

Açık Bir Yapıt: "...Şimdi Haberler" ¹

Ufuk Soyöz

Özet

Atila İlkyaz'ın "...Şimdi Haberler" isimli serisi basın fotoğraflarının gündelik dilini sanat galerisine taşıyor. İlkyaz'ın fotoğraflara müdahalesi onları anlık imajlar olmaktan çıkarıp İlkyaz'ın resim dilinin bir parçası haline getiriyor. Bu makalede İlkyaz'ın yapıtları ile Modernist ve çağdaş sanatçıların ve düşünürlerin izlekleri arasında bağlantılar açığa çıkarılmış ve okuyucuya İlkyaz'ın foto-imajlarını anlamlandırmak için yöntemler önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler

fotoğraf
atmosfer (aura)
modernizm
postmodernizm
maske

AN OPEN WORK: "...NOW NEWS"

Abstract

"Şimdi Haberler" (...Now...News) the show of Atila İlkyaz carries the quotidian language of press photos into the art. The modifications of İlkyaz turns the fleeting images of photos into İlkyaz's sign language. In this article the connections between İlkyaz's images and the Modernist and contemporary artists and thinkers are analyzed and the methods of interpretation are offered to the reader.

Keywords

photography
aura
modernism
postmodernism
mask

1. İngilizceden Türkçeye çeviriler aksi belirtilmedikçe yazara aittir.

Bir yapıtın ierisindeki ve farklı yapıtlar arasındaki
biçimsel ilişkiler bir düzen, evrenin bir eğretilemesini
oluştururlar.
Focillon ²

Ondokuzuncu Yüzyılın en mantıklı aesthete'i olan Mallarme
dünyadaki her şeyin bir kitapta son bulmak için varolduğunu
söylemişti. Bugünse her şey bir fotoğrafta son bulmak üzere
varoluyor.
Susan Sontag ³

Atila İlkyaz "...şimdi Haberler" serisinde gazete kprlerini kendi
hayal dünyası ile buluşturuyor. İlkyaz gazete kprlerini modern bir
Çoğaltma tekniği olan fotokopi ile alışılmış boyutlarının dışında
büyüterek, üzerlerine transparan bir katmanla kendi figürlerini
bindiriyor.⁴ Kullanılan malzemenin gazete kprleri ve aydinger gibi
gündelik hayata dair malzemeler olması ve yapıtların fotokopi ile
oğaltılmış olması İlkyaz'ın sergisi ile yirminci yüzyılın nc akımları
arasında paralellikler kuruyor. Fakat İlkyaz her ne kadar erken yirminci
yüzyıl sanatının tekniklerini kullansa da İlkyaz'ın üstüste bindirmeleri
konularını günümüz dünyasından ve özellikle de gündelik hayattan
alıyor; dolayısıyla izleyiciyi güncel ve popüler olanla bir diyaloğa davet
ediyor. Gazete küpürlerinin gerçekliği ile İlkyaz'ın hayal dünyasının
akışması izleyiciye bu farklı dünyalar arasında seçim yapma ve kendi
izleklerini oluşturma şansı veriyor.

İlkyaz'ın yapıtlarının derinliğini daha iyi anlayabilmek için öncelikle
bu işlerin nc akımlarla bağlantılarını incelemek gerekir. Ondokuzuncu
yüzyılın sonlarından itibaren gelişen nc sanat akımları (ve buna paralel
gelişen toplumsal dönüşüm) sanat ve sanatın değerlendirilme ltleri
zerinde yeniden düşünülmesine yol açtı. Öncelikle Modern sanat yapıtı
geleneksel sanat yapıtının en önemli özelliklerinden biri olan "orijinalite"
kavramına ciddi bir eleştiriye ve yeni bir bakış açısını beraberinde getirdi.
Örneğin yirminci yüzyılın en önemli düşünürlerinden olan Walter
Benjamin "Tekniğin olanaklarıyla Yeniden üretilbildiği çağda sanat
Yapıtı" adlı denemesinde nc akımların şok edici, sanat yapıtının
atmosferini, aura, yıkıcı etkilerinin; fotoğraf, ve özellikle de sinemanın
icadı ve yaygınlaşmasıyla iyice pekiştiğinden ve bu etkilerin sanatın
karakterini, toplumsal ve politik rolünü köklü bir değişime uğrattığından
bahseder. ⁵

Benjamin sanat yapıtının öncelikle tahta-baskı, gravür ve litografi gibi tekniklerle yeniden üretildiğinden; fotoğraf ve son olarak sinemanın ise sanat yapıtlarının etkilerini kökten bir biçimde değişime uğratmanın yanında kendilerine sanat yöntemleri arasında bağımsız bir yer edinecek düzeye de ulaştıklarından bahseder. Geleneksel sanat belirli bir zaman ve mekana bağımlı olarak var olurken (örneğin müze veya galeri ortamı); farklı kopyalama yöntemleriyle çoğaltılmış olan sanat yapıtı zaman ve mekandan bağımsız bir hale gelir ve sanat tüketicisine kendi ortamında ulaşabilir. Kısaca, yeniden üretim sanat yapıtını "şimdi ve buradalığı" özelliğinden yoksun bırakarak sanat yapıtının hakikiliğini ve tarihi varlığını zedeler. Tarihi varlıkla birlikte son bulan sanat yapıtının otoritesidir de aynı zamanda. Varlığı son bulan bu otorite Benjamin tarafından atmosfer, aura, kavramı ile adlandırılır.

İlginçtir ki Modern sanatın ana temaları günümüzde farklı yorumlansa da çağdaş sanatın temelini oluşturur. David Harvey'in de belirttiği gibi, postmodernizm Baudelaire'nin modernite tanımının önemli bir kısmını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı tamamen benimser (Harvey 1990:44). Fakat postmodern sanatçılar ve düşünürler (Modern sanatçıların aksine) ne bu toplumsal gerçekliğe karşı durmaya veya aşmaya, ne de onun evrensel niteliklerini tanımlamaya çalışır. Örneğin Foucault bize "eylemi, düşünceyi ve arzuları çoğaltma, üst üste bindirme ve parçalanma yoluyla gelistirmemizi ve "pozitif ve çoğulcu olanı seçmemizi; farklı olanı birörneklığe, akışı bütünlüğe, hareketli düzenlemeleri sistemlere tercih etmemizi" önerir (Foucault 1997). Fakat bütün bu benzerlikler postmodernizmin modernizmin bir versiyonu olduğu anlamına gelmemelidir. Gerçek dönüşümler bir dönemdeki baskın olmayan düşüncelerin diğesinde hakim hale gelmesiyle ortaya çıkabilir. Postmodernizmin en yalın tanımı Lyotard tarafından Modernist düşünceyi büyük ölçüde belirleyen "üst anlatılara inanmamak" olarak yapılmıştır.

Çağdaş sanatçının izlekleri kadar sanat yapıtı üretme yöntemleri de Modern sanattan beslenir. İlk yazın da yöntemi olan kolaj/montaj ilk kez avant-garde sanatçılar tarafından icad edilmiş olsa da Derrida kolajı

2. Umberto Eco tarafından alıntılanmıştır. Açık Yapıt, 2000, 46.

3. Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, 1993, 38.

4. "Modern" kavramını Marshall Berman'ın All That Solid Melts into Air: The Experience of Modernity (Katı Olan Herşey Buharlaşıyor), 1982, adlı kitabında tanımladığı şekilde; baş harfini büyük harfle yazdığım zaman sanat tarihinde bir dönemi kast ederek, küçük harfle yazdığım zaman ise "yeni olan" anlamında kullanacağım.

5. Walter Benjamin, 2001, Tekniğin olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı, çev. Ahmet Cemal.

postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. Kolajın bir teknik olarak çağdaş sanatta kullanılış amacı günümüzde "ötekilik" ve "başka dünyalar" kavramlarına duyulan ilgi ile yakından bağlantılıdır. Foucault'nun heterotopia kavramı postmodernizmin birarada varolan dünyaların çokluğuna yaptığı vurguyu anlamak açısından önemli bir kavramdır (Foucault 1997). Foucault heterotopia kavramı ile farklı zaman ve mekanlardaki çok sayıdaki dünyanın birarada varolmasından; ortak noktaları olmamasına rağmen üst üste veya yanyana çakışmasından bahseder.

Atilla İlkyaz da yapıtlarında aynı mekanda varolması imkansız gibi görünen dünyaları kolajla üstüste bindirmek suretiyle biraraya getirir. Temelde iki farklı ontolojik yapının üstüste bindirilmesi aslında içinde birçok alt temanın çatışmasını barındırır. Gerçekliğin, gündelik hayatın, anlık ve gelip geçici olanın, yani gazete küpürlerinin sıradanlığı ile İlkyaz'ın yıllardır geliştirdiği resim dilinin düşsel ve genellikle "yüksek sanat" ile ilişkilendirilen simgeler dünyası aynı düzlemde bir araya gelir. Böylelikle başka seslerin, farklı dünyaların karşıtlıkları aynı mekanda içiçe geçer.⁶

Bu biraradalık ve üstüste binme hali farklı dünyaların aynı zamanda hem çatışmasını hem de iletişime geçmesini sağlar. Fakat bu iletişim süresiz bir ilişkidir, farklı yapılar "sürekli olarak birbirinden koparak yeni ilişkiler içinde bir araya gelir" (Harvey 1990: 49). Bu farklı bileşenlerin ne kadar çeşitli olabileceğini anlamak için 1960'lı yıllarda Derrida'nın Heidegger'i yorumlamasıyla başlayan "yapıbozumculuk" deconstruction, akımının yaklaşımını incelemek faydalı olabilir. Yapıbozumculuk "metin"leri "okuma"ya ilişkin bir düşünce sistemi geliştirmiştir.⁷ Buna göre her metnin yaratıcısından bağımsız, intertextual, bir yaşamı vardır ve yapıbozumculuğun amacı bunu kabullenerek, bir metnin içinde bir başkasını yaratmak; bir metni diğerinin içine inşa etmektir.

Bu bakış açısı sanat yapıtının hiçbirzaman tek ve bütünsel bir anlamı olmayacağı için geçici, parçalı, süresiz ve karmaşık yapıları teşvik eder; kolaj ve montaj yöntemlerini heterojenliğinden dolayı destekler. Umberto Eco da 1960'larda yapıbozumculuk akımından bağımsız olarak yazdığı "Açık Yapıt" ta benzer düşünceleri savunur: "Açık yapıt bize,

6. Bu karşıtlıklar basit kutuplaşmalar olarak sunulduğunda tehlikeli ve karmaşık ilişkileri anlatmakta yetersiz kalsa da temelde modernizm ile postmodernizm arasındaki karşıtlıklarla örtüşmektedir. Bu karşıtlıkların ayrıntılı bir dökümü için I. Hassan'ın hazırladığı tabloya bakılabilir (Harvey 1990:43).

tümğyle parçalanmışlık imgesini verme görevini üstlenmektedir: bize herhangi bir parçalanmışlığı açıklamaz, kendisi bizzat parçalanmışlığın kendisidir" (Eco 1989:90). Bu tarz üretilen sanat yapıtları demokratik katılım için fırsat sağlar; imgelerin ve anlamların üretimine kültür üreticileri kadar kültür tüketicileri de katılır. Sanatçının otoritesini asgariye indirmek açısından fırsatlar yaratır; sanatçı sadece parçalar ve/veya kompleks bütünlükler yaratarak tüketicilere bu parçalılıkları farklı bütünlüklerde yeniden birleştirme şansı verir.

Atila İlkyaz'ın kolajları da farklı okumalara izin verir. Üstüste gelen farklı yapılar içinde pek çok farklı bakış açısının eş zamanlı varoluşunu barındırır. Çünkü bu işlerde simgeler "yapısal ilişkileri belirgin olmayan takımyıldızlar gibi birleştirilmiş ve anlam belirsizliği (izlenimcilerde olduğu gibi), biçim ile arka plan arasındaki ayrımın yeniden vurgulanmasına yönlendirilmemiştir. Burada, zemin yapıtın öznesi haline gelir, ya da yapıtın öznesi sürekli metamorfoz geçiren zemindir. İzleyici kendi bakış açılarını, bağlantılarını ve yönlerini seçebilir (aslında seçmek zorunda kalır) ve her biçimin ardındaki, birbirini dışlayarak sürekli karşılıklı dışlama ve birleşme ilişkisi içinde olan diğer olası formları ayırd edebilir" (Eco 1989:90).

İlkyaz'ın kolajları gazete küpürleriyle girdiği iletişim içinde pek çok farklı boyut barındırır. İlkyaz'ın resimsel simgelerinin fotoğrafın gerçekliğiyle girdiği iletişim fotoğrafları görünür kılar. Çünkü fotoğraf görünmez, gördüğümüz şey fotoğraf değildir. Başka bir deyişle, fotoğraf göndergesinden ayrılmaz. Rene Magritte'in ünlü yapıtı "Ceci ne pas une pipe" i anımsatan bir biçimde İlkyaz'ın müdahalesi fotoğrafı göstergesinden ayırmaya yarayan bir altyazı işlevi görür.⁸

Basın fotoğrafları çoğunlukla tek düzlemlidir (tekel fotoğrafların durağan olması gerekmez). Diğer bir deyişle, bu görüntülerde derinlik/veya çok anlamlılık yoktur, kontrollü bir şok etkisi vardır. Üstelik gazete küpürlerinin "atmosfersizliği" (çoğaltılmalarından kaynaklanan aura yoksunluğu) onları etkisiz kılar. Basın fotoğrafları anlık algılanılır. Susan Sontag gazete küpürleriyle olan ilişkisini benzer bir biçimde anlatır: "...Onlara bakarım, onları anımsamam, hiçbir ayrıntı (kıyıda, köşedeki) okumamı bölmez: onlarla ilgilenirim (tüm dünyayla ilgilendiğim gibi) onlara aşık olmam" (Sontag 1993: 35).

7. Buradaki "metin" düz anlamıyla sadece yazılı metinleri değil, imgelerden örülmüş her türlü yapıyı içinde barındırır, dolayısıyla böyle bir metni "okumak" da düz anlamı dışında yapının simgelerini çözümlenmek anlamındadır.

8. Magritte'in bahsedilen eseri bir pipo ve fotoğrafın altındaki "Ceci ne pas une pipe" (Bu bir pipo değildir) yazısından oluşur.

İlkyaz'ın müdahalesi ise tek düzlemli olan fotoğraflara yeni bir boyut ekleyerek vurgusunu artırır ve/veya değiştirirken, bizi görsel ve imgesel birleşmelerin çoğulluğuna davet eder. İlkyaz'ın gazete küpürlerine müdahalesi aynı zamanda fotoğraf için bir maske görevi görür. Maske (antik Yunan tragedyasında olduğu gibi) anlam demektir ve anlam fotoğrafın en zor yanıdır. Barthes'a göre izleyici fotoğrafta anlamı genelde politik olarak değil estetik olarak tüketir (Barthes 2000: 53). Özellikle de günümüzde "dünyayı saran adaletsizliğin fotoğrafik kataloğu" bizi trajik olana alıstırdı ve acı vermesi gereken şey sıradanlaştı. Bu bağlamda İlkyaz'ın figüratif "maske"leri fotoğrafa dramatik, ekspresyonist bir boyut ekleyerek anlamı yeniden kurma çabasıdır da aynı zamanda. Bu sayede yapıtın heterojenliği nesnelere konuşturarak bizi gizliden gizliye düşünmeye zorlar. "Sonuç olarak fotoğraf korkutuğu, ittiği ve hatta damgaladığı zaman değil, kara kara düşündürdüğü zaman yıkıcıdır" (Barthes 2000:54).

Sontag genel kanının aksine fotoğrafı "doğuştan gerçeküstü olan tek sanat" olarak görür (Sontag 1993: 65). Her fotoğraf gerçekliğin küçük bir kısmını barındırabilmesi ve çerçevelenin dışında kalanı ima etmesi sebebiyle bir gizem, müphemlik taşır. Kendi başına birşey ifade etmeyen fotoğraflar hayal dünyasına, fanteziye birer çağrıdır. "Fotoğrafik görüntünün en üst düzeydeki bilgeliği şöyle der: İşte yüzey. Şimdi bunun altında ne olduğunu, eğer görüntüsü buysa gerçekliğin ne olması gerektiğini, bizi "çevreleyen evrendeki özgür olanakları: bulutların oynaşmalarını, sudaki akisleri, topraktaki izleri, ıslak yapraklar üzerinde güneş ışınlarının yansımalarını; onlarda bütünün çok yönlü biçiminin kesintisiz zaferinin onanmasını" hayal etmeye çağırır, hayranlıkla izlemek ve kurmaya devam etmek bize kalmıştır (Sontag 1993: 37).

Kaynakça

BERMANN, MARSHALL (1982). All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity (New York: Simon and Schuster).

BENJAMIN, WALTER (2001). Tekniğin olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları)

BARTHES, ROLAND (2000). Camera Lucida. Fotoğraf Üzerine Düşünceler, çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

ECO, UMBERTO (1989). The Open Work, çev. Anna Cancogni (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press)_ (2000). Açık Yapıt, çev. Nilüfer Uğur Dalay (Can Yayınları, İstanbul)

FOUCAULT, MICHÉL (1997) "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", Rethinking Architecture, ed. Neil Leach (London, New York: Routledge) 350-380.

HARVEY, DAVID (1990) The Condition of Postmodernity (1989 yenidenbasımı, Oxford, UK; Cambridge, USA: Basil Blackwell)

SONTAG, SUSAN 1993, Fotoğraf Üzerine, çev. Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları)