DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı

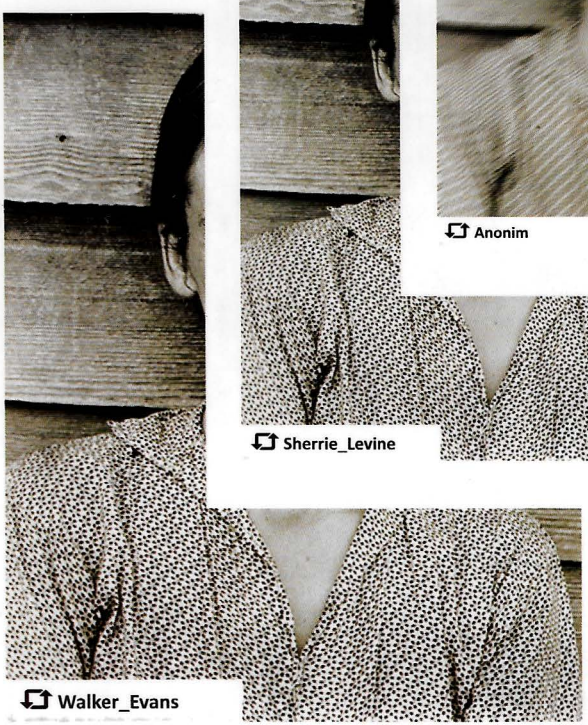
Hipermetin ve Değişen Estetik Anlayışı

Onur Tatar

← Modern

← Postmo

← Dijimodernizm



A7 KİTAP

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı

Hipermetin ve Değişen Estetik Anlayışı



A7 KİTAP

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yayın No: 114
Sanat: 2
Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı / Onur Tatar
© A7 Kitap Yayıncılık Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Sertifika No: 33861

Kütüphane Bilgi Kartı (CIP)
Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı / Onur Tatar
Birinci Baskı: A7 Kitap, Şubat 2019, İstanbul - Türkiye, 334 Sayfa

Genel Yayın Yönetmeni: Arzu Sandal
Editör: Suat Hayri Küçük
Kapak Tasarım: Onur Tatar
Kapak Uygulama: Köksal Kayhan
Sayfa Tasarım: Burhan Maden
ISBN: 978-605-2191-64-4

Baskı ve Cilt
Deren Matbaacılık Ambalaj San. ve Tic. Ltd. Şti.
Beylikdüzü OSB Mah. Orkide Cad. No: 9/Z
Beylikdüzü - İstanbul
Tel: 0212 875 48 86-87
Sertifika No: 34011

Copyright© Tüm hakları saklıdır. Yayımcının ve yazarın izni olmaksızın elektronik ve mekanik herhangi bir kayıt sistemi veya fotokopi ile çoğaltılamaz, kopyalanamaz. Ancak kaynak gösterilerek kısa alıntı yapılabilir.

A7 Kitap Yayıncılık Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Hobyar Mah., Cemal Nadir Sokak, No: 24, Büyük Milas Han, Kat 1,
Daire 114, Fatih - İstanbul / Tel: (0212) 514 08 09
www. a7kitap.com / E-mail: info@a7kitap.com

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı

Hipermetin ve Değişen Estetik Anlayışı



A7 KİTAP

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Onur Tatar, 1984 yılında Gelibolu'da doğdu. 2008 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi (DEÜ) Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nden mezun oldu. Öğrenciliği döneminde çeşitli konularda fotoröportajlar hazırladı. 2012 yılında DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı'ndan mezun oldu. Görüntü yönetmenliği ve kurgu alanında çeşitli çalışmalarda yer alan Tatar, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Doktora programından 2018 yılında mezun oldu. Karma ve kişisel sergilere katılan sanatçı, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo ve Televizyon Bölümü'nde akademik çalışmalarına devam etmektedir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9

GİRİŞ 11

BİRİNCİ BÖLÜM

ESTETİK VE FOTOĞRAF SANATI 15

İKİNCİ BÖLÜM

METİNLERARASILIK VE HİPERMETİN BAĞLAMINDA FOTOĞRAF SANATINDA ESTETİK 81

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HİPERMETİN VE DEĞİŞEN FOTOĞRAF ESTETİĞİ 177

SONSÖZ 305

KAYNAKÇA 315

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Değerli ailem Zühal-Osman Nuri Tatar ve Dilruba Okay'a…

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÖNSÖZ

İcat edildiği 19. yüzyılın ilk yarısından günümüze değin estetik ile yakın ilişki içerisinde olan bir sanattır fotoğraf. Duyularla algılanan ve güzeli konu edinen estetik ise dönemsel olarak değişiklik gösterir ve fotoğraf sanatı bu değişimden hayli etkilenir. Dijital teknolojilerin yaygınlaşarak yaşamın her alanına nüfuz ettiği günümüzde estetik anlayışı da farklı bir evreye girdi. Bu kitap, dijital tabanlı iletişim teknolojilerinin geliştirilmesi ve yaygınlaşmasıyla adından bahsedilir hale gelen *dijimodernizm* ve bu dönemde metin formunda yaşanan köklü değişimin ortaya çıkardığı *hipermetin* kavramı bağlamında, çağdaş fotoğraf estetiği anlayışında yaşanan dönüşümü sergilemeyi arzulamaktadır.

Hipermetin, başta bilişim alanını ilgilendiren ve günümüzün tüm kültürel ürünlerini etkisi altına almış yeni bir kavram. Dolayısıyla hipermetin üzerine yapılan sayılı araştırmalar, kavramı bilgi teknolojileri ya da dilbilim açısından ele alır. Bu araştırmalar, kavramın estetikle olan bağını kısmen göz ardı ederek, daha çok dijimodern dönemin kültürel ürünlerine odaklanırlar. Bu bağlamda kitapta; modernizm, postmodernizm ve hipermetinle ilişkilendirilen dijimodernizm zaman-mekân ve gerçeklik algısı ayrıca *süje* üzerinden açıklanır. Her bir dönemin yarattığı metin formu, yarattığı estetik anlayışı ortaya koyacak biçimde fotoğraf örnekleri üzerinden tanımlanır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bu kitabın kavramsal çerçevesinin kurulmasında her daim desteklerini esirgemeyen başta Zuhal Özel Sağlamtimur olmak üzere tüm hocalarıma, aileme ve hazırlık aşamasında bana destek olan herkese teşekkürlerimi sunarım.

Aydın, Haziran 2018

Onur Tatar

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

GİRİŞ

21. yüzyıla damgasını vuran yegâne gelişme kuşkusuz ki iletişim araçlarının dijitalleşmesidir. Bilgisayar ve internet gibi dijital teknolojiler, temel olarak *süje* ve *obje* arasında geçen bilgi paylaşımını yani iletişimi kökten değiştirdiği gibi dönem içerisinde üretilen tüm kültürel-sanatsal ürünleri de etkisi altına almakta geç kalmaz. 21. yüzyılda tıpkı sanayi devrimiyle geleneksel toplumdan, modern zamanlara geçişin ya da post-endüstriyel çağla modernizmin yerini postmodernizme bırakması gibi yeni bir paradigma kaymasından bahsetmek mümkün. "Dijimodernizm" olarak adlandırılan bu paradigma, yeni kültürel ve sanatsal anlayışların oluşmasına olanak tanıyarak günümüz fotoğraf sanatında farklı estetik yaklaşımların doğmasına yol açmakta. Bu değişimlerin temelinde de dijital teknolojilerle adından bahsedilmeye başlanan yeni bir metin formu yatmakta: Hipermetin.

Hipermetin, mekanik yöntemlerle elde edilen, klasik, kâğıt tabanlı metin formunun biçim değiştirmiş halidir. Metin formunda görülen bu dönüşümü, başta fotoğraf sanatı olmak üzere tüm kültürel ürünleri estetik bağlamda kökten değişime uğratmasını anlamak, metin kavramının detaylı bir incelemesiyle mümkün olacak.

"Yazınsal alanı ilgilendiren metin; gözleme dayalı bilgilerden bir bütünlük oluşturan ve belli bir iletişim durumu içerisinde bir

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ya da birden fazla *sözcelem* öznesince sözlü ya da yazılı üretilmiş özerk dilbilimsel bir sürekliliktir" (Rastier, 1989, s. 281). Bununla birlikte metin hem sözlü alanı hem de yazınsal alanı ilgilendiren kavram olmasına karşın, belirli noktalarda birbirlerinden ayrılır. Düşüncenin yazınsal alanda sembollerle ifadesi olan metin, okunarak sözel alanda da ifade edilebilir. Diğer yandan, sözlü ifadeler de metne dönüştürülebilir. Buna rağmen, metin kavramı başlı başına yazınsal alanı temsil eder.

Metin gerek yazınsal alana ait olsun gerekse sözlü alana, dış dünyaya ait olguların duyularla algılanarak süjede oluşturduğu düşünsel durumların semboller aracılığıyla aktarılmasıdır. Bununla birlikte süjenin ya da dış dünyaya ait tüm olgu ve objelerin varlığı zaman ve mekâna bağlıdır. Onu algılayan açısından zaman ve mekân kavramları, iletişim ve ulaşım araçlarında işleyen teknolojiler, sosyo-ekonomik dönüşümler gibi farklı parametreler bağlamında yeniden organize olabilmektedir. Yeniden organize olan zaman ve mekân içerisinde bulunan bir obje ya da olgunun süjede bıraktığı duyusal izlenim ise farklı bir gerçeklik algısı çerçevesinde düşüncelere dönüşür. Bu düşünceler ise yazınsal ya da sözlü semboller aracılığıyla aktarılır. Dolayısıyla her zaman ve mekânın yeniden organize oluşunda, gerçeklik, onu algılayan süje ve süjenin ürettiği metin de yeniden organize olur. Bununla birlikte metnin oluşma süreci bir bilgi problematiğidir ve bu bağlamda estetik süreçle yakından ilintilidir. Bu yüzden *postyapısal* teoriye göre her türlü kültürel ürün yani sanat yapıtı da bir metindir.

Metin formunda yaşanan değişim, sanat yapıtının estetik anlayışının da değişmesi anlamına gelir. Estetik anlayışının böylesine bir değişken yapıya sahip oluşu kuşkusuz bu olgunun temelinde yatan kavramlarla ilgili: "Uzam ve zaman kavramları estetiğin temelinde yatan kavramlardır; öyle ki estetikte her sorun sonunda uzam ve zaman sorununa indirgenebilir. Her güzel deneyi bir duyulur deneydir ve böyle olmakla uzamsallıkla ve zamansallıkla konuş-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lanmıştır" (Timuçin, 2013, s. 170). Dolayısıyla süjenin dönemsel olarak yeniden organize olan zaman ve mekân deneyimi ve algısı yine onun yaratımı olan sanat yapıtını estetik anlamda etkiler. Dolayısıyla dijital tabanlı iletişim teknolojilerinin geliştirilmesi ve yaygınlaşmasıyla adından bahsedilmeye başlanan dijimodernizm içerisindeki çağdaş fotoğraf estetiğini çözümlemek de yine bu dönemin yarattığı yeni metin formunu incelemekten geçmektedir. Hipermetnin, çağdaş fotoğraf sanatındaki değişimleri incelemeden önce, Antik Yunan'dan itibaren felsefenin yakından ilgilendiği estetik kavramını ve daha sonra bu kavramın fotoğrafla olan ilişkisini ortaya koymak yerinde olur.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BİRİNCİ BÖLÜM

ESTETİK VE FOTOĞRAF SANATI

İnsanlık tarihi kadar eski olan *sanat* kavramı farklı zaman dilimlerinde farklı anlamları barındırır. Bu kavram genel çerçevede ele alındığı taktirde; kültürün bir parçası, yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesi şeklinde tanımlanır. "Sanat, insanın gerçekleştirdiği ürünlerin, doğanın ürünlerine oranla belirlemesini sağlayan teknik ustalıkla duyular aracılığıyla algıladığımız nesneleri bir beğeni yargısına göre seçip sıralamaya yönelen özel duygu arasındaki ayrışmanın bir sonucu olarak ortaya çıkar" (Bozkurt, 2000, s. 15). İnsan yaşamıyla birlikte ortaya çıkan sanat, bir etkinlik ya da eserin ortaya koyulmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların tümünü kapsar. Gündelik yaşantı içerisindeki nesnel varlıkların, estetik nitelik taşıyanları *sanat yapıtı*, bu etkinliğin kendisi ise *sanat* olarak adlandırılır. Sanat; düşüncelerin, amaçların, duyguların ya da olguların düş gücünden, yaratıcılıktan ve beceriden faydalanılarak başkalarına iletilmesidir. Kültürel bir ürün olarak sanat, farklı bir ifade biçimidir.

İnsan, eski çağlardan günümüze değin sanat etkinliği içerisinde yaratmış olduğu yapıtları, doğada var olan yapıtların aksine teknik bir ustalıkla gerçekleştirmiş. Dolayısıyla, insan eliyle üretilen sanat yapıtı, doğada var olan ve doğal süreçler sonrasında meydana

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

gelmiş nesnelerden ayrılır. "Çünkü sanatın asıl özelliği, belirli bir nesne üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucunda ortaya çıkan bir etkinlik olması, insanın yaratıcı gücüne bağlı bulunmasıdır" (Bozkurt, 2000, s. 15). Sanat yapıtını doğada var olan nesnelerden ayırt etmemizi sağlayan özgün, biricik ve yeni olmasıdır. İnsan yaratımı bu yapıtlar, duyular aracılığıyla algılanan, beğeni yargısına göre değerlendirilen estetik nesnelerdir.

Sanat yapıtının estetik nitelik taşıması, onun öncelikle ortaya konulduğu zamanın estetik kuramlarına uygun düşmesi ve iki temel işlevi yerine getiriyor olması gerekir. Bu temel işlevlerden ilki, sanat yapıtının, sanat yapıtıyla etkileşim içerisine giren izleyici üzerinde duygusal düzeyde doyum yaratarak estetik kaygının oluşmasını sağlamasıdır. "Sanat yapıtının ikincil temel işlevi ise, sanat yapıtı ile etkileşime giren kişiler üzerinde olumlu sonuçlar doğuracak ya da katkı sağlayacak bir iletide bulunmasıdır" (Erinç, 2013, s. 175). Dolayısıyla sanat yapıtı, tıpkı metin kavramında olduğu gibi, onunla etkileşimde olana bilgi aktarır. Bu bilgi ise duyularla algılanan *güzel*'e dairdir ve "estetik" olarak adlandırılır. Estetik anlayışı, tıpkı metin formunda olduğu gibi, dönemsel olarak değişir. Dolayısıyla dönemsel olarak fotoğraf estetiği anlayışını ortaya koymak, kavramın kökenini, tanımını ve kapsamını belirlemekle mümkündür.

Estetiğin Tanımı ve Kapsamı

Güzelin algılanmasıyla ilgili olan *şey* anlamına gelen *estetik* (aisthetike) sözcüğünün kökeni Yunanca duyum, duyulur algı manasında *aisthesis* ve duyu ile algılamak anlamında *aisthanesthai* kelimeleri ile ilişkilidir. "Estetik, bu anlamda duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim" (Tunalı, 2012, s. 13) olarak tanımlanır. Duyularla algılanan bilgi anlamına gelen estetik sözcüğü ilk defa Alman düşünürü Alexander Gottlieb Baumgarten'ın (1714-1762) 1735 yılında kaleme almış olduğu *Meditationes*

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus (Kalıcı Birkaç Şiir Üzerine Felsefi Düşünceler) adlı doktora tezinde kullanılır.

Baumgarten, ilk cildini 1750'de, ikincisini ise 1758'de yayımladığı ve tamamlayamadığı *Aesthetica* adlı yapıtıyla estetiği bir bilim olarak belirleme, temellendirme ve sınırlarını çizme yoluna gitmiştir. Nejat Bozkurt bu konuda şöyle der: "Baumgarten'in *duyusalın yetkinliği* öğretisini geliştirdiği *Aesthetica* adlı yapıtından bu yana estetik, güzeli araştıran bir bilim dalı olarak, *güzelin bilimi* olarak anlaşılmıştır."

Felsefenin ayrı bir dalını oluşturan estetik, duyularla algılanan güzeli araştıran bir bilim dalı olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar estetik sözcüğüyle ilk kez Baumgarten'ın çalışmalarında karşılaşılsa da Antik Yunan'dan bu yana güzel mevhumu felsefeyi ilgilendiren bir problem ola gelmiştir. Klasik düşüncede estetik, güzel ile sanatın özdeş olduğunu düşünen ve güzelin ne olduğu sorusunu yanıtlamakla uğraşan bir felsefe dalıydı. Klasik düşünceye göre estetik algı düzeyine erişenler, seyrettikleri nesnelerin uyumluluğu ve ölçülülüğünden yani *altın oran*'dan[1] kaynaklanan özel bir hazza ulaşmaktaydılar. *Altın oran*, sanat yapıtında denge ve güzelliği sağlamak için kullanılır. Dolayısıyla da estetik, *güzel* kavramıyla yakından ilişkilidir.

Güzel Kavramının Doğuşu ve Gelişimi

Klasik düşünce içerisinde 'Güzel nedir?' sorusunu felsefi bir yaklaşımla soran; güzel kavramını, güzel ve sanat arasındaki ilişkiyi inceleyen ve felsefenin bir konusu haline gelmesini sağlayan Platon'dur (MÖ 427-MÖ 347). Bozkurt, Platon'un güzel kavramı konusundaki düşüncelerini şu şekilde özetler: "Örneğin Platon'da, estetiğin konusu olan *güzel* nesne, felsefi bilginin konusu olan *doğru*

1 Altın oran, matematik ve sanatta, bir bütünün parçaları arasında gözlemlenen, uyum açısından en yetkin boyutları verdiği sanılan geometrik ve sayısal bir oran bağıntısıdır. –e.n.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ve ahlaksal bilginin konusu olan *iyi* ile birlikte incelenecek; sanatsal nesne, duyulur dünya ile kavranabilir dünya arasında aracılık edecektir (Kalokagathia öğretisi)" (s. 35). Platon için *güzel*, bir *idea*'dır[2] ve bu yüzden de yok olmayan ya da meydana gelmeyen, başka bir şeye dönüşmeyen tek ve kendinde var olan sonrasız bir şeydir. Platon estetiği, özün, mutlak güzelin üzerine inşa edilir; mutlak olan güzelliğin yani cevherin dışındaki tüm güzellikler taklitçidir. Platon'a göre algıladığımız dünya ideası (mutlak gerçekliği) olmayan bir görüngüler dünyasıdır ve idea, görüngüler dünyasında değil, düşünce ile kavranabilecek olan idealar dünyasından ibarettir. Bu düşünceden yola çıkan Platon, sanatı sadece gerçeği yansıtan ama hiçbir zaman ideanın kendisi olmayan bir etkinlik olarak tanımlar. Platon'un bu düşünceleri, sanat konusundaki en kesin tavrını ortaya koyduğu *Devlet*'in onuncu kitabında şu diyaloglarla görülür:

"Şimdi şunu düşün: Resim her şeyin nesini vermek ister? Olduğu gibi mi yapar bir şeyi, göründüğü gibi mi? Görünenin benzetmesi midir, gerçeğin kendisi mi?"

"Görünenin."

"Demek ki *benzetme* sanatı *gerçek*'ten bir hayli uzak kalır. Her şeyi benzetebiliyorsa, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür; bu yön de gölgenin gölgesidir. Bilirsin, ressam, bir kunduracının, bir marangozun yahut başka bir ustanın resmini yapar ama bunların sanatından anlamaz. İyi bir ressamsa, öyle bir marangoz resmi yapar ki uzaktan çocuklara ve bilgisizlere gösterse kandırabilir onları; çünkü gerçek bir marangozun görünüşünü vermiştir ona."

"Kandırabilir tabii."

"Bak şimdi, dostum; ne çıkıyor bütün bunlardan, onu söyleyeyim sana: Biri gelip, 'Bir adam gördüm; her sanatı biliyor, hem de

2 İdea kavramı felsefede önemli bir prensip olarak Antik Yunan filozofu Platon'un ortaya atılmış olduğu "idealar kuramı"nın bir parçasıdır. Bilgi felsefesi (episteme) anlayışından doğan kavram, gerçek bilginin temelinin ancak idealar dünyasında bulunabileceği temeline dayanmaktadır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

her sanatın inceliklerini ustasından daha iyi biliyor' dese bize, 'Sen pek safsın' demeli ona. 'Yahut bir hokkabaz ya da bir benzetmeci gözünü boyamış senin; bu adamı her şeyi bilir sanmışsın çünkü sen bilgi nedir, bilgisizlik nedir, benzetmecilik nedir bilmiyorsun, ayırt edemiyorsun bunları'" (Platon, 2000, s. X-598 b, c, d).

Platon'un bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere, sanatçı gerçeğin taklidini yapabilir ama ideanın kendisine ulaşamaz; sanat eseri, ideanın üç katman uzağındadır. Sanatçının taklit ettiği gerçeklik, görüngüler dünyası olarak ideanın kopyasıdır; dolayısıyla sanat eseri de kopyanın kopyasıdır. Platon'a göre sanatçılar, gerçek bilgiye sahip olamayan taklitçiler ve benzetmecilerden başka bir şey değildir.

Görüngüler dünyasını taklit eden bir etkinlik olarak sanat hiçbir zaman gerçeğin bilgisine ulaşamaz; dolayısıyla Platon'a göre sanat yalnızca bir taklit etkinliği, sanat eseri de yalnızca bir taklitten ibarettir. Bu yüzden Platon, sanatın insanların güçlü yanı olan düşünme yetilerine (us) değil, değişken ve zayıf yönleri olan duygularına hitap ederek onları erdemlerinden uzaklaştırdığına inanır, zararlı duygu ve düşüncelere yöneltecek güçte olduğu için sanatı bir bakıma *değersiz* olarak niteler. Platon, ayrıca taklit etmenin (*mimesis*) hem ahlak kurallarını hem de dünya ile ilgili ussal bilgiyi zedelediğini savunarak, şair ve ressamların ideal devletine girmelerini yasaklamıştır. Platon'un insanları aldatan ve erdemden uzaklaştırdığına inandığı estetik kavramını Antik Yunan felsefesi içerisinde inceleyen diğer bir filozof da Aristoteles'ti (MÖ 384-MÖ 322).

Platon'un öğrencisi olan Aristoteles de tıpkı hocasında olduğu gibi, müzik, şiir, heykel, mimarlık ve tiyatro gibi estetik ve sanatla ilgili olan etkinlikleri toplumun temel kurumları olarak değerlendirir. Her iki filozofun da önem verdiği konular arasında estetik kavramının oluşu da bu yüzdendir. Aristoteles sanat ve estetik konusuna, şiire dair yazdığı *Poetika* adlı eserinde değinir. Aristoteles, sanatın tanımını yaparak başladığı *Poetika*'da, sanat biçimlerini

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

karşılaştırmalı olarak inceler ve türlerine ayırıp bir sınıflandırma yapar. Aristoteles sanatı tıpkı hocası Platon gibi değerlendirip, onun bir taklit (*mimesis*) olduğunu düşünür. Ancak Aristoteles, Platon'un sanata olan olumsuz yaklaşımından farklı olarak sanata olumlu bir perspektiften bakar. "Platon, sanatçıyı, şairi ahlaki ve eğitimsel nedenlerle toplum dışı bırakmayı gerekli görürken, Aristoteles, sanata yüklediği olumlu işlevsellikle, sanatın insan yaşamı için son derece gerekli ve önemli olduğunu söyleyerek, şiir, komedya ve tragedyaya toplumda ve bireyin eğitiminde önemli bir yer vermeye çalışır" (Özel, 2014, s. 93). Aristoteles için sanat, insanın ahlaksal eğitimi için önemli bir faktördür ve ruhun özgürleştirilip arındırılması (*katharsis*) için gerekli bir araçtır. Böylelikle Aristoteles, Platon'un sanatı toplumu aldatan bir araç olarak gördüğü düşüncesine karşı çıkar. Aristoteles için mimesis gerçekleri yansıtır ve bu yüzden de toplumun gelişimi açısından faydalıdır.

Aristoteles için sanat, nesnelerin değil de doğadaki yaratıcı gücün mimesisidir. Ona göre sanatçı, doğada yarım kalmış, mükemmel durumda olmayanı tamamlamaya çalışır ve böylelikle sanatta *yaratma*'nın varlığını kabul eder. Diğer bir deyişle insan, taklit ettiği nesnenin bilgisine vakıftır. Aristoteles, mimesisin insan doğasında yer aldığını ve bundan haz aldığını savunur; başta şiir olmak üzere diğer sanatların bu yüzden ortaya çıktığını dile getirir. "Aristo yalnızca akılla ve duyguyla algılanabilen dünya arasındaki ayrılığı reddetmekle kalmaz, doğaya sanatsal olarak öykünmeyle haz arasında ilişki kurar" (Jimenez, 2008, s. 162). Ona göre insanlar, taklit yoluyla benzerlikleri kavrayarak bundan haz duyar ve bilme, öğrenme arzularını tatmin ederler.

Antik Yunan felsefesinde Platon ve Aristoteles'ten sonra uzunca bir süre estetik alanında yeni ve özgün bir düşüncenin gelişemediği gibi Platon ve Aristoteles'le ulaşılan nokta da korunmamıştır. Güzel ve sanat sorunu, Antikçağ Yunan felsefesinin son dönemi olarak nitelenen Yeni Platoncular döneminde, bu felsefi akımın

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

öncüsü Plotinus (205-270) ile tekrar felsefi bir düzleme taşınır. Platon'dan etkilenen İskenderiyeli gizemci Plotinus, bir yandan Platon metafiziğinden yararlanmış, diğer taraftan da Platon'un sanatı suçlayan tavırlarını aşmaya çalışmıştır.

Plotinus'un bu yaklaşımının temelinde, fiziksel dünya ile doğa ötesi dünya arasındaki ayrımı kaldırarak, güzel ve sanat kavramlarını kaynaştırma yatar. Plotinus'a göre, insan ruhu güzel olanı algılayabilmek için arınmak zorundadır; güzel *idea*'dır, sanat ise *idea*'nın görünür halidir. Plotinus'un bu düşünceye bağlı estetik kuramı ile güzellik ve sanat kavramları tek bir çatı altında birleştirir.

Plotinus'a göre insan *güzel* ile karşılaştığında onu görmekten sevinç duyar ve onu hep görmek ister; yine insan çirkin olanla karşılaşmak istemez ve ondan kaçmak ister. "Plotinos'a göre bunun açıklaması, Ruh'un, kendisinden daha yüksek ve asıl gerçek olan, akıl dünyasına ait olmasıdır" (Özel, 2014, s. 113). Ona göre sanat yapıtında bulunan güzel, ideal güzelliğin bir alt biçimidir ve duyularla algılanıp, akılsal dünyadaki *idea*'lardan parçalar taşır. Plotinus'un düşünceleri Yeni Platoncu yaklaşımın da çerçevesini belirler. Yeni Platoncu düşünce güzel kavramını, matematik yasalarına uygun bir şekilde yorumlamış ve kutsal bir düzenin parçası olarak görmüştür.

Başta Plotinus olmak üzere Yeni Platoncu kuramcıların sanat ve güzel üzerine fikirleri, Orta Çağ düşünürlerini etkiler. Bu dönem içerisinde Aziz Augustinus (354-430), Boethius (480-524) ve Dante Alighieri (1265-1321) gibi düşünürler güzel kavramına yazılarında değinirler. Her ne kadar bu dönem düşüncesi Platon'un açmış olduğu yol ile şekillenmiş olsa da Aristoteles'in güzel ve estetik anlayışına dair izler, çok baskın olmamakla birlikte, görülür.

Skolastik düşüncenin gelişmesinde önemli bir yere sahip olan İtalyan din adamı ve filozof Aquinolu Thomas (1225-1274), *Summa Theologica*'nın (*Teolojiye Dair Savunma*) bazı bölümlerinde güzel kavramına değinir. "Büyük ölçüde dinsel ve metafizik olan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

eserinde Thomaso, doğa yasasının doğal ve geçerli olan karakterini akla dayanarak açıklar" (Özel, 2014, s. 125). Thomas, güzelliği meydana getirenin *düzen* olduğunu savunur. Ona göre güzel tıpkı Aristoteles'te olduğu gibi, seyri hoşa giden bir kavramdır ve ancak *kusursuzluk* (perfectio), *orantılık* (proportio) ve *açıklık* (purgatio) şartlarıyla gerçekleşir. Orta Çağ düşünürlerinin yoğun olarak ilgilenmediği estetik konusu, bu dönem içerisinde ağırlıklı olarak Platon ve Yeni Platonculuk düşünceleri üzerinden biçimlenir. Yeni Platoncuların güzeli matematik yasaları ile uyumlu olarak tanımlayan düşünceleri Erken Rönesans'ı belirleyici kılarken, Aristotelesçi *mimesis* kuramı ise ancak 17. yüzyıldan sonra etkili hale gelecektir.

15 ve 16. yüzyıl arasında İtalya'da ortaya çıkan Rönesans'ta, batı ile klasik antikite arasında sanat, bilim, felsefe ve mimarlık gibi alanlarda bağ tekrar kurulur. Bu dönem, Antik Yunan felsefesine ve bilimine ait bilgilerin çevrildiği, matbaanın bulunmasıyla geniş kitlelerle bilgi paylaşımının arttığı bir evreydi. Deneysel düşüncenin de canlandığı Rönesans'ta, hümanizm üzerine yoğunlaşılması, düşünsel ve toplumsal düzeyde radikal değişimlerin yaşanmasına yol açtı. Bu değişimler, dönemin sanat ve estetik anlayışını da etkileyerek, Orta Çağ'ın dinsel simgeciliği ve Platon'a özgü olan sanatı bir öykünme olarak öngören kaygıları yıkmayı başarmıştır.

Rönesans'ın öncülerinden İtalya'da mimar Leone Battista Alberti (1404-1472), sanatçının matematik eğitimine tabi tutulması gerektiğini savunur. Estetik sorunlarına yoğunlaşan Alberti'ye göre, iyi bir ressam olmanın yolu geometri bilgisine vakıf olmaktan geçer. Dönem içerisinde Alberti haricinde, Rönesans sanatını doruğuna ulaştıran Leonardo da Vinci (1452-1519) de dönemin estetik anlayışının gelişmesine katkıda bulunur. Dünyanın gelmiş geçmiş en büyük dehası olarak görülen da Vinci, perspektif ve insan anatomisi üzerine araştırmalarıyla dönemin estetik anlayışına katkı sağlamıştır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Leonardo notlarında, insanın felsefe ve doğayı tanımlayabilmesi için resmi bilmesi gerektiğini savunur. Onun için resim, matematiksel bir düzeni temsil eder ve insanın zihninden kaynaklanan sanatsal bir ifade biçimidir. Rönesans'ta Alman ressam Albrecht Dürer (1471-1528) de tıpkı Leonardo gibi perspektif ve anatomi üzerine yaptığı çalışmalarla bilinmektedir.

Alberti, Leonardo ve Dürer yapmış oldukları çalışmalarla, gerek biçimsel öğeler matrisinden başlayarak doğada var olan güzel ve çirkinin nasıl yeniden yaratılacağına dair araştırmaları ile gerekse doğal ve yapay perspektif denemeleri ve insan bedeninin anatomisi üzerindeki araştırmalarıyla estetiğin bir *sanat bilimi* olması yolunda ilk adımları attılar. Ancak, çağdaş estetiğin temel kaygıları 17. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkacaktı: Fransız devriminin yarattığı siyasal değişimlere paralel olarak 18. yüzyıl Alman Aydınlanma felsefesi ile birlikte estetik felsefenin ayrı bir dalı olarak kabul gördü.

Aydınlanma Çağı'nda, 17. yüzyıl İngiltere'sinde yaşayan Anthony Shaftesbury (1671-1713), onun yetiştirdiği Francis Hutcheson (1694-1747) ve Joseph Addison (1672-1719) estetik konusundaki en etkili ve önemli kişiler olarak sayılır. Hutcheson bir nesnenin güzel olduğunun nasıl bilinebileceğini sorgulayıp, estetik yargıyı *epistemoloji*nin alanına taşır. Hutcheson'ın bu soruya verdiği yanıt öznelci bir estetiğin unsurunu taşır. Ona göre güzelin ölçütü, insanın duyumsadığı "iç duygu" ile alakalıdır ve "bu duygu, sanat yapıtlarının ya da doğanın içimizde doğrudan uyandırabilecekleri zevkle kanıtlanır" (Jimenez, 2008, s. 61). Hutchenson, estetik yargıların zihinsel ya da düşünsel herhangi bir öğe barındırmadığını, bunun aksine algıyla alakalı olduğunu savur. Bu düşüncelerden yola çıkan Baumgarten ise, insanın mantıksal düşünme yetisinden farklı bir yetisini belirginleştirmek üzere ele aldığı, Yunanca *aisthesis* sözcüğünden türettiği *aesthetica* terimi ile Hutcheson'ın savını yadsıyarak, çağdaş estetiğin öncülüğünü yapar.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Baumgarten ve Estetik

Estetik kavramı ilk defa Alman filozof Baumgarten'ın 1750'de yayınlamış olduğu *Aeshetica* adlı eserde ortaya koyulur. Rasyonalist Christian Wolff'un (1679-1754) öğrencisi olan Baumgarten, duyusal bilginin bilimini belirtmek üzere kullandığı estetiği kuramsallaştırarak, ayrı bir felsefi disiplin olarak ele alınmasını sağlar. Baumgarten estetik biliminin temellerini oluştururken Rasyonalist felsefe görüşünün temsilcisi Leibniz'in (1646-1716) ve Leibniz felsefesinin yılmaz savunucusu Baumgarten'in de hocası olan Wolff'un düşüncelerinden faydalanır. İsmail Tunalı'ya göre, "Wolff, sisteminde, bir eksiklik, bir gedik bırakmıştı. *Logica*'sında doğru düşünmenin yollarını ve kurallarını, *Ethica*'sında doğru istemenin yollarını ve kurallarını belirlemişti. Ama, Wolff, *duyu bilgisini* ele almamıştı" (s. 13). Baumgarten, Wollf'un oluşturduğu sistem içerisinde saptadığı boşluğu doldurmak üzere duyu bilgisini araştırmaya başlar. Baumgarten bu araştırma sürecinde Leibniz'in duyu algısı üzerine düşüncelerinden de faydalanır. Leibniz'e göre duyu bilgisi, duyusal algıya bağlı olarak meydana gelir ve bu bilgi hem *bulanık* hem de *seçik olmayan*'dır. Bu yüzden de duyu bilgisi yanlışlığa açıktır. Baumgarten'ın hocası olan Wolff için de duyu bilgisi *bulanık* bir algıdır ve *aşağı* bilme yetilerine aittir. Bu düşüncelerden yola çıkan Baumgarten 1735 yılında yazmış olduğu *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus* (*Kalıcı Birkaç Şiir Üzerine Felsefi Düşünceler*) adlı doktora tezinde mantıksal bilgi ile duyusal bilgiyi birbirinden ayrı olarak ele almaya başlar. Ona göre, "Yunan filozofları ve kilise papazları duyumlanan (*aistheia*) ile düşünülen (*noeta*) arasında daima dikkatli bir ayrım yapmışlardır. Gayet açıktır ki onlar bilinen şeyler ile duyu şeylerini bir tutmamışlardır. Bu sebeple, bilinen şeyler üst yetiler tarafından mantık nesnesi olarak bilinirler; duyumsanan şeyler ise alt düzey yetileri tarafından duyusal bilimin ya da estetiğin nesnesi olarak bilinirler" (Baumgarten'dan aktaran Sınmaz, 2009, s. 1).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Baumgarten'ın sözlerinden anlaşılacağı üzere, bilginin doğası kavrama yetisinin konumu ile belirlenir; kavramsal olarak sezilen yani *bilinen şeyler* mantığın alanına, duyusal olarak deneyimlenen yani *algılanan şeyler* ise estetikle ilişkili olan duyusal bilginin alanına aittir. Baumgarten'ın sadece şiirin doğası ve şiir deneyimi üzerine yazmış olduğu bu çalışmasında estetik kavramını bağımsız bir disiplin olarak yer vermesine rağmen, yeni disiplinin nasıl genel bir duyu bilimi olabileceği hakkında bilgi vermez.

Estetik biliminin temellerinin ortaya koyulması, ilk cildi 1750'de yazılan *Aesthetica*'da gerçekleşir. *Aesthetica*'nın daha ilk sözlerinde Baumgarten, estetiği şöyle tanımlar: "Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis = özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi) est *scientia cognitionis sensitivae* (Estetik, duyusal bilginin bilimidir)" (Baumgarten'dan aktaran Tunalı, 2012, s. 14). Baumgarten'in bu betimlemesi, estetik adı verilen bilimin ilk tanımıdır ve böylelikle estetik bilimi doğar. Ve bu bilim, bilginin oluşma süreciyle yakından alakalıdır.

Bilgi, genel olarak "bilen ile bilinen arasındaki ilişki" (Mengüşoğlu'ndan aktaran, Vural, 2003, s. 67-68) olarak tanımlanır ve bilimin de felsefenin de amacı herhangi bir bilgi türünü elde etmek olduğu için bu iki alanda ortak kullanılan bir kavramdır. Bilgi, bilenle bilinen arasındaki bir ilişkiye işaret eder. Bununla birlikte bir şeyi bilmek, o şey hakkında belli bir kesinlik düzeyine sahip olmak demek. "Tüm bunları bir araya getiren bir kişi bilgiyi şöyle tanımlayabilir: Bilgi, tecrübe edilen bir gerçeklik hakkındaki kesinliktir (yani, gerçeklik onu tecrübe ettiğim gibidir) veya yaptığım bir yargının doğruluğu hakkındaki kesinliktir" (Burt, 1996, s. 39). Burt'un sözlerinden anlaşılacağı üzere, bilgi kavramından bahsedebilmek için öncelikle bilen öznenin ve bilinen nesnenin var olması gerekir.

Bilme eylemi, özne ve nesne arasında oluşan ilişkiden oluşan bir süreçtir. Bu ilişkiyi kuran bağlar sadece nesneyi algılayan özne

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tarafından kurulduğu için; nesne pasif durumdaki bir olgu, olay ya da varlık olarak yerini korur. "Etkin özne, bilinçli ve akıllı varlık olarak ya kendisinin dışındaki bir varlığı bilmek ya da kendisini bilgi nesnesi yaparak kavramak ister. Nesnelere yönelen özne, onlar üzerinde düşünerek bir zihinsel etkinlik gerçekleştirir. Bu etkinlik sonucu kavramlara ve kavramlardan kalkarak önermelere ve çıkarımlara ulaşır. İşte varılan bu son nokta bilgiyi verir" (Çüçen, 2003, s. 4). Çüçen'in bahsettiklerinden anlaşılacağı üzere, bilginin oluşabilmesi için öncelikle *epistemoloji* terminolojisinde *süje* olarak tanımlanan *bilen* ve *obje* olarak *bilinen* arasında bir bağ kurulması gerekir. Diğer yandan bu zihinsel süreci gerçekleştiren insan da diğer bir özne karşısında nesne durumuna düşer.

Süje ve obje arasındaki bağın ana karakteri, bilmeyi arzulayan insandır. Araştırma ilgisini nesnelere yönelterek onlar hakkında birtakım edinimler sahibi olmaya çalışan insan, zihni ile algılayabildiği bir nesneyi düşünceyle kavrar. Bilgi eylemi *anlam* ve *kavrayış* temelinde insanın içinde bulunduğu bilişsel ve duyusal bir durumu temsil eder; dolayısıyla organizmanın farkındalık hali ile yakından ilişkilidir. Farkındalık halindeki özne bilgiyi ancak ve ancak düşünce ile elde edebilir. Cömert (2013) bu konuda şunları söylemiş: "Duyu bilgisi, tam olmayan bir bilgidir. Asıl bilgi akılla elde edilendir" (s. 23-24). Baumgarten'in estetik kavramının temel belirleyici noktası ise duyusal bilgidir (*cognitio sensitiva*).

Baumgarten bilginin, duyusal bilgi ve akılsal bilgi olmak üzere iki çeşide sahip olduğunu söyler. Akılsal bilgi, *yukarı bilgi yetisi* olarak, duyusal bilgi ise *aşağı bilgi yetisi*'dir. Baumgarten'a göre *aşağı bilgi yetisi* olarak *duyusal bilgi*, açık ve seçik şeylerin yani akılsal bilginin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünüdür. İnsan, *akılsal bilgi*'yi açık ve seçik tasavvurlarla elde ederken, *duyusal bilgi*'yi bulanık tasavvurlarla elde eder. İnsan bu etkileşimi sağlarken algısı aracılığıyla bir nesne hakkında daha önce elde etmiş olduğu bilgiyi kafasında ve belleğinde canlandırarak (tasavvur ederek) o nesne-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

nin olabileceği biçimiyle resmeder. Eğer özne, bir nesneyi tekrar gördüğünde tanıyabilecek kadar kavramamışsa, bu nesne hakkındaki tasavvuru bulanıktır. Özne, bir nesneyi gördüğünde net bir biçimde tanıyabilecek kadar algılamışsa, bu nesne hakkında sahip olunan tasavvur açıktır. Bilginin açık olması, aynı zamanda onun seçik olması anlamına gelir. Seçiklik ise ancak duyusal izlenimlerle bazı ayrımların fark edilerek belirlenmesi ve tanımlanması ile elde edilir. *Duyusal bilgi*, duyusal etkinliğin içinde kalan ve bulanık duyumdan açık ama seçik kavrayışa geçişi sağlayan bir ara evre olarak bu etkinliğin en üstün derecesini oluşturur. "Başka bir deyişle, açık ama karışık olarak duymak olanaklıdır. İşte, açık ama karışık olarak duyulan bu bölge, *estetik*'in alanıdır, sanatın gerçekleştiği yöredir" (Santiello'dan aktaran Cömert, 2013, s. 23). Dolayısıyla estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin bilimidir: Açık ve seçik olan zihni bilgi, estetik bilginin ölçüsü değildir. Estetik, duyusal bilgiyi ölçüt alır ve Baumgarten da bu noktadan yola çıkarak, "Duyusal bilgiyi araştıracak bir bilim olamaz mı?" sorusunu cevaplamak üzere estetik biliminin temellerini atar.

Baumgarten *duyusal bilgi*'den (*cognitio sensitiva*) sonra, estetiğin diğer belirleyici unsuru olan *aşağı bilgi teorisi* (*gnoseologia inferior*) ile birlikte kavramı bilgi teorisinin bir parçası olarak görür. Dolayısıyla estetik, bir çeşit mantıktır. Duyusal bilginin mantığı olarak estetik, duyusal olanı, aşağı bilgi yetisini; mantık ise zihin etkinliğini, yukarı bilgi yetisini inceler. Böylelikle estetik ile mantık birbirinden ayrışır. Fakat estetik, özce mantıktan farklı değil; her ikisi de yetkin bilgiye ulaşmak ister. Mantık, zihni bilginin yetkinliğinde, estetik ise duyulur bilginin yetkinliğinde aynı amacı güder: Her ikisi de hakikate ve doğru bilgiye ulaşmak ister. Fakat bu noktada mantığın ve estetiğin aradığı yetkinlik konusunda biçimsel farklılık var. Bu ayrımı Tunalı (2012) şu şekilde belirler: "Mantığın aradığı yetkinlik, *adequatio intellectus ad rem*'dir (zihnin nesnelere uygunluğu). *Estetik*'in aradığı yetkin bilgiye ve doğruluğa gelince,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

gnoseologia inferior'da yetkinlik, doğruluğun *synonima*'sı olan bir kavramla dile gelir; bu kavram, *güzellik*'tir (puleritudo). 'Aesthetices finis est perfectio sognitionis sensitivae qua talis. *Haec autem est pulcritudo* (Bu da aynı zamanda güzelliktir)'" (s. 15).

Tunalı'nın sözlerinden de anlaşılacağı üzere, estetik bilginin yetkinliği tıpkı mantıkta olduğu gibi doğruluktur fakat doğruluk estetik bilgi alanına girince güzellik kavramına dönüşür. Özetlemek gerekirse, Baumgarten'ın temellerini attığı estetik bilimi, *mantığın küçük kız kardeşi* olarak duyusal bilginin yetkinliği olan güzellik üzerine düşünür ve onun ne olduğunu araştırır. Estetik anlayışı dönemsel olarak değiştiği gibi, estetik bilimi içerisindeki yaklaşımlar da değişir. Bununla birlikte estetik biliminin çağdaş halini almasında Immanuel Kant'ın (1724-1804) katkısı yadsınamaz.

Çağdaş Estetik ve Gelişen Farklı Yaklaşımlar

Estetik kavramının felsefenin ayrı bir dalı olmasını sağlayan Baumgarten'ın düşüncelerini Kant, 1781 yılında kaleme aldığı *Arı Usun Eleştirisi* (*Kritik der reinen Vernunft*) adlı eserinde eleştirir. Kant bu eserinde, "Salt matematik, salt doğa bilimi ve salt metafizik nasıl mümkündür?" gibi soruların cevabını aradığı "Transandantal Estetik" adlı bölümünde estetik sözcüğünü duyusallık anlamında kullanır. Kant'a (2003) göre estetik, "duyarlığın a priori ilkelerini araştıran bilim" dalıdır ve deneyle kanıtlanamayacağı için (*a priori*) Baumgarten'ın tanımladığı gibi güzellik yargısını akılsal ilkelere indirgemek ve ayrıca bu yargının kurallarını bilim düzeyinde incelemek imkânsızdır. Bozkurt (2000), Kant'ın estetik üzerine düşüncelerini, "Kant'ta ise estetikçi, sanat eleştirmeninden ve bilginden ayrılıyordu; onun görevi güzel ya da çirkin olanı veya kurallara göre doğru olanı göstermek değil, yalnızca bir hoşlanma yargısını olanaklı kılan kuramsal koşulları onaya koymaktı" (s. 37) sözleriyle özetler. Kant her ne kadar bazı nok-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

talarda Baumgarten'in estetikle ilgili düşüncelerini eleştirmiş olsa da, 1790 yılında estetik sorunları ele aldığı *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde *estetik* sözcüğünü estetik bilimi ya da estetik bilimi ile ilgili olan şeyler anlamında kullanır (Kant, 2011).

Kant bu eserinde, giderek doğadan bağımsızlaşan insanın akıl yolu ile doğruyu bulabileceği düşüncesini savunur. İnsan, doğa ve doğa yasalarını, dolayısıyla da kendi gerçekliğini kavramak için *saf pratik aklı* kullanır. "Teorik akıl ile pratik akıl arasında yer alan yargı yetisi, amaca uygunluğu esas alan 'ereksel yargı' ve salt beğeniyi esas alan 'estetik yargı' olmak üzere ikiye ayrılır" (Özel, 2014, s. 157). Kant'a göre, doğada düzen ve uyum içerisinde bulunan nesneler insan üzerinde hayranlık uyandırır. İnsanın bu düzen ve uyuma hayranlığı ise doğanın ereğinden kaynaklanır. "Erekbilimsel (*téléologique*) yargı, yani amaç üzerine yapılan yargı aynı zamanda yansıtıcı yargıdır: Dolayısıyla amaç ne nesnenin sahip olduğu bir şeydir, ne de niteliğidir. Özne olarak *ben*, her şeye bir son belirlemeye çalışır" (Jimenez, 2008, s. 93). İnsanın bilme yetisi ile doğanın ereğinin bir uyum oluşturması, estetik hoşlanmanın temelini sağlar. Kant bu olguyu "estetik yargı gücü" olarak tanımlar. Estetik yargı insana, bilimdeki yargıların aksine kesin kavramsal bilgi sağlamaz; o sadece duyguyu ifade eden, duyusal bir önermedir.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) için ise estetik, sanat yapıtı yani *duyulur biçim* ile bu biçimi tasavvur eden tin arasındaki ilişkilerin tarihi olarak algılar. Fakat Hegel, vermiş olduğu estetik derslerine başlarken estetik sözcüğüne yönelik eleştirel bir tavır geliştirir: "Estetik adı hiç kuşkusuz sözcüğün asıl anlamında bütünüyle uygun değildir. 'Estetik' sağın olarak duyunun, *duygunun* bilimini belirtir ve bu anlamda yeni bir bilim olarak ya da daha doğrusu ilk kez felsefi bir disiplin olması gereken bir şey olarak kökenini Almanya'da sanat yapıtlarının üretmeleri gereken örneğin hoşluk, hayranlık, korku, şefkat vb. duygular açısından irdelendikleri bir sırada Wolff okulunda kazanmıştır. Bu adın uy-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

gunsuzluğundan ya da daha doğrusu yüzeyselliğinden ötürü başkalarını, örneğin *Kallistik* adını üretme girişiminde bulunulmuştur. Ama bu da kendini yetersiz olarak gösterir, çünkü amaçlanan bilim genel olarak güzelliği değil, ama yalnızca *Sanatın* güzelliğini irdeler" (Hegel, 2011, s. 7).

Hegel bu düşünceleri ile her ne kadar Baumgarten'ın estetik düşüncesine eleştiri yöneltmiş olsa da *estetik* sözcüğünü kullanmakta bir sakınca görmez. Buna karşın estetik sözcüğü ile uygun anlatımın *sanat felsefesi* ya da *güzel sanat felsefesi* olması gerektiğine dikkat çeker. Hegel'e göre estetik, sanat ve sanat yapıtlarıyla kendini ortaya koyan güzelliğin bilimdir. "Felsefe zihinsel sorgulama eylemidir. Estetik de sanatı sorgulayan felsefedir. Bu bağlamda sanat felsefesi, güzeli sorgulayan estetik olur" (Özel, 2014, s. 179). Hegel güzeli, doğadaki güzel ve sanattaki güzel olmak üzere iki ayrı kategoriye ayırır. Sanattaki güzel, doğadaki güzelden daha yüksek mertebede bulunur. "Çünkü Sanatın Güzelliği *tinden doğan ve yeniden doğan* güzelliktir ve *tin* ve ürünleri doğadan ve görüngülerinden ne denli yüksekte duruyorsa, sanatın güzeli de doğanın güzelinden o denli yüksekte durur" (Hegel, 2011, s. 8). Hegel, sanattaki güzelin düşleminde tinsellik ve özgürlük olduğunu varsaydığı için doğadaki güzelden üstün görür. Hegel için doğa, salt dışsal ve gelip geçici bir evrendir; sanat ise duyuüstü bir evrendir, tinseldir. "Hegel, bilinç tarihinde estetik değerin mutlak tini önceleğini belirtir. Böyle savları nasıl ele almamız gerektiği sorunu, büyük ölçüde özel estetik durumlara nasıl tepki verdiğimize bağlıdır" (Townsend, 2002, s. 63).

Gerek Kant gerekse Hegel, Baumgarten'in Yunanca *aisthesis* sözcüğünden türetmiş olduğu estetik kavramı ile anlatılmak istenenin yeterince karşılığını bulmadığını savunurlar. Buna karşın estetik kavramının konusu itibariyle işaret ettiği ortak noktaları, güzel olan üzerine ve sanat üzerine düşünme etkinliğini oluşturur. Bu ortak konular, "Sanat nedir?" sorusuna karşılık arar; bunu yaparken de sanat sorunu üzerine felsefi açıdan bir düşünme yetisi sağlar.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Baumgarten'ın bir bilim dalı olarak tanımladığı estetik sorunsalı, farklı düşünürler tarafından farklı zamanlarda ve farklı açılardan ele alınır. 17. yüzyılda Leibniz, 18. yüzyılda Baumgarten, Kant ve Hegel gibi filozofların estetik üzerine üretmiş oldukları kuramlar, her ne kadar dönemine göre yeni ve parlak sayılsa da sanatsal gerçekliklerle olan uzak ilişkileri nedeniyle sanatı açıklamakta zorlanırlar. Bu yönelimlere karşıt olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan pozitivist estetik anlayışı ile birlikte sanat yapıtının yaratılma süreci Gustav Theodor Fechner (1801-1887) tarafından psikoloji alanında, Hippolyte Taine (1828-1893) ve Auguste Comte (1798-1857) tarafından da toplum bilim açısından inceledi. Yine aynı dönem zarfında estetik, İngiltere'de William Morris (1834-1896), Rusya'da Georgi Valentinovich Plekhanov'un (1857-1918) çalışmaları ile Marksist teori içerinde yer almaya başladılar. Bu bağlamda sanat ve estetik kavramlarını Marksist düşünce içerisinde tanımlayarak, tarih ve toplum anlayışını burjuva ideolojisinin eleştirisiyle yorumladılar. Sanatı toplumsal gerçekliğin bir yansıması olarak gören Marksist düşünürler, toplum eleştirisini sanatsal emek kavramıyla ele aldılar. Daha sonraları Walter Benjamin (1892-1940) ve George Lukâcs (1885-1971) Marksist sanat kuramının temel kavramlarını belirlediler. Yine Marksist sanat kuramının temsilcileri Bertolt Brecht (1898-1956) ve Theodor Adorno (1903-1969), kapitalizmin insan bilincinde yol açtığı yabancılaşmanın eleştirisini estetik bağlamında ortaya koydular.

20. yüzyılda ortaya çıkan en önemli estetik düşüncelerden biri ise İtalyan filozof Benedetto Croce'ye (1866-1952) ait. Croce'ye göre bilgi, sezgisel ve mantıksal olmak üzere ikiye ayrılır. Sezgisel bilgi, bireyselin bilgisidir ve hayal gücü aracılığıyla elde edilir. Mantıksal bilgi ise tümele aittir ve zihin aracılığıyla elde edilir. Cömert (2013), Croce'nin sezgisel ve mantıksal bilgi kavramlarını şu şekilde açıklar: "Sezgisel bilgi tek tek şeylerin, mantıksal bilgi ise şeyler arasındaki ilişkinin bilgisidir. Kısaca, biz, sezgisel bilgiyle, yani hayal

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

gücü aracılığıyla imgeler üretiriz; mantıksal bilgiyle, yani zihnimiz aracılığıyla da kavramlar üretiriz" (s. 33). *Şeyler* sezgiseldir ve kavramsal bilgi, *şeyler* arasındaki ilişkiden doğar. Bu yüzden de sezgi, kavramsal bilginin ilk koşulu olarak insanın ilk etkinliğidir ve kavrama varmak için ondan faydalanır. Croce, bu durumu *su metaforu* üzerinden şu şekilde örnekler: Bu dere, bu deniz, bu okyanus, bu bardak su ya da bu yağmur, hepsi birer *şeyler* olarak sezgiseldir. Su ise şu ya da bu hali, görünüşü, özel durumu veya bulunduğu hali olmaksızın genel durumu itibariyle kavramın kendisidir. Dolayısıyla, kavrama, yani suyun bilgisine varmak için sezgilerine, yani suyun özel belirlenimlerine, suyun tikel ve özel durumlarına varmak gereklidir (Cömert, 2007, s. 27).

Croce'ye göre sanat eserinin sanat eseri olabilmesi için her şeyden önce bilginin ilk basamağında gerçekleşen sezginin olması gereklidir. Böylelikle sanat eserinde kavramların baskınlığı ortadan kalkar. Diğer yandan sezginin tutarlılığı ve birliğini sağlayan ise duygudur. "O halde gerçek bir sanat eserinin birincil özelliği, düşüncenin soyutlayıcı ve ayrıştırıcı etkinliğinin girmediği bir duygu oluşudur. Sezgi, yalnız duygudan doğar, onun üstünde gelişir. Bu nedenle de sanat, her zaman *lirik*'tir" (Cömert, 2013, s. 34). Croce'nin estetik anlayışında mantık-düşünce alanı ile sanatsal etkinliğin oluştuğu sezgisel alan arasında bir ayrım bulunur. Dolayısıyla mantık alanının öğeleriyle, sanat alanın öğelerini incelemek mümkün değildir. Tunalı (2012) sezgi konusunda şunları söylemektedir: "Tinsel bir etkinlik olan sezgi, kavramdan, kavramın zihinsel bir etkinlik olması, duyumdan ve tasavvurdan da, duyum ve tasavvurun eylemsizliğe, maddeye dayanmaları, algıdan da algının gerçekliğe zorunlu olarak bağlı olması ile ayrılır. Ancak, bütün bu sınırlamalar içinde sezgi, sezgi olarak nedir? Sezgi, sezgi olarak *ifade*'dir (*expression*)" (s. 17). Sanat yapıtında hayran kalınan olgu, bu yapıtlarda bir ruh durumunun ulaştığı yetkin hayal biçimidir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Sezgi ve ifade sadece sanatla ilgili değildir; aksine gündelik sezgi ve ifadeleri de kapsayan geniş bir alana yayılır. Gündelik yaşantı içerisinde insan, gerçeklere dair kesin tanımlamalarda bulunmadan önce, gerçekleri sezgi ile kavrar. Croce sadece estetiğin merkezine sezgi kavramını yerleştirmekle kalmaz; estetik içerisinde güzel kavramını incelediği gibi çirkin kavramına da ele almaya başlar. "Sanatta güzellik salt sezgidir, ifadedir; çirkin ise ifade yoksunluğu olarak tanımlanır. Böyle bir kuramsal araç, artık, çağdaş sanatı açıklayabilir niteliktedir" (Sözen ve Tanyeli, 2001, s. 79). Böylelikle de estetik, çağdaş sanat yapıtını inceleyebilecek niteliğe kavuşur.

20. yüzyılda Croce'nin *sezgi* ilkesi ile birlikte sanatı sanat yapan özelliğin *duygu* ile mümkün olabileceği ve bunun dışında kalan mantık ve düşüncenin ayrı tutularak incelenmesi gerekliliği, estetik için ana kural haline gelir. Croce'nin düşünceleri, felsefenin ayrı bir dalı olarak estetiğin kendi içindeki sorunlarının çözülmesinde büyük etkileri olur. Bununla birlikte 20. yüzyıl estetikçileri *çevre*, *sanatsal biçim*, *yaratıcı* ya da *algılayıcı özne* ve bunlar arasındaki ilişikleri incelemeye koyulurlar.

20. yüzyıl, farklı estetik yönelimlerin de ortaya çıktığı dönemdir. Bu yönelimlerden *objektivist estetik*, sanat toplumbilim, yapıların çözümlenmesi ve deneysel estetik gibi alanlarda kendini gösterirken, *sübjektivist estetik* ise sanat psikolojisi ve fenomenolojik estetik ya da sanat fenomenolojisi alanlarında kendini gösterir. "Gerçekte bu yönelimlerin her biri, çözümlemenin başka boyutlara verdiği öneme göre birçok çeşitlenme (variation) içermekteydi; örnekse, sanat yapıtının temel öğelerini, yapılarını ya da psikolojik yaratma koşullarını bir yana bırakarak, Marksçı bir estetik yapılabildiği gibi, bir sanat toplumbilimi de kurulabilmekteydi" (Bozkurt, 2000, s. 38). Ayrıca bu olguya Lucien Goldmann'ın (1913-1970) yazın ve Pierre Francastel'in (1900-1970) plastik sanatlar konusunda yaptığı biçimsel çözümlemeyle toplumbilimsel çözümlemeyi birleştirmesi örnek sayılır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

20. yüzyılda yapılan araştırmalar estetik deneyimin özü ve sanat yapıtının kendisi olmak üzere iki ayrı bölümde yoğunlaşır. Bu bağlamda estetik deneyimin özü üzerine *sezgi* kavramı ile İtalya'da Croce, *özdeşleyim* (einfühlung) kavramı ile Almanya'da Johannes Immanuel Volkelt (1848-1930) ve Theodor Lipps (1851-1914) ve *yargı öncesi bilgi* kavramı üzerine incelemeleri ile Fransa'da Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) çalışmalar yapar. Bu araştırmacılar estetik deneyimi oluşturan özne ile nesne arasındaki bağı belirlemeye çalışırlar. "Oysa diğer taraftan da biçimler tarihi ve biçimler psikolojisi, Focillon'dan Malraux'ya, R. Huyghe'den Rudolph Arnheim'a değin, bireyselliklerde takılıp kalmayarak, kültürel bir öbeğe özgü üslup özelliklerini ve algılama güçlüklerini aşan bir biçimler evreni ve biçim yasaları hazırlamaktaydılar; son olarak da T.W. Adorno ile P. Bourdieu, kültürel tüketimin sorunları üzerinde durdular" (Bozkurt, 2000, s. 38-39). Ayrıca bu dönemde estetik ile göstergebilim arasında bir bağ kurulur. Bu bağın temellerinde sanat tarihçisi Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945) ve daha yakın tarihten Erwin Panofsky (1892-1968) ve Pierre Francastel'in (1900-1970) sanat yapıtlarının biçimsel açıdan incelenmesi ve sanat eserini oluşturan öğelerin yapısal çözümlemesine yönelik araştırmaları etkilidir. Bu görüşlerle birlikte çağdaş estetik düşüncesinin temelleri atılır. 20. yüzyılda gelişen bu düşünceler, Antik Yunan'dan beri süre gelen anlayışı yadsır ve güzelin ne olduğunu araştırmaktan bir nebze vazgeçilir.

Çağımızın estetik anlayışına yön veren üç büyük eğilim bulunmakta. İlk eğilim doğada ve sanatta biçimlerin evrimini ortaya koyar ve klasik felsefelerin, güzelin özünü tanımlamaya çalışan, birleştirici kaygısını paylaşır. İkinci eğilim ise izleyicinin zevk, beğeni yargısı, sanatsal yaratı ve estetik hazzın nasıl belirlenip nasıl belirlenmediği sorularına odaklanıp, estetik fenomonoloji, yaratmanın estetiği, ekonomi ya da libidoya ilişkin estetikle uğraşır. Üçüncü ve son eğilim ise, deneysel estetik, sanat psikanalizi, sanat toplumbilimi, yazın ya da resim göstergebilimi, endüstri estetiği, uygulamalı estetik ve reklam estetiği gibi pek çok yaklaşımı kapsar.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Estetik Felsefesi ve Estetik Fenomenler Alanı

Platon'dan beri felsefenin konusu haline gelen estetik, farklı düşünürler tarafından farklı şekilde ele alınır. Diğer yandan estetik; zaman, coğrafya, kültür, ekonomi gibi toplumsal temellerin egemenliği altında gerek kendi problematiği açısından gerekse sanat yapıtı açısında değişkendir. Bu bilim, sadece sanat yapıtını ilgilendiren bir disiplin değildir. Bunun aksine estetik, doğadaki güzeli de kapsayan geniş bir alanı temsil eder. Bu geniş kapsamıyla estetik, felsefenin yöntemleri ile hareket etmeye ihtiyaç duyar. *Duyubilimi* olarak da adlandırılan estetik, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi ve sanat psikolojisi gibi çeşitli disiplinleri kapsamakta ve sanat felsefesi ile aynı görülür.

Estetiğe nazaran daha dar bir alanı temsil eden sanat felsefesi sadece sanatı, sanatsal yaratım sürecini ve beğenilerin özü ve anlamını konu olarak ele alan bir felsefe dalıdır. Bununla birlikte sanat felsefesi, yalnız sanattaki güzel haricinde doğadaki güzeli de konu olarak ele aldığından dolayı estetiğin ancak bir bölümüdür. Sözen ve Tanyeli (2001) sanat felsefesini, "Sanatın ve sanatsal yaratıcılığın ne olduğu, sanat yapıtının nasıl oluştuğu ve sanatın amacı gibi sorulara yanıt arayan felsefe dalı" (s. 209) olarak tanımlarlar. Estetik sadece *güzel olanı* araştırdığı gibi güzel olanın öznel ve tinsel yaşanışını ve yaratılış sürecini de içine alır. Bununla birlikte estetik, kimi zaman, sanatın bileşenlerini, farklı kültür alanlarındaki yerini, ayrıca işlevsel yanını ve anlamını araştıran sanat felsefesiyle eşanlamlı tutulur. "Genellikle 'sanat felsefesi' anlamına gelen estetik, kimi zaman bilim dalı olarak da tanıtılır. Bilim olarak tanıtılmasının nedeni, güzellik duygusu yaratan nesnelerin deneyden geçirilerek (sanat yapıtının hazırlık aşaması –araştırma, inceleme, deneme, etüt, eskiz vb.) bilimsel yöntemlerle ortaya konulması amacıyla çalışmalar yapılmış olmasıdır" (Artut, 2009, s. 5). Bilim olarak ele alınan estetiği sanat felsefesinden ayıran özellikler bulunur.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Sanat felsefesi, sanat yapıtının anlamını her türlü psikolojik, sosyolojik ya da tarihsel faktörden bağımsız olarak ele alarak sınırlarını belirlerken; estetik, güzelin ve güzel sanatların doğasını, işleyişini inceler. Ayrıca, sanat felsefesinin diğer bir konusu da sanat yapıtlarının gerçekliği ya da hakikati ne ölçüde temsil ettiği ve sanat yapıtının içeriğidir. Diğer yandan estetik, sanat, sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi anlamlandırma adına *duyarlılık* (aisthesis), *algı* (perception), *duygulanım* (affectivite), *duyum* (sensation), *sezgi* (intuition), *ifade* (expression) gibi kavramlarla ilgiler. Bu yönüyle sanat felsefesinden daha kapsamlı olarak estetik, günümüzde sanatı ve teknikleri, ilişkileri kapsar. Aygül Aykut (2012), sanat felsefesi ve estetik arasındaki ayrımı şu sözlerle ortaya koymakta: "Özetle; sanat felsefesi, konusu bakımından estetikten ayrılır. Sanat felsefesi; sanatın kökenini, doğasını, sanatla tüketici, sanatla dış gerçeklik, sanatçı ve eser arasındaki ilişkileri inceler. Daha özele giren estetik, sanatın değerini, güzel kavramını ve sanatın 'ne'liği ve 'niteliği'ne ilişkin tespitler yaparak varlık dünyasını günün yargısını anlama ve yeni yargılar oluşturma adına yorumlar ve deneyimler, bilgi üretir (s. 31)."

Konu olarak birbirinden ayrılan sanat felsefesi ve estetiğin bir birleşimi olarak *felsefi estetik* alanı bulunmaktadır. Bu alan estetik gerçeklik alanını konu edinir. Estetik gerçeklik, heterojen bir niteliğe sahip olup, bünyesinde farklı yapı elemanlarını barındırır. Estetiğin heterojen niteliğini gün yüzüne çıkartmak ancak onu oluşturan bu yapı elemanlarını incelemekle mümkündür. Estetik gerçekliği oluşturan yapı elemanları estetik fenomenler alanını oluşturur.

Estetik fenomenler alanı dört ana başlık altında toplanır. İlk olarak estetik haz duyan *süje* vardır. "Her estetik fenomen, zorunlu olarak bir *süje* ile ilgilidir. Bu süje, bir *estetik tavır alma*, bir *estetik algılama* varlığı olarak estetik fenomenin bütünlüğüne, estetik varlığa katılır" (Tunalı, 2012, s. 18). Süje, estetik varlığın oluşması için birincil koşuttur. Çünkü, sanat yapıtı ya da sanat yapıtının

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

güzel oluşu sadece ve sadece bir süje için geçerlidir ve bu ilişki de süjenin estetik tavır ve estetik algısı çerçevesinde gerçekleşir. Estetik süje çözümlemesi ise sübjektivist ve psikolojik estetik çerçevesinde değerlendirilir. Diğer yandan estetik fenomenin oluşması sadece süjenin varlığına bağlı değildir; süjenin ilişki kurduğu diğer bir varlık daha bulunur. Bu varlık, estetik fenomenlerin ikinci alanını oluşturan estetik objedir. Estetik fenomenin oluşması için süjenin varlığı nasıl zorunlu ise, estetik objenin varlığı da o derece zorunludur. Estetik obje, doğal bir varlığı temsil edebileceği gibi bir heykel, fotoğraf, sinema ya da tabloyu da temsil edebilir. Estetik obje çözümlemesi, sanat yapıtından yola çıkarak objektivist estetik olarak tanımlanır.

Estetik fenomenler alanı, sadece süje ve estetik obje ile sınırlı değildir. Bu alanı oluşturan diğer bir faktör de *estetik değer*'dir. Her estetik fenomen belirli bir estetik değeri ortaya koymak ister, bu değer ise güzeldir. Estetik tavır içerisindeki süje, estetik obje ile girmiş olduğu etkileşim sonrasında *estetik değer* sahibi olur. Bu değer, estetik objenin niteliğine yöneliktir. Estetik değerler alanı; idea, *eidos* (öz), simetri, oran, düzen gibi estetik objenin niteliğini belirten özellikleri araştırdığı gibi güzel olanı ya da çirkin olanı da araştırır. Bu alan aksiyolojist estetik (güzel felsefesi) olarak adlandırılır.

Estetik fenomenler alanını oluşturan son bölüm ise *estetik beğeni* ve *estetik yargı*'dır. Estetik fenomeni oluşturan ilişki içerisinde; süje, estetik objeye bir ilgi sergiler. Bu alan da estetik fenomeni oluşturan süje-obje arasındaki ilişkiden ortaya çıkan beğeni yargılarını inceler. "Estetik, bir bakış, biçimidir, bir öngörüdür, bir genel beğeni düzenidir. Bu beğeniyi somutlaştıran ya da somutlaştıracak olan kurallar dizgesidir. Estetik özgün bir tasarlama biçimidir; kendine özgü yanları olan bir bileştirme biçimidir" (Timuçin, 2014, s. 16).

Estetik fenomen, bahsi geçen bu dört temel yapı elemanı tarafından oluşur. Bunlar; estetik süje, estetik obje, estetik değer ve estetik beğeni-yargıdır. "Estetik fenomen ya da estetik varlık, bu dört

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

öğenin bir *ontik bütünlüğü* olarak meydana gelir, işte *felsefi estetik*'in konusunu bu ontik bütünlük oluşturur" (Tunalı, 2012, s. 21). Böylelikle estetik fenomenler alanının ya da felsefi estetiğin, estetik duygular psikolojisi, sübjektivist estetik, sanat felsefesi, aksiyolojist estetik ve estetik yargıları mantığını içerir.

Estetik Süje

Estetik fenomenin ontik bütünlüğünü oluşturun dört temel öğeden ilki estetik süjedir (özne). Süje, felsefi bir terim olmakla birlikte, genellikle bilgi kavramına ait bir öğe olarak görülmektedir ve kısaca bilen, bilgi arayışında olan, bilmek isteyen, düşünen, arayan varlıktır. İnsan bilinç sahibi olan bir varlık olarak dış dünyada olup biteni bilmek ve kavramak ister: "Bütün insanlar, doğal olarak bilmek isterler. Duyularımızdan aldığımız zevk, bunun bir kanıtıdır" (Aristoteles, 1996, s. 75). Bunu yapabilmek için de kendi iç gözlemiyle, kendi bilinciyle hareket eder ve dış dünyada bulunan nesneleri kavrar, onlar hakkında bilgi edinir. Daha önce bahsedildiği gibi bilgi kavramından bahsedebilmek için öncelikle bilen süje ve bilinen objenin var olması gerekir. Bilgi eylemi de tıpkı estetik duygu gibi süje ve obje arasında oluşan ilişkiden meydana gelen bir süreçtir. Epistemoloji terminolojisinde *süje* olarak tanımlanan *bilen* ve *obje* olarak *bilinen* arasında bir bağ kurulması gerekir. Bu bağın ana karakteri bilme arzusu içerisindeki insandır. Araştırma ilgisini nesnelere yönelterek onlar hakkında birtakım edinimler sahibi olmaya çalışan insan, "değişmeyen ve istikrarı sayesinde zihnin bakışı altında tutulabilen bir nesneyi düşünceyle kavramaktır" (Gilson, 2007, s. 129).

Bilgi eylemi ile estetik etkinlik birbirine benzerdir. Estetik etkinliğin oluşması için bir tarafta estetik süjenin diğer tarafta ise estetik objenin bulunması gerekir. Tunalı (2012), bu konuda, "Bir yanda, güzel dediğimiz bir varlık, örneğin bir doğa parçası,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bir sanat yapıtı, kısaca estetik varlık, estetik obje vardır, öbür yanda, bu estetik varlıkla estetik ilgi içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan, ondan hoşlanan ya da estetik haz duyan bir süje vardır" der (s. 23).

Estetik süje kavramıyla doğal bir manzaradan ya da bir sanat yapıtından estetik haz duyan, estetik tada sahip varlık kastedilir: "Sanat yapıtını alan, dinleyen, seyreden, okuyan ve yapıtla ilgili düşünce üretebilen kişileri, yani alıcıları da süje olarak tanımlayabiliriz" (Özel, 2014, s. 56). Bu tanımlamadan anlaşılacağı üzere estetik süje, sanat yapıtıyla yakından ilişki içerisindedir. Estetik süje, sanat yapıtını izleyen olabileceği gibi onu yaratan (sanatçı) da olabilir.

Estetik süje, estetik objeyi algılayan, ondan haz duyan bilinç sahibi bir varlık olarak onunla etkileşim halindedir. Dolayısıyla böyle bir etkileşim içeresindeki süje, estetik objeye karşı *estetik tavır* almış olur. "Çünkü bir objeyi algılamak, onu kavramak, ondan haz duymak, onun karşısında tavır almak anlamına gelir. Burada alınan haz çıkarsız hazdır" (Bengisu, 2007, s. 101). Süjenin estetik tavır alması, duyusal temellere dayanmaktadır.

Süje, objeye olan ilgisinden ya da tavrından birtakım çıkarımlar da bulunmak ister. Bu tavır eğer süjenin ekonomik değerine ilişkinse, pratik-ekonomik; ahlaksal niteliğine yönelikse, pratik-ahlaksal; bilgisel niteliğine yönelikse, bilgisel-düşünsel tavır ve son olarak da haz ve hoşlanma duyularını niteler konumda ise estetik tavır olarak tanımlanır. Dolayısıyla süje ve obje arasında bilgi düzeyinde gerçekleşen ilişki farklı düzeylerde tanımlanır. Estetik tavır olgusunu diğer tavır düzeylerinden ayıran özelliklerden ilki ise *auto-telos* kavramıdır.

Grek kökenli olan auto-telos kelimesi; kendi ve kendine anlamına gelen *auto* ve nihai hedef, amaç, gaye, erek gibi anlamları taşıyan *telos* sözcüklerinden (Online Etiymology Dictionary, Erişim Tarihi: 15.06.2016) meydana gelir. Auto-telos, ereği kendinde olma anlamını taşır. Kant'a (2011) göre auto-telos kavramı şöyledir: "Bir

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ereğin ne olduğunu aşkınsal belirlenimlere göre (haz duygusu gibi görgül bir şey varsayılmaksızın) açıklamayı istersek, erek bir kavramın nesnesidir; ama kavram nesnenin nedeni (olanağının olgusal zemini) olarak görüldüğü ölçüde ve bir *kavramın nesnesi* açısından nedenselliği ereksellikti r (*forma finalis*). Öyleyse nerede yalnızca bir nesnenin bilgisi değil, ama nesnenin kendisi (biçimi ya da varoluşu) etki olarak yalnızca bu etkinin bir kavramı yoluyla olanaklı olarak düşünülürse, orada bir erek düşünülür (s. 72).

Kant'a göre, eğer ereksellik hoşlanmanın temeli olarak ele alınacak olursa, kendi içeresinde hazzın nesnesi üzerinde bir yargıya yol açacak şekilde çıkar ilişkisi içerisindedir. "Buna göre, estetik tavrın *auto-telos*'u vardır demek, estetik tavır ereği kendinde bulunan tavır demektir, kendi dışında bir başka ereği olmayan tavır demektir" (Tunalı, 2012, s. 25). Tunalı'nın sözlerinden anlaşılacağı üzere, sanat yapıtı ile ilişki kurulduğunda, onunla kurulan bağın kendisi dışında bir erek yoktur. Dolayısıyla süje ve obje arasındaki bağın ereği kendi içerisindedir. Örneğin müzik dinlerken bu eylem sadece ondan haz duyulmak için gerçekleştiriliyorsa, bu eylemin ereği kendi içerisinde bulunur: Estetik tavır içeresinde auto-telos'u vardır. Diğer yandan müzik dinleme eylemini salt haz duymadan farklı bir amaçla gerçekleştiriliyorsa bu eylemin auto-telos'u estetik tavır dışında bulunur.

Estetik tavır olgusunu diğer bir özelliği de *kontemplasyon* (seyir, temaşa) kavramıdır. İngilizce *contemplation* olarak bilinen *kontemplasyon* kelimesinin kökeni Latinceye dayanır ve seyretmek, dikkatle bakmak, gözlemlemek anlamına gelen *contemplatio* sözcüğünden türemiştir (Online Etiymology Dictionary, Erişim Tarihi: 15.06.2016). "Bu anlamda sözcüğün, her tür dışsal ilginin dışında seyretmeyi seyretmek için amaçladığı, seyretmeden duyduğu haz nedeni ile bir şeyi seyretmek için seyretmek anlamına geldiği ortaya çıkar" (Tunalı, 2012, s. 27). Estetik tavır içerisinde kontemplasyon kavramını ilk olarak ele alan düşünür Kant'tır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi (2011)* adlı eserinde beğeni yargısının salt *kontemplatif* olduğundan bahseder. "Bir tablodaki elmayı yemeye kalkışmaz, yalnız elmanın güzel görünüşünden haz duymakla yetiniriz. Bunu yapmaz da, elmaya karşı bir istek duyarsak, estetik davranışı bozmuş oluruz" (Gökberk, 2014, s. 366). Dolayısıyla sanat yapıtı karşısındaki izleyici, o yapıt içerisinde bulunan bir objenin varlığı karşısında ilgisizdir. Estetik tavır için o objenin özelliği, ondan duyulan haz ya da nahoş duygusu ile ilgilidir.

Estetik tavır içerisindeki süjenin, estetik objeye yöneltmiş olduğu ilgi, objenin estetik tavra sahip süje üzerinde uyandırdığı etkiye mümkündür. Bu etki salt konteplatiftir ve objenin varlığından ziyade onu estetik olarak algılayan süjede uyanan bir duygudur. "Bundan ötürü, estetik tavrın kontemplativ olması, estetik tavrın bütün maddesel ilgilerin dışında obje'den salt bir estetik haz almak için obje'ye yönelmesi, herhangi bir karşılık beklemeksizin onu seyretmek için seyretmesi anlamına gelir" (Tunalı, 2012, s. 28). Estetik tavrın içindeki bir süje ilgisini, objeye estetik haz duyma amacıyla yönlendirmesi kontemplatif bir tavrın varlığını gösterir.

Estetik tavır içerisindeki süjenin kontemplatif hareketi kuşkusuz onun sahip olduğu duyulardan kaynaklanır. Kuşkusuz ki Baumgarten'in Grekçe *aisthesis* olarak tanımladığı sözcük de bunu işaret eder. Daha önce bahsedildiği üzere estetik tavır duyusal temellere dayalıdır ve süje, duyu yoluyla objeyi kavrar. Baumgarten'in tanımlamasıyla süjenin kavradığı duyusal bilgidir ve duyusal bilginin yetkinliği, akıl bilgisinden ayrı olarak, estetik bilgi ve sanat bilgisiyle gerçekleşir. Açık ve seçik olmayan bu bilgi, *güzellik* olarak tanımlanır.

Duyusal bilgi edimini sağlayan duyu, insan bedeninde bulunan ve uyarılmalar sonucu aldığı bilgiyi elektrik impulslarına çeviren organlarla ilişkili bir terim. Duyu organları, alıcılar (reseptör) vasıtasıyla topladığı bu bilgileri sinirler aracılığıyla beyne iletir. Duyu organları tarafından beyine iletilen bu bilgiler, duyularıdır. Yaygın

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bir görüş çerçevesinde; insan, görme, koklama, işitme, tat alma ve dokunma olmak üzere beş duyuya sahip. Fakat bu yaygın görüş dışında kaslarda, tendonlarda ve eklemlerde bulunan kinestetik duyular da bulunmakta. Modern psikoloji insanın tüm duyularını şu şekilde sınıflandırır: "(1) Görme duyumları, (2) işitme duyumları, (3) koku duyumları, (4) tat duyumları, (5) dokunma duyumları, (6) ısı duyumları, (7) kasların hareket duyumları, (8) denge duyumları, (9) ağrı duyumları, (10) canlılık (*vital*) duyumları" (Tunalı, 2012, s. 32). Duyumlar, algının ön koşulu olarak sadece uyarılardan oluşur.

Her bir duyu, kuşkusuz ki estetik hazla ilgili değil. Bunlar içerisinde görme ve işitme duyumları estetikle ilişkili iken; ağrı duyumunun estetikle bir ilgisi yoktur. Diğer yandan kas hareketi duyumu ve denge duyumunun belirli ölçülerde estetik tavra etkisi bulunur. Bunlara örnek olarak da seyredilen bir tablo ya da dinlenen bir müzikte kullanılan kompozisyon öğelerinin denge uyumu ile ilgilidir. Ayrıca, çağdaş psikolojiye göre kas hareketlerinin, estetik tavır için önemli bir konu olan ve daha sonra detaylı bir şekilde açıklanacak olan özdeşleyim duygusunu doğrudan tetikler. Diğer yandan estetik tavır içerisindeki süje en başta görme ve işitme duygularını kullanır. Bunun en büyük nedeni ise en başta müzik, tiyatro, heykel, fotoğraf, sinema gibi sanatsal etkinliklerin bu duyulara hitap etmesidir. Ayrıca *entelektüel duyumlar* ya da *yukarı duyumlar* olarak da adlandırılan bu duyular, insanın tüm düşünsel-bilgisel etikliğini gerçekleştirmesine de vesile olur. Bunun en büyük etkeni de görme ve işitme duygularımızın bedensel dokunuştan bağımsız oluşu yatar. Dilimizde bulunan tat tomurcuklarının görevini yapabilmesi için ya da tat duygusunun oluşabilmesi için organın, tat veren bir obje ile doğrudan etkileşime geçerek temas etmesi gerekir; tıpkı burunda gerçekleşen koku duygusunun gerçekleşebilmesi için organın, koku sağlayan bir obje ile doğrudan ilişkiye geçerek temas etmesi gerekliliğinde olduğu gibi. Aynı durum dokunma ve ısı duygusu için de geçerli. "Bunlar duyusal hoşlanmalardır ve bir uyarıcı-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

nın varlığına bağlı olup o uyarıcı var olduğu sürece vardır, uyarıcı ortadan kalkınca duyusal hoşlanma da ortadan kalkar" (Bengisu, 2007, s. 102). Diğer yandan görme ve işitme duygusunda bu doğrudan etkileşim söz konusu değil. Uzaktaki bir nesneyi algılamak için ona gözümüzle ya da kulağımızla dokunmak gerekmez. "Görme ve işitme duyumlarının bedensel dokunumdan olan bu bağımsızlığı, görme-işitme duyu alanlarında duyum bağlılıkları, duyum düzenleri ve duyum biçimleri oluşmasına olanak verir. Bu duyum düzenleri ve duyum biçimleri ise, estetik obje'lerde en yetkin formlarını elde eder" (Tunalı, 2012, s. 33). Böylelikle, estetik algı ve tavır sadece görme ve işitme duyu alanlarını ilgilendirir.

Görme ve işitme duyularının bedensel dokunmadan bağımsız hareket edişleri onları duyum düzenleri ve biçimlere oluşturmaya yöneltir. Bu biçimler, estetik objelerde diğer bir değişle sanat yapıtında en yetkin formları elde etme isteğindedir. Diğer yandan hoş bir koku ya da etkileyici bir tat da insana güzel gelebilir. Fakat bu duyularla elde edilen hoşlanma, duyumlama bitince sona erdiği için meydana gelen haz duygusunda, görme ve işitme duyularının aksine bütünsellik ve kalıcılık yoktur. Dolayısıyla tat alma ve koku duyularının estetik nitelikleri tartışmalıdır. Estetik obje ve sanat yapıtı ile kurulan ilişki salt olarak duyumlama sürecine bağlı değildir; etkileşim sağlandıktan sonra etkisi devam eder. "Bir nesnenin biçiminin kavranması ve bu biçim üzerine düşünüm, nesnenin çeşitli parçaları arasında uzaysal-zamansal bağıntılar kurmayı (keşfetmeyi) gerektirir. İşte hayal gücü, nesnenin duyumda verilmiş ögelerinden bir birlik kurmanın çeşitli yollarını keşfetmek suretiyle, özgür biçimde nesnenin biçimini kavrar" (Altuğ, 2007, s. 117). Süjenin sanat yapıtı ile kurmuş olduğu bu duyusal etkileşim çerçevesinde estetik tavrı ilgilendiren diğer bir özellik de algıdır.

Estetik tavır içerisindeki süje, estetik objeyi tanımlayabilmesi için ilk önce onu algılaması gerekir. "Estetik, algıya dayanır ve algı da bir algılayanı gerektirir" (Townsend, 2002, s. 44). Dolayısıyla bir

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

estetik objenin olabilmesi için onun algılanır olması gerekmektedir. Sözen ve Tanyeli (2001) algıyı, "her türlü gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesi işlemi" (s.17) olarak tanımlar. Başka bir deyişle algı, gerçekliğin farkına varılıp kavranabilir hale gelmesidir.

Algının oluşmasında duyular yolu ile edinilen basit edinimler, ilk basamağı oluşturur. Duyu organlarından sağlanan bu basit edinimler, sinir sistemi yardımıyla beyine iletilir. Bu iletiler yinelenebilir uyarımlarla birlikte öğrenmeye bağlı olarak gelişir ya da değişebilir. İnsan zihninde gerçekleşen bu süreçle bilgi oluşur. Bu bilgiler de algıyı oluşturur. Algı sisteminde, dış dünyaya ait biçimlerin tanınması, biçimlerin aynı ve ayrı özelliklerinin tespit edilerek birbirlerinde ayrılması; aynı özelliklerdeki biçimlerin bir araya getirilerek bütünden anlam çıkartılması gibi karmaşık işlemler gerçekleşir. Tunalı (2012) bu konuda şunları söyler: "Günümüz psikolojisi için de ruhsal yaşamın en temelli öğesi olan algı, psikolojide bir bütünün kavranması diye tanımlanır. Burada 'bütün' deyince anlaşılması gerekli olan şey, duyularımızın sağladığı duyumların gösterdiği komplex ve bu komplex'in bellekte bir destek bulmasıdır" (s. 34). Bu anlamda algı, duyumlardan gelen, dış dünyaya ait duyuları bir araya getirerek, nesnelerin anlamlarını ortaya koyar ve bir algı evreni yaratır. Diğer yandan algı gerçeği ve gerçek dışını algılayan olmak üzere ikiye ayrılır. Bu iki algı çeşidi, birbirinden ayrı kavramayı getirmemekle birlikte; birbirine bağlı ve birbirini tamamlayan kavramaları sağlarlar.

Gerçeği algılayan duyusal algıyla, algılanabilir nesneleri kavrarız. *İkinci kavrama* olarak adlandırılan algıyla ise gerçek dışı varlık düzenini algılarız. Fakat bu noktada duyusal algı kimi zaman, ikinci düzey kavramadan faydalanır. Ayrıca, duyusal algıya bağlı olarak gerçek varlıkları, ikinci kavrama ile de algılamak mümkündür. Bu da tinsel düzeni oluşturur. Bununla birlikte ikinci kavrama da duyusal algıya bağlı olarak kavrayabilir. Bu tinsel

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

düzen içerisinde bir kavrama bütünlüğü oluşmasını sağlar. Duyusal algı ve ikinci kavrama arasındaki bu kavrama bütünlüğü, estetik kavrama ya da estetik algı olarak adlandırılıp heterojen bir yapı sergiler. Diğer bir deyişle, estetik obje bir yandan gerçek bir varlığı sergilerken diğer yanda gerçek dışı bir varlığı sergiler ve süje üzerinde bütünsel bir kavrama etkisi yaratır.

Buraya kadar anlatılanlardan anlaşılacağı üzere, estetik tavır içerisindeki bir kişi, estetik obje ile sübjektif olarak nitelenebilecek bir ilişki içerisindedir. Bu sübjektif ilişki çerçevesinde süje, objeden haz duyarak ondan hoşlanır. Dolayısıyla süje ve obje arasında, süjeden kaynaklı duygusal bir bağ kurulur. İşte bu bağ estetik duygu olarak adlandırılır ve duyularla ilgilidir.

Duyular, insanın en temel tinsel fenomenlerinden birisi olarak, duyularla elde edilen algıların bir sonucudur. Diğer bir deyişle süje, algıladığı objeye bir duygu niteliği katar ve ondan ya hoşlanır ya da hoşlanmaz. Objenin, süje üzerinde bıraktığı bu duygu niteliği gündelik yaşantıdan, estetik tavra uzanan geniş bir alanda karşımıza çıkar. Fakat estetik duygu, diğer duygulardan ayırılır: Yaşantıda insana zevk veren her şey, estetik değildir.

Estetik tavır içerisindeki süjenin estetik objeden duyduğu duygu niteliğini belirlemek için objenin estetik niteliğine bakmak gerekli. Fakat bu noktada önemli bir yere dikkat çekmekte fayda var. O da estetik objenin, süje üzerinde bırakmış olduğu estetik duyguların gerçeklikle olan bağı. Bu olguyu en iyi örneklerden birisi Eugene Smith'in (1918–1978) *İspanyol Köyü* (Spanish Village) adlı serisinden *Ölünün Başında Beklemek* (The Wake, 1951) adlı fotoğrafıdır (Bkz. Fotoğraf 1). Fotoğrafta, iç savaş sonrası İspanya'nda bir naaş etrafına dizilmiş, matem içerisindeki kadınları görüyoruz.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Fotoğraf 1: Eugene Smith, *Ölünün Başında Beklemek*, 1951.

Kadınların bakışları, yüz mimikleri ve matem havasını destekleyen kıyafetleri hayatı boyunca hiçbir cenaze törenine gitmemiş bir kişide matem ve üzüntü duygusunu vermeye yeterli. Bu deneyimi; 1951 yılındaki o İspanyol köyündeki matem dolu cenaze evine gitmeden, bulunduğumuz yerden sadece o estetik objeye bakarak şimdi yaşarız. Dolayısıyla edindiğimiz estetik duygular, gerçeklikle bağın koptuğu bir düzeyde gerçekleşir. Estetik duygu düzeyinin bu niteliği Alman filozof Karl Robert Eduard von Hartmann (1842-1906) ortaya koymuştu: "Bu duyguların objelerindeki 'görüntü' (Schein) niteliğine bakarak, estetik duyguları da gerçek dışı duygular, görüntü duygular (Scheingefühle) olarak nitelendirir *(Philosophic des Schönen)*" (Tunalı, 2012, s. 39). Hartmann'ın gerçek dışı duygular olarak tanımladığı estetik duyguları Konrad von Lange (1855-1921) ise *duygu illüzyonu* olarak tanımlar. Gerek Hartmann gerekse Lange'in tanımalarından anlaşılacağı üzere estetik duygu, gerçek dışı ve illüzyon niteliklere sahip. Fakat, estetik duygunun bu nitelikleri, onun gerçek dışı ve salt olmadığı anlamına gelmez. Bu

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

noktada Smith'in fotoğrafına geri dönersek, fotoğrafın bize yaşattığı matem ve üzüntü duygusu tıpkı gerçek yaşamda duyduğumuz duygularla bağdaşır. Dolayısıyla burada gerçek dışı olan, estetik objenin görüntü niteliğinde yatar. Görüldüğü gibi estetik duygu, estetik objenin, estetik süje üzerinde bıraktığı etkidir. Ancak, kimi estetikçiler estetik duyguların en önemlisi olarak *özdeşleyim* (Einfühlung) adı verilen duyguyu sayarlar.

Özdeşleyim (einfühlung), sadece estetik tavra özgü bir kavram değildir: Gündelik yaşantı içerisindeki süjenin sık sık yaşadığı bir duygudur. Süje, gündelik yaşantısını dış dünyasını oluşturan objelerle ilişki içerisinde geçirir. Bu ilişki kimi zaman duygusallığa dayalı özel bir niteliğe kavuşur ve objelerle özdeş olma süreci yaşar. Bunun sonucunda süje, objelere bir duygusallık yükler ve böylelikle objeler ruhsal nitelik kazanır. Objelerin, böylesine nitelik kazanması da özdeşleyimdir. Estetik bağlamda özdeşleyim, "Bir sanat yapıtı ile onu algılayıp izleyen kişinin duyumsal bütünleşmesi" (Sözen ve Tanyeli, 2001, s. 74) anlamına gelir. Böyle bir yoğunluk içerisindeki süjenin sahip olduğu duygu, özdeşleyim ya da empati olarak adlandırılır. "Gerçekten de özdeşleyim olayında biz, nesneleri içinden kavrar ve yaşarız. Ama, nesnelerde kavradığımız ve yaşadığımız şey, nesnenin kendisi değil, nesneye yüklediğimiz kendi duygularımızdır" (Tunalı, 2012, s. 41). Diğer bir deyişle, süje kendine ait duygusal nitelikleri karşısındaki objeye yükleyerek o duyguları yaşamar.

Özdeşleyim duygusu, fizyolojik ve psikolojik temellere sahip. Fizyolojik temeller, İngiliz fizikçi William Benjamin Carpenter'ın (1813-1885) *Carpenter Etkisi* olarak bilinen çalışmasına dayanmakta. Carpenter, 1873 yılında temeli *İdeo-Motorik İlke*'ye dayanan çalışmasında bir insanın herhangi bir motorik hareketi zihinsel olarak gerçekleştirdiğinde o hareketi ilgilendiren kaslarda o zamana kadar mevcut olmayan ve o hareket için gerekli olan elektriksel akımın oluştuğunu ileri sürdü (Altıntaş ve Akalan, 2008, s. 40). Diğer bir deyişle süje, objede gördüğü hareket algısını tıpkı kendisi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yapıyormuşçasına bir duyguyla yaşar. Bu durum şu şekilde örneklendirilebilir: Karşısında ayağını sallayan birisi gören kişi, algısında o hareketi yapma dürtüsü ile karşılaşabilir. Carpenter Fenomeni, özdeşleyim olgusunun fizyonomik temellerini ortaya koyarken; Theodor Lipps (1851-1914) ise psikolojik temellerini ortaya koyar.

Alman filozof Lipps, sosyal özdeşleyim kavramını, psikolojik estetiğin bir parçası haline getirir. "Lipps'e göre estetik edim ya da estetik süreç öznenin nesneyle, *ben*'in *ben olmayan*'la özdeşliğinde gerçekleşir" (Timuçin, 2014, s. 65). *Özdeşleyim* kavramının temelinde, insanların tanımadıkları bir jest ya da ifade gördüklerinde onu taklit etme eğilimini var. Bununla birlikte insanlar, diğerlerinin duygularını paylaşarak, onları anlama eğilimindeler. Bu eğilim, temelinde içsel bir taklit süreci barındıran bir tür kendini yansıtmadır. Diğer yandan Lipps'in bu görüşü ayna nöronların[3] desteklediği işlevsel mekanizmayla bağdaşır (Clay ve Iacaboni, 2011). Dolayısıyla özdeşleyimin temelinde süjenin, objeyi taklit etme eğilimi yatar.

Özdeşleyim, "kişinin yapıtı kendi içinde yaşadığı gerçekler dünyasının bir parçası olarak görmeyip, aksine yapıtın sanatsal gerçeklik dünyası içine girip, yapıttan onunla bu dünyada bütünleşerek etkilendiği varsayımına" (Sözen ve Tanyeli, 2001, s. 74) dayanır. Özdeşleyim olgusu, sadece süjenin objeye yüklediği duygu ile sınırlı kalmaz: Bu olgu kendi içerisinde bir değer bilincini barındırır çünkü süje, objeye estetik hoşlanma ve haz duygusu ile yaklaşır.

Estetik tavır içerisindeki süjede estetik algının oluşması için estetik haz ve hoşlanma içerisinde olması gerekir. Çünkü estetik tavırla yaklaşılan her obje, süje üzerinde estetik haz ve hoşlanma duygu-

3 Ayna nöron, bilişsel nörobilim ve bilişsel psikoloji alanında üzerine çalışmalar süren, algı ve aksiyon bağlantısını ilgilendiren bir konu. Terim olarak, bir hayvanın, herhangi bir hareket yaptığında ve aynı hareketi yapan başka birisini algıladığında durumların her ikisinde de ateşlenen nöronlar için kullanılan terim. Bu tarz nöronlara sahip olan primat ve kuşlarda, hareketi gözlemleyen sanki karşısındakinin hareketini kendisi yapıyormuş gibi aktifleşir. Ayrıca insanlarda da ayna nöronları ile tutarlı beyin aktivitesi premotor korteks, yardımcı motor alanı, birincil somatosensoriyel korteks ve alt parietal kortekste bulunur (Rizzolatti ve Craighero, 2004).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

su yaratır. "Estetik hoşlanma; güzel dediğimiz nesneden hiçbir yarar beklemeden, o nesneden duyduğumuz salt hoşlanma duygusudur" (Moran, 2012, s. 233). Estetik hoşlanma ve haz duygusunu Antik Yunan filozofu Aristoteles, *katharsis* kavramıyla açıklar. Aristoteles, tragedyanın insan psikolojisi üzerine etkilerini anlattığı *Poetica*'sında *katharsis* kavramı ile insan ruhunu özgürlüğe ve tarafsızlığa kavuşturacak bir tür arınmayı işaret eder. Katharsis, *Poetica*'nın altıncı bölümünde şu şekilde açıklanır: "O halde *tragedya,* ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü (mythos) değildir. 'Tragedyanın *ödevi,* uyandırdığı acıma *ve korku* duygularıyla *ruhu tutkulardan temizlemektir*' (*katharsis*)" (1987, s. 22).

Gerçekten de estetik haz, kişiye mutluluk veren, gündelik hayatın korku ve kaygılarından sıyrılmasını sağlayan ve Aristoteles'in deyimiyle *ruhu tutkulardan temizleyen* bir deneyim. Bununla birlikte estetik haz ve hoşlanma duygusunun oluşmasında daha önce bahsedilen duyuların önemli bir etkisi bulunur. Fakat bu noktada estetik haz ve hoşlanma ile duyusal haz ve hoşlanma arasında bir ayrım yapmak gerekir.

Duyusal haz ve hoşlanma, güzel bir yemek ya da hoş bir koku da olduğu gibi insanın duyularına bağlı olarak meydana gelen duygular bütünüdür. "Duyusal hoşlanmalar tüm belirli bir dış uyarıcının varlığına bağlı olup, o uyarıcı var olduğu sürece sürer, uyarıcı ortadan kaybolunca duyusal hoşlanma da ortadan kalkar" (Tunalı, 2012, s. 45). Diğer yandan estetik haz ve hoşlanmalar sanat ve sanat yapıtı ile ilgili olup sanat deneyimi bitse de etkisi sürdürür. Örneğin, bir izleyici opera gösterisi sonrası bu estetik deneyimden yoğun derecede haz duyarak, günlerce etkisinde kalabilir fakat aynı izleyici opera binasında kokladığı bir koku esnasında aldığı hazzı oradan uzaklaşınca kaybeder. Dolayısıyla duygusal haz, fiziki uyarıcılar vesilesiyle

meydana gelir ve geçici niteliğe sahiptir. "Estetik haz, duyu temeline dayanır fakat onunla sınırlı değildir. Duyu alanını aşar, insan kişiliğinin bütünlüğüne yönelir. Estetik hazda, kişiliğimizde bir değişme bir sarsılma meydana gelir" (Bengisu, 2007, s. 102). Böylelikle estetik haz, insanın kişisel gelişimine olumlu yönde etkide bulunur.

Estetik haz, duyusal hazzın aksine sadece birbirine karşıt duygular içinde var olmaz. Bunun aksine duyusal hazlardan daha üst bir konumda bulunmaktadır. Duyusal haz ile estetik haz arasındaki ayrımı Kant *çıkar-ilgi* (interesse) kavramı ile açıklar. Kant, duyusal hazların, kişinin ruhsal durumuna bağlı olarak çıkar ve ilgilere paralel geliştiğini ileri sürer. Havanın soğuk olduğu bir yerde kişi, soğuk bir içecekten hoşlanmayabilir çünkü hoşlanma duygusu kişinin o anki iştahına bağlıdır. Bu durum, kişideki hoşlanma duygusunun çıkar-ilgi ilişkisine dayalı olduğunu gösterir. Buna karşılık, estetik haz, çıkar-ilgi ilişkisinden bağımsız hareket eder. Çünkü estetik haz, duyarlık ve zihin arasındaki uyumu temsil eder. Diğer yandan Kant, haz duygusunun kişiden kişiye değişen öznel bir durum olmasının duyusal haz ve estetik haz arasındaki ortak bir özellik olduğunu söyler.

Görüldüğü gibi, öznel bir boyut taşıyan estetik haz salt duyusal hoşlanmalara dayalı değil. Onun aksine belli bir değere dayalı, insanın ruhsal durumunu ve kişiliği olumlu yönde etkileyen, ona mutluluk veren deneyimdir.

Estetik Obje

Estetik fenomenler alanını oluşturan ontik bütünlük çerçevesinde birincil koşut, estetik tavır içerisindeki süjenin varlığıydı. Estetik süje, duyularıyla estetik objeyi algılar; ondan estetik haz duymak için kontemplatif bir ilgi içerisine girer. Bununla birlikte, estetik fenomen sadece süjenin varlığına dayanmaz. Estetik süje, tüm ilgisini yöneltecek, onunla ilişki kuracak bir nesneye yani estetik objeye ihtiyaç duyar.

Estetik süje ya da diğer bir deyişle sanat yapıtı, estetik fenomenin ontik bütünlüğünü oluşturan diğer bir alanı teşkil eder. Süje, estetik fenomen için ne derece zorunlu ve önemli ise, obje de o derece zorunlu ve önemlidir. "Estetik obje, genel olarak bir estetik süjenin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği bir varlık anlamına gelir" (Tunalı, 2012, s. 47). Estetik obje, bir doğal varlığı temsil edebileceği gibi, roman, şiir, resim, heykel, fotoğraf ya da sinema gibi bir sanat yapıtını da temsil edebilir. Estetik objenin kapsamlı bir tanımını yapmak için öncelikle *obje* terimini açıklamak yerinde olur.

Obje (nesne) felsefi bir terim olarak: "Karşımızda bulunan şey. Öznenin bağlılaşık kavramı olarak, özne ediminin, bilincin kendisine yöneldiği şey (...)" (Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü, Erişim Tarihi: 15.06.2016) şeklinde tanımlanır. Böylelikle obje, özne ediniminden ve bilincinden bağımsız bir gerçektir; o, dış dünyanın bir parçasıdır ve bilinçli olanın (süje – özne) karşısında duran şeydir. Dış dünyaya ait olan kitap, kalem, fincan gibi cansız nesneler; hayvanlar, insanlar, böcekler gibi canlı varlıklar fiziksel obje olarak nitelenir. Buna karşın, insanın düşündüğü her şey de her ne kadar fiziksel olmasa da obje olarak nitelenir.

Estetik obje ise, bir sanatçı tarafından yaratılmış ve estetik değerlere sahip sanat yapıtıdır. Sanat yapıtının üretim süreci karmaşık bir olgudur ve ortaya çıkan eser ya da estetik obje, onu yaratan süjeden bağımsız bir varlık alanı oluşturur. Sanat yapıtı, estetik bilinç sahibi olan, onu izleyen, dinleyen, onunla etkileşim haline geçen süje için yaratılır. "Estetik nesne, sanatçının doğadan elde ettiği bilgiyi yapıtında somutlaştırması ve belli bir sanat kültürüne sahip ve sanat yapıtını kavrayabilen izleyicinin nesneye yüklediği değer sonucunda ortaya çıkar" (Korkmaz, 2013, s. 20).

Obje, sanatçı tarafından sanat yapıtına dönüştürüldükten sonra, izleyicinin onunla kurduğu bağla birlikte fiziksel varlığını ve değerini aşar. Çünkü izleyici, estetik nesneye anlam yükleyerek onu ereksel obje haline getirmiştir. "Burada nesne terimine iki farklı an-

lam verilebilir: Maddi nesne ve ereksel nesne. Ereksel nesne, nesneye insanın yüklediği anlamdır; zihnin içindedir. Oysa maddi nesne öznenin zihninden bağımsızdır" (Bozkurt, 2000, s. 40). Böylece estetik nesneler, salt nesnel gerçeklikten ziyade öznel deneyimlerdir. Bu noktada belirleyici olan faktör, estetik nesneleri izleyenin gözlemine bağlı olarak algılanma biçimleridir. Bu yüzden, estetik tavır ve estetik sezgi kuramları için estetik obje, öznel bir boyut taşır.

Estetik kavramı ile ilgili obje, genel olarak *ideal obje*, *fiziksel obje* ve *algısal obje* olmak üzere üç biçimde ele alınır. İlk olarak ideal obje, düşünceyle kavranan ve böylelikle var olan nesnelerdir. Örneğin, beş sayısı da bir objedir fakat, kitap gibi fiziksel obje niteliğine sahip değildir. Fiziksel obje ise düşünceden bağımsız olarak, zaman ve mekân ekseninde var olan nesnelerdir. Estetik kavramını yakından ilgilendiren obje ise algısal nesnelerdir. Algısal obje, insanın tatma, koklama, dokunma vb. duyularına bağlı edinimlerin bütünüdür. Algısal objeler için önemli olan fiziksel biçimleri değil; algıda bıraktığı izlenimlerdir. Algısal objeler bu yönü ile fiziksel nesnelerden ayrılır. Çünkü onlar, akılla ve düşünce ile ilgili nesnelerdir. Böylelikle algısal nesneler, ideal nesnelere benzer. Fakat, ideal nesneleri ilgilendiren, imgelem, anımsama ve kavrama gibi etkinlikler, algısal nesnelerle ilgili değildir. Anlaşılacağı üzere estetik objeyi, fiziksel objelerden ziyade insanın zihninde kavranan, algılanan imgesel objeler olarak ele almakta faydalı olacaktır.

Sanatçı tarafından yaratılmış ve sanat yapıtı niteliğine sahip eser anlamına gelen estetik nesne, estetik fenomenler alanın önemli bir bölümünü oluşurken, estetik nesne ile bir bağ kuran estetik özne, nesneye karşı bir değer ve yargıda bulur.

Estetik Değer ve Estetik Yargı

Estetik fenomenin gerçekleşmesi, sadece estetik süje ve obje ile ilgili olmadığı gibi süjenin, objeye yönelttiği ilgi ile de sınırlı

değil. Estetik fenomenin gerçekleşmesi için süje, objeyle kurduğu bağ sonucu ona *estetik değer* yüklemesi gerekir. "Estetik deneyim, farklı bir değerler alanıyla ilişki içindedir. Bu deneyimin kendi içinde bir değer taşıdığı yaygın kanıdır. Bu içsel değeri açıklayabilmenin önemli bir yolu, alınan zevktir. Estetik zevk ya kendi içinde ya da diğer olağan zevklerden ayrılmasıyla farklılık gösterir" (Townsend, 2002, s. 65). Estetik deneyimin gerektirdiği bu değerler alanı estetik değerleri oluşturur. "Biz estetik süje olarak bir estetik obje ile yalnız ilgi kurmakla kalmaz, bu objeye bir değer de yükleriz, ona güzel deriz, yüce deriz, tragik deriz, ya da komik deriz. Bütün bunlar bizim objelere yüklediğimiz yüklemler olup, bunlar birer estetik değer ifade eder" (Tunalı, 2012, s. 131). Dolayısıyla estetik tavır içerisindeki süje, bir değer ortaya koyar. Bu değer, estetik objenin ideasını niteler ve 'güzel' değeri olarak ortaya çıkar. Bunun sonucu *güzel* kavramı estetik fenomene zorunlu olarak intikal eder. İsmail Tunalı (2014) *Sanat Ontolojisi* adlı yapıtında estetik değer hakkında, "Estetik değer, güzel dediğimiz şey, objedir, yani estetik değerin taşıyıcısı objedir. Ama, bu ne çeşitten bir objedir? Onun bir obje olarak var-olanlar arasında, var-olanlar düzeninde belli bir yeri vardır, ama, değer dediğimiz var-olan, herhangi bir var-olan değildir" (s. 153) der. Böylelikle, estetik değer ile ilgili güzel kavramı, reel bir objeden ayrı ele alınarak farklı bir evreni temsil eder. Dolayısıyla estetik algı ve hazzın dışındaki etkileyici bir manzara, estetik olarak kavranan bir manzara değildir. Estetik değerin kendisini en yetkin şekilde temsil ettiği evren, sanat eserinin kendisidir. Bozkurt (2000), estetik değer konusunda şunları söylemektedir: "Estetik genellikle, insanın dış dünyaya ilişkin, *güzel* ve *çirkin* sözcükleriyle dile getirdiği tepkileriyle ilgilidir. Ancak *güzel* ve *çirkin* terimlerinin kapsamları belirsiz, anlamları da öznel ve görelidir. Üstelik, etkileyici bir doğa görünümüyle ilgili gözlemlerde ya da sanat eleştirilerinde kullanılan nitelemeler yalnızca *güzel* ve *çirkin* le sınırlı da değildir; *anlamlı, dengeli, uyumlu, ürpertici, yüce* vb. gibi bir dizi başka kavramlar ya da kategoriler de bu değerlendirmeye girerler" (s. 39-40).

Güzel, objeyi niteleyen bir sıfat olarak, "Göze ve kulağa hoş gelen, hayranlık uyandıran, çirkin karşıtı" (Genel Türkçe Sözlük, Erişim Tarihi: 15.06.2016) anlamını taşır. Bu niteleme, "daha açık bir deyişle, güzellik "haz veren gerçeklik" olarak tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2001, s. 96). Yüzyıllarca sanat yapıtının ereği olan bu değer, öznel ve kişiden kişiye, toplumdan topluma ya da kültürden kültüre farklı olarak değerlendirildi. Diğer yandan güzel kavramı zamana bağlı olarak değişen bir kavram. Antik Yunan'da güzel, sanat aracılığıyla elde edilen ve sanat yapıtının sahip olması gereken başlıca niteliği olarak değerlendirilirken; çağdaş sanat çerçevesinde bu anlayış farklı bir şekilde ele alınır. Çağdaş sanat bağlamında estetiği belirleyen değer sadece güzel olan değildir. Bunun aksine *komik*, *trajik*, *aşkınsal*, *çirkin*, *grotesk*, *iğneleyici*, *dehşet verici*, *hoş olmayan* ve *pittoresk* gibi estetik kategoriler, çağdaş sanat bağlamında tartışılır.

Çağdaş sanatla güzel kadar çirkin de önemli bir hale gedi. Bu olgu ile birlikte sanat yapıtının haz verme amacı, sanat etkinliğinin ekseninde çıktı. Günümüz sanat anlayışında tiksindirmek ve korkutmak gibi duygular, sanat yapıtının amacı olabiliyor. Dolayısıyla da ana ölçütü sadece güzellik olan anlayışlardan ayrışıyor. Buradaki ana ölçüt, ifadenin başarısı ile ilgili. Diğer yandan, "güzel, bir değer, bir idea, bir *eidos* (öz) olarak düşünülebileceği gibi, orantı, simetri, düzen gibi estetik obje'nin niteliği olarak da belirlenebilir. Aynı şey *çirkinlik* için de söylenebilir" (Tunalı, 2012, s. 21). Estetikle ilgili güzel kavramı gibi, çirkin kavramı da toplumdan, topluma ve zamandan zaman farklılık gösteren bir olgu olarak karşımıza çıkıyor.

Estetik fenomenler alanında, estetik süjenin, objeye yönelttiği ilgiden ortaya çıkan estetik değer, nesnelerin eleştirel bir biçimde değerlendirilmesi ile ortaya çıkan ve estetik fenomenler alanının diğer bir bölümü ile yakından ilişkili, *estetik yargı* olarak tanımlanan bu alan *beğeni yargısı* olarak da adlandırılmakta.

Estetik yargı olgusunu detaylandırmadan önce *yargı* kavramının tanımını yapmak gerekir. Yargı, "yüklemle bildirilen karar veya düşünce" (Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü, Erişim Tarihi: 15.06.2016) şeklinde tanımlanıyor. "Yargı, mantıksal anlamda, iki kavram ya da iki terim arasında bir bağlaç (dır) ile kurduğumuz bir şeyi onaylayan ya da yadsıyan bir ilgidir" (Tunalı, 2012, s. 247). Bahsi geçen iki kavramdan biri özne, diğeri ise yüklemi temsil eder. Bağlaç ise, Tunalı'nın tanımı ile *–dır*'dır. Bu olguya örnek vermek gerekirse; 'bu nesne meyvedir' cümlesi bir yargıyı, önermeyi oluştur. Cümle içerisinde "bu nesne" özneyi, "meyve" yüklemi ve "-dir" de bağlaçtır. Diğer yandan, iki kavram ya da terim arasındaki bağ onaylanır ya da yadsınır. Verilen örnekteki iki kavram arasındaki bağ onaylandığı için, bu yargı da olumlu bir yargıyı verir. Diğer yandan bu örneği, "bu nesne meyve değildir" şeklinde çevirdiğimiz taktirde, iki kavram arasındaki bağ olumsuz bir yargıya dönüşür.

Yargılar üzerine ilk defa detaylı bir inceleme yapan Antik Yunan Filozofu Aristoteles'ti. Ona göre, bilgi ancak yargı ya da önermelerle kurulur ve bunlar da doğru ya da yanlışlardan oluşur. Aristoteles'in yargılar üzerine düşüncelerini Macit Gökberk (2014) şu şekilde aktarıyor: "Bir yargıda önce konu (subiectum) ile yüklem (praedicatum) vardır, yani kendisi için bir deyide bulunan şey ile bu deyi. Kendisi için bir şey denilen şey, daima bir nesnedir, bir tözdür, tek bir şeydir" (s. 71). Düşüncelerin, dile olan yansımalarından yola çıkarak yargı biçimlerini töz, nicelik, nitelik, bağıntı, yer, zaman, durum, iyelik, edim ve edimden oluşan on ayrı kategoride ele alan Aristoteles'e göre bu kategoriler, varlığın da formlarını oluştur. Çünkü, nasıl sözler ve ifadeler, düşünceleri yansıtıyorsa, düşüncenin doğru olması da var olana uygun olması anlamına gelir. Aristoteles'in belirlemiş olduğu bu yargılar mantıksal-bilgisel yargı biçimlerini gösterir. "Çağdaş *analitik felsefe* de yargıları ele alırken, onları yine bilgisel (cognitiv) yönden ele alır" (Tunalı, 2012, s. 248). Yargılar, bir nesne hakkında bilgi verme iş-

levine sahipler. Bilgisel niteliğe sahip yargılar, nesnelliğe dayanan ve değer olarak doğruluğu ya da yanlışlığı taşırlar. Diğer bir değişle bilgisel yargılar, objenin niteliksel durumu ile ilgilenirler. Diğer yandan estetik yargıları, bilgisel değere sahip yargılardan ayırmak gerekir çünkü, bilgisel olan, nesnelliğe dayalıdır.

Estetik süjenin, objeye yönelttiği ilgiden ortaya çıkan estetik yargılar, sanat yapıtının niceliksel boyutundan ziyade, niteliksel yönü ile ilişkilidir. Dolayısıyla, bu yargılar içerilerinde nesnellik ve kesinlik barındırmazlar. Bir sanat yapıtının güzel oluşuna dair "Bu heykel güzeldir" denildiğinde, bu yargı bilimsellik taşımadığı gibi, doğruluğu ya da yanlışlığı gibi bir ölçütü de barındırmaz. "Güzellik, o objenin varlığında temellenen objektif bir nitelik değil de benim ona yorduğum, verdiğim sübjektif bir niteliktir. Bundan ötürü estetik yargılar, objektif değil, subjektif yargılardır" (Tunalı, 2012, s. 248). Bu yönüyle estetik yargılar öznelliğe bağlıdır, "çünkü değer yargıları nesnel dayanakları olmakla birlikte nesnellik düzeyinde kesin ölçütü olmayan yargılardır" (Timuçin, 2014, s. 49). Immanuel Kant (2011), *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1790; 1793) adlı yapıtında estetik yargı öznelliğini şu sözlerle belirtir: "Beğeni yargısının mantıksal yargıdan ayrımı bu ikincisinin bir tasarımı nesnenin kavramı altına alırken, birincisinin ise onu hiçbir biçimde bir kavram altına almamasından oluşur, çünkü yoksa zorunlu evrensel onay tanıtlama yoluyla dayatılabilecektir. Ama gene de bir evrensellik ve zorunluk ileri sürmesinde mantıksal yargıya benzer, gerçi bu evrensellik ve zorunluğun nesnenin kavramlarına göre olmamasına ve buna göre salt öznel olmasına karşın. Şimdi, bir yargıda kavramlar onun içeriğini (nesnenin bilgisine ait olanı) oluşturdukları için, ama beğeni yargısı kavramlar yoluyla belirlenebilir olmadığı için, bu yargı yalnızca genel olarak bir yargının öznel biçimsel koşulu üzerine temellenir" (s. 152).

Estetik yargı ya da beğeni yargısı, öznel bir boyut taşıdığı için bilimsel değildir; dolayısıyla mantıksal yargıdan ayrılır. "Beğeni yar-

gısının en önemli özelliği, nesne hakkındaki bir nitelik değil ancak öznenin duyumsadığı haz ve acı duygusudur" (Bal, 2008, s. 9). Dolayısıyla estetik fenomenler alanını oluşturan son öğe olarak estetik yargı, kişinin duyularını ilgilendiren bir alan olarak karşımıza çıkar.

Estetiğin ontik bütünlüğünü sağlayan estetik süje, estetik nesne, estetik değer ve estetik yargı sanat ve sanat eseriyle ilgili öğeler. Bu öğeleri içerisinde barındıran sanat eserini, performansa dayalı sanatlar, edebi sanatlar ve görsel sanatlar olmak üzere üç başlıca disiplinde sınıflandırabiliriz. Bunların haricinde günümüz sanat anlayışı çerçevesinde, multidisiplinel sanatlar, video oyunları ve gastronomi gibi alanlar da bulunmakta. Performansa dayalı sanatlar, müzik ayrıca; sanatçıların sahnede seyirciler önünde mimik ve jestlerini kullanarak icra ettikleri tiyatro, dans, opera ve pandomim gibi sahne sanatlarından oluşur. Edebi sanatları ise şiir, tiyatro edebiyatı, roman gibi yazarlığa dayalı çalışmalardır. Son olarak ise, imaj ya da obje yaratmaya dayalı resim, heykel, baskı, seramik, mimari, kavramsal sanat ve fotoğrafı içerisinde barındıran görsel medyalara dayalı çalışmaların oluşturduğu görsel sanatlardır. Ayrıca sanat geleneksel anlayış çerçevesinde mimari, heykel, müzik, şiir, dans ve tiyatro olmak üzere sınıflandırılır. Bu sınıflandırmaya sinema ve çizgi roman modern görüşler çerçevesinde sonradan eklenir. Sonradan eklenen sanat dallarından birisi de fotoğraftır. Fotoğraf, icat olduğu 19. yüzyılın ilk yarısından güzümüze değin sanat ve estetik kavramlarıyla yakın ilişkili içerisindedir.

Fotoğraf Sanatı ve Estetik İlişkisi

Fotoğraf (photography), Eski Yunanca ışık ya da aydınlık anlamında *photos* ve çizmek, resmetmek, yazmak anlamını taşıyan *graphos* kelimelerinin birleşiminden meydana gelir.[4] *Işık yazısı* ya

4 Terim, ilk defa 1833 yılında Antoine Hercules Romuald Florence (1804-1879) tarafından kullanılmış olabilir. Brezilya'da yaşayan Florence, çevresinden izole bir şekilde çalışmaktaydı ve Avrupa bilim camiası üzerinde belirgin bir etkisi yoktu. Aynı zamanda

da *ışık çizimi* anlamında kullanılan terim, "görüntünün bir mercekler sistemi aracılığıyla eczalı duyarkat üzerine sabitleştirilmesiyle oluşan resim" (Sözen ve Tanyeli, 2001, s. 85) anlamını taşır. Her ne kadar bu tanım, günümüz fotoğrafının teknolojik açıdan geldiği dijital evreyi açıklamakta yetersiz olsa da bugün bile fotoğraf ve fotoğrafçılık terimleri, dijital görüntülemeye uyacak şekilde nüfus eder. Kısaca fotoğraf, ışık etkisiyle kimyasal maddenin etkilenmesi yoluyla elde edilen sabit bir görüntü olarak tarif edilir (Osterman, 2007, s. 27). Bununla birlikte fotoğraf, icat olduğu 19. yüzyılın ilk yarısına damgasını vurmuş ve tüm toplumları derinden etkilemiş görüntü üretim yöntemidir.

Vilém Flusser'in tanımlamasıyla, insan uygarlığını kökten etkileyen iki dönüm noktası var. Bunlardan ilki; yaklaşık olarak milattan önce 2. milenyumun ikinci yarısının ortasında vuku bulan linear metin yazımının icadı, ikincisi ise teknik olanaklarla görüntü üretimi olarak fotoğraftır (2006, s. 7). Fotoğrafı, sanatsal ve işlevsel olmak üzere iki farklı alanda inceleyebiliriz. Zuhal Özel Sağlamtimur (2011) *Fotoğrafçılık Tarihinde Teknik ve Kültürel Dönüşümler* adlı kitabında bu iki farklı alanı şu şekilde tanımlar:

Sanatsal fotoğraf, bakılan, keyif ve haz duyulan, keder, hüzün, mutluluk gibi hissedilen bir yaklaşım iken, işlevsel fotoğraf, bilgilendiren, bilim alanındaki buluşları gözler önüne seren, dünyanın her yerini insanlara tanıtan, bir kişinin gördüklerini herkese gösteren, uzayın derinliklerini insanoğluna aktaran bir yaklaşımdır. Kültürel alanda olduğu gibi bilimsel alanlarda da insanların kavramakta güçlük çektiği gerçekleri yansıtır, her şeyden önce bir belgedir fotoğraf, sanatçılar elinde ise sanat ve estetik değer kazanır. Fotoğrafçının/sanatçının kendini ve iç dünyasını tanıması için kişisel ifade biçimini dışavurmasıdır. Sosyal ve toplumsal boyutta

İngiltere'de Sir John Herschel (1792-1871) de fotoğrafçılık (photography) ve fotoğraf (photograph) terimlerini 1839'da kullandı, fakat; onun iletişim içinde bulunduğu çok kişi vardı (Osterman, 2007, s. 27).

kamuoyunu bilgilendirir, politik anlamda gerçekliği manipüle eder, aynı zamanda propaganda ve siyasal iletişim aracıdır (s. 14).

Fotoğraf her ne kadar icadının ilk dönemlerinde sanatsal amaçla kullanılmasa da zamanla bir ifade biçimi, sanat yapıtı haline gelir. Hatta, fotoğrafın icadıyla birlikte başta resim sanatı olmak üzere sanat yapıtı ve sanat anlayışı üzerinde köklü bir değişim meydana geldi ve imaj üretimi konusunda yeni bir çağa girildi.[5] "Sanayi devrimiyle birlikte ortalığı yeni bir gösterge ve nesneler kuşağı sarıp sarmalamıştır" (Baudrillard, 2016a, s. 96). Bu çağ, sanayileşmeyle ortaya çıkan *üretim* ilkesine dayalı olarak ticari değer yasasının bir sonucu olarak ortaya çıktı. "Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi" (Benjamin, 2013, s. 53). Diğer bir deyişle fotoğrafla birlikte imajın yeniden-üretim süreci başlar. Bu yeni süreçle birlikte üretim süreci sona ererek, sanat yapıtı aurasını kaybeder. Fotoğrafa, ilk dönemlerinde eleştirel gözle bakan birçok kişi, mekanik bir işlem sonucu oluştuğundan, onun sanat niteliği taşımadığını düşünür (Weiss, 2015, s. 112). Bu düşüncenin ortaya çıkmasında, fotoğrafın çoğaltılabilen bir nesne oluşu ve bu özelliğin de o dönem sanat yapıtının en belirgin özelliği olan *biriciklik* niteliğini tehdit edişi yatar. Diğer yandan bu görüşün aksini düşünenler ise kameranın tıpkı resim fırçası gibi sanat yapıtı üretebilmek için kullanılan bir araç olduğunu savunurlar.

Bu görüş ayrılıklarının ortaya çıktığı dönemde fotoğraf, kendi doğasını tanıma çabasındaydı; teknik evrimini tamamladıkça ifade biçimi haline geldi. Diğer klasik sanat dallarına bakıldığı taktirde, bu alanların doğuşu, gelişim ve olgunlaşma süreçlerinin fotoğrafa

5 Rönesans'tan itibaren değer yasasındaki değişikliklere paralel olarak ortaya çıkan üç simülakr düzeni bulunmaktadır: İlk olarak Rönesans'tan sanayi devrimine kadar klasik dönemi belirleyen kopyalama; ikinci olarak sanayileşme dönemine egemen biçim üretim; son olarak da kodun belirlendiği güncel döneme egemen biçim, similasyondur (Baudrillard, 2016a, s. 87).

nazaran daha uzun sürede gerçekleştiğini görebiliriz. Bununla birlikte, fotoğraf sanatı, dönemin resim sanatının etkisi altında doğar: "Resim sanatına öykünerek başlayan fotoğrafın yolculuğu, gerçekliğin temsili ile devam eder, dijital teknolojilerle birlikte ise yeniden resimsi ancak gerçek ve ötesi çalışmalara dönüşür" (Sağlamtimur, 2011, s. 11). Bu bağlamda, fotoğraf ve estetik ilişkisini tanımlamak adına fotoğrafın icat olduğu ve sanat olma yolunda ilerlediği dönemi incelmekte faydalıdır.

Fotoğrafın İcadı

Gerçekliğe ait sabit görüntünün elde edilmesi tarih içerisinde geniş bir zaman dilimini kapsayan çeşitli bilimsel gelişmelerin sonucu olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar fotoğrafın icadı, 19. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşmiş olsa da uzun bir süreye yayılmış optik, teknik ve kimyasal alanların gelişimi ile sağlanır. Fotoğrafın icadını sağlayan teknik gelişmelerden en önemlisi ise ışık geçirmeyecek şekilde, optik kısmın bulunduğu delik haricinde her bir tarafı yalıtılmış ve doğadaki nesnelerin küçültülmüş görüntülerini bir düzlem üzerine yansıtmak amacıyla kullanılan *Camera Obscura*'dı. Bilindiği üzere fotoğrafın icadı esasen 19. yüzyılın fenomeni olmasına rağmen, Camera Obscura'yı biçimlendiren evrim 1800'lü yıllardan öncesine aitti:

Aslında temel unsurların çoğu bir süredir bilinmektedir. Örneğin henüz MÖ 4. yüzyılda Aristo *camera obscura*'nın (karanlık kutu) esasından söz etmiştir: Dışsal bir kaynaktan gelen ışık, karanlık bir odadaki bir iğne deliği ya da herhangi küçük bir delikten geçerek duvar ya da perde gibi bir zeminde dışarıdaki manzaranın ters görüntüsünü oluşturur. 16. yüzyılın ortalarında iğne deliğinin yerini mercekler almış, daha net görüntüler elde edilmiştir. 17. yüzyılda daha rahat taşınabilmesi için *camera obscura*'ya çadır ya da tahtırevan eklenir, sonra da orta büyüklükte

bir kutu kadar küçültülür. 18 yüzyıl boyunca ressamlar hayattan bir görüntüyü yansıtıp kopyasını çıkarabilmek için bu aygıtı sıklıkla kullanmışlardır (Hacking, s. 18).

Fotoğraf tekniğinin icadına yol açan diğer bir etken ise; bitümen ve gümüş nitrat, gümüş klorür, gümüş iyodür gibi güneşe duyarlı gümüş tuzları hakkında yapılan çalışmalardı. "Sekizinci yüzyılda Cabir İbni Hayyam'ın, gümüş nitratın güneş ışığı etkisiyle kararduğını bulması ve 15. asırda Leonardo da Vinci'nin karanlık odada mevcut ufak bir deliğin dış dünyadaki görünümlerini aksettirmesi fotoğrafçılık tarihinin başlangıcı sayılır" (Yaykın, s. 11). Diğer yandan, özellikle 18. yüzyıl Avrupa'sında ışığa duyarlı kimyasallar üzerine denemeler fotoğraf tekniğinin icadı için önemliydi. "1777'de Carl Wilhelm Scheele ışık kullanarak bir şablonu şişe içindeki bir çözeltide dondurdu. İskoç kimyager Elizabeth Fulhame pek çok yeni fikir denedi ama bunlardan en ilginci ışığa duyarlı altın tuzu kullanarak bir bez harita üzerine nehirlerin fotografik görüntülerini oluşturmaktı" (Hacking, 2015, s. 18-19). Aynı zaman diliminde Thomas Wedgwood (1771-1805), kâğıt ya da deri parçaları üzerine ışığa duyarlı gümüş tuzları kullanarak çeşitli deneme ve fotogram[6] çalışmaları yaptı. Fakat, Wedgwood'un elde ettiği görüntüler kullandığı maddelerin ışığa duyarlı oluşunu durduramadığı için kalıcı değildi.

Gerek *camera obscura* üzerine gelişmeler gerekse ışığa duyarlı kimyasallar üzerine araştırmalar geniş bir zaman diliminde yapılmış olsa da teknik olanaklarla kaydedilebilen görüntünün ilk olarak ortaya çıkışı 19. yüzyıl Fransa'sında gerçekleşti. Terim olarak fotoğrafın evrensel tanımlamasının kabulü daha kolay olmuş olmasına rağmen; en başından beri fotoğrafı gerçekte kimin icat ettiği tartışmalıdır (Osterman, 2007, s. 27). Buna rağmen; fotoğ-

6 Herhangi bir kamera ya da objektif kullanmadan oluşturulan görüntülere verilen isimdir. Opak ya da yarı saydam bir nesnenin film ile ışık kaynağı arasına yerleştirilmesi sonucu oluşabildiği gibi, nesnenin fotoğraf kâğıdı ile ışık arasına –bazen de doğrudan kâğıdın üzerine– yerleştirilmesiyle elde edilebilir (Hacking, 2015, s. 555).

rafçılığın icadına yönelik ilk ve önemli gelişme, Camera Obscura ve bitümen kullanarak ilk kalıcı görüntüyü elde eden Joseph Nicéphore Niépce'e (1765-1833) aitti.

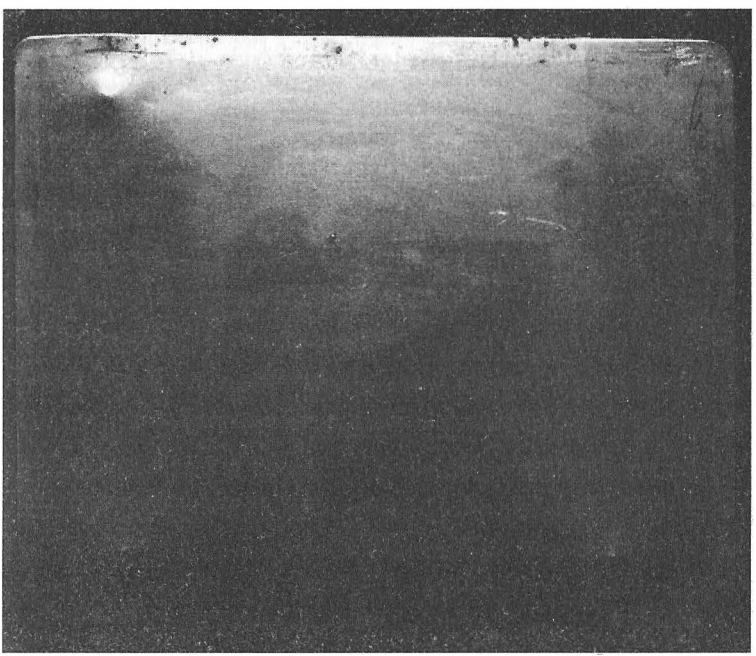
Niépce, dönemin entelektüel burjuvaları arasında yer almaktaydı ve 19. yüzyılın ilk çeyreğinde litografi[7] tekniği ile ilgilenmeye başladı. Sadece Almanya'nın küçük bir kasabasından çıkartılan kireç taşı ile uygulanan bu teknikle tek bir şablon kullanılarak binlerce görüntü çoğaltılabiliyordu.

Litografi, Fransız ihtilali ile birlikte sanat galerileri ve sanat yapıtının kamuya açılmasından sonra sanat etkinliğini demokratikleştirme adına önemli bir basamaktır. Niépce de litografi tekniği ile sanat yapıtını kopyalamak için çalıştı: "Kırsal bölgede yaşayan Niépce, litografi denemeleri için uygun taş bulamaz, bu nedenle taş yerine metal plaka ile çalışır. Çizim yeteneği olmadığı için de kalem yerine güneş ışığını kullanır" (Sağlamtimur, 2011, s. 29). Niépce, 1822 yılında dokümanların üzerine ince tabakalar halinde bitümen kaplı cam, taş ve daha sonra bakır ve kalay kullanarak kontak baskısı imajların kopyalarını üretmekte başarılı oldu.

Niépce, *heliogravür* ya da *heliografi* adını verdiği bu teknikle aynı yıl Papa 7. Pius'a ait bir görüntünün başarılı bir röprodüksiyonunu cam üzerine yapmayı başardı. Daha sonra taş üzerine baskı deneyen Niépce, 1825 yılında ise bakır levha üzerine çalışmaya başlayarak pozlama konusunda başarılı oldu (Nadeau, 2008, s. 645). Niepce bu yöntemi kullanarak 1826 yılında, Isaac Briot'un 1650 yılında yapmış olduğu *Cardinal d'Amboise*'in portresinin bulunduğu

7 Litografi (taşbaskı), Kireç taşı bloklarını baskı levhası olarak kullanan bir basım tekniği. 19. yüzyılda ortaya çıkıp çok geniş ölçüde uygulanmıştır (Sözen ve Tanyeli, 2001, s. 231). Litografi, tahtabaskı veya resmin bakır levha üstüne işlenmesiyle gerçekleştirilen baskıdan daha kolay bir yöntemdir. Bu teknik, sanat eserlerinin kitlesel anlamda yeniden üretimini sağlar, orijinal sanat eserlerine sahip olmayan toplumun farklı kesimlerinin, yeniden üretilmiş kopyalarına ulaşması açısından oldukça önemlidir (Sağlamtimur, 2011, s. 27). 1798 yılında Alois Senefelder tarafından icat edilen ve daha sonraları Paris'te bir atölye açan Philippe de Lasteyrie tarafından Fransa'ya getirilen litografi, sanatın demokratikleştirilmesi yolunda atılan önemli bir adım olmuştur (Freund, 2008, s. 8).

gravürü kopyaladı. Niépce, aynı zamanda, bitümen kaplı plakaları ile Camera Obscura görüntülerini sabitlemeye çalışıyordu. Zuhal Özel Sağlamtimur (2011) teknik olanaklar kullanarak üretilen ilk fotografik görüntünün ortaya çıkışını şu sözlerle aktarır: "Niepce, çalışma odasının penceresinden, karşısındaki manzarayı bir çinko levhayla pozlar. Biraz bulanık olan görüntünün oluşması için sekiz saat beklemek gerekir.



Fotoğraf 2: Joseph Nicéphore Niépce, *Gras'ta Pencereden Görünüş*, 1826.

Uzun pozlama süresi nedeniyle görüntüsel olarak bozulan biçimler, bir ayna gibi pozlanarak yanal anlamda ters çevrilir. 1826 yılında Niépce, merkezde ambarın eğik çatısı, solda güvercin evi ve sağda evin diğer kanadı görülecek şekilde bilinen ilk başarılı fotoğrafını çekmiştir. Niepce'in Clalon-sur-Saone yakınındaki Saint Loup de Varenne'in köyünde 'Le Gras' malikanesinin penceresinden çektiği görüntü, kalıcı bir pozitif resimdir" (s. 30).

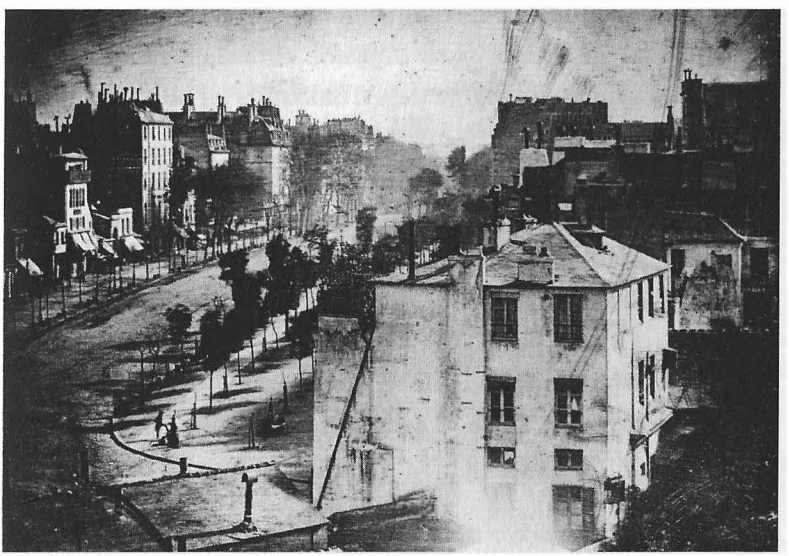
Niépce'in icat etmiş olduğu imaj üretim tekniği her ne kadar uzun pozlama süreleriyle hantal bir yapıya sahip olsa da dünya çapında çığır açacak bir buluştur. Fakat öncelikle bu buluşun geliştirilmesi gereklidir. Bu da Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) ile mümkün olacaktır.

Fransız panorama ressamı Pierre Prévost (1764-1823) öğrencisi olan Daguerre, kendisinin bulmuş olduğu dioramayla[8] Paris'te adından bahsettirmekteydi. Tiyatro ve opera sahneleri tasarlamakta uzmanlaşan Daguerre, kamera aracılığıyla ışığın görüntülerini yakalamak için bir yöntem aramaktaydı. Bu esnada Daguerre, Niépce'le 1826 yılında her ikisinin de deneylerinde kullanmak üzere objektif aldığı optikçi Vincent ve Charles Chevalier'in Paris'te bulunan firması sayesinde tanıştılar (Osterman, 2007, s. 28). Bu tanışıklık 1829 yılında Niépce'in, Daguerre'e ortaklık teklif etmesiyle sonuçlanacaktı. "Bu teklifin kabulünden sonra Daguerre, Niépce'e ziyarete gider ve yöntemi öğrenmeye çalışır. Daha sonraki dört yıl boyunca birbirlerini bir daha görmezler, çalışmalarını ayrı ayrı yürütürler ve mektupla birbirlerini haberdar ederler" (Sağlamtimur, 2011, s. 33). Niépce, çalışmalarının sonucunu göremeden 1833 yılında vefat ettikten sonra[9] oğlu Isidore heliografi tekniğinin gelişmesine katkı sağlayamamış ancak Daguerre, teknik olanaklarla üretilen görüntünün sabitlenmesi sorununa yönelmişti. Daguer-

8 Niépce'in ölümünden sadece aylar sonra, onun çalışmalarından tamamen habersiz olan İngiliz William Henry Fox Talbot (1800-1877) fotoğraf üzerine araştırmalara başlar. Ekim 1833'te ailesinden birkaç kişiyle birlikte İtalya'ya seyahate çıkar. Başarılı bir bilim insanı ve dilbilimci olmasına karşın teknik resmi hiç beceremeyen Talbot da çizebilmek için önce camera lucida'ya (aydınlık kutu) başvurur. Fakat bu aygıtla çalışmak oldukça zordur. Talbot camera obscura'dan yola çıkarak –Wedgwood'un girişimlerinden büsbütün habersizken– kâğıt üzerine gümüş alaşımlar uygular. Wedgwood'dan farklı olarak görüntüyü sabitleyen bir 'tespit banyosu' bulmuştur. Daha sonrasında, oldukça yoğun bilimsel ve siyasi çalışmalara yöneldiğinden icadını kamuoyuna duyuramamıştır (Hacking, 2015, s. 19).

9 Bu işlemde, gümüşle kaplanmış bakır levha cilalanır ve güneşe duyarlı hale getirildikten sonra pozlanır. Daha sonra tek bir pozitif görüntü elde edilecek şekilde kimyasallarla geliştirilen levha, sabitleme işlemine tabi tutulur. Bu işlemin sonucunda, ona bakan izleyicinin bakış açısı ve ışığın yönüne bağlı olarak negatif ya da pozitif gözükebilen çok detaylı bir görüntü elde edilir (Dinius, 2008, s. 367).

re'in bu çalışması 1837 yılında son şeklini aldı ve *dagerotip* (daguerreotype) adını verdiği tekniği geliştirdi. "Daguerre'in fotoğrafları, doğru ışıklandırma olması kaydıyla bir oraya bir buraya oynatıldığında *camera obscura*'da soluk gri bir görüntü oluşturan iyotlanmış gümüş plaklardı" (Benjamin, 2014, s. 10). Bu teknik, heliografi tekniğine nazaran daha kısa pozlama süresine sahiptir; on ile yirmi dakikalar arasında pozlama yapılarak sabit bir görüntü elde edilebilir. Dolayısıyla, bu pozlama süreleri içerisinde hareketsiz kalan insanı fotoğraflanabilir.



Fotoğraf 3: Louis Jacques Mandé Daguerre, *Paris Temple Bulvarı*, 1838.

Daguerre'in 1838 yılında Paris Temple Bulvarı'nda çekmiş olduğu görüntü (Bkz. Fotoğraf 3) içerisinde insan bulunan ilk fotoğraf olmasının sebebi de budur. "Aynı noktadan çekilen iki farklı dagerotipin birinde ayakkabısını boyatan bir kişi görünür. Bu insanın diğer karede olmadığı ve ilk çekilen insan fotoğrafı olduğu yapılan araştırmalar sonucunda kabul edilir" (Sağlamtimur, 2011, s. 34).

Daguerre geliştirdiği bu tekniğin patent haklarını almak için Fransız Bilimler Akademisi'ne başvurur. Fransız Bilimler Akademisi'nin başında bulunan fizikçi François Arago (1786-1853) da meclis önünde yapmış olduğu konuşmada bu yeni tekniği savunur. Walter Benjamin (2014) *Fotografinin Küçük Tarihi* adlı yapıtında Arago'nun konuşmasını şu sözlerle aktarmaktadır: "Bu konuşmada Arago çok güzel bir biçimde insan faaliyetleri ile fotoğrafçılık arasında bağlantılar bulmayı başarmıştır. Arago'nun bakış açısı, fotoğrafçılığın resim sanatının kısmen bir parçası olduğu söylenerek bunun üzerinden meşrulaştırılmaya çalışılmasının yersiz bir şey olduğunu gösterecek kadar kapsamlı olmakla beraber, daha da önemlisi, icadın asıl içeriği ve değeri hakkında bir anlayış sunmuştur. 'Mucitler' der Arago, 'yeni bir şey icat ettiklerinde, bunu doğayı gözlemlemek için kullanırlar. Daha sonra bu cihazın açtığı yoldan ilerlenip, daha gelişmiş araçlar icat edildiğinde, ilk icat edilmiş araçtan elde edileceği umulan şeyler sonraki araçlarla kıyaslandığında cılız kalır.' Bu konuşmasıyla Arago, yeni tekniğin alanını astrofizikten filolojiye kadar pek çok şeyi içine alacak kadar genişletmiştir: Artık gök cisimlerinin fotoğrafını çekebileceğimiz gibi, Mısır'daki hiyerogliflerin fotografik bir kaydını da tutabilirdik" (s. 9-10).

Arago'nun yapmış olduğu bu konuşmayla tasarı oy birliği ile kabul edilir. "Böylece Fransız devleti, buluşu sahiplendi ve 19 Ağustos 1839 tarihinde Bilimler Akademisi'nde yapılan bir toplantıyla yöntemi halka açtı" (Aktaran Freund, 2008, s. 27). Fotoğraf tekniğinin patent haklarının halka mal edilmesi karşılığında da Daguerre ve Niépce'in oğlu Isidore'a yaşamları boyunca maddi destek sağlanır. Bununla birlikte bu basit fotoğraf üretim tekniği başta Fransa olmak üzere dünyanın her yerine yayılmaya başlar. Bu yeni buluşu sahiplenmek isteyen mucitler ortaya çıkmar: Fransız mucit Hippolyte Bayard (1801-1887) ve İngiliz bilim adamı Henry Fox Talbot (1800-1877) bunlar arasındadır. Bayard gümüş iyodür, Talbot ise gümüş klorür kullanarak kâğıt üzerine

baskı tekniğini geliştirmişti. Bu tekniklere rağmen, dagerotip patenti alınan ilk fotoğrafik teknik oldu.

Dagerotip ilk zamanlarında ortalama olarak 25 altın franka satıldı. "Mücevher misali özel bir yerde saklanmaları alışageldik bir durumdu" (Benjamin, 2014, s. 10). Bu yeni buluş toplumun her kesiminin dikkatini üzerinde toplamış olmasına rağmen, ilk dönemlerinde pahalı olmasından dolayı sadece burjuvazi tarafından tercih edildi. Diğer yandan tek nüsha olan dagerotip levhaların yapımı için hem çekim öncesinde hazırlık hem de çekim tamamlandıktan hemen sonra kimyasal banyo işleminin gerçekleştirilmesi gerekliydi. Ayrıca başlarda uzun süre pozlama sürelerine[10] sahip olan teknik, bu gibi nedenlerden dolayı özellikle ticari portre fotoğrafı alanında yetersiz görüldü. Bu alanın gelişmesi, Frederick Scott Archer (1813-1857) ve ressam Gustave Le Gray'in (1820-1884) 1850'lerde geliştirdiği cam üzerine negatif baskı yapma olanağını sağlayan ve birden fazla baskı imkânı sunan *kolodyum* yöntemi ile gerçekleşecekti. Kolodyum yönteminin geliştirilmesiyle kâğıt, kimyasal ve fotoğraf makinesi üretimi gibi endüstri alanlarının gelişmesi ayrıca levha, albüm ve çerçeve alanında küçük sanayi dallarının ortaya çıkarak fotoğrafın bir endüstri alanı haline gelmesini sağlandı. "Böylece *dagerotip* yavaş yavaş ortadan kaybolur ve gerçek anlamıyla fotoğrafın tarihi başlar" (Freund, 2008, s. 32).

Archer ve Le Gray'in aynı zaman diliminde geliştirdiği kolodyum tekniğinde, İngiliz bilim adamı William Henry Fox Talbot'un (1800-1877) 1841 yılında patentini aldığı *kalotip*[11] (ca-

10 Fotoğraf icadının duyurulduğu 1839 yılında, plakanın göz kamaştırıcı bir güneş ışığı altında tutulma süresi on beş dakikaydı. Bir sene sonra, gölgede on üç dakika yeterli oluyordu. 1841 yılında süre çoktan iki üç dakikaya indirilmişti ve 1842'de sadece yirmi ya da kırk saniye gerekir olmuştu. Birkaç sene içinde poz süresi artık portre fotoğrafının önünde bir engel olmaktan çıkmıştı (Freund, 2008, s. 31).

11 Kalotip tekniği, fotojenik çizimlerin elde edilmesi için kâğıt yüzeyine ışığa duyarlı gümüş tuzlarının kaplanması ile elde edilen kartın, kamerada pozlandıktan sonra elde edilen negatif görüntünün yağın içerisine sokularak geçirgen hale getirilmesi esasına dayanır. Şeffaf hale gelen negatif görüntü daha sonra kontak baskı tekniğiyle, pozitif görüntü elde edilecek diğer bir karta basılır. Bu baskı tekniği ile heliografi ve dagerotip tekniğinin en büyük deza-

lotype ya da talbotype) tekniğinin etkilerini vardı. Bu kimyasal işlem fotoğrafa iki önemli gelişme getirerek devrim yaratmıştı; büyük ölçüde pozlama sürelerini yüz kattan daha fazla azaltmış ve ikinci olaraksa negatif görüntülerin kontak baskı yeteneği sayesinde tekrarlanan kalıcı ve dayanaklı baskı sundu (Daffner, 2008, s. 239). Dolayısıyla hem kalotip hem de kolodyum teknikleri ile birlikte fotoğraf endüstriyel anlamda gelişti. Bu dönemlerde fotoğraf, sanatsal amaçlı kullanılmaktan ziyade ticari alanda kullanılan bir teknikti.

Fotoğraf, özellikle portre sanatçılığı konusunda teknik bir devrim yaratarak popüler hale geldir. Bununla birlikte, diğer portre üretim teknikleri içerisinde yağlıboya resim, minyatür, gravür, litografi ve siluet gibi alanlarda faaliyet gösteren portreciler bu yeni teknikle baş edemeyecek hale gelerek maddi sıkıntılar çekmeye başladılar. "Daguerre, camera obscura'daki görüntüleri sabitlemeyi başardığında, bu noktada ressamlar teknisyenlerden ayrıldı. Ama fotografinin asıl kurbanı peyzaj resimciliği değil, minyatür portreler oldu. Olaylar o kadar hızlı gelişti ki 1840 yılına gelindiğinde minyatürcülerin önce çoğu, bir süre sonra ise hepsi profesyonel fotoğrafçı olmaya başladılar" (Benjamin, 2014, s. 25). Mesleklerini bırakarak yeni imaj üretim tekniğine geçen sanatçılar hakkında Giséle Freund (2008) *Fotoğraf ve Toplum* adlı yapıtında şunları söyler: "Yeni mesleğe girenlerin birçoğu bu sanatçılardan oluşuyordu. Birkaç gün önce, fotoğraf makinesini, sanatla uzaktan yakından ilgisi olmayan, 'ruhsuz ve duygusuz' bir mesleğin kullandığı bir alet olarak kötüleyen kimseler, ekonomik durumları kötü gittiği için bu karşı tavırlarını değiştirmek zorunda kaldılar ve yeni mesleği icra etmeye ve zaman geçtikçe de bir anlatım aracı olarak kullanmaya başladılar" (s. 33).

Bu geçiş evresinin yaşanmasının en önemli etkeni ise; fotoğrafın, resim, minyatür, gravür ve litografi gibi sanatsal bilgi ve ye-

vantajı olan görüntünün çoğaltılamaması sorunu aşılır (Sağlamtimur, 2011, s. 37).

tenekten ziyade el becerisine dayalı pratik bir yöntem olmasıydı. Walter Benjamin, *Pasajlar*'da bu olguyu şu sözlerle özetler:

Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden üretme süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti. Stüdyoda çalışan film operatörü, görüntüleri oyuncunun konuşmasıyla eşzamanlı yakalayabilecek konuma geldi (2013, s. 53).

Fotoğrafın icadıyla bu yeni tekniğe geçen sanatçılar eski mesleklerinin tüm mesleki edinimlerini ve geleneklerini de fotoğraf tekniğine aktardılar. Benjamin (2014, s. 26) bu geçiş evresindeki kötü ressamların, negatif üzerine rötuş tekniğini fotoğrafa kazandırmalarıyla, ondan bir çeşit intikam aldıklarını söyler. Diğer yandan fotoğraf tekniğinin yaygınlaşmasıyla bu tekniğe geçiş yapan sanatçıların fotoğrafa kattıkları diğer bir etki de estetik alanında olur. Bu sanatçılar, tüm sanatsal yetkilerini yeni tekniğe aktardılar. Fakat bu etkinin fotoğrafta gözlemlenmesi için biraz zaman geçmesi gerekliydi. "Fotoğraflarda estetik kaygıların göz önünde tutulmaya başlanması, fotoğrafın bulunuşundan ve çok hızlı bir şekilde yaygınlaşmasından ancak 14 yıl sonra yani 1843 yılında David Octavius Hill (1802-1870) ve yardımcısı Robert Adamson'un (1821-1848) çalışmalarında görülür" (2011, s. 41).

Fotoğrafta Estetiğin Gelişimi

İskoç kimyager ve fotoğraf tekniğinin öncülerinden Robert Adamson, 1840'lı yıllarda St. Andrew Edebiyat ve Felsefe Topluluğu'nun bir üyesidi. Adamson'un fotoğraf tekniğiyle tanışması da bu topluluğun kurucusu Sir David Brewster'in (1781-1868) yakın arkadaşı Talbot'un, kalotip tekniğini tanıtması ile gerçekleşti. Mayıs

1841'te gerçekleşen bu tanıtım sonrasında Adamson, kalotip tekniğini öğrenmeye ve uygulamaya başladı. Daha sonra 1843 yılında Edinburg'da fotoğraf stüdyosu açan Adamson bu vesileyle ressam David Octavius Hill ile tanıştı ve birlikte çalışmaya başladılar. İkili, Adamson'un 27 yaşında erken ölümüne kadar yaklaşık beş yıllık ortaklık sırasında dönemin önemli yüzlerinden oluşan portrelerden, manzara fotoğraflarına yaklaşık olarak 2.500'e yakın görüntü ürettiler. "Teknikle sanat arasındaki ittifakın en güzel ifadesini Adamson ve Hill'in birlikte yürüttükleri çalışmalarda bulur.



Fotoğraf 4: Hill ve Adamson, *Balıkçı Çocuklar*, 1843-1847.

Hill'in kompozisyon ve ışık becerisi, Adamson'un kamera kullanma yeteneği ve duyarlılığı bir araya geldiğinde çok başarılı çalışmalar üretirler" (Sağlamtimur, 2011, s. 41). Hill ve Adamson fotoğraflarında, ışık ve gölge denemeleriyle yaratılan dramatik etki baskındır. Genellikle portre ve manzara fotoğraflarına yönelen sanatçılar, yarattıkları kompozisyonlarla fotoğrafın, sanatın bir parçası olduğunu

destekledirler. Daha sonra bu çalışmalar *yüksek sanat fotoğraf* üslubunun İngiltere'de ortaya çıkmasına zemin oluşturacaktı.

Fotoğrafın, sanatın bir parçası olduğu düşüncesini benimseyen fotoğrafçılar, dönemin kabul gören kompozisyon kuralları ndan ve resim sanatından da etkilenerek, manzara ve tarihi kalıntıları fotoğraflamaya başlamakta geç kalmadılar. "Fotoğrafın sanatsal potansiyelini kanıtlamak konusunda en hevesli olanlar, geleneksel anlamda resim sanatına ait olan temaları kullanmayı seçtiler. Roger Fenton (1819-1869) fotoğrafın bir sanat olarak görülmesi konusunda sesini en çok yükselten isimlerden biriydi" (Weiss, 2015, s. 112-113). Fransız ressam Paul Delaroche'nin (1797-1856) stüdyosunda eğitim gören Fenton, resim geçmişine sahip bir fotoğrafçıydı. Portre, natürmort ve tabloyu andıran manzara fotoğrafları çeken İngiliz fotoğrafçı Fenton, Kırım Savaşı'nı (1853-1856) fotoğraflayarak ilk savaş fotoğrafçısı olma şerefine de ulaştı. Fenton'ın, Kırım'dan döndükten sonra ürettiği çalışmalarda oryantalizm etkilerini görmek mümkündür. Bu olgunun temelinde de kuşkusuz Fenton'un Kırım'da geçirdiği zamanlar yatar. Fenton'un savaşta çektiği portreler arasında İngilizlerle aynı cepheyi paylaşan Osmanlı Ordusu askerleri ve Ömer Lütfi Paşa da vardı.

Savaş sonrasında Fenton'ın, 1858 yazında, Londra'da bulunan stüdyosunda çektiği oryantalist etkiler gözüken yaklaşık 50 adet negatiften oluşan fotoğraflardan birisi de *Paşa ve Dansöz*'dür (Pasha and Bayadére) (Bkz. Fotoğraf 5). Bu çalışmada Fenton bir Osmanlı paşasını, döneminde Mısır seyahatleri ile tanınan oryantalist ressam Frank Dillon (1823-1909) ise müzisyen kılığındadır. Fenton'un bu çalışmaları daha sonra Edinburg, Londra ve Paris'te sergiler.



Fotoğraf 5: Roger Fenton, *Paşa ve Dansöz*, 1858.

Fenton'un bu çalışması, dönemin resim sanatında yoğunlukla kullanılan oryantalist ezgilere yer vermesi, fotoğraf ve resim arasındaki ilişkiye örnek niteliğinde. Dolayısıyla fotoğraf tekniğinin icat olduktan sonraki gelişim sürecinde dönemin resim sanatından yoğun derecede etkilendiğini söyleyebiliriz. Sağlamtimur (2011), bu konuda şunları aktarır: Ressamların bir kısmı, fotoğrafın kendilerine sağladığı zengin olanakları kullanarak farklı düşünme ve üretim biçimleri önerirken, bir kısmı ressamlıktan fotoğrafçılığa geçer, bir

diğer kısmı ise ikisini bir arada veya dönüşümlü olarak devam ettirir. Charles Negre (1820-1880), Gustav Le Grey (1820-1884) gibi dönemin ressam ve sanatçıları resim ve fotoğraf çalışmalarını bir arada sürdürürler. Paul Delaroche'un, François-Eduard Picot'un ve Ingres'nin atölyelerinde resim çalışmaları yapan ressamlar, bu atölyelerden yetişecek sanatçılara bir anlamda öncülük yapar (s. 42).

Bu dönem fotoğraf estetiğinin, resim sanatı ekseninde şekillenmesinin en önemli faktörlerinden birisi de ilk fotoğrafçıların resim geleneğinden bu yeni imaj üretim tekniğine geçenlerin oluşturmasıydı. Çünkü bu yeni teknik, dönemin portrecilerinin uğraştığı resim, litografi ya da siluet gibi tekniklerden daha kolay bir teknik sürece sahipti ayrıca onlara nazaran daha mükemmel imajlar elde edilebilmekteydi. "Sanat ve fotografi arasındaki ilişki, sanat eserinin fotografisi ile bu ikisinin arasındaki gerilimle açıklanabilir. Fotoğrafçı olarak bu teknolojinin yüzü haline gelmiş çoğu kişi, bu işe ressamlık yaparak başlamışlardır. Resmin betimleyici kaynaklarını modern hayatın canlı ve anlamlı akışına uydurmak isteme denemeleri başarısız olunca, resme sırtlarını dönmüşlerdir" (Benjamin, 2014, s. 45). Resim geleneğinden gelen sanatçıların fotoğraf tekniğiyle uğraşmaya başladıkları bu geçiş döneminin henüz bütünüyle kişiliksizleştirilmemiş olan teknolojisi, anlam izlerine rastlamanın hâlâ mümkün olduğu uzamsal bir çevreye karşılık gelir. Teknolojinin giderek daha bağımsız hale gelmesi ve bu sırada anlamın da konuları/nesneleri terk etmesiyle birlikte, *sanatsal fotoğraf* gerekçesini yitirmekte: Sanat eseri değil, onun taklidi olma yolunda ilerler (Kracauer, 2001, s. 29). Bu süreçte, fotoğraf sanatıyla resim arasındaki yakın ilişkiden yüksek sanat fotoğraf üslubu doğar.

Yüksek Sanat

İngiltere'de ortaya çıkan ve sadece fotoğraf sanatına özgü olan bu üslubun içerisindeki "fotoğrafın diğer sanat türleriyle aynı sta-

tüye sahip olmasını isteyen bir grup İngiliz fotoğrafçı, çoklu baskı (multiple printing) yöntemini kullanarak, resmin geleneksel konularını taklit eder ve resme benzer eserler üretirler" (Sağlamtimur, 2011, s. 61). Graham Smith'e göre, 1860 yılında, Viktoryen portre fotoğrafçısı Cornelius Jabez Hughes (1819-1884), Güney Londra Fotoğraf Derneği'nde okunan yazısında fotoğrafın üç bölümde incelenmesini önerir: Mekanik fotoğrafçılık, sanat fotoğrafçılığı ve daha iyi bir uygulama alanı isteyenler içinse yüksek-sanat fotoğrafçılığı. Önerdiği birinci kategoride fotoğrafçı, kameranın işaret ettiği nesnelerin basit temsillerini, her bölümünü eşit, keskin ve mükemmel olacak şekilde fotoğraflamayı amaçlar. Bunun aksine sanat fotoğrafında sanatçı, nesnelerin doğal oluşabilecek hallerini konu edinmez, onları kendi düşüncesini aktarmak için düzenler, değiştirir böylelikle daha güzel bir şekilde görünmelerini sağlar. Hughes için yüksek sanat fotoğrafında görüntüler, sadece eğlendirmeyi amaçlamamakta; malumat vererek, arındırarak ve yücelterek çoğunluğu daha yüksek amaçları hedefleyerek sanat fotoğrafından ayrı bir kategoridedir (2008, s. 74).

Yüksek sanat fotoğraf üslubu içerisinde eser üreten fotoğrafçılardan birisi de Oscar Gustav Rejlander'di (1813-1875). Rejlander, 1857 yılında ıslak kolodyum tekniği kullanarak 30 ayrı negatifi bir araya getirerek oluşturduğu *Hayatın İki Yolu* (Two Ways of Life) (Bkz. Fotoğraf 6) eseri ilk fotomontajdır.[12] Birden fazla versiyonun bulunduğu bu çalışma, nü figürler barındırdığından döneminde tepkilere yol açmıştı. "Son baskısı Rafael'in Atina Okulu'nu çağrıştırmaktadır, fakat Rejlander'in alegorisi bir tarafında erdemli faaliyetleri temsil edecek şekilde okuma yapan ya da hastaya yardım edenler olduğu gibi diğer tarafında birkaç ölümcül günah gösterilmesiyle açıkça Viktoryen bir tat taşımaktadır" (Jacobs, 2008, s. 1188).

12 Fotomontaj, pek çok farklı görüntünün bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Bu farklı görüntüler kimi zaman farklı mecralardan kesip-yapıştırma, projeksiyon ya da dijital tekniklerle alınmış olabilmektedir (Hacking, 2015, s. 555).



Fotoğraf 6: Oscar Gustave Rejlander, *Hayatın İki Yolu*, 1857.

Bu çalışma izleyicisine Viktoryen dönemin ahlak yapısını, iyi ve kötü ayrımıyla alegorik bir anlatım kullanılarak verir. Farklı katmanlar içeren iddialı bir alegori olan *Yaşamın İki Yolu*, 19. yüzyılın ortalarında kimi İngiliz fotoğrafçıların, fotoğrafın bir "yüksek sanat" olarak değerini ispatlamak konusundaki tutkulu çabalarını yansıtır (Weiss, 2015, s. 116).

Rejlender'in geliştirdiği fotomontaj tekniğini kullanarak eserler üretmeye başlayan Henry Peach Robinson'un (1830-1901) çalışmaları da yüksek sanat fotoğrafçılığına örnektir. Ayrıca; lirik çalışmalarıyla bilinen William Lake Price (1810-1891) ve Julia Margeret Cameron (1815-1879), dinsel ve mitolojik alegorileri canlandıran Fred Holland Day (1864-1933) gibi sanatçılar da yüksek sanat fotoğrafta yer alırlar. Bu sanatçılar genellikle duygusal ve ahlaki kaygılar güdülerek eser ürettiler. Yüksek sanatta eserler üreten sanatçıların, sanat hayatlarına ressam olarak başlayıp fotoğrafa geçmesi sonucu oluşan, resim sanatının eskiye bağlı taklitçi yapısı sonunu getirir (Sağlamtimur, 2011, s. 66). Yüksek sanatın fotoğrafçılar arasındaki popülerliğinin kaybolmasıyla birlikte diğer bir fotoğrafa özgü akım olan *resimsellik* (Piktoryalizm) popüler olmaya başlar.

Resimsellik ve Ön Modernist Akımlar

Fotoğrafa yönelik sanatsal bir yaklaşım olan resimsellik, 19. yüzyılın sonlarından 1. Dünya Savaşı'na kadar fotoğrafçılar arasında oldukça yaygın bir akımdır. Bu akım, uluslararası bir hareket olarak Avrupa ve Kuzey Amerika'da eş zamanlı ortaya çıkarak, zamanla yüksek sanat fotoğrafçılığının yerini alır. Resimsellik, fotoğrafta gerçekliğin tıpkı resim sanatındaki tablolar gibi yansıtılması esasına dayanır. "Dolayısıyla kompozisyon, ışık, gölge, hareket gibi değerlendirme ölçütleri de tablolardan ödünç alınıyordu. Fotoğrafın bu ölçütlerden kendini kurtarması ve gerçekliğe kendi penceresinden bakması gerektiğinin farkına varılması bundan sonradır" (Yılmaz, 2006, s. 31). Resimsellik akımının ortaya çıkmasında, 1880'lerin ortalarından itibaren fotoğraf çekimi basit bir eylem haline dönüşmesinin sonucunda bu basitleşmeye karşıt olarak geliştirilmiş bir tepki yatmaktadır (Hacking, 2015, s. 556). Ayrıca bu tepki yüksek sanatın konu edindiği aşırı duygusal ve ahlaksal temalara karşı çıkar. "Resimselciler, tıpkı ressam James Abbott McNeill Whistler'in yaptığı gibi, gravür ve resmin amorf niteliklerini, belirsiz yansımalarını ve resimsel doğayı fotoğraflarla üretmeyi amaçladılar" (Smith, 2008, s. 75). ABD'li ressam Whistler, yüksek sanat üslubunun aksine, aşırı duygusal ve ahlaksal konulara karşı çıktığı çalışmalarıyla bilinir.

Sağlamtimur'a (2011) göre: Resimselciler, fotoğrafın doğruyu yansıtması gerekliliğine karşı çıkarlar ve bu doğrultuda sembolik ve alegorik anlatımları kişisel ve idealize edilmiş bir yaklaşımla sunarlar. Ayrıca bu sanatçılar, katı geleneksel kuralları kullanmaktan kaçınarak, kendi ifade biçimlerini ve yeteneklerini sergilerler. Bu şekilde ortaya başkaldırıcı bir hareket çıkar. Yüksek sanat fotoğrafının yerini alan resimselliğin temelinde izlenimcilik bulunur. Bununla birlikte yüksek sanat, *photo-secession*, izlenimcilik ve doğalcılık genel olarak resimsellik akımının içerisinde toplanır. 1880'lerden, 1930'lara kadar etkili olan resimsellik, estetiğin içerik-

ten, fotoğraf içindeki uyum ve dengenin gerçeklikten daha önemli olduğunu savunur (s. 67). Resimsellik yaklaşımının ortaya çıkmasının temelinde fotoğrafın kendisini sanat olarak kabul ettirebilmek için resmin estetik öğelerinden faydalanması bulunur. Diğer bir deyişle fotoğraf, resim sanatı ile sıkı bağ kurarak kendi sanatsal ifade biçimini oluşturmaya çalışır.

Resimsellik akımı içerisindeki çalışmaların kökeninde bulunan izlenimcilik, Sanayi Devrimi ile ilişkilendirilen modernizmin sanatlar üzerinde başatlık kurmaya başladığı dönemde ortaya çıkan ön modernist bir sanat akımıydı. Fotoğrafın icadıyla birlikte ortaya çıkan bu sanat akımı, 19. yüzyılın ikinci yarısından ortaya çıktı.

İzlenimcilik, Avrupa resminde ilk olarak geleneksel resimden ayrılmayı başaran ve Rönesans'tan beri izlenilen atölye resminin siyah-beyaz, ışık-gölge ve bilimsel perspektif kurallarının çözülmesine başlangıç olan sanat eğilimiydi. Empresyonizm olarak da bilinen bu akım doğadan alınan izlenimleri, güneşin yedi rengi ile boyama anlayışına dayanır. İzlenimcilikte çizgi ve resim inşası ortadan kalkar ve renklerle izlenimler, karalama fırça notları olarak tuvale aktarılmaya başlanır (Turani, 2015, s. 39). İzlenimciler, farklı ışık ve ton denemeleriyle nesneleri olduğu gibi yansıtmaya; böylelikle de duyguları ön plana çıkarmaya çalışırlar.

İzlenimciler için fotoğraf önemli bir araç haline gelir: "Gündelik yaşamdan enstantaneleri resmeden Manet ve resimde görülene sanki fotoğraf makinesinin vizöründen bakan Degas bu akımın önemli temsilcileri arasındadır" (Sağlamtimur, 2011, s. 70). Modern sanatın ön temsilcisi olan izlenimcilik, fotoğraf sanatı içerisinde de kabul görür. İzlenimcilik akımının fotoğrafta ilk temsilcisi George Davidson'dır (1854-1930). Ayrıca, Heinrich Kühn (1866-1944), Alexander Keighley (1861-1947), Robert Demachy (1859-1936) ve Alvin Langdon Coburn (1882-1966) gibi fotoğrafçılar bu akım içerisinde çalışmalar üretirler.

Resimsellik akımı çerçevesinde ele alınacak diğer bir ön modernist akım da doğalcılıktır. Doğalcılık, güzel sanatlarda ışık-gölge, oranlar, renk değerleri ve karakteri, optik görünüş içinde yansıtma anlayışına dayanır. Bu anlayışa ait bir eserde; doğa detaylarıyla içine alırnır ve ona mümkün oldukça sadık kalınmaya çalışılır (Turani, 2015, s. 103). Bu akım, 1870'li yıllarda doğa ve pozitif bilimlerin deney ve gözlem yöntemlerinden etkilenerek ortaya çıkar.

Fotoğraf sanatı içerisinde Peter Henry Emerson (1856-1936), Frederick Evans (1853-1943), Alfred Stiglitz (1864-1946), Paul Strand (1890-1976), Andre Kertesz (1894-1985), Eugene Smith (1918-1978) ve Henri Cartier Bresson (1908-2004) doğalcı fotoğraf çalışmalarıyla bilinir. Doğalıcılık akımı, tıpkı izlenimcilikte olduğu gibi resimsellik akımı içerisinde toplandığından dolayı bu akımlar içerisinde eser üreten sanatçılar, resimsellikle de ilişkilidir.

Fotoğraf tekniğine geçen resim kökenli sanatçıların taşıdığı görsel deneyimlerle şekillenen resimsellik, Avrupa'dan Amerika'ya kadar birçok fotoğrafçıyı etkiler. İngiltere'de resimsellik idealleri, başta James Craig Annan (1864-1946), Fred Holland Day (1864-1933), Frederick Evans gibi fotoğrafçıların bulunduğu *Linked Ring Brotherhood* topluluğu tarafından teşvik edilir. Alfred Stieglitz, 1902 yılında New York'ta fotoğrafı, güzel sanatların bir parçası olarak teşvik etmeyi amaçlayan Photo-Secession derneğini kurar. Stieglitz, ertesi yıl ABD'li ve Avrupalı birçok resimselcinin işlerine yer verdiği 1903 yılından 1917'ye kadar yayınlanan *Camera Work* dergisini çıkartır (Smith, 2008, s. 75). Resimsellik akımı, 1. Dünya Savaşı'nın başlamasından dolayı fotoğrafçılar arasındaki yaygınlığını yitirir. 1920'lere gelindiğinde ise resimsellik yerini gerçekçi ve nesnel yaklaşımlara bırakır ancak etkileri hiçbir zaman bütünüyle silinmez ve günümüzde de devam etmektedir (Hacking, 2015, s. 556). Diğer yandan, resimsellik üslubunun temelinde var olan *photo-secession* ve izlenimcilik akımının estetik etkileri kendisini diğer bir ön modern sanat akımında gösterir: Romantizm.

Romantizm, 19. yüzyılın ilk yarısında baş gösteren bir sanat akımıdır ve nesnel gerçekliği yansıtmaktan ziyade duyguların yansıtılmasını ön planda tutmayı amaçlar. "Duygunun yanı sıra bu dönemde egzotizm, fantastiklik, oryantalizm, yalnızlık, heyecan, doğa, sezgi, düşler, korkular ve simgesel anlatım içsel bakışla birlikte önemli hale gelir" (Sağlamtimur, 2011, s. 82). Romantizm akımı içerisinde Clarence White (1871-1925), Cecil Beaton (1904-1980) ve Yousuf Karsh (1908-2002) gibi fotoğraf sanatçıları eserler üretirler. Diğer yandan, "Romantik akımla birlikte, Goya'nın, Blake'in, Delacroix'nın, Fredrich'in, Turner'ın 'farklı' heyecanlarının, coşkunluklarının da 'dışavurumculuk(lar)' şemsiyesi altında birleşebileceği" (Antmen, 2010, s. 33) savunulur.

Dışavurumculuk, batı sanatında izlenimcilik akımından sonra yaygınlaşmasıyla birlikte bir sanat *akımı* olmaktan ziyade *eğilim* olarak değerlendirilir. Dışavurumculukta duygu durumu ön planda tutulur ve bu duygu durumu estetik ifade biçimine yansır. "Natüralizm, Akademizm ve Empresyonizme tepki olarak resim, grafik ve heykel alanlarında ortaya çıkmış bir sanat görüşüdür" (Özdemir, 2013, s. 68). Bu görüş çerçevesinde Alfred Otto-Wolfgang Schulze (1913-1951) ve Hans Bellmer (1902-1975) ürettikleri fotoğraf çalışmalarıyla bilinir.

Fotoğraf sanatı, 20. yüzyılın başında modernist sanat akımlarının başatlık kurmasıyla, ön modernist sanat akımları içerisinde yaratılan estetik yaklaşımları bırakarak, farklı bir estetik anlayışının etkisi altına girer. Modern sanatın yarattığı bu estetik düzeydeki değişimi ve bu değişimin fotoğraf sanatı üzerindeki etkisini anlayabilmek için öncelikle *metin* kavramının tanımlanması gereklidir. Bununla birlikte, Sanayi Devrimi ile gerçekleşen toplumsal düzeydeki değişimler, zaman ve mekân kavramının yeniden organizasyonuyla öznenin gerçeklik algısındaki değişim de modern sanat akımları çerçevesinde fotoğraf sanatının estetiğini etkiler.

İKİNCİ BÖLÜM

METİNLERARASILIK VE HİPERMETİN BAĞLAMINDA FOTOĞRAF SANATINDA ESTETİK

Düşüncelerin sembollerle ifadesi olarak metin, üretildiği dönemin zaman-mekân ve gerçeklik algısı olarak süjede bıraktığı etkilerle biçimlenir. Tüm sanatsal ürünleri metin olarak kabul eden postyapısal teoriler bağlamında fotoğraf çalışmaları da birer metin niteliğindedir. Dönemsel olarak, başta iletişim araçları olmak üzere teknolojik gelişmelerle süjenin algıladığı zaman-mekân ve gerçeklik yeniden organize olabilmekte; bu organizasyon sonucunda da üretilen metin estetik bağlamında gelişmektedir.

Metin Kavramı ve Fotoğraf Estetiği

İnsanın sözlü kültürden, toplumsal düzeni derinden etkileyip değiştirecek yazılı kültüre geçmesi, tarihin de başlangıcı sayılır. *Metin* kavramı da bu süreçle birlikte ortaya çıkar. Metin, genel çerçevede bakıldığında "bir yazıyı biçim, anlatım ve noktalama özellikleriyle oluşturan kelimelerin bütünü, tekst" (Güncel Türkçe Sözlük, Erişim Tarihi: 18.06.2016) anlamını taşır. Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere kavram ilk bakışta *yazınsal olan*'la ilişkilidir. Fakat "dilbilim ve

yazın eleştirileri kapsamında geniş bir kullanımı olan metin çok az açıklıkla tanımlanmıştır: Kimileri metnin uygulama alanını yazılı söylemle, hatta yazınsal metinle sınırlar; kimileri onu söylemle eşanlamda kullanır, kimileri de film metinden, müzik metinden vd. söz ederek, ona göstergelerarası bir açılım getirir" (Aktulum, 2011, s. 14). Dolayısıyla bu kavram yazınsal alanı ilgilendirdiği gibi diğer bir yönüyle estetik olanla yani sanat yapıtıyla ilişkilidir. Yazınsal alanı ilgilendiren metin, estetik alanı ilgilendiren metinle aynı sürecin parçası olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden yazınsal alana ait metin olgusunu incelemek ve tanımlamak estetik için önemlidir.

Yazınsal olanla ilintili olarak metin, insanların düşündüklerini, duygularını bildirmek amacıyla kullandıkları kelimeler ya da işaretlerle kurulan ilişkinin bir yansıması olarak *dil*'le ilişkilidir. Dil ise insanın düşünceleri ile ilişkilidir. Dolayısıyla, metin kavramının ana hatlarını belirlemek dil ve düşünce kavramları arasındaki ilişkileri saptamakla mümkündür.

Metin Kavramının Genel Tanımı ve Kapsamı

İlk olarak düşünce, bireyin dış dünya ve dış dünyada bulunan nesnelerle kurduğu zihinsel bir süreci temsil eder. Ludwig Wittgenstein *Tractatus Logico-Philosophicus*'ta (2013) düşünceyi, olguların mantıksal tasarımları olarak tanımlar. Bir olgu bağlamının *düşünülebilir olması* ise onun bir tasarımının zihinde kurulmasıdır. Dünyanın tasarımı, doğru düşüncelerin toplamından oluşmakta, düşünce ise düşünülen olgu durumlarının olanağını içerir. Dolayısıyla düşünülebilir olan, olanaklıdır da. Dış dünyada algılanan nesnelerin (olguların) biçimini, mekân, zaman ve renk oluşturur. Ancak ve ancak nesneler var olursa, dünyanın bir belirgin biçimi olur. Ayrıca, olgu bağlamlarının var olmaları ya da var olmamaları gerçekliktir. Toplam gerçeklik, dünyayı oluşturur. Tasarım ise gerçekliğin bir taslağından ibarettir.

Wittgenstein'ın sözlerinden anlaşılacağı üzere, bireyin zihninde oluşan düşünceler, dış dünyada bulunan nesnelere ait birer tasarımdır. Dış dünyaya ait nesnelerin biçimi zaman ve mekân eksenine bağlıdır; bu nesnelerin varlıkları da gerçeklikle ilişkilidir. Bireyin biçimsel öğesi olarak beden de zaman-mekân ve gerçeklik ekseninde var olur. Diğer yandan bireyin düşünceleri, bireyin dış dünyaya ilişkin algıladığı şeylerin, olguların zihninde bıraktığı imajlarıdır.

Wittgenstein, tüm olguların birden dünyayı oluşturduğunu savunduğu gibi tüm cümlelerin birden dili oluşturduklarını savunur. Wittgenstein için "ideal dil ile yine belli bir anlamda arındırılmış olan dünya arasında tam bir uyum vardır. Dil cümlelerden, dünya şey-durumlarından oluşur. Cümle şey-durumlarının resmidir. Cümlenin anlamı bu resimdir" (Soykan, 2002, s. 41). Dolayısıyla dilin varlığı, düşüncenin varlığıyla birdir; dil, düşüncenin bir yansımasıdır. "Dilin sese dayanan bir olgu olduğunu kimse yadsıyamaz. İnsanlar, sayısız yoldan iletişim kurar ve bunu yaparken tüm duyularını –dokunma, tat, koku ve özellikle göz ve kulaklarını– seferber ederler" (Ong, 2013, s. 19). Diğer bir deyişle dil, zaman ve mekân ekseninde şekillenen olgu bağlamlarının bireyin zihninde oluşan taslakların, sesle ya da yazıyla iletişim kurmak için aktarılmasıdır. Ferdinand de Saussure, (2014) bu olguyu şu şekilde tanımlamaktadır:

Dilyetisinin insan bireyi'nde bulunduğunu düşünürüz hep, yanlış bakış açısı. Doğa bize *eklemli dil için düzenlenmiş* insanı verir, ama *eklemli dili vermez.* Dil toplumsal bir olgudur. Konuşmak için düzenlenmiş birey, aygıtını ancak kendisini çevreleyen topluluk sayesinde kullanabilir –o toplulukla ilişkileri içinde dili kullanma ihtiyacını hissetmesi ayrı bir konudur. Birey bütünüyle o topluluğa bağımlıdır; ırkı fark etmez (belki bir iki sesletim olgusu dışında). Dolayısıyla, bu konuda, insan ancak çevresinden aldıklarıyla tamamlanır. Dilin toplumsal bir olgu olması *gelenek ve göreneklerle* (anayasa, hukuk, töreler vb.) karşılaştırılabilir (2014, s. 177).

Toplumsal bir olgu olarak dil; insanın düşünce ile kavradığı gerçekliği, kendi dünyasını, gündelik yaşam içerisinde deneyimlerini aktarmak ve sosyalleşme gibi insana özgü temel davranışların öncülüdür. Diğer bir deyişle dil, gündelik hayatın içerisinden doğar: Birey, açık bir bilinçle deneyimlediklerini, şimdiki ya da gelecekteki eylemleriyle ilgili kararlarını anlamlar kümesine dönüştürür. Bu anlamlar kümesi dili oluşturur. Dil; diğer bireylerle iletişim kurmamızı, deneyimlerimizi farklı bir gerçeklikte aktarmamızı sağlar.

Bir gösterge sistemi olarak dil, birey için her ne kadar başka gerçekliklere atıfta bulunma olasılığına sahip olsa da gündelik hayatın kökeninde bulunur ve nesnel bir boyuta sahiptir. Birey, dille birlikte, bir başkasının dış dünyaya ait olgularının gerçekliğini deneyimleyebilir ya da kendi yaşadıklarını tanımlayabilir.

Böylelikle, dil birey üzerinde zorlayıcı bir etkiye sahiptir: Dil, gerçekliği, kendi kalıplarına uygun kullanılması konusunda zorlayıcıdır. "Dil, 'burada ve şimdi'liği aşma kapasitesi sayesinde, gündelik hayatın gerçekliğinin farklı alanları arasında köprü kurarak onları anlamlı bir bütün içinde birleştirir. Bu aşkınlıklar mekânsal, zamansal ve sosyal boyutlar taşır" (Berger ve Lucmann, 2008, s. 58). Diğer bir deyişle; birey, dil vesilesiyle kendi edinim alanı ile diğer bireyler arasındaki ayrımları aşabilir. Böylelikle birey, kendi şahsi zaman deneyi ile diğerinin şahsi zaman deneyimleri arasındaki ayrımı kapatarak eşzamanlı hale getirir. Dil bu noktada aşkınsal niteliğe kavuşur.

Dilin aşkınsal boyutu zamansal, mekânsal ve toplumsal açıdan *şimdi ve burada* olmayan çeşitli nesnelerin *burada* olmasını sağlar. Dil, herhangi bir zaman, mekân fark etmeksizin tüm olguları *gerçek* haline getirilebilir. "Dil ve bellek, doğası gereği hem bireyin anımsanması hem de kolektif hayatın kurumsallaşması düzeyinde de karşılıklı ilişki içerisindedir. İnsan hayatı için, dil, insani etkinliği hayvanların deneyimlerinin dolaysızlığının ötesine taşıyarak zamansal-anlamsal uzaklaşmayı mümkün kılan temel ve asli araç-

tır" (Giddens, 2010, s. 39). Böylelikle, dil, birey içinde bulunduğu zaman ve mekânın gelip geçici gerçekliğini, ondan sonra gelen kuşaklara aktarmasını mümkün kılan bir araçtır.

Dilde kelimelerin semboller aracılığıyla yazınsal alana dökülmesi metni oluşturur. Kelimelerin temeli ise sözlü iletişimde dayanır. Yazı, kelimelerin görsel boyuta indirgenmiş halidir. Bu dönüşüm düşüncenin de yapısını değiştirir. Örneğin, sözlü gelenekte bilginin kaynağı; *söyleyen* değildir, tam aksine *ileten*'dir ve böylelikle bir tür özerk söylem oluşur. Ong'a (2013) göre: Matbaanın icadından sonra yazıyla *söyleyen*'in veya yazanın deyişleri aktarılmaya başlanır. Sözlü gelenekte ileten, söylediklerinden sorumlu tutulabilirken; yazıda erişebildiği taktirde yazara meydan okunabilir (s. 98). Çünkü, kitap doğası gereği bir nesnedir ve o nesne vesilesiyle yazara erişmek mümkün değildir. Metin doğrudan çürütülemez, çürütülse bile, kitapta bulunan sözler değiştirilemez. Dolayısıyla metin, sözlü geleneğin aksine, yazarı merkez konumuna yerleştirip, referans noktasını daha somut bir çehreye büründürür. Diğer yandan, *dik kafalı* ve *inatçı yapısı* onu katı üslupçu ve homojen bir yapıya iter: İçinde barındırdığı bilgi yanlış dahi olsa, var olduğu sürece yanlışı aktarmaya devam etmesiyle lineer (doğrusal) bir yapı sergiler.

Metin, tıpkı dilde olduğu gibi zaman-mekân ve gerçekliğin etkisinde şekillenir. "Oysa 'kendi kendine yeten, kapalı dilsel bir dizge' biçiminde tanımlanan metin kavramının müzikten, resimden, heykelden söz edilirken eğretisel (metaqhorique) bir anlamda; asıl anlamından saptırılarak kullanıldığını başından anımsatmalıyız" (Aktulum, 2011, s. 13). Bu noktada metin kavramının diğer bir anlamıyla karşılaşırız: Bu da kavramın yazınsal olana ait anlamının aksine, metaforik olarak sanat yapıtına atıfta bulunmasıdır. Metin kavramının sanat yapıtı dolayısıyla da estetiğin bir sorunu haline getiren *yapısalcılık*'tan, *post yapısalcılık*'a teoriler üreten Roland Barthes'tır (1915-1980).

Yapısalcı teori çerçevesinde metin kavramını estetik alana taşıyan Barthes'e (2012) göre, "Nesneler, görüntüler hatta davranışlar anlam taşıyabilir. Fakat bu anlam taşıyanlar bağımsız değildirler: Her gösterge dizgesi dille bağlantılıdır. Sinema, reklam, çizgi resimler, basın fotoğrafları gibi birçok görsel töz, kendisini dilsel bir bildiriyle destekleyerek anlamını pekiştirir" (s. 28). Diğer bir deyişle bu görüntüsel bildirilerin en azından bir bölümü, dilin dizgesel özelliğiyle yapısal bir yineleme ya da yerini alma bağıntısına sahiptir. Dolayısıyla gösterilenleri dil dışında var olabilecek bir görüntüler ya da nesneler dizgesi tasarlamak güçtür. Böylelikle görsel tözün ne anlama geldiğini algılamak için dilin bölümlenmesine gidilmelidir. Gösterilenler dünyası, dilin dünyasından başka bir şey değildir; yalnızca adlandırılmış anlam vardır.

Barthes, böylelikle sözsel olanın aksine *ikinci bir dil*'i işaret eder: Bu da estetik alanı ilgilendiren, sanat yapıtını ifade edendir. Bu dili oluşturan birimler, anlambirimler ya da sesbirimlerden ziyade söylemin büyük parçalarını oluşturan, dilin altında fakat onsuz olamayan nesneler ya da küçük olaylardır. Dolayısıyla bu dil, yazınsal alandan ayrılıp, estetik alana atıfta bulur fakat estetik bir ürün olmayan yapılanmadır. Diğer bir deyişle ikinci dile ait metin, nesne olmaktan ziyade anlam aktarıcı bir kılgıdır. Bu metin, bir çalışma ya da bir oyundur. "Metin aşaması, anlam(lama) değil ama terimin göstergebilimsel ve psikanalitik anlamıyla *gösteren*'dir; metin, eski *yazınsal yapıt* kavramının sınırını aşar; sözgelimi bir *Yaşam Metni* vardır" (Barthes, 2012, s. 18).

Sanat yapıtını niteleyen metnin çıkış noktası, tıpkı yazınsal alana ait metinde olduğu gibi, aynı süreci paylaşır. Birey, başta dış dünyaya ait zamansal ve mekânsal düzlemde algıladığı nesne ve olguları düşüncesinde taslaklar haline getirir. Daha sonra bu taslaklar, *ikinci bir dil*'in oluşumu içerisinde estetik ifade sürecine dahil olur. Metin olarak adlandıracağımız son aşamada; düşüncenin ve ifade biçimi olarak dilin duyusal bilgi alanını ilgilendirecek şekilde cisimleşme-

si, sanat yapıtı haline gelmesi gerçekleşir. "Sanat biçimleri estetik kuramcılarınca durmadan sözsel olan ile sözsel-olmayan biçiminde bir ulamlaştırmaya tabi tutulmuştur. Örneğin bir roman *sözsel*; buna karşın, bir heykel de *sözsel-olmayan* bir sanat ulamında yer almaktadır" (Aktulum, 2011, s. 14). Böylelikle, sözsel sanat ile diğer sanatsal biçimleri birbirinden ayıran temel özelliklerden birisi dilin kullanımıdır. Sözsel sanatlarda anlatılmak istenen söze dökülüp açıklanırken; diğer sanat biçimlerinde bazı şeyleri anlatır, dili kullanır.

Estetik alanı ilgilendiren metin, bireyin düşüncelerini oluşturan zaman-mekân ekseninde şekillenen dış dünyaya ait olgu ve nesneler vesilesiyle oluşur. Dolayısıyla, zaman-mekân ekseninde-ki değişiklik ya da yeniden organize olması, metnin de etkilenmesi ve estetik anlayışının ya da ifade biçiminin değişmesi anlamına gelir. Aracın değişmesiyle toplumsal düzeyde zamansal ve mekânsal dönüşümler yaşanır. Bu dönüşümleri üretilen metinler üzerinden tanımlamak da mümkündür. Sanayileşme sürecinde icat edilen fotoğraf da zaman ve mekânın yeniden organize olduğu bir dönem içerisinde sanat haline gelir. Bu yüzden metin ve fotoğraf estetiği ilişkisini belirlemek için sanayi devrimiyle ilişkilendirilen modernizmi, bu dönem içerisinde zaman ve mekânın yeniden organize olmasını ve bu eksende bireyde gerçekleşen değişikliği tanımlamakla mümkündür.

Geleneksel Toplumlardan Kopuş: Modernizm

Modernizm, 19. yüzyılda özellikle Avrupa'da gerçekleşen Sanayi Devrimi sonucunda gündelik yaşantıdan, felsefeye, ideolojiye, kültüre ve sanat anlayışına kadar birçok alanda geleneksel toplum yapısından kopuşu niteleyen bir dönemidir. Kültürel bağlamda gündelik yaşamın gerçekliğini yitirdiği fikriyle ortaya çıkan modernizm, genellikle 2. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte başlayan postmodernizme kadar sürer.

İngilizce *modern* kelimesinin tarihsel ve etimolojik kökeni ele alındığında; Latince *modo* (hemen şimdi, sonra) ve *hodiernus* (bugünün) kelimelerine atıfta bulunur. Ayrıca, modern kelimesinin tarihsel süreç içindeki kullanımları açısından *şimdi var olan, şimdiki ve yeni zamanların karakteristiği; modası geçmiş ve eski olmayan* gibi anlamları taşır (Onions'tan aktaran Barışan, 2012, s. 36). Buna karşın terimi günümüz anlamıyla ilk kez kullanan, siyasi fikirleriyle Fransız Devrimi'ni etkileyen Jean Jacques Rousseau'dur (1712-1778): "Nostaljik düşlemlerden psikanalitik özirdelemeye ve katılımcı demokrasiye kadar en hayati modern geleneklerimizin çoğu onun tartışmalarından kaynaklanmaktadır" (Berman, 2016, s. 30). Anthony Giddens (2010) ise modernizmle ilintili olarak *modernite* kelimesini ilk kez feodalizm sonrası Avrupa'da ortaya çıkan ve 20. yüzyılda dünya çapında tarihsel bir etki yaratacak olan kurumlar ve davranış biçimlerini tanımlamak için kullanır (s. 28-29). Bununla birlikte, "Fransızcadaki *modernité* kelimesinin kullanımı, modernliğin zamanın süreksizliği, gelenekten kopma duygusu, yenilik duygusu ve şimdinin geçici, yüzergezer ve olumsal doğası karşısında duyarlı olunmasına yol açan modern hayatın bir niteliği olarak görüldüğü modernlik tecrübesine işaret eder" (Featherstone, 2005, s. 23). *Modernlik tecrübesi* ya da diğer deyişle *modernizmi anlamak*, geleneksel toplum düzeni ve bu düzenin değişim sürecini kavramaktan yatar.

Geleneksel toplum, modern toplumun aksine sanayileşmemiş ve ekonomik temelleri tarıma dayalı, kentleşmenin görülmediği, bireyleşme, akılcılık ve piyasa ekonomisi gibi özelliklere sahip değildi. Bu toplum düzeninde kamu örgütleri, modernizm de olduğu gibi yaygınlaşmamıştı. "Modernite gelenek-ötesi, ancak gelenek ve alışkanlığın sağladığı kesinliklerin yerini rasyonel bilginin kesinliğinin almadığı bir düzendir. Modern eleştirel aklın yaygın bir özelliği olan kuşku felsefesi bilinç kadar gündelik hayata nüfuz eder ve

çağdaş toplumsal dünyanın genel varoluşsal bir boyutunu oluşturur" (Giddens, 2010, s. 13). Genel yargılar çerçevesinde geleneksel toplum anlayışından kopuş olarak modernliğin, Rönesans'la ortaya çıkmaya başladığı savunulur.

Modernlik, farklı ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel dönüşümlere işaret eder ve Marx, Weber ve diğer düşünürler tarafından teorileştirildiği haliyle, "Orta Çağlar"ı ya da feodalizmi izleyen çağa gönderme yapan tarihsel bir dönemleştirme terimidir (Best ve Kellner, 2011, s. 15). Modernizm, modern sanat, tüketime yönelik metalar, sanayi devrimiyle üretilen yeni teknolojiler, yani ulaşım ve iletişim araçlarıyla gündelik yaşantıda kendisini hissettirir. Modernizm gelişen endüstrileşmeyle *modernleşme* adı altında yeni bir ekonomik ve sömürgeci dinamikler üretmemekle birlikte bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçleri bu dönemle bütünleşen kavramlardır.

Best ve Kellner'e (2011) göre: Descartes'la (1596-1650) başlayıp Aydınlanma'ya ve bunların izleyicilerine uzanan teorik modernlik söylemleri, aklı hem bilgi ve toplumdaki ilerlemenin kaynağı olarak hem de hakikatin imtiyazlı alanı ve sistematik bilginin temeli olarak görür (s. 15). Böylelikle akıl, düşünce ve eylem sistemlerinin üzerine inşa edebilecekleri ve toplumun yeniden yapılandırılabileceği uygun teorik ve pratik normların keşfedilmesine yol açılacağı varsayılır. Bu gelişmeler ışığında modernizm düşüncesi geleneksel toplumun fikrinin merkezinde bulunan Tanrı yerine, bilimi koyar. Dinsel inançlar, kamusal düzeyden özel yaşam düzeyine taşınır.

Modernlik fikri, Sanayi Devrimi'nin başlamasıyla birlikte farklı bir noktaya evrilir. Avrupa'da artan nüfus, Sanayi Devrimi ile kurulan yeni üretim sahalarına kaynak sağlayıp kentleşmeyi ön plana çıkarır. Modernizm, bir döneme işaret eden kavram olarak, sanayileşmiş kentlerin, yeniden organize olan toplumsal yapıların ve kültürün eksenini oluşturur.

Modernizm sadece ve sadece değişimle ilgili bir olgu değildir. Bu dönemde bilimsel, teknolojik ve kamu kurumları gibi birçok enstrümanın etkinlik alanı yaygınlaşır. Özellikle kamu kurumları, ekonomi ve endüstriyel alanlardaki yaygınlaşma ve dönüşüm toplumsal düzeyde bir dizi değişikliği beraberinde getirir. Modernleşme olarak nitelenen bu değişimler silsilesi, toplumsal yaşamı ilgilendiren, düşünce, siyaset, kültür ve sanat gibi çeşitli bölümlerin tüm çehresi yeniden organize edecek şekilde değiştirir. Toplumsal yapının bölümlerinin değişiminde önemli olgulardan birisi de modernizmle birlikte zaman ve mekân deneyiminin de dönüşüme olmasıdır. Bu olgu, çeşitli düşünürler tarafından sıkça vurgulanır: Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*'nda (2013) moderniteyi zamanın gelip geçici olduğu, mekânların ise bir görünüp bir kaybolduğu, umulmadık, apansız bir deneyim olarak tanımlar. Baudelaire haricinde dönemin birçok yazar ve düşünürü moderniteyle birlikte ortaya çıkan zaman ve mekân deneyimindeki değişikliği dile getirir: "Aynı tema son zamanlarda Frisby'de (1985) yankısını bulur: Yazar üç modern düşünür (Simmel, Kracauer ve Benjamin) üzerine bir incelemede, her üç düşünürün de 'temel ilgi alanlarının zamanı, mekânı ve nedenselliği, gelip geçici, anlık, rastlantısal ve rasgele algılamaya dayanan özel bir deneyim' olduğunu vurgular" (Harvey, 2010, s. 24). Dolayısıyla, geleneksel toplum anlayışından kopuşla yaşanan ve yeni bir döneme işaret eden modernitede, zaman ve mekân yeniden organize olur. Bu organizasyon, gündelik yaşantıdan, süjeye, gerçeklik algısından, estetik anlayışa kadar toplumu ilgilendiren birçok konuda da değişimi beraberinde getirir.

Modernizmde Zaman, Mekân ve Gerçeklik

Zaman ve mekân, algılanan-düşünülen nesnel dünyanın temel kategorileridir. İnsan, bu düzlemde var olur. Mekân, "Evren... Arapça *mekân* sözcüğü *varolma* anlamındaki *kevn* sözcüğünden

türemiştir, *içinde bulunulan yer* demektir" (Mekân, 1985). "Zaman, tüm var olanları içinde bulunduran sınırsız yeri dile getiren uzay kavramıyla sıkıca bağımlı olarak özdeğin var olma biçimlerinden başlıcasını dile getirir" (Zaman, 1985). Bu iki kavram birbiriyle koşullu bir ilişki içerisindedir. "Gerçeklik, insan bilincinden bağımsız, somut ve nesnel olarak var olanların tümünü dile getirir" (Gerçeklik, 1985). Diğer bir deyişle gerçeklik, düşünceden bağımsız olarak zaman ve mekân ekseninde yer kaplayan *şey*'dir. Dolayısıyla zaman ve mekân algısındaki değişiklikler gerçeklik algısını da etkilemekte; dönemsel olarak zaman ve mekân olgusunu belirlemek de algılanan gerçekliği ortaya koymak demektir.

Zaman, genel çerçevede ele alındığında objektif ve sübjektif olmak üzere ikiye ayrılır. Objektif zaman, saat, takvim gibi ölçülebilen ve gözlenebilendir; sübjektif zaman ise ölçülüp değerlendirilmesi zor olan, kişiden kişiye değişebilir. "Objektif bakımdan, her gerçek varlık ve varlık anı gibi her yaşantı, biricik nesnel bir zamanda kendi mevkisine sahip olabilir, bu suretle zaman algısı yaşantısına ve zamana ilişkin tasavvurun kendisine sahip olabilir" (Husserl, 2011, s. 14). Dolayısıyla objektif ve sübjektif zaman iç içe geçmiş durumdadır. Bununla birlikte insandaki algısal ve düşünsel farklılıklar ele alındığında zaman ve mekân kavramlarını ölçebilecek tek ve nesnel bir anlayış fikri tartışmalıdır. Bu tartışmayı Harvey (2010), şu şekilde açıklar: "Fizikçilerin bugün genel bir anlamda söylediği şudur: Maddeden önce ne zaman ne de mekân, anlamı olmak bir yana, mevcut değildi; dolayısıyla, fiziksel zaman-mekânın nesnel özelliklerini, maddi süreçlerin özelliklerinden bağımsız olarak kavramak mümkün değildir. Ancak, zaman ve mekân konusundaki bütün nesnel kavramlaştırmaları bu özgül fiziksel kavramlaştırmaya tabi kılmak hiç de gerekli değildir, çünkü bu kavrayışın kendisi de maddenin oluşumu ve evrenin kökeni konusunda belirli bir görüşe yaslanan bir yaratıdır" (s. 230).

Zaman ve mekân, maddi süreçlerle birlikte ortaya çıkan kavramlardır. İnsan, algı ve düşüncesi de maddi sürecin bir parçası olduğu için bu kavramları nesnel olarak ölçmek ya da değerlendirmek de pek mümkün değildir. Zaman, duyularla algılanmayan, gözle görülemeyen ya da elle tutulmayan bir şey olmasına rağmen; tıpkı bir nesne gibi ölçülebilir. Buna rağmen, bir saatlik süre somut olarak görülebilen bir şey değildir. Bu fenomen, zaman hakkında cevabı verilememiş sorulardan birisidir. "Saat dediğimiz aygıtların gösterdiği süre dilimleri, eşit aralıklı tekrarlarla karşımıza çıkıp dururlar; saatler, insanların normlaştırdığı, bu anlamda sosyal düzlemde belirlenmiş süre dilimlerini temsil ederler; aynı şey dakikalar, saniyeler için de geçerlidir" (Elias, 2000, s. 13).

Sosyal düzlemde belirlenmiş bu süre kalıpları bir ya da birden fazla ülkenin genelinde ortak ölçü birimi kabul edilerek kullanılır. Böylelikle, zamanı ölçmeye yarayan saat, insanların ait oldukları sosyal, biyolojik ve fiziksel süreçlerin içinde yaşadıkları sosyal ilişkileri sürdürme, düzenleme ve uyum sağlamasına yardımcı olur. Dolayısıyla, zaman ve mekân maddi süreçlerden bağımsız değildir; bu nesnel yaklaşımları tanımlamak için toplumsal yaşamın yarattığı maddi süreçleri araştırmakla mümkün olur. Harvey (2010) bu olguyu şu şekilde özetler: Afrika'da yaşayan Nuer'ler ve Ova yerlileri zaman ve mekân anlayışı konusunda birbirinden ayrıştıkları gibi, kapitalist üretim tarzı içerisinde yaşayan toplumlardan çok farklı bir dizi özellikleri barındırır. Dolayısıyla, zamanın ve mekânın nesnelliği bu örneklerin her birinde toplumsal yeniden üretimin maddi pratiğince yaratılmakta; bu pratik de coğrafi ve tarihsel bakımdan farklılaştıkça toplumsal düzeyde zaman ve mekânın kuruluşu da farklılaşır (s. 230). Bu bağlamda; değişken iç dinamiğe sahip, kendisini her zaman geliştiren ve yenileyen kapitalist ekonomi her değişiminde yeni bir toplumsal pratik üretmektedir. Bu dinamik, her değişiminde mekân ve zamana ait nesnel özellikler ve anlamlar da yeniden üretilir. Diğer yandan, kapitalizm içerisinde üretim ve tü-

ketim mekanizmalarının gelişmesi açısından bilimsel, teknik, idari, bürokratik ve rasyonel bilginin de ilerlemesi gerekmekte; bu olgu da gündelik yaşantının düzenlenmesinde maddi sonuçlara yol açar. Örneğin, III. Napolyon'un Paris'i yeniden inşasıyla görevlendirdiği Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) ve modern yüksek tasarımın öncü isimlerinden mimar ve planlamacı Le Corbusier'nin (1887-1965) ürettiği düz çizgilerin hakimiyetindeki mimari eserler, gündelik yaşantı pratiğini zorunlu olarak o çevreye uyarlanmasını zorunlu kılar. Haussmann ve Le Corbusier'in yarattıkları çevre, modern *zamanın ruhu*'nu da yansıtır.

Modern Çağ öncesi toplumlar da tıpkı her kültür ve çağda olduğu gibi kendi zaman ve mekân deneyimlerine sahiptiler: Bu deneyimler kendi mekânsal göstergelerini üretir. Dolayısıyla, dönemsel olarak, "Düşünme ve kavramlaştırma biçimlerimizi, yazılı sözcüğün mekânsallaştırmasıyla aktif şekilde boğuşarak, haritalar, grafikler, şekiller, fotoğraflar, maketler, resimler, matematik semboller ve benzerlerini üreterek ve inceleyerek öğreniriz" (Harvey, 2010, s. 233). Bu mekânsal göstergeler zaman ve mekân ekseninde oluşan gerçekliğin bir aynasıdır.

Gerçeklik olgusu zaman ve mekâna bağlı olarak süjede, gündelik yaşantı içerisinde kendisini gösterir. İçsel gerçeklik olarak adlandırılan bu gerçeklik mertebesi öznel bir boyut taşır. Diğer yandan dışsal ya da asli gerçeklik, duygulardan arındırılmış daha nesnel bir düzlemdedir. "Gündelik hayatın gerçekliğiyle karşılaştırıldıklarında diğer gerçeklikler, sınırlı alanları olarak, yani sınırları çizilmiş anlamların ve tecrübe tarzlarının damgasını taşımakla birlikte asli gerçekliğin içinde yer alan iç-bölgeler (enclave) olarak görülür" (Berger ve Lucmann, 2008, s. 39). Asli gerçeklik, süje ve sujenin kurduğu içsel gerçekliği her yandan kuşatır; süje, kısa bir yolculuktan sonra asli gerçekliğe geri döner. Süje için bu gidiş ve gelişler rüya, din ya da sanatsal alanlarda kendisini daha fazla gösterir. Bu bağlamda içsel ve dışsal gerçeklik, zamanın objektif ve

sübjektif ayrımıyla benzerlik gösterip; birbirleriyle doğrudan ilişkili içerisindelerdir. Sübjektif zaman, süjeye göre şekillendiği gibi içsel gerçeklik de süjeye göre şekillenir. Zaman ve mekân algısı da bu tasarımı kökten etkiler.

İçsel gerçeklik durumundaki özne *yer değiştirmeler* yaşayarak, asli gerçekliğe geri döner. Bu deneyim, mekânı oluşturan nesnelerle yaşanabileceği gibi düşünme ve kavramlaştırma biçimleri olan fotoğraf, yazı, sanat eseri vb. nesnelerle de mümkündür. Düşünme ve kavramlaştırma biçimlerinin dönemsel olarak toplumsal değişimlere yol açan dönüşümlerin etkilediği zamanın ve mekânın organizasyonuyla şekillenmesi, içsel gerçekliğin de dönüştüğü anlamına gelir. Kapitalizmle ilintili olarak modernite de kendi zaman ve mekân deneyimini gündelik yaşantı içerisinde yaratır. Modernitenin gündelik yaşantı içerisinde yarattığı bu *deneyim* dünyanın her tarafında yaşayan neredeyse tüm insanlar için zorunlu bir olgudur.

Baudelaire (2013), modernitenin yarattığı bu deneyimde hem zamanın hem de mekânın bütünlükten uzaklaşıp, kesintili ve fragmanlara parçalandığını savunur. Her bir fragman değişik ve yenidir; şimdiye, tamamen şimdiki zamana ait ve anlıktır. Çünkü modernite yeniliğe mahkûmdur; yeni olan da şaşırtıcı, bireysel ve biriciktir (s. 45). Böylelikle modern toplumsal hayat, kapsamlı bir zamansal ve mekânsal yeniden organizasyon süreçleriyle karakterize edilen bir dönemdir. Bu olgunun temelinde modern toplumun gündelik hayatını derinden etkileyen modern kurumların refleksitiveleri ve buna eşlik eden zaman ve mekânın yeniden organizasyonu yatar. "Toplumsal ilişkileri yerel mekânlardan koparan bu yerinden-çıkarıcı mekanizmalar, geniş zamansal-alansal uzaklıkları aşarak onları yeniden bir araya getirir" (Gidens, 2010, s. 13). Zamanın ve mekânın modernizmle yeniden organize olması; ayrıca, yerinden-çıkarıcı mekanizmalar, geleneksel topluma ait kurumsal özellikleri radikal hale getirir. Bu da gündelik

yaşantının içeriğini ve doğasını kökten değişmesine olanak tanır. Çünkü, birey ve bireyin içinde bulunduğu gündelik hayat hem mekânsal hem de zamansal olarak yapılanır.

Modernizmin yarattığı bu değişim kuşkusuz ki, sanayileşmeyle ortaya çıkan teknolojik gelişmelerle ilintilidir. Bu dönem içerisinde, telgraf, telefon ve radyo yayını gibi iletişim alanında gelişmeler yaşanır. "19. yüzyılda iletişim biçimlerinin gelişiminin, insan ilişkilerinde farklılık yaratan bir ölçüt olarak mekânın ortadan kalkması yönünde pratik bir etkisi olmuştur" (Carey, 2011, s. 235). Ayrıca, buharlı motorun icadıyla tren ve araba gibi ulaşım araçlarının gündelik yaşantı içerisinde giderek yaygınlaşması beraberinde gündelik yaşantı içerisinde zaman ve mekânın yeniden organize olmasını getirir. Bu olgunun en büyük kanıtı da mekanik saattir.

Modernizmin kurumsal refleksivitesi, mekanik zaman hesaplama aracı olarak saatlerin yaygınlaşmasıyla gündelik yaşantı içerisine kök salmaya başlar. Zaman hesaplama sistemlerinin dünya genelinde yayılması, modernizm öncesi toplum yapısının aksine, zamanın da standartlaşmasını meydana sağlar. Yine bu dönem içerisinde üretilen dünya haritaları hiçbir yerin ayrıcalıklı olmadığı bir mekânı gösterir. "Zaman ve mekânın boşalması süreci, hiçbir anlamda, tek doğrultulu bir gelişme olmayıp, diyalektik bir biçimde ilerler" (Giddens, 2010, s. 32). Modernizmle deneyimlenen *zaman* biçimi, zaman ve mekânın birbirinden ayrılmasıyla yapılan toplumsal ortamlarda gözlemlenebilir. Zamanın evrensel boyutta standartlaşması, zamanı, mekândan ayırır. Bu ayrılma, toplumsal etkinliklerin farklı zamanlar ve mekânlarda, yerin özelliklerine zorunlu referans gerektirmeyecek biçimlerde bir araya gelmesinin ana temelini oluşturur.

Sanayileşmenin bir sonucu olarak modernite içerisinde yaşanan teknolojik gelişmeler, zaman ve mekân algısının değişmesine, kendine özgü bir gerçeklik yaratmasına vesile olur. Modernizmle birlikte zaman ve mekânın yeniden organize oluşu gündelik yaşantının, toplumsal hayatın ve dolayısıyla da bireyin doğasını ve bununla birlikte süjeyi kökten değiştirir.

Modernizmde Süje

Süje, kişiyi, bireyi ve benliği işaret eden bir kavram olduğu gibi; ayrıca hem dili hem de epistemolojiyi ilgilendiren bir kavramdır. Diğer yandan, yakın olduğu konular dahilinde estetikle ilgilidir ve estetik fenomenler alanın ilk basamağını oluşturur. Süje; bilen, bilgi arayışında olan, bilmek isteyen, düşünen varlıktır. Daha önce bahsedildiği üzere "Özne, bireyin edimci olarak davranma ve edimci olarak kabul görme istencidir" (Touraine, 2016, s. 265). Dolayısıyla, süje, ereği olan, bilinci, düş gücü ve sezgileri olan varlıktır. "Hemen belirtelim ki, 'insan', 'kişilik', 'özne' gibi kavramlarla değişik bağlamlarda hep bize, yani kendimize ve kendimiz gibi olan diğer insanlara atıfta bulunan kavramlar olsa bile hepsinin anlamı kuşkusuz bağlamdan bağlama değişebilmektedir" (Yalçın, 2010, s. 1-2). Kişilik kavramı psikolojiyi ilgilendiren bir kavramken, süje ve benlik gibi kavramlar epistemolojiyi ilgilendirir. Diğer yandan süje estetik biliminin ilk basamağını oluşturan, estetik olandan haz duyan, ondan estetik bilgi edinen ya da onu yaratandır.

Süje duyularıyla zaman ve mekân düzleminde bulunan nesneleri, şeyleri, olguları algılayan ve onların tasarımlarını düşünce olarak zihninde gerçeğe büründürür. Bununla birlikte modernizmle gerçekleşen zaman ve mekânın yeniden organizasyonu, gündelik yaşantı içerisindeki süjeyi de hedefine alır. "Moderniteyi kurumsal düzeyde anlamaya çalışmamız gerekir; fakat modern kurumların yol açtığı köklü dönüşümlerin doğrudan bireysel hayatla ve bu yüzden benlikle iç içe geçtiği unutulmamalıdır" (Giddens, 2010, s. 11). Moderniteyle gerçekleşen birey üzerindeki yeni zaman ve mekân deneyimi, öznenin dış dünyaya ait edinimleri açısından da bir değişikliği meydana getirir.

Modernizmde birey, dolayısıyla da süje, birbiriyle karşı konumlarda bulunan akılcılık ve özneleşmenin oluşturduğu iki faklı kutup arasındaki ilişkiden etkilenir. Akılcılık ve özneleştirme bir-

birlerinin tersi söylemlere sahip olsalar da birbirlerini yönlerinin daha fazla olduğu Rönesans ve Reform hareketleri gibi aynı zamanda ortaya çıkar. Bu hareketler içerisinden doğan hümanistler, modernliğin getirdiği bu parçalanmaya hem bilgiyi hem de dinsel olanı savunarak direnmek isterler. Alain Touraine'e göre, bu süreçten sonra bilimselliğin baskın hale gelmesiyle birlikte insanın kuşkusuz bir şekilde doğaya aitliği ve nesnel bir bilgi nesnesi olduğu düşüncesi ağır basmaya başlar. Bununla birlikte insanın, özne ve öznellik boyutu da ortaya koyulur. Modernite öncesinde var olan tanrısal logos yerini kişisel olmayan bilimsel yasaların özelliğine hem de özneye ait olan özne/ben'e bırakır. Diğer bir deyişle insanın bilgisi, doğanın bilgisinden ayrışır. Klasik modernite görüşü akılcı düşüncenin özgürleşmesi ve tanrıların ölümü ve erekçiliğin yok olmasıdır. Dolayısıyla, modernlik düşüncesiyle birlikte süje, tanrısal bilgiye ait olan aşkınlığın yerini bireysel özneye ait bilgi yani içkinlik alır.

Modern bireyin diğer bir özelliği de kendisine ve tarihe olan bakış açısına yönelik farklı bir ilgi ve itkiye sahip olmasıdır. "Başka bir modern tip de geçmişin parodilerine atar kendini: 'Tarihe gereksinim duyar, çünkü tarih bütün kostümlerin saklandığı bir depodur onun için. Hiçbir giysinin üstüne tam oturmadığını fark eder' –ne ilkel ne klasik ne Ortaçağ ne de Şark–" (Berman, 2016, s. 37). Diğer bir deyişle, kendisini geçmişin parodilerine atan modern insan, giydiği her *kıyafetin kendisine olabileceği* gerçeğini görmeksizin *kıyafet* değiştirmeye devam eder. Bu dinamik, modernizmin yenilikçi ve yerinden çıkarıcı mekanizmalarının bir eseridir. Yenilikçi mekanizma devamlı yeni *değerler* üretir. Bu yeni değerler sisteminden birisi de sanat ve estetik anlayışıyla ilgilidir.

Modern Sanat ve Estetik Yaklaşımlar

Geleneksel toplum düzeninden, modern toplum düzenine geçiş beraberinde gündelik yaşantıdan, kültüre; ekonomiden, felsefeye geniş bir alanda değişiklikleri de meydana getirirr. Bu alanlardan birisi de sanat anlayışıdır. "Modernizmin on dokuzuncu yüzyıl içerisinde nereye dek geri götürülmesi gerektiğine ilişkin epey bir tartışma yapılmıştır (kimileri 1830'ların bohem avangardına dek gidilmesi gerektiğini savunur)" (Featherstone, 2005, s. 28). Bununla birlikte genel görüşler çerçevesinde modern sanat anlayışının 1880'li yıllarda ortaya çıkan izlenimcilik sanat akımıyla birlikte başladığı ve 2. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle ortaya çıkan postmodernizmin sanat anlayışı üzerindeki baskınlığını sağlamasına kadar sürdüğü düşünülür.

Modern sanat anlayışına tam anlamıyla geçiş 1905 yılında gerçekleşir: "Batı sanat eleştirmenlerinin büyük çoğunluğu modern sanatın 'soyuta gidiş' olduğunda birleşmişlerdir" (Demirkol, 2008, s. 26). Modernizmle ilişkilendirilen 19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan gerçekçilik ve izlenimcilik akımları figüratif çalışmalara dayanır; fakat, 20. yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkan ve soyut (non-figüratif) gerçekliğe dayalı kübizm, ilk modern sanat akımı olarak kabul edilir. Dolayısıyla, kübizm öncesindeki akımlar, ön modern sanat akımları olarak nitelenir. Modern sanat içerisindeki estetik anlayışlar, endüstrileşme ve rasyonelleşmenin yabancılaştırıcı boyutlarına karşı ayaklanmaya geçen ve kendisini sanatta bulmaya çalışan yeni avangard modernist hareketlerde ve bohem alt-kültürlerde ortaya çıkar (Best ve Kellner, 2011, s. 15). 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan modern sanat üslupları geleneksel sanat anlayışına bir tepki olarak doğan kübizm, dinamizm, fütürizm, Dadaizm ve sürrealizmdir.

Geleneksel sanat anlayışına bir tepki olarak doğan modern sanat akımları, metin kavramının katı üslupçu, dik kafalı, inatçı ve

homojen yapısını yansıtır: Bu dönemde, heykel, resim, fotoğraf gibi sanat biçimleri sadece o sanat biçiminin teknik özellikleri içerisinde icra edilir. Resim, heykelin, fotoğrafın ya da başka bir sanat biçiminin teknik imkânlarından faydalanmaz. Diğer yandan, sanat akımları kendi estetik özerk alanlarını kurmakta ve bu özerk alanın sınırına çıkmazlar. Bununla birlikte, metnin lineer yapısı dönemin sanat yapıtına yansır. Bu bağlamda Mehmet Yılmaz (2006), modern sanatın dokuz temel kavramını şu şekilde açıklar: "Eski/yeni, dinsel/dünyevi, akıl/duygu, nesnel/öznel, tanrı/deha; din/sanat, gerici/ilerici (öncü-avangart), işlevselliğin reddi ve disiplinlerin özerkleşmesi, figüratif/soyut, saflık/yapıştırı ve kurgu" (s. 17-18). Bu temel kavramlar modern sanatı oluşturan estetik anlayışı ve modern sanat içerisinde şekillenen metin kavramının özelliklerini özetler. Bu bağlamda, modernizmin temel dinamiğini oluşturan geleneksel olanı reddetme ideası, modern sanatı da etkiler.

Modern sanat eski olanı yani gelenekseli reddeder; yerine yeniyi, yani modern olana ulaşmayı arzular. Diğer yandan modern sanat dinsel olanı yadsıyarak yerine dünyevi olanı yerleştirir. Rönesans ve Aydınlanma düşünceleriyle temellenen bu sonuç sanat yapıtında dinsel temaların çok büyük oranda gerilemesine neden olur. Bu olgu süjenin aşkınsal olandan içsel olana yönelmesinin de bir sonucudur. Ayrıca, buna paralel olarak insan aklı ön plana çıkar.

Modern sanatta öne çıkan diğer bir kavram da figüratif/soyut ayrımıdır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde nesne görüntüsü içeren figüratif çalışmalar yerini soyut imgelere bırakarak modern sanat, soyut sanatla özdeşleşir. Son olarak da modern sanat, her türlü yabancı elemandan arındırılmış, sadece kendisi için var olan, saf bir sanat haline gelir. Bunun aksine, modern teknolojiyi anımsatan kolaj ve montaj ürünü çalışmalarla sanat dışı nesneler, sanat yapıtına dahil edilmeye başlanır. "Kolajın 20. yüzyılın en önemli sanat tekniklerinden biri haline gelmesi, gazete, afiş, kartpostal gibi kitle kültürüne özgü basılı malzemenin bu çağda yaygınlık

kazanmasıyla ilgilidir" (Antmen, 2010, s. 48). Bu teknikler, saflığı önemseyen modern sanatın iç dinamiğine aykırı olduklarından postmodernist sanat anlayışının çoğulcu yapısıyla daha uyumludur. Bununla birlikte; modernizmin temel özellikleri, "Estetik bir özbilinçlilik ve düşünümsellik (reflexivity); eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddedilişi; gerçekliğin paradoksal, muğlak ve belirsiz açık uçlu doğasının araştırılması ve yapısızlaştırılmış (de-structured), bütünlüksüz özneye ağırlık verilmesi lehine tümleşik (integrated) bir kişilik nosyonunun reddedilişi" (Featherstone, 2005, s. 28) olarak özetlenir. Gerek Yılmaz'ın gerekse Featherstone'un modern sanata dair tanımlamaları, modernizmle değişen zaman-mekân algısı ve gerçekliği diğer yandan öznelleşmeyle ilintili bulgulardır. Dolayısıyla bu bulgular modern sanat çerçevesinde şekillenen metin kavramının temellerini oluşturur ayrıca, dönemin fotoğraf sanatına da etkiler.

Modernizm ve Fotoğraf

Fotoğraf, icat olduğu zaman itibariyle modern dönemin bir parçasıdır. "Doğanın mekanik ve kimyasal yollarla kâğıt üzerinde üretilmesi, sanayileşmeye başlayan dünyada fotoğrafın modern bir araç olarak kabul edilmesine ve modern çağın simgesi olmasına neden olur. Zaman içerisinde kendi dilini kurmaya başlayan fotoğraf hem modern sanattan etkilenir hem de modern sanatın gelişmesine katkıda bulunur" (Sağlamtimur, 2011, s. 87). Özellikle fotoğrafın icat olduktan sonraki süreçte hızlı bir şekilde teknik olarak gelişmesi onu sanatın ayrılmaz bir parçası haline getirir. Charles Harper Bennet'in (1840-1927) 1877'de kuru levha tekniğini geliştirmesiyle enstantane süresi 1/1000 saniyelere kadar geriler. George Eastman, (1854-1932) 1888 yılında herkesin kolayca kullanabileceği basit bir fotoğraf makinesini ve ertesi sene de saydam tabanlı rol filmini piyasaya sürer. Ayrıca, optik konusundaki gelişmeler ve renkli filmin bulunmasıyla birlikte fotoğraf her kesim için daha da önemli bir hale gelir.

Fotoğraf modernitenin teknolojik buluşları ile ilişkili olmasına ve kitlesel görsel kültürün belirleyici özelliği haline gelmesine rağmen, modernizm içinde biraz geç ve belirsiz bir şekilde yer alır (Lamın, 2006, s. 1062). Bununla birlikte, fotoğraf sanatı ön modernist akımlarda olduğu gibi dönemin sanat ve estetik anlayışından etkilenerek modernist sanat akımları çerçevesinde kendi estetik anlayışını yaratır. "20. yüzyılın başında yer alan dinamizm, kübizm, fütürizm, dadaizm ve sürrealizm gibi akımlar içerisinde fotoğraf, çeşitli deneylerden ve denemelerden geçirilmiştir. Ressamlar ve fotoğrafçılar, ideolojik ve estetik düşüncelere bağlı oldukları akımların kurallarına ve amaçlarına uygun yapıtlar üretiyorlardı" (Özdemir, 2013, s. 65).

Modernizmle birlikte toplumsal yapının tüm dinamiklerini etkileyen zaman-mekân, gerçeklik ve süje üzerindeki köklü değişiklikler, dönemin sanat yapıtını; dolayısıyla da sanatla ilintili metni de etkiler. Bu etkileşim kendisini modern fotoğraf sanatını temsil eden sanat akımları içerisindeki çalışmalarda da hissettirir. Bu bağlamda, modernizmle birlikte yaşanan zaman ve mekân eksenindeki değişim ilk olarak kolaj ve fotomontaj gibi deneysel çalışmalarla kendisini fotoğraf sanatında gösterir. Fotoğrafa özgü bu teknikler, sanat yapıtının nesnel gerçeklikle olan bağını da kopartır.

Fotoğraf sanatını etkileyen modern sanat akımları içerisinde kolaj ve fotomontaj çalışmaları izlenimcilik sanat akımına bir tepki olarak ortaya çıkan ilk modern sanat akımı olarak kabul edilen kübizmde kullanılır. Fotoğraf sanatı içerisinde ilk kübist çalışma Alfred Stieglitz'in (1864-1946), 1907 yılında Kaiser Wilhelm II adlı buharlı yolcu gemisinin güvertesini çektiği *Ara Güverte*'dir (Streetage). Kübist fotoğraf anlayışında eserler üreten Edward Steichen (1879-1973) ve Man Ray gibi fotoğrafçılar; tıpkı Stieglitz'in *Ara Güverte* çalışmasında gündelik yaşantının nesnel gerçekliğini yansıttığı gibi, kolaj ya da fotomontaj tekniklerini kullanarak soyut gerçekliği yansıtırlar.

Modern sanatın ayrılmaz bir parçası olan kübist kolaj, sanat nesnesinin statüsüne ilişkin çeşitli sorunları gündeme getirir: "İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının öğesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilirmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki kesin sınırları birçok ölçüde erimesinde etkili olmuştur" (Antmen, 2010, s. 48-49). Kolaj ve montaj çalışmalarının popüler olduğu diğer modern sanat akımı ise dadaizmdir.

Dada, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde İsviçre'nin Zürih kentinde bulunan ve sanatçı, ressam, şair, felsefeci ve siyasi sığınmacının bir araya geldiği *Cabaret Voltaire*'de 1. Dünya Savaşı karşıtı eylemler ve sergilerle ortaya çıkar. Dadaizmin amacı sanattan ziyade dönemin siyasal ve ekonomik düzenin yarattığı değerler ve 1. Dünya Savaşı'nın getirdiği buhrana karşı bir protestodur.

Dada sanat akımı çerçevesinde Hannah Höch (1889-1978), Raoul Haussman (1886-1971), George Grosz (1893-1959) ve John Heartfield gibi sanatçılar eserlerinde fotomontaj ve kolaj tekniklerine yer verirler. Berlin'deki dada grubuna mensup bu sanatçılar kullandıkları tekniklerle sanayi çağının getirdiği hızı ve modernizmin belirsizliklerini yaptıkları çalışmalara yansıtırlar. "1920'lerde ise, bilindiği gibi, sanat karşıtı, anarşist tavırları içinde foto-montaj-kolaj tekniklerini geniş ölçüde kullanan Berlin'deki dadaistler alışılmadık mesajlarının gerektirdiği kesin ve vurucu iletişimi sağlamak için fotoğrafların gerçeksiliklerinden, onları farklı bağlamlara yerleştirerek, vurucu güç olarak yararlanmışlardır" (Topçuoğlu, 2010, s. 127). Berlin'deki dada grubuna mensup ve Otto Burchard Gallery'de gerçekleşen ilk Uluslararası Dada Fuarı'na katılan tek kadın sanatçı olan Hannah Höch de fotomontaj ve kolaj tekniğini *vurucu güç* olarak kullanır. Höch'ün 1919 yılında kolaj tekniğiyle meydana getirdiği ve suluboya kullandığı *Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş* (Cut with the Kitchen Knife through the Beer-Belly of the Weimar Republic) adlı çalışması (Bkz. Fotoğraf 7) 1. Dünya Savaşı sonrası Almanya'da yaşanan politik ve sosyal istikrarsızlıkları anlatır.

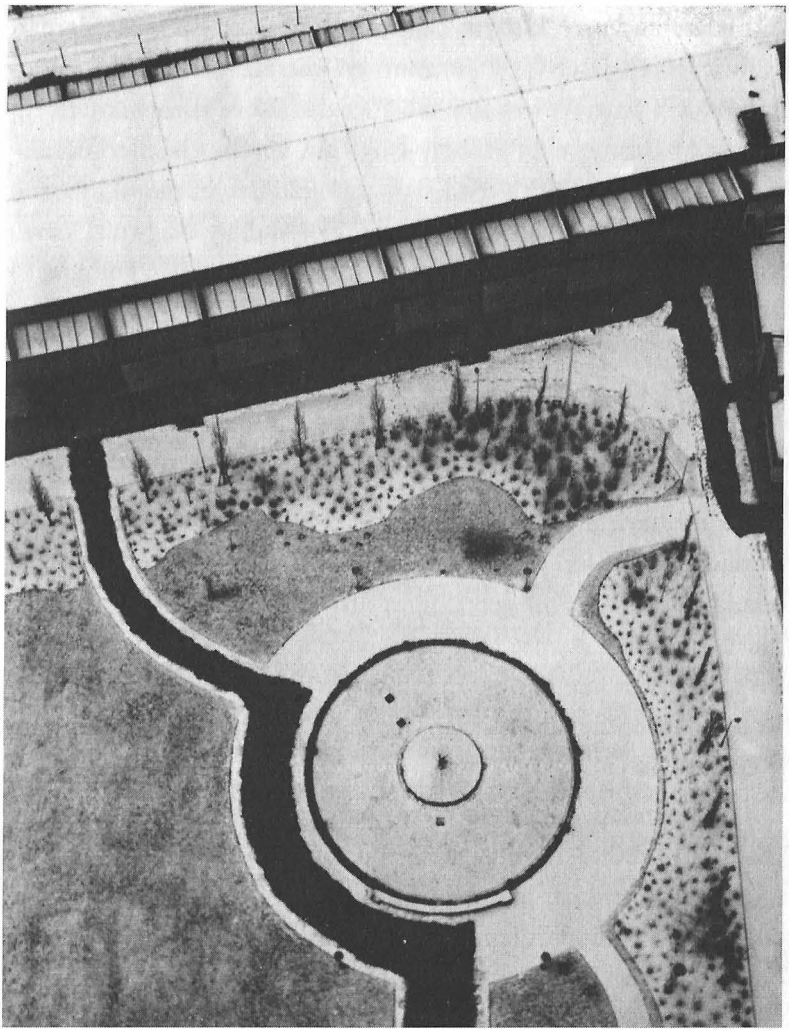


Fotoğraf 7: Hannah Höch, *Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş*, 1919.

Höch'ün çalışmasında olduğu gibi, dada sanat akımı çerçevesinde eserler üreten sanatçılar da kolaj tekniğinden faydalanırlar. Kolaj tekniği, fotoğrafın ilk dönemlerinde birden fazla negatif kullanılarak uygulanan fotomontaj tekniğinden farklı olarak hem fotoğraf hem de gazete, dergi ya da basılı reklamlardan kesilmiş görüntülerin bir araya getirilmesine dayanır. Bununla birlikte, kolaj

tekniğinde atık maddeler, tahta gibi farklı materyaller de yer verilir. "Berlin dadaistleri, 19. yüzyılda bir halk geleneği olarak başlayan aile albümlerindeki fotoğrafların fragmanlar halinde kesilerek tekrar kombine edilmesine dayalı tekniği kitlesel çapta üretilen görüntülere uygulayarak estetik elitizmin aurasını zayıflattılar" (Winkenweder, 2006, s. 354). Diğer yandan, fotomontaj ve kolaj teknikleri farklı zamanlara ait fotoğraf ya da gazete-dergi gibi görsellerin ve farklı mekânlara ait nesnelerin üst üste getirilerek eşzamanlı bir etkinin yaratılmasına vesile olur. "Bu yoldan eşzamanlılığı araştırmakla 'modernistler anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekânı olarak kabul ediyorlardı'; aynı zamanda, tam da karşısında tepki duydukları koşulların kudretini kolektif biçimde onaylamış oluyorlardı" (Harvey, 2010, s. 35). Diğer bir deyişle, dadaistler fotomontaj ve kolaj tekniklerinden faydalanarak yarattıkları estetikle modernizmi eleştirmekte ve bunu yaparken de yine modenizmin yaratığı *anlık ve gelip geçici* zamanı vurgularlar. Ayrıca, bu etkiyle birlikte zamansal bir kırılma elde ettikleri gibi mekân da yıkıma uğratırlar. Dadaizmin estetik düzeyde ortaya koyduğu bu avangart yaklaşım kübist ve fütürist eserleri tanımlamak için kullanılan soyut sanatta kendisini gösterir.

Modern sanatın bel kemiğini oluşturan soyut sanat, doğada bulunan gerçek varlıkların olduğu gibi betimlenmemesi anlayışına dayanır. "Bu tür bir anlayışla yaratılan yapıtı sanat-dışı gerçekliklere gönderme yapmamakta; dolayısıyla, yapıtın içerdiği betiler gerçek varlıklar olarak 'tanımlanabilir' nitelikte bulunmamaktadır" (Sözen ve Tanyeli, 2001, s. 219). Bu yüzden soyut sanatçılar nesnel gerçeklikten ziyade öznel gerçekliğe yönelerek, öznelliği ön planda tutarlar. Temsili gerçeklikten koparak özellikle renk öğesine ve şekillere odaklanan, böylece özünde soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçının, Rus ressam Wassily Kandinsky (1880-1944) olduğu kabul edilir (Antmen, 2010, s. 81).



Fotoğraf 8: Laszlo Moholy-Nagy, *Radyo Kulesinden*, 1928.

Soyut fotoğrafa ait ilk fotoğraf çalışmaları Alvin Langdon Coburn'un (1881-1966) *Vortograf*'larıdır. Ayrıca; Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), Man Ray (1890-1976), John Heartfield (1891-1968), Alesksandr Rodchenko (1891-1956) ve Andre Kertesz gibi döne-

min önemli fotoğrafçıları fotomontaj, kolaj, optik bozulmalar gibi tekniklere başvurarak soyut çalışmalar yaparlar. Bu sanatçılardan Moholy-Nagy, Bauhaus Okulu'nun en önemli temsilcisidir. "Bauhaus'ta ders vermeye başlamadan önce dadaist ve konstrüktivist resimle de uğraşmış olan Moholy-Nagy'nin tanıdık cisimleri dönüştürüp izleyiciyi onlara yabancılaştırma güdüsü, bu iki akıma çok şey borçludur" (Bracegirdle, 2015, s. 221). Moholy-Nagy'nin *Radyo Kulesinden* (From the Radio Tower) adlı çalışması (Bkz. Fotoğraf 8) da bu olguya örnektir.

Moholy-Nagy çalışmalarında, öznel gerçekliği elde etmek için sürekli bir arayış içerisinde fotogram, fotomontaj ya da kolaj gibi tekniklerden faydalansa da bu eserinde hiçbir deneysel tekniğe başvurmadan, soyutlama yaparak sübjektif gerçekliği elde eder. Diğer bir deyişle modern sanatın temelini oluşturan soyut sanat ve onun bileşenleri olan fotomontaj ve kolaj gibi fotoğrafa özgü teknikler sübjektif bir gerçekliğin ortaya çıkmasına olanak tanır. Bu olgu, modernizmle birlikte meydana gelen zaman ve mekân kavramlarının yeniden şekillenmesiyle değişen gerçeklik algısını ve bundan etkilenen süjenin yarattığı sanat yapıtı olarak metni şekillendirir.

Modernizm içerisinde metin kavramı, görüntünün mekanik yollardan üretilmesi ve yayılmasında önemli bir yere sahip olan fotoğrafla ve endüstrileşmeyle ilintili olarak derinden etkilenir. Bu etkileşim postmodernizmle ilişkilendirilen metinlerarasılığın en belirgin özelliği olan alıntı kılgısının kendisini görsel alanda göstermesidir. "Çoğunlukla Manet'in yaptığı *Le Portrait de Zola* yineleme ve/ya resimsel alıntı döneminin bir başlangıcı olarak görülmektedir. Manet'nin ardından alıntı yaratma işleminin, resimsel yaratının temel yöntemlerinden birisi durumuna gelmiştir" (Aktulum, 2011, s. 57). Her ne kadar fotoğraf alıntı kılgısını hızlandıran temel etken olsa da kendi içerisinde bu estetik biçimden faydalanması postmodernizmle gerçekleşecektir.

Metinleraraslık ve Fotoğraf Estetiği

20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan ve tüm dünyayı derinden etkileyen 2. Dünya Savaşı, teknolojik gelişimler ışığında yaşanan post-endüstriyel çağ ve kapitalist ekonominin farklı bir yöne evrilmesi gibi nedenlerden dolayı modernizmden sonra yeni bir kültürel mantığın ortaya çıktığı savunulur. Bu sav doğrultusunda geleneksel toplumdan modern topluma geçişte olduğu gibi modernizmin sona ermesiyle de yeni bir sosyo-kültürel yapı doğar. Postmodernizm olarak tanımlanan bu çağ, gündelik yaşantıdan, sanat ve estetik anlayışına kadar birçok alanın yeniden organize olduğu bir dönemi işaret eder. Ayrıca, modernizm sonrasında yaşanan ve modernizmin yarattığı tüm anlatılardan kopuşu temsil eden bu dönemde zaman-mekân ve dolayısıyla da gerçeklik ve süje üzerinde değişimler meydana gelir.

Postmodern terimi, modernizmden sonra ortaya çıktığı varsayılan çağı tanımlar ve *postmodernizm* terimi de kültür alanında modernist hareketlerden, metinlerden ve pratiklerden ayrı tutabilecek hareketleri ve kurguları betimlemek için (Best ve Kellner, 2011, s. 18) kullanılır. Modernizmin sona ermesiyle ortaya çıkan yeni kültürel mantıkla metin kavramı da değişime uğrar.

Postmodernizmle birlikte dil ve estetik alanında yaşanan alıntı kılgısındaki bu değişim *metinlerarasılık* kavramıyla açıklanır. Metin kavramıyla ilintili olan metinlerarasılık, disiplinlerarası bir terimdir ve kabaca iki ya da daha fazla metnin bir araya getirilmesi ve birbirleriyle ilişki kurması olarak tanımlanır.

Metinlerarasılık Kavramının Genel Tanımı ve Kapsamı

Metinlerarasılık, bir metnin başka metinlerden alıntılanmış parçalarla, o metnin bağlamını sağlayacak şekilde birleştirilmesi esasına dayanır. Diğer bir deyişle metinlerarasılık, *yeniden yazma* işlemidir: "Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı ke-

sitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir" (Aktulum, 2011, s. 452). Terimi, postyapısal teori içerisinde yer alan edebiyat kuramcısı Julia Kristiva (d. 1941) 1960'lı yıllarda Batı edebiyat dünyasına kazandırır.

Kristiva, metinlerarasılık kuramını oluştururken Rus dil kuramcısı Mihail Bahtin'in (1895-1975) *diyalogsallık* (diyalojik) kuramından etkilenir. Diyalojik ilişki, iki dilsel yapıtın özel anlamsal ilişkiler içerisine girmesidir. Dolayısıyla diyalojik ilişkide anlamsal bir etkileşim vardır. Dilsel yapıtların "bir başka varoluş alanına girmeleri, söyleme, sözceye dönüşmeleri ve bir yaratıcı (sözcenin yaratıcısı) edinmeleri gerekir" (Bahtin'den aktaran Rifat, 2014, s. 269). Diğer bir deyişle, her sözcenin var olabilmesi için bir yaratıcıya yani yazara ihtiyaç duyar. Yaratıcı bir süje olarak, içerisinde bulunduğu zaman-mekân ve gerçeklikle metnini oluşturur. Bu olgu, diyalojik ilişki için de geçerlidir. Bahtin'in düşüncelerinden yola çıkan Kristeve'ya göre, "Her metin alıntılamalardan oluşan bir mozaiktir. Her metin bir başka metinden oluşma onun transformasyona uğramasıdır" (Kristiva'dan aktaran: Ekiz, 2007, s. 124). Böylelikle metinler, öncel metinlere dayanır ve böylelikle bir bağ ilişkisi yaratır. Bu bağ ilişkisi; eski zamanlara, Antik Yunan dönemine kadar uzanır ve modernizme kadar metne yapılan gönderme tırnak işaretiyle gösterilen alıntılama yöntemiyle yapılır. "Alıntı, eski dönem yapıtlarında olduğu kadar modern ve postmodern olarak adlandırılan yapıtlarda karşımıza sıklıkla çıkan bir aktarım yöntemidir" (Aktulum, 2016, s. 47).

Aktarma tekniğiyle metin, doğası gereği biçimsel olarak dönüşüme uğradığı gibi bağlamsal değişime de uğrayabilir. Aktarılan metnin bağlamsal değişeme uğraması metinlerarasılık kavramının temelini oluşturmaktadır. Alıntılama tekniği sadece yazınsal alanla ilgili değildir, aksine görsel sanatlarda da kendisine rastlamak mümkündür.

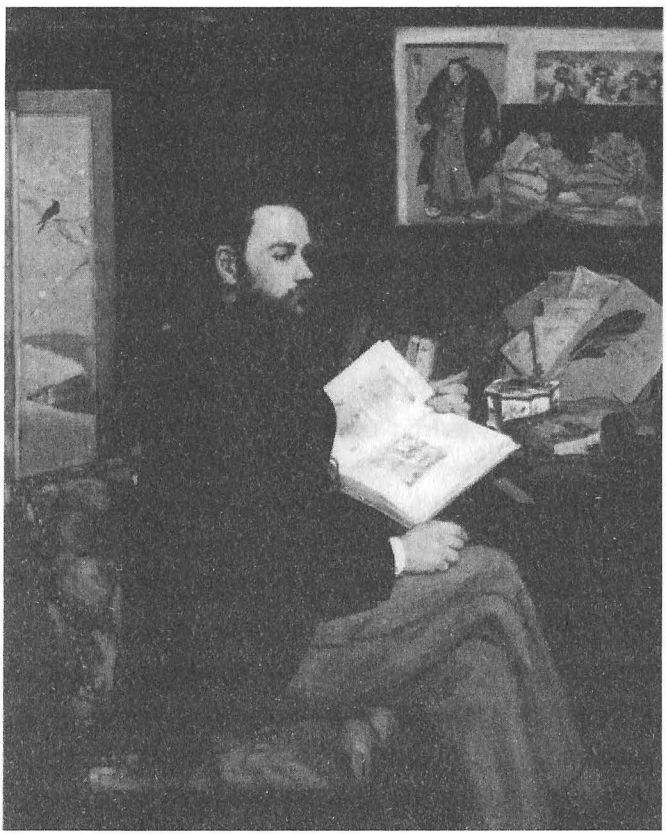
Alıntı kılgısının görsel sanatlar bağlamında kırıldığı ilk örnek Edouard Manet'nin (1832-1883) 1868 yılında yaptığı *Emile Zola'nın Portresi* (*Le Portrait de Zola*) çalışmasıdır (Bkz. Resim 1). Manet, Fransız yazar Emile Zola'nın (1840-1902) portresini yaptığı bu çalışmada üç farklı resmi alıntılar, bu çalışmalardan ilki de kendisine aittir. Sanatçı, 1863 yılında yaptığı *Olympia* eserini özgün halinin biçimsel özelliklerinden farklı olarak, kenarları olmaksızın, daha küçük ebatta ve siyah-beyaz olarak alıntılanır. Ayrıca, Diego Velasques'in (1599-1660) *Bacchus* adlı yapıtı da siyah beyaz resimsel bir gravür biçiminde yer verilir. Diğer çalışma ise, Manet'nin çağdaşı olan Japon sanatçı Utagava Kunikazu'ya (1830-1910) ait Sumo güreşçisini tasvir ettiği çalışmadır. Bu eserler, Manet tarafından özgün halleri sadece biçimsel farklılıklar gösterecek şekilde dönüştürülerek alıntılanır. Diğer bir deyişle Manet bu çalışmasında, resim içerisinde başka ressam ve sanatçılara ait çalışmaları taşıdıkları bağlamlardan koparılmadan alıntılar. "Türsel bir alıntı çerçevesinde, Manet 'tıpatıp' bir alıntılama yoluna gitmemiştir. Benzerini yapmakla yetinir ya da bir başkası yapıtının bir kopyasını yapmıştır. Öteki yapıttan bir kesitin tıpatıp aktarılması söz konusu değildir" (Aktulum, 2011, s. 51).

Manet'nin alıntı kılgısında yaptığı bu kırılma modernizmin sona erdiği, postmodernizmin başladığı dönemde ortaya çıkan metinlerarasılıkta farklı bir boyuta taşınacaktır: "Birçok postmodern yazar başka metinlere –hatta farklı türden sanatsal ürünlere resim, heykel vb.– yapmış oldukları göndermeleri imleme gereği dahi duymazlar" (Ekiz, 2007, s. 124). Alıntı kılgısında yaşanan bu değişiklik metinlerarasılığı kapsayan yöntemlerinden birisidir; ayrıca, *anıştırma*,[13] *yansılama*[14] (parodi), *öykünme*[15] (pastiş) gibi yöntemleri de içerir.

13 Metinleraralıkta çok kullanılan yöntem olan anıştırma, bir metne ya da bir düşünceye doğrudan belirtmeden sezdirme yoluyla gönderme yapılmasıdır (Aktulum, 2011, s. 419).

14 Yansılama, destan ve ağıt gibi soylu metin konularının, sıradan konulara indirgenerek yeni bir yapıt oluşturacak şekilde dönüştürülmesidir (Aktulum, 2011, s. 479).

15 Öykünme, daha çok alay etmek amacıyla bir yapıtın ya da yazarın biçeminin taklit edilmesidir (Aktulum, 2011, s. 462).



Resim 1: Edouard Manet, *Emile Zola'nın Portresi*, 1868.

Postyapısal teoriye göre, "Metinler yaratan ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu daha önce karşılaşmış oldukları başka metinler ve sözcükler temelinde yaparken, okuyucular da onların metinlerini benzer biçimde ele alırlar. Bu durumda, kültür yaşamı metinlerin, başka metinlerle yolunun kesişmesi, başka metinler üretmesi olarak görülür" (Harvey, 2010, s. 67). Bu örüntü metinlerarasılık olarak tanımlanır.

Farklı metinlerin bir araya getirilmesiyle oluşan bu örüntü, yazılanla, kastedilen arasında bir kopuşun yaşanmasını berabe-

rinde getirir. Metinlerarasılıkta kastedilen, kastedilmek istenenin aksine farklı anlamlar nakletme olasılığına sahiptir. Metinlerin bu denli birlikte dokunmaları, metnin anlamına hâkim olma çabasını da zorlaştırır. Metnin anlamını kavramak diğer metinlere vakıf olmakla mümkün demektir. "Dolayısıyla Derrida kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. İster resimde ister yazı ya da mimaride olsun, bu biçimin içkin heterojenliği bizi, yani metnin ya da imgenin alıcılarını, 'ne tek anlamlı ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye' teşvik eder" (Harvey, 2010, s. 67). Böylelikle metnin hem üreticisi hem de tüketicisi anlamın üretimine katkı sağlar.

Metinlerarasılıkta yazar yazdığı metni başka yazarların metinlerinden faydalanarak oluşturduğundan dolayı ortaya çıkan metin de eski metinlerin bir parçası ve devamı niteliğindedir. Böylelikle de referans noktaları bellidir: "Metinlerarasılıkta, bazı metinlerin belli yönlerden birbirleriyle örtüştükleri kabul edilir ve bütün bunları kapsayıp bünyesinde barındıran daha geniş bir metin kavramı önerilir" (Jameson, 2008, s. 200). Diğer bir deyişle, metinlerarası bir metin, farklı (lineer yapılı) metinler ya da kesitlerinin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkar. Böylelikle parçalı lineer bir yapı oluşturur.

Metin geleneğindeki bu değişiklik postmodern dönem içerisinde gerçekleşen zaman-mekân, gerçeklik ve süje yeniden organize olmasıyla kendisini gösterir. Tıpkı geleneksel olandan, modern olana geçişte yaşanıldığı gibi modernden postmoderne geçişte de toplumsal düzeyde bir değişim yaşanmıştır.

Modern Toplumlardan Kopuş: Postmodernizm

Sanayileşmeyle birlikte başlayan modernizm ve modernizmin yarattığı kültürel mantık, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde post-endüstriyel çağda farklı bir noktaya gelir. Ayrıca, bu dönem içerisinde yaşanan teknolojik gelişmeler ve kapitalist ekonominin yeni bir noktaya

evrilmesi gibi nedenlerden dolayı yeni bir dönemin doğar: Postmodernizm. "20. yüzyılın ortasında, tüm dünyayı derinden etkileyen 2. Dünya Savaşı'nın sona erdiği dönemde modernist düşünceler kökten değişime uğramaktadır ve postmodernizm olarak adlandırılan dönem başlamaktadır" (Tatar, 2016, s. 276).

Modernizmin yarattığı kültürel mantıktan kopuşu simgeleyen postmodernizm terimi ilk olarak 1934 yılında İspanyol yazar Federico de Onis (1885-1966) tarafından kullanıdı. Onis, terimi, *Antologia de la Poesia e Hispanoamericana*'sında Modernizm'e karşı bir tepki olarak açıkladı (Grenz, 1995, s. 15-16). Terim, modernizm kelimesinin önüne eklenen *sonra* ya da *sonrası* anlamına gelen *post* kelimesiyle türetilir. Dolayısıyla tartışmalı bir kavram olarak postmodernizm, modernizmden bir kopuşu ya da onun devamı niteliğinde farklı bir evresi olarak algılanmalıdır. "Sözcüğün kendisinden de anlaşılacağı gibi, bu kopma çoğunlukla yüz yıllık modern hareketin gözden kaybolduğu ya da silindiğine yönelik nosyonlar (ya da ideolojik veya estetik yönden reddi) ile ilişkilidir" (Jameson, 2011, s. 29). Diğer bir deyişle, postmodernizm, modernizm içerisinde yaratılan toplumsal ve kültürel her türlü anlatının reddir.

Postmodernizm, 1940'lı yıllardan, 1950'li yıllara değin yeni mimari formları ya da şiirsel biçimleri tanımlamak adına kullanıldı. Özellikle 1970'li yıllardan sonra yaygın bir şekilde kullanılan postmodernizm, felsefe, sanat, edebiyat, mimarlık gibi kültürün birçok alanını etkileyen sosyal, ekonomik ve siyasal eksenlerin yeniden düzenlenmesiyle ortaya çıkar. Terry Eagleton'a göre (2011), "Postmodernlik, klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır" (s. 9). Böylelikle, postmodern düşünce tarzı modernitenin yarattığı tüm büyük anlatıları hedefine alarak onları yıkmayı, yapıbozumuna uğratmayı hedefler. "Aşırı basitleştirilmiş bir ifadeyle diyebiliriz ki, 'postmodern'

sayılan tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır" (Lyotard, 2014, s. 8). Bu olgunun altında yatan diğer bir neden ise bilimlerdeki ilerlemedir. Diğer yandan, postmodern düşüncenin üst-anlatılara karşı oluşunun temelinde 20. yüzyılda yaşananlar yatar.

Postmodern dönemin ortaya çıkmasında; militarist devletler ve bunun sonucu olarak yaşanan tüm dünyayı derinden sarsan iki dünya savaşı, ölüm mangalarının ve kamplarının yarattığı toplu kıyımlar, küresel düzeyde nükleer yok olma tehdidi yatar. Modernizmde yaşanan tüm bunlar, 2. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle modernist çerçevede Avrupa'nın yarattığı tüm etik, kültür ve fiziki çehresinin yerle bir olmasını sağlar. Bu bağlamda da postmodernizm, modern anlatıların tümünü yıkmayı hedefler. "Postmodern teori aynı zamanda çokkatlılık, çoğulluk, bölük pörçüklük ve belirlenmemişlik lehine toplumsal tutunum (coherence) konusundaki modern varsayımları ve nedensellik nosyonlarını reddeder" (Best ve Kellner, 2011, s. 18). Postmodernizm, her ne kadar modernist düşünce karşıtı bir hareket olsa da tıpkı modernizmde olduğu gibi kendine özgü toplumsal ilkeleri örgütleyici özelliklere sahip bir çağı işaret eder.

Postmodern dönemin yarattığı kültürel mantığın ortaya çıkmasında, bu dönemde bilgisayar ve yeni medya formlarının ortaya çıkmasıyla bilgi paylaşım biçiminin değişmesi, ayrıca toplumsal ve ekonomik düzeyde yaşanan değişimler yatar. Diğer yandan, kapitalist ekonominin daha yüksek bir aşamaya gelmesi, üretim mekanizmalarının seri üretime geçmesi ve özellikle savaş sanayisine dayalı olarak ulaşım araçlarında yaşanan teknolojik gelişmeler bu dönemin özellikleri arasındadır. "Bu süreçler aynı zamanda artan bir kültürel parçalanma, mekân ve zaman tecrübesinde değişimler ve yeni yaşantı, öznellik ve kültür tarzları üretiyor" (Best ve Kellner, 2011, s. 16). Diğer bir deyişle, postmodern dönemde yaşanan bu gelişmeler ışığında zaman-mekân deneyimi yeniden organize olur, süje ve süjenin gerçeklik algısı kökten değişir.

Postmodernizmde Zaman, Mekân ve Hipergerçeklik

Postmodern dönemde zaman ve mekân deneyimi tıpkı modernizmdeki zaman ve mekân deneyiminin yeniden şekillenmesinde olduğu gibi bir dizi teknolojik değişimler sonucu meydana gelir. "Günümüzün yüksek teknoloji medya toplumunda yeni ortaya çıkan değişim ve dönüşüm süreçlerinin yeni bir postmodern toplum kurmakta olduğunu ve postmodern toplumun savunucuları da postmodernlik çağının yeni kavram ve teorileri gerektiren yeni bir tarihsel çağı, yeni bir toplumsal-kültürel formasyonu oluşturduğunu ileri sürer" (Best ve Kellner, 2011, s. 16). Bu değişimlerin başında bilgisayar teknolojisinin giderek gündelik yaşantıya nüfus etmesi ve uydu teknolojisinin iletişim ve medya alanında kullanılmaya başlanması gibi iletişim ve medya alanındaki teknolojik gelişmeler gelir. Böylelikle, iletişim küresel boyuta erişebilir hale gelmekte, mesafeler silinmektedir; ayrıca bilgi kavramı da dille birlikte dönüşüme uğrar. Jean Fronçois Lyotard (2014) bu konuyu şu şekilde tanımlar: "İmdi, denebilir ki, kırk yıldan beri, 'uç' diye nitelenen en ileri bilim ve teknikler de hep dili konu almaktadır: Fonoloji ve dilbilim kuramları, iletişim ve sibernetik sorunları, modern cebirler ve bilişim (bilgi-işlem), bilgisayarlar ve kullandıkları diller, dillerin birbirine çevrilmesi sorunları ve dil-makine bağdaşabilirliklerinin araştırılması, bellekleme sorunları ve veri bankaları, telematik ve 'akıllı' terminaller geliştirilmesi, paradoksoloji: İşte bir sürü açık tanık, üstelik listenin altına çizgi çekilmiş değil. Bu teknolojik dönüşümlerin (süreç ve ürün olarak) bilgi üzerindeki etkilerinin oldukça derin olacağı düşünülebilir" (s. 11-12).

Postmodern dönem içerisindeki teknolojik gelişmeler ışığında sayısal bilgi işlem makinelerinin gelişerek yaygınlaşması, bilgi dolaşımını hızlandırdığı gibi medya araçları gelişerek ses ve görüntü de küresel düzeyde dolaşıma açılır. "Büyük kitlelerin televizyona sahip olması, uydu iletişimi ile bir araya geldiğinde, herkesin farklı mekânlardan gelen bir imaj yağmurunu neredeyse aynı anda yaşa-

masını olanaklı kılarak dünyanın mekânlarını bir televizyon ekranındaki imajlara indirgemektedir" (Harvey, 2010, s. 327). Diğer bir deyişle, imajlar, gerçek ve hakikatin yerini almaya başlar; gerçeklik, yerini hipergerçekliğe bırakır.

Gerçekliğin, kökünden koparak bir dizi imajlar seviyesine indirgenmesi, yani modeller aracılığıyla türetilmesi, simülasyon olarak tanımlanan hipergerçekliği doğurur. "Gerçek ya da hakikatle bir ilişkisi kalmayan böyle bir uzama geçildiğinde karşımıza tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağı çıkmaktadır" (Baudrillard, 2016b, s. 15). Simülasyon çağı, Baudrillard tarafından tanımlanan *imgeye özgü aşamaların*[16] sonuncusunu oluşturur. Diğer bir deyişle, *simülasyon çağı*, iletişim ve medya alanındaki değişikliklerin ayrıca, zaman ve mekânın yeniden organize olduğu postomodern döneme işaret eder ve bu dönemde gerçeklik yerini hipergerçeliğe bırakır.

Postmodern toplumun ve kültürün oluşmasını sağlayan zaman ve mekân deneyimindeki diğer bir değişiklik de kapitalist ekonominin üretim ve tüketim mekanizmalarında yaşanan değişimdir. Postmodern dönemde üretim mekanizmaları gelişerek, kapitalist ekonomi pazar alanını genişletir. Ve bu doğrultuda ekonomi yön değiştirir. Üretim mekanizmalarının daha hızlı hale gelmesiyle birlikte malların ve paranın piyasa içerisindeki mübadelesi ve tüketimi de hızlanır. "Bilgisayarlaşmış alışverişin de katkısıyla finansal hizmetler ve piyasalarda da hızlanma yaşanıyor, popüler dille söylendiğinde, küresel menkul değerler piyasasında 'yirmi dört saati çok uzun bir zaman' haline getiriyordu" (Harvey, 2010, s.

16 Baudrillard'a (2016b) göre: imgeye ait dört aşama gözlemlenmektedir: Birincil durumda, derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge bulunmaktadır. Bu durumda imge, bir tür ayin görevi görmektedir ve olumlu bir niteliğe sahiptir. İmge, ikincil durumunda derin gerçekliği değiştirme ve gizleme amacında olduğundan bir tür kötü büyüye dönüşmektedir. Bu yüzden de olumsuz niteliğe sahiptir. Üçüncül durumda imge, derin gerçekliğin yokluğunu gizlemektedir. Bu evrede imge, büyüleme aracı olmaya çabalayarak, görünümün yerini almaya çalışmaktadır. Son durumda ise imge bir görüntü olmaktan çıkarak simülasyon düzenine ait bir olgu haline gelmektedir (s. 20).

318). Üretim-tüketim ilişkisi içerisinde bu gibi değişikliklerle, modernizmin yarattığı fordizm ve keynesyen ekonomi politikaları yerini post-fordizme ve esnek birikime bırakır. Bu politik-ekonomik uygulamalar zaman-mekân deneyimini farklı kılarak sınıf güç dengelerini etkiler ve insanın yaşamı üzerinde sarsıcı bir etki bırakır.

Postmodern dönemin zaman ve mekân algısını şekillendiren diğer bir etken de ulaşım araçlarında yaşanan teknolojik gelişmelerdir. Özellikle "Soğuk Savaş" esnasında yaşanan uzay araştırmaları sonucu ortaya çıkan roket teknolojisi ve jet motorlar dünyayı mekân anlamında daha da küçük bir yer haline getirir. Diğer bir deyişle, postmodernizm olarak adlandırılan dönemde, modernizmde yeniden organize olan zaman ve mekân kavramı çöküşe uğrar. Bu çöküşle birlikte, süjenin içsel zamanında deneyimlediği geçmiş, gelecek ve şimdiki zamandan oluşan sentaks dizini kopar: Süje sadece şimdiki zamanla karşı karşıyadır. Fredric Jameson'a (2011) göre, postmodernizmde zaman ve mekânın çöküşe uğramasının en büyük kanıtı ise modernizme özgü geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanı gösteren analog saatin yerini sadece şimdiki zamanı gösteren dijital saatlerin almasıdır.

Zaman deneyiminin sadece bir dizi fragmanlar halindeki şimdiki zamana indirgenmesiyle birlikte, "'tarihsel geçmiş duygusunun yitirilmesi', 'şizoit kültür', 'dışkı kültürü', 'gerçekliğin yerini imajların alması', 'simülasyonlar', 'zincirden boşalmış gösterenler' vb. nosyonlarla dolu, bir gevşek kavramsal karmaşa görürüz" (Featherstone, 2005, s. 33). Dolayısıyla, postmodern zaman ve mekân deneyimiyle gerçeklik yerini imajlara ve simülasyonlara bırakır. Ayrıca, tarihsel geçmiş duygusunun yitirilmesiyle şizofreniyle karşılaşılır. Bu olgularla birlikte süjede de önemli değişiklikler meydana gelir.

Postmodernizmde Süje

Postmodern dönemde zaman ve mekânın çöküşü beraberinde süjenin de etkilenmesini getir. Postmodern söylem, toplumsal ve

dilsel düzeyde, modernist söylemin oluşturduğu rasyonel ve birleşik süjenin tam aksine, merkezsizleşmiş ve parçalanmış bir süjeyi ortaya çıkartır. Klasik Marksizm'in tanımladığı modernizmle ortaya çıkan yabancılaşmış birey, tutarlı bir benlik duygusu sergiler. Bu tutarlılık kendi benliğine yabancılaşabilmek adına gereklidir. Bunun aksine postmodernizmde benlik parçalanır ve tutarsızlaşır.

Benliğin parçalanması, zaman ve mekân deneyiminin çöküşe uğramasıyla ortaya çıkarr ve temel olarak dil ve iletişimin doğasında kendisini gösterir: "Modernistler söylenmekte olanla (gösterilen ya da 'mesaj') bunun nasıl söylendiği (gösteren ya da 'araç'/'medya') arasındaki sıkı ve tanımlanabilir bir ilişki olduğunu varsaymışlardır. Post-strüktüralist (yapısalcılık sonrası) düşünce ise bunların 'sürekli olarak birbirinden koparak yeni birleşimler içinde bir araya geldiğini' ileri sürerler" (Harvey, 2010, s. 65). Diğer bir deyişle, postmodernizmde dilin bir parçası olarak söylemi ya da anlamı oluşturan sentaksın gösterici zincirinde zamansal bir kopma yaşanır, bu da dilbilimsel işlev bozukluğuna yol açar.

Fredric Jameson bu olguyu Jacques Lacan'ın tamamladığı şizofreni kavramı üzerinden temellendirir. Lacan (2013) şizofreniyi, söylem ya da anlam taşıyan tümceyi oluşturan birbirine bağlı sentaksların gösteren dizilerindeki kopuş olarak tanımlar. Kişisel kimlik dolayısıyla da süje, kendi deneyimlediği geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanın, zamansal bir birleşiminde bulunur. Bu zamansal birleşim süjenin, düşüncelerini aktardığı dilde ve tümcede de kendisini gösterir. Jameson'a (2011) göre, "Tümcenin geçmişini, geleceğini ve şimdiki zamanını birleştirmekte başarısız kalıyorsak, kendi biyografik deneyimimizin ya da ruhsal yaşamımızın geçmişini, şimdiki zamanını ve geleceğini de birleştiremiyoruz demektir. Bu nedenle, gösteren zincirinin kopmasıyla şizofrenik, salt maddesel gösterenler, başka bir deyişle, zaman içinde bir dizi saf ve ilintisiz şimdiki zaman deneyimlerine indirgenir" (s. 67).

Postmodern dönemde zaman ve mekânın çöküşüyle, süje ve dili oluşturan birbirine zincirle bağlı zamansal sentaks dizininde de çöküş yaşanır. Bununla birlikte, birbirinden ayrı ve aralarında ilişki bulunamayan gösterenler yığını ortaya çıkar; bu da geçmiş ve gelecek zamanlardan arınmış, tamamen şimdiki zamanda var olan şizofrenik süjeyi doğurur.

Şizofren süjeyi, imajla kurduğu bağda da görmek mümkündür. Postmodern dönemin hipergerçekliğinde, *gösteren* ile *gösterilen* arasındaki bağ koptuğu gibi *gerçek* ile *imge* arasındaki bağ da kopar. Baudrillard bu olguyu *hasta kişi* metaforuyla açıklar: Hastaymış gibi yapan kişi, hasta olmadığı halde karşısındakini hasta olduğuna inandırma çabasındadır. Diğer yandan, hastalığı simüle eden kişide bu hastalığa dair semptomlar, hasta olmamasına rağmen görülür. "Öyleyse '–mış' gibi yapmak (feindre) ya da gizlemek (dissimuler) gerçeklik ilkesine bir zarar vermez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman gizlenmeye çalışılan bariz bir fark vardır. Oysa simülasyon bu 'gerçek' ve 'sahte' ile 'gerçek' ve 'düşsel' arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır" (Baudrillard, 2016b, s. 16). Diğer bir deyişle, hipergerçeklik içinde yaşayan süje, gerçeklikle bağını koparır ve şizofren boyuta geçer.

Postmodernizmle zaman ve mekân deneyiminin çöküşe uğraması ve bunun sonucunda sadece şimdiki zamanın etkisinde bulunan süje için şizofrenik bir gerçeklik yerini imajlara ve simülasyonlara bırakır. "Bundan dolayı postmodern gündelik kültür bir üslup çeşitliliği ve üslup heterojenliği kültürüdür, göndergenin ya da gerçeklik duygusunun yitirilmesine yol açan imaj ve simülasyon aşırılığı kültürüdür" (Feathersotne, 2005, s. 202). Diğer yandan, dünyanın zamansal düzeninin böylesine çöküşe uğraması süjenin, geçmişi de farklı bir şekilde ele almasına neden olur. "İlerleme fikrinden sakınan postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu

massetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir" (Harvey, 2010, s. 71). Diğer bir deyişle, zaman ve mekânın çöküşüyle süje tarihsel geçmiş duygusu yitirir.

Zamanın bir dizi fragmanlar halinde şimdiki zamana indirgenmesi, tarihsel geçmiş duygusunun kaybı gibi nedenlerden dolayı da bireysel süje kaybolur. Bireysel süjenin kaybolası, gerçekliğin, dolayısıyla da düşünce ve onun yansıması olarak dilin de farklılaşması anlamına gelir. Postmodernizmle ilişkilendirilen zaman- mekân çöküşü ve bireysel süjenin yok olması durumu, metinlerarasılıkla da bağdaşır. "Bireysel öznenin kaybolması, bunun formel sonucu olarak kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi, bugün 'pastiş' olarak adlandıracağımız neredeyse evrensel uygulamayı ortaya çıkarmaktadır" (Jameson, 2011, s. 55). Metinlerarasılığı kapsayan yöntemlerden birisi olan pastiş, postmodern sanat anlayışı ve estetiğik yaklaşımını oluşturan kodlardan sadece birisidir.

Postmodern Sanat ve Estetik Yaklaşımlar

Modernizmin yaratmış olduğu sosyo-kültürel tüm söylemlerin reddiyesi olarak postmodernizm, kendisini estetik alanda da göstermekte geç kalmaz. Postmodern sanat biçimleri başta mimari olmak üzere, 1960'lı yıllardan başlayarak, edebiyat, şiir, resim ve fotoğraf gibi birçok sanat dallarında 1970'li ve 1980'li yıllarda gelişmeyi sürdürür. "Bu dönem boyunca birçok kültür ve toplum teorisyeni modernizm kültüründen radikal kopuşları ve yeni postmodern sanat biçimlerinin ortaya çıkışını tartışmaya başladı" (Best ve Kellner, 2011, s. 24). Modern sanat anlayışına karşı bir tavır olarak gelişen postmodern estetik, sanatlar bağlamında ilk olarak kendisini mimari alanda gösterdi.

Mimari alanda postmodern estetik, yüksek modern üslubun yarattığı ve içerisinde Aydınlanma fikrini barındıran daha iyi bir dünyayı inşa etme çabasının getirdiği ütopik biçimciliğe karşı geldi.

Bu yüzden modernizmle özdeşleşen mimar Le Corbusier'nin çalışmalarının bir yansıması olarak St. Louise'deki Pruitte-Igoe toplu konut bloklarının, 1972 yılında kasıtlı olarak dinamitle havaya uçuruluşu, modernizmin sona erip postmodernizme geçişi temsil etti. Bu düşünceyi paylaşan Charles Jencks'e (1987) göre, 1970'lerin ortalarında bu patlamalar, modernist yapı yöntemlerinin başarısızlıklarıyla baş etmenin oldukça sık bir metodu haline gelmişti ve postmodern mimari, eklektisizm ve popülizme dayanan yeni bir üslubun ortaya çıkmasını sağladı. Postmodern mimarinin özelliklerini oluşturan bu kodlar, diğer sanat dallarına da yansır.

Mimari alanında baş gösteren postmodern estetik, modern sanatın estetik anlayışını yıkmayı hedefleyerek, onu reddetmeyi amaçlar. "Gerçekten de postmodern olarak adlandırılan sanat yapıtları geçmişe yüz çeviren, klasik estetik anlayışı dışarıda bırakılan, çoğulluğu başköşeye oturtan bir anlayış getirirler" (Aktulum, 2016, s. 12). Bu bağlamda, postmodern sanatın kendisini göstermeye başladığı pop sanatı ve film kültürü revaçta olduğu 1970'li yıllarda, happeningler ve farklı medyaların bir araya gelmesiyle sağlanan multimedya gibi biçimler ön plana çıkmaya başlar. "Birçok alanda farklı sanatçılar, medyaları birbiriyle harmanlayarak kitsch ve popüler kültürü kendi estetiklerine katmaya başlamışlardı" (Best ve Kellner, 2011, s. 24). Diğer bir deyişle, bu dönemde ortaya çıkan sanat anlayışı, modernizmin *yaratıcı deha* olarak gördüğü süje ve onun yaratısı olarak bireysel üsluplardan uzaktır. Bunun bir sonucu olarak postmodern sanat yapıtı, *orijinallik* ve *özgünlük* gibi modernist idealardan feragat etmek zorunda kalır. Antmen'e (2010) göre, "Postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsalcı sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının –örneğin resmin– diğerlerine olan egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış geliştirmiştir" (s. 277).

Postmodern sanat bu özellikleriyle, elitist düşüncelerden uzak ve alt-kültürleri kucaklayan çoğulcu bir yapıya sahiptir. "Postmodern dönemde, tıpkı modernizmde olduğu gibi toplumsal pratiklerin tamamı değişime uğramaktadır; bu değişimden etkilenen sanat, modernist düşüncenin savunduğu 'sanat, sanat içindir' söylemini geride bırakarak kitle kültürünün bir parçası haline gelmektedir" (Tatar, 2016, s. 277). Bu yüzden de postmodern sanat, kitle kültürüne ait kitsch ve pop sanatı gibi bileşenlere sahip çıkmakla kalmaz sanat yapıtını sadece müze, galeriler ve akademilere olan aidiyetini de sorgular.

Postmodern dönem içerisinde doğan sokak sanatı, happening ve performans sanatı gibi yeni ve tartışmalı sanat biçimleri sanat ve gündelik hayat arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşe uğradığını gösterir. Featherstone'a (2005) göre, "Sanat ve gündelik hayat arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeysel 'derinsizliği'nin selamlanışı; sanat üreticisinin özgünlüğünün/dehasının gözden düşüşü ve sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımı" (s. 28-29) sanatlar bağlamında postmodernizmle ilişkilendirilen merkezi özelliklerdir. Dolayısıyla, postmodern sanat anlayışı denildiğinde modernizmde olduğu gibi başatlık kurmuş sanat akımlarından bahsetmek yerine, kodlardan bahsetmek daha yerinde olur. Postmodern estetikte, postmodern kodların harmanlanıp, üslup hetorojenliğini sağlaması önemli bir yere sahiptir. Bu doğrultuda eklektisizm postmodern estetiğin şekillenmesinde ana özelliklerden birisi haline gelir.

Özellikle 19. yüzyılda yaygın biçimde kullanılan eklektisizm, sanatsal bir üslup olmaktan ziyade davranış biçimidir. Eklektisizm, "farklı sanatsal dizgelerden alınan ögelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılması eylemi" (Sözen ve Tanyeli, 2001, s. 74) olarak tanımlanır. Diğer bir deyişle bu davranış biçimi, sanatsal açıdan farklı dönem ve üsluplara ait öğelerin seçilerek yeni bir tasarım

meydana getirecek şekilde bir araya getirilmesi esasına dayanır. Bu bağlamda, eklektik biçim, sanat yapıtı bir *metin* olarak kabul edildiği taktirde, farklı metin dizgelerinden taşınan öğelerin alıntılanmasıyla oluşturulan yeni bir dizgedir. Dolayısıyla, postmodern sanatın üslup hetorojenliğini sağlayan eklektisizm, metinlerarasılık kavramıyla yakından alakalı bir koddur.

Postmodern sanatı niteleyen diğer bir kod da bireysel süjenin kaybolması ve bunun biçimsel bir sonucu olarak bireysel üslubun yok olmasıyla ortaya çıkan pastiştir (öykünme). Pastiş, farklı sanatsal köklerden gelen parçaların kopyalanarak ya da bir bütün içerisinde eritilmeksizin bir araya getirilmesidir. Diğer bir deyişle, pastiş, özgün bir sanat ürünü oluşturmadan bir araya getirilen farklı köklerdeki parçalardan oluşur. Metinlerarasılığın faydalandığı bir yöntem olarak pastişte, alıntılanan eserle biçimsel olarak bir bağ oluşmaktadır. Fakat, bunun aksine taklit sonucu ortaya çıkan eser, refere ettiği eserden farklı anlamları aktarır hale gelebilir. Dolayısıyla, pastiş, refere ettiği sanat yapıtının içeriksel açıdan farklı anlamları taşımasıyla alaycı bir üslubu bünyesinde barındırır. Postmodern sanatı oluşturan kodlardan pastiş de bu özelliğiyle metinlerarasılık kavramıyla özdeştir. "Özetle, artık 'ölü bir dilde konuşma' anlamına gelen pastiş, parodinin yerine geçmiştir. Bu bakış açısına göre, postmodernizm bir çeşit *alıntı* ve *derleme* estetiğidir" (Yılmaz, 2006, s. 344). Daha önce bahsedildiği üzere alıntı kılgısında yaşanan bu değişim, zaman-mekân kavramının postmodern dönemde çöküşe uğramasıyla meydana gelir.

Zamansal ve mekânsal düzeyde yaşanan çöküşle birlikte süje; tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk eder, geçmişe ait unsurları eklektik bir biçimde alır, pastişten faydalanır. Postmodern sanatın başlıca kodlarını oluşturan bu davranış biçimleri, metinlerarasılık yönteminin de parçalarını oluşturur. Böylelikle, modernizmin erken döneminde Manet'nin *Olympia*'sıyla başlayan alıntı kılgısındaki değişim, postmodern dönemde farklı bir boyuta taşınır. Post-

modern sanatın öncülerinden ressam Robert Rauschenberg (1925-2008) 1960'lı yıllarda *soyut dışavurumcu* izler taşıyan ve *Combine Painting* adını vermiş olduğu teknikle bir dizi çalışmaya imza atar. Bu çalışmalarından birisi de Velazquez'*in Rokeby Venüsü*'nden ve Rubens'in *Süslenen Venüs*'ünden alıntıladığı imgeleri, kamyonlar, helikopterler, otomobil anahtarları gibi nesnelere ait imgelerle kolajladığı *Persimmon* (Bkz. Resim 2) adlı çalışmasıdır.



Resim 2: Robert Rauschenberg, *Persimmon*, 1964.

"Böylece Rauschenberg, içsel olanla, her yerde bulunan sıradan nesneleri aynı yüzeyde buluşturarak, içsel ve dışsal olanın göstergesel çekişmesini sağlamıştır yapıtlarında" (Şahiner, 2008, s. 137).

Rauschenberg'in bu çalışmasındaki üslubu modern ve postmodern sanat arasındaki önemli bir ayrımı gözler önüne serer: "Manet yalnızca *üretiyordu*, Rauschenberg ise *yeniden üretiyordu*" (Harvey, 2010, s. 72). Dolayısıyla, postmodern sanatta, modern sanata özgü olan yaratıcı deha miti yıkılır. Yaratıcı deha yerini metinlerarasılıktan faydalanan, daha önceden var olan imgeleri alıntılayan ve parçalar halinde aktaran şizofern süjeye bırakır. Postmodern sanatın bu biçimsel davranışı kendisini fotoğraf sanatında da gösterir.

Postmodern Fotoğraf

Modernizmin yarattığı tüm düşünsel yapılardan kopuş ya da reddi olarak tanımlanan postmodernizm, mimari, edebiyat, resim gibi sanat dallarını etkilediği gibi fotoğraf sanatını da etkilenir. Postmodernizmin yarattığı kültürel mantıkla ortaya çıkan sanatsal kodlar ve özellikler fotoğraf sanatında da görülür. Bu bağlamda, bütün sanat disiplinlerinde olduğu gibi fotoğrafta da sınırlar silinir ve üslup heterojenliği ortaya çıkar.

Postmodern fotoğrafta, diğer disiplinlerde olduğu gibi postmodern kodlardan pastiş, brikolaj, müphemlik, parodi ve ironinin kullanılarak yüksek ve alçak kültürlerin karıştırılması gibi çeşitli yollarla biçeme tezahür edilir (Sheikh, 2006, s. 1295). Ayrıca, postmodern kodlardan kitsch de dönemin fotoğraf sanatında önemli bir yere gelir. Bu postmodern kodların formel bir sonucu olarak modern anlayışın yarattığı üst anlatılar yıkıma uğratılır. Ayrıca, postmodern dönemde zaman ve mekânın çöküşüyle fotoğrafta, fragmantasyon ve şizofreniye odaklanılır. Sağlamtimur'a (2011) göre, "Postmodern dönem fotoğraf sanatında söylemi belirleyen evrensel özellikler ve inceleme kodlarını, vurgunun içerikten biçime kayışı,

gerçekliğin imgelere dönüşümü, zamanın ve mekânın aktarımı ve parçalanması, dil yetisi, yabancılaşma, dönüşüm, eklektizm, kimlik değişimi, düşünümsellik, özgöndergelilik (self-referentially), aktararak söyleme, yapıntı, rastlantısallık, anarşi, parçalılık, benzetmeye gönderme vb. olarak özetlemek mümkündür" (s. 133).

Postmodern fotoğraf, geleneksel şekil ve kodları hedefine alarak yapı bozumuna uğratmakta; bunu yaparken de metinlerarasılık ve özdüşünümsel (self-reflective) gibi yöntemlerden faydalanır. Diğer yandan, "Bu kodlar, postmodern sanatta olduğu gibi postmodern fotoğrafın da temelini oluşturmakta, 1980'li yıllarda ortaya çıkan farklılıklar teorisi ve feminizm gibi siyasi yönelimlerin doğurduğu sanatsal yaklaşımlara duyarsız kalmamaktadır" (Tatar, 2016b, s. 127-128).

Postmodern fotoğrafın dil yetisini oluşturan bu kodların ortaya çıkmasında yeni iletişim teknolojilerinin evrensel çapta yaygınlaşması yatar. Fotoğrafın icadıyla kopyalanabilir hale gelen sanat yapıtı, bu dönemdeki yeni iletişim araçlarıyla evrensel çapta dolaşır hale gelir. Bununla birlikte, modern sanatın orijinallik arzusu yıkıma uğrar. Bu olgu, postmodern süjenin silinişiyle ortaya çıkan yaratıcı dehanın yok oluşuyla birleşerek sanat yapıtının sadece yinelemeye dayalı bir yaratım olabileceği görüşünü ön plana çıkartır. "Yeniden üretime dayalı teknoloji içerisinde postmodern sanat *aura*'yı (haleyi) dört bir yana dağıtır. Yaratan özne kurgusu daha önce varolan imgelerin serbestçe sahiplenilmesine, alıntılanmasına, toplanmasına ve yinelenmesine izin verir" (Sarup, 2004, s. 246). Bu bağlamda, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherri Levine, Richar Prince ve Yasumasa Morimura gibi sanatçılar modernist sanatın yarattığı *temsil* düşüncelerini altüst ederler. "Eski yapıtlara göndermeler yapıp onları kendilerine göre yoğuran bu sanatçılar, modern sanatta hâkim özgünlük, öznellik ve eser sahipliği kavramlarının altını oydular" (Memou, 2015, s. 418). Böylelikle, modern sanatın *üretim* ideası yıkılarak, yerine postmodern yaklaşımın *yeniden*

üretimi ideası geçer. Diğer bir deyişle, modern sanatta biricik olan, postmodern sanatta alıntılanarak yeniden üretilir. Bu olgu, postmodern fotoğrafta *kendine mal etme* kavramını da doğurur. Postmodern fotoğrafta yeniden üretim ve kendine mal etme kavramları, alıntılama yöntemini barındırdığı için metinlerarasılıkla bağdaşmakla birlikte, fotoğraf sanatında ilk olarak Cindy Sherman'ın çalışmalarıyla kendisini gösterir.

Postmodernizm, ilk olarak fotoğraf sanatında Cindy Sherman'ın 69 adet siya-beyaz fotoğraftan oluşan *İsimsiz Film Kareleri* (Untitled Film Stills) serisinde etkilerini gösterir. Sherman, bu serisinde farklı kadın karakterlere bürünerek, 1950 ve 1960'lı yılların Hollywood sinemasındaki kadrajları anıştırır. Sanatçı, böylelikle portre fotoğrafı geleneğine radikal bir bakış açısı geliştirir, büründüğü basmakalıp kadın karakterlerle, eleştirel bir dil oluşturarak feminist bir tavır sergiler.

Otoportre niteliğindeki bu çalışmalarda Sherman hem *bakan* hem de *bakılan*'dır. "Sherman'ın çokça tartışma yaratan fotoğrafları, benliği ortadan kaldırma ve ifadeyi sorgulama biçimleriyle birçok açıdan postmodernizmi örneklendirmektedir" (Durden, 2015, s. 60). Sherman'ın büründüğü karakterlerde bariz bir kişilik ya da gerçek bir karakter görmek imkânsızdır; görülen tek şey kadınlara ait maskelerdir. Sanatçı, fotoğraflarının hepsinde farklı sahnelerin ve öykülerin içerdiği ayrıntılara takındığı maskelerle gizlenerek bir belirsizliğin parçası haline gelir. "Öykünün bu belirsizliği hem öykünün hem de öyküsündeki aktör olan benliğin belirsizliği ile paraleldir" (Crimp, 1980, s. 99). Dolayısıyla, postmodern dönemde zaman ve mekânın çöküşüyle ortaya çıkan süjenin silinişi, Sherman'ın fotoğraflarından da sezinlenebilir. Sherman'ın büründüğü roller ve maskeler toplumsal bir olgu olarak kadına atfedilen konumun ta kendisidir.



Fotoğraf 10: Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri 54*, 1980.

İsimsiz Film Kareleri'nde yaratılan her bir karakter ve içinde bulunduğu mizansen Hollywood sinemasından alıntıdır (Bkz. Fotoğraf 10). Diğer bir deyişle, Sherman'ın fotoğrafları *orijinal* olamayan birer kopyadır: Hollywood sinemasının biçimsel öğelerini taklit ederek onun eril dilini yıkmayı hedefler. "Film Kareleri"nin tartışmalı olarak kendi kendini varsaydığı mitsel statüsü, postmodern bir paradigmaya dönüştürerek nihayetinde bir dereceye kadar kendi ironisini yaratır (Higgins, 2014, s. 122). Bu yöntem, postmodern sanatın yeniden üretim ilkesiyle bağlantılı olarak metinlerarasılık kavramıyla kurduğu ilişkinin bir sonucudur. Sherman'ın kullandığı metinlerarasılık yöntemi Sherri Levine ve Yasumasa Morimura gibi postmodern sanatçılar için de bir kapı aralar.

Postmodern fotoğrafta metinlerarasılık yönteminden faydalanan diğer bir sanatçı da Sherrie Levine'dır. Levine, 1980'li yıllarda erkek sanatçıların yapıtlarını farklı biçimlerde kopyalayarak kendine mal eder. "Postmodernizm yaygın olarak kullanılan yaklaşım-

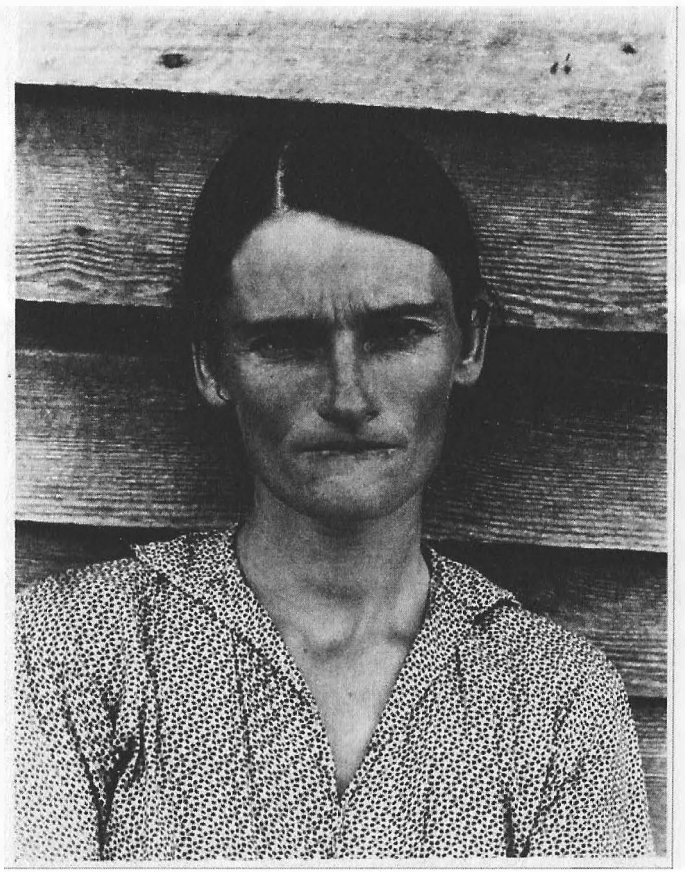
larından bir tanesi olan, başkalarının çekmiş olduğu fotoğrafları yeniden üreterek kendine mal etme, sanatsal üretimde yeni bir şey üretme imkânsızlığını dile getirmek amacıyla gelişir" (Sağlamtimur, 2011, s. 145). Levine'nın çalışmalarının ortak noktasını da bu düşünce oluşturur.

Yeni Kavramsalcı[17] olarak nitelenen bu çalışmaların kökeninde Marcel Duchamp'ın (1887-1968) *ready made*[18] geleneği ve Pop Sanatta[19] bulunan hazır imge kullanımı vardır. "Kopyaladığı fotoğraflara kendi imzası dışında yeni bir şey ekleyen, ama her birini sahiplenerek yeni bir anlamla 'çoğaltan' Levine'ın tavrı, fotoğraf gibi çoğaltılabilir bir mecrada bile orijinallik ve biriciklik gibi olguların aranmasına yönelik bir tepkinin yanı sıra tarih boyunca meşru kılınmış erkek sanatçı-kadın sanatçı ayrımını da bir biçimde hatırlatmıştır" (Antmen, 2010, s. 280). Levine, özellikle modern fotoğrafın önemli temsilcilerinden Walker Evans (1903-1975) gibi sanatçıların eserlerini kopyalamayı tercih eder. Levine, alıntı kılgısında yarattığı bu estetik yaklaşımıyla modernist sanat anlayışının yarattığı üst-anlatıları hedefine alarak postmodern sanatın önemli bir özelliğini temsil eder.

17 Yeni Kavramsalcılık, postmodern teorilerin yaygınlık kazanmaya başladığı 1980'li yıllarda, cinsiyet ya da ırk ayrımcılığı, medya eleştirisi gibi sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan çalışmalarla ortaya çıkmaktadır. Yeni Kavramsalcı sanatçılar, kapitalist toplumlarda ekonomik düzenin kitle iletişim araçlarıyla toplumsal düzeyde yaygınlaşmasını ve giderek bir yaşam biçimi yaratmasını görünür hale getirerek bu olguyu çalışmalarıyla eleştirmeyi hedeflemektedirler (Antmen, 2010, s. 277-278).

18 Ready-made (hazır nesne) ilk olarak Dadaist sanatçı Marcel Duchamp (1887-1968) tarafından öne sürülen sanatsal bir yöntemdir. Bu yöntem, üzerinde bir değişiklik yapılmaksızın ya da üzerindeki değişiklik sadece üretimi sırasındaki rastlantılara bağlı olarak ortaya çıkmış endüstri ürünü bir objenin, sanatsal amaçla kullanılmasıdır (Sözen ve Tanyeli, 2001, s. 199-200).

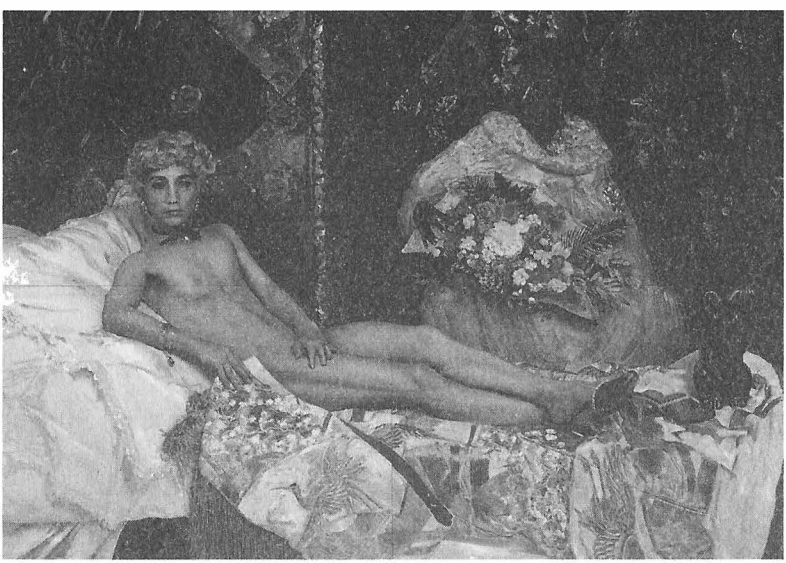
19 Pop Sanatı, 1950'li yılların sonunda İngiltere'de ortaya çıkarak 1960'larda Avrupa ve Amerika'da yaygınlık kazanan sanat akımıdır. Bu sanat akımında sanatçılar, endüstri ürünleri atıklarından gazete parçalarına, insan ile diğer canlılardan alınmış mulajlardan, hazır doğa nesnelerine değin birçok farklı nesneyi kompoze etme gereği duymaksızın sanat yapıtı olarak sunmaktadırlar (Turani, 2015, s. 116).



Fotoğraf 11: Sherrie Levine, *Walker Evans'tan Sonra: 4*, 1981.

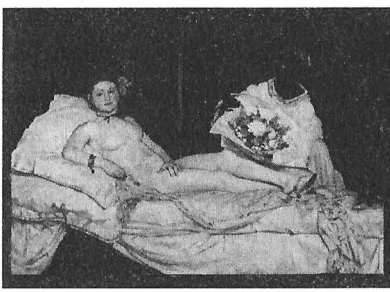
Postmodern fotoğrafta metinlerarasılık kavramından faydalanan diğer bir fotoğrafçı da Yasumasa Morimura'dır. Japon fotoğraf sanatçısı Morimura 1980'li yılların sonu 1990'ların başlarında yaptığı çalışmalarla otoportre geleneğini birçok yönden yapı sökümüne uğratır. Sanatçı, makyaj ve dijital işlemlerle Batı sanat tarihinde yer alan şahsiyetlere, popüler ve ikonik karakterlere bürünür. Sanatçının çalışmalarından bir tanesi de *Sanat Tarihi* (Art History) serisinden *Futago* adlı çalışmadır. Morimura, *Futago* (Bkz. Fotoğraf

12) adlı çalışmasında Edouard Manet'nin 1863 tarihli *Olympia* resmindeki hem beyaz fahişeyi hem de onun Afrikalı cariyesini canlandırarak bu resim etrafında dönen sanat tarihi söyleminin sıklıkla vurgu yaptığı bir ilişkiyi yeniden sahnelemektedir" (Durden, 2015, s. 382). Morimura'nın *yeniden ürettiği Olympia* eseri, Batı sanatında farklı zaman dilimlerinde farklı üsluplarla tasvir edilen Roma mitolojisinde aşkın ve güzelliğin koruyucusu olarak bilinen Tanrıça Venüs'ün (Afrodit) bir tasviridir.

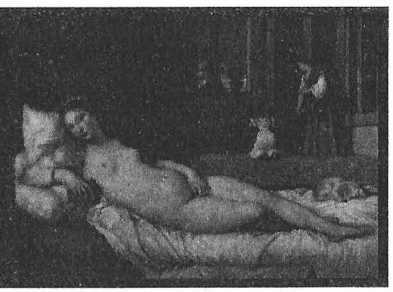


Fotoğraf 12: Yasumasa Morimura, *Futago*, 1988.

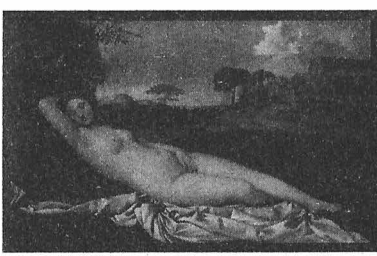
Olympia'sında (Bkz. Resim 3), Titian'ın (1488-1576) *Urbino Venüsü* (Bkz. Resim 4), Giorgione'nin (1477-1510) *Uyuyan Venüs*'ü (Bkz. Resim 5) ve Francisco Goya'nın (1746-1828) *Çıplak Maya*'sı (Bkz. Resim 6) gibi farklı ressamların çalışmalarından esinlenen Manet aslında, Antik Yunan Sanatından günümüze değin tasvir edilen bir alegoriyi tekrar canlandırır. Diğer bir deyişle *Olympia*, çok eski sanatsal bir geleneğin devamıdır, fakat; ilk defa bir Tanrıça ironiye yer verilerek hayat kadını vasfıyla tasvir edilir.



Resim 3: Eduardo Manet, Olympia, 1863.



Resim 4: Titian, Urbino Venüsü, 1538.



Resim 5: Giorgione, Uyuyan Venüs, 1510.



Resim 6: Francisco Goya, Çıplak Maya, 1790-1800.

Manet'in çalışmasında Antik Yunan sanatından modern sanata kadar dönemin estetik anlayışına bağlı olarak biçimsel değişime uğrayan Venüs alegorisi, içeriksel olarak değişime uğramaya başlar. Daha önce bahsedildiği üzere, görsel sanatlar bağlamında alıntı kılgısındaki değişiklik ilk defa Manet'nin eserleriyle görülür. Bu bağlamda Morimura'nın *Futago* eseri, alıntı kılgısında yaşanan daha farklı bir değişimi işaret eder. *Olympia*, her ne kadar alıntı olsa da yaratıcı dehanın bir eseridir; *Futago* ise, süjenin silindiği ve yaratıcı dehanın yok olduğu bir dönemde yeniden üretimdir. Dolayısıyla bu eser metinlerarası bir ilişkinin sonucu olarak ortaya çıkar. Eser, her ne kadar zaman içerisinde biçimsel ya da içeriksel olarak değişime uğrasa da Antik Yunan sanatından postmodern döneme kadar tasvir edilen bir alegoridir. Bu yüzden de referans noktaları bellidir.

Morimura'nın *Futago* eserinin postmodern sanat niteliğini tanımlarken sadece metinlerarasılık kavramından bahsetmek yetersiz olur. Çalışmada, metinlerarasılığa özgü *gösteren* ve *gösterilen* arasındaki dizgesel kopuş sezinlendiği gibi; Morimura hem *bakan* hem de *bakılan* olması açısından da silinmiş bir süjeyi temsil eder. *Gösteren* ve *gösterilen* ile *bakan* ve *bakılan* arasındaki bu kopuş beraberinde fotoğrafta hipergerçekliğin inşa edilmesine vesile olur. Postmodern fotoğrafta Morimura haricinde birçok fotoğrafçı metinlerarasılık ve onun yöntemlerinden faydalanarak eserler üretirler. Bunlardan birisi de Joel Peter Witkin'dir.

Joel Peter Witkin çalışmalarında (Bkz. Fotoğraf 13) 17. yüzyıl Kuzey Avrupa'da başlayan *vanitas* geleneği, mitolojik alegoriler ve fotoğrafın ilk zamanlarına özgü fotoğrafik teknikler gibi farklı dönemlere özgü estetik söylemleri eklektik bir şekilde bir araya getirmir. Ayrıca, Gregory Crewdson, Yinka Shonibare, Pierre et Gilles gibi fotoğrafçıların çalışmalarında da metinlerarasılık yönteminden faydalanırlar.



Fotoğraf 13: Joel Peter Witkin, *Hasat*, 1984.

Postmodern fotoğrafta önemli bir yere sahip olan metinlerarasılık yöntemiyle, "Sanatçı, yeniden üretim yaparken eklektik bir düzenleme sunar, başka sanatçıdan eserini referans olarak alabilir" (Sağlamtimur, 2011, s. 153). Fakat, postmodern fotoğrafta alıntı yapılan tüm çalışmaların referansları sadece ve sadece ortak kültürel kodları oluşturan mitolojik, dinsel ya da sanat tarihi içerisinde yer alan eserler değildir. Bunun aksine, Shimon Attie farklı bir referans sistemi kullanır.

Attie, *Duvara Yazmak* (The Writing on the Wall) adlı serisinde 2. Dünya Savaşı ve öncesinde Almanya'da yaşan Yahudi topluluğuna ait eski fotoğrafları Berlin sokaklarına projeksiyonla yansıttıktan sonra fotoğraflar. Diğer bir deyişle Attie, Berlin sokaklarına yansıttığı eski fotoğraflarla performansa dayalı enstalasyonlar yaratmakta ve onları fotoğraflayarak ölümsüz hale getirir.



Fotoğraf 14: Shimon Attie, *Eski Din Kitapçısının Slayt Projeksiyonu*, 1991-1992.

Sanatçı, çalışmalarında ikon niteliğine sahip sanat tarihi, mitoloji ya da dinsel metinlere atıf yaparak metinlerarasılık kavramından faydalanan diğer sanatçıların aksine *vernaküler*[20] fotoğrafla-

20 Terim yaygın ve günlük görsel söylemi, fotoğrafik görüntünün gündelik dilini ima et-

ra atıfta bulunur. Vernaküler fotoğraflar, doğası gereği toplumun geneline hitap eden ikonik göstergeler olmaktan ziyade, gündelik yaşantıya ait daha kişisel imgelerdir. Böylelikle Attie, bu çalışmalarıyla alıntı kılgısında farklı bir kırılma yaratır. Sanatçı, 1991 yılında yapmaya başladığı bu çalışmalarında uzam, zaman, mekân ve kimlik olguları arasındaki ilişkiyi farklı medyaları bir araya getirerek sorguladı. Sanatçı çalışmaları hakkında, "Özellikle, kişisel ve kolektif hafızaya görsel biçim vermek ve marjinalize edilmiş ve unutulmuş toplulukların tarihlerinin görsel olarak bugünkü fiziksel manzaraya nasıl eklenebileceğini merak ediyorum" (Attie, 2003, s. 75) der. Attie, performanslarında kayıp geçmişin imgelerini, günümüz mekânlarıyla büyük bir titizlikle birleştirir. Bu birleşimler, fotoğrafın temsil ettiği zaman ve mekân algısını tek bir uzamdan alır ve farklı uzamlara taşır: *Günümüz* Berlin'ini gösteren fotoğrafta hem zamansal hem de mekânsal olarak farklı uzamların bir arada oluşunu görmek mümkündür. Böylelikle, çekmiş olduğu fotoğrafların temsil ettiği zaman ve mekân algılarını yapıbozumuna uğratır; bunu yaparken de dönemin güncel araçlarından faydalanır. Fotoğrafın böylesine bir yapıbozuma uğraması postmodern dönemde yaşanan zaman ve mekânın silinişinin yansıdır da. Diğer yandan çalışmaların performans, enstalasyon ve multimedya gibi niteliklere sahip olmaları da postmodern sanat anlayışının bir sonucudur.

21. yüzyılda bilişim araçlarında yaşanan dijital dönüşümle birlikte zaman-mekân ve gerçeklik algısında yeni bir dönüşümün gerçekleşir. Bunun sonucu olarak postmodernizmin sona erip estetik bağlamda yeni yaklaşımların ortaya çıktığı savı ön plana çıkar. "Wictoria & Albert Müzesi, 'ilk kapsamlı retrospektif' olarak ifade ettikleri *Postmodernism-Style and Subversion 1970-1990* sergisini 2011'in sonunda açmıştır. Edward Docx, *Postmodernism is Dead*

mektedir. Tanım gereği vernaküler fotoğraflar, çoğunlukla profesyonel fotoğrafçılar yerine deneyimsiz amatörler olarak sıradan insanlar tarafından öncelikle, faydacı, sosyal ve iletişimsel işlev amacıyla çekilir (Zuromskis, 2006: 1610).

isimli makalesinde, bu serginin postmodernizmin sonunu işaret ettiğini söylemektedir" (Sağlamtimur, 2016, s. 147). Postmodernizmin sona ermesinin temelinde yeni bir metin formunun ortaya çıktığı ve bu metin formuyla toplumsal yapı ve kültürün de tamamen değiştiği düşüncesi yatar.

Postmodernizmin etkisinde ortaya çıkan bu dönem, *dijimodernizm* olarak adlandırır ve mekanik temelli, kâğıt tabanlı metnin dijital hale geldiği dönemi ifade eder. *Hipermetin* olarak adlandırılan bu metin formu, yeni bir estetik anlayışının ortaya çıkmasını sağlayacak ve bu olgudan fotoğraf sanatı da etkilenecektir.

Hipermetin Kavramı ve Fotoğraf Estetiği

Hipermetin (hypertext) sözcüğü, dilbilim göstergebilimi ve bilişim alanlarını ilgilendiren bir kavram olmakla birlikte, *metin* kelimesinin önüne İngilizce *aşırı, üstünde, öte(ye)* anlamına gelen *hyper* (Yunanca ὑπερ) ekinin getirilmesiyle türetilmiştir. Kavram dilbilim göstergebilim alanında yazılmış kaynaklarda *anametin* (Barthes, 2016; Aktulum, 2011), *ilerimetin* ya da *hipertekst* (Rifat, 2013) olarak adlandırılmakla birlikte bilişsel alanı ilgilendiren anlamıyla; genellikle, *hipermetin* (Ritchin, 2012; Ergaz, 2005) ve *hipertext* (Castells, 2008) olarak geçer.

Hipermetin, "Enformasyon teknolojileri alanındaki yenilikler sonucu ortaya çıkan, yapısı tamamen değiştirilmiş yeni bir metin formuna karşılık gelmektedir ve barındırdığı potansiyeller bakımından postmodern teorinin çokkatmanlılık/eklektisizm anlayışıyla birebir örtüşmektedir" (Ergaz, 2005, s. 21). Diğer bir deyişle bilişsel alanı ilgilendiren hipermetin olgusu postmodern dönemde gerçekleşen enformasyon alanında yaşanan gelişmeler ışığında ortaya çıkar ve bu dönemin kültürel kodlarından beslenir.

Hipermetin kabaca, fotoğraf, video, metin, ses kaydı vs. gibi farklı medyaların bir arada bulunabildiği ve linklerle diğer mec-

ralara erişim fırsatı tanıyan yeni açık metin formunu tanımlamak amacıyla kullanılır. Hipermetnin ortaya çıkmasında günümüz bilgisayar ve internet teknolojisi önemli bir rol oynar.

Çağımızın yaygın bir teknoloji ürünü olarak bilgisayar, gündelik yaşantımızda önemli bir yere sahiptir. İlk bilgisayar olan Elektronik Sayısal Entegreli Hesaplayıcı (ENIAC), "2. Dünya Savaşı'nda top ve roket atışına yardım amacıyla yüksek hızlı, karmaşık matematiksel hesaplamalara duyulan ihtiyaç" (Alberts ve Papp, 1997, s. 25) üzerine Amerika Birleşik Devletleri (ABD) Savunma Bakanlığı tarafından 1941 yılında Pennsylvania Üniversitesi'ne üretimi için siparişi verilmişti. Bilim adamları John Mauchly (1907-1980) ve J. Presper Eckert (1919-1995) tarafından 4 yılda inşa edilen ENIAC, teknolojik gelişmeler ışığında yerini günümüzde kullanılan daha fazla işlem yapma gücüne sahip ve daha az yer kaplayan kişisel bilgisayarlara, taşınabilir dizüstü bilgisayarlara ve tabletlere bırakarak bilgi çağını beraberinde getirir. Diğer yandan, yine ABD'de Soğuk Savaş esnasında geliştirilen internet teknolojisi ve akabinde ortaya çıkan *Web* (World Wide Web), hipermetnin ortaya çıkmasını olanaklı kılmıştır.

Günümüzde internet olarak tanımlanan bu teknolojinin izlerine ABD Savunma Bakanlığı'nın 1969'da kurduğu Amerika Gelişmiş Savunma Araştırma Dairesi Ağı (ARPANET) adı verilen dünyanın ilk elektrikle çalışan paket anahtarlama ağında rastlanır. ARPANET, herhangi bir nükleer saldırı sonrasında iletişimin zarar görmemesi için birbirine bağlı bir dizi elektronik bilgisayarlardan oluşan ağ olarak tasarlandı. Bu iletişim ağının temel fikri, araştırma ve araştırmacıları topolojik olarak birçok yol ve teknolojik altyapı kullanarak birbirine bir veya birden fazla yoldan bağlanmış iletişim noktalarının kesintisiz bir şekilde haberleşmesinin sağlanmasıydı. Diğer bir deyişle, ARPANET fikri, ABD'de Soğuk Savaşın getirdiği nükleer savaş paranoyasının bir sonucu olarak, olası bir düşman saldırısı durumunda iletişim ağlarının kesilmemesi temeline daya-

nır. ARPANET, geliştirilerek günümüzde kullanılan TCP/IP protokolü olarak bilinen internetin ortaya çıkmasını sağlar ayrıca hipermetine de zemin oluşturur.

Hipermetini ilk uygulamaya sokan ve tanımını yapan ise Theodor Holm Nelson'dır. Nelson'a (1965) göre kavram: Yazılı veya görsel materyallerin, kâğıtta rahatlıkla sunulamayacak veya temsil edemeyecek kadar karmaşık bir şekilde birbirine bağlı bulunması (s. 96) anlamına gelir. Diğer bir deyişle, hipermetin de bilgi, klasik ve kâğıda dayalı bilgi dosyalama sistemlerinden farklı olarak karmaşık ilişkiler içerisinde hareket eder.

Hipermetin Kavramının Genel Tanımı ve Kapsamı

Bilişsel alanda hipermetnin ilk örneğine, 1960 yılında Theodor Holm Nelson tarafından başlatılan Xanadu Projesi'nde rastlamak mümkündür. Xanadu Projesi, kâğıt tabanlı dosyalama sistemlerini taklit eden ilk dönem bilgisayar yazılımlarının yetersiz olduğu düşüncesiyle ortaya çıkar ve proje dahilinde farklı bir çalışma mantığına sahip dosyalama sisteminin geliştirilmesi amaçlanır. Bununla birlikte Nelson, 1965 yılında ELF (Gelişimsel Dosya Yapısı) yazılımıyla kullanıcının gereksinimlerine uygun olarak çeşitli biçimlerde şekillendirilebilen ve bir düzenlemeden diğerine değiştirilebilen bir dosya yapısı sistemi geliştirdi. Nelson (1965) bu sistemi şu şekilde tanımlar:

Felsefi olarak iki önemli şeyden bahsetmek istiyorum. İlk olarak, karmaşık dosya yapıları (ELF'de olduğu gibi), hipermetin ve hiperfilm gibi karmaşık ve önemli yeni araçların (medium) oluşturulmasını mümkün kılmaktadır. İkinci olarak, gelişime yatkın dosya yapıları (ELF'de olduğu gibi), farkında olmadan hep birlikte değişen şeyleri takip etmeyi olanaklı kılar. Bunlara, değişimde olan insan düşüncesinin temel kategorileri dahildir. Kâğıt sistemleri, fikirleri düzenlemek ya da sunmak için ciddi sınırlamalara sahiptir (s. 96).

Nelson'un yapmış olduğu tanımlama, ELF öncesinde kullanılan dosyalama sistemlerinin kapalı metinler şeklindeki klasik kâğıt dosyalama sistemlerine bir eleştiri taşır. Kâğıt tabanlı sistemler, iki boyutlu hareket alanına sahiptir ve bu sistemler içerisinde yer alan fotoğraf, film, ses kaydı ya da metin formatları mekanik nedenlerden dolayı doğrusal (lineer) dizeler halinde bulunur. Bunun aksine ELF'le birlikte, dosyalama yapısı büyümeye, değişmeye ve karmaşık bilgilendirici düzlemleri bir arada bulundurmaya müsait bir yapıya sahip dokümantasyon sistemi ortaya çıkar. Böylelikle klasik kâğıt dosyalama araçlarının sahip olduğu kapalı ve doğrusal sistem yıkılarak hipermetinselliğin ortaya çıkmasını sağlanır.

Hipermetin, "bilişim teknolojileri dilindeki anlamıyla, diğer metinlere yönlendirilmiş otomatik çapraz referanslar içeren bir dokümantasyon sistemi olan hipermetin protokolü, metni, eski iki boyutlu hareket alanından, derinlemesine de hareket edebileceği üçüncü bir boyuta taşımaktadır" (Ergaz, 2005, s. 21). Bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ve kamusal düzeyde yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan hipermetin protokolü, farklı formattaki dokümanların derinlemesine hareket edebilmesine olanak sağlar. Hipermetinde bilgi, "düzenleme amaçları veya farklı vurguya sahip gösterimleri için, matematiksel örgüler (lattices) de olduğu gibi doğrusal olmayan (non-linear) sistemler olarak düzenlenebilir" (Nelson, 1965, s. 96). Diğer bir deyişle, hipermetin protokolü, farklı medya ve formatları bir arada bulundurduğu için doğrusal olmayan (non-linear) bilgi akışına imkân tanır.

Hipermetin olgusunun gelişerek kamusal düzeye ulaşmasında Nelson'un (1987) *Bilgisayar Özgürlüğü* adlı çalışması önemli bir rol oynar. Hipermetin kavramından da bahsedilen bu çalışmayı ve Nelson'un diğer düşüncelerini temel alan CERN'de görevli Tim Berners-Lee ve arkadaşları, multimedyadan uyarlanan yeni teknolojiler üzerine araştırma başlarlar. "CERN ekibi, 'hipertext' dokümanları için 'hipertext markup language' (HTML) denen bir for-

mat yarattı; bilgisayarların, TCP/IP protokolünün üstüne ekleyip kendi özgül dillerini uyarlayabilmeleri için İnternet'in esneklik geleneği dahilinde tasarlanan bir formattı bu" (Castells, 2008, s. 65). Daha sonra Web adı verilen ağ tarayıcısı geliştirilerek, sağlayıcılar (server) arasında iletişimi yönlendirecek bir hipermetin aktarım protokolü (HTTP) kurulur. Bununla birlikte Web; 1995 yılında İnternet'in kamusal düzeye sunulmasıyla kullanımı yaygınlık kazandı ve dönemsel olarak farklı iletişim özelliklerine sahip versiyonlarıyla da hipermetnin gelişmesine olanak sağladı. "Web dünya üzerindeki tüm internet kullanıcılarının oluşturduğu dinamik bir organizma olarak düşünüldüğünde, internet kullanıcılarının kişisel gelişim seviyesi de genel web gelişimini vurgulamaktadır" (Parsa ve Aytaş, 2014, s. 82). Diğer bir deyişle Web teknolojisi geliştikçe onunla etkileşim içerisinde olan insanlar da bundan etkilenir.

İlk versiyon Web 1.0, internetin kullanıma açıldığı dönemde klasik kâğıt tabanlı bilgi sistemlerine benzer bir yapıya sahipti. Tek yönlü bilgi akışına sahip olan bu teknolojide kullanıcı, karşılaştığı bilgilere herhangi bir müdahalede bulunamamaktaydı. Başka bir deyişle Web 1.0 her ne kadar bağlantılarla farklı metinlere geçiş olanağı sunsa da kapalı metin biçimini yansıtır. Diğer yandan Web 2.0'ın 2004 yılında *O'Reilly Media* tarafından geliştirilip kullanıma açılmasıyla farklı bir döneme geçiş sağlanır: "Web 1.0 ile, kullanıcıyı pasif kılan, web içeriklerini değiştirmeye izin vermeyen bir yapıdan; Web 2.0 ile kullanıcının aktif olduğu bir yapıya geçilmiştir" (Sert, 2012, s. 147). Diğer bir deyişle Web 2.0'la birlikte tek yönlü iletişim modeli yıkılır, kullanıcıların da metinlere müdahil olabildikleri açık formlu yeni bir metin formu ortaya çıkar.

İnteraktif yapıya sahip Web 2.0'ın kullanıma açılmasıyla sosyal ağlar genişlemeye ve görsel içeriklerin rahatlıkla internet ortamına taşınması da başlar. Bu teknoloji; kişisel günlüklerin tutulabildiği blogların, Wikipedia gibi sanal kütüphanelerin, Facebook ve Twitter gibi her türlü medya formatının rahatlıkla paylaşılabildiği

sosyal ağların vb. ortaya çıkmasına zemin sağlar. "Bunlar web 2.0 evrensel bir kütüphane, küresel bir pazar, birbirine bağlı hipermetinsel bağlantı parçalarının bir yapbozu, insanların iletişim kurduğu sosyal ağ formu, çoklu medya ve görsel-işitsel iletişimin yeni alanı, sanal etkileşim çevresi altında irdelenmektedir" (Parsa ve Aytaş, 2014, s. 89). Bununla birlikte günümüzde gelişme aşamasında olan Web 3.0'dan bahsetmek de mümkündür. *Anlamsal ağ* olarak tanımlanan bu teknolojiyle sadece insanların değil, makinelerin de okuma, anlama ve yorumlama özelliğine kavuşması planlanıyor. Diğer bir deyişle, Web teknolojisi, ilk kullanıldığı günden itibaren metin kavramının doğasını köklü bir değişime uğratarak hipermetinsel düşünce anlayışını ortaya çıkarır. Teknolojik gelişmeler ışığında ortaya çıkan hipermetinle iletişim biçimleri interaktif bir ağ içine dahil olmur. "Ya da bir başka deyişle, tarihte ilk kez insan iletişiminin yazılı, sözlü, görsel-işitsel biçimlerini aynı sistem içinde bütünleştiren bir hipertext ve meta-dil oluşuyor" (Castells, 2008, s. 440).

Hipermetin, metinsel birimler arasında rahatlıkla bağ kurmaya yönelik şekilde bağlantılarla dokunur. Bu doku, farklı medya ve formatların doğrusal olamadan (non-linear) bir araya gelmesini ve klasik mekanik düzlemde bulunan medya ve formatların hiyerarşik yapısının yıkılmasını olanaklı kılar. Bu akışkanlık, etkileşimde bulunan açısından yeni bir deneyimin yolunu açar: "Pencerelerin çeşitliliği ve içeriğinin heterojenliği, kullanıcının tekrar tekrar o arayüz ile temasa geçtiği anlamına gelir; tıpkı herhangi bir hipermetini okur gibi okumayı öğrenir" (Bolter ve Grusin, 2000, s. 33). Etkileşimde bulunan açısından yaşanan bu deneyim yeni bir okuma alışkanlığını da yaratır.

Hipermetin formundaki bir metin, imajlara, videolara, haritalara, diagramlara, müziklere ya da diğer metinlere rahatlıkla bağlantı sağlayarak metin kavramını yalnızca sözlü olanın ötesine taşır. "Hipermetin, sözlü ve sözsüz bilgileri birbirine bağlayan bir bilgi ortamını belirtir" (Landow, 2006, s. 3). Başka bir deyişle hiper-

metin farklı araç ve formatlarda bulunan bilginin ağlarla birbirine bağlanmasından oluşur. Bu bağlamda hipermetin ve hipermedya kavramları birbirlerini karşılar. Hipermedya, tıpkı hipermetin de olduğu gibi farklı bilgi kaynağı türlerini interaktif bir biçimde bir araya getirir. Dolayısıyla hipermetin ve hipermedya ile klasik düzeyde sunulan araç ve formatlar arasındaki keskin çizgiler erimeye başlar ve birbirleri arasında rahatlıkla bağ kurdukları yeni bir forma bürünürler. Bu yeni form, multimedya (çoklu ortam) olarak adlandırılır. Medya araçlarında yaşanan bu dönüşüm fotoğrafı da etkilemekte ve *multimedya hikâye anlatımı* gibi hipermetin etkisinin rahatlıkla görüldüğü yeni bir tekniğin de ortaya çıkmasını sağlar. Diğer yandan, hipermetin; her ne kadar bilişsel alandaki gelişmelerle ortaya çıkmış bir kavram olsa da edebiyat alanındaki kuramsal çalışma temellerini oluşturur.

Yapıbozumcu ve postmodern teorisyenlerden bazıları hipermetin kavramına atıfta bulunacak şekilde bir metin idealini dile getirdiler: "Yapıbozumcular, sınırsız ve kendi tefsirlerini içerecek şekilde genişleyen bir metni vurgularken, yeni linkler ve elemanlarla sonsuz şekilde genişleyen hipermetni tanımlıyorlardı" (Bolter'dan aktaran Ergaz, 2005, s. 21). Bu bağlamda Roland Barthes, Michel Foucault, Mihail Bakhtin ve Jacques Derrida gibi düşünürler çalışmalarında hipermetini işaret edecek şekilde bağlantı (link), hiperbağlantı (Web) ve ağ (network) gibi kavramlara sıklıkla yer verdiler. "Bu dört düşünür gibi hipermetin ve edebiyat teorileri üzerine çalışan pek çok kişi, merkezi fikirler, sınırlar, hiyerarşiler ve doğrusallık üzerine kurulu kavramsal sistemlerin terk edilerek, onların yerine çok yönlü, düğümlü, bağlantılı ve ağlarla yer değiştirilmesi gerektiğini tartışmaktadır" (Landow, 2006, s. 1). Başka bir deyişle, bu düşünürler klasik kâğıt tabanlı, doğrusal ve kapalı metin formlarının aksine, doğrusal olmayan ve birbirleriyle rahatlıkla bağlantı kurabilen açık metin formlarının önemine dikkat çektiler. Bu düşünürlerden Ronald Barthes, yapıt ve metin arasındaki ayrımı kuram-

sallaştırdığı çalışmalarında, aslında kâğıda basılmış bir doküman ile bilgisayar dokümanı arasındaki özsel farklılığı mükemmel bir şekilde karakterize eder (Bolter'dan aktaran Ergaz, 2005, s. 21-22). Bununla birlikte Barthes (2016) *S/Z* adlı yapıtında *okunabilir metinler* ve *yazılabilir metinler* kavramlarından bahseder.

Okunabilir metinler, bir kitapçıdan rahatlıkla alınabilen nesnelerdir. Bu metin tipi, dışarıdan gelebilecek her türlü yorum, dönüşüm ya da müdahaleye kapalı, tekil dizgeli ürünlerdir. Kapalı formda olan okunabilir metinler, yorumlamayla farklılaşırlar. Bunun sonucunda da yazılabilir metinler ortaya çıkar. Yazılabilir metinler, kitapçıda rahatlıkla bulunabilecek bir nesne değildir. Bu metinler, tekil bir dizgenin yıkıma uğramış halidir ve Barthes'e (2016) göre ideal metin şeklini oluştururlar: "Bu ideal metinde ağlar çok sayıdadır ve hiçbiri ötekinin üstünde olmaksızın, kendi aralarında işlerler; bu metin gösterilenlerden oluşmuş bir yapı değil de gösterenlerden oluşmuş bir galaksidir; başlangıcı yoktur; tersine çevrilebilir; hiçbirinin kesinlikle en önemlisi olduğunu söyleyemeyeceğimiz birçok girişten geçerek varırız oraya; ortaya koyduğu kodlar göz alabildiğine yayılır, bu kodlar bir karara bağlanamaz (Burada, anlam, zar atılması hariç, hiçbir zaman bir karar ilkesine uymaz); anlam dizgeleri bu kesinlikle çoğul metni ele geçirebilir, ancak dilin sonsuzluğuyla ölçüldükleri için sayıları asla sınırlı değildir" (s. 17).

Barthes de olduğu gibi Foucault da hipermetin kavramını işaret edecek şekilde tanımlamalarda bulunur. Foucault (2011, *Bilginin Arkeolojisi*'nde basılı bir metin olarak kitabın maddi birliğini açıklar. Bu maddi birlik birtakım sınırlar barındırır: "Başlığın, ilk satırların ve son noktanın ötesinde, iç görünüşünün ve ona özerklik kazandıran biçiminin ötesinde, o başka kitaplara, başka metinlere, başka cümlelere gönderme yapılan bir sistem içinde ele alınır: bir ağın içindeki düğüm" (s. 36). Diğer bir deyişle, bir metin her ne kadar biçimsel olarak sınırlar barındırsa da metin içerisinde yer alan

başka kitap, eser ya da cümlelere ait alıntılar bu sınırları aşarak ağ oluştururlar. Jacques Derrida (2014) ise bu konuyu *metinsel açıklık* ve metinlerarasılık kavramlarıyla vurgular.

Eserlerinde sıklıkla hipermetin kavramını işaret eden Barthes, Foucault ve Derrida gibi kuramcılar postmodern teori içerisinde yer alan metinlerarasılık olgusuyla da bağlantılı bir şekilde bu konuyu ele aldılar. Daha önce bahsedildiği üzere bilişsel alanı ilgilendiren hipermetin, postmodern dönemde, enformasyon teknolojileri alanında yaşanan gelişmeler sonucu ortaya çıkar ve postmodern teorinin çokkatmalı/eklektik yapısını içerisinde barındırır. Bu bağlamda metinlerarasılıkla yakından ilişki içerisindedir. "Esasen metinlerarası bir sistem olan hipermetin, metinlerarasılığın kitaplardaki sayfalara bağlı metin yapısının yapamadığı şekilde vurgulama kapasitesine sahiptir" (Landow, 2006, s. 55). Başka bir deyişle, her ne kadar hipermetin metinlerarasılıkla yakından ilişkili olsa da kullandıkları teknolojik alt yapı konusunda birbirlerinden ayrılırlar. Hipermetin, bilişsel altyapıya sahip olması yönüyle vurgu ve farklı medyalardan alıntı yapma yönüyle ön plana geçer.

Bilişsel alanı ilgilendiren hipermetin, dilbilim göstergebilim alanını da kapsayan bir kavramdır. Yazınsal alanda, "Anametin (Hypertext), bir dönüşüm işleminin sonunda önceki bir metinden türetilen bir metne verilen ad" (Aktulum, 2011, s. 418) olarak tanımlanır. Diğer bir değişle hipermetin, *yeniden yazma* ürünü olarak, alıntılanan metin ya da metinlerden yeni bir metin formu oluşturur. Bu yeni metin formu, daha önceki metinlerin doğrudan, dolaylı, yalın ya da karmaşık bir dönüşümü sonucu ortaya çıkar. Böylelikle hipermetinde daha önceki metinlerin izleri rahatlıkla sürülebilir. Dolayısıyla hipermetin, "bir B metnini (ilerimetin ya da hipertekst) daha önce gerçekleşmiş bir A metnine (altmetin ya da hipotekst) bağlayan ilişki" (Rifat, 2013, s. 121) olarak tanımlanır. Yeniden yazma sonucu or-

taya çıkan B metni, refere ettiği A metnini konu ya da anlatım biçimi bağlamında dönüştürür. Bu süreç iki olası dönüşüm yönteminden faydalanır: *Dolaylı dönüşüm* ve *yalın dönüşüm.*

Edebi anlamda hipermetin oluşturmak amacıyla kullanılan dolaylı dönüşüm, referans alınan eserin anlatım biçiminden ziyade söylenen şeyi dönüştürmektedir. Dolaylı dönüşümde işlenen konu her ne kadar farklı olsa da üslup aynıdır. Romalı şair Vergilius'un (MÖ 70-19) *Aeneis* adlı yapıtı dolaylı dönüşüme örnektir. Dolaylı dönüşümün aksine, yalın dönüşüm de ise referans gösterilen eserin anlatım biçimi farklı olmasına rağmen, işlenen konu ya da tema benzer bir şekilde işlenir. James Joyce'un (1822-1941) *Ulysses* adlı yapıtı, yalın dönüşümün en belirgin edebi örneğidir. Vergilius'un *Aeneis*'i ve Joyce'un *Ulysses*'i, Antik Çağ ozanı Homeros'un *Odysseia*'sını referans alarak, onun ilerimetinleri ya da hipermetinleri haline gelir.

Hipermetin, her ne kadar dijital teknoloji ile ilintili olsa da gerek Vergilius gerekse de Joyce'un bahsi geçen eserlerinde erken örneklerine rastlanır. Bu eserlerin hipermetinle ilişkilendirilmesinin en temel olgusu metinlerin açık olmasıdır: "Anametin kapalı değildir, bir ilişkiler metni biçimindedir ve devinim halindedir: Devingen ilişkiler açık ya da kapalı olabilmektedir, yani bir metin başka metinlere açık ya da kapalı ilişkiler kurabilmektedir" (Aktulum, 2011, s. 418). Başka bir deyişle hipermetin, farklı metinler, belgeler ya da yapıtlarla devingen bir ilişki içerisindedir ve bu devingenlik, referans alınan altmetinleri dönüştürüp ona açıklık kazandırır. Barthes'e (2016) göre, "Ana metni, metinlerarası çoğulluğun belirtileri olan konu dışı uzantılarla nokta nokta çoğaltmak pahasına, ana metin boyunca adım adım yer değiştirir" (s. 263).

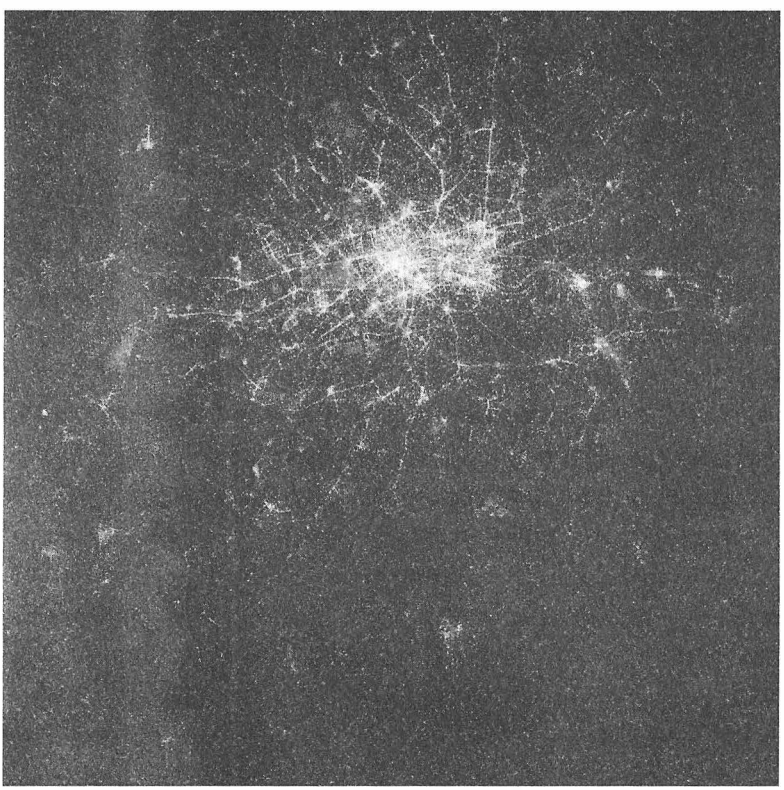
Hipermetnin, diğer metinlerle devingen bir ilişki içerisinde olması onu geçmişle bağlantılı kılıp, ona zenginlik ve derinlik katar. Hipermetin her ne kadar geçmişle bağlantılı olsa da *şimdi* ve *burada*'dır: "Her anametin başka bir bağlama gönderme yapmadan şimdi

ve burada, kendi kendisi için okunabilir, kendi içerisinde yeterince anlamlıdır" (Aktulum, 2011, s. 419). Metnin böylesine zamansal bir karmaşa içerisinde bulunması, referans alınan eski metinlerin yeni bir bağlamda güncellik kazanmasına olanak tanır. Hipermetin, alt-metinlerle kurulan karma ilişkiler içerisinde olduğu için bu ilişkiler saptandığı taktirde okunabilir. Dolayısıyla hipermetin, okuyucunun belleğini sınayan bir okuma geliştirmesine olanak sağlar.

Dilbilimsel alanı ilgilendiren hipermetin her ne kadar kâğıt tabanlı bir mecrada kendisini gösterse de yapısal olarak farklı metinlerle etkileşim içerisinde olması onu açık bir forma kavuşturur. Hipermetnin metinsel açıklığı, bilişsel alandaki hipermetnin temel yapısını oluşturur. Başka bir deyişle bir metni, hipermetin olarak nitelemek sadece Web üzerinde temsil edilmesiyle ilgili değildir: Kâğıt tabanlı mecrada sunulan bir metin de hipermetin olarak nitelendirilebilir. Diğer yandan daha önce bahsedildiği üzere bilişsel alandaki hipermetin, doğrusal olmayan bir yapıya sahiptir. "Dipnotlar, ekler ve çoklu bölüm sonları gibi yazınsal araçlar geliştirirken, hipermetin dijital çevrenin doğrusal olmama halini tercih etmemesinden faydalanır" (Ritchin, 2012, s. 108). Ayrıca, hipermetin, video, ses kaydı, müzik, fotoğraf ve grafik gibi farklı medyaları da aynı metin içerisinde barındırabilmekte; içerisinde barındırdığı bağlantılarla farklı metinlere geçiş imkânı tanır. Hipermetnin bu özelliği Gilles Deleuze (1925-1995) ve Felix Guattari'nin (1930-1992) bahsettiği *köksap* (rizom) kavramlarıyla bağdaşır. Landow'a (2006) göre hipermetin üzerine düşünen biri "köksapları, yaylaları ve birkaç maddesel düşünce üzerine tartışmaları yakından incelemek zorundadır; bunların en belirgin kısmı, *Bin Yayla*'da hipermetini bir prototip olarak sunmaktır" (s. 58). Deleuze ve Guattari'nin köksapa dair nitelemelerinde her ne kadar hipermetin kavramından bahsedilmese de bahsi geçen tanımlamalar kavramı işaret eder.

Deleuze ve Guattari, köksap terimini bir metafor olarak bilginin yorumlanmasındaki çoklu ve hiyerarşik olamayan yapıyı

tanımlamak için kullanır. Köksaplar, *ağaç* biçimli, dikey ve yalnızca doğrusal bağlantılara sahip bilgi kavramının eleştirisidir. Köksaplarla, başlangıcı ve sonu olmayan dolayısıyla bir girişi ya da çıkışı olmayan düşünce yapıları tanımlanır. Bu düşünce yapısı, hiyerarşik yapılanmaya sahip dikey ve doğrusal ağaçların aksi bir düzlem gösterir: "Köksap başlı başına bir manifestodur: Düşünme edimini çarpıtan ve bizi ondan yüz çevirten ağacın ezeli ayrıcalığıyla mücadele etmek için yaratılmış yeni bir düşünce imgesi" (Zourabichvili, 2011, s. 105). Diğer bir deyişle köksap, hiyerarşik ve doğrusal düşünce yapılarına karşı çıkan yeni ve farklı bir düşünce yapısını temsil eder.



Harita 1: Eric Fisher, *Bir Şey Görün ya da Söyleyin*, Londra, 2011.

Köksapların aksine, hiyerarşik yapılanan doğrusal ve dikey biçimli düşünce yapıları, iki boyutlu hareket alanına sahip klasik araçların yarattığı metin formunu karşılarlar. Bu metin formları kapalı ve doğrusal ilerlediği gibi, giriş ve çıkışları bulunur. Bunun aksine, tıpkı haritalar gibi belirli bir girişi ya da çıkışı bulunmayan *köksap*, hipermetnin bir kodu olarak görmek mümkündür. Sanatçı Eric Fisher'ın 2011 yılında Flicker ve Twitter kullanıcılarının yer bildirimli paylaşımlarından oluşturduğu Londra haritası (Bkz. Harita 1) bu olguya örnektir.

Deleuze ve Guattari'nin köksap hakkında yapmış olduğu tanımlama internetin ilk kullanım biçimi olan ARPANET'in temel fikrini, daha sonrasında da Web formatını ve hipermetini yansıtır. Bu iletişim ağının temeli, kullanıcılarını topolojik olarak birçok yol ve teknolojik altyapı kullanarak birbirine bir veya birden fazla yoldan bağlanmış iletişim noktalarının kesintisiz bir şekilde haberleşmesine dayanır. Diğer bir deyişle, iletişim ağı içerisinde bulunan herhangi bir nokta işlev dışı kalsa dahi diğer noktalar birbirleriyle iletişim içerisinde olmaya devam eder. Bir başlangıcı ya da sonu yoktur, dolayısıyla da doğrusal değildir. Aynı olgu Web ve bununla birlikte ortaya çıkan hipermetin için de geçerlidir: Bağlantılarla farklı metin ve formatlar birbirlerine ağlarla bağlıdır. "Köksap şunları aynı anda söyler: tüm düşünceye hükmeden köken ya da ilk ilke yoktur; çatallanma, öngörülemez karşılaşma, kümenin eşsiz bir açıdan yeniden değerlendirilmesi yoluyla olmayan bir anlamsal (significative) ilerleyiş yoktur; bir çokluğun güzergahında ayrıcalıklı bir sıra ya da giriş ilkesi de yoktur" (Zourabichvili, 2011, s. 107). Diğer bir deyişle, düşünce yapısını hükmü altında tutan hiyerarşik yapılanma karşıtı olarak, belirli bir giriş ya da çıkışı bulunmayan köksaplar, dikey ve doğrusal düşünce sistemine karşıttır. Bununla birlikte, köksaplar, hipermetnin diğer bir kodu olan *karşı-hafıza*'nın ortaya çıkmasını sağlar.

"Rizomun esas özelliği şecereye ve soy ağacına, aile ve Devlet değerlerine karşı çıkışı, onları bozulmaya uğratmasıdır. Bir tür karşı-hafızadır. Değişimlerle, unutuşlarla, kalıpların kırılmasıyla, yayılma ve işgal ile büyür. Grafik sanatlardan, fotoğraf ve çizimden farklı olarak 'kopya' etmez... haritalar çıkarır. Unutma ki bir haritaya pek çok yerden girilebilir (hemen hemen bütün noktalarından)" (Baker, 2011, s. 360).

Doğrusal ve hiyerarşik düşünce yapısının karşıtı olarak köksap düşünce yapısıyla ortaya çıkan karşı-hafızanın amacı klasik metnin doğasında yatan büyük söylevleri ve meta-anlatıları yapı sökümüne uğratmaktır. Bununla birlikte, bellek metaforu olarak metin ve metnin aktarılmasını sağlayan araç(lar) (medium) açısından her bir teknolojik değişim insan düşünce yapısında birtakım değişiklikleri de ortaya çıkartır. Çünkü düşünce dediğimiz mefhum su gibi akışkan ve sıvıdır. Sıvı maddeler, içinde bulunduğu kabın ya da yerin şeklini alır. Yer çekiminin bulunduğu yerlerde sıvının böyle bir tepki vermesi gayet normaldir. İnsanın düşüncelerini aktarmaya yarayan araçlar da sıvının içinde bulunduğu kaba benzer: İletişim araçlarında yaşanan teknolojik gelişmeler; insan bilincini ve düşünce yapısını etkiler. "Gutenberg'in mekanik hurufatının insanların aynı belgeleri okuyup tartışabilmesine olanak sağladığı için ulus-devletin kuruluşunun ilerletilmesinde rol aldığı düşünülür" (Ritchin, 2012, s. 111). Diğer yandan, postmodern dönemde enformasyon araçlarında yaşanan teknolojik gelişimler ışığında metin kavramı ve anlayışında da değişiklik meydana gelir ve hipermetin ortaya çıkar. "İnsan düşüncesinde bir devrimi işaret eden bu paradigma kaymasının hemen hemen tüm tarafları elektronik yazıyı, insanlık düşüncesinin önemli simgelerinden biri olan basılı kitabın güçlü ve zayıf yönlerine doğrudan bir yanıt olarak görür" (Landow, 2006, s. 1). Metin formunda yaşanan böylesi bir paradigma kayması bir tepki sonucu ortaya çıkmıştır ve köksap düşünce yapısına sahip hipermetnin doğmasıyla da insan düşüncesi ve dolayısıyla da top-

lumsal yapıyı oluşturan tüm etkenlerde değişiklikler meydana gelir. "Dijital teknolojilerin yaygınlaşması ve bu teknolojilerin toplumların her kesimi tarafından kullanılmasının ardından yeni bir döneme geçildiği ile ilgili tartışmalar gündeme gelmeye başlamıştır" (Sağlamtimur, 2016, s. 145). Bu, içinde yaşadığımız *ağ toplumu*'nu işaret eden yeni dönemi postmodern teoriler açıklamakta yetersiz kalacaktır. Bu yüzden de *postomdernizm sonrası* (postpostmodernizm) adı altında yeni teoriler geliştirilir.

Postmodernizm sonrasında yaşanan bu dönemde, hipermetin kavramının insan düşüncesinde başatlık kurmaya başladığından da bahsetmek mümkündür: "Yetki, bilgi, benlik, gerçeklik ve zamanın tasarlandığı şartlar aniden ve sonsuza dek değiştirildi" (Kirby, 2006). Bu yeni dönemle birlikte; zaman, mekân ve gerçeklik algısında da farklı bir yapılanma medyana gelir: Süje farklılaşır ve estetik alanda da yeni bir anlayışın hâkim olduğu varsayılır.

Hipermetin ve Dijimodernizm İlişkisi

İnternetin, 1995 yılında tamamen serbest bırakılarak kamusal düzeyde kullanılmaya başlanmasıyla bilişim ve enformasyon teknolojileri gündelik hayatın her yanına yayılılmaya başladı. Bununla birlikte toplumsal, ekonomik ve kültürel tüm öğelerin değişime uğrar. Modern, daha sonrasında da postmodern kültürel mantığın inşasında önemli bir rol oynayan Post-Endüstriyel Çağ sonrasında yaşanan bu dönem, *Bilişim Çağı*, *Bilgisayar Çağı*, *Dijital Çağ* ya da *Yeni Medya Çağı* olarak adlandırılır. *Postpostmodernizm*, *trans postmodernizm*, *metamodernizm*, *sözde-modernizm* (psedo-modernism) ya da *dijimodernizm* (digimodernism) olarak da tanımlanan yeni bir kültürel yapılanma ortaya çıkar.

20. yüzyılın sonunda enformasyon alanında yaşanan devrimle birlikte ortaya çıkan bilişim çağı, ağ toplumu olarak adlandırılan yeni bir sosyal düzenin inşasını sağlar. Ağ toplumu, sanal belleğe

sahip geliştirilmiş bilgisayarlar ve hücresel (mobil) iletişim teknolojileri gibi elektronik araçlarla iç içe yaşayan, fiber optik iletkenlerle kurulu geniş bilgisayar ağlarının bir parçası halinde gündelik yaşantılarını devam ettirerek yeni bir kültürün parçası haline gelen insanları tanımlar. Diğer yandan, edebiyat eleştirmeni Alan Kirby de sözde modernizm ya da dijimodernizm ile bu dönemi işaret eder. "Alan Kirby, postmodernizmin 1990'ların sonunda geri çekilmeye başladığına ve 'dijimodernizm' (digimodernism) olarak isimlendirdiği baskın bir kültürün yerini aldığına inanmaktadır" (Sağlamtimur, 2016, s. 149). Ayrıca dijimodernizm, ağ toplumunun içinde yaşadığı ve yeni metin biçimiyle kurduğu bağ ile ortaya çıkar. Hipermetin kavramıyla bu konuda bağdaşan dijimodernizmle süje, zaman-mekân ve gerçeklik algısı çerçevesinde şekillenen yeni bir kültürel, sosyal ve estetik yapılanma ortaya çıkar.

Dijimodernizm, "1990'ların ikinci yarısında yeni teknolojilerin gücüyle ilk kez ortaya çıktığı andan itibaren, postmodernizmi, yirmi birinci yüzyılın yeni kültürel paradigması olarak belirlemek için kararlı bir şekilde yerinden oynattı" (Kirby, 2009, s. 1). Başka bir deyişle bilişim çağıyla birlikte; tıpkı modern toplum yapısından, postmodern yapıya geçişte olduğu gibi, yeni bir kültürel yapılanma ortaya çıkar. Dijimodernizmin kökleri her ne kadar postmodernizme dayanıyor olsa da 21. yüzyılda adından bahsettirir. Bununla birlikte dijimodernizm, postmodernizmin yeni bir evresini ya da ondan kopuşu temsil eder.

Dijimodern dönemin ortaya çıkmasında ise bu dönemin toplumsal yapısını oluşturan ağ toplumu ve bu toplumun yoğunlukla etkileşim içinde olduğu hipermetin önemli bir rol oynar. Hipermetin gibi yeni bilgi teknolojilerinin ortaya çıkışı, büyük toplumsal değişim koşulları sağlar (Landow, 2006, s. 29). Bu değişimler siyasi, ekonomik ve kültürel alanda olduğu kadar estetik alanda da kendisini gösterir. Bu bağlamda hipermetinle ortaya çıkan dijimodern dönemim getirdiği toplumsal değişimleri ortaya koymak, ağ

toplumu ve etkileşim içinde bulunduğu metni tanımlamakla mümkündür. Manuel Castells'e (2008) göre, "Ağ toplumunun ideal tipi çerçevesinde özetlenen toplumsal dönüşüm süreçleri, toplumsal ve teknik üretim ilişkileri alanının ötesine geçer: Kültürü ve iktidarı da derinden etkilerler. Kültürel ifadeler, tarihten ve coğrafyadan soyutlanır, ağırlıklı olarak, elektronik iletişim hatlarıyla aktarılır hale gelir; sonuçta, dijital, görsel-işitsel hipertext'in kapsadığı kod ve değer çeşitliliği içinde izleyicilerle etkileşim içinde olan, izleyicinin de etkileşim kurduğu ağlardır bunlar" (s. 630).

Ağ toplumu ve bu toplumun içinde yaşadığı dönem olarak adlandırılan dijimodernizm; modernizm ve postmodernizmin aksine, toplumsal ve teknik üretim ilişkileri çerçevesinde gerçekleşen değişimin baskınlığından ziyade, elektronik iletişim ağları ve bunun sonucu olarak hipermetnin kapsadığı metin biçimiyle ortaya çıkar. "Dijimodernist hipotez, bilgisayarlaşmanın bildiğimiz tüm metinsel yapıları yeniden yapılandırıldığını ya da yapılandıracağını göstermektedir" (*Postmodernism is out, Digimodernism is in*, 2009). Bu bağlamda, bilgisayarlaşmış yeni metin formu dijimodernist dönemin kültürel yapılanmasına şekil verir. Edebiyat eleştirmeni Kirby, her türlü kültürel üretimi bir metin formu olarak görür ve dijimodern dönemi yaratan yeni metin formunun kodlarını ortaya koyar: "Dijitmodernizm ortaya çıkışını ve üstünlüğünü, en saf haliyle ilerleme, rastlantısal, kısa sürede eskime ve anonim, çoklu ve sosyal yazarlığa dayanan yeni bir metinsellik biçimi üreten bilgisayarlaşmış metne borçludur" (Kirby, 2009, s. 1). Başka bir deyişle dijimodernizm ve kültürel yapısı, hipermetnin bu temel özelliklerinden oluşur. Bunların haricinde, *metinsel rollerin yeniden formülasyonu ve aracılık*, *akışkan-sınırlı metin* ve *elektronik-dijital* metin yapısı, hipermetinsel kodlarıdır. Dijimodern dönem ve bu dönemin yarattığı tüm kültürel ürünler hipermetin ve onun kodları tarafından

şekillenir. Dolayısıyla, bu dönemin estetik olgusu da bu kodlardan faydalanır. Bununla birlikte dijimodern kültür yeni bir yazar-okuyucu anlayışı doğurur ve sadece internet teknolojisi ve onun içinde bulunan çevrimiçi ağ kültürle sınırlı kalmaz.

Dijimodernist metnin doğası, okuyucu ya da izleyicinin etkileşim içinde olduğu metne içerik ekleme, anlatı geliştirme, fiziksel olarak metni yeniden yapılandırma gibi özellikler taşır. Böylelikle de metin, gelişim sağlamak için her türlü müdahaleye açık hale gelip materyal olarak geleneksel forma sahip fiziksel sınırlı metinler yerini *akışkan-sınırlı metin*'lere bırakır. Hipermetnin başlıca kodlarından birini oluşturan akışkan-sınırlı metin beraberinde yeni bir paradigma kaymasını getirir.

Metin tabanlı güçlü arama motorları, çok katmanlı endeksleme ve farklı medyalar arasında bağ kurabilme özelliğiyle metin analizi için yeni bir paradigmanın ortaya çıkmasını sağlar (Cornis-Pope, 2014, s. 4). Bu paradigma kayması sadece çevrimiçi ağlarla ve metinlerle sınırlı değildir. "Dijimodernist metin; çağdaş kültürde bulunan *Reality Show*'lardan Hollywood gişe rekorları kıran fantezi filmlerine, Web 2.0 platformlarından en sofistike video oyunlarına ve bazı türden radyo şovlarından çapraz kurgu romanlara kadar uzanıyor" (Kirby, 2009, s. 1). Diğer bir deyişle hipermetin kavramı dijimodern dönemde sadece kendisini metinde değil içerikleri ve dinamikleri katılan izleyici veya dinleyici tarafından yönlendirilen televizyon programları, video oyunları, radyo programları, filmler vb. alanda da gösterir.

Dijimodern kültürün hipermetin etkisindeki ürünleri, metin olarak değerlendirir ve bu dönem içerisinde ortaya çıkan yeni metin biçimi, doğası gereği, bireysel müdahaleler olmaksızın var olamaz. "*Big Brother* ya da son yıllarda popülerleşen *Survivor* gibi tipik bir sözde-modernizm örneği olan programlar, izleyiciler yarışmacıları oylamak için telefon açmazsa, materyal olarak var olmayacaktır. Oylama, programın materyal metinselliğinin parçasıdır, etkileşimli

bir eylemdir" (Sağlamtimur, 2016, s. 150). Böylelikle, ortaya çıkan kültürel ürün okuyucuların ya da izleyicilerin istekleri doğrultusunda şekillenir. Bu olgu hipermetnin, *rastlantısallık* kodunu gözler önüne serer. Rastlantısallık sonucu ortaya çıkan kültürel ürünler, onlarla etkileşim içinde olanlara içerik bağlamında özgürlük tanır. Bu, olumlu olduğu kadar olumsuz olarak da algılanmalıdır: "İyimser düşünceler bunu kültürün demokratikleşmesi olarak görürler; karamsarlar ise bu şekilde üretilen kültür ürünlerinin (en azından şimdiye kadar) acımasız banalliğine ve boşluğuna işaret etmektedirler" (Kirby, 2006). Başka bir deyişle dijimodernizm tıpkı postmodern teoride olduğu gibi tartışmalı bir dönemidir. Diğer yandan dijimodernizm kendine özgü, yeni bir zaman, mekân ve gerçeklik deneyimini süje üzerinden hissettirmekte geç kalmaz. Bu paradigmalardaki değişim, kendi estetik anlayışını da fotoğraf sanatı üzerinden göstermeye başlar.

Dijimodernizmde Zaman, Mekân ve Gerçeklik

Ağ toplumunun içinde yaşadığı dönem olarak dijimodernizm, yeni bir zaman deneyimini toplum üzerinde hissettir. Bu olgunun ortaya çıkmasındaki en önemli faktör ise bilgisayar ve internete dayalı iletişim araçlarıdır. Bilgisayar ve internete dayalı enformasyon araçlarının küresel çapta yaygınlaşması, mesafelerin silinmesine yol açar. Bununla birlikte, küresel boyutta ele alındığı taktirde nesnel zaman birimi olarak saat; coğrafi olarak bulunulan enlem ve boylamlara göre dilimlere ayrılır ve farklılık gösterir. Fakat, mesafelerin silindiği böylesine bir iletişim biçimiyle dünyanın farklı yerlerinde ve farklı zaman dilimlerinde bulunan insanlar, ortak bir mecrada (sanal ortam) gerçek zamanlı iletişim içerisinde bir araya gelirler. Castells'e (2008) göre, "Bilgisayarlı iletişim, insanları interaktif, çok taraflı yazılı sohbetlerde bir araya getirerek gerçek zamanlı diyaloğu da mümkün kılar. Yanıtların ertelenmesi kolayca halledilebilir; çünkü yeni iletişim teknolojileri zaman bariyerlerini en az telefon

kadar, ama daha büyük bir esneklikle aşan; iletişim kuran tarafların uzun süreli sessizliklere pek uygun olmayan telefonun baskısı olmaksızın iletişim alanını genişletecek yeni bilgiler getirmek üzere birkaç saniye, hatta dakika uzaklaşmasına izin veren bir yakınlık duygusu da yaratır" (s. 609).

Zaman bariyerinin kalktığı sanal bir ortamda, dünyanın farklı yerlerinden insanlar bir araya geldiği taktirde, o ortam içerisine bulundukları zaman dilimlerini de taşırlar. Bulundukları ortam her ne kadar sanal bir mekân olsa da farklı zamanların bir araya gelmesine olanak tanır. Bu olgu, zaman ve mekân arasındaki ilişkiyi yıkıma uğrattığı gibi mekân üzerinde yeni bir zaman inşasını da sağlar. Postmodern dönemde çöküşe uğrayan zaman, dijimodern dönemde yerini *eşzamanlılık* ve *zamansızlık*'a bırakır. Castells'in (2008) tanımladığı eşzamanlılık ve zamansızlık, "elektronik olarak bütünleşmiş bir multimedya sistemiyle bağlantılı gerçek sanallık kültürü" (s. 609) ile toplumsal düzeyde zaman algısının dönüşümünü tanımlar. Bunun sonucu olarak tek bir mekânda (bu mekân her ne kadar sanal olsa da) farklı zamanların bir arada bulunabildiği ya da zamanın belirlenemediği, *hiperzaman* ortaya çıkar. Böylesine bir zamansal kolajın ortaya çıkmasındaki en önemli faktör ise dijimodern dönemde mekân kavramının da değişime uğramasıdır.

Dijimodern dönemle yeni bir mekândan bahsetmek mümkündür. Bu mekân, bilgisayar ve internet teknolojisiyle ortaya çıkan *sanal mekân*'dır ve gerçeklik algısında yeni bir boyutu meydana getirir. Mekânın, ileri enformasyon araçlarıyla farklı bir boyuta taşınması insan algısında önemli değişiklikleri de sağlar. Bununla birlikte, "söz konusu zaman ve uzam, bugünkü tarihsel deneyimin aştığı sosyo-teknik yapılara dayalıdır" (Castells, 2008, s. 505). Başka bir deyişle, sosyal açıdan zaman ve mekân deneyimi teknik gelişmeler ışığında yeniden organize olabilir.

Ağ toplumunda önemli bir yere sahip olan internetle birlikte de sanal mekân doğar. "Sanal (*virtual*), varolmayan ama algının yön-

lendirilmesiyle var olduğu yanılsaması yaratılması durumunu ifade eden *virtualis* kökeninden gelen bir kavramdır" (Çatalcalı, 2016, s. 136). Dolayısıyla, sanal mekân da gerçekte var olmayan fakat, bir yanılsama olarak algılanandır. Başka bir deyişle sanal mekân gerçek bir evren olmaktan ziyade hayali bir gerçeklik evrenidir.

Castells, birçok düşünürün zamanın, mekânı organize ettiği düşüncesine karşı çıkarak, günümüz ağ toplumunda, mekânın zamanı organize ettiğini savunur. Ayrıca, sanal mekân, öncelikle kendisini kapitalist ekonomi ve onun tüm mekanizmalarında hissettirir: "İleri telekomünikasyonun hemen her yerin ofis haline gelebileceği, böylece büyük şirketlerin pahalı, kalabalık, nahoş, merkez binalarını terk edip dünyanın güzel yerlerinde taleplerine uygun olarak inşa edilmiş, binalara taşınacağı aşikâr sayılıyor" (Castells, 2008, s. 506). Böylelikle, dijimodern dönemde sanal mekânla birlikte çalışanlar açısından fiziksel mekânlara bağlılık azalır ve kapitalist ekonomi farklı bir boyuta taşınır. Diğer yandan e-ticaret siteleriyle birlikte pazar alanı da kendisini sanal mekânlarda yer bulur. "İnternet yalnızca vaat ettiği sanal mekânsızlığa ekonomik ve teknolojik bir altyapı oluşturmamakta, giderek merkezin her yerde olduğu bir ağ toplumunun kurulmasında öncülük etmektedir" (Parsa ve Aytaş, 2014, s. 88). Ağ toplumunun ortaya çıkmasına öncülük eden sanal mekân, mimari alandan, gündelik yaşantıya birçok alanı etkisi altında alır.

Sanal mekân terimi, ilk olarak William Gibson, *Neu-romancer* (1984) adlı romanında geçer. Sanal mekân sadece matematiksel kodlarla, veri tabanları ya da elektrik sinyalleriyle sınırlandırılmamalı: "Gibson'a göre, sanal mekân bilgisayar kullanıcılarının uzlaşımsal ortak halüsinasyonudur" (Çatalcalı, 2016, s. 136). Başka bir deyişle sanal mekân, gerçekte var olmayan fakat onu algılayanlar tarafından *gerçek* olarak tanımlanır. Dijimodern dönemde, sanal mekânın ortaya çıkmasıyla farklı boyutları bir arada bulunduran

hipermekân'dan bahsetmek mümkündür. Böylelikle, ağ toplumunun içinde bulunduğu dijimodernizmle zaman ve mekân ekseninde gerçeklik anlayışında da farklı bir evreye girmiştir.

Dijimodernizmde, tıpkı modernizm ve postmodernizmde olduğu gibi, gerçeklik algısında önemli bir değişiklik meydana gelir. "Gerçeklik toplumsal yapı içerisinde hareket eder haldedir" (Çatalcalı, 2016, s. 135) ve gerçekliğin bu dönemde değişime uğramasının en önemli etkeni ise bilgisayar tabanlı iletişim araçlarının yaygınlaşmasıdır. Dijimodern dönemde gerçekliğin yeniden yapılanması ve inşa edilmesindeki parametrelerden diğeri de ağ toplumunun etkileşim halinde bulunduğu hipermetindir.

Ağ toplumunun kültürel yapısı, bilgisayar tabanlı iletişim sistemleri ve hipermetin boyutundaki sembolik temsillere dayanır. Hipermetinsel sembollerin genellikle sanal bir mekânda temsil edilmesi, gerçeklik olgusunun da sanal bir boyutta var olmasına olanak tanır. "Tipografik iletişimden çok duyulu iletişime dek bütün iletişim biçimlerinin elektronik olarak bütünleşmesi etrafında örgütlenen yeni iletişim sisteminin tarihsel özgüllüğü, sanal gerçekliği başlatması değil, gerçek sanallığı inşa etmesidir" (Castells, 2008, s. 497). Diğer bir deyişle, ağ toplumunun baskın iletişim eksenini oluşturan ve sanal bir mekân içerisinde bulunan hipermetinsel semboller, sanal gerçeklik boyutunun var olmasını beraberinde getirir.

Sanal gerçeklik, "fiziksel gerçekliği yapay olarak yeniden üretmek ya da alternatif bir gerçeklik algısı yaratmak üzere, kullanıcının duyularını oluşturulan ortamla etkileşerek yönlendiren bir dijital veri uzamıdır" (Çatalcalı, 2016, s. 136-137). Dijital veri uzamının yarattığı gerçeklik boyutu olarak sanal gerçeklikle birlikte, postmodernizmin gerçekliğe olan bakış açısı da değişir. "Postmodernizm, içinde bireysel güçsüzlüğün ve gerçeğin sorunlarının problamatize edildiği bir görünüm olarak çağdaş kültürü tasarlamıştır" (Sağlamtimur, 2016, s. 149). Bu nedenle de postmodern teori, dönemin gerçeklik anlayışını tanımlamak için televizyon ve sinema ekranında

yer alan imajlara vurgu yapar. Postmodernizm, *gerçekliği* sorgulayarak tanımlar; şimdi ise sözde modernizm (dijimodernizm), gerçeği, etkileşim içerisinde olduğu metinlerle, örtük olarak tanımlar (Kirby, 2006). Başka bir deyişle dijimodern teori gerçekliği tanımlamak adına ağ toplumunun etkileşim içerisinde bulunduğu hipermetine yönelir. Dolayısıyla *sanal gerçeklik* hipermetinsel bir kod olarak ele alınmalıdır.

Sanal gerçeklikle birlikte postmodern teorinin, gerçekliği belirsiz olarak tanımlaması da geride kalır: "Kirby, 'Bundan sonra eleştirel gerçekliğe inanacağız' diyerek postmodern teorideki belirsizliğin yerini eleştirel gerçekliğe bırakacağını vurgulamaktadır" (Sağlamtimur, 2016, s. 149). Bu bağlamda gerçeklik ve gerçekliğin boyutunda, sanal gerçek olarak adlandırılan yeni bir boyutun oluşmasına tepki niteliğinde eleştirel bakış açısı ortaya çıkar.

Dijimodernizmin toplumsal yapısını oluşturan ağ toplumu ve bu dönemin ortaya çıkmasını sağlayan hipermetinle birlikte zaman, mekân ve gerçeklik bağlamında değişimler meydana gelir. Bu değişimler ışığında süje de değişime uğrar.

Dijitalmodernizmde Süje

Dijimodern dönemde, genellikle hipermetinle etkileşim içerisinde bulunan süje, ağ toplumunun bir parçasını oluşturur. Postmodern dönemde silinişe uğrayan süje, hiperzaman ve mekânla, sanal gerçeklik içerisinde yeniden inşa olur. Dijimodern süjeyi tanımlamak adına tıpkı postmodern süjede olduğu gibi etkileşim içerisinde bulunulan metin şekline bakmakta fayda var.

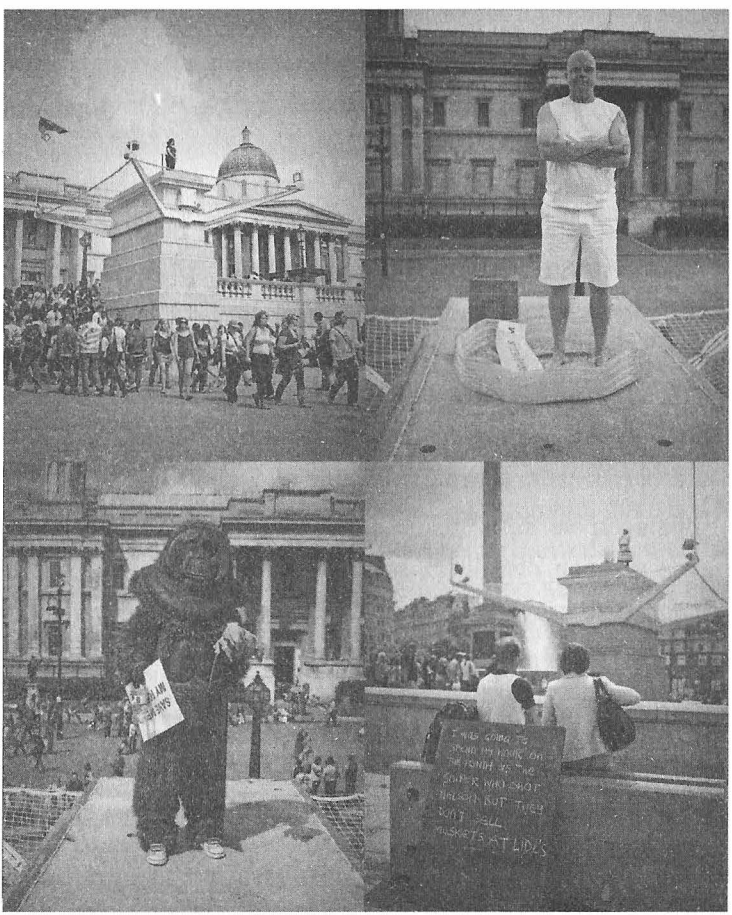
Dijimodern süje son derece kısa ömürlü bir metinle karşı karşıyadır. Ağlar sayesinde farklı bilgiler arasında rahatlıkla geçiş sağlayan hipermetin, akışkandır. Dolayısıyla, süje başlangıcı ve sonu olmayan ve birbiriyle yakından ya da uzaktan alakalı metinlerle devingen bir ilişki içerisine girer. Bu olgunun en büyük örne-

ği, internette araştırma yaparken açılan bağlantılar belirli bir süre sonra başlangıcı ya da hedeflenen sonu unutmadır. Kirby şöyle der (2006): "Böylesine bir kültür hafızaya sahip değildir. Bu yüzden de dijimodernizm amneziktir. Şimdiki zamanda, geçmişte ya da gelecekte hiçbir anlam taşımayan kültürel eylemlere sahiptir. Diğer yandan bağlantılarla farklı metin ve bilgilere erişmek ya da tek bir bilgi akışının farklı metinlerden oluşması ayrıca hipermetnin akışkanlığı, onunla etkileşim içerisindeki süjenin duygusal bütünlüğünün de yok olmasını sağlar. Sosyal medyada bilgi akışını oluşturan paylaşımlar, birbirinden farklı duygusal etkileşimleri de taşır: Üzücü bir kaza haberinden sonra erotik içeriğe sahip video kliple karşılaşmak olağandır."

Dijimodern dönemde süje, zaman, mekân ve gerçeklik algısını oluşturan sanal bir ağ çerçevesinde yeniden inşa olur. Dolayısıyla bütünleşik ve tek bir süjeden bahsetmekten ziyade çoklu/kompoze yapıya sahip süjeden bahsetmek yerinde olacaktır. "Hipermetin daha az çoğaltılmış ve daha fazla kendinden itişli keşif ve ortak artırmanın bütünleyici bireyselliğini savunur" (Ritchin, 2012, s. 111). Bu olgunun temelinde ise dijimodern dönemin temel unsuru hipermetinle yazar ve okuyucu arasındaki hiyerarşik yapının yıkıma uğraması yatar.

Postmodernizm, modernizm ve onun öncesi romantizm döneminde yazar önemli bir rol oynar. "Fakat 1990'ların sonlarında veya 2000'lerin başında bir yerde, yeni teknolojilerin ortaya çıkışı, yazarın, okuyanın ve metnin doğası ve aralarındaki ilişkileri şiddetle ve sonsuza dek yeniden yapılandırıldı" (Kirby, 2006). Hipermetinle yeniden yapılanan bu ilişki özellikle Web 2.0'ın ortaya çıkmasıyla herkese yazar olabilme olanağı tanıyan, anonim ve çoklu yazarlara sahip ve istenildiği taktirde istenildiği zaman var olan bilginin güncellenebildiği wikipedia gibi çevrimiçi bilgi kaynaklarında kendisini gösterir. Hipermetin, doğası gereği *anonim, çoklu ve sosyal yazarlık*'ın ortaya çıkmasına olanak sağlar. "Günümüzün

günlük-benzeri blogları, sayısız bağlantılarıyla diğer metinlerden faydalanmalarıyla, wikileriyle, çok sayıda insanın birlikte yazması, birbirini düzeltmesi ve düzenlemesiyle, tekil yazarın sesini karanlığa gömüyor" (Ritchin, 2012, s. 111). Bu özellikler, hipermetnin açık, müdahale edilebilir ve hiyerarşik olmayan köksap modeline dayanır. Bunun aksine klasik kâğıt tabanlı bilgi kaynakları ansiklopedilere bakıldığında; yazarları belli olan, hiyerarşik, kapalı ve müdahale edilemeyen metinlerdir.



Fotoğraf 14: Antony Gormley, *One & Other*, 2009.

Hipermetin, bu yapıyı yıkarak dijimodernist metni meydana getirir. Bununla birlikte, dijimodern süje ve hipermetinle birlikte estetik alanında da sessiz bir devrimin ortaya çıkmasına vesile olur. Antony Gormley'in 2009 yılında Trafalgar Meydanı'nda gerçekleştirdiği performans sanatı estetik alanda yaşanan bu sessiz devrimin bir kanıtı niteliğindedir. Gormley, *One & Other* adlı çalışmada (Bkz. Fotoğraf 14) internet üzerinden kaydolan 2.400 kişi 100 gün boyunca performans düzenler. Bu performans çalışması anonim, çoklu ve sosyal yazarlığa örnek niteliğindedir.

Hipermetnin doğal bir sonucu olarak yazar-okuyucu arasındaki hiyerarşik yapının yıkımı sonucu ortaya çıkan anonim, çoklu ve sosyal yazarlıkla birlikte; üretilen metinler de anonimleşmeye başlar. İnteraktif ortam içerisinde sunulan ve birden fazla yazara sahip olan anonimleşmiş metinlerde, tek bir yazardan ya da telif hakkından bahsetmek imkânsızdır. Dolayısıyla hipermetinle birlikte *metinlerin anonimleşmesi* gündeme gelmektedir. Diğer yandan, yazar, okuyucu ya da eser sahipliği konusundaki anonimleşme, atıf geleneğinde de köklü bir değişikliği meydana getirir: *Anonim metinlerin kendine mal edilmesi* ve *anonim metinlere atıf* yapmak, hipermetnin estetik alana getirdiği bir yenilik haline gelir.

Bilgisayar ve dijital teknolojinin yaygınlaşmasıyla toplumsal düzeyde yaşanan değişlikler sosyo-kültürel tüm alanları etkiledi: "Elektronik ve küresel ağ teknolojileri beşerî bilimler ve sanatta sessiz bir devrime aracılık ederek yeni yaratıcı ve bilimsel üretim biçimleri getirdi" (Cornis-Pope, 2014, s. 4). Bunla birlikte, hipermetin kendisini bu alanların tümünde hissettirmesi beraberinde estetik olgusunun da onunla birlikte yeniden şekillenmesini getirir. Fotoğraf sanatı da bu değişime ayak uydurarak hipermetnin özelliklerini estetik bağlamda taşır hale gelir.

Hipermetin Etkisinde Günümüz Fotoğraf Sanatında İfade Biçimleri ve Estetik

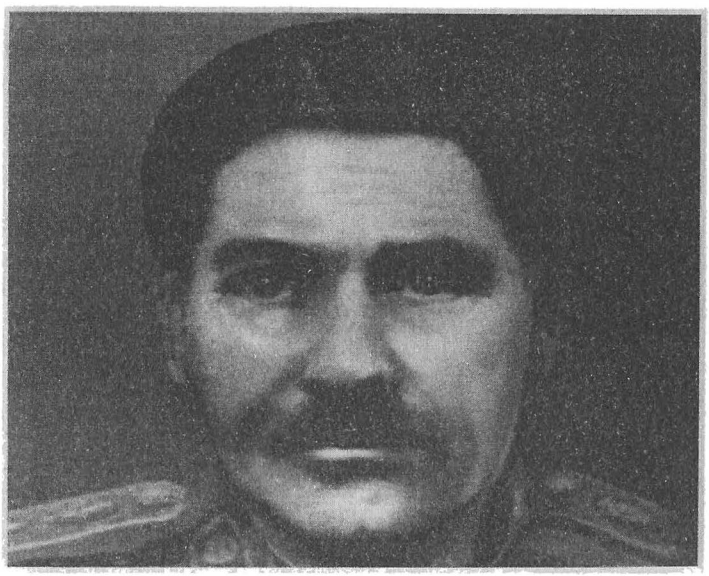
Dijital teknolojilerin başta iletişim araçlarında kullanılmaya başlanmasıyla hayatın her alanı dijitalleşmeye başladı. Fotoğraf da kısa sürede bu değişimin etkisi altına girdi. Steve Sasson, 1975 yılında geliştirdiği ilk dijital fotoğraf makinesiyle bir buçuk asırlık geçmişe sahip teknik olanaklalar görüntü üretiminde yeni bir devrimin kapısı aralandı. Dijital fotoğrafın 1990'lı yıllardan başlayarak giderek gelişen teknik alt yapısı, 2000'li yıllara doğru bu teknolojinin yaygın bir şekilde kullanılmasını sağladı ve analog fotoğrafın yerini almakta gecikmedi. "Eskiden ışık, doğrudan negatif filmin hassas yüzeyine gelirken, artık elektronik alıcılarla yakalanıyor, alıcılar bilgileri sayılara çeviriyor ve görüntünün bilgisayar ortamında tekrar oluşturulmasını sağlıyordu" (Bajac, 2011, s. 99-100). Dijital teknoloji, görüntünün çekilmesinden, bilgisayar ortamında manipüle edilmesine ve internet vesilesiyle rahatlıkla paylaşılmasına değin analog fotoğrafın mekanik sınırlarını tamamıyla yıktı. "Dijital fotoğraf, analogdan farklı olarak, bir bütün olarak gösterilecek sürekli tonların ilk durağan kaydına ya da karanlık odada didiklemeye değil, bağlantı kurabilen, aktarabilen, yeniden bağlamlanabilen ve üretilen görünenin kesintili ve her türlü şekle girebilir kayıtlarını yaratmaya dayanır" (Ritchin, 2012, s. 139). Fotoğraf alanında yaşanan dijital devrim, beraberinde estetik bağlamda da dönüşümü getirdi. Bu dönüşüm, *post-fotoğrafçılık* olarak adlandırılır ve hipermetin kavramının estetik bağlamda fotoğrafta hissedilmeye başlandığı erken dönemi kapsar.

Dijital Teknolojinin Fotoğraf Sanatı Estetiğine Yansımaları: Post-Fotoğrafçılık

Postmodernizm içerisinde gündeme gelen post-fotoğrafçılık, bu dönemde gerçekleşen teknolojik gelişmeler ışığında ortaya çıkar: "Post-fotoğrafçılık, temelinde bilgisayar, internet, fotoğrafçılık, sanat

ve teknolojinin bulunduğu, fotoğrafçılığı biçim ve içerik bağlamında yapısal olarak değiştiren bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir" (Sağlamtimur, 2016, s. 649). Diğer bir deyişle fotoğraf, dijital teknolojiyle birlikte mekanik ve kimyasal temellere dayalı ifade biçimlerini arda bırakarak biçimsel ve içeriksel köklü bir değişime uğrar. Post-fotoğrafçılık her ne kadar postmodern temelli olsa da postmodern sonrası estetik biçim ve içerikleri de barındırır. Bununla birlikte, postmodernizm ve bu dönemin devamı niteliğindeki dijimodernizm, birbirine çok zıt iki dönem değildir. "Bu bağlamda bakıldığında fotoğraf sanatında da yaşanan birtakım terimsel karmaşıklık mevcuttur; postmodern fotoğraf ile post-fotoğraf ve postmodern sonrası fotoğraf birbiri içine geçmiş, dijital fotoğrafçılık ile dijital sanat arasındaki sınır incelmiş, bazen de belirsizleşmiştir" (Sağlamtimur, 2016, s. 152). Bu bağlamda post-fotoğrafla birlikte fotoğrafın; teknik sınırlarının yıkılarak tamamen genişlediği, gerçeklikle kurduğu derin bağın temellerinden sarsıldığını görmek mümkündür. Fotoğraf sanatında ilk kez bilgisayar uygulamalarını kullanarak gerçekliği manipüle eden sanatçılardan birisi de Nancy Burson'dır.

Amerikalı sanatçı Burson, 1966-1968 yılları arasında Colorado Kadın Koleji'nde resim üzerine eğitim görmüştür. Okulu tamamlayamayan Burson, New York'a taşınarak interaktif sanatla ilgilemeye başlar. Bu dönemde Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nden bilgisayar mühendisleri olan Tom Schneider ve David Petty ile iş birliği yaparak, 1981 yılında patentini aldıkları bir insanın yaşlanmış yüzüne ait fotoğrafı gösteren dijital makine ürettiler. Daha sonra Cambridge Üniversitesi'nde bilgisayar mühendisi olan Richard Carling ve David Kramlich'le iş birliği yaparak bu teknolojiyi geliştirdiler. Burson, insanın farklı yaşlardaki yüzüne ait fotoğrafları oluşturduğu bu teknolojiyi kullanarak provokatif portreler yaratmaya başlar. Burson, George Orwell'in *1984* adlı eserine gönderme yapacak şekilde adlandırdığı *Büyük Kardeş* (Big Brother) (Bkz. Fotoğraf 15) çalışmasını da patentini aldığı bu teknolojiyle üretmiştir.



Fotoğraf 15: Nancy Burson, *Büyük Kardeş*, 1983.

Burson bu çalışmasında, Hitler, Stalin, Mussolini, Mao ve Humeyni gibi diktatörlerin yüzlerini tek bir portrede bir araya getirir. Ortaya çıkan portre, fotoğrafın temsil ettiği gerçekliğin sınırlarını zorlar. Burson'un bu çalışmasında, her ne kadar farklı ve topluma mal olmuş kişileri referans alıyor olsa da ortaya çıkan figür sanal gerçekliğin bir ürünüdür. Böylelikle, Burson'un çalışmasında, hipermetnin sanal gerçeklik kodunu saptamak mümkündür. Bununla birlikte, post-fotoğrafçılıkla ilişkilendirilen ilk dönem fotoğraf çalışmalarında dijimodern metin olarak hipermetnin etkileri ortaya çıkmaya başlar.

Post-fotoğrafçılık içerisinde; Keith Cottingham, *Hayali Portreler* (1993) serisinde gerçekte var olmayan heykel benzeri genç bedenleri dijital boyama ve montajla üretir. Inez Van Lamsweerde ve Vinoodh Matadin fotoğraflarında kullandıkları dijital tekniklerle yarattıkları figürleri toplumsal cinsiyet kavramını teknoloji bağ-

lamında tartışırlar. Anthony Aziz ve Sammy Cucher ise *Distopya Serisi*'nde (1994) kişinin kimliğini ön plana çıkartan ağız ve göz gibi duyu organları dijital tekniklerle silinmiş bir dizi portreye imza atarak, kimlik sorununu post-fotoğraf çerçevesinde gündeme getirirler. Diğer bir deyişle bu sanatçıların post-fotoğraf çalışmalarında yarattıkları figürler, sanal gerçekliğe aittir. Böylelikle, dijitalleşen fotoğrafla birlikte ortaya çıkan post-fotoğrafçılık içerisinde hipermetnin estetik etkileri kendisini göstermeye başlar.

Fotoğraf Sanatında Hipermetin Estetiğe İlk Örnekler

Hipermetnin fotoğraf sanatına olan estetik yansımalarına erken örneklerden birisi de Alman fotoğrafçı Matthias Wahner'in çalışmalarıdır. 1953 yılında Berlin'de dünyaya gelen sanatçı, Münih Ludwig Maximilian Üniversitesi'nde sanat üzerine eğitim görür. Wahner, 1994 yılında fotojurnalist fotoğrafları ironik bir şekilde eleştiren *Özelliksiz İnsanlar* (Man Without Properties) adlı seriye imza atar.

Wahner, bu seride dijital montaj tekniğini kullanarak, topluma mal olmuş tarihi fotoğraflara kendi bedenini yerleştirir. Wahner'in seçmiş olduğu toplumsal bellek içerisinde önemli yerlere tarihsel fotoğraflardan oluşan yaklaşık kırk fotoğraftan oluşan *Özelliksiz İnsan* (Man Without Properties) (Bkz. Fotoğraf 16) serisi geçmişin de manipüle edilebilirliğini gözler önüne serer. "Geçmiş yeniden gözden geçirilip sorgulanıyor ve tarihin ikonik fotoğraflarından bazıları ahmakça görülecek bir şekle sokuluyor" (Ritchin, 2012, s. 34). Diğer bir deyişle Alman sanatçı, tarihin bir parçasını oluşturan meta-görselleri tiye alır. Bu olgu, postmodernizmin özelliklerden anakronizm ve üst-anlatılara karşıtlıkla bağdaşır. Diğer yandan, Wahner'in bu çalışmamaları hipermetnin karşı-hafıza kodunun, estetik bağlamda öncül örnekleri olarak kabul edilmelidir. Wahner haricinde, Polonyalı sanatçı Zbigniew Libera'nın çalışmaları da bu olguya örnek niteliğindedir.

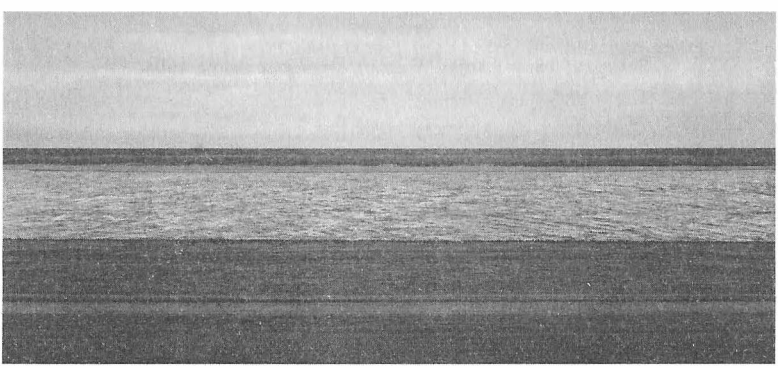


Fotoğraf 16: Matthias Wahner, *Özelliksiz İnsan*, 1994.

Postmodernizm içerisinde şekillenen dijimodern dönemin hipermetin etkisindeki estetik biçimleri, yine postmodern estetik kodlardan faydalanır. Bu bağlamda 1990'lı yılarda üretilen fotoğrafik eserlerin çoğu, postmodern kavramlardan esinlenilen dijital manipülasyon çalışmalardır. Dijitalleşen fotoğraf; 2000'li yıllarda internetin yaygınlaşmasıyla dijital devrimini tamamlar, yeni algı ve üretim biçimleri çerçevesinde farklı bir estetik anlayışa bürünür. Dijital medya araçlarının geliştirilip yaygınlaşmaya başlaması sonucu fotoğrafın estetik bağlamda dönüşüme uğramasında bu dönemde zaman ve mekân algısının değişmesi önemli bir rol oynar. "Dijital medya zamanı ve mekânı tekrar tanımlarken; soyutlamaya, doğrusal olmamaya, asenkronizme, kodların dokunun üstünde dans etmesine, çoklu yazarlara ve hepsinden de önemlisi bildiğimiz doğanın sahteleşmesine avantaj sağlıyor" (Ritchin, 2012, s. 16).

Böylelikle dijital dönüşümün tamamlandığı 20. yüzyılın sonlarıyla 21. yüzyılın başlarında üretilen bazı fotoğraf çalışmalarında hipermetnin estetik etkisini görmek mümkündür. Bu bağlamda dijimodern dönemde tekrar tanımlanan mekân kavramına, fotoğraf sanatında Andreas Gursky'nin çalışmalarında rastlanır.

1955 yılında Almanya'nın Leipzing kentinde dünyaya gelen Gursky, Düesseldorf Sanat Akademisi'nde lisans eğitimi aldığı yıllarda Alman fotoğrafçı Benrd Becher'le (1931-2007) çalışır. Düesseldorf ekolünün temsilcisinden biri olan Alman sanatçı, 1990'lı yılların sonuna doğru dijital montaj tekniğinden faydalanarak, borsa, alışveriş merkezi, havaalanı, turistik yerler ya da müze gibi küreselleşen dünyanın farklı yerlerindeki mekânları yeniden üretir/tanımlar. Gursky'nin yeniden yarattığı mekânlardan birisi de Almanya'da bulunan Ren Nehri'ni konu edindiği *Ren II* (Rhein II) (Bkz. Fotoğraf 17) adlı çalışmadır.



Fotoğraf 17: Andreas Gursky, *Ren 2*, 1999.

Gursky'nin bu eseri dijital manipülasyon teknikleri kullanılarak, nehir kıyısında bulunan fabrikanın silinmesi ve manzarada bulunan yatay çizgilerin daha mükemmel hale getirilmesiyle üretilir. Gurksy'nin ürettiği bu manzarada, klasik manzara peyzajlarında bulunan unsurların aksine sade ve saf bir düzenleme tercih edilir. Minimal çizgilere sahip olan bu eser; ABD'li ressam Barnett

Newman'ın (1905-1970) soyut çalışmalarıyla bağdaştığı gibi Kenneth Noland'ın (1924-2010) 1960'lı yılların sonlarına doğru ürettiği yüksek modernist resimlerle yakından alakalıdır.

Gursky'nin soyut resme öykündüğü *Ren II*'de gerçekte var olan mekân, dijital manipülasyon tekniğiyle yeniden üretilir. Gursky, bu teknikle ürettiği diğer çalışmalarında şöyle der: "Fotoğraflarının ölçeğiyle, sürekli kullandığı havadan bakış açısı hayranlık uyandırmak üzere birleşir. Ama asıl hedef şeylerin ölçeğini gözler önüne sermek ve böylece kendi önemsizliğimizi vurgulamaktır" (Durden, 2015, s. 178). Gursky'nin dijital tekniklerle yarattığı mekân ve manzaralar her ne kadar gerçekmiş gibi gözükse de gerçeklikle bağını koparan imgelerdir. Gursky'nin çalışmaları, dijimodern dönemin metin formunu karşılayan hipermetinle ortaya çıkan hipermekâna dair öncül çalışmalar niteliğindedir. Bununla birlikte, dijimodern dönemde sadece mekân değil, zaman da yeniden tanımlanır.

Fotoğrafın dijital teknolojiyle buluşması, montaj ve manipülasyon işlemlerinin daha kolay ve mükemmel olmasını beraberinde getirir. Dijital fotoğraf işleme programlarının katmanları rahatlıkla yaratma, kullanma ve görünürlüklerini düşürme özelliği fotoğrafın temsil ettiği zaman dilimini de yeniden tanımlanmasına yol açar. Rus fotoğrafçı Sergey Larenkov, dijital fotoğrafın bu özelliğinden faydalanarak bir dizi çalışmaya imza atan sanatçılardan birisidir.

St. Petersburg'da 1970 yılında doğan Rus Fotoğrafçı Sergey Larenkov, küçük yaşlarından itibaren eski postakartlarını ve fotoğrafları biriktirmeye başlar. Larenkov'un bu hobisi ileri yaşlarda yapacağı sanat çalışmalarına zemin hazırlar. Larenkov, 2. Dünya Savaşı'nda Nazi Almanya'sı ve SSCB arasında gerçekleşen savaş esnasında çekilen fotoğraflarla, o fotoğrafların çekildiği yerlerin günümüz halini perspektif eşleme ve katmanları üst üste bindirme tekniğiyle yeniden üretir. Larenkov'un bu tekniği kullanarak ürettiği çalışmalardan birisi de *Moskova'nın Savunması 1941/2009*'dır (Defence of Moscova 1941/2009) (Bkz. Fotoğraf 18).

Larenkov bu çalışmada, 2. Dünya Savaşı esnasında, 1941 yılında Moskova'da kim tarafından çekildiği belli olamayan bir fotoğrafı, o mekânda kendisinin 2009 yılında çekmiş olduğu görüntüyle, dijital perspektif eşleme programı kullanarak birleştirir. Bu estetik uygulama, postmodern fotoğraf içerisinde Shimon Attie tarafından projeksiyon cihazı kullanarak yapılan çalışmaların devamı niteliğindedir. Larenkov, Attie'nin aksine, dijital teknik kullanmakta, aynı mekânda, farklı zamanlarda çekilmiş görüntüleri tek bir karede sergiler. Bu sergileme biçimi insanın mekânla kurduğu bağı, farklı zaman dilimlerinin gösterilmesiyle sorgular. Diğer bir deyişle, Larenkov'un çalışmaları geçmiş zamanla, şimdiki zamanı aynı mekânda bir araya getirir. Bu olgu, hipermetnin doğurduğu hiperzamanı niteler.



Fotoğraf 18: Sergey Larenkov, *Moskova Savunması*, 1941/2009.

Dijimodernist metnin fotoğraf sanatı üzerinde etkisini göstermeye başladığı dönemde çalışmalar üreten sanatçılar, yaşanan

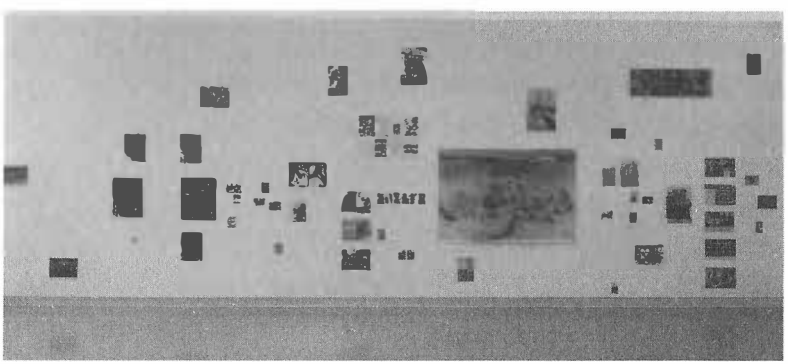
dönemin ruhuna uygun olarak, zaman-mekân ve gerçekliği yeniden tanımlarlar. Ritchin (2012), bu olguyu şu şekilde açıklar: "Hem bilinçli olarak hem de bilinçsizce, yeni ortaya çıkan görüntüleme muhtelif zamana ve uzaya ait perspektifleri, doğrusal olmayan ve göreceli tarihleri içererek, kültürel bakış açılarını, beden, kuantum mekaniği, yapay yaşam ve genetik gibi iç boşlukları karşılaştırarak insanların evreni göreceli olarak analog fotoğrafa erişilemez olan stratejiler yoluyla anlamasına yardım edecektir. Yeni fotoğraf, insanlar onun analog ya da öncesinde gelen resim sanatının temsili mantığından türemediğini anladığında farklı okunacak ve anlaşılacak" (s. 142).

Dijital teknolojiyle dönüşme uğrayan fotoğraf, mekanik ve kimyasal tabanlı analog fotoğrafın temsil ettiği zaman-mekân ve gerçeklikle tüm bağlarını kopartmaktan çekinmez. Hipermetin etkisinde fotoğraf, doğrusal ve hiyerarşik olmayan bir yapıya, tüm yönleriyle, kavuşur. Bu sadece fotoğrafın çekim ya da üretim aşamasıyla sınırlı değildir: Fotoğrafın sunumu ve sergilenmesini de etkiler. Bu bağlamda Wolfgang Tillmans, fotoğrafa sunum ve sergilenme açısından yenilik katan sanatçılardan birisidir.

Almanya'nın Remscheid kentinde 1968'de dünyaya gelen Wolfgang Tillmans, 1990-1992 yılları arasında İngiltere'de Bournemouth ve Poole Sanat ve Tasarım Koleji'nde okudu. 2000 yılında Tate Modern tarafından her yıl verilen ödülün sahibi olan Tillmans, bu ödülü alan ilk İngiliz olmayan sanatçıdır. Ayrıca sanatçı, 2012 yılından beri Berlin Akademie der Künste üyesidir ve 2013 yılında Londra Kraliyet Sanat Akademisi üyeliğine atanır. Tillmans, fotoğraf çalışmalarını farklı şekilde sunum ve sergilenmesini yapan önemli çağdaş fotoğraf sanatçılarından birisidir. Sanatçının *Nezaret* (Aufsicht) adlı enstalasyonu buna örnektir.

Tillmans enstalasyonlarında TV'den çekilmiş görüntüler, fotokopiler, fotoğraf makinesi kullanılmadan üretilmiş soyut görüntüler, portreler, farklı renklerle basılmış tekrar eden görüntüler, buru-

şuk kıyafetler, gençlik partilerine ait görseller gibi birbiriyle alakasız fotoğrafları bir araya getirir. "Tillmans'ın, ayrıcalıksız, sıradan bakışa yönelik arzusu, artık imzası haline gelmiş fotoğraf sergileme tarzı olan, farklı boyutlarda ve farklı formatlardaki görüntülerin, duvarlara yayılmış bir şekilde yerleştirilerek düzenlemesiyle vurgulanmaktadır" (Durden, 2015, s. 366). Tillmans, böylelikle mekanik temellere dayalı, ağaç yapılı bilgi formunu temsil eden hiyerarşik düzlem aksine; doğrusal olmayan, hiyerarşi karşıtı bir sunum gerçekleştirir. Bu olgu, Deleuze ve Guattari'nin tanımladığı ve hipermetinle ilişkilendirilen köksap bilgi yapılanmasıyla bağdaşır. Diğer yandan, aynı dönem içerisinde hipermetinle ilişkili rastlantılsallığın etkisini fotoğraf sanatında gözlemlenmek de mümkündür. Bu bağlamda, Joan Fontcuberta'nın eserleri örnek niteliğindedir.

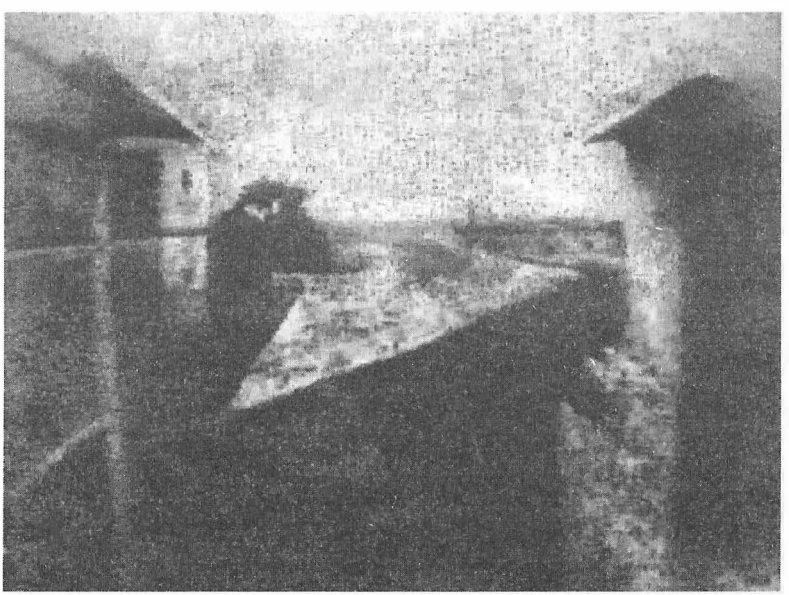


Fotoğraf 19: Wolfgang Tillmans, *Nezaret*, Deichtorhallen Hamburg, 2001.

1955 yılında Barcelona'da dünyaya gelen İspanyol fotoğrafçı Joan Fontcuberta, bilişim üzerine lisans derecesine sahiptir ve ilk fotoğraf sergisini 1973 yılında açar. Sanatçının çeşitli çalışmaları New York Metropolitan ve Paris'teki Modern Sanat Müzesi de dahil olmak üzere dünyadaki önemli müzelerin koleksiyonları arasındadır.

Sanatçı 2000'lerin başında "Google Görseller"den arama yaparak elde ettiği fotoğraflarından *Googlegram* adlı seriye imza atar. Fontcuberta, bu seride mozaik fotoğraf birleştirme tekniğinden

faydalanır. "Katalan Joan Fontcuberta 30 yıldan fazla bir süredir *Googlegrams*'larında yararlandığı yeni aletlerin, bu durumda internetin yardımıyla, düşüncenin ve fotoğraf görüntüsünün parçalanmasının nasıl eğlenceli bir biçimde gerçekleşebileceğinin peşine düşer" (Bajac, 2011, s. 108). Sanatçının *Googlegram: Niepce* (Bkz. Fotoğraf 20) çalışması, Google Görseller'de 'photo' ya da 'foto' kelimeleriyle arama yaparak rastlantı sonucu karşılaştığı fotoğrafları Niepce'in *Gras'ta Pencereden Bakış* (1826) çalışmasının piksellerini oluşturacak şekilde bir araya getirilmesinden oluşur. Diğer yandan, fotoğrafa yakından bakıldığı taktirde, fotoğrafı oluşturan küçük görseller görülebilmektedir. Bu görsellerin kime ait oldukları belli olamasa da anonim metinlere atıfta bulunma söz konusudur. Dolayısıyla, bu eser her ne kadar Fontcuberta tarafından üretilse de çalışmayı oluşturan diğer görseller bağlamında hipermetnin anonim, çoklu ve sosyal yazarlık özelliğini görmek mümkündür.



Fotoğraf 20: Joan Fontcuberta, *Googlegram: Niepce*, 2005.

Fontcuberta, teknik olanaklar ve güneşe duyarlı kimyasallar kullanılarak elde edilen ilk fotoğrafı, Google'da bulunan buluntu dijital fotoğraflarla yeniden üretir. Eser, fotoğrafın doğasında bulunan herhangi bir görüntüyü röprodükte edebilme özelliğine bir atıftır. Diğer yandan Fontcuberta bu eseri ve seri içerisinde bulunan diğer çalışmaları üretirken internetten gelişi güzel bulduğu görselleri kullanması, hipermetnin rastlantısallık özelliğini işaret etmektedir. Bununla birlikte, anonim, çoklu ve sosyal yazarlığın bir yansıması olarak fotoğrafta, anonim metinleri kendine mal etme ortaya çıkmasına olanak tanır. Thomas Ruff'un *Nüler* (Nudes) çalışmaları fotoğraf sanatında anonim metinleri kendine mal etmenin ilk örnekleridir.

Almanya'nın Duesseldorf şehrinde 1958 yılında dünyaya gelen Ruff, Duesseldorf Sanat Akademisi'nde eğitim gördü. Duesseldorf Okulu'nun önemli bir temsilcisi olan Thomas Ruff, 1990'lı yılların sonunda internette bulunan pornografik içerikli sitelerden elde ettiği düşük çözünürlüklü fotoğrafları, dijital işlemlerden geçirerek *Nüler* serisini oluşturdu. "Bu düşük çözünürlüklü görüntüleri alan Ruff, gereksiz ayrıntıları kaldırarak tonunu, kontrastını ve rengini değiştirdi ayrıca onları daha büyük ölçekte, rafine ama çok bulanık görüntüler olarak üretti" (*Thomas Ruff: Nudes*, Erişim Tarihi: 26.07.2017, parag. 2). Büyük baskılar şeklinde sergilenen bu görüntüler temsil ettikleri pornografik bağlamdan ziyade, soyut ve resimsel imgelerdir. Bu imgeler, anonim metinlerden alıntılardır. Dolayısıyla Ruff, anonim görüntüleri kendine mal eder.

Bilgisayar ve internet teknolojisiyle gündeme gelen hipermetin, akışkan yapısıyla, durağan ve doğrusal metin formlarının aksine doğrusal olmayan bir yapıdır. Bununla birlikte, "Fotoğraf teknolojisindeki yeni gelişmeler, fotoğrafın kendi bağlamında bir değişim yarattığı gibi fotoğrafın etkin olarak içinde bulunduğu çağın bilgi üretme ve kullanma veya iletişim biçimlerinin yapısından yeni açılımlar yaratmaktadır" (Sağlamtimur, 2016b, s. 654).

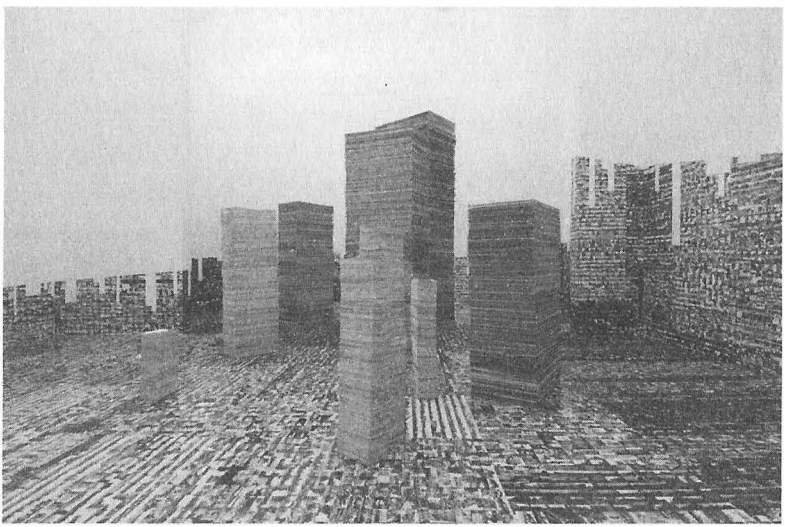


Fotoğraf 21: Thomas Ruff, Nudes dyk03, 1999.

Değişen iletişim biçimlerinden etkilenen fotoğraf, dijital metnin etkisiyle yeni estetik biçimlere kavuşur. Hipermetnin akışkan-sınırlı metin özelliğinin fotoğraf sanatındaki izlerini 1956 yılında Vuhan'da doğan Çinli sanatçı Wang Du'nun *Fotoğraflar* (Photograps) (Bkz. Fotoğraf 22) enstalasyonunda bulmak mümkün.

Bu çalışmada Wang Du, rastlantı eseri çekmiş olduğu 50.000 fotoğrafı galerinin duvarları ve zemini kaplı olacak şekilde sergiler. Ayrıca, üst süte konularak gökdelen formuna çevrilmiş yapılar, galeriyi küçük bir kente çevirir. Bu formdaki fotoğraflarda,

fotoğrafın kendisi değil, sadece birikim şeklindeki biçimi gözükür. Sergi salonunda hareket eden izleyici için üzerine basabildiği fotoğraflar akışkan, başı ya da sonu olamayan, devingen bir haldedir. Bu sergileme düzeni, internette, fotoğraf tabanlı sosyal medya mecralarında ya da "Google Görseller"de karşılaşılabilen, akışkan yapıyı gözler önüne serer.



Fotoğraf 22: Wang Du, *Fotoğraflar*, Laurent Godin Galeri Paris, 2007.

Hipermetnin akışkan yapısı, onu farklı medya ve formatları bir araya getiren forma büründürür. Multimedya olarak tanımlanan bu form, fotoğrafın biçimsel yapısını da etkiler. Fotoğraf artık sadece fotoğraftan ibaret değildir. Fotoğraf, müzik, ses kaydı, video, grafik gibi farklı medyalarla etkileşim haline geçen, onlarla birlikte sunulan bir medyadır. Fotoğrafın dijital devrim öncesinde diğer içerik biçimleri ve araçlarla sunumuna birçok örnek verilebilir: Nan Goldin'in 1980'li yılların başında *Ballad of Sexual Dependency* projesi slayt gösterisi olarak müzikle birlikte sunulmuştu. Dia gösterilerinin müzikle birlikte yapılası, 1990'lı yıllarda CD-ROM'un geliştirilmesiyle daha yaygın ve basit bir yöntem haline geldi. Pedro

Meyer'in *I Photograph to Remember* (1991), Rick Smolan'ın *From Alice to Ocean* (1992) ve *Passage To Vietnam* (1994) ayrıca Tim Hetherington'ın House of Pain (1996) adlı çalışmaları CD-ROM'larda sunuldu (Campbell, 2013). Diğer yandan Gilles Peress'in *Bosnia: Uncertain Paths to Peace* (1996) interaktif bir fotoğraf hikâyesi olarak gösterildi. Fotoğrafın gerek biçimsel yapısında gerekse estetik yapılanmasında ortaya çıkan bu dijital dönüşüm, hipermetnin gündelik yaşantıda kendisini göstermeye başlamasıyla daha bariz bir şekilde kendisini estetik alanda hissettirmeye başlar.

Bilgisayar ve internet teknolojisinin bilişim alanına girmesiyle ortaya çıkan hipermetin fotoğrafın doğasını ve estetik biçimlerini olduğu gibi değişime uğratır. "Sonunda; uzay, zaman, ışık, eser sahipliği ve diğer medya ile ilişkisi dijital fotoğrafın gerçekten analog fotoğraftan farklı bir yaklaşım gösterdiğini açığa çıkartacaktır" (Ritchin, 2012, s. 139). Ritchin, fotoğrafın dijital teknolojiye geçmesiyle ortaya çıkan-çıkmakta olan yeni paradigmayı *hiperfotoğraf* diye tanımlar. Bununla birlikte, bu yeni paradigmanın oluşturacağı estetik yapılanmayı ortaya koymak hipermetin ve hipermetnin içinde şekillenen estetik kodlarla mümkündür. Bu bağlamda hipermetin olgusunun ortaya çıkardığı, çağdaş fotoğrafta örneklerine rastlanan estetik kodlar şunlardır: Mutimedya hikâye anlatımı, köksap, karşı-hafıza, akışkan/sınırlı metinler, rastlantısallık, hiperzaman, hipermekân, sanal gerçeklik, anonim, çoklu ve sosyal yazarlık, metinlerin anonimleşmesi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HİPERMETİN VE DEĞİŞEN FOTOĞRAF ESTETİĞİ

Fotoğraf, icat olduğu 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren diğer sanat dallarıyla etkileşim içerisinde bulunarak dönemin estetik anlayışlarının etkisinde kendi sanatsal bir ifade biçimi geliştirdi. Bununla birlikte, estetik, dönemsel olarak değişen ve farklı anlayışları bünyesinde barındıran bir olgudur. Ayrıca zaman-mekân ve gerçeklik; onu algılayan süje için yeniden organize olabilen ve bu doğrultuda üretilen metni etkileyebilen kültürel dinamikleri oluşturur. Estetik alanı ilgilendiren metin, süjenin düşüncelerini oluşturan zaman-mekân ekseninde şekillenen dış dünyaya ait olgu ve nesneler sayesinde oluşur. Bu bağlamda dönemsel olarak üretilen sanat yapıtını ve onu etkisi altında bırakan estetik koşulları çözümlemek öncelikle o metnin nüvelendiği zaman-mekân ve gerçeklik, ayrıca süjeyi incelemekle mümkün kılar. Diğer yandan, metin, gelişen teknolojilerle değişen, bu değişimler ışığında toplumsal yapıyı farklı noktalara taşıyan bir kavramıdır. Bu doğrultuda estetik anlayış da etkilenir.

Johannes Gutenberg'in (1398-1468) matbaayı icat etmesinin insanlık tarihinde önemli bir rol aldığı düşünülür. İletişim araçlarında yaşanan gelişmeler insan bilincinde ve düşünce yapısında değişiklikler meydana getirir. İnsan düşüncesinde bir devrimi işaret eden bu paradigma kayması elektronik yazıyı insanlık düşüncesinin önemli bir simgesi haline getirir. Diğer bir deyişle tarihte ilk kez yazılı, sözlü, görsel-işitsel biçimler aynı iletişim sistemi içerisinde birleşir. İletişim araçlarındaki böylesine bir değişim elektronik yazın olarak hipermetinle birlikte gerçekleşir.

Dijimodern metin olarak da adlandırılan hipermetin, bilgisayar ve internet gibi bilgi teknolojileri alanındaki yenilikler sonucu ortaya çıkan, mekanik yöntemlere dayalı klasik kâğıt tabanlı metin forumunun aksine, yapısı tamamen değiştirilmiş yeni bir metin formunu tanımlar. Bu yeni metin formu, bünyesinde sadece metin bulundurmayan, fotoğraf, video, ses kaydı gibi farklı medyaları da barındırmakta, ayrıca bağlantılarla diğer bilgi mecraları arasında rahatlıkla erişim imkânı sağlar. Diğer bir deyişle hipermetin, iki boyutlu hareket alanına sahip ve içerisinde bulundurduğu medyaları doğrusal dizeler halinde barındıran kâğıt tabanlı sistemlerde rahatlıkla sunulamayacak yazılı ve görsel materyalleri birbirlerine bağlı bir şekilde bulundurur. Hipermetinde, metinsel birimler arasında rahatlıkla bağ kurmaya yönelik şekilde bağlantılarla dokunur. Bu doku, farklı medya ve formatların doğrusal olamadan bir araya gelmesiyle klasik mekanik düzlemde bulunan medya ve formatların hiyerarşik yapısını yıkıma uğratır. Diğer yandan hipermetinle birlikte okuyucu/yazar arasındaki ilişki de yeniden şekillenir.

Dijimodern dönemde; tıpkı modernizm ve postmodernizmde olduğu gibi zaman-mekân ve gerçeklik algısı yeni bir yapıya kavuşmakta, bu değişimden süje de etkilenir. Bu bağlamda dijimodern metin olarak hipermetinle yeni bir estetik anlayışından bahsetmek mümkündür. Estetik alanda yaşanan bu paradigma kayması, fotoğraf sanatını da etkiler. Böylelikle, multimedya hikâye anlatımı, kök-

sap, karşı-hafıza, akışkan/sınırlı metin, rastlantısallık, hiperzaman, hipermekân, sanal gerçeklik, anonim metinlerin kendine mal edilmesi/anonim metinlere atıf ayrıca; anonim, çoklu ve sosyal yazarlık gibi hipermetinsel estetik kodlar, fotoğrafı etkiler.

Multimedya Hikâye Anlatımı

Dijital teknolojiyle birlikte metin, bünyesinde farklı medya ve formatları barındırır hale gelmiştir. Hipermetin olarak adlandırılan bu metin çeşidinin aksine mekanik yöntemlerle üretilen metin formları, belirli bir nebzede, diğer format ve medyalara kapalıdır. Farklı format ve medyalara açık hale gelen metin, fotoğraf, video, müzik, ses kaydı, grafik ya da yazılı bilgi gibi araçları da bünyesinde barındırır. Multimedyanın (çoklu ortam) ortaya çıkışı da bu olguyla bağlantılıdır ve hipermetnin önemli bir özelliğini temsil eder. Hipermetinle özdeşleşen hipermedyanın da önemli bir özelliğini oluşturan multimedya, dijimodern dönemin iletişim anlayışının da kökten değişmesine olanak tanımakta geç kalmaz: "Multi-medyanın ilerlemesi, görsel-işitsel medya ile yazılı basın, popüler kültür ile öğrenilen kültür, eğlence ile bilgilenme, eğitim ile kanaat arasındaki ayrımın, hatta farkın sona ermesine kadar varır. En kötüsünden en iyisine, en elitistinden en popülerine her kültürel ifade, iletişime hazır zihnin geçmiş, şimdi ve gelecekteki ifadelerini devasa, tarih dışı bir hipermetinde birleştiren bu dijital evrende bir araya gelir. Böylece yeni bir sembolik ortam oluştururlar. Sanallığı gerçekliğimiz haline getirirler" (Castells, 2008, s. 496-497).

Multimedya, iletişim anlayışını tümden değiştirdiği gibi fotoğraf sanatı ve fotoğraf estetiğini de biçimsel olarak etkiler. 2010'lu yıllarda dijital fotoğraf makinelerinin (DSLR) video çekme özelliğine kavuşmasıyla birlikte, fotoğrafın sunum ve teknik imkânlarında bir devrimin de yaşanmasını olanaklı kılmıştır. Fotoğraf artık sadece fotoğraftan ibret değildir. Fotoğraf mekanik yöntemlerle

üretilen kapalı formunun dışına çıkarak, video, ses kaydı ve metin gibi farklı medya ve formatlarla etkileşim kurmaya başlar. Bu değişimden özellikle fotojurnalizm etkilenmekte ve multimedya hikâye anlatımı tekniği yeni bir ifade biçimi haline gelmektedir. Bu yeni teknikten sıkça faydalanan sanatçılardan birisi de Maisie Crow'dur.

Maisie Crow ve Sanatsal Çalışmaları

ABD'li sanatçı Maisie Crow, 1982 yılında dünyaya gelir. Teksas'ta yaşayan Crow, fotoğrafçılık kariyerinin yanında görüntü yönetmenliği ve belgesel film yönetmenliği de yapmaktadır. *Beni Sev* (Love Me) adlı fotoğraf projesiyle 2009 yılında Ian Parry Bursunu kazanan sanatçı, 2010 yılında Amsterdam'da düzenlenen Dünya Basın Fotoğrafları Vakfı'nın (World Press Photo) Joop Swart Masterclass eğitimine katılır. Crow, *Son Klinik* (Last Clinic) adlı multimedya destekli kısa metrajlı belgesel çalışmasıyla 2014 yılında Emmy Haber ve Belgesel dalında aday gösterilir ve aynı yıl National Magazine ödülünün finalisti olur. Ayrıca sanatçının, 2016 yılında yapmış olduğu *Jackson* adlı uzun metraj belgesel çalışması da bulunmaktadır. Columbia Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü ve CUNY Gazetecilik Enstitüsü'nde ders veren Crow, MTV'nin belgesel dizisi *Gerçek Hayat*'ta (True Life, 2017) görüntü yönetmenliğini de üstlenir.

Crow'un ilk fotoğraf projesi *Beni Sev*, sanatçının 2008 yılında ABD'nin Ohio şehrine yerleştikten sonra tanıştığı ergenlik dönemindeki Autumn ve ailesinin (Bkz. Fotoğraf 23) hayatını konu edinir. Aile fertlerinin isimleri gizli tutularak korunduğu belgesel fotoğraf projesinin konusu ebeveynleri ve iki kardeşiyle yaşayan Autumn üzerinden şekillenir.

Crow, *Beni Sev*'de kadınların büyüdükleri ortamda verdikleri ortak mücadelelere odaklanarak hayatın getirdiği olumsuz koşullara değinir: "Autumn, yoksulluk kuşağı döngüsünde büyüyor.

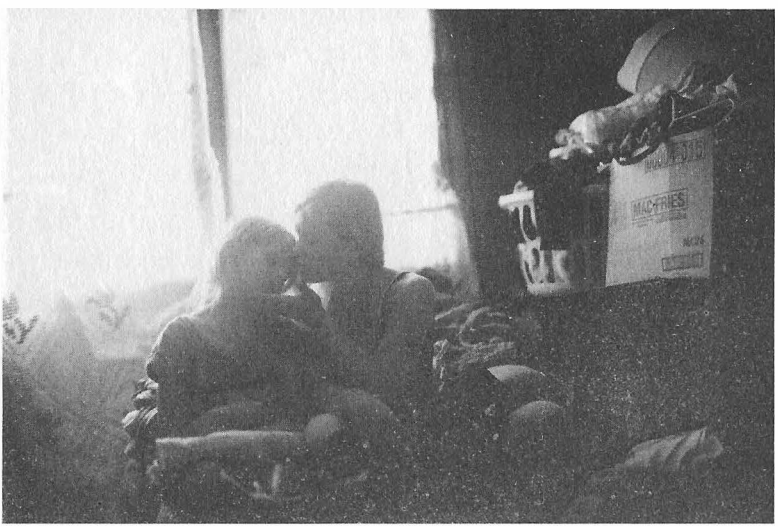


Fotoğraf 23: Maisie Crow, *İsimsiz 06*, 2008.

Mali ve duygusal kaynakları olmayan bir çevrede reşit oluyor. Hayatının bu savunmasız noktasında sevgi ve destek istemekte, ancak bazen ihtiyaç duyduğu istikrarı sağlayabilecek insanlar bulmada zorlanmaktadır" (*Love me*, parag. 2). Crow, fotoğraf tabanlı bu belgesel projesinde bir kişiye odaklanır ve genel çerçevede ele alınabilecek sorunları bireysel öyküler üzerinden anlatmayı tercih eder. Bireysel öyküler, sanatçının fotoğrafik anlatım üslubun oluşturmakla birlikte aynı üsluba *Yarına Kadar Bugün* (This is Today until Tomorrow) adlı projesinde de başvurur.

Yarına Kadar Bugün adlı proje Ohoi'nun Athens Vilayeti'nde bulunan karavan parkı sakinleri konu edinilir (Bkz. Fotoğraf 24). Sanatçı bu projesinde alışılmışın aksine tek bir bireysel öyküye odaklanmayıp, farklı bireysel öyküleri bir araya getirerek daha geniş bir konu oluşturur. "Ohio, Athens Vilayetinde yoksulluk oranı neredeyse yüzde 30'dur. Athens County'de bir karavan parkı olan Pine Aire Köyü'ndeki kadınlar, gün be gün ortaya çıkan her sorunla baş ederek yaşıyor. Yarın ötekine bakmak, günümüzde

yaşamak zor bir şey olduğunda lüks olur" (*This is Today until Tomorrow*, parag. 1). Crow'un bu projesi; 2008-2012 küresel ekonomik krizinin toplum üzerindeki etkisini, kriz sonrasında yaşanan mali zorlukları, umutsuzluk ve yoksulluğu karavan parkı sakinlerinin öyküleri üzerinden anlatır.



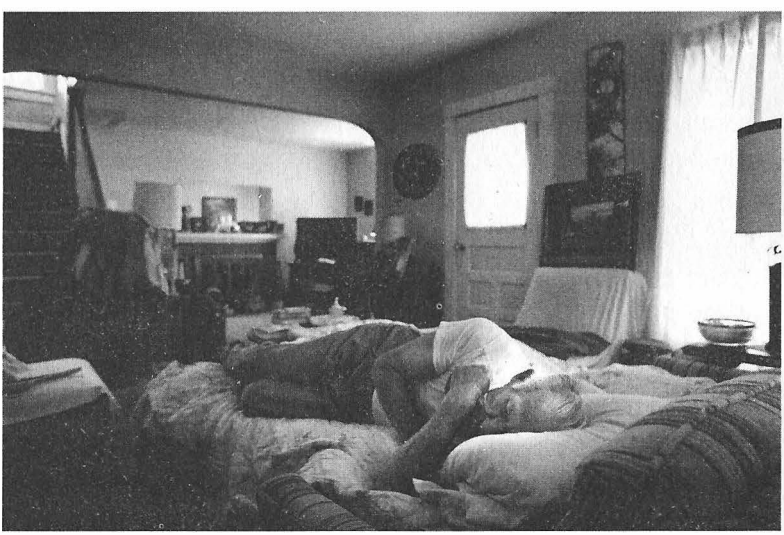
Fotoğraf 24: Maisie Crow, *İsimsiz 11*, 2010.

Crow, Dünya Basın Fotoğrafları Vakfı'nın (World Press Photo) Joop Swart Masterclass kapsamında 2010 yılında yaptığı *Yarına Kadar Bugün* adlı projesiyle birlikte *Yalnız Başına Bir Hayat* (A Life Alone) adlı diğer bir belgesel çalışmaya imza atar. Emmy Haber ve Belgesel dalında aday gösterilmiş ve En İyi Fotojurnalizm Ödülü'ne (2010) layık bulunan bu çalışmada sanatçı; belgesel içerikli fotografik anlatı biçimine bağlı kalır fakat teknik olarak farklı bir üsluba başvurur.

Maisie Crow, multimedya hikâye anlatımı tekniğine başvurduğu *Yalnız Başına Bir Hayat* (2010) adlı çalışmasında şans eseri tanıştığı Tom Rose'un öyküsünü anlatır. Sanatçının, tıpkı diğer projelerinde olduğu gibi bu çalışmasında da bireysel öykülerden yola

çıkar. Yakın zamanda 60 yıllık eşini kaybeden Tom Rose'u konu edinen *Yalnız Başına Bir Hayat*, 8 aylık bir çalışmanın ürünüdür. Dramatik bir havanın hüküm sürdüğü bu çalışmada yapılan röportaj Tom Rose'un kaybettiği eşiyle olan hatıraları ve ona olan özlemi anlatır: "Her gün bir şey hatırlarsın, hatıraları... Ve anılarınız yoksa, nedeniniz yoktur; çünkü hayat sadece bir anıdır. Dünyadaki her şey için hasat zamanı var. Bir portakal olgunlaştığında ya yersin ya da çürür. Bir ağaç büyüdüğünde kesilmeli ve kullanılmalıdır, çünkü çürüyüp toprağa dönüşecektir. Bir insanın hayatı için de aynı şey geçerlidir (*A Life Alone*, parag. 1).

Crow bu çalışmasında Tom Rose'un yaşantısına dair; fotoğraflar (Bkz. Film 1), ses kaydı, video görüntüsü ve vernakülar fotoğrafları bir araya getirerek kurgular. Tamamı siyah beyaz olan bu çalışma her ne kadar film formatında olsa da fotoğraf tabanlı bir çalışmadır.



Film 1: Maisie Crow, *Yalnız Başına Bir Hayat* (01:05), 2010.

Crow'un fotoğraf tabanlı *Yalnız Başına Bir Hayat* çalışması incelendiğinde içerisinde fotoğraf, video, ses kaydı ve müzik gibi birbirinden farklı medya ve formatları barındırır. Bu teknik, multimedya hikâye anlatımı olarak tanımlanmakla birlikte hipermetnin fotoğraf sanatı ve estetiği üzerindeki biçimsel etkilerinden bir tanesidir. Sanatçının hipermetnin fotoğraf üzerindeki etkilerinden multimedya hikâye anlatımı tekniğinden faydalandığı diğer bir çalışması da *Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri*'dir.

Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri Projesi

Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (2012) adlı proje; Maisie Crow'un bireysel öyküleri bir araya getirerek fotoğrafik anlatım üslubunu yansıtır. Overseas Press Club, Dünya Basın Fotoğrafları Vakfı Multimedya Yarışmasında En İyi Fotojurnalizm ve Lumix Fotoğraf Festivali'nden 2012 yılında ödül alan bu proje; genel olarak, 26 Nisan 1986 tarihinde Ukrayna'nın Çernobil şehrinde bulunan nükleer santralde yaşanan kazayı konu edinir.

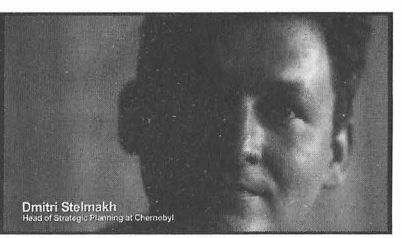
Crow'un yaklaşık 16 dakikalık çalışması; Çernobil Nükleer Santrali, Pripyat ve Slavutick şehirlerinde yapılan fotoğraf, video çekimleri ve röportajlardan oluşur. Çernobil Nükleer Santrali, Pripyat Şehri yakınlarındadır. Şehir, Sovyetler Birliği tarafından 1970'li yıllarda nükleer santralde çalışan işçiler için kurulur ve nükleer kaza sonrasında tamamen boşaltılır. Nükleer kaza sonrasında Pripyat'ta yaşayanlar, daha sonra kurulan Slavutick şehrine nakledilir. Günümüzde tamamen terk edilmiş durumda olan Pripyat ve nükleer santralinin olduğu bölgeye sadece izin almış ziyaretçiler ve sızıntıyı önlemek amacıyla çalışan görevliler girebilir. Diğer yandan Çernobil kazası sonrasında nükleer sızıntıyı önlemek için gerekli önlemler alınır: "Çernobil'de günümüzde yaklaşık 3000 kişi çalışmaktadır. Çalışanlar 15'er günlük vardiyalar halinde çalışmakta, 15 gün boyunca çalışan 3000 kişinin yerini, sonraki 15 gün için 3000 kişilik diğer bir grup almaktadır. Bu önlem, çalışanların radyasyondan etkilenme miktarını en aza in-

dirmek için alınmıştır" (*Çernobil*, parag. 2). Radyasyon sızıntısını önlemek için çalışmaların devam ettiği Çernobil'de çalışanlar da Slavutick'te ikame ederler. *Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri*'nin konusunu da Çernobil'de eskiden çalışmış ve günümüzde çalışan işçiler, hayalet şehre dönmüş Pripyat ve Slavutick şehrindeki gündelik yaşantı oluşturur.

Crow, dünya çapında yaşanmış en büyük nükleer felaketi; santralde çalışmış ve kazaya tanıklık etmiş insanların ayrıca, günümüzde Çernobil'de çalışan işçilerin öyküleri üzerinden anlatır. Crow'un röportaj yaptığı kişiler arasında: Çernobil'de elektrik şefliğinden emekli olan Viktor Koshevoi (Bk. Film 2), çocukluğu Çernobil'de geçen ve günümüzde stratejik planlama şefi olarak çalışan Dmitri Stelmakh (Bkz. Film 3), reaktörde likidatörlük yapmış Lubov Nikolaevna (Bkz. Film 4) ve Galina Ivanovna (Bkz. Film 5) ayrıca, tiroit kanserinden kaybettiği babası da Çernobil de çalışmış olan ve günümüzde temizlik görevlisi olarak çalışan Galia Savitskaya (Bkz. Film 6) bulunur.



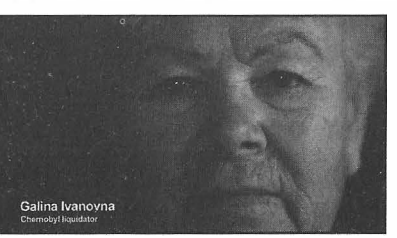
Film 2: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (0:53), 2012.



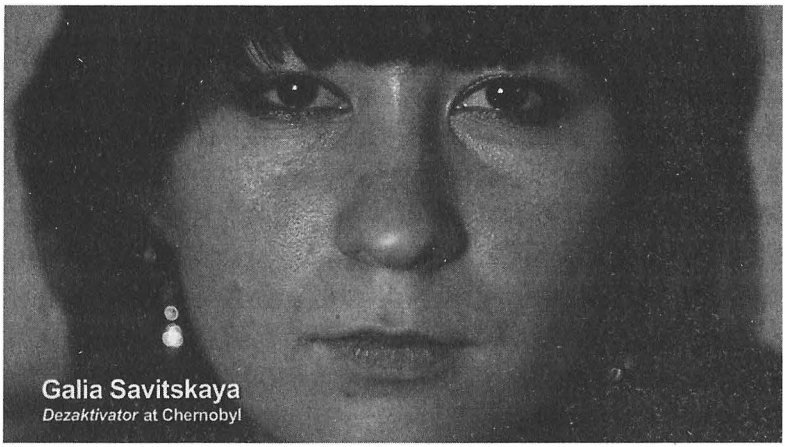
Film 3: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (03:07), 2012.



Film 4: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (03:58), 2012.



Film 5: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (04:50), 2012.



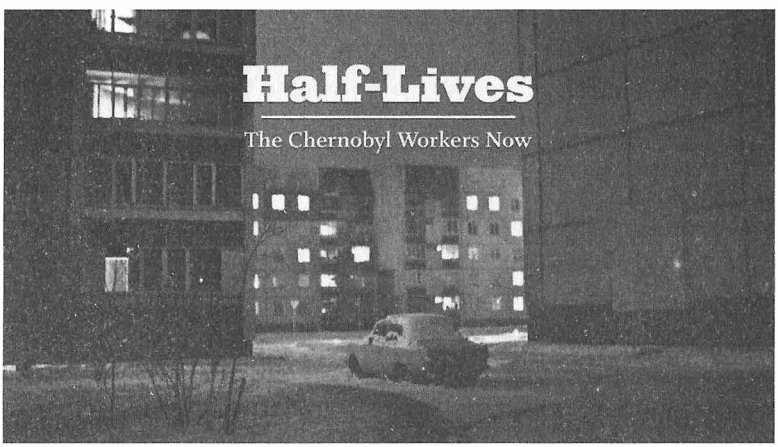
Film 6: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (11:03), 2012.

Crow çalışmasını; röportajını yaptığı kişilere ait video, fotoğraf, ses kaydı ve metin gibi unsurlarla destekler. Bireysel öyküler üzerinden genel olarak konunun belirlendiği ve sanatçının fotoğrafik üslubunu yansıtan bu çalışmada, farklı medya ve formatların bir arada bulunur. Bu yönüyle çalışma, hipermetnin fotoğraf estetiği üzerine etkilerinden multimedya hikâye anlatımı ile bağdaşır.

Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri Adlı Çalışmanın Multimedya Hikâye Anlatımı Çözümlemesi

Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri adlı çalışmanın ilk sahnesi; gece Slavutick'ta çekilmiş, toplu konutlar arasında bulunan üzeri kar tutmuş bir araca ait fotoğrafla açılır. Bu fotoğraf, çalışmanın başlığını bulunduran jenerikle birlikte kullanılır (Bkz. Film 7). Jenerikten sonra, siyah bir zeminde Slavutych'in Belediye Başkanı Volodimir Udovichenko'nun "Eğer Pripyat yıkımı, hayâl kırıklığını, kayıp ve ölü bir şehri temsil ediyorsa o zaman Slavutych diriliştir" (*Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri*, 2012)

sözleri yer alır. Daha sonra genellikle videodan oluşan Çernobil'den emekli Koshevoi'ya ait röportajla karşılaşırız. Koshevoi'un röportajı nükleer santralin kontrol paneline ait bir fotoğrafla son bulur. Bu fotoğraf, "26 Nisan 1986'nın sabah erken saatlerinde, Çernobil Nükleer Santrali'nin dördüncü reaktöründe patlama meydana geldi. Sonrasında yaşanan tarihin en kötü insan yapımı felaketlerden biriydi" (*Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri*, 2012) yazısıyla birlikte kullanılır.



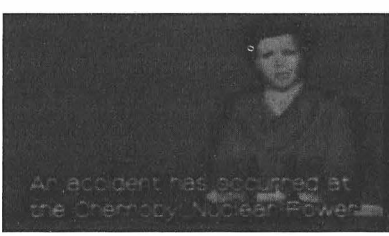
Film 7: Maisie Crow, *Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri* (00:01), 2012.

Bu fotoğraftan sonra; 1986 yılına ait Çernobil kazasını gösteren eski televizyon görüntüleri derlenir, devamında ise çocukluğu Pripyat'ta geçmiş ve günümüzde Çernobil'de çalışmakta olan Stelmakh'a ait vernakülar fotoğraflara yer verilir. Bu eski fotoğraflar, Stelmakh'ın röportajına ait ses kaydıyla kurgulanır, sonrasında da Stelmakh'ın video görüntüsü ile devam eder. Stelmakh'ın görüntüsünden sonra derleme televizyon görüntüleri Nikolaevna'nın ses kaydıyla sürer.

Daha önce Pripyat'ta yaşayıp Çernobil'de çalışmış Nikolaevna'nın kazanın gerçekleştiği güne ait anıları video görüntüleriyle sunulur. Nikolaevna'nın röportajı Pripyat'ta çekilmiş eve ait eski bir duvar fotoğrafıyla devam eder. Bu fotoğrafta da ka-

zaya ait bilgilendirici yazı kullanılır. Daha sonra Çernobil'den emekli Ivanovna'nın röportajına yer verilen çalışma, ses kaydı ve Crow'un Pripyat'ta çekmiş olduğu fotoğraflarla devam eder. Bu kısmın sonunda Slavutick şehri ve terk edilmiş Pripyat'la Çernobil'e ait fotoğraflar, Stelmakh ve Nikolaevna'nın röportajlarına dair ses kayıtlarıyla birlikte izleyiciye sunulur. Daha sonra da günümüzde temizlik görevlisi olarak Çernobil'de çalışan Savitskaya'nın röportajı video görüntüleri ve eski fotoğraflardan oluşan bir derlemeyle verilir. Bu çalışmanın sonunda ise Nikolaevna'ya ait röportaj, video ve fotoğraflarla desteklenir. Bu bağlamda Maisie Crow'un *Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri* adlı çalışması; ses kaydı, müzik, metin (bilgilendirici yazılar) ayrıca görsel alanı oluşturan video ve fotoğraf gibi birbirinden farklı medyaların bir arada bulunmaktadır.

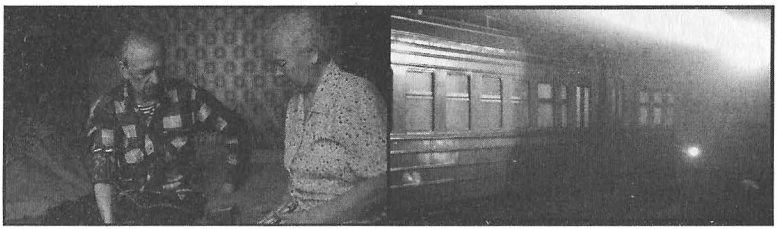
Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri'nde kullanılan video görüntülerini; Çernobil'e ait arşiv kayıtları (Bkz. Film 8) ve Crow'un çekmiş olduğu videolar oluşturur. Crow'a ait olan videolar, çalışmada yer alan kişilerin röportajlarına (Bkz. Film 9) ve gündelik yaşantılarına (Bkz. Film 10) dairdir. Diğer yandan çalışmada, Pripyat'tan Slavutick'e göçü temsil eden tren yoluna (Bkz. Film 11) ait videolara yer verilir. Bu videolar, fotoğraflarla bir araya getirilerek kurgulanır.



Film 8: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (02:36), 2012.



Film 9: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (13:11), 2012.



Film 10: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (01:31), 2012.

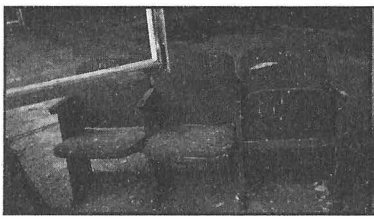
Film 11: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (06:11), 2012.

Crow, *Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri* adlı çalışması içerisinde; Çernobil'e ait tarihi fotoğraflar (Bkz. Film 12) ve röportajı yapılan kişilere dair vernakülar fotoğraflar kullanılır (Bkz. Film 13). Diğer yandan bu belgesel çalışmada, Crow'un çekmiş olduğu; terk edilmiş durumda bulunan Pripyat (Bkz. Film 14 ve 15), halen çalışmaların devam ettiği Çernobil Nükleer Santrali (Bkz. Film 16 ve 17), Slavutick şehri (Bkz. Film 18 ve 19), 26 Nisan'da düzenlenen anma törenleri (Bkz. Film 20 ve 21) ve röportaj yapılan insanlara dair fotoğraflar da (Bkz. Film 22 ve 23) yer verilir. Bu fotoğrafların bazıları konu bağlamında bilgilendirici metinlerle birlikte (Bkz. Film 24) kurgulanırken, bazıları da röportajlara ait ses kayıtları ya da müzik eşliğinde kullanılır.

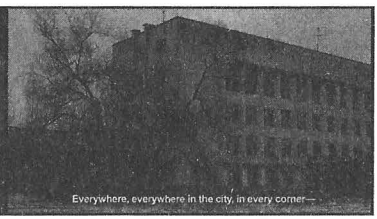


Film 12: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (03:24), 2012.

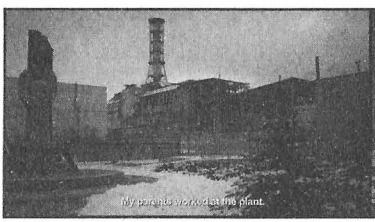
Film 13: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (02:59), 2012.



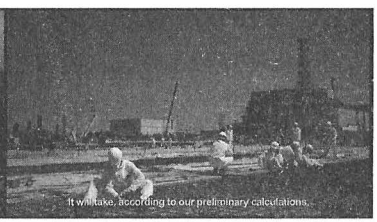
Film 14: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (05:31), 2012.



Film 15: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (04:57), 2012.



Film 16: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (09:21), 2012.



Film 17: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (09:49), 2012.



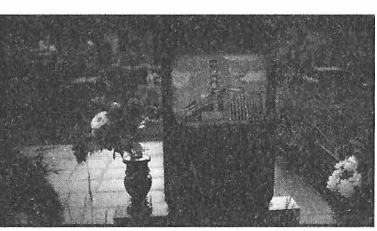
Film 18: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (07:25), 2012.



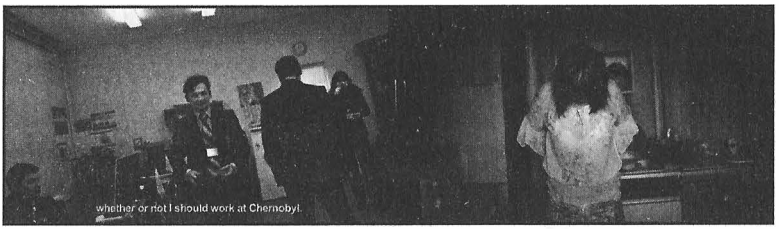
Film 19: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (07:45), 2012.



Film 20: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (06:42), 2012.

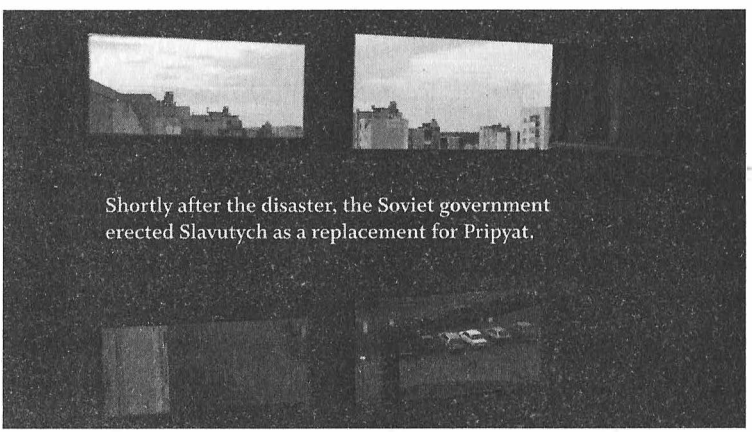


Film 21: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (12:41), 2012.



Film 22: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (09:17), 2012.

Film 23: Maisie Crow, Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri (12:20), 2012.



Film 24: Maisie Crow, *Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri* (06:24), 2012.

Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri ilk bakışta belgesel türde bir kısa metrajlı film olarak görülse de videodan ziyade, fotoğrafların kullanımı daha fazladır. Bununla birlikte belgesel filmlerin konuları bağlamında genellikle, sadece arşiv ve vernaküler nitelikteki fotoğraflara yer verilir. *Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri*'nde ise fotojurnalist içerikli fotoğraflara daha fazla yer verilir. Böylelikle Crow'un çalışması fotoğraf tabanlı ilerleyen ve bilgilendirici metin, video, müzik ve ses kaydı gibi farklı medyaları bir arada bulundurmaktadır. Bu çalışmanın teknik içeriğinin farklı medyaların bir araya getirilerek sağlanması, hipermetnin multimedya ile olan ilişkisiyle bağdaşır.

Dijital teknolojiyle ortaya çıkan ve açık metin formuna sahip hipermetin, fotoğraf, video, ses kaydı, müzik, metin ya da grafik gibi farklı medya ve formatları bir arada sunabilir. Multimedya (çoklu ortam) olarak tanımlanan bu yapı, iletişim olgusunu olduğu gibi değiştirmiştir: "Metin, görüntüler ve seslerin, seçilmiş bir zaman (gerçek ya da ertelenmiş) diliminde, açık, erişimin mali bakımdan sorun olmadığı küresel bir ağ içinde çok farklı noktalardan etkileşim içinde olarak, aynı sistem içinde bütünleşme potansiyeli iletişimin karakterini tümüyle değiştirmiştir" (Castells, 2008, s. 440). Bu bağlamda medyalar arasındaki keskin sınırlar eriyerek görsel-işitsel medya ile yazılı basın ayrımı sona erer ve yeni bir sembolik alanın oluşmasına zemin hazırlar. Bu değişimden fotoğraf sanatı ve estetiği de etkilenir.

Hipermetin etkisinde ve dijital teknolojiyle yeni bir forma dönüşen fotoğraf, farklı format ve medyaların bir arada sunulabildiği bir ifade biçimi haline gelir. Bu dönüşümün temelinde 2008 yılında video çekme özelliğine sahip Nikon'un D90, sonrasında da Canon'un 5D Mark II modellerini piyasaya sunması yatar. Bu cihazlarla birlikte fotoğraf ve video aynı platformda üretilir hale gelir. Diğer yandan fotoğrafları, fotoğraf alt yazıları ve yorumlarla birleştiren web tabanlı çevrimiçi fotoğraf paylaşım siteleri de farklı medya ve formatları bir arada bulundurulmasına zemin hazırlar. Diğer bir deyişle fotoğrafın, mekanik yöntemlerle üretildiği kapalı formu, çoklu medyaları bir arada bulunduran multimedya ve hipermedya formuna dönüşüme uğrar. Diğer yandan bu dönüşüm, fotoğrafın kolaj ve fotomotajla olan bağıyla da yakından ilişkilidir: "Kolaj ve fotomontajda olduğu gibi hipermedya oluşturmak için de mevcut formlar yeniden düzenlenmektedir. Fotomontajda var olan formlar, fotoğraflardır; yazınsal hipermetinde onlar, düz yazı parağraflarıdır ve hipermedyada onlar, düz yazı, grafik animasyon, video ve sesler olabilir. Her durumda, sanatçı orijinal bağlamından koparılarak yeniden birleştirilen biçimlerin etkileşimi yoluyla bir alan tanımlamaktadır" (Bolter ve Grusin, 2000, s. 39).

Fotoğrafın hipermetinle, hipermedya formuna dönüşmesi beraberinde multimedya hikâye anlatımı tekniğinin ortaya çıkar. Multimedya hikâye anlatımı; özellikle fotoğraf tabanlı belgesel çalışmaların, video, ses kaydı, müzik ve metin gibi diğer format ve medyalardan da faydalanılarak kurgulanmasına dayanır. "En basit şekilde, 'multimedya', öykü üretmek için görüntülerin, sesin, grafiklerin ve metinlerin bir kombinasyonunu ifade eder" (Campbell, 2013, parag 1). Diğer bir deyişle, fotoğraf sadece fotoğrafla sınırlı kalmamakta, video, metin ve müzik gibi birbirinden farklı medyalarla etkileşim kurarak birlikte sunulmaya başlar. Fotoğrafın, hipermetin ve teknolojik değişimlerin etkisiyle geçirdiği bu teknik dönüşüm, multimedya hikâye anlatımının ortaya çıkmasını olanaklı kılar. Bu bağlamda Maisie Crow'un *Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri* adlı çalışmasında da aynı dönüşüm etkisi gözlemek mümkündür. Bununla birlikte postyapısal teoriye göre, dış dünyaya ait olgular dil dışında anlamsızdır. Dolayısıyla gerçek ya da doğru; sadece dil içerisinde temsil edilerek *dil oyunu*'nun bir parçası haline gelir. Bu bağlamda hipermetin farklı sembolik alanları bir araya getiren yeni bir *dil oyunu* sergiler. Sesli ya da yazınsal alanlardan oluşan dil, dijimodern dönem ve onun metin biçimi hipermetinle farklı göstergeler sistemlerini de *oyun*'a dahil etmekten geri kalmaz. Böylelikle sesli ya da yazınsal alanda kullanılan gösterge sistemleri kendilerine özgü kural ve sistematik içeriklerini diğer sembolik alanlara taşır. Diğer bir deyişle dijimodern metin, farklı gösterge sistemlerinden faydalanan, onları bir araya getiren, göstergelerarası bir yapı sergiler. Hipermetin içerisinde yer alan gündelik dilin bir parçası olarak sosyal medya kullanımda da aynı olguyu gözlemleriz. Duygu ve düşüncelerimizi metinsel sembollerin haricinde; emoji, gif gibi farklı sembolik alanlardan faydalanarak sosyal medyada aktarırız. Kullanılan bu yeni sembolik alan gündelik dilin bir parçası haline gelmiştir. Metin formunda, hipermetinle yaşanan bu değişim tüm alanları etkilediği gibi fotoğrafı

da etkiler. Fotoğraf artık sadece fotoğraf değildir; daha önce birlikte var olması imkânsız video, ses kaydı, müzik ve metin gibi farklı medya ve formatlarla bir arada olabilmektedir. Multimedya hikâye anlatımı tekniği de fotoğrafın, hipermetin etkisinde geçirdiği estetik değişimi kanıtlar niteliktedir.

Köksap

Hipermetin öncesinde var olan mekanik yöntemle üretilen bilgi sistemleri, iki boyutlu hareket alanına sahip ve içerisinde bulundurduğu medyaları doğrusal dizeler halinde barındırır. Bu bilgi formları, bilginin de hiyerarşik ve doğrusal ilerlemesine olanak tanır. Diğer yandan hipermetinle birlikte; yazılı ve görsel materyaller gibi farklı format ve araçlar birlikte sunulmakta, ağ ve bağlantılarla farklı bilgiler arasında geçiş rahatlıkla sağlanabilir. Böylelikle, doğrusal ve hiyerarşik bilgi formları yıkıma uğrayarak hiyerarşi karşıtı bilgi formunun ortaya çıkmasına olanak tanır.

Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin, doğrusal ve hiyerarşik bilgi yapılanmasının aksine ortaya koydukları hiyerarşi karşıtı bilgi yapılanmasını temsil eden köksap, hipermetinle ilişkilendirmemiz mümkün olacak. Diğer yandan köksap, estetik düzeyde de kendisini göstererek, çağdaş fotoğraf estetiğini etkiler ve özellikle fotoğrafın sunum ve sergilenme şeklini değiştirir. Bu olguyu Taryn Simon'un enstalasyonlarında rahatlıkla görülebilir.

Taryn Simon ve Sanatsal Çalışmaları

Amerikalı sanatçı Taryn Simon, 1975 yılında ABD, New York'ta dünyaya gelir. Brown Üniversitesi'nde Sanat ve Göstergebilim üzerine okuyan Simon, bu dönemde fotoğrafla ilgilenmeye başlar. Sanatçının fotoğrafları, 1997 yılında mezun olduktan sonra BBC News, CNN, The New York Times, New Yorker ve Vanity Fair'in internet sitelerinde yayınlanır.

Simon, 2001 yılında almaya hak kazandığı Guggenheim bursuyla, ertesi yıl New York'ta bulunan yanlışlıkla hüküm giymiş mahkumların fotoğraflarından oluşan *Masumlar* (The Innocents) projesini gerçekleştirir. Sanatçı daha sonra farklı fonlarla tüm ülkeyi dolaşarak ilk projesinin kapsamını genişletir. Simon, yanlışlıkla hüküm giymiş mahkumların portrelerini, davada onlara karşı sunulan, gerçek suçun işlendiği ya da tutuklandıkları yerde fotoğraflar. Simon, suçla bağdaştırılan yerde, suçsuz yere mahkûm olanların portrelerini çekerek, Amerikan yargı sisteminin adli fotoğraflara olan aşırı güvenini sorgular: "Polis tarafından kullanılan fotoğrafik araçlara duyulan eksiksiz inancın yol açtığı yanlış teşhisle yapılan adli hatalar, portresini çektiği haksız hüküm giymiş tüm masumlar için en önemli noktayı oluşturur" (Bajac, 2011, s. 127). *Masumlar* projesinde fotoğraf tabanlı eserler üreten sanatçı; fotoğraf haricinde heykel, performans, metin ve video gibi farklı dallarda multidisiplinel çalışmalar üretir.

Simon, 2006 yılında gerçekleştirdiği *Siyah Kare* (Black Square) adlı projesinde Kazimir Malevich'in (1878-1935) aynı adı taşıyan supermatist çalışması ile aynı ölçülere sahip siyah bir alanı fon önünde daha önce toplamış olduğu nesne ve belgeleri ayrıca insanları fotoğraflar ve daha sonra sergiler. Diğer yandan sanatçı, 2008 yılında *Avatar* (An Avatar) adlı dijital çalışmasında kendisi tarafından çekilen dünya liderlerinin orijinal fotoğraflarını birleştirerek, komposit bir siyasi lider figürü oluşturur. Ayrıca sanatçı, *İşgalin Zararı* (An Occupation of Loss) (2016) enstalasyonu ve *Kesitler* (Cutaways) (2012) video art gibi multidisiplinel çalışmalarıyla da bilinir.

Simon'ın çalışmaları Metropolitan Sanat Müzesi, Tate Modern, Guggenheim Müzesi, Georges Pompidou Merkezi ve Los Angeles Sanat Müzesi gibi yerlerde daimî koleksiyonlar içerisinde yer almaktadır. Ayrıca, eserleri Whitney Amerikan Sanatı Müzesi (2007), Neue Nationalgalerie Berlin (2011), New York Modern Sanat Mü-

zesi (2012), Pekin'de bulunan Ullens Çağdaş Sanat Merkezi (2013), 56. Venedik Bienali'nde (2015), Moskova'da bulunan Garage Çağdaş Sanat Müzesi (2016) gibi dünyanın farklı yerlerinde bulunan önemli galerilerde sergilere konu olmuştur.

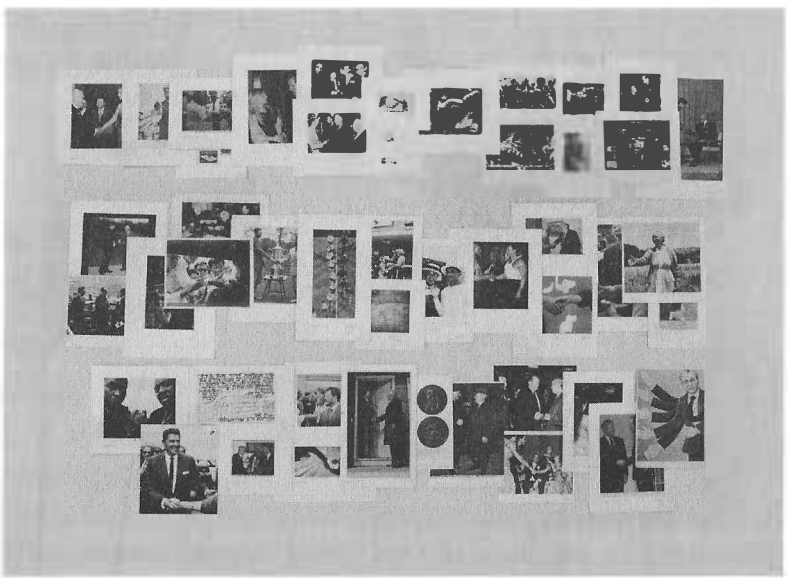
Sanatçı ayrıca, *Batı Hint Adaları Kuşları* (Birds of the West Indies) (2013-2014) enstalasyonunda 1962 yılından günümüze çekilmiş 26 James Bond filminde kullanılan kadın, silah ve araçların fotoğrafik envanterini çıkartır. Simon'un özellikle *Batı Hint Adaları Kuşları* ve *Masumlar* gibi fotoğraf tabanlı projeleri: "Kategorize etme ve sınıflandırma sistemlerine olan ilginin rehberliğinde, gizlilik gücünü ve yapısını ve hayatta kalmanın tehlikeli doğasını kapsamlı bir şekilde araştırır" (*Biography*, parag. 1). Sanatçı bu üslubunu, çalıştığı konular bağlamında topladığı nesneler, çektiği fotoğraflar, belgeler, metinler ya da video, grafik gibi çeşitli görsellerle birleştirerek enstalasyonlar haline getirir. Sanatçının sadeliği ön plana alarak estetize ettiği fotoğrafları birer envanter çalışmasıdır da.

Simon'ın envanter çalışması niteliğindeki diğer bir projesi de Paris, Almine Rech Sanat Galerisinde sergilenen (2013) *Resim Koleksiyonu*'dur (The Picture Collection). Sanatçı *Resim Koleksiyonu*'nda, New York Halk Kütüphanesinin 3. katında bulunan ve yaklaşık 1,29 milyon posta kartı, fotoğraf, poster gibi görüntülerin bulunduğu görsel arşivden faydalanır.

Kütüphanede bulunan bu görsel arşiv yaklaşık 12.000 kategoriyle sınıflandırılmıştır ve Simon, bu arşivde seçtiği kategoriler içerisinde yer alan görselleri rastlantısal şekilde bir araya getirerek eserler yaratır. *Resim Koleksiyonu*'nda yer alan çalışmalardan birisi de *Dosya: El Sıkışmak*'dır (Folder: Handshaking) (Bkz. Fotoğraf 25).

Simon bu çalışmasında, kütüphane arşivinde bulunan el sıkışmakla ilgili 47 fotoğrafı bir araya getirir. *Dosya: El Sıkışanlar* arasında; Donald Regan, Bill Clinton gibi ABD Başkanları ve ırkçılık karşıtı siyahilerin fotoğrafları, beyaz ve siyah ellerin el sıkış-

tığını gösteren grafiti, ödül alan sporculara ait görseller, ayrıca; pul, para ya da basılı yayında yer alan çeşitli illüstrasyonlar yer alır. Simon, bu görselleri içlerinde bulunduğu hiyerarşik kategorizasyonu sekteye uğratacak şekilde bir araya getirmiştir. Üç yatay sıradan oluşan görseller birbirlerinin üstüne binecek şekilde yerleştirir. *Dosya: El Sıkışanlar*'da yer alan görseller her ne kadar aynı konu çerçevesinde bir araya getirilmiş olsa da içerik bağlamında farklılıklar gösterir.



Fotoğraf 25: Taryn Simon, *Dosya: El Sıkışmak*, 2013.

El sıkışmak; dünya genelinde kültürel bir kod olarak arkadaşlığın, dostluğun ya da barışın bedensel bir dille karşı tarafa belirtilmesidir. Bu bağlamda *Dosya: El Sıkışanlar*'da, siyahiler ve beyazların bir araya getirilmesiyle ABD tarihindeki ırkçılığa dikkat çekmekte, bu anlatıyı inşa ederken de kültürel bir kod olarak el sıkışmakla ilgili görselleri, hiyerarşik düzeni bozacak şekilde bir araya getirir.

Simon, *Resim Koleksiyonu*'nda "Hiyerarşilerin yerle bir edilişinde, Weegee ya da Steichen'in yaptığı fotoğrafların yanında jenerik reklam resimlerini ve bir seyahat kartpostalının ya da isimsiz bir sanatçının eserinin yanında bir Rauschenberg ya da Malevich reprodüksiyonunu konumlandırıyor" (*The Picture Collection*, parag. 3) Diğer bir deyişle, Simon bu çalışmalarında hiyerarşik bilgi yapılanmasını yapı sökümüne uğratarak hipermetinle bağlantılı köksap model yaratır. Hipermetnin estetik kodlarından köksap, sanatçının 2008-2012 yılları arasında gerçekleştirdiği *Ölü İlan Edilmiş Yaşayan Adam ve Diğer Bölümler I-XVIII* (A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII) projesinde de görülür.

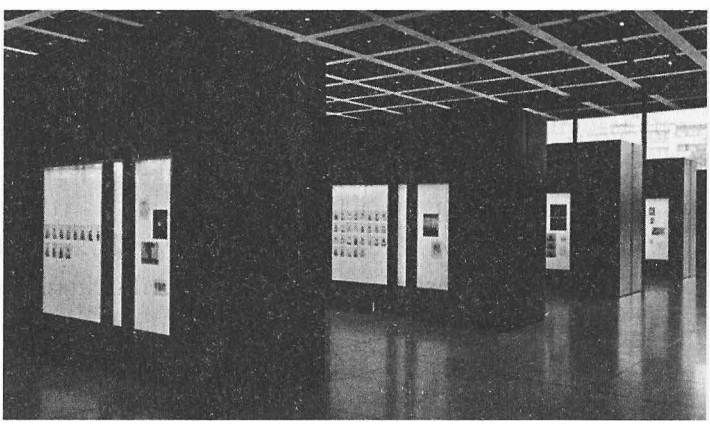
Ölü İlan Edilmiş Yaşayan Adam ve Diğer Bölümler I-XVIII Projesi

Taryn Simon, Tate Modern ve Neue Nationalgalerie'de sergilenen *Ölü İlan Edilmiş Yaşayan Adam ve Diğer Bölümler I-XVIII* projesi kapsamında, 4 yıl boyunca dünyanın farklı yerlerini dolaşarak, hayatları trajik olaylardan etkilenmiş insanların ya da hayvanların soyağacındaki kan bağlarını araştırarak fotoğraflar.

Ölü İlan Edilmiş Yaşayan Adam ve Diğer Bölümler I-XVIII adlı projesi, her bir soyağacı başka bir bölümü oluşturacak şekilde 18 ayrı bölümden oluşur. Bu hikâyeler arasında; Saddam Hüseyin'in oğlunun yerine dublör olarak kullanılan Iraklı, 1904 yılında St Louise Dünya Fuarı'nda sergilenen Filipinli Calbrera Antero'nun akrabalarının portreleri gibi bölümler de bulunur. Ayrıca "Avustralya'da devletin tavşan nüfusunu kontrol altına alma girişimleri ile ilgili büyükçe bir bölüm, öldürücülüklerini test etmek üzere ölümcül hastalıklar enjekte edilmiş üç ayrı tavşan neslini ele alarak kan bağlarına yönelik bu takıntının korkunç yüzünü gösteren bir hatırlatmadır" (Durden, 2015, s. 438). Her bir bölüm; portrelerden oluşan fotoğraf paneli, portreleri çekilen kişilerin kan bağıyla ilgili ayrın-

tıların bulunduğu metin paneli ve dipnot niteliğindeki hikâyelerle ilgili delillerden oluşan dokümanların bulunduğu grafik panelin yer aldığı triptik yapıya sahiptir.

Grafik paneller; Saddam Hüseyin'in sarayında bulunan altın kaplamalı silahlara ait görseller, Srebrenista katliamıyla ilgili savaş suçları davasında kullanılan videoya ait görüntüler ve Brezilya'daki kan davasında öldürülen çocukların gömleklerine ait fotoğrafları içerir. Metin panelleri ise fotoğraf ve grafik panellerde bulunan nesne, kişi ya da görselleri açıklar. Neue Nationalgalerie'de (Bkz. Fotoğraf 26) 2011 yılında sergilenen proje, her bir bölüm siyah duvarlarla birbirinden ayrılacak şekilde sergilenmiştir.

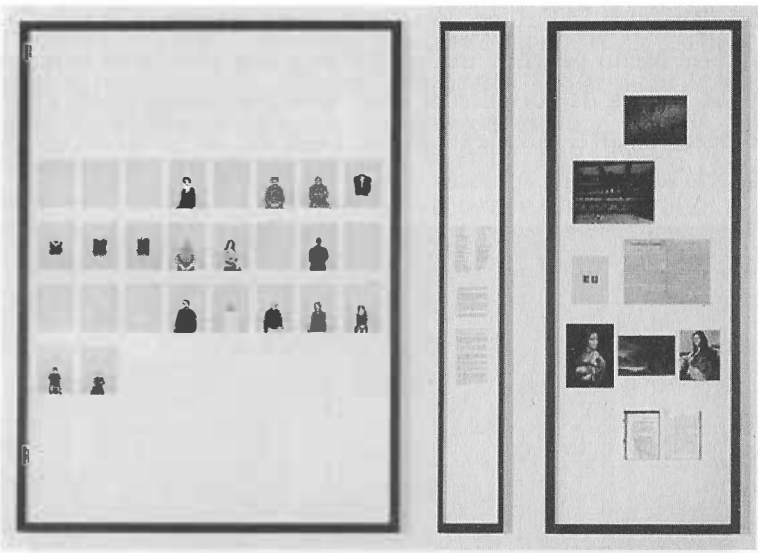


Fotoğraf 26: Taryn Simon, *Ölü İlan Edilmiş Yaşayan Adam ve Diğer Bölümler I-XVIII*, Neue Nationalgaleria, Berlin, 2011.

Simon, bu proje kapsamında devlet kurumları tarafından farklı amaçlarla kullanılan sistematik ve kategorize etmeye yönelik üslubu kullanarak, ona karşı çıkar. Bu karşı çıkış; fotoğrafların, metinlerin ve grafiklerin bir arada bulunmasıyla sağlanır. Bu bağlamda hiyerarşik ve doğrusal bilgi formlarının aksini temsil eden köksap model ortaya çıkar. Hipermetnin estetik kodlarından köksapla bağlantılı olarak projede yer alan *Bölüm XI* (Chapter XI) adlı çalışmada da aynı olguyu görmek mümkündür.

Bölüm XI Adlı Çalışmanın Köksap Çözümlemesi

Proje içerisinde yer alan *Bölüm XI* (Bkz. Fotoğraf 27) adlı yapıtta Hitler'in kişisel hukuk danışmanı ve işgal zamanlarında Polonya'nın genel valisi Hans Frank'ın (1900-1946) soyağacından kan bağlarının izleri sürülür.

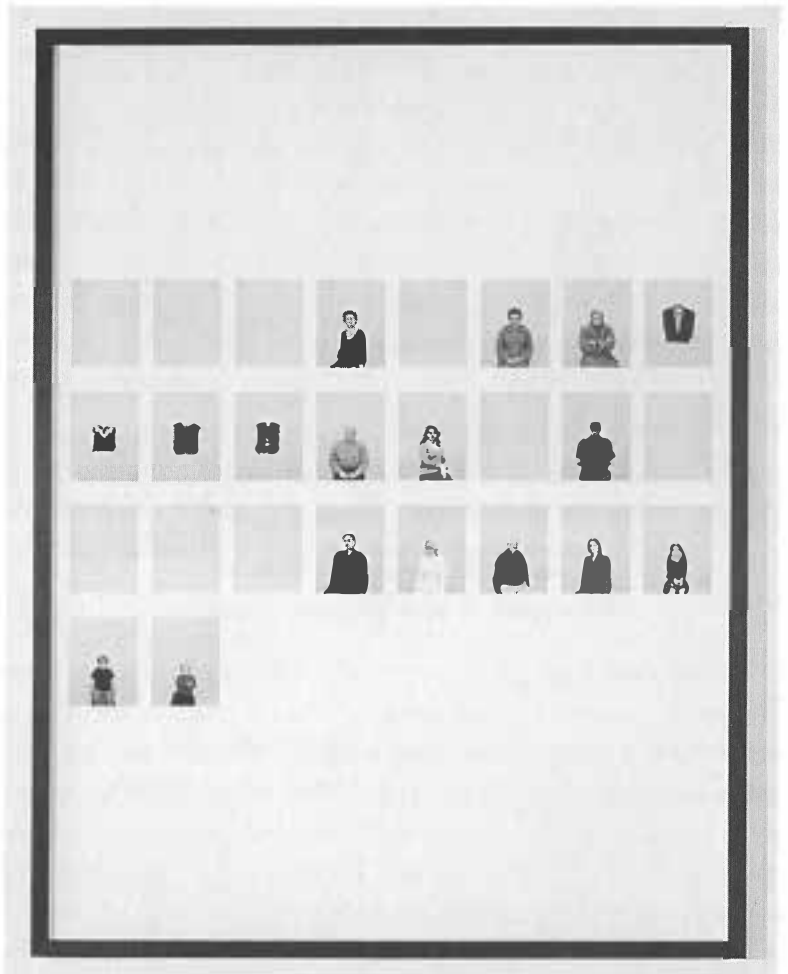


Fotoğraf 27: Taryn Simon, *Bölüm XI*, 2011.

Bölüm XI adlı çalışma, tıpkı seride bulunan diğer bölümlerde olduğu gibi üç panelden oluşur. İlk panel, Frank'ın torunlarına ait portre fotoğrafları soyun uzunluğuna denk şekilde 4 sırada yerleştirilir. 2. Dünya Savaşı sona erdikten sonra Nürnberg Uluslararası Askeri Mahkemesi tarafından insanlığa karşı işlediği savaş suçlarından dolayı 16 Ekim 1946 yılında idam edilen Frank'ın, ailesine ait envanterin fotoğraflarla çıkarıldığı bu panelde bazıları figürlerin bulunmadığı boş fon görüntülerinin, kıyafetlerin ve portrelerin bulunduğu 26 adet fotoğraf bulunur (Bkz. Fotoğraf 28).

Portrelerden oluşan bu fotoğraflardaki özneler, elleri genellikle kucaklarında bağdaşmış ve ifadesiz bir şekilde dorudan kameraya

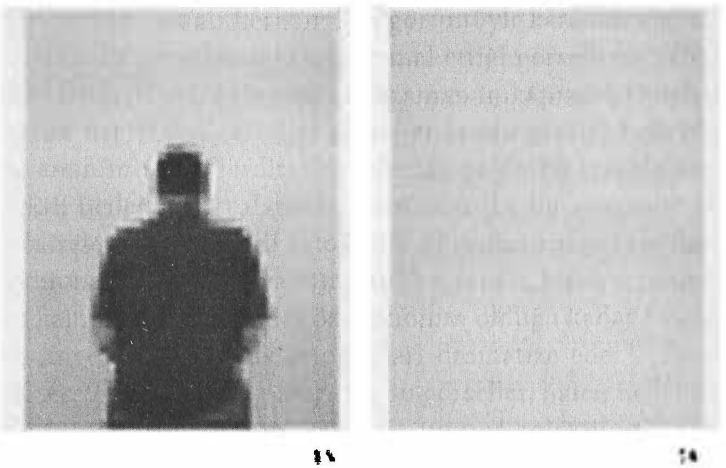
bakarlar. Proje kapsamında fotoğraf çektirmek istemeyenler, boş karelerle, yüzleri görünmeyecek şekilde sırtları dönük ya da kıyafetlerinin fotoğraflarıyla temsil edilir (Bkz. Fotoğraf 29).



Fotoğraf 28: Taryn Simon, *Bölüm XI* (fotoğraf paneli detayı), 2011.

"Simon, envanterlerinde eksikliklerden de faydalanır ve insanların katılmayı kabul etmediği ya da reddettiği durumları be-

lirtmek için boş resimler kullanır" (Durden, 2015, s. 438). Diğer yandan 15. figürde olduğu gibi sırtı dönük ve dijital işlemle bulanıklaştırılmış görüntüler de kimliğini saklamak isteyen kişiler için tercih edilen bir tekniktir.



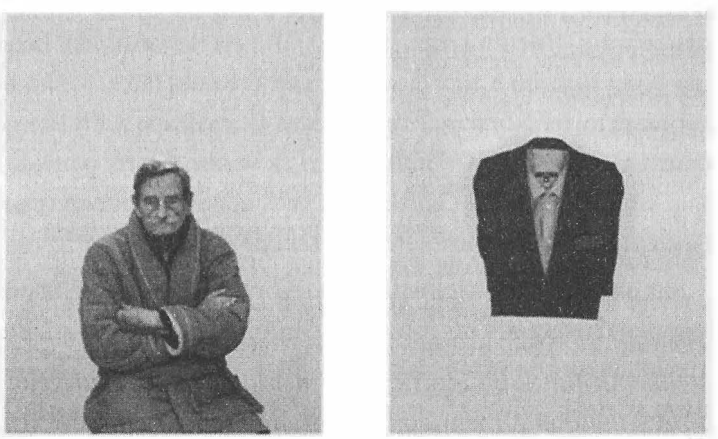
Fotoğraf 29: Taryn Simon, *Bölüm XI* (fotoğraf paneli, 15. ve 16. fotoğraflar detayı), 2011.

Ortada bulunan panel, sanatçının anlatıyı inşa ettiği, portre fotoğrafları ve grafik panel arasındaki bağın metinle kurulduğu yerdir. *Bölüm XI*'de merkezi öneme sahip olan metin paneli 3 parçadan oluşur. Üst kısımda portresi çekilen ve Frank'la kan bağı taşıyan kişilerin isimleri, doğum tarihleri, meslekleri ve yaşadıkları yerler gibi kişisel bilgiler yer alır. Bu kısımda bulunan bilgilerle bağlantı, fotoğrafların altındaki sayılarla kurulur. Bununla birlikte projeye katılmak istemeyenlerin boş karelerle temsil edildiği kısımlarda kişisel bilgiler yer almamakta, reşit olmayan bireylerin ebeveynleri tarafından katılımının reddedildiği belirtilmekte ya da sadece kıyafetleri olan bireylerin sergilenmesini istediği bilgiler bulunmaktadır. Örneğin, metin panelinde 7. ve 8. fotoğraflarla (Bkz. Fotoğraf 30) ilgili olarak şunlar yazar: "7. Frank, Norman,

06 Mart 1928. Bavyera televizyon tesisleri direktörü (emekli). Schliersee, Almanya. 8. MJK, 24 Mayıs 1958. (Bilgi saklı). [Temsil olarak kıyafetler gönderildi]" (Excerpt from Chapter XI, parag. 4). Ortada bulunan metinde ise Frank'ın 4 paragraftan oluşan biyografisi ve tarihi bilgiler bulunur:

Frank, Hitler'in iktidara gelişinde 2000'den fazla davada Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin çıkarlarını temsil etti. Frank, Bavyera Adalet Bakanlığı'na atandı, Ulusal Sosyalist Hukukçular Derneği başkanı oldu ve kurduğu Alman Hukuk Akademisi başkanlığına getirildi. Frank, savaş için seferberlik de dahil olmak üzere Üçüncü Reich'ın ideolojik ve toprak hırslarına hizmet eden kanunları ve yasal doktrinleri hazırladı ve yürürlüğe koydu (*Chapter XI*, Parag. 2).

Son olarak da en altta bulunan 9 paragraflık kısımda ise grafik panelinde bulunan görsellerle ilgili metinler mevcuttur. Tıpkı fotoğraflarda olduğu gibi grafik panelde bulunan her bir görselin altında bulunan harflerle, metinler arasında bağlantı kurulur.



Fotoğraf 30: Taryn Simon, *Bölüm XI*
(fotoğraf paneli, 7. ve 8. fotoğraflar detayı), 2011.

Bölüm XI'i oluşturan sağ panelde (Bkz. Fotoğraf 31) ise 2. Dünya Savaşı sırasında Naziler tarafından yağmalanmış sanat eserlerinin koleksiyoncusu olan Frank'a ait belge niteliğindeki görseller sergilenir. Bunlar içerisinde İngiliz istihbaratı tarafından Hitler ve Frank'ın arasını bozmak için basılmış posta pulları da yer alır. Metin panelinde posta pulları hakkında şu bilgilere yer verilir:

C. Resmi Adolf Hitler posta pulu ve Hans Frank'ın taklit posta pulu. Hitler pulu, Genel Hükümetin kuruluşunun ikinci yıldönümü için 1941'de basıldı ve İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar tedavülde kaldı. İngiliz istihbaratı tarafından Hitler'in posta pulunun bir kopyası, Frank'ın imajıyla basıldı ve Frank ve Hitler arasındaki sürtüşmeyi kışkırtmak için Polonya'da tedavüle girdi. Henry Gitner Filatelistler, Inc., New York (*Excerpt from Chapter XI*, parag. 1).

Bu panelde posta pulları haricinde Frank'a ait tarihi belgeler ve çeşitli sanat eserlerinin röprodüksiyonları da bulunur. "Sağdaki panelde, İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi birliklerinin Polonya koleksiyonundan yağmaladığı ve hiçbir zaman kurtarılamayan Raphael'in *Genç Adam Portresi* (1513-14) (Bkz. Resim 7) de dahil olmak üzere Frank'ın koleksiyonunda yer alan çeşitli eserlerin röprodüksiyonları vardır" (Metmuseum, parag. 1). Bu eserler arasında, Leonardo da Vinci *Kakımlı Kadın* (Lady with an Ermine) (Bkz. Resim 8) ve Rembrandt'ın *İyi Samiriyeli ve Manzara* (Landscape with the good Samaritan) (Bkz. Resim 9) adlı eserleri de vardır. Grafik panelde bulunan, kanıt niteliğindeki görseller, 1. ve 2. panelde bulunan simetrik yerleştirmelerin aksine asimetrik bir şekilde yerleştirilir.

Simon'ın çektiği sistematik ve kategorize etmeye yönelik portre fotoğrafları hiyerarşik bir yapıdadır. Simon'ın bu hassasiyeti, devlet ve devlet kurumlarınca sıklıkla kullanılan sistematik ve kategorize etmeye yönelik çalışma sistemlerinin doğurduğu hiyerarşik bilgi yapılanmasının bir çeşit taklididir. Fakat bu hiyerarşik yapının altında farklı bir eleştiri yatar: Simon, metin ve kanıtlar sunan grafik paneller kullanarak bu hiyerarşik yapıyı sekteye uğratır.



Resim 9: Rembrandt, *İyi Samiriyeli ve Manzara*, 1638.

Diğer yandan, fotoğraf, metin ve grafik gibi farklı medyaların arasında, içerik ve konu bağlamında ağlar bulunur. Bu ağlar, fotoğrafların altında bulunan sayılar, grafiklerin altında bulunan harflerle orta panelde bulunan metinlere, dipnot niteliğinde bağlantı sağlarlar. Gerek çalışmaların sergilenmesi gerekse hiyerarşik sistematiğin farklı panellerle sekteye uğratılması hipermetin çerçevesinde ele alınan köksapla bağdaşır.

Simon'ın *Bölüm XI* çalışmasının estetik temelini oluşturan, hipermetnin fotoğraf estetiğine yansıması köksap; botanik bilimine ait bir kavram olmakla birlikte, toprak altında yatay uzayarak çok sayıda ek kök çıkartan ve toprak üstü gövde veren çim ve zencefil gibi bitkileri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Deleuze ve Guattari bu terimi bir metafor olarak bilginin yorumlanmasındaki çoklu ve hiyerarşik olamayan yapıyı tanımlamak adına kullandılar. Köksaplar, *ağaç* biçimli, dikey ve yalnızca doğrusal bağlantılara sahip bilgi kavramının eleştirisiydi: "Ağaçlar ve köklerinden fark-

lı olarak köksap herhangi bir noktayı herhangi bir başka noktayla bağlantılandırır ve özelliklerinin her biri zorunlu olarak aynı doğadaki özelliklere göndermez, çok farklı gösterge rejimlerini, hatta gösterge-olmayanın hallerini oyuna sokar. Köksap ne bir'e indirgenebilir ne de çok'a... Birimlerden değil boyutlardan, ya da daha doğrusu hareketli yönlerden oluşur. Başı ve sonu yoktur, yalnızca ortası vardır, ortadan biter ve taşar. Çokluklar kurar" (Deleuze ve Guattari, 1980, s. 31).

Bir köksapın oluştuğu yer ise yayladır ve her bir yayla, dünya tarihinde önemli bir rolü olan kendine özgü bir çağ ya da tarihe karşılık gelir. "Dolayısıyla, bir platoyu açıklamak, bireysel sözcük gruplarının ve kümelerinin bir ağa katılma biçimini doğru biçimde açıklar" (Landow, 2006, s. 59). Diğer bir deyişle her bir dönemi ya da çağı tanımlamak, o çağa ait hiyerarşik düşünce yapılarını da gözler önüne serer. Bununla birlikte; dikey ve doğrusal düşünceyi metaforik olarak yansıtan ağaçlar, gündelik yaşantı içerisinde var olan birçok alanda kendisini gösterir: "Pek çok insanın kafasında dikili bir ağaç vardır" (Deleuze ve Guattari, 1980, s. 24). Ağaç modelli yapı düşünceyi, genelden özele götürmekte, temellendirmeye çalışmakta ya da ilkeden sonuca giden bir ilerleyişe yönlendirmektedir. Deleuze ve Guattari, hiyerarşik düşünce yapısının karşısına ise köksapları yerleştirir. Simon'un *Bölüm XI* adlı çalışmasında da hipermetinle ilgili olarak köksap bilgi modeli gözlemlemek mümkündür. Bu bağlamda, Simon'ın eleştirdiği devlet ve devlet kurumlarınca kullanılan sistematik ve kategorize etmeye yönelik fotoğraf belgeleme yöntemleri hiyerarşik bilgi sistemlerini temsil eder. Simon, bu hiyerarşik bilgi sistemini, farklı yapılarda bulunan fotoğraf, metin ve görsellerden oluşan grafik panellerle yıkıma uğratır. "Tersine bir köksapta her özellik mutlaka dilbilimsel bir özelliğe gönderme yapmaz: her nitelikte göstergebilimsel bağlar; oraya farklı kodlama, biyolojik, siyasal, ekonomik vb. halkalar şeklinde sadece farklı gösterge düzenlerini değil nesne durumlarının konularını

da ortaya çıkararak ekler" (Deleuze ve Guattari, 1980, s. 13). Diğer yandan fotoğraf, metin ve grafikler arasında bulunan bağlantılar; başlangıcı ve sonu olmadan, izleyicinin istediği yerden sanat yapıtını okumasına olanak tanır. İzleyici, ilk olarak herhangi bir metinden, paragraftan ya da fotoğraftan başlayarak bilgiye vakıf olabilir. Bu noktada hipermetin, Ritchin (2012) açısında bireyselleştirici bir araç haline gelir: "Okuyucunun tek bir kelimeye, bir görsele, görselin bir parçasına ya da bütün bir bölüme tıklamasına ve bu tercihler üzerinden okumasına ve devam etmesine izin veriyor" (s. 109). Hipermetinin başlangıcı ve sonu olamayan köksap yapısı; izleyici açısından, kimi zaman yorucu, kimi zaman da bilgilendirici bir okuma yapmasını olanaklı hale getirmesiyle birlikte yazara ait düşüncelerin çok net olmadan yorumlanmasını sağlar.

Simon, *Bölüm XI* adlı çalışmasında fotoğraf, metin ve grafik görseller gibi farklı medyaları bir araya getirerek *çokluk* kurar: "Tam olara köksap gerçek çokluklar ve çoğalma kuramını geliştirir. Çokluk düzenine cevap verir ve bir çoğulluk biçimi kurar" (Sauvagnargues, 2010, s. 141). Diğer yandan, fotoğraf panelinde bulunan fotoğraf çektirmeye izin vermeyen bireylere ait figürsüz fotoğraflar, paneller arasındaki çerçeveli kesimler ve farklı medya kullanımı izleyici açısından boşlukları da doğurur. Özellikle yazara ait bir bakış açısından doğan yaratıcı ya da kurgusal bir hipermetinde okuyucu çok sayıda boşluğu doldurur, materyal ekler, yazarın hiçbir zaman öngöremediği hatta bilmediği bağlantılar kurarak, metin okumasını bir oyun haline getirir (Ritchin, 2012, s. 109). Bu bağlamda Taryn Simon'un *Bölüm XI* çalışması; hipermetnin bilgi akış formunu tanımlayan köksapla birebir bağdaşır.

Sanat yapıtını, dolayısıyla fotoğrafı da metin olarak kabul eden postyapısal teori bağlamında yapı ve bütün anlamını yitirir. Bunun yerine; hiçbir anlamsal ya da sistematik temele dayanmayan, birbirine eklenerek/içerisine geçerek çokluk kuran, sürekli değişim ve dönüşüm geçiren parçalar vardır. Bununla birlikte Taryn Simon'ın

çalışması *Bölüm XI*'e bakıldığı takdirde aynı olgu gözlemlenir. *Bölüm XI*'in bileşenlerini oluşturan fotoğraf, metin ve grafik paneller, klasik düzeyde sadece fotoğraflardan oluşan sergileme yöntemlerinin oluşturduğu bütünlükçü yapının aksini temsil eder. Diğer yandan, eseri oluşturan bu bileşenler ve bu bileşenlerim tüm ögeleri birbirleriyle bağlantılı parçalardır. Bu parçalar; birbirlerine eklenerek çokluk kurarak izleyici odaklı ve başı-sonu olmayan bir okuma sağlar. Bu bağlamda dijimodern metin olarak kabul edilen hipermetnin estetik kodu köksapla birlikte; fotoğrafın sergilenmesi ve sunulmasında önemli bir değişiklik meydana gelir: Fotoğraf haricinde metin ya da farklı görsellerin birbiriyle ağlarla bağlantı kurabileceği şekilde kullanılmasıyla çokluklar kurulmaktadır.

Karşı-Hafıza

Hipermetnin köksap yapısı, daha önce bahsedildiği üzere bilginin; ağ ve bağlantılarla çokluk kurmasını ve farklı yapılarla ilişki içerisinde bulunmasını sağlar. Diğer yandan bu yapı; başı ve sonu olan, hiyerarşik ve doğrusal bilginin karşıtıydı. Hipermetinin bu yapısı toplumsal belleğin önemli bir kısmını oluşturan tarihin resmi anlatısının yeniden yorumlanmasını beraberinde getirdi. Bu yeniden yorumlama karşı-hafıza olarak tanımlanır. "Karşı hafıza, Foucault'ya göre, resmi tarihin süreklilik anlatısına dirençli bir toplumsal damardır" (Ercan, 2013, s. 2). Bununla birlikte karşı-hafıza tıpkı köksap kavramında olduğu gibi sadece hipermetnin ortaya çıkardığı yeni bir olgu değildir: Karşı-hafızanın izleriyle, siyasal söylemlerin radikalleştiği Doğu Bloğunun dağılma sürecinde karşılaşırız. Gündelik yaşantıdan, sanat anlayışına kadar farklı alanlarda kendisini gösteren karşı-hafızanın hedefinde ise tarihin resmi anlatısı ve toplumsal bellek vardır.

Hipermetnin doğrusal ve hiyerarşik bilgi karşıtı köksap modelli yapısının bir sonucu olarak karşı-hafıza, tarihin resmi anla-

tısının yeniden yorumlanmasıdır. Toplumsal bellek anlayışının önemli bir metaforu olarak fotoğraf, bu olgudan etkilenerek tarihe mal olmuş imajların temsil ettiği gerçeklik, ironiden faydalanılarak estetik düzeyde sorgulanır hale gelir. Karşı-hafızanın çağdaş fotoğraf estetiğindeki yansımalarına Jokakim Cortis ve Adrian Sonderegger'in *İkonlar* (Ikonen) projesi içerisinde yer alan *9/11'i Yapmak* (Making of '9/11') adlı fotoğrafta rastlanır.

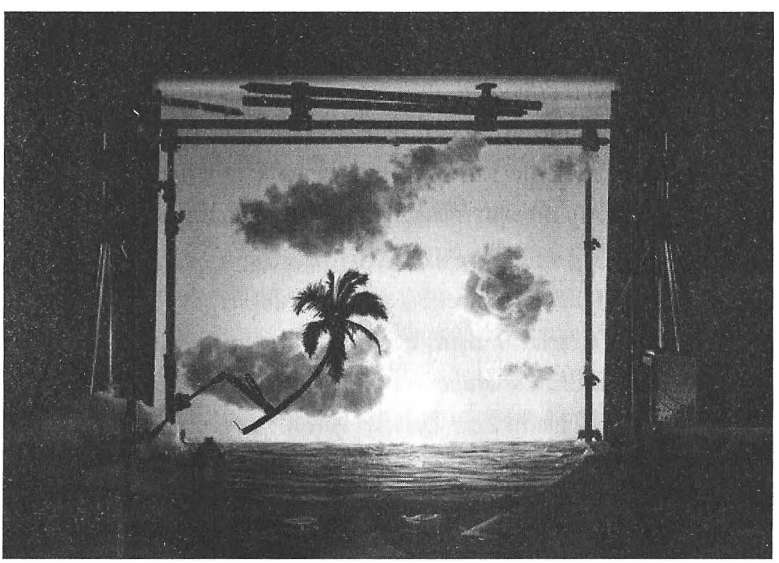
Cortis & Sonderegger'in Sanatsal Çalışmaları

İsviçreli sanatçı Jokakim Cortis, 1978'de Aachen'de dünyaya gelir. Zürih'te yaşayan Cortis, Zürih Sanat Üniversitesi'nde fotoğraf alanındaki eğitimini 2006 yılında tamamladıktan sonra, 2009 yılında aynı üniversitede öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlar. Adrian Sonderegger ise 1980'de Bülach'da dünyaya gelir. Zürih Sanat Üniversitesi'nde 2006 yılında fotoğraf diploması alan Sonderegger, mezun olduğu tarihten itibaren serbest fotoğrafçılık yapmaya başlar. Zürih Sanat Üniversitesi'nde aynı zamanda eğitim gören sanatçılar, 2005 yılında, iş birliğine giderek fotoğraf üretmeye başlarlar. Cortis & Sonderegger, birlikte çalışmaya başladıktan sonra başta reklam fotoğrafı olmak üzere; editoryal, mimari ve kişisel çalışmalara odaklanırlar. İkili özellikle kişisel çalışmalarında gerçeküstü dünyalar tasarlayarak yarattıkları sahneleri fotoğraflarlar.

Cortis & Sonderegger, ilk kişisel projelerini 2005 yılında gerçekleştirir. *Kurgular* (Fiktionen) adını verdikleri ve 4 büyük ebatlı panoramik fotoğraftan oluşun bu proje; *Araba Kazası* (Autounfall), *Boubaki Panorama*, *Calvodos Bar* ve *Zürih Masoala Halle Hayvanat Bahçesi* (Masoala Halle Zoo Zürich) isimli fotoğraf çalışmalarından oluşur. Sanatçılar, araba test alanı, bir müzede bulunan panorama, bar ve hayvanat bahçesi gibi gündelik yaşantı içerisinde var olan mekânları kullandıkları projede reklam estetiğinin unsurlarından faydalanırlar. Diğer yandan Cortis & Sonderegger, 2006 yılında çek-

tikleri fotoğraflarla gerçekleştirdikleri *Işıklara* (Lichtiere) projesinde, fotoğraf stüdyosunda bulunan yapay ışık ekipmanlarıyla at, araba ve kaplumbağa gibi hayvanları canlandırırlar. Bu projelerinde de reklam estetiğinden faydalanan ikili, fotoğraf stüdyosunda çektikleri fotoğrafların isimlerini İsviçre firmaları olan stüdyo ekipmanları üreten Broncolor ve araç üreten Volvo firmalarını adlarını koyarlar.

Cortis & Sonderegger'in diğer bir projesi de *Yerler*'dir (Orte). Sanatçılar, 2006 yılında gerçekleştirdikleri projede, TV stüdyosu, tiyatro sahnesi, doğa tarihi ya da bilim müzeleri ayrıca, araç test hangarları, silah fabrikası veya havalimanı gibi mekânlarda çektikleri görüntüleri bir araya getirirler. Bu fotoğraflarda, insandan ziyade, mekânlar ön plandadır. Minimal çizgilerin egemen olduğu fotoğraflarda mekânlar; her ne kadar gündelik yaşantının sürdüğü yerler olsa da sanki büyük bir özenle tasarlanmış gerçeküstü sahneler gibidir. Diğer yandan Cortis & Sonderegger'in sanatsal çalışmalarının genel üslubunu oluşturan bu hassasiyet *Güzellik ya da ne?* (Beauty oder was?) (Bkz. Fotoğraf 32) adlı çalışmalarına da yansır.



Fotoğraf 32: Cortis & Sonderegger, *Güzellik ya da ne?*, 2008.

Güzellik ya da ne? adlı çalışma, *Yerler* projesindeki fotoğrafların aksine kendi stüdyolarında çekerler. Bu fotoğrafa ilk bakışta, kadrajın ortasında ılıman iklime sahip deniz kıyısında, gün batımı gözükür. Ancak, kadrajın merkezinden dışarıya doğru çıktıkça, çeşitli yerlerinde bulunan fotoğraf ekipmanları, sprey boya, bant, ip vs. gibi malzemeler bu imajın maket düzeneğiyle oluşturulduğunu vurgular. Böylelikle Cortis & Sonderegger izleyicinin; ölçekli maketlerle oluşturulmuş kurgusal bir mekânın fotoğrafıyla etkileşime geçmesiyle, fotoğrafın temsil ettiği gerçekliği sorgulamasını ister. Sanatçıların 2008 yılında yaptıkları bu çalışma; her ne kadar hipermetnin karşı-hafıza estetik kodunu karşılayan bir çalışma olmasa da kodla ilişkilendirilen *İkonlar* projesinin temelini oluşturur.

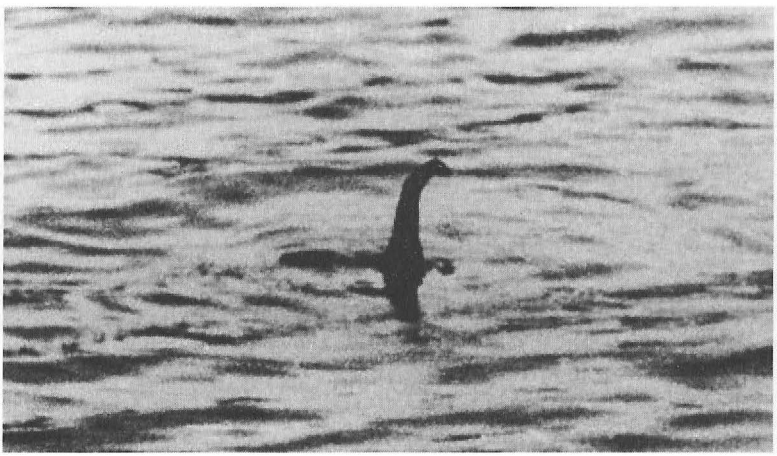
İkonlar Projesi

Galeri Escape JB (2015, Cenevre), André Malraux Kültür Merkezi (2016, Fransa), East-Wing Galeri (2016, Dubai) ve Hyères Moda ve Fotoğraf Festivali'nde (2016, Fransa) sergilenen *İkonlar*, yaklaşık 30 fotoğraftan oluşur. Sanatçıların, 2012 yılında Zürih'te bulunan stüdyolarında çekmeye başladıkları projede yer alan görüntüler, tarihe damgasını vurmuş fotoğraf ya da çeşitli görsellerin tutkal, bant, maket bıçağı, makas, fırça, boya, matkap ve çeşitli yapay aydınlatma araçlarıyla yaratılan maketlerle yeniden üretimidir. Genellikle dergi ve reklam fotoğrafı üzerine çalışan sanatçıların para kazanamadıkları, boş vakitlerini değerlendirmek amacıyla başladıkları projede seçtikleri ilk fotoğraf da ironiktir: "Seçtikleri ilk görüntü Andreas Gursky'nin sadece bir manzara olan ve post-prodüksiyon aşamasında insansız hale getirilerek yaklaşık 4 milyon dolara satılan ikinci en pahalı fotoğrafı *Rhein II*'ydi" (Slobig, 2015, parag. 2). Daha sonra, projeyi genişletmeye karar veren sanatçılar; ikonik fotoğrafların ölçekli maketlerini tasarladıktan sonra stüdyolarını ve çalışma yöntemlerini gösterecek şekilde yeniden yaratarak, sahne arkasındaki sahneyi ortaya çıkarmayı amaçlarlar.

Sanatçılar, her orijinal görüntünün koşullarını ölçekli modeller kullanıp fotoğrafın çekildiği ışık ve görüş açısını, tercih edilen tekniği taklit ederek yeniden ürettirler (Seymour, 2016, prag. 3). Bu çalışmalarda, herhangi bir manipülasyon tekniğine başvurmayan sanatçılar, sadece kontrastlık ve basit renk düzenlemelerini dijital tabanlı fotoğraf işleme programlarından faydalanarak yaparlar.

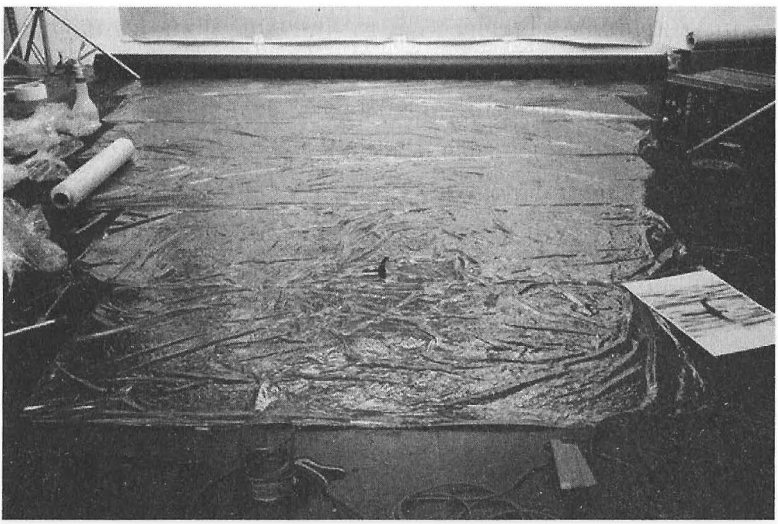
İkonlar arasında; Niepce'in *Gras'ta Pencereden Görünüş* (1826), Ernest Brook'un 1. Dünya Savaşı esnasında çektiği *Broodseinde Savaşı Sırasında Beş Asker Silueti* (Five Soldiers Silhouette at the Battle of Broodseinde, 1917), Henri Cartier-Bresson'ın *St. Lazare Garı'nın Arkası* (Behind the Gare St. Lazare, 1932), Robert Capa'nın *Ölüm Anı* (1936) gibi fotoğrafın mihenk taşını oluşturan görüntüler bulunur. Ayrıca, Man Ray, Ansel Adams ve Andreas Gursky gibi sanatçıların yeniden üretim eserleri de *İkonlar* içerisinde yer alır. "Çift, her sahneyi minyatür olarak kâğıt, pamuklu toplar, plastik ve bol miktarda zaman harcayarak yeniden yaratır. Bazıları birkaç gün, diğerleri birkaç hafta sürebilir" (Slobig, 2015, parag. 2). Sanatçıların bu şekilde ürettiği çalışmalar arasında; Sam Shere'in *Hidenburg Felaketi* (The Hidenburg Disaster, 1937), Ludwig Wegmann'ın tanık olduğu Münih Olimpiyatı esnasında düzenlenen katliam (1972), Stuart Franklin'in Tiananmen Meydanı'nda (1989) ölümsüzleştirdiği tankları durdurmaya çalışan protestocu, Toshihiko Sato'nun ise Air France'a ait Concorde'un düşüş anını (2000) aktaran toplumsal bellekte önemli yere sahip olayların fotoğrafları da bulunur. Cortis & Sonderegger, proje dahilinde kullandıkları görseller hakkında şunları söylerler: "Tarihin en ikonik fotoğraflarını gösteren birkaç kitapla çalışıyoruz. Ardından, bir olayı simgeleyen ve potansiyel izleyiciler tarafından tanımlanabilen görüntüleri seçtik. Ayrıca önemli olan şey, sahnenin fotoğrafik koşullarla uygulanabilir olmasıdır. Bu, tanımlanabilen az sayıda kişi olan sahneleri ve durağan anları seçtiğimiz anlamına geliyor" (Seymour, 2016, prag. 13-14).

Sanatçıların proje kapsamında yeniden ürettikleri görüntüler arasında ABD'li astronot Edwin Aldrin tarafından 1969 yılında Ay'a ilk adımı gösteren *AS11-40-5878* fotoğrafı ve Marmaduke Wetherell'in *Nessie* (1934) (Bkz. Fotoğraf 33) fotoğrafı gibi şaibeli olay ve görsellere de yer alır.



Fotoğraf 33: Marmaduke Wetherell, *Nessie*, 1934.

Bu çalışmalardan Wetherell'in *Nessie* fotoğrafı İskoçya'daki Lock Ness Gölünde yaşadığı varsayılan, 1930'lu yıllardan itibaren bir doğa fenomeni Lock Ness Canavarına ait görseldir. Wetherell'in ölümünden sonra, bu canavarın denizaltından yapılmış bir maket olduğu ortaya çıkmıştır. Dönemin basın-yayın organlarında geniş yer alarak kamuda tartışmalara yol açan bu çalışmayı Cortis & Sonderegger, maketle canlandırıp fotoğraflarlar. *Nessie'yi Yapmak* (Making of 'Nessie') (Bkz. Fotoğraf 34) adlı çalışmanın merkezinde orijinal fotoğrafla benzerlik gösterecek şekilde dalgalar arasından başını çıkarmış canavar görülür.



Fotoğraf 34: Cortis & Sonderegger, *Nessie'yi Yapmak,* 2013.

Kadrajın merkezinden dışa doğru bakıldığı takdirde; streç film rulosu, bant, maket bıçağı, çeşitli yapay ışık ekipmanları ve orijinal fotoğrafın baskısı görülür. Sanatçılar tarafından bilerek tercih edilen bu kadrajla maketin hem yapım hem de fotoğraflanma aşamasında kullanılan ekipmanlar tarihi gerçekliğe ait ikonik görüntüyle ironi yaratacak şekilde gösterilir. Böylelikle izleyici; imajın gerçekliğini, dolayısıyla da olayın gerçekliğini sorgular. Bu olgu hipermetnin karşı-hafıza kodunu karşılamar. Bununla birlikte sanatçıların ürettikleri çalışmalardan, karşı-hafıza kodunu karşılayan diğer bir çalışma da *9/11'i Yapmak*'tır.

9/11'i Yapmak Adlı Çalışmanın Karşı-Hafıza Çözümlemesi

Hipermetnin karşı-hafıza koduyla ilişkilendirilen Cortis & Sonderegger'in *İkonlar* projesi içerisinde yer alan *9/11'i Yapmak* adlı çalışma ABD'yi derinden sarsan 11 Eylül saldırılarını (9/11) konu edinir. Sanatçılar bu çalışmalarında New York'ta bulunan

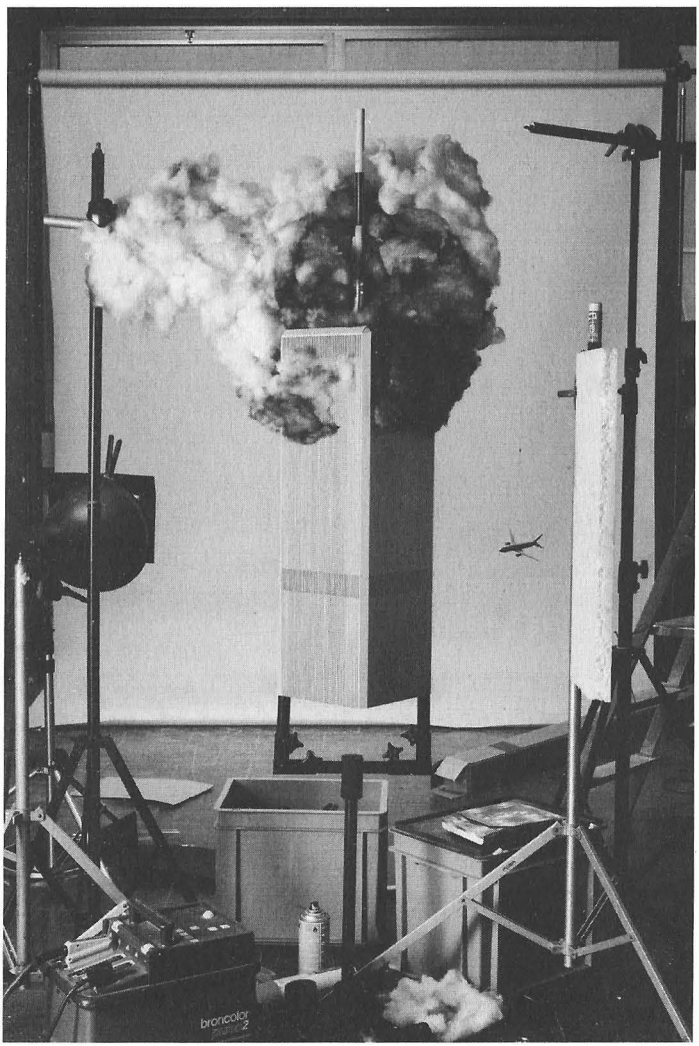
Dünya Ticaret Merkezi'ne uçakla düzenlenen terörist saldırı anını canlı yayından veren ABC News'ün hafızalara kazınan görüntüsünü (Bkz. Televizyon programı 1) kullanırlar. Kimin çektiği bilinmeyen Dünya Ticaret Merkezi'ne çarpmak üzere olan ikinci terörist uçağının video görüntüsü, gerek dünya genelinde canlı yayında verilmesinden gerekse yaşanan vahim olayın tüm dünyayı derinden etkilemesiyle ikoniktir.



Televizyon Programı 1: ABC News, *9/11 İkinci Uçağın Çarpma Anı*, 2001.

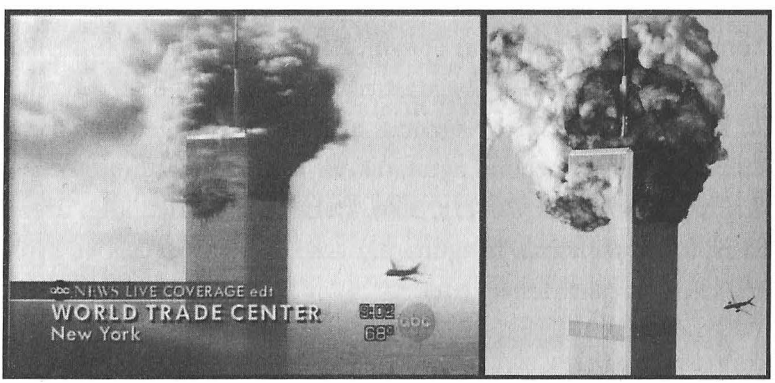
Cortis & Sonderegger'in kendi stüdyolarında pamuk toplar, sprey boya, misina yapıştırıcı gibi malzemeler kullanarak 9/11 mizanseninin maketini yaptıktan sonra fotoğraflarlar. *9/11'i Yapmak* (Bkz. Fotoğraf 35) incelendiği takdirde, orijinal görüntünün aksine dik kadraj tercih edilen fotoğrafın merkezinde tarihi olaya ait görüntünün, neredeyse mükemmel olan maketle yeniden canlandırması dikkat çeker. Fotoğrafın merkezinden dışa doğru bakıldığı takdirde fotoğrafın çekildiği stüdyoya ait detaylar gözlemlenir.

"Onlar için, bu *İkonlar* basit stüdyo üretimleridir; dijital kompozisyonlar değildir, dıştaki arka plan günümüzün anlık görüntüsünü oluştururken, iç imge tarihsel anıdır" (Seymour, 2016, prag. 10). Dolayısıyla bu çalışmada iç ve dış olmak üzere iki farklı imgenin varlığından bahsedebiliriz.



Fotoğraf 35: Cortis & Sonderegger, *9/11'i Yapmak*, 2013.

İç imgeye bakıldığı takdirde maket bina üzerinde kullanılan yapay ışıklandırmanın orijinal görüntüyle eştir, ayrıca; her iki görüntüde de kamera açıları benzerlik gösterir (Bkz. Televizyon programı 2 ve fotoğraf 36). Diğer yandan, dış imgeye bakıldığında maketin yapım aşamasında kullanılan malzemeler ve çekim için tercih edilen fotoğraf ekipmanları göze çarpar. Dolayısıyla tek bir fotoğrafta iki farklı mekân ve gerçeklik bulunur. *9/11'i Yapmak*'da her ne kadar iki farklı imge ve çerçevenin varlığından bahsedilse de bu çerçeve keskin sınırlarla belirgin değildir.



Televizyon Programı 2: ABC News, 9/11 İkinci Uçağın Çarpma Anı, 2001.

Fotoğraf 36: Cortis & Sonderegger, 9/11'i Yapmak (detay), 2013.

9/11'i Yapmak'da iç ve dış imgeler farklı gerçeklikleri temsil eder. İç imge, toplumsal belleğimizde önemli bir yere sahip olan 11 Eylül saldırılarına dair tarihsel bir gerçekliği temsil ederken; dış imge ise bu tarihsel olguyu temsil eden imajın aslında bir maket olduğunu ele verecek şekilde, stüdyonun ve yapım aşamasında kullanılan malzemelerin gerçekliğidir. Bu iki imge kendi içlerinde tezat oluşturarak gerçekliklerin sorgulanmasını beraberinde getirir. İki imgenin keskin bir çerçeveyle ayrılmaması ise iki gerçeklik arasında girift ve belirsiz bir yapı oluşturur. Bu beraberinde ironiyi getirir: İzleyiciyi toplumsal belleğin bir parçası olan tarihsel olguya ait görüntünün oluşturulmasını

yargılamaya yönlenir. İzleyici açısından aynı yargılama, tarihsel olgunun kendisine de yönlenir. Diğer bir deyişle, fotoğraf çalışmasında iki farklı imgenin ironik bir şekilde kullanılmasıyla tarihin resmi anlatısı tartışılır. Bu olgu, hipermetnin karşı-hafıza estetik koduyla bağdaşır.

Cortis & Sonderegger'in *9/11'i Yapmak* çalışmasının estetik temelini oluşturan, hipermetnin fotoğraf estetiğine yansıması karşı-hafıza: Yalnızca alternatif gerçeklerin ve metinlerin bir derlemesi değil, aynı zamanda muğlaklık, ironi, iki anlamlı sözler, özel tonlama kullanarak resmi bürokratik ve siyasi söyleme meydan okuyan alternatif bir okuma tarzıdır (Boym, 2009, s. 103). Bununla birlikte karşı-hafıza hipermetinle bağdaştırılan köksapla ilgili bir kavramdır. Köksap, şecere ve soy ağacına, aile ve devlet değerlerine karşı çıkmakta, onları bozguna uğratarak bir tür karşı-hafızanın ortaya çıkışını sağlar (Baker, 2011, s. 360). Daha önce bahsedildiği üzere, köksapın karşı çıkarak bozguna uğrattığı şeyler doğrusal ve hiyerarşik bilgi yapısını temsil eder.

Hafıza ya da bellek, öğrenilmişliklerin ya da yaşanmışlıkların geçmişle ilgisini bilinçli olarak zihinde saklama gücüdür. Bununla birlikte hafıza; bireysel ya da toplumsal düzeyde, geçmişte yaşanmışlıkların şimdiki ya da gelecek zamanda hatırlanmasıdır. Buna karşın, karşı-hafızanın hedefinde tarihin resmi anlatılarından ya da bireyin kendi yaşamından kusurlar bulmak vardır. Svetlana Boym, karşı-hafıza olgusunun 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara doğru Doğu Avrupa ülkelerinde gündelik yaşantıda sıklıkla kullanılan bir yöntem olduğuna dikkat çeker: "Karşı-hafıza, çoğunlukla yakın arkadaşlarla aile üyeleri arasında aktarılan sözlü bir hafızaydı ve resmi olmayan şebekeler aracılığıyla toplumun geniş katmanlarına yayılıyordu" (Boym, 2009, s. 102). Doğu Bloku'nun yıkılmasına doğru devlet politikalarının sertleştiği Doğu Avrupa'da geçmiş, şimdi ve gelecek hakkındaki alternatif anlayışlar nadiren tartışılırdı. Buna karşın karşı-hafıza, devlet politikala-

rından bağımsız, alternatif bir hafıza oluşturmak adına kullanılan iletişim yöntemi haline geldi. Neslihan Ercan makalesinde şunları söyler: "Karşı hafıza ve karşı anlatıların da gerçekleşme imkânı olduğu, gündelik hayatı bir süreliğine duraklatan olaylarda görünürlük kazanmaktadır. Bir olayda, gerçekliğin kurgulanmışlığı bir süreliğine berraklaşmakta, tarihsel olayların da gerçekleşmeden önce en az gerçekleşmemiş, karşı anlatılar kadar 'kurgu' olduğu fikri doğmaktadır. Kurumların mevcudiyeti kurgusal fikirlerin gerçekleşebileceğine dair ispat sunmasına rağmen bunu saklamaktadır. Bir olay ile her şeyin aslında başka türlü de olabileceği fikri zihinlerde belirmektedir. Birden fazla bakış açısından algılanan olay, bir süreliğine duyuların farklı örgütlenmesine ve gerçekliğin askıya alınmasına sebep olmaktadır" (Ercan, 2013, s. 3).

Karşı-hafıza, resmi tarih tarafından aktarılan yaşanmış bir olayın toplum tarafından eleştirel bakış açısıyla ele alınmasıdır. Bu eleştirel bakış açısı; olguların gerçekliklerini sorgulamakta, alternatif bir yazın ya da okumayı beraberinde getirir. Bununla birlikte; iletişimi yakından ilgilendiren, hipermetnin estetik kodlarından karşı-hafızanın sanat yapıtında kendini göstermesi dijimodern dönem öncesine dayanır. Postmodern teorinin gündeme geldiği, Doğu Bloğunun yıkım sürecine girdiği zamanlarda karşı-hafıza kendisini estetik alanda göstermeye başlar. "O dönemde Rusya ve Doğu Avrupa'daki birçok film ve sanat eseri kültürel bir karşı saldırı gerçekleştirmek, aldatma ve kitlesel hipnotizma mekanizmalarını, kişisel ve resmi hafızanın karşılıklı bağımlılığını teşhir ederek tarihsel mitleri sarsmak için farklı karşı-hafıza, karnaval, *kiç* ve düşünsel nostalji biçimlerinden yararlanmıştı" (Boym, 2009, s. 104). Diğer bir deyişle; karşı-hafıza estetik bağlamda tarihsel mitleri yıkmayı hedefleyen, kiç ve karnavallaşmak gibi postmodern estetik kodlarla yakından ilgili eleştirel bir üsluptur.

Karşı-hafızanın işleyiş mekanizmasını Milan Kundera, *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda gözden düşen bir parti liderinin toplu bir

fotoğraftan montajla silinmesi hikâyesinde anlatır: Komünist Partisi Başkanı Klement Gottwald, 1948 yılında Prag'da halka hitaben konuşma yaparken etrafındaki bürokratlarla fotoğraf çektirir. Bu fotoğrafta Clementis adlı bürokrat da vardır. "Dört yıl sonra Clementis ihanetle suçlandı ve asıldı. Propaganda bölümü, pek tabii, onu hemen, tarih sayfalarından ve resimlerinden çıkarıp attı" (Kundera, 1980, s. 3). Clementis'in görüntüsü fotoğraftan silinmiş olsa da kürk şapkası Gottwald'ın başına denk gelecek şekilde kalır. "Bu kürk şapka karşı-hafıza için kusursuz bir tetikleyici işlev görür, zira resmi tarihteki söküklere ve silme işlemlerine işaret eder" (Boym, 2009, s. 103). Diğer bir deyişle, fotoğraftan silinemeyen kürk şapka, yeniden oluşturulmuş tarihin resmi anlatısında bir açık oluşturur. Bu açıklık da olayın özüne dair toplumsal belleği tetikleyen bir mekanizma haline gelerek, alternatif görüşlerin ortaya çıkmasına olanak sağlar. "Geçmişle yeniden kurulan bağlantılar, karşı hafızanın da kaynağıdır" (Ercan, 2013, s. 2). Böylelikle karşı-hafıza, bireysel ya da toplumsal açıdan, resmi tarihin açıklıklarından faydalanır. Cortis & Sonderegger, *İkonlar* projesinde yer alan birçok fotoğrafta olduğu gibi *9/11'i Yapmak* çalışmasında da bu olgudan faydalanır.

9/11'i Yapmak adlı çalışma incelendiğinde, iki farklı imge göze çarpar. İç tarafta bulunan imge, tarihin resmi anlatısı olarak 9/11'in temsil eden bir makettir. Diğer yandan dış imgede ise; 9/11'i temsil eden maketin yapım aşamasında kullanılan malzemeler, fotoğraf çekim aşamasında kullanılan ekipmanlar ve çekimin yapıldığı stüdyo gözükür.

Dış imgede bulunan her bir nesne karşı-hafızayı tetikleyecek (Kundera'nın bahsetmiş olduğu kürk şapka da olduğu gibi) malzemelerdir. Bununla birlikte; dış imgede kullanılan malzemeler ironi yaratarak, tarihi anlatıyı sarsmayı amaçlar. Bu bağlamda *9/11'i Yapmak*, hipermetnin karşı-hafıza estetik kodunu karşılar. Ayrıca, çalışmada yer alan, keskin sınırlarla ayrıksı olamayan iki farklı imge girift ve belirsiz yapı oluşturur. Aynı girift ve belirsiz yapı 11 Eylül

saldırıları için de geçerlidir: "Kimi iddialara göre 11 Eylül saldırıları ABD gizli servisleri tarafından Orta Doğu'ya yönelik işgal ve harekât faaliyetlerini meşrulaştırmak, ülke ve dünya kamuoyunun desteğini almak amacıyla düzenlenmiştir" (Alkaya, 2015 11 Eylül). Cortis & Sonderegger, karşı-hafızadan faydalanarak bu komplo teorilerine gönderme yaparlar. Bununla birlikte sanatçılar; dijitalleşen fotoğrafla birlikte her türlü montaj ve etkinin yapılabildiği bir evrede ikonik görüntülerin gücünü de sorgularlar.

Postyapısal teori bağlamında; dış dünyaya ait tüm olgular dil dışında anlamsızdır, ayrıca gerçek hakkında mutlak ve evrensel bir doğruyu elde etmek mümkün değildir. Dolayısıyla, gerçek ya da doğru, nesnel bir olgu olmaktan ziyade özneldir. Postyapısal teorinin olguların gerçekliği ya da doğruluğuna olan bakış açısı, tarihin resmi anlatısı için de geçerlidir. Bu bağlamda tarihsel olgulara ait ikonik nitelikteki fotoğraf ya da benzeri görüntüler, izleyicinin yorum yapmasına olanak sağlamayan, yoruma kapalı metinlerdir. Çünkü bu tarz görseller, sadece tarihsel olgunun oluşuna dair bir anı gösterirler. Aynı durum, ABC News'ün Dünya Ticaret Merkezi'ne ikinci uçağın çarpış anı için de geçerlidir. Bu görüntüyle karşılaşan izleyici, olguyu olduğu gibi kabul ederek, tarihin resmi anlatısı ve konjonktürü çerçevesinde olayı özümser. Diğer bir deyişle izleyici, tarihsel olgulara ait ikonik görüntülerle karşılaştığı takdirde olgunun kendi gerçekliğini sorgulamadan, onu olduğu gibi nesnel olarak algılar. Diğer yandan bu tarihsel olguların gerçekliği (doğruluğu), sadece tarihin resmi anlatısında sunulduğu gibi 'nesnel' olmak zorunda değildir.

9/11'i Yapmak adlı çalışmada hipermetnin karşı-hafıza kodu da böyle bir bakış açısını sunar. Tarihsel bir olgu olarak 9/11'e ait ikonik görüntü; Cortis & Sonderegger tarafından (maketi yapılarak) stüdyoda yeniden canlandırılmakta, bu canlandırmada kullanılan tüm malzemeler, fotoğraf ekipmanları izleyiciye kasıtlı olarak gösterilerek karşı-hafızanın ortaya çıkması sağlanmaktadır. Böylelikle tarihsel bir olgunun temsil ettiği gerçeklik, izleyicinin okuma ya da bakış açısına göre 'öznel' bir konuma yerleşir.

Akışkan-Sınırlı Metin

Hipermetnin estetik kodlarından akışkan/sınırlı metin; anonim, çoklu ve sosyal yazarlığın bir sonucu olarak karşımıza çıkmakta. Web 2.0 teknolojisiyle birlikte çoklu yazarlığın ortaya çıkması ve metinlerin açık hale gelmesi gibi nedenlerle mekanik yöntemlerle üretilen metinlerin sınırları kalkarak, akışkan metinler ortaya çıkar. Akışkan metinler, her türlü bireysel müdahaleye açık, gelişen, klasik bir başlangıcı ya da sonu olmayan metinlerdir. Akışkan metinler, her ne kadar çevrim içi sitelerle ilintili gözüküyor olsa da dijimodern dönemin tüm kültürel etkinlikleriyle de ilişkilidir. Diğer yandan akışkan metinler, fotoğraf ve fotoğraf estetiğini etkiler.

Hipermetinle, metin formunun sınırlarının kalkarak akışkan hale gelmesinin en önemli dayanağı; fotoğraf tekniğinde yaşanan dijital devrim ve Web 2.0 kaynaklı Flickr, Instagram ya da Facebook gibi görsel paylaşım sitelerinin ortaya çıkmasıdır. Bu gelişmeler ışığında, toplumsal düzeyde dijital imaj üretimi ve paylaşımı çılgınlığı yaşanmaya başlar. Böylelikle ucu bucağı olmayan, akışkan bir dijital imaj kültürü ortaya çıkmakta gecikmez. Bu olgu, fotoğraf sanatını estetik bağlamda da etkiler: Çevrimiçi görüntü paylaşım sitelerinden rastlantısal şekilde elde edilen görseller basılarak enstalasyon haline getirilerek sergilenmesi gündeme gelir. Çevrimiçi görüntü paylaşım sitelerinin soyut ve akışkan formu, fiziksel hale getirilerek sergilendiği alanda yığınlar oluşturacak şekilde izleyiciye boğulma hissi yaratılır. Erik Kessels, *Fotoğraflarla 24 Saat* (24 hrs in Photo) adlı enstalasyonunu da bu şekilde oluştur.

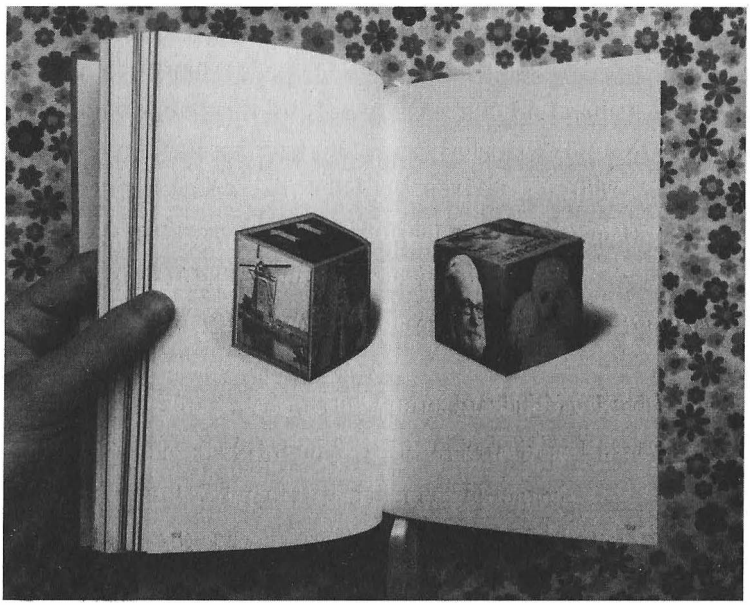
Erik Kessels ve Sanatsal Çalışmaları

Hollandalı sanatçı Erik Kessels, 1966 yılında Roermond'da dünyaya gelir. Grafik tasarım ve sanat yönetmenliği üzerine eğitim gören sanatçı; 1996 yılında Amsterdam, Londra ve Los Angeles'ta şubeleri bulunan, 10 farklı ulustan oluşan 50 kişilik ekibin çalıştı-

ğı Kesselkramer adlı reklam ajansını kurar. Johan Kramer'le ortak kurulan ajansın yaratıcı yönetmenliğini üstelenen Kessels; grafiker, tasarımcı, küratör, editörlük ve yazarlık da yapmaktadır. Diğer yandan Kesselkramer bünyesinde bulunan yayınevi özellikle buluntu ve vernakülar fotoğraflar üzerine kitap ve dergi yayımlar.

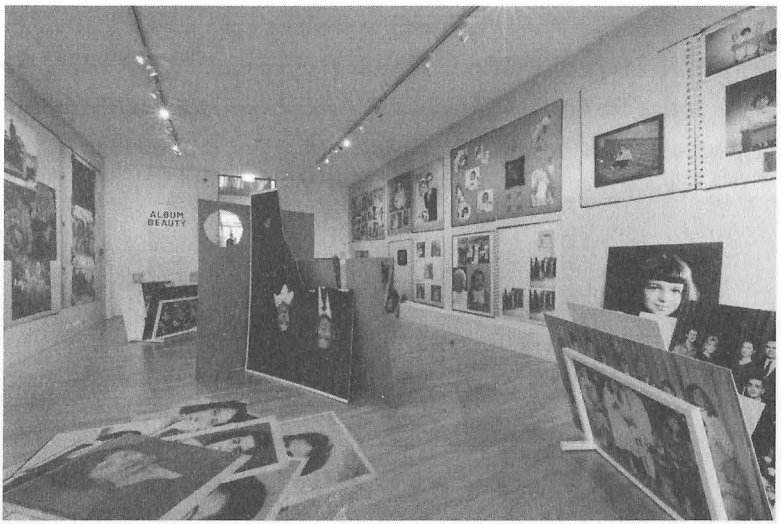
Kesselkramer Yayınevi'nin yayınları içerisinde; Kessels'in dünyanın farklı yerlerinden edindiği vernakülar fotoğraflar, farklı temalar üzerinden bir araya getirir. Bu eserler arasında *Kayıp Bağlantılar* (Missing Links, 1998), *Anlık Adamlar* (The Instant Men, 1999), *Resimlerinizi Sevmek* (Loving Your Pictures, 2006), *Bombay Güzellikleri* (Bombay Beauties, 2009), *Erik Kessels'in Birçok Hayatı* (The Many Lives of Erik Kessels, 2017) bulunur. Diğer yandan Kessels'in editörlüğünü üstlendiği ve buluntu fotoğraflarının da yer aldığı *Neredeyse Her Resimde Varım* (I'm in Almost Every Picture, 2002-2016) adlı kitap serisi ve *Faydalı Fotoğraf* (Useful Photography, 2002-2017) adlı dergi de yer alır. Bu sürekli yayınlar, Kessels'in fotoğrafik üslubunu yansıtan yayınlardır: "*Neredeyse Her Resimde Varım* isimli kitap serisi, her seferinde amatörlerin fotoğraflarından oluşan bir dizi fotoğraf içeriyor: Onları çevrimiçi sitelerden veya bit pazarlarından buluyorum ve bunları bir kitap haline getiriyorum. Bulduğum fotoğrafları belli bir şekilde orijinal bağlamlarından koparıyor ve daha sonra onlara başka bir boyut kazandırarak, yeni bir bağlama kavuşturuyorum" (Colluzi, 2012, parag. 3).

Sanatçı, bit pazarı, panayır, eski eşya satan dükkanlar ve çevrimiçi siteler gibi yerlerden topladığı fotoğrafların kimi zaman grafik tasarımından faydalanarak bağlamlarını değiştirmekte ve fotoğrafları bu şekilde sergilemektedir. Bu çalışmalarından bir tanesi de *Erik Kessels'in Birçok Hayatı*'dır (The Many Lives of Erik Kessels, 2017) (Bkz. Fotoğraf 37). Kitap unutulmaya yüz tutmuş vernakülar fotoğraf ve fotoğraf arşivleri üzerine yapılan çeşitli denemeleri içerir.



Fotoğraf 37: Erik Kessels, *Erik Kessels'in Birçok Hayatı*, s. 122-123, 2017.

Grafik tasarımı, metin yazarlığı, küratörlük ve fotoğrafçılık gibi birçok alanda çalışmalar üreten sanatçı, *Resimlerinizi Sevmek* (Loving Your Pictures, 2008), *Fotoğraflarla 24 Saat* (24 hrs in Photo, 2011-2014), *Albüm Güzelliği* (Album Beauty, 2012), *Bitmemiş Baba* (Unfinished Father, 2015) adlı sergilerde küratörlük yapar. Diğer yandan "2011 yılında Martin Parr, Joachim Schmid, Clément Chéroux ve Joan Fontcuberta ile birlikte *Buradan* (From Here) adlı serginin eş küratörlüğünü yaptı" (*The Many Lives of Erik Kessels*, parag. 2). Kessels ayrıca, 2010 yılında Amsterdam Sanat Ödülü, 2016 yılında ise *Bitmemiş Baba* adlı enstalasyonuyla Deutsche Börse Fotoğraf ödülünü alır. Yayıncı, editör, grafiker, yazar, küratör ve fotoğraf sanatçısı olan Kessels'in 2012 yılında yayımlanan *Albüm Güzelliği* adlı kitabında bulunan çalışmalar (Bkz. Fotoğraf 38) 2012 yılında FOAM Sanat Galerisi'nde (Amsterdam) ve 2013 yılında Uluslararası Arles Fotoğraf Festivali'nde sergilenmiştir.

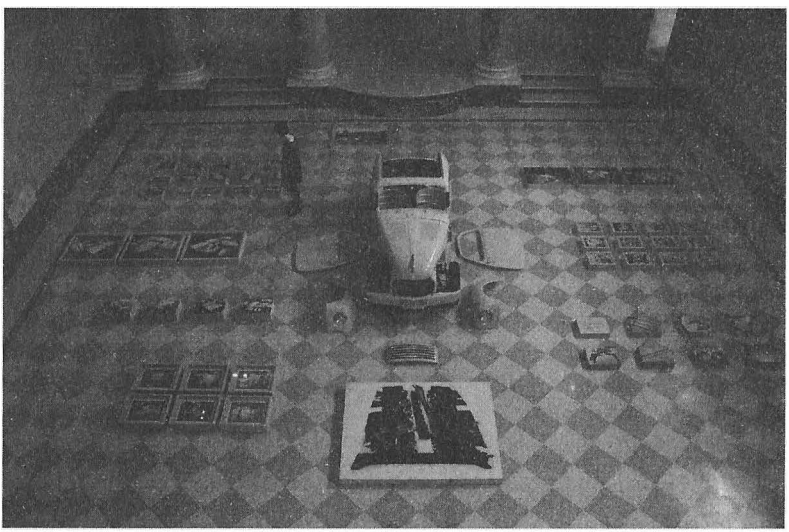


Fotoğraf 38: Erik Kessels, *Albüm Güzelliği*, FOAM Sanat Galerisi, 2012.

Sanatçı bu çalışmasında, antika dükkanları, bit pazarı ve ikinci el satış yapan mağazalardan edindiği vernakülar fotoğrafları sergiler. "*Albüm Güzelliği*, hızla yok olan ve bir zamanlar her evde önemli bir yere sahip olan fotoğraf albümlerini anmadır. *Albüm Güzelliği*, bir fotoğrafın nadir ve değerli olduğu zamanların yansımasını, dijital görüntünün kral olduğu bir çağda sorgular" (*Album Beauty*, parag. 1). Bu enstalasyon, Kessels'in buluntu fotoğrafla olan fotoğrafik üslubunu yansıtır. Sanatçının diğer bir enstalasyonu da *Bitmemiş Baba*'dır.

Sanatçının İtalya'da küçük bir kasabada bulunan Reggio Emilia Sinagogu'nda oluşturduğu *Bitmemiş Baba* enstalasyonu (Bkz. Fotoğraf 39); kişisel bir proje olmakla birlikte, felç geçiren babasının hastalanmadan önce kendi imkânlarıyla restorasyonunu yapmaya çalıştığı İtalyan yapımı klasik bir otomobilin hikâyesini anlatır. Projeyi; babasının felç geçirmesi üzerine restorasyonu yarım kalan araç ve aracın parçaları ile restorasyon esnasında Kessels tarafından

çekilen fotoğraflar oluşturur. "Erik, babasının son Topolino'sunu İtalya'ya taşıdı ve babasının restorasyonunu belgelemek için yaptığı ayrıntılı resimlerle birlikte sundu" (*Unfinished Father*, parag. 3). Daha sonra bu Enstalasyon, 2016 yılında Londra'da bulunan Photographers Galeri'de sergilenir.



Fotoğraf 39: Erik Kessels, *Bitmemiş Baba*, Reggio Emilia Sinagogu, 2015.

Yazarlık da yapan sanatçının Türkçeye çevrilmiş *Çuvalladın!* adlı kişisel gelişim kitabı da vardır. Diğer yandan Kessels'in çalışma ve projeleri Londra Victoria & Albert Müzesi, Uluslararası Arles Fotoğraf Festivali ve San Fransisco'daki Fotoğraf Müzesi Pier 24 gibi prestijli sanat galerilerinde sergilenir. Bu projelerden birisi de sanatçının ilk olarak 2011 yılında gerçekleştirdiği *Fotoğraflarla 24 Saat* adlı enstalasyondur.

Fotoğraflarla 24 Saat Projesi

Kessels'in *Fotoğraflarla 24 Saat* adlı enstalasyonu (Bkz. Fotoğraf 40) farklı zamanlarda ve farklı yerlerde düzenlenen bir proje olmakla

birlikte, ilk olarak FOAM Sanat Galerisi'nde sergilendi. Sanatçı bu enstalasyonunu; Flickr'a 24 saate boyunca yüklenen görseller arasından rastgele seçtiği 350.000 adet fotoğrafı değişken ebatlarda basarak sergi alanına taşıdı. Sanatçı bu konuda şunları dile getirir:

Dijital kameraların bulunması ve görüntü paylaşım sitelerinin zenginliği sayesinde dünya, her bir günün yeni fotoğraflarından oluşan çığa maruz kalıyor. *Fotoğraflarla 24 Saat* için tek bir gün seçildi ve o güne ait görüntüler basıldı. Ve sonuç olarak; galerinin tabanından, tavanına uzanan fotoğraflardan oluşan bir dağ oluştu (*24 Hrs in Photos*, parag.1).

Sanatçının görüntü paylaşım sitesi Flickr'dan edindiği bu fotoğraflar, vernakülar fotoğraflar olmakla birlikte *sanatsal* bir niteliği tartışmalıdır. Sanatçının bu üslubu, fotoğraf sanatında *buluntu fotoğraf* olarak nitelenen bir estetik yönelimi belirtir. Kessels, görüntü paylaşım sitelerinde sanal olarak var olan amatör fotoğrafların baskılarını alarak sanat galerisine taşıyarak onlara fiziksel bir boyut kazandırır.



Fotoğraf 40: Erik Kessels, *Fotoğraflarla 24 Saat*, FOAM Sanat Galerisi, 2011-ton.

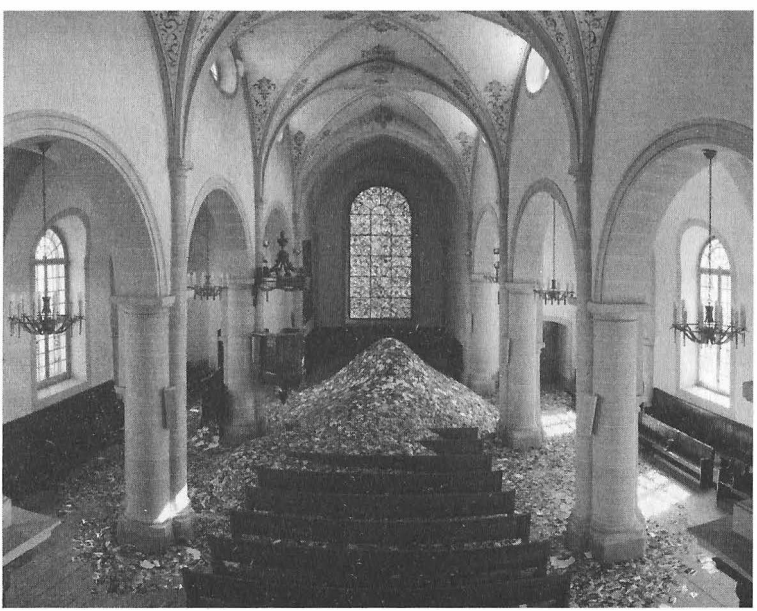
Dolayısıyla, normalde sanal olarak dolaşımda olan kitle fotoğrafçılığının sorunları ve konuları fiziksel olarak galeriye taşınır (Durden, 2015, s. 448). FOAM Sanat Galerisi'nde düzenlenen bu enstalasyonu oluşturan fotoğraflar gelişi güzel ve galerinin tabanından tavanına yığınlar oluşturulacak şekilde sergilenir.

Kessels'in FOAM Sanat Galerisi'nde düzenlediği *Fotoğraflarla 24 Saat* enstalasyonunu oluşturan fotoğraflar; herhangi bir başlangıcı, sonu ya da sınırı bulunmayan çevrimiçi görüntü paylaşım sitesi Flickr'dan edinilmiştir. Flickr; üye sayısı gün geçtikte artan, her gün farklı içerikteki sayısız görüntünün yüklenildiği, devamlı genişleyen görsel arşiv olmakla beraber, sınırsız, devingen ve akışkan bir biçime sahiptir. Başka bir deyişle; enstalasyon için seçilen bir günün 24 saatlik periyodunda Flickr'a yüklenen dijital fotoğrafların değişik ebatlarda basılarak fiziksel bir boyut kazanmasıyla oluşan bu *fotoğraf yığınında*, görüntü paylaşım sitesinin sınırlı olmayan fakat, akışkan olan formu gösterilir. "Bu çalışma bize cevaplar sunmaz, ama fotoğraf ile ilgili belli bir güncel gerçekliği özlü ve etkili bir şekilde yansıtmaktadır ve bugünün ve yarının fotoğraf sanatçılarının hepsi, öyle ya da böyle, bu gerçeklikle yol almak zorundadır" (Durden, 2015, s. 448). Bu bağlamda hipermetnin akışkan-sınırlı metin özelliğinin estetik düzeyde fotoğraf sanatını etkilediği Kessels'in *Fotoğraflarla 24 Saat* enstalasyonunda ortaya konur.

Ziyaretçilerin, enstalasyona müdahil olabildiği, fotoğraf yığını içerisinde rahatlıkla dolaşabildiği bu enstalasyonun benzerleri; seçilen farklı günlerde görüntü paylaşım sitelerinden seçilen fotoğraflarla, farklı sanat galerileri ya da kamusal alanlarda düzenlenir. *Fotoğraflarla 24 Saat* adlı enstalasyonu: Kunsthalle Kiel'de (Almanya, 2012), Contact Fotoğraf Festivali'nde (Toronto, 2013), Uluslararası Arles Fotoğraf Festivali'nde (Fransa, 2013), Pier 24 Fotoğraf Müzesi'nde (San Fransisco, 2014), Barcelona Çağdaş Sanat ve Kültür Merkezi'nde (2014) ve Finlandiya Fotoğraf Müzesi'nde (2015) sergilenir. Bununla birlikte Kessels'in enstalasyonuna 2014 Vevey İmaj Festivali'nde (Festival Images Vevey, İsviçre) de yer verilir.

Fotoğraflarla 24 Saat Adlı Çalışmanın Akışkan-Sınırlı Metin Çözümlemesi

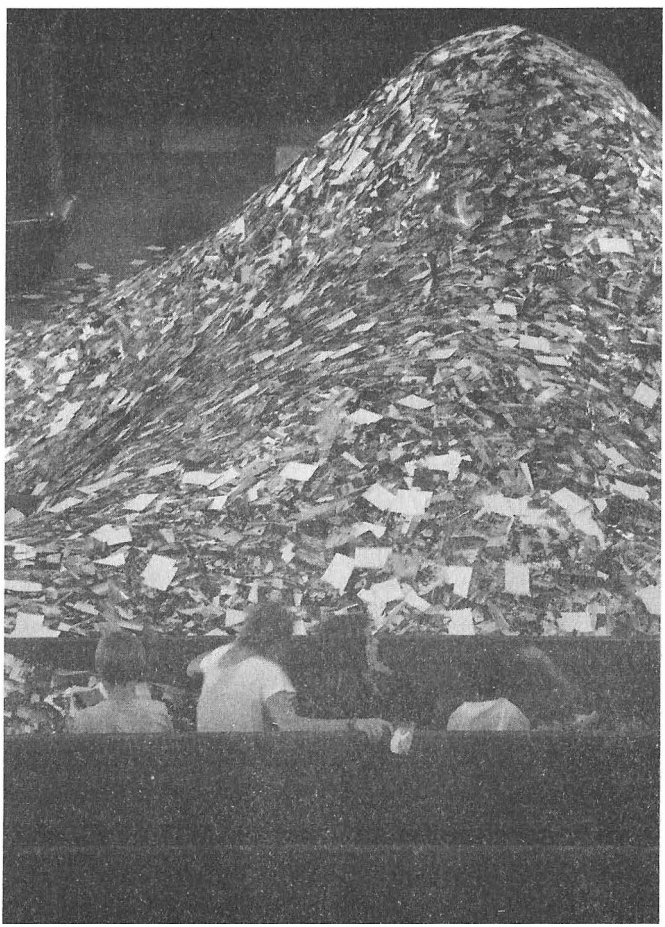
İsviçre'nin Vevey şehrinde görsel sanatlar bienali olarak düzenlenen festival kapsamında sergilenen Erik Kessels'in *Fotoğraflarla 24 Saat* (Bkz. Fotoğraf 41) Sainte-Claire Kilisesi'nde düzenlenir. Sanatçı, daha önceki projelerinde yapmış olduğu gibi, çevrimiçi görsel paylaşım sitesi Flickr'da 24 saatlik süreçte yayınlanan fotoğrafların çeşitli ebatlardaki baskılarını alarak sergi alanında enstalasyonunu gerçekleştirir. Yaklaşık olarak 350.000 adet fotoğraftan oluşan bu enstalasyon, 2014 yılının Eylül ve Ekim aylarında seyirciye açık bir şekilde sergilenir.



Fotoğraf 41: Erik Kessels, *Fotoğraflarla 24 Saat*, Sainte-Claire Kilisesi/Vevey (1), 2014.

Kessels'in enstalasyonu; kamuya açık kutsal bir alanda, çevrimiçi görüntü paylaşım sitelerinden elde edilen görüntülerin bas-

kılarını Sainte-Claire Kilisesi'nin papazın vaaz verdiği bölümünde tepeleme yığın oluşturacak şekilde yerleştirilmesinden oluşur. Böylelikle, dijital çağda yaşanan imaj çılgınlığı ironik bir şekilde *kutsanmak*'tadır. İzleyicilerin rahatlıkla bu fotoğraf yığınıyla etkileşime geçebildiği (Bkz. Fotoğraf 42) ve boğulma hissine kapıldığı bu enstalasyonun altında yatan temel söylem de fotoğraf tekniğinde yaşanan dijital devrimle ilgilidir.



Fotoğraf 42: Erik Kessels, *Fotoğraflarla 24 Saat*, Sainte-Claire Kilisesi/Vevey (2), 2014.

Fotoğraf tekniğinde yaşanan dijital devrim ve Flickr, Instagram, Facebook gibi internet tabanlı görsel paylaşım sitelerinin ortaya çıkmasıyla birlikte; insanlar, gündelik yaşantı içerisinde daha fazla görsele maruz kalmaya başlar. Bu sitelerde yayınlanan görüntülerin: "İçeriği kamusal ve özel olarak birbirine karışır. Fotoğraflar, çok kişisel, açık ve bilinçsizce sergilenir. 24 saatlik bir süre boyunca yüklenen tüm görüntüleri bastırarak, başka insanların deneyimledikleri şeylerin temsilleri içinde boğulma hissini görselleştiririm" (Williams, 2011, parag. 3). Başka bir deyişle sanatçı; 24 saatlik periyod içerisinde internete yüklenen dijital görüntülerin baskısını alarak onları somut hale getirmekte, bu baskıları sergilediği alana yığarak izleyici üzerinde boğulma hissi yaratmaktadır. "Bu resimlerin baskısını yapmak, onları sağlamlaştırır ve sabitler. Enstalasyonda, internet görüntüleri ile ilişkimizin titreşimini ve hızını durdurmakla ilgili bir şeyler vardır" (Durden, 2015, s. 448). Diğer bir deyişle sanatçı; bireysel müdahalelere açık, devamlı genişlemekte olan ve sınırsız bir çevrimiçi görüntü arşivinde akışkan halde bulunan fotoğrafları farklı ebatlarda basarak, onlara fiziksel boyut kazandırır. Enstalasyonda akışkan formda bulunan fotoğrafların fiziksel boyut kazanması, onları sınırlı hale getirir. Başka bir deyişle *Fotoğraflarla 24 Saat* çalışmasında Kessels, akışkan metni 24 saatlik periyodla sınırlayarak sergiler. Bu olgu, hipermetnin akışkan-sınırlı metin özelliğinin fotoğraf estetiğine bir yansımasıdır.

Akışkan metinler, hipermetnin özelliğidir ancak; geleneksel metnin aksine bunların sınırları yoktur: Mekanik yöntemle üretilen metnin fiziksel sınırlarını saptamak kolaydır. "Materyal olarak geleneksel metin –bir gazete raporu, bir okul ödevi, bir sinema filmi biçiminde olsa bile– sınırları belirgindir" (Sağlamtimur, 2016, s. 150). Örneğin Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın*'ı (2016) 195 sayfa, Atıf Yılmaz'ın (1925-2006) *Ah Güzel İstanbul* (1966) filmi 1 saat 37 dakikadır ya da Eugene Smith'in (1918-1978) 1951 yılında Life Dergisi'nde yayımlanan foto-röportajında 17 tane fotoğraf bu-

lunmaktadır. Başka deyişle bu metinlerin başlangıcı, sonu yani bir hacmi bulunmaktadır dolayısıyla da bu metinler sınırlıdır. Diğer yandan, geleneksel metnin aksine hipermetnin yapısal özelliği olarak akışkan metinler, bireysel müdahalelere açık, gelişen, devingen ve ilerleyen metinlerdir.

Dijimodernist metin olarak da tanımlanan bu metin formu; rastlantısal olarak gelişen, kısa ömürlü ve anonim, çoklu ve sosyal yazarlılık ürünüdür. Bu yönleriyle akışkan metinler, geleneksel bakış açısının hedefindedir. "Böylesine bir metin, herhangi bir bilgi alışveriş eyleminde sonu gelmeyen bir bataklık olabilir. Ve bunlar, yine de metindirler. Bunlar kaydedilmiş anlamın sistematik organlarıdır. Zaman ve mekân hareketlerini temsil eden tutarlı bir şekilde anlaşılabilir anlam kalıplarını üretirler" (Kirby, 2009, s. 64-65). Akışkan metinlerin devingenliği sonsuz ve tamamlanmamış bir form oluşturur. Bu akışkanlık içerisinde anlam kalıpları da aynı devingenliğe sahiptir. "Dijimodernist metin ise açık uçludur, sonsuza kadar değişebilir ve değiştirilebilir" (Sağlamtimur, 2016, s. 150). Aynı akışkanlık dijital fotoğraflar ve onların temsil edildiği görsel paylaşım siteleri için de geçerlidir.

İstenilen yerden istenilen görüntünün kullanıcılar tarafından rahatlıkla paylaşılmasına imkân tanıyan çevrimiçi görsel paylaşım siteleri; gün geçtikçe artan kullanıcı sayısı, fotoğraf hacmi ve günlük paylaşıma sahip arşivlerdir. Kessels enstalasyonunun düzenlendiği 2014 yılı itibariyle sadece Flickr'ın kullanıcı sayısı 87 milyonu, günlük paylaşılan fotoğraf sayısı ise 3,5 milyonu geçmiştir. 2016 yılının sonlarına doğru Flickr üye sayısı 122 milyonu aştı. Bu dijital görsel arşivde: "İzleyici durup bir görsele bakabilir ve sonrasında çeşitli seçenekler arasından hangisini takip edeceğine karar verebilir. Görselin parçaları, başlık, çerçeve ya da fotoğrafın tümü potansiyel bağlantılar olabilir" (Ritchin, 2012, s. 109). Diğer bir deyişle dijital teknoloji ve görsel paylaşım siteleriyle fotoğraf, akışkan

bir forma büründü. Bu formda temsil edilen fotoğrafların bir sınırı bulunmamakta, devamlı gelişmekte ve genişlemektedir.

Fotoğraflarla 24 Saat enstalasyonunun oluşmasına zemin sağlayan çevrimiçi görsel paylaşım sitesi Flickr, sahip olduğu özelliklerden dolayı devingen, sınırı olmayan ve akışkan bir forma sahiptir. Bu siteden farklı zamanlarda, 24 saatlik periyodlarla edinilen vernakülar nitelikteki fotoğrafların, değişik ebatlarla basılarak sergilenmesinden oluşan *Fotoğraflarla 24 Saat* de farklı mekânlarda sergilenen enstalasyondur. Böylelikle bu enstalasyonların her birinde, birbirinden bağımsız, rastlantısal olarak bir araya gelmiş görseller kullanılır. "Bu baskıları galeri içine yığan Kessels, kendi ifadesiyle, 'başka insanların deneyimledikleri şeylerin temsilleri içinde boğulma hissini görselleştirmek' amacıyla, görüntülerden oluşan bir deniz sunar" (Durden, 2015, s. 448). Diğer bir deyişle Kessels, *Fotoğraflarla 24 Saat*'in her bir enstalasyonunda; akışkan bir forma sahip görüntü paylaşım sitesine 24 saatlik periyotta yüklenen fotoğrafların baskısını alarak onlara fiziksel boyut katar.

Sainte-Claire Kilisesi'ndeki enstalasyonun 350.000'den fazla fotoğraf baskısından yığın oluşturularak ziyaretçiye sunuluşu, klasik bir fotoğraf sergisi anlayışından uzaktır: Ziyaretçilerin rahatlıkla gezebildiği enstalasyonda; yığın içerisinde bulunan fotoğrafların herhangi bir başlangıcı, sonu olmaksızın görseller sunulur. Bu yığın içerisinden istenilen görsele bakabilen ziyaretçiler bu fotoğraflardan kendilerine göre bir seçki ya da *okuma* yapabilirler. Diğer yandan bu okuma, hipermetnin önemli bir özelliğini de gösterir: Bu metin başlangıcı, sonu ya da sınırı olmayan fakat; gelişen, bireysel müdahaleye açık, akışkan bir formdur. Bununla birlikte böylesine bir okuma izleyiciye farklı bir deneyim sunar: "Hipermetin kurguda okuyucu, geleneksel bir son olmadığı için, yorulduğu yere kadar okumaya zorlanıyor" (Ritchin, 2012, s. 111). Bu bağlamda Erik Kessels'in *Fotoğraflar 24 Saat* adlı enstalasyonu, hipermetnin estetik kodlarından akışkan-sınırlı metinle bağdaşır.

Postyapısal teori bağlamında metnin anlamı, okuyucuyla metin arasındaki karşılıklı ilişkiden doğar. Okuyucu ve metin arasındaki etkileşim, bireysel anlamları da yaratır. Dolayısıyla metinde, tek bir anlamdan bahsetmek mümkün değildir. Ayrıca, postyapısal teori, gösteren-gösterilen arasındaki ilişkiyi; okurun metne müdahale etmesini olanaklı kılarak, açık hale getirir. Bu bağlamda, her türlü bireysel müdahaleye açık, gelişen ve devingen metin formu olarak hipermetin; mekanik yöntemlerle üretilen, başlangıcı, sonu ya da belli bir sınırı bulunan metnin aksine akışkandır. Bununla birlikte, Web 2.0 tabanlı görüntü paylaşım sitesi Flickr da akışkan bir metin formunu temsil eder: Bu görsel arşiv, kullanıcıların her türlü içeriğe sahip görüntüleri rahatlıkla paylaşabildikleri, bireysel her türlü müdahaleye açık ve başlangıcı, sonu ya da sınırı bulunmayan bir özelliğe sahiptir ve devingendir.

Rastlantısallık

Hipermetin, her türlü müdahaleye açık, doğrusal olmayan, akışkan ve çoklu yazarlı yapıya sahiptir. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan kültürel ürünün de başlangıcı ya da sonu yoktur. Bu ürün, okuyucu ya da izleyicilerin istekleri doğrultusunda şekillenebilir. Diğer bir deyişle hipermetnin içeriği, farklı yollar izleyerek beklenmedik bir şekilde oluşur. Bu özellik hipermetnin, rastlantısallığa dayalı bir şekilde meydana geldiğini gözler önüne serer.

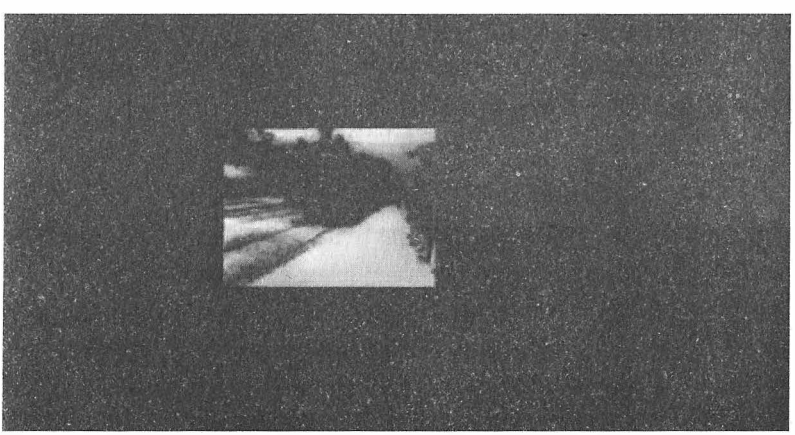
Rastlantısallık; hipermetnin önemli bir özelliği olmakla birlikte, doğrusal olmayan ve ortak yazarlılık ürünü olarak fotoğraf estetiğini de etkiler. Görüntü paylaşım sitesi Instagram'a yüklenen görselleri özel programlar kullanarak bir araya getiren Lev Manocivh'in son dönem çalışmaları rastlantısal bir şekilde oluşmaktadır.

Lev Manovich ve Sanatsal Çalışmaları

Mimari, resim, bilgisayar ve göstergebilim üzerine eğitim gören Lev Manovich, 1960 yılında Moskova'da dünyaya gelir. Sanatçı,

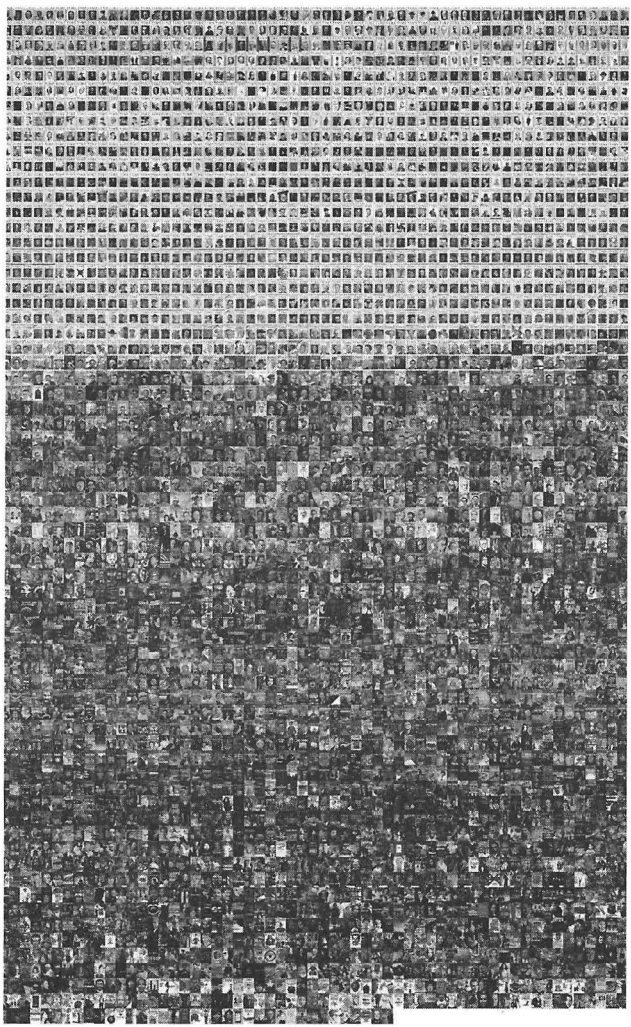
güzel sanatlar üzerine uygulama yaptıktan sonra 1981 yılında New York Üniversitesi'nde yüksek lisans eğitimi görmek için ABD'ye yerleşir. Yüksek lisans eğitimi esnasında 3 boyutlu animasyon üzerine çalışan Manovich, Rochester Üniversitesi'nde Görsel ve Kültürel Çalışmalar alanında doktora eğitimi alır. Profesör olarak bilgisayar bilimleri üzerine New York Şehir Üniversitesi'nde ders vermekte olan sanatçı, 1984 yılından itibaren bilgisayarı sanat aracı olarak kullanmaktadır.

Manovich'in bilgisayarı sanat aracı olarak kullandığı ilk sanatsal faaliyeti *Küçük Filmler*'dir (Little Movies). Proje, Web'in kitle iletişim aracı olarak yeni kullanıma girdiği 1994 yılında başlamış ve 1997 yılına kadar devam etmiştir. Sanatçı, projede Web için sinema yaratmayı ve internet ağını yeni bir estetik form haline getirmeyi hedefler. Bunun için sinema tarihinin ilk filmi kabul edilen Lumiere Kardeşlerin *Trenin Gara Girişi* (1985) adlı filmini video sanatı haline getirir. Dijital ortamda sunumu yapılan bu film, sürekli olarak tekrar etmekte olan farklı piksel yapılarındaki hareketli görüntülerden (Bkz. Film 25) oluşur. Sanatçının dijital bilgisayar teknolojisinden faydalanarak oluşturduğu çalışması da *Zaman Çizelgesi*'dir (Timeline).



Film 25: Lev Manovich, *Küçük Filmler*, 1994.

Manovich'in Jeremy Douglass'la ortaklaşa yapmış olduğu *Zaman Çizelgesi*'nde (Bkz. Fotoğraf 43), 1923 yılından 2009 yılına kadar *Time* dergisinin kapakları bir araya getirilir. Çalışmada, *Time*'a ait 4535 kapak fotoğrafı yayın sırasına göre, sağdan sola ve yukarından aşağıya doğru bir ızgara düzeni oluşturacak şekilde sergilenir.



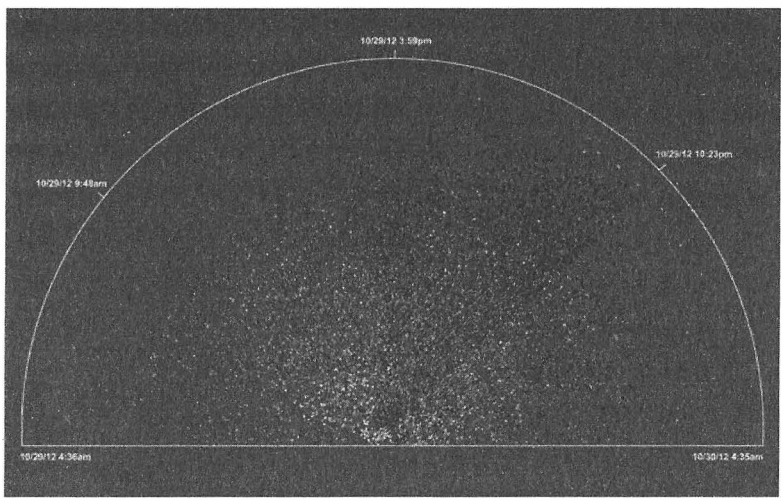
Fotoğraf 43: Lev Manovich ve Jeremy Douglass, *Zaman Çizelgesi*, 2009.

Zaman Çizelgesi, Time dergisinin yayına başladığı tarihten çalışmanın yapıldığı 2009 yılına kadar geçen süredeki tarihsel kaydını ortaya çıkarmak için yapılmış bir dijital haritadır. Dijital harita dergi kapaklarının aynı boyuta getirilmesinden oluşur. Bu çalışmayla birlikte sanatçı, birtakım tarihsel kalıplar ortaya çıkartır. Bunlar: Kullanılan araç, renkli siyah-beyaza karşı, renk tonu, parlaklık, kontrast ve doygunluk ayrıca içeriktir. *Time*'ın kapaklarıyla ortaya çıkan tarihsel kalıplardan birisi de fotoğrafla ilgilidir: "Kullanılan araç, 1920'li ve 1930'lu yıllarda *Time* kapaklarında çoğunlukla fotoğraftır. 1941'den sonra dergi resimlere geçiyor. Sonraki yıllarda fotoğrafçılık yavaş yavaş tekrar egemen oluyor. 1990'larda, manipüle fotoğraf, grafik ve tipografik unsurları birleştiren çağdaş yazılım tabanlı görsel dilin ortaya çıkmasını görüyoruz" (*Mapping Time*, parag. 5). Bu görselleştirme, *Time* dergisi üzerinden dönemsel olarak yeni iletişim stratejilerinin ortaya çıkışını adım adım gösterir. Sanatçının dijital teknolojiden faydalanarak haritalandırma yaptığı diğer bir çalışması da Nadav Hochman ve Jay Chow'la ortaklaşa yürüttükleri *Fotoğraf Patikaları*'dır (Phototrails).

Fotoğraf Patikaları Projesi

Fotoğraf Patikaları projesi, dünya çapında 13 büyük şehri kapsayan ve Instagram'da paylaşılmış 2,3 milyon yüksek çözünürlüklü fotoğrafın özel bir program kullanılarak bir araya getirilmesinden ibarettir. "*Fotoğraf Patikaları*, dünya ölçeğinde kullanıcılar tarafından oluşturulan ve paylaşılan fotoğrafların; görsel kalıplarını, dinamiklerini ve yapılarını keşfetmek için deneysel medya görüntüleme teknikleri kullanan bir araştırma projesidir" (*About*, parag. 2). Bu araştırma projesinde New York, San Francisco, Tokyo, Bangkok, Tel Aviv, Londra, Moskova, Sidney, İstanbul, Singapur, Paris, Berlin ve Rio gibi dünyanın dört bir yanında bulunan ve kültürel olarak birbirinden farklı megapol şehirleri kapsar. Bununla birlikte paylaşılan fotoğraflardan, fotoğrafların sayılarındaki zamansal değişiklik-

ler, konumları, görsel özellikleri ayrıca dünyanın farklı yerlerindeki insanların sosyal, kültürel ya da siyasi faaliyetleriyle ilgili bilgiler de ortaya çıkar. Proje içerisinde yer alan çalışmalardan birisi de Brookly'ne ait (Bkz. Fotoğraf 44) radyal görselleştirmedir.



Fotoğraf 44: Lev Manovich, Nadav Hochman ve Jay Chow, *Brooklyn*, 2012.

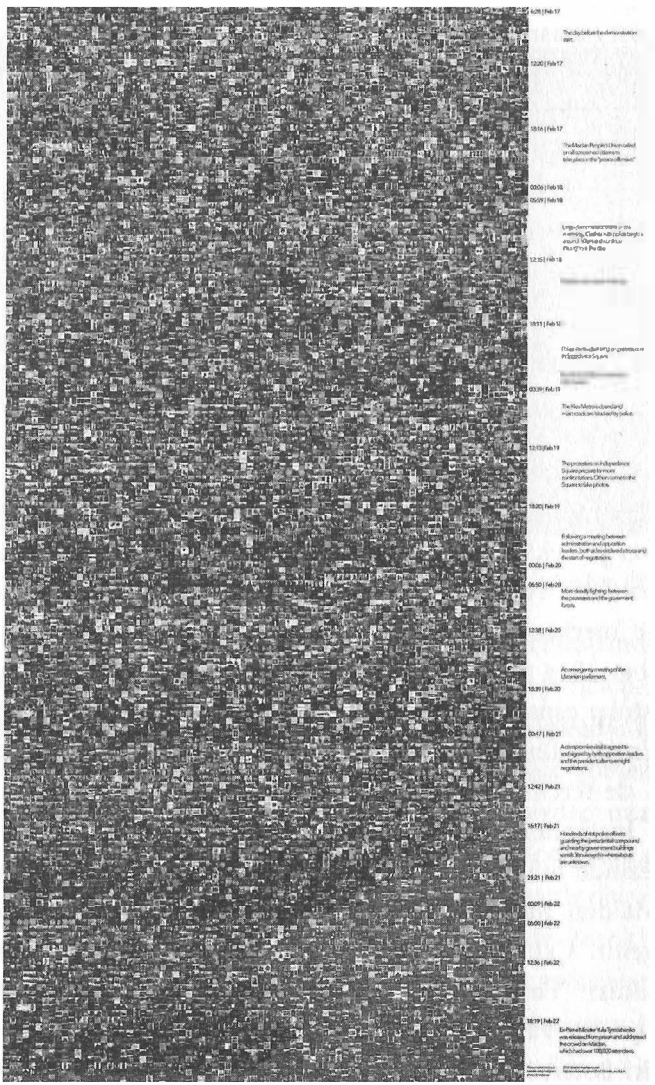
Brookly haritası, ABD'yi vuran Sandy Kasırgası esnasında 29-30 Kasım 2012 tarihlerinde Brookly'nde 24 saat boyunca çekilen 23.581 fotoğrafın gri bir zemin üzerine özel bir uygulama kullanılarak yerleştirilmesiyle oluşturulur. Radyal şekilde görselleştirilen fotoğraflar, zaman (açı) ve renk tonu (merkezden uzaklık) oranında düzenlenir. "Görselleştirme araçlarımız, fotoğraf çekme etkinliğindeki değişiklikleri neredeyse gerçek zamanlı olarak izlememizi sağlar. Örneğin, Sandy Kasırgası sırasında Brooklyn'de çekilen Instagram fotoğraflarından acil durum zamanlarında kullanıcıların fotoğraflarına yansıyan davranış kalıplarını tespit ediyoruz" (*Instagram Cities*, parag. 15). Bu çalışma her ne kadar araştırma projesi olarak tanımlansa da dijital uygulamalar kullanılarak oluşturulmuş bir sanatsal çalışmadır. Brooklyn çalışma-

sının içerisinde bulunduğu *Fotoğraf Patikaları* projesi New York Old Westbur Devlet Üniversitesi'nde (2013), Peter Weibel küratörlüğünde ZKM'de (Almanya, 2015), 2. Filmatik Festivali'nde (ABD, 2015) sergilendi. Bununla birlikte *Brookly* haritası, Sandy Kasırgası esnasında Instagram kullanıcılarının yüklediği fotoğraflardan oluşur. Bu bağlamda, sanat yapıtını oluşturan fotoğraflar rastlantısal bir şekilde bir araya gelmektedir ve rastlantısallık, hipermetnin doğrusal olmayan, çoklu yazarlı ve akışkan yapısının sonucudur. Manovich'in *Fotoğraf Patikaları* projesiyle benzerlik gösteren diğer bir çalışması da *İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat*'dir (The Exceptional and the Everyday: 144 Hours in Kyiv).

İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat Adlı Çalışmanın Rastlantısallık Çözümlemesi

Lev Manovich'in Araştırma Görevlisi Mehrdad Yazdani, doktora öğrencisi Alise Tifentale ve Web tasarımcı Jay Chow'un katkılarıyla gerçekleştirdiği *İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat* adlı çalışma (Bkz. Fotoğraf 45), Doğu Ukrayna protestoları esnasında Kiev'in merkezinde yaşayan 6.165 Instagram kullanıcısının 17-22 Şubat 2014 tarihleri arasında yüklediği görsellerden oluştur. Protestolar esnasında Instagram'a yüklenen görsellerden bilimsel veri almak adına, protestoların başlamasından önceki bir zaman dilimi de tercih edilir. Özel yazılım uygulamasının analizinden sonra Instagram'dan indirilen yaklaşık 400.000 görsel, Kiev'in merkezinde bulunan ve Doğu Ukrayna protestolarıyla özdeşleşmiş Maiden Meydanı etiketiyle paylaşılan 13.208 adet görsele indirgenir. Çalışmayı oluşturan görsellerin seçiminde etiketler önemlidir: "Fotoğraflarımızda İngilizce, Rusça ve Ukraynaca farklı şekilde yazılan yedi farklı Maidan etiketi var. Bu etiketlerin her biri potansiyel olarak onları kullananlar için farklı anlamlara sahiptir. Bu etiketler şunlardır: #майдан, #maidan, #euromaidan, #євромайдан, #евромайдан, #euromaydan, #Euromaidan"

(*What is #euromaidan*, parag. 1). Yaklaşık 400.000 görsel içerisinden, coğrafi konum, etiket ve tarihlerine göre bir ayrım yapıldıktan sonra geriye kalan görsellerden çalışma oluşturulur.



Fotoğraf 45: Lev Manovich, Mehrdad Yazdani, Alise Tifentale ve Jay Chow, *İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat*, 2014.

Toplamda 144 saat sürelik zaman diliminde paylaşılan görsellerden oluşan *İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat*'te yer alan her bir görüntü, özel yazılım uygulamalarından faydalanılarak, paylaşıldığı tarih, saat ve coğrafi konumu ve etiketine göre baştan aşağı ve soldan sağa gelecek şekilde yerleştirilir. Ayrıca her görselin sol alt kısmında paylaşıldığı saat gösterilir. Diğer yandan projeyi oluşturan fotoğraflar; Kiev'de her gün gerçekleşen olayların kısa özetini yazan bilgilerle, 6 saatlik zaman dilimlerine de ayrılır.

Bu görselleri içerisinde fotoğraflar, ekran görüntüleri, karikatürler, resimler ya da siyasi amaçlı yazılar gibi Instagram'da paylaşılabilen farklı içerikli materyaller vardır. 144 saat süresince paylaşılanlar arasında portreler, selfieler, protestolar esnasında ya da anı amaçlı çekilmiş fotoğraflar bulunur (Bkz. Fotoğraf 46). Diğer bir deyişle *İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat*'i oluşturan görseller, kullanıcılar tarafından Instagram'a yüklenen içeriklerin rastlantısal şekilde bir araya gelmesiyle oluşur. Bu noktada Instagram kullanıcıları, dolaylı yoldan da olsa, *İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat*'in yazarı da haline gelmektedir. Ayrıca bu çalışma, anonim yazar ve çalışmalara da atıfta bulunur. Çalışmayı oluşturan tüm anonim atıflar, özel bir bilgisayar yazılımı kullanılarak bir araya getirilmiştir. Dolayısıyla sanat yapıtını oluşturan, yaratıcı bir özneden ziyade, kodları yazılmaya müsait açık kaynak bir bilgisayar programıdır. Böylelikle çalışmayı oluşturan görsellerin tamamı rastlantısallık sonucu bir araya gelir. Rastlantısallık hipermetinle ilgili olmakla birlikte fotoğraf sanatı estetiğini etkiler.

Hipermetnin estetik kodlarından rastlantısallık; doğrusal olmamanın, çoklu yazarlığın, akışkanlığın ve açık forma sahip olmanın bir sonucudur. Bununla birlikte hipermetin, ortak yazarlık ürünü olarak, okuyucuların ya da yazarların katkıları sayesinde inşa edilir. "Bu yaklaşım içerisinde metnin nasıl gelişeceğine önceden karar verilmemiştir.



Fotoğraf 46: Lev Manovich, Mehrdad Yazdani, Alise Tifentale ve Jay Chow, *İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat* (Detay), 2014.

Metin okuyucular/izleyicilerin istekleri bağlamında rastlantısal olarak gelişmekte, bu özgürlük gibi hissedilmektedir" (Sağlamtimur, 2016, s. 150). Diğer bir deyişle rastlantısal şekilde gelişen/ilerleyen metnin nihai hali belirsiz ve tahmin edilemez. Bu metnin herhangi bir başlangıcı olmadığı gibi sonu da yoktur. Diğer yandan doğrusal olmadan ilerleyen hipermetin farklı potansiyel patikalardan ilerleyerek rastlantısal şekilde gelişmir. "Eğer ilerleme, zaman içinde dijimodernist metni açıklarsa, rastlantısallık, metinde birden fazla yönde gidilebileceğinin kalıcı olasılığını belirler. Rast-

lantısallık, sonsuz paralel potansiyeliyle metinsel içeriğe sahiptir" (Kirby, 2009, s.63). Rastlantısallığın fotoğraf sanatı ve estetiğini etkilemesindeki en önemli etken ise web tabanlı paylaşım siteleri ve fotoğraf tekniğinde yaşanan dijitalleşmedir.

Fotoğraf tekniğinin dijitalleşmesi ve dijital fotoğrafların Web 2.0 tabanlı görüntü paylaşım sitelerinde rahatlıkla sunuluyor olması, estetik düzeyde rastlantısallığın ortaya çıkmasını olanaklı kılar. Ayrıca hipermetinle birlikte fotoğraf, tıpkı diğer dijimodern dönemin kültürel ürünlerinde olduğu gibi, doğrusal olmayanın, çoklu yazarlığın ve bunun sonucu rastlantısallığın etkisinde değişime uğrar.

"Bir film ya da video izlerken, doğrusal olmayan seçeneklerden faydalanmak, zaten yeterince hızlı bir şekilde olup biteni sindirmek ve sonra rotayı değiştirmek, yeni ve kayda değer bir ilgiyi seçmek daha zordur. Bu manada film ve video izleyicisi pasif ve yönlendirilen olacakken, hipermetin çevresindeki durağan fotoğrafın izleyicileri kendi meraklarının peşinden çok çeşitli yollardan gidebilecekler. Katılımcı ve 'ortak yazar' olmanın bazı sorumluluklarını taşımaya başlayacaklar" (Ritchin, 2012, s. 109-110).

Hipermetnin estetik kodlarından rastlantısallık, özellikle görüntü paylaşım sitelerine yüklenen görsellerin sağladığı akışkanlıkla kendisini fotoğrafta gösterir. Bu bağlamda 2014 Doğu Ukrayna protestoları esnasında 144 saat içerisinde Instagram'da paylaşılan fotoğrafları, paylaşım tarihleri, coğrafi konumları ya da paylaşıldıkları etiketlere göre ayrıldıktan sonra, özel bir uygulamadan faydalanılarak bir araya getirildiği *İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat* adlı çalışmada da aynı olguyu görürüz. Bu kriterlere göre 144 saatlik zaman dilimi içerisinde 6.165 Instagram kullanıcısına ait görselin bir araya getirildiği çalışma aslında ortak yazarlığın bir ürünüdür. Diğer yandan çalışmayı oluşturan her bir görsel, kullanıcıların tercihlerine göre farklı içeriğe, konuya ve türe aittir. Dolayısıyla bu görseller rastlantısal bir şekilde bir araya gelmiştir.

Postyapısal teori açısından her okur, metne müdahil olabilmekte ve anlam da ona göre değişmektedir. Dolayısıyla, müdahil olunabilir, açık metinler postyapısal teorinin başlıca unsurlarıdır. Anlamın, metin içerisinde süjeye göre inşa edilmesi de açık metinlerin önemli bir özelliğidir. Diğer yandan postyapısal analiz yöntemine göre metin içerisinde hiçbir şey rastgele değildir. Bununla birlikte metin içinde kurulan birlik ve uyumdan ziyade çelişkiler, tutarsızlıklar ve gizli olan şeyler önemlidir. *İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat*'te açık bir metin formundan alıntılanan birbirinden farklı içerik ve formattaki görsellerin özel bir uygulama kullanılarak bir araya getirilmesi, *okurlar*'ın dolaylı yoldan ve çalışmadan habersiz olarak metne müdahil olduklarını da gözler önüne serer.

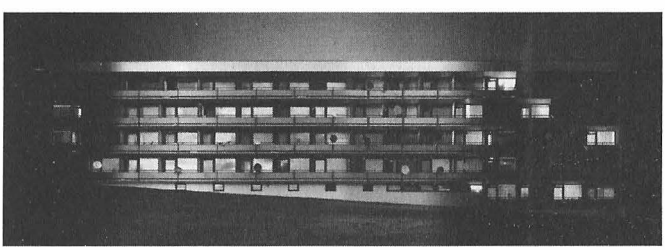
Hiperzaman (Zamansal Kolaj)

Dijimodern dönemi ve hipermetni olanaklı kılan bilgisayar ve internete dayalı ileri enformasyon araçlarıyla dünyanın farklı yerlerindeki insanlar, gerçek gündelik yaşantıda yapabildikleri birçok eylemi sanal mekânlarda bir araya gelerek yapabilirler. İnteraktif bir ortam olarak sanal mekânlarda bir araya gelen insanlar, gerçek zamanlı diyalog kurabilirler. Böylelikle insanlar arasındaki mesafeler silinip, zaman bariyeri ortadan kalkmar. Sanal mekânla zaman bariyerinin ortadan kalkması, daha esnek bir zaman deneyiminin de ortaya çıkmasına olanak tanır.

Sanal mekânda zaman deneyimindeki esneklik; zamansal deneyimin temel kriterlerini oluşturan geçmiş ve şimdiki zamanın birbirleri içerisine geçebilmesine olanak tanımakta, hiperzamanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Fotoğraf tekniğinde yaşanan dijital değişimle de bu zamansal esneklik, üretilen fotoğraf çalışmalarında da kendisini gösterir. Hebe Robinson'un *Yankılar* projesi içerisinde yer alan çalışmalar da bu olguyu görmekteyiz.

Hebe Robinson ve Sanatsal Çalışmaları

Oslo'da yaşayan Hebe Robinson, 1970 yılında dünyaya gelir. "Fen Bilimleri" üzerine yaptığı lisans eğitiminden sonra fotoğrafçılığa olan ilgisi nedeniyle, 2009 yılında Bilder Nordic Fotoğraf Okulu'na katılır. Hans Olav Forsang ve Damian Heinisch mentörlüğünde 2011 yılında fotoğraf eğitimini tamamlayan sanatçı, aynı yıl Norveç Reklam Fotoğrafçıları Derneği'nin (Gullsnitt) düzenlediği fotoğraf yarışmasının *Gelecek Vadedenler* dalında ikincilik ödülünü kazanır. Norveç Reklam Fotoğrafçıları Derneği'nin 2012 yılında düzenlediği fotoğraf yarışmasının *Kişisel Çalışma* dalında birincilik ödülü alan Robinson, *Kıvılcım* (Gnist) adlı ilk fotoğraf sergisini Celsius Salonu'nda (Oslon, 2012) açar. Sanatçı fotoğraf çalışmalarını şu şekilde özetler: "Zaman algısı, pek çok fotoğraf ve projemde işlenen bir temadır. Düşünceyi tetikleyen temaşa ve merak; kurgusal ve gerçek olan arasında bir yerdedir" (*Hebe Robinson*, parag. 3). Sanatçının zaman temasını işlediği çalışmalardan birisi de *24h*'dir (Bkz. Fotoğraf 47).



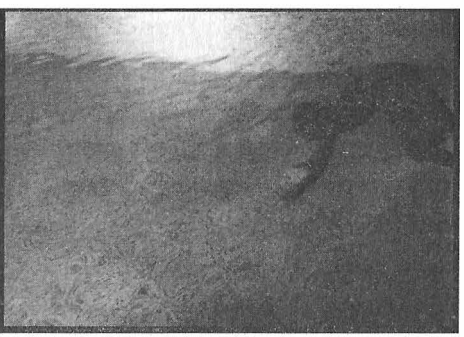
Fotoğraf 47: Hebe Robinson, *24h*, 2012.

Sanatçı, *24h* adlı çalışmasında Oslo'da bulunan bir apartmanı sabahın erken saatlerinden başlayarak 24 saatlik zaman dilimi boyunca fotoğraflar. Farklı zaman dilimlerine ait fotoğrafları zaman çizelgesine göre bir araya getiren sanatçı panoramik bir görüntü elde eder. *24h*'de bulunan apartmanın pencerelerinden; gökyüzü, güneş ve şehir ışıkları yansımakta, bununla birlikte kapalı perdelerin ardında da tecrit edilmiş başka dünyalar bulunmaktadır. Diğer yandan sanatçının diğer bir projesi de *Yazları Severim*'dir (I Love Summer).

Norveçli sanatçı *Yazları Severim* adlı projesinde çocuk model kullanarak yazlık bir mekânda çekim yapar. Projeyi; modelin geceleyin çekilmiş portreleri, modele ait kıyafetlerin ve mekânın fotoğrafları oluşturmur (Bkz. Fotoğraf 48, 49, 50 ve 51). Sanatçı bu projesinde; geçmiş zamanı, geçmişe dair anıları ve bunlara duyulan nostaljiyi yaz temasına dair portre, mekân ve nesneler üzerinden anlatmayı tercih eder. Diğer bir deyişle Robinson çektiği fotoğraflarla geçmiş zamanın izindedir.



Fotoğraf 48: Hebe Robinson, İsimsiz 02.



Fotoğraf 49: Hebe Robinson İsimsiz 03.



Fotoğraf 50: Hebe Robinson, İsimsiz 04.

Fotoğraf 51: Hebe Robinson İsimsiz 05.

Hebe Robinson'un zaman kavramına odaklandığı diğer bir fotoğraf projesi de 2013 yılında kitap olarak yayınlan, Atina Fotoğraf Festivali'nde (2013), 6X6 Fotoğraf Merkezi'nde (Limassol, 2014), Sanat ve Görsel Araştırma Merkezi'nde (Nicosia, 2015) sergilenen *Yankılar*'dır (Echoes).

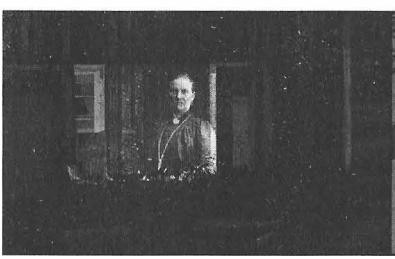
Yankılar Projesi

Robinson, 2012 yılında başladığı *Yankılar* projesinde yer alan fotoğrafları Norveç'in kuzeyinde bulunan küçük köylerden oluşan Lofoten Adaları'nda çeker. Büyük şehirlerden uzak bir noktadaki Lofoten bölgesinde balıkçılıkla uğraşan köylülerin bulunduğu bu yerleşim yerleri, 1950'li yıllarda hükümetin kararıyla boşaltır. Lofoten Adaları'nın köylüleri, tekrar dönmeme ve yeniden yerleşmeme koşuluyla bir miktar ücret karşılığında evlerini terk ederek merkezi yerlere yerleştirilir. "Bu karar, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ulusun merkezileştirilmesi ve modernleştirilmesi yönündeki hükümet planının bir parçasıydı. Kış aylarında çetin mevsimsel koşullar ve dik dağlarla dalgalı deniz arasındaki sınırda tamamen izole şekilde yüzyıllar boyunca hayatta kalmış topluluk, müşterek olarak ayrılma kararı verdiler" (*Echoes of Lofoten*, paraf. 2). Kuşak boyunca birlikte yaşayan Lofoten köylüleri, sahip oldukları tüm eşyaları toplayarak, topraklarından ve birbirlerinden ayrı düşecek şekilde başka şehirlere yerleşmişler. Bölgenin kısa bir süre içerisinde tamamen terk edilmesiyle kıyı kültürünün bir parçası olan geleneksel ve kendi kendine yeten yaşam biçimi de kaybolmuş. Doğa, Lofoten'de bulunan yerleşim yerlerini zamanla geri kazanır. Aradan yarım asırdan fazla süre geçmesine rağmen bu bölgede; taş çitler, ev temelleri ve eski patikalar gibi yaşanmış hayata dair harabeler vardır.

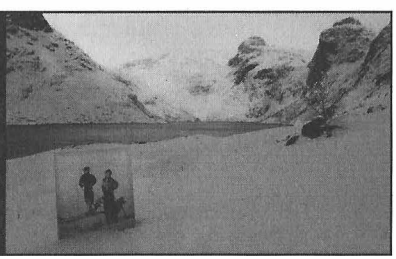
Robinson, Norveç'in kuzeyinde bulunan Lofoten'de yaşanan bu göçten etkilenerek oluşturduğu projesinde; köylülere ait vernakülar fotoğrafları toplayarak, onların çekildiği mekânlarda fotoğraf çekimi yapar. Eski ve yeni fotoğrafları, bunların çekildikleri mekânları tamamlayacak şekilde, genellikle dijital tabanlı fotoğraf işleme uygulamalarından faydalanarak bir araya getiren sanatçı, şimdiki zamanla geçmiş zamanı bir araya getirir. Sanatçı şöyle der: "Bu fotoğraf projesinde, aileleri ve hayatlarını bir zamanlar yaşadıkları köylere geri getiriyorum. Bu mekânlardaki tarihi fotoğraflar; bir zamanlar çekildikleri yere, geçmiş ve şimdiki zamana bağlanarak

iade edilir. Proje, zamanın, tarihin, kaderlerin ve toplumdaki değişimlerin geçmesi ile ilgilidir. Resimler ve bunların geçmişi, resimdeki kişilerin soyundan gelmektedir" (*Echos*, s. 1, parag. 5).

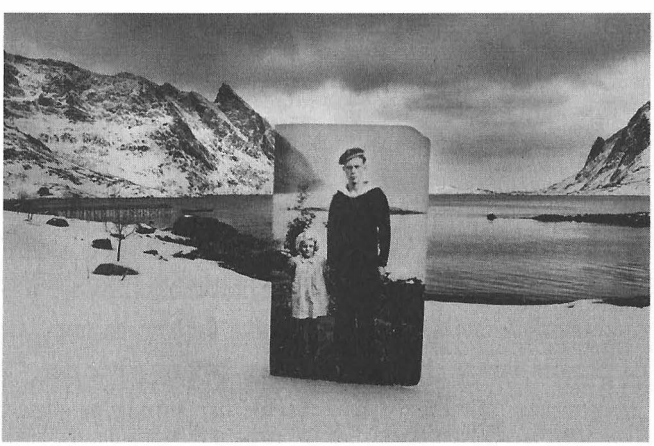
Sanatçının geçmişle şimdiki zamanı bir araya getirdiği çalışmalardan oluşan projesindeki bazı fotoğraflarda projeksiyon (Bkz. Fotoğraf 52) bazılarında da büyük ebatlı fotoğraf baskılarla eski görüntüler mekâna yerleştirilir (Bkz. Fotoğraf 53). Sanatçının, dijital tabanlı fotoğraf işleme uygulamalarından faydalanarak geçmişle, şimdiki zamana ait fotoğrafları bir araya getirdiği çalışmalardan birisi de *Klara Abisi Almar'la Birlikte*'dir (Klara with her Brother Almar) (Bkz. Fotoğraf 54).



Fotoğraf 52: Hebe Robinson, Jorgine Myhre (1858-1952), 1890/2012.



Fotoğraf 53: Hebe Robinson, Kuzenler Klara ve Alf Kayak Yapıyor, 1947/2012.



Fotoğraf 54: Hebe Robinson, *Klara Abisi Almar'la Birlikte*, 1944/2012.

Hebe Robinson'un *Klara Abisi Almar'la Birlikte* adlı çalışmasında iç içe geçmiş aynı mekânda farklı zamanlarda çekilmiş iki fotoğrafın varlığına tanık oluruz. Sanatçının 2012 yılında Lofoten'de çektiği fotoğraf, karlı havada deniz ve dağ peyzajını içeren bir doğa manzarasıdır. Diğer yandan bu fotoğrafın merkezinde daha önce o bölgede yaşayan Klara ve Almar'a ait vernakülar fotoğraf bulunur. Lofoten'de yaşanan göç öncesinde çekilmiş bu fotoğraf dijital fotoğraf işleme uygulamalarından faydalanarak manzara fotoğrafının ortasına, aynı mekânı tamamlayacak şekilde yerleştirilir. Diğer bir deyişle, iki farklı zamanda aynı mekânda çekilmiş fotoğraflar bir araya getirilir. Fotoğrafik imajda farklı zamanların bir araya gelmesi, hipermetnin hiperzaman estetik koduyla ilişkili olmakla birlikte sanatçının *Johan Kristian Alfred Nilsen ve Hanna Sofie Petersdatter* adlı çalışmasında da rastlarız.

Johan Kristian Alfred Nilsen ve Hanna Sofie Petersdatter Adlı Çalışmasının Hiperzaman Çözümlemesi

Robinson'un *Yankılar* projesi içerisinde yer alan *Johan Kristian Alfred Nilsen ve Hanna Sofie Petersdatter*'de (Bkz. Fotoğraf 55) de aynı yerde, iki farklı zamanda çekilmiş fotoğrafın bir arada olduğunu görürüz. *Yankılar* projesinde yer alan diğer çalışmalarda olduğu gibi, *Johan Kristian Alfred Nilsen ve Hanna Sofie Petersdatter* adlı eserde de Lofoten'de, göç öncesinde yaşamış olan bir aileye ait vernakülar fotoğrafın çekildiği mekân, sanatçı tarafından günümüz halini yansıtacak şekilde fotoğraflanmıştır. Lofoten Adaları'nda çekilmiş olan bu manzara fotoğrafında sarp kayalıklar arasında bulunan koy gözükür. Robinson'un çekmiş olduğu bu fotoğraf renklidir ve ortasına, 1930'lu yıllarda çekilmiş Johan Kristian Alfred Nilsen ve Hanna Sofie Petersdattera ait siyah-beyaz vernakülar fotoğraf, dijital fotoğraf işleme programından faydalanılarak yerleştirilir. Bu işlemde; vernakülar fotoğrafta gözüken ev ve dağ manzarası; 2012 yılında çekilmiş fotoğrafı tamamlayacak şekilde bir araya getirilir. Diğer bir deyişle, fotoğraf içerisinde başka bir fotoğraf bulunmaktadır.



Fotoğraf 55: Hebe Robinson, *Johan Kristian Alfred Nilsen ve Hanna Sofie Petersdatter*, 1930/2012.

Robinson'un bu çalışmasında fotoğraf içerisinde fotoğraf bulunması, metinsel bir alıntı işlemini akıllara getirir. Bu alıntı işlemi, ikon niteliği taşıyan, toplumun geneli tarafından bilinen bir çalışmadan ziyade, vernakülar bir fotoğrafla yapılmıştır. 1930'lu yıllarda çekilmiş bu fotoğraf orijinal haliyle, siyah-beyaz olarak, 2012 yılında sanatçı tarafından aynı mekânda çekilen renkli görüntünün içerisine alıntılanır. Bununla birlikte çalışmasının kaynağını oluşturan vernakülar fotoğraf hakkında sanatçı şunları söyler: "Johan Kristian Alfred Nilsen, Hanna Sofie Petersdatter ile evlendi. Onların yedi çocuğu ve üvey bir oğulları vardı. Kristian, 1944 yılında bir fırtına yüzünden karaya vurmuş bir mayın tarafından öldürüldü. Mayın patladığında evinin dışında duruyordu. Kazadan üç gün önce kızına; Tanrı'ya, metanetli olduğu, onları günahlarından dolayı cezalandırmadığı, kazalardan ve hastalıklarından koruduğu için övgüde bulunduğu bir mektup yazdı" (*Echos*, s. 11).

Kristian ve Sofie'ye ait vernakülar fotoğraftan esinlenerek ortaya çıkan Robinson'un çalışmasında iki farklı zamana ait gerçeklikten

bahsetmek mümkün. Bu gerçeklik, aynı mekânda, farklı zamanlarda çekilmiş iki fotoğrafın mekânı tamamlayacak şekilde bir araya gelmesinden oluşur. Başka bir deyişle aynı mekâna ait farklı zamanlarda çekilmiş fotoğraflar, dijital fotoğraf uygulamasından faydalanılarak bir araya getirilmiştir ve iç içe geçen bu iki fotoğrafın mekânı tamamlayacak şekilde farklı zamanları bir arada bulundurması hipermetnin estetik kodlarından hiperzaman kavramını işaret eder.

Fotoğraf estetiğinde hipermetin kavramıyla adından bahsedilmeye başlanan hiperzaman; postmodern dönemde ortaya çıkan ileri enformasyon araçlarının, toplumsal düzeyde başatlık kurduğu dijimodern dönemle ilgilidir. Dijimodern dönemde zaman ve mekân deneyiminde yaşanan değişimin bir sonucu olarak ortaya çıkan hiperzaman, ilk olarak sanal ortamlarda farklı zaman dilimlerinin bir araya gelmesiyle ortaya çıkar.

Bilgisayar tabanlı iletişim araçları; dünyanın farklı yerlerinde bulunan insanları, sanal mekânlarda interaktif şekilde bir araya getirmekte ve gerçek zamanlı etkileşimin gerçekleşmesini sağlar. Bu iletişim şekli; insanların aralarındaki mesafelerin silinmesine olanak tanıyarak, onları gerçekte olmadığı kadar *yakın* kılar. Sanal mekânda yaşanan gerçek zamanlı iletişim, esnek bir zaman deneyimi sunar. Gerçek dünyada algılanan, geçmiş ve şimdiki zamanın birlikteliği sanal mekânda daha esnek bir zaman deneyimidir. Diğer bir deyişle ileri enformasyon araçları; geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki zaman bariyerini ortadan kaldırır. "Zamanların medyada, aynı iletişim kanalı içinde, izleyicinin/etkileşim içinde olanın tercihiyle birbirine karışması, türlerin sadece iç içe geçmekle kalmadığı, aynı zamanda zamanlamalarının da dümdüz bir çevrede, başı, sonu, bir sırası olmaksızın eşzamanlı hale geldiği zamansal bir kolaj da ortaya çıkarır" (Castells, 2008, s. 609-610). İlk olarak medyada ortaya çıkan zamansal kolaj zamanla diğer ortamları da etkisine alarak, fotoğraf ve fotoğraf sanatını da estetik bağlamda etkiler.

Hiperzamanla özdeş olan zamansal kolaj, dijital fotoğrafla birlikte estetik biçim haline gelir ve sanatçıların tercih ettiği yaygın bir anlatım biçimi olmaya başlar. "Dijital fotoğraf ilerleyen süreçten seçilmiş bir 'karar ânı' yerine, geçmiş ve geleceğin birbirine geçebileceği ve şu anki kadar belirleyici olabileceği (Ebeveyn ve çocukların yan yana aynı çağda gösterildiği dijital aile portresi bunu kanıtlar) daha esnek bir zaman hissini kabul edebilir" (Ritchin, 2012, s. 140). Diğer bir deyişle hipermetnin etkisiyle ortaya çıkan hiperzaman; fotoğraf sanatını estetik düzeyde etkileyerek, fotoğrafın temsil ettiği anı etkisi altına alır.

Roland Barthes Camera Lucida'da, tarihsel nitelikteki fotoğrafların temsil ettiği anları belirgin bir şekilde tanımlandı. Böylesine fotoğraflarda, zamanın yenilgisini berrak bir şekilde okuyabilmek olağandır. Barthes fotoğrafın temsil ettiği anları, Auguste Salzmann'ın (1824-1872) 1850'li yıllarda Kudüs yakınlarında Beytüllahim'e giden yolda çektiği manzara fotoğrafı üzerinden açıklar: "... ortada taşlı bir zemin ve zeytin ağaçlarından başka bir şey görünmüyor: ancak burada üç farklı zaman benim başımı döndürüyor: benim şimdiki zamanım, İsa'nın zamanı ve fotoğrafçının zamanı; hepsi de birer 'gerçeklik' örneğidir..." (Barthes, 2011, s. 114). Başka bir deyişle Salzmann'ın analog yöntemlerle ürettiği bu fotoğraf, üç farklı zamanı temsil eder. *Benim şimdiki zamanım*, nesne olarak fotoğrafa bakılan zamandır. *İsa'nın zamanı* fotoğrafın gönderide bulunduğu zamanı temsil eder. Salzmann'ın fotoğrafladığı taş patika, Beytüllahim'de yani Hz. İsa'nın doğduğu ve Meryem Ana'yla Mısır'a göç ettikleri yerdedir. Bunun için de Hristiyanlık açısından kutsal bir yer olarak görülür. Diğer yandan Salzmann'ın çekmiş olduğu taş patika, Hz. İsa ve Meryem Ana'nın göç ederken geçebilecekleri bir güzergâh olduğu için bu fotoğrafın gönderide bulunduğu zaman *İsa'nın zamanı*'dır. Son olarak *fotoğrafçı*'nın *zamanı* ise deklanşöre basılma anıdır. Bununla birlikte hiperzaman etkisindeki fotoğraflarda, *fotoğrafçı'nın zamanı*'nı, temsil edilen an radikal bir değişime

uğrar. Bu değişimi, Hebe Robinson'un "Yankılar" projesi içerisinde yer alan *Johan Kristian Alfred Nilsen ve Hanna Sofie Petersdatter* adlı çalışmada rahatlıkla gözlemleriz.

Robinson'un çalışması incelendiği taktirde *fotoğrafçı'nın zamanı*'nı temsil edilen an, aynı mekâna ait iki farklı zaman dilimini gözler önüne serer. Bu çatallanmayı oluşturan zaman dilimlerinden bir tanesi Lofoten'de yaşamış olan Kristian ve Sofie'ye ait 1930'lu yıllarda kim tarafından çekildiği bilinmeyen siyah-beyaz fotoğraftır. Diğeri ise Robinson tarafından 2012 yılında vernaküler fotoğrafın çekildiği yerde çekilmiş renkli fotoğraf. Bu iki fotoğrafın dijital fotoğraf uygulaması kullanılarak bir araya getirilmesiyle elde edilen çalışmada ise iki farklı *fotoğrafçı'nın zamanı* bulunur. Böylelikle Robinson, bir zamanlar o mekânda yaşayan Kristian ve Sofie'yi yaşadıkları yere, geçmiş ve şimdiki zamanı birbirine bağlayarak, *geri getirmeyi* başarır. Fotoğrafik imajda, iki farklı zaman diliminin bir araya gelmesi hipermetnin estetik kodlarından hiperzamanla bağdaşmakla birlikte dijitalleşen medyalarla yakından ilgilidir. "Dijital fotoğrafın da tek bir anı temsil ettiği söylenebilir, ancak bahsi geçen, kolaylıkla uzatılabilen ve bir film olarak genişletmek de dahil, melez medyanın ve hiper-bağlantıların muhtelif biçimleri yoluyla diğer çok sayıda ana bağlayarak güçlendirebilen andır" (Ritchin, 2012, s. 140). Başka bir deyişle, dijital fotoğrafla birlikte; fotoğraf, tek bir anı temsil etmekten ziyade farklı anları temsil edebilir hale gelir.

Postyapısal teori açısında gerçek, *dil oyunu*'nun bir parçası ve sonucudur. Dolayısıyla gerçek, sadece dilin bir parçasıdır ve onun hakkında mutlak ya da evrensel bir doğrudan bahsetmek mümkün değildir. Bununla birlikte her türlü yaratım edimi zaman ve mekân bütünü içerisinde gerçekleşir. Bir yaratım edimi olarak dil, dolayısıyla da metin de zaman ve mekân etkisinde şekillenir. Dönemsel olarak iletişim ve ulaşım gibi alanlarda yaşanan teknolojik gelişmeler ışığında yeniden organize olan zaman ve mekân

kavramları, metnin de estetik biçimini etkilemekte geçikmez. Bu bağlamda dijimodern dönemle özdeşleşen hipermetin ve onunla ortaya çıkan hiperzaman da *dil oyunu* olarak gerçekliği etkisi altına alır. Fotoğrafik imajda geçmiş ve şimdiki zamanın bir arada bulunduğu gerçeklik hiperzamanı temsil etmekle birlikte, Hebe Robinson'un *Kristian Alfred Nilsen ve Hanna Sofie Petersdatter* adlı çalışmasında kendisini gösterir.

Hipermekân

Bilgisayar ve internet gibi ileri enformasyon araçlarının ortaya çıkmasıyla yaşanan dijimodern dönemde tıpkı zaman anlayışında olduğu gibi mekân anlayışı da yeniden organize olma durumu yaşanır. Bu yeniden organizasyon hipermetnin de zeminini oluşturan sosyal medyadaki iletişim araçları, internet alışveriş siteleri ya da internet tabanlı haritalarla birlikte yeni bir mekânın, hipermekânın ortaya çıkmasına olanak tanır. Hipermekân, sanal bir gerçekliğin parçası olarak izleyicisi açısından *gerçek* olarak algılanan ve görsel duyularla kavranan gerçek mekânın üç boyutlu algılanma halini tamamen değiştiren bir illüzyondur. Bu illüzyon, üç boyutlu algılanan mekânların boyutlarını yıkarak, farklı bir perspektif açısını sunar.

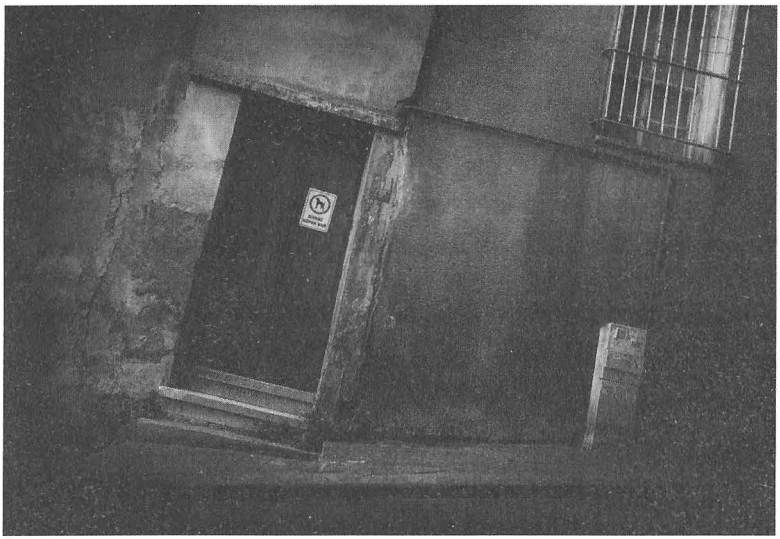
Dijital teknolojilerin kendisini fotoğraf tekniklerinde de göstermesiyle fiziksel gerçeklikle kurulan bağlar gittikçe zayıflamaya başlar: "Dijital görüntüleme tekniklerinde yaşanan değişimler, içinde yaşadığımız dünyayı ve fotoğraflara bakış şeklimizi, fotoğrafik gerçeklik anlayışımızı değiştirmiştir" (Sağlamtimur, 2016b, s. 650). Bununla birlikte ileri enformasyon araçlarının yansıması olarak ortaya çıkan, dört boyutlu algılanabilen hipermekânlar, fotoğraf sanatının bir parçası olmaya başlar. Üç boyutlu modelleme, insansız hava araçlarıyla yapılan çekimler ve dijital fotoğraf uygulamaları kullanılarak yaratılan hipermekân fotoğraflar, fiziksel ger-

çeklikle algılanan mekânların farklı perspektiflerden sunumunu ortaya çıkarır. Bu teknikten faydalanan Aydın Büyüktaş, *Düzülke* projesinde üç boyutlu algılanan mekânları, farklı bir perspektif deneyimi yaşatacak şekilde büker.

Aydın Büyüktaş ve Sanatsal Çalışmaları

Türk sanatçı Aydın Büyüktaş, 1972 yılında Ankara'da dünyaya gelir. Bilkent Üniversitesi Turizm İşletmeciliği Bölümü'nde akademik öğrenimine başlayan Büyüktaş, 2000'li yıllarda İstanbul'a yerleşir. Okuduğu bölümü mezun olmadan bırakan sanatçı, 2012 yılında hayallerinin peşinden giderek Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü'nde eğitimine devam eder. Sanatçı; grafik tasarım, görsel efektler, üç boyutlu görüntü, animasyon ve video alanlarında kendini geliştirdikten sonra çalışmalarıyla sinema filmleri ve reklam kampanyaları içerisinde yer alır.

Büyüktaş, 2011 yılında hayal gücüyle tasarladığı gerçeküstü mekânları en iyi şekilde aktarabileceğine inandığı mecra olarak fotoğrafı tercih eder. Bu bağlamda sanatçının gerçekleştirdiği ilk fotoğraf projesi *Yerçekimi*'dir (Gravity). Sanatçı, çekimlerini İstanbul'un çeşitli yerlerinde gerçekleştirdiği bu projesinde sokak görünümlerine yer verir. Özellikle dik yokuşlu sokakları tercih eden Büyüktaş, çektiği fotoğraflarda ufuk çizgisini binalardan ziyade sokağın eğimine göre ayarlar (Bkz. Fotoğraf 56). Sanatçı böylelikle fotoğrafladığı sokakların eğimine göre; binaların yamuk, yolların ise düz çıkmasını sağlar. Büyüktaş'ın herhangi bir dijital manipülasyon tekniğinden faydalanmadan fotoğrafladığı gündelik yaşantı içerisinde yer alan bu mekânlar, farklı bir perspektif algılısıyla izleyiciye sunulur.



Fotoğraf 56: Aydın Büyüktaş, *İsimsiz 010*, 2014.

Sanatçının, perspektif ve mekân algısıyla oynadığı diğer bir projesi de iki bölümden oluşan *Paralel Evrenler*'dir (Parallel Universes). Büyüktaş, 2015 yılında çekimlerine başladığı *Paralel Evrenler 1*'de; tren yolu, liman ve otoban gibi mekânları fotoğraflar. Bu çalışmaların genelinde kendisi de bulunur. Otoportre niteliğindeki fotoğraflarda bulunan mekân, dijital teknolojiden faydalanılarak farklı bir perspektif algısıyla sunulur. Sanatçı, *İsimsiz 001* adlı çalışması (Bkz. Fotoğraf 57) incelendiğinde liman olduğu anlaşılan bir mekânda kendisini iki farklı yükseklikten insansız hava aracı kullanarak fotoğraflar.

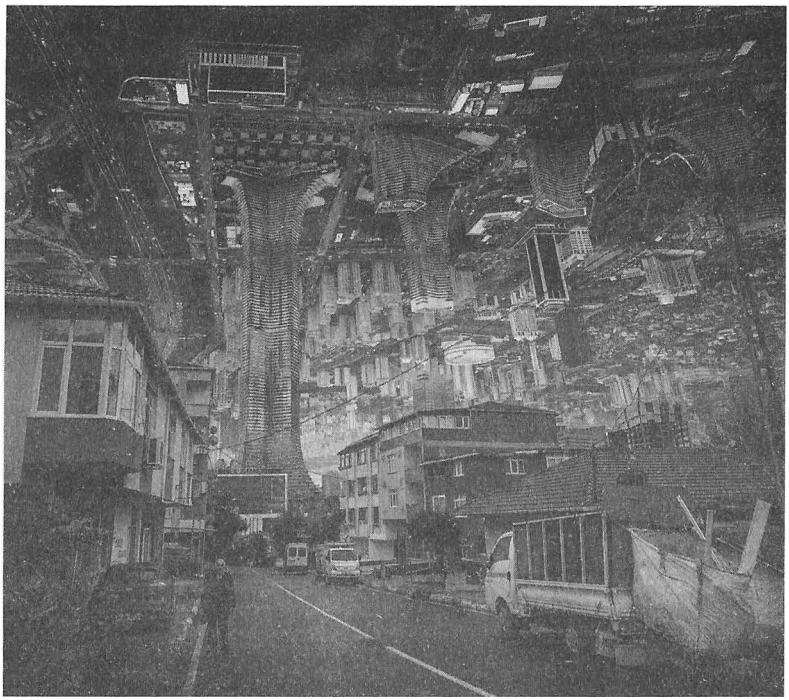
Büyüktaş, aynı düzlemde, fakat farklı yükseklikten çekmiş olduğu fotoğraflardan bir tanesini ters çevirip ayna efekti uyguladıktan sonra düz olan diğer fotoğrafın üstüne ekler. Dijital fotoğraf işleme programı kullanılarak yapılan bu uygulamalardan sonra, aynı mekânda çekilen iki fotoğrafın birleşim noktaları mekânı tamamlayacak şekilde birleştirilir. Sanatçı, aynı projenin ikinci bölümü *Paralel Evrenler 2*'de de aynı dijital manipülasyon tekniklerini uygular.



Fotoğraf 57: Aydın Büyüktaş, *İsimsiz 001*, 2015.

Büyüktaş *Paralel Evrenler 2*'de, projenin ilk bölümünde bulunan otoportrelerin aksine, sadece mekânlara odaklanmayı tercih eder. Bu mekânları, İstanbul'un çeşitli yerlerinde bulunan gökdelenler ve çevresi oluşturur. Sanatçının bu projesinde yer alan *İsimsiz 04* (Bkz. Fotoğraf 58) adlı; aynı eksende, farklı yüksekliklerden çekilen gökdelene ait iki fotoğrafın, perspektif düzeltme, ters çevirme ve ayna etkisi yaratacak efektler gibi çeşitli dijital işlemlerle birleştirildiğini görürüz.

Sanatçının uyguladığı tekniklerle ürettiği gerçeküstü mekânlar, izleyicide farklı bir perspektif algısı yaratır. Büyüktaş'ın *Paralel Evrenler* projesinde gerçeküstü mekânlar yaratmak için uyguladığı teknik ve yöntemler, sanatçının başka bir projesinin zeminini oluşturur. Bu proje, 25. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı'nda (2015), Bozlu Art Project'de (İstanbul, 2016), FotoİstanbuI (İstanbul, 2016) kapsamında, Zürih Tasarım Müzesi'nde (2016) ve Dillon Galeri'de (New York, 2016) sergilenen *Düzülke*'dir (Flatland).



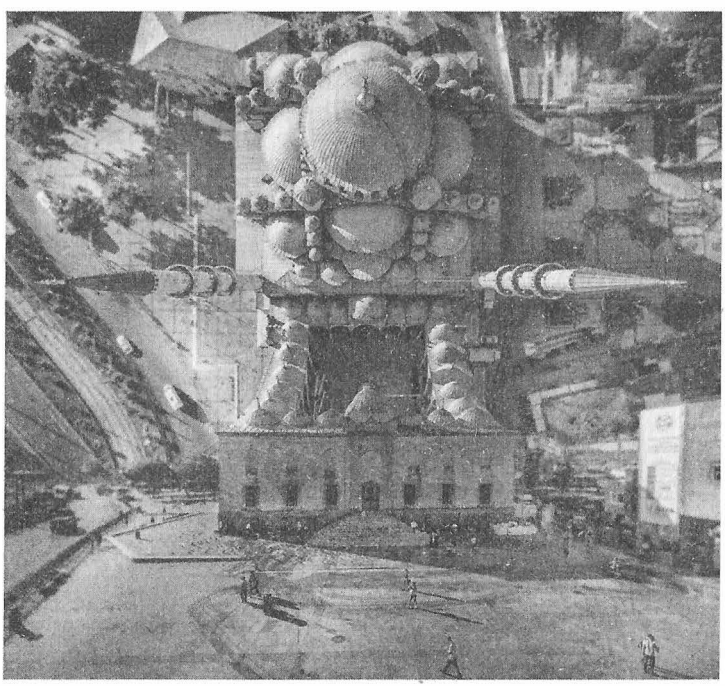
Fotoğraf 58: Aydın Büyüktaş, *İsimsiz 04*, 2015.

Düzülke Projesi

Aydın Büyüktaş'ın 2015 yılının sonralarında başladığı *Düzülke* projesi, yine diğer projelerinde olduğu gibi, düzlem ve perspektif algısıyla oynayarak gerçeküstü şehir görüntüleri sunar. Sanatçının Edwin Abott'un 1884 yılında ilk basımını gerçekleştirdiği bilim kurgu romanı *Düzlemler Ülkesi*'ne (Flatland: A Romance of Many Dimensions) atıfta bulunarak isimlendirdiği projede, başta İstanbul olmak üzere farklı il ve ülkelerdeki gündelik yaşantının içerisinde bulunan mekânlar fotoğraflanır.

Sanatçının projesine konu edindiği mekânlar arasında; meyve sebze, otomobil ya da ikinci el eşya pazarları, otobanlar, ambarlar, otogar gibi gündelik yaşantının süregeldiği yerler bulunur. Genel-

likle İstanbul'a ait bu gündelik mekânların haricinde; Kapalıçarşı, Yeni Camii, Sultanahmet Meydanı, Galata Köprüsü gibi İstanbul'un simge yapıları da bulunur. Bunların dışında, Büyüktaş'ın ABD'ye yapmış olduğu seyahat esnasında çektiği mekânlar da proje kapsamına dahil olur. Sanatçı proje kapsamında yer alan çalışmalarında; genellikle, gündelik yaşantının sürdüğü, perspektif etkiyi arttıracak şekilde görsel açıdan doku oluşturmaya müsait mekânları tercih eder. Sanatçı *Düzülke* projesi hakkında şunları söyler: "Çoğu zaman tam olarak dikkatimizi çekmeyen mekânlarda yaşıyoruz. Gündelik yaşantının sürdüğü yerleri dönüştürerek farklı bir boyut yaratmak istiyorum. Böylelikle yeni boyutlar ortaya çıkıyor" (Broomfield, 2016, s. 22). Sanatçı, gündelik yaşantının sürdüğü yerleri insansız hava aracı kullanarak fotoğraflamaktadır. Bu çalışmalardan birisi de *Yeni Camii*'dir (New Mosque) (Bkz. Fotoğraf 59).



Fotoğraf 59: Aydın Büyüktaş, *Yeni Camii*, 2016.

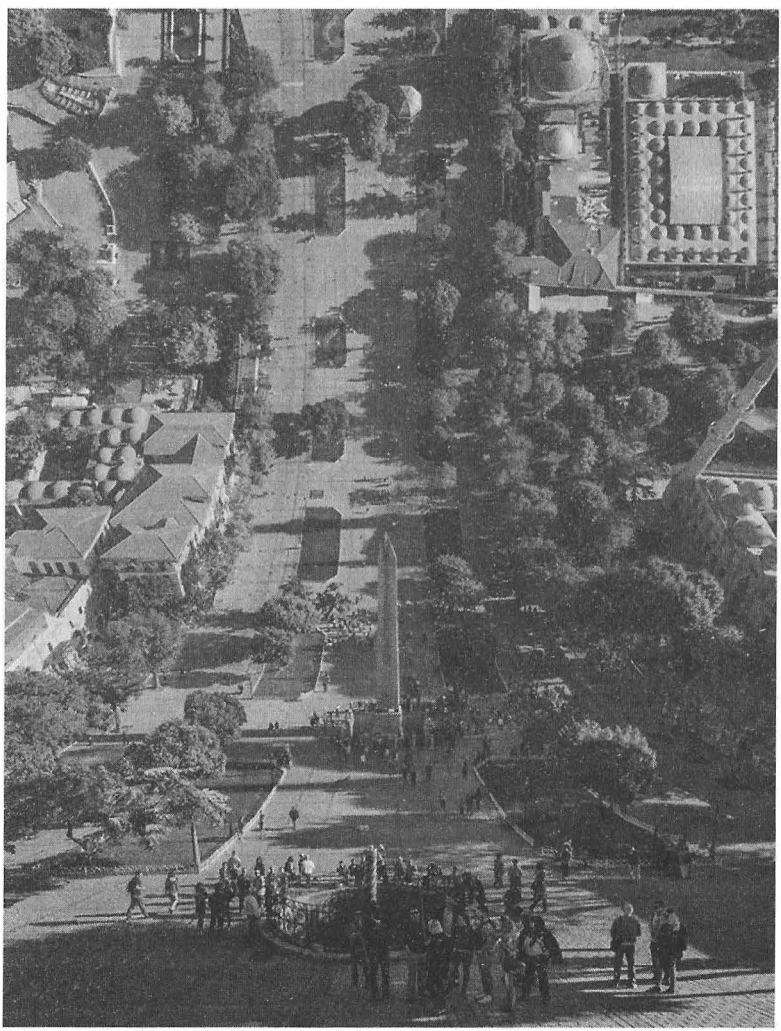
Büyüktaş, İstanbul Eminönü'nde bulunan ve 1663 yılında inşaatı tamamlanan Yeni Cami'yi insansız hava aracı kullanarak fotoğraflar. Üç boyutlu modelleme programını uçuş esnasında kullanarak mekânı fotoğraflayan sanatçı, elde ettiği görüntüleri perspektif düzeltme, görüntü birleştirme ve basit renk-kontrast düzenleme gibi dijital işlemlere tabi tutar. Bu işlemler sonucu ortaya çıkan *Yeni Camii* adlı çalışmada mimari yapının 90 derece açıyla ön ve üst cephesi gözükecek perspektifle sunulduğunu görürüz. Yeni Camii'nin bu sunumu, gündelik yaşantı içerisinde algılanan üç boyutlu mekândan farklı olarak dördüncü boyuta sahip yeni bir mekânı ortaya çıkartır. Hipermekân olarak tanımlanan bu dört boyutlu mekân algısı, hipermetinle ilişkili estetik bir biçim olmakla birlikte, Büyüktaş'ın *Sultanahmet* adlı çalışmasında da gözlemleriz.

Sultanahmet Adlı Çalışmanın Hipermekân Çözümlemesi

Aydın Büyüktaş'ın *Düzülke* projesi içerisinde yer alan çalışması *Sultanahmet* (Bkz. Fotoğraf 60), havadan fotoğraf çekimi olanağı sağlayan insansız hava aracı ile yapılır. Üç boyutlu modelleme programının uçuş esnasında kullanıldığı çekimde Sultanahmet Meydanı'nda bulunan Dikilitaş gözükür. Bu çalışma; insansız hava aracının uçuşu esnasında ardı sıra yapılan fotoğraf çekimlerinin, dijital ortamda birleştirilmesinden sonra perspektif ve diğer renk düzeltme işlemleri uygulanmasıyla farklı bir perspektif algısı yaratacak şekilde izleyiciye sunulur.

Sultanahmet'te mekâna ait ön plan ile tepe açının aynı fotoğraf karesi içerisinde yer aldığını görürüz. Diğer bir deyişle, bu fotoğrafta sunulan mekâna ait perspektif; 90 derece açıyla hem ön açısı hem de tepe açısı gözükecek şekilde bükülür. Bu perspektif açısı, fiziksel gerçeklik algısındaki üç boyutlu bakış açısıyla fotoğraflanan mekânların aksine, dördüncü boyuta sahip bir açının oluşmasına zemin hazırlar. Böylelikle yaratılan mekân, izleyici açısından sade-

ce doğrusal perspektifle algılanmamakta, farklı boyut ve perspektiflerden algılanabilmektedir. Diğer bir deyişle, mekâna ait ön ve üst cephe, ayrıca bu iki nokta arasında 90 derece açıyla bulunan tüm cepheler tek bir fotoğrafta sunulur. Bu olgu, hipermetnin estetik kodlarından hipermekânla bağdaşır.



Fotoğraf 60: Aydın Büyüktaş, *Sultanahmet*, 2016.

Hipermetnin estetik kodlarından hipermekân, bilgisayar ve internet gibi dijital teknolojilerin yarattığı sanal mekânla yakından ilişkilidir. Matematiksel kodlar, veri tabanları ve elektrik sinyallerinden oluşan ve istenildiği gibi tasarlanabilen sanal mekân; var olan bir gerçekliğin sanal temsili ya da gerçekte var olmayan bir uzamı temsil eder. İnternet ortamında bulunan sohbet odaları, alışveriş siteleri, dünyanın farklı yerlerinde bulunan insanların video konferans sistemiyle iletişime geçtikleri uygulamalar, sanal bir mekânın oluşmasına zemin hazırlar. Diğer yandan sanal harita uygulamaları; gerçekte var olan mekânların farklı boyutlarıyla görülebilmesine, mekânla ilgili fotoğraf, metin, video gibi farklı mecraların bir araya getirilmesine olanak sağlar.

Sanal mekân her ne kadar gerçek olmasa da onu algılayan, onunla etkileşim kuran açısından *gerçek* olarak algılanır. Diğer bir deyişle sanal mekân, var olmayan ama algı sayesinde var olduğu yanılsamasına sahip olunan mekândır. Bununla birlikte insanın var oluşu, mekân ve zaman ekseninde tanımlanmaktadır. Ayrıca insanın çevresinde tanımladığı tüm nesneler ve olguların varlığı da aynı olgulara bağlıdır: "Bizim için her nesne uzamda ve zamandadır; her nesne, kendinde her varlık bize uzam-zaman boyutunda görünür" (Timuçin, 2013, s. 169). Mekânın algılanmasında insanın temel duyuları devreye girer. Diğer bir deyişle mekân, görsel, işitsel ve dokunsal olarak algılanır. Görsel algı, insanın mekânı algılamasındaki en önemli kriterdir. Bununla birlikte insanın görsel algısı, mekânı bulunduğu noktadaki perspektiften üç boyutlu olarak algılar. En, boy ve derinliğin oluşturduğu üç boyut algısı, bulunulan mekânın tanımlanmasını sağlamakla birlikte insanın nerede olduğu bilgisini de verir. "Belli bir anda görebildiğiniz, duyabildiğiniz ve hissedebildiğiniz şeyler, bulunduğunuz yere gitmek için yaptığınız hareketler, o hareketlerle ilgili anınız ve o bölge hakkındaki coğrafi bilginiz, hepsi dünya içindeki konumunuzla ilgili algınıza katkıda bulunur" (Groh, 2016, s. 17). Bununla birlikte sanal mekân deneyimi

üç boyut algısını aşarak dördüncü boyutun da algılanmasına olanak tanır. Dördüncü boyutun devreye girmesi, fiziksel düzeydeki perspektif algısını yıkarak hipermekânın ortaya çıkmasına olanak tanır. Böylelikle mekân farklı bir *gerçek*'likte sunulur. Bu bağlamda Aydın Büyüktaş'ın *Düzülke* projesi içerisinde yer alan *Sultanahmet* adlı çalışmasında da aynı olguyu gözlemleriz.

İnsansız hava aracından faydalanarak fotoğraflanan *Sultanahmet* adlı çalışmada, üç boyutlu modelleme programı, perspektif düzenleme ve dijital uygulamalar kullanılarak, fiziksel olarak üç boyutlu algılama perspektifiyle algılanamayan bir açı elde edilir. Bu açı, mekânın 90 derece açıyla ön ve üst cephelerini gösterecek şekilde, tek bir fotoğraf karesinde izleyiciye sunulmaktadır. İki boyutlu bir nesne olan fotoğraf; bu teknikle birlikte 3 boyutlu hale gelmekte, diğer yandan fiziksel gerçeklikte üç boyutlu algılanan mekâna dördüncü boyut katılmaktadır. Gündelik yaşantı içerisinde üç boyutlu algılanan mekânların farklı boyut ve açılarla sunumu ileri enformasyon araçlarının sahip olduğu teknolojiyle mümkün kılınır. Bu bağlamda, dijimodern dönemle özdeşleşen bu teknolojilerin yarattığı sanal mekânlar, farklı bir mekân gerçekliğini ortaya çıkartır. Hipermekân olarak tanımlanan çok boyutlu bu ortamlar hipermetnin yarattığı estetik bir biçim olarak fotoğraf sanatında da kendisini göstermekte gecikmez.

Estetiğin temelinde var olan zaman ve mekân kavramları, yaratılan sanat yapıtı için de önemli olgulardır. Dil ve dilin bir yansıması olarak metin de bu olguların etkisindedir. Dijimodern dönemde, hipermetinle yeniden organize olan zaman ve mekân deneyimi, fotoğraf sanatının estetiğini de etkiler. Postyapısal teori açısından dil; toplumu, süjeyi ve sosyal tüm fenomenleri anlama aracı ve gerçeğin kurulduğu yerdir. Gerçek, bir *dil oyunu* olarak sadece anlıktır, zaman ve mekân kavramları ekseninde değişebilen bir olgudur. Bu bağlamda, Aydın Büyüktaş'ın *Sultanahmet* çalışmasının oluşturulmasında kullanılan fotoğrafik tekniklerle yeni bir mekân yaratılır.

Bu mekân, fiziksel olarak üç boyutlu görsel algılama perspektifinin sunduğu açıdan farklı olarak, dört boyutlu algılamaya yöneliktir. Diğer bir deyişle ileri enformasyon araçlarıyla yaratılan, *gerçek* olarak algılanan sanal bir mekândır. Hipermetnin estetik biçimlerinden hipermekân olarak adlandırılan bu olgu, zaman ve mekân olgusundaki paradigma kaymasıyla ortaya çıkar.

Sanal Gerçeklik

Dijital teknolojiyle ortaya çıkan sanal gerçeklik, fiziksel gerçeklikte var olan olgu, mekân ya da şeylerin dijital ortamda sanal olarak temsil edilmesidir. Dijimodern dönemin ve bu dönemin metin formu olarak hipermetnin önemli bir özelliği olarak sanal gerçeklik, onu algılayan açısından *gerçek* olarak kabul edilen bir olgudur. Sanal gerçeklik, başta iletişim olmak üzere toplumsal düzeyde birçok noktada devrim yarattı: İletişim ortamları, ticaret, eğitim hatta toplumsal olaylar sanal gerçekliğin birer parçası haline geldi. Diğer yandan, "Google Sokak Görünümleri" adlı uygulamayla birlikte dünyanın farklı mekânları, sanal harita ve panoramik fotoğraflarla sanal gerçekliğin parçası haline büründü. Bu değişimden fotoğraf sanatı ve estetiği de etkilenir.

Sanal gerçeklikle birlikte fotoğrafın, gerçeklikle kurduğu bağ farklı bir noktaya gelir. Böylelikle sokak fotoğrafçılığı gibi fiziksel mekân ve gerçeklikle yakından ilişki içerisinde bulunan bir alan, sanal gerçeklik içerisinde yer alan mekânlardan faydalanılır. Michael Wolf, *Sokak Görünümleri* projesinde bu tekniğe başvurur.

Michael Wolf ve Sanatsal Çalışmaları

Michael Wolf, 1954 yılında Almanya'nın Münih şehrinde dünyaya gelir. ABD, Kanada ve Avrupa'da yetişen Wolf, 1976 yılında Essen Üniversitesi Görsel İletişim Bölümü'nden lisans derecesiyle

mezun olur. Kuzey Toronto Enstitüsü ve Kaliforniya Berkeley Üniversitesi'nde eğitimine devam eden sanatçı, 1994 yılında Alman dergisi *Stern* için foto muhabirlik yapmaya başlar ve Hong Kong'a yerleşir. Günümüzde Hong Kong ve Paris'te yaşayan Wolf, 8 yıl *Stern* için çalıştıktan sonra 2001 yılında başladığı kişisel projelerine odaklanmayı tercih eder. Sanatçının bu kişisel çalışmaları fotojurnalizm ve sokak fotoğrafçılığı üzerine olmakla beraber, farklı sunum ve tekniklere başvurur.

Wolf'un çalışmaları, Venedik Mimari Bienali, Aperture Galeri (New York), Vapriikki Müzesi (Finlandiya), Hamburg Müzesi, Hong Kong Shenzhen Bienali ve Çağdaş Fotoğraf Müzesi (Şikago) gibi önemli yerlerde sergilenir. Diğer yandan sanatçının bazı çalışmaları Metropolitan Sanat Müzesi (New York), Brooklyn Müzesi, San Jose Sanat Müzesi gibi yerlerde kalıcı koleksiyonlar içinde yer alır. Wolf, Dünya Basın Fotoğrafları Vakfı'nın 2005 ve 2010 yılında düzenlediği fotoğraf yarışmalarından birincilik ödülü alır. Wolf'un projelerinin odak noktasını; büyük kentlerde süregelen yaşantı, mimari ve yerel kültürle olan tezatlık oluşturur.

Wolf'un *Stern*'de çalıştığı dönem içerisinde yapmış olduğu projelerden bir tanesi *Çin'de Üretilmiş Portreler*'dir (Portraits Made in China, 1997-1998). *Çin'de Üretilmiş Portreler*, 1990'lı yıllarda gerçekleştirilen ekonomik atılımın ve küresel piyasaya entegrasyonun sonucunda kapitalist ekonomide önemli bir yere sahip olan Çin'e dışarıdan bir bakış niteliğindedir. Wolf, ülke genelinde yapmış olduğu geziler esnasında karşılaştığı farklı insan tipolojilerini (Bkz. Fotoğraf 61) projesinde bir araya getirir. Klasik portre fotoğraf tekniğinden faydalandığı bu proje, August Sander'in (1876-1964) tipolojiden faydalandığı portreleri andırır.

Wolf'un portre fotoğrafı üzerinden proje yaptığı diğer bir çalışma da *100x100*'dür. Sanatçı, 2006 yılında gerçekleştirdiği bu projede, Hong Kong'da bulunan Shek Kip Mei toplu konutlarında yaşayanları fotoğraflar. Her bir apartman dairesinin 9 metre kare odadan oluştuğu toplu konutta sanatçı, geniş açı lens kullanarak iç mekânın tamamını göstermeye çalışır (Bkz. Fotoğraf 62).



Fotoğraf 61: Michael Wolf, *İsmisiz 01*, 1997-1998.

Genellikle gelir seviyesi düşük insanların yaşadığı 100 farklı odaya ait fotoğrafların bulunduğu projenin ismi de buradan gelir. Sanatçının fotoğrafik üslubunu yansıtan diğer bir projesi de *Hong Kong Florası*'dır (Hong Kong Flora).

Hong Kong Florası, Wolf'un Uzak Doğu ülkelerine odaklandığı diğer bir projesidir ve sanatçının genel olarak portre fotoğrafı üzerine odaklandığı diğer projelerinin aksine, Hong Kong'un arka sokaklarında şehir peyzajlarına (Bkz. Fotoğraf 63) odaklanır. *Hong Kong Florası*, Uzak Doğu'da bulunan bu mega kentin, aşırı yapılaşmanın ve dolayısıyla da kent içindeki yaşantının doğayla kurduğu yetersiz bağları ortaya koyar.



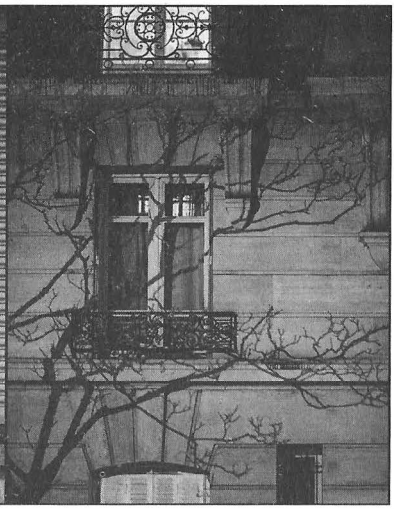
Fotoğraf 62: Michael Wolf, *100x100-3*, 2006.

Diğer bir deyişle Wolf, Hong Kong'un florasını soyutlanmış, minimal çizgilere sahip görüntülerle gözler önüne serer. Wolf'un fotoğraflarında doğanın; şehrin, yapılaşmanın ve karmaşanın ardından ikinci plana atıldığı rahatlıkla görülür. Mega kentin yaşantısı ve aşırı yapılaşması içerisinde önemsiz yere sahip olan doğa, sahte ve yapaydır. Sanatçının bu projedeki fotoğrafik yaklaşımı, Bernd ve Hilla Becher'in tipolojik çalışma üsluplarıyla bağdaşır. Aynı yaklaşım *Paris Ağaç Gölgeleri* (Paris Tree Shadows) (Bkz. Fotoğraf 64) ve *Paris Çatı Üstleri* (Paris Roof Tops) (Bkz. Fotoğraf 65) adlı serisinde de gözlemleriz. Sanatçının tipolojik fotoğraf yaklaşımına dair diğer projesi de *Gerçek Oyuncak Hikâyesi'dir* (The Real Toy Story).

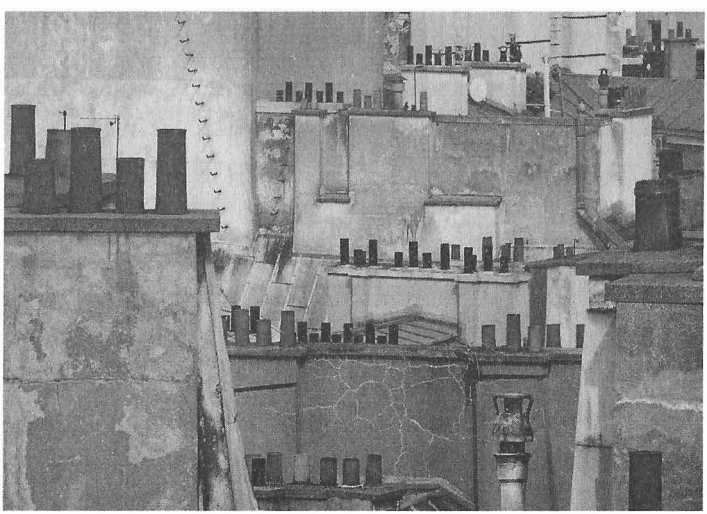
Gerçek Oyuncak Hikâyesi, Wolf'un Çin'de oyuncak sektörüne yönelik yapmış olduğu bir projedir. Projenin ismi de *Oyuncak Hikâyesi* (1995) adlı animasyon filme atıfta bulunularak, ironi yaratacak şekilde konulur. Sanatçı, çekimlerine 2004 yılında başlamış olduğu *Gerçek Oyuncak Hikâyesi*'nde piyasada yer alan ve çoğu Çin'de üretilmiş oyuncak sektörüne; üretim aşamasında katkıda bulunan işçileri, fabrikaları ve şartları da ele alarak, eleştirel bir yaklaşımla bakar.



Fotoğraf 63: Michael Wolf, Hong Kong Florası-6, 2015.



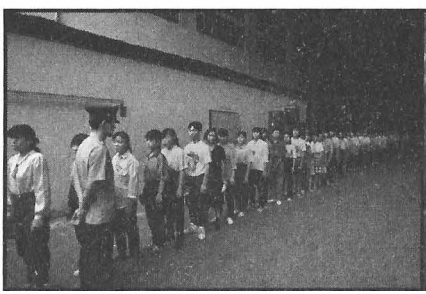
Fotoğraf 64: Michael Wolf, Paris Ağaç Gölgeleri-8, 2014.



Fotoğraf 65: Michael Wolf, *Paris Çatı Üstleri-11*, 2014.

"Proje, tüketicilerin herhangi bir mağazadan satın alabileceği oyuncak bebek ve aksiyon figürlerine; onlardan yığınlar oluşturmak için uğraşan köleleştirilmiş sayısız Çinli fabrika işçisinin çalış-

tığı boğucu ortamları ifşa ederek, yeni bir perspektif kazandırıyor" (*Chinese Factory Workers Reveal the Real Toy Story*, 2013, parag. 1). Bununla birlikte projede yer alan fotoğraflar ve projenin farklı süreçleri; *Oyuncak Fabrikaları* (Bkz. Fotoğraf 66), *Fabrika Çalışanlarının Portreleri* (Bkz. Fotoğraf 67), *Toplama ve Geliştirme* ayrıca *Enstalasyon* alt başlıklarıyla sınıflandırılır.

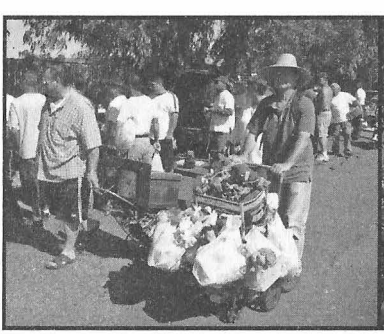


Fotoğraf 66: Michael Wolf, Oyuncak Fabrikaları-16, 2004-2014.

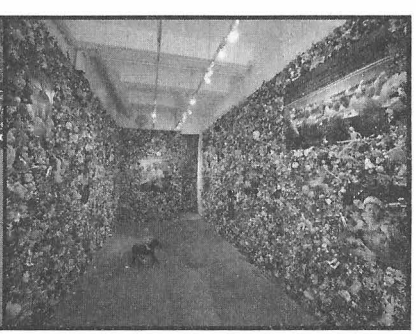


Fotoğraf 67: Michael Wolf, Fabrika Çalışanlarının Portreleri-15, 2004-2014.

Projenin alt başlıklarından *Toplama ve Geliştirme* serisinde, sanatçının bit pazarı ve ikinci el dükkânlarından oyuncak satın alırken çekilmiş fotoğrafları bulunur (Bkz. Fotoğraf 68). Wolf, oyuncak fabrikalarında çektiği mekân ve portre fotoğraflarını daha sonra kendisinin toplamış olduğu oyuncaklarla K11 Sanat Vakfı'nda (Şangay, 2014) enstalasyon haline getirerek sergiler (Bkz. Fotoğraf 69).

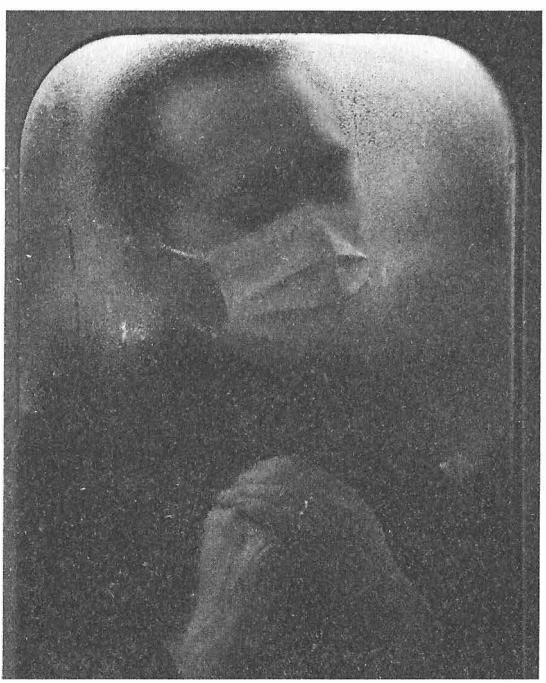


Fotoğraf 68: Michael Wolf, Toplama ve Geliştirme-1, 2004-2014.



Fotoğraf 69: Michael Wolf, Enstalasyon-1, 2014.

Wolf'un *Gerçek Oyuncak Hikâyesi*'nde de August Sander, Bernd ve Hilla Becher'in tipolojik fotoğrafik üslubunu sezinlemek mümkündür. Diğer yandan sanatçı, çalışmanın sonunda oluşturduğu enstalasyonla fotojurnalist nitelikteki çalışmalarını farklı bir boyuta taşır. Sanatçının diğer bir çalışması da *Tokyo Sıkışması*'dır (Tokyo Compression). Wolf bu projede Tokyo'da trenle yolculuk eden insanların portrelerini çeker. Trenle yolculuk eden insanların kalabalıktan cama yapışmış hallerini (Bkz. Fotoğraf 70) fotoğraflayan sanatçı bu fotoğrafları büyük ebatlı sergiler. "Tren camları, bir yandan fotoğrafçıya insanları yakından fotoğraflama imkânı tanırken aynı zamanda da onlardan ayrı ve güvenli kalmasını sağlayan bir siper oluşturur" (Durden, 2015, s. 170). Wolf, 2010 yılında gerçekleştirdiği bu projede yer verdiği erkek, kadın, yaşlı ve genç insanlara ait portrelerde tipoloji kavramından faydalanır.



Fotoğraf 70: Michael Wolf, *Tokyo Sıkışması-75*, 2010.

Sanatçının tipolojik fotoğrafik üslubunu yansıtan ancak farklı bir teknik kullandığı diğer bir projesi de FOAM Sanat Galerisi (Amsterdam, 2010) ve Hong Kong Goethe Enstitüsü (2010) gibi yerlerde sergilenen ayrıca, 2011 Dünya Basın Fotoğrafı Vakfı yarışmasının Günlük Yaşam kategorisinde mansiyon kazandığı *Sokak Görünümleri*'dir (Street View).

Sokak Görünümleri Projesi

Michael Wolf'un *Sokak Görünümleri* projesi, sanatçının diğer projelerinde olduğu gibi büyük kentlere odaklanır. "Tipik geniş formatlı fotoğraflarının tam aksine; Wolf, yüzlerce saatini objektiften ziyade fare tıklamasıyla dünyaya çevirdi ve sonuçları ise güncel olduğu kadar olağanüstü" (*Street View Triptych*, parag. 1). Sanatçının genel anlamda fotoğrafik üslubunu yansıtan bu proje; diğer projelerinin aksine, bilgisayar başında, "Google Sokak Görünümü" adlı programdan faydalanılarak oluşturulur.

Google Sokak Görünümü: "Google Maps ve Google Earth teknolojileri ile bütünleşik olarak dünyadaki kamuya açık birçok alandan caddeler boyunca panoramik görüntülerin izlenebilmesini sağlayan teknoloji servisine verilen isimdir" (*Google Street View*, parag. 1). Google'ın 2007 yılında geliştirmiş olduğu ve ilk olarak ABD'nin belli başlı şehirlerinin görünümlerine sahip bu program, daha sonra kırsal bölgeleri kapsayacak şekilde dünya geneline farklı yer ve şehirlere yayılır. Programın içeriği, araçların ya da üç tekerlekli bisikletlerin üzerine yerleştirilmiş özel kameralarla çekilen panoramik fotoğrafların birleştirilmesi sonucunda elde edilen görüntülere dayanır. Kamuya açık bu program, sanal harita içerisinde yer alan panoramik fotoğraflardan oluşan mekânları istenilen doğrultuda gezebilme olanağı sağlar. Bu sanal evrenin oluşturulması için çekilen panoramik fotoğraflarda mekân ve yerle birlikte insanların da görüntüleri yer alır. Bununla birlikte bu uygulama, gizlilik

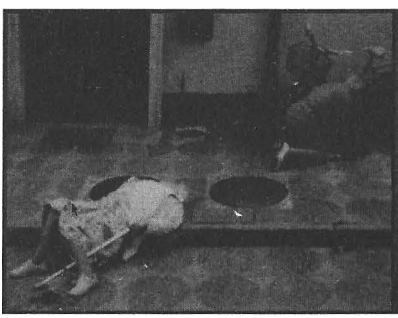
endişelerini arttırmasına neden olur ve çeşitli tartışmalara yol açar. "Google Sokak Görünümü", gizlilik adına, fotoğraflarda yer alan insanların yüzlerini bulanık hale getirerek onları anonimleştirir. Wolf da *Sokak Görünümleri* projesinde "Google Sokak Görünümü"nden elde ettiği fotoğrafları kullanır.

Sanatçı, 2009 yılında başladığı projesini oluşturmak için saatlerini bilgisayar başında "Google Sokak Görünümü" uygulamasında dolaşarak geçirir. Diğer bir deyişle Wolf, sanal haritada yüklü panoramik fotoğraflarda karşılaştığı kompozisyonları kendine mal eder. Bunu yaparken de fotoğraf makinesi kullanır: "Ekranda gördüğüm sanal bir gerçekliği fotoğraflamak için bir tripoda takılmış fotoğraf makinesi kullanıyorum. Elde ettiğim gerçek bir fotoğraf, ekran görüntüsü almıyorum. Doğru bir kadraj için fotoğraf makinesini ileri geri hareket ettiriyorum. Onu, benim fotoğrafıma dönüştüren şey de budur. O, Google'a ait değil; çünkü Google'ı yorumluyorum: Google'ı kendime mâl ediyorum. Sanat tarihine bakarsanız uzun bir kendine mâl etme geçmişi olduğunu görürsünüz" (Martin, 2011, parag. 4).

Sanatçının internet ortamında bulunan sanal şehirlerde çıktığı yolculukta fotoğrafladığı kareler daha önceki çalışmalarında olduğu üzere fotojurnalist niteliktedir. Bununla birlikte *Sokak Görünümleri* projesinde yer alan çalışmaları tıpkı *Gerçek Oyuncak Hikâyesi*'nde olduğu gibi, konuları bağlamında alt başlıklara ayrır. Bunlar; *Bir Dizi Talihsiz Olay*, *Manhattan*, *Arayüzey*, *Siktir!*, *Portreler*, *Eiffel Kulesi* ve *Paris*'tir.

Wolf, *Bir Dizi Talihsiz Olay* adlı serisinde "Google Sokak Görünümü" uygulaması için çekim yapılırken denk gelen dünyanın farklı şehirlerindeki talihsiz olaylara ait görüntüleri bularak kendine mâl eder. Bunlar arasında, gündelik yaşantıya dair kazalar (Bkz. Fotoğraf 71), kavgalar, küçük çaplı toplumsal olaylar bulunduğu gibi, "Google Sokak Görünümü" uygulaması için çekim yapılırken yaşanan teknik hatalar da bulunur. Sanatçı, sokak fotoğrafçısı

gibi sanal gerçekliğin sokaklarında gezinerek bu seriyi oluşturur. "Michael Wolf'un fotoğrafları, insanların ve sokak fotoğrafçılığının, alışılmışın dışında bir zenginlikte ama karanlık bir yansımasını sunar" (Durden, 2015, s. 170). Wolf'un aynı teknik ve içerikle oluşturduğu diğer bir seri de *Manhattan*'dır. Wolf bu seride, Manhattan'ın mimarisi (Bkz. Fotoğraf 72) ve gündelik yaşantının hızlı temposuna odaklanır.



Fotoğraf 71: Michael Wolf, Bir Dizi Talihsiz Olay-07, 2010.



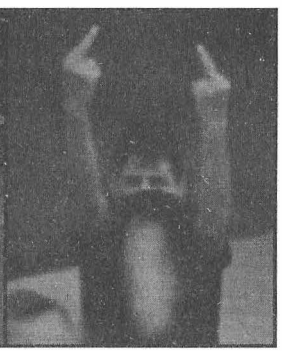
Fotoğraf 72: Michael Wolf, Manhattan-32, 2010.

Arayüzey serisinde ise dünyanın farklı şehirlerine ait fotoğraflar (Bkz. Fotoğraf 73) yer alır. Bu fotoğrafların içerisinde, "Google Sokak Görünümü" uygulamasına ait yer imleçleri, koordinat bilgilerine ait rakamlar ve sokak isimlerinin yer aldığı bilgiler de görülür: "Wolf'un büyütmelerinde her şey bilgisayar ekranının ve Google Sokak Görünümü mekanizmasının anonim bakışının filtresinden geçer. Bazen ekrandaki yön oklarını ve imleri bile tamamlayıcı bir unsur olarak fotoğraflarına dahil eder. Böyle kapsamlı ve küresel bir projenin klasik sokak fotoğraflarının çok daha kısıtlı olmakla beraber değişik biçimlerini bulması, belki de kaçınılmaz hale gelmiştir. Wolf'un fotoğrafları objektife öfkeyle bakanları, orta parmağını gösterenleri özellikle vurgularken bir yandan da çokça beklenmedik sihir, güzellik, komedi ve vahim durum içerir" (Durden, 2015, s. 170).

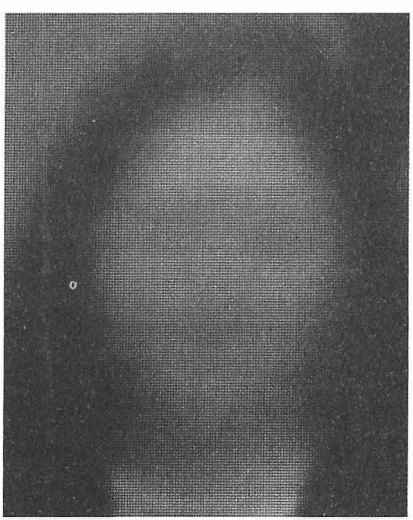
Sanatçının *Sokak Görünümleri* projesi içerisinde yer alan diğer bir serisi de *Siktir!*'dir. Bu seri, "Google Sokak Görünümü" uygulaması için çekim yapılırken sokaklarda bulunan insanların el işaretleriyle verdiği tepkileri gösterir (Bkz. Fotoğraf 74). *Portreler*'de ise uygulama için yüzleri bulanıklaştırılarak anonimleştirilmiş insanların portreleri (Bkz. Fotoğraf 75) yer alır. Bu seri, sanatçının Tokyo Metrosu'nda yolcuları çektiği *Tokyo Sıkışması* adlı projeyi andırır.



Fotoğraf 73: Michael Wolf, Arayüzey-04, 2010.



Fotoğraf 74: Michael Wolf, Siktir!-06, 2010.



Fotoğraf 75: Michael Wolf, *Portreler-15*, 2010.

Wolf, *Eiffel Kulesi* serisinde ise sanal gerçeklik üzerinden dünyaca ünlü turistik bir mekâna bakışını yansıtır. Paris'te bulunan Eiffel Kulesi, dünyanın farklı yerlerinden turistlerin akınına uğrayan bir yer olmakla birlikte, her ziyaretçi mutlaka anı fotoğrafı çektirir. Sanatçı Eiffel'i, Paris'e gitmeden, bilgisayar başında fotoğraflar. *Eiffel Kulesi-14* (Bkz. Fotoğraf 76) adlı çalışma Sen Nehri'nden Eiffel Kulesi gören bir noktadan fotoğraflandığını görürüz.



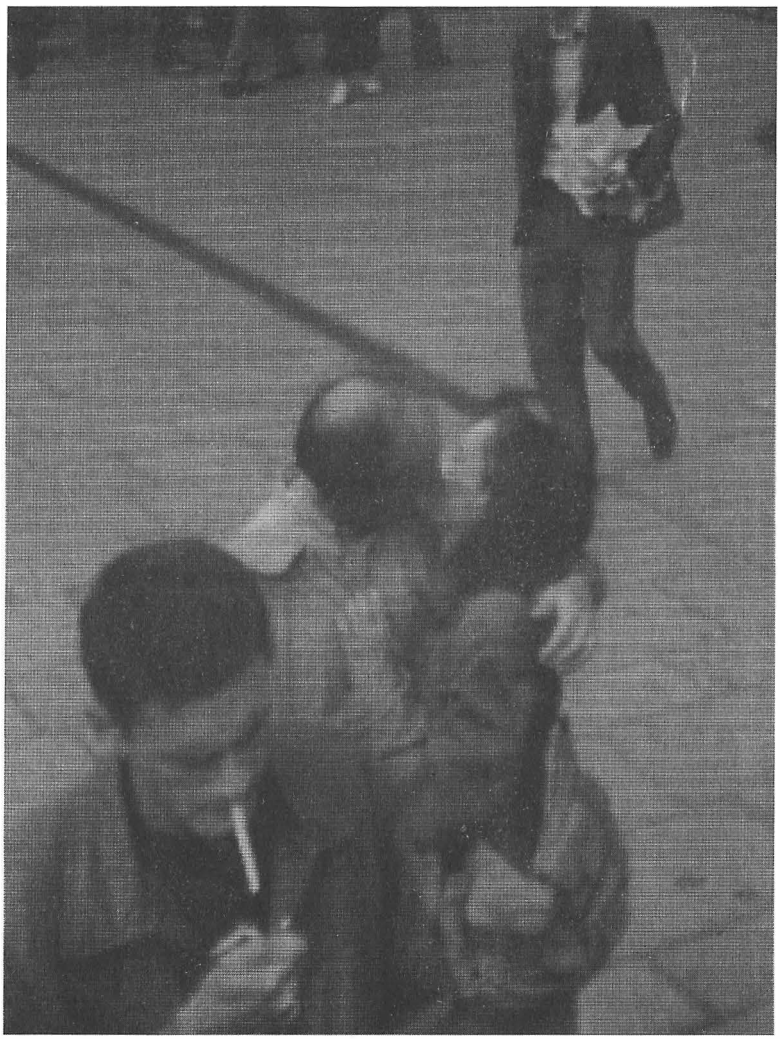
Fotoğraf 76: Michael Wolf, *Eiffel Kulesi-14*, 2010.

Bu çalışmada, Eiffel Kulesi'ni fotoğraflayan ya da izleyen insanlar yer alır. Diğer yandan fotoğrafın sağ kısmında bilgisayar faresine ait imleç de görülür. Bu imleç, fotoğrafın sanal gerçekliğe ait bir mecradan alıntılandığını gözler önüne serer. Sokak fotoğrafçılığının bir ürünü olan bu çalışmanın, fiziksel bir mekândan ziyade, sanal gerçekliğe ait bir mekânda fotoğraflanması hipermetinle değişen fotoğraf estetiğinin sanal gerçeklikle kurduğu bağı gösterir. Aynı olgu Wolf'un *Sokak Görünümü* projesinin *Paris* serisi içerisinde bulunan *Paris-032* adlı çalışmasında da gözlemleriz.

Paris-028 Adlı Çalışmanın Sanal Gerçeklik Çözümlemesi

Michael Wolf'un *Sokak Görünümü* adlı projesi içerisinde yer alan *Paris* serisi; sanatçının *Manhattan* serisinde olduğu gibi, objektifini Paris'e yönelttiği bir dizi çalışmadan oluşur. Wolf, bu seri içerisinde yer alan *Paris-028* (Bkz. Fotoğraf 77) adlı çalışmasında, tıpkı *Sokak Görünümü* adlı projesi içerisinde yer alan diğer çalışmalar gibi, "Google Sokak Görünümü" uygulamasında yer alan panoramik görüntülerden faydalanır. Sanatçı, Paris sokaklarında çıktığı sanal yolculukta karşılaştığı bu kompozisyonu fotoğraf makinesi ve tripod kullanarak bilgisayar ekranından fotoğraflar. Diğer bir deyişle Wolf, "Google Sokak Görünümü"nde bulunan bir görüntüyü kendine mâl eder. Fotoğrafın yüzeyinde bulunan ızgaralı yapıdaki pikselleşme ise bilgisayar ekranından çekilme sonucu oluşan bir dokudur.

Dik kadraj tercih edilmiş *Paris-028*'in merkezinde, öpüşmekte olan bir çifti görürüz. Çiftin altında, sigarasını yakmakta olan bir adam ve çiftin üstünde ise kafa kısmı kadrajdan dolayı kesilmiş yürümekte olan başka bir adam gözükür. "Google Sokak Görünümü" tarafından çekilen orijinal görüntünün Wolf'un kadrajlaması sonucu elde edilen bu fotoğrafının Paris'in kalabalık bir sokağında çekilmiştir. Bununla birlikte Wolf'un çalışması mahremiyet ve röntgencilik gibi kavramları gündeme getirir: "Çağdaş görsel kültür özellikleri, eserlerinin anlamında belirgin bir şekilde görülüyor: nüfus yoğunluğu, mahremiyet ve röntgencilik gibi konular tekrar eden temalar. 'Paris Sokak Görünümü', Paris'in kültürel kimliği ile ilgilidir. Wolf, Google Sokak Görünümü teknolojisinin yardımıyla temsil ve sembolizm kavramlarını araştırıyor. İnternetteki piksellenmiş görüntüleri kullanarak, Paris'in neredeyse herkes tarafından tanınan fotoğrafik ikonografisini yarıp geçerek şehri okumanın yeni bir yolunu öneriyor" (*Michael Wolf: Paris Street View Exhibition*, parag. 1) .



Fotoğraf 77: Michael Wolf, *Paris-028*, 2010.

Sanal gerçeklikle birlikte değişen dünyada temsil ve sembolizmi araştıran Wolf'un bu çalışması, Robert Doisneau'nun 1950 yılında *Life* dergisi için Paris'te çektiği *Hotel de Ville'deki Öpücük* (The Kiss at the Hotel de Ville) (Bkz. Fotoğraf 78) fotoğrafını akıllara getirir. Wolf,

böylelikle fotoğraf tarihinde Paris'in ikonik değer taşıyan fotoğraflarına sanal gerçeklik kullanarak yeni bir perspektif kazandırır. Diğer yandan hem Doisneau'nun hem de Wolf'un çalışması sokak fotoğrafçılığının bir ürünüdür. Doisneau'nun çalışması fiziksel mekânla kurulan temas sonucu ortaya çıkmıştır. Bunun aksine Wolf'un mekânla kurduğu bağ, fiziksel mekânın sanal gerçeklikte var olan yansımasıyladır. "Wolf'un fotoğrafçılığı geleneksel sokak fotoğrafçılığının ölümüne işaret etmez. Onun fotoğraflarına bakarken, bu fotoğraf türünün verdiği zevk ve keyfi almaya devam ederiz; gerçekten de sadece, sokak fotoğrafı gelenekleriyle bağlantılı olarak gerçek bir anlam kazanırlar" (Durden, 2015, s. 170). Bununla birlikte Wolf'un *Paris-028* çalışmasında, hipermetnin değişen fotoğraf estetiği üzerindeki sanal gerçeklik etkisini rahatlıkla görürüz.



Fotoğraf 78: Robert Doisneau, *Hotel de Ville'deki Öpücük*, 1950.

Hipermetnin estetik kodlarından sanal gerçeklik, dijital teknolojiyle ortaya çıkan ve fiziksel gerçekliğin yapay olarak yeniden üretilmesidir. Başka bir deyişle, fiziksel gerçekliğin dijital

ortamda temsildir. Sanal gerçeklikle birlikte fiziksel gerçekliğe ait zaman ve mekân yeniden organize olur: "Sanal gerçeklik (*virtual realty*) ise izleyicinin ya da kullanıcının oluşturulmuş bir görüntü uzamı içerisine, düzenlenebilir bir zaman yapısı içerisinde dahil olması ve ileri aşamada da onunla etkileşmesi temel ilkesi üzerine kurulu; çeşitli veri girdi ve çıktı teknolojilerinden oluşan güç, hareket, dokunma gibi duyusal etkileri benzeştirerek yeniden üreten aygıtlar, üç boyutlu görüntü ve ses aygıtları gibi teknolojik araçlardan oluşan bir ortamdır" (R. Kuruüzümcü'den aktaran Çatalcalı, 2016, s. 136).

Sanal gerçeklik; her ne kadar fiziksel olanla kurulan etkileşim kadar etkileyici olmasa da onu algılayan açısından gerçek olarak kabul edilir. Sanal gerçeklik, var olmayan ancak duyularla var olduğu sanılan dış gerçeklikle ilgilidir. Sanal gerçeklik, dijimodern dönemde üretilen tüm kültürel metinleri etkilediği gibi fotoğraf estetiğini de etkiler. Hipermetin etkisinde fotoğraf sanatı, sanal gerçeklik etkisinde yeni bir estetik biçime kavuşur. Bu estetik biçim, sokak fotoğrafçılığı gibi fiziksel mekânla kurulan bağı yıkarak, sanal gerçeklik üzerinden yeniden kurulur: "Elektronik gerçeklik, fotoğrafik gerçeklik mitinin yıkıldığı, sanal ve hiper gerçekliklere doğru fotoğrafçılığın dönüşümü üzerine odaklanmaktadır. Post-fotoğrafçılığın da temelinde yer alan elektronik gerçeklik, her ne kadar yaşamın gerçekliğinden kopmuş olsa da gerçekliği yorumlayarak ya da yalnızca imgeleyerek fotoğrafla toplum arasındaki biricik bağ olan gerçekliğin yeniden yaratılmasına neden olmaktadır" (Sağlamtimur, 2016b, s. 659).

Michael Wolf, *Paris-028* adlı çalışmasını "Google Sokak Görünümleri" uygulaması içinde yer alan sanal mekânlarda sokak fotoğrafçısı gibi dolaşarak kendine mal eder. Fiziksel bir mekân ve gerçekliğin sanal ortamdaki temsilinden faydalanılarak çekilen *Paris-028* adlı fotoğraf, bu yönüyle hipermetnin fotoğraf sanatındaki sanal gerçeklik estetik kodunu karşılar. Hipermetnin sanal

gerçeklik koduyla fotoğrafın gerçeklikle olan bağı zayıflamakta ve sanal gerçeklik içerisinde bulunan bir olgu, sokak fotoğrafçılığı gibi gerçeklikle bağı yüksek bir alanda kullanılır.

Postyapısal teori açısında gerçeklik, sembolik alanda temsil edilen bir olgudur. Bununla birlikte kültür mefhumu iletişim süreçlerinden oluşur. İletişim biçimleri de göstergelerin üretimi ve tüketimi bağlamında gerçekleşir. Bu bağlamda, sembolik temsil alanları, *gerçek* olanı sunar. "Bütün toplumlarda, insanoğlu bir sembolik ortam içinde var olmuş, bir sembolik ortam aracılığıyla hareket etmiştir. Dolayısıyla tipografik iletişimden çok, duyulu iletişime dek bütün iletişim biçimlerinin elektronik olarak bütünleşmesi etrafında örgütlenen yeni iletişim sisteminin tarihsel özgüllüğü, sanal gerçekliği başlatması değil, gerçek sanallığı inşa etmesidir" (Castells, 2008, s. 497). Sembolik temsil alanlarında dijital teknoloji ve onun sonucu olarak hipermetinle yaşanan değişim, gerçekliğin de farklı bir boyuta geçmesine olanak sağlar. Bu bağlamda Michael Wolf'un tıpkı bir sokak fotoğrafçısı gibi hareket ederek sanal bir mekânda objektifiyle çıktığı yolculuk sonucu ürettiği Paris-*028* adlı çalışma, fotoğrafın gerçekle kurduğu bağın sanal bir boyuta geçtiğini gözler önüne serer.

Anonim, Çoklu ve Sosyal Yazarlılık

Dijital teknoloji ve internetle ortaya çıkan hipermetinle birlikte; yazar ve okuyucu arasındaki sınırlar kalkarak, metinsel roller yeniden formüle olur. Metinsel rollerde yaşanan bu değişim, hipermetnin temelini oluşturan, bilgisayar sistemlerini birbirine bağlayan Web'in bir sonucudur. "Tek yönlü akışın medya adına sona erdiği önemli bir gelişme olarak kabul edilecek olan Web 2.0 uygulamasıyla çift yönlü iletişim adına kısmi de olsa önemli bir gelişme sağlandığı gözlemlenmektedir" (Parsa ve Aytaş, 2014, s. 84-85). Web 2.0'ın çift yönlü iletişime olanak tanımasıyla okuyucu, metne

müdahil olmaya başlar. Dolayısıyla; okuyucu diğer yandan yazar haline gelir. Ayrıca çoklu yazarlı metinler ortaya çıkabilmekte; yazarlık, sosyal ve anonim hale gelebilmektedir. Bu olgu, anonim, çoklu ve sosyal yazarlığın ortaya çıkmasını sağlar.

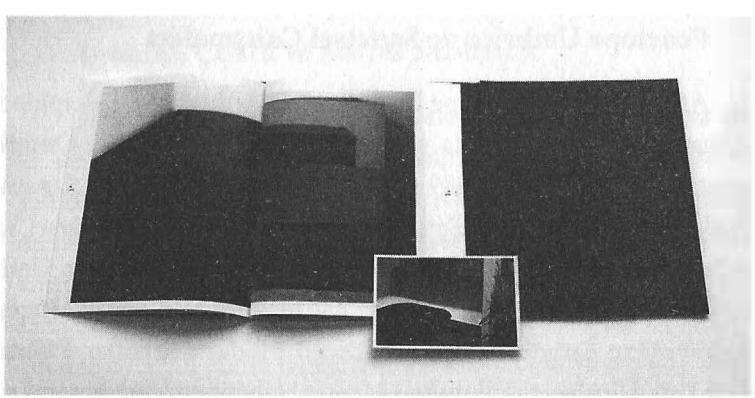
Hipermetnin sonucu olarak anonim, çoklu ve sosyal yazarlıkla birlikte sanatçı-izleyici arasındaki roller de etkilenir. Ritchin (2011) şöyle der: "Web 2.0, sanal topluluğun iktidarına ve yatay örgütlenmiş daha az hiyerarşik 'biz'in iş birliği dahilinde bilgi üretmesine yaptığı vurguyla, profesyonelin ya da sanatçının sesini modası geçmiş, aristokratik bir hile haline getiriyor" (s. 111). Diğer bir deyişle hipermetinle; sanatçı ve izleyici arasındaki sınır silinerek çoklu yazarlı eserler ortaya çıkar. Bu olgudan fotoğraf sanatı da etkilenir. Web 2.0 içerisinde bulunan görsel paylaşım siteleriyle de fotoğraf estetiği farklı biçim ve içeriklerin ortaya çıkmasına olanak tanır. "Özellikle Flickr, Instagram gibi fotoğraf paylaşım sitelerinin gelişimini sağlayan Web 2.0, fotoğraf sanatçılarına biçim ve içerik bağlamında yeni görüntü üretme olanakları getirmiştir" (Sağlamtimur, 2016, s. 151). Bu bağlamda Penelope Umbrico'nun *Gün Batımı Portreleri* (Sunset Portraits) adlı çalışması hipermetnin anonim, çoklu ve sosyal yazarlık estetik koduyla yakinen ilişkilidir.

Penelope Umbrico ve Sanatsal Çalışmaları

ABD'li sanatçı Penelope Umbrico, 1957 yılında Philadelphia'da dünyaya gelir. New York'da yaşayan sanatçı; 1980 yılında Ontario Sanat Koleji'nde lisans, 1989 yılında ise New York Görsel Sanatlar Okulu'nda yüksek lisans eğitimini tamamlar. New York Görsel Sanatlar Okulu'nda öğretim üyesi olarak görev yapmakta olan Umbrico'nun çalışmaları; Guggenheim Müzesi, McNay Sanat Müzesi, Metropolitan Sanat Müzesi, San Diego Modern Sanatlar Müzesi, New York Uluslararası Fotoğraf Merkezi gibi önemli sanat merkezlerinde kişisel ya da karma sergilerde yer alır.

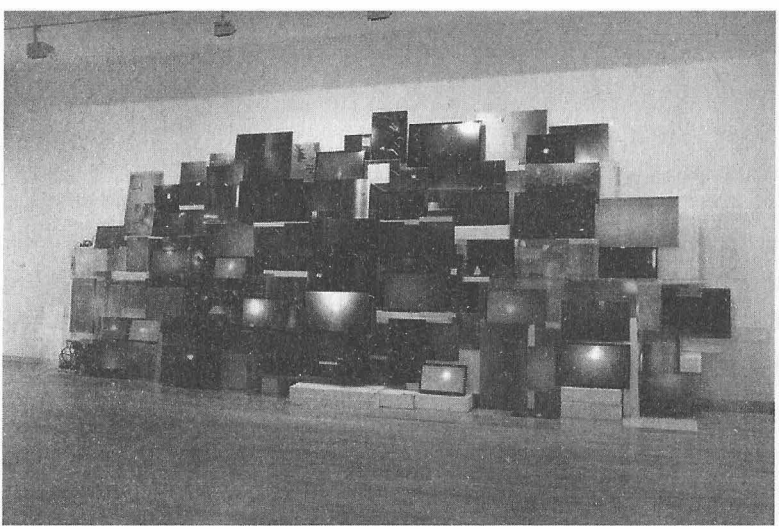
Umbrico'nın sanatsal çalışmaları; fotoğraf tabanlı sergiler ve enstalasyonlardan oluşur. Sanatçı, alışveriş kataloglarında bulunan ya da gündelik yaşantıya dair görüntüleri bir araya getirerek tipolojik seriler halinde sergiler. Diğer bir deyişle, "Penelope Umbrico imaj koleksiyoncusudur" (Barnas, 2013, parag. 1). Sanatçının, koleksiyonlarını oluştururken kullandığı en önemli mecra ise internettir. Umbrico, alışveriş sitesi eBay, Flickr ve Instagram gibi görsel paylaşım sitelerinde bulunan görselleri belirli bir konu ya da nitelik şeklinde bir araya getirerek sergiler. Sanatçının bu şekilde oluşturduğu projelerden birisi de *Sipariş Dışı*'dır (Out of Order).

Sanatçı bu projesinde 2008-2012 küresel ekonomik kriz esnasında batan şirketler tarafından internet üzerinden satışa çıkan mobilyalara ait görselleri kullanır. Umbrico'nun internetten edindiği mobilya görselleri, yine ofislerde kullanılan ve çalışanların daha rahat hissetmesini sağlayan bitki görselleriyle bir arada verilir (Bkz. Fotoğraf 78). Masaların ve bitkilerin sıradan görüntüsü, ekonomik çöküşü tetikleyen başarısızlığın aynı zamanda iyimser umudun portresidir (*Penelope Umbrico: Out of Order*, parag. 1). Sanatçının oluşturduğu bu koleksiyon, fotoğrafla aktarılması zor olan ekonomik kriz ve insanlar üzerindeki etkisini gösteren bir çalışmadır da.



Fotoğraf 79: Penelope Umbrico, *Sipariş Dışı*, 2008-2013.

Sanatçının fotoğraf tabanlı çalışmalarında tercih ettiği tipolojik yaratmaya yönelik üslubu, enstalasyonlarında da görürüz. Bu eserlerden birisi de 2015 yılında İngiltere, Aldrich Çağdaş Sanat Müzesi'nde sergilenen *Bozuk Ekran*'dır (Bad Display) (Bkz. Fotoğraf 79). Sanatçı bu enstalasyonunda farklı ebatlardaki bozuk televizyon, bilgisayar vs. gibi cihazların ekranlarını bir araya getirerek sergiler. Umbrico'nun genellikle çalışmalarında başvurduğu yöntem olarak tipoloji: Nesneleri fiziksel ya da diğer özelliklerine göre tiplere ayırmak için yapılan çalışmalara verilen bir addır. Diğer yandan Umbrico, tipolojik yöntemden faydalanarak internet içerisinde yer alan gündelik imajları bir araya getirmekte ve yeniden yorumlamaktadır. Sanatçının bu şekilde yapmış olduğu çalışmalardan birisi de *Evrensel Uzaktan Kumandalar – eBay*'dir (Universal Remotes – eBay) (Bkz. Fotoğraf 80).



Fotoğraf 80: Penelope Umbrico, *Bozuk Ekran*, 2015.

Sanatçı *Evrensel Uzaktan Kumandalar – eBay* çalışmasında, internet alışveriş sitesi eBay'de satılmakta olan uzaktan kumandanlara ait görsellerden faydalanır. Çeşitli ebatlardaki fotoğrafların yan

yana kolajlanmasıyla oluşturulan bu eserde farklı renk, marka ve cihazların uzaktan kumandaları bulunur. 50 adet fotoğraftan oluşan *Evrensel Uzaktan Kumandalar – eBay* adlı çalışma, Umbrico'nun tipolojik üslubuna yönelik örneklerden birisidir.



Fotoğraf 81: Penelope Umbrico, *Evrensel Uzaktan Kumandalar (eBay)*, 2008.

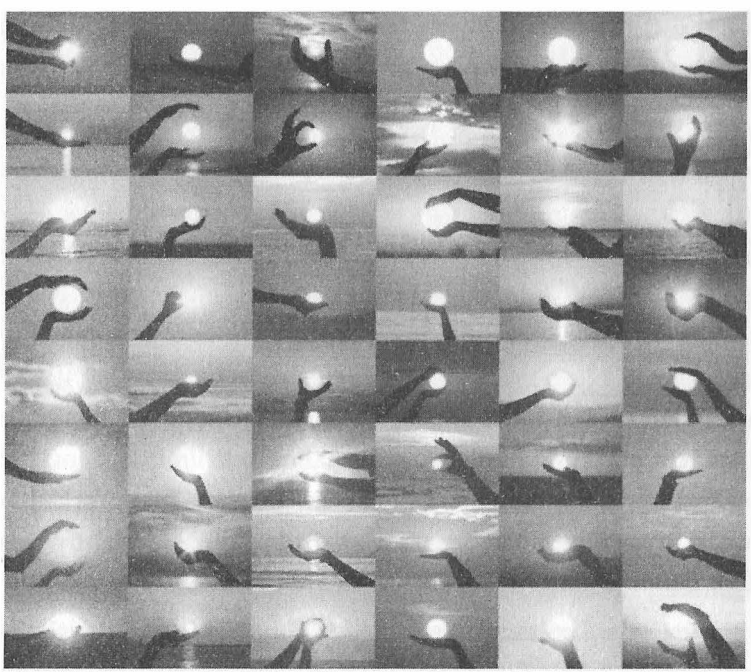
Sanatçının çalışmasını yaparken faydalandığı görsellerin aslında kim tarafından çekildiği bilmeyiz. Diğer bir deyişle sanatçı, anonim metinleri bir araya getirmekte, dolaylı yoldan olsa da anonim, çoklu ve sosyal yazarlı bir metni inşa etmektedir. Penelope Umbrico'nun, hipermetnin anonim, çoklu ve sosyal yazarlık estetik kodunu karşılayan diğer bir projesi de *Flickr'dan Gün Batımları*'dır.

Flickr'dan Gün Batımları Projesi

Umbrico, 2006 yılında başladığı ve devam etmekte olan *Flickr'dan Gün Batımları* projesi içerisinde internet tabanlı görsel paylaşım sitesi Flickr'da farklı kişiler tarafından yüklenmiş gün batımı fotoğraflarından faydalanarak tipoloji oluşturur. "Umbrico, Flickr fotoğraf sitesinde 'gün batımı' kelimesini arattığında karşısına çıkan tüm gün batımı fotoğraflarından güneşleri kesip biçip bir araya

getirdiği kolaj/yerleştirme işi Suns (From Sunsets) from Flickr ile sonu olmayan bir sanat yapma pratiği uygulamıştır" (Sağlamtimur, 2016, s. 160). Sanatçı projeye başladığı zaman, Flickr'daki ilk aramasında 541.795 sonuçla karşılaşır. Her yeni çalışmasında yeni bir arama yaparak elde ettiği sonuçlardan, yeni kolajlar yaratır.

Sanatçı kolajlarını, Flickr'dan elde edilen görselleri çeşitli konular dahilinde sınıflandırarak oluşturur. Bunlar içerisinde, gün batımları, gün batımında portreler ve el içinde tutulmaya çalışılan güneş gibi konular yer alır. Diğer yandan, Flickr gibi görsel paylaşım sitelerinin arşivi gün geçtikçe genişlemekte olduğu için sanatçının oluşturduğu kolajlar da devam etmekte olan bir projenin parçasıdır. Umbrico'nun *Flickr'dan Gün Batımları* projesi içerisinde yer alan çalışmalardan birisi de *El İçindeki Güneş*'tir (Sun-in-hand) (Bkz. Fotoğraf 81).



Fotoğraf 82: Penelope Umbrico, *El İçindeki Güneş*, 2012-2016.

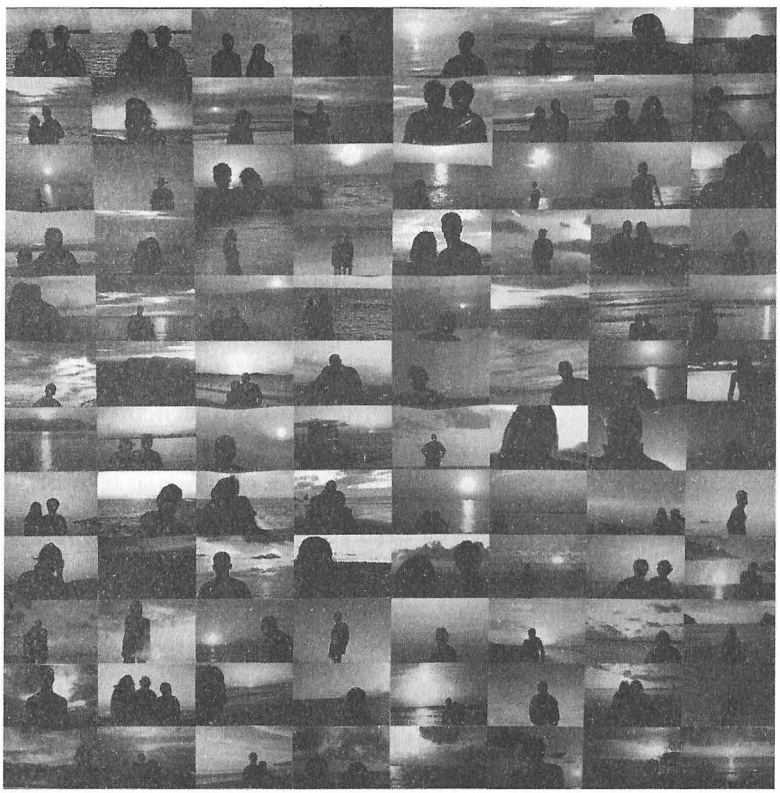
El İçindeki Güneş kolajda; eninde 8, boyunda 6 fotoğraf bulunur. Toplamda 48 fotoğraftan oluşan çalışmada yer alan her bir fotoğraf yaklaşık; 10x15 santimdir ve çalışmanın tamamı 90x100 cm ebatlarındadır. Umbrico bu kolajında, Flickr'da *el içindeki güneş* kelimelerini aratarak karşılaştığı görselleri rastlantısal şekilde bir araya getirir. Bu çalışmada yer alan görsellerin kime ait olduğu belli değildir. Dolayısıyla, eser içinde anonim metinlere atıf söz konusudur. Diğer yandan, her ne kadar çalışma Penelope Umbrico'ya ait olsa da eseri oluşturan anonim çalışmalar bağlamında çoklu yazarlı bir yapı arz eder. Hipermetnin estetik kodlarından anonim, çoklu ve sosyal yazarlıkla bağlantılı olarak projede yer alan *Gün Batımı Portreleri, 2017* adlı çalışmada da aynı olguyu görürüz.

Gün Batımı Portreleri Adlı Çalışmanın Anonim, Çoklu ve Sosyal Yazarlılık Çözümlemesi

Penelope Umbrico'nun *Gün Batımı Portreleri*, tıpkı içinde yer aldığı *Flickr'dan Gün Batımları* projesi gibi gelişmekte olan bir kolajdır. Dolayısıyla bu çalışmanın farklı zamanlarda ve farklı yerlerde oluşturulmuş varyasyonları bulunur. Umbrico'nun ilk *Gün Batımı Portreleri* kolajı, 29.12.2010 tarihinde Flickr'dan elde edilen 8.480.717 fotoğraf arasında seçilerek oluşturulur. Umbrico'nun Pittsburgh Carnegie Sanat Müzesi için yapmış olduğu kolaj ise 08.03.2016 tarihinde Flickr'dan elde edilen 31.217.160 fotoğraf arasından seçilen 1.488 adet fotoğrafla gerçekleşir. Bu fotoğraflar, 10x15cm ebadında basılarak kolaj haline getirilmiştir. Sanatçının bu seri içerisinde bulunan diğer bir çalışması da New York'ta bulunan Bruce Silverstein Sanat Galerisi'nde daimî olarak sergilenen *Gün Batımı Portreleri, 2017*'dir (Bkz. Fotoğraf 82).

Penelope Umbrico'nun *Flickr'dan Gün Batımları* projesi içerisinde yer alan *Gün Batımı Portreleri, 2017* adlı çalışmada toplamda 96 fotoğraf yer alır. Çalışanın eninde 8, boyunda ise 12 fotoğraf bu-

lunmakta, fotoğrafların her biri yaklaşık 10x15cm ebatlarında olmakla birlikte eserin tamamı 122x122 cm'dir. Çalışmayı oluşturan her bir fotoğraf; aynı ebatta, birbirleri üzerine binmeyecek şekilde doğrusal ve yatay dizgeler halinde bir araya getirilmiştir.



Fotoğraf 83: Penelope Umbrico, *Gün Batımı Portreleri*, 2017.

Sanatçının Flickr sitesinden arama yaparak elde ettiği bu fotoğraflarda gün batımı esnasında çekilmiş siluet şeklinde portreler bulunur. Poz farklılığının sonucu olarak fotoğraflarda bulunan kişiler; *siyah karartılar* şeklinde gözükmekte, dolayısıyla kişilerin kimlikleri belli değildir. Bununla birlikte; poz farklılığı yüzünden fotoğraflarda bulunan kişilerin belli belirsiz yüzleri, bu fotoğraf-

ların profesyonel çekimden ziyade amatör nitelikte fotoğraflar olduğunu kanıtlar. Diğer bir deyişle bu eserde kullanılan fotoğraflar vernakülar fotoğraflardır.

Umbrico'nun çalışmasını oluşturan vernakülar fotoğrafların kaynağı görüntü arama motoru Flickr, 2004 yılında Ludicorp şirketi tarafından kuruldu. Yaklaşık olarak 13 milyar fotoğrafın bulunduğu site, gün geçtikçe büyüyen görsel bir arşivdir. Sanatçının çalışmasını ürettiği gün Flickr'dan *gün batımı* kelimesini arama yaparak edindiği görseller, dünya çapında farklı ülkelere ait kullanıcıların fotoğraflarıdır. Umbrico bu konuda: "Fotoğrafçılıktaki kolektif uygulamalar üzerine odaklanmam, toplu olarak fotoğraflanan konuları incelememe neden oldu. İnternette bulunan çok miktardaki görüntüyü sırf bizi yansıtan kolektif arşiv olarak alıyorum. Tıpkı süreli değişen otoportre gibi..." (*Any of your pictures in this artist's work?*, parag. 3) der. Diğer bir deyişle sanatçı, internette bulunan dijital veri arşivini tarar ve bunun içinden belirlediği konular dahilinde seçkiler oluşturur. Ritchin'e göre: "Dijital medya her şeyi veriye çevirir ve bir yazarın ya da dinleyicinin (ya da bir makinenin) gelip onu yeniden oluşturmasını bekler" (2012, s. 17). Dolayısıyla, Umbrico'nun bu refleksi internette var olan verinin yeniden derlenmesidir. Bu bağlamda *Gün Batımı Portreleri, 2017* adlı çalışma her ne kadar Umbrico'nun imzasını taşıyor olsa da kolajı oluşturan fotoğraflar kolektif, anonim, çoklu yazarlıdır. Bu nitelik; hipermetnin metinsel rolleri yeniden formüle etmesinin sonucu olarak fotoğraf estetiğini etkilemekte, hipermetnin estetik kodlarından anonim, çoklu ve sosyal yazarlık kavramını işaret etmektedir.

Anonim, çoklu ve sosyal yazarlık kavramının temelinde internet üzerinde yayınlanan ve birbirleriyle bağlantılı hipermetin dokümanlarından oluşan bir bilgi sistemi olarak tanımlanan Web yer alır. "İnternetin ilk dönemlerinde yayıncıdan kullanıcıya uzanan tek taraflı bir iletişim söz konusu iken, web 2.0 altyapısının gelişmesiyle birlikte kullanıcıların internet sayfasındaki içerikleri

oluşturma, değiştirme ve onlara müdahale etme yetkileri elde etmesiyle çift yönlü bir etkileşimin gerçekleşmesini sağlanmıştır" (Parsa ve Aytaş, 2014, s. 88). Diğer bir deyişle Web'in ilk versiyonu (Web 1.0) tek taraflı, doğrusal ve hiyerarşik bilgi sistemi olarak kullanıcılarına hizmet eder. Web 1.0, kapalı bir metin formuna sahip olmakla birlikte, daha sonra altyapıda yaşanan gelişmelerle ortaya çıkan Web 2.0'la bu olgu kökten değişir. Web 2.0; doğrusal olmayan, okuyucunun metinlere müdahil olabildiği, açık forma sahip bilgi sistemidir. Hipermetnin temelini oluşturan Web 2.0'la birlikte; mekanik yöntemlerle üretilen bilgi sistemlerinde bulunan, klasik yazar ve okuyucu/izleyici arasındaki katı sınırlar erimekte, dolayısıyla da bu rollerin yeniden şekillenmesi gündeme gelmektedir. Alan Kirby bu olguyu *metinsel rollerin yeniden formülasyonu ve aracılık* olarak tanımlar. Bununla birlikte; okuyucu, yazar, izleyici, üretici, yönetmen, dinleyici, sunucu, yayıncı gibi ara formlar değişim göstererek, hibritleşmektedir (Kirby'den aktaran Sağlamtimur, 2016, s. 150). Metinsel rollerin yeniden şekillenmesiyle; okuyucu/izleyici, aynı zamanda yazar konumuna da gelmekte, tek yazarlı metinlerden ziyade çoklu yazarlı hatta kimi zaman yazarı belli olmayan anonim metinler ortaya çıkmaktadır. Bu olguya, kullanıcıları tarafından ortaklaşa birçok dilde hazırlanan internet ansiklopedisi Wikipedia'yı örnek verebiliriz.

Wikipedia'da bulunan herhangi bir konunun içeriği, siteye üye birçok yazar tarafından oluşturulabilir ya da yanlış bilgi, diğer yazarlar tarafından değiştirilebilir. Diğer yandan, bu çevrimiçi ansiklopediye katkıda bulunan yazarların kimlikleri belli değildir. Dolayısıyla; Kirby'nin tanımlamasıyla, *anonim, çoklu ve sosyal yazarlık*, dijimodern metin olarak hipermetinle ortaya çıkar. Metinsel rollerin formülasyonuyla, digimodernist metinlerdeki yazarlığa ne olduğu dikkat çekicidir: Bu metinlerde yazarlık; birden fazla, neredeyse sayısız ve bilinmeyen sosyal sahte topluluklara dağılmış olur (Kirby, 2009, s. 64). Hipermetinde yazarlık, anonim ve çoklu

ve sosyal yapıya sahiptir. Bu bağlamda Penelope Umbrico'nun *Gün Batımı Portreleri, 2017* adlı çalışmasında da anonim ve çoklu ve sosyal yazarlıkla karşılaşırız.

Gün Batımı Portreleri, 2017'yi oluşturan vernakülar fotoğrafların kime ait olduğu bilinmemektedir. Dolayısıyla anonim olarak kabul edilen bu fotoğraflar Umrico'nun Flickr'dan derlemesi sonucu bir araya gelir. Eser, her ne kadar Umbrico'nun imzasını taşıyan bir sanat yapıtı olsa da kolajı oluşturan, vernakülar fotoğrafların asıl sahipleri anonim kişilerdir. Filckr'a fotoğraf yükleyen kişilere ait bu fotoğraflar, gün geçtikçe artmakta, sanatçı da bu genişleyen kolektif arşivden faydalanarak yeni kolajlar yapmaktadır. Dolayısıyla Umbrico'nun *Gün Batımı Portreleri, 2017* adlı eserinde hipermetnin estetik kodu anonim, çoklu ve sosyal yazarlılık gözlemleriz.

Hipermetnin, fotoğraf sanatı estetiğine katkısı olarak anonim, çoklu ve sosyal yazarlıkla birlikte sanatçı-izleyici arasındaki ayrım yıkılmaya başlar. Herhangi birinin sosyal medyada paylaştı gündelik yaşantı içerisinde çekilmiş vernakülar nitelikli fotoğraf, bir anda dünyaca ünlü bir sanat galerisinde sergilenen prestijli bir sanatçının kolajını oluşturabilme şansına sahip olabilir. Bu olgu; modern ya da postmodern fotoğrafta gözlemlenmeyen, sadece dijimodern döneme özgüdür. Diğer bir deyişle, dijimodern metin olarak hipermetinle sanatçı-izleyici rolleri değişime uğrayarak anonim, çoklu ve sosyal yazarlılık ürünü fotoğraf eserleri ortaya çıkmaya başlar. Umbrico'nun *Gün Batımı Portreleri, 2017* eseri de bunun bir yansımasıdır. Umrico, günbatımında portreler ve diğer kolajlarıyla içinde yaşadığımız internet ve paylaşım kültürünü, bu kültürün içinde fotoğrafçılığın temsil ettiği yeni rolü yansıtır (Sağlamtimur, 2016, s. 161). Bu yeni rolle birlikte sanat eseri (metin) ve izleyici (okur) arasında da farklı bir bağ kurulur.

Metin ve okur arasındaki ilişkiyi ön plana alan postyapısal teoride okuyucunun katkısı her zaman vurgulanır. Metnin, dolayısıyla sanat yapıtının anlam ve gerçekliği, okuyucu ve metin arasındaki

karşılıklı etkileşim ve bunun sonucu ortaya çıkan üretkenlikten doğar. Bu bağlamda anlam hareketli, gösterilen ise kaygandır. Postyapısal teori her ne kadar okuyucunun metinden çıkardığı anlam üzerinde duruyor olsa da *Gün Batımı Portreleri, 2017*, okuyucunun artık metne, dolaylı yoldan olsa da yazar olarak dahil olduğu gözler önüne serer. Dolayısıyla, anonim, sosyal ve çoklu yazarlı metinlerle birlikte postyapısal teori içerisinde de yeni bir tanımlamanın doğması olağandır. Böylelikle, hipermetnin estetik üzerindeki etkisi olarak anonim, sosyal ve çoklu yazarlı metinler, fotoğraf sanatında kendisini görünür kılar.

Metinlerin Anonimleşmesi

Hipermetnin fotoğraf sanatı estetiği üzerine olan önemli etkilerinden metinlerin anonimleşmesi, yine diğer bir hipermetinsel durumla, anonim, çoklu ve sosyal yazarlıkla ilişkilidir. Hipermetinle metinsel rollerin değişime uğramasıyla ortaya çıkan anonim, çoklu ve sosyal yazarlıkla birlikte üretilen metinlerin de anonimleşmeye başlaması olağandır. Anonim metinlerde bilginin; referans noktalarının izini sürmek imkânsız hale gelir, ayrıca taşıdığı anlamlardan kopma yaşanır. Diğer yandan metinlerin anonimleşmesi fotoğraf sanatı estetiğinde yeni bir gramerin ortaya çıkmasına olanak sağlar.

İnternetten kendine mal edilen anonim görüntülerin, çeşitli medya formlarında anonimliğin korunması için kullanılan bulanıklaştırma ve pikselleştirme gibi dijital işlemlere tabi tutulduktan sonra soyut imajlar haline gelmesi fotoğraf estetiği için yeni bir anlatım biçimidir. Bu anlatım biçimi, hipermetinle ilişkili olarak imajların anonimleşmesini sağlar. Thomas Ruff'un *Jpeg ny02* çalışması hipermetnin metinlerin anonimleşmesi kodunu gözlemleriz.

Thomas Ruff ve Sanatsal Çalışmaları

Thomas Ruff 1958 yılında Almanya'nın Zell am Harmersbach şehrinde dünyaya gelir. Sanatçı, 1977-1985 yılları arasında Düsseldorf Sanat Akademisi'nde Bernd ve Hilla Becher'ler tarafından eğitim görür. Andreas Gursky, Thomas Struth ve Candida Höfer gibi tanınmış fotoğraf sanatçılarıyla aynı dönemde eğitim gören Ruff, Almanya'nın Duesseldorf kentinde yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir.

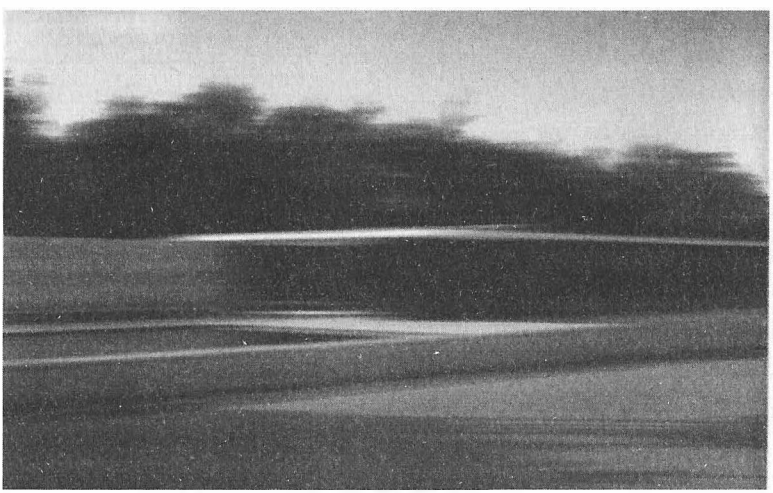
Duesseldorf Ekolü'nün önemli temsilcilerinden Ruff, 1986 yılında ilk kapsamlı fotoğraf projesi olan ve Stedelijk Müzesi (Hollanda, 1989), Çağdaş Fotoğraf Müzesi (ABD, 1991) gibi sanat galerilerinde sergilenen *Portreler*'i (Portraits) (Bkz. Fotoğraf 83) gerçekleştirdi. Bu projede Ruff, portre tarihine ilişkin bir araştırma yaptıktan sonra kompozisyon ve çerçeveleme ile kendi deneylerinde bulundu (*Thomas Ruff: Portraits*, parag. 1). Sanatçı fotoğraflarında; portresi çekilen her bir kişinin sadece yüzünü vurgulamak için düz bir fonda, sade giysili modelin ifadesiz olmasını tercih etti. Ruff'un yakaladığı fotoğraf makinasına doğru bakan, dik ve dingin duruşlu modellerin ifadesiz halleri; ışık ve gölge oyunlarıyla modelin psikoloji ve kişiliğini ortaya çıkartan klasik portre fotoğraf geleneğinden farklıdır. Diğer yandan sanatçı, portreleri 210x165cm ebadında büyük baskılar halinde sergiledi. "Ruff portrelerinin boyutlarını gerçek hayattaki karşılıklarından daha büyük hale getirerek Düsseldorf Ekolü'nün diğer temsilcilerine bu konuda önayak oldu" (Knierim, 2015, s. 440). Böylelikle, büyük ebatlı fotoğraf baskıların kullanımı çağdaş fotoğrafın önemli bir parçası haline geldi.



Fotoğraf 84: Thomas Ruff, *Stoya*, 1986.

Thomas Ruff'un diğer bir fotoğraf projesi de Haus Esters Müzesi (Almanya, 2000) ve Chabot Müzesi'nde (Hollanda, 2001) sergilenen *L.M.V.D.R.*'dir (Bkz. Fotoğraf 84). Sanatçı bu proje kapsamında Alman mimar Ludwig Mies Van der Rohe'nun (1886-1969) Almanya, Barcelona ve Çek Cumhuriyeti gibi dünyanın farklı

yerlerinden yapmış olduğu eserleri fotoğraflar. Sanatçının bu projeye başlaması, Mies'in restorasyona uğramış yapılarının fotoğraflanması için kurulan komisyonda tarafından uygun görülür. Ruff, Mies'in yapılarını salt mimari fotoğraf tekniğinden farklı şekilde fotoğraflar. Ruff, Birçok fotoğrafta dijital ve diğer manipülasyon tekniklerinden faydalanır ve arşivde bulunan bazı fotoğrafları geri dönüşümünü sağlar (Johnson, 2001 5 Ekim, parag. 1). Ruff, dijital manipülasyon tekniğinden faydalanarak mimari fotoğrafları soyut görüntüler haline çevirir.



Fotoğraf 85: Thomas Ruff, *d.p.b. 08*, 2000.

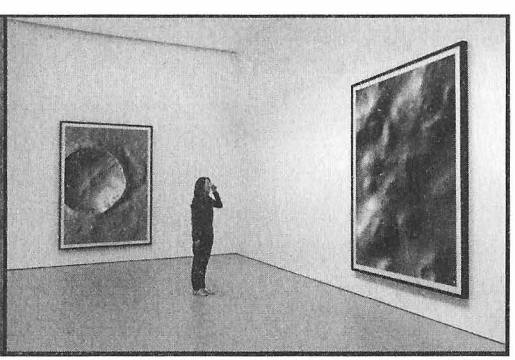
Sanatçı, çalışmalarında fotoğrafçılığın tüm imkân ve olanaklarından olduğunca faydalanarak, deneysel çalışmalara imza atar. "Thomas Ruff, Düsseldorf Okulu'ndan çıkan sanatçılar arasında en deneysel olandır. Hem analog hem de dijital fotoğraf medyumuyla ilişkisi maceracı ve denemecidir" (Durden, 2015, s. 44). Ruff'un dijital teknolojinin olanaklarından faydalandığı fotoğraf projelerinden birisi de Malaga Çağdaş Sanatlar Merkezi (İspanya, 2011) ve Gagosian Galeri'sinde (İngiltere, 2012) sergilenen *m.a.r.s.*'dir (Bkz. Fotoğraf 85).

Sanatçı bu projesinde NASA'nın kamuya açık internet sitesinde bulunan Mars Gezegeni'ne ait yüksek çözünürlüklü üç boyutlu fotoğrafları, dijital teknolojiden faydalanarak perspektifleriyle oynar ve büyük ebatlı fotoğraf baskılarıyla (Bkz. Fotoğraf 86) izleyiciye sunar. Diğer bir deyişle Ruff, NASA'ya ait astronomik fotoğrafları kendine mal etmek, onları dijital teknolojiden faydalanarak uyguladığı işlemlerle yeniden üretmektedir.

Ruff'un *m.a.r.s.* projesi, 1989-1992 yılları arasında Avrupa Gözlemevi'nden satın aldığı negatiflerden oluşturduğu *Yıldızlar* (Sterne) projesiyle benzerlik gösterir. "Burada Ruff'un kendine mal etme uygulaması, astronomik kayıtların estetik ve resimsel olarak daha yüksek bir seviyeye çıkarılmasını kapsar" (Durden, 2015, s. 44). Sanatçı *m.a.r.s.* projesinde analog fotoğraf tekniklerinden ziyade dijital teknolojiden faydalanır. Sanatçı bu projesinde büyüleyici kozmosa ait üç boyutlu fotoğraflarla gerçek ile kurgusal olan arasındaki sapmanın altını çizer. Ruff bu konuda şunları söyler: "Bilim adamları bu görüntüleri öncelikle gezegenin coğrafyasını incelemek için kullanıyor. Görüntüleri NASA web sitesinden indirdikten sonra, sanki Mars'ta bir uçağa binip yüzeyine baktığınızda görebileceğiniz görüntüye dönüşecek şekilde perspektiflerini değiştirip renk ekledim" (Ou, 2013, parag. 2).



Fotoğraf 86: Thomas Ruff, 3D-m.a.r.s.09, 2013.



Fotoğraf 87: David Zwierner Sanat Galerisi, Thomas Ruff m.a.r.s. Sergisi, 2013.

Ruff'a göre; görme eyleminin sadece az bir kısmını göz gerçekleştirirken, daha çok kısmı beyinle ilgilidir. Diğer bir deyişle gözden ziyade beyin görür. Sanatçı bu yüzden *m.a.r.s.* projesindeki üç boyutlu görüntüleri tercih ederek gerçek ile kurgusal arasındaki sapmaya dikkat çekmek ister.

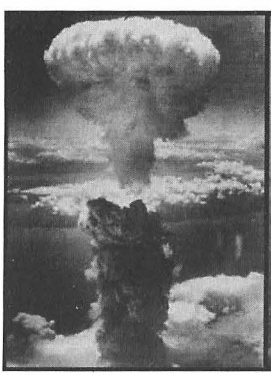
Sanatçının, sadece NASA'ya ait yüksek çözünürlüklü görüntüleri kullanmasının sebebi ise diğer uzay ajanslarının arşivlerine ya ulaşılamaması ya da görüntüler için telif istenmesidir. Bunun aksine NASA, görselleri kamuyla paylaşmakta ve telif hakkı istememektedir. Diğer yandan söz konusu fotoğraflar bir insandan ziyade uydular tarafından çekilen anonim görüntülerdir. Ruff açısından; fotoğrafları makineler çekmiştir ve makineler telif hakkında talepte bulunamazlar (Ou, 2013, parag. 3). Diğer bir deyişle sanatçı *m.a.r.s.* projesinde anonim görüntüleri kendine mal ederek, perspektifleri ve renkleriyle oynayarak yeniden üretir.

Sanatçının, anonim metinlerden faydalandığı diğer bir projesi de daha önce bahsedildiği üzere *Nudes* projesidir. Sanatçı bu projesi kapsamında internette bulunan pornografik içerikli görüntüleri bulanıklaştırma ve pikselleştirme işlemlerinden sonra büyük boyutlara baskı alarak sergileme yoluna gider. Sanatçının 1990'lı yılların sonu, 2000'lerin başında ürettiği bu proje; David Zwierner Sanat Galerisi (New York, 2005), Johnen Galeri (Almanya, 2006) ve Stockholm Modern Sanat Müzesi (2007) gibi sanat merkezlerinde sergilenen *Jpegs* projesinin de temelini oluşturur.

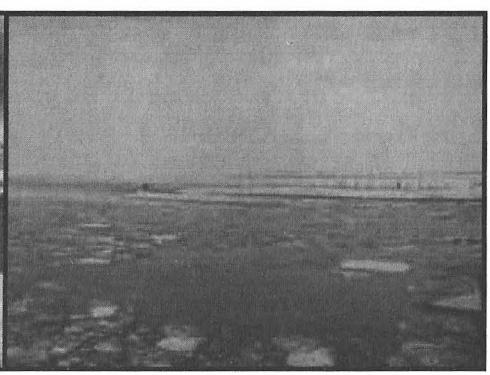
Jpegs Projesi

Thomas Ruff, *Jpegs* (2002-2007) projesinde Web'de bulunan düşük çözünürlüklü görüntüleri toplamakta ya da bilgisayar ekranından fotoğrafladıktan sonra dijital teknolojiden faydalanarak onları daha büyük imajlar haline getirir. 2002'de, web üzerinde bulunan görüntüleri; 'insanlığın yarattığı felaketler', 'doğa tarafından yaratılan felaketler' ve 'doğa geri geliyor ya da insan yapımı kreasyonları fethediyor' kategorileri halinde organize ederek *Jpegs* projesini başlatır (Lane, 2009, s. 141).

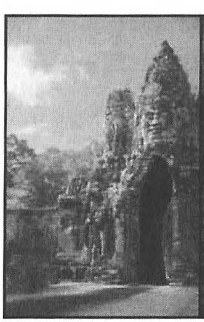
Sanatçının internet üzerinden edindiği görüntülerin bazılarını kolektif belleğimize ait görseller oluşturur. Kolektif belleğe ait bu görseller arasında 2. Dünya Savaşı esnasında ABD Ordusu tarafından belgelenmiş Hiroşima'ya atılan nükleer bomba (Bkz. Fotoğraf 87), nükleer denemeler, 11 Eylül Saldırısı, Bağdat'ın bombalanması gibi insanlığın yarattığı felaketler bulunmaktadır. Bununla birlikte proje içerisinde eriyen buzullar (Bkz. Fotoğraf 88) ve çeşitli doğal afetlere dair bir dizi imaj, doğa tarafından yaratılan felaketler kategorisinde yer alır. *Doğa Geri Geliyor ya da İnsan Yapımı Kreasyonları Fethediyor* kategorisi içerisinde, terk edilmiş uygarlıklara ait kalıntıların doğa tarafından yeniden fethedilişi (Bkz. Fotoğraf 89) ya da çeşitli doğal manzaralar bulunmaktadır.



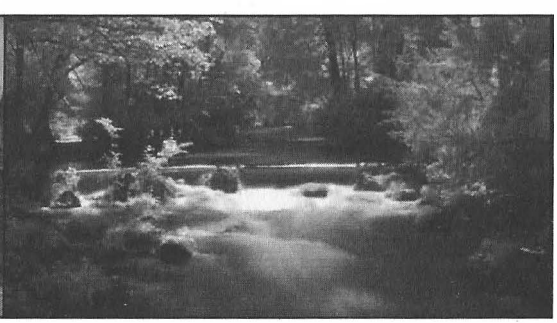
Fotoğraf 88: Thomas Ruff, jpeg nb01, 2002-2007.



Fotoğraf 89: Thomas Ruff, jpeg ir02, 2005.



Fotoğraf 90: Thomas Ruff, Jpeg ca041, 2002-2007.



Fotoğraf 91: Thomas Ruff, Jpeg ri02, 2007.

Ruff, daha sonra projeye kendisinin de tatil yaptığı Almanya'da bulunan yapay bir tatil adası olan Kara Orman'da çektiği görüntülerden (Bkz. Fotoğraf 90) oluşan *idylls* adlı son bir kategori daha ekler.

Ruff'un *Jpegs* projesinde yer alan çalışmaların tamamında yaşan bir insana dair herhangi bir görüntüyle karşılaşamayız. Bu çalışmalarda sanatçının kendime mal ettiği görsellerin referans noktalarının izlerini sürmek kimi zaman imkânızdır. Sanatçının internet üzerinden edindiği görseller kimin çektiği belli olmayan, anonim *metin*'lerdir. Görseller şu ya da bu şekilde sadece kolektif belleğin parçalarından ibarettir. "O, bir zamanlar tanıdık klişelerin ve kolektif fotoğrafik düzenimizin yabancılaşmış vizyonuna dair imajlar yaratır. Ruff'un sanatı; bizim için her zaman kamusal olduğu kadar özel, anonim olduğu kadar da kişisel olan imge biçimi olarak fotoğrafları dramatize eder" (*Thomas Ruff: Aesthetic of Pixel*, parag. 1). Bu görseller, halen belleğimizde yer tutan ya da unutulmaya yüz tutmuş kolektif anılarımızdır. Bununla birlikte sanatçının internette elde ettiği görüntüler, projenin de adını aldığı JPEG'dir.



Fotoğraf 92: Thomas Ruff, Jpeg rl104, 2007.



Fotoğraf 93: ABD Donanması, RIM-8B ve RIM-8A Nükleer Savaş Başlıklı Füzeler, Tarih Bilinmiyor.

JPEG, dijital fotoğrafa ait bir terim olmakla birlikte, sıkıştırılmış görüntü formatıdır. Ruff, internet üzerinden edindiği sıkıştırılmış görüntüleri dijital teknikler kullanarak renkli geometrik şekiller elde edilene kadar devasa bir ölçeğe çevirir. Bu işlem sonucunda piksel desenleri büyür ve soyut görüntüler ortaya çıkar. *Jpegs* projesi içerisinde yer alan fotoğraflardan birisi de *Jpeg rl104*'dür (Bkz. Fotoğraf 91).

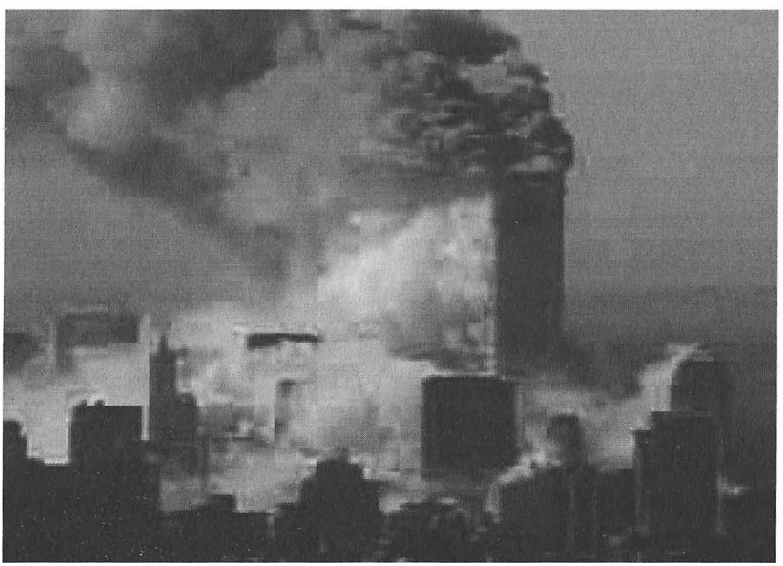
Thomas Ruff'un *Jpeg rl104* adlı çalışmasına iki adet füzenin rampasından ateşlendiği görürüz. Ruff'un çalışmasında kullandığı düşük çözünürlüklü dijital fotoğrafın orijinali ABD Donanması tarafından çekilmiştir. Orijinal fotoğrafın (Bkz. Fotoğraf 92) solunda RIM-8B, sağında ise RIM-8A füzeleri yer almaktadır. ABD Donanması tarafından çekilmiş bu fotoğraf, Doğu Bloğu'yla yaşanan Soğuk Savaş Dönemi'ni andıran kolektif belleğe ait imajdır.

Nükleer başlık taşıyan füzelere ait dijital ortamda bulunan bu fotoğraf, Ruff tarafından kendine mal edildikten sonra yeniden yorumlanır. Ruff, düşük çözünürlüklü, sıkıştırılmış orijinal görüntüyü dijital işlemler sonucu piksel yapıları büyüyecek şekilde çözünürlüğünü genişletir. İlk bakışta savaş fotoğrafına benzeyen *Jpeg rl104*, büyük ebatlarda basıldıktan sonra sergilenir. Böylelikle, bu çalışma bulanık ve pikselli soyut bir görüntüye dönüşmektedir. Dolayısıyla izleyici, fotoğrafın temsil ettiği kolektif belleğe ait gerçeklikten ziyade; büyük piksellerin, canlı renklerin içerisinde soyut bir gerçeklikle karşılaşır.

Thomas Ruff'un *Jpeg rl104* adlı çalışması ve *Jpegs* projesinin içinde yer alan ve sanatçının kendine mal ettiği görüntülerde uyguladığı dijital işlemler özellikle medyada görüntülerde anonimliğin korunması için kullanılır. Bununla birlikte *Jpegs* projesi içerisinde yer alan görüntülerde insana dair herhangi bir figür bulunmamakta, dolayısıyla sanatçı bu işlemlerle görüntünün kendisini anonimleştirir. Metinlerin anonimleşmesi; hipermetnin anonim, çoklu ve sosyal yazarlılık kavramıyla yakından alakalı olmakla birlikte, fotoğraf estetiğinde kendisini gösterir. Bu olguya örnek teşkil eden çalışmalardan birisi de *Jpeg ny02*'dir.

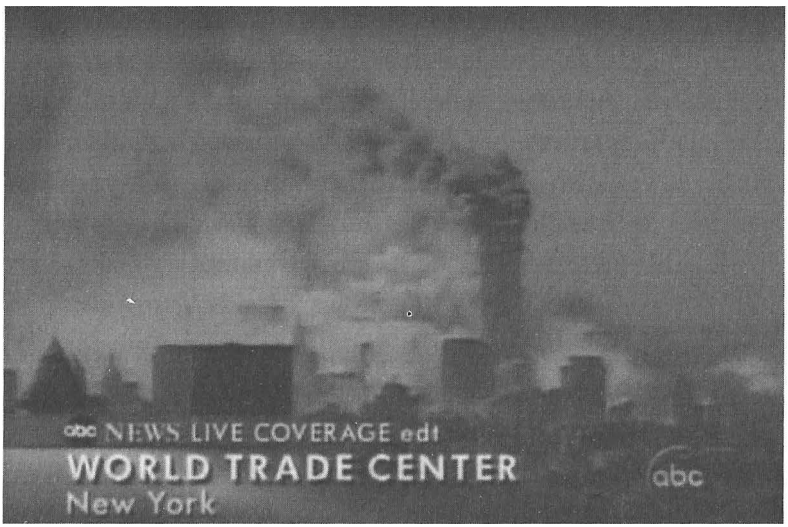
Jpeg ny02 Adlı Çalışmanın Metinlerin Anonimleşmesi Çözümlemesi

Thomsa Ruff'un 269x364 cm boyutlarında sergilenen *Jpeg ny02* (Bkz. Fotoğraf 93) adlı çalışmasına baktığımızda 11 Eylül Saldırısına ait bir görüntü olduğu dikkatimizi çeker. Fotoğrafın bulanık oluşu, detayların ve olaya dair ayrıntıların belirsiz olmasını sağlar. Ayrıca fotoğrafın bulanık olmasıyla birlikte, büyük piksellerin ızgaralı yapısı da dikkatimizi çeker. Sanatçının, *Jpeg ny02* adlı çalışmasının referans noktasını ABC News'ün olay anına ait canlı yayının görüntüsü (Bkz. Televizyon programı 3) oluşturur. Ruff, olay anına ait haberin görüntüsünü internetten edindikten sonra çeşitli işlemler uygulamış ve sanat yapıtı haline getirmiştir.



Fotoğraf 94: Thomas Ruff, *Jpeg ny02*, 2004.

Kim tarafından çekildiği bilinmeyen ABC New'ün olay anında canlı yayınından alınmış bu görüntü, kolektif hafızaya ait anonim bir imajdır. Ruff, internetten edindiği bu görüntüyü dijital fotoğrafik işlemlere tabi tutar.



Televizyon Programı 3: ABC'News, *9/11'dan Canlı Yayın*, 2001.

"Sanatçı tüm bu görüntülere; aynı boyutlandırma, sıkıştırma, enterpolasyon ve genişleme yöntemlerini uyguladı ve böylece yeni dijital 'fotoğrafın grameri'ni ortaya çıkaran büyük ölçekli piksellerle çevrilmiş tablo oluşturdu" (Maggia'dan aktaran Hoelzl ve Marie, 2014, s. 81). Daha sonrasında çalışma büyük ebatlı baskıyla sergilenir. İzleyici açısında, bulanık, büyük pikselli bu fotoğraf 9/11 Saldırısına ait bir haber görselinden ziyade, soyut bir sanat yapıtıdır.

Sanatçının, 9/11'e ait görüntüyü kendine mal edip, uyguladığı her iki teknik: Bulanıklaştırma ve pikselleştirme, medyada (Google Street View gibi çevrimiçi hizmetlerde de) anonimliği korumak için kullanılmaktadır (Hoelzl ve Marie, 2014, s. 81). Diğer bir deyişle sanatçı, internetten edindiği kolektif belleğe ait bir görüntünün tamamına anonimliğin korunması için başvurulan teknikleri uygulamış ve böylelikle anonim hale getirmiştir. Diğer yandan sanatçının *Jpeg ny02* adlı çalışmasının referansını oluşturan görüntü de anonimdir.

Metinlerin anonimleşmesi hipermetnin fotoğraf sanatı estetiğine etkilerinden birisi olmakla birlikte yine hipermetnin ano-

nim, çoklu ve sosyal yazarlık koduyla ilişkilidir. Bu tarz metinlerde tek bir yazardan bahsetmek mümkün olmadığı gibi zamanla anonimleşen metinler çoğalır. Diğer yandan bu olgunun ortaya çıkmasında internette her türlü bilginin rahatlıkla sunulabilme imkânı da yatar. Bu bilgiler en küçük elektronik bilgi formatı olarak bytler haline dönüşmekte, referans noktalarından kopmaktadır. Ritchin (2012) bu konuda şunları söylemektedir: "Joel Achenbach'ın Washington Post'ta 2006'da yazdığı gibi, 'Bu fenomenin nihai amacı her bir metni; ayrık bilgi byte'larına dönüştürmek, orijinal kaynaktan koparmak, demokratik olarak alttakım manipülatörün istediği şekilde kullanılmasını sağlamaktadır. *Telif Hakkı* kavramının nesli tükenecek. Aynı şekilde bir yazı parçasındaki *anlam*'ın da. Eğer isterseniz *Moby Dick*'i büyük beyaz bir hamstera takıntılı yaşlı bir denizcinin hikâyesine dönüştürebilirsiniz.' Özellikle Web'de, bireyler ya da profesyonel kuruluşlar tarafından üretilen tekil, doğrusal çalışmalar, tıpkı caz müzisyenlerinin orijinal melodi üzerinden doğaçlama yapması gibi, başkaları tarafından alınıp değiştirildikçe, eskimiş eğilimler haline geliyor. Ve gittikçe artan bir şekilde, profesyonel olmayanlar kendileri de içerik üretiyorlar" (Ritchin, 2012, s. 111-112).

Anonim, çoklu ve sosyal yazarlılıkla ortaya çıkan anonim metinler beraberinde; telif hakları sorunu, bilginin referans noktasından ve anlamından kopmasını getirir. Böylesi metinlerde referans noktalarının izini sürmek imkânsız hale gelmekte; metinlerin anonimleşmesi gündeme gelmektedir. Bu bağlamda 9/11'de ABC News'ün olay anına dair canlı yayın görüntüsü, Ruff tarafından kendine mal edilmiştir. İnternet üzerinden alınan bu görüntü, medyada görüntünün anonimliğini korumak adına kullanılan bulanıklaştırma ve pikselleştirme işlemlerinden sonra soyut bir fotoğrafa dönüştürülür. Bu dönüşüm *Jpeg ny02*'yi anonim bir imaj haline getirir. Diğer yandan çalışmanın sahibi Thomas Ruff'dur. Anonim bir metnin eser sahibinin bulunması kendi içinde tezatlık yaratmakla

birlikte Hoelzl ve Marie (2014) bu konuya şu şekilde açıklık getirir: "Ancak anonim bir imaj nedir? Bunun yalnızca yazarı olamayan bir imaj olmadığını fakat temsili olmayan temsili bir imaj olduğunu söyleyebiliriz. Zaman ve mekâna bağlı ama öte yandan fotoğrafik baskının yalın alanını ifade eden zamanmekansal (spatiotemporal) boşlukta yüzen bir imajdır. Anonim imaj; bundan böyle namevcut bir nesneyi temsil etmez (fotoğraf için mim gibi) ancak nesnenin yokluğunu temsil eder" (Hoelzl ve Marie, 2014, s. 82).

Jpeg ny02'e referans olan olay ve imaj anonimliğinin korunması adına yapılan işlemlerle soyut bir sanat yapıtı haline gelmesi, yaşanan olayın zamansal ve mekânsal bağlarından kopuşunu da beraberinde getirir. Diğer bir deyişle *Jpeg ny02*, her ne kadar 9/11'i temsil etmeyen bir imaj olsa da soyut bir gerçeklikte onun bir temsilidir. İzleyici açısından Ruff'un soyut çalışmasındaki bulanık ve pikeselleşmeyle beraber 9/11 olgusunu birebir barındırmayan ancak, 9/11'in yokluğunu temsil eden bir imajdan bahsedebiliriz. Bununla birlikte, dijital imajın temsil ettiği gerçeklik sorgulanır hale gelir. Dolayısıyla bu çalışmada, hipermetinle ilişkili olarak metinlerin anonimleşmesi de ortaya çıkar.

Jpeg ny02 adlı çalışmanın dayanak noktasını oluşturan ABC News'ün olay anına dair canlı yayın görüntüsü daha önce Ritchin'in bahsettiği üzere kişisel ya da profesyonel kuruluşlar tarafından üretilen tekil ve doğrusal bir çalışma olarak kabul etmemiz gereklidir. Buna karşın hipermetin köksap yapısıyla bu tarz doğrusal söylemleri hedefine alır: "Hipermetin kesinlikle büyük söylev tarzı performansları baltalayacak, ahenkten mahrum edecek, konuşmaları belirsiz ve sonuçsuz hale getirecektir" (Ritchin, 2012, s. 109). Bununla birlikte hipermetnin metinlerin anonimleşmesi estetik kodunu karşılayan Thomas Ruff'un *Jpeg ny02* adlı çalışmasında da aynı olguyla karşılaşırız: Dijital işlemler sonucu anonim imaj haline gelen orijinal görüntü artık büyük piksellerden ve bulanık şekillerden oluşan soyut bir fotoğraftır. Diğer yandan *Jpeg ny02*'de, dijital fotoğrafta *ayrık bilgi*

bytelarını karşılayan pikseller, imajın soyut olmasını sağlayacak şekilde ayrık, büyük ve ön plandadır. İmajın piksellere ayrılması, tıpkı ayrık byteların bilginin taşıdığı anlamı yitirmesi gibi, referansı olduğu olayın anlamını yitirmesine sebebiyet verir.

Postyapısal teori bağlamında, metinde hiçbir şey rastgele değildir. Diğer yandan metnin birliği ve kendi içerisindeki tutarlı uyumundan ziyade çelişkiler, tutarsızlıklar ve gizlenen öğeler, postyapısal teorinin hedefindedir. Bu bağlamda Thomas Ruff'un *Jpegs* projesi içerisinde yer alan *Jpeg ny02*'ye baktığımızda imajı oluşturmak için uygulanan bulanıklaştırma ve pikselleştirme işlemleri rastgele tercih edildiğini görürüz. Bu, medya tarafından anonimliğin korunması adına uygulanan işlemler, 9/11'e ait görüntünün soyut bir sanat yapıtı haline dönüştürülmesi için tercih edilmiştir. Diğer yandan bu dönüşümle; referans alınan görüntünün temsil ettiği olguyla, Ruff'un ortaya koyduğu çalışmanın temsil ettiği olgu arasında çelişki ve tutarsızlık söz konusudur. İzleyici açısından, referans alınan görüntü 9/11'in zaman ve mekânına ait gerçekliği temsil ederken; anonimleşmiş imaj olarak *Jpeg ny02* ise piksellerden oluşan soyut bir sanat yapıtıdır.

SONSÖZ

Estetik, *güzel* olana dair duyularla algılanan bilgi edinimidir. Bu edinim, 18. yüzyılda Alexander Gottlieb Baumgarten'ın ortaya koyduğu düşüncelerle felsefenin ayrı bir disiplini haline geldi. Kavram her ne kadar 18. yüzyılda felsefenin ayrı bir disiplini olarak ele alınmaya başlamış olsa da Antik Yunan felsefecilerinden itibaren üzerinde tartışıla gelmiştir. Estetik kavramı, ilk olarak Platon tarafından güzel ve sanat arasındaki ilişkiyi incelemek adına felsefe içerisinde yer alır. Platon'a göre sanatçılar, idealar dünyasına dolayısıyla gerçek bilgiye vakıf olmaksızın, gerçeğin taklidini yaparlar. Platon'un sanat ve estetik hakkındaki olumsuz düşünceleri, öğrencisi Arsitoteles'in düşünceleriyle farklı bir boyutta ele alınmaya başlar. Aristoteles için sanat, doğadaki yaratıcı gücün mimesisidir ve doğada mükemmel olamayan, yarım kalmış eylemi tamamlaya çalışan yaratma eylemidir.

Antik Yunan felsefesinde Platon'la başlayan estetik tartışmaları, Yeni Platoncular döneminde devam eder. Skolastik düşünce ve Orta Çağ estetik anlayışına da yön veren Platon'un düşünceleri, Rönesans'la birlikte yerini Aristotelesçi düşüncelere bırakır. Orta Çağ'ın dinsel simgeciliğinin, perspektif ve insan anatomisi üzerine yapılan çalışmalarla yıkıldığı Rönesans sanat anlayışı, estetiğin bir sanat bilimi olma yolundaki ilk adımlarının atıldığı 17. yüzyıl düşüncesini etkisi altına alır.

Aydınlanma Çağı düşünürlerinden Franchis Hutchenson'a göre; güzel, insanın iç duyularıyla algılanan bir bilgidir. Dolayısıyla bu dönemde estetik, epistemolojinin alanı haline gelir. Bu düşüncelerden yola çıkan Baumgarten, bilginin doğasını sezilen ve duyusal olarak algılanan şeyler olmak üzere ikiye ayırır. Bununla birlikte estetik, duyusal olarak algılanan bilgidir. Dolayısıyla estetik denilen kavram, Kant, Hegel ve Croce gibi çağdaş estetik kuramcılarının ilgisi çeken epistemolojik bir problemdir. Bununla birlikte duyusal bilgi olarak estetik, tıpkı bilgi kavramında olduğu gibi süje ve nesne arasında gerçekleşen ilişki temelinde şekillenir. Bu ilişki; estetik süje, estetik obje, estetik değer ayrıca estetik beğeni ve yargının oluşturduğu ontik bütünlükten oluşur.

Süjenin duyularıyla dış dünyaya ait olguları ve nesnelere dair deneyimleri, düşünceyi oluşturur. Düşüncenin, sözlü ya da yazılı semboller aracılığıyla objeye aktarılması ise dilin ve dolayısıyla metnin oluşmasını sağlar. Süje ve obje arasında geçen bu ikili ilişki, tıpkı estetik kavramında olduğu gibi bir bilgi problematiğidir. Bununla birlikte süje ve objenin varlığı zaman ve mekân eksenine bağlıdır. Dolayısıyla süje tarafından yaratılan her yaratım da bu iki varlık koşuluna bağlıdır. Diğer yandan birbirine bağlı hareket eden zaman-mekân; onu algılayan süjenin içinde bulunduğu dönemin teknolojik gelişmeleriyle yeniden organize olabilen, öznel ve bir o kadar da gerçeklik algısını şekillendiren kavramlardır.

Zaman-mekân eksenindeki dönemsel paradigma değişimleri, onu deneyimleyen süjenin ürettiği dili ve metni de etkiler. Metin, süjenin ürettiği dilin bir parçasıdır ve bu parça, zaman ve mekân açısından *şimdi* ve *burada* olmayan nesne ya da olguların *burada* ve *gerçek* oluşunu sağlamaya yarayan iletişimsel bir araçtır. Dolayısıyla metin, süjenin gerek gerçek gerekse hayal ürünü olgulara dayalı belleğine yönelik yazınsal sembolik alanda objeye aktardığı bilgi deneyimidir. Süjenin, objeye bilgi aktarımında kullandığı tek bellek metaforu harf ya da sayılara dayalı yazınsal sembolizmle da-

yalı metin değildir. Fotoğraf, gibi bir imaj üretim yöntemi de bellek metaforu olarak kabul edilmektedir. Diğer yandan postyapısalcılık açısında metin olarak kabul edilen sanat yapıtında estetik anlayış, dönemsel bu paradigma değişimlerinden etkilenir. Dolayısıyla sanat yapıtının estetik anlayışını tanımlamak, onu üreten süjenin; içinde bulunduğu dönemin zaman-mekân deneyimini, gerçeklik algısını ve bunlar arasındaki ilişkiyi ortaya koymakla mümkündür. Bir ifade biçimi olarak fotoğraf sanatı için de bu olgu geçerlidir.

Fotoğraf, icat edilmesiyle birlikte dönemin başta resim olmak üzere başatlık kurmuş sanat yaklaşımlarının etkisinde sanatsal bir ifade biçimi haline gelir. Fotoğrafta böylesine bir estetik anlayışın hüküm sürmesinde ilk fotoğrafçıların resim kökenli sanatçı ve zanaatkarlardan oluşması ayrıca bu yeni görüntü üretim yönteminin teknik sınırlarının tam olarak bilinmemesi yatar. Bununla birlikte yüksek-sanat fotoğrafçılığı ve resimsellik olarak adlandırılan yaklaşımlarda bu estetik anlayışı gözlemleriz. Diğer yandan ön modernist dönemde başta izlenimcilik, romantizm ve dışavurumculuk sanat akımları fotoğraf sanatını etkiler.

Dış dünyaya ait olgulara dair düşüncelerin aktarımı olarak metin, yaratımı açısından zaman-mekân paradigmasındaki değişimlere bağlıdır. Bu dönemsel değişimler, metnin estetik biçimini devingen hale getirir. Metin olarak fotoğraf sanatı da modernizmin kültürel yapıda kendisini tam olarak hissettirmeye başladığı zamanlarda kendi sanatsal biçimine kavuşur.

Modernizm, Sanayi Devrimi ile geleneksel toplum yapısından kopuşu temsil eden dönemin tanımıdır. Tarıma dayalı ekonomi ve teknolojinin yarattığı zaman-mekân deneyimi, modernizmle yeniden kurulmakta ve kendi kültürel yapılanmasını yaratmaktadır. Sanayileşmeyle makine üretimine dayalı üretim biçimiyle tanışan toplum, iletişim ve ulaşım araçlarında yaşanan gelişmelerle yeni bir zaman-mekân algısı düzeyinde dış dünyayı tanımlar. Bu olgudan dönemin sanat ve estetik anlayışı da etkilenir.

Geleneksel sanat anlayışına bir tepki olarak modern sanat akımları ortaya çıkar. Modern sanatla birlikte dinsel temalar dünyevi olana, figüratif soyuta, saflık ise yerini montaja bırakır. Kurgunun ve yaratıcı dehanın önemli bir rol oynadığı modern sanat anlayışında disiplinler ve sanat akımları özerktir. Mekanik yöntemlerle üretilen metnin özelliklerini taşıyan bu estetik anlayışı fotoğrafı da etkilemekte geçikmez. Modernizmin etkisinde fotoğraf, nesnel gerçeklikle kurduğu derin bağı, kolaj ve fotomontaj gibi deneysel tekniklerin estetik biçimiyle kaybeder. Fotoğrafın da bir sanat haline geldiği bu dönemde modern sanat akımlarının estetik yaklaşımları etkilidir. Kübizm, dinamizm, fütürizm, dadaizm ve sürrealizm gibi avangard sanat akımlar içerisinde fotoğraf sanat biçimi haline gelir.

20. yüzyılın ilk yarısında teknolojik gelişmelerle post-endüstriyel çağa geçilmesi, kapitalist ekonomide yaşanan dönüşüm ve 2. Dünya Savaşı modernizmin yarattığı tüm kültürel mantığın sonunu getirir. Postmodernizm olarak tanımlanan bu dönemde başta iletişim ve ulaşım araçlarındaki teknolojik gelişmeler zaman-mekân, gerçeklik algısı ve süje üzerinde de değişiklikleri beraberinde getirir. Modernizmin sona ermesiyle başlayan postmodernizm; kendi kültürel mantığını üreterek, metin kavramında da paradigma kaymasını beraberinde getirir. Modern sanattın temsilcilerinden Edouard Manet'nin *Emile Zola'nın Portresi* adlı çalışmasıyla görsel sanatlarda başlayan alıntılama işlemi, postmodern sanat anlayışında farklı bir boyuta taşınır.

Postmodernizmle ortaya çıkan metinlerarasılık, bir metnin başka metinlerin bir araya gelmesi esasına dayanan yeniden yazma eylemidir. Postyapısal teori bağlamında kavramsallaştırılan metinlerarasılık dönemin sanat anlayışını derinden etkilediği gibi fotoğrafın da yeni bir estetik anlayışa kavuşmasına olanak tanır. Postmodernizmle yaşanan zamansal ve mekânsal çöküş, süjenin silinişini ve şizofreninin egemen olmasını sağlar. Böylelikle metinlerarasılık yönteminin de parçalarını oluşturan; geçmişe ait unsurların eklek-

tik bir şekilde bir araya getirildiği, pastişten faydalanılan ve tarihsel anlatıların içeriklerine yönelik saldırıların gerçekleştiği bir estetik anlayışı, fotoğrafta ortaya çıkar. Postmodern fotoğrafın estetik anlayışına yön veren metinlerarasılığı; Cindy Sherman, Sherri Levine, Yaumasa Morimura, Joel Peter Witkin ve Shimon Attie'nin çalışmalarında görürüz. Daha sonra 21. yüzyılın başlarında internet ve bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla beliren hipermetin ve bu metin formunun nüvelendiği dijimodern dönemde yeni bir kültürel yapılanmanın ortaya çıktığını gözlemleriz.

Hipermetin, postmodernizmden beslenen, onu içinde nüvelenen yeni bir dönemin de kültürel ürünüdür. Dijimodernizm olarak adlandırılan bu dönem, postmodernizm sonrası dijital devrimle yaşanan kültürel yapılanmadır. Başta iletişim alanında yaşanan dijital değişimle birlikte ortaya çıkan hipermetin, bilişim ve göstergebilimi ilgilendiren bir kavramdır. Bilgisayar ve internet teknolojisiyle adından bahsedilmeye başlanan hipermetin, yeni bir metin formunu temsil eder. Hakkında az ve sınırlı sayıda kaynak bulunan dijimodernizm ve hipermetin olgusu başta Theodor Holm Nelson olmak üzere Manuel Castells, George P. Landow, Fred Ritchin ve Alan Kirby gibi düşünürler tarafından teorileştirilir. Bu düşünürlerin tanımlardan hipermetinle değişen estetik anlayışını karşılar nitelikteki kodlar çıkarmak mümkündür. Hipermetinle; multimedya hikâye anlatımı, köksap, karşı-hafıza, akışkan/sınırlı metin, rastlantısallık, hiperzaman, hipermekân, sanal gerçeklik, metinlerin anonimleşmesi ayrıca anonim, çoklu ve sosyal yazarlık temaları çerçevesinde fotoğraf estetiği değişime uğrar. Bu yeni metin formuyla değişime uğrayan fotoğraf estetiği anlayışının ilk örnekleri ise 1990'lı yılların sonralarında ortaya çıkan post-fotoğrafçılık yaklaşımı içerisinde görürüz.

Post-fotoğrafçılık, fotoğrafın mekanik yöntemlerle üretildiği dönemden, dijital teknolojiyle üretilmeye başladığı zaman zarfında estetik düzeyde kendisini gösterir. Fotoğrafı, biçimsel ve içerik-

sel olarak etkileyen bu değişim sürecinde hipermetnin de fotoğraf estetiğindeki etkilerini görürüz. Bu bağlamda Matthias Wahner, Andreas Gursky, Sergey Larenkov, Wolfgang Tillmans, Joan Fontcuberta, Thomas Ruff ve Wang Du'nun çalışmalarında hipermetnin fotoğraf estetiği üzerindeki ilk yansımalarını gözlemleriz. Bununla birlikte 2000'li yılların başından itibaren fotoğraf sanatında hipermetin etkisini daha bariz bir şekilde hissettirmeye başlar.

21. yüzyılda yaşanan dijital devrimle; mekanik yöntemlerle üretilen, doğrusal ve iki boyutlu hareket alanına sahip metin formu yerini doğrusal olmayan, üç boyutlu hareket alanına sahip ve farklı medya ve formatları içinde barındıran hipermetine bırakır. Hipermetin içerisinde sadece yazınsal sembollerden oluşan metin değil, video, ses kaydı, müzik, grafik ya da fotoğraf gibi farklı medya ve formatları barındırır. Bu olgudan fotoğraf estetiği biçimsel olarak etkilenmekte ve multimedya hikâye anlatımı ortaya çıkar. Maisie Crow'un *Yarım Hayatlar: Günümüzde Çernobil İşçileri*'nde de gördüğümüz gibi multimedya hikâye anlatımı, içerisinde video, ses kaydı ve metin gibi birbirinden farklı medyaları bünyesinde barındıran, fotoğraf tabanlı bir yöntemdir. Diğer yandan hipermetin, ağ ve bağlantılarla başka metinler arasında bağlantı kurulmasına olanak tanıyacak şekilde doğrusal olmayan bir forma sahiptir.

Hipermetnin, ağ ve bağlantılarla farklı metin ve formatlar arasında bağ kurmaya yönelik doğası, mekanik yöntemlere dayalı sistemlerin sahip olduğu sınırları da yıkıma uğratır. Bununla birlikte hipermetin, doğrusal olmayan, köksap modelli bilgi akışına imkân tanır. Köksap, herhangi bir başı ya da sonu olmayan hiyerarşik ve doğrusal bilgi yapılarına karşı bir akış sağlar. Köksap; hipermetnin temelini oluşturan Web 2.0'la ortaya çıkmakla birlikte estetik düzeyde fotoğrafı da etkiler. Köksapla birlikte özellikle fotoğrafın sunum ve sergileme şekli değişikliğe uğrar. Fotoğraflar, Taryn Simon'un çalışması *Bölüm XI*'de de görüldüğü gibi metin ve diğer

grafik unsurlarla ilişki kuracak şekilde sergilenmeye başlar. Ayrıca hipermetinle ilişkili köksapın doğrusal olmayan ve hiyerarşi karşıtı yapısı karşı-hafızanın ortaya çıkmasına olanak tanır.

Karşı-hafıza, tarihin resmi anlatısının yeniden yorumlamasıdır. Toplumsal bellekte önemli bir yer edinen resmi tarihin süreklilik anlatısına karşı bir direnç olarak karşı-hafıza, hipermetnin doğrusal ve hiyerarşik bilgi karşıtı köksap modelli yapısının bir sonucudur. Hipermetnin estetik kodlarından karşı-hafıza toplumsal bellekte önemli bir role sahip fotoğrafı ve estetiğini de etkiler. Karşı-hafızayla birlikte fotoğrafta; ironiden faydalanılarak tarihe mal olmuş imajların temsil ettiği gerçeklik, tıpkı Jokakim Cortis ve Adrian Sonderegger'in çalışması *9/11'i Yapmak*'ta gözlemlendiğimiz gibi, sorgulanır hale gelmektedir.

Temeli Web 2.0'a dayanan hipermetin; başlangıcı ya da sonu olmayan, çoklu yazarlı ve her türlü müdahaleye açık bir forma sahiptir. Mekanik yöntemlerle üretilen metinlerin sahip olduğu sınırların yıkılmasına olanak tanıyan bu özellikler hipermetini, akışkan bir yapıya büründürür. Akışkan metin sürekli olarak gelişen, genişleyen, başlangıcı ya da sonu olmayan ve her türlü bireysel müdahaleye açıktır. Bununla birlikte akışkan metin, fotoğrafı derinden etkiler. Hipermetnin akışkan formunu dijitalleşen fotoğrafla birlikte Web 2.0 tabanlı Flickr, Instagram ya da Facebook gibi görsel paylaşım sitelerinde görmek mümkündür. Akışkan metin, fotoğrafta estetik anlayışını etkileyerek, çevrimiçi görüntü paylaşım sitelerine yüklenen görseller basılarak enstalasyon haline getirilerek sergilenir. Diğer bir deyişle akışkan/sınırlı metinle birlikte fotoğraf, Erik Kessels'in enstalasyonu *Fotoğraflarla 24 Saat*'te gördüğümüz gibi başlangıcı ya da sonu olmayan bir form haline gelir.

Hipermetnin akışkan, her türlü bireysel müdahaleye açık, doğrusal olmayan yapısı; onu, başlangıcı ya da sonu olmayan, devamlı gelişen ve genişleyen metin formu haline getirir. Bu yeni metin formu okuyucuların istek ya da katılımlarıyla şekillendiği için farklı

ve beklenmedik içeriklere sahip olabilir. Diğer bir deyişle metnin içeriği rastlantısallığa dayalı gelişir. Rastlantısallığı, dijital fotoğrafın gündelik yaşantı içerisinde yer edindiği sosyal görüntü paylaşım sitelerinin yapısında rahatlıkla görürüz. Bu sitelerde kullanıcıların istediği zaman ya da yerde rahatlıkla paylaşım yapabildikleri görseller, içerik, tür ya da format fark etmeksizin bir araya gelir. Rastlantısallık, fotoğraf sanatı estetiğini de etkileyerek, Lev Manovich'in *İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat*'te gözlemlendiği gibi içeriğinin rastlantısal olarak oluştuğu fotoğraflar ortaya çıkar.

Dijimodern dönemin kültürel ürünü olarak hipermetin, ileri enformasyon araçlarının yarattığı yeni bir zaman, mekân ve gerçeklik algısının da ürünüdür. İleri enformasyon araçlarının yarattığı sanal mekânlar, mesafelerin silinmesi ve zaman bariyerini ortadan kaldırır. Sanal mekânla zaman bariyerinin kalkması, esnek bir zaman deneyiminin bulunduğu hiperzamanı olanaklı kılar. Fotoğraf estetiği bu olgudan etkilenerek, Hebe Robinson'un *Johan Kristian Alfred Nilsen ve Hanna Sofie Petersdatter*'de görüldüğü üzere zamansal deneyimin temel kriterlerini oluşturan geçmiş ve şimdiki zamanın birbirleri içerisine geçtiği fotoğraflar ortaya çıkar.

Dijimodern dönemde yeni bir zaman deneyiminden bahsedildiği gibi yeni bir mekân deneyiminden de bahsetmek mümkündür. Dijital tabanlı ileri enformasyon araçları, sanal mekânın da ortaya çıkmasını sağlar. Hipermetnin de zeminini oluşturan sanal mekânlar, gerçek hayatta üç boyutlu algılanan gerçek mekânın aksine, farklı boyutların da algılanmasını sağlar. Hipermekân olarak adlandırılan bu olgu, Aydın Büyüktaş'ın *Sultanahmet* adlı çalışmasında gözlemlendiği gibi, fiziksel gerçeklikte üç boyutlu algılanan mekânın dört boyutlu ve farklı perspektiflerden fotoğrafta sunulmasını beraberinde getirerek fotoğraf estetiğini etkiler.

Hipermetnin de ortaya çıkmasını sağlayan bilgisayar ve internet teknolojileri, dijital ortamın zaman ve mekân deneyimine dayanır. Sanal zaman ve mekân deneyimi, onu algılayan süje açısından

gerçek olarak kabul edilmekte, dolayısıyla da sanal gerçeklik ortaya çıkar. Fiziksel gerçeklikte var olan ya da hayal ürünü tüm olgu ve şeylerin sanal ortamda temsil edildiği sanal gerçeklik fotoğraf estetiğini de etkiler. Sanal gerçeklikle birlikte sokak fotoğrafçılığı gibi fiziksel mekân ve gerçeklikle yakından ilişki içerisinde olan bir alan, Michael Wolf'un *Paris-028*'te olduğu gibi, Google Sokak Görünümleri adlı programda sanal olarak temsil edilen gerçeklik ve mekânlardan faydalanır hale gelir.

Hipermetinin her türlü bireysel müdahaleye açık yapısı, yazar ve okuyucu arasındaki sınırların kalkarak metinsel rollerin yeniden formüle olmasını sağlar. Web 2.0'ın çift yönlü iletişime olanak tanıyan yapısı sayesinde okuyucu yazar haline gelmekte, interaktif ortamda anonim ve çoklu yazarlı metinler ortaya çıkmaktadır. Diğer bir deyişle hipermetin formundaki bir metin, anonim, çoklu ve sosyal yazarlık ürünüdür. Bu olgundan fotoğraf estetiği biçim ve içerik açısından etkilenerek, Penelope Umbrico'nun *Gün Batımı Portreleri*'nde gözlemlendiği gibi görsel paylaşım sitelerinde bulunan anonim, çoklu ve sosyal yazarlık ürünü görsellerin bir araya getirilmesinden oluşan çalışmalarla karşılaşmaya başlarız.

Hipermetinle yeniden formüle olan metinsel rollerle anonim, çoklu ve sosyal yazarlık ürünü metinlerin ortaya çıkması, metinlerin de anonimleşmesini sağlar. Anonimleşen metinlerin referans noktalarını belirlemek imkânsız hale gelmekte, taşıdıkları anlamdan kopma yaşanmaktadır. Hipermetinle, metinlerin anonimleşmesi fotoğraf estetiğinde yeni bir anlatım biçiminin ortaya çıkmasını sağlar. Thomas Ruff'un *jpeg ny02*'sinde de görüldüğü gibi internet üzerinden sağlanan anonim görüntülerin kendine mal edilerek, anonimliğin korunması için kullanılan bulanıklaştırma ve pikselleştirme gibi dijital yöntemlere tabi tutulduktan sonra soyut imajlar haline getirilerek çalışmalar üretilir hale gelir.

Hipermetinle değişen fotoğraf estetiği 21. yüzyılın ilk çeyreğinde olgunlaşma aşamasında. Bu olgunlaşma sürecini yaratan

faktörlerden en önemlisi kuşkusuz ki Web 2.0'ın geliştirilmesiydi. Bundan sonraki süreçte geliştirilmesi planlanan Web 3.0'la birlikte hipermetin ve fotoğraf estetiği arasındaki ilişki farklı boyutlara evrilecektir. Anlamsal ağ olarak da adlandırılan Web 3.0'ın; barındırdığı içerik ya da metinlerin sadece insanlar tarafından değil, programlar tarafından anlaşılabilir, yorumlanabilir ya da kullanılabilir bir ifade biçiminde sunulması planlanıyor. Bu dille birlikte içerik ya da metinler programlar tarafından kolayca bulunması, paylaşması ya da bilgileri birleştirmesi amaçlanıyor. Bu bağlamda Web 3.0'la birlikte fotoğraf çalışmaları onu üreten süje dışında bilgisayar programları tarafından da üretilebilecek hale gelecek. Diğer yandan hipermetnin anonim, çoklu ve sosyal yazarlık ayrıca metinlerin anonimleşmesi özelliği, sanat tarihinin ilk dönemlerinden beri süre gelen referans metinlere atıfta bulunma geleneğinde de önemli bir değişikliği getirecek. Gelecekte metinlerin referans noktaları silinerek, tüm metinler anonimleşecek ve sadece anonim yazarlı, anonim metinlere atıf yapan anonim fotoğraflardan bahsetmek mümkün olacak.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Aktulum, Kubilay, (2011), *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları.

Aktulum, Kubilay, (2016), *Resimsel Alıntı: Resimlerarası Etkileşim ve Aktarımlar*, Konya: Çizgi Kitapevi.

Altuğ, Taylan (2007), *Kant Estetiği*, İstanbul: Payel Yayınevi.

Antmen, Ahu, (2010), *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Aristoteles, (1987), *Poetica*, İsmail Tunalı (Çev.), İstanbul: Remzi Kitapevi.

Aristoteles, (1996), *Metafizik*, Ahmet Arslan (Çev.), İstanbul: Sosyal Yayınları.

Artut, Kazım, (2009), *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayınları.

Aykut, Aygül, (2012), *Sanat Eğitiminde Estetik*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Bajac, Quentin, (2011), *Fotoğraftan Sonra: Analog Fotoğraftan Dijital Devrime*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baker, Ulus, (2011), *Yüzeybilim Fragmanlar*, İstanbul: Birikim Yayınları.

Barthes, Roland, (2011), *Camera Lucida*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Barthes, Roland, (2012), *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland, (2016), *S/Z*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baudelaire, Charles, (2013), *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, Jean, (2016a), *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Baudrillard, Jean, (2016b), *Simülakrlar ve Simülasyon*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Benjamin, Walter, (2013), *Pasajlar*, İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Benjamin, Walter, (2014), *Fotografinin Küçük Tarihi*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Berger, Peter L., Lucmann, Thomas, (2008), *Gerçekliğin Sosyal İnşası*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Berman, Marshall, (2016), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Best, Steve., Kellner, Douglas, (2011), *Postmodern Teori*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bolter, Jay David., Grusin, Richard, (2000), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press.

Boym, Svetlana, (2009), *Nostaljinin Geleceği*, İstanbul: Metis Yayınları.

Bozkurt, Nejat, (2000), *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa: Asa Yayınları.

Bracegirdle, Anna, (2015), "Weimar Cumhuriyeti'nde Avangard Fotoğrafçılık", Juliet Hacking (Ed.), *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* içinde (s. 216-223), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Burt, Donald X., (1996), *Augustine's World: An Introduction to his Speculative Philosophy*, ABD: University of America, London.

Carey, James W., (2011), "Zaman, Mekân ve Telgraf", David Crowley (Ed.), Paul Heyer (Ed.), *İletişim Tarihi* içinde (s. 228-235), Ankara: Siyasal Kitapevi.

Castells, Manuel, (2008), *Ağ Toplumunun Yükselişi*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Cornis-Pope, Marcel, (2014), *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression*, Philadelphia: John Benjamins Publishing.

Cömert, Bedrettin, (2007), *Croce'nin Estetiği*, Ankara: De Ki Basım Yayın.

Cömert, Bedrettin, (2013), *Estetik*, Ankara: De Ki Basım Yayın.

Çatalcalı, Ayşe, (2016), "Sanal Uzamda, Mekân, Kimlik ve Gerçekliğin İnşası: Sanal Sohbet Sitesi 'Gazogen' Üzerine Bir Araştırma", Aylin Göztaş (Ed.), *İletişimde Post Yazılar* içinde (s. 133-157), Konya: Literatürk Yayınları.

Deleuze, Gilles. Guattari, Felix, (1980), *Mille Plateux*, Paris: Minuit.

Demirkol, Vedat, (2008), *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Derrida, Jacques, (2014), *Gramatoloji*, Ankara: Bilge Su Yayınları.

Durden, Mark, (2015), *Fotoğraf Bugün*, İstanbul: Akbank Yayınları.

Eagleton, Terry, (2011), *Postmodernizmin Yanılsamaları*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Elias, Norbert, (2000), *Zaman Üzerine*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Erinç, M. Sıtkı, (2013), *Sanatın Boyutları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Featherstone, Mike, (2005), *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Flusser, Vilém, (2006), *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books.

Foucault, Michel, (2011), *Bilginin Arkeolojisi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freund, Gisele, (2008), *Fotoğraf ve Toplum*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Giddens, Anthony, (2010), *Modernite ve Bireysel-Kimlik*, İstanbul: Say Yayınları.

Gilson, Etienne, (2007), *Orta Çağda Felsefe*, Ayşe Meral (Çev), İstanbul: Kabalcı

Gökberk, Macit, (2014), *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Grenz, Stanley J., (1995), *A Primer on Postmodernism*, Michigan/Cambirdge: William B. Eerdmans Publishing Company.

Groh, Jennifer M., (2016), *Mekân Yaratmak*, İstanbul: Metis Yayınları.

Hacking, Juliet, (2015), *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Harvey, David, (2010), *Postmodernliğin Durumu*, İstanbul: Metis Yayınları.

Hegel, (2011), *Estetiğe Giriş*, İstanbul: İdea Yayınları.

Higgins, Jackie, (2014), *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Husserl, Edmund, (2011), *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine*, İstanbul: Avesta Basın Yayın.

Jameson, Fredric, (2008), *Modernizm İdeolojisi*, İstanbul: Metis Yayınları.

Jameson, Fredric, (2011), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Ankara: Nirengi Kitap.

Jimenez, Marc, (2008), *Estetik Nedir?*, İstanbul: Doruk Yayınları.

Kant, Immanuel, (2003), *Arı Usun Eleştirisi*, İstanbul: İdea Yayınevi

Kant, Immanuel, (2011), *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, İstanbul: İdea Yayınevi.

Kirby, Alan, (2009), *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Knierim, Fabian, (2015), "Düsseldorf Ekolü", Juliet Hacking (Ed.), *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* içinde (s. 440-443). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kracauer, Siegfried, (2011), *Kitle Süsü*, İstanbul: Metis Yayınevi.

Kundera, Milan, (1980), *The Book of Laughter and Forgetting*, New York: King Penguin.

Lacan, Jacues, (2013), *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, İstanbul: Metis Yayınları.

Landow, George P., (2006), *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimor: The Johns Hopkins Universty Press.

Lyotard, Jean-François, (2014), *Postmodern Durum*, Ankara: Bilge Su Yayıncılık.

Memou, Antigoni, (2015), "Postmodernizm", Juliet Hacking (Ed.), *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* içinde (s. 418-423). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Moran, Berna, (2012), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları

Ong, Walter J., (2013), *Sözlü ve Yazılı Kültür*, İstanbul: Metis.

Özdemir, Beyhan, (2013), "Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf", Caner Aydemir (Derleyen), *Fotoğraf Neyi Anlatır* içinde (s. 65-77). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Özel, Ayşe, (2014), *Estetik ve Temel Kuramları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Parsa, Alev. Aytaş, Murat, (2014), "Yeni Gerçeklik: Dijital Yerliler ve Göçmenlerle 21. Yüzyıl Okuryazarlığında Birleşmek", Z. Beril Akıncı Vural (Ed.), *Dijital Panorama* içinde (s. 85-99). Ankara: Ütopya Yayınları.

Platon, (2000), *Devlet*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rastier, François, (1989), *Sens et Textualite*, Paris: Hachette.

Rifat, Mehmet, (2013), *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rifat, Mehmet, (2014), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 2. Temel Metinler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ritchin, Fred, (2012), *Fotoğraftan Sonra*, İstanbul: Espas Yayınları.

Sağlamtimur, Zuhal Özel, (2011), *Fotoğrafçılık Tarihinde Teknik ve Kültürel Dönüşümler*, İstanbul: Ege Yayınları.

Sağlamtimur, Zuhal Özel. (2016a). Postmodernizm Sonrasında Fotoğraf. Zuhal Özel Sağlamtimur (Ed.), *Sanat ve İletişim Aracı Olarak Fotoğraf* içinde (s. 145-170). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Sağlamtimur, Zuhal Özel, (2016b), "Post-Fotoğrafçılık: Fotoğrafik Gerçekliğin Sınırlarının Aşılması", Aylin Göztaş (Ed.), *İletişimde Post Yazılar* içinde (s. 649-673). Konya: Literatürk Yayınları.

Sarup, Madan, (2004), *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Saussure, Ferdinand de, (2014), *Genel Dilbilim Yazıları*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Sauvagnargues, Anne, (2010), *Deleuze ve Sanat*, Ankara: De Ki Basım Yayın.

Sert, Işıl İlknur, (2012), "Web 2.0, Web 3.0 ve Kütüphaneler: Araştırma Alışkanlığı Nereye Gidiyor?", Işıl İlknur Sert ve Huriye Çolaklar (Ed.), *Yeni Teknolojiler Işığında Bilgi ve Belge Yönetimi* içinde (s. 145-149). İstanbul: Hiperlink Yayınları.

Sözen, Metin., Tanyeli, Uğur, (2001), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Şahiner, Rıfat, (2008), *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Tatar, Onur, (2016a), "Sokaklarda Reklam Avı: Kültür Karıştırması", İçten Duygu Çallı ve Seçim, Mustafa Özgür (Ed.). *Reklam Diyor Ki I* içinde (s. 273-300), Konya: Literatürk Academia Yayınları.

Tatar, Onur, (2016b), "Üç Güzeller Alegorisinin Postmodern Fotoğrafta Sunumu", Zuhal Özel Sağlamtimur (Ed.), *Sanat ve İletişim Aracı Olarak Fotoğraf* içinde (s. 107-129). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Timuçin, Afşar, (2013), *Estetik Bakış*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuçin, Afşar, (2014), *Estetik*, İstanbul: Bulut Yayınları.

Topçuoğlu, Nazif, (2010), *Fotoğraf Ölmedi ama Tuhaf Kokuyor*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Touraine, Alain, (2016), *Modernliğin Eleştirisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Townsend, Dabney, (2002), *Estetiğe Giriş*, Ankara: İmge Kitapevi.

Tunalı, İsmail, (2012), *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Turani, Alman, (2015), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Vural, Mehmet. (2003). *İslâm Felsefesi Sözlüğü*. Ankara: Elis Yayınları.

Weiss, Marta, (2015), "Fotoğraf ve Sanat İlişkisi", Juliet Hacking (Ed.), *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* içinde (s. 112-115), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Wittgenstein, Ludwig, (2013), *Tractatus Logico-Philosophicus*, İstanbul: Metis Yayınları.

Yalçın, Şahabettin, (2010), *Modern Felsefede Benlik*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Yaykın, Murat, (2010), *Sanat, Teknoloji*, Bilim ve Fotoğraf. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

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

Zourabichvili, François, (2011), *Deleuze Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.

Makale ve Bildiriler

Alberts, David S., Papp, Daniel S., (1997), The Information Age: An Anthology on Its Impact and Consequences. Kaynak: http://bit.ly/2vE4flF. Erişim Tarihi: 16.08.2017.

Altıntaş, Atahan., Akalan, Cengiz. (2008). Zihinsel Antrenman ve Yüksek Performans. *Spormetre Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi, VI (1)*, 39-43.

Attie, Shimon. (2003). The Writing on the Wall, Berlin, 1992-1993: Projections in Berlin's Jewish Quarter. *Art Journal, Vol. 62, No: 3*, 74-83.

Bal, Metin. (2008). Yargı Yetisi'nin Eleştirisi'nin Kant'ın Felsefesindeki Yeri. *Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi, Cilt:19*, 83-104. DOI: 10.1501/Felsbol_0000000015.

Barışan, Cemile. (2012). Modernite Tartışmalarına Alternatif Bir Yaklaşım: Modern Aklın Eleştirisi ve Geleneksel Düşünce. *İnsan & Toplum, 2 (4)*, 35-63.

Bengisu, Hatice. (2007). *Estetik Yaşam.* Ankara 38. İcanas Bildirileri. Kaynak: http://bit.ly/2wPIrZi. Erişim Tarihi: 16.08.2017.

Clay, Zanna., Iacoboni, Marco. (2011). Mirroring Fictional Others. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199691517.001.0001. Kaynak: http://bit.ly/2i5o-DO3. Erişim Tarihi: 18.08.2017.

Crimp, Douglas. (1980). The Photographic Activity of Postmodernism. *The MIT Press, Vol. 15*, 91-101. DOI:10.2307/778455. Kaynak: http://bit.ly/2w60ehb. Erişim Tarihi: 18.08.2017.

Çüçen, A. Kadir. (2003). Bilgi Kuramına Giriş. *Bilimname, Sayı: 2*, 3-12.

Ekiz, Tevfik. (2007). Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Sayı: 47*, 119-127.

Ercan, Neslihan. (2013). Kentsel Hareketler: Protesto, Karşı Hafıza ve Yaratmama Olasılığı. *İdeal Kent: Kent Araştırmaları Dergisi, Sayı: 10*, 1-22. Kaynak: http://bit.ly/2vRP7Gg. Erişim Tarihi: 19.08.2017.

Hoelzl, Ingrid., Marie, Remi. (2014). CODEC: on Thomas Ruff's JPEGs. *Digital Creativity, 25:1*, 79-96.

Jencks, Charles. (1987). Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions. *Chicago Review, Vol. 35, No: 4*, 31-58.

Kirby, Alan. (2006). The Death of Postmodernism And Beyond. *Philosophy Now*, 58. Kaynak: http://bit.ly/1uNyUdm. Erişim Tarihi: 16.08.2017.

Lane, G. (2009). Thomas Ruff: Space Explorer. *Art World 12*, 136–143.

Nelson, Theodor Holm. (1965). A File Structure for The Complex, The Changing an the Indeterminate. Lewis Winner (Ed.), *ACM '65 Proceedings of the 1965 20th National Conference* içinde (s. 84-100). New York: ACM.

Rizzolatti, Giacomo., Craighero, Laila. (2004). The Mirror-Neuron System. DOI: 10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230. Kaynak: http://bit.ly/1aJJg8X. Erişim Tarihi: 18.08.2017.

Seymour, Tom. (2016). Icons: Works by Jokakim Cortis & Adrian Sonderegger. *British Journal of Photography.* Kaynak: http://bit.ly/2vaDsAj. Erişim Tarihi: 19.08.2017.

Soykan, Ömer Naci. (2002). Wittengenstein Felsefesi: Temel Kavramlar ve Sorunlar. *Cogito, Sayı: 33*, 40-79.

Tezler

Ergaz, Erdem. (2005). *Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sınmaz, Nesrin Atasoy. (2009). *Alexander Gottlieb Baumgarten'dan Duyusal Bilginin Bilimi Olarak Estetik.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Uludağ Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Korkmaz, Bedia. (2013). *Resim Sanatında Estetik Değer.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Ansiklopediler

Daffner, Lee Ann. (2008). Calotype and Talbotype. John Hannavy (Ed.), *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography* içinde (s. 239-242). New York: Routledge.

Dinius, Maray J. (2008). Dagguereotype. John Hannavy (Ed.), *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography* içinde (s. 367-372). New York: Routledge.

Gerçeklik. (1985). Orhan Hançerlioğlu (Yazar), *Felsefe Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 2, s. 220-221). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Jacobs, David L. (2008). Oscar Gustav Rejlander. John Hannavy (Ed.), *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography* içinde (s. 1187-1188). New York: Routledge.

Lamın, Kimberley. (2006). Modernism. Lynne Warren (Ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (s. 1062-1064). New York: Routledge.

Mekân. (1985). Orhan Hançerlioğlu (Yazar), *Felsefe Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 4, s. 117). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Nadeau, Luis. (2008). Heliogravure. John Hannavy (Ed.), *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography* içinde (s. 645-646). New York: Routledge.

Osterman, Mark. (2007). The Technical Evolution of Photography in the 19th Century. Michael R. Peres (Ed.), *Focal Encyclopedia of Photography* içinde (s. 27-36). Oxford: Elsevier.

Sheikh, Nabeela. (2006). Postmodernism. Lynne Warren (Ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (s.1294-1296). New York: Routledge.

Smith, Graham. (2008). Art Photography. John Hannavy (Ed.), *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography* içinde (s. 74-76). New York: Routledge.

Winkenweder, Brain. (2006). Dada. Lynne Warren (Ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (s. 353-355). New York: Routledge.

Zaman. (1985). Orhan Hançerlioğlu (Yazar), *Felsefe Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 7, s. 356-357). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Zuromskis, Catherine. (2006). Vernacular Photography. Lynne Warren (Ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (s.1610-1616). New York: Routledge.

Sözlükler

Auto Telos. Online Etiymology Dictionary. Kaynak: http://bit.ly/1XXDd-VJ. Erişim Tarihi:15.06.2016.

Contemplatio. Online Etiymology Dictionary. Kaynak: http://bit.ly/1twKBdZ. Erişim Tarihi: 15.06.2016.

Güzel. Genel Türkçe Sözlük. Kaynak: http://bit.ly/21mZ2LY. Erişim Tarihi: 15.06.2016.

Metin. Güncel Türkçe Sözlük. Kaynak: http://bit.ly/2d6jdNw. Erişim Tarihi: 18.06.2016.

Nesne. Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü. Kaynak: http://bit.ly/1XXDBDv. Erişim Tarihi: 15.06.2016.

Yargı. Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü. Kaynak: http://bit.ly/1Q5s-Koi. Erişim Tarihi: 15.06.2016.

Diğer Kaynaklar

Broomfield, Emma. (2016). The Art of Warp. Aydın Büyüktaş ile söyleşi. *The Sunday Times Magazine*. 15 Mayıs 2016.

Coluzzi, Francesca. (2012). Interview with Erik Kessels. Erik Kessels'le söyleşi. Kaynak: http://bit.ly/2zl5rk5.13 Kasım 2012.

Martin, James. (2011). Laying on Sidewalk, Manhole. Michael Wolf'la söyleşi. Kaynak: http://cnet.co/2AlERHO. Erişim Tarihi: 05.11.2017.

İnternet

24 Hrs in Photos. Kaynak: http://bit.ly/1NyRm1N. Erişim Tarihi: 14.10.2017.

A Life Alone. Kaynak: http://bit.ly/2xpIOcB. Erişim Tarihi: 26.10.2017.

About. Kaynak: http://bit.ly/2jmKqSq. Erişim Tarihi: 06.11.2017.

Album Beauty. Kaynak: http://bit.ly/2ibJ4cA. Erişim Tarihi: 14.10.2017.

Alkaya, Volkan Oktay. (2015, 11 Eylül). 11 Eylül Saldırılarına Dair 11 Komplo Teorisi. Kaynak: http://bit.ly/2vNtMPF. Erişim Tarihi: 19.08.2017. www.radikal.com.tr.

Any of your pictures in this artist's work?. Kaynak: http://bit.ly/2izbuNp. Erişim Tarihi: 27.08.2017.

Barnas, Ed. (2013). A Collector of Images. Kaynak: http://bit.ly/2wOjJL8. Erişim Tarihi: 26.08.2017.

Biography. Kaynak: http://bit.ly/2i8Xfif. Erişim Tarihi: 17.08.2018.

Campbell, David. (2013). Multimedia, Photojournalism and Visual Storytelling. Kaynak: http://bit.ly/2fLpgeQ. Erişim Tarihi: 26.07.2017.

Chapter XI. Kaynak: http://bit.ly/2uUwKz5. Erişim Tarihi: 17.08.2018.

Chinese Factory Workers Reveal the Real Toy Story. (2013). Kaynak: http://bit.ly/2A2nlYZ. Erişim Tarihi: 31.10.2017.

Çernobil. Kaynak: http://bit.ly/2hbu1MK. Erişim Tarihi: 26.10.2017.

Echoes of Lofoten. Kaynak: http://bit.ly/2wojnYB. Erişim Tarihi: 30.09.2017.

Echos. Kaynak: http://bit.ly/2k9KcOD. Erişim Tarihi: 30.09.2017.

Excerpt from Chapter XI. Kaynak: http://bit.ly/2fPkDjX. Erişim Tarihi: 17.08.2018.

Google Street View. Kaynak: http://bit.ly/2lCu8Wt. Erişim Tarihi: 01.11.2017.

Hebe Robinson. Kaynak: http://bit.ly/2yyJ894. Erişim Tarihi: 30.09.2017.

Instagram Cities. Kaynak: http://bit.ly/1DOeiKf. Erişim Tarihi: 06.11.2017.

Johnson, Ken. (2001, 5 Ekim). Art in review; Thomas Ruff-'l.m.v.d.r.' Kaynak: http://nyti.ms/2wjpJZV. Erişim Tarihi: 29.08.2017. www.nytimes.com.

Love Me. Kaynak: http://bit.ly/2lkEHx2. Erişim Tarihi: 26.10.2017.

Mapping Time. Kaynak: http://bit.ly/2yY9T7D. Erişim Tarihi: 06.11.2017.

Metmuseum. Kaynak: http://bit.ly/2weLjll. Erişim Tarihi: 17.08.2018.

Michael Wolf: Paris Street View Exhibition. Kaynak: http://bit.ly/2ylDUSP. Erişim Tarihi: 31.10.2017.

Ou, Arthur. (2013). Kaynak: http://bit.ly/2xsEk5p. Erişim Tarihi: 29.08.2017.

Penelope Umbrico: Out of Order. Kaynak: http://bit.ly/1GdveuS. Erişim Tarihi: 26.08.2017.

Postmodernism is out, Digimodernism is in. (2009). Kaynak: http://bit.ly/2w2wWjl. Erişim Tarihi: 17.04.2017.

Slobig, Zachary. (2015). Hisroy's Most Iconic Photos, Recreated in Miniature. Kaynak: http://bit.ly/2wjv0DR. Erişim Tarihi: 19.08.2017.

Street View Triptych. Kaynak: http://bit.ly/2j2yW6r. Erişim Tarihi: 31.10.2017.

The Many Lives of Erik Kessels. Kaynak: http://bit.ly/2kNhfIG. Erişim Tarihi: 14.10.2017.

The Picture Collection. Kaynak: http://bit.ly/2ia3VNc. Erişim Tarihi: 17.08.2018.

This is Today until Tomorrow. Kaynak: http://bit.ly/2yUnobx. Erişim Tarihi: 26.10.2017.

Thomas Ruff: Aesthetic of Pixel. Kaynak: http://bit.ly/2sxjm3s. Erişim Tarihi: 04.09.2017.

Thomas Ruff: Nudes. Kaynak: http://bit.ly/2i6v83e. Erişim Tarihi: 26.07.2017.

Thomas Ruff: Portraits. Kaynak: http://bit.ly/2vz1g1R. Erişim Tarihi: 29.08.2017.

Unfinished Father. Kaynak: http://bit.ly/1IUf2AS. Erişim Tarihi: 14.10.2017.

What is #euromaidan. Kaynak: http://bit.ly/2AFXgiU. Erişim Tarihi: 06.11.2017.

Williams, Eliza. (2011). 24 Hours in Photos. Kaynak: http://bit.ly/2xFf4ba. Erişim Tarihi: 14.10.2017.

Görseller

ABD Donanması. RIM-8B ve RIM-8A Nükleer Savaş Başlıklı Füzeler [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2x8uUhU. Erişim Tarihi: 31.08.2017.

Attie, Shimon. (1991-1992). Eski Din Kitapçısının Slayt Projeksiyonu. [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2vE0GSW. Erişim Tarihi: 28.01.2017.

Burson, Nancy. (1983). Büyük Kardeş [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2tdVHaX Erişim Tarihi: 26.07.2017.

Büyüktaş, Aydın. (2014). İsimsiz 001 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2wNFhZC. Erişim Tarihi: 25.09.2017.

Büyüktaş, Aydın. (2014). İsimsiz 010 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2jVvUAV. Erişim Tarihi: 25.09.2017.

Büyüktaş, Aydın. (2015). İsimsiz 04 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2fLGG8t. Erişim Tarihi: 25.09.2017.

Büyüktaş, Aydın. (2016). Sultanahmet [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2xzLqHm. Erişim Tarihi: 25.09.2017.

Büyüktaş, Aydın. (2016). Yeni Camii [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2wfmYZ6. Erişim Tarihi: 25.09.2017.

Cortis, Jokakim., Sonderegger, Adrian. (2008). Güzellik ya da ne? [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2ifM8UQ. Erişim Tarihi: 19.08.2017.

Cortis, Jokakim., Sonderegger, Adrian. (2013). 9/11'i Yapmak [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2vScO0T. Erişim Tarihi: 19.08.2017.

Cortis, Jokakim., Sonderegger, Adrian. (2013). *Nessie*'nin Yapımı [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2uSgfaw. Erişim Tarihi: 19.08.2017.

Crow, Maisie. (2008). İsimsiz 06 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2y-7z7UU. Erişim Tarihi: 26.10.2017.

Crow, Maisie. (2010). İsimsiz 11 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2i7f65L. Erişim Tarihi: 26.10.2017.

Da Vinci, Leonardo. (1489-1490). Kakımlı Kadın [Resim]. Kaynak: http://bit.ly/2wTJozv. Erişim Tarihi: 18.08.2017.

Daguerre, Louis Jacques Mandé. (1838). Boulevard du Temple Paris [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/1PF7ipV .Erişim tarihi: 20.02.2016.

David Zwierner Sanat Galerisi. (2013). Thomas Ruff m.a.r.s. Sergisi [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2iDITXv. Erişim Tarihi: 29.08.2017.

Doisneau, Robert. (1950). Hotel de Ville'deki Öpücük. [Fotoğraf]. Kaynak: http://artnt.cm/2haAJ8Y. Erişim Tarihi: 04.11.2017.

Du, Wang. (2007). Fotoğraflar [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2sL15RR. Erişim Tarihi: 27.07.2017.

Fenton, Roger. (1858). Paşa ve Dansöz [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/1rc0qVr. Erşim Tarihi: 27.02.2016.

Fontcuberta, Joan. (2005). Googlegram: Niepce [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2sV0xrc. Erişim Tarihi: 27.07.2017.

Giorgione. (1510). Uyuyan Venüs [Resim]. Kaynak: http://bit.ly/2vIFglL. Erişim Tarihi: 14.03.2017.

Gormley, Antony. (2009). One & Other [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2rUTMEj Erişim Tarihi: 26.07.2017.

Goya, Francisco. (1790-1800). Çıplak Maya [Resim]. Kaynak: http://bit.ly/2w1XPEf. Erişim Tarihi: 14.03.2017.

Gursky, Andreas. (1999). Ren 2 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2sf2v3D Erişim Tarihi: 26.07.2017.

Hill, David Octavius ve Adamson, Robert. (1843-1847). Balıkçı Çocuklar [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/1U6ndMK. Erişim Tarihi: 04.04.2016.

Höch, Hannah. (1919). Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş [Fotoğraf]. Knierim, Fabian. (2015). Dada. Juliet Hacking (Ed.). Fotoğrafın Tüm Öyküsü içinde (s.192-195). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kessels, Erik. (2011-2012). Fotoğraflarla 24 Saat, FOAM Sanat Galerisi [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2hFN69m. Erişim Tarihi: 14.10.2017.

Kessels, Erik. (2012). Albüm Güzelliği [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2hGGAzg. Erişim Tarihi: 14.10.2017.

Kessels, Erik. (2014). Fotoğraflarla 24 Saat, Sainte-Claire Kilisesi/Vevey (1) [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2kPMDpS. Erişim Tarihi: 14.10.2017.

Kessels, Erik. (2014). Fotoğraflarla 24 Saat, Sainte-Claire Kilisesi/Vevey (2) [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/1NyRm1N. Erişim Tarihi: 14.10.2017.

Kessels, Erik. (2015). Bitmemiş Baba [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2xF2VmJ. Erişim Tarihi: 14.10.2017.

Kessels, Erik. (2017). Erik Kessels'in Birçok Hayatı, s. 122-123 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2xFsadk. Erişim Tarihi: 14.10.2017.

Larenkov, Sergey. (1941/2009). Moskova Savunması [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2rUT9L8. Erişim Tarihi: 26.07.2017.

Levine, Sherrie. (1981). Walker Evans'tan Sonra: 4 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2vJdVQJ. Erişim Tarihi: 26.01.2017.

Manet, Edouard. (1863). Olympia [Resim]. Kaynak: http://bit.ly/2onzHqX. Erişim Tarihi: 14.03.2017.

Manet, Edouard. (1868). Emile Zola'nın Portresi [Resim]. Kaynak: http://bit.ly/2wfG4Rs. Erişim Tarihi: 2.12.2016.

Manovich, Lev., Douglass, Jeremy. (2009). *Zaman Çizelgesi* [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2lUoFue. Erişim Tarihi: 06.11.2017.

Manovich, Lev., Hochman, Nadav., Chow, Jay. (2012). Brooklyn [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2ibFRa1. Erişim Tarihi: 06.11.2017.

Manovich, Lev., Yazdani, Mehrdad., Tifentale, Alise., Chow, Jay. (2014). İstisnai ve Gündelik: Kiev'de 144 Saat [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2z-TIdoz. Erişim Tarihi: 06.11.2017.

Moholy-Nagy, Laszlo. (1928). Radyo Kulesinden [Fotoğraf]. Bracegirdle, Anna. (2015). Weimar Cumhuriyeti'nde Avangard Fotoğrafçılık. Juliet Hacking (Ed.). Fotoğrafın Tüm Öyküsü içinde (s.216-223). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Morimura, Yasumasa. (1988). Fugato. [Fotoğraf]. Kaynak: Durden, Mark. (2015). Fotoğraf Bugün. İstanbul: Akbank Yayınları. S. 383.

Niépce, Joseph Nicéphore. (1926). Gras'ta Pencereden Görünüş [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/1VKT3Ru. Erişim Tarihi: 12.02.2016.

Raphael. (1513-1514). Genç Adam Portresi [Resim]. Kaynak: http://bit.ly/2ia3X7L. Erişim Tarihi: 18.08.2017.

Rauschenberg, Robert. (1964). Persimmon [Resim]. Kaynak: http://bit.ly/2v21KMC. Erişim Tarihi: 22.12.2016.

Rejlander, Oscar Gustave. (1857). *Hayatın İki Yolu* [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/1OcjNc6. Erişim Tarihi: 07.06.2016.

Rembrandt. (1638). İyi Samiriyeli ve Manzara [Resim]. Kaynak: http://bit.ly/2wU1XDN. Erişim Tarihi: 18.08.2017.

Robinson, Hebe. (1890/2012). Jorgine Myhre (1858-1952) [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2hynjDH. Erişim Tarihi: 27.09.2017.

Robinson, Hebe. (1930/2012). Johan Kristian Alfred Nilsen ve Hanna Sofie Petersdatter [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2k8rwii. Erişim Tarihi: 27.09.2017.

Robinson, Hebe. (1944/2012). Klara Abisi Almar'la Birlikte [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2wWilYc. Erişim Tarihi: 27.09.2017.

Robinson, Hebe. (1947/2012). Kuzenler Klara ve Alf Kayak Yapıyor [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2fRW8A5. Erişim Tarihi: 27.09.2017.

Robinson, Hebe. (2012). 24h [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2fqq6ui. Erişim Tarihi: 27.09.2017.

Robinson, Hebe. (2012). İsimsiz 02 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2frlY-tU. Erişim Tarihi: 27.09.2017.

Robinson, Hebe. (2012). İsimsiz 03 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2f-REUma. Erişim Tarihi: 27.09.2017.

Robinson, Hebe. (2012). İsimsiz 04 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2xM-cVho. Erişim Tarihi: 27.09.2017.

Robinson, Hebe. (2012). İsimsiz 05 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2wX-Je9i. Erişim Tarihi: 27.09.2017.

Ruff, Thomas. (1986). Stoya [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2wdm5lZ. Erişim Tarihi: 29.08.2017.

Ruff, Thomas. (1999). Nudes dyk03 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2tgj-lEb. Erişim Tarihi: 27.07.2017.

Ruff, Thomas. (2000). d.p.b. 08 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2vEGblv. Erişim Tarihi: 29.08.2017.

Ruff, Thomas. (2002-2007). jpeg ca041 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2vuVYZ9. Erişim Tarihi: 31.08.2017.

Ruff, Thomas. (2002-2007). jpeg nb01 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2e-sarOm. Erişim Tarihi: 31.08.2017.

Ruff, Thomas. (2004). jpeg ny02 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2vHL-KAC. Erişim Tarihi: 31.08.2017.

Ruff, Thomas. (2005). jpeg ir02 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2eHg1Jz. Erişim Tarihi: 31.08.2017.

Ruff, Thomas. (2007). jpeg ri02 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2vuyBir. Erişim Tarihi: 31.08.2017.

Ruff, Thomas. (2007). jpeg rl104 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2vyrAsJ. Erişim Tarihi: 29.08.2017.

Ruff, Thomas. (2013). 3D-m.a.r.s. 09 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2xHrAaE. Erişim Tarihi: 29.08.2017.

Sherman, Cindy. (1980). İsimsiz Film Kareleri 54 [Fotoğraf]. Kaynak: Durden, Mark. (2015). Fotoğraf Bugün. İstanbul: Akbank Yayınları. S. 61.

Simon, Taryn. (2011). Bölüm XI [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2u-UwKz5. Erişim Tarihi: 18.08.2017.

Simon, Taryn. (2011). Ölü İlan Edilmiş Yaşayan Adam ve Diğer Bölümler I-XVIII, Neue Nationalgaleria, Berlin [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2v-5lQ8O. Erişim Tarihi: 18.08.2017.

Simon, Taryn. (2013). Dosya: El Sıkışmak [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2fPJEvr. Erişim Tarihi: 18.08.2017.

Smith, Eugene. (1951). Ölünün Başında Beklemek [Fotoğraf]. Kaynak: Hugnes, Jim. (1999). Aperture Masters of Photography: W. Eugene Smith. Köln: Könemann.

Tillmans, Wolfgang. (2001). Nezaret [Fotoğraf]. Durden, Mark. (2015). Fotoğraf Bugün. İstanbul: Akbank Yayınları.

Titian. (1538). Urbino Venüsü [Resim]. Kaynak: http://bit.ly/2nNx0ik. Erişim Tarihi: 14.03.2017.

Umbrico, Penelope. (2008-2013). Sipariş Dışı [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2xAlIzL. Erişim Tarihi: 26. 08. 2017.

Umbrico, Penelope. (2008). Evrensel Uzaktan Kumandalar (eBay) [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2ixoZxj. Erişim Tarihi: 26. 08. 2017.

Umbrico, Penelope. (2012-2016). El İçindeki Güneş [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2ix95CS. Erişim Tarihi: 26. 08. 2017.

Umbrico, Penelope. (2015). Bozuk Ekran [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2wvZcLJ. Erişim Tarihi: 26. 08. 2017.

Umbrico, Penelope. (2017). Gün Batımı Portreleri [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2ix95CS. Erişim Tarihi: 26. 08. 2017.

Wahner, Matthias. (1994). Özelliksiz İnsan [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2tO436P. Erişim Tarihi: 26.07.2017.

Wetherell, Marmaduke. (1934). Nessie [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2wjyO88. Erişim Tarihi: 19.08.2017.

Witkin, Joel Peter. (1984). Hasat [Fotoğraf]. Kaynak: http://artnt.cm/2w-1Z6el. Erişim Tarihi: 14.03. 2017.

Wolf, Michael. (1997-1998). İsimsiz 01 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2ltbMH9. Erişim Tarihi: 30.10.2017.

Wolf, Michael. (2004-2014). Fabrika Çalışanlarının Portreleri-15 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2ihlWpm. Erişim Tarihi: 31.10.2017.

Wolf, Michael. (2004-2014). Oyuncak Fabrikaları-16 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2z1xxDu. Erişim Tarihi: 31.10.2017.

Wolf, Michael. (2004-2014). Toplama ve Geliştirme-1 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2z2pHta. Erişim Tarihi: 31.10.2017.

Wolf, Michael. (2006). 100x100-3 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2y-f21m1. Erişim Tarihi: 30.10.2017.

Wolf, Michael. (2010). Arayüzey-04 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2i-tAtP9. Erişim Tarihi: 04.11.2017.

Wolf, Michael. (2010). Bir Dizi Talihsiz Olay-07 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2j0gqLY. Erişim Tarihi: 04.11.2017.

Wolf, Michael. (2010). Eiffel Kulesi-14 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2lQ5oKf. Erişim Tarihi: 04.11.2017.

Wolf, Michael. (2010). Manhattan-32 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2A-6U7HD. Erişim Tarihi: 04.11.2017.

Wolf, Michael. (2010). Paris-028 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2zfJdjV. Erişim Tarihi: 04.11.2017.

Wolf, Michael. (2010). Portreler-10 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2hI-8viR. Erişim Tarihi: 04.11.2017.

Wolf, Michael. (2010). Siktir!-07 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2A7TJZD. Erişim Tarihi: 04.11.2017.

Wolf, Michael. (2010). Tokyo Sıkışması-75 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2AmcKbR. Erişim Tarihi: 04.11.2017.

Wolf, Michael. (2014). Enstalasyon-1 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/1bKH1k4. Erişim Tarihi: 31.10.2017.

Wolf, Michael. (2014). Paris Ağaç Gölgeleri-8 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2ihx3Pl. Erişim Tarihi: 31.10.2017.

Wolf, Michael. (2014). Paris Çatı Üstleri-11 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2gYvxor. Erişim Tarihi: 31.10.2017.

Wolf, Michael. (2015). Hong Kong Florası-6 [Fotoğraf]. Kaynak: http://bit.ly/2luYSZj. Erişim Tarihi: 31.10.2017.

Filmler

Crow, Maisie. (Fotoğraf/Video/Ses/Prodüksiyon). (2010). *Yalnız Başına Bir Hayat* [Film]. ABD: Bağımsız. Kaynak: https://vimeo.com/27305723.

Crow, Maisie. (Fotoğraf/Video/Ses/Prodüksiyon). (2012). *Günümüzde Çernobil İşçileri* [Film]. ABD: Bağımsız. Kaynak: https://vimeo.com/33639814.

Manovich, Lev. (Video Art) (1994). Küçük Filmler [Film]. ABD: Bağımsız. Kaynak: http://bit.ly/2lWbucf. Erişim Tarihi: 06.11.2017.

Televizyon Programları

ABC News. (2001). 9/11 İkinci Uçağın Çarpma Anı [Televizyon Programı]. Kaynak: http://bit.ly/2wbAlwA. Erişim Tarihi: 19.08.2017.

ABC News. (2001). 9/11'den Canlı Yayın [Televizyon Programı]. Kaynak: http://bit.ly/2xADC6y. Erişim Tarihi: 31.08.2017.

Harita

Fisher, Eric. (2011). Bir Şey Görün ya da Söyleyin, Londra [Harita]. Kaynak: http://read.bi/Lp0LzW. Erişim Tarihi: 26.07.2017.

Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı

Hipermetin ve Değişen Estetik Anlayışı

Onur Tatar

İcat edildiği 19. yüzyılın ilk yarısından günümüze değin estetik ile yakın ilişki içerisinde olan bir sanattır fotoğraf. Duyularla algılanan ve güzeli konu edinen estetik ise dönemsel olarak değişiklik gösterir ve fotoğraf sanatı bu değişimden hayli etkilenir. Dijital teknolojilerin yaygınlaşarak yaşamın her alanına nüfuz ettiği günümüzde estetik anlayışı da farklı bir evreye girdi. Bu kitap, dijital tabanlı iletişim teknolojilerinin geliştirilmesi ve yaygınlaşmasıyla adından bahsedilir hale gelen *dijimodernizm* ve bu dönemde metin formunda yaşanan köklü değişimin ortaya çıkardığı *hipermetin* kavramı bağlamında, çağdaş fotoğraf estetiği anlayışında yaşanan dönüşümü sergilemeyi arzulamaktadır.

Hipermetin, başta bilişim alanını ilgilendiren ve günümüzün tüm kültürel ürünlerini etkisi altına almış yeni bir kavram. Dolayısıyla *hipermetin* üzerine yapılan sayılı araştırmalar, kavramı bilgi teknolojileri ya da dilbilim açısından ele alır. Bu araştırmalar, kavramın estetikle olan bağını kısmen göz ardı ederek, daha çok *dijimodern* dönemin kültürel ürünlerine odaklanır. Bu bağlamda kitapta; *modernizm*, *postmodernizm* ve hipermetinle ilişkilendirilen *dijimodernizm* zaman-mekân ve gerçeklik algısı ayrıca süje üzerinden açıklanır. Her bir dönemin yarattığı metin formu, yarattığı estetik anlayışı ortaya koyacak biçimde fotoğraf örnekleri üzerinden tanımlanır.

KİTAP www.a7kitap.com
/a7kitap
/a7kitap
/a7kitap

₺30