

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HIZ KAVRAMI VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA
GÜNÜMÜZ SANATI**

**Hazırlayan
Yasemin BAYIK**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Feyzi KORUR**

İZMİR-2012

GİRİŞ

Bugünkü teknolojinin gelişmesinin de temel dayanak her ne kadar savaşlar olsa da ancak; teknolojik gelişmeler savaşlarla sınırlı kalmayıp, her alana yayılmıştır. Bu gelişmelerin hemen hepsi yaşamımızı kolaylaştırırken öte yandan etkisi altına almıştır.

Teknolojik buluşlar, gelişmeler her zaman belirgin bir ilerlemeye yol açmıştır. Bu gelişmeler; ekonomik, toplumsal, kültürel alanlarda yaşamımızın kolaylaşmasına katkıda bulunurken, gelişmelere hız kazandırmıştır. Bu hız her şeyi çok hızlı tüketmemize ve dengelerin değişmesine neden olmuştur. Bu durumdan Sanat'ta kendi payına düşeni yaşamaktadır. Radyo, fotoğraf makinesi, televizyon, bilgisayarın gelişmesi ve yaygınlaşması Sanat'a yeni bir soluk katarak farklılıklar sunmuştur. Bu farklılıklar sanatın özgürleşmesini sağlarken bir anlamda da kazaya sürüklemiştir. Bu kaza sanatın şimdiye kadar hiç yaşamadığı bir açmaz yaşamasına neden olmuştur.

Zaman-Mekan bağlamında elektronik iletim ve ileri teknoloji makinelerinin hız-mekan zamanını yaşıyoruz. Bu hız-mekan tüm dünyada kültürel değişimi sağlayan teknolojik gelişmelerin Sanat'a en fazla etkisi olan ekrandır. Dijital teknolojiler imgelerin internet ağından gönderilmeleriyle zaman aralığı kavramı yok olmuştur. Ekran gerçekliğin temsil edilmesinde önemli bir paya sahiptir. Kübizm ve Fütürizm ile perspektifin dağılımı süreci *pisuar* ile hız kazanıp, hazır-nesne'nin sanat yapıtına dönüşmesiyle temsil ve estetiğin sonuna varılmıştır. Tüm bunlar sanatın geleneksel estetik yargılarını zorlamış ve anti-estetiğin, kavramsallığı, sahne performansyonlarını başlatmış ve daha sonra yaygınlaştırmıştır.

Sanat alanındaki bu hızlı gelişim sanatın kazasına neden olmuştur. Bu kaza ve *sondan sonra* sanat için yeni bir süreç başlamıştır. Hız ve teknolojinin sağlamış olduğu çoğulcu sanat ortamında; film, video, hareketli mekanik düzenekler, iletişim teknolojileri, dijital sanat, web bazlı ve ağ sanatı gibi sanat alanına yeni uygulama alanları getirmiş ve kavramsal boyutu öne çıkarmıştır. Günümüz sanatında farklı birçok öge bir arada kullanılmaktadır. Bu durumda izleyiciyi anlamı ayırt etmek yerine anlam üretmeye, teşvik etmiştir. Aşırı anlamlar yüklemeye yönelik yöntemler çok kullanılmaya başlanır. Gerçeğin yerine onun işaretleri kullanılarak simülasyonlar

hipergerçekle sonuçlanır. Böylece post-sanatın etkin olduğu bir döneme girilir ve post-sanatta kuramın eleştirisini ve bilinç dışının yerini teknoloji alır. Geline nokta sanatın sorunlar yaşadığı dönemdir. Hız ve teknolojinin neden olduğu olumlu-olumsuz bir çok durum bir arada yaşanmaktadır.

Bu araştırmada günümüz sanatının hız ve teknolojiyle olan ilişkisi yukarıda değinilen konular bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu araştırmada, değerlendirmeler ve günümüz sanatını ilgilendiren kavramlar dikkate alınarak yapılmıştır. Günümüz sanatı sinema, fotoğraf, mimari, edebiyat gibi alanları da içine alarak her türlü malzeme ve tekniği kapsamına almıştır.

Bu araştırmada kullanılan görseller internet ortamından yararlanılarak sanat galerileri, web siteleri, kitap ve dergilerden taranarak bulunmuş, kopyalama engelleri bulunmayanlar kullanılmıştır.

1.BÖLÜM:

HIZ VE TEKNOLOJİNİN ETKEN OLDUĞU ALANLAR

1.1. Hız ve Teknoloji

Yeni bir teknolojinin başlangıcını (radyo, fotoğraf makinesi, televizyon) yaşayanlar en belirgin tepkileri verirler. Bu da göz yada kulağın teknolojik gelişmesinin hemen ortaya çıkardığı yeni duyuşsal oranlar, toplumlara, insanlara hep birlikte bütün duyular arasında çok şiddetli yeni bir “bütünleşme” ya da yeni bir etkileşim kalıbında yeni bir dünya sunar. Ama bu topluluklar yeni algı alışkanlıklarını çalışma ve ortak alanlarına kattıkça, başlangıçta ki şok dağılır ve kaybolur. İşte gerçek devrim, kişisel ve toplumsal yaşamın, yeni teknoloji tarafından kurulan yeni algılama modeline, sonradan anlaşılan ve süren bu “uyarlanma” evresinde gerçekleşir.¹

Marshal McLuhan *“Bir kültürün içinden ya da dışından bir teknoloji başlatılır ve bu teknoloji duyularımızdan birine ya da diğerine yeni bir vurgu ya da üstünlük verirse, bütün duyularımız arasında ki oran değişir. Artık ne eskiden hissettiklerimizin aynını hissederiz ne de gözlerimiz ve kulaklarımız ve öteki duyularımız aynı kalır.”*² diye tanımlar. McLuhan’a göre teknolojik gelişmelerle yaşamımıza giren iletişim araçlarının hayatı oldukça değiştirmiş ve bizim uzantımız haline gelmiştir. Özellikle elektronik teknolojisinin yaygın kullanımıyla dünya ölçeğinde uzam ve zaman kavramları dönüşmüştür.

Elektrik teknolojisi dünyamızın görsel bir yönelimden işitsel bir yönetime doğru kaydırıldıkça bunun devamı (sonucu) olarak yaşamımıza giren birçok yönelimler geliştirir. Buna tekabül eden görüşlerini Julian Stallabrass şu sözlerle anlatmaktadır:

“Çağdaş metanın hayaletimsi, gayri maddi karakteri neoliberalizmin yükselişiyile el ele yürüyordu. Kapitalizmin bu militan biçimi, özellikle bilgisayar iletişimi anında kaydedilen, bilgi alışverişi ucuz, hızlı ve basit hale getiren geniş kapsamlı teknolojik değişimler sayesinde hayata geçti. Dan

¹ Marshal McLuhan, **Gutenberg Galaksisi: Tipografik insanın oluşumu**, Çev:Gül Çağlı Güven, YKY yay, İstanbul, 1999, s. 35-36

² **Y.a.g.e.**, s.38

*Schiller'in dijital kapitalizm adlı kitabında anlattığı üzere, devasa bilgisayar ağı altyapılarının kurulması; kamu mülkiyetindeki telekomünikasyon sektörlerinin özelleştirilmesi sayesinde gerçekleştirilmiştir. Verinin dijitalleştirilmesi, daha önce (mesela kütüphanelerde) bedava sunulan bilgiyi, ortak veri havuzlarında hapsederek, metalaştırdı.*³

Yaşadığımız kentlerin tamamında her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. Bu kadar sık karşımıza çıkan başka hiçbir imge yoktur. Tarihin hiçbir döneminde günümüzde olduğu kadar böylesine çok imgeler yığını, bu denli yoğun mesaj yağmuru görülmemiştir. Bu mesajlar akılda tutulur veya tutulmaz; görmezden gelinmez mutlaka da okunur çok kısa süreliğine de olsa bu mesajlar belleğimizi imgeleme, anımsama ya da beklentiler yoluyla uyarılırlar. Reklam imgeleri anlaktır. Onları sayfalarda, yollarda yürürken, billboardlarda, panolarda, ekranlarda, uzağımızda ya da yakınımızda mutlaka görürüz. Zamana, uyarılmaları bakımından da anlaktır. Reklam imgeleri, sürekli yenilenir ve gelecekte söz eder.⁴

İmgelerin insan üzerindeki etkileri çok benimsenmiştir. Öyle ki bir çok kişi bu etkinin farkında değildir. Hemen herkes reklam imgelerinin hepsini bir iklim özelliği gibi doğal kabul eder. Günlük yaşamımızın birçok yerinde karşılaşırız ve ister istemez takip ederiz. Biz dururuz; reklam imgeleri hareket eder sürekli değişir, gelişir ve büyük bir hızla yaparlar bunu. Ve bu böyle sürüp gider. Teknoloji geliştikçe reklam sektörünün de sınırları büyür. 1971'de İngiliz fizikçi Dennis Gabor'ın Nobel ödüllü keşfini örnek olarak verebiliriz. Gabor, Nature dergisinde elektron mikroskopuyla çekilmiş fotoğrafların çözünürlüklerini artırmayı sağlayan yöntemle ilgili bir makale yayımladı. Gabor makalesinde *"bir nesnenin imgesinin iki ışık demetinin oluşturduğu girişimin örüntüsünden yeniden oluşturabileceğini gösteriyordu. Işığın davranışı, bir dalga hareketi modelinden yararlanılarak tanımlanabilir: Işık dalgaları arasında ki girişimin yarattığı etkiler birçok açıdan su dalgaları arasındaki girişimin yarattıklarına benzer.*⁵

Gabor iki ışık demeti arasında girişim yaratarak bu etkiden yararlanır ve bunu şöyle anlatır. *"iki ışık demetinden biri referans demeti, yani doğrudan filme aktarılan ışık, diğeri nesne demeti, yani fotoğraflanacak nesnenin yansıttığı ışıktır. Sıradan*

³ Julian Stallabrass, **Sanat AŞ: Çağdaş Sanat ve Bienaller**, Çev: Esin Soğancılar, İletişim yay., İstanbul, 2009, s.75

⁴ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis yay., 1999, İstanbul, s.130

⁵ Douwe Draaisma, **Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**, Çev: Gürol Koca, Metis yay., İstanbul, 2007, s. 220

*fotoğraflarda fotoğraf levhası üzerinde, fotoğraflanan nesnenin yansıttığı ışığın dağılımının tıpatıp bir temsili ortaya çıkar; Holografide ise bilgi filminin üzerine girişim örüntüsü biçiminde paylaşılır.*⁶ Gabor bu filme, yunanca da bütün anlamına gelen *holos* sözcüğünden yola çıkarak hologram adını verir.

Gabor'un bu deneyi 1960'ta lazerin keşfi ve 1963'te Leith ve Upatnieks adlı fizikçilerin bu teknolojiye yaptığı yeni katkılardan sonra mümkün oldu. Ve böylece net, üç boyutlu imgelere sahip inandırıcı ilk hologramlar 1964'te gerçekleşti. Bugün artık çok çeşitli yollar ve yöntemlerle hologram yapmanın imkanları vardır.

Teknolojik buluşlar ve gelişmeler her zaman belirgin bir ilerlemeye yol açar: ve bu gelişmeler maddi, toplumsal, kültürel alanlarda hayatlarımızın iyileşmesine katkıda bulunur ve bu alandaki gelişmelere hız kazandırır. Örneğin; tarih boyunca kara taşıtlarının hızlarında kaydedilen artış, ulaşım teknolojisinde kaydedilen ilerlemenin tartışmasız kanıtıdır. Kronolojik zaman sürecinde, bir uçta M.Ö. 5000 yılına ait olan kızak, diğer uçta ise jet motorlu yarış otomobili bulunur. Biri saatte 2-3 km giderken diğeri saatte 1000 km'nin üzerine çıkabilmektedir. Bunun yanı sıra hava ulaşımında da belirgin gelişmeler olduğunu görürüz. Örneğin uçaklar, heronlar, retor ve uzaya gönderilen uydular v.b.⁷

Tüm bu teknolojik gelişmelerin ve bu gelişmeleri hızlandıran etkenlerin en başında savaşların geldiğini söyleyebiliriz. M.Ö. 5000 yılında bir avcı geyiği avlamak için silaha ihtiyaç duymayabilirdi. Fakat savaşan askerlerin oktan daha hızlı, daha etkili olan silahlara gereksinim duyması savaş malzemelerinin gelişmesine hız vermiştir..

Virilio'ya göre bugün hızlanan dünya değil, gerçeğin kendisidir. Bu görüşünü destekleyen düşüncelerini aynen aktarıyorum:

“Bugüne kadar hep savaşlar geleceğin laboratuvarı olagelmıştır. Hayatta kalma ve ani ölüm ihtimali ile yüzleşme gerekliliğinden ötürü, ister çok eski toplumlarda olsun ister yeni, savaş hep tekniklerin, aletlerin laboratuvarı olmuştur. Buna gerçekten inanıyorum ve bunu aklımızdan hiç çıkarmamalıyız savaş hep hızın

⁶ Draaisma, **a.g.e.**, s.220

⁷ George Basalla, **Teknolojinin evrimi**, Çev: Cem soydemir, Tubitak yay, Ankara, 2000, s.284

laboratuvarı olagelmiştir. Yüzyıllar öncesinin eski Çin stratejisti Sun Tzu çabukluk savaşın özüdür.”⁸ dediğinde, bunu süvarilerin zamanında demişti. Şimdi açıkça görülüyor ki bu söz hala geçerlidir. Savaş aslında modernitenin laboratuvarıdır.

Hız batının umududur; orduların moralini yüksek tutan, *savaşa kullanım kolaylığı getiren* hızdır, taşımacılıktır. Her arazide giden zırhlı araba engelleri ortadan kaldırır. Bu arabayla birlikte artık toprak yoktur; her arazinin arabası yerine arazisiz araba diye adlandırılır. Gerçekte tarih, silah sisteminin hızında ilerlemektedir. Hız yada mesafe rekoru kırmanın kışkırtıcılığı, sportif performans ilkesinin ta kendisi olan hücumun kışkırtıcılığıdır; *zaman ve mekan içinde geriye sayım*, yarışın kendi *mutlak büyüklüğü*’ne doğru tiyatrolaştırılmasından, yavaş ve geometrik bir yürüyüşle başlayıp bedeninin son atılımı sağlamaya yönelik bir biçimde hızlanmasıyla süren askeri saldırının tiyatrolaştırılmasından başka bir şey değildir.⁹

Teknolojik gelişmeler savaşların geceleri de yapılmasını sağladı. Virilio’nun tank olduğu İkinci Dünya Savaşı ve Savaşlarla ilgili görüşüne başvuracak olursak:

“Teknolojik savaşın bize geceleyin de savaşma imkanı verdiği kesin, başka bir deyişle, tiyatro sergiliyoruz. 1914’te, 1925’te o aynı projektörler bombalamaya gelen uçakları seçip vurabilmek için kullanıldı. Dolayısıyla burada tam bir ışık savaşı var: gece ateş açmayı mümkün kılmak üzere güdümlü mermiler kullanılacak, fişekler (fişek tabancaları, tüfekleri) gece ilerleyen birliklerin yollarını aydınlatacak. Ve ben kendim o özel efektleri 2. Dünya Savaşında gördüm. Nantes şehrinin bombalanması sırasında projektörleri, güdümlü mermileri, bombardıman alanını aydınlatmak için bombardıman uçaklarından atılan roket paraşütleri gördüm. Daha önce eşi benzeri duyulmamış, muhteşem ve neredeyse trajik güzellikte bir gösteriydi. Roma’nın yanışıydı. Dolayısıyla, yeni teknolojilerin savaşı zamanın bütünlüğüne yaydığı kesindir, yalnızca geçmişte yaz aylarında olan savaşları değil, kış aylarında olan savaşları da antik çağda savaş mart ayında açılır ve eylül, ekim aylarında bitirilirdi. Yeni teknolojiler yılın her döneminde savaş açabilmemize olanak sağladı. Ancak 1914’e kadar hiç kimse geceleyin savaşmadı. Savaşlar akşam durdurulurdu. Şimdi, yeni teknolojilerle birlikte sadece yılın her zamanı, her mevsiminde savaşmakla kalmıyorlar, durmaksızın, gece ve gündüzde savaşılıyor.”¹⁰

Kronolojik sıralamayı takip edince Virilio’ya bu konuda hak vermemek mümkün değil. Teknoloji sayesinde yakın gelecekte insan gücü gerektirmeyen savaşların olabirliliği mümkün.

⁸ John Armitage – Paul Virilio, **Virilio Live: Selected interviews**” Sage Publication, 2001, s.72

⁹ Paul Virilio, **Hız ve Politika**, Çev: Meltem Cansever, Metis yay., İstanbul, 1998, s.59-112

¹⁰ John Armitage – Paul Virilio, **a.g.e.**, s.74

Tüm bu teknolojik gelişmelerden sanatta kendi payına düşeni yaşar. Radyo, televizyon, fotoğraf makinelerinin buluşları ve yaygınlaşmaya başlaması sanata yeni bir soluk katarak farklılıklar sunar. Walter Benjamin fotoğrafın yeni ve daha demokratik sanat biçimlerini kutlarken seri üretimlerin yeni eleştirel algı kipleri geliştirerek insanların özgürleşmesine katkıda bulunacağını düşünür. Cynthia Freeland fotoğrafın, sanat eserinin biricikliğine meydan okuduğunu söylerken, Benjamin *aura*'nın yok oluşunu iyi bir şey olarak görür. Benjamin'in ağır çekim ve yakın plan gibi teknikler sayesinde duyum algısını arttıracığını düşündüğü asıl örnek sinemaydı. Sinemada mantığın yani kesme ve yapıştırma gibi tekniklerin kullanılmasıyla, izleyicinin normal algı dengesinin ve ritminin bozulmasını düşünüyordu.¹¹ Benjamin'in bu düşüncesini yüksek çözünürlüklü dev ekranlar ile ulaşılan kitlelerin geneli doğrular.

Yüksek çözünürlüklü dev ekran televizyonlar ve dev sinema ekranlarıyla, temalı parklar ve alışveriş merkezlerinin tüketicileri büyüleyen incelikte tasarlanmış sahneleriyle kitle kültürü giderek daha fazla gösterişle kitleleri kuşatıp, fethettikçe, sanat da bu kültürle rekabet etmek zorunda kaldı. Sanat bu rekabeti, bir taraftan kitle kültürünün çekiciliğinden beslerken öte yandan kendi estetiğini ve aykırılığını ona katarak yürütebildi.¹²

Fernand Leger, 1924 Paris fuarındaki makine serileri sanatçıların mütevazî çabalarını gölgede bırakarak kusursuz ürünleri hayretle izler. Dünyada ki bütün ürünlerin estetiğe doyduğu, bundan dolayı artık sanat yapmanın mümkün olmayacağı iddiaları endişeyle gündeme gelir. Modernizmin sanatla hayatı birleştirme rüyası da gerçekleşmiş gibidir. Yinede sonuç, bir sentezden çok, zayıf olanın boyun eğmesidir.¹³ Virilio ise sinemadan yola çıkarak görüşlerini şu şekilde açıklar:

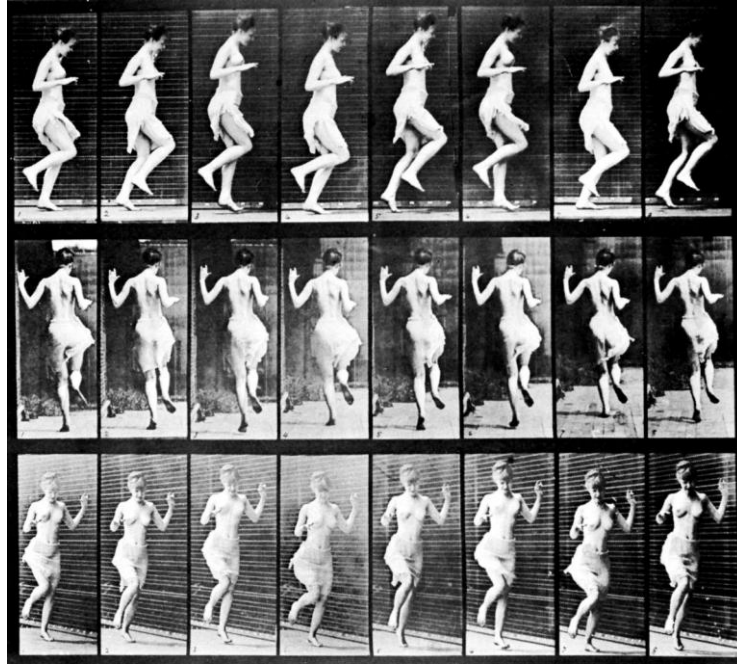
“Sinemada kapsamlı zamandan yoğun zamana bir kayışa tanık olduk. İlk saniyede 16 kare, sonra 24 kare, sonra parçalar, sonra makaralar; eskiden filmler birkaç dakika sürerdi. Meliese'nin filmlerini düşünüyorum. Sonra filmler yarım saat sürmeye başladı, sonra da bir, bir buçuk, iki saat ki ortalama olarak saniyede 25 kare geliyor. Bugünkü yeni makinelerle biz aslında alt algısal olan ile oynuyoruz. Filmlerin süresini yarım saat yada kırk beş dakikaya indirme sürecindeyiz, fakat saniyede 60 kare

¹¹ Cynthia Freeland, **Sanat Kuramı**, çev.Füsun Demir, Dost yay, Ankara, 2008, s.168

¹² Stallabrass, s.87

¹³ Y.a.g.e., s.,72

hızla oynayacaklar. Abel Gance ve Einstein'ın on saate kadar süren kapsamlı filmlerinden yoğun filmlere – video klip yada yarım saatlik filmlere geçiyoruz sanırım. Burada bir hareket var: saniyede 60 karelik filmlerde saniyede 24 karelik filmlerde zaman-mekana gidenden daha fazla şey hız – mekana gidiyor. Fakat bizde alt algısal olanın sınırındayız. Saniyede 60 karenin ötesinde hiçbir şey algılanamayacağı için artık izleyici kalmayacağını biliyoruz.”¹⁴



Şekil 1

Eadweard **Muybridge's**, "Female Figure Hopping", fotoğraf

Virilio aslında geçmişin iletişim araçlarının yerel hızının yerini telekomünikasyonunun küresel hızının almasıyla birlikte hareketsizliğe, hareketin kısırlaşmasına doğru gittiğimiz kanısındadır.

Önce çeşitli baskı tekniklerinin, daha sonra da fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkışıyla sanat eserinin mekanik olarak çoğaltılmasını sağlamıştır. Walter Benjamin 1936'da yazdığı *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* başlıklı ünlü makalesinde tartışır. Benjamin teknolojik olarak yeniden üretilen yada çoğaltılan sanat eserinin kaybettiği şeyin, onun özel atmosferi, halesi, kutsallığı olduğunu düşünür. En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile sanat yapıtının şimdi ve buradanlılığının yani bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığının, hakikiliğinin eksik olacağını vurgular.

¹⁴ John Armitage – Paul Virilio, **a.g.e.**, s.76

1.2. Hız ve Teknolojinin Zaman – Mekan Boyutu

Zaman geçmişin toplamından oluşur. Geçmiş imgesi her bugünle birlikte yitip gitme tehdidi taşır; bu imge asla geri getirilemez. Gottfried Keller *“geçmiş ancak bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir”*¹⁵ diyerek kendi zaman tanımını yapar. Walter Benjamin ise *“geçmiş imgesinin, bugüne taşımadıkça, bugünle, ‘kesişmesi’ sağlanmadıkça yitip gitme tehlikesi taşımasını ve bir daha geri getirilemeyeceğini” savunan görüşüyle biraz daha farklı bir bakış açısı getirir. Yine Benjamin’in deyişiyle, “geçmiş tarihsel olarak kurmak onu gerçekten olduğu gibi tanımlamak değil, tehlike anında birden parlayıveren anıyı ele geçirmektir.”*¹⁶

Marshall Berman moderniteyi (başka şeylerin yanı sıra) mekan ve zamanın belirli bir yaşanma tarzıyla eşitler. Daniel Bell ise modernizmi doruğuna taşıyan birçok akımın mekan ve devinim konularının kavranmasında yeni bir mantık oluşturmak zorunda kaldıklarına işaret eder. Ayrıca *“yüzyılın ilk başlarında nasıl zaman sorunu birincil estetik sorun ise (Bergson, Proust, Joyce) ‘mekanın öğütlenmesinin de’ 20. yy ortası kültürünün birincil estetik sorunu haline gelmiş olduğunu”*¹⁷ ileri sürer. Frederic Jameson, postmodern dönüşümü mekan ve zaman deneyimimizde bir krize bağlar. Bu kriz çerçevesinde, mekansal kategoriler, bir yandan zaman kategorilerine hakim olmaya başlar, bir yandan da öyle bir değişim gösterirler ki bu değişime yetişmemiz mümkün değildir. Jameson’a göre, “bu yeni tür hiper-mekana” uygun bir kavramsal donanımız henüz yoktur; bunun nedenini ise, kısmen algılama alışkanlığımızın, daha önce yüksek modernizmin mekanı olarak anılan eski tür mekanda olmuş olmasına bağlar. Bağımlılığı ve işbirliğini öne çıkarır. Kısacası yeni zamanlar, yeni bir dünyanın yaratılmasıyla ilgilidir.

Yeni zamanların düşünürleri açısından da özel bir önemi var. Onlarda yeni enformasyon teknolojisinin önemini vurgular. Yeni zamanlar bizi yalnızca dünya halkları arasındaki ilişkileri yeniden müzakere etmeye zorlamakla kalmıyor. Yeni zamanlar ayrıca *“insan ırkı ve yerküre gezegeni arasındaki ilişkinin yeni bir anlayışa*

¹⁵ Burcu Pelvanoğlu, “Kesişen Zamanlar: Okuyabilmek – Zamanı Kesiştirebilmek”, **Sanat Dünyamız**, sayı:100, Güz 2006, s.477

¹⁶ Y.a.g.e., s.477

¹⁷ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev: Sungur Savran, Metis yay., İstanbul, 1997, s. 227

oturtulması"¹⁸nı da talep etmektedir. "Küreselleşme yalnızca ulusal ve ekonomik çıkarlara dayalı bir rekabet değil, yeni bir ölçekte ve yeni biçimler içinde karşılıklı bağımlılığı ve işbirliğini öne çıkarır. Kısacası, yeni zamanlar, yeni bir dünyanın yaratılmasıyla ilgilidir."¹⁹ Khrishan Kumar sözlerine şöyle devam eder: "Zamanın değersizleştirilmesiyle beraber uzamın öne çıkarılması gündeme gelir. Zaman dışı şimdinin düzlemi uzamsaldır. Şeyler anlam ve önemlerini tarihten almıyorlarsa eğer, o vakit bunu yalnızca uzamdaki dağılımlardan alırlar. Postmodernlik çağdaşlıkta ve eş anlılıkta sefere çıkar, artsüremli zamandan daha çok eşsüremlide yolculuk eder. Zamandan çok uzamdaki yakınlık ve mesafe bağıntıları anlamın ölçüsü halini alır."²⁰

Mekan ve zaman insan varoluşunun temel kategorilerindedir. Bunları oldukları gibi kabul eder, içeriklerini aşıkarmışız gibi ele alırız. Sanki her şey nesnel bir zaman ölçeğinde yerini bulabilirmiş gibi zamanın akışını saniyeler, dakikalar, saatler, günler, aylar, yıllar, yüzyıllar ve çağlar aracılığıyla kayıtlara geçeriz. David Harvey'nin mekan ve zamana ilişkin söyledikleri ise bu durumu özetler: "fizik biliminde zaman güç ve tartışmalı bir kavram olduğu halde bunun alışılmış günlük programımızı dayandırdığımız sağduyuya yaslanmış zaman anlayışına müdahale etmesine izin vermeyiz. Zihinsel süreç ve algılamamızın bize oyun oynayabileceğini, saniyelerin ışık yılları kadar uzun ya da keyifli saatlerin fark edilmeyecek kadar kısa görünebileceğini elbette biliriz. Ayrıca farklı toplumların (hatta aynı toplumun farklı alt gruplarının) nasıl farklı zaman kavrayışlarına sahip olabileceğini de öğrenip kabulleniriz."²¹

Özel görelilik kuramı ilke olarak bir şeyin ışıktan hızlı olmayacağını söylemiyor. Ancak ışık hızı *bariyer*'nin aşılmasının imkansız olduğunu belirtiyor. Görelilik kuramı uzay ve zaman konusundaki düşüncelerimizi temelden değiştirmeye zorlar. Zamanın uzaydan tamamıyla ayrı ve bağımsız olmadığını, uzay-zaman denilen nesneyi oluşturmak üzere bu ikisinin birleştiğini kabul etmek zorundayız.

Göreliliğin uzay-zamanında uzayın belli bir noktasında ve belli bir zamanda meydana gelen herhangi bir olay dört sayıyla yada, dörtlü koordinatla belirlenebilir. Koordinatların seçimi yine keyfi olabilir; iyi tanımlanmış herhangi bir üçlü uzaysal

¹⁸ Krishan Kumar, **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın yeni Kuramları**, Çev: Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, Ankara, 2004, s.71

¹⁹ **Y.a.g.e.**, s.71

²⁰ **Y.a.g.e.**, s.174

²¹ Harvey, **a.g.e.**, s.227-28

koordinatla herhangi bir zaman ölçüsünü kullanabiliriz ancak gündelikte uzay ve zaman koordinatları arasında gerçek bir farklılığın olmadığı gibi.²²

1905'te evren anlayışımız Albert Einstein (1879-1955) tarafından değiştirildi. Bir patent ofisinde çalışırken her biri fizik dünyasında devrim yaratacak üç makale yayınladı. Bunlardan biri 1917 tarihli Einstein'ın en ünlü özel görelilik diğeri ise başyapıtı sayılan genel göreliliktir. 1905'te Einstein, ışığın bütün ivmesiz referans çerçevelerinden aynı görüldüğü varsayımında bulundu ve bu varsayımı deneyle doğruladı. Einstein'ın hocası Hermann Minkowski'nin ifadesiyle, artık zaman bile yoktur ona göre: "*Bundan böyle kendi başına uzay ve kendi başına zaman, silik birer gölgeye dönüşmeye mahkumlardır ve sadece ikisinin bir nevi birleşimi bağımsız bir gerçeklik sürdürülebilecektir.*"²³

Einstein'a göre: "*görelilik bir evrende tek bir zaman yoktur. Onun yerine bir dolu zaman vardır. Her bir atıl referans çerçevesi için ayrı bir zaman ayrıca bir de kendine özgü zaman denen şey vardır. Kendine özgü zaman, uzay - zamanda da sizin kendi yolunuzda ne kadar zamanın geçtiğini ölçer.*"²⁴ Görelilik her zaman her yerdeki herkes için doğru olacak mutlak bir sıralama olmadığını söyler. (bununla birlikte uzay-zaman her bir noktasındaki her bir kişi için görelilik sıralama yine de nesnedir.)

Kimimiz yavaş, kimimiz hızlı, kimimiz uçakta, kimimiz ise masa başına çakılmış halde olsak da, görelilik açısından bakıldığında hepimiz birbirimize nazaran hayli yavaş hareket ediyoruz. Olayların sırası konusunda ciddi bir anlaşmazlığa düşmek için başka birinden ciddi oranda daha hızlı ya da daha yavaş gitmeniz gerekir.

1917 Einstein'ın keşfettiği en büyük başarısı olan genel göreliliktir. Genel göreliliği bütün ayrıntılarıyla bilmek yerine genel göreliliğin getirdiği başlıca kavramsal ilerlemelerden birinin, yani dört boyutlu uzay - zamanın eğri olabileceğini bilmemiz yeterli. Şimdiye kadarki bulgular evrenin eğri olduğunu işaret etmektedir. Bu eğrilik yerçekimi kuvvetini de açıklar. Örneğin ışık ışınları düz bir çizgide hareket

²² Stephen Hawking, **Zamanın Daha Kısa Tarihi**, Çev: Selma Öğünç, Doğan kitap, İstanbul, 2005, s.27-32

²³ Craig Callender-Ralph Edney, **Zaman: Saatin Neyi Ölçtüğünü Anlamak İçin Çizgibilim**, Çev: Kutlukhan Kutlu, Ntv yay, İstanbul, 2010, s.60

²⁴ **Y.a.g.e.**, s.64-65

eder. Ancak güneşin yakınında hafifçe eğildikleri gözlemlenmiştir. Genel görelilik bu durumu, çok kaba anlatımla, güneşin uzay - zamanı bükmesi (eğmesi) ve ışığın ona doğru *düşmesine* neden olmasının bir sonucu olarak açıklar.²⁵

Zamanı daha farklı diğer biçimiyle ele alırsak tipolojik zaman olarak karşımıza çıkar. Yani zamanın, ne geçen zaman olarak, ne de bir ölçekteki referans noktalarıyla değil, toplumsal - kültürel açıdan anlamlı olayların terimleriyle ya da bu tür olaylar arasında geçen sürelerin ölçtüğü bir zaman kullanımına işaret eder. Bu da yazılı kültüre karşı yazı öncesi kültürü, feodale karşı kabile sanayileşmişe karşı köylü, kente karşı kırsal, moderne karşı geleneksel gibi ikilikler içeren tipolojik zamanı gösterir.²⁶ Zaman, vektörel, fiziksel anlamlardan neredeyse tamamen yoksun bırakılır. Bir hareket ölçüsü olmaktan çok, bir durumlar niteliği olarak kabul edilebilir; ancak bu, dünyada insan toplulukları arasında eşit olmayan niteliklidir.

Saat zaman, modern toplumların ve onların kurucu toplumsal etkinliklerinin örgütlenmesinde merkezi bir önem taşımaktadır. Bu tür toplumlar, zamanın (ve mekanın) boşaltılması ve zamanın soyut, bölünebilir ve evrensel olarak ölçülebilir bir şekilde hapsolmesinin gelişimi çevresinde konumlanmışlardır. Modern makine uygarlığının ilk ayırt edici özelliğinin, buharlı makineden pek çok bakımdan çok daha önemli bir buluş olan saat aracılığıyla örgütlenmiş zamansal düzenlik olduğu açıktır.²⁷

Zaman çeşitli kültürlerin sahip olduğu *zaman teorileri* artık *zamansız (zamandan bağımsız)* teori ve yöntemlerle incelenmektedir. Antropoloji zamanın bu şekilde ele alınışı üzerine çalışmalarını sürdürmektedir. Zaman kültürün sadece ölçüsü değildir: yapısal bileşenlerindedir. Zaman kültürün oluşumuna katkıda bulunur. Kültürde zaman araştırması önemlidir.

Ondokuzuncu yüzyılda daha çok ilerleyip gelişme açısından önemli iki anlayışa rastlarız. Bunlardan birincisi zaman dünyada (doğada veya evrende) yapısaldır ve dolayısıyla onunla birlikte var olur; ikincisi ise dünyanın çeşitli bölümleri (geniş anlamıyla hem doğal hem de toplumsal kültürel bütünlükler) arasındaki

²⁵ Callender, **a.g.e.**, s.97

²⁶ Johannes Fabian, **Zaman ve öteki: Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur**, Çev.Selçuk Budak, Bilim ve Sanat yay. Ankara, 1999, s.45

²⁷ John Urry, **Mekanları Tüketmek**, Çev: Rahmi G. Öğdul, Ayrıntı yay, İstanbul, 1999, s.15

ilişkiler, zamansal ilişkiler olarak anlaşılır. Mekan içinde dağılım, doğrudan doğruya zaman içindeki ardışıklığı yansıtır.²⁸

Maurice Merleau-Ponty mekanı algı entellektüalist anlaşılmaçlıkların ayrıcalıklı bir yeri olarak tanımlar. Örneklerle bunu şöyle açıklar: *“bir nesnenin uzaklığı, görünür büyüklük ya da retinal imgeler arası fark gibi göstergelere dayanan ve bunlardan nesneye dokunmak için atmamız gereken adım sayısını çıkaran anlık bir yargıya bağlanır. Mekan artık görmenin değil düşüncenin nesnesidir. Aslında derinlik algısı, az önce dikkat çektiklerimize benzer bir yapı fenomenidir.”*²⁹ Mekan algımız yükseklik ve genişliğe göredir. Mekanın yönü, yüz ölçümü, biçimi, tekrarlanabilen bir düzeni, hacmi gibi özellikleri vardır. Birçok fizikçi genel anlamda (zaman ve mekan için maddeden önce olmadıklarını) söylerler. David Harvey ise bu düşüncede olan fizikçilere katılarak şunları söyler; *“dolayısıyla fiziksel zaman-mekan nesnel özelliklerini, maddi süreçlerin özelliklerinden bağımsız olarak kavramak mümkün değildir. Çünkü kavrayışın kendisi de maddenin oluşumu ve evrenin kökeni konusunda belirli bir görüşe yaslanan bir yasadır.”*³⁰

Daha eski dönemlere gidersek Ortaçağ sanatçılarının gördükleri bir topu gözlem açısından değil, etrafında dolaşarak, çok farklı açılardan yapısını hissederek, dokunarak algıladıklarını gösterirlerse inandırıcı biçimde iletebileceklerine inanıyorlardı. Bu sebeple ortaçağ haritacılığı tipik bir biçimde mekânsal düzenin rasyonel ve nesnel özelliklerini değil duylara hitap eden yanlarını öne çıkarır.

Rönesans dönemi batı dünyasında zaman ve mekan köklü biçimde değişime uğrar. Servet, güç ve sermaye birikimle; mekan konusunda kişiselleşmiş bilgiye ve mekan üzerinde bireysel denetime bağlanmaya başlar ve soğuk geometrik ve simetrik bir mekan duygusu yaratır. Yani sonsuz mekana ilişkin bir anlayış gelişir. Rönesans bilimsel ve sözde olgusal zaman ve mekan duygularını varoluşsal biçimde yaşanabilecek daha oynak duygulara ayrılmış oldu. Hem barok mimari, hem de Bach figürleri, Rönesans edebiyatında görülen mekan ve zaman imgelerinin gücü, aynı biçimde, bu yeni mekan ve zaman duygusunun edebi gösterim tarzlarına da tanıklık eder. Shakspeare'in, John Donne ya da Andrew Marvell gibi şairlerin dili

²⁸ Fabian, a.g.e. s.31

²⁹ Maurice Merleau – Ponty, **Algının Önceliği**, Kabalcı yay, İstanbul, 2006, s.27

³⁰ Harvey, a.g.e., s.230

bu tür imgelerle doludur. Rönesans'ın mekan ve zaman alanında yarattığı devrim birçok bakımdan aydınlanma projesinin kavramsal temellerini atıyordu. Mekan doğal bir *olgu* olduğuna göre, mekanın fethi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi modernleşme projesinin ayrılmaz bir parçası oluyordu. Bu seferki fark, mekan ve zamanın tanrı'nın haşmetini yansıtmak değildi. Bilinç ve irade ile donanmış özgür ve aktif bir birey olarak *insanın* özgürlüğünü kutlamak ve kolaylaştırmak için düzenleniyordu. İşte bu imgeyi temsil etmek üzere yeni bir manzara ortaya çıkacaktı. Barok mimaride olanın (tanrının yüceliğini ölçen perspektif ve yoğun güç) aksine rasyonelleşmiş yapılara bırakıyordu. Boule'e yapılarından, Voltaire'in rasyonel kent planlamacılığının yanı sıra, Saint Simon'un ulaştırma ve iletişimde büyük yatırımlar aracılığıyla yeryüzünü birleştiren biçimde başkentleri birbirine bağlama vizyonundan ve Goethe'nin Faus'taki sözlerine yansiyana kadar 19. y.y. bu tür projelerin kapitalist modernizasyon sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak gerçekleşmesine kadar sürer.³¹

Belli mekanlar için üretilen sanat eseri o mekan dışında sergilenemezler. Çünkü bu işler, üretilme gerekçesi olan mekanın veya ülkenin tarihi, siyasi kültürel aidiyetini, mekanın belleği ve işlevini referans olarak alırlar. Ömürleri sergi süresinceydir. Ancak yeniden yaşama dönme gerekçelerini içinde taşıyan sanat eserleri, belli bir mekan için üretilmiş olsalar dahi gerçeklikle kurdukları ilişkiyi sonsuza kadar olası kıldıkları için bir başka mekanda, konum değiştirerek yer alabilirler.³²

³¹ Harvey, **a.g.e.**, s.277

³² Gülgün Başarrı, "Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman 2", **Artist Actual**, Şubat 2008, s.35



Şekil 2

Bruce Nauman, "Atölyenin Haritasını çıkarmak 1", 2001, Dia, New York'taki enstelasyondan.

"İlke olarak sanat yapıtları her zaman çoğaltılabilir olmuştur."³³ diyordu Walter Benjamin, ama mekanik röprodüksiyon bir yeniliği ifade eder. Bu şair Paul Valery'nin öngörüsünü somutlaştırıyordu: "Aynen su, gaz ve elektriğin ihtiyaçlarımızı karşılamak için asgari bir çaba karşılığında ta uzaklardan evimize getirilmesi gibi, elimizin basit bir hareketiyle görünecek ve kaybolacak görsel veya işitsel imgelerde mümkün hale gelecek."³⁴ Benjamin'in öngördüğü sonuçların geçerliliği, elektronik röprodüksiyonda ve imgelerin anında elde edilip kitlesel ölçekte kullanılmak amacıyla mekan ve zaman içindeki asıl bağlamlarından kopararak saklanması konusundaki kapasitede yaşanan ilerlemeler dolayısıyla kat kat artmıştır.

Günümüzde aynen dünyanın coğrafi karmaşıklığının her gece statik bir televizyon ekranında bir dizi imgeye indirgenmesi gibi, bütün dünyanın mutfakları tek bir yerde toplanmış durumdadır. İşin coğrafyayla ilgili yanı Disneyland türü eğlence saraylarında sömürülmektedir: Amerikan televizyon ekranlarının dediği gibi "eski dünyayı oraya hiç gitmeden bir gün boyu yaşamak"³⁵ artık mümkündür. Bunun sonucunda; yemek, mutfak alışkanlıkları, müzik, televizyon eğlence türü şeyler aracılığıyla günümüz dünya coğrafyasını dolaylı biçimde, bir benzeş olarak yaşamak mümkündür. Günlük hayatta benzeşlerin iç içe örülmesi farklı dünyaları aynı mekan

³³ Harvey, a.g.e., s.379

³⁴ Y.a.g.e., s.379

³⁵ Y.a.g.e., s.335

ve zamanda bir araya getirir. Ama bu öyle yapılır ki, işin kökenine, bunları üreten emek süreçlerine ya da üretilmelerinde geçerli toplumsal ilişkilere dair bütün izler mükemmel biçimde gözden gizlenir.

Virilio'ya göre ise artık mekanda değiliz hız-mekandayız. Virilio bu konuyla ilgili görüşlerini ise şöyle dile getirir:

“Eski imgenin, eski gerçekliğin aktarıyorum. Bir zaman-mekan gerçekliği olarak sunulabilen gerçeklik olduğunu düşünüyorum. İnsan kendi fiili varlığının zaman sistemi içinde yaşıyordu; orada olmadığı zaman, orada bulunmuyordu. Bugün hız-mekan olan bir mekana giriyoruz. Popüler inanışın aksine içinde yaşadığımız mekan bir hız-mekandır. Bu yeni diğer zaman, elektronik iletimin, ileri teknoloji makinelerin zamanıdır ve dolayısıyla insan bu tür zamanın içinde kendi fiziksel varlığıyla değil, programlama aracılığıyla mevcuttur. Bir bilgisayar veya video cihazını bizim yokluğumuzda, ertesi gün seyretmek üzere yayını kaydetmesi için programlarız. Burada bence bir keşif var: Eski mekan-zaman kapsamlı bir mekandı, zamanın süresine değer verilen bir mekan kısa ömürlü olan her şey kötü – küçük düşürücü addedilirdi. Kısa sürmek, var olmamak demektir, negatif bir şeydir. Bugün bir yoğun zaman çağına giriyoruz. Bu şu demek, yeni teknolojiler bizim zamanda muazzam derecede keşfetmemize yol açtı. Önceki zamanlarda teleskoplar sayesinde muazzam derece büyük olanlardan haberdardık. Bugün yüksek hızlı makineler aynı şeyi zaman bağlamında kavrayabilmemizi mümkün kılıyor. Tarihe ilişkin, muazzam derecede uzun bir zaman olan karbon-14 sayesinde son derece eski tarihi eserlerin yaşını belirleyebiliyoruz. Bir de muazzam derecede küçük bir zaman var, teknolojiye saniyenin milyarda biri. Sanırım şimdiki zaman bizi bu ikisinin tam arasında bir yerde buluyor. Aynı zamanda hem şehirlerin, hikayelerin, anıların veya arşivlerin veya yazının kapsamı zamanı içinde yaşıyoruz; hem de yeni teknolojilerin yoğun zamanı içinde. İşte bu yokluğun programıdır. Kati yokluğumuzu bu şekilde programlarız, çünkü o saniyenin milyarda birinde bulunamayacağımızdır. Hiçbir insan makinelere ait olan yoğun zamanın içinde bulunamaz. İnsan, tarihsel olguların uzun süresi ile kendi reflekslerinin kısa süresi arasında konumlanmış o göz açıp kapayıncaya kadar geçen ortalama zamanda mevcuttur. Aynı şeyi sinemacı içinde söyleyebiliriz. Saniyede 60 imgenin ötesinde artık herhangi bir şey algılayamazsınız. Burada da yine gördüğünüz üzere, mekan sorunu merkezdedir. Yeni mekan, hız-mekandır: artık bir zaman-mekan değildir, zamana müdahale edilen bir mekandır. Müdahale ettiğimiz artık insanın mekanı değil, makinenin zamanıdır ki buna ben hız-mekan ya da dromosfer yani hızın küresi / tabakası diyorum. Sonuç olarak, benim bakış açım, bir araç değil bir ortamdır. Bizden kaçmaya meyleden başka bir ortam. Hızı düşündüğümüzde, bir oyun olduğunda antipodesi canlı seyretmek ya da Los Angeles'ta olimpiyatları seyretmek için onun buradan oraya süratli gitmenin aracı olduğunu söyleriz. Fakat ben buna hayır diyorum.”³⁶

³⁶ Armitage –Virilio, a.g.e., s.71

Virilio'ya göre çağ zamanı bizden aldı artık makinelerin zamanında yaşıyoruz. Bu da teknolojiyle birlikte hemen her şeyin hızla aktığını, belli bir hız olarak ilerlediğini gösteriyor. Sanatta her şey gibi bundan payına düşeni alıyor tabii. Sanatın her alanına yansıyan bu değişimleri sanat çalışmalarının sunulduğu mekanlarda da görüyoruz. Çağımızın birçok eğilimlerinden biride, olguları bağlamalarına göre incelemek, bağlamı şekillendirici bir unsur olarak incelemek. 1976 yılında art arda üç yazı olarak yayımlanan bu klasik metinlerde Brian O'doherty yirminci yüzyılda bağlama yönelik bu dönüşümü gözler önüne serer. Galeri mekanlarının sanat nesnesi ile izleyici özne üzerindeki etkisini, bu makalelerle ilk kez ele alan O'doherty, modernizm için önemli bir zaman dilimi olarak düşünebileceğimiz süreçte bağlamın nesneyi nasıl yuttuğunu, nasıl nesnenin ta kendisi haline geldiğini araştırır.

O'doherty'e göre *"bir ortaçağ kilisesini inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekanının inşası için uygulanan kuralların da aynı özneye sahip olduğunu"*³⁷ anlatır. Bu kuralların arkasındaki temel ilkelere dikkat çekerken, *"içerinin dış dünyadan soyutlanmış olması gerekir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilmiştir. Duvarlar beyaza boyanmıştır. Işık, kaynağı tavandır... sanat, deyim yerindeyse, orada kendi dünyasındadır"*³⁸ der. Bunun gibi kurguların amacı, dinsel yapılarda amaçlanandan çok farklı değildir. O'doherty bu konuya dair görüşlerini şöyle özetler. *"sanat yapıtları, dinsel hakikatler gibi 'sanki zamanın etkilerine maruz kalmamıştır. Zamanın dışında ya da ötesinde olmak hali, zaten yapıtın geleceğe ait olduğunun bir tür ön görüsüdür. Yani, iyi bir yatırım olduğunun sigortası gibidir. Ama bu durum, şimdiki zamanı garip bir biçimde dışlar, çünkü sonuçta yaşam zamanın içinde akar.'* Sanat yapıtları sonsuzluğu çağrıştıran bir teşhirde sergilenirken, belli dönemleri (örneğin geç modern gibi) algılayabilmemize rağmen zaman yoktur. Bu sonsuzluk duygusu galeri mekanına bir tür arafvari statü kazandırır; orada olmak için sanki önce ölmek gerekir."³⁹

Böyle sergileme biçimlerinin özelliklerini anlayabilmek için benzer özellikler taşıyan başka mekanlara bakmak gerekir. Teşhir şeklinde bir sonsuzluk duygusu hissettiren mekanların kökenleri sanat tarihinden çok dinler tarihinde bulunur,

³⁷ Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi**, Çev.Ahu Antmen, Sel yay,İstanbul, 2010, s.9

³⁸ **Y.a.g.e.**, s.9

³⁹ **Y.a.g.e.**, s.9

buradan bakıldığında, geçmişi ortaçağ kilisesinin de ötesine dayanır. Örneğin, Mısır mezar odaları şaşırtıcı ölçüde benzer özellikler barındırır. Bu mezar odaları dış dünya algısını yok ederek tasarlanmıştır. Zamanın akışından korunup bir sonsuz varoluş yanılması yaratılmıştır. İçlerinde sonsuzlukla uyum içinde, hatta bağlantı içinde diyebileceğimiz resimler ve heykeller vardır. İşlevsel açıdan Mısır mezar odalarıyla karşılaştırabileceğimiz daha eski mekanlar arasında Fransa ve İspanya'da paleolitik çağdan kalma resimli mağaralar vardır. Bu mağaralarda resimler dış dünyadan soyutlanıp zor ulaşılan noktalarda yer alır. Metafizik bir duygu yüklemek için, mekan zamana ve değişime ait görüntülerden korunur. Yine O'doherty bu konuya tekabül eden görüşlerini şöyle açıklar:

“Dışarıdan özellikle tecrit edilen mekan aslında olmaktan çıkar (yok- yer), bunu aşan (ultra-mekan) ve onu çevreleyen zaman-mekan matrisinin simgesel olarak feshedildiği bir yer (ideal-mekan) haline gelir. Paleolitik dönemlerde resim ve heykellerle dolu olan ultra-mekan öyle görünüyor ki ölümle ilgili inanışlar ve ritüellerle ilgili bir tür büyüsel enerjiye sahiptir. Mısırlıların zamanına geldiğimizde tüm bu işlevler Firavun'un kişiliğinde birleşir: Firavun'un ölümsüzlüğünün güvencesi, temsil ettiği devletinde ayakta kalmasının da güvencesi olarak algılanır. Burada bir sınıfın ya da yönetici kesimin kendi politik çıkarlarını korumak adına gücünü sonsuzlukla ilişkilendirerek sağlam kılma arayışı söz konusudur.”⁴⁰

Sergi mekanlarımızda da çağrıştıran bu sonsuzluk duygusu, başyapıtların sanatsal kalıcılığının ve bitmez güzelliğinin görüntüsüdür. Oysa yüceltilen belli sınırları ve koşulları olan özel bir duyarlılıktır. Bunu O'doherty şu cümlelerle dile getirir: *“O belli duyarlılığın sonsuz bir biçimde onaylanmasının mekana olan beyaz küp, aynı zamanda o duyarlılığı taşıyan zümrenin ya da sınıfın taleplerinin de sonsuza dek onaylanmasını önerir. O zümrenin ya da topluluğun üyelerinin ritüel bir buluşma mekanı olarak yalnızca kendi bakış açısının gerçeğini desteklerken, onun kalıcılığını ve sonsuz meşruiyetini de onaylar. Böyle bakıldığında, bir tür sempatik büyü mekanı olarak beyaz küp, aslında belli güç ilişkilerinin yapısının kalıcılığını amaçlar.”⁴¹*

Öte yandan modernizmin tarihi galeri mekanının tarihiyle aynıdır. Hatta modern sanatın tarihini o mekandaki değişimlerle, o değişimleri nasıl algıladığımızla ilişkilendirebiliriz. Bugün gelinen noktada mekanı her şeyden önce görürüz. Günümüzde galeri mekanlarının her görüntüden daha etkili bir hal alması yirminci

⁴⁰ O'doherty, a.g.e., s.10

⁴¹ Y.a.g.e., s.11

yüzyıl sanatının arketipik, imgesi haline geldiğini söyleyebiliriz: çoğu zaman mekanda sergilenen sanatla bağlantılı olarak tarihsel süreçte kaçınılmaz bir meşrutiye kazandırılmıştır.

Günümüzün ideal galeri mekanı anlayışı, sanat yapıtının “sanat” olarak algılanışına engel olan her türlü ögeyi dışlayan mekan olarak kabul edilir. Bu yönleriyle galeri mekanlarında biraz kilise kutsallığını, biraz alveriş merkezlerinin hareketliliğini, (kalabalıklığını) – (şıklığını) biraz müzelerdeki koruma, saklama sahipliğini bulmak mümkün. Böyle mekanlarda nesnelere bazı düşüncelerin açığa çıkması veya önerilmesinin aracı haline gelir.

Ortaçağ kiliselerinin inşalarında uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekanı için uygulanan kurallarda aynı özene sahiptir. Her ikisinde de dış dünyayla temas kesilir, duvarlar penceresiz genelde beyazdır. Işık genelde tavandan verilir. Galer mekanı, estetiğin teknolojisine adanmıştır diyebiliriz.⁴²

Günümüzde sanat yapıtlarının artık etrafındaki alanla sınırlı olmadığını galeri mekanı itmeye başladığını söyleyebiliriz. Geçmişten günümüze kadar bilinçle dolup, bilgi ve beğeni birikimleriyle dizayn edilen mekanlar olmuşlardır. Ama artık günümüzde sanat yapıtları galeri mekanları dışında da izleyiciyle buluşturuluyor.

⁴² O'doherty, a.g.e., s.31

1.3. Baudrillard ve Virilio Açısından Hız ve Teknoloji

Yirminci yüzyılın çağdaş düşünürlerinden Jean Baudrillard modernizm sonrası dönemi simülasyon kuramı üzerine oturtur. Simülasyon kuramı ile küresel bir sistem analizi sunarken bu kuramın politikadan sanata kadar geniş bir düzlemde tartışır. Ona göre günümüz dünyasının artık hiçbir gerçekliği kalmamıştır. Baudrillard'a göre hemen her şey simülasyon ve onun nesnesi olarak hızla çoğalan simülakrdan oluşur. Sanat yapıtlarının dahi simülakr olduğunu düşünür. 1996 yılında *Sanat Komplosu* adlı makalesinde Çağdaş Sanatın varlık nedeninin kalmadığını dile getirir. Çağdaş Sanatın anlamsız olduğu kadar, aynı zamanda hükümsüz ve hiç olduğunu da açıklar.

Baudrillard'a göre günümüzde sanat terörist bir sanat eleştirisiyle bozuk kültürel entegrasyon arasına sıkışıp muğlak bir konuma sahip olduğunu öne sürerek sanatın artık *danışıklı dövüş sanatı* olduğunu öne sürer. Bu durum günümüzde toplumun tamamına yansdı. Baudrillard sanatın artık hayatın diğer alanlarından bağımsız olduğunu söylemek için bir sebebin kalmadığına dikkat çeker.

Baudrillard bütün değerlerin değersizleştiği bir evreden bahsederek bu hızla çoğalmayı ve dağılmayı gösterir bu evreyi de *değerlerin fraktal evresi* olarak tanımlar. Fraktal, çözülerek dağılırken kendine benzer birimler oluşturan, sünger, kar tanesi gibi nesnelere ve kendine benzeme özelliği gösteren karmaşık geometrik şekillerin genel adı olarak bilinir. Baudrillard burada değerın çözülmeye uğramak nedeniyle değersizleşerek çoğalmasına gönderme yapar. Ve sanatsal platformda da aynı süreç görülür. Sanatın, sanata dair söylemlerin çoğaldığı gözlemini yapar. Bu çoğaltımdan ortaya çıkan ürün değersizleşmektedir diye düşünür.

Virilio ise; teknolojinin etkisini savaş etkisine benzetir. Virilio, motor kullanan teknolojinin (sanatta kullanılan motor, kameranın motoru, videonun motoru, bilgisayarın motoru ve internette mantıksal çıkarım motoru) plastik sanatta bir şeylerin geri döndürülmez bir şekilde kaybolmasına yol açtığını ve bu sebeple plastik sanatların bir kazaya uğradığını öne sürer. Ona göre motorun sanatı statik plastik sanatların üstünden geçmiştir. Bu durumun 30'lu ve 40'lı yılların Fütürizm'ine yol açan motorlaşma durumundan farklı olduğunu belirten Virilio, motorlaşmanın sanatı fotoğraf, sineme, elektronik, bilgisayar ve yapay imgeler, sanal gerçeklik

hezeyanları yoluyla işleme tabi tutulduğunu düşünür. Ona göre resim sanatı teknoloji karşısında kendini yenileyememiş, motorize olan imgede algı, odak, perspektif kalmamıştır. Dijital teknoloji analog olanın yerine geçmiş ve sanat ekstra retinal hale gelmiştir. Her duyum dijitalize edilip, adeta algı bilgisayara göre yeniden tamamlanmaktadır. İmge makinesi Monet'nin gözünün yerine geçen bir kamera değildir, duyumları piksel piksel, byte byte yeniden yapılanmaktadır. Sadece görsel ve işitsel duyumlar değil, bütün duyumlar yeniden yapılandırılmaktadır. Virilio'ya göre makine bir şeyi temsil etmez, çünkü onun kendisini hemen her şeyi yeniden kurduğu görüşündedir. Virilio, Warhol ve Duchamp'ın kavramsal imgeleri de dahil olmak üzere, imgeyi optik uğruna geride bıraktığımız düşüncesindedir. Ekstra-retinal sanata ulaştıkça makineler optikleşir, imgeyi onun optik düzeltmesinden geçmiş haliyle görürüz. Ancak Virilio bu kazanın bir bakıma plastik sanatların şansı olduğu kanısındadır; çünkü aksi taktirde algılanamayacak durum böylece su yüzüne çıkmıştır. Bir çarkın dönmesi için sabit bir eksen gerekir, bugünün sorunu bu sabit eksen bulabilmektir.

Baudrillard konuyu tüketim toplumu üzerine kaleme aldığı yazılarında bir *meta-gösterge teorisi*'yle ele alır. Bu teoride, göstergenin anlamının öz göndergesel bir göstergeler dizisi içindeki yeri tarafından keyfi olarak metanın bir gösterge haline geldiğine işaret eder. Daha yakın tarihli yazılarında Baudrillard, bu mantığı daha ilerilere taşıyıp şimdilerde sonsuz bir büyüleyici imajlar ve simülasyon seliyle karşımıza çıkan medya tarafından sağlanan aşırı enformasyona vurgu yapar: *Televizyon dünyadır*. Baudrillard simülasyonlarda bu hipergerçeklikte gerçek ve hayali olanın bir birine karıştığını buna bağlı olarak estetik büyülenmenin her yeri sardığı görüşündedir.

Televizyon, gerçeği önceleyen, hatta zaman zaman onu tanımlayan temsil nedeniyle mimesis ile gerçeklik arasındaki plastik ilişkiyi altüst ediyor. Futbol aşırılıkları, Körfez savaşı ve ABD'nin Somali çıkarması gibi bir çok durumu ele alıyor. Baudrillard için televizyonun canlı yayın simülasyonları müstehcen ve o kadar mahrem ki, gerçekten daha gerçek, *hipergerçek* hale geliyor. Ona göre "*gösteri hipergerçek haline geldikçe, şiddetin tanımlanması da gerçeklik standardını belirliyor.*"⁴³ Baudrillard, izleyicinin hipergerçeğe katılımının ve bundan aldığı zevkin bir yandan yaratıcı öte yandan tahrip edici olduğunu düşünür. Gösteride sorumluluk

⁴³ Freeland, a.g.e., s.183

almadan *kendi kendimizi* baştan çıkardığımızı dile getirerek bunu şöyle açıklar; *“videoya bağlı olan gurup aynı zamanda kendi bilgisayarlarına da bağlıdır. Kendini kaydediyor, kendini kontrol ediyor ve kendi kendini elektronik olarak yönetiyor. Kendi kendini ateşleme ve baştan çıkarma... o halde kendi kendini yönetme çok yakında her kişinin, her gurubun ve her bilgisayarın evrensel, işi olacak. Kendi kendini baştan çıkarma ağıdaki yada dizgedeki elektrikli her parça için ilke haline gelecek.”*⁴⁴ Baudrillard için Sanat'ta vasatlık her geçen gün katmerleniyordu. Hatta ona göre sanat hükümsüzdü ve hiçti. Baudrillard için *simülasyon* bir şey değildi, kendi içinde bir hiçti. Çağdaş kültürde özgün bir şey kalmadığı, her şeyin kopyaların kopyalarından ibaret olduğu düşüncesindeydi. Ona göre simülasyon ne temsil edilebilir ne de sanat eserine modellik edebilirdi.

Baudrillard'a göre sanat ayrı bir kapalı gerçeklik olmaktan çıkmıştır ve sanat, üretime ve yeniden üretime dahil olur. Öyle ki her şey onun tanımıyla *“şu gündelik ve banal gerçeklik bile aynı nedenden ötürü sanat göstergesine dahil olur ve estetik hale gelir”*⁴⁵ Gerçeğin sonu ve sanatın sonu bizi gerçek üstücülüğün keşfettiği gizli daha yaygın ve genelleşmiş hale geldiği bir hiper gerçekliğe ulaştırdığı kanısındadır. Baudrillard'ın söylemiyle: *“Bugün hipergerçekçi olan bizzat gerçekliktir. Gerçeküstücülük, en bayağı gerçekliğin bile gerçek üstü haline gelebileceğini, ama bunun ancak sanatta ve hayali olanla bağlantılı bir takım imtiyazlı olanlarda söz konusu olabileceğini söylüyordu. Bugün ise, hipergerçekliğin simüle edici boyutunu bünyesine katan, bir bütün olarak her günkü gerçekliktir: politik, toplumsal, tarihsel ve iktisadi gerçeklik. Bizler her yerde zaten ‘estetik’ bir gerçeklik sanrısında yaşıyoruz.”*⁴⁶

Baudrillard'a göre tüketim kültürü sonuçta postmodern bir kültürdür, tüm değerlerin aşırı değerlendirildiği ve sanatın gerçeklik karşısında zafer kazandığı derinliksiz bir kültürdür.

Virilio ise gelinen bu noktaya hızın neden olduğuna vurgu yaparak görüşlerini şöyle dile getirir:

⁴⁴ Freeland, **a.g.e.**, s.184

⁴⁵ Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev:Mehmet Küçük, Ayrıntı yay.İstanbul, 2005, s .120

⁴⁶ **Y.a.g.e.**, s.12

“Yeni mekan, hız/mekan’dır; artık bir zaman/mekan değildir, zamana müdahale edilen bir mekandır. Müdahale ettiğimiz artık insanın zamanı değil, makinenin zamanıdır ki buna ben hız-mekan yada dromosfer yani hızın küresi/tabakası diyorum. Çağdaş imge bir zaman/ingedir, hatta bir hız-imge. İmgeler, ortamlarının sürekliliğinden dolayı süreklilik gösterirler. Fotoğrafçılık ve sinemacılık ve videonun gelişiyile birlikte bir gözden kaybolma estetiği alanına girdik: varlığını sürdürme artık yalnızca retina ile ilgilidir. Eski imgenin, eski gerçekliğin, bir mekan/zaman gerçekliği olarak sunulabilen bir gerçeklik olduğunu düşünüyorum. İnsan kendi fiili varlığının zaman sistemi içinde yaşıyordu: orada olmadığı zaman, orada bulunmuyordu. Bugün hız/mekan olan bir mekana giriyoruz. Popüler inanışın aksine içinde yaşadığımız mekan bir hız-mekandır. Bu yeni değer zaman, elektronik üretimin, ileri teknoloji makinelerin zamanıdır ve dolayısıyla insan bu tür zamanı içinde kendi fiziksel varlığıyla değil, programlama aracılığıyla mevcuttur. Bir bilgisayar veya video cihazını bizim yokluğumuzda, ertesi gün seyretmek üzere yayını kaydetmesi için programlarız.”⁴⁷

Yirmibirinci yüzyıla baktığımızda Virilio’nun belirttiği gibi zamanı müdahalelerin yapıldığı bir dönem ve müdahaleden kaynaklı insanın zamanından uzaklaşıp makinelerin zamanına geçilen bir dönemdeyiz. Makinelerin zamanında insan artık fiili varlığı ile bulunmadığı yerde de olabiliyor. Eskiden insan orada değilse orada bulunmuyordu. Günümüzde ise artık uçak, füze gibi makinelerle zaman aralığı kaldırılmıştır. Bu sayede kısa süreli yolculuklar yapmakta ve bu makinelerin zamanıyla fark etmiş oluyoruz ki artık kısa süreli olan her şey kabul görmektedir. Bunu bize hız/mekan fark ettirmiş oldu. Daha önceleri, yani önceki zamanlarda teleskoplar aracılığıyla uzaktaki çok küçük şeylerden haberdar olurken bugün yani şimdiki zamanda artık çok kısa sürede, son derece muazzam küçük bir zaman var. Biz artık o küçük zamanlarda (teknolojide saniyenin milyarda biri) çok daha fazla şeyler başarabiliyoruz. İnternet ortamında aranan bir bilgiye ulaşma herhangi bir bilginin kaydı, bir yerden bir yere gitme zamanımız bu duruma örnektir. Bütün bu gelişmelerin yaşamımızın her alanına yansıdığı kadar sanata da yansıdığını görürüz.

Virilio’ya göre mesaj ve imgelerin internet ağından gönderilmeleri zaman aralığı yada gecikme kavramını yok etmiştir. Bugün artık hem kişisel, hemde sosyal bellek büyük bir hızla üretilip tüketilen imgeden etkilenmektedir. Ağların içinde bekleyen, sürekli olarak yenileri üretilip eklenen imge ve bilgiler alışıldık zamansallığı, mekansallığı alt üst etmiştir.⁴⁸

⁴⁷ John Armitage – Paul Virilio, **a.g.e.**, s.70-71

⁴⁸ Olcay Özkaplan, **Günümüz Resim Sanatı ve Teknoloji**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2009, s.39

Baudrillard ise; makineleşmenin, kendini makineleştirmenin bu aşamasında, artık eleştirel uzam, özne ve nesnenin karşılıklı olarak var olduğu bir uzam değil, özne ile nesnenin karşılıklı olarak yok olduğu paradoksal bir uzamın varlığından bahseder. Bu birazda nesnenin tek geçerliliğini, bir hesap ekranı üzerindeki izlerinin gerçekliği olduğu, öznenin konumuyla nesnenin konumunu eş anlamlı bir şekilde kaybaldığı bugünkü bilimlere andığını belirtir.⁴⁹

Yanılsamanın yitilmesi, bu tekniklerin, bu sinematografik başarının ilerlemesiyle gerçekleşti. Örneğin bugünün sineması ne yanılsama nede ima taşıyor; her şeyi, ileri teknikleri, ileri başarılarla ve ileri görüntülere dayalı bir tarz üzerine kuruyor. Hiçbir beyazlık, boşluk, durak sessizlik yok, tıpkı sinemanın, imgelerinin özelliğini yitirerek benzediği televizyon gibi; gitgide imgenin gereksiz mükemmelliğine doğru yol aldığını belirtir. Böylece imge kendini gerçek zamanın içinde var ederek imge olmaktan çıkıp, imgenin mutlak tanımına, gerçekçi mükemmelliğine yaklaştıkça yanılsama gücü kayboluyor.⁵⁰

Baudrillard'ın simülakr kavramının sanatsal açıdan dört farklı tarihsel evreye karşılık gelir bunların ilkinde imge gerçekliği temsil etmeye çalışır ve yeterince natüralist olabilirse izleyicide onu hisseder. İkinci evrede eserin meta statüsü daha belirginleşir, alınıp satılabilen mal olur, potansiyel olarak belirli bir ideolojiyi, yada bakışı temsil edebilir. Üçüncü evrede ise sanat temel gerçekliğin yokluğunu artık saklar. Sanayileşmiş toplumda görselin en hızlı çalışan kaynağı artık sanat değildir, televizyon ve diğer teknolojilere dayanan görseldir.

Baudrillard, sanatın doğal bir dürtünün değil, hesaplı hilelerin ürünü olduğu söyler. Dolayısıyla sanatın statüsünü, hatta varlığını sorgulamakta daima mümkün olabilecektir. Ona göre insanın önce sanatı hükümsüzleştirmesi gerekir ki, sonra onu gerçekte olduğu gibi görebilsin. Duchamp ve Warhol'un kendi tarzlarında yaptıklarını da tam da bu olduğunu ve artık sanatın pekala buna benzer sorgulamaları aşmış olabileceğini ama yinede herkesin hiçbir şey olmamış gibi davrandığını belirtir. Baudrillard için sanatın aynı yolda sebat göstermesi gerektiğini yada kendine verdiği

⁴⁹ Jean Baudrillard, **Kusursuz Cinayet**, çev:Necmettin Sevil, Ayrıntı yay. İstanbul, 2006, s.103

⁵⁰ Cem İleri, "Karasu: Ses Boşluğu", **Sanat Dünyamız**, sayı:77, Güz 2000, s.98

formlar altında ima etmesi gerektiğini kanıtlayan hiçbir şey yoktur. Baudrillard işte bu duruma *Komplot* demiştir. Ona göre bunların hiçbirinin, komplot olmaları dışında bir gerçeklikleri yoktur. Komplota hesaplı hilelerin ürünüdür. Baudrillard için belki de sanat dünyasının ta kendisi bir sanattır, muhtemelen geriye kalan sanattır.⁵¹

Baudrillard *Sanat Komplosu* adlı kitabında yapılan bir çok esere atıfta bulunur:

“Pek çok örnekte (kötü resim, yeni resim, enstalasyonlar ve performanslar) resim kendi kendini inkar ediyor, kendi kendinin parodisini yapıyor, kendini kusuyor. Plastikleşmiş, camlaşmış, donmuş dışkı. Atık idaresi, ölümsüzleştirilmiştir. Artık bakışın imkanı bile yok. Resim artık kendisine bakılmasına yol açmıyor, çünkü kelimenin akla gelen her anlamında, artık sizi ilgilendirmiyor, size bakmıyor. Sizi ilgilendirmiyorsa, size bakmıyorsa, demek ki sizi tamamen kayıtsız halde bırakıyor. Nitekim bu resim, gerçekten de, resim olarak, sanat olarak, gerçeklikten daha güçlü bir yanılsama olarak kendine karşı tamamen kayıtsızlaşmıştır. Artık kendi yanılsamasına inanmakta, kendi kendinin simülasyonuna ve alaya batmaktadır. Sanat, artık bütün olarak bayağılığın üst-dilinden ibaret.”⁵² Diye belirtir.

Baudrillard için sanatın, işlev, biçim ve söylem olarak mümkün olabilecek her şeyi denediğini belirtir ve sanatın günümüzde yanılsamasını yitirdiğini, yerini eğlenceye bıraktığını, yüzeysel gizemini yitirmiş, eleştirel duyarlılığının kalmadığı sanatın kendi nesnesini de yok ettiğini dile getirir.

Baudrillard’a göre artık sanatın sanat olmadığı varsayılan herhangi bir şeyden farkının kalmadığı görüşündedir. Ama bu durum onu katlanarak büyümekten alıkoymuyor. Onun için durmadan ilan edilen *Sanatın Sonu* hiç gelmedi. Bunun yerine, kültürel aşırı üretim, zincirinden boşalmışçasına çoğaldı. Ve sanat bugün hiç olmadığı kadar başarılı. Baudrillard için maddi mallar gibi sanat da piyasanın taleplerini karşılamak için durmadan kendini yeniden işliyor, hatta daha da kötüsü *Sanatın sanatla ilgisi azaldıkça istisnai olma* iddiaları daha da yüksek sesle dillendiriyor.⁵³

Tekrar Virilio’ya dönecek olursak onun gerçek zamanlı teknolojilerin, iletişimsel uzamda yarattığı tele-varlık için, buradaki ve şu andaki varlığından onu

⁵¹ Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**,: **Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**, Çev.Elçin Gen-Işık Ergüden, İletişim yay, İstanbul, 2010, s.20-21

⁵² **Y.a.g.e.**, s.32-33.

⁵³ **Y.a.g.e.**, s.21

yalıtarak *şimdiki* zamanı öldürdüğü eleştirisi yatar. Daha önce sanatçı ve malzemeler arasında oluşan sanat, yeni medya dünyasında değişmiş, malzemesi teknolojikleşmiş ve bu bir sosyal kaymaya yol açmıştır. Virilio'ya göre yirminci yüzyılı niteleyen hız ve politika yirmi birinci yüzyılda yerini hız ve kitle kültürüne bırakmış ve kaybedilmekte olan şeyde estetik duygusudur. Virilio günümüz sanatını belleksiz kuralsızlığının bizi, duygularımızın şoka uğradığı anlık iletişim sağlayan makinelere bağlı bir tele-oluş içinde ciddi bir kültür kayması sorunuyla karşı karşıya getirdiğini sağlar. Malzeme temelli sanatın yerini ışık olarak sanat almıştır. Ve bugünün ışığının optik yansıması değil, ekranlardaki elektro-optik ışımadır. Ona göre yirmi birinci yüzyılda yeni savaş alanı ışık olarak sanat ile madde olarak sanat arasında gerçekleşecektir.

Virilio için bilgisayar ekranı nihai bir pencere halini almıştır. Ancak bu pencere çeşitli verileri almaya değil küreselleşmenin ufkunu seyretmeye, küreselleşmenin giderek hızlanan sanallaşmasını mekanını seyretmeye yarar bir haldedir. Ona göre ekran otomatik bir *Görme Makinesi*'dir ve tamamen sanallaştırılan bir coğrafi gerçeklik mekanının içinde faaliyet gösteriyor.⁵⁴

Virilio için yirmi birinci yüzyıl sonunda sanat ne geçmişten söz etmekte nede geleceği tasarlamakta, bunun yerine şimdiki zamanın ve eş zamanlılığın ayrıcalıklı aracı olarak belirlenmiştir. Ona göre tele-varlık oluş endüstrisinin, LIVE'in ortaya çıkışı nezdinde bir *Buda'lık Sanatı* haline gelen güncel sanat dünyanın bir simgesini temsil etmekten uzaklaşıp dünyanın gerçekliğini sunar hale gelmiştir. Bu durum önceleri hiçbir insan figürüne yer vermeyen savaş sonrası Avrupa soyut resmiyle başlayıp, sonrada bu akımın aksine bir yol tutturarak Amerikan aşırı gerçekçiliğiyle devamlılık göstermiştir. Virilio bugün yere bağımlı olmayan enstalasyonlar sunan video-art, gelecekte bütün görüntülerin motorize olacağı bir ortamın öncülüğünü yaptığını belirtir.⁵⁵

Modern sanat ortaya çıktığı dönemlerde klasik sanat tarihi bir hızlanma yaşamıştır. Günümüz sanatı ise Virilio için güncel sanatın gerçekliğini hızlandırmakta, SİBERKÜLTÜR çağıyla beraber gelecek olan *Sanal Sanat*'ın karşısına çıkmaya çalışan bir *Güncel Sanat*'ın doğuşuna tanık olmaktayız.⁵⁶

⁵⁴ Paul Virilio, **Enformasyon Bombası**, çev:Kaya Şahin, Metis yay,İstanbul, 2003, s.20

⁵⁵ **Y.a.g.e.**, s.119

⁵⁶ **Y.a.g.e.**, s.124

2.BÖLÜM: TEKNOLOJİ VE HIZIN SANAT ALANINA YANSIMALARI

2.1. Teknoloji Ve Estetik Anlayışın Değişimi

Yaşanan hızlı ve büyük değişimler ideolojilerin çöküşü, ideal bir dünya olgusunun yitilmesiyle başladı. 1980'lerde ekonomik çalkantılar, politik bunalımlar, enformasyon, teknoloji, biyoteknik gelişmeler tüm bunlar ve bunların ardından başlayan gelişmeler bir çok yeniliğe zemin oluşturdular. Rekombinant DNA teknikleri, genetik o yılları ve sonrasını kuşatan bilgisayar teknolojisi, lazer, CD, faks ve bunlar gibi bir çok yenilik yaşamın içine sızdı. Kent ve kentlilik yeni bir anlam kazandı. Uzay ve iletişim teknolojisinin gündeme getirdiği küreselleşme, bilgi çağı ve post modern kavramlar sanatı belirleyen etkenler olmaya başladı. Tüm bunlarla birlikte nüfusun artması, küreselleşen dünya endüstrisi, kültürlerin şeffaflaşması, eğitimin yaygınlaşması, uydular arası bir düşünce sisteminin içinde bulunan insanın sürekli yer değiştirmesi, çok geniş sanal mekanlar içinde yaşayabilmesi bilinç değişikliğini sağladı. Bunların bütünüyle birlikte estetikten vazgeçme ve uzlaşmayı beraberinde getirdi. 1980'lerde küreselleşen dünyada genç, profesyonel, üst düzey, kentli yöneticiler çok paralar kazandılar. Kendilerini farklılaştırırken yarattıkları kültür, kazanma hırsı, girişimcilik, teknoloji fetişi duyguyu dışlayan keskin bir hesapçılık, anti – entelektüel seçkincilikleriyle *borsacı*'lar sanat piyasasını da büyük ölçüde etkileyip hareketlendirdiler. Karışık, şaşırtan, gerilim yaratan öğelerle dolu bu süreç farklı anlayışların doğmasına neden oldu. Bütün bunların öncesinde Konstrüktivistler, Dadaistler ve fütüristler makine estetiğini yücelten çalışmalar yapıp teknolojiyi sanatın merkezine çekerek, mühendis-sanatçı kavramını yaratmışlardır. Bu tür modernist akımlar sanatın geleneksel estetik yargılarını zorlamış ve anti-estetiği, kavramsallığı, sahne performanslarını kullanım alanına sokmuşlardı. Artık tuval resminin öncelikli konumunu kaybetmeye başladığına tanık olunuyordu.

İnsanın uzantısı olan teknolojilerin insan ilişkilerini etkilediğine vurgu yapar. Marshall McLuhan; *“mesela toprak kazmak için icat edilen kürek insan elinin ve*

*ayağının uzantısıdır. Mikroskop ve teleskop da insanın gözünün uzantısıdır. Otomobil de insanın ayağının uzantısıdır. Telefon da sesin uzantısıdır.*⁵⁷

Yeni bir teknoloji hali hazırdaki bir teknolojiyi ya tamamen ortadan kaldırır ya da onu geliştirir. Örneğin silahın geliştirilmesiyle okçuluğun yok olması gibi. Ya da otomobilin gelişmesiyle kentlerin ve ülkelerin otomobile uygun olarak gelişme göstermesi; McLuhan yeni teknolojilerin insanların duyguları arasındaki dengeyi bozduğu inanişindedir. Aslında McLuhan bu fikri Edward Hall'dan etkilenecek geliştirir. Edward Hall *Silent Language* kitabında şu sözlere yer verir; *"bugün insanlar, vücuduyla yapmaya çalıştığı her şeyin uzantılarını geliştirmiştir. Silahların evrimi dış ve yumrukla başlar ve atom bombasıyla sona erer. McLuhan bu düşüncenin üstünde durarak geliştirmiştir. İletişim uzmanlarına göre iletişim kuramı olarak teknolojik determinizme Marshall McLuhan şekil vermiştir. Buradaki temel düşünce insanların iletişiminin insanların varoluşlarını şekillendirdiğidir. McLuhan'a göre kültürümüz nasıl iletişim kurduğumuza bağlı olarak şekillenir. İletişim teknolojisindeki bir buluş kültürel değişime yol açar. Televizyon, telefon, internet gibi teknolojik aletlerin tüm dünyada kültürel değişime katkıları olmuştur.*⁵⁸

Tüm dünyada kültürel değişimi sağlayan teknolojik gelişmelerden televizyon ona bağlı olarak ekran kültürünün getirdikleri üzerinde duralım. Yeni bağlamlar ve perspektifler ararken, imaj gelişiminde nelerin söz konusu olduğunu yeniden gözden geçirme ve yeniden tanımlama olanağı bulabiliriz. Ekran ve imaj dünyasıyla duygu, duyarlılık ve hissetme dünyası arasındaki ilişkiye farklı bir açıdan bakabilmeliyiz.

Yüzeli yıl boyunca kimyasal fotoğrafın gerçekliğin temsil edilmesinde önemli bir yeri vardı ama şimdi bu durum sorgulanıyor. Yeni vizyon teknolojileri, mikro-dalga, kızılötesi, ultraviyole ve kısa dalga radar imaj sistemleriyle vizyonun ötesinde fotoğrafik görüş alanının genişlemesine olanak sağladı. Görme biçimlerimizde önemli gelişmeler oldu dolayısıyla imajların kaydedilmesi ve saklanması da önemli şeyler oluyor. Bilgisayar imajları yeni bir görsel paradigmaya, her şeyi farklı göreceğimiz yeni bir çağa geçilmekte olduğuna işaret etmektedir. Kevin Robins imaj adlı kitabında bu konuya şöyle değinmektedir:

⁵⁷ McLuhan ve diğerleri, **Kadife Karanlık: 21.Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar** , Su yay., İstanbul, 2005, s. 19

⁵⁸ **Y.a.g.e.**, s.18-26

“Görsel olarak yönlendirilen bilgisayar ara yüzeyleri film, fotoğraf ve onlardan önce resim ve çizim, insanların dünyayı görme biçimlerini çok değiştirdi. İnsanlar sinema perdesindeki ilk yakın – çekim yüzeylerin dev görüntüleri karşısında çılgınlık atarak kendilerini salondan dışarı atmışlardı. Rönesans, Grek felsefesinin yeniden keşfedilmesinden olduğu kadar, perspektifin ortaya çıkmasından da etkilenmişti. Kültürel evrimimizin bir parçasıdır bu; yaygınlaşmış bir görsel paradigma ne zaman yeni bir boyuta girse gerçeklik bir parça yön değiştirir. Siber mekana dönüşümünde (dijital) bilgisayarın doğası gereği gerçeklik epeyce değişmekte.”⁵⁹

Ekran sıradan izleyiciye sert gerçeklikler gösterir ama bu gerçekliklerin sertliğini ekran dışı bırakır. Sorumluluk yüklemeyen duyguları yükseltir, bizi gerçekliğinin karmaşıklığına karıştırmadığı bir gösterinin içine sokar. Bu da bazı ihtiyaç ve arzuları tatmin eder. Ürkütücü, korkutucu deneyimleri yansıtma kapasitesine bakıp ekranın kaygıya hükmetme alanı sağladığını söyleyebiliriz.⁶⁰

Televizyonun bu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkışına kadar, insanın görmesi iki yönde gelişmişti: Mikroskop aracılığı ile en küçük cisimleri bile büyütebiliyor, dürbün yardımı ile de uzakları görebiliyordu. Televizyon ise kolayca evlerimize kadar girmelerine, uzakların yakın olmasına yol açtı. Bundan ötesinde teknolojik yenilik, çok kısa bir süre içinde televizyonu bile aşan siberetik çağı başlattı. Günümüz dünyası ise, televizyonun tartışılmaz üstünlüğünü bilgisayara bıraktığı çok medyalı bir çağı yaşatmakta. Çünkü bilgisayar ve onunla birlikte tüm medyanın dijitalleşmesi, sadece ses, görüntü ve sözleri birleştirmekle kalmayıp, *görülebilir olanların* içine varsayılmış, yapay gerçeklikleri de katmaktadır. Giovanni Sartori'nin tam buraya tekabül eden sözleriyle şöyle; *“televizyon gerçek şeylerin görünümünü yansıtır, var olanların fotoğrafını, sinematografik bir anlatımını sunarken; siberetik bilgisayar, hayallerimizin görüntülerini ekrana taşır. Yapay gerçeklik, ekrandan yansıyan ve sadece ekran görüntülerinde var olan bir gerçek dışılıktır. Yapaylık ve simülasyonlar gerçekliğin olanaklarını sonsuz biçimde çoğaltmalarına karşın asla gerçeklik değildir.”⁶¹*

Bilgilenmenin görerek gerçekleştirildiği süreç televizyonla başlar, bugün, günümüzde bilgisayarla devam eder. Bu görsellik, ekranların algımızı da etkileyerek daha hızlı, ekran öncesine göre daha farklı gelişmesini de sağladı. Bu değişimi ilk

⁵⁹ Kevin Robins, **İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası**, Çev.Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı yay, İstanbul, 1996 s.80

⁶⁰ Y.a.g.e., s.137

⁶¹ Giovanni Sartori, **Görmenin İktidarı: Homo Videns, Gören İnsan**, Çev.Gül Batuş-Bahar Ulukan, Karakutu yay, İstanbul, 2006, s.24

olarak beğenilerimizin değişmesinde görürüz. İnternet, videolar, CD'ler, reklamcılık, kartpostallar, afişler ve benzerlerinin postmodern çağında, insanın sanat deneyimi de büyük ölçüde değişti. Bu kadar çok görsel bombardımana uğrarken antik Yunanda başlayan ılımlılık, ahenk ve uyum anlayışlarının temelini oluşturduğu estetik anlayışın değişime uğraması çok doğal. Jean Baudrillard'ın Sanatın Komplosu adlı kitabının *Estetik Yanılsama ve Yanılsama Kaybı* başlığı altında kaleme aldığı görüşlerini aynen aktarıyorum:

“Sanki bizden önceki her şeyin sonsuz retrospektifi düşmüş bahtımıza, bu durum, siyaset, tarih ve ahlak için olduğu kadar, sanat için de geçerli – onun da bu açıdan hiçbir ayrıcalığı yok. Resmin bütün hareketi gelecekte geri çekilip tamamen geçmişe kaymış durumda. Gönderme, simülasyon, temellük etme; günümüz sanatı, uzak ya da yakın geçmişe, hatta bugüne ait tüm formları ve eserleri az çok oyuncu, az çok kitsch bir yolla temellük etmeye başlamıştır. Russell Connor buna ‘modern sanatın kaçırılması’ diyor. Elbette, bütün bu tekrar yapımların geri dönüşümlerin ironik olması amaçlanıyor, ama onların ironisi eprimiş bir kumaşın atıkları gibi, sadece şeylerin yanılsama kaybından kaynaklanıyor – fosilleşmiş ironi Kırdı Kahvaltı’daki çıplak kadını Cezanne’in kağıt oynayan adamlarının üstüne bindirerek, göz kırpmak, olsa olsa bir reklamcılık şakasıdır; günümüzde reklamlara damgasını vuran mizah, ironi ve göz boyayan eleştiriler sanat dünyasını da istila etmiştir. Bu, insanın kendi kültürü karşısında duyduğu pişmanlığın ve hıncın ironisidir. Belki de pişmanlık ve hıncın sanat tarihinin son aşamasını oluşturuyordur; tıpkı Nietzsche’ye göre ahlakın soy kütüğünün son evresini oluşturmaları gibi. Bu sanatın ve sanat tarihinin parodisi, kendi kendini yalanlamasıdır; kökten bir yanılsama kaybının özelliği olarak, kültürün intikam biçiminde kendi kendisiyle dalga geçmesidir. Sanki tarih gibi sanat da kendi çöplüğünde eşelenerek, kefareti kendi artıklarında aramaktadır.”⁶²

Baudrillard günümüz sanatını kendi geçmişi içinde çirpindiğini buna bağlı olarak pişmanlık ve hıncın sanat tarihinin son aşamaları olduğunu söylerken bir de Arthur C. Danto'nun söylediklerine kulak verelim. Sanatın sonundan sonra adlı kitabının *Estetikten Sanat Eleştirisine* başlığı altında ele aldığı düşüncelerinden aynen aktarıyorum:

“Arthur Schopenhauer’in felsefi başyapıtı The World As Will And Idea’dan (isteme ve tasarım olarak dünya) bir pasaj ile başlamak istiyorum. Dehanın yapıtı müzik, felsefe, resim ya da şiir olabilir; işe yarayacak ya da kazanç için kullanılacak, bir şey değildir. Bir işe yaramazlık ve kazanç getirmeyiş, Deha yapıtlarının temel özelliklerinden biridir; asaletlerinin tescilidir. İnsanın tüm diğer yapıtları yalnızca varoluşumuzu sürdürmek ve rahatlatmak için vardır; yalnızca burada tartıştığımız bunun dışında kalır;

⁶² Baudrillard, *Sanat Komplosu*, s.72

yalnızca bunlar kendileri için vardır ve bu anlamda var oluşun... çiçeği sayılmalıdır. İşte bu yüzden bu yapıtlardan zevk alırken yüreğimiz hoşnutlukla dolar, zira gereksinim ve yokluğun ağır dünyevi atmosferinden daha yukarıya yükseliriz.

Estetik ile pratik kaygılar arasında, felsefi estetiğin çıkış noktası niteliğindeki büyük yapıtlardan birinde ortaya konmuş olan bu güçlü ayırım, bizatihi estetik deneyimin ne tür bir pratik yararı olabileceğini sorma temayüllerini çıkmaza sokma eğiliminde olmuştur. Zira, pratikliğe dair sorular, bir birey yada gruba ait olabilecek ve Schopenhauer'in isteme olarak söz ettiği çıkarlarca tanımlanır. Kant ise Schopenhauer'i de içine alarak, modern zamanlara uzanmış olan hala da uzanan bir geleneği doğuran yapıtında, beğeni bir nesneyi ya da onu temsil yöntemini hiçbir çıkar olmaksızın bir tatmin oluş ya da tatmin olmayış yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir tatmin nesnesine güzel denir.⁶³ Diye belirtir.

Yazar sözlerine şöyle devam eder:

Tıpkı estetik ile yararın birbirinden ayrı oluşu gibi, Schopenhauer de şu sonuca varır: 'Yararlı olanın güzel olan ile birleşmesine pek az rastlarız. En güzel yapılar en yararlı olanlar değildir; tapınak mesken değildir.' Modernizm ise bu kadar insafsız olmamıştır. Modern sanat müzesi estetik yüksek üslup ilkesini örnekleyen yararı kabul görmüş nesnelere sergiliyor. Barnes koleksiyonu, resim ve heykel başyapıtlarının orta yerinde yararı tartışma götürmez nesnelere sergiliyor. Shaker stili eşyalar, güzellik ve yararı bariz biçimde kaynaştırır görünür. Güzelliğin yararı ile ne ölçüde ilişki olduğunu sorabilirdi Schopenhauer çentikli ve perdeli yüzeyleri, metal ve seramik kısımlarının incelikli bir oran ile dağıtılmış olması ile bir buji, kimilerine göre güzel bir nesne sayılabilir; ama güzel olduğu kadar bujilerin hizmet etmek üzere var olduğu türden hiçbir çıkarı tatmin etmeyecektir; size, acilen, çalışan bir buji lazımsa, bujilerin güzelliğine ilişkin meseleler konu dışıdır; zira, bujinin güzel olduğu yönünde bir yargı da bulunmak, Kant'a göre, buji hakkında 'hiçbir çıkar olmaksızın bir beğeni nesnesi' olarak yargıda bulunmak anlamına gelecektir. Çünkü 'tüm çıkar beğeni yargısını bozar.'

Her koşulda şartlar göz önüne alındığında 1790'da buji sanat eseri olamazdı. Bugün ise Marcel Duchamp'ın 1917 dolaylarında yaptığı yaramazlıktan doğmuş bir devrim neticesinde, buji de sanat eseri olabilir; ama bunun nedeni bujinin güzelliği değildir. Duchamp'ın rady – made (hazır yapıt) nesnelere değerlendirmesinin nedeni tam da bu nesnelere estetik tanımlanamazlığıydı. Bunlar sanat ise fakat güzel değillerse, güzelliğin gerçekten de sanatın tanımlayıcı özneliği olamayacağını ispatlıyordu Duchamp. Bugün geleneksel estetik ile sanat felsefesi, özellikle de sanat pratiği arsına bunca keskin bir çizgi çekenin bu kabul olduğu söylenebilir. Duchamp, society of independent artist'in (bağımsız sanatçılar topluluğu) 1917 tarihli sergisinde sahte bir imzayla ve fountain (çeşme) adı altında bir pisuar sergilemek istediğinde, bu çizgi genel bilinçte son derece silik haldeydi kuşkusuz. Duchamp'ın yakın çevresindeki Walter Arensberg gibi kişiler bile Duchamp'ın pisuarın bembeyaz parlayan güzelliğine dikkat çektiğini düşünüyordu. Sanki felsefi gündemi kısmen estetik olanı sanatsal olandan

⁶³ Arthur .C. Danto, **Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**, Çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı yay, İstanbul, 2010, s.109-110

ayırmaktan oluşan bir sanatçı, Kant ya da Schopenhauer'in çizgisinden giderek sanat yapıtlarını estetik nesnelere indirgeyecekti de. Aransberg ile sanatçı George Bellews'un 1917 tarihli, kayda geçmiş bir tartışması vardır. Bu tartışmada Aransberg, 'güzel bir form gün ışığına çıkarıldı, işlevsel amacından özgür kılındı, işte burada bir adam açıkça bir estetik katkı gerçekleştirdi' demiştir. Oysa 1962'de Duchamp Hans Richter'e şöyle yazar: 'ready – made'leri keşfettiğimde, estetiği yıldırma'yı düşündüm. Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar.'⁶⁴



Şekil 3
Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917, yükseklik 33,5 cm

1960'larla başlayıp günümüze kadar gelen Danto'nun tabiriyle sanatın Sonu'ndan sonraki sanat git gide daha karmaşıklaşıyordu. (Danto bunu yetersizleşiyordu diye kabul eder) estetik olmayan ya da estetiğe karşı duran sanatı sanat saymayı reddetme gibi durumlar bu karmaşıklığın ya da yetersizliğin işaretleriydi.

Sanat geçmişin ve gelenekselin güzellik bilimi olan estetiğini ters yüz etmiş durumdadır. Yeni ifade biçimleri, estetik karşıtlığı beraberinde getirdi. Jean Baudrillard, günümüz estetiğini, sıradanlığın, anlamsızlığın öte estetiği olarak tanımlar ve günümüzün estetik alanında, kendi kuramlarını tanıyacak tanrı kalmadı,

⁶⁴ Danto, a.g.e., s.110-113

yada başka bir metafor kullanırsak, estetik zevk ve yargıya ilişkin hassas terazi artık olmadığını düşünür.

Sanatın estetiği ve teknolojinin bilimsel sınırları arasında yükselen dijital sanat estetik kuramın ve sanatsal yaratıcılığın iki farklı kategoride değerlendirilmeye başlanması temelinin oluşturmuştur.

Baudrillard'a göre ekranın yüzeysel sanallığında, temsilin sonuna, estetiğin sonuna, özellikle imgenin sonuna varıldı. Nesnelere, teknolojik nesnelere, sanal nesnelere, estetik ötesindeki yeni nesnelere, trans-estetik nesnelere aynı zamanda anlamsız, yanılmasız, aura'sız, değersiz, dünyamızın radikal yanılma kaygının aynası olan fetiş nesnelere olduğu görüşündedir.⁶⁵

Baudrillard'ın bu konuyla ilgili görüşlerine bakacak olursak; *“Bugün sanat değere indirildi, üstelik maalesef değerlerin pek de iyi durumda olmadığı bir zamanda. Değerler; estetik değer, ticari değer, değerler pazarlık edilebilir, alınıp satılır, takas edilir. Formlar, form olarak başka bir şeyle takas edilmez, sadece kendi aralarında takas edilebilir, estetik değer de bu bedel karşılığında ortaya çıkar.”*⁶⁶

Son olarak Baudrillard'ın 2002 yılında yapmış olduğu bir söyleşide estetik hakkındaki düşüncelerini özetleyen düşüncelerini şöyle anlatır: *“Estetik yargı bir tür 'işlemsel' cephede kaybolacaktır. Bu duruma gelindiğinde gittikçe daha çok insan resimle ilgilenecektir. Herkes bir interaktif yaratıcıya dönüşecektir.”*⁶⁷

⁶⁵ Baudrillard, **a.g.e.**, s.41

⁶⁶ **Y.a.g.e.**, s.69

⁶⁷ Özkaplan, **a.g.e.**, s.22

2.2. Kübizm ve Fütürizm

Görecelik kuramı ve atomun yapısının parçalanması bilim alanında çığır açarken, sanatta da Kübizm buna koşut olarak gelmiştir. Kübizmin kökeninde maddenin ve bilinçaltının yansıması ve tek merkezli optik bakışın yerini çok merkezli bakışa bırakması bulunur. Teknolojik gelişmelerin getirdiği hız ve dinamizm Fütürizmin temel konularındandır. Fütüristler nesnelere katılığını ışık ve hareketle alt edilebileceğini düşünürler. Zamanın göreceliği Fütüristlerin çalışmalarına dördüncü boyut olarak yansır.

Kübizm yeni bir resimsel dil sunarak, yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarını yıkarak ve ona başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eder. Bu anlamda 20. Yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Kübistler, doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtır. Resimsel yüzeyde üç boyutluluk yansımaları yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eş zamanlı olarak bir nesneyi bir değil bir çok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmişlerdir. 19. yy'dan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmışlardır.

Kübizmin resim sanatında yarattığı bu devrim, dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle de ilişkilendirilmiştir. Resimde yeni bir zaman – mekan ilişkisini görünür kılan akım 1905 tarihli Einstein'ın *Görelilik Kuramı*'yla ve atomun parçalanmasıyla da ilişkisini gündeme getirenler olmuştur. Picasso ise kübizmin resim dışında bir ilgi alanı olmadığını açıklayarak şunları söylemiştir; *"kübizmi daha kolay yorumlayabilmek için matematikten trigonometriye, kimyadan psikanalize, müzikten bilmem neye kadar türlü türlü şeyle ilişkisi kuruldu bugüne kadar. Hadi saçmalık demeyim ama edebiyattır bunların hepsi, sonuçları da kötü olmuştur çünkü insanları kuramlara boğmuştur. Kübizm her zaman resim sanatının sınırları içinde kalmış, bunun ötesindeymiş gibi yapmamıştır."*⁶⁸

⁶⁸ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay, İstanbul, 2008, s.46

Pablo Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* resmi 20. Yüzyılın ve genel olarak modern sanat tarihinin çoğu zaman 'açılış sayfası' olarak gündeme gelir. Bunun böyle olmasının sebebi; bu resmin en büyük özelliğinin, estetik güzelliğinin ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş kalıpları yıkması, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi, deyim yerindeyse kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşımasındandır. *Avignonlu Kızlar* kübizme giden yolu açmakla beraber, tam anlamıyla kübist değildir; daha sonraki yıllarda gelişen kübist estetiğinin çok uzağında bir renkselliğe ve dışavurumculuğa sahiptir. Bazı sanat tarihçileri Picasso'nun *afro – kübist* dönemi olarak kabul ettikleri 1906 – 1908 sürecindeki ön kübist döneme atfettikleri *Avignonlu Kızlar'ın* kübizm açısından önemi, O güne kadar hiçbir sanatçının yeterince üstüne gitmediği resimsel sorunların çözümünü göze almasıdır.⁶⁹

Avignonlu Kızlar'ın devrim yaratan özelliği, Rönesans'tan bu yana tek odaklı perspektif anlayışına alışık olan gözlere yeni bir görme biçimi önermesidir. Aynı zamanda üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yoludur. Resimde net ve açıkça görüldüğü gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiştir. Figürler, izleyicinin aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı sunmaktadır. Resimdeki her bir figürün tek başına birer heykel gibi düşünülebileceğini, izleyicinin optik olarak tek yüzeyde – yani resim yüzeyinin kendisinde – algıladığı nesnelere ve figürleri üç boyutlulukları içinde kavramış ve yansıtmıştır. Geleneksel resimdeki perspektif derinliğini dışlamıştır. Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir. Artık resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir.⁷⁰

⁶⁹ Antmen, a.g.e., s.46

⁷⁰ Y.a.g.e., s.47



Şekil 4

Pablo **Picasso**, "Avignon'lu Kızlar", 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 243,9 x 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York

Cezanne'ı örnek alıp *babamız gibiydi* diyerek adeta sahiplenen Picasso, resimlerinde üçüncü boyutu geleneksel perspektif ve gölgelendirmeye değil, renk tonalitesiyle sağlayan sanatçı ortaya attığı yeni görsel önermeleri 20. Yüzyıla, yeni çağa taşımıştır. Picasso'nun *Avignonlu Kızları*'nın Cezanne'ın geç dönem resimlerinde yer alan *Yıkananlar* serisiyle ilişki kurulur. Cezanne'ın doğadaki nesnelere, geometrik bir öz halinde, '*koniler, küreler ve silindirler*' gibi algılayarak resim yüzeyine yansıtması Picasso ve Braque'ı oldukça etkilemiş, kübizmin temellerinin atılmasında etkili olmuştur. Görsel anlamda alışık olunmadığından, yüzyıl başlarında kübist resimler fazlaca geometrik bulunmuştur. İzleyici, "*yazar için dilbilgisi neyse, ressam için de geometri odur*" diyen Apollinaire, *geometrinin espasla ilgili bir bilim olarak resmin her zaman en temel kuralı olduğunu öne sürerek kübistleri savunup, izleyiciyi yönlendirmeye çalışmıştır.*⁷¹

Kübizmin 1910 – 1912 yıllarındaki evresi çözümsel (analitik) kübizm olarak tanımlanır. Bu dönemde yapılan çalışmalarda biçimlerin parçalandığı, çözümlendiği görülür. 1910'da Picasso'nun yaptığı *Mandolinli Kız* adlı resminde görüldüğü gibi resmin bazı bölümleri heykeli andırır. Resimde öncelikle biçimlerin yapısına önem verildiğinden, izleyicinin dikkatini bu yapıdan uzaklaştırmamak için renk kullanımı sadeleştirilmiştir. Tek renkliliğe yaklaşan bu tutum nesnenin birçok görünümünü birden, karmaşık bir düzen içinde verir. 1912'den sonraki dönemde de

⁷¹ Antmen, a.g.e., s.47-48

bireşimsel (sentetik) kübizmde biçimlerin bireşimi önem kazanmıştır. Bu dönemde rengin önemi artmıştır. Düzgün ve kaba yüzeyler karşıtlık duygusunu pekiştirmeye, hem de doğada ve resimde dikkati gerçekle yanılısama ayırımına çekmeye yaradığı düşünüldüğünden çalışmalarda kolaj da kullanılmıştır.⁷²

Kübist kolajın sanata getirdiği yeniliği Ahu Antmen 20. Yy. *Batı Sanatında Akımlar* adlı kitabında şöyle ele alır:

“Kübist kolaj, ayrıca sanat nesnesinin statüsüne ilişkin çeşitli soruları gündeme getirmiştir. İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiş: Kolaj sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur. Neyin sanat olup olmayacağıyla ilgili kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönemde bu kadarı bile büyük, çok büyük bir adım olarak tarihe yazılmıştır. Sanat nesnenin malzemesi ve mecrasına ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım 20. yüzyılın sonraki adımlarına ilişkin ipuçları taşımakta; dada kolajlarına ve fotomontajlara, pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmaktadır.”⁷³

Braque, Derain, Matisse ve daha birçok kişi 1906 yılında ifadeyi hala renk aracılığıyla gerçekleştirmeye çabalıyordu. Cezanne'nin yaptığıysa henüz anlaşılammıştı. Picasso ise renge ilgisiz kalmış, nesneye olan ilgisini sürdürerek bambaşka bir yol izlemişti. 1906 yıllarının sonuna doğru Picasso'nun resimlerindeki yumuşaklık, yuvarlak hatlar, yerini sert, köşeli biçimlere bıraktı.⁷⁴ *Avignonlu Kızlar* ve Picasso'nun bu çalışmada sergilediği tavır Kübizmin başlangıcıdır. Bu resmin temel işlevleri; üç boyutu ve rengi düz bir yüzeyde gerçekleştirmek, onları bu yüzeyin bütünlüğü, birliği içinde kavramak sorunlarını içermekteydi. *Yansıtmak* ve kavramak en eksiksiz ve üst düzeydeydi. Form; ışık, gölge kullanımıyla değil, düz bir yüzey üzerine üç boyutlu olarak betimlenmesiydi. Burada renk sorunu ve en önemlisi, bütünün alaşımı, bütünün uzlaşımı sorunu söz konusuydu ve burada en önemli sorun formun açıklanması ve üç boyutlu alanın ve uzamındaki konumunun iki boyutlu bir yüzeye yansıtılmasıydı. 1908 yıllarda yaptığı çalışmalar Cezanne'in yaptığı resimlerdeki perspektife benzer. Artık ışık, ışık-gölge kullanımıyla biçim yaratmayan bir araçtır. O çalışmalara baktığımızda ışığın herhangi bir yönden geldiğini söyleyemeyiz; çünkü ışık artık tümüyle bir araç olmuştur. Resimler

⁷² Ahu Antmen, “Kübizm”, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, sayı:16, Kış 2000, s.44

⁷³ Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s.49

⁷⁴ Daniel-Henri Kahnweiler, “Dünyayı Yeniden Oluşturmanın Yepyeni Bir Yolu Kübizm”, Çev. Celal Üsler, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, sayı:16, Kış 2000, s.110

neredeyse tek renklidir; genelde gri ya da gri yeşil bir zemin üzerinde kiremit rengi ve kızıl kestane; çünkü renk yalnızca ışık-gölge etkisi vermesi için kullanılmıştır.⁷⁵

Picasso ve Braque birbirlerinden bağımsız ve habersiz olarak yapmış oldukları çalışmalarda ikisi de aynı yere vardı. Estetik ürünün görünüşünü zamanın ruhunun belirlediğini, en güçlü ressamın dahi farkında olmadan zamanın ruhunun buyruğunu yerine getirdikleri gerçeğini Picasso-Braque yakınlığının, bu konuda yeterli bir kanıt oluşturduğunu görürüz. İki sanatçı ortak bir yönde ilerlemeye başladılar. Nature-morte'lar karmaşıklaştı, çıplakların yansıtılması daha ayrıntılı hale geldi. Nesnelerin birbiriyle ilişkisi daha çok farklılaştı, o güne kadar çok karmaşık olmayan yapı daha fazla karmaşıklaşarak farklılaştı. Işığın ifadesi olarak renk, formun oluşturulmasının bir aracı olarak kullanıldı. Yansıtma ile yapı arasındaki çatışmanın olağan sonucu olan formun çarpıtılması daha fazlalaştı.⁷⁶

Daha sonra Braque önemli keşiflerde bulunarak çalışmalarını sürdürdü. Resmin geri planındaki yüzeyi sınırlandırmaya başladı, bunu Picasso'da uyguladı. Örneğin, peyzaj resimlerinde, gözde yanılısama uyandıran uzaklardaki bir ufku resmetmek yerine, üç boyutlu uzamı bir dağ ile kapattılar. Nature-morte ya da çıplaklarda da, aynı şeyi bir odanın duvarıyla gerçekleştirdiler. Braque, yaz boyunca çalışarak *gerçek nesnelere*'nin yansıtılmasında bir adım daha attı. Bu dönemlerinde yaptığı *Gitaracı* resimlerinin birinde ilk kez harflerin olduğunu görürüz. (Burada görsel etkilenimlerimizde çok önemli bir rol oynayan yeni bir güzellik dünyası afişlerde, vitrinlerde ve tabelalarda açığa çıkmıştır.)

İki ressamın kübizme daha önce kullanılmamış bir dil kazandırılacaktır. Her ikisi de bu alanda uzun bir yol kat ederek şu sonuca varmışlardı:

“Yılların araştırmaları, kapalı formun, iki ressamın amaçlarına uygun düşen bir ifadeye elvermediğini göstermişti. Kapalı form, nesnelere, kendi yüzeylerinin, söz gelimi derinin örttüğü biçimiyle kabul eder; sonra da bu kapalı bedeni yansıtmaya ve ışık olmadan hiçbir nesne görülmediğinden bu ‘deri’yi bedeninde, ışığında renge karıştırdıkları temas noktası olarak resmetmeye çalışır. Bu ışık-gölge kullanımı, nesnelere formunun ancak bir yansıtmasını sağlayabilir. Gerçek üç boyutlu dünyada, ışık olmasa da nesne dokunabilir durumda oradadır. Dokunma duyusuyla ilgili algılamaların bellek imgeleri, görünür bedenler üzerinde de doğrulanabilir. Retinanın farklı

⁷⁵ Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s.49-50

⁷⁶ **Y.a.g.e.**, s.49-50

uyarıları, bir bakıma, üç boyutlu nesnelere uzaktan 'dokunmamızı' mümkün kılabılır. İki boyutlu resmin bütün bunlarla ilgisi yoktur. Kapalı form yöntemini kullanmış olan Rönesans ressamı, ışığı nesnelere yüzeyine renk olarak boyayarak, form yanılması vermeye çalışmışlardır. Bu, hiçbir zaman 'yanılma'dan öteye gitmemiştir.

(...) resimde form uyumunun ortaya çıkardığı biçimiyle gerçek nesne ile aynı nesnenin izleyicinin belleğinde var olan biçimi arasındaki karşılaştırma, resimdeki en küçük bir gerçeğe benzeyiş bile izleyicide bu çatışmayı yarattığı sürece, kaçınılmaz olarak 'çarpıtılma'yla sonuçlanır. Braque ile Picasso'nun 1910 yazındaki ortak buluşları, bu güçlüklerden yeni bir resmediş yoluyla kaçınılmasını olanaklı kılmıştır.

Picasso'nun yeni yöntemi, nesnelere yanılmacı yollardan öykünölmeye çalışılması yerine, nesnelere formunun ve uzamdaki konumunun 'yansıtılabilmesini' sağlamıştır. Üç boyutlu nesnelere yansıtılmasıyla, belirli ölçüde geometrik çizime benzeyen bir yansıtma işlemiyle gerçekleştirilmiştir. Bu her iki sanatçının da amacı, üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir düzlemde göstermek olduğundan, bu çok doğaldır. Üstelik, ressam artık kendini, nesneyi belirli bir bakış açısından gördüğü biçimiyle betimlemekle sınırlamak zorunda değildir; daha eksiksiz bir anlayışın gerektiği yerde, nesneyi çeşitli yönlerden, yukarıdan ve aşağıdan gösterebilir.⁷⁷

Picasso ve Braque'nin öncülüğüyle resimde perspektif aracılığıyla bir derinlik yanılması vermek ve rengin ışık-gölge oyunu olarak kullanımını ortadan kalkmıştır ya da kalkmaya başlamıştır, diyebiliriz. Bu yeni dil, resme, o güne kadar görülmemiş bir özgürlük kazandırmıştır. Resim artık, nesneyi tek bir bakış açısından tanımlayan, az çok gerçek gibi görünen optik imgeye bağımlı olmaktan kurtulmuştur.

Daniel-Henri Kahnweiler bir makalesinde kübizm hakkında şunları kaleme alır:

"Kübizm, ortaya koyduğu yapıtlarda, hem yapısal, hem de yansıtmacı rolüne uygun olarak, fiziksel dünyanın formlarını onların temel formlarına mümkün olduğunca yaklaştırır. Kübizm, tüm görsel ve dokunsal algılamının dayandığı bu temel formlarla bağlantı kurarak, tüm formların en açık seçik açıklamasını ve temelini sağlar. Kübist resim, bu nesnelere ile temel formlar arasındaki ilişkiyi gözler önüne sererek, fiziksel dünyadaki her nesnenin formunu algılayabilmek için harcamak zorunda olduğumuz bilinçsiz çabayı azaltır. Bu temel biçimler, iskeletimsi bir çerçeve gibi, resmin görsel sonucundaki yansıtılmış nesnenin izleniminin temelini oluşturur, bunlar artık 'görülmezler' ama 'görülen' formun temelidirler."⁷⁸

⁷⁷ Kahnweiler, a.g.e., s.118-124

⁷⁸ Y.a.g.e., s.127

Kübizm bir kırılma noktasıdır. Sanat tarihinde kübizme kadar olan süreçte hiç bu kadar farklı ve etkili, kırılma yaşanmamıştı diyebiliriz. Kübizmin getirdiği ya da başlattığı yeni yaklaşımlar dönemin bir çok sanatçısını arayışlara itti.

Kübizm gibi fütürizmde 20.yüzyıl başlarında sanatta devrim sayılan bir yenilikti. İtalya da doğan sanatta devrimi ve dinamizmi vurgulayan fütürizm daha çok görsel alanlarda etkili olmuş, tiyatro, edebiyat ve müzik alanlarında da yaygınlık kazanmıştır. İsim babası da olan İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin, 1909 yılında Fransa'nın en çok satan gazetesi Le'figaro'da yayınladığı *Fütürist Manifesto*'yla fütürizmin duyulmasına öncülük etti. İtalyan şair alışlagelmiş değerlere karşı çıkarak, kütüphaneleri yakmaktan, müzeleri yağmalamaktan söz ederek teknolojiye, hıza ve *modern olan her şeye* kucak açıyordu. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Gino Severini ve Giaboma Balla gibi sanatçılar, kübizim etkilerini taşıyan, fütürist düşüncenin ruhuna uygun olarak, ama temelde hareket ögesinden yola çıkarak resim ve heykeller yaptılar; harekete ve hıza görsellik kazandırmaya çalıştılar. Fütüristlerin Nihilizmi Dadacılığın gelişmesinde önemli bir rol oynadı. Robert ve Sonia Delaunay ve daha başka artist sanatçılar, Rusya'da ki Süprematistler, fazlasıyla fütüristlerden etkilendiler. David, Vladimir Burlyuk ve şair Mayakovski birlikte Moskova'da fütürist bir grup oluşturdular. Marinetti'nin görüşleri, Rus fütürizminin kurucularından şair Vilemir Hlebnikov ile Mayakovski'yi çok etkiledi. Rus fütüristleri şiir dilinin sokak diline yaklaşmasını savundular. Fütürizm, o güne kadarki en radikal akımlardan biridir. Fütürizmin siyasi yaklaşımlarını da göz önünde tutarsak sadece sanat akımı olmadığını da söyleyebiliriz. Modern sanat akımları arasında öncelikle bu yönüyle kendine özgü bir yeri vardır. Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Cara, Giacomo Balla ve Gino Severini gibi genç İtalyan sanatçıların imzaladığı fütürist resim ve heykel manifestolarının izlenmesiyle biçimsel bir ifadeye kavuşmuştur. Akım, manifesto yazımına özellikle önem vermiş "sanatçı manifestosu" geleneğinin oluşmasında etkili olmuş. Şair, ressam, heykeltıraşların yazdığı sanatsal fütürist manifestolarla beraber fütürizme yakınlık hisseden birçok kişinin yazdığı fütürist manifestonun önünü açmıştır.⁷⁹

⁷⁹ Ahu Antmen, "Fütürizm", **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, sayı:16, Kış 2000, s.29



Şekil 5

Giacoma Balla, "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 100cm, 1912

Yazılmış bir çok fütürist sanat manifestolarında, hiçbir zaman tam anlamıyla tarif edilmeyen *yeni bir sanat* önermesi yer alır. Geçmişin sanatıyla tüm bağların koparılması önerilir ancak yerine ne konacaktır, bu hiçte açık değildir. Ahu Antmen buradaki duruma tekabül eden anlatımını aynen aktarıyorum:

"İtalyan fütüristleri, Marinetti'nin manifestosunda söz ettiği 'hız estetiğine'ne, dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırabilmek için renklerin ve biçimlerin bazen keskin ve çizgisel hatlarla, bazen daha yumuşak noktacı bir teknikle ayrıştırmasına dayanan bir tür yeni-izlenimci 'divizyonizme' başvurmuş, ayrıca Eadweard Muybridge (1830-1904) ve E'tienne-Jules Marey (1830-1904) gibi fotoğrafçıların hareketin görünümünü yakalamak adına giriştikleri deneysel fotoğraf tekniklerinden esinlenmişlerdir. Kübizmin birden çok anı ve açıyı aynı yüzeyde gösterebilmesinden kaynaklanan yeni zaman ve mekan algısı fütüristlerin dikkatini çeken akımlar arasında önemli bir yer tutarken, Fransız sanatçı Robert Delaunay'nin 1911-1912 yıllarına tarihlenen resimleriyle gündeme gelen 'orfik kübizm'in ayrışık canlı renk alanlarına dayalı görselliği de etki alanları arasında sayılabilir. Bütün bu etkileri özümseyen fütürizmin teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgisini biçimsel düzeyde yepyeni bir görsel anlayışa değil, ancak kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli konulara, aktardıkları görülür. Hareketin an an görüntülediği 'devinim fotoğrafları'nı betimleyici bir yaklaşım içinde olmaları ise, mimetik görsel temsilden tam anlamıyla kopamadıklarının bir göstergesidir."⁸⁰

1910 yılında ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni'nin *Fütürist Resim* hakkında yazdıkları genç sanatçılar tarafından dikkat çeker. Umberto Boccioni bu

⁸⁰ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.66-67

yazıda açıkladığı Fütürist Resim: Teknik Manifestoda, genç Fütüristlerin evrensel bir dinamizm içinde sadece bir an'ı resmetmek yerine, dinamik algının görsel kılınabilmesinin peşinde olduklarını dile getirmiştir. Bu Teknik Manifesto ünlü Fransız düşünürü Henri Bergson'un dönemin tüm Fütüristlerini oldukça etkilemiştir. Bergson'un *Elan Vital* kavramı ve gerçekliğin her an oluşum halinde olduğu yönündeki düşünceleri, elle tutulamaz dinamik anı resmetmek peşindeki Fütüristleri cezbetmiş, sanatsal arayışlarına adeta rehber olmuştur. Boccioni'nin manifesto da dile getirdiği; *"Her şey hareket eder, her şey bir kovalamaca halinde hızla döner. Önümüzdeki figürler bir görünüp bir yok olurlar. Retina üzerinde görüntülerin etkisi, titreşimler halinde algılanır. Koşan bir atın dört ayağı değil, yirmi ayağı var gibi görünür ve o görüntü birden uçgenimsi bir biçim kazanır."*⁸¹ Türünden görüntüleri, Bergson'un *Elan Vital*'in görsel çözümlemesine yönelik bir çaba olarak nitelendirilebilir.⁸²

Boccioni, manifesto da yazdıklarını resimde hayata geçirmekteki uğraşını, ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olgulara aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir. Sanatçının "ruh halleri – ayrılanlar, gidenler, kalanlar" gibi ünlü triptiği, Fütüristlerin ilgi duyduğu konulara, tren istasyonlarına, kalabalıklara ve bütün bunları bir yüzeyde buluşturan dinamik görsel zenginliğe örnektir. Boccioni bu resimlerde kendi *farklı ruh hallerini eş zamanlı olarak sanat yapıtına yansıtılabilmek* çabası içindedir. Bu çabayı bütün Fütüristler, yapıtlarına seçtikleri *ritim, dinamizm, eş zamanlı hareket* ve bunlara benzer isimler vererek göstermişlerdir. Carlo Carrà'nın *Nesnelerin Ritmi*; Giacomo Balla'nın *Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi*; Luigi Russolo'nun *Bir Kadının Eş Zamanlı Hareketlerinin Dinamizmi* gibi. Bu resimlerin hemen hepsi için diyebiliriz ki bir yandan Kübizmin yoğun etkisini his ettirirken, öte yandan da dışavurumcu bir soyutlama dinamizmi yakalama uğraşını yansıtırlar. Hareket halindeki nesnelerin dinamizmini yansıtılma çabalarını, resimleri kadar heykelleriyle de dikkat çeken Umberto Boccioni'nin *İnsan Dinamizminin Sentezi* ve *Boşlukta İlerleyen Süreklilik Biçimleri* gibi eserleri, Fütürist heykelticiliğin başlıca örnekleri arasında yer alır. Boccioni'nin, bir hareket anını eş zamanlılıkta yine de betimleyici bir şekilde ele alan bunun gibi hareketlerin dışında 1914-1915 yıllarında ürettiği çalışmalar, daha soyut

⁸¹ Antmen, **a.g.e.**, s.67

⁸² **Y.a.g.e.**, s.67

görünüm taşıyan, ayrıca ahşap, bakır, demir ve atık malzemelerle gerçekleştirdiği *Dört Nala At ve Evin Dinamizmi* gibi çalışmaları da vardır.⁸³

Boccioni'nin 1912'de kaleme aldığı *Fütürist Heykel Teknik Manifestosu*'nda Antik Yunan ve Roma geleneğine ayrıca Rönesans Sanatına da baş kaldırarak, heykel sanatının yalnızca taş ve bronz gibi malzemelerle sınırlandırılmasını eleştirmiş, demir, beton, at tüyü, cam, ahşap, karton, deri, ayna, bez, elektrik, ışık gibi öğelerinde bulunacağı malzeme zenginliğini önermiştir. Boccioni'nin bu manifestosu, heykellere hareket kazandırmaktan söz ederek, heykel sanatının geleceğine ilişkin öngörü olarak kabul edilebilir.⁸⁴

Sonraki yıllarda (1911-1912) Fütüristler Avrupa'nın birçok ülkesinde resimlerini izleyiciyle buluşturdular. Resimlerin çoğu dönemin bir bankeri tarafından satın alınarak, sonraki yıllarda da çeşitli kentlerde sergilenmesi Fütüristlerin ününü pekiştirdi. Dönemin ünlü Fransız şair ve eleştirmeni Apollinaire'in 1913 yılında yazdığı *Fütüristlerde Gelenek Karşıtlığı* başlıklı yazısında Fütüristleri Picasso, Delauny, Kandisky ve Matisse gibi sanatçılarla karşılaştırarak, teknolojik gelişmelere ve yeni zamanlara yönelik yeni arayışları sürdüren bir sanat akımı olarak belirtmesi Fütürizmin tanınmasında etkili olmuştur.⁸⁵

Fütürizm etkinlikleri sadece resim ve heykelle sınırlı değildir. Fütürizm manifestosunu yazan Marinetti, aynı zamanda oyunlarda yazıp sahnelemiştir. *Fütürist Akşamları*'nda sahnede sergilenen aynı zamanda izleyicinin de zaman zaman aktif katılımını da sağlayan, varyete tiyatrosu benzeri performanslar gerçekleştirmiştir. *Fütürist Akşamlar* sanatçıları halkla bütünleştirebilecek yeni bir ifade türü arayışına yol açmıştır. Performans benzeri etkinlikler de bu arayışların sonucunda gelişmiştir. Fütürist dünya görüşünü kitlelere yaymak düşüncesinde olunan bu dönemde, Fütürist sanatçıların halk ile doğrudan karşılaşmasının kısa ve en iyi yolu olarak görülen tiyatro sahnesinde birbirinden ilginç durumlara da kalkışan savaş çığırıklığı yaparak izleyicilere hakaret edip hatta halkı galeyana getirmek için aynı koltuğu birden çok kişilere satıyor, Marinetti'nin öncülüğünde düzenlenen bu performanslar, çoğunlukla yuhanmayla veya polis baskınlarıyla

⁸³ Antmen, **a.g.e.**, s67-68

⁸⁴ **Y.a.g.e.**, s.68

⁸⁵ **Y.a.g.e.**, s.68

sonuçlanıyordu.⁸⁶ Fütüristler bu tür akşamlarda Avusturya bayrağı yakmak gibi siyasi hareketlerle birlikte şiirler okuyup, şarkılar söyleyerek *gürültü müziği*'nden oluşan alternatif konserler düzenlemişlerdir. 1913 yılında *gürültü müziği*'yle ilgili *Gürültü Sanatı* başlıklı bir manifesto yayımlayan Luigi Russolo, yeni çağın gürültü çağı olduğunu, trenlerin, arabaların, birbirinden ilginç aletlerin, kitlelerin bağırış çağırışının ve daha birçok sesin çağımızın sesleri olarak kayıt altına alınmasını, yeni çağın yeni müziğinin bu seslerle ve gürültülerle yazılması gerektiğini belirtmiştir. Bunların yanı sıra Fütürist baleler sahnelenmiş ve 1915'den itibaren *Sentetik Tiyatro* adı altında çok kısa süren, birtakım fikirleri, duyguları bir 'durum' halinde birkaç sözcük yada harekete sığdıran Fütürist performanslar yayılmaya başlamıştır. Bu performanslar 1950'lerden sonra başlayan 'Happening'lerle benzerlikler taşır. Anton Giulio Bragaglia resim, heykel, bale, performans, şiir gibi alanların dışında ressamların resim yüzeyinde yakalamaya çalıştığı hareket duygusunu fotoğrafa taşıyarak 1910 yılında *Fotodinamizm Manifestosu*'nu yayımlamıştır. Anton Giulio Bragaglia'nın uzun pozlama sonucu yada birkaç negatifin üst üste getirilmesiyle oluşan *dinamik* fotoğraflarından; ayrıca Antonio Sent Elia ve Virgilio Marchi gibi mimarların yeni çağ için geliştirilen ama kağıt üstünde kalan Fütüristik *yeni* projeleri de vardır.⁸⁷

Fütürizm için Umberto Boccioni şunları söyler; "*Fütürist bir resmin alışılmadık güzelliklerini anlamak ve tasavvur edebilmek için, ruh saflaştırılmalıdır; göz kültür ve eskiye düşkünlük örtüsünden kurtarılmalıdır. Öyle ki sonunda tek ve biricik standart olarak müzelere değil de doğaya bakabilsin*"⁸⁸

Tuval üzerinde yeniden canlandıracağımız jest daha fazla evrensel dinamizm içerisinde sabitlenmiş bir an olamaz. En basit haliyle dinamik hissiyatın kendisi olmalıdır. Umberto Bocini sözlerine şunları da ekler; "*Söylediklerim şu gerçeğe dayanıyor: hareket halindeki bir at hareket eden hareketsiz bir at değildir. Onu bütünüyle başka bir şey haline getiren hareket eden attır ve basitçe başkalaşmış bir şey olarak algılanmalı ve ifade edilmelidir (...)* Bir resmin oluşturulmasını idrake yarayan bu metodunu kullanarak, biz Fütüristler tamamen geometrik olan soyut formları ve daha yakın yada daha uzak olan perspektif yüzeyleri bir araya getiriyoruz. 'Yakın' yada 'uzak' derken duygusal gerçeklikleri kast ediyorum, yoksa

⁸⁶ Antmen, **a.g.e.**, s.69

⁸⁷ **Y.a.g.e.**, s.69

⁸⁸ Umberto Boccioni ve Diğerleri, **Futurist Manifestolar Kitabı**, Altıkkırbeş yay. İstanbul, 2008, s.183

*perspektifin geleneksel olarak izah edildiği üzere gözlemleyici ile alakalı görünür yakınlığı yada uzaklığı değil.*⁸⁹

Dinamizm, formların mutlak devinim ve göreceli devinim arasındaki, bir bütün yani çevre artı nesne şeklinde özetlenebilecek olanın görüntüsünü oluşturmak üzere bir araya gelen çevre ve nesne arasındaki sonsuz sayıda görecelilik beyanlarında dile getirilen lirik bir anlayıştır. Carlo Cara ise Fütürizm hakkındaki görüşlerini şöyle belirtir:

“Bir resmin oluşturulmasını anlamaya yarayan bu metodu kullanarak, biz Fütüristler tamamen geometrik olan soyut formları ve daha yakın yada daha uzak olan perspektif yüzeyleri bir araya getiriyoruz. Yakın’ yada ‘uzak’ derken duygusal gerçeklikleri kast ediyorum, yoksa perspektifin geleneksel olarak izah edildiği üzere gözlemleyici ile alakalı görünür yakınlığı yada uzaklığı değil. (...) Biz Fütüristler resmimizde ses öğesine, gürültü öğesine ve koku öğesine yer vererek sanat alanında yeni yollar açtığımızı da ileri sürüyoruz biz daha önceden, dünyanın sanatsal duyarlılığında modern, dinamik sesli, gürültülü ve kokulu yaşama yönelik bir tutku yarattık ve gösterişliye, dokunmuşa, mummylaşmışa dinginlik ve düşünsel soğuklukla örtülmüş coşkusuzluğa duyulan manyakça bağlılığı yıktık”⁹⁰

⁸⁹ Boccioni, a.g.e., s.25

⁹⁰ Y.a.g.e., s.101-102

2.3. Perspektifin Dağılması ve Biçimin Parçalanışı

Rönesans'ta perspektifte merkezi projeksiyon yönteminin keşfi, soyut bakan kişiyi somut bireye dönüştürüp; resmin düzeyinin ona sağladığı yer, onu aynı zamanda ötekilerden de ayırıyordu. Doğal olarak herkes Pierro'nun yada Uccello'nun freskolarına pek çok bakış açısıyla bakabiliyordu. Bununla beraber, perspektif bakışa simgesel bir yer verir ve bakan kişiye simgesel bir sosyalliğin içinde bir yer kazandırır.⁹¹ Üçboyutlu bir nesnenin iki boyutlu bir düzlem üzerine aktarılması, resim sanatını bütün sanatlardan daha zihinsel uğraş yapan temel sorun, bütün Rönesans sanatçıları uğraştırıp perspektifi bilim haline getirmiştir.

Bir şeyin bir tarihe sahip oluşunun paradigması, matematik temsilin sanatı olarak yorumlanan resim sanatıydı; böylece resim sanatının tarihini de temsili yeterlilikte içsel gelişim bağlamında anlamak mümkün oluyordu. Sanatçılar, bizzat gerçekliğin sunulduğuna karşılık gelen görsel düzenlemeler inşa etmek suretiyle görsel belirimleri temsil etmekte giderek daha üst düzeye erişiyorlardı.⁹²

Modern sanat, resimde eş zamanlı birçok bakışı mümkün kılarak bu ilişkinin değişmesini sağladı; Rönesans'tan itibaren tek odaklı perspektif anlayışına alışık olan gözlerimiz, modern dönemde başlayıp teknolojiyle devam ederek görme biçimleri kazandırmış oldu.

Aslında, Aristoteles'in *oluş*'tan hareketle değiştirdiği biçim kuramı, bu alanda karşılaştığımız ilk ciddi çalışma olmakla beraber hala geçerliliğini koruyor. Buna göre, fizikte bir şeyin nasıl ortaya çıktığı sorusuna aradığı yanıt, biçim için önemli bir noktadır. Bu noktada söz konusu olan *hareket ettirici* neden, doğal şeyin edimsel var oluşunu üstlenmiş hareketin içsel sebebidir; ve bu anlamda biçim, doğa ile aynı paydayı paylaşır. Çünkü Aristoteles'in ön gördüğü doğa eksiksiz yaratı olmayı amaçlayan içsel etkiyle özdeş yaşayabileceğimiz biçimdir. Biçim ve oluş, yalnızca çağdaş sanattaki uzamları arasından değil, uygarlık tarihi boyunca farklı dönemler ve bunları değerlendirmeye dair modellere kaynak oluşturması bakımından da önemlidir.⁹³

⁹¹ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, çev.Saadet Özen, Bağlam yay, İstanbul, 2003, s.129

⁹² Danto, **a.g.e.**, s.87-88

⁹³ Mehmet Ergüven, "Biçim ve Oluş", **Sanat Dünyamız**, sayı:67, 1998, s.49-51-52

Öte yandan Charles Francis Kilingender konuyla ilgili söylemleri şöyledir: *“İçeriksiz biçimin, yaşamsal toplumsal varlık kaynağından koparılmış biçimin verimsiz olması kaçınılmazdır. İçeriğin olumsuzlanması sanata çürümeye mahkum, cansız bir soyutlama bırakır. Biçim içeriğin iletilmesini sağlayan dildir, inandırıcı olarak kalmak için ifade etmeye yazgılı olduğu her içerik değişimiyle birlikte değişmelidir. İçerik ve biçim bu açıdan daha büyük bir birliğin, köklerini toplumsal gerçekliğin ana toprağında bulan üslup birliğinin ayrılmaz kutuplarıdır.”*⁹⁴

Durum böyleyken yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde kazanılan özgürlükle, kısa sürede biçimsizliğin utkularıyla noktalanır. Bu durumu Cor Blok kendi deyimiyle şöyle anlatır. *“Özgür biçime yönelim, biçimin gösterge değerine yeni bir duygu ile yaklaşıma zemin hazırlamıştır.”*⁹⁵

Biçim, tuvalden koparak resmetme edimini seyirlik bir durum haline gelmesiyle, 1950’li yıllarda başlayıp daha sonra tamamen dağılmanın eşiğine geldi. Gerçeğin dönüştürülmesi değil, tamamlanmamış süreci içinde hazır bulduğumuz hayatın an be an yaşanması söz konusudur. Happening için, uzlaşmış göstergenin örtülü çeşitlemesinden başka bir şey olmayan sanatsal biçim, özü gereği tek anlamlılığa mahkum ettiği iletişim dizgesini iletişim-gibi’yle statükonun çıkarlarına alet edilmiştir. Biçimi ciddi bir tehdit unsuru olarak gören Alen Kaprow’un, gökyüzünden hayvanlar alemine kadar her şeyi kapsayan bir iletişim modeli istediğini görürüz. Gerçi biçimsizlik nedeniyle ağır eleştiriler alır: ancak, Kaprow’un sözcülüğünü üstlendiği Happening, biçimi yadsımaktan çok, iletişime koşulsuz dahil olan bir saydam biçim’i şart koşmaktadır. Oyun ve spor faaliyetleri gibi.⁹⁶

Öte yandan Barış Acar ise şöyle düşünür:

“Deleuze’ün, Kant’la bir tür selamlaşma ve aynı zamanda hesaplaşma sayılabilecek metninde, kırılma noktası burada ortaya çıkar: Deleuze, Kant’ın ortak duyumla uyum içinde olacak bir yargı yaratmak için biçim duygusundan hareket ettiğini söyler. Ancak biçim kendi başına ampirik -ve kaçınılmaz olarak sonsuza dek öznel - olacağından ondan kaçınmak da gerekmektedir. Bu noktada ahlâk yargısı karşımıza ‘biçim tasarımı’ kılığında getirilir. Şayet ‘yüksek bir yeti’ olacak ise duygular, ‘tasarım’ın kişi üzerindeki

⁹⁴ Charles Harrison–Paul Wood, **Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, çev.Sabri Gürses, Küre yay, İstanbul, 2011, s.473

⁹⁵ Ergüven, **a.g.e.**, s.55

⁹⁶ **Y.a.g.e.**, s.56

etkisi olarak ele alınmalıdır. Böylece sanat yapıtının en kritik anı olan 'biçim' ve onun özne üzerindeki etkisi 'biçim duygusu', 'tasarım'da eritilerek ortak duyuma katılır. Nesneye kayıtsızlaşmanın koşulu 'biçim'i, 'tekil bir nesnenin hayal gücündeki düşünömsel yansıması' haline getirmektir. Düşünömsel (reflectör hale getirilerek nesneden koparılmış biçim duygusu 'güzel'in konusunu nesne değil, 'tasarım' haline getirir.⁹⁷

Öznenen koparılmış duyum, ikinci hamlede (düşünöme dayalı *biçim tasarımı* kavramlaştırması yoluyla) nesneden de bütünüyle koparılıp alınmıştır. Estetik yargı gücünün getirdiği yasa, çizgi ve kompozisyonu temel alan klasik estetiğin özneyi öne çıkararak elemanlarına karşı renk ve ses unsurlarını çalıştırarak doğayı bir adım öne çıkarır. Doğa insan müdahalesi olmadan *güzel* yaratılmıştır. Öyleyse sanat doğaya döndüğü anda ahlaksal ereksel bir yargı ile birleşir. Deleuze tamamıyla anacak olursak eğer, *biçimsel bir beğeni estetiğine karşı içerikli bir üst estetik* kurmanın tek yolu budur.⁹⁸

Sanat edimlerini hem içerik, hem biçim anlamında bir üst estetikle yeniden şekillendirmeyi deneyen bir girişimin öznesi olduğunu saptayabiliriz. Ancak; çağdaş sanatın biçim tasarımı; Kant'ın beğeni yargısını temellendirme girişimleri ve biçim tasarımı kavramsal önerisiyle estetik kuramına yaptıklarının bugünün sanatı üzerindeki etkilerini göz önünde bulundurmalıyız. Her şey için her şeyin rahatlıkla milat olarak saptanabileceği günümüzde, kavramsal sanatı, güncel sanat uygulamaları için epistemolojik bir sıçrama noktası olarak görüp, sanat yapıtında var olan biçim duygusu'nun Ne'liği nasıl belirlenir? Kavramsal sanat, üretim olarak sanata karşı çıkarken sanat yapıtına karşı değildir, sanatın yapıta, tüketilmesine karşıdır. Aslında avangart bir ruhla, sanatçı üzerine baskı kuran piyasasını, sanat kuramlarını hedef tahtasına koymuştur.⁹⁹

Yirminci yüzyılın sonunda Danto sanatın durumunu tanımlarken, Wölfflin'ci sanat tarih perspektifinden önemli bir sapmayı işaret eder. Yüzyıl sonunda sanatçı için *tüm bilimler olanaklıdır. "Hali hazırdaki sanat tanımımız karşılaşılabileceğimiz tüm biçimleri sanat olarak kabul etmeye hazır."*¹⁰⁰ Bununla beraber Danto, sınırsız bir özgürlük alanı olarak yorumlanabilecek bu ifadelere bir uyarı not'u da ekler: *"Tüm yaşam formları bize ait derken, bunların kullanımıyla bunlar hakkında söz söylemek*

⁹⁷ Barış Acar, "Çağdaş Sanat Üzerine Diyaloglar 1: Çağdaş Sanat ve Biçim Tasarımı", **Artist Actual**, Mart-Nisan 2011, s.71

⁹⁸ **Y.a.g.e.**, s.72

⁹⁹ **Y.a.g.e.**, s.72-73

¹⁰⁰ **Y.a.g.e.**, s.73

arasında bir ayırım yapıyorum. Karşılaştığımız örneklerde formlar onlardan söz edebileceğimiz biçimde bizimdir; kullanabileceğimiz biçimde değil.”¹⁰¹

Perspektifin dağılması aslında Kübizm ile birlikte başlar. Kübizmle birlikte, Batı'nın tasarım tarihinde, perspektif'in neredeyse sekizyüz yıl egemenlik süreci parçalandı. Bakma bakılma yasaları ters yüz edildi. Yapıtın merkezinin yerinden oynadığına tanıklık ediliyordu. Artık; çoğul kaynağa çoğul bakışlı göz gerekiyordu. Kübizm, resmi bir düzlem olmaktan çıkardı; ona nesnenin boyutlarını taşıdı. Bunda Duchamp ve Dada'nın katkılarını da unutmamak gerek. Dada akımının temsilcileri sanatı tanımlarından, işlevinden, konumundan soyup, burjuva değer sisteminin bütün yüklemelerinden ayırarak mesafeyi yok etme çabasına girdiler. Ve böylece estetik piramit çöktü, toz oldu; sanat'ta ki estetik geleneği çözüldü, ufalandı.¹⁰² Elbette burada; tüm estetik ilkelerin yok sayılması ile oluşan, ölçütlerin yapıbozumuna uğratılması akımına Casmir Maleviç ile Siyah Kare'si ve Duchamp'ın Hazır-Yapıt'larıyla yaptıkları katkıyı da unutmamak gerek. Böylece; tek renkli resim önerisiyle Maleviç, tabloyu resim sanatının tüm bileşenlerinden ayıracak, betimleme, kompozisyon, perspektif, gözbağcılık, temsil edici teknik ve renk uyumu sınırlarını aşmış ve Minimalizm'in her türlü biçimine el veren bir indirgemeye ulaşmıştır.¹⁰³ Tabii bu durum beraberinde temsil problemini de gündeme getirdi. Bununla ilgili olarak Hasan Bülent Kahraman *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri* adlı kitabında konuya şöyle değinir:

“Bugün sanatı da içerecek biçimde, her şeyi belirleyen en önemli sorunsalın bizatihi temsil kavramında ortaya çıkan çelişkiler olduğudur. Gene art-modernist yaklaşımların da bu noktadan başlayarak bir açılım geliştirdiği görülebilir. O nedenle günümüz sanatının temsil kavramının kazandığı içerik bağlamında belirlenebileceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Temsile dönük bir sorgulamanın getirdiği şöyle bir sonuç var: sanatın kendisini bir temsil bağlamı ve dolayımı olarak görmesi aslında onun kendisini bir anlamda ikincileştirmesidir. Çünkü sanat, gerçekliğin dönüştürüldüğü ve yeniden üretildiği bir alan olmaktan çıkıp kendi gerçekliğini kurmaya başladığında belki bir yanıt oluşturabilir. Bir başka değişle, sanatın gerçeği, bir gerçeğin aşkınlaşabildiği noktaya kadar aşkınlaştığında anlam kazanacaktır ki, o da sanatın yercileşmesidir. Yani, sanatın gerçeği dışsal gerçeğin arkasında değil, önünde olabilecektir.”¹⁰⁴

¹⁰¹ Acar, **a.g.e.**, s.73

¹⁰² Enis Batur, “Marcel Duchamp, Sanarşist”, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000, s.5-7

¹⁰³ Nathalie Heinrich, “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”, çev:Cem İleri, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000, s.191

¹⁰⁴ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s.204-205

Hasan Bülent Kahraman aynı kitabında görüşlerine şu şekilde devam eder:

“Temsil ve dolayım sorunu bitmiş, belki de hiç olmadık bir biçimde sanatın aşkınsallaşarak yercileşmesi gündeme gelmişse, her şey bir yana, bunu başlı başına bir dil sorunu olarak görmek gerekir. Çünkü, tekabüliyet ve temsil aslında nerede billûrlaşırsa billûrlaşsın bir dil olgusudur. Temsilden uzaklaşmışsa dilin kurucu mantığının da dışına çıkmış demektir. Dilin kıvrılma noktalarında, dilsizliğin dile dönüşmesi bağlamında bir gerçeklik oluşuyor demektir. Nesnelere onları imleyen sözcük ilişkisinin parçalanması başka bir şey değil, böylelikle, sanatın özgürleşmesini gündeme getirmektedir. Bu, sanatın artık kendi dilinin bile tutsağı olmayacak demektir.”¹⁰⁵

Görüntü ile temsil arasındaki kopamayan ilişki, görülen nesnenin bir duyum ile içselleştirilmemesinden kaynaklanıyor. Nesne ile temasa geçip (dokunma, koklama, görme) mesafeyi kaldırmak mümkün. Bunu bakarak sağlamak zordur. Bakan göz ile bakılan nesne arasında hep bir uzaklık kalacaktır. O uzaklığın aşılması ancak görüntünün bizde kalan temsili ile mümkündür. Görünen şeyin kendisinin bizde kalması mümkün değil; çünkü görüntünün kendisi bile bir algılama, bir temsil problemidir. Çünkü, görmek retinada oluşan bir imgedir, bir yanılsamadır. Nesnenin kendisi ile ilişkili bir olgu yada süreç değildir.¹⁰⁶

Güncel sanat işlerinin eleştirel okumaları siyasi temsil ve sanatsal temsili birleştirerek bir yandan metalaşmaya, bir yandan da hakim yapıları, anlayışları ve formları tam da değişim söyleminin içinde yeniden üretiyor. Bu durum Türkiye’de de bir sorun durumunda. Ebru Yetişkin’in makalesinde bahsettiği gibi; metalaşarak bir yatırım aracına dönüşen sanatın oluşan *yeni Burjuva*’nın arzu ve inançlarıyla etkileşimi de mübadele ilişkilerinin daha hızlı olmasını sağlamakta. Bu noktada bağların neden değil, nasıl oluştuğunu irdelemeli. Bu durumda önemli olan sorun, temsili ilişkilerin, ayrıştırılmasında gibidir. Yani siyasi ve sanat temsiline bir arada kullanılmasında. Gayatri Spivak *Postkolonya Aklın Eleştirisi* adlı kitabında temsil sözcüğünün iki anlamının birbirinden ayrıştırılmasından kullanılmasının anlam kayması yarattığına dikkat çeker. Tam da bu anlam kaymalarıyla sömürgeciliğin güncel halini açığa çıkan epistemik ihlallerinin farklı alanlarda nasıl yapıldığını imliyor. Şüphesiz sanatsal temsil ile siyasi temsili bir arada kullanan ve kendi *temsilci* konumunu var ederek bu konumun gücünü sahiplenen, öte yandan da

¹⁰⁵ Kahraman, a.g.e., s.205

¹⁰⁶ Y.a.g.e., s.244

tahakküm edenin bilgi-iktidarına karşı belirli bir güç elde ederek bunu bir mücadele ve direniş aracı olarak ta kullanmakta.

Bütün bu süreç sonrasında, özellikle de teknolojik gelişmelerin sonucunda imgenin temsili başka araçlarca üstlenmeye başlandı. İmge ve tekniklere ulaşım kolaylaşınca resimde; pastiş, simülasyon, metafor, alegori, alıntı gibi yaklaşımlar yaygınlaşıp, her türlü malzeme ve teknik de bir arada kullanılıncaya düşünsel yapısal bütünlük yitirilmiş oldu. Günümüz sanatında bütün tarzlar ve türler, farklı kaynaklardan imgeler, ayırık anlamlar yan yana, üst üste kullanılıyor. Bu genellikle anlatılmak istenenin belirsizliğine, anlatımcı yan unsurların çokluğundan kaynaklanan ana fikirden sapmalara neden olurken, konu, içerik, yöntem, biçim, kavram açısından bir karmaşa yaratır. Tarzlar ve araçların bir arada kullanılması doku ve estetik bütünlük konusunda sorun yaratır. Ancak bu durum iyi kullanıldığında (teknoloji ve günümüz koşulları) bir çok farklılıklar getirebilir. Mesela Derida'ya göre heterojenlik, metin, biçim ve temaların çokluğu, çok değerlilikle beraber izleyiciyi anlamı ayırt etmek yerine anlam üretmeye teşvik eder. Martines'e göre ise; günümüz koşulları sanatçılara çeşitli kaynakları, nesnelere ve dilleri kullanabilme olanağı sunarken, farklı kültürel bağlamlardan algılama ve düşünme biçimlerini bir araya getirmeyi sağlar.¹⁰⁷

Yirmibirinci yüzyıl biçimleri parçalayan yönüyle de dikkat çeker. Hayat yüksek bir hızla ve her zamankiden daha hızlı değişir. İnsanların, biyolojik yapılarından ülkelerin sınırlarına kadar neredeyse her biçim parçalanıyor. Günümüzde, günlük yaşam mükemmel bir yaygınlığa ulaşan görüntü ve müzik tarafından, genellikle temsilin temsili olan elektronik medya aracılığıyla estetize edilmiştir. Her yanı saran görüntü ve ses, eşi görülmemiş bir ölçüde bireysel anlamdan yoksun bir boşluk yaratmıştır. Bu sırada sanatçı ile izleyici arasındaki ayırım, yani estetik deneyim ile gerçek deneyim arasındaki kesin kopuşu yansıtan sınır ortadan kalkmıştır. Bu durumda görüntüyü mükemmel bir kopya olarak çoğaltmaktadır; bir yandan gerçeklikten uzaklaşma ve manipülasyon, öte yandan sonsuz estetik deneyim ve siyasal güç gösterisi.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Özkaplan, **a.g.e.**, s.43

¹⁰⁸ John Zerzan, "Gerçeklik Sanata Karşı", çev: Eylem Kaftan, **Rh+ sanart**, sayı:47, Ocak 2008, s.57

Bariş Acar *Çağdaş Sanat Üzerine Diyaloglar: Çağdaş Sanat ve Biçim Tasarım* adlı makalesinde şunları yazar: *“Evrensel genel geçer yasa arasında Kant’ın erk tarafından belirlenmiş ve erkleştiren ortak duyumu, hiç bitmeyen düşünüm süreçleri içinde dolaymlanarak bugün her zamankinden güçlü bir şekilde biçim tasarımı fikirden besleniyor gibi görünüyor.”*¹⁰⁹

Kavramsal anlamda bir çok kapalılık tarafından daha baştan determine edilmiş bu ortamda sanatçılar, aydınlanma estetiği tarafından şekillendirilmiş sanat tarihsel birikimiyle birlikte hayal gücü arasında yeni görme biçimleri yaratma çabasıdadır. Baudrillard’a göre ise gerçek boşaltıldıkça ve gerçek ile hayali olan arasındaki çelişki ortadan kaldırıldıkça, çağdaş simülasyon dünyasında farklılık, perspektif ve derinlik yanılımasının sona erdiğini belirtir. Sözü Baudrillard’ın şu görüşleriyle sonlandırabiliriz: *“Ve böylece sanat her yeredir; çünkü yapmacıklık gerçekliğin tam merkezinde yer alır. Ve böylece sanat ölmüştür; sadece eleştirel aşkınlığının geçip gitmesinden ötürü değil, kendi yapısından koparılamaz bir estetikle tamamen dolu olan gerçekliğin kendi imajı ile karşılaştırılmış olmasından ötürü.”*¹¹⁰

¹⁰⁹ Acar, **a.g.e.**, s.75

¹¹⁰ Featherstone, **a.g.e.**, s.120

3.BÖLÜM: TEKNOLOJİ VE HIZIN GÜNCEL SANATA ETKİLERİ

3.1. Duchamp'tan Yola Çıkmak

Marchel Duchamp *fenomeni* gökten zembille inmiş, köksüz, kaynaksız, bağsamsız değildi. Tam aksine onun dönüm noktasında birkaç temel sapmanın belirleyici rolü vardır: Braque – Delaunay - Picasso üçlüsünün yanında, Dada hareketi Duchamp'ın projesini biçimlendiren geçişler olmuştur. Duchamp bu iki eksenin buluşma noktasında devreye girmiştir. Bu sürecin başlamasıyla Duchamp bir yandan tuval geleneğini sürdürürken öte yandan onun milat noktası sayılan hazır yapımlardan yerleştirmelere giden bir yelpazede *Kavramsal Sanat* yönünü geliştirmiştir.

Duchamp'ın kendisi ve sanat tarihi için milat sayılan bu dönüm noktasına gelişinde kişiliğinin ve bunun yansıdığı yaşam tarzının da katkısı büyüktür. Onun dünyayı önemsememesi, her şeye kayıtsız kalıp, başına buyruk, keyfine düşkünlüğü ve tüm bunlara hizmet eden *tavrı*'nın yaptığı çalışmalara yansımaları kimse yadsıyamaz. *“Yaşamak için çalışmaya mecbur olmak, bir insanın karşılaşılabileceği en büyük felakettir.”*¹¹¹ Diyen Duchamp şöyle devam eder: *“Aslında hiçbir zaman çalışmak zorunda kalmadım. Para yüzünden çalışmaya mecbur olmak bana göre aptalca bir şey. Ne şanslıyım ki kendimi bu en kötü şeyden daima uzak tutabildim. Bir insanın kadın, çoluk çocuk, villa, araba vb. sorumluluklar ile hayatını cendereye soktuğunu erken yaşta kavradım. Yaratma sıkıntısına yabancıyım; çünkü resmin bu konuda bana yardım etmesi mümkün olmadığı gibi, kendimi ifade etmek için de en ufak bir baskı hissetmedim. Sabahtan akşama kadar çizip, taslakları tamamlama şeklindeki o tuhaf ihtiyacı hiç duymadım ve bundan pişman değilim.”*¹¹²

Bütün bunlar bir çok kişiye şaka gibi gelebilir; ama son derece ciddidir, Duchamp mutludur. O zaman yaşamı bitmek bilmeyen *yapmak*lar manzumesi olarak kabul edilip, her şeyi oluruna bıraktığımızda, hiçbir şey hayatın kendisi kadar

¹¹¹ Mehmet Ergüven, “Marcel Duchamp”, *Sanat Dünyamız*, sayı:75, Bahar 2000, s.121

¹¹² *Y.a.g.e.*, s.121

sanat olamaz. İşte Duchamp, 20. yüzyıla damgasını vuran başarısını sadece bu gerçeği doğru zaman ve doğru yerde keşfetmiş olmasına borçludur.

Duchamp bir dönem hoşuna giden bir Yahudi adı bulacak olsaydı Katolik olmaktan vazgeçmeyi düşünür ancak o ismi bulamaz. Daha sonra cinsiyetini değiştirmek ister Man Ray'ın kamerasına kadın kılığında poz verir. Adem rolünde çırılçıplak sahneye çıkar, Rene Clair'ın filminde oyunculuk denemelerine kadar, tüm bunlar dünyayı şakaya olan, keyifli umursamazlığın sonucudur. Bu bağlamda sözcük oyunlarına özel tutkusu olan Duchamp, yaptığı işleri aynı anlayışla adlandırdığını görürüz. Örneğin ilk *ready-made*'lerinden biri olan kar küreğine *kol kırılması olasılığına karşı* adını öylesine, anlamsız bulduğu için koymuştur. Duchamp'ın hayatı – aslında bu sanatından başka bir şey değildir – karşı çıktığı her şeyin (şeylerin) toplamıdır. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta neye karşı çıktığı değil, muhalif kimliğinin gereğini yerine getirirken gösterdiği kararlılıktır.¹¹³

Duchamp'ın dünyaya karşı takındığı tavır kimsenin cesaret edemediği, şaşılmalı bir tutarlılıkla ve bunun sonuçlarına sonuna kadar katlanarak eşsiz ve ayrıca tekrarı mümkün olmayan bir örnek sergilemiştir.

Görmeye karşı açtığı savaşta önce resmi reddetmek zorunda kalır: Muhatabı göz olan resim, *yapmak* fiiliyle özdeşleşen etkinliğine ters düştüğü için sanat ve resim yadsıdığı şeydir Duchamp'ın. Bunun için başlangıçta din, felsefe, ahlak ile iç içe olan sanat, görmenin hazzına tamamen yabancıdır. Bu nedenle resmin salt göze hitap ettiği düşüncesi, ihtimalle uygarlığın yol açtığı bir kuruntudur yalnızca. Sonuçta hiçbir biyolojik gereksinmeye cevap vermeyen sanatın hayatı daha güzel ve anlamlı kıldığı yaygın kanı da safsatadan başka bir şey değildir Duchamp'a göre. Yine ona göre: Sanata gerçekten bir ihtiyaç duyuluyorsa, bunun yerini almaya hazır tek şey *solumak*'tır. Ve bu durum tüm *avant-garde* sanatçıların da koşulsuz paylaştığı, sanat ile yaşam arasındaki sınır çizgisinin hiç kuşkusuz nihai feshidir.¹¹⁴

Duchamp'ın sanat yaklaşımını Mehmet Ergüven bir makalesinde şöyle açıklar:

“Duchamp'ın öngördüğü üretim modelinde yeni –uğruna çaba sarf etmeye değer yegane şey de budur zaten- daha önceki tüm örneklerden

¹¹³ Canan Beykal “Büyük Cam Üzerine Yazı”, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000, s.127

¹¹⁴ Y.a.g.e., s.128

mutlak kopuşu imler; organik sürekliliğin önkoşulu, etkileşimin kesinlikle iptal oluşudur. Ancak başkalarının etkisine karşı koysa bile, daha önce yaptıklarından etkilenmek çoğu sanatçının değişmeyen yazgısıdır; dolaylı yoldan da olsa kendisine ait herhangi bir ayrıntıyı tekrarlayan sanatçı, ister istemez yeni'ye veda etmiştir. Sanatta beğeni ve yargılama hakkı, tekrar'ın meşrutiyetini tescil eden büyük bir aldatmacadır; Duchamp'ı bundan daha fazla rahatsız eden bir şey yoktur. Bütün bunlar, Duchamp'ın hangi gerekçe ile müzeleri protesto ettiğini de ortaya koyar. Sanat tarihinde Giotto'dan Rembrandt'a, Ucello'dan Picasso'ya kadar hiçbir ölümlü, bir yada ikiden fazla kayda değer bir şey üretmemiştir hayatı boyunca; müze duvarlarında asılı duran şeyler ise çoğunluğu bu boş yapıtlar değil, yalnızca isimlerdir – gerçekte çöplüğe atılması gereken bu uyduruk şeyler, resim tacirleri yüzünden nerdeyse zorla kabul ettirilmektedir bize. Bu nedenle sahiden sanat yapmak, üretmeme hakkını sonuna dek kullanmaya hazır olanın harcıdır; tekrar, kapıda beklemektedir çünkü.”¹¹⁵

Bu bağlamda Duchamp'ın duymak istemediği sözcükler arasında *yargı* ve *beğeni* ilk sırayı alır; çünkü her ikisi de sonuç itibariyle *tekrar*'ı makul hale getirmenin aracıdır. Gerçek yeni, yürürlükteki ölçütlerin ötesinde olmaktan ötürü, peşinen dışlanmaya mahkumdur. Buna göre beğenilen şeyin daima özürlü olması tekrara teslimiyetten kaynaklanır. Dolayısıyla sahte üretimin yegane panzehiri, gerekmediği sürece bir şey yapmamaktır: “*Estetiğin ilgi alanına giren renk yada biçim ile bunların tekrarına hep karşı koydum.*”¹¹⁶

Duchamp'ın amaçları arasında izleyici üzerinde özellikle şok etkisi yaratmak gibi bir derdi yoktur, çok ta umursamıyordu da; ama sarsıcı (kışkırtıcı) olmaya koşullanan kişi, en azından yadsıdığı şey nedeniyle önceki örnekleri dikkate almalıdır; bu ise, farkına varmadan *tekrar*'a çıkarılan davetiye, *yeni*'yi karartmaktır.

Resmi yirmibeş yaşında bırakan Ducham, on yıldan fazla bir süre üzerinde çalıştıktan sonra sıkılıp tamamlamadan bıraktığı *Büyük Cam* projesine geçer. Bu projede bir mühendis gibi tüm ayrıntıları tek tek hesaplayıp, çok sayıda taslak ve not ile hazırlanır. Bu çalışma giderek yüzyılın *bilmece*'sine dönüşür. *Büyük Cam*, izleyiciye, yorumcuya tepkisini söz ile dile getirme hakkı tanımayan *bir şey*'dir: Hans Belting'in deyişiyle, yalnız semantik değil, sentaks da söz diline sığmayacak şekilde iptal edilmiştir burada –yapmak- fiiline sahip çıkmanın koşulu, malzeme olarak nesneyi öylece kendine terk edip, çırılçıplak bırakmaktır.¹¹⁷

¹¹⁵ Ergüven, a.g.e., s.124

¹¹⁶ Y.a.g.e., s.124

¹¹⁷ Ergüven, a.g.e., s.124-125



Şekil 6

Marcel **Duchamp**, “*Merdivenden İnen Çıplak, No.2*”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 57 x 35 cm, 1912

Yorumcuların çoğu, Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak* ve *Pisuar* kadar *Büyük Cam*'ada ilgi duymuşlardır. Canan Beykal'ın tam da buraya tekabül eden görüşleri şöyledir:

“Sanat izleyicisinin, sanat kavramının, sanat algılamasının doğrudan üzerine giden ve kanımca bu konuda çok daha şiddetli kırılmaları yaratmış olan Ready-Made'ler yanında, Büyük Cam'ın her zaman ayrıcalıklı bir yeri olmuştur, uzun edebi adının geniş yorum olanakları sağlaması yanında, bu yapının tüm sorunlarının, teknik çözümlerinin (ki Duchamp'ı asıl uğraştıran yanı bu olmuştur) ancak sanatla açıklanabilir, sonuçta sanatın bir çözümlenmesi oluşu ve Duchamp'ın yapıtı, ona sekiz yılını verecek denli önemsemiş olması, yapıtı, ayrıcalıklı kılmıştır.”¹¹⁸

Octavio Paz için Duchamp ve *Büyük Cam*'ı daha iyi ve bütün olarak anlamak için *Yeşil Kutu*'nun notlarına bakmak gerektiğini söyler. Burada, gerçekte tasarımın; plastik, edebi ve işitsel olmak üzere üç bölümden düşünüldüğüne rastlarız. Duchamp işitsel bölümün birkaç ögesini; kayarganın yinelemeleri, Çikolata Öğütücüsü'nün savsözü, silah sesleri yada patlamalar, yokuş yukarı çıkan arabanın gürültüsü vb. olarak belirtilmiştir. Bu, makinelerin dünyasında erotizmin iç

¹¹⁸ Beykal, a.g.e., s.127-128

çekişlerinin varlığını gösterir. Diğer yandan *Büyük Cam*, Gelin'in Kutlaması'nı, Meryem Ana'nın Göklere Çıkarılması'nın bir betimlemesini, makineciliğin alaya alınmasını, sanatsal bir deneyimi (Cam üzerine resim), bir aşkın vizyonunu vb. içinde barındıran (taşınabilir) bir duvar resmidir Octavio Paz ve birçok yorumcuya göre. Aynı zamanda Octavio Paz *Büyük Cam*'da popüler, söylemsel ve eleştirel olmak üzere üç anlam katmanının bir arada olduğu görüşündedir. Octavio Paz *Büyük Cam*'la ilgili görüşlerini şöyle açıklar;

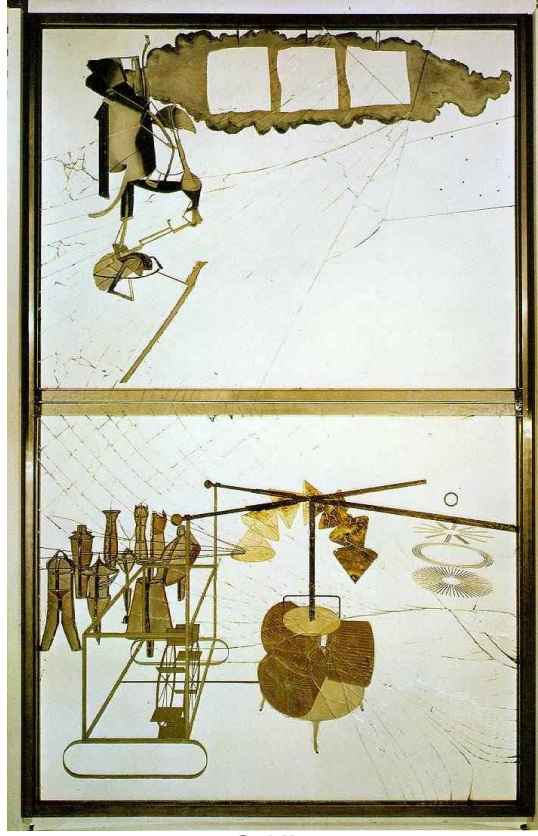
“Duchamp'ın versiyonu ne fizik ötesi nede olumsuzdur; ironiktir, yani eleştireldir; bir yandan, geleneksel söylemlerle alay eder: İster dinsel biçimiyle bakireye tapınma isterse modern biçimde romantik aşk söz konusu olsun kraliçe tapıncını, içinde arzunun motorun yanmasıyla, aşkın benzinle ve spermin patlayıcı barutla karıştığı grotesk bir düzeneğe indirir. Öte yandan, pozitivist aşk anlayışıyla ve genelde kavramın bayağı anlamıyla 'Modernite' olarak nitelendirdiğimiz her şeyle alay eder: bilimcilik, pozitivism, teknoloji vs. Büyük Cam modern aşkın yada daha kesin söylemek gerekirse modern insanın aşk anlayışının cehennem vari ve soytarısal bir betimlemesidir.”¹¹⁹

Duchamp'ın eleştirisi ikilidir: söylen eleştirisi ve eleştirinin eleştirisi.

“Büyük Cam hazır yapıtları canlandıran; olumlama ironisi sürecinin doruk noktasıdır: Eleştirel söylen ve gülünç söylen biçimini alan bir eleştirinin; eleştirisi ilk aşamada, söylensel öğeleri mekanik terimlere çevirir ve tam bu noktada onları yadsır, ikinci aşamada mekanik öğeleri söylensel bir bağlam içine taşır ve onları da reddeder. Eleştiriyi söylenle, söyleni eleştiriyle yok eder. Bu çifte; olumsuzlama hiçbir zaman kesin olmayan ve boşluğun üstünde sürekli bir dengede; sabitlenen bir olumlama üretir.”¹²⁰

¹¹⁹ Octavia Paz, “Marc Duchamp Yada Yalınlığın Şatosu”, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000, s.146

¹²⁰ **Y.a.g.e.** s.146



Şekil 7

Marcel Duchamp, “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin Büyük Cam”, 1915, 23 x 272.5 x 175.8 cm. Philadelphia Modern Sanatlar Müzesi, A.B.D.

Octavia Paz, Duchamp ve *Büyük Cam* ile ilgili yorumlarına şöyle devam eder:

“*Büyük Cam* kompozisyonu, batı’daki büyük resim geleneğini kendi biçemi doğrultusunda sürdürmüş ve izlenimcilikten bu yana ‘resim’ olarak adlandırdığımız anlayışa daha çok büyük bir şiddetle karşı çıkmıştır. Duchamp sık sık kendisini hareke geçiren dürtülerden bahsetmiştir: ‘Amacım asla seyredilecek bir resim olmadı, boyaların bir sona ulaşma amacıyla değil eklenti olarak kullandıkları bir resim yapmak istiyordum (...) her şeyden önce retinaya yönelen resimle retinanın ötesine ulaşan ve boyayı yalnızca daha uzağa gitmek için bir atlama tahtası olarak kullanan resim arasında bir fark vardır. Bu Rönesans’ın dindarlarının durumunu andırıyor. Boya onları ilgilendirmiyordu. Onları ilgilendiren, kutsallıkla ilgili fikirlerini şu yada bu biçim aracılığıyla çıkarmaktı. O halde benim de daha önce yapılmış bir şeyi yeniden yapmaya kalkmaksızın saf resmi amaç olarak görmenin ilgi çekici bir tarafının olmadığını düşündüğüm söylenebilir’ Bu uzun alıntı beni yorumlama zorunluluğundan kurtarıyor. *Büyük Cam*’ın geleneği sürdürmesinin nedeni, bu idealleri paylaşıyor yada aynı mitolojiyi yüceltiyor olması değil ve fakat, tıpkı onun gibi, estetik duyumu sonlandırma isteğine karşı çıkıyor olmasıdır. Ayrıca bir başka nedenle de *Büyük Cam*’ın anıtsal’lığıdır, çünkü -yalnızca boyutlarıyla sınırlı kalan bir değerlendirme yapılmadığını belirterek söylersek-

*Büyük Cam bir anıttır. Duchamp'ın şerefine bu anlaşılmaz anıt'ı ortaya çıkarttığı kutsallık ise ne gelin, ne bakire, nede Hıristiyanlığın Tanrısı'dır.*¹²¹

Modern resim, Pablo Picasso ve Marcel Duchamp gibi iki uç arasında derinleşmiştir. İkisi de yirminci yüzyılı en çok etkilemiş sanatçılardır: Picasso tüm yapıtlarıyla, Duchamp ise modern yapıt kavramının bir yadsıması olarak da değerlendirilebilecek tek bir yapıtla.

Duchamp'da en baştan, hızlanmadan kaynaklanan baş dönmesiyle, gecikmeden doğan baş dönmesini karşı karşıya getirmiştir. Ünlü *Yeşil Kutu*'daki notlarından birinde durumu şu şekilde açıklıyor: "*Tablo veya resim yerine gecikme'yi kullanmak cam üzerinde tablo, Cam'da gecikme'ye dönüşür ama Cam'da gecikme, Cam'da tablo anlamına gelmemelidir.*"¹²² Aslında bu cümleyle, girişiminin anlamını biraz sezinlememizi sağlıyor. Picasso için, geçip gidecek olan, geçip gitmekte olan, gelecek ve ilkel, uzak ve yakın olandır. Hız Picasso'ya hem burada hem orada olma, şimdiki zamandayken aynı anda tüm çağlarda olma olanağı sağlar. Duchamp'ın ise tabloları devrimin temsilidirler: Hızın analizi, ayrıştırılması ve tersine çevrilmesi, Picasso'nun betimleri, tuvalin devinimsiz uzamını çok hızlı aşar; Duchamp'da ise uzam gelişir, oluşur, felsefi bir makineye dönüşür. Picasso'nun tabloları görüntülerdir, Duchamp'ın tabloları görüntü üzerine düşünüdür.¹²³

1913'den itibaren Duchamp için *resim, resimden uzaklaşarak* düşünce resmine ulaşma çabalarının ürünüdür. Terebentin kokusundan dolayı kokusal ve retinasal (tamamen görsel) olarak nitelediği resme karşı sergilediği karşı çıkış, daha sonra yapacaklarının başlangıcını oluşturur. *Yapıtsız Yapıt*: Sıfır resim, *Büyük Cam*, *Hazır Yapıtlar* Duchamp bize, görsel sanatları da içeren, tüm sanatların görünmez bir uzamda ortaya çıkıp yittiklerini gösterdi.

Merdivenden İnen Çıplak, modern resmin kilometre taşlarından biri kabul edilir: Kübizm sonuna ve bugün bile sona ermemiş olan bir şeyin başlangıcını işaret eder. *Merdivenden İnen Çıplak*, Fütüristlerin çalışmalarına benzer araştırmaların sonucudur: Devinimi betimleme isteği, parçalanmış uzam algısı ve makinecilik. Zamanlamaya bakacak olursak bir etkilenmenin söz konusu olduğunu düşünmemizi engeller. 1912'de Fütürist sergi açılırken Duchamp *Merdivenden İnen Çıplak*'ın bir

¹²¹ Paz, a.g.e., s.147

¹²² Y.a.g.e., s.139

¹²³ Y.a.g.e., s.139

taslağını yapmıştır bile. Benzerlik yüzeyseldir diyebiliriz: Fütüristler dinamik resim adına devinimi ön plana çıkarmak isterlerken Duchamp, devinimi gecikme - çözümlenme- kavramıyla karşılıyordu. Ayrıca Duchamp Fütürizm gibi devinimin yanılması yaratma savında değildi; devinimin öğelerine ayrıştırmak, değişen bir nesnenin dural bir betimlemesine ulaşmaktı. Fütürizm duygudan yanaydı, Duchamp ise düşünmeden yana.¹²⁴

Merdivenden İnen Çıplak bir karşı düzenektir. Buradaki ironi, daha işin başında bunun bir çıplak olup olmadığını anlayamamızdır. Çıplak demirden, metalden giysiyle ortaçağ zırhından çok bir araba yada uçak zırhını andırır. Fütürizmden bir diğer farkı: Uçak gövdesi yükselmekte, tam aksine sakin bir düşünüş içinde görünür. “Nesne Duchamp’ın eğretilmesi ve temsilidir: nesne üzerine düşünümü aynı zamanda kendi üzerine bir düşünümdü. *Merdivenden İnen Çıplak* gibi bir yapıtta bulunan ‘görüş’lerin ve anlatımların çoğu bu sebeptedir: Saf plastik yaratım ve resim devinim üzerine düşünüm; Kübizmin yüceltilmesi ve eleştirilmesi, farklı bir resim anlayışının başlangıcı ve Duchamp’ın ressamlık serüveninin sonu; çıplak kadın söyleni ve bu söylenin parçalanması, makine ve ironi; isim ve öz yaşam öyküsüdür.”¹²⁵

Duchamp’ın ilk *Hazır-Yapıt’ı* 1913’de *bisiklet tekerleği* olarak ortaya çıkar. Hazır-Yapıt, değerli her şeye karşı kullanılabilir bir silahtır, etkin bir eleştiridir. İyi bir beğenin, kötü beğeni kadar zararlı olduğunu düşünür Duchamp. Gerçekte, beğeni yargıya ve araştırmaya karşı çıkar. İç güdü ve moda, stil ve reçete arasında kararsızlık içindedir. İzlenimcilikten beri resim, madde, renk, desen, doku, duyarlılık ve kösnüllükle özdeleştiği düşünce, resmin boyasına ve duyuların seyrine indirgendir. Duchamp’a göre gerçeküstücülük ve Seurat ile Mondrian gibi istisnalar haricinde, İzlenimcilikten Fovizme, Kübizmden soyutlamaya ve Optik’te dahil tüm modern sanat *retinasaldır*.¹²⁶

Her ne kadar anarşist bir yaklaşımla olsa da Duchamp’ın hazır-yapıtlarının çoğu, kullanım değerli olan nesnelere estetik veya değişim sergi değerli olan

¹²⁴ Paz, a.g.e., s.140

¹²⁵ Y.a.g.e., s.140

¹²⁶ Y.a.g.e., s.142

nesnelerin yerine geçebileceğini gösterir: bir heykelin yerine geçebilen bir şişe askısı mesela.¹²⁷

Octavia Paz Hazır-Yapıt ile ilgili görüşlerini şöyle dile getirir:

“Sanatta geçerli olan tek şey biçimdir, yada daha kesin konuşmak gerekirse: Biçimler anlamları yayarlar. Biçim, anlamı yansıtan bir anlamlandırma aygıtıdır. Ama ‘retinasal’ sanatın anlamlandırmaları değersizdir; izlenimler, duyumlar, ‘salgılamalar’, ‘fışkırtmalar’. Hazır-Yapıt bu anlamsızlığa, bu tuhafsızlığa, bu değersizliğe karşı çıkar. İşte tam da bu yüzden Hazır-Yapıt çekici, güzel, sevimli ve hatta ilginç bile olmamalıdır. Hiçbir şey gerçekten nötr bir nesne bulmaktan daha zor olamaz. ‘İşlemi çok sık tekrar ederseniz, kısa bir süre sonra herhangi bir şeyde de çok güzel bir hale gelebilir ve bu yüzden bende, Hazır-Yapıtlarımın sayısını sınırlandırmak zorundayım’ diyor Duchamp. Eylemin tekrarı beğenide dolaysız bir alçalmaya ve bir depreşmeye yol açan bu, genellikle taklitçilerin es geçtiği bir noktadır. Kaydırılmış, asıl bağlamından –yararlılık, propaganda, süsleme-kopartılmış hazır yapıt aniden tüm anlamını kaybeder ve boş bir nesneye, kaba bir şeye dönüşür. Ama yalnızca bir an için: insan elinden geçmiş tüm nesnelerin anlam yayma konusunda kaçınılmaz bir eğilimleri vardır. Yeni hiyerarşilerine yerleşir yerleşmez, çivi ve ütü fark edilmez bir değişim geçirirler ve seyir, inceleme yada öfke nesnesi haline gelirler. Hazır-Yapıt ‘arıtma’ gerekliliği de bundan kaynaklanmaktadır. İroni katkısı, Hazır-Yapıt’ın anonimliği ve yansızlığını korumasına yardım eder: Hazır-Yapıt iki ucu da keskin bir bıçak gibidir: Sanat yapıtına dönüşürse, kutsallık –kırıcılığını yitirir; yansızlığını koruduğundaysa, jest’i yapıt’a dönüştürür. Duchamp’ın mirasçılarının çoğu bu tuzağa düşmüştür. Bir diğer koşul: Hazır-Yapıt uygulaması, mutlak bir ‘yarar gözetme’yi gerektirir. Duchamp’ın yapıtlar ortaya koyma, yapıta dönüşme eğilimine ancak Hazır-Yapıt’ın ironisi sayesinde karşı koyabildiğini düşünüyorum.”¹²⁸

Duchamp’ın 1917’de çeşme adını verdiği Pisuar’ı sanat hakkındaki varsayımlarımızı ve sanat olduğunu iddia eden her şeyin gerçekten sanat *olup-olmadığı* anlama yetimizi sınırlar. Bu alanda en kıvrak zeka ve en maharetli ironi ustası Duchamp farklı bir soru sorar: *“İnsan sanat yapıtı olmayan bir yapıt yapabilir mi?”*¹²⁹ Artık bakış, sahneleme, yanılısama, düzlem ve sıra dışı seyirlik yoktur. Aşkınıklarını kaybeden nesnelere yalnızca kendileridir. Artık sanat adına hoşlanılan şey sanatın kendisi değil düşüncesidir. Yani şeylerin uzamında değil, şeylerin düşüncesinde duyulmaktadır.

¹²⁷ Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev.Esin Hoşsucu, Ayrıntı yay, İstanbul, 2009, s.143

¹²⁸ **Y.a.g.e.**, s.143

¹²⁹ Suzi Gablik, “Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları”, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000, s.202

Her zaman bir şeyi *sanat yapıtı* kılan unsurun tam olarak ne olduğunu bulma çabasında olan Duchamp, özellikle estetik niteliklerden yoksunluğu nedeniyle seçilmiş sıradan, bildik bir nesneyi seri olarak üretilen bir sanayi ürünü, bir pisuarı sanat olarak sergilemiştir. Bu gelecekte olacakların nasıl bir yön izleyeceklerini gösteren bir eylemdi: Artık sanat asla eskisi gibi olmayacaktı. Herkesi en çok şoka uğratan nokta, nesnenin her yönüyle sanattan yoksunluğu ve herhangi bir *yapıt* niteliği taşıyamamasıydı. Duchamp'a göre sanat *yapıtları* herhangi bir kimsenin öğrenebileceği, yinelenen eylemler gerektiren uğraştan yada beceriden değil sanatçının niyetlerinden kaynaklanıyordu. Gerçek sanatsal yaratı bir başka şeye bağlıydı: Bütün alışıldık uygulamalardan uzaklaşmaya, beklentilerimizi yıkan jestlere dahillik ve saçmalığın bıçak sırtı dengesi üzerinde duran *Pisuar* sonraki bir çok yapıt için bir çıkış noktası olmuştur.¹³⁰

Duchamp'a göre sanat eseri başarısızlığa mahkumdur, çünkü bir şey bir dilden başka bir dile aktarıldığında, özellikle de duygusal dilden sanatsal dile çevrildiğinde her zaman bir şeyler kaybolur. Çeviri her zaman genel olarak olanaksız derecede zor bir iştir.¹³¹

Joseph Beuys, Duchamp'a daha farklı pencereden bakıyor olmalı ki *Bir Katedral Yapmak* adlı kitabında Duchamp'la ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirir:

“Oysa beni kaynağını elbette eski sanatta bulan ve modern sanatı da kapsayan, gelişmekte olan sanat ilgilendiriyor. Marcel Duchamp'ın 'Pisuar'ı ile bir endüstri ürünü müzeye girip, bunu bir sanat eseri diye ilan ederek attığı yüzde birlik adımdan çok, antropolojik sanat ilgilendiriyor. Duchamp'ın yaptığı deney ile bütün insanların sanatçı oldukları savı arasında mantıksal bir bağ kurabilmesi gerekirdi çünkü, pisuarı kendisi yapmamış, sadece bir yerden başka bir yere hareket ettirmişti. Onun ürününün gerçek yaratıcısı ve gerçek emekçisi onun dışındaki yüzlerce insandı.”¹³²

Oysa Baudrillard'a göre ise bir sanat galerisinde bir pisuar sergilemek eşi görülmemiş bir fikir idi ve bizatihi gerçekliği altüst etmeye yetmişti. Duchamp'ın buradaki niyeti Dada tarzında, sadece sanat kurumunu sarsmak olabilirdi ancak olan sanat'a oldu; işte bu darbe, Duchamp'ın çüretkar resim denemeleri de dahil olmak üzere sanat tarihinin çöküşünü hızlandırmaya neden oldu. Baudrillard'a göre Hazır-

¹³⁰ Gablik, **a.g.e.**, s.202

¹³¹ Rifat Şahiner, “Post-Duchamp Krizi ya da Sanatın Sonu”, **Sanat Dünyamız**, sayı:109, Kış 2008, s.103

¹³² Joseph Beuys, **Bir katedral inşa etmek**, çev.Ahmet Cemal, Sel yay, İstanbul, 2005, s.159

Nesne bir kalkış noktası değil, geri dönüşsüzlük noktasıydı. Sanat ile gerçeklik toplandığında, *sıfır toplamı bir denklem* ortaya çıkıyordu. Toplamın sonucu da hiç ti. Sanatı sermayenin şifre çözücülüğünden koruyan duvarları yıkıp yerle bir eden Duchamp, geride hiçbir şey bırakmadı. Hiçbir yere gidemeyen sanat, sonunda hiçliğe –ve her şeye- vardı.¹³³

¹³³ Baudrillard, **a.g.e.**, s.22

3.2. Sanatın Kazası ve Kazadan Sonrası

Güncel sanatta bugünkü dünyanın argümanları ile, farklı disiplinlerden beslenen ve bu dünyayı ifade edecek farklı ifade biçimleri, farklı malzeme ve teknik kullanır. Her çağ, kendi sanat görüşünü beraberinde getirir. Geçmiş sanat deneyimleri incelendiğinde, geleceğin sanat görüşünün ip uçlarını hep içinde barındırdığı görülür. Yirminci yüzyıl sanatına damgasını vuran, nesnelere resmedilmesi yerine, fikrin resmedilmesi olduğu kadar, deneyiminde sonsuz çoğalması oldu. Fikrin resmedilmesi, yeni ifade biçimlerini mümkün kılarken, teknolojinin gelişimi, sanatçının malzemesini de çeşitlendirdi. Hayatın kendisi bir laboratuvar olarak algılanmaya başlandı. Farklı disiplinlerden gelenler, kendilerini güncel sanat içinde buldular. Sistemin ele almadığı, almayacağı konuları ele aldılar. Disiplinler arasında, farklı materyaller arasında, tabular arasında, en sıradan nesnelere olaylar, olgular ve durumlar arasında geziniyorlar.

Sinema, fotoğraf, video, enstalasyon, bedene ve sese dayalı bütün performanslar, izleyicinin algı ve duygularını sınırlarını yeniden biçimlendirmek niyetindedir. Ancak bu ifadeler biçimleri görünürün öteki yüzü olan gerçeğe dair şeyler söylenmez. Bizler artık resim geleneğinde, içinden zamanın akıp geçmesine imkan veren metaforik anlamlar yaşamayız; güncel sanat, günümüzde bir metin eşliğinde, kolaylıkla iletilebilen, okunabilen, düşünceyi, bir metnin parçası olarak sunan, içinde yaşanan tarihin bir an'ından ibarettir. Yeni sadece bugüne aittir. Güncel sanat hayata dahil oldukça, sanat hayat olmaktadır. Duchamp'ta *hiçbir şey hayatın kendisi kadar sanat olamaz* derken bunu kastetmiş olmalı.

Kaprow bu duruma daha farklı bir açıdan bakarak sanat ve yaşamın rekabet halinde olduğu görüşündedir. Kaprow bir dönem sanatın yaşamdan üstün gibi görüldüğünü, ancak modern dönemde yaşamın daha üstünlük kazandığını savunur. Ona göre yaşam bu yarışta kazandığı için sanat yaşama katılmıştır. Yada yaşam tarafından sömürgeleştirilmiştir.¹³⁴

Bir dönem pratik ile sanat arasında yapılan ayrımın karşımıza çıkma hallerinden biri de günümüzde gündelik yaşamın sanatın nesnesi halini almasıdır. Lefebvre, modernlikle gündeliğin birlikteliğini vurgularken, "*gündelik artık itina ile*

¹³⁴ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis yay, İstanbul, 2006, s.77

incelenen bir nesne olmuştur."¹³⁵der. Gündeliğin nesne haline gelişi, onun içerisinde yer alan her türlü ilişkinin belirlenmesi, arzunun, gereksinimlerin oluşturulması ve tek tip davranış biçimlerinin inşa edilmesi ile var olur. Bu kapalı devre oluşturulmaya çalışılan sistemde artık arzular, ihtiyaçlar tahmin edilebilir ve gelecek buna göre kurgulanabilir. Sefil gündelik yaşam içerisinde kendi yazgını oluşturamama çaresizliği. Bugün sanatçıların kullandığı yöntemlerden biri de belgelemedir. Belgeleme, sınıflandırmayı, etiketleyerek konumlandırmayı gerektirir. Bu gün televizyonlarımızın karşısında naklen savaş izleyebiliyoruz. Belgelenen savaşlarımız var. Ve izlediğimiz şeyin bombalanmakta olan Bağdat olduğunu da biliyoruz. Belgelerle kurgusal bir savaşın, bir yıkımın temsilini izliyoruz. Bizlere bilim kurgu gibi gelen bu seyir bir Irak'lı için gerçeğin ta kendisidir. Oysa izlediğimiz noktada belgelemekte kurgudan ibaret olabilir. Bu noktada belgelemekte bir kurgudur. Kurgunun mantığının kime göre hangi bakış açısına göre oluşturduğu önem taşır. Dolayısıyla gündelik hayat şimdiki haliyle bir kurgu olabilir ama *gerçek bir kurgu* bu kurgu içerisinde var olan ilişkiler ile yeniden bir temas kurma çabası ise, sanatı, gündelik hayatın şimdiki gerçeği ile yüzleşmesidir. Yüzleşme kullanılan araçların ele alınıp etkilerinin hesaba katılarak ona, insani ölçülerde eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşılması noktasında gerçekleşir. Belki de bu yüzden güncel sanat artık geçici kolektif, formlar üretmektedir. Kolektif üretim biçimi; yaşam içerisinde mevcut olmayan, gündelik yaşam içerisinde farklı ilişkilerin mevcudiyetini sağlar.¹³⁶

Bu gün teknoloji sayesinde hepimiz evimizden müzelerin web sitelerinden görmek istediğimiz eserleri görebiliyoruz. Mesela Louvre web sitesinde bir çok (Milo Venüsü) sanat eserlerinin 360 derecelik panoramalarını sunuyor. Yine aynı şekilde internet üzerinden yada CD'lerden dünya çapındaki galerilerin ve müzelerin sanal turlarına katılabiliyoruz. Resimlerin türlerini ve ressamı araştırabilir, ayrıntıları inceleyebilecek kadar resimleri büyütebiliriz. Bu tür turlar, gözlük, eldiven gibi aparatlarla sanal gerçekliğe dayanarak duyularımızın daha büyük bir bölümüne hitap edebilir. Sahne tasarımcıları, mimarlarda uzun zamandır bu teknolojiyi kullanıyorlar. Teknoloji, *eski* sanatla yeni buluşmaları olanaklı kılarken aynı zamanda büsbütün yeni sanat türlerine de can veriyor; web bazlı sanat, çoklu, ortam performansları, dijital fotoğraf ve daha bunlar gibi birçok örnek verilebilir.

¹³⁵ Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Metis yay.İstanbul, 1998, s.77

¹³⁶ Gülçin Özdemir, "Güncel, Gündelik Hayat", **Artist Dergisi**, Mart 2007, s.90

İnternet, videolar, CD'ler, reklamcılık, karpostallar, afişler ve bunlara benzer pek çok şey postmodern çağda insanın sanat deneyimi çok büyük ölçüde değişti. Ama bu iyimi oldu, kötümü tartışmak gerek. Bakış açısı inançsız şüpheciliğe kadar değişim gösteren Walter Benjamin, 1936 tarihli *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı ünlü makalesinde yitirdiğimiz niteliği *aura* olarak tanımlamış ve şaşırtıcı bir şekilde auranın yitirilmesinin kötü bir şey olmayabileceği kanısına varmıştır. Benjamin, Marksizm'in materyalist tarih algısından etkilenip, fotoğrafın kolaylaştırdığı yeni ve daha demokratik sanat biçimlerini kullanmıştır. Aynı şekilde seri üretimin yeni eleştirel algı kipleri geliştirerek insanın özgürleşmesine katkıda bulunacağı görüşüne varmıştır. Eski sanat eserlerinin aurası, o eserlerin zaman ve uzamdaki biricikliğinden ve dinsel küllerdeki özel güdülerinden kaynaklanıyordu. Ne var ki sanatı paylaşmak ve yaymak için mekanik röprodüksiyon olanaklarının çoğalması ve özelliklede fotoğraf sanat eserlerinin yayılmasını sağlarken biricikliğine de gölge düşürmüştür. Ancak Benjamin, bu auranın yok oluşunu iyi bir gelişme olarak görür. Buna örnek olarak sinemanın ağır çekim ve yakın plan gibi teknikler sayesinde duyum algısını arttıracaklarını verir. İzleyicinin normal algı dizgesinin ve ritminin bozulması bekleniyordu; sinemada montajın yani kesip yapıştırma tekniklerinin kullanılmasıyla Benjamin, bunun, Dali ve Bunuel gibi gerçeküstücü yönetmenlerin araştırdığı yollardan insan algısını aşacağını düşündü. Ayrıca Benjamin, sinemanın getirdiği *uzaklık*11ğa da hayranlık duyar. Bu uzaklık etkisini överek bunu Bertolt Brecht tiyatrosunun avangard *yabancılaşma etkisi*yle karşılaştırır. Brecht'in *Cesaret Ana*'sında izleyicilere bakarak konuşurlar, böylece izleyici bir oyun izlediklerinin, duygusal özdeşleşme yada eğlenceye dalma yerine, düşünerek tepki göstermeleri gerektiğinin farkına varır.¹³⁷

Benjamin ile benzer şeyler düşünen Mcluhan ise medya'ya hayranlık duyar. Bu konuda Benjamin ile aynı kanıdadır. Radyo, televizyon, telefonlar ve bilgisayarlar üzerine yorum yaparak, *yordam mesajdır* ve *küresel köy* evrensel ölçüde tanıdık olacaktır gibi¹³⁸ görüşler ortaya atmıştır. Yeni yordamın sanatçılarca çok iyi anlaşıldığına ve araştırıldığına inanan Mcluhan; toplumdaki sanatçıya *bütüncül farkındalığa* sahip "namevcut insan" olarak özel bir yer vermiştir. Mcluhan'da Benjamin gibi yeni medyaya hayrandı ve o da "yüksek" ve "kitle" sanatı yada sıradan

¹³⁷ Freeland, a.g.e., s.148-149

¹³⁸ Y.a.g.e., s.176

sanat arasındaki farkı küçümsemiştir. McLuhan, Benjamin gibi önceliği sinemaya değil televizyon olmak üzere elektronik komünikasyonu incelemiştir. McLuhan üretici güçlerin kimin kontrolünde olduğundan çok TV sayesinde kolaylaşan duymusal farkındalığa ve düşünme türlerine öncelik ve önem vermiştir. Yeni medya, duyumlarımızı değiştiren, hayatta beyinlerimizi doğrusal değil de mozaik biçimde düşünmeye yönlendiren protezler yada destekler sunmaktadır, bu sırada izleyicilere de sürekli güncellenen bir bilgi girişimindeki boşlukları doldurmak kalıyor.

Yeni medyanın diğer düşünürü ve bazen *postmodernizmin yüksek rahibi* olarak da görülen Fransız felsefeci Jean Baudrillard'dır. Film ve televizyondan etkilenen Benjamin ve McLuhan'ın aksine Baudrillard ise yeni ekranın, bilgisayar monitörünün düşünürüdür. Baudrillard, izleyiciye *aklı havada* bir izleyici olarak değil, *namevcut* bir izleyici olarak tanımlar: ona göre izleyici kendi imajlarının ortasında yolunu yitirmiş, kendi bilgisayarına, terminaline gömülmüştür.

Baudrillard'ın öne sürdüğü çarpıcı görüşler arasında en can alıcı olanı sanat için söyledikleriydi. 1980'leri kast ederek şöyle diyordu: *"Modern sanatın kasılıp genişleyen bütün hareketinin ardında bir tür atalet yatıyor, artık kendini aşmaya gücü yetmediği içinde kendi üstüne kapandı ve giderek hızlanan bir ritimle kendi hareketini tekrarlamaktan başka bir şey yapmıyor."*¹³⁹ O bu cümleleri kaleme aldığı anda sanat dünyasındaki bir çok kişi için onun bakışı uz görülüydü. Sanatçıların daha önceden var olan imajların anlamsız tekrarlarını yaptıklarını açıklarken daha iyi anlaşıldı ve bu tespit o dönemin bir çok genç sanatçısı için geçerli gibi görülüyordu. Baudrillard'ın mesajı, *"sanatçıların, galebe çalan genel toplumsal boşluğa ve umutsuzluğa karşı azınlıkta kaldığı bundan dolayı da bireysel yaratıcılık ve kendini ifade etmek gibi ideallerin artık uygulanabilir olmadığıydı."*¹⁴⁰

Sanatın yeni milenyumunda nereye gittiğine dair tartışmalar, bizi yüksek sanattan –Londra'nın ya da New York City'nin galerilerinin ve müzelerin sanat sahnesinden ve ana akım dergilerde üzerine yazılan sanattan- uzaklaştırırken, Baudrillard ve McLuhan ile Benjamin'in tarif etmeye çalıştıkları toplumun kapalı devresine ulaştıracaktır. Video oyunları, web bazlı sanat, hiper-metin edebiyatı, Japon anime filmleri ve diğerleri gibi, yeni medyaya özgü ve özellikle onun için

¹³⁹ Freeland, a.g.e., s.184

¹⁴⁰ Y.a.g.e., s.185

geliştirilmiş sanat eserleri yada az da olsa yaratıcılık etkinliği de var. Cynthna Freeland yine *Sanat Kuramı* adlı kitabında tam buraya tekabül eden görüşlerini şöyle açıklıyor:

“Geleceğin müzisyenleri başat kayıt stüdyolarıyla başa çıkmak için bodrumlarında yada garajlarında kurdukları bilgisayar bağlantılı MIDI ve çoklu-kayıt sistemlerini kullanıyorlar. Mp3.com web sitesine yükledikleri dosyalarla hit olup köşeyi dönme umudunu koruyarak müzik pazarlama dizgesini es geçebiliyorlar. Çoklu-ortam sanat prodüksiyonları, “incili teknoloji” olarak nitelebilecek olan Dada NetCircus’un Jonah and wwwhale çalışmasında olduğu gibi gayet azimli olabiliyor. Eserde, canlı aktörler, şarkıcılar ile dansçıların yanı sıra, rap müziğin kayıtlı müzik parçaları kullanması gibi web sayfası örnekleri bir arada kullanılarak Yunus’un ahlaki öyküsünün bilgisayar projeksiyonu yaratılmış. Grubun danslı prodüksiyonları video yayınları aracılığıyla dünyaya ‘canlı’ olarak aktarılıyor.*

Burada bütün yeni sanatsal yordamları tartışmama olanak yok –öyle yapsam bile, bu kitap basılana kadar söylediklerimin yerine yenileri gelir. Kısaca web bazlı sanata ve bunun önemli noktalarından üçüne dair bir şeyler söylemekle yetineceğim: çoklu-ortam, hiper metin ve etkileşim.

Bir web sanat sitesi durağan ve dijital görüntülerden oluşmuş online galeriden çok farklı bir şeydir. Bu tür siteler, javascript ve shockwave gibi plug-in’ler ve eklentiler, görsel ve işitsel örneklerle kullanarak, gerçeklik, derinlik ve uzamda hareket gibi çoklu-ortam yanlısımları yaratıyor – Louvre’un cam piramidinin ve avlusunun 360 derecelik görüntülerinde kullanılan kamera hareketleri gibi. Web sanatının, video oyun teknolojisinin büyüleyici üçboyutlu gerçekliğine rakip olması an meselesi bu oyunlar oyuncu yabancı toprakları aşarken sentetik bir okyanusta sörf yaparken, NASCAR’da araba yarıştırmak yada bir yamaçtan diklemesine inen kar kayağı gümbürtüyle ağaçlara bindirirken, üçboyutlu uzamın çok şaşırtıcı aktarımlarında bulunuyor. Bunların genç hayranları, sadece gözleri yuvalarından dışarı uğratan yada hayretler içinde ağızını açık bırakan gerçekliğinden ve her yeri kaplayan doğasından dolayı değil aynı zamanda kurallarının çeşitli ve yaratıcı karmaşıklığından ve etkileşim seçeneklerinden ötürü de bu oyunlara bayılıyorlar.”¹⁴¹

Freeland sözlerine şöyle devam eder: *“Sanatçıların son teknolojik deneylerini sergileyen pek çok ‘resmi’ yada kurumsallaşmış sanat sitesi, üniversiteler yada müzeler tarafından destekleniyor. New York’daki MoMa’nın web sitesinde, ekranda klişeleri sergileyen ve ziyaretçilerin farklı alternatifler ve değişimler önermesine olanak tanıyan Jenny Holzer gibi sanatçıların eserleri var. İzleyicinin bu etkileşimli sayfaya kaydolması gerekiyor, ondan sonra onun yaptığı değişiklikler yeni bir ekranda daha önce yapılmış önerilerle birlikte görüntülenebilir.”¹⁴²*

* Kuran’da Yunus’u yutan büyük bir balıktan söz edilirken İncil’de Yunus’u balının yuttuğu belirtir.

¹⁴¹ Freeland, *a.g.e.*, s.186-188

¹⁴² *Y.a.g.e.*, s.188-189

Anne Sauvagnarguse *Deleuze ve Sanat* adlı kitabında sinema imgesini diğerlerinden ayıran özelliğın imgenin ikinci özelliğı olan imgenin geçeriiliğı olduğunu savunur. Bu durum bazı özel koşullarda genişleyebilir ve içerikle süslenebilir. İmge kendi içinde etki ve tepki olan, imge-devinim yaşam koşulları gibi bazı koşullarda etki ve tepki arasında bir mesafe üretebilir. İşte bu mesafe imgeyi yoğunlaştırır ve onu bir etkinin (öznel) gerçek üretimini arttırarak bir yetenek kazandırır. Böylece imge devinim etkisi tepki arasındaki mesafe algıyı ortaya çıkarmak için gerekli zemini hazırladığında *özne* etkisini gösterir, bu durumda diğer imgeler üzerinde eksiltici bir aydınlatma söz konusudur. Her şeyin her şeye tepki verdiğı bu evrede (Deleuze göre), algılanan alışılmış anlamda imge, ikinci düzey bir imge, bir aralık, bir çerçeveleme işlemiyle her yöne giden imgedir. İmge algı içinde, imge-hareket etki ve tepki arasında merkez olarak çok iyi anlaşılır, bu bir belirsizlik merkezi ve duyarlı bir yönden maruz kaldığı etkiyi arttırarak tepkiyi geciktiren bir mesafedir. Fakat imge, algısını hareket halinde sonuçlandırır. Sinema imgesi algılarını, ışık, renk ve ses algılarını önerir, öyle ki sinema için beyin perdedir. Perde diğer imgeleri çerçeveler canlı bir imge gibi işler, özel bir yaşama organik olmayan bir canlılığa sahiptir.¹⁴³

Aslında perde ve ekran –günümüzün de beyni olmuş durumunda. Ekran, perde, ışık, ses ve renk algılarımızı normalde olması gerekenden daha hızlı değıştirip geliştiriyor. Öte yandan fiziksel olarak daha az sayıda *buluşma* yaşarken, *sanal* olarak bir biçimde daha çok biraradalığı yaşıyoruz. Buna sinemayı ve Lizbon'daki akvaryum örneğini verebiliriz:

“Sanal Akvaryum Avrupa'nın en büyük akvaryum'unu simule eder. Portekiz'deki World Fair Expo 1998'in bir parçası olarak kurulur, hala Lizbon'un en fazla turist çeken yerlerinden biridir. Bir grafik süper bilgisayar, akvaryumun dışını ve çevresini, hemde su habitatlarının yüzeyinin altında ve üstünde bulunan deniz hayatı da dahil olmak kaydıyla içini, fuarın bir parçası olan ve hala fuar alanında bulunan sanal akvaryum için simule eder. Camdan ve sudan oluşan muadili gibi, simulasyon da dünyanın her yerinden gelen yaratıkların üçboyutlu stereo projeksiyonları ile dolu olan büyük bir merkezi tank ihtiva eder.”¹⁴⁴

Sanatın yukarıda bahsedilen noktaya gelişini Donald Kuspit *Sanatın Sonu* adlı kitabıyla açıklama getirir. Bu kitapta Kuspit sanatın sonunun geldiğinden

¹⁴³ Anne Sauvagnargues, **Deleuze ve Sanat**, çev.Nurten Sarıca, Deki yay, Ankara, 2006, s.62-63

¹⁴⁴ Ron Burnett, **İmgeler Nasıl Düşünür?**, çev. Güçsal Pular, Metis yay, İstanbul, 2007, s.143

bahseder ancak bu sonun artık sanat eseri üretilmeyeceği anlamını taşımadığını dile getirir. Aksine sanat eserinin varlığını sürdüreceğini ancak; *“önemli bir insani kullanımları olmayacaktır; artık kişisel özerkliğin ve eleştirel özgürlüğün gelişmesine katkıda bulunmayacak, bireyi yerleşik değerlere uyumlu olmaya çağıran ve böylece bireysellik üzerinde baskı yaratan toplumsal süper ego ve iç güdülere karşı egoyu güçlendirmeyeceklerdir. Sanat eseri tamamen ticarileştiğinde –yani meta kimliği estetik kimliğe karşı tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde ve böylece pahalı bir yapıta eleştirelilikten uzak bir biçimde estetik önem ve hatta manevi değer bahşedildiğinde- sanat eseri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp’a göre ‘yaratıcı edim’in özünü oluşturan ‘estetik osmos’u tersine çevirmektedirler”*¹⁴⁵ diye tanımlar.

Estetik osmosun sanat eserinin insanlara bir şeyler anımsatıp ilgisini çekmesine neden olurken ve hatta insanların onları yaratmalarını sağlar. Öte yandan Baudrillard ise Sanatın Sonu’na veya kazasına neden olan gerekçeleri kendi tabiriyle şöyle özetler; *“sanatın her yerde çoğaldığını görüyoruz sanat üzerine söylem ise daha hızlı çoğalmaktadır ama sanatın ruhu yok oldu. Macera olarak sanat; yanılısama-yaratma gücüne sahip sanat; şeylerin daha üstün bir oyunun kuralına boyun eğdiği gerçekliğe karşıt bir başka sahne kuran sanat; bir tuvalin üstündeki çizgi renkler gibi, varlıkların anlamlarını yitirip kendi varlık nedenlerini aşarak bir baştan çıkarma süreci içinde (kendi yok oluşlarının biçimi bile olsa) ideal biçimlerine ulaşabildikleri aşkın bir figür olarak sanat yok oldu. Kültür adıyla tanıdığımız estetik değerlerin düpedüz üretiminden –göstergelerin sonsuza değin hızla çoğaltımından, geçmiş ve güncel biçimlerin yeniden kullanımına sokulmasından- sanatı ayıran simgesel uzlaşma niteliğiyle sanat yok oldu. Ne temel kural, ne yargı, nede zevk ölçütü var artık. Günümüzün estetik alanında, kendi kurallarını tanıyacak, tanrı kalmadı; yada başka bir metafor kullanırsak, estetik zevk ve yargıya ilişkin hassas terazi yok artık.”*¹⁴⁶ Baudrillard’ın öne sürdüğü tüm bu nedenler ve teknolojinin getirmiş olduğu yeniliklerden kaynaklanan bütün her şeyin yaşanıp tüketilmesi hızın neden olduğu kaza tüm dengelerin değişmesine neden oldu.

¹⁴⁵ Kuspit, **a.g.e.**, s.30

¹⁴⁶ Gülgün Başarır, “Güncel Sanat’a Dair Düşünceler”, **Artist Actual**, Mart Nisan 2011, s.77

Aslında Hegel de *Sanatın Ölümü*'nden bahseder; sanatı, var oluşla onun gerçeği arasında nesnel döngü alanı olarak tanımlayan Hegel Sanatın Ölümünü yine sanat yapıtının hazırladığını söyler. Dolaylı olmaya var oluşun, dilsiz ve anlatsız haliyle anlamsızlığını ortaya koymaktan başka bir savı olmayan sanatın, nesneliliğinden kurtulamayacağı için kendini öldürmesi kaçınılmazdır. Değillemeleriyle, başkaldırılarıyla ortaya çıkan yapıt, gerçeği, görüş yada söz biçimine sokar. Varlığın yadsımasının ikinci aşaması ise, yaratımın ta kendisidir. Resim veya yontu tüm biçimlendirmeler, dile getirme ve betimlemelerden uzak durmak isterken, kendi somut halleriyle birer alt dili kullanmak zorunda kalmışlardır. Sanat, imgelerden, figürlerden kurtulmaya çalışsa da; anlamlı olmakla görünür olmak arasında bağlantı olmadığını öne sürse de, sınırlanmadığı maddesel biçiminden dolayı, kendi açtığı tinsel yolu kapatır. Platon'dan Hegel'e uzanan süreçte, sanatın yanılması yada sanatın ölümü konusunda öne atılan düşünceler, bilginin, kültürün irdelenmesini içeriyordu. Henri Bergson için sezgicilik, doğayı kavrayabilmenin başlıca sebebiydi. Pop-art, Fovizm, Kübizm ve Fütürizm arasında mekik dokuyarak çeşmeye ulaşan Duchamp'a gelindiğinde, bu araştırmacı, yapıcı gelişimin tasfiyesine başladığını ve zamanın bu durağının bir milat olduğunu görürüz. Kuramı, edimi insan yetilerinin dışına atarak bu günde aynı yolu geçmişin birikimini ters-yüz ederek devam ettirmektedir.¹⁴⁷

Kendi çağını sundukları, geçmiş ve geleceği irdeleyen Duchamp'da Hegel'in *Sanatın Ölümü* sözünü haklı çıkarırcasına düşünsel ifade ile hayvani ifade arasında iyi bir ayırım yaparak entropik bölünmeyi estetik açıdan bütün olan sanatın, yani güzel veya yüksek sanat diye adlandırılan sanatın (tek boyutlu olmayan diyalektik sanatın) sonunu ilan eder: Edebi yada dini konu duyusal resimleri hep küçümsemiştir Duchamp, her zaman zihnin hizmetinde olmuştur. Öte yandan Kuspit'in şöyle bir savı vardır: *"Yaratıcılığın tükendiğini, eleştirel bilincin terk edildiğini, 'yeninin yarattığı sansasyonu' (Baudelaire) yerini yeni olana karşı bıkkınlığın aldığını, kendisiyle birlikte de sanatın amaçsızlığı anlayışını getirdiğini gösterirler. İronik bir ilgisizliği de kapsayan, kişinin aynı olanı sonsuz döngüsünü izlediği hissi yani her yeni buluş ve deneyim çıplak kralın mütevazı gardırobunun son modası olarak görmek postmodern entropinin en iyi belirtisidir. Eğer modern sanatta enerji veren şey buluş ve deney yapma duygusu olduysa –Picasso ve Duchamp'ın*

¹⁴⁷ Ziya Gürel, "Sanatın Ölümü", *Artist Dergisi*, Şubat 2007, s.77-79

söylediği gibi, eğer modern sanatçı atölyesini laboratuvarı olarak gördüyse-postmodern sanat da modern sanatın bitip tükenmiş halini temsil etmektedir.”¹⁴⁸

Bu durumu oluşturan nedenler Kuspit için kişilerin sanat için yapabilecekleri değil, sanatın onlara yapabilecekleriyle ilgili, yani onları zengin ve ünlü yapmasıyla, tam olarak değerli hale getirmese bile haber değeri taşıyacak hale getirmesiyle ilgili –yanılsama içinde olduklarını belirtir. Sanat, onların ellerinde toplumsal açıdan gereksiz bir şey haline gelir. Mesela Trilling’in belirttiği gibi amaçsızca yaygınlaşır; Roland Barthes’in *daha önce okunan, görülen, yapılan, yaşanan* şeylerin etkisiz bir tekrarı haline geldiğini belirtir. Yada Greenberg’in ifade ettiği gibi, antik dönemde İskenderiye’de olduğu gibi *taklidin taklidi* haline gelir.¹⁴⁹

Tüm bu söylemlere Kaprow’u da dahil edebiliriz. Kaprow, Ad Rinhardt’ın yarım mistik sanat olarak (başka hiçbir şey olarak değil) sanat anlayışıyla, yani saf haliyle sanatın yaşamın amacını ötesinde olduğunu, yüce bir kayıtsızlıkla yaşamı aştığına (Ad Rinhardt’ın ünlü siyah tabloları bunları içerir) olan inancıyla dalga geçer. Daha da ileri giderek –miş gibi yapan bütün sanatçıları kastederek özellikle kavramsal sanatçıları) kendini ön plana çıkarıp toplumun beğenisini kazanmaya çalışan kişiler diye küçümser ve onlar için her şeyin teoride olduğunu, pratikte hemen hiçbir şeyin olmadığını söyler. Kaprow’un bu söylediklerini McLuhan kendi deyimiyle şöyle özetler: ‘*sanat yutturulabilin şeydir.*’¹⁵⁰

Kaprow gelecekte *eleştirmenlerinde sanatçılar kadar önemsiz* olacaklarını söyler ki yazılım ve televizyondan oluşan günümüzün sonsuz teknoloji ortamında tam da böyle şeyler olur (Kaprow’un ‘göz önünde olan bir yere yerleştirilen, ve otomatik olarak hareket eden kameraların çekim yaptığı’ günün yirmidört saati halka açık olan bir TV mağazasında) ekranda gördüğü bir adamla elektronik olarak sevişen’ bir kadın fantezisi de vardır.) Kaprow görüşlerini şöyle dile getirir;

“Kısa süre önce yaşadığımız, insan etkinliklerinin dağıtılması gereken simgesel bir sis perdesi olarak görüldüğü ‘çözümleme çağı’nda’ açıklamalar ve yorumlamalar belirli bir düzen içindeydi. Ne varki günümüzde modern sanat demek yorum demek oldu, bu nedenle de modern sanatlar post sanatsal çağa dair tahminlerde bulunabiliyor. Kendi geçmişleri üzerine yorumda bulunabiliyorlar, örneğin televizyon, sinema konusunda yorum

¹⁴⁸ Kuspit, **a.g.e.**, s.70

¹⁴⁹ Kuspit, **a.g.e.**, s.72-73

¹⁵⁰ **Y.a.g.e.**, s.78

yapabiliyor; canlı olarak yayınlanan bir ses, banda kaydedilen bir versiyonun yanında hangisinin 'gerçek' olduğu konusunda yorum yapabiliyor; bir sanatçı başka birinin son dönemde yaptıkları üzerine yorumda bulunuyor; kimi sanatçılar kendi sağlıkları yada dünya işleri üzerine yorum yapıyorlar; kimileri yorum yapmak konusunda yorum yapıyor (eleştirmenlerse tıpkı benim burada yaptığım gibi) tüm yorumlar üzerine yorum yapıyor.”¹⁵¹

Sonuç olarak Hegel, Kuspit gibi Kaprow'da sanatın, özellikle izleyici sporu olan sanatın yok olacağını savunur. Kaprow için gerçek büyük ihtimalle küresel çevre bizleri giderek daha katılımcı bir şekilde bu işin içine katmaya dahil etmeye zorlayacak. Gökyüzü, okyanus tabanı, kışlık tatil yerleri, moteller, arabaların hareketleri, kamu hizmetleri ve iletişim araçları gibi verili doğal ve kentsel çevrelere tepki vermek için hareket edeceğiz. Vereceğimiz katılımcı tepkiler sanat olmayacak, daha doğrusu *sanat galerisinin sponsorluğunda* yapılan her şey hemen demode olacak. Yapılan bu tür etkinlikler sanat olmayacak *çünkü onlara çok fazla insan erişebilecek* oysa sanat saygınlığını seçkinliğe, zorluğa, derin düşünmeye borçludur. Bütün bunlar onu çekici kılar. Maalesef ki bu özellikler artık saygınlık kazandırmayacak; aksine, gerçekleştirmeleri için baştan çıkarıcı bir ön sevişme gerekmeyen küresel katılımı ve günlük tepkiselliği engellediklerinden dezavantajlı durumda olacak. Sanat, algılarını kesinleştirip anlayışlarını değiştirecek yeni şeylere heves duyan mutlu azınlık için olmayacak; ne kadar mutsuz olursa da mevcut duygusal durumu değiştirmediklerinden yaşamlarımızı değiştirmesine izin verdiğimiz tek şey olan teknolojiyle mutlu olan mutsuz çoğunluk için olacak. Kaprow'un elektronik cinselliği, şayet sanat eğlencesi, bütün eğlenceler gibi, görünüşte yasaklanmış arzuların dolaylı olarak hemen tatmin edilmesini sağlıyorsa – toplumsal ve kişisel olarak bastırılması nedeniyle yasak olan ama arzulanan bir şeyi güvenli olduğu düşünülen bir şekilde ifade etmek cesaretini gösteriyorsa- o zaman elektronik cinsellik en eğlenceli kavramsal sanattır.¹⁵²

Kaprow'un 1966 yılında *Manifesto'sunda* yazdıkları günümüzdeki birçok yorumcunun görüşlerine tekabül ettiğini görürüz. Kaprow manifestosunda şunları kaleme alır:

“Bir zamanlar sanatçının görevi güzel sanat yaratmaktı; şimdiyse her tür sanattan kaçmak. Bir zamanlar eserlerin kamuya ve eleştirmenlere şöyle bir gösterilmesi yeterliyken şimdi onlar tam yetkiye sahip, ama sanatçılar kuşkuyla dolu.

¹⁵¹ Kuspit, a.g.e., s.79

¹⁵² Y.a.g.e., s.79-80

Sanat ve estetik tarihi, kitap raflarında fazlasıyla yer kaplıyor. Sanat tarihinin değerler çokluğuna, şimdi bir de sanat dallarını birbirinden, sanatı yaşamdan ayıran sınırların bulanıklığı eklendiğinde eski tanımlama sorunlarının ve mükemmellik standartlarının artık hem boş hem de naif olduğu açık hale geliyor. Daha dün sanat, anti-sanat ve sanat olmayan şeyler arasında yapılan ayırım, zamanımızı harcamaktan ibaret olan yalancı bir ayırım haline gelmiştir: Eski bir binanın yan tarafı Clyfford Still'in tuvalerini hatırlatır, çamaşır makinesinin parçaları Duchamp'ın Şişe Askısı adlı eserinin benzeri olur, bir tren istasyonundaki sesler Jackson MacLow'un şiirleri haline gelir, bir yemekhanede çıkan sesler John Cage'in bestelerine dönüşür ve tüm bunlar bir happening in parçası olabilir. Üstelik 'bulunan nesne' denen şey, bulunan sözcüğe, sese ya da eyleme işaret ettikçe, bulunan çevreyi de talep edecektir. Sanat yaşam olmakla kalmaz, yaşam da yaşam olmayı reddeder. (...)

Bu durum insanın kendini sanatçı olarak tanımlamasını ironik hale getirir; sanatçı sözcüğü belirli bir alanda uzmanlaşmış bir yeteneğin ifadesi değil, tam olarak ne sanat ne de yaşam olan, anlaşılması zor alternatifler karşısındaki felsefi bir duruşun ifadesidir. Sanatçı sözcüğü kategorilerin getirdiği ikilemin içinde kendi isteğiyle bulunan, ama sanki böyle bir ikilem yokmuş gibi hareket eden bir kişiyi ifade eder. Sesli bir montaj ile görüntülü bir "gürültü" konseri arasında açık bir fark yoksa, o zaman sanatçı ile ikinci el eşya satan kişi arasında da açık bir fark yoktur."¹⁵³

Sanatçı ile ikinci el eşya satıcısı arasında açık bir farkın olmadığını vurgulayan Kuspit hangisinin ne olduğunu bir önemi olmadığını, çünkü ikisinin de eşit derecede anlamsız ve değersiz hale geldiklerini söylemenin yanlış olmayacağı kanısında. Hatta hem sanatın hem de yaşamın aynışmaları nedeniyle anlamsız ve değersiz hale geldiklerini, biraz daha ileri giderek yaşam, sanatın kaynağı ve ölçüsü haline dönüştüğü için sanatın anlamsız ve değersiz hale geldiğini söyler.

Sanat; kendisi ve gündelik çevresine ilişkin bir hiper bilinç geliştirebilir ama onun sanat olup olmadığına karar veren şeyde günlük çevresidir. Günümüzde sanatçı olmayan sanatçıların teknolojik arayışları ... gelecekteki sanatın kaynaklarını sunmaktadır. Kaprow için durum söz konusu arayışların sanattan daha anlamlı ve değerli olduğu anlamını taşıdığı görüşündedir. Ona göre sanat tamamen teknolojiye dayanır, onu az da olsa dönüştürür, teknoloji üzerinde sanatsal açıdan yeniden çalışmasını, yeniden düşünülmesinin hiçbir estetik etkisi yoktur.

Kuspit; temalar, malzemeler, eylemler ve onların çağrıştırdıkları şeyler eğer sanat, sanatın türevleri ve sanatın yarattığı ortamı dışında bir yerden elde

¹⁵³ Kuspit, a.g.e., s.80-81

edilebiliyorsa ne oldukları bir kez görüldükten sonra –yani sanatla ilgilerinin olmadığı fark edildikten sonra- bir daha sanat olarak görülmediklerini dile getirir. En başta öyle gösterilmeleriyle yani sanat eseri olarak sanatın alınmalarıyla *satın almak* (anahtar sözcük olarak kullanılır, çünkü Damien Hirst'ün bir eserini altılı hanelerle para harcamak açıkça ona özgünlüğüne, post sanata, uçanların vecde geçenleriyle kendini sanat olarak adlandıran ortama sonsuz bir inanç duymaktır) yapılan hatanın bu sayede düzeldiğini düşünür. Kaprow, *Happining ile gündelik yaşam arasındaki çizgiye akışkan ve mümkün olduğunca belirsiz* kullanmak için bir hayli çaba harcar. Post-sanat Happining'in bir başka günlük olaydan ibaret olduğu, sanatsal olmayan ortamları sanatsal ortamlara dönüştürerek insana günlük yaşamın özel olduğu hissini vermek amacıyla var olduğu anlaşıldığı an; ki aslında bu çizgi yoktur, yalnızca böyle bir çizgi olduğuna dair naif inanç vardır. Bu inanç yok olur. Post sanat günlük yaşama bu şekilde bakmamızı sağlar. Post-sanatçının rolü günlük deneyimlerden başka bir deneyimin mümkün olmadığına bizi ikna etmektir. Kaprow'un savunduğu ise yüksek sanatta ve özgün sanatçılara ihtiyacı olmadığıdır. Post-sanatçı çok popülerdir, bu yüzden günümüzde herkes post-sanatçı olmak ister zaten farkında olmasa da günlük yaşamı olan herkesin post-sanatçı olduğunu belirtir. Deneyim pazarlaması post-sanatın başarısının sırrıdır. Toplumsal bir olgu olarak post-sanat, deneyim pazarlamasında, yani günlük deneyimlerin estetik deneyim olarak pazarlamasında çok iyi bir noktaya ulaşmıştır. Amaç gündelik nesnelere estetik nesnelere olarak göstermek, böylece onların sıradanlığını göz ardı etmemizi sağlamak, bu sayede estetiği sıradanlaştırmaktır. Böylece estetik deyim diye adlandırdığımız şeyler konusundaki eşik düşürülür. Daha önce borsa simsarısı olan Jeff Koons sanatı en iyi pazarlayanların başında gelir. Öte yandan Odd Nerdrum ile Kiki Simithp'nin dışkılarını yapan kadınlar Gilbert ve George'un dev dışkı kurabiyelerini sergilemeleri, Pierro Manzoni'nin kendi dışkısını içerdiği var sayılan teneke kutularının üzerine imzasını atıp bu pazarlanabilirliği ve post-sanat dünyasında dışkı ile sanatın birlikteliğini belirtirler. Kuspit'e göre; hızlı bir devinim içinde olan günümüzde gelecek nesillerin yargısının çok yavaş kaldığı kanısındadır. Ona göre bu yüzden piyasanın yargısı ön plana geçmiştir. Post-sanat dünyasında her günün piyasaya ait olduğunu unutmayı devinimin hızlı yapılmasını önemsemektir.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Kuspit, **a.g.e.**, s.98-102

Bu gelinen noktada Benjamin'e göre, mekanik röprodüksiyonu sanat eseri halesini yok ettiğini; her hangi bir şeyin mekanik röprodüksiyonu onu toplumsal bir gösteriye dönüştürüp, daha önce olduğundan daha alelade gibi gösterdiği kanısındadır. Sanatın temsil biçimi olarak halenin yerini göstereni aldığını; sanat kendini maskara etmediği sürece bir değeri yada çekiciliğinin olmadığını belirtir. Öte yandan Kuspit post-sanat ile ilgili en hayati şeyin bilinç dışı kült'ünün sona erdiğine işaret eder. Ona göre ilham kaynağı olarak bilinç dışına sahip olmayan sanat boşa kürek çekmeye başlar; günümüzde olan şeyinde büyük ölçüde bu olduğu inancındadır. Teknolojiye yönelen sanatında bilinç dışına yönelik savaşın öncüleri olduğunu savunur. Post-sanatta kuramın toplumsal eleştirinin ve bilinç dışının yerini teknoloji almıştır. İşte bu yüzden günümüzde aynı zamanda ve hatta özellikle mühendis, bilgisayar dehası yada video teknikleri olmadan sanatçı olmak giderek imkansızlaşmaktadır. Son günlerde yapılan Whitney Bianellerinde sanatçı olarak adlandırılanların çoğunun teknokrat olduğunu söyler Kuspit. Ona göre yapılan bu sanat ifadesiz, görünür, kişilikten yoksundur, oysa pazarlama kişiliğine yani herhangi bir teknik hilenin hemen pazarlanabilirliğine sahiptir. İşte bu kişilerden bazıları sanatın sona erdiğini post-sanatın hüküm sürdüğünü doğrularcasına geçmişin sanatını yok etmek için bilgisayar teknolojisini kullanmıştır. Teknoloji bir taraftan alternatif bir ilham kaynağı sunarken diğer yandan da bilinç dışının güvenilirliğini ve değerini azaltmak için yapılan son cesur girişimdir.¹⁵⁵

Artık eşitlikçi toplum kendi kendini yönetiyor, bu nedenle de sanat halka karıştı. Ne var ki sanat halka karıştığında bir çeşit sokak atığı haline gelmeye mahkumdu. Kuspit'e göre galeri, *çöplük* oldu. Hirst'un enstalasyon çalışması da bunun en iyi örneğidir. Çöp içeren eserler müzelere alınmaya başlandı. Müzelerde eski misyonlarını yitirdiklerine göre bu durum müzeleri canlandırır hale geldi. Post modern dönemde orijinalliğe değer verilmez, orijinallik diye bir şey olduğuna inanılmaz. Zaten bu süreçte gelinin noktada sanatçının korktuğu şey post modern post-sanat denen toplumsal olgu gerçekleşir. Böylece tarih öncesi mağaralardan Rothku şapeline kadar varlığını sürdüren sanatın sona erdiğine inanır Kuspit. Sanat artık sokaklarda sergileniyor ve sokaktaki halk için yapıldığından kutsal bir tarafı da yok eğlence merkezi haline gelen müzelerde ebetteki post-sanat da sergilenebilir.

¹⁵⁵ Kuspit, **a.g.e.**, s.119-146

Kuspit'e göre sokak gidilecek son müzedir, bu da post modernlikte dünyevi olana kutsal olanın kolayca bir birine karıştırıldığını gösterir.¹⁵⁶

Günümüzde sanat Kuspit'in de belirttiği gibi yüce sanat olmaktan uzaklaşıp yaşamın içine girerek halka karıştı. Bu durum Hall Foster'in tanımladığı gibi *kahraman geçmiş, başarısız şimdi* görüşlerini doğurmaya neden oldu. Ve böylece şimdiye kadar süre gelen dönemi sonlandırıp yeni bir süreci başlatmış oldu. Yani sanatın sonu geçmişten bugüne dek gelen dönemlerin sonu yeni başlamış veya başlayacak olan dönemin başlangıcıdır. Sanatın sonu, sanatın bitmiş veya öldüğüne dair bir tez değil aksine geleceğe dair bir ironidir. Bu nedendir ki sanatın sonundan bu yana çok fazla sanat üretildi. Sanatın artık var olmayacağı anlamda değil var olacak sanatın yani sanatın sonundan sonraki sanat, yada Danto'nun belirttiği gibi sanat olacağı anlamını taşır. Danto düşüncelerini şöyle açar her şey mümkünse, hiçbir şey tarihsel olarak dayatılmamaktadır: deyim yerindeyse, hiçbir şeyin iyisi kötüsü yoktur. Buna göre, tarih sonrası sanatın nesnel koşulunda budur. Yerine geçirilecek hiçbir şey yoktur: Kişi Warhol'un deyişiyle, soyut dışavurumcu yada pop-art ve gerçekçi yada başka bir şey olabilir. Bu da hemen hemen Marks ile Engels'in anlam ideolojisinde betimlediği tarihin sonu durumudur.¹⁵⁷

Danto'nun da belirttiği gibi tanımlayıcı bir üslubun bulunmayışı ve her şeyi içinde barındıran süreç bugünkü çoğulcu sanat üretiminin alanını genişletti. Mevcut sanat dünyasının çoğulculuğu ideal sanatçıyı bir çoğulcu olarak tanımlamaya başladı. Bu durumda beraberinde hemen her türlü malzemeyle sanat nesnesi üretmeye neden oldu. Teknoloji bunların başında gelir. 1960'lı yıllardan itibaren dijital formlarla deneysel çalışmalar yapmaya başlayan sanatçılar önce fotoğraf, sinema ve televizyonu sonraki yıllarda ise video kamera ve bilgisayarını son yıllarda ise interneti yaratı ortamı olarak kullandılar. 2000'li yıllarda başlayan seyahat, yolculuk, iletişim ağları ve teknoloji güncel sanatın yönünü belirledi. Dijital sanat, bilgisayar, sanal gerçeklik, aracı mekanlar, internet vb. birçok malzeme sanatçıların üretiminde yeni yaratı halini aldı. 1960'lardan 1990'lara ve günümüze kadar hatta günümüzde de kullanılan keçe, paramparça olmuş cam, kurşun serpintileri, kontrplaklar, tel, kumaş, ip, neon tabelaları, çikolataya bulanmış göğüsler ve video monitörleri, et gibi birçok malzeme.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Kuspit, **a.g.e.**, s.155

¹⁵⁷ Danto, **a.g.e.**, s.68-69

¹⁵⁸ **Y.a.g.e.**, s.122-123

Günümüzde disiplinler arası yaklaşımla sanatın kapsamı da durmadan genişlemektedir. Son yıllarda, güncel sanat alanında dijital sanatın giderek daha yaygınlaştığını söyleyebiliriz:

Artık müzelerinde dijital sanatı odağına yerleştirdiğini, dijital sanat üzerine gerçekleşen ilk önemli müzeler arasında “010101: Teknolojik Çağda Sanat” başlıklı sergi, 2001 yılında San Francisco Modern Sanat Müzesi, New York’daki Whitney Amerikan sanatı müzesinde düzenlenen *Bitstreams* ve *Data Dynamics* önemli müze sergileri olarak sayabiliriz. Müzelerin doksanlı yıllardan bu yana koleksiyonların internetten sergilenmelerini, sanal müze kavramını ve müzelerin toplumla iletişim kurmaya yönelik olarak internetteki kullanmalarını gerektirmiştir. Bu gün artık müzeler koruma, arşivleme, sergileme gibi müzeolojik işlevlerini teknolojik dönemin gerektirdiği ve dijital sanatın gündeme getirdiği taleplerle yeniden ele almaktadırlar. Böylece dijital sanat pratikleri güncel sanatın bir parçası olarak müzelerde kabul görüp gelişmeye devam etmektedir.¹⁵⁹

Dijital sanata değinmişken bugün dijital sanatın birçok kategoriye ayrıldığını görürüz. Temeli teknolojiye dayanan dijital sanat: İnternet sanatı, elektronik sanat, dijital sanat, enformasyon sanatı, sanal gerçeklik sanatı, yazılım sanatı, e-posta sanatı, deri sanatı, siber formasyon, telekinetik heykel, yapay zeka heppining, sanal dünya performansı, siber beden sanatı, etkileşimli multimedya enstelasyonu, sosyal ağ plastiği, gnom sanatı, hacklame sanatı vb. her geçen gün artarak devam etmektedir. Bunların hemen hepsi öyle yada böyle ağ, özel olarak da bilgi ve iletişim teknolojileriyle kurulan küresel ağ ile ilişkilendiği için ağ sanatı terimi kullanılır. Ağ gerçeklik üzerinde içinde, etrafında ikinci bir sanal gerçeklik yarattığı içinde bu sanatlar sanal olarak adlandırılır. Özgür Uçkan’ın tanımı ile *sanal ama gerçek*. Çünkü bu sanat gerçeklik üzerinde gerçek etkilerle bulunur. Artık hayatımızı kuşatan ağında yaptığı gibi...

Sanat, Özgür Uçkan’ın deyimiyle *gerçeklik* ve *sanallık* arasındaki bildik kutuplaşmayı red eder ve ikisinin arasında geçişken bir algıyı (hiper algıyı) ortaya koyar. Enformasyon metrisi içinde sanat *nesnesiz nesnelere* yaratır; yaratımı işlemin

¹⁵⁹ Derya Yücel, “Dijital Teknolojiler Ekseninde Değişen Sanat ve Kurumlar”, **Genç Sanat Dergisi**, sayı:205, Mayıs 2012, s.37

kendisidir ve ağ yapısından dolayı doğasında etkileşimlidir. Ağ üzerinde sanat, aynen “makinedeki hayalet” gibi ağ üzerinde insana ulaşır. Özgür Uçkan için ağa bağlı insan, bir tür *insan-sonrası*'dır. İnsan sonrası, sanırım en iyi ifadesini performans sanatçısı Stelarc'ın işlerinde bulur. Stelarc, kendisini harekete geçiren temel itinin, bedenin aşılabilir ve atıl olduğuna duyduğu inanç olduğunu belirtir. “*Amacının bir düşünceyi onun dolaysız deneyimiyle ifade etmek olduğunu belirten Stelarc, bunun yolunu siber ağa, sanal şebekeye dolaysız olarak bağlanmakta, bedenini siber sistemlerle uzatmakta*”¹⁶⁰ görür. Bedenin uzantısı olarak ağa bağlı protezler performans sanatının ağdaki en ilginç ifadelerindedir. İlk önce Fütüristlik gelen bu yaklaşım, Palo Alto daki teknolojik inovasyon üssü Xerox park'ın önemli bilim adamı Mark Weiser'in beden ve ağ arasında kurulan *rahat teknoloji* ilişkisinde bilgisayarın her yerde ve “bedenin de bir dijital arayüz haline gelmekte” olduğundan 1996'da söz ettiğini bilince gerçeklik kazanıyor.

Sanat artık genlerle, nano teknolojiyle, deri altı rfid çipleriyle, hiper algı makineleri, kablosuz GPRS sistemleriyle, gözetim teknolojileriyle oynuyor ve bunu yaparken insanı insanlığından çıkarmak bir yana tam da “makinedeki hayalet” gibi küresel kapitalizmin araçsal aklını *hack*lıyor. Örneğin Brett Stalbaum'un bir elektronik sivil itaatsizlik eylemi olarak ürettiği etkileşimli *Zapatista Tactical Floodnet* projesi Meksika hükümetine ait web sitelerine yönelik bir Dos saldırısı başlatarak sistemlerin *Bu Sitede İnsan Hakları Bulunmaktadır*, tarzı hata mesajları vermesini sağlıyor. Marie Sester'in Access projesi tele gözetim sistemlerine sızarak kamusal alanlardaki insanların üzerine bir spot ışığı tutmamızı ve yalnızca onların duyacağı fısıltılar göndermenizi böylece gözetlendikleri gerçeğini sarsıcı bir şekilde hissetmelerine neden olup mümkün kılıyor.^{*161}

Bugünün ağ sanatı, Dada, Pop-art, Kavramsal Sanat, Video Sanatı, Performans Sanatı'ndan Hacker Etiğine kadar çok kapsamlı, katmanlı bir geçmişe sahip. Bütün bu sanat akımları kadar sistematik ehlileştirme riskine açık bir hareket. Fluxus sanatçısı Robert Fillou'nun deyişiyle; *sanat, hayatı sanattan daha ilginç kılmaktır*.

¹⁶⁰ Özgür Uçkan, “Makinedeki Hayalet: Ağ ve Sanat”, **Rh+ sanart**, sayı:54, Eylül 2008, s.22-23

* Marie Sester “Access” project, <http://www.accessproject.net>

¹⁶¹ Uçkan, **a.g.e.**, s.23

Ağ sanatında, denetim karşıtı viral etki, bulaşıcı düşüncelerle, meraklılar sayesinde yayılmaya başladı mı durdurmak zordur. Şebeke yeni düğümler, düğümlerden oluşan kompleksler ve veri bankalarıyla alternatif şebekeler oluşturarak kesişen çok uluslu şirket ağlarıyla büyüdükçe, göçebe zonların sayısı, anonim özgürlüğü ve etkisi de artar. Sibernetik devletin kapalı devresinin etrafından, içinde, başka kök sapsı ağ kuran, ona nüfus ederek sürekli dönüşen ikinci bir uzay. Devlet liderleri uluslar arası kuruluşların yöneticilerinden çok uluslu elitlere *sözcü ağzlar*, uygarlıkların, kültürlerin, coğrafyaların, toplumlar arasında yeni duvarlar ören devasa bir inşaat şirketinin halk ile ilişkileriyle konuşuyorlar. ¹⁶²

Finans bilgi ve iletişimleri biogenetik tarım mikro üretim şebekeleri de artık karşı tarafla farklı ittifaklar kurduğu ve şimdilik durum biz sıradan küre vatandaşların lehine görünmüyor. Ama sistem denilen şey bize istikrar gibi görünen istikrarsızlık potansiyelini taşıyan, sistem tarafından kodlanan veya dışlanarak etkisizleştirilirken bir akımlar mantığı, hackerler mekaniği ve tam da bu yüzden bir dengesizlik geometrisini sunuyor. Bu geometri bir ağ yapısı, sanatçı da bu yapıyı kıran *hacker*'dir. Yaptığı imkanlara açık olmak, sınırları aşan bağlantılar kurmak, iletişim halinde olmak, etkileşime girmek, kapsamak, kavramak, anlamak, çoğul olmak *ağ sanatıdır*.

Ağ sanatının;

“Seyahat dünyası, teori dünyası, medya dünyası, enformasyon dünyası, turist dünyası, olimpik dünya, sanat dünyası (herhangi bir dünya) bir yer değildir: hakikati içselleştiren bir düzenleme sistemidir, şeyleri bilinir kılmak değerlerini saptamak için bir sınıflandırma prosedürüdür. Sanat söylemini oyuna sokma imkanının koşullarını belirler. Sınırlarda devriye gezer, söylemsel mekan önceden kaydedilmediği sürece kimsenin geçmeyeceğinden yada gitmeyeceğinden emin olur. Yeniden giriş vizesi olmadan çıkış yok oyunun kuralları”¹⁶³

Tüm bu gelişmeler görüntü üretim teknolojisinin bir birini tamamlayan *manüel, elektronik ve dijital* olmak üzere üç dönemde geliştiğini görürüz. Günümüzde üç aşamada üretim yöntemleri olarak Güncel Sanat'ta kullanılıyor. Farklı dönem yöntemlerinin bir arada kullanılması, sanatçılar için özgür alanlar yaratmıştır; teknolojik ve toplumsal ilerlemeler, yeni olan ile üst anlatı tanımları sanatçıya yeniden görüntünün *ne*'liğini sorgulama ve teknoloji ortamına kuşkuyla

¹⁶² Uçkan, a.g.e., s.24

¹⁶³ Y.a.g.e., s.24

yaklaşabilme özgürlüğü getirmiştir. Bu kuşku zincirleme geçişler aynı zamanda reaksiyonu da beraberinde getiriyor. Örneğin, elektronik dönemin yükselişi sinema sanatına meydan okurken, bir yandan da sinema tekniğini yeni duruma tepki vererek gelişimini sağlıyor.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında Vannevar Bush ve Theodor Nelson'un özgürlükleri bilişim teknolojisini, bugün olabildiğince hızlı seyrettiği görünmekte. Özellikle de Nelson'un elektronik ortamda birbirlerine bağlanan ve herkesin katkıda bulunabileceği bir *docuverse* olarak adlandırılan böylece metinler, imgeler ve seslerin bir arada bulunduğu *hypertext* ve *hypermedia* tanımlarını ortaya atarak, bugün bilgisayar teknolojisinin realite etiği sürecin ilk aşamalarıdır. Bahsedilen örnek ve sonraki süreç, günümüzün dijital sanatını gelişmesine ve resimleme makineleri, desen yada şiir yazılımları gibi unsurlarında dijital sanatında yer almasını sağladı. Geçmişte yapılan örnekler post-object sürece geçişin öncüsü oldular ve organik-organik olmayan arasındaki ilişkisini göstermeyi sağladılar.¹⁶⁴

Günümüzde gelinen noktada sanatçılar 3D modelleme ile heykel, baskı, dijital fotoğraf, video üretmekte ve bunların üretimi için teknolojiyi kullanmaktadırlar. Dijital teknolojinin etkin olduğu bir diğer alan ise müziktir; bugün remix ve sampling gibi uygulamalar üzerinden mümkün olabilmektedir. Fırat Arapoğlunun *Dijital Sanat Üzerine* adlı makalesinde verdiği örnekler durumu daha iyi açıklıyor; Eduardo Kac'ın *Ginesis* çalışması bu bağlamda dijital sanatın alanlar arası geçişliliğini örneklendirme açısından önemli bir örnektir. İncil'den bir cümlenin mors alfabesine dönüştürülmesi, oradan da DNA çiftlerine çevrilen dilin bir petri plağı üzerinde sergilenen bakteriden oluşması, iletişim ve bio teknolojiyle inanç sistemleri ve etik arasındaki alanlardaki flulaşan sınırları iyi bir şekilde örnekler. John Klima'nın *Glasbeat* çalışmasıyla müzikal bir enstrüman ve bir oyuncakla ses dosyalarını maniple edilmesi ve değiştirilmesinin sağlanması, böylece katılımcıların ritmik müzik sekanları üretilebilmeleri mümkün olabilmektedir.¹⁶⁵

Artık çoğulcu sanat ortamı malzeme konusunda sınır tanımıyor. Her şey bir sanat üretimi malzemesi olabilir. Bunlar günümüzün çeşitli medyumları. Teknoloji ve teknolojinin sunduğu olanaklar yirmibirinci yüzyılın sanatsal kodlarını yazıyor ve ifade

¹⁶⁴ Fırat Arapoğlu, "Dijital Sanat Üzerine", *Artam Art Design*, sayı:16, Şubat Mart 2012, s.49-50

¹⁶⁵ *Y.a.g.e.*, s.51

araçları geleneksel yöntemlerin ve beklentilerin çok çok ötesinde. Futurelab, hareketi, ilişkiselliği ve bugünün hızını yansıtıyor. Giderek artan bir biçimde sanattaki hareketlilik; akıllı telefonların, İpad'ların, dizüstü bilgisayarların ekranlarından izleniyor bu sınırları olmayan hareketli, dijital bir kültür, sürekli hareket halinde olan dijital bir ağ kabilesi. Sanat'la ilgili tüm alanlar müzeler, galeriler ve müzayede evleri artık siber alanlar oldular. Metro ile işyerinize giderken bir sanat eseri satın alabilirsiniz. Bu gün artık her şey hareket halinde ve Futurelab'den çıkan her sanat eseri hareket ediyor. Bu durum da süreç içerisinde bizi geleceğe itiyor.

3.3. Günümüz Sanatçıları ve Sanat Üretimi

Teknolojik çağın getirisi olarak ve bütün gelişmeler sonucunda günümüz sanatı malzeme olarak hemen her şeyi kullanır. Tabii listenin en başında teknolojinin yer aldığını görürüz. Başta resim, heykel, sinema olmak üzere diğer bütün sanat dallarının da teknolojiden yararlandığına tanıklık ettiğimiz bir dönemdeyiz. 1960'dan itibaren sanat ve teknoloji birlikteliği giderek artmakta, yüksek maliyetli teknolojik sergilerinin giderek sanatın araçlaşmasına, gösterileşmesine, sanattaki yenileşmeyi, dönüşümü, bilimsel ve teknolojik yeniliklerle özdeşleştirme eğiliminde olduğu ileri sürülür. Marshall McLuhan'ın "araç mesajdır" sözünden yola çıkarak, dilin medyalarca kodlanması ve gerçekleştirilmesi, sanat ve teknoloji sergilerine önemli bir dayanak oluşturduğu şüphesizdir. Bugünün sanatına; resim, fotoğraf, video, performans ve enstelasyon gibi medium ve eğilimlerin birer sanat formu olarak 20-30 sene rötarla Türkiye'deki sanat ortamına dahil oldu. Dünya da ise Duchamp'la başlayıp; Joseph Beuys, Andy Warhol, devam ederek günümüze kadar gelmiştir. Günümüz de ise fotoğraf ve bilgisayarın sunduğu bütün olanaklar kullanılmaktadır. Bir çok bilgisayar yazılımıyla (Photoshop, Corel Painter, Mac Paint, Art Rage, Light Wave, 3D ve Gimp vb.) resimler çizilip, taranabilir ve basılabilir. Birçok imge, fotoğraf ve hareketli görüntüler bilgisayara aktarılabilir ve dijitalize edilmiş fotoğraf gibi piksel tabanlı süreçlerden farklı olarak vektör tabanlı formlar, kalite kaybı olmadan her boyutta ayarlanabiliyor. Bugün ise örnek verecek sanatçı kitlesi bir hayli fazla; Joseph Kosuth, Tracey Emin vb. bir bağlantı olduğunu reddeder ve herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabileceğini, bunun o nesneyi sanat bağlamına sokmadığını ama sanat bağlamında işlev gördüğünü belirtir. J. Kosuth, kültürel kodları sözcüğe indirgeyerek bunlardan paragraflar oluşturur, sanatın bağlamı içinde ama başka düzeylerde farklı bağlamlar yaratır. Tracey Emin ve birçok sanatçı yazıyı farklı alanlarda farklı yöntemlerle de olsa J.Kosuth başlattığı kavramsal geleneği devam ettirirler.¹⁶⁶

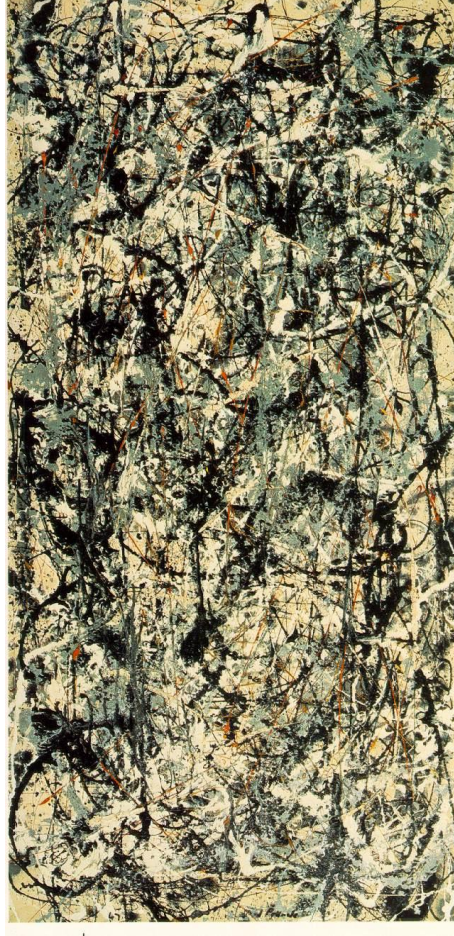
¹⁶⁶ Ceren Özpınar, "Yazı Olarak Sanat Yapıtı", **Sanat Dünyamız**, sayı:110, Bahar 2009, s67-70



Şekil 8
Tracey **Emin**, "Yatağım", 1998, Enstelasyon

Jackson Pollock, belirli bir odağı olmayan soyut resimlerini, tuvaline bir dizi şematik, hayaletimsi figürler çizerek başlamış sonra da bu figürlerin üzerini kararlılıkla kapatmış, aslında onları yok etmiştir. Buna rağmen gizli figür anlayışı varlığını sürdürmüş, izleyici Pollock'un jestlere dayalı önceki figürlerden yola çıkarak bunu görmeyi bekler. Burada önemli olan nokta, her ne kadar parçalanmış ve tuhaf bir biçime sokulmuş da olsa bilinen bir konunun çağrıştırmasıyla entropinin engellenmesidir.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Kuspit, **a.g.e.**, s.75



Şekil 9

Jackson **Pollock**, “*Katedral*”, Tuval Üzerine Alüminyum Boya, 71 1/2 x 35 in, 1947

Öte yandan *Damien Hirst*'ü post sanatın en iyi örneği olarak verebiliriz. Bunu sağlayan şey kısa ömürlü enstalasyon çalışması ve bu çalışmayı çevreleyen olay örüntüsüdür. Söz konusu çöp 'yığını'nı temizlediğini söyleyen temizlikçi en önemli katılımcı ve gözlemcidir. Çünkü o eseri sanatın değil, tam aksine yaşamın parçası olarak algılamıştır. “Orijinal bir Damien Hirst” diye tanımlayan galeri müdürünün söylediği gibi değil, orijinal olmayan, yada kimin olduğu belli olmayan bir çöp yığını olarak görülmüştür. Elbette Hirst, çöp eserinin (atölyesinin çöp yığınının) çöp sanılmasından memnundu, çünkü olay onun “sanatının sanat ile günlük olan arasındaki ilişkiyi anlattığını” doğrulamış oluyordu. İşte tam bu noktada Donald Kuspit iki soru sorarak cevabını da açıklar ona göre; “peki bunlardan hangisi doğru? Günlük yaşamın sanattan daha ilginç olduğu mu, yoksa sanatın ancak günlük yaşamla karıştırıldığında ilginç olduğu mu? Hâlbuki günlük yaşamla karıştırılması, salt sanat galerisi olarak adlandırılan bir yerde sergilenmesi ve böylece sanat olarak kurumsallaştırılma yoluna girmesi nedeniyle kazandığı sanat kimliğini yitirdiği anlamına gelir. Açıkça görüldüğü üzere temizlikçi gerçek bir eleştirmendi. Kuspit,

tıpkı Duchamp'ın kırılınca tamamlandığını düşündüğü eseri *Büyük Cam* gibi, Hirst'un hiç beklenmedik biçimde başına gelenlerle kendi kendini tamamlayan çalışması, Kaprow'un görüşüyle şunu anlatır; temalar, malzemeler, eylemler ve onların çağrıştırdıkları şeyler, eğer sanat, sanatın türevleri ve sanatın yarattığı ortamın dışında bir yerden elde ediliyorsa, ne oldukları birkez görüldükten sonra yani sanatla ilgileri olmadığı fark edildikten sonra bir daha sanat olarak görülmezler. Kaprow'a göre; sanat olarak algılanmayan böyle bir sanat etkinliği çelişkiden çok, bir paradokstur. Bence bu ne bir çelişki, ne de bir paradokstur; hem sanatın hem de yaşamın olumsuzlanmasıdır –bu yönüyle de Dadaizm gibi bir çeşit kara mizahtır. Belki de *Martin Craig*'in boş odada yanıp sönen ampul gösterisi gibi (ki enstalasyon çalışması olduğu düşünülen bu çalışma 2001 yılında Turner Ödülü'nü almıştır) Mizahsız bir karanlık yada nihilizmdir söz konusu olan. Sanat eseri olduğu (hem de üst düzey bir sanat eseri olduğu, daha aşağı değil) iddiasında olan şey, Hirst'un temizlikçisinin yaptığı gibi yaşamın bir parçası olarak algılanınca kara mizah doğrulanmış oluyor. Kuspit sözlerin şu cümlelerle tamamlıyor, sanat ortamından kopartılıp artık sanat olarak algılanamaz hale geldiğinde o nesne sanat özelliğini yitirir. Yaşamın ham halinin ilginç sanat olarak adlandırılarak insanların bunun ilginç olduğuna inandırılması post-sanatın aslında insanların neye inandıklarıyla ilgili olduğunu ve küçük bir kült halini aldığını gösterir.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Kuspit, **a.g.e.**, s.88-89



Şekil 10
Damin **Hirst**, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı”, 1991

Bu durumu Kaprow da Andy Warhol’u popüler post sanatçıya örnek göstererek doğrular. Warhol, deneyim pazarlaması olarak adlandırılan konunun uzmanıydı. Warhol’un kendisi de çalışmalarını temsil ettiği markalar kadar Campbell çorbaları ve Coca-Cola gibi marka olmuştu. Bu ürünleri mekanik olarak yeniden üretiyordu. Yeniden üretimdi Warhol’un yaptığı, modern pazarlamanın seri üretim ve dağıtım yöntemlerine öykünen bir seri üretim. Warhol markası gücünü, 1950’li yıllarda biriktirdiği kurabiye kavanozları ve fiesta ürünlerinin bağımsız birer sanat eseri gibi sergilenmesi gösterir. Bu olay 2002 yılında yeniden Rhadisland Tasarım Okulu Müzesi’nde gerçekleşmiştir; bu durum post-sanatçı ile bağdaştırıldığında en sıradan nesnelerin dahi medya da uygun sanat halini alabileceğini bir kez daha göstermiştir. Bu durum, başarılı deneyim pazarlamasının en iyi örneği olmuştur. Warhol’un sıradan eşyaları müzede sergilendiğinde, Bernd Schmitt’in ifadesini hatırlayacak olursak, stratejik deyimsel modüler haline geldiler. Kuspit bu noktaya tekabül eden görüşlerini şöyle özetler; “*Duyusal deneyimler (duyu), etkili deneyimler (hissetme), yaratıcı bilişsel deneyimler (düşünme), fiziksel deneyimler ve tüm yaşam tarzları (hareket etme) ve bir referans gurubu yada kültürle bağdaştırılmaktan kaynaklanan toplumsal kimlik deneyimleri (bağdaştırma) halini aldılar, bunların hepsi tek nesne üzerinde gerçekleşti.*”¹⁶⁹

¹⁶⁹ Kuspit, a.g.e., s.93



Şekil 11

Andy Warhol, “Campbell çorba kutuları” 1962, Tuval Üzerine Boyanmış sentetik polimer, her biri 50,8 x 40,6 cm, 32 çalışma

Donald Kuspit'in bu özet açıklamalarını destekleyen görüşlerini aynen aktarıyorum:

“Gerek Duchamp gerekse Warhol, elbiseleri Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergilenen Jacqueline Kennedy ile aynı statüde. Müzede sergilenmeleriyle sanat eseri statüsü kazandırılan bu elbiseler Kennedy'nin onları aldığı zamanki fiyatlarından daha pahalı hale geldi. Değer ve anlam artışına uğrayan başka örnekleri incelediğimizde, Metropolitan Müzesi'nin beysbol kartları koleksiyonunu da sergilediğini görürüz. Bu kartların ticari değerlerinin ve duygusal çekiciliklerinin artmasının tek yolu belirli bir sanat ortamına yerleştirilmeleriydi. Halkın sanatı bu postsanat günlerinde işte böyle kolayca yüksek sanat haline gelebilmektedir. Gerçekten de maddi nesnelere demokrasisinde halkın sanatı, yüksek sanata göre daha karizmatik görünmektedir.”¹⁷⁰

Kuspit sözlerine şöyle devam eder: *“Bulanıklaşan yalnız sanat ve yaşam arasındaki çizgi değildir, gündelik sanatla yüksek sanat -estetik önem iddiası taşımayan (salt kullanıcı dostu olmak isteyen) popüler sanat ile yıllar geçip toplumsal önemini ve konumunu yitirdikçe kendisi için hiçbir iddiası kalmayan sanat- arasındaki sınır da bulanıklaşmıştır. Başka bir örneğe daha önce motosikletleri birer sanat eseri olarak sergilemiş olan Guggenheim Müzesi'nin Norman Rockwell'in eserlerini sergilemesi ve böylece resim ve heykelin teknolojik açıdan gelişmiş motosikletlerle karşılaştırıldığında görece olarak daha az karmaşık geri-teknoloji ürünleri olduğunun doğrulanmasıdır. Deneyim pazarlaması postsanatın başarısının sırrıdır. Toplumsal bir olgu olarak postsanat, deneyim pazarlamasında, yani günlük deneyimlerin estetik deneyim olarak pazarlanmasında mükemmel bir noktaya ulaşmış, her iki deneyimi birleştirip çarpıtmıştır.”¹⁷¹*

¹⁷⁰ Kuspit, .a.g.e., s.94

¹⁷¹ Y.a.g.e., s.94-95

Deneyim pazarlaması elbette yalnızca Duchamp ve Warhol'la sınırlı değil. Post-sanatçılar modern dünyanın pazarlamaya yönelişini yansıtıyor. Jeff Koons, sanat pazarlayan sanatçılar arasında en iyi örnek olduğunu söyleyebiliriz. İkinci sırada ise daha küçük ürünleri modernist raflarda sergileyen Haim Stinbach gelir. Jeff Koons'a göre kuralsız sanat piyasası kurallı hisse senedi piyasasından daha tercih edilebilir bir alandır. Elektrikli süpürge saplantıları Apple ve Koons'un aramızda anüsle ilgili saplantıları olan yeni bir gurup olduğunu gösteriyor. Kuspit'e göre, Odd Nerdm, Kiki Smith'in dışkılarını yapan temiz kadınları betimlemeleri, Gilbert ile George'un dev dışkı kurabiyeleri sergilemeleri de bu saplantıları doğrulamaktadır. Post-sanat dünyasında her şey pazarlanabilir, yine örnek olarak Piero Manzoni içerisine kendi dışkısının olduğu var sayılan teneke kutuları imzalamasını verebiliriz.



Şekil 12
Jeff Koons, "Balon Köpek (Sarı)", 1994-2000, Steven ve Alexandra koleksiyonu.

Cyntha Freeland, Cindy Sherman'ı örnek verdiği anlatımı şöyledir:

"Bu mesajın, eserlerini korkunç paralara satan yeni bir şık 'sanat yıldızları' neslinin reklamını yapmak için kullanılması çok düşündürücüdür. Baudrillard'ın kuramları, eski, bildik görüntüleri korkunç bir felaket sezgisi ya da aurasıyla yeniden piyasaya süren Cindy Sherman ya da David Salle gibi sanatçıları göklere çıkarmakta kullanıldı. Sherman hem erken dönem çalışması isimsiz Film Karelerinde hem de Eski Ustalar'ın kadın resimlerinin ürkütücü değişikliklerini yarattığı yakın tarihli çalışmalarında, garip ve ele geçmez otoportreler yapmıştı. Daha önce var olan imajlara dayandığı için

sanki Sherman'm kendisi bir simülasyon gibi var oluyordu. Salle'in resimleri, Jackson Pollock gibi güçlü bir modern sanatçıyla karşılaştırıldığında üstünkörü ve çiziktirilmiş gibi görünüyor. Salle de sıkıcı olacak kadar bildik mecazlara dayanıyor. Onun kanvasları, gerçekten de, havada yüzüyormuş ve iç içe geçmiş gibi görünen klişe figürlerle kat kat düzenlenmiş - Porky Domuzcuk, National Geographic 'ilkelleri' ve standart porno pozlarında çıplak kadınlar."¹⁷²

Bir başka örnek ise Benjamin ve McLuhan'ın yeni medyaya duydukları hayranlığı sorgulamak ve açıklamak için iki tür video üretimi üzerinde duran Cynthia Freeland ilkinde Bill Viyola'nın sanatını örnek verir, diğeri ise MTV'nin müzik videolarıdır. Bill Viyola Sony'nin desteklediği ekipmanla piyasaya sürülmeden önce denemelerini yaptığı en son video teknolojileriyle çalışıyor. Resim işleme ve yerleştirme sergileri yöntemiyle algı kiplerini araştırıyor. Viyola yeni teknolojiyle birlikte eskiyi de kullanarak, galeride video görüntülerini duvarlara veya izleyenlerin üzerine yansıtarak tam bir atmosfer yaratmaya çalışıyor. Viyola'ya göre video gibi bir teknoloji kendi içinde bitimli değil. Viyola, McLuhan'ın algıyı değiştirmek için yordamın kendinde olanaklara sahip olduğu ileri sürülen görüşüyle çatışır, çünkü Viyola, sanatçının daha ileri bir perspektife ulaşmak için çalışmak zorunda olduğunu düşünüyor. Bu nedendir ki, *teknoloji onları kullanan insanlardan çok daha gelişmiş* diyen Viyola diğer video sanatçıları hatalı buluyor.¹⁷³

Yada Orlan gibi kadın sanatçılardan batı kültüründe kadın güzelliğinin her yere yayılmış yaralayıcı etkilerini ortaya çıkarmaya çalışan sanatçılardan; Chapman kardeşler gibi seksi (genç İngiliz sanatçılarda) bize ölümlü olduğumuzu anımsatırken, cinselliği natemetli alfabetini uyandırmak için imajın gücüne inandıklarını gösterirler.¹⁷⁴

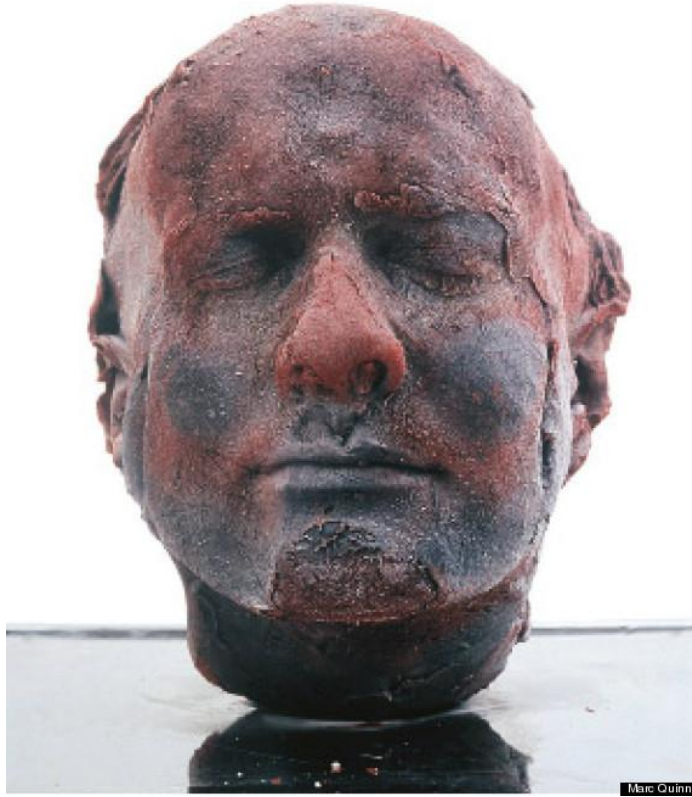
Ölümün gücü demişken genç İngiliz heykeltıraş sanatçısı Marc Quinn'in; Self adlı heykelini unutmamak gerekir. Sanatçı heykeli, beş aylık bir süreçte insan vücudunda bulunan toplam kan miktarına eşit miktarda kan aldırarak (4,5Lt) ve dışı alçısından yapılmış kalıba boşaltıp bunu dondurarak oluşturur. Katı formunu koruması için kalıp, kanın sıcaklığını -6 derecede sabitleyen bir soğutucu kabine yerleştirir. Heykelin dış yüzeyi ince buz tabakasıyla kaplıdır, bu tabaka heykelin kırılma gücüne ait belli imleri yüzeyin altındaki daha çok donmuş kanı sergileyen

¹⁷² Freeland, a.g.e., s.185

¹⁷³ Y.a.g.e., s.178

¹⁷⁴ Y.a.g.e., s.186

çatlaklar halinde ortaya koyar. Heykel içerdeki ısıyı koruyan ince bir plastik küpün içine yerleştirilmiş soğutma ünitesini içeren paslanmaz çelikten, omuz y kseklilinde bir kaide üzerinde sergilenmektedir. Heykelin huzur ifade edip etmediğini söylemek çok zor hatta ilk bakışta herhangi bir anlam yüklemeden bakıldığında soğuk görülebilir. Peter De Bolla'nın ifadesiyle heykel; *“açıkça yaşam ve ölüm, sanatın kalıcılığı yada kırılğanlığı, temsil edimi yada biçimleri –aslında temsil olgusu- üzerine birçok şey ortaya koyar”*¹⁷⁵



şekil 13

Marc Quinn, *“Kendisi”*, Kan, paslanmaz elik, perspeks ve soğutma ekipmanı, 1991, saatchi Galerisi, Londra

Hareketin heykele gerçek anlamda girmesi, zaman kavramının da heykele girmesini sağlamıştır; biz bunu Alexander Rodchenko, Noum Gabo ve Alexander Calder'le başladığını söyleyebiliriz. Rodchenko'nun çalışmalarında hareket anlıktır. Gabo'da ise hareket sürekli, bu hareket'te elektrikli bir motor ile sağlanır. Calder hareketi daha farklı bir şekilde ele alarak, hareketi daha farklı bir şekilde heykele

¹⁷⁵ Peter de Bolla, **Sanat ve Estetik**, ev:Kubilay Koş, Ayrıntı yay, İstanbul, 2006, s.13-14

dahil eder. Calder bu hareketi farklı mekanizma aracılığıyla değil, hareketi sağlayabilmek için, hareketin kendisini havanın hareketini kullanır. İlhan Koman'ı da bu guruba dahil edebiliriz. ¹⁷⁶

Zaha Hadid, mimarlık ve tasarım alanında birçok kalıplaşmış fikre meydan okuyor, yeni boşluk ve yapı dili oluşturmak için, yeni teknolojileri keşfedip kullanıyor. Mimari ve tasarımı birleştiren Zaha Hadid *Hareketli Formlar* sergisinde, bitmiş polistrnin, dalgalı yapısı ile eğrisel geometrilere dayalı vinil grafikler sunuyordu. Akışkan hareketin dilini kullanan Hadid'in sergileme tasarımı, onun çalışmalarını süre gelen doğasına ve mimari kentsel tasarım ve tasarımın birbirleriyle nasıl sıkı bir ilişki içinde olduğunu vurguluyor. Hadid'in tasarımlarında çelik ve alüminyum, poliüretana kadar farklı malzemelerden yararlandığını görürüz. ¹⁷⁷



Şekil 14

Ernesto **Neto**, "*Basit ve bir rüya gibi hafif... yerçekimi yanan söylemez ... sadece zaman sever*" 2006, kurulum görünümü Tanya Bonakdar Galerisi, New York

¹⁷⁶ Asuman Kırlangıç, "Hareket İmgesinden Mobillere, Heykelde Hareket", **Rh+ Sanart**, sayı:35, Aralık 2006, s.20

¹⁷⁷ Ümmühan Kazanç, "Zaha Hadid'in Hareketli Formları", **Artam Art Design**, say:16, Şubat Mart 2012, s.148

Görüldüğü gibi gelişen süreç içerisinde kırılan estetiğin desteğini alarak nesne ve malzemede sınır tanımayan sanat bunu bütün disiplinlere yaymıştır. Bilinen estetik değerleri tamamen dışlayarak, malzeme ve mekansal sınırları aşmış disiplinler arası potansiyelle gelişip dönüşmektedir. Bütün disiplinler; bunu başta sinema olmak üzere edebiyat, mimari, resim, heykel gibi alanların takip ettiğini görürüz. Heykel alanında yukarıda örnek verdiğimiz Marc Quinn yalnız değildir; bütün mekanı kaplayan heykelleriyle Ernesto Neto, devasa hiper gerçekçi çalışmaları ile Rom Mueck, metafiziği sorgulayan heykelleriyle Johan Tahon, muhalif politik görüşleriyle Ai Weiwei ve daha birçok heykeltıraş sayabiliriz. Ai Weiwei güçlü sunumlarıyla sanat dünyasının en güçlü 100 ismi arasında yer alır. Sanatçının kavramsal sanat, mimari tasarım, enstalasyon, toplumsal eleştiri ve eylem çalışmalarında açık fikrini, cesaret ve enerjisini görürüz.



Şekil 15
Ron **Mueck**, “Maske 2”, 2001

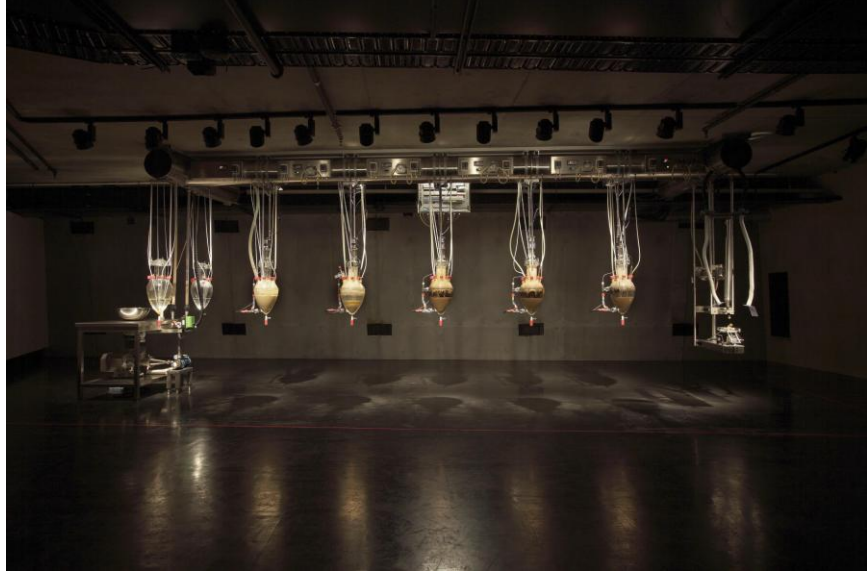


Şekil 16

Ai **Weiwei**, “*Han Hanedanlığı'na ait Vazoyu Düşürmek*”, 1995, Üç adet siyah-beyaz baskı, her biri 200 x 190 cm

Güncel sanatın bir diğer radikal ismi ise Wim Delvoye dir. İzleyicinin aynı anda hem nefret edip, hemde sevdiği çalışmalar üretir. Avustralya'daki Mona Müzesi'nin koleksiyonunda sanatçının “Cloaca (dışkı)” adlı çalışması vardır. Bir makine müzenin çatısına özel olarak tasarlanır, iki yıllık bir çalışmanın sonucunda “Cloaca Professional (Dışkı Makinesi)” eserini oluşturur. Delvoye'nin bu serisinde sindirim sisteminin mekanik bir iz düşümü yer alır. Mona'daki enstelasyon dışkılama sürecinin devam edebilmesi için müze görevlileri tarafından hergün besleniyor. Müzenin favori sanatçısı Wim Delvoye, *popüler kültürle savaşmaktansa onu kavra ve çiğne* diyerek sanat anlayışını belirtiyor. Çalışmalarının çoğu beden odaklı olan sanatçı domuzların üzerine dövmeler yapıyor ve doğal koşullardan ölen bu dövmeli hayvanların derilerini çerçeveletiyor.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Artam Global Art, “Eski ve Yeni Sanat Müzesi'nde Wim Delvoye Sergisi”, **Artam Global Art**, sayı:15, Ocak 2012, s.40



Şekil 17
Win **Delvoeye**, “*Dışkılama Makinesi*”, 2010, Karışık teknik, 275 x 710 x 175 cm

Sonunda yeni medya sanatları kültürel bağlamında müzeler tarafından da dikkate alınmaya başlandı. Son yıllarda proje4Lelgiz Müzesi, Borusan Contemporary, Arter, İstanbul Modern gibi çoğu sanat kurumu, galeri ve çağdaş merkezi, dijital sanata karşı farkındalık kazanmış ve yeni dönemin sanat eserlerini koleksiyonlarına almaya başlamışlardır.

Fotoğraf sanatçılarından Andreas Gursky, modern zamanda tam da içinde olunanı tespit edip, bu noktanın üzerine giden sanatçılardan biridir. Eserlerinde insanlardan, nesnelere, canlı veya cansız her çeşit varlıktan oluşan yığınları fotoğraflayan sanatçı, bu fazla büyümüş dünyanın, hesapsızca çoğalmış her şeyin sözsüz eleştirisini yapar. Her karesinde var olan sonsuzluk, insan ruhunu rahatsız edecek, bağlarından koparıp, huzursuz kılacak bir sonsuzluk; nesnelere, kitlelerin, yığınların, binaların, AVM'lerin, fabrikaların, insanın kendi eliyle, kendini ezecek boyuta getirdiği şeylerin sonsuzluğu. Gursky, bu görüntülerle küreselleşen dünyayı, yayılan, büyüyen küresel tüketim ürünlerini, insan icadı olup insanı karşısında güçsüz bırakan her türlü oluşumu eleştiriyor. Bu büyüme, çoğalma ve güç gösterisi içinde aslında insanın tükettiği şeyin kendi gücü olduğunu belirtiyor.¹⁷⁹

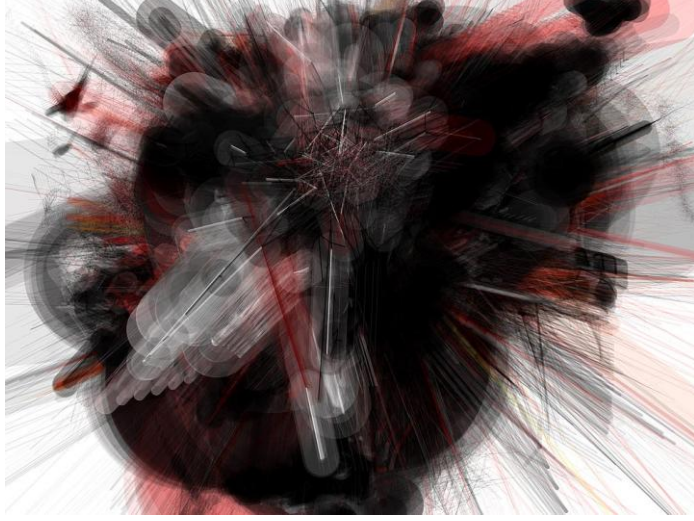
¹⁷⁹ Tuğba Gürkök, “Andreas Gursky Sergisi- Çağdaş Sanat Tartışmaları”, **Rh+ Sanart**, sayı:42, Temmuz-Ağustos 2007, s.71



Şekil 18
Andreas **Gursky**, 99 Cent, 1999, fotoğraf

Öte yandan; dijital dönem, bir iletişim yaratmış; bilginin yayılmasını, paylaşılması ve güncelliği bağlamında coğrafi, kültürel, politik ve benzeri alanlarda geniş olanakların önünü açmayı sağlamıştır. Dijital süreç, gerçekliği kabullenişlerimizin ötesinde farklı yöntem ve okuma biçimleriyle yeniden sorgulamaya yönlendirmektedir. Sanat ve bilimin iç içe geçtiği teknoloji odaklı ortamını yönlendirdiği yeni medya ortamı içindeki önemli çıktılardan biri olan dijital sanat ve bir alt çıktısı olarak sanal gerçeklik ortamı ve sanatı, yeni kavram ve ifade biçimlerinin oluşum ve ürüne dönüşüm alanı olarak çeşitli olanaklar sunmaktadır. Buna Burak Arıkan'ı örnek verebiliriz. Arıkan, makinelerin ve insanların etkileşimiyle büyüyen ağı sistemler yaratıyor, işleri ağ bağlı ekonomik, politik ve kültürel sürdürülebilirlik konularını ele alıyor. Sanatçı bazen statik ağ diyagramlarının dijital baskıları olarak, bazen de etkileşimli ağ sistemleri olarak çalışıyor. İşlerin temel parçalarını yazılan kod, kullanılan veriler, protokoller, işlemsel tarifler oluşturuyor.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Burak Arıkan, "00010 10101 10010 00001 01100=Burak", **Artam Global Art**, sayı:15, Ocak 2012, s.96



Şekil 19

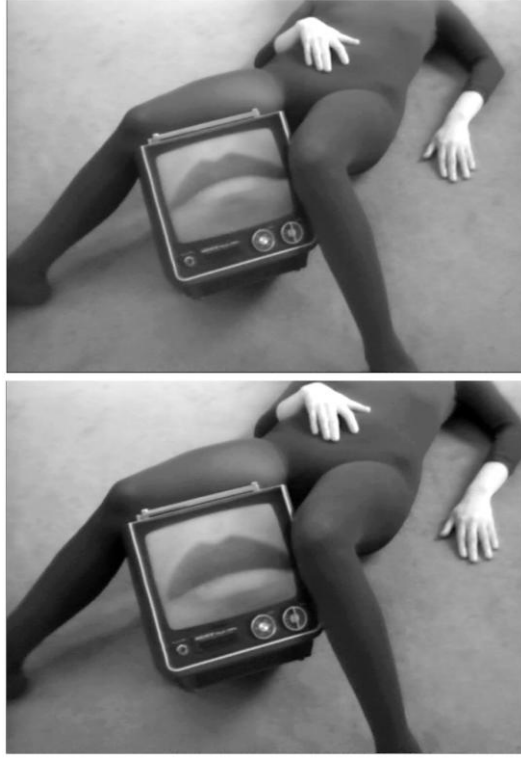
Burak Arıkan, "Kasıldı ve Genişledi (Tansiyon Serisi, No. 3)", 2007-2010, dijital baskı

Günümüzün çoğulcu sanat ortamında hemen her şeyi sanat nesnesine dönüştüren diğer sanatçılardan biri de; birbirinden farklı tekniklerde ürettiği video çalışmalarıyla Nil Yalter dir. Nil Yalter imge, metin ve nesnelere oluşturduğu işaretler sisteminin sunumunda desenler, kağıt yada deri üzerine resimler, video, fotoğraf ve özellikle çok çeşitli görsel ifadeleri ve renkleri bir araya getirdiği, bilgisayar destekli grafikten yararlanır. Ramazan Bayrakoğlu ise çalışmalarını kumaş, dikiş, pleksiglas gibi farklı öğelerden oluşturur. Bu guruba Ayşe Erkmen, Murat Germen ve Canan Tolon gibi sanatçıları da ekleyebiliriz.



Şekil 20

Ramazan Bayrakoğlu, "Sylvia" 138 x 232 cm, Tuvale gerilmiş dikişli kumaş



Şekil 21
Nil Yalter, “*Harem*”, 1979, siyah-beyaz

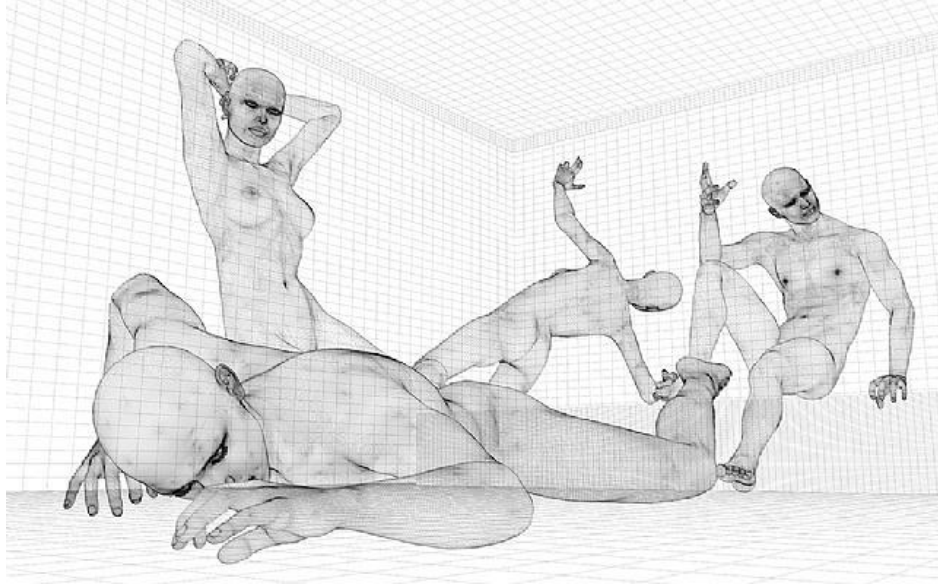
Son olarak görsel efekt sanatçısı Mahir Yavuz’dan söz edelim. Mahir Yavuz, Futurelab medya sanatları ve mimaride yüz yüze gelen kültürler üzerine çalışan Yavuz; New York, Linz ve İstanbul arasında kültürler arası çalışmalar sürdürürken çözüm odaklı alternatif bir platformu şiddetli bir akışı olan gündelik verilere çeviriyor. En önemlisi Newknitter (yeni örücü) Yavuz yenilikçi veri görselleştiren projesi ile insanların karşılıklı etkileşimlerini haritasını çıkarıyor. Sanatta kinetik bir uyarıcıya tepki olarak yapılan hareket bağlantıları mümkün kılıyor. Kinetik 3D hareketleri yakalıyor, sezgisel bir kontrolü tetikliyor ve bunu sanat gerçekliğe tercüme ediyor. Gerçek zamanda üçboyutlu nesneyi (yapısal ışık teknolojisi ile çalışan, yansıtılan ışık motifleri ile nesnenin hareketini) yakalayan, tarayan ve ölçen bir teknik. Sezgisel teknoloji; ses tanımlaması, dokunma, göz tarayıcı, vücut dili gibi durumları ele alıyor. Bu teknoloji rastgele hareketleri, sonsuz çeşitlemelerini kullanıp, bunları akılcı ve kontrol edebilir hale sokuyor.¹⁸¹

¹⁸¹ Lesslie Riggs, “Sonsuz ilişkiler: Ars Electronica Futurelab”, **Artam Global Design**, sayı:16, Şubat-Mart 2012, s.69-71

2009 yılında FWF, Avusturya bilim fonu, Ars Electronica Futurelab olarak adlandırdığı bir alt program yarattı. Bu program, sanatsal araştırmaya adanmış tek, akademik olmayan ve bilimsel kabul edilen bir program. FWF'nin amacı saf bilimsel yöntemleri dengelemek için araştırmacı sanatçı fenomeni keşfederek bir iç görü kazanmak. Medya sanatçısı, koreograf ve besteci Klaus Obermaier, üç yıllık bir FWF bursu kazanıp, futurelab ile ortaklaşa performansa dayalı sanatlar ile ilgili futurelab'de çalışma hakkı kazandı. (ST) Age of Partycipation'da Le Obermaier sezgisel teknolojiyi Lgor Stavinsky'nin "Le Sacre Du Printemps"ini sahnelemek için kullandı. Futurelab interaktif görsel teknoloji ile Obermaier'in, Stavinsky'nin yüksek gerilimli partiyonu için yaptığı koreografisini sahnelenişini bütünleştirmiştir. Obermaier'in sahnelenmesinde müzikal dürtüler, stakato ritimlerde tutkulu bir şekilde dans eden Julia March gibi dansçıların hareketlerinin çerçevesini oluşturuyor. Sahne akıcı bir ızgaranın, dalgalanan siyah bir manzaranın önünde duran sanal bir yapı olarak karşımıza çıkıyor. Geçen her jest, March'ın bedenine yerleştirilen ışık alıcıları ile hareketlerini yeni bir beden diline dönüştürüyor. Kollarında bulunan uzatmalar abartılı, uzaylı bir yaratığın minik parçalarına dönüşüyor. Anlık olarak, bedeni insan bedeni gibi değil, dans hareketin kendisi, beden birleşen gerçekliklerin arasında salınıyor.¹⁸²

Son olarak Guido Casaretto CGI teknolojisiyle ürettiği çalışmalarında, film endüstrisi tarafından doğa üstünün görselleştirilmesinde kullanılan bir medyumu minimalleştirerek inceliyor. En basit beden hareketlerini gerçekleştirirken gördüğümüz figürlerinin hepsi tek bir prototipin varyasyonları olarak üretilmiştir.

¹⁸² Y.a.g.e., s.72



Şekil 22
Guido **Casaretto**, 2012, 115 x 160cm, CGI baskı

Yeni medya sanatının sunum şekli genel olarak “mobil” yada “yerinde” olmaktan; projeksiyonlar, bilgisayarlar, ekranlar, DVD’ler (oyuncular) bunların dışında, cep telefonları, palm, pilot -kişisel cep bilgisayarları, sensörler ve mikrofonlarla kaplanmış Global Positioning System (Gps)- kişisel küresel konumlama sistemi yada kablosuz ağlarla mekana bağlantı sağlayan araçlar, sanat üretimlerine erişim ve sunum olanakları sağlamaktadır.¹⁸³

Fiziksel mekanın yeniden şekillendirilmeye uygunluğu ve farklı görüşlerde tasarlanabilmesi, dijital sanat üretimlerinin sergilenmesinde belirleyicidir. Yeni medya sanat üretimlerinin fiziksel bir alanda kurulmasında, mekan ölçüleri, uyumsuzluk, genişlik, ışık gibi değişkenlik gösteren mekansal özellikler her defasında farklı yorumlarla şekillendirilebilir. Sonuç olarak, klasik ve geleneksel sunumlar yapan mekanların hemen hepsi teknoloji sayesinde değişim gösterip, saydam ve esnek, değişebilir sunumlara evrilmiştir.

¹⁸³ Yücel, **a.g.e.**, s.37

SONUÇ

Yirminci yüzyıldan itibaren teknoloji önceki yüzyıllara göre durmaksızın gelişmektedir. Bu gelişmeler, yaşamımızı, yaşam biçimlerimizi, fizyolojimizi tümüyle etkilemektedir. Gelişmeler yaşamımıza ve yaşantımızın içindeki her şeye hız kazandırmaktadır. Bu hız teknolojinin daha fazla ve hızlı gelişmesini sağlarken beraberinde de her şeyi hızla tüketmemize neden olmaktadır. Geçmişten bugüne kadar hız ve teknolojik gelişmeler her alanda olduğu gibi sanatı da etkisi altına almıştır. Sanat da bu hız ve teknolojinin etkisinde kalarak tüm dengelerin değişmesine yardım ve tanıklık etmektedir. Perspektif, Kübizmle birlikte, Batı'nın tasarım tarihinde, perspektifin neredeyse 800 yıl egemenlik süreci parçalanır. Bakma bakılma yasaları tersyüz edilerek, yapının merkezinin yerinden oynadığına tanıklık edilir. Bu durum beraberinde temsil problemini de gündeme getirir. Bütün bu süreç sonrasında, özellikle de teknolojik gelişmelerin sonucunda imgenin temsili başka araçlarca üstlenmeye başlanır. İmge ve tekniklere ulaşım kolaylaşınca resimde; pastiş, simülasyon, metafor, alegori, alıntı gibi yaklaşımlar yaygınlaşıp, her türlü malzeme ve teknik de bir arada kullanılıncaya düşünsel yapısal bütünlük yitirilmiş olur. Günümüz sanatında bütün tarzlar ve türler, farklı kaynaklardan imgeler, ayrık anlamlar yan yana, üst üste kullanılmaya başlar. Bu genellikle anlatılmak istenenin belirsizliğine, anlatımcı yan unsurların çokluğundan kaynaklanan ana fikirden sapmalara neden olurken, konu, içerik, yöntem, biçim, kavram açısından bir karmaşa yaratır.

Yirmibirinci yüzyıl biçimleri parçalayan yönüyle de dikkat çeker. Hayat yüksek bir hızla ve her zamankiden daha hızlı değişir. İnsanların, biyolojik yapılarından ülkelerin sınırlarına kadar neredeyse her biçim parçalanıyor. Günümüzde, günlük yaşam mükemmel bir yaygınlığa ulaşan görüntü genellikle temsilin temsili olan elektronik medya aracılığıyla estetize edilir. Her yanı saran görüntü ve ses, eşi görülmemiş bir ölçüde bireysel anlamdan yoksun bir boşluk yaratmıştır. Böylece sanatçı ile izleyici arasındaki ayrım, yani estetik deneyim ile gerçek deneyim arasındaki kesin kopuşu yansıtan sınır ortadan kalkmıştır. Bu durumda görüntüyü mükemmel bir kopya olarak çoğaltmaktadır; bir yandan gerçeklikten uzaklaşma ve manipülasyon, öte yandan sonsuz estetik ve deneyim gösterisi.

Dengelerin değişmesine kadar taşıdığı anlamıyla sanatın bittiğine dair görüşler vardır. Artık sanat bu dönemin özelliklerini içinde barındırarak farklı bir sürece girmiştir. Günümüz çoğulcu sanat ortamında da sanat, döneminin bütün olanaklarını gerçeği simüle eden ve onun yerine geçen imge ve kodlarla hipergerçek bir uzamda ve hız-mekandadır. Yüksek teknolojinin sağladığı farklı bir estetik anlayışla geçmiş ve güncel her çeşit imge ve biçimleri kullanarak, farklı okumalar getirmiştir. Yaşamın kendisini dahi bir malzeme gibi kullanıp, oyunlaştırarak, çok malzemeli, teknolojik ve teknik üretimlerin yapıldığı yeni bir sürece girmiştir. Bu süreçte kırılan estetiğin desteğini alarak nesne ve malzemede sınır tanımayan sanat bunu bütün disiplinlere yaymıştır. Bilinen estetik değerleri tamamen dışlayarak malzeme ve mekansal sınırları aşır disiplinler arası potansiyelle sanatın kapsamı da durmadan genişlemektedir. Teknoloji ve teknolojinin sunduğu olanaklar yirmibirinci yüzyılın sanatsal kodlarını yazıyor ve ifade araçları geleneksel yöntemlerin ve beklentilerin çok ötesine geçerek yol almaktadır. Futurelab, hareketi, ilişkiselliği ve bugünün hızını yansıtıyor. Bugün artık her şey hareket halinde ve Futurelab'den çıkan hareket ediyor. Görüntü üretim teknolojisinin birbirini tamamlayan manuel, elektronik ve dijital olmak üzere farklı dönem yöntemlerinin bir arada kullanılması, sanatçılar için özgür alanlar yaratmıştır; teknolojik ve toplumsal ilerlemeler, yeni olan ile üst anlatı tanımları sanatçıya yeniden görüntünün *ne*'liğini sorgulama ve teknoloji ortamına kuşkuyla yaklaşabilme özgürlüğü getirmiştir.

Virilio, motorun sanatı statik plastik sanatların üstünden geçerek plastik sanatta bir şeylerin geri dönülemez bir şekilde kaybolmasını sağlayarak, plastik sanatların kazaya uğradığını düşünür. Ayrıca bir çarkın dönebilmesi için sabit bir eksenin olmadığını söyler. Baudrillard için ise, sanat artık sanat adına bir şey kalmadığı için değil, çok fazla sanat olduğu için ölür. Günümüz sanatı içinde barındırdığı koşullar ve olanaklarıyla kendi çağını yaşarken asıl sorunu sabit eksenini bulabilmektir. Kaybettiği *aura*'nın yerine koyabileceği şeyi aramalıdır. Sanat, yeni dil, yeni metaforlar, gerçekliği kurgulamada yeni yollar ve kendimizi yeniden tanımlamada yeni araçlar aramalıdır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Antmen** Ahu; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay, İstanbul, 2008
- Armitage** John– Paul Virilio; **Virilio Live: Selected interviews”** Sage Publication, 2001
- Basalla** Georg; **Teknolojinin evrimi**, Çev: Cem soydemir, Tubitak yay, Ankara, 2000
- Baudrillard** Jean; **Kusursuz Cinayet**, çev:Necmettin Sevil, Ayrıntı yay. İstanbul, 2006
- Baudrillard** Jean; **Sanat Komplosu**, çev:Elçin Gen-Işık Ergüden, İletişim, İstanbul, 2010
- Baudrillard** Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev:Oğuz Adanır, D.E. yay., İzmir, 1998
- Berger** John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis yay., 1999, İstanbul
- Beuys** Joseph; **Bir katedral inşa etmek**, çev.Ahmet Cemal, Sel yay, İstanbul, 2005
- Boccioni** Umberto ve Diğerleri; Futurist Manifestolar Kitabı, Altıkırkbeş yay. İstanbul, 2008
- Bolla** Peter de; **Sanat ve Estetik**, çev.Kubilay Koş, Ayrıntı yay, İstanbul, 2006
- Bourriaud** Nicolas; **İlişkisel Estetik**, çev.Saadet Özen, Bağlam yay, İstanbul, 2003

- Burnett Ron;** **İmgeler Nasıl Düşünür?**, çev. Güçsal Pular, Metis yay, İstanbul, 2007
- Callender Craig - Edney Ralph;** **Zaman: Saatin Neyi Ölçtüğünü Anlamak İçin Çizgibilim**, Çev: Kutlukhan Kutlu, Ntv yay, İstanbul, 2010
- Danto Arthur .C.;** **Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**, Çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı yay, İstanbul, 2010
- Draaisma Douwe;** **Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**, Çev: Gürol Koca, Metis yay., İstanbul, 2007
- Fabian Johannes;** **Zaman ve öteki: Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur**, Çev.Selçuk Budak, Bilim ve Sanat yay. Ankara, 1999
- Featherstone Mike;** **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev:Mehmet Küçük, Ayrıntı yay. İstanbul, 2005
- Foster Hal;** **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev.Esin Hoşsucu, Ayrıntı yay, İstanbul, 2009
- Freeland Cynthia;** **Sanat Kuramı**, çev.Füsun Demir, Dost yay, Ankara, 2008
- Harvey David;** **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev: Sungur Savran, Metis yay., İstanbul, 1997
- Hawking Stephen;** **Zamanın Daha Kısa Tarihi**, Çev:Selma Öğünç, Doğan, İstanbul, 2005
- Harrison Charles– Wood Paul;** **Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, çev.Sabri Gürses, Küre yay, İstanbul, 2011

- Kahraman Hasan Bülent;** **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri,** Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005
- Kumar Krishan;** **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma,** Çev: Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, Ankara, 2004
- Kuspit Donald;** **Sanatın Sonu,** Çev. Yasemin Tezgiden, Metis yay, İstanbul, 2006
- Lefebvre Henri;** **Modern Dünyada Gündelik Hayat,** Metis yay.İstanbul, 1998
- Mcluhan Marshal;** **Gutenberg Galaksisi: Tipografik insanın oluşumu,** Çev:Gül Çağlı Güven, YKY yay, İstanbul, 1999
- Mcluhan ve diğerleri;** **Kadife Karanlık: 21.Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar,** Su yay., İstanbul, 2005
- Merleau Maurice– Ponty;** **Algının Önceliği,** Kabalcı yay, İstanbul, 2006
- O’doherty Brian;** **Beyaz Küpün içinde: Galeri Mekanının İdeolojisi,** Çev.Ahu Antmen, Sel yay,İstanbul, 2010
- Robins Kevin;** **İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası,** Çev.Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı yay, İstanbul, 1996
- Sartori Giovanni;** **Görmenin İktidarı: Homo Videns, Gören İnsan,** Çev.Gül Batuş-Bahar Ulukan, Karakutu yay, İstanbul, 2006
- Sauvagnargues Anne;** **Deleuze ve Sanat,** çev.Nurten Sarıca, Deki yay, Ankara, 2006
- Stallabrass Julian;** **Sanat AŞ: Çağdaş Sanat ve Bienaller,** Çev: Esin Soğancılar, İletişim yay.,İstanbul, 2009

Urry John; **Mekanları Tüketmek,** Çev: Rahmi G. Öğdul, Ayrıntı yay, İstanbul, 1999

Virilio Paul; **Hız ve Politika,** Çev: Meltem Cansever, Metis yay., İstanbul, 1998

Virilio Paul; **Enformasyon Bombası,** çev:Kaya Şahin, Metis yay, İstanbul, 2003

Tezler

Özkaplan Olcay; **Günümüz Resim Sanatı ve Teknoloji,**
Yayınlanmamış Yüksek Lisans
Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar
Enstitüsü, 2009

Dergiler

Acar Barış; “Çağdaş Sanat Üzerine Diyaloglar 1: Çağdaş Sanat ve Biçim Tasarımı”, **Artist Actual**, Mart-Nisan 2011,

Antmen Ahu; “Fütürizm”, **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, sayı:16, Kış 2000

Antmen Ahu; “Kübizm”, **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, sayı:16, Kış 2000

Arapoğlu Fırat; “Dijital Sanat Üzerine”, **Artam Art Design**, sayı:16, Şubat Mart 2012

Arıkan Burak; “00010 10101 10010 00001 01100=Burak”, **Artam Global Art**, sayı:15, Ocak 2012

Artam Global Art; “Eski ve Yeni Sanat Müzesi’nde Wim Delvoye Sergisi”, **Artam Global Art**, sayı:15, Ocak 2012

- Başarır Gülgün;** “Güncel Sanat’a Dair Düşünceler”, **Artist Actual**, Mart Nisan 2011
- Başarır Gülgün;** “Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman 2”, **Artist Actual**, Şubat 2008
- Batur Enis;** “Marcel Duchamp, Sanarşist”, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000
- Beykal Canan;** “Büyük Cam Üzerine Yazı”, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000
- Ergüven Mehmet;** “Marcel Duchamp”, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000
- Ergüven Mehmet;** “Biçim ve Oluş”, **Sanat Dünyamız**, sayı:67, 1998
- Gablık Suzi;** “Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları”, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000
- Gürel Ziya;** “Sanatın Ölümü”, **Artist Dergisi**, Şubat 2007
- Gürkök Tuğba;** “Andreas Gursky Sergisi- Çağdaş Sanat Tartışmaları”, **Rh+ Sanart**, sayı:42, Temmuz-Ağustos 2007
- Heinich Nathalie;** “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”,çev:Cem İleri, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000
- Kahnweiler Daniel-Henri;** “Dünyayı Yeniden Oluşturmanın Yepyeni Bir Yolu Kübizm”, Çev. Celal Üsler, **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, sayı:16, Kış 2000
- Kazanç Ümmühan;** “Zaha Hadid’in Hareketli Formları”, **Artam Art Design**, say:16, Şubat Mart 2012
- Kırlangıç Asuman;** “Hareket İmgesinden Mobillere, Heykelde Hareket”, **Rh+ Sanart**, sayı:35, Aralık 2006

- Özdemir Gülçin;** “Güncel, Gündelik Hayat”, **Artist Dergisi**, Mart 2007
- Özpınar Ceren;** “Yazı Olarak Sanat Yapıtı”, **Sanat Dünyamız**, sayı:110, Bahar 2009
- Paz Octavia;** “Marc Duchamp Yada Yalınlığın Şatosu”, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar,2000
- Pelvanoğlu Burcu;** “Kesişen Zamanlar: Okuyabilmek – Zamanı Kesiştirebilmek”, **Sanat Dünyamız**, sayı:100, Güz 2006
- Riggs Lesslie;** “Sonsuz ilişkiler: Ars Electronica Futurelab”, **Artam Global Design**, sayı:16, Şubat-Mart 2012
- Şahiner Rifat;** “Post-Duchamp Krizi ya da Sanatın Sonu ”, **Sanat Dünyamız**, sayı:109, Kış,2008
- Uçkan Özgür,** “Makinedeki Hayalet: Ağ ve Sanat”, **Rh+ sanart**, sayı:54, Eylül 2008
- Yücel Derya,** “Dijital Teknolojiler Ekseninde Değişen Sanat ve Kurumlar”, **Genç Sanat Dergisi**, sayı:205, Mayıs 2012
- Zerzan John;** “Gerçeklik Sanata Karşı”,çev:Eylem Kaftan, **Rh+ sanart**, sayı:47

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **Hız Kavramı ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Günümüz Sanatı** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

10/12/ 2012

Yasemin BAYIK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yasemin BAYIK'ın **Hız Kavramı ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Günümüz Sanatı** konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin olduğuna oy İle karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- **Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.**

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: BAYIK

Adı: Yasemin

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Hız Kavramı ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Günümüz Sanatı

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Our Today's Art With in The Context Of Speed And Technology

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2012

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 108

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 66

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd.Doç.Dr.

Adı: Ahmet Feyzi

Soyadı: KORUR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Günümüz Resim Sanatı
- 2-Teknoloji
- 3-Hız-Mekan
- 4-Simülasyon
- 5-Web Sanatı

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Contemporary Painting
- 2- Technology
- 3- Speed-Space
- 4- Simulasyon
- 5- Web Art

Tarih: 10.12.2012

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Hız ve teknoloji başından beri karşılıklı ilişki içinde bir birlerini var etmişlerdir. Bu tez çalışmasında günümüz sanatında hız ve teknoloji bağlamındaki yaşanan süreç araştırılmış ve örneklendirilmiştir. Sanat da hız ve teknolojik gelişmeler sonucunda yaşanan ilk önemli kırılma noktası, fotoğraf makinesinin keşfiyle başlayan temsil sorununun yaşanması ve ekranın yüzeysel sanallığında temsil, estetik ve imgenin dağılmasıyla perspektifin dağılması, biçimin parçalanmasını beraberinde getirmiştir. Pisuar'la başlayan hazır-yapıt'ın sanata dönüşmesi sanatın gelişim sürecini hızlandırmış, sanat malzemesinin çeşitliliğini arttırırken sanatın özgünlüğünün ve halesinin kaybolmasına neden olmuştur. Artık sanat yüceliğini yitirmiş, herşeyin sanat olabileceği ve sanat, telafisi mümkün olmayan bir boşluğa tanıklık edeceği döneme girmiştir. Teknolojik gelişmeler, yaşadığımız yüzyılı görsel bombardımana tutarken duyarımız arasındaki oranların değişimine neden olmuştur. Bu görsel, işitsel bombardımanlar her şeyin hızlı yaşanmasını ve tüketilmesini sağlarken bellek yitimi yaratmıştır. Hız ve teknolojinin motoru plastik sanatlarda bir şeylerin geri döndürülemez şekilde kaybolmasına neden olmuştur. Sanat, hız ve teknoloji karşısında kendini yenileyememiş, motorize olan imgede, algı, odak, perspektif kalmamıştır. Böylece tüm bunların sonucunda sanat bir kazaya uğramış ve bu kaza sonrasında başlatmış olduğu süreç ele almıştır. Günümüzde sanat yapmak özgür, zor, bir o kadar da sancılı bir sürece girmiştir. Bu tez çalışmasında, bu sürecin hız ve teknolojik özellikler bağlamında çeşitli sanatçıların çalışmaları örneklendirilmiş ve irdelenmiştir. Bu saptamalardan sonra ulaşılan sonuç; bu denli hızlı ve ileri teknolojik gelişmelerin dışında kalmak gün geçtikçe imkansızlaşmaktadır. Çağımızın olanakları çoğulcu sanat ortamını ve sanat üretiminin çeşitliliğini attırmıştır. Ancak sanatçının yapması gereken; kendi çağının imkan ve koşullarını değerlendirmek, sanatın günümüze kadar süre gelen birikiminden faydalanmak, günümüzde sanat adına yapılan çalışmaları takip etmek, araştırmak, çokça düşünüp uygulamak ve bunu yaparken kendi gerçeğinden geçerek samimi olmaktır.

ABSTRACT

Speed and technology have been creating each other in a reciprocal relation since the very beginning. In this thesis study, the process in our today's art experienced within the context of speed and technology had been researched and sampled. The first breaking point experienced in the art as the result of speed and technological developments was the representation problem, having been started with the invention of photograph machine, and brought the fragmentation of figure and dispersion of perspective, along with the dispersion of representation, esthetic and image in the superficial virtuality of display units. Transformation of ready to use products into art, starting with *pissoir*, had accelerated the development process of art and increased the diversity of materials used in art, but it caused to the loss of individuality, genuineness and aura of the art. Nowadays, art had entered into a new age, where art lost its greatness and where everything can be art, therefore art had entered into a new age, where an irrecoverable emptiness will be witnessed. Technological developments create visual bombardment in the century, in which we are living and caused to the change of proportions between our sensations. While these visual and audial bombardments have been making it possible to experience and consume everything speedily, it also created amnesia. Engine of speed and technology caused to the irrecoverable loss of something in the plastic arts. Art could not have been able to renew itself against the speed and technology and there do not remain any perception, focus and perspective in the motorized imagine. Accordingly and as a results of all of these, art had been exposed to an accident and the process, which had been started after this accident, is considered herein. Making an art is free and hard nowadays and had entered into a very painful process. In this thesis study, this process had been sampled with art-works of various artists and examined within the context of speed and technological features. The result obtained from these determinations and studies showed us that staying out of the speedy and advanced technological developments becomes more impossible day by day. Opportunities and possibilities of our age widened pluralistic art environment and increased the diversity of artistic production. However, what an artist should do, is to review and evaluate the opportunities, possibilities and conditions of his/her time and age, to become aware accumulations of art, which survived until today and to follow and research the works accomplished in the name of art in our today's world and to think a lot and to apply and to become sincere, while doing these, passing through our own reality.

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlama sürecinde yol gösterici ve aydınlatıcı katkılarından dolayı sayın Yrd.Doç.Dr. Ahmet Feyzi Korur'a, bilgisayarla çalışmam sırasındaki yardımları ve moral desteği için eşim Cemal Varol'a ve tüm manevi desteklerinden dolayı Mehmet Aslışen, Füsun Kurt ve aileme teşekkür ederim.

Yasemin Bayık

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM:	
HIZ VE TEKNOLOJİNİN ETKEN OLDUĞU ALANLAR	
1.1. Hız ve Teknoloji	3
1.2. Hız ve Teknolojinin Zaman – Mekan Boyutu	9
1.3. Baudrillard ve Virilio Açısından Hız ve Teknoloji	20
2.BÖLÜM:	
TEKNOLOJİ VE HIZIN SANAT ALANINA YANSIMALARI	
2.1. Teknoloji Ve Estetik Anlayışın Değişimi	27
2.2. Kübizm ve Fütürizm	34
2.3. Perspektifin Dağılması ve Biçimin Parçalanışı	46
3.BÖLÜM:	
TEKNOLOJİ VE HIZIN GÜNCEL SANATA ETKİLERİ	
3.1. Duchamp'tan Yola Çıkmak	53
3.2. Sanatın Kazası ve Kazadan Sonrası	64
3.3. Günümüz Sanatçıları ve Sanat Üretimi	83
SONUÇ.....	101
KAYNAKÇA	
ÖZGEÇMİŞ	

ÖZGEÇMİŞ

Ad: Yasemin

Soyad: Bayık

Doğum Tarihi: 01.08.1969 Ergani/Diyarbakır

Yabancı Diller: İngilizce

EĞİTİM

Lisans: Dokuz Eylül Üni. Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü (2000-2004)

Lise: Söke Lisesi (1984-1987)

Orta Öğretim: Aydınçıl Orta Okulu (1981-1984)

İlköğretim: Cumhuriyet İlk Öğretim Okulu (1976-1981)

SERGİLER

Kişisel Sergiler

K2 Sanat Merkezi, İzmir, 2004

Galeri Akademist, İzmir, 2004

İl Kültür Turizm Müdürlüğü Sergi Salonu, Van, 2005

Karma Sergiler

23. Turgut Pura Resim ve Heykel Sergisi, İzmir Sanat, Van, 2004

"Çatı Katı - Tavan Arası" K2 Sanat Merkezi, İzmir, 2004

66. Devlet Resim ve Heykel Yarışmalı Sergi, İzmir, 2005

25. Turgut Pura Vakfı yarışmalı sergi Resim ve Heykel Müzesi, İzmir, 2006

Büyük Şehir Belediyesi Ulusal Resim Yarışması Çetin Emeç Sergi Salonu, 2007

67. Devlet Resim ve Heykel Yarışmalı Sergi, Ankara, 2007

68. Devlet Resim ve Heykel Yarışmalı sergi, İstanbul, 2008

69. Devlet Resim ve Heykel Yarışmalı sergi, Ankara, 2009

10. Şefik Bursalı Yarışmalı sergi, Ankara, 2010

Bahattin Tatiş Yarışmalı Sergi, İzmir, 2010

"Kent-Atlas", İlayda Resim Galerisi, Nişantaşı, İstanbul, 2012

Ödül

23. Turgut Pura Resim ve Heykel yarışması Mansiyon Ödülü, 2004