

GÖRSEL KÜLTÜR VE RESİM SANATINDA İMGE

Engin ÜMER¹

ÖZ

Resim sanatında taklit (mimesis) kategorisi modern sanat tarafından köklü bir şekilde eleştirilmiştir. Modern sanatta resmin doğayı kopya eden bir ayna değil, doğanın ifadesi ve farklı şekilde gösterimi olduğu yaygınlık gösteren bir tavır olmuştur. Buna karşılık günümüz görsel kültürünün karakterinin gerçekliği taklit eden, onu kopyalayan ve yayan bir teknolojinin ürünü olduğu görülmektedir. Bu durum iki farklı görme rejimi ile karşı karşıya olduğu anlamına gelmektedir. Modern sanat imgenin derinliklerini savunurken, görsel kültür imgeyi enformatik düzeye eşitlemiştir. Görsel kültürün bu karakterine paralel olarak resim sanatında da gerçekliği aşırı derece taklit eder hale gelen bir imge tarzının olduğu görülmektedir. Hiper gerçek olan bu imge, gerçekliği aşırı derecede yanılsama düzeyinde taklit ederken, farklı bir estetik deneyim de sunmaktadır. Bu çalışmada resimdeki imgenin değişimi hiper gerçekçi imge üzerinden ele alınacaktır. Temel sorunsal hiper gerçekçi imgenin gerçek ile olan ilişkisi, görsel kültürün imge anlayışıyla ilişkisinin nasıl kurulabileceğidir. Çalışmada geçmişten günümüze imgenin değişen konumu betimlenecek, devam eden kısımlarda hiper gerçekçi imge ve resimdeki kullanımını üzerine durulacaktır. Çalışmada varılan sonucun ise imgenin geçmişteki kullanımının günümüzde mümkün olamayacağıdır. Bu sonuç özellikle Pop Sanatı ve Hiper Gerçekçi akımlarının imge anlayışlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu akımların ise imgenin değişen bu durumunu göstermeleriyle anlam kazanması gerektiği çalışmanın temel önermesidir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Kültür, İmge, Gerçeklik, Teknoloji, Modern Sanat.

Ümer, Engin. "Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge". *idil* 6.33 (2017): 1535-1553.

Ümer, E. (2017). Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge. *idil*, 6 (33), s.1535-1553.

¹ Yrd. Doç., Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, umerengin(at)gmail.com

VISUAL CULTURE AND IMAGE in PAINTINGS

ABSTRACT

The category of mimesis in painting has been harshly criticized by modern art. A commonly adopted position in modern art is that the painting is not a mirror which copies nature; it is an expression and representation of the nature. However, the contemporary visual culture is the product of a technology that imitates, copies and multiplies reality. This means that we are faced with two different ways of seeing. Modern art defends the depth of imagery, whereas visual culture equates image with informatics. Paralleling this character of visual culture, painting has also come to possess an imagery which is highly imitative of reality. This hyperreal imagery offers a different aesthetic experience by creating an illusion of excessive imitation of reality. This study focuses on hyperreal images to examine the change of imagery in painting. The main discussion is on what sort of a relationship hyperrealist image has with reality, and how visual culture can be associated with the image approach. The study will describe the changing position of imagery over time, and will discuss hyperreal image and its use in painting in the following sections. The study concludes that the past usage of imagery is not possible today. This conclusion is based on the image approaches of Pop Art and Hyperrealism. The main suggestion of the study is that these movements need to acquire meaning by demonstrating this change in imagery.

Keywords: Visual Culture, Image, Reality, Technology, Modern Art.

Giriş

Günümüz görsel kültüründe imgeler kolaylıkla üretilmekte ve yayılım göstermektedirler. Bu durum için kimi zaman kültürün tamamen görsel bir karakter kazandığı yorumu yapılmaktadır (Ellul, 2012). Bu gibi yorumların temel önermesi, yazı ve sözün gücünü yitirdiği bunların yerine görsel imgelerin geçtiğidir. Böyle bir görüş modern kültürün kendinden önceki dönemlere göre farklı yönlerinden birine işaret etmesiyle anlamlı görünmektedir.

Kültürün görsel imgelerle işleyen ve varlık bulan bir boyutu her zaman olmuştur. Tarih boyunca her medeniyet, topluluk, halk veya kesim görsel imgeler üretmiştir. Bu imgeler dünyanın nasıl algılandığını ve tasarmlandığını göstermeleriyle yazı ve söz kadar değerli olmuşlardır. Mimari bir süsleme veya dinsel önemi oldukça değerli bir mozaik veya resim o kültürün neyi nasıl düşündüğü ve tasarladığı, nasıl bir yaşantı içinde olduğunu söylemektedir. Yine de “görsel kültür” ifadesi modern kültüre karşı eleştirel perspektifler geliştirerek başka bir düşünme ve araştırma imkanı sunmaktadır (Mirzoef, 2012). Görsel kültür üzerine araştırmalar, Hollywood sinemasından reklamlara, televizyon dizilerinden haber bültenlerine müzik kliplerinden gündelik yaşantıdaki görsellere kadar kitle kültürüne özgü olan üretimleri feminizm, Marksizm ve psikanaliz gibi eleştirel teorilerle yaklaşmakta, bunlardaki propagandayı, kimlik politikalarını, tüketim kültürünü, cinsiyetçi söylemleri bulmayı amaçlamaktadır. Görsel kültür temsiller üzerine düşündürmektedir. Her temsilin bir düşünme ve algılama olduğu ve bunların nasıl işlediği gibi sorunları ele alma amacına sahiptir. Dolayısıyla görsel kültür, anlam sorunundan ideoloji eleştirisine kitle psikolojisinden bireylerin ruhsal süreçlerine kadar temsillere eleştirel bir bakışla yaklaşmaktadır.

Temsillerin insan düşünmesindeki varlığı göz önünde tutulursa (Rundell, 1999: 134) görsel imgelerin etkilerinin sadece yanlışlar ve doğrular ekseninde düşünülemediği önerilebilir. Haber bültenlerinde propaganda amacıyla gündelik olaylara karşı bakış ve etkilerin ayarlandığı kimi olaylar yanlış ve doğru ekseninde değerlendirilebilir. Ancak bu eksenden başka görsel kültür, belli medyalar ve olgular etrafından bir şeylerin nasıl gösterildiğini, nasıl anlamın üretildiğini ve bakış açılarının nasıl önerildiğini konu almasıyla başka bir perspektife de sahiptir. Bu perspektif, temsillerin doğruluk amaçlarının aslında gerçekliği olduğu gibi vermekten çok ona karşı bir bakış üretiyor oldukları şeklinde özetlenebilir. Görsel imgelerin gerçekliği gösterme gücü yanlışsamanın gücüyle orantılıdır. Görüntüler olaylara dair biçimsel uygunluk ve olaylara dair işaretleri andırmak, onları harekete geçirmek veya onları oldukları gibi gösterme iddiasıyla doğru kabul edilebilirler. Ancak doğruluk, gerçekliğe karşı alınan bir tavır olarak bu tavrı gösterenin eylemiyle ilgilidir. Doğruluk bu açıdan eylemde olan kişinin tavrıdır. İmgeler, onlara bakanların zihinlerindeki temsiller ile uyumlu ve bu uyumun kesin hale getirilmesi ve kimi

durumlar için ikna edici olmalarıyla işlemektedirler². Bu yüzden doğruluk, eylemsiz ve önceden belirlenmiş kabuller olarak bir şeyler söylemeyen ifadeler olarak da karşımıza çıkar. Bu noktada resim sanatını görsel kültür ile ilişkili düşünmek yadrganabilir. Özerklik, özgünlük ve tahayyül gücünün esas olduğu, bireyselliğin serbestçe dolandığı (Markus, 1999: 29) sanatın, görsel kültür gibi gerçekliği şeyleştiren, metalaştıran ve yabancılaştıran bir işleyiş ile ilişkili görülmesi garip gelebilir. Ancak görsel imgelerin metalaşmış ve şeyleşmiş, gerçeklik ve doğruluk açısından eleştirel bakışı şart koşan karakteriyle, resim sanatının temsillerinin aynı düzlemde düşünülmesi aslında olağandışı değildir.

Sanat tarihinde eser ve sanatçı açısından sanatı ele almanın yetersiz olduğunu düşünen eğilimler görülmektedir. Bu eğilimler 1950'li yıllardan itibaren batı akademik hayatında sanatın, tıpkı görsel kültür araştırmalarında olduğu gibi, temsiller üzerine eleştirel yaklaşımlarla ele alınabileceğini önermektedirler (Harris, 2013: 146-178). Görsel kültür araştırmaları ve sanat üzerine yapılan araştırmaların kesişme noktası olarak eleştirel teoriler (feminizm, Marksizm ve psikanaliz gibi), temsillerin doğası ve düzenleri hakkında konuşmakta, görme rejimlerinin altında yatan kodların estetik kriterlerden daha önemli olduğunu söylemektedirler.

Görsel kültürün tüketim ve eğlenceye dayalı sanatsal zevkleriyle, özel bir estetik deneyim ve değer öneren sanatların yan yana getirilmesi estetik açıdan bir hiyerarşi veya ayırım³ düşüncesi açısından garip bulunabilir. Sanat, özel bir bilgi birikimi ve eğitim seviyesi gerektirebilir. Müze ve galerilerde geçirilen zaman ile popüler ana akım filmler karşısında geçirilen zaman birbirinden farklı görülebilir. İçeride bir deneyim olarak sanat deneyimi karşısında kitle kültürünün salt hedonist bir seyir sunduğu fikri haklılığa da sahiptir⁴. Estetik beğeni, kişisel duygu ve düşüncelerin gelişimi açısından kültürel bir birikim şeklinde tanımlanırken bunun bir tür kitlenin veya zümrenin dünya görüşünün ürünü olduğu düşüncesi görsel kültür araştırmalarında da görülen tezlerden bir tanesi olmuştur. Estetik ilgi ve değerlerin evrenseller üzerinden tanımlanması (Kant, 2011) modernliğin eleştirisinde evrensellerin sadece bir ideolojik çerçevenin ürünü olduğu şeklinde eleştirel bir tarzda yorumlanmıştır (Badiou, 2004). Buna göre estetik deneyimin evrensel ve derin düşünme özelliği belli bir sınıfın görüşünün eseridir⁵. Sanatsal estetik ile kitle kültürüne ait estetik seyirin şeyleşmiş ve metalaşmış karakteri arasında farklar göz ardı edilemese bile burada sorunlaştırılanın estetik değerlerin nasıl bir gösterim tarzı ile varlık bulduğu ve neleri amaçladıklarıdır.

Bu çalışmada sanatsal beğeni ve değerlerin içsel düzenleri ele alınmayacaktır. Temsil ve imge etrafında görsel kültür ve resim sanatının birbirlerine benzer bir görme rejimi içindeki kesişimleri konu edilecektir. Burada iddia edilen resim sanatında kimi gösterim şekillerinin görsel kültürün temsilleriyle bir benzerlik gösterdiği. Ancak bu resim sanatının değersizleşmesi⁶ veya kimi düşünülerin önerdiği gibi resim

sanatının bitmesi şeklinde düşünülmemelidir (Kuspit, 2006). Bu araştırmanın da amaçladığı böyle bir değer sorunu üzerinden cevaplar bulmak olmayacaktır. İmgelerin gösterim tarzları üzerinden nasıl bir bakış açısının üretildiği, resim sanatının ürettiği bakışın görsel kültür ile kesişimlerinin ne olduğu bu araştırmanın cevaplamaya çalışacağı asıl sorudur. Bunun için önce görsel kültür ile ilgili bakış, temsil ve yanılısma konusunda günümüzü anlamak adına bazı kırılma anları ele alınacak, devamında ise resim sanatının yirminci yüzyıldaki gösterim tarzları ve özellikle Pop sanatı ile Hiper Gerçeklik akımları etrafında imge üzerine düşünülecektir.

Görsel Kültür ve Temsiller

Günümüzde imgelerin kontrol edilmesi neredeyse imkansız gibidir. İmgeler, hızla üretilmekte, yayılım göstermekte ve kopyalanmaktadır. Sanki görünüp kaybolurken ya da gündeme gelip gündemden düşerken kendisini izleyenlerin anlık etkilerini yakalamak için var olmaktadır. Bu yüzden kitlenin gerçekliğe karşı duyarlılığı sürekli değişkenlik göstermektedir. Bu imgelerin sahte bir dünyayı göstermeleriyle ilgili değildir. Tersine imgeler günümüzde gerçekliği fazlasıyla göstermekten kaçınmamaktadırlar⁷. Bu yüzden imgelerin gösterdiklerinin ne kadar doğru veya yanlış olduğu sorusu önemini kaybetmiş gibi görünmektedir. Asıl önemli olan gerçekliğin etkilerinin imgeler tarafından nasıl düzenleniyor olduğudur. Bir olayın mesela bir kaza görüntüsünün detaylı gösterimi, kaza anının şiddetini sonrasında da yaralı ve ölümlerin görüntüleri gerçekliği sunmaktadır. Böyle bir gösterim doğruya dair ise sadece olayın olup olmadığını teyit etme imkanı vermektedir. Ancak doğruluk, olaylar karşısında alınması gereken bir tavır olabilecek iken (mesela bu örnekte kazaların artışının ilgili devlet organlarının hataları ile ilişkisinde aranması olabilir) burada şiddetin etkilerinin gösterilmesi halini almaktadır. İmgelerin gerçeklik ile olan ilişkisinin meydana getirdiği bu durum imgelerin gösterdiklerinin gerçek olmadığını düşündürmemelidir. İmgelerin bir gerçeklik algısı ürettiğini, doğrular meydana getirdiğini ve beraberinde estetik bir ilgi oluşturduğunu da söylemektedir. Bu da imgelerin bir bakış açısının ürünü olması ve bakış açıları önermesi anlamına gelmektedir.

İmgeler de bir bakış açısının ürünüdürler. Dünyaya karşı bakışın sonuçlarıdır. Diğer taraftan kitle kültüründe imgelerin ürettiği bakış açıları “ideolojiler” adı altında belli dünya görüşlerinin derece derece değişen şekilde sunulmasını sağlamaktadır. Burada sorunlu olan bakış açılarının neleri dışladığı ve nelere nasıl bakılması gerektiğini belirleme gücünü elinde tutmaktadır⁸.

Temsiller seyredilen ve zarar verici olmayan gösterimlerdir. İzleyici için onlar gündeliğe ve dünyaya karşı olay ve olguların düzenlenmiş halidir. Doğrulukları, hakikilik değeri tartışmasızdır. Ancak izleyici pasif anlamda izleyen anlamına gelmemelidir. İzleyici, izleme edimi olarak temsilde varlık bulan ve izleyiciye

önerilen bir eylem halidir aynı zamanda. Bu yüzden temsiller basitçe şeylerin gösterilmesi değildir. Şeylere karşı bir bakış üretmektir. Mesela propaganda konusunda izleyicinin edilgen olduğu var sayılır (Yaylagül, 2016: 43). Ancak izleyici propaganda anlatımı içinde saf edilgen konumda değildir. İzleyici kendi fikirlerine karşılık bulduğu bir temsil içinde kolaylıkla doğruyu elde edebildiği için bu tarz temsillere kendisini yakın hissedebilmektedir. Bu yüzden asıl tartışılması gereken propaganda söylemleri değil, onun işleyişini olağan kılan düzenin neden bir başka bakış açısına izin vermediğidir. “Neden bir başka doğruluk veya bakış açısı düşünülemez?” Bu sorunun modern kitlenin her konuda edilgen durumunu anlama konusunda değerli olduğu iddia edilebilir. İzleme edimi, genel olarak bir dönemin ürettiği bakış açısına, bilmeye, değerlere dair nasıl bir dünya tasavvuru üretildiğinin belirtilerini gösterme imkanına sahiptir. Bu nedenle sorun, görsel imgelerin hangilerinin doğru veya yanlış olduğu değil, nasıl bir bakış ve eylem ürettiğidir.

Görsel kültürün modern kültüre özgü yönünün görmeye ciddi bir güç veren, görmeye inanan ve seyre dalan bir gözlemci üretmiş olmasıdır. Modern kültürün görmeye dair bu inancının tarihi ise modern düşünme ve kültürün doğumunun ilk evresi olan Rönesans dönemine kadar götürülebilir (Jay, 1998: 66-70). Rönesans önemli bir başlangıçtır. Rönesans ile birlikte imgeler sekülerleşmeye başlamaktadırlar. Rönesans’ın icadı sayılan merkezi perspektif, modern görmenin şafağında gözlemcinin konumunun ne olduğunu söylemektedir. Perspektif Rönesans’lı ustaların icadı değildir. Daha öncede perspektif kullanılmaktaydı (Panofsky, 2013: 24). Ancak Rönesans’ta merkezi perspektif, nesnel arasındaki ilişkileri düzenleme, onları bu düzen içinde görmenin yolu olmuştur (Belting, 2012: 91). Bunun anlamı ise doğanın kendisine bakan gözlemcinin gözleri önünde düzen kazanırken, bu düzende özne kendi bakışını güvence altına almıştır⁹. Merkezi perspektif, bakışın merkeze konumlandırılmasıdır. Görsel imgelerin yüzeydeki düzeni, gözlemcinin dünyadaki zaman ve mekan deneyiminin kopyasının çıkartılması, doğanın ise edilgen bir konumda, araştırma nesnesine dönüşmesi anlamına gelmektedir. Rönesans’ın sekülerleşmeye başlayan imgeler ürettiğini söylerken dinsel etkileri ve Kilise otoritesinin topyekun yok saydığı iddia edilemez. Önemli olan modern gözlemcinin doğuşunun ilk emareleri görülmesidir. Modern gözlemcinin estetik açıdan varlığı perspektif ile doğayı seyreden ve ondan keyif alan şekildedir¹⁰.

Modern kültüre kadar imgeler özel ve herkesin ulaşması ve anlaması zor olan şeylerdir. Çünkü imgeler kutsal olana dairdi. Gündelik olaylar ile ilişkisinde imgeler belli dikkatler ile üretilmekteydiler. İmgeler mucizevi ve dokunulmaz olmalarıyla veya belli kurallar etrafında var edilmeleriyle değer üretmekteydiler. Kutsala karşı saygısızlık edemezlerdi (Marin, 2013: 16). İmgelerin kültürel değeri söz konusuydu. Bunun anlamı imgelerin gönderme yaptığı kutsal varlığa dokunmaması, onu gündelik hayata yaklaştırmaması gerektiğiydi. Törenselleşmelerle imgeler özeldiler¹¹. Bu yüzden böyle bir görme tarzında modern gözlemcinin görme tarzındaki merkezde

olma gibi bir özellikten söz edilemez. Rönesans ile birlikte imgelerin kültürel değerlerini kaybetmeye başlaması, öznenin merkeze geçen bakışının bilme, isteme ve estetik açılardan kendine yetmesiyle ilgilidir¹². Rönesans ile imgelerin kültürel işlevinden estetik seyrin sekülerleşmesine doğru oldukça ciddi ve derin bir değişim görülmeye başlanırken, imgeleri kontrol eden bir üst dil gücünü yitirmeye başlamıştır¹³.

On beşinci yüzyıl İtalya'sından on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sına geldiğinde fotoğrafik imgeler yaygınlık kazanmaktaydı. Fotoğraf, kolaylıkla gerçekliğin kopya edebilmenin yeni yolu olmaya başlamaktaydı. Fotoğraf, batı kültüründe arzulanan, resmin bir ayna olduğu fikrinin gerçekleşmesi ve aynı zamanda imgelerin sekülerleşmesinin nihai noktası olarak görülebilir. Fotoğrafın bu gücü ilk başta resim sanatının bitişini akla getirmiş olsa bile, bu fikre sahip Fransız izlenimci ressamlar için de yeni bir görme tarzının da habercisi olmuştur. İzlenimcilerin kimi resimlerine bakıldığında klasik batı resminin bilinen kompozisyon tarzlarının terk edilerek enstantanelere değer verdikleri görülür. Sanki bir fotoğraf makinesinden görünür gibi resimlerde de anlık yakalamalara rastlanır (Danto, 2014). Bu merkezi perspektifin hareketsiz veya ağır hareket eden öznenin hareketli, dolanan veya gezinen gözlemciyle bizi karşı karşıya bırakmaktadır¹⁴.

Fotoğrafik temsil, bilmeye dair, pozitivism gibi, şeyleri olduğu gibi gösterme gücüne sahiptir. On dokuzuncu yüzyıl pozitivisminin, yöneldiği nesnesini olduğu gibi gösterme, mantıksal açıklamalarla anlama amacına sahip olması, fotoğrafında yalan söylemesi imkansız olmasını açıklar gibidir. Çünkü fotoğraf her şeyi açık ve net gösterebilmekte hiç kimse onun gösterdiklerinden şephe edemez gibidir. Fotoğrafik imgelerin üretilmesi ve dolanımında olmaya başlaması, imgelerin sekülerleşmesinin ve dünyanın gündelik varlığının esas olduğunun gösterimidir. Ancak fotoğraf salt materyalist ve pozitivist bir görmeye işaret etmemektedir. Fotoğrafik imgenin doğrudanlığı karşısında yine de gizemsel bir boyutu, psikolojik içsel bir yırtılma anının titreştirme gücü de söz konusuydu (Barthes, 2011).

Ressamın gözü bir dünya görüşü içerisinde anlam bulmaktaydı. Ressam için olaylar ideolojik bir bakışın sahnesi içinde şekillenmekteydi. Fotoğrafta ise onu kullananın ideolojik bakışının çerçevelemesi olduğu gibi, fotoğrafik imgenin yabancılaştırıcı gücü söz konusuydu¹⁵. Siyah beyaz fotoğrafın gösteriminin renkli ve analogtan dijital geçiş ile fotoğraflar üzerine sayısal ortamda oynamalar yapabilme, montajlamalar ve kurgulamalara gidilebilmesinin meydana getirdiği etkiler bu yabancılaşmanın bir yönü olarak gündeliğin unutulduğu bir görsel dili karşımıza çıkartabilmektedir. Böyle bir görsel dilin bir başka deneyimi devreye sokmasını görebileceğimiz bir başka yer ise hareketli imgelerdir.

Film makinesinin icadı, izleme ediminin fotoğraftaki gibi gerçekliği ele geçiren gücünün daha da güçlenmesine neden olmuştur. Kamera, hareketli imgeleri daha sonraları sesin film endüstrisine girmesi ile beraber gündelik gerçekliği neredeyse bire bir yakalamasını sağlamıştır. Artık imgeler hareket edebilmekte, konuşabilmekte, kendilerine yakınlaşılabilen, detaylarına varana kadar görüntülenebilmektedirler. Kameranın bu gücü gerçekliği ele geçirmeden başka özellikle sinema sektörünün gelişmesiyle birlikte bir başka durumu, sinema perdesinin nasıl bir hayal dünyası ürettiği konusunu gündeme getirmiştir. İdealize edilmiş, aslında arzulanan, hayal edilen kimlikler, cinsiyetler, roller, karakterler sinema perdesinde izleyicinin karşısına çıkartılmaktaydı¹⁶.

Televizyonun yaygınlaşması, hareketli imgelerin her eve girmesi ve sadece kurguları değil gündelik gerçekliği izleyicilere göstermesi, başka tartışmaları gündeme getirmiştir. Bunlardan en önemlisi kurgu ile gerçekliğin karışmasıdır. Sinema kurguydu. Sinemanın tarihinin ilk dönemlerinde asıl tartışmalar kurgu ve montaj etrafında dönmüştü (Wollen, 2004: 119). Televizyon ise kurgu ile gerçekliğin karışmasında oldukça etkili olmuştur. Propaganda dili, kurgu ile gerçekliği birbirine karıştırırken, sadece bilgi veren haber bültenleri değil, dizi filmler gibi kurgu olan anlatım tarzlarında da ideolojiler izleyicilere sunulabilmektedir.

Hareketli imgeler, gerçekliği taklit ederken imgelerin biçimsel bire bir olma halinden öte modellerinin yetkin kopyaları olmalarıyla değerlidirler. Bu kopyalar kendi başlarına bir dil gibi işlemekte ve gerçeklik etkilerini seyirin zamanı içinde estetize edebilmektedirler. Bu aynı zamanda imgelerin modellerinin yetkin kopyası olmasının ötesine geçerek kendi başlarına bir gerçeklik üretmesidir¹⁷. Bu düşünce özellikle dijital teknoloji ile nihai noktasına ulaşmıştır¹⁸. Sayısal olarak veriye dönüşen görüntüler, modellerinden daha pürüzsüz ve ondan daha gerçek görünmeye başlamıştır. Perspektif, gözlemcinin merkezdeki iktidarı olarak görülüyorsa günümüzün hiper görüntü teknolojileri de modern kültür boyunca gözlemcinin seyre daldığı imgeler alemine karşılık gelmektedir. Artık imgeler, şeylerin doğasına ait bilgiye, onlardaki düzenin estetik seyirinin kendisine gönderme yapmayan kendi üzerine kapanan bir dil olarak seyredilen işaretlere dönüşmüşlerdir. Bu dil sadece gerçekliği üretmekle kalmayıp, deneyimleri de etkilemiş, dijital imge, hiper gerçekçi bir başka gerçeklik deneyimi önermeye başlamıştır.

2000'lerde yaygınlaşan internet teknolojisi, dijital teknolojinin mobilize olması, ulaşılabilirliğin ve katılımıcılığın daha önceki medyalara göre kolaylıkla gerçekleştiği bir görünüm çizmektedir. İnternet, yeni bir iletişim ve diğer medyaları kendisine benzetmektedir. Günümüzde telefon ve televizyon gibi teknolojiler internet ile birleşik şekilde yeni bir işlev elde etmişlerdir. Bu, imgelerin yaygınlaşmasını kolaylaştıran, anlık üretimler ve iletiler ile paylaşılan bir dönemi göstermektedir. Bu yeni evre imgelerin belli ideolojilerin tekelinde olmasından kısmen kurtarmıştır. Artık

her birey kendi gündeliğini veya şahit olduğu bir olayı canlı yayın ile diğer kullanıcılarla paylaşabilmektedir. Günümüzün görsel kültürünün bu yeni evresi gün geçtikçe güçlenmektedir. Bir yanda demokratik bir paylaşım ve ifade imkanı ortaya çıkartmaktadır. Ancak dijital teknolojinin görsel imgeleri hiperleştiren boyutunda olduğu gibi, her bir imge manipüle edilebilen şekilde gerçekliğe dair mesafeli bir bakışı, kolaylıkla inanılan ancak kolaylıkla da tüketilen bir etki üretebilmektedir.

Gerçeklik konusunda görüntü teknolojileri dijital teknolojiyle beraber gerçekliğin kopyasının gittikçe yetkinleşen örneklerini vermektedir. Görsel kültürdeki imgelerin seyri, kültürel anlamda bir birikimi akla getirmemekte, sürekli tüketen ve anlamların erimesine neden olan bir durum olarak görülmektedir. Bu durum içinde artık ideolojilerin yönettiği bir görsel dilden başka dijital teknolojilerin ürettiği imge dilinin kendiliğinden bir eylemsizlik düşüncesinin yaygın bir görüş halini aldığı söylenebilir. Haberlerden sinemaya, müzik videolarından tanıtım bültenlerine kadar görüntüler, ya gündelik hayatın bir kesitini vurgulamakta ya da büyüyeyici bir kurgusal dünyayı göstermektedirler. Bu çerçevelenme, modern kültürün ilk zamanlarından bu yana hakikate dair bir uzaklaşma, modernliğe için bir özellik olan organik olandan uzaklaşan ancak ideolojiler üzerinden meydana getirilen bir toplumsal bağ meydana getirmenin devam eden hali olarak da düşünülmelidir.

Resim Sanatında İmgenin Değişen Durumu

Buraya kadar çizilen çerçeve, görsel kültürün etkili bir yanılısma ile işlediğini göstermektedir. Ancak yanılısma gerçekliği daha da yakınlaştırır gibi dururken onun etkilerini geri planda da bırakabilmektedir¹⁹. Temsiller arası tekabüliyet, temsillerin gerçeklikle olan tekabüliyetinin önüne geçerek, uyuşumsal veya ikna benzeri bir kabul ettirme durumu kurmaktadır. Modernist resmin gösterim tarzı ise kitle kültürünün görsel diline karşıt şekilde yanılısmalı gerçekliği eleştirmek ve onu terk etmek olmuştur.

Cezanne'nin doğa anlayışının son dönemlerinde özetlediği gibi doğadaki şeylerin geometrik düzenleri olduğu şeklindeki düşünme haklı bir yaygınlığa sahiptir (Bernard, 2001). Ancak Cezanne, özellikle peyzajlarında doğaya dalmayı önermesiyle anlamlı görülebilir (Ponty, 2006: 66). Bu dalma, gözlemcinin nesnesine koyduğu mesafenin yok olması anlamına gelmektedir. Gözlemci böyle bir yönelimde nesnesine belli araçlarla yaklaşmaz, tersine nesnesi kendi etkileriyle ona yaklaşır. Bu yanılısma eleştirisinin diğer bir örneği ideoloji ve temsil konusunda Courbet'in gerçekçiliğidir. Yüzlerce yıldır resim sanatı yüzeyde soyluları gösterirken alt sınıfları sahnenin dışına itmiş veya onları üst sınıfların görme tarzlarıyla ele almıştır²⁰.

Modern sanatın ilk dönemlerinin devamında temsil eleştirisi açısından iki eğilim görülür. Birincisi daha çok resim yüzeyinde biçim oyunlarına giden Kübizm, Fütürizm, Fovizm, soyut resim gibi akımlar ve hareketlerdir. İkincisi ise daha çok

izleyiciyi şoke etme amacıyla olan provake edici Gerçeküstücülük, Dışavurumculuk ve Dadaizmdir. İlkini biçimci ikincisinin ise daha çok içeriğe dair bir şeyler söylediği düşüncesi yaygın bir ayrım gibi durmaktadır. Ancak bu ayrım işlevsel olsa bile yetersizdir. Her iki tavrın ortaklığının yanılısına eleştirisi, dolayısıyla temsilin simetrik ilişkisinin terk edilmesi olduğu söylenebilir. Klasik sanatın reddiyesiyle modernist resim, onun meydana getirdiği kuralları terk ederek izleyicinin bakışının merkezde olma gücüyle oynamaktadır. Nasıl ki biçim bozmalar, güçlü renk alanları, gittikçe büyüyen yüzeylerdeki kompozisyondaki serbestlik, izleyicinin yüzeyde gezinmeye başladığı noktanın kaybolmasına neden olmuş ise yüzeyde gördüğü gerçeküstü sembolizmin, dadacı dil bozumunun ve dışavurumcu grotesk ve vahşi anlatımcılığın izleyicinin içinde bulunduğu dünyanın merkezinde olmadığını güçlü bir şekilde hissettirmeye aynı amaca sahip olduğu söylenebilir.

Modernist resmin gerçeklik tutumu, olağan temsilleri elinin tersiyle iterek yabancılaştırıcı bir etkiyi amaçlamasıdır. Buna göre yüzeyde görünen dünyanın izleyicinin kendi temsilleriyle ilgisi yok gibidir. Bakışı bozmak, izleyicinin bildiği ve yaşamaya devam ettiği dünyadaki merkezi varlığını bozmak anlamına gelmektedir. Klasik bir portre resmi, gözlerin izleyiciyi içeri aldığı ve izleyicinin ayna yansımaları benzeri bir gerçeklik ile yüzleşmesi olur iken, modernist biçim bozumu tam tersine ayna yüzeyini parçalayarak izleyicinin ideal ikiz imgesini ortadan kaldırmaktadır. Bu biçim ilişkisindeki bozulma aynı zamanda gündelik hayata saldırıdır. Fotoğrafik imge ve hareketli imgenin ürettiği bakışın estetik açıdan şeyleşmiş bir dünyaya doğru izleyiciyi götürmesine karşılık, modernist resmin bilinçli bir şekilde modern kültürün bu boyutuna karşı olduğu söylenebilir. Bunun nedenini kısaca ifade etmek gerekirse; modern kültürün meydana getirdiği yaşantının geleneksel yaşantıyla hiçbir bağının olmaması, halkın organik bütünlüğü yerine geçen modern toplumun bireyleri arasındaki yabancılaşmanın ve beraberindeki bireyin değer, anlam ve deneyim açısından sıkıntılarının sanatçılar tarafından görülmesidir²¹. Modernist resim bir başka gerçek, doğru ve deneyim mümkündür gibi bir düşünmeye sahip olmuştur. Ancak bu boyutun günümüzde ne kadar etkili olduğu bir başka araştırma ve düşünme konusudur²².

Resim sanatında görsel imgelerin yabancılaştırıcı etkisi, tahayyül gücünün özgür işleyişinde model ve imge tekabülünün terk edilmesi, fotoğraf ve film temsillerinin varlık bulduğu bir zamanda oldukça ilgi çekici bir olgu ortaya koymaktadır. 1960'larla birlikte resim sanatında meydana çıkan değişimlerden birisi olarak imgelerin, görsel kültürün gösterim rejimine yaklaştığını göstermesi ilgi çekici bir olgu olarak görülmektedir. Modernist resmin yabancılaştırıcı ve şoke edici temsili sanki piyasa ve tüketim kültürü ile işbirliği yapmış, sürekli üretilen ve gerçekliği olduğu gibi taklit etme iddiasında olan imgelere yerini bırakmış gibidir. Bunu pop sanatı ve hiper gerçekçilik akımında görmek, bu iki eğilime resim sanatında meydana gelen temsilin değişim konusunda özel bir yer vermek mümkündür.

Pop stili anlatım, modern resmin bitişine işaret etmektedir. Pop stili yabancılaştırıcı bir etkiden söz edilebilirse²³ bunun modernist anlatım ile ilgisinin doğrudan olmadığı ya da süreklilik göstermediği söylenebilir. Modern sonrası, postmodern evrede imgeler göze gelmesi imkansız olan aşkın bir hali işaret eder görevde olmamasının (Sayın, 2003: 8) ideal örneğinin pop sanatının verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Pop sanatın imgeleri, yüzeyde gezen ve ardında hiçbir şey saklamayan türdendir. Sadece kendileri olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadırlar. Bu bir nitelik sorunu olarak düşünülebilir²⁴. Ancak asıl soru neden böyle bir temsil pratiğinin meydana geldiğidir. Neden bugün resim sanatı böyle bir imgeyi üretmektedir. Bu soruya verilebilecek yanıtlardan bir tanesinin görsel kültürün temsil rejiminin sanatı saracak kadar güçlü bir dil oluşturduğu olmaktadır.

Yirminci yüzyılda görüntüleme teknolojileri yaygınlaşan, mobilize olan, çeşitli yeni medyalar üreterek farklı kültürel alışkanlıklar meydana getirmiştir. Bu durumu teknik genişleme olarak görünse bile düşünme ve deneyimleme konusunda yeni bir evrenin ortaya çıktığı görülmektedir. Pop sanatı da böyle bir durum içinde görsel kültürün gösterim stratejilerini kullanmıştır. Kişisel olandan teknik olana geçiş ile imgeleri sürekli kopyalayan ve gerçekliği fotoğrafik imgeler ile yaklaştırırken etkilerini kaybettiren bir dil, yani görsel kültürün işleyişinin bu kısa özeti pop sanatını karşılamaktadır. Pop sanatı, kitle kültüründe dolanımda olan imgeleri kullanırken onların hali hazırdaki algılamaları üzerinde de oynar, ancak bunları yabancılaştırıcı şekilde değil, var olan bakış açısını derece derece abartarak gerçekleştirebilir.

Benzer şekilde yanılsama kategorisini ileri düzeye getiren ve Pop sanatıyla zamandaş olan hiper gerçekçi resim de bu durum içinde düşünülebilir. Hiper gerçekçi resmin imgesi, gerçekliği sınırlarına kadar götürür şekilde bire bir taklit etmek, gözün bile göremediklerini göze getirme görevindedir. Nasıl ki görsel kültür gelişen teknoloji sayesinde her şeyi görünür hale getiriyorsa, hiper gerçekçi imge de aynı amaca sahiptir.

Modernist resmin gerçekliği parçalara ayıran, biçimini bozan ve değiştiren tavrına karşılık hiper gerçekçi resim pop sanatı gibi yanılsamaya yeniden geri dönmeyi asıl görmektedir. Klasik batı resim geleneğindeki olan yanılsama, hiper gerçekçi resimde yeniden varlık gösterse de aralarındaki farklar gözle görülür şekildedir. Hiper gerçekçi imge tamamen klasik yanılsamaya dönüş anlamına gelemmez. Modern düşünmenin yeşerdiği Rönesans döneminde doğa, gözlemcinin önünde hakikatin uğrağı olarak açılırken resmin ürettiği imgelerde bu doğrultuda hakikate dair olanı gösterme görevindeydi. Burada imgenin zarar verici statüsünü mümkün olduğunca dengelenmekteydi. Ancak hiper gerçekçi imgenin böyle bir kontrol edici üst söylemle ilişkisi yoktur. Hiper gerçekçi imgenin gücü, imgenin gerçekliği zorlayan, yanılsama gücünü kullanarak bunu sınırlarına kadar götürebildiğidir. Tıpkı Zeuxis'in üzümledeki gibi izleyici böyle bir imge karşısında hayretini saklayamaz. Malzemenin ve tekniğin seferber edilerek gerçekliği göze

getirmesi izleyicinin gördüklerinin sanki canlanacakmış gibi durduğunu düşünmesi, içerdiği konunun açıkçası ne olursa olsun yüzeyde gezmesi ve anlamın açık ve net olması hiper gerçekçi resmin imgesinin karakteri olmaktadır.

Pop sanatın ve hiper gerçekçi imgenin konumu görsel kültürün günümüz eleştirisindeki referansız imgelerin saf yanılısma ve seyrin hazzını sunmaları ile benzeştir. Günümüz görsel temsillerin imge enflasyonunda gerçeklik etkilerini azaltıcı gücü ne ise bu iki resim dilinin de meydana getirdiği temsil anlayışları da benzer amaçladır. Burada sorun gerçekliğin temsil edilemezliği değil, onun yeniden bilgi, değer ve deneyim açısından nasıl kurulabileceğidir ki bu çağdaş kültürün esaslı sorularından birisi olmaya devam etmektedir.

Sonuç

Burada amaçlanan resim sanatının kitle sanatına dönüşen bir yönü olarak pop sanat ve hiper gerçekçiliği önermek değildir. Açıkçası böyle bir yaklaşım teorik düzeyden gündelik dile kadar yaygınlık da göstermektedir. Sanatın piyasalaşması ve ortadan kalktığı gibi düşüncelerde pop sanatının nasıl bir mihenk taşı olduğu görülebilir. Ancak bu çalışma böyle bir eleştirel çizgiyi daha çok her iki akımın oldukça ciddi bir dönüşümün işaretleri olduğunu söyleme ile sınırlandırmaktadır. Her ikisinin de gösterdiği belirtiler dikkate değerdir.

Modernist resim, ister bedensel ister yoğun duygusal özellikleri ile tinsel bir kurtuluşu, estetik toplum önerisiyle öne sürmüştür. Batı kültüründe modernleşmenin krizlerinden birisi olarak alanlaşmaların meydana getirdiği yabancılaşma, aynı zamanda organik bir toplumun olmadığı bir kitle toplumunda da devamlılık göstermiştir. Modern sanatın bir başka okuması, Romantizm ile birlikte bu krizin çözümü olarak yeniden organik bir bağın, bireyleri birbirlerine bağlayan bir şeyin nasıl tesis edilebileceğidir. Bunun önerisi estetik deneyimin tetikleyici şekilde gündelik hayata yabancı kalarak unutulmuş veya kaybedilmiş olan şeyi yeniden hatırlatmasıdır. Bu düşüncenin basit bir kanıtlanmasının modern sanat akımlarının manifestolarında görülür (Artun, 2015). Hemen her birinde kültüre dair bir hoşnutsuzluk görülürken önerilenin sanatın yeni bir ruh için gerekli olduğudur.

Buna karşılık ise kültür, kitlesel ve teknik boyutlarıyla üretilmeye devam ederken görsel kültür, görüntüleri sadece bir şeyleri anlatan, bilgilendirici özelliğinin yanında yeni bir estetik deneyim ve gerçeklik algısı meydana getirmiştir. Günümüz görsel dünyasında imgelerin kullanımının kitleleri etkilemek için üstün teknolojilerin her alanda kullanılarak (3d sinema, video oyunları, dijital kameralar gibi...) modelsiz, kendi başına varlık bulan, bir rüya veya hayal imgesi meydana getirmiştir.

Geçen yarım yüzyıldır oldukça hızlı ve etkili şekilde varlık bulan ve yayılım gösteren bir görüntü teknoloji ağı imgeler ile olan ilişkilerimiz konusunda

değişiklikler meydana getirmiştir. Resim sanatında ise imgeye dair onun derin bir gerçekliği gösterme, başka dünyaları sunma ve bunu izleyicinin ezber bakışını bozarak ve hayata onu yabancılaştırarak yapabileceği düşüncesinin ertesinde böyle bir projenin gerilerde kaldığını söyleyen pop sanat ve hiper gerçekçiliğin görsel kültüre koşut bir varlık gösterdiği görülür. Ancak bunun bir ortaklık, sanatın piyasalaşması, banalleşmesi şeklinde görmekten başka bu iki akımın derinlikli bir imgeye, kaybedilmiş olan “o şeye”²⁵, bir ağıt yakmayı vaz geçmek gerektiğini önerdiği şeklinde yorumlamak mümkündür.

Dipnotlar

² Bu konuda Noam Chomsky ve Edward S. Herman ‘ın “Rızanın İmalatı” kitabına önerilebilir. İkili A.B.D.’deki medyaların nasıl kitlelerin kanaatlerini belirlediğini örnekler ile açıklarlar (Chomsky ve Hermann, 2012).

³ Pierre Bourdieu’nün “Ayrım” çalışması sosyolojik açıdan beğenilerin aralarındaki farklar ve ilişkiler üzerinden estetik ve kültürel yaşantı hakkında önemli önermelerde bulunur. Bourdieu’nün çok katmanlı tezlerini burada anmaktan başka bir şey yapmak zor. Basitçe söylemek gerekirse beğenilerin kişilerin kültürel sermayeleri ile meydana geldiğini anlatan “Ayrım”, beğeniler arası hiyerarşilerin oluşmasında eserin kendisine ait temsiller kadar kişilerin bir aradalıklarını sağlayan dünya görüşlerinin de değerli olduğunu söyler (Bourdieu, 2015).

⁴ Adorno’nün kültür endüstrisi düşüncesi, kapitalist düzenin kültüre doğru genişleyerek tüm kültürel birikimleri ortadan kaldırdığını, kültürün yönetildiğini önerir. Bu iddianın önemi ilk olarak kültürün fabrikasyon işleyişini savunmasıdır. Kültür, kendi olağan üretimlerinden arındırılıp hesaplanabilir şekilde üretilmeye başlanmıştır. Metanın kültürel form kazanarak estetik bir boyuta da sahip olmuştur. Buna göre yüksek kültür ve halk kültürü gibi ayrımlar, geleneksellik gibi kültürün içsel düzeni kitleselleşmiştir (Adorno, 2007).

⁵ Kant ve dönemi estetiği üzerine düşünmenin ana ilgisinin beğenin işleyişi ve kişiselliğinin yanında nasıl bir evrensellik gösterdiğidir. Kant, böyle bir sorunu herkeste olan ortak duyu düşüncesiyle aşmaya çalışmıştır (Kant, 2011). Kant’ın ortak duyu düşüncesi çokça eleştirilmiştir. Bu eleştirilerden en bilineni Bourdieu’nün “Ayrım” kitabında beğenilerin kişinin içinde bulunduğu ortam ile belirlendiği açıklamasıdır (Bourdieu, 2015).

⁶ Bu çalışma bir değer sorunu üzerinden şekillenmemektedir. Ancak sanatında gerçeklikten kopmuş bir işleyişi olduğunu değer kaybı üzerinden değerlendirmeler de görmek mümkün. Bunlardan en bilineni ilk eserlerinden bu yana Jean Baudrillard’ın

fikirleridir. Baudrillard, pop sanatı örneği etrafında sanatın değer üretmez bir noktaya geldiğini önerir (Baudrillard, 2008: 142-152).

⁷ Elias Canetti, kitle kültüründe taklidi şöyle tanımlamaktadır: “Taklit, dışsaldır. İnsanın gözünün önünde kopyalanacak bir şey olmalıdır. Seslerin taklidi işitilen seslerin yeniden üretilmesinden başka bir şey değildir; taklit edenin iç durumu hakkında hiçbir şey açığa vurulmaz” (Canetti, 2006: 372).

⁸ Bakış açısı mefhumu burada oldukça önemlidir. Bu mefhumu özel bir yer veren Ulus Baker’i görsel kültür açısından anmak gerekir. Baker derslerinde bakış açısının iletişim problemi olarak ele alınmaması gerektiğini önerir ve bakış açısının bir bilgi iletiminden başka görüşler önerilmesi şeklinde ele alır (Baker, 2014: 18,19).

⁹ Perspektifin sadece sanatsal bir teknik değil de, modern düşünmenin metaforu olduğunu düşünen isimlerden bir tanesi de Martin Heidegger’dir. Heidegger, “çerçeveleme” kavramıyla perspektifin doğayı nasıl sınırlandırdığını ve modern düşünmeye özgü araçsallığın ilk örneği olduğunu Antik Yunan düşüncesiyle karşılaştırarak düşünür (Heidegger, 2001).

¹⁰ Rönesans dönemi güçlü bir dönüşüm evresidir. Bu dönüşüm estetik deneyimin salt dinsel boyutunun yanına bireysel bir estetik beğeni düşüncesinin meydana geldiğini göstermektedir. Sanat tarihçisi Michael Baxandall, “Sanat ve Deneyim” adlı kitabında Rönesans’ta izleyicinin kişisel zevkler ve stile dair beklentiler içine girdiğini yazar (Baxandall, 2015).

¹¹ Walter Benjamin, kültürel değerlerin estetik ve kullanım değerine dönüşümünü modern kopyalama teknolojilerinin, eserin biriciklik değeri olan şimdi ve burada olma özelliğinin yitirilmesine bağlamaktadır. Benjamin için bu dönüşüm modern teknolojiler ile (fotoğraf ve film makinesi) ilgilidir (Benjamin, 2002: 50-87).

¹² Sanat tarihçisi Hans Belting’in sanatın ölümü düşüncesini Rönesans’a kadar götürülebileceğini yazar (Danto, 2010). Belting’in söylemek istediği imgelerin kültürel işlevinden başka estetik bir işlev edinmesidir. Bunun anlamı ise estetik deneyimin dinsel boyuttan başka dünyevi bir özellik göstermesidir.

¹³ Hegel’in estetik dersleri böyle bir üst belirlenimin nasıl sonlandığını anlatır. Hegel, kendi sanat sisteminde romantik sanat ile birlikte sanatın mutlak ile ilişkisinin sonlandığını düşünür (Hegel, 2015).

¹⁴ Fotoğraf ve hareket imkanı, gündeliği kaydetme durumu on dokuzuncu yüzyıl Paris kentindeki gezgin (flaneur) karakteriyle oldukça benzerdir. Charles Baudelaire, gezgin karakterini ressam C. G. özelinde örnekler ve O’nun gündelik deneyimlerini geceleri aklında kaldığı şekliyle resmettiğini yazar (Baudelaire, 2003: 205- 210). Benzer şekilde fotoğrafta gündeliğe karşı bir göz gibi onu kaydetmiştir.

¹⁵ Roland Barthes'in fotoğraf üzerine düşünceleri fotoğrafik imgenin meydana getirdiği bakışın kimi zaman kontrol edilemez olduğu şeklindedir (Barthes, 2011: 39-41). Barthes'in bu görüşü fotoğrafik imgelerin salt teknik üretimler olmadığı ve psikolojik bir etkilenmeye yol açabildiğini söylemesiyle ilgi çekicidir. Çoğu zaman mekanik imge üretiminin insansızlaştırıcı etkisinden söz edilmekteydi. Burada Barthes, imgenin kendi gücüne dair yazar.

¹⁶ Bu konuda feminist düşünceler (Mulvey, 2008: 279- 299) ve özellikle Lacancı psikanaliz (McGowan, 2012) çokça kullanılan görüşler üretmişlerdir.

¹⁷ Debord'un gösteri toplumu düşüncesi özellikle televizyon ve sinema ile görsel imgelerin insanların deneyimlerini önceleyen bir sanal deneyim meydana getirdiği düşüncesini önceler (Debord, 1996).

¹⁸ Dijital imge yeni bir olgu değildir. Belleğin metaforu olarak bilgisayar ve hologram teknolojisi hakkında Douwe Draaisma, "Bellek Metaforları" (2014) çalışmasında yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden bu yana anlojiler kurulduğunu yazar. Yine yirminci yüzyıl içinden dijital imgenin detaylı tarihçesi için Wiebel'in çalışması önerilebilir (1984).

¹⁹ Baudrillard'ın hiper gerçeklik üzerine yazıları özellikle gerçekliğin etkilerinin azaltılması ve seyre dönüştürülmesi açısından iddialıdır. Baudrillard için temsil aşırılaştırılmış, imgeler ise gerçekliğin yerini alır şekilde güçlendirilmiştir. Baudrillard'ın düşüncelerinin temelinde tüketim toplumu adını verdiği ileri kapitalist toplumların görsel kültürlerinin gerçekliği estetize eden, onu seyirlik hale getiren ve gündelik yaşantılarının düzenlerini nesnelere ve imgeler ile sağlandığını da dair yorumlar görülür (Baudrillard, 2014).

²⁰ Resimde temsilin sınırlandırma ve anlamlandırma şekilleri konusunda Richard Leppert'in "Resimde Anlamın Görüntüsü" adlı çalışması anılmaya değerdir. Leppert'in kitabı, klasik batı resminin temsil düşüncelerinin görsel kültür ve sanat tarihi kapsamında nitelikli bir okumasıdır. Leppert temsilleri güvence altına alan teamüllerin nasıl izleyici ve görüntüler arasında simetrik bir ilişki kurduğunu yazarak başlar. Bu çalışmada da çokça zikredilen bu durum, modern resim ile ortadan kalkmıştır (Leppert, 2009).

²¹ Organik bütünlüğün terk edilmesi zaten avangard eser kategorisinin yaptığı bir şeydi (Burger, 2003: 113-119). Batı modernleşmesine özgü olmayan ve tüm moderneleşme tarihlerinde kendisini gösteren organik kültürün kaybedilmesi ve yeni deneyimlerin önerilmesinin içinde sanatın neredeyse din benzeri bir deneyim sunduğu dbr başka iddia olmuştur (Jay, 2012).

²² Burada modernist kültür ve çağdaş kültür ya da postmodernist kültür ayırımına giderek, çokça kullanılan kategorik farklara bakılabilir. Modern kültürün soğuk savaş dönemine özgü sınırları içinde yeten özelliği, modernleşme sürecinde kendi kültürel kimliğini meydana getirme amacı özellikle soğuk savaş sonrası küreselleşmenin

teknolojik ve kültürel boyutlarıyla değişime uğramıştır. Yirminci yüzyılın kültür tarihinde bu dönüşümün modernist ayağında toplumların kendi kültürel dünyalarını kurma amacına sahip oldukları görülür. Bir yanda ütopyacı bir eğilim ile geleceğe dönük yeni bir dünya düzeni bir taraftan gelenekselci tavırlar geçmiş şimdide taşıma düşüncesi söz konusu olmuştur. Ancak soğuk savaş ertesinde kültürel geçişlilik tüm bu düşünceleri açıkça dönüştürerek yeni bir form vermiştir.

²³ Hal Foster, “Gerçeğin Geri Dönüşü”nde böyle bir etkiyi Warhol’un kaza serisi üzerinden anlatır. Foster, modernist yabancılaştırıcı etkinin gündelik hayatın tanımını yapan kanaatleri bozar şekilde değil de Barthes’in “Camera Lucida”da bahsettiği punctum etkisiyle Warhol’un gerçekleştirdiğini yazar. Foster’ın bahsettiği durum Warhol’un Barthesçi kendiliğinden bir travmatik etkiyi göstermesidir. Söz konusu serisinde Warhol hazır haber imgelerini serigrafi tekniğiyle tek renkle yeniden yorumlar ve bu görüntülerdeki yırtılma durumunu izleyiciye hissettirmeyi, öncesinde ise kazanın olduğu gibi şekilde göstermeyi amaçlar (Foster, 2009:161- 213).

²⁴ Modern sanatın kendi alanını oluşturma arzusu ve kültür içerisinde kendine ait kuralları ve estetik deneyimin özel bir deneyim türü olarak düşünmesinin ertesinde pop sanat bu sınırı eritmiştir. Ancak bunu pop sanatın bir piyasa sanatı olduğu şeklinde yorumlamak yeterli görünmemektedir. Bu düşünceyi sürdüren Amerikalı sanat tarihçisi Hal Foster başta Andy Warhol olmak üzere O’nun devamçıları olan Jeff Koons, Damien Hirst ve Takashi Murakami gibi isimlerin bu ilişkiyi devam ettirdiğini öne sürer. Hal Foster, 1980’lerin ekonomik ve siyasi değişiminde Pop Sanatı’nın tüketim kültürü ve kitsch estetiğini bilinçli olarak kullanmayı seçtiğini ve bununla alt sınıfların beğenisiyle uyumlu bir estetiği aslında üst sınıflara ait bir sanat zevkinin geliştirmek için devreye soktuğunu yazar (Foster, 2015). Foster, sanat ve piyasa arasındaki ilişkiyi meta ve eser ile olan gizli bağın artık görünür hale gelmesiyle alışkın olunan ancak çarpıcılığını koruyan bir gerçeği ifade eder. Bu düşünmenin söyledikleri eserde gösterilenlerin artık kolaylıkla sanat olmayan ya da estetik değeri çok da nitelik içermeyen bir gösterinin parçası olduğu şeklinde anlamak yanlış olmayacaktır.

²⁵Bu ifadeyi modern sanatın kendiliğinden bir şekilde hali hazırda ortaklıkta olan hale gönderme olarak görülebilir. Bu ifadeyi Hasan Ünal Nalbantoğlu, “Etik, Estetik ve Teknik” makalesinde artık kaybedilmiş ve tesis edilmesi zor bir durum olarak önerir (Nalbantoğlu, 2002: 191).

KAYNAKÇA

ADORNO, T. (2007). Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, A.(2015). Sanat Manifestoları. İstanbul: İletişim Yayınları.

BADİOU, A. (2004). Etik. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

BARTHES, R. (2011). Camera Lucida. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırbeş Yayınları.

BAUDELAİRE, C. (2003). Modern Hayatın Ressamı. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları

BAUDRİLLARD, J. (2008). Tüketim Toplumu. Çev. Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUDRİLLARD, J. (2014). Simülakr ve Simülasyon. Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Doğu BatıYayınları.

BAXANDALL, M. (2015). 15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim. Çev. Zeynep Rona. İstanbul: İletişim Yayınları.

BELTING, H. (2012). Floransa ve Bağdat Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi. Çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

BENJAMİN, W. (2002). Pasajlar. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BERNARD, E. (2001). Cezanne Üzerine Anılar. Çev. Kaya Özsezgin. İstanbul: İmge Kitabevi.

BOURDİEU, P. (2015). Ayrım. Çev. Derya Fırat. Ankara: Heretik Yayınları.

BURGER, P. (2003). Avangard Kuramı. Çev. Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları.

CANETTİ, E. (2006). Kitle ve İktidar. Çev. Gülşat Aygen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

CHOMSKY N. ve Hermann E. (2012). Rızanın İmalatı. Çev. Ender Abadoğlu. İstanbul: BGST Yayınları.

- DANTO, A. (2010). Sanatın Sonundan Sonra . Çev. Zeynep Demirsu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DANTO, A. (2014). Sanat Nedir? . Çev. Zeynep Baransel. İstanbul: Sel Yayınları.
- DEBORD, G. (1996). Gösteri Toplumu . Çev. Ayşen Ekmekçi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DRAAİSMA, D. (2014). Bellek Metaforları . Çev. Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları.
- ELLUL, J. (2012). Sözün Düşüşü . Çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- FOSTER, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü . Çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HARRİS, J. (2013). Yeni Sanat Tarihi . Çev. Evren Yılmaz. İstanbul: Sel Yayınları.
- HEGEL, F. (2015). Estetik II. Cilt . Çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler. İstanbul: Payel Yayınları.
- HEİDEGGER, M. (2001). Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimler Çağı . Çev. Levent Özşar. İstanbul: Asa Kitabevi.
- JAY, M. (1998). *Scopic Regimes of Modernity*. The Visual Culture Reader içinde . s. 66-70. Newyork: Routledge.
- JAY, M. (2012). Deneyim Şarkıları . Çev. Özge Çelik. İstanbul: Metis Yayınları.
- KANT, I. (2011). Yargı Yetisinin Eleştirisi . Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İDEA Yayınları.
- KUSPİT, D. (2006). Sanatın Sonu . Çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları.
- LEPPERT, R. (2009). Sanatta Anlamanın Görüntüsü ve İmgelerin Toplumsal İşlevi . Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MARİN, L. (2013). İmgenin İktidarları . Çev. Muna Cedden. Ankara: Dost Yayınları.

MARKUS, G. (1999). *Kültür Toplumu: Modernliğin Kuruluşu*. Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünürken içinde. Der. Gillian Robinson, John Rundell. Çev. Ertuğrul Başer. s.29- 49. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

MCGOWAN, T. (2012). *Gerçek Bakış* . Çev. Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Say Yayınları.

MULVEY, L. (2008). *Görsel Zevk ve Anlatı Sineması*. Sanat/Cinsiyet içinde. Der. Ahu Antmen. s.279- 299. İstanbul: İletişim Yayınları.

NALBANTOĞLU, H. (2002). *Etik, Estetik ve Teknik*. Defter Dergisi içinde. 45. Sayı s. 187-229. İstanbul: Metis Yayınları.

PANOFSKY, E. (2013). *Perspektif Simgesel Bir Biçim* . Çev. Yeşim Tükel Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları.

PONTY, M. (2006). *Göz ve Tin* . Çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yayınları.

RUNDELL, J. (1999). *Yaratıcılık ve Yargı: Akıl ve Tahayyül Gücü Üzerine Kanıt*. Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünürken içinde. Der. Gillian Robinson, John Rundell. Çev. Ertuğrul Başer. s.127-170. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

SAYIN, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi* . İstanbul: Metis Yayınları.

YAYLAGÜL, L. (2016). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Dipnot Yayınları.

WOLLEN, P. (2004). *Sinemada Gösterge ve Anlam*. Çev. Bülent Doğan ve Zafer Aracagök. İstanbul: Metis Yayınları.

İnternet Kaynakçası

FOSTER, H. (2015). *Çağdaş Sanatın Mecrası: Piyasa*. Çev. Ayşe Boren. (<http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanatin-mecrasi-piyasa/2607>). Erişim Tarihi: 02/09/2015.

WİEBEL, P. (1984). *On the History and Aesthetics of the Digital Image*. (http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9369). Erişim tarihi:13. 08. 2016