



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

GÖRÜNTÜ - MEKÂN İLİŞKİSİNDE İMGE

Zekiye BUDAK

Yüksek Lisans Sanat alıŐması Raporu

Ankara, 2018

GÖRÜNTÜ MEKÂN İLİŞKİSİNDE İMGE

Zekiye BUDAK

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü


Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu


Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

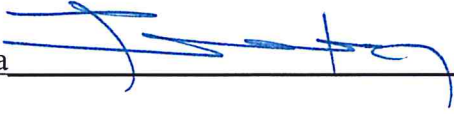
Zekiye Budak tarafından hazırlanan “Görüntü-Mekân İlişkisinde İmge” başlıklı bu çalışma, 26.04.2018 savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

İmza 

Prof. Turhan Çetin (Başkan)

İmza 

Prof. Refa Emrali (Danışman)

İmza 

Prof. Dr. Şeniz Aksoy

Yukarıda imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

26.04.2018



Zekiye BUDAK

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

● Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

o Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

o Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

o Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

..11.. / ..05... / 2018

(İmza)


Öğrencinin Adı SOYADI

Zekiye BUDAK

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Refa EMRALİ danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

(İmza)



Öğrencinin Adı SOYADI

Zekiye BUDAK

TEŞEKKÜR

Tez Danışmanım Prof. Refa Emrali'ye

Değerli Dostum Aydan Kılınç'a

Sevgili Annem Nursel Büyükdağ ve

Eşim Şenol Budak'a

katkı ve sabırlarından dolayı teşekkür ederim.

ÖZET

BUDAK, Zekiye. “Görüntü - Mekân İlişkisinde İmge”, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018.

“Görüntü - Mekân İlişkisinde İmge” başlıklı sanat çalışmasında, görüntülerle çevrili yaşamımızın, sanatçı dünyasında nasıl sanatsal bir forma dönüştüğü ele alınmıştır.

Görüntünün gelişen teknoloji ile birlikte yeni bir görme biçimi ve yeni algı oluşturması, bu yeni görme biçimlerinin sanat tarihinde nasıl bir etki yarattığı araştırılmıştır. Özellikle 20.yüzyılda ortaya çıkan Kübizm akımının, nesnelere parçalayıp yeniden düzenleyerek birleştirmesi sanata yeni bir bakış açısı getirmiş, gerçeklik ve algı açısından da sanatta yeni bir dönem başlatmıştır. Sanatçılar artık görüneni birebir değil yeniden biçimlendirerek sanat eserlerini oluşturmuş, böylece görünen gerçeklik sanatçı açısından yeni bir gerçekliğe dönüşmüştür.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte görüntülerin değişmesi, sanat algısını da beraberinde değiştirmiştir. İlkçağlarda imgeler mağara duvarına aktarılırken teknolojiyle farklı yüzeylere(televizyon, fotoğraf, video, vb.) aktarılmaya başlanmıştır. Bu durum da algılamaya da yeni bir olgu gündeme getirerek, görüntü, mekân, imge ve gerçeklik arasındaki ilişkinin sorgulanmasına sebep olmuştur.

Anahtar Sözcükler:

Görüntü, Gerçeklik, Teknoloji, İmge, Mekân

ABSTRACT

BUDAK, Zekiye. “Image in the Relation between Sight and Place”, Report for Post Graduate Art Study, Ankara, 2018.

How our life, which is surrounded by sights, takes an artistic form in the world of an artist is discussed in the art study titled as “Image in the Relation between Sight and Place”.

The fact that sight creates a new form of viewing and a new perception together with the developing technology, and what kind of an influence these new forms of view create on the history of art are researched. Especially the fact that the movement of Cubism, which emerged in the 20th century, recombines objects after breaking them into pieces has brought a new point of view in art, and has started a new era in art in terms of reality and perception. From then on, artists have started to form their work of art by reshaping what is seen instead of creating an exact copy, and thus, visible reality has turned into a new reality for the artist.

The change of sights together with the development of technology has brought along the change of art perception, too. While images were transferred onto the walls of caves in the early ages, they have started to be transferred onto other surfaces (television, photographs, videos, etc.) thanks to technology. This has brought up a new concept in perception, and caused the relationship between sight, place, image and reality to be questioned.

Keywords:

Sight, Reality, Technology, Image, Place

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-------------|
| KABUL VE ONAY | i |
| BİLDİRİM | ii |
| YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI | iii |
| ETİK BEYAN | iv |
| TEŞEKKÜR | v |
| ÖZET | vi |
| ABSTRACT | vii |
| İÇİNDEKİLER | viii |
| GÖRSELLER DİZİNİ | ix |
| GİRİŞ | xii |
| | |
| 1.BÖLÜM: GÖRÜNTÜNÜN KAYIT ALTINA ALINMASIYLA GERÇEĞİN YENİDEN ÜRETİLMESİ | 1 |
| 1.1 GÖRÜNTÜ..... | 1 |
| 1.1.1 CAMERA OBSCURA..... | 4 |
| 1.2 FOTOĞRAF MAKİNASININ BULUNUŞU VE SANATA ETKİLERİ..... | 7 |
| 1.3 VİDEO SANATI..... | 19 |
| | |
| 2.BÖLÜM: AYNADAKİ GÖRÜNTÜ OLARAK SANAT | 26 |
| II. 1 AYNA VE GÖRÜNTÜ..... | 26 |
| II.1.1 AYNADAKİ YANSIMA VE GÖRÜNTÜ..... | 28 |
| II.2 İMGE VE MEKAN..... | 41 |
| | |
| 3.BÖLÜM: UYGULAMALAR | 49 |
| | |
| SONUÇ | 70 |
| KAYNAKÇA | 71 |

GÖRSELLER DİZİNİ

| | |
|---|----|
| Görsel 1- Pablo Picasso, “Pipo İçen Adam”, 1911, | 2 |
| Görsel 2- Olafur Eliasson, “Sis Takımı”, 2016..... | 3 |
| Görsel 3- Altamira Mağarası, Bizon Çizimleri, M.Ö. 16000-9000..... | 4 |
| Görsel 4- Joseph Nicephore Niepce, “Pencereden Görünüş”, 1826..... | 8 |
| Görsel 5- Joseph Nicephore Niepce, “Kurulmuş Masa”, 1827..... | 8 |
| Görsel 6- Auguste Rodin, İris, Tanrı’nın Elçisi”, 1890..... | 12 |
| Görsel 7- Eadweard Muybridge, “At”, 1887..... | 13 |
| Görsel 8: Pablo Picasso, “Bir Kadın Başı”, 1929..... | 14 |
| Görsel 9: Georges Braque, “Meyve Tabakası”, 1912..... | 15 |
| Görsel 10- John Heartfield, “Babalar ve Oğullar”, 1924, fotomontaj | 16 |
| Görsel 11- Andy Warhol, “Marilyn Monroe”, 1962..... | 18 |
| Görsel 12- Richard Hamilton, “Günümüzün evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir?”, 1956..... | 19 |
| Görsel 13- Vito Acconci, “Yayın Zamanı”, 1971..... | 22 |
| Görsel 14- Nam June Paik, “Müzik Sergisi –Elektronik Televizyon”, 1963..... | 22 |
| Görsel 15- Nam June Paik, “Ay En Eski Televizyondur”, 1965..... | 23 |
| Görsel 16- Nam June Paik, “Televizyon Buda”, 1974..... | 24 |
| Görsel 17- Gary Hill, “Mademki Bu Her zaman Zaten Meydana Geliyor, 1990..... | 25 |
| Görsel 18- Kumi Yamashita, “Origami”, 2011..... | 29 |
| Görsel 19- Kumi Yamashita, “Origami”, (Detay), 2011..... | 30 |
| Görsel 20- Van Eyck, “Arnolfi’nin Evliliği”, 1434..... | 31 |
| Görsel 21- Van Eyck, “Arnolfi’nin Evliliği”, (Detay), 1434..... | 31 |
| Görsel 22- Rene Magritte, “Yalancı Ayna”, 1928..... | 32 |

| | |
|--|----|
| Görsel 23- Diego Velazquez, “Nedimeler”, 1656..... | 33 |
| Görsel 24- Daniel Rozin, “Aynalar Ayna”, 2008..... | 34 |
| Görsel 25- Anish Kapoor, “Çift Ayna”, 1998..... | 35 |
| Görsel 26- Bill Viola, “Yansıtan Havuz”, 1977-1979..... | 36 |
| Görsel 27- Lary Bell, “İsimsiz”, 2012..... | 37 |
| Görsel 28- Dawn Hilton, “Yaratıcının Gözü”, 2008..... | 38 |
| Görsel 29- Marcel Duchamp, “Verilmiş”, 1966..... | 39 |
| Görsel 30- Jeppe Hein, “Sana Dünyayı Gösterebilirim”, 2000..... | 40 |
| Görsel 31- Jeppe Hein, “Mobil Mobil”, 2010..... | 40 |
| Görsel 32- Lee Bortwick, “Olağan Bakış”, 2012..... | 41 |
| Görsel 33- Gianni Colombo, “Esnek Mekân”, 1965-1970..... | 44 |
| Görsel 34- George Segal, “Yatakta Oturan Kadın”, 1996..... | 45 |
| Görsel 35- Frank Halmans, “Hala Uyandığım Yatak Odaları”, 1996..... | 46 |
| Görsel 36- Frank Halmans, “Hala Uyandığım Yatak Odaları”, (Detay), 1996..... | 47 |
| Görsel 37- Zekiye Budak, “Karşılaşma”, 2017..... | 50 |
| Görsel 38- Zekiye Budak, “Karşılaşma”, (Detay), 2017..... | 50 |
| Görsel 39- Zekiye Budak, “Dehliz”, 2014..... | 51 |
| Görsel 40- Zekiye Budak, “Dehliz”,(Detay), 2015..... | 51 |
| Görsel 42- Zekiye Budak, “Akış”, 2016, Video..... | 53 |
| Görsel 43- Zekiye Budak, “Teleskop Gibi”, 2017..... | 55 |
| Görsel 44- Zekiye Budak, “Teleskop Gibi”, (Detay), 2017..... | 56 |
| Görsel 45- Zekiye Budak, “İsimsiz”, 2015..... | 56 |
| Görsel 46- Zekiye Budak, “Öteki Ben”, 2015..... | 57 |
| Görsel 47- Zekiye Budak, “Karşılaşma”, 2017..... | 58 |

| | |
|--|----|
| Görsel 48- Zekiye Budak, “İsimsiz”, (İçbükey Ayna) 2018..... | 59 |
| Görsel 49- Zekiye Budak, “İsimsiz”, (Dışbükey Ayna), 2018..... | 60 |
| Görsel 50- Zekiye Budak, “Zihnimdeki Görüntü 1”, 2014..... | 62 |
| Görsel 51- Zekiye Budak, “Zihnimdeki Görüntü 2”, 2017..... | 62 |
| Görsel 52- Zekiye Budak, “Dam Palas”, 2018..... | 63 |
| Görsel 53- Zekiye Budak, “Dam Palas”, (Detay), 2018..... | 64 |
| Görsel 54- Zekiye Budak, “Gözetleme”, 2017..... | 65 |
| Görsel 55- Zekiye Budak, “Hücre ‘imiş’, 2017..... | 67 |
| Görsel 56- Zekiye Budak, “Metruk Yer”, 2015..... | 67 |
| Görsel 57- Zekiye Budak, “Metruk Yer”, (Detay), 2015..... | 68 |
| Görsel 58- Zekiye Budak, “İsimsiz”, 2015..... | 69 |
| Görsel 59- Zekiye Budak, “İsimsiz”, (Detay), 2015..... | 69 |

GİRİŞ

Görüntü, kullanım alanlarına göre birçok şekilde tanımlanabilir. Görüntünün bütün tanımlarına baktığımızda ise bir varlık kavramı söz konusudur. Görüntü gerçekte, yansımada, uzayda, rüyada, hayal dünyasında nerede olursa olsun öncelikle zihnimizde oluşur. Daha sonra farklı yöntemlerle ve durumlarla karşımıza çıkar ve bu durumlara göre görüntü, farklı anlamlar ifade eder. Bu anlamlar ise, imgeleri imgeler de bir düşünceyi, bir nesneyi, bir mekânı zihine aktarır. Sanat da bu imgeler yoluyla gerçeğin yeniden üretilmesi ve yansıtılması eylemidir. Sanatçı ise imgesel olarak algıladığı dünyayı imgeleminde yeniden kurgular ve bu imgesel dünya imgeleminde tamamen öznel bir süzgeçten geçer. Böylece ortaya çıkan yeni yaratım yine imgelerle sanat yapıtına aktarılır. Sonuç olarak ortaya konan sanat yapıtı, imgenin yorumundan başka bir şey değildir.

“Görüntü Mekân İlişkisinde İmge” başlıklı sanat çalışması kapsamında görüntünün gerçeklikle olan ilişkisi irdelenip, teknolojik gelişmelerle değişim gösteren görüntü biçimlerinin biçimsel olarak bir sanat formuna nasıl dönüştüğü ele alınmıştır.

Sanat çalışması üç bölümden oluşmaktadır. Öncelikle görüntünün anlamı ve gerçeklik ile olan ilişkisi ele alınmış, aynı zamanda gelişen teknolojiyle değişen görüntü ve gerçeklik konusu irdelenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde; görüntünün gelişen teknoloji ile birlikte yeni bir görme biçimi ve yeni algı oluşturması, bu yeni görme biçimlerinin sanat akımlarında nasıl bir etki yarattığı araştırılmış ve sonraki bölümlerde ele alınan konulara zemin hazırlamak hedeflenmiştir.

Teknolojinin gelişmesine bağlı olarak imgelerin çoğalması sanat algısını da beraberinde değiştirmiştir. Bu durum algılamada yeni bir olgu gündeme getirerek, görüntü, mekân, imge ve gerçeklik arasındaki ilişkinin sorgulanmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda çalışmanın ikinci bölümünde; sanatçıların eserleri de ele alınarak görüntü, gerçeklik, imge ve mekân ilişkileri üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde ise görme araçları kullanılarak var olan mekân keyfi bir kadraja göre yeniden düzenlenerek görüntünün hayatımızdaki önemi, gerçeklikle olan ilişkisi

ve kişide bıraktığı izlenini değerlendirmeyi amaçlayan rapor, kişisel çalışmalarla desteklenmiştir.

1.BÖLÜM: GÖRÜNTÜNÜN KAYIT ALTINA ALINMASIYLA GERÇEĞİN YENİDEN ÜRETİLMESİ

1.1. Görüntü

Görüntüler, gözlerimizin görebilmesini sağlayan araçların oluşturduğu görünümlerdir. Görüntü; “gerçekte var olmadığı halde varmış gibi görünendir” şeklinde açıklanmıştır (TDK, 2018).

İnsanlar, görüntüyü yaşamlarının her alanında ve anında amaca ulaştıran araç olarak kullanmıştır. İnsanlar, duyu ve düşüncelerini, çevrelerinde olup bitenleri anlatabilmek için mağara duvarlarını kazıyarak görüntüleri resmetmişlerdir. Görüntüler, güçlü olmanın da kaynağı olarak görülmüştür. Bu nedenle Asur kralları düşmanlarının gücünü kırmak için gözlerini kör etmiştir. Çünkü görebilen insanla göremeyen insanların özgüvenleri arasında önemli bir ayırım bulunduğu bilinmektedir. Görmek, egemen olmayı ve gelecek konusunda umutlanmayı kolaylaştırmaktadır. Görmeyi engelleyerek egemenliğe engel olmak yöntemiyle egemenliğin yalnızca fiziksel güçle sağlanamadığı da vurgulanarak görüntünün gücü pekiştirilmiştir.

Hareketli ya da hareketsiz tüm görüntüler, hatta gerçekte var olmayan görüntüler de, var olan bir nesnenin ya da bir düşüncenin yeniden sunumudur. Her görüntü, gerçeğin bir temsilini oluşturmaktadır.

Platon da mağara söylencesinde görüntülerin, gerçek dünyanın yansımaları, temsilleri olduğunu, gerçekliğin ise güneş ışığı altında olduğunu vurgulamıştır. Cevizci, gerçeğin biçimler olduğunu, imgelerin ise formların taklidi olduğunu söylemektedir. Benal ise sanatta gerçekliği şu şekilde açıklamıştır: “dış gerçekliğin yanılısama içinde ve yanılısama aracılığıyla göstermek sanatın şaşırtıcı bir gücüdür” (Aktaran Tokdil, 2017, s.217). Sanat, gerçekliğin yanılısamasını, nesnel gerçekliğin farklı bir yanılısamasını ortaya koyarak yapmaktadır. Ama nesnel gerçeklikten öznel gerçekliğe geçerken, gerçeklik gerçekliğin yanılısaması olmaktan çıkarak yeni bir gerçeklik oluşturmuştur. Bu gerçeklik algısı 20.yüzyılda Kübizm sanatında çok net bir şekilde görülmektedir. Kübizmle birlikte nesnel parçalanmaya başlar,

çözömlenir ve tekrar düzenlenir. Böylece yeni bir gerçeklik algısı ve yeni bir görme biçimi ortaya çıkmıştır.

Örneğin; Görsel 1'deki çalışmada Picasso'nun "Pipo İçen Adam" isimli resmine baktığımızda bildiğimiz görüntüler dışında parçalanmış görüntülerle karşılaşırız. Burada ne bir pipo ne de bir adam görüntüsü vardır. Bildiğimiz görüntüler sanatçı tarafından parçalanmış ve yeniden birleştirilip bir araya getirilerek bizlere sunulmuştur. Böylece sanatçı nesnel gerçeklikten koparak öznel gerçekliğe geçer ve izleyicide yeni bir gerçeklik algısı oluşturur.



Görsel 1- Pablo Picasso, "Pipo İçen Adam", 1911. Erişim: 26.02.2015.

<https://zhrblc.wordpress.com/2013/05/09/yeni-bir-bicimkubizm/>

Baudrillard'a göre ise gerçeklik ortadan kalkmıştır yerini göstergelere bırakmıştır. Sanat da gerçekliğin bir kopyası olmaktan çıkarak, yeni bir gerçekliğin kurgusu haline gelmiştir. Bu kurgulanan gerçeklik ise Baudrillard'ın simülakrlar olarak tanımladığı imgelerin görüntüsel karşılıkları olmuştur. (Gültekin- Tokdil, 2017, s.279)

Günümüzde ise teknolojiyle birlikte yeni görüntü biçimleri ortaya çıkmıştır. Görüntüler artık sanal bir boyuta ulaşmıştır. Sanal görüntüler ise yeni bir gerçeklik yaratmıştır, "sanal gerçeklik". B. Özge Demirbaş sanal gerçekliği şu şekilde açıklamıştır: "Sanal gerçeklik içerisinde oluşturulan ortam, birey ile kurgulanmış

dünya arasında bir bağ oluşmasını sağlar. Kişi orada olmak istediği karaktere bürünebilir veya hayal ettiği evreni kurgulayabilir" (Demirbaş, 215, s.271). Bu sanal gerçeklik Baudrillard'ın simülasyon kuramının temelini oluşturmaktadır. Baudrillard, yeni gerçekliğin yerini aldığını, geçmiş gibi yaptığını ve gerçekliği kurguladığı simgeler ve modeller aracılığıyla yansıttığını belirtmektedir (Gültekin-Tokdil, 2017, s.281). Böylece gerçek görüntüler ortadan kalkmış ve yerini geçmiş gibi görünen görüntüler almıştır. Sanatta da 21.yüzyıl sanatçısı, duyduklarını, gördüklerini ve düşündüklerini, gerçek nesnenin görüntüsünden yola çıkarak imgeleriyle yeniden tanımlanmıştır. Böylece gerçekte var olmayan ama varmış gibi görünen görüntüler sanat eserlerini oluşturmuştur.



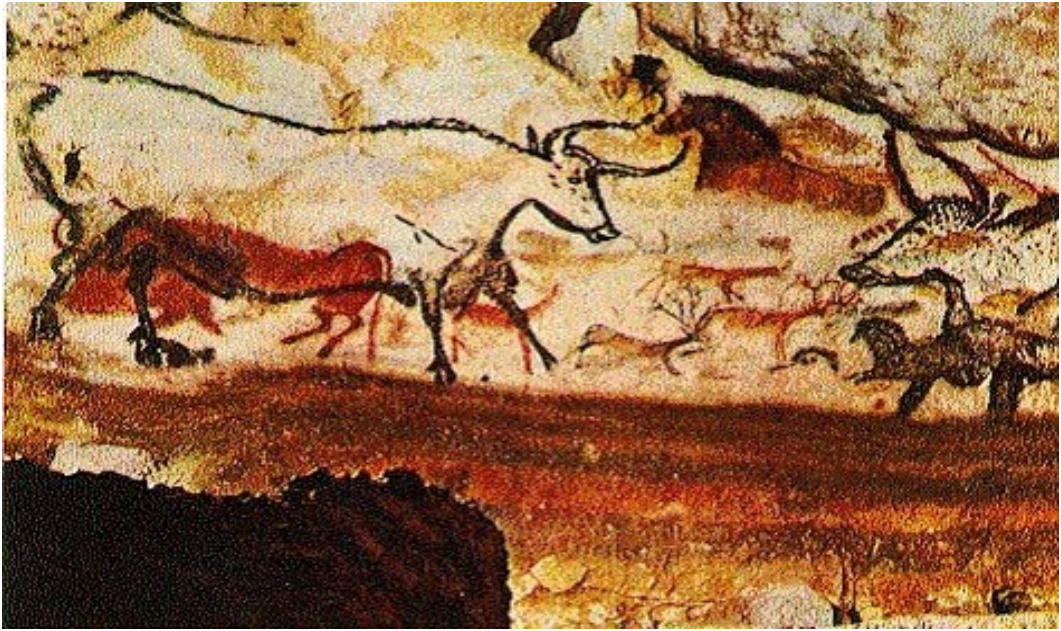
Görsel 2- Olafur Eliasson, "Sis Takımı", 2016. Erişim 02.05.2017.

<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110139/fog-assembly#slideshow>

Olafur Eliasson da teknolojinin getirmiş olduğu yeni gerçeklik algısını kullanarak oluşturmuş olduğu "Sis Takımı" adlı eserinde, aslında orada var olmayan bir sis görüntüsünü oraya taşıyarak görüntünün geçmiş gibi algılanmasını sağlayarak, izleyiciye sanal bir gerçeklik algısı deneyimi sunmuştur (Görsel 2).

1.1.1 Camera Obscura

İlkçağlardan beri insanlar, yaşadığı doğayı, doğadaki olayları, nesnelere ve birbirleriyle olan ilişkileri gözlemleyerek, duygu ve düşüncelerini bir yüzey üzerine aktarmaya çalışmıştır. İspanya'daki Altamira Mağarası'nda bulunan kaya resimleri de bunların kanıtıdır. Üst Paleolitik Çağ'a (yaklaşık 40-10 bin yıl önce) ait olan bu kaya resimleri, insanlığın yüzey üzerinde kendini ifade etmesinin ilk örnekleridir. (Görsel 3)



Görsel 3: Altamira Mağarası, Bizon çizimleri, M.Ö. 16000-9000. 12.08.2015.

<https://www.tatiliyet.com/ilk-duvar-resmi/>

Yüzey üzerinde bulunan bu resimlere hareket katmak amaçlı bazı aygıtlar geliştirilmiştir. Bunlardan ilki Camera Obscura (Karanlık Oda) isimli aygıttır. Latince Camera “oda” , Obscura “karanlık” anlamına gelmektedir. Bir kutunun üzerine açılmış olan iğne deliği küçüklüğündeki delikten içeriye giren ışık karşı yüzeyde ters bir görüntü oluşturmaktadır.

Camera obscura birçok filozof ve ressam tarafından kullanılmıştır.

Örneğin; küçük bir delikten içeriye sızan ışığın yüzeyde ters görüntü oluşturduğunu, yazılarına kaydeden ilk kişi Çinli filozof Mo Ti olmuştur. Aristoteles, M.Ö. 4.yüzyılda “Problem” adlı çalışmasında küçük bir delikten geçen ışığın oluşturduğu görüntüyü yorumlamaya çalışarak, güneş tutulmasıyla ilgili sorularına yanıt aramıştır.

Rönesans ve daha sonraki dönemlerde camera obscura bilimsel çalışmalarda kullanılmaya başlanmasının yanı sıra ressamların da dikkatini çekmiştir. Leonardo da Vinci 1490 yılında camera obscura ile nesnelere yansıyan ışığın, insan gözünün içinde birleşerek gözün içinde görüntü oluşturduğunu doğrulamaya çalışmıştır. Böylece perspektifin yapısını açıklamıştır. Leonardo, karanlık kutunun oluşturduğu görüntüyü, “.varsayalım ki, güneş bir binayı, bir meydanı ya da doğal güzelliğe sahip bir alanı aydınlatsın. Böyle aydınlanan bir mekânın karşısında duran, gölgedeki bir evin duvarına minik bir delik açalım; işte o zaman aydınlatılan tüm nesnelere görüntüleri ışıkla bu delikten taşınır ve iç duvarında ters olacak şekilde belirir” sözleriyle ifade etmiştir (Tübitak Bilim ve Teknik Dergisi,2007).

Johannes Kepler ise 1620 yılında kurmuş olduğu siyah bir çadıyla camera obscura yöntemini denemiş, ayna yardımıyla çevredeki görüntüleri tuval üzerine yansıtarak çizimlerini yapmıştır. 17.yüzyıl ressamları, camera obscurayı kullanarak doğru perspektifli çizimler yapmaya başlamışlardır.

Bir süre sonra sanatçıların rahat bir şekilde kullanabilmesi için camera obscuraların boyutları küçültülerek taşınabilir hale getirilmiştir. “1685 yılında Alman Johann Zahn, ilk refleks camera obscura’ları hazırlamıştır. Merceklerin karşısına, kutunun içine 45 derecelik bir açıda yerleştirilen aynalarla, kutunun üzerindeki buzlu cama yansıtılan görüntü dışarıdan izlenebilir duruma gelmiştir. Görüntü artık ters değil, düzdür.” (Çizgen, 1992, s.10)

18.yüzyılda camera obscura, ressamlar tarafından temelde iki farklı biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Birincisinde ressam büyükçe bir kutunun içindedir ve deliğin önüne konulmuş olan yarı şeffaf yüzey ile karşı karşıyadır. İkinci durumda ise karanlık kutunun boyutları küçülmüştür ve ressam dışarıdadır. Görüntüdeki terslik 45 derecelik bir ayna yardımı ile düzeltilerek (sağ sol tersliği halen mevcut)

yatay konumdaki buzlu cam üzerine düşürülmüş ve bu cam üzerine yerleştirilen kâğıt üzerinde, görüntünün bir kopyasını çıkartmak mümkün olmuştur. Böylece ışığın kullanımıyla yeni bir resmetme teknolojisi ortaya çıkmıştır. Bu yeni teknoloji ile birlikte yeni bir görme biçimi ortaya çıkmış, deliğin önüne konulmuş bir merceğin arkasından dünyaya bakılmaya başlanmıştır. O güne kadar gördüğü dünyayı, zihin sürecinden geçirerek yüzeye aktarma çabasında olan ressamın önünde, şimdi yepyeni bir sayfa açılmıştır. Artık ressamla dış dünya arasına, görmeye yön veren bir aygıt girmiş, dış dünyanın üç boyutlu gerçekliği iki boyutlu bir yüzey üzerinde, optik bir gerçeklik (görüntü) olarak izlenebilir duruma gelmiştir.

Jonathan Crary, “Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine” adlı kitabında camera obscura’nın her ne kadar yapısından kaynaklanan optik ilkeler nedeniyle yeni bir görme biçimini olanaklı kıldığını belirtse de, yine aynı ilkelerin, gözlemcinin kendi konumunu temsilin bir parçası olarak görmesini önsel olarak engellediğinin altını çizer. Ressam ile konusu arasına giren bu mekanik göz, sanatçının oradalığının önünde yıkılmaz bir duvar oluşturmuş, gözlemciyi, nesnel dünyanın mekanik ve aşkın bir biçimde yeniden temsil edilmesinin bedensiz tanığına, gözü gözlemciden kopartarak bedeni bir hayalete dönüştürmüştür. Nietzsche bu tür bir düşünceyi şöyle özetler:

“Duyular aldatıcıdır, akıl yanlışları düzeltir; bu yüzden kalıcı olana götürenin akıl olduğu sonucuna varılmıştır; duyulara en az dayanan fikirler, hakiki dünyaya en yakın olanlar olmalı. Duyular ise çoğu talihsizliklerin kaynağıdır, onlar aldatır, göz boyar, yok eder...” (Crary, 2004, s.52).

Camera obscura imgesinin ve içeriye kapatılan, bedensiz bırakılan öznenin yer aldığı metinlerden en fazla bilinenler Newton’a (Optics,1704) ve Locke’a (An Essay on Human Understanding,1690) aittir. Her ikisi de camera obscura’nın, hem nasıl ampirik fenomenlerin izlenmesi hem de içe dönerek kendi hakkında düşünme ve kendi gözlemeleme modeli haline geldiğini gösterir. Newton’nun metni boyunca tümevarım yöntemlerini uyguladığı alan camera obscura’dır; camera obscura, bilginin olanaklı kılındığı zemindir. Optics’in başlarında Newton şöyle der: “Çok karanlık bir odada, pencere kepengine bir inçin üçte biri büyüklüğünde açılan yuvarlak bir deliğe bir prizmayı yerleştirdim; bu delikten içeriye süzülen güneş ışını

odanın diğer tarafındaki duvara yukarıya doğru kırılarak yansıtıldı ve orada güneşin renkli bir imgesini oluşturdu.” (Aktaran Crary, 2004, s.54)

Camera obscura ile ilgili olarak belki de en iyi bilinen metafor, Locke’un An essay on Concerning Human Understanding (1690) adlı yapıtında yer alır:

“Bilginin anlama yetisine ulaşmasını sağlayan biricik geçitlerin iç ve dış duvarlar olduğunu görüyorum. Fark edebildiğim kadarıyla yalnızca bunlardır ışığın karanlık bir odasına girmeyi sağlayan pencereler. Bence anlama yetisi, dışarıda bulunan görünür imgelerin ya da çevredeki şeylerden fikir verebilecek görüntülerin girmesine izin veren tek bir delik dışında hiçbir yerden ışık almayan bir odacıktan pek farklı değildir; bu karanlık odaya giren resimlerin burada kalmaları gerektiği ve gerektiğinde bulunabilmeleri için belirli bir düzende yerleştirmeleri söz konusu olsa, bu oda insanın anlama yetisine fazlasıyla benzemiş olurdu.” (Aktaran Crary, 2004, s.55)

Locke bu metinde, karanlık oda metaforunun bizimle tarif ettiği aygıt arasına son derece etkili bir biçimde mesafe koymaktadır.

I.2 Fotoğrafın Bulunuşu ve Sanata Etkileri

19.yüzyılda makine çağına geçilmesiyle yeni teknolojik buluşlar ortaya çıkmıştır. Makine çağını en çok etkileyen ve görsel iletişim araçlarının gelişimi belirleyen ve amaçlarını saptayan buluş “fotoğraf makinası” olmuştur. Fotoğraf makinası da tıpkı camera obscura gibi dışında kalan dünyayı çerçeve içerisine almıştır. Aralarındaki temel fark ise fotoğraf makinasının çerçeve içine alınmış bu dünyayı kaydetme yeteneğine sahip olmasıdır.

“Fransa’da Joseph Nicephore Niepce, ilk kalıcı görüntüyü 1826 yılında, evinin penceresinden camera obscura aracılığı ile 8 saat poz verdirerek, dışarıdaki manzarayı bir plaka üzerine saptamayı başarır. Niepce “Pencereden Görünüş” (Görsel 4) isimli bu ilk fotoğrafın ardından sonuçları daha iyi olan fotoğraflarda çekmiştir. 1827 yılında çektiği “Kurulmuş Masa” (Görsel 5) isimli fotoğraf ilk fotoğrafa göre daha başarılıdır. Çünkü Niepce bu fotoğrafta orta tonları, yüksek ışıklı alanları ve atılan gölgeleri yüzey üzerine başarılı bir şekilde kaydetmiştir.” (Kılıç, 2008, s.75)



Görsel 4: Niepce, “Pencereden Görünüş”, 1826. Erişim 05.11.2016.
<https://blog.fotografium.com/tarihte-cekilen-ilk-fotograflar/>



Görsel 5: Niepce, “Kurulmuş Masa” , 1827. Erişim 05.11.2016.
<http://www.fotografya.gen.tr/TR,1638/louis-jacques-mand-daguerre.html>

Niepce 1829'da, Jacques Monde Daguerre ile birlikte çalışma kararı almıştır. Niepce öldükten sonra Daguerre elinde kalan çalışmalara devam ederek makinaya Daguerrotype adını vermiştir.

19.yüzyılın sonu ve 20.yüzyılın başlarında fotoğraf günümüzdeki mükemmelliğe ulaşmıştır. Fotoğraf, sanat ve sanat eserlerinde de önemli bir yere sahip olmuştur. Daha önce gerçeği yansıtmak resim sanatının göreviyken artık gerçekler fotoğraflarla yansıtılmaya başlanmıştır. Fotoğrafla birlikte görüntüler artık taşınabilen, alınıp satılabilen bir şey haline dönüşmüştür. Fotoğraf, realist çalışmalar için büyük bir tehdit oluşturmuştur. Çünkü fotoğraflar gerçeği hiçbir sanatçının yansıtamayacağı kadar iyi yansıtmaktaydı. Bu durum da sanatçıları farklı arayışlara yönlendirmiştir. Böylece sanatçılar artık nesnel gerçeklikten kopup öznel gerçeklik arayışlarına yönelmişlerdir.

Fotoğraf makinesi insanlığın gelişim süreci içinde görüntü üretme tekniklerinde önemli bir çığır açmıştır. Fotoğraf nesnenin görüntüsünün aynısını üretmeyi sağlayan ilk buluştur. Fotoğraf ile insan gerçekliğe ilk defa bu kadar yaklaşmıştır. Nesne ile imgesi arasındaki fark, imgenin ikiboyutlu bir yüzey üzerine, olduğundan daha küçük ve siyah beyaz elde edilmiş olmasıdır.

Fotoğrafın bir sanat aracı olarak kullanılması ise Gaspard Felir Tournachon Nadar gibi ressamlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Nadar ve onun gibi ilk fotoğraf sanatçıları olarak kabul edilen bazı ressamlar, fotoğraf makinesinin gelişmiş olmaması sebebiyle anlık çekimler yapamamalarından dolayı natüremortlar ve portreler üzerinde çalışmışlardır.

Gerçeğe uygun görüntü üretmek daha önce ressamın yeteneğine bağlı bir yaratım sürecini ifade ederken, fotoğrafla birlikte basit bir mekanik süreç haline almıştır. Böylece, fotoğraf herkesin görüntü üretebileceği bir ortam olarak yerini almış, ressamın görüntü üzerindeki tekeli ortadan kaldırmıştır.

19.yüzyılda fotoğraf, resmin yerine geçmeye başlamıştır ve bu durum sanatçılar tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Karşı çıkan sanatçılar iki farklı görüş savunmuşlardır. Birinci grup, tanrının suretinin bir makinayla kopyalanmasının tanrıya hakaret olduğunu savunurken, ikinci grup resim sanatını yozlaştıracağını

savunmuştur. Bu düşünceleri savunan sanatçılar, fotoğrafın bir sanat olmadığı düşüncesini de savunmuşlardır. Ressam Auguste Dominique Ingres ve Charles Baudelaire da bu düşünceleri savunan sanatçılar arasındadır. “Baudelaire’ye göre fotoğraf tek başına sanattan söz edemez. Ona göre fotoğraf asıl yerine dönerek, sanat ve sanatçıya hizmet etmelidir; çünkü fotoğraf makinası bir alettir ve şimdiye kadar ne matbaa makinalarının ne de stenografinin edebiyat yaptığı görülmemiştir.” (Freund, 2008, s.76)

Eugéne Delacroix, fotoğrafın sanat olmadığını ama ressamlar için yardımcı bir araç olduğunu savunuyordu. Onun için görüntüdeki benzerlik önemli değil, önemli olan resmi yaparken ona katılan ruhtu, sanatçı ruhu kavramalı ve yeniden üretmelidir. Freund sanatçıların fotoğrafı sanat olarak kabul etmemesini şu şekilde açıklamıştır: “Sanatçıların, fotoğrafın sanat değeri taşıdığını reddetmesi, hem sahip oldukları farklı estetik görüşlerinden hem de rekabet kaygısından ileri gelmektedir.” (Freund, 2008, s.81). Moholy-Nagy ise bu konu hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir:

“Sanatçılarla fotoğrafçıların sürekli tartıştıkları, fotoğrafın sanat olmadığı sorusu yanlış bir sorudur. Fotoğrafın resmin yerini alması söz konusu değildir, önemli olan bugün resim anlayışıyla fotoğrafın nasıl bir ilişki içinde olduğunu belirlemek ve sanayi devrimi sonucunda oluşan yeni tekniklerin optik yaratımda yeni biçimlerin doğmasına nasıl katkıda bulunduğunu göstermektedir.” (Aktaran Freund, 2008, s.175)

Fotoğrafla birlikte sanatta yeni akımlar ve üsluplar oluşmaya başlamıştır. Fotoğraf resim sanatını katı kurallarından kurtarmış, böylece sanat ve gerçeklik ilişkisi fotoğraf sanatı içinde ele alınmaya başlanmıştır. Fotoğrafın, gerçeğin yeniden yaratılması olarak görülmesi ve bir sanatçı tarafından üretildiği bilinmemesi, fotoğrafın uzun süre sanat olarak görülmemesine neden olmuştur.

Bütün bu olumsuzluklara rağmen, fotoğrafın keşfi, resimde önemli bir devrime destek olmuştur. Fotoğrafın keşfinin ışıkla ilgili yeni olanakları su yüzüne çıkarması nedeniyle ışığı; yanı sıra, fotoğrafla yakalanan doğadaki anlık görüntülerin çekiciliğini kendisine temel alan akım İzlenimcilik olmuştur.

Ressamın atölyenin yapay ortamından çıkıp modelini güneş ışığı altına resmetmesi Courbet'le beraber başlamıştır. Bu nedenle Empreyonist akımı ışığı yeniden keşfeder. Işık, İzlenimci ressamın başlıca konusu olarak ön plana çıkmış, konturler değerini yitirmiştir. İzlenimciler, nesnelere tek renkten ibaret olmadığını, gözün algısıyla zihinde işlenen birçok renk tonundan oluştuğunu keşfetmişlerdir

İzlenimci sanatçıların doğadan aldıkları konular, kendi gözleriyle gördükleri izlenimleridir. Dolayısıyla bu noktada nesnenin kendisi değil, retinaya düşen görüntüsü ön plandadır ve bunun temsili sanatçının bireyselliği ile ilgilidir. Nesnenin insan gözüyle algılanan anlık görüntüsü birçok dış etmenle birleştiğinde ayrıntıdan uzak, biçimsel deformasyona uğramış ve kendi gerçekliğinden uzaklaşmış gibi görünse de aslında sanatsal gerçeklik içinde yerini almıştır. Bu iddialarıyla sanat dünyasında 'algı'ya yönelik yeni bir ilginin doğmasına neden olmuşlardır. Bu akım, sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişki boyutunda da önemli değişiklikler gündeme getirmiştir.

“İzlenimciler, görülenin zihinde işleniş sürecini –algıyı– somutlamışlardır bir bakıma. Yani, görünenler, kökeninde ışığın etkisiyle sınırların belirsizleştiği, bütün olarak ancak algılandıktan sonra tamamının görüldüğü biçimlerdir. Doğanın herhangi bir anını resmederken güneş ışığını temel alan izlenimci ressamın birincil kaygısı ayrıntılar değil, ışığın bütüne etkisini resmetmektir. Hızla değişen güneşin hareketleriyle yarışmaktadır ve bu nedenle elini çabuk tutmalıdır. Bu da eleştirmenlerin tepkilerini üzerine çeken bir savruluktur izlenimi yaratmaktadır. Zaten, 'Empresyonist (İzlenimci)' nitelemesi de, resimlerin sağlam bir görüyü yansıtmadığına gönderme yapan bir niteleme olarak bir eleştirmen tarafından ifade edilmiş, daha sonra sanatçılar bu adlandırmayı benimsemişlerdir.(Gombrich, 1997, s.519)”

Empresyonizmin temelini oluşturan “ışık” kavramını, Empresyonistler çalışmalarına aktarırken; doğanın anlık görüntülerini olduğu gibi aktarmak yerine ışığın nesnelere üzerindeki etkisi ile birlikte oluşan görüntüleri resmetmişlerdir. Fotoğraf da olduğu gibi Empresyonizmde de ışık önemli bir unsur olmuştur.

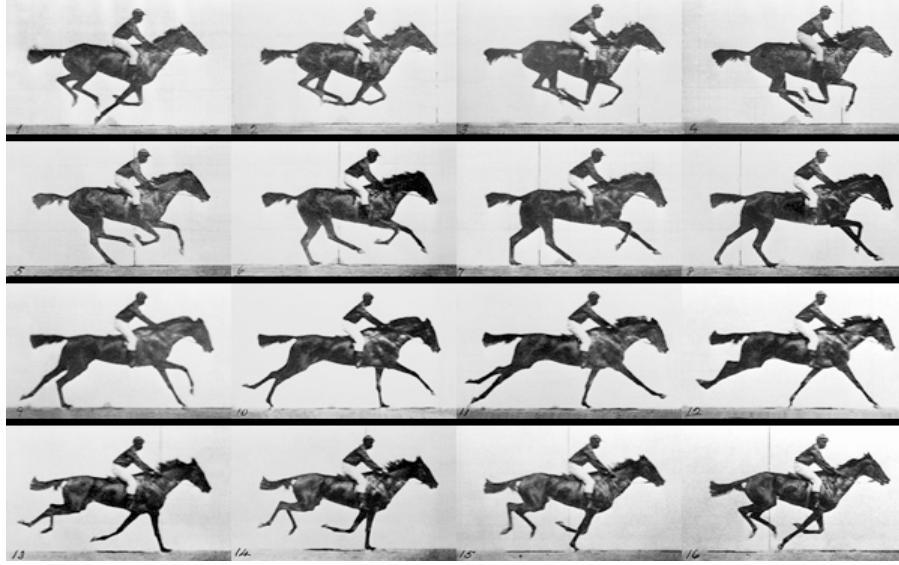
İzlenimci sanatçıların fotoğrafla ilişkileri ise ışıkla değişen atmosferi yakalama ve fotoğrafla yakalanmış 'an'ın ve anda gelişen hareketlerin görüntülerinin temsili yönünde olmuştur. Dönem resimlerinde mekânın yadsındığı pek söylenemez ama ışık ve zaman sorunsalının daha çok irdelediği söylenebilir.

Bu dönemde eserlerinde ışık ve an'ı yansıtan sanatçılardan biri Auguste Rodin'dir. Biçimi ve hareketi kalıpların dışına çıkartırken, ışığın anlık durumlarıyla ortaya konmuş yüksek enerjili heykellerinde, insan bedeninin 'an'ın durumlarına göre betimlenmesi söz konusudur. Rodin'in bu yaklaşımı, fotoğraf makinasının nesneye bakış açısına çok yakındır. Rodin, figürü oluşturan elemanları ayrı ayrı ele alma yerine, tek bir bütün olarak ele almıştır. Onun heykellerinde ışık ve gölge akışkan bir şekilde birbirlerini izlemektedir (Görsel 6). Bu bağlamda heykelde detaya indikçe kompozisyonu oluşturan nesnelere güçlüklerle tanımlanabilmektedir.



Görsel 6: Auguste Rodin, "Iris, Tanrı'nın Elçisi" 1890. Erişim 02.02.2017.
<https://boutique.musee-rodin.fr/en/sculpture-reproductions/66-iris-messenger-of-the-gods-rodin.html>

1974 yılında Eadweard Muybridge'in California'daki at yarışlarına ilişkin bir iddiayı çözümlmek üzere başladığı seri fotoğraf çekimleri insan gözünün algılayamadığı birçok görüntüyü kullanıma sunmuş. Bu fotoğraflarda hareketli canlılar belirlenmiş zaman dilimlerinde karşıdan, yandan ve arkadan fotoğraflanmıştır. Bu fotoğraflarla hareket belirli zaman aralıklarında farklı açılardan görüntülenerek karşılaştırılmıştır(Bilgiseren, 2004, s.14-16). (Görsel 7)



Görsel 7: Eadweard Muybridge, "At", 1887. Erişim 12.09.2016.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muybridge_race_horse_gallop.jpg

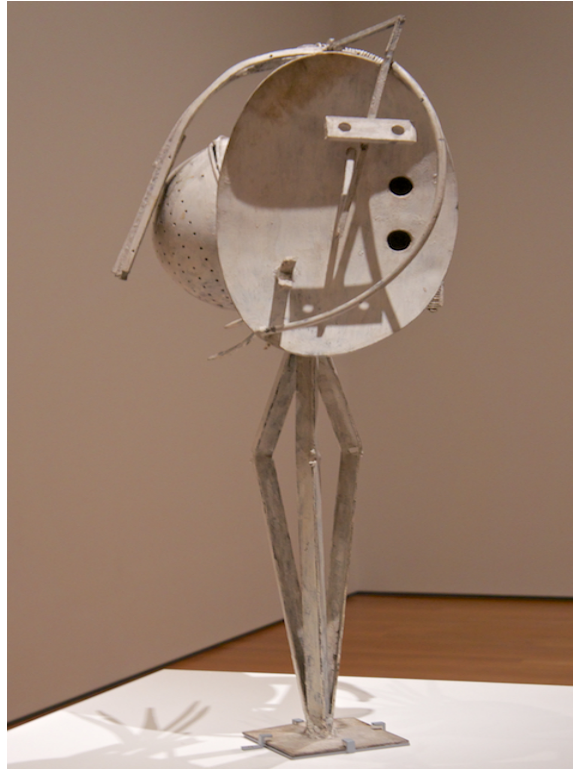
"Empresyonistler, duylar dünyasına kendilerini bırakmış gibi görünseler de nesnel oldukları gibi nesnel bir şekilde görmeyi amaçlamışlardır. Bu nedenle de, fotoğraf makinasını bir resim değil, gerçeği daha iyi gören bir göz olarak kullanmışlar; böylece 'görme'yi gösterebilmeye dönüşmüşlerdir." (Erzen, 2004:28).

Empresyonistler için fotoğraf, gündelik gerçeklere yaklaşmak için yardımcı bir araç olmuştur. Fotoğrafın anlık görüntüleri yakalama özelliği, empresyonizmin ana fikriyle örtüşmektedir.

Empresyonizme tepki olarak çıkan Kübizm akımı sanatçıları da fotoğrafı kullanmışlardır. Kübizm sanatçıları geometrik biçimleri ön plana alıp, rengi ikinci plana atmışlardır. Kübizm geleneksel sanat anlayışından kopmasıyla ve sanata yeni malzemeler dâhil etmesiyle yeni bir gerçeklik anlayışının kapılarını aralamıştır.

Kübizm yüzeyi bir yanılısama alanı olmaktan çıkarıp, onu üç boyuta indirger. Bu, sanat yapıtını yanılısama alanı olmaktan çıkarıp yeni bir oluşuma sürükler.

İlk örneklerini Cezanne’de görmekteyiz. Cezanne, doğanın küre, koni ve silindir biçiminde işlenmesi gerekliliğini vurguluyor ve resimlerinde bu yeni yaklaşımı doğanın çözümlenmesine yardımcı olabileceği düşüncesiyle kullanıyordu. Cezanne, Mount Sainte –Victorie (1885) isimli resminde de görülebileceği gibi, görünen gerçekliğin, sanatçının bakışından nasıl bir gerçekliğe dönüştüğünü gözler önüne seriyordu. Gördüğünü birebir resmetme kaygısı taşımayan sanatçının asıl problemi gördüğünü yeniden oluşturmaktaydı. Cezanne ile başlayan bu biçimsel yöntem Picasso ve Braque ile devam etmiştir. Bu dönemde Braque (Görsel 9) ve Picasso (Görsel 8)’ya ait eserlerin çok parçalı olması ve biçimlerin tuval üzerinde perspektif olmadan üç boyuta ulaşması sanatta yeni bir algılama ve kavrama biçimi oluşturmuştur. Kübizm nesnelere parçalayıp yeniden düzenleyerek yeni bir gerçeklik olgusu yaratmıştır.



Görsel 8: Pablo Picasso, “Kadın Başı”, 1929. Erişim 03.01.2017.

<http://tomatoesfromcanada.blogspot.com.tr/2015/10/picasso-sculpture-at-moma.html>



Görsel 9: George Braque, “Meyve Tabağı”, 1912. Erişim 03.01.2017.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-meyve-tabagi-ve-bardak-1426/>

Dada sanatçıları, kolâjlar, asamblajlar, yerleştirme yapıtlar, fotoğraf, fotomontaj ve afişlerle yeni, modern anlatım biçimleri oluşturmuştur. Bu nedenle Dada hareketi görsel sanatlarda görüntü konusunda oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Dada akımı, sanat eseri yapısının, toplum içindeki rolünün sorgulandığı bir hareketin başlangıcı olarak, modern toplumun değerlerini altüst etmeyi amaçlamıştır.

Dadacı hareket içindeki sanatçılar medyada var olan optik görüntü bolluğundan yararlanarak ve görüntülerin kimilerini farklı bağlamlarda kullanarak yaptıkları işler “ellenmiş görüntülerin” ilk ve belki de en ilginç örneklerini oluştururlar. Dadacılar bir yandan magazine dayalı burjuva kültürünü eleştirirken, aynı zamanda bunlarda yayımlanan görsel malzemelerden yararlanmaktaydılar. Dergilerdeki fotoğrafları çok farklı bağlamlarda kullanarak, yeni bir sanatsal teknik olan “foto-montaj” ı keşfettiler. (Topçuoğlu, 2010, s.127-132)

Raoul Hausmann, George Grosz ve John Heartfield fotomontajı, II. Dünya Savaşı öncesi Alman toplumunu bilinçlendirmek için propaganda aracı olarak kullandı. Bu sanatçılar kolâjlarını oluştururken fotoğraf görüntülerini de kullanmışlardır. Heartfield, fotomontajı kullanarak üst üste ve yan yana getirdiği görüntülerle vermek istediği mesajı çalışmalarına etkili bir biçimde aktarmıştır (Görsel 10).



Görsel 10: John Heartfield, “Babalar ve Oğullar”, 1924. Erişim 06.10.2017.
<http://www.halksahnesi.org/2018/04/19/john-heartfieldin-sanat-anlayisi-meral-bostanci/>

Dada, sanatta alışılmış anlatım biçimlerine karşı çıkarak yeni anlatım olanakları yaratmış, ve bunun için fotoğraftan yararlanmıştı. Dada aynı zamanda fotoğrafa, sanat olup olmadığı tartışmasının ötesinde yaklaşıyordu. Alışılmış malzemelerin dışında farklı malzemeler kullanmak ve yüzeyi olmayan malzemeleri farklı araçlar haline dönüştürmek dada akımının özellikleri arasında görülmektedir.

Dada sonrasında hazır görüntünün kullanımı ya da görüntünün sanatsal nesneye dönüşümü yoğun olarak Pop-Art'ta görülmüştür. Pop-Art kapitalist toplumların günlük yaşamını ve modernizmin getirdiği bayağılaşmayı vurgulamak ister, bunun için kendi ürettiği görüntüler yerine basılı yayınlar aracılığıyla izleyiciyle iletişim kurar. Tüketim toplumuna ait nesnelere, onların çöplüğünden çıkarıp kendisine özgü bir düzenlemeyle ya da hiçbir düzenlemeye gitmeksizin izleyicilerin karşısına koyar.

1950'lerin ortasında ortaya çıkan Pop Art sanatı, sanatçıların fotoğrafı kullanması nedeniyle fotoğraftan bağımsız olarak düşünülemez. Varlık nedenini sorgulayan pop art, sürrealizme karşı olan davranışıyla 20.yüzyıl sanatını biçimlendirmiştir.

Bu yıllarda Birleşik Devletler' de gelişen endüstri ve hızlanan toplumsal yaşam ile birlikte reklam, görsellik ve medya ileri boyutlara ulaşmıştır. Bu ortamda gelişen pop art, tüketim kavramı çevresinde odaklanmış, reklamlarla yönlendirilen bir toplumun isteği, sevdiği imajları yeniden işleyerek ortaya çıkmıştır. Reklamlardaki gündelik nesnelere görüntülerindeki canlılığın ve pırıltının, toplumun arzularını uyandırıyor olması, Pop Art'ın çıkış noktasıdır. Bu nesne ve görüntü yoğunluğu, pop artın potasında sanata dönüşmüştür. Pop sanatta görüntü, daha çok topluma yaklaşarak kitleselleşmiş ve demokratikleşmiştir. Benjamin'in, sanatının halesinin kaybolmasından söz etmesini kehanet olmaktan çıkarır gibi, pop art sanatçıları, toplumun sıkça rastlayabileceği imge-görüntüleri sanata çevirerek, büyük satış değerlerine sahip olan sanata alternatif bir yaygınlaşmayı kolaylaştırmışlardır. (Berger, 1999, s.23)

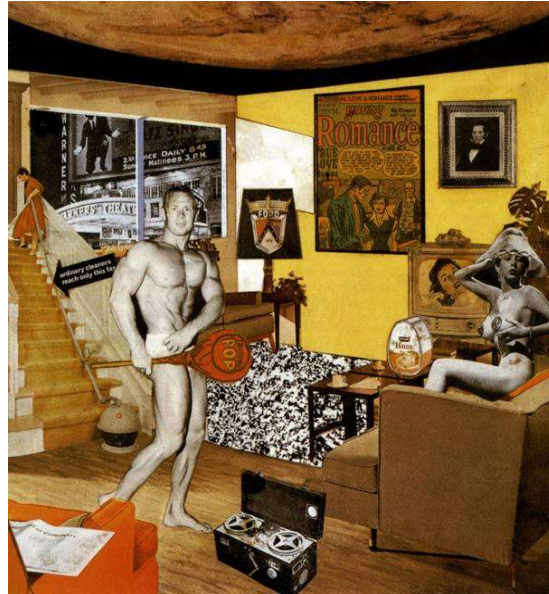
Pop-Art akımının en bilinen temsilcilerinden Andy Warhol belli bir fotoğraf görüntüsünü tekrarlar halinde tuvale aktarmıştır. Sanatçı toplum yaşamına bakışını tekrardan ürettiği görüntüler üzerinden vurgulamaya çalışmıştır. Warhol'un Marilyn Monroe (Görsel 11) resminde, dört farklı renkte dört farklı fon üzerinde tekrarlarla çoğaltarak yeniden üretmiştir. Yan yana duran, fabrika ürünü gibi birbirinin aynısı olan ve tekrar ederek frâgmanlaşan bu görüntüler, Warhol'un resim sanatı ve görüntü konusundaki yerinin belirlenmesini mümkün kılmaktadır.



Görsel 11: Andy Warhol, “Marilyn Monroe” , 1962. Erişim 01.05.2017.

<https://www.pinterest.com/pin/443956475737754742/>

Bir diğer sanatçı Richard Hamilton’da fotokolaj tekniğiyle yaptığı “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?” çalışmasında fotoğrafın hazır görüntü özelliğini kullanarak geleneksel üretim biçimlerine karşı durmuş, fakat kurduğu görüntü ile Rönesans resimlerini hatırlatan bir duruş sergilemeyi de başarmıştır (Görsel 12).



Görsel 12: Richard Hamilton, “Günümüzün evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir?” , 1956. Erişim 05.07.2017. <http://sanatile.blogspot.com.tr/2015/08/nedir-bu-pop-art-kavrami-yazma.html>

I.3 Video ve Görüntü

Video, yaşamımız üzerinde etkili olan görüntülerin iletilmesini ve depolanmasını sağlayan bir araçtır. Video, görüntüleri, kendi görme biçimiyle ve görme biçimine verdiği olanaklarla sunarak gerçek imgeler üretmekte ve gerçeklikleri belgelemektedir, var olan zaman ve mekânı bir ekran üzerinde eşzamanlı olarak yeniden üretmektedir İlk belgesel kuramcılarında biri olan Dziga Vertov'un kamera-göz kuramı bütünüyle bu bakış açısı üzerine yoğunlaşmaktadır. "Ben bir gözüm, mekanik bir göz" (Hicks, 2007) ifadesi ile tanımlanan kamera, gözün gördüğü gerçekliği yeniden mekanik bir göz olarak kaydetmesine dayanmaktadır. Gözün görebildiği her şeyi görmektedir, gözün olabildiği her yerde olabilmektedir. Hatta gözün olamayacağı yerlerde bile gerçekliği bir yüzey üzerine hapsetmektedir.

Video, 1960'lı yıllarda sanatsal ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Videonun sanat nesnesi olarak kullanımı, görüntüye kattığı yeni tanımlamalar ve kullanım olanaklarının sanatın serüveni içerisindeki önemi aşikârdır. Adını kullanıldığı malzemelerden alan Video Sanatı'nda videonun üretime ve kullanıma sunulmasıyla başlayan serüven, en başından; fotoğraf makinasının icadı, televizyonun icadı ve elektronik görüntünün kullanımından itibaren süregelen geniş bir tarihi süreç sonunda oluşmuştur. Elektronik görüntünün kitle iletişim aracı olarak kullanıldığı yayın sistemine televizyon denilmektedir. Videonun, televizyondan farkı, elektronik görüntüyü alıp işleyen, kurgulayan, çoğaltıp dağıtan bir araç olmasıdır.

Video sanatı da, diğer elektronik teknolojilerine dayanan sanat akımları ve dalları gibi toplumun görüntülere birer tüketim malzemesi olarak bakmasından ortaya çıkan bir sanat dalıdır. Toplumda ortaya çıkan görüntü tüketme geleneğinin, sanat eserlerinin görüntülerini de kapsayacak bir şekle dönüşmesi ve sanat görüntüsü ile diğer görüntüler arasında tüketim değeri olarak farklılıkların ortadan kalkması, video sanatının dayandığı temel olmuştur.

Video sanatının ortaya çıkmasına neden olan bir başka gelişme ise, video kameralarının yapısındaki değişimdir. İlk ortaya çıktıklarında oldukça ağır olan ve sadece stüdyolarda kullanılabilen video kameralarının sanatsal bir ortam olarak

düşünülmesi oldukça zordur. Çünkü video kameralarının sadece stüdyo içerisinde kullanılabilmeleri ve dış dünyaya kapalı olmaları, sanatçıların yaratım güçleri sınırlamaktadır. Taşınabilir video kameraların bulunması hem görsel-işitsel teknolojilerin gelişmesi açısından önemli bir rol oynamış, hem televizyon programlarının yapısını değiştirmiş ve de video sanatının gerçek anlamına bürünmesine neden olmuştur. Çünkü taşınabilir video kameraların sınırsız olanakları, sanatçıların videoyu bir sanat ortamı olarak kullanması için cazip bir hale getirmiştir. Taşınabilir video kameraların video sanatı ve elektronik sanat çağının bir başka önemi ise, sanatçıların çalışmalarını bağımsız olarak sürdürebilmelerinde yatmaktadır.

Video sanatının temelini atan Moholy-Nagy, sanatçıyla elektronik makinaları karşı karşıya getirmiştir. Sanatçı ekranda oluşan ışık noktalarına (İç ışık) müdahale ederek görüntüleri bozmuş ve görüntüleri yeniden üretmişlerdir.

Elektronik görüntünün üzerinde uygulanabilecek bu iç ışık uygulamaları, sanatçıya oldukça büyük olanaklar tanımaktadır. Çünkü, sanatçılar bu uygulamalar ile estetik amaçlarını hayata geçirme olanağı bulabilmişlerdir. İç ışığın yeniden yönlendirilmesi ile nesnenin gerçek görüntüsünden çok farklı bir görüntü elde edilebilir. Fakat, elde edilen görüntünün asıl kaynağı yine aynı kalır. Böylelikle, gerçeğin yeniden üretilmesi mümkünken, gerçeğin yeniden yorumlanması da mümkün olur. Çünkü, elektronik görüntü, nesnelerin fiziksel görüntüsünü tamamen değiştirebilmekte, yeni ve çok farklı görüntüler üretmeye olanaklar sağlayabilmektedir. Elektronik görüntünün nesnelerin gerçek görüntülerini yeniden üretebilme olanağı ile bu yeni özelliği, uygulayıcıya estetik bir olanak tanımaktadır (Kılıç, 1995, s.41-42). Bu olanak sanatçıya sanat yapma imkânını da beraberinde getirmektedir. Nesnenin gerçek görüntüsünün özgünlüğü yeniden üretim sırasında kaybolmasına rağmen, yeniden üretilen görüntünün kendine ait yeni bir özgünlük kazanması, elde edilen estetik görüntüye sanat kimliği kazandırabilmektedir.

Woody Vasulka, elektronik görüntünün imkânlarını açıklarken, videonun plastiğine önem vermektedir:

“Elektronik görüntünün eşsiz olan önemli bir tavrı vardır... Elektronik görüntü akıcıdır, biçimseldir, şekillendirilebilen bir kildir, bir sanat malzemesidir ve bağımsız olarak yaşar.” (Popper, 1997, s.64)

Videoya özgü olan bu özellik video sanatçıları için bir başka yaratımsal avantajı da beraberinde getirmektedir. Çünkü bu özellik sanatçılara video görüntüsüne her aşamada müdahale imkânı tanımakla birlikte video görüntüsün çarpıtılması, farklılaştırılması, renk eklenip çıkartılması oldukça basittir. Ortaya çıkarılan sanat eserlerine estetik bir sunum olanağı da tanımaktadır. Bu estetik olanaklar, video görüntüsünde iç ışığın yönlendirilerek estetize edilmesiyle gerçekleştirilmekte, bir bakıma gerçek görüntülerden yola çıkılarak, var olan görüntüler bir sanatsal yaratım süreci ile yeniden yorumlanmaktadır. Nam June Paik bu tür yaklaşımda ilk eser üreten sanatçıdır. Video monitörüne mıknatıs dayayarak ilk kez video sinyallerini deforme etmeyi yaratıcı bir çalışma olarak sergileyen sanatçıdır ve onun gerçekleştirdiği bu etkinlik, daha sonra sanatçıların televizyonun kuramsal eleştirilerinde kullanılmak üzere oluşturacakları yapısal bir dilin temellerini oluşturmuştur.

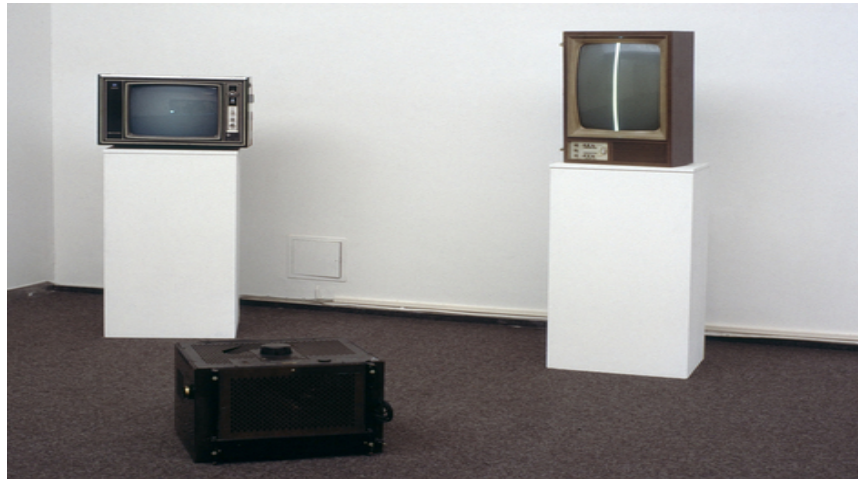
Vito Acconci ise 1971 yılında gerçekleştirdiği “Merkezler” adlı çalışmasında (Görsel 14) kendi bedenini monitörün ortasına merkezlemiş, kendi bedenini görüntünün ana malzemesi olarak kullanarak, geleneksel sanat malzemelerine eleştirel bir mantık geliştirmeye çalışmıştır. Yine 1971 yılında gerçekleştirdiği bir başka çalışması olan “Yayın Zamanı”nda (Görsel 13) ise, bir ayna karşısında “ben” ve “sen” monoloğunu tekrarlayarak, kendi yansımasıyla konuşmuştur



Görsel 13- Vito Acconci, “Yayın Zamanı”, 1971. Erişim 09.10.2017.

https://imagomemoria.wordpress.com/2012/12/08/rapprochement/vito-acconci_air-time/

Nam June Paik elektronik görüntü sanatının ilk ve önde gelen isimlerinden biridir. Nam June Paik, Mart 1963'te Almanya'da Wuppertal Parnass Galerisi'nde “Müzik Sergisi –Elektronik Televizyon” la (Görsel 14) televizyon yayınlarının genel yapısını eleştirmiş, televizyonu kullanarak, bir mıknatıs yardımı ile televizyon görüntüsünün doğal akışını bozarak, ekranı elektronik olarak boyamış, ekran görüntüsünün anlamını yeniden yorumlamıştır.



Görsel 14: Nam June Paik, “Müzik Sergisi– Elektronik Televizyon”, 1963. Erişim 04.04.2017. https://imagomemoria.wordpress.com/2012/12/08/rapprochement/vito-acconci_air-time/

Paik, ilk olarak değiştirilmiş hazır nesnelere olarak, televizyon setleri kullanmıştır. “Ay En Eski Televizyondur” (Görsel 15) adlı işinde ve diğerlerinde, kendi mekanizmasından görüntü üretebilen ‘self- referential’ (kendini referans alan) makineler kullanmıştır. Sanatçının denemeleri, sanat dünyasının yönelimleriyle – yöntem ve malzeme olarak- paraleldir. Bu iş, Paik’i farklı bir arayışa yönlendirmiştir.



Görsel 15: Nam June Paik, “Ay En Eski Televizyondur”, 1965. Erişim 03.11.2016.

<https://www.pinterest.com/pin/146718900333465751/>

“Paik, televizyonu bozmuş, kirletmiş, fetiş haline dönüştürmüş, onu iki katına çıkarmış, içini pislikle doldurarak simgesel olarak dışkı boşaltmış, Buda biçiminde, sonsuz akla olan yakınlığını ortaya koyarak, televizyonun zaman sınırlılığını ve görüşsüzlüğünü kendisiyle yüzleştirmiş, içine büyüyen bitkiler koyarak doğal zamanı ortaya koymuş ve aygıtın mimarlıkla, iç dekorasyonla olan yakınlığını ise televizyonu bir mobilyaya dönüştürerek ve son olarak da sinyalini renkli ve müzikal bir görüntüye çevirerek göstermiştir.”(Rosler, 1990, s.45)

“TV Buda” (Görsel 16) adlı çalışmasında sanatçı, video kamera, monitör, Buda heykeli ve toprağı bir arada kullanmıştır. Buda, toprak içerisindeki monitörden izlediği kendi görüntüsüyle yüzleşmekte ve kutsal bilgeliğini kendi kendisine sorgulamaktadır. Buda’nın kendi görüntüsü ekrana, o an kamera ile çekilerek anında yansıtılmıştır. Ekran, ayna görevini üstlenmektedir.



Görsel 16: Nam June Paik, “TV Buda”, 1974. Erişim 05.05.2017.

<http://artviascreen.umwblogs.org/2015/01/26/nam-june-paik/>

Paik, televizyonu sadece bir iletişim aracı olarak değil, deneysel çalışmalarının malzemesi olarak kullanmıştır. Televizyon ekranını sanatın yeni ifade olanaklarına dönüştürmeye çalışmıştır. Televizyon göstericileri ile birlikte kullandığı birbirlerinden farklı nesnelere oluşturduğu video heykeller ile robotları, günümüz televizyon toplumunu ve onun sosyo kültürel ve siyasi sonuçlarını yansıtmaktadır. Ona göre, televizyonda seyrettiğimiz habere inanç bir inanış biçimi alan iletiye bir dini olgu niteliği kazandırmaktadır. Bu nedenle, çalışmalarında televizyonları üst üste ve yan yana düzmesi bazen haç bazen de totem şeklinde konumlandığından çok tanrılı ya da tek tanrılı dinlerin ikonik algılanış biçimi, Paik’in işlerini anlamlandırdığı algıyı ifade etmektedir. Amacı, televizyon ekranındaki görüntüyle ilgilenen birinin arzusunu ve bakışını eleştirel bir noktaya taşımak, farklılaştırmak ve değiştirmektir.

Gary Hill ise video sanatında beden kavramı üzerinden yapıtlar gerçekleştirmiştir. Gary Hill, “Mademki Bu Her zaman Zaten Meydana Geliyor” (Görsel 17) adlı video yerleştirmesinde, on altı tane monitör kullanmıştır. Ekranda görünen vücut ait görüntüler izleyicilere kolaylıkla fark edemeyecekleri bir şekilde sunulmuştur. Farklı boyutlardaki bu monitörler, insan bedeninin doğal düzenlenişinin dışında olan bir görüntü ile sunulmuştur. Sanatçı, kendisini temsil eden ayak, kulak, dudak ve diğer vücut parçalarını yan yana getirerek izleyiciye gerçek insan bedeninin tamamını sunmak yerine parçalanmış imgelerini sunarak, yeni bir görüntü algısı oluşturmuştur.



Görsel 17: Gary Hill, “Mademki Bu Her zaman Zaten Meydana Geliyor”, 1990. Erişim 20.04.2017. <https://imageobjecttext.com/tag/inasmuch-as-it-was-always-already-going-on/>

2.BÖLÜM: AYNADAKİ GÖRÜNTÜ OLARAK SANAT

2. 1 Ayna ve Görüntü

*Bakış bir türlü mümkün olamayınca,
tanımak, bilmek için icat edilen güzel ayna.
Berenger dela Tour d'Albenas*

İnsan tarih öncesinden bugüne görüntüler ve yansımalarla ilgilenmiştir. İlk zamanlar parlak taşlar, su ve metal yüzeylerde kendi yansımalarını seyreden insanlar, ayna yapımından sonra kendi görüntülerini aynada seyretmeye başlamışlardır.

Ayna, üretildiği ilk zamanlar pürüzlü ve düzensiz görüntüler göstermesine rağmen değerli bir nesne olarak görülmüştür. Ayna ile insanlar kendi görüntülerini keşfetmiş ve görünmeyen açısından görünenin ötesine gidebilmiştir. Ayna, nesnenin suretini tam olarak göstermediğinden yansıma, görüntü ve benzerlik kavramları sorgulanmaya başlanmıştır.

Ortaçağ'da ayna, görüntünün keskinliğini ve ışığı yayma gücüyle sembolik bir yük üstlenirken, Eski Mısır'da, içinde yaşamın tekrarlandığı, yani ölümler âleminde yenilediği aracın sembolü olarak görülmüştür

Ortaçağ'da aynalar günahın, şeytanın ve büyücülerin aleti olarak görülmektedir. Büyücülerin, şeytanları kapattıkları bohçalarında bulunurdu. Aynı zamanda Hıristiyanlar, aynanın çılgın bakışları kendisine çektiğine ve sinsi şeytanın insanları kandırmak için kullandığı yalan ve ayartma yeri olduğuna inandıkları için aynayı tehlikeli bir nesne olarak görmüşlerdir. Bu dönemin din anlayışına göre, kendine ve bedenine bakış en suçlu bakış sayılırdı, çünkü kendini aynada inceleyen insanın, kendini keşfederek Tanrı'dan yüz çevireceğine, boş duygulara kapılacaklarına ve böylelikle kendi efendileri olacaklarına inanırlardı. Günahların çoğunun ve özellikle en önemlisi kibir ya da gururun bakıştan kaynaklandığına inanıyorlardı. Aynayı, sapkın etkilerini artırdığına inandıkları için aynayı bakışın güçlerinin simgelerinden biri olarak görüyorlardı. Bu görüşle ilgili, Dominiken keşiş olan Vincent de Beauvais

tarafından yazılan ve tüm Ortaçağ boyunca geçerli olan Speculum Dectrinale (Bakış'ın Doktrini) adlı kitapta bakış için şunlar söylenir:

“gözler ruha bulaşan kötülüklerin girdiği kapılardır ve gözlerimiz yüzünden yoksulluğumuza ya da vasatlığımıza tahammül edemeyiz; arzu doğururlar, bizi sefahate sürüklerler, tutku ve şehveti getirdiği düzensiz yaşam atarlar; dolayısıyla, sadece gözlerini yitirmiş olan özgürdür.” (Melchoir-Bonnet, 2007, s.173)

Ayna, bu dönemde üç büyük günahın biri olarak görülür. Bu nedenle aynaya bakanlar cadı ve büyücü sıfatıyla tanrının yolundan sapmış ve şeytana tapmak için soyunmuş kişiler olarak suçlanmış, işkence ve ölüm ile cezalandırılmıştır. Bir ayna üreten ve buna benzer bir şey üretenleri ise aforoz etmişlerdir.

Ayna ve yansıma birçok felsefeci tarafından da yorumlanmıştır. Platon, yansımaların gerçek olmadığını sadece gerçeğin bir kopyası olduğunu savunurken, Aristo, yansımanın bir kopya olmadığını aksine gerçeğin yeniden sunumu olduğunu savunmaktadır.

Lacan, ayna ilişkisinin kendini bilme olarak metaforik yoruma gelişim psikolojisi bakımından kesin bir anlam vermiştir: “İnsan yavrusunu, motorik zeka bakımından şempaze yavrusunun gerisinde kaldığı bir yaşta, aynadaki görüntüsünü kendisi olarak tanımaktadır bile[...] Bu edim, maymunda olduğu gibi, görüntünün hükümsüz olduğuna ilişkin bir kere öğrenilen ve hep öyle kalan bir bilgiden ibaret kalmamakta; aksine, çocukla hemen bir dizi el kol hareketini tetiklemekte; çocuk, ister kendi vücudunu, isterse yanında bulunan kişileri veya hatta nesnelere ikileyen bu hareketlerinin yardımıyla, görüntüdeki hareketlerin yansıyan çevreyle bağlantısını ve bütün bu sanal kompleksinin gerçeklikle ilişkisini oynayarak incelemektedir.” (Holz, 2016, s.15)

Lacan'a göre, çocuk kendini aynada gördüğü an annesinden bağımsız bir varlık olduğunu kavramaya başlar ve kendini seyretmekten zevk duyar. Bu nedenle ayna, insan bilincinin oluşumunda ilk simgesel aşamadır. Ayna özdeşlemenin ve kendi kendini temsil etmenin yanı sıra derin psişik karışıklıkların da açıklayıcısı olan bir nesnedir.

Yunanlılar ise, aynaların, görüntülerin gerçeğini ürettiğini; gerçeği tam ama farklı bir şekilde kopyasını gösterdiğini söylemektedir. Eski Yunanlılar yansımanın ruhu yakaladığı için, insanın kendi yansımasına bakmasının ölüme yol açabileceğini düşünmüştür.

Bugün ise aynalarla yaşıyoruz. Artık aynalar süs eşyası olarak kullanılmaktadır ve etrafımızda yeterince ayna görmekteyiz. Bu aynalar içeriği dışarıya ve dışarıyı içeriye yansıtarak mükemmel görüntüler oluştururlar. “Ayna sadece mahremiyetin kapalılığına ait değildir, sokağı, binaların cam bölmelerini, kent uzamını da işgal eder; Amerikalı sanatçı David Hockney şu eğlenceli yorumu yapıyor bu bağlamda: “Aynasız bir hayat düşünürsek, hayatı yarım düşünmüş oluruz” Hockney’den yararlanarak düşüncesini tamamlayabiliriz: “İnsan kendini aynasız düşünürse, yarım düşünmüş olur.” Dolayısıyla, insanı aynasının karşısında düşünmek ve onun iki yüzünü keşfetmek gerekiyor.” (Melchoir-Bonnet, 2007, s.97)

II. 2 Aynadaki Yansıma ve Görüntü

Sanat, kişinin, kendini ve dünyayı nasıl gördüğünü yansıtan bir ayna’dır diyebiliriz. Melchoir-Bonnet “dünyayı yorumlayan ressam ve şair dünyanın aynasıdır” (Melchoir-Bonnet, 2007, s.121) der. Bu tanımlama bütün sanatçılar için geçerlidir. Ve eserleri özel yaşamışlık çerçevesinde hayatta dair deneyimlerin yansıdığı birer aynadır.

Platon, -bir yansımalar dünyası olarak tanımladığı- bu dünyaya ait gerçekliğin resmini yapan ressama, resmettiği nesnenin zaten gerçeklik değil bir yansıma olduğunu söyler. Böylece resim de yansımanın yansımasıdır. Bu durumda tuval yüzeyi Platon’un elinde tuttuğu ayna görevini görür. Ama gerçekliğin değil sadece yansımanın yansıdığı yüzeydir. Gerçeklik, yansıma, ayna ve resim sanatı 20.yy’a kadar gündemde yer tutmuş ve tuval resmi “gerçekliğin yansıdığı bir ayna” olarak görülmüştür. Bu açıdan bakarsak, resmin yüzünde gördüğümüzü bir ayna olarak algılayabiliriz; soyut, baş döndürücü, korkunç bir ayna olarak” (Batur, 1977, s.55)

Yüzyıllardan beri birçok sanatçı eserlerinde ayna ve yansıma konusunu ele almıştır. Bunlardan bazıları; Diego Velazquez, Rene Magritte, Bill Viola, Jan Van Eyck, Daniel Rozin, Kumi Yamashita...

Yamashita'nın "Origami" isimli eserinde (Görsel 18), alegorideki mağaranın içinde "gerçek" cisimlerin yanıltıcı gölgelerin oluşmasını sağlayan ışık kaynağı gibi, noktasal ışık kaynakları kullanılmıştır. Işık, eserlerin üzerine doğrutulduğunda, tanımlanması zor olan sanat nesnelерinin seyircinin yakından aşına olduğu gölgeleri oluşturur.



Görsel 18: Kumi Yamashita, "Origami", 2011. Erişim 15.06.2017.

<https://www.itsnicethat.com/articles/kumi-yamashita>



Görsel 19: Kumi Yamashita, “Origami”, (Detay), 2011. Erişim 15.06.2017.
<https://www.itsnicethat.com/articles/kumi-yamashita>

Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evliliği” isimli resminde (Görsel 20), kendisini göstermek amacıyla aynayı kullanmıştır. Aynaya yansıyan görüntüde Van Eyck’in kendi yansımasının dışında bir kişi daha görülmektedir. Bazı kaynaklara göre bu kişi nikâha tanıklık etmek için orada olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda aynanın çerçevesinin Hz. İsa’nın hayatını anlatan resimlerle süslenmiş olması aynanın, Tanrı’nın gözünün temsili olduğunu düşündürürken, aynanın üst kısmında Van Eyck’in imzasının bulunması ise Eyck’in gözünü temsil ettiğini düşündürmektedir.

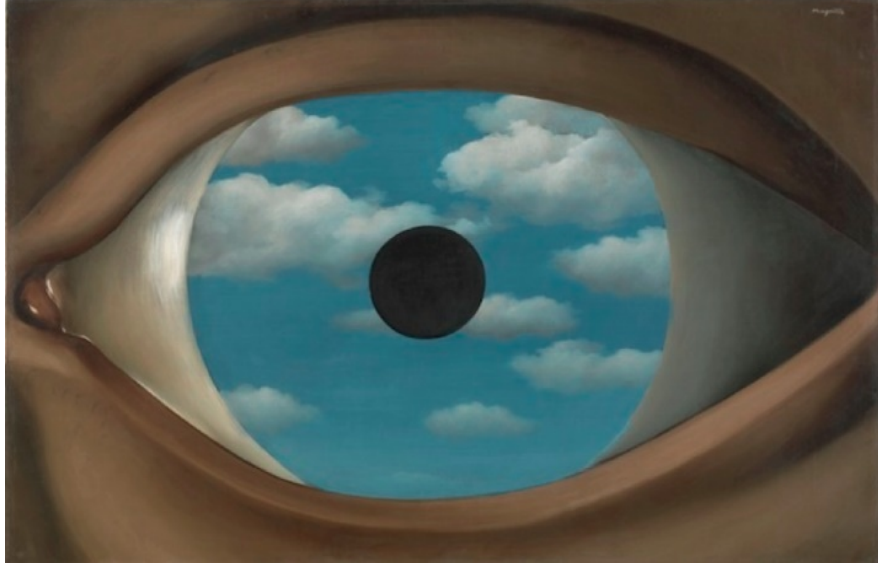


Görsel 20: Van Eyck, “Arnolfini’nin Evliliği”, 1434. Erişim 24.02.2017.
<https://www.sanatabasla.com/2012/07/11/arnolfini-dugunu-the-arnolfini-wedding-van-eyck/>



Görsel 21: Van Eyck, “Arnolfini’nin Evliliği”, (Detay), 1434. Erişim 24.02.2017.
<https://www.sanatabasla.com/2012/07/11/arnolfini-dugunu-the-arnolfini-wedding-van-eyck/>

“Arnolfini’nin Evliliği” tablosundaki aynayı çağrıştırabilecek, bir ayna-göz ilişkisi benzerliği yakalayan başka bir çalışma da Magritte’in “Yalancı Ayna” (Görsel 22) isimli eseridir.



Görsel 22: Rene Magritte, “Yalancı Ayna”, 1928. Erişim 12.07.2017.

<https://thesmartset.com/article11061301/>

Velaquez’in “Nedimeler” isimli resminde (Görsel 23), seyirci, adeta kral ve kraliçenin gözünden görür sahneyi: Velaquez’in, resmi bu araçla yapmış olması mümkündür. Resim, kral ve kraliçenin resme her baktığında, resmin yapılış anındaki bakış açılarını tekrar yakalamaları ve o anı tekrar yakalamaları için yapılmış olabilir. Burada esas önemli nokta resimde bir görülen bir de görülmeyen ayna olmasıdır. Kral ve kraliçe doğruca karşılardaki aynaya bakmaktadırlar ve Velazquez de onlara bakarak çalışmaktadır. Ancak tahmin edilebilir ki, tablodaki ressam her ne kadar kral ve kraliçenin resmini yapmakta olsa bile, gerçek ressam “Nedimeler”, üretmektedir ve kendi görüntüsünü karşısındaki aynaya bakarak resmetmektedir. Yeni, resmin yapıldığı gerçek “an” göz önünde bulundurulacak olursa, kral ve kraliçe resmin ima ettiği yerde değildirler. Varmış gibi gösterilen gerçek aslında yoktur. Velazquez aynadaki, nedimelere bakmaktadır ve “Nedimeler” i görmektedir. Bu şekilde, resmi daha sonra izleyecek olan gerçek kral ve kraliçe, arka duvardaki aynada olduğu gibi,

bu defa başka bir aynaya hapsolmuş olurlar, ancak bu sefer seyirci de onlarla birlikte hapsolmuştür. Seyirci kralın gözünün içinden, Velazquez'in aynasından dışarı, kral gibi, hiç içinde bulunmamış olduğu bir sahneye bakmaktadır. Sonuç olarak, arka duvardaki ayna, Velazquez'in üzerinde çalışmakta olduğu tablonun yansıması olmamakla birlikte, o tablonun resmedilmiş, bitmiş halidir.

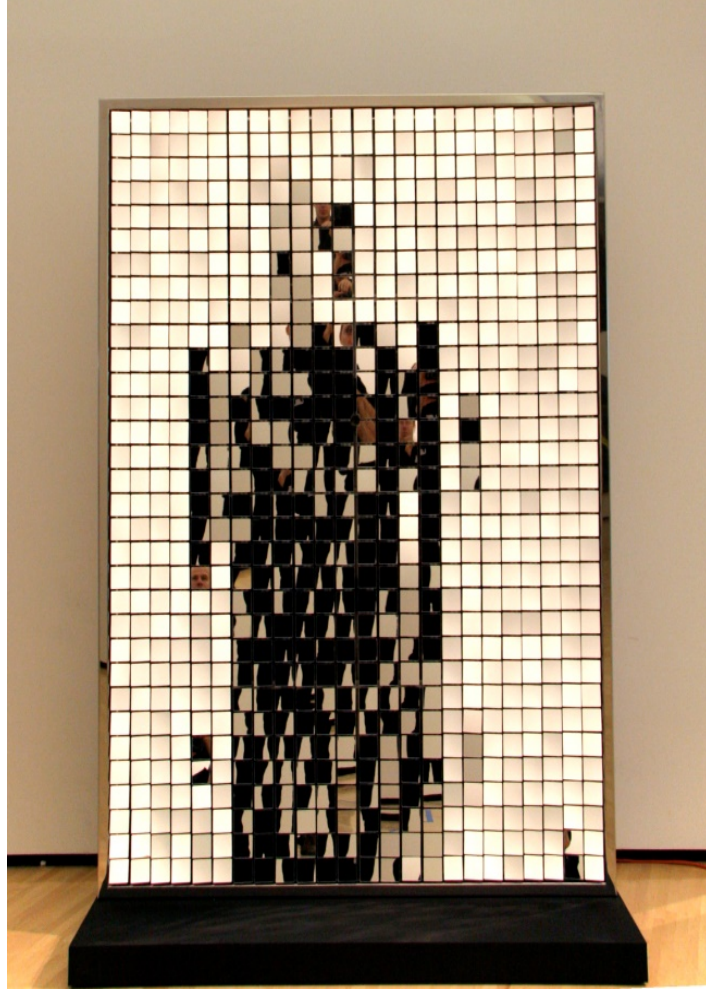


Görsel 23: Diego Velazquez, "Nedimeler", 1656. Erişim 19.06.2017.

<http://www.derindusunce.org/2012/06/21/yakinda-resim-sanatinda-hakikat-jacques-derrida/>

Günümüzde de ayna ve yansıma sanatta büyük bir rol oynamaktadır. İsraili sanatçı Daniel Rozin, çalışmalarında neredeyse ayna ve ayna rolü üstlenebilen malzemeler ve teknolojiler kullanmaktadır. "Aynalar Ayna" (Görsel 24) isimli çalışmasında mekanik düzeneklerle yönlendirilen, kameralara ve bilgisayarlara bağlı olan 768 küçük kare ayna, eserin karşısına geçen seyircinin farklı kısımlarını yansıtacak şekilde konumlanır ve bu şekilde seyircinin yansımasını bir nevi piksellerine ayırmış

olur. Oluşan görüntü oldukça kişisel olur çünkü eserin karşısındaki kişi dışında başkası tarafından gözlemlenemez.



Görsel 24: Daniel Rozin, “Aynalar Ayna”, 2008. Erişim 25.04.2017.

<http://www.smoothware.com/danny/mirrorsmirror.html>

İngiliz sanatçı Anish Kapoor’un “Çift Ayna” isimli eseri (Görsel 25) karşılıklı iki adet yuvarlak iç bükeyden oluşan paslanmaz çelik 200x200x50 cm boyutlarında olan eserlerin dikdörtgen dar bir mekânda karşılıklı olarak konumlandırılmasından oluşmaktadır. İki içbükey yuvarlak formun paslanmaz çeliğin karşı karşıya dar bir mekânda konumlandırılmasından meydana gelen kompozisyonda, mekânın sert köşeli duvarlarından oluşan ortamında, gerek eserlerin yuvarlak formundan dolayı

gerek malzemenin imkânlarından dolayı izleyicide farklı bir mekân algısı uyandırmaktadır.



Görsel 25: Anish Kapoor, “Çift Ayna”, 1998. Erişim 16.09.2017.

<http://zacholiver.blogspot.com.tr/2011/09/>

Karşı karşıya duran iki aynanın kurulumundan oluşan eserde Kapoor’un amacı seyirciyi bu göz kamaştırıcı aynalarla karşı karşıya bırakmak, izleyicinin görüşünü aynaların karşısında yakalamaktır. Boşluğun çıplaklığı benliği denemeye tabi olmaktadır. Jacques Lacan’ın şimdiye kadar klişeleşmiş ‘ayna evresi’ teorisi açısından Kapoor’un her yerde bulunan endişelerini yansımalarla mantığını çözmek oldukça kolaydır. Lacan’ın önermesine göre (bilimsel açıdan kesin değil) önceleri bebekler kendilerini aynada tanır ve böylelikle benliği/egoyu bütünlük ile parçalanma fantezileri arasında tereddüt eden hayali, yabancılaşmış ‘diğer’ kavramını başlatır. Fakat daha basit ve doğrulanabilir bir düşünce de mevcuttur. Demek ki ayna tarih boyunca kendini tanıma ve kendini kandırmanın aracı olarak var olmuştur. Bir tarihçi sözlerinde şöyle der: “Biz insan olarak kendi çatışan doğamızı

yansıtmak için aynaları kullanırız. Diğer taraftan hayatın gizemlerini araştırmak için varlıkları nasılsa öyle görmek isteriz. Öbür taraftan da gizemli kalmalarını arzularız. Kesin bilgi için çabalarız fakat aynı zamanda hayal gücü, illüzyon ve sihirden de zevk alırız.” Bu anlayışa göre Kapoor şöyle yanıtlamıştır: “Sihirle her zaman ilgilenmişimdir[...] gerçekten gizemli olmak başka bir şeylerin olup bittiği anlamına gelmektedir-Bir anlam durumudur.”

Bill Viola, “Yansıtan Havuz” isimli eserinde (Görsel 26) karakterini ve dünya görüşünü çok güzel bir biçimde yansıtır. 7 dakikalık bir video çalışmasında orman içinde yer alan bir havuzun başında yürüyen bir adam sıçrayarak havuza doğru atlar ancak havadayken dona kalır. Görüntüde sabit kalan tek şey adamın kendisidir ve tabiat, hareket etmeye ve ses çıkarmaya devam eder. Zamanla, ormandan bağımsız olarak, havuzda farklı dalgalanmalar, su damlaları belirir, ışık ve yansımalar değişir. Adam yavaş yavaş kaybolurken, su yüzeyinde, tepetaklak görünen yansıması belirir. Kendileri görülemeyen ama suda yansıması olan başka insanlar yürüyerek görünüp, kaybolurlar.



Görsel 26: Bill Viola, “Yansıtan Havuz”, 1977-1979. Erişim
09.05.2017. <http://arte.sky.it/2017/08/la-grande-mostra-che-il-guggenheim-di-bilbao-dedica-a-bill-viola/the-reflecting-pool-1977-79/>

Larry Bell ise çalışmalarında (Görsel 27), aynalar ve renkli cam gibi kırılğan, yansıtıcı malzemeleri kullanarak izleyicinin görüntüsünü, diğer izleyicilerle birleştiren veya üst üste bindiren ve yansımalarla çevrelenmiş bir ortam oluşturur. Böylece izleyiciler kendilerini bir nesne olarak algılayacak ve kendi hareketlerinin eserin bir parçası olduğunu düşüneceklerdir.



Görsel 27: Larry Bell, "İsimsiz" , 2012. Erişim 05.07.2017.

https://larrybell.com/the_work/#standing-walls/2

Dawn Hilton "Yaratıcının Gözü" isimli çalışmasında (Görsel 28) aynayı tıpkı bir göz irisi gibi kullanmıştır. Hilton, bu çalışmanın karşısına geçip baktığında kendisiyle karşılaşma anında yaşadığı tedirginlikten bahsederken "yüzleşme" kavramlarını sorgulamaktadır. Hilton, bu yapıt için "yaratıcının gözü" ifadesini kullanırken aslında

yapıtla kurduđu iliŐki anında "kendini gizlemeli mi yoksa kendini izlemeli mi" dűŐüncesiyle yüzleŐmektedir.



Görsel 28: Dawn Hilton, "Yaratıcının Gözü", 2008.

Duchamp'ın "Verilmiş" (Görsel 29) isimli eserinde, bir kapının üzerinde bulunan çift gözetleme deliğinden içeriyi gözetleyen izleyici röntgenci yerine konulmaktadır. İzleyici delikten içeri bakınca gerçek bir görüntü ile karşılaşır. Bu kapının arkasında, çalılıkların üzerine uzanmış kısmen görünen, çıplak bir kadın vücudu görülmektedir. Sol elinde kendini aydınlatan bir gaz lambası tutmaktadır. Bacakları iyice açılmış kadın bedeninin bir ayağı seyircinin hemen önüne uzanır ama görüş alanının tam içinde değildir. Arka planda farklı renklerden oluşan bir doğa manzarası tarafından çevrelenen şelalenin altında küçük bir gölet görülür.



Görsel 29: Marcel Duchamp, “Verilmiş“, 1966. Erişim 28.04.2018.

<http://artobserved.com/2009/09/page/2/>

Jepe Hein'in “Sana Dünyayı Gösterebilirim” (Görsel 30) isimli eseri de Duchamp'ın “Verilmiş” eseriyle benzerlik göstermektedir. Bu eserde ise duvarda bulunan bir delikten bakan izleyici röntgenci konumundadır. Jepe Hein bu eserinde, beklenti ve gözlem, algı ve gerçeklik arasındaki sürekli oluşan diyalogu anlatmaktadır. Galeri duvarındaki delik izleyicilerde merak uyandırmaktadır. İzleyici deliğe daha yakından bakınca küçük bir hava esintisi ile karşılaşmaktadır.



Görsel 30: Jeppe Hein, “Sana Dünyayı Gösterebilirim”, 2000. Erişim 26.08.2017.

http://www.jeppehein.net/pages/project_id.php?path=works&id=148

Jeppe Hein’in diğer bir eseri olan “Mobil Mobil” (Görsel 31) ise, dört adet çift aynadan oluşmaktadır. İzleyicilerin etrafında dönebilecekleri rahat bir alan bırakılmış ve tavandan asılarak göz hizasında sabitlenmiştir. Her ayna aynı zamanda kendi eksenini etrafında dönmektedir. Aynalar çevredeki alanın perspektiflerini yansıtır ve izleyicinin alanın farklı bölümlerine aynı anda bakmasını sağlar. Ayna yüzeyleri, yinelenen yansımalarla alanı sonsuzluğa uzatmaktadır.



Görsel 31: Jeppe Hein, “Mobil Mobil”, 2010. Erişim

26.08.2017. http://www.jeppehein.net/pages/project_id.php?path=works&id=94

Lee Bortwick “Olağan Bakış” isimli çalışmasında (Görsel 32) ağaçların budaklarına ayna yerleştirerek olağanüstü bir perspektif yakalamaya çalışmıştır. Ormanın ıssız ve çalılık yolları boyunca kütüklerin üstüne yerleştirdiği aynalarla mükemmel görüntüler elde etmektedir.



Görsel 32: Lee Bortwick, “Olağan Bakış”, 2012. Erişim 08.03.2017.

<https://blog.whodhavethought.com/2013/08/19/interview-lee-borthwick-and-her-mirrored-tapestries/>

2.3 İmge ve Mekân

İmge, insanoğlunun etrafını saran tüm yaşamsal unsurlardan fark edebildiği nesnel gerçekliklerin kendine ait düşünsel dünyasında yorumlanmış halidir. İmge; görüntü, düş, gölge terimleri ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Burada görüntü ile anlatılmak istenen, hayali olarak zihnimizde canlandırılan bir iç gerçekliğin görüntüsüdür.

Delacroix imgeyi ‘dehanın kaynağı’ olarak görüyor ve imgelemin, “başkalarının göremediği anlamları görmek ya da başkalarından farklı olarak görmek” olduğunu belirtiyor.(Aktaran Keser, 2009, s.169). Jean Baudrillard ise imgeyi ‘simülasyon’ ve ‘simulakr’ olmak üzere ikiye ayırarak açıklamıştır:

“Derin gerçekliğin yansıması olarak imge, derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge, derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge, gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, yani kendi kendisinin saf simulakrı olan imge” (Baudrillard, 1998, s.17). Baudrillard’a göre; Birinci durumda imge olumlu bir niteliğe sahiptir –burada imge bir ayın görevini üstlenmiştir. İkinci durumda imge olumsuz bir niteliğe sahiptir –kötü büyü türünden bir şeydir. Üçüncü durumda imge bir görünüm, dördüncü durumda ise imge artık görüntü düzenine değil simülasyon düzenine ait bir şeydir” (Baudrillard, 1998, s.17).

Ahmet Cevizci Felsefe Sözlüğünde imgeyi; “dış dünyadaki nesnelere zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçekdışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı; var olan şeylerin, zihinde olan sureti; resimsel niteliği olan tasarım, zihnin duyuşsal bir niteliği; ya da dış dünyada var olan bir şeyin kopyasını, duyuşsal uyarıların yokluğundan meydana getirmesinin süreci olan zihinsel nesne olarak açıklamaktadır.”(Cevizci, 2000, s.503).

Locke ise imgeyi, “fiziksel algıyla oluşun bir duyumun zihinde yeniden üretimi” olarak tanımlamaktadır.(Mitchell, 1986). İmge, Locke’un tanımıyla düşünüldüğünde, yani var olan bir şeyi imgelemede kurarak yeniden üretildiğinde, o şeye yeni bir gerçeklik kazandırılmış olur. Hem sanatçıda hem de izleyicide sanat nesnesinin var oluşu imgelemedeki kurguya dayanmaktadır. İmgelemedeki kurgu ister sanatçı için olsun, ister izleyici için olsun zaten kendinde olan, yaşamın gerçekliği içinde yaşanan, yaşanması gereken bir sürecin sonucudur.

Avner Ziss, “ Sanatta imge, gerçek bir görüngünün –bağlamı ve tanımlanmış, yapıtın fikir ile uygunluk içinde, estetik bakımından anlamlı, duyulur ve somut bir biçimi olan- belirgin bir niteliğidir” diyerek, imgenin, gözlem ve soyutlamanın bir sentezi olarak, gerçeğin bir kopyası değil, sanatçı imgeleminin yarattığı yeni bir olgu olduğunu vurgulamaktadır.

Sanatçı; dış dünyayı, gerçek olan algı yoluyla imgelemiştir. Sanatçı; imgelerin etkileşimi sonucunda imgeleminde kurgulamış olandır. Sanatçıda sanatsal gerçeklik algısıyla başlayan süreç, imgelemindeki sanat nesnesine dönüşmesi ile

sonuçlanmıştır. Sonuç olarak ortaya konan sanat nesnesi, imgelemin yorumundan başka bir şey değildir.

Rene Magritte'in 1926'da yapmış olduğu "Bu Bir Pipo Değildir" isimli çalışmasına bakıldığında, görülen nesnenin aslında o nesne olmadığı görülmektedir. Nesnenin görüntüsü ne kadar gerçeğe benzese de görüntü gerçeğin kendisi değildir o gerçeğin yeniden oluşturulmuş biçimidir.

"Gördüğümüz nesnelere, aşağı yukarı bizim onları gördüğümüz yerde, aşağı yukarı bizim onları gördüğümüz biçimde gerçekten bulunmaktadırlar. Fakat biz onlar değil onların zihnimizdeki imgelerini görürüz. Burada "aşağı yukarı" deyimini kullanışımız, zihnin, kendine gelen haberleri değerlendirirken yapacağı, çokluk önemsiz yanlışlıkları düşündüğümüzdenidir." (Hacıkadıroğlu, 2003, s.40).

Bu söylemden hareketle biz nesnelere kendisini değil de onların zihnimizdeki görüntülerini görüyorsak eğer, nesnelere görüntülerinin görüntüleri olan sanatın gerçekliğinin bu denli değişime uğraması kaçınılmazdır. Magritte'in "Bu Bir Pipo Değildir" isimli resminde bir görüntü vardır ve bu görüntü zihnimizde olan daha önceki bir görüntüye eşdeğerdir. Ancak resimdeki yazı, nerdeyse emin olduğumuz bu eşdeğer durumu tersine çevirerek bizi hayrete düşürür. Günlük yaşamımızda olan, tanıyarak bildiğimiz bir nesne karşımızdadır ancak resim bize yanıltığımızı söyler. Bu söyleyiş onu bildiğimiz görüntü olmaktan kurtarır, resmi kendi düzleminde kendi gerçekliğiyle algılatır. "Bu 'sanki'den, 'mış gibi'den kurtarılmış 'kendi'nin resmidir." (Foucault, Bu Bir Pipo Değildir, 2004, s.42)

Kahvecioğlu, 'Mekânsal İmajın Oluşumu' adlı doktora araştırmasında, imgenin oluşum sürecini incelerken, farklı yaklaşımların söz konusu süreçle ilgili saptamalarına yer vermektedir. Boulding'e göre, yaşam boyunca zaman, mekân, ilişkiler sistemi ve duygular gibi faktörlerin etkisiyle edinilen deneyimler sonucu insan zihninde oluşan kalıplar kişinin dünya hakkındaki imgesidir. Bunlar, kişinin yaşam deneyimlerinin yanında tarih bilgisi ile aktarılan genel bilgilerin ve ilişkilerin de etkisini taşır (Kahvecioğlu, 1998).

İnsan zihninde, çevresinden edindiği her türlü duyum sonucu hayali görüntüler oluşur. Bu görüntüler yalnızca görerek değil –dinleyerek, koklayarak, vb.- algılamayı doğuran her türlü duyum sonucunda oluşabilir. Örneğin dinlediğimiz bir hikâyeyi ya

da müziği, kokladığımız herhangi bir şeyi zihnimize canlandırırız. İnsan zihninde oluşan bu hayali görüntülere ‘zihinsel imge’, mekânı deneyimleyerek ve algılayarak zihnimize oluşan yansımalara ise ‘mekânsal imge’ denmektedir.

Yaşamın her alanında karşımıza çıkan mekânsal imgeler sanatın beslendiği alan olduğundan sanat için kaçınılmaz olmaktadır. Sanatçı ve izleyici kendinde var olan imgeler üzerinden yaratır, düşünür ve anlamlandırır. Sanatçı için bu mekânsal imge kurgusu üretim aşamasında karşı karşıya kaldığı düşüncelerde ve çözümlenmelerde var olurken; izleyicide üretilenle karşılaşma anında kendini göstermektedir.

1960’larda değişmeye başlayan bu mekân algısı sokakları müze ve galeriye dönüştürerek izleyici yeni bir algı sunmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan Optik Sanat sanatçıları mekânı kendilerine özgü tavırlarıyla değerlendirmişler ve insanın algısı ile oynayarak yeni mekânlar yaratmanın yollarını aramışlardır. Bu akımda hareket yanılması, ışık ve optik mekân yeni değerler olarak sunulmuştur (Germaner:1996).



Görsel 33: Gianni Colombo, “Esnek Mekân”, 1965-70. Erişim 01.09.2017.

<http://www.aestheticmagazine.com/review-of-gianni-colombo-the-body-and-the-space-1959-1980-robilant-voena/>

Gianni Colomba'nın Görsel 33'teki çalışması da bu değerler doğrultusunda oluşturulduğu gözlemlenebilmektedir. “Esnek Mekân” adını verdiği 4 metre duvar uzunluğunda olan bu kübik mekân çalışmasında mekânın içine elastik şeritlerle ağlar gerilmiştir. Elektrik akımıyla birlikte yön değiştiren dikey ve yatay biçimdeki çizgiler, seyirciye optik bir hareket algısı sunmaktadır. Mekân içinde yürüdüğü zaman zeminin yamuk olduğu izlenimi yaratılmıştır. Colombo mekânlarını “psikoloji olarak içinde yaşanabilir” şeklinde ifade etmiştir(Ögel, 1997). Böylece mekân izleyicinin deneyimi ve algılaması doğrultusunda sürekli değişen devingen bir mekân halini almıştır.

İnsanların deneyimledikleri mekânlar sonucunda zihninde imgeler oluşmaktadır. Yani mekânsal imge oluşumu ve değişimi algılamayı oluşturan fiziksel ve zihinsel tüm duyu ve duygularımızdan etkilenmektedir. Dinlediğimiz hikâyeleri –mekân, zaman, nesne, ses- zihnimize canlandırırız. Duyduğumuz her şey zihnimize birer imge oluşturur. Sanatçı da bu imgelerle oynayarak onu sanat nesnesine dönüştürür. İmge sanatçı için farklı, izleyici için farklı açılımlar yaratsa da sonuçta fiziki gerçek olan mekân da ve bu mekân da var olan sanat nesnesinde kesişir. Bir imgenin temsili yanılısalı mekân içinde sanata dönüşür.



Görsel 34: George Segal, “Yatakta Oturan Kadın”, 1996. Erişim
01.12.2017. <https://yaglis.livejournal.com/244655.html>

Segal'in yapıtlarında da hep bir tanıdıklık duygusu ve geçmişe ait imgeler görmekteyiz(Görsel 34). Sanatçı figürleri, geçmişi bir anda dondurur. Segal yapıtlarını belli tarihsel dönemleri gösteren odalar gibi, aslında sonsuzluk taklit ederken tamamen zamana bağlı kalır. Bu düzenlemeler ilişkimizi belirleyen, yaşamın renginden tamamen arındırılmış olan ve bu düzenlemelerin içinde yaşayan figürlerdir. Onlar –imal edilmiş biçimleriyle bile- yaşayanların bir simulakrı gibidirler.

Frank Halmans “Hala Uyandıığım Yatak Odaları” adlı minyatür yerleştirmesinde içinde yaşamış olduğu mekânı imgeleminde kurarak yeniden oluşturup izleyiciye sunmaktadır (Görsel 35). Mekânda olan gerçek görüntüleri(dolap, koltuk, kitaplar) neredeyse aynı denebilecek şekilde yeniden oluşturarak, izleyicide mekânı gerçek kılmaktadır. Oliveira, bu çalışmanın ilginç olan yönünü şu şekilde ifade eder:

“Bu çalışmaları çekici kılan, izleyicilerin eşzamanlı yerlerde (apaçık taklitte onun gerçek muadiliyle) karşı karşıya gelmesidir. Bu mekânlar, başka bir yerin simülasyonu olarak tanımlanabilir. Gerçek ‘yer’ fiilen vardır, ancak onun yerini başka bir versiyon almıştır. “(De Oliveria ve ark, 2006)



Görsel 35: Frank Halmans, “Hala Uyandıığım Yatak Odaları”, 1996. Erişim 06.07.2017. <http://annekevanwolfswinkel.blogspot.com.tr/2011/01/frank-halmans-marcel-proust-en-het.html>



Görsel 36: Frank Halmans, “Hala Uyandığım Yatak Odaları”, (Detay) 1996. Erişim 06.07.2017. <http://annekevanwolfswinkel.blogspot.com.tr/2011/01/frank-halmans-marcel-proust-en-het.html>

Bachelard imge ve mekân ilişkisini, “Mekânın Poetikası” adlı kitabında faklı başlıklar altında anlatmıştır. Bachelard, mekânları hayallerin başlangıç noktası olarak görmektedir. Çünkü geçirilen zamanlar, anılar bu mekânlar sayesinde, mekânların içinde bulunmaktadır. Bachelard’ın, “yalnız anılarımız değil, unuttuklarımız da bir yerlerde barınmıştır” (Bachelard, 2017) sözüyle, insanların yine aynı mekânları hatıralarına, duygularına, düşüncelerine ve ruhlarına göre biçimlendirdiği düşüncesini çıkarabiliriz.

Örneğin küçükken yaşamış olduğumuz mekâna uzun bir süre sonra gittiğimizde, eski anılarımızın zihnimizde eskisi kadar canlı olduğunu görebilmekteyiz. Nerede ağladığımızı, nerede güldüğümüzü ve hayal kırıklıklarına uğradığımızı, yaşadığımız

tüm anıları yeniden hatırlayarak yeniden hayal etme şansı yakalayarak hayallerimizi tamamlayabiliriz.

Ressam Lopicque, “Örneğin ırmağın Auteuil’den geçişini resmediyorsam, yaptığım resmin bana, ırmağın gördüğüm gerçek akışı kadar beklenmedik şeyler vermesini (bunlar başka türeden bile olsa) beklerim. Zaten geçmişten kalmış bir manzaranın tıpatıp aynısını yapmak, bir an için bile söz konusu olamaz” diyerek, sanatçının mekânı gördüğü gibi değil kendi hayalgücüne göre yeniden yarattığını ifade etmiştir. Yani Lescure’ında dediği gibi “Sanatçı, yaşadığı gibi yaratmaz, yarattığı gibi yaşar.” (Bachelard, 2017, s. 25)

III. UYGULAMALAR

Bu rapor kapsamında yer alan çalışmalarda, görüntü bir sanat üretim ortamı olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda görüntü; kişi tarafından, belirlenmiş bir yüzey üzerine aktarılan, bazen bir gerçekliği temsil eden, bazen kendi gerçekliğini oluşturan, bazen de kendisinin bir gerçekliğe dönüştüğü, teknolojiye bağlı olarak devamlı geliştirilip dönüştürülen, dönüştükçe sanat ve görüntüye dair algıları değiştiren bir ortamdır.

Görüntüler yaşamımızın her alanında yer almaktadır. Reklamlarda, gazetelerde, dergilerde, televizyonda, cep telefonunda, bilgisayarda vb. her alanda, farklı formlarda karşımıza çıkmaktadır. Görüntünün bu kadar yaygın olması ve farklı ihtiyaçları karşılaması, bazı düşünürler tarafından yorumlanmaya başlanmıştır. Bu düşünürlerin bazıları görüntünün gerçekle olan ilişkisini tartışırken, bazıları ise görüntünün aslında gerçeği değiştirerek yepyeni bir gerçeklik kurguladığını savunmaktadır.

Görüntü –gerçek ilişkisine ilk olarak Platon’un Mağara Alegorisini örnek verebiliriz. Bu mağarada insanlar başlarını sağa sola ya da geriye oynatamayacak biçimde zincirlenmiştir ve mağara duvarından başka bir şey görememekte dirler. Arkalarında yanan ateş, ateşin önünde ise ellerinde insan, hayvan vb. şeyler taşıyan insanlar geçmektedir. Mağaradakiler sadece duvara yansıyan görüntüleri gördüklerinden, o nesnelerin gerçek nesnelere olduğunu sanmaktadırlar. Oysa zincirlerden kurtuldukları zaman önce ateşi daha sonra nesnelerin gerçek görüntüleri göreceklerdir ve o zaman gerçeğin kendisi ile tanışmış olacaklardır. Platon’a göre, mağarada olmak, gerçek dünya yerine onun yansımalarıyla, yani temsillerle yaşamaktır. Gerçeklik ise güneş ışığı altındadır. Görsel 37 ve Görsel 39’da yer alan çalışmalarda ışığın yaratmış olduğu görüntü ve kişide bıraktığı izlenim gözlenmek istenmiştir. Görsel 37’de yer alan çalışmada ışık ‘gerçek’ olan olarak tanımlanırken, Görsel 39’de ise mekâna yayılan ışığın çevrede oluşturduğu görüntüleri göstermesi yani ‘gösteren’ olarak tanımlanmıştır.



Görsel 37: Zekiye Budak, “Karşılaşma”, 2017



Görsel 38: Zekiye Budak, “Karşılaşma”, (Detay), 2017



Görsel 39: Zekiye Budak, “Dehliz”, 2015



Görsel 40: Zekiye Budak, “Dehliz”(Detay), 2015

Susan Sontag ise “Fotoğraf Üzerine” adlı kitabında görüntü –gerçeklik ilişkisini şu şekilde açıklamıştır:

“Gerçeklik her zaman için görüntülerin yansıttığı bilgilerle yorumlanmıştır; filozoflar da Platon’dan beri, ‘gerçek’ olanı kavramının görüntüsüz bir yolunu standart hale getirerek, görüntülere bağımlılığımızı azaltan çabalar içine girmişlerdir. Ne var ki, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında tam bu standart yakalanabilecek gibi görünürken, hümanistik ve bilimsel düşüncenin ilerleyişi karşısında eski dinsel ve siyasal yanılsamaların gerileyişi, -beklendiği üzere- gerçek olana doğru kitlesel bir kayışa yol açmadı. Tam tersine, yeni inançsızlık çağı, görüntülere bağımlılığımızı iyice kuvvetlendirdi. Eskiden görüntüler biçiminde anlaşılan gerçekliklere duyulan güvenin yerini, görüntüler, yanılsamalar olarak anlaşılan gerçekliklere duyulan güven alıyordu. Feuerbach The Essence of Christianity (Hıristiyanlığın Özü) adlı kitabının 1843’te yapılan ikinci basımının önsözünde ‘çağımız’ hakkında şöyle bir gözlemde bulunmaktaydı: “Bu çağ görüntüyü şeylere, kopyayı asıla, temsili gerçekliğe, görünümü varlığa tercih eder” –üstelik ne yaptığını çok iyi bilerek. Feuerbach’ın geleceği haber veren bu yakınmaları, yirminci yüzyılda yaygın kabul gören bir teşhise dönüşmüş durumdadır: bir toplum ancak, başta gelen faaliyetlerden birisi görüntü üretip tüketmek olduğu; gerçekliğe yönelik taleplerimizi belirlemede olağanüstü bir etki gücüne sahip olup, birinci el deneyimlerin yerini almaya başlayan bu görüntüler, ekonominin sağlıklı işlemesi, siyasal yapının istikrar kazanması ve şahsi mutlulukların tadılması açısından vazgeçilmez bir öneme kavuştuğu zaman ‘modern’ olabilecektir” (Sontag, 2008, s.180-181).

Görüntünün, gerçeği yeniden kurguladığını savunan Leppert’e göre ise; “Durağan ya da hareketli tüm görüntüler, hatta gerçekte var olmayanlar da var olan bir nesnenin ya da bir düşüncenin, belirli bir yüzey üzerinde yeniden üretimidir. İmgeler bize asıl dünyayı değil, seçilmiş bir dünyayı gösterir ve gösterilenler, gerçeğin temsilleri, yeniden sunumlarıdır” (Leppert, 2009, s.63)

Her görüntü aynı zamanda gerçeğin bir temsilini oluşturmaktadır. Gerçeğe ise insanlar ilk kez fotoğrafla bu kadar yaklaşabilmiştir. Fotoğrafla birlikte sanatta yeni akımlar ve üsluplar oluşmaya başlamıştır. Fotoğraf resim sanatını katı kurallarından kurtarmış, böylece sanat ve gerçeklik ilişkisi fotoğraf sanatı içinde ele alınmaya başlanmıştır. Fotoğraf, gerçeğin yeniden üretilmesi olarak görülmüştür. Teknolojinin devamlı yenilenmesiyle görüntü üretimi çoğalmış ve sanatla kurduğu bağ ile günümüze kadar farklılıklar göstererek gelmiştir. Her yeni teknolojik gelişme sanatı dönüştürmüş, dönüşen sanat formu ise kendi teknolojisini geliştirmiştir. Özellikle

fotoğrafın çıkmasından sonra teknolojinin hızla gelişmesi, görüntüye, ses ve hareket eklemiş bu da yeni sanat dallarının doğmasına neden olmuştur.

Bu gelişmelerden biri olan videonun çıkması ile var olan zaman ve mekân bir ekran üzerinde eşzamanlı olarak yeniden üretilmiş ve kaydedilmiştir. Video ile gerçek görüntülere müdahale edilerek sanatsal bir form olarak yeniden yorumlanabilmiştir. Böylelikle gerçeğin yeniden üretilmesi mümkünken, yeniden yorumlanması da mümkün olmuştur. Görsel 41’de yer alan video çalışmasında ağaç üzerine ayna yerleştirilerek var olan mekân ve zaman ayna yüzeyine yansıyan görüntülerle kaydedilmiştir. Böylelikle ayna yüzeyine yansıyan sanal görüntü ile gerçek mekân görüntüsü arasındaki ilişki sorgulanmaktadır. Platon Devlet’teki diyalogunda görüntülerin gerçek olmadığını sadece gerçeğin bir kopyası olduğunu vurgulamıştır. Dolayısıyla Görsel 41’de yer alan video görüntüsü kopyanın kopyasını oluşturduğu düşüncesini doğurmaktadır. Bir yanda aynaya yansıyan görüntüler gerçek görüntülerin kopyasını oluştururken diğer tarafta aynaya yansıyan görüntülerin videoya alınması görüntülerin kopyasının kopyasını oluşturmaktadır. Böylelikle var olan gerçek görüntüler aynaya yansyarak yeni bir gerçeklik kazanmıştır.



Görsel 41: Zekiye Budak, “Akış”, 2016, Video

Ayna görünür bir nesne olduğu gibi, başka nesnelere de öyle bir şekil de yansıtır ki, bu nesnelere onun içindeymiş gibi görünür. Aynaya yansıyan nesne, onun içinde, duyuşsal algılar ile algılanabilir bir şekilde görünür olmaktadır. Bu durumda ayna başka bir nesnenin görüntüsüdür, başka nesnelere de görüntüsünü göstererek ayna olmaktadır. Yani aynanın bir görüntüsü yoktur, başka nesnelere yansıtılarak bir görünüme sahip olmaktadır. Aynaya baktığımız zaman nesnenin gerçekten orda olduğuna inanmaktayız fakat başka bir şekilde gözlemlediğimiz zaman nesnenin orda olmadığını sadece aynadaki yansıması olduğunu görmekteyiz. Bu durumda aynada iki gerçeklik oluşur: birincisi nesnenin gerçek görüntüsünün aynaya yansıması, ikincisi ise aynanın gerçek bir nesne olmasıdır. Görünebilir nesnelere ayna yardımıyla da görünebilir nesnelere olarak tanımlayabiliriz. Heinz Holz Yansımanın Diyalektiği adlı kitabında (2016, s.56) aynadaki görünebilirliği şu şekilde açıklamıştır:

“ Eğer ve ancak, biz ondan başkalarını –ve ilkesel olarak tüm diğer görünebilir nesnelere- görebiliyorsak, aynanın kendisi ve böyle oluşu görünebilir bir nesnedir. Bundan dolayı işte bir ayna, cidden fevkalade özel görünebilir bir nesnedir gerçekten de. Zira o, birincisi; yansıttığı ve yansıtmaya muktedir olduğu diğer görünebilir şeylerin yanında görünebilir nesnedir; ve bunlar gibi aynı manaya sahiptir. Ama ikincisi; onun görünebilir bir nesne olma tarzı, tüm diğer görünebilir nesnelere başkadır. Çünkü görünebilir nesne olarak bunların var oluşu, bir aynanın onları aksetmesine bağlı değildir. Bunlara karşın aynanın kendisi ise(ayna olarak), ancak başka görünebilir nesnelere yansıtan olarak görünebilir bir nesnedir.”

Yani ayna gerçek bir nesneyken içine yansıtılan görüntülerde nesnelere de gerçek görüntüleri olmaktadır, fakat görüntüler ayna yüzeyinde sanal bir görüntü oluşturmaktadır. Aynaya yansıyan görüntüler sadece gösterilen nesnenin diğer bir görüntüsüdür, gerçekte var olan nesne aynaya yansımınca aynanın perspektifinden oluşturulmuş nesneye yeni bir gerçeklik katmaktadır. Aynayla görünmeyen açısından görünenin ötesine geçilebilmiştir. Aynaya yansıyan her şey bakan kişi tarafından anlaşılmaz ve bakan kişi görünenleri kendine göre inşa eder ve kendine göre anlamlı bir hale getirir. Böylece görünen ve görünmeyen her şey artık görünebilir hale gelir.

Sanatçılar eserlerinde aynayı kullanarak, görünür gerçek olan doğayı kendi perspektifine göre şekillendirerek gerçeği yeniden yorumlamaktadır. Lee Bortwick’in çalışmaları ele alınarak oluşturulmuş Görsel 41 ve Görsel 43’te yer alan çalışmalarda farklı mekânlara aynalar yerleştirilerek farklı perspektifler oluşturulmak

istenmiş ve görünür olan görüntüleri görünmeyene yansıtarak görüntüye yeni bir gerçeklik kazandırılmak istenmiştir. Burada ayna artık görünür bir nesne değil teleskop görevi görmektedir. Tıpkı teleskop gibi nesnenin kapalı alanına başka bir gerçekliği, görünür olanın içine görünmeyeni yansıtır (Görsel 42), (Görsel 44).



Görsel 42: Zekiye Budak, “Teleskop Gibi”, 2016



Görsel 43: Zekiye Budak, “Teleskop Gibi”, (Detay), 2016



Görsel 44: Zekiye Budak, “İsimsiz”, 2015

Görsel 45 ve 46’da yer alan çalışmalar yine aynanın görünebilir olan yüzeyi kullanılarak oluşturulmuştur. Ağaç üzerine yerleştirilmiş olan aynanın yüzeyine karşısında duran kişinin bedeni yansırken, dürbünden bakan kişi ise kendi gözleriyle karşılaşmaktadır. Kişi kendini aynada gördüğü zaman, kendisiyle bütünleşir ve kimlik arayışına geçer. Melchior- Bonnet’e göre kişinin kendini aynada görmesi, özdeşleşmesi, kendini ifade edebilmesi zihinsel bir işlem gerektirir. Bu işlem ise ancak ötekini kendisini tanıdığı ve “ben ötekinin ötekisiyim” diyebildiği takdirde başarılı olabilir (Melchior- Bonnet, 2007, s.18).



Görsel 45: Zekiye Budak, “Öteki Ben”, 2015



Görsel 46: Zekiye Budak, “Karşılaşma”, 2017

Anish Kapoor aynalı eserlerin bıraktığı izlenimleri şu şekilde açıklamıştır: “ Bence burada ilginç olan şey aynalı bir objenin mekâna neler yapılabildiğini –dünyayı ters yüz eder, mekânla ilgili kafa karışıklığı doğurur, nesnelere okunamaz kılar. Erişebilecek en üst noktanın çok uzaklarda olmadığını, aynalı objelerde bulunabilecek çağdaş bir en üst nokta olduğunu öne sürer.” (Price, a.g.e: 499)

Görsel 47’de yer alan çalışmada da mekân ve görüntüler deformasyona uğratarak izleyicide yeni bir mekân algısı ve gerçeklik oluşturulmak istenmiştir. İçbükey aynadan uzaklaştıkça görüntüsünü daha net görmeye başlayan izleyici, dışbükey aynada ise bir nevi kendi gözüne yansıyan görüntüleri izliyormuş gibi bir etkiyle karşılaşmaktadır. Aynı zamanda içbükey aynaya bakan kişi gerçekte var olmayan kendi ters görüntüsüyle karşılaşınca mekân ve gerçeklik algısı değişmektedir.

Mekândaki tüm görüntüler aynanın içinde hapsolmuş ve sıkıştırılmış bir şekilde görünmektedir. Ayna yüzeyine iki boyutlu olarak yansıyan görüntüler arkadaki hayali mekânla üç boyut kazanmıştır, böylece görüntülere bakan izleyici gerçek olan mekânı yeniden sorgulamaktadır. Gerçek olmayan ve sonsuz mekân.



Görsel 47: Zekiye Budak, “İsimsiz”, (İçbükey Ayna), 2018



Görsel 48: Zekiye Budak, “İsimsiz”, (Dışbükey Ayna), 2018

Yukarıdaki çalışmalarda görüldüğü üzere görüntüler aynaya yansiyarak ayna yüzeyinde yeni imgeler ve algıda yeni bir gerçeklik oluşturmuştur. Bu imgeler ise gerçeği değil görüntülerin temsilini sunmaktadır.

İmge ve temsil, temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi Richard Leppert şu şekilde açıklamıştır:

“İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilidir imgeler: Temsil, yani yeniden –sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler “gerçek” dünyada olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dâhil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster, fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir” (Leppert, 2009, s.16)

İmgeler, nesnenin biçimini koruyarak zihnimizde görüntüler oluşturur ve o görüntüler insan bilincine yerleşir. Yine insan bilincine yerleşen mekânlar vardır: Daha önce gördüğümüz, deneyimlediğimiz, geçmişten kalan mekânlar. İnsan bilincine yerleşen bu mekânlar/ nesnelere görüntüleri gerçeği yaratmaz, var olan gerçeği yeniden yorumlayarak bize sunar.

Bachelard ,”Mekânın Poetikası” adlı kitabında, mekânları hayallerin başlangıç noktası olarak görmektedir. Çünkü geçirilen zamanlar, anılar bu mekânlar sayesinde, mekânların içinde bulunmaktadır. Örneğin; geçmişte oturduğumuz ev bilincimizde hep var olduğu için, eski ev’i anılarımızda ve düşlerimizde o günlerde hissettiğimiz duygulardan hiçbir şey kaybetmeden yeniden yaşarız.

Bachelard, ev’i bir taraftan yaşayanlarına göre biçim alan, diğer taraftan onlara biçim veren bir değer olarak ifade etmiş ve geçmişte insanın yaşamış olduğu ev’i düşlerinde yeniden yaşadığı zaman hissettiği duyguyu şu şekilde anlatmıştır:

“Doğduğumuz ev, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir. Bir organik alışkanlıklar öbeğidir. Aradan yirmi yıl geçmiş bile olsa, bilmediğimiz onca merdiveni çıkmış da olsak, çıktığımız “ilk merdiven”in reflekslerine yeniden kavuşuruz, ötekilerden biraz daha yüksek olan o basamağa takılmayız artık. Evin varlığı da bize, bizim varlığımıza sadık kalarak tümüyle açılır. Gıcırdayan kapıyı aynı el hareketiyle iteriz, uzaktaki tavan arasına ışığı yakmadan gideriz. En küçük kapı mandalına bile elimizle koymuş gibi ulaşırız.” (Bachelard, 2017, s.45)

Yine Bachelard, geçmişteki evi düşlediğimizde, içimizde barındırdığı o ilk sıcaklığı Jean Wahl’in şu dizeleri ile ifade etmiştir:

“Ve eski evin
Kızıl sıcaklığını duyuyorum
Duyulardan zihne gelen” (Aktaran Bachelard, 2017, s.)

Görsel 49 ve 50’de yer alan çalışmalarda da geçmişte var olan bir evin kuşbakışı mekân fotoğrafı ayna üzerine baskı yapılarak sunulmuştur. Ayna üzerine basılmış olan mekân fotoğrafı insan bilincine yerleşmiş mekânı temsil ederken, ayna ise insan bilincine yer edinmiş mekâna olan sonsuz duyguyu temsil etmektedir.



Görsel 49: Zekiye Budak, “Zihnimdeki Görüntü 1”, 2018



Görsel 50: Zekiye Budak, “Zihnimdeki Görüntü 2”, 2018

Yine Görsel 51’de yer alan çalışmada Güneydoğu Anadolu bölgesine ait olan geceleri sonsuz gökyüzündeki yıldızları izlemek ve uyumak için kullanılan “Dam Palas” insan bilince yer edinmiş görüntüsüyle yeniden yorumlanarak izleyiciye sunulmuştur. İki ayna içerisinde minyatürü yapılarak yerleştirilmiş olan “Dam Palas” insan bilincine yerleşmiş olan nesneyi temsil ederken, aynalar sonsuz gökyüzünü temsil eder.



Görsel 51: Zekiye Budak, “Dam Palas”, 2018



Görsel 52: Zekiye Budak, “Dam Palas”, (Detay), 2018

İnsan bilincinde sadece daha önce gördüğümüz, deneyimlediğimiz mekânlar/ nesnelere imgeler oluşturamaz, daha önce deneyimlemediğimiz, sadece hayal dünyamızda var olan mekânlar/ nesnelere de imgeler oluşturabilir. İnsan bilincinde oluşan bu imgeler, çevresinden edindiği her duyum sonucu oluşabilir. Dinlediğimiz müzik veya hikâyeye, kokladığımız herhangi bir şey zihnimizde hayali görüntüler oluşturmak için yeterlidir.

İmge, gerçek bir varlığın yerini alması ve ona yeni bir gerçeklik kazandırması olarak düşünüldüğünde ise, burada şu an mevcut olmayan, bulunmayanı buraya getirerek

ona yeni bir gerçeklik kazandırır. Baudrillard da yeni gerçekliğin gerçeğin yerini aldığı ve gerçek”miş” gibi yaptığını ve gerçekliği kurguladığı simgeler ve modeller aracılığı ile yansıttığını belirtmiştir. Böylelikle gerçek görüntüler ortadan kalkmış ve yerini gerçekmiş gibi görünen görüntüler almıştır. İmge olarak varlık kazanan görüntüler (mekân, nesne), bir anlam taşıyıcıdır. Her görüntü bir imge değildir, fakat her imge bir görüntüdür.



Görsel 53: Zekiye Budak, “Gözetleme”, 2017



Görsel 54: Zekiye Budak, “Gözetleme ”, (Detay), 2017

Görsel 53, 55, 56 ve 58’de yer alan çalışmalar camera obscuradan yola çıkarak oluşturulmuştur. Karanlık bir odanın deliğine ya da ağacın içine yerleştirilmiş micro mekânlar ışığın yansımasıyla görülmektedir. Bu çalışmalarda dürbün ya da kapı deliğinin arkasına gizli mikro mekânlar yapılarak gerçekte orada var olmayan yeni mekânlar oluşturulmak istenmiştir. Dürbün ve kapı deliğinin kullanılması ise izleyici de ister istermez gözlem ve merak isteği uyandırmaktadır. İzleyici delikten bakınca gerçek görüntülerle değil imgeleriyle karşılaşmaktadır. Burada mekânın gerçek görüntüsünün yerine imgesinin olması da kişinin gerçeklik algısının değişmesine neden olmuştur. Aynı zamanda delikten içeriye izleyen izleyici de işin içine katılır ve röntgenci durumuna sokulur.



Görsel 55: Zekiye Budak, “Hücre ‘imiş’ ”, 2017



Görse 56: Zekiye Budak, “Metruk Yer”, 2015



Görsel 57: Zekiye Budak, “Metruk Yer”, (Detay), 2015

Kısaca imgeler gerçek olanın zihnimizdeki yansımasıdır diyebiliriz. Dinlediğimiz müzik ve hikâye, gördüğümüz mekânlar ya da okumuş olduğumuz bir hikâyede olayın geçtiği mekân ve nesnelere, zihnimizde canlanır ve birer imgeye dönüşür. Sanatçılar ise bu imgeleri bir sanat formuna dönüştürerek izleyiciye yeni bir algı ve gerçeklik sunar. Böylece gerçeğin yerini alan imgeler, sanatta yeni olanakların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.



Görsel 58: Zekiye Budak, "İsimsiz", 2015



Görsel 59: Zekiye Budak, "İsimsiz", 2015

SONUÇ

Günümüzde, görüntünün zaman ve mekânla olan ilişkisi önceki yıllara göre daha farklı bir boyutta taşınmıştır. Görüntüler, teknolojinin gelişmesine bağlı olarak her çağda değişime uğramıştır. Görüntülerin her çağda değişime uğraması sanat algısını ve felsefesini de değişime uğratmıştır, sanat algısının değişmesi ile görüntüler tekrar değişmiştir bu döngü sanat ve teknolojinin birbirleriyle ne kadar iç içe olduklarını göstermektedir. Özellikle 20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan sanat anlayışları nesne ve mekâna dair sorgulamaları da beraberinde getirmiş, bu sorgulamalar ise sanatta yeni gerçeklik algısı oluşmasına sebep olmuştur.

“Görüntü Mekân İlişkisinde İmge” başlıklı araştırma raporunun uygulamalar bölümü içerisinde yer alan çalışmalarda görüntü-gerçeklik kavramı, teknolojinin sağlamış olduğu imkânlar doğrultusunda gerçekte var olan seçilmiş bir mekân içerisinde oluşturulmuş çalışmalarla birlikte incelenmiştir. Sonuç olarak imgeler, görünen gerçekliğin ardındaki görünmeyeni, öznel yaşamın imgelem gücü ile sanat nesnesine dönüştürmüş, sınırlandırılmış bir görme aracından(dürbün, ayna, kamera, vb.) var olan fiziksel bir mekânı seçili keyfi bir kadrageye göre düzenleyerek algı karmaşıklığı ve hareketlilik yaratmıştır. Görme araçlarıyla oluşturulmuş bu çalışmalarda, görüntülerin mekân içerisinde nasıl bir gerçeklik algısı oluşturacağına yönelik yeni sorgulamalar getirerek, günümüzde teknolojik araçların beraberinde getirmiş olduğu değişken gerçekliğin görüntü biçimleri üzerinde ne ölçüde etkili olduğu anlaşılmıştır.

KAYNAKÇA:

ALTUNAY, Alper, 2013, “*Sanatın Ortamında Video*”, Anadolu Üniversitesi Yayınları.

ALTUNAY, Alper, 2006, “Video Sanatında Yapıçözümü: Araç ve Mesaj Olarak Video”, *Selçuk İletişim*, 234-239. Erişim: 12.05.2017, docplayer.biz.tr/amp/52907172-Video-sanatinda-yapicozumu-arac-ve-mesaj-olarak-video-d-alper-altunay-deconstruction-in-video-art-video-as-the-medium-and-the-message.html.

ANTMEN, Ahu, 2008, “*20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*”, İstanbul, Sel Yayıncılık.

ARNHEİM, Rudolf, 2012, “*Görsel Düşünme*”, (Çev: Rahmi Ögdül), İstanbul, Metis Yayınları.

ATAL, Tuncay Murat, 2016, “Hareketli Dijital Görüntünün Sanatsal İmge Olarak Estetiği”, *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (15), 11-24. Erişim: 05.04.2017, www.dergipark.gov.tr.

BACHELARD, Gaston, 2017, “*Mekanın Poetikası*”, (Çev: Alp Tümertekin), İstanbul, İthaki Yayınları.

BARTHES, Roland, 2000, “*Camera Lucida-Fotoğraf Üzerine Düşünceler*”, (Çev: Reha Akçakaya), Kadıköy, Altıkırkbeş Yayın.

BARTHES, Roland, 2014, “*Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*”, (Çev: Ayşenaz Koç-Ömer Albayrak), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

BERGER, John, 2007, “*Anlatmanın Başka Bir Biçimi- Jean Mohr*”, (Çev: Osman Akınhay), İstanbul, Agora Kitaplığı.

BERGER, John, 2014, “*Görme Duyusu*”, (Çev: Osman Akınhay), İstanbul, Agora Kitaplığı.

BERGER, John, 2008, “*Görme Biçimleri*”, (Çev: Yurdanur Salman), İstanbul, Metis Yayınları.

BOZKURT, Muammer, 2005, “*Video Sanatı Enstalasyon/Film/Performans*”, İstanbul, Bileşim Yayınevi.

CANDEMİR, Tülin, 2006, “Çağdaş Teknolojinin Sanat Dallarına Etkileri ve Yardımcı Yazılımlar Bilgisayarda Resim Yapmak, (1), 357-365. Erişim: 16.01.2017, doczz.biz.tr/doc/266604/çağdaş-teknolojinin-sanat-dallarına.

CERECİ, Sedat, 2008. “*Mağaradan Ekran Görüntünün Tarihi*”, Ankara, Nobel Yayın.

CRARY, Jonathan, 2013, “*Gözlemcinin Teknikleri-On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*”, (Çev: Elif Daldeniz), İstanbul, Metis Yayınları.

ÇELENK, Sevilay, 1998, “Görüntünün Alternatif Kullanım Biçimleri”, *Birikim Dergisi*, (110). Erişim: 25.12.2017, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4688/goruntunun-alternatif-kullanim-bicimleri#.WsyYNIhubIU>.

DAYI Didem-TEKCAN Eda, 2013, “*Görüntü Üretimi ve Gündelik Hayat*”, İstanbul, Kırk Yayınevi.

DEMİRBAŞ, B. Özge, 2015, “*Animasyonlar Yoluyla Geçmişten Günümüze Sanal Gerçeklikte Var Olan Ütopyalar*”, Sanat, Gerçeklik ve Paradoks Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

DERMAN, İhsan, 2010, “*Fotoğraf ve Gerçeklik*”, İstanbul, Hayalbaz Kitap.

HEINZ HOLZ, Hans, 2016, “*Yansımanın Diyalektiği*”, İstanbul, Evrensel Basım Yayın.

HÜNERLİ, Selçuk, 2002, “Görüntünün Devinim Sürecinin Kısa Tarihi”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (14), Erişim: 03.06.2015, <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/view/1019013018>.

İLKYAZ, Atilla-ŞAHİN Derya, 2014, “Fotografin Sanat Serüveni”, *İdil Dergisi ve Dil Dergisi*, (14), Erişim: 11.08.2017, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1413282369.pdf>.

İSKENDEROĞLU, Levent, 2009, “Jean-Paul Sartre’in “İmgelem”i, Sanatta İmge ve İmge Kökleri, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14(2), 157-166. Erişim: 05.02.2015, http://ktp.isam.org.tr/pdfdrgr/D02364/2009_2/2009_2_ISKENDEROGLUL.pdf

KARADAĞ, Çerkes, ,2004, “*Görme Kültürü-Görüntü Büyücüsü*”, Ankara, Doruk Yayınevi

KARADAĞ, Çerkes. 2004, “*Görme Kültürü: Fotoğrafın Derin Anlamı*”, Ankara, Doruk Yayıncılık

KILIÇ, Levend, 2013, “*Görüntü Estetiği*”, İstanbul, İnkılap Kitabevi

KILIÇ, Levend,1995, “*Video Sanatı- Eleştirel bir bakış*” İstanbul, Hil Yayın

KOCAMAN,Şeref, 2014, “Video Sanatının Kısa Tarihi”, (17). Erişim: 06.10.2017, <http://www.serefkocaman.com/video-sanatinin-kisa-tarihi/>

KOZLU, Düriye, 2009, “Teknolojik Gelişmelerin Toplum ve Sanata Yansımaları”, *Art-e Sanat Dergisi*, 2(3). Erişim: 24.09.2016, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/view/1018001220>

LEPPERT, Richard, 2009. “*Sanatta Anlamın Görüntüsü- İmgelerin Toplumsal İşlevi*”, (Çev: İsmail Türkmen), İstanbul, Ayrıntı Yayınları

MELCHIOR-BONNET, Sabine, 2007, “*Aynanın Tarihi*”, Ankara, Dost Kitabevi

O'DOHERTY, Brian, 2013, “*Beyaz Küpün İçinde –Galeri Mekanının İdeolojisi*”, (Çev: Ahu Antmen), İstanbul, Sel Yayıncılık.

OSKAY, Haluk Arda, 2002, “Fotoğrafın Tartışılan Gerçekliği ve Gerçeküstüçülük”, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(3), 19-30. Erişim: 06.01.2017, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/ulakbilge/article/view/5000100334>

ÖZEL SAĞLAMTİMUR, Zühal, 2010, “Dijital Sanat”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), 213-238, Erişim: 18.03.2018, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/263>

PARSA, Alev Fatoş, 2004, “İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi”, Erişim: 02.18.2018, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=226,329,0,0,1,0>

PONTY, Maurice Merleau, 2012, “Göz ve Tin”, (Çev: Ahmet Soysal), İstanbul, Metis Yayınevi.

PONTY, Maurice Merleau, 2006, “Algının Önceliği”, (Çev: Yusuf Yıldırım), İstanbul, Kabalcı Yayınevi

PONTY, Maurice Merleau, 2010, “Algılanan Dünya”, (Çev: Ömer Aygün), İstanbul, Metis Yayınevi

SERTER, Serhat, 2000, “Fotoğrafik Görüntünün Oluşma Süreci ve Bu Görüntüde Sanatçının Rolü”, *Kurgu Dergisi*, (17), Erişim: 12.02.2017, 81-97, <http://dergipark.gov.tr/ekurgu/issue/16250/170427>

SONTAG Susan, 2008, “Fotoğraf Üzerine”, (Çev: Osman Akınhay), İstanbul, Agora Kitaplığı

ÖNÜÇAK BOZDURGUT, Ayşe, 2013, “Flaman Resmi Bağlamında Gerçekliğin Post-İkonografik Resmi Olarak Fotoğrafik Görüntü”, *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*,

PRICE, Mary, 2004, “Fotoğraf- Çerçevdeki Gizem”, (Çev: Kubilay Koş - Ayşenaz Koş), İstanbul, Ayrıntı Yayınları

ROBİNS, Kevin, 2011, “İmaj-Görme Kültürü ve Politikası”, (Çev: Nurçay Türkoğlu), İstanbul, Ayrıntı Yayınları

TOPÇUOĞLU, Nazif, 1992, “İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?” , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

TÜFEKÇİ, Tunç, “Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri (V)”, *Fotoğraf Dergisi*, Sayı: 28 Aralık-Ocak 2000, s.104

ZISS, Avner, 2009, “Estetik”, İstanbul, Hayalbaz Yayınları.

GÖRÜNTÜ –MEKÂN İLİŞKİSİNDE İMGE

Yazar Zekiye Budak

Gönderim Tarihi: 10-Nis-2018 09:26AM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 944183235

Dosya adı: G_R_NT_MEK_N_L_K_S_NDE_MGE.docx (10.15M)

Kelime sayısı: 10664

Karakter sayısı: 75803

GÖRÜNTÜ –MEKÂN İLİŞKİSİNDE İMGE

ORIJINALLIK RAPORU

% **15**
BENZERLİK ENDEKSİ

% **11**
İNTERNET
KAYNAKLARI

% **6**
YAYINLAR

% **5**
ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1 readgur.com İnternet Kaynağı % **2**

2 dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı % **1**

3 www.idildergisi.com İnternet Kaynağı % **1**

4 TOKDİL, Ezgi and GÜLTEKİN, Tuba.
"GERÇEKLIK VE SANI YAKLAŞIMI ÜZERİNE ",
Süleyman Demirel Üniversitesi, 2017.
Yayın % **1**

5 issuu.com İnternet Kaynağı % **1**

6 Submitted to Canakkale Onsekiz Mart
University Öğrenci Ödevi % **1**

7 www.solkitap.net İnternet Kaynağı % **1**

8 ekurgu.anadolu.edu.tr

İnternet Kaynağı

%1

9

Submitted to Ardahan Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

%1

10

ilef.ankara.edu.tr

İnternet Kaynağı

%1

11

dergisosyalbil.selcuk.edu.tr

İnternet Kaynağı

%1

12

acikerisim.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

13

ishe2016.mu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

14

sobedergi.trakya.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

15

Submitted to Baskent University

Öğrenci Ödevi

<%1

16

Submitted to Marmara University

Öğrenci Ödevi

<%1

17

Submitted to Akdeniz University

Öğrenci Ödevi

<%1

18

ALTUNAY, D. Alper. "Video Sanatında
Yapıçözümü: Araç ve Mesaj Olarak Video",
Selçuk Üniversitesi, 2006.

Yayın

<%1

| | | |
|----|--|------|
| 19 | www.iojes.net İnternet Kaynağı | <% 1 |
| 20 | polen.itu.edu.tr İnternet Kaynağı | <% 1 |
| 21 | prezi.com İnternet Kaynağı | <% 1 |
| 22 | Submitted to Erciyes Āniversitesi Öğrenci Ödevi | <% 1 |
| 23 | Submitted to Anadolu University Öğrenci Ödevi | <% 1 |
| 24 | Submitted to Mimar Sinan Guzel Sanatlar University Öğrenci Ödevi | <% 1 |
| 25 | www.thesis.bilkent.edu.tr İnternet Kaynağı | <% 1 |
| 26 | openaccess.dogus.edu.tr İnternet Kaynağı | <% 1 |
| 27 | www.scribd.com İnternet Kaynağı | <% 1 |
| 28 | Submitted to Toros Āniversitesi Öğrenci Ödevi | <% 1 |
| 29 | Zehra Seda Boztunali, Fatih Basbug. "ANALYSIS OF NATURE IN PAUL CEZANNE'S ART", SED Journal of Art Education, 2017 | <% 1 |

Yayın

-
- 30 pt.scribd.com İnternet Kaynağı <% 1
-
- 31 www.bascek.com İnternet Kaynağı <% 1
-
- 32 Submitted to Sotheby's Institute of Art Öğrenci Ödevi <% 1
-
- 33 bidb.mersin.edu.tr İnternet Kaynağı <% 1
-
- 34 İlk yaz, Atilla. "ART ADVENTURE OF PHOTOGRAPHY", Idil Journal of Art and Language, 2014. Yayın <% 1
-
- 35 YÜCE, Tuncay. "İmge ve imgelem olguları çerçevesinde görsel sanatların felsefe ile olan etkileşimi", Fırat Üniversitesi, 2013. Yayın <% 1
-
- 36 BAYAV, Deniz. "Leonardo Da Vinci'de sanat, bilim ve etkileşimi", Trakya Üniversitesi, 2009. Yayın <% 1
-

Alıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat