

**TEKNOLOJİ VE SANAT ETKİLEŞİMİNDE SINIRLAR:
SANATSAL YARATICILIK VE İZLEYİCİ ALGISI**

HAZAL İNALTEKİN

112680020

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEDYA VE İLETİŞİM SİSTEMLERİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Yrd.Doç.Dr. SELEN ANSEN

2015

Teknoloji ve Sanat Etkileşiminde Sınırlar:
Sanatsal Yaratıcılık ve İzleyici Algısı

Boundaries in The Interaction Between Art and Technology:
Artistic Creativity and Audience Perception.

Hazal İnaltekin
112680020

Tez Danışmanı: Yrd.Doç.Dr. Selen Ansen:
Jüri Üyesi: Prof.Dr. Halil Nalçaoğlu:
Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Dr. Erkan Saka:



Tezin Onaylandığı Tarih: 22.01.2015

Toplam Sayfa Sayısı: 155

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Çağdaş Sanat
- 2) Sanat ve Teknoloji
- 3) Kitle İletişimi
- 4) Fotoğraf ve Sinema
- 5) Kültür Endüstrileri

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) Contemporary Art
- 2) Art and Technology
- 3) Mass Communication
- 4) Photography and Cinema
- 5) Culture Industry

ÖZET

Bu çalışma, yeni teknolojik gelişmeler ile birlikte özellikle plastik sanatlar olarak gruplandırılan sanat yapıtlarındaki üretim ve izleyici de yarattığı algı değişimini ele almaktadır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan fotoğraf makinesinin icadıyla başlayan bu değişim ile beraber sanatın sınırları sorgulanmaktadır. Fotoğraf makinesinin endüstriyel gelişim ile olan bağlantısı ve bunun sonucunda ortaya çıkan kültür endüstrisi kavramı ile sanatçının bu düzlemde yapıtlarına yüklediği anlam ve onu üretim biçiminin değiştiği anlatılmaktadır. Sanatçının 21. yüzyılda da sürmekte olan bu algı ve üretim değişikliği Ocak ve Şubat 2014 tarihlerinde gezilen dokuz sergi ve internette var olan bazı sanat sitelerindeki sergi haberleri ve sanatçı çalışmaları üzerinden anlatılmıştır.

İçindekiler

GİRİŞ	1
1. Sanat ve Yeni Teknolojilerin Etkileşimi	7
1.1.Fotoğraf ve Sanat Geleneginden Ayrılma	34
1.2.Teknolojik Gelişmeler ve Disiplinlerarası Sanat	41
1.3.Sanat mı Bilim mi?	50
1.4.Oyunculuk ve Sanat Yapıtının çoğaltılması	55
1.5. Teknoloji ve Sanatın Erişilebilirliği	62
2. Teknoloji ve Sanatın Politik Karşı Duruşu	68
2.1.Kitle İletişim Araçları ve Sanat	78
2.2.Kültür Endüstrileri Bağlamında Sanat ve Teknoloji	90
2.3. Sanat Üretim Teknikleri ile Sanatçının Rolünün Değişimi	117
SONUÇ	144
Görsel Dizin Listesi	148
KAYNAKLAR	153

GİRİŞ

Tarih boyunca oluşan toplumsal dönüşümler sanatı ve sanatçıyı, sanat üretimini ve bu üretimin taşıdığı değerleri etkilemiştir. Batı ülkelerinden bu etkileşimlerin örneklerini sanatın kiliseye yani bir din kurumuna bağlı olduğu Orta Çağ'dan başlayarak kültür endüstrisinin parçası olma haline geldiği 21. yüzyıla kadar görebilmekteyiz. Bu açıdan, sanatın tanımından başlayarak Rönesans döneminde işlevine odaklanılmıştır. Çağdaş sanat ve 21. yüzyıl sanatı ile karşılaştırma yapmak açısından Rönesans döneminde üretilen eserler ve teknikler arasında ayrımlar yapmak daha belirgin bir çizgi çekilmesine yardımcı olmaktadır. Rönesans dönemindeki perspektifin yeni tekniklerin ortaya çıkması ile sanatçıda eseri yaratırken daha farklı bir algı biçimine neden olduğu gösterilmektedir. Fotoğraf makinesinin ortaya çıkması ile sanatçıların bu makineyi ilk olarak sanatsal bir yardım almaktan çok onu teknolojik açıdan daha işlevsel hale getirmeye çalışmaları ve bu durumun fotoğraf makinesinin icadıyla beraber ilk çekilen fotoğraflardaki yarattığı algının da değişim gösterebileceği ilk bölümde anlatılmaktadır. Bu algı değişimi ile beraber fotoğraflar aile albümleri, portre fotoğrafları gibi çeşitlilikler göstermekteyken geçmişin birer yansıması olarak da çoğaltma teknikleri ile beraber kalabalıklara ulaşmanın yolunu bulmuşlardır. Bu durumu sanatın gelenekten kopmaya başlamasının ilk belirtileri olarak görebiliriz. Farklı olana odaklanan, insanlardan ve portrelerden uzaklaşmaya başlayan fotoğrafın günümüzde sanatın başka türlerinde de sanatçıları

tarafından görülmeyene odaklanma açısından tercih edildiğini örneklerle görmekteyiz.

Sanatın teknoloji ile olan ilişkisi ve farklı alanlarla beraber çalışması açısından örnekleri fotoğraf ve yazı gibi eşleştirmelerle de güçlenmektedir. Fotoğrafların altına eşlik eden yazılar, amaçları ne olursa olsun iki farklı alanı iç içe geçirmektedir. Yalnızca yazı ve fotoğraf eşleştirmesi değil, ses ve fotoğraf/ görüntü iş birliği sonucunda ortaya çıkan örnekler de bu durumun iyi bir örneğidir. Aynı zamanda bu işbirliği bir bilgi gerekliliği de ortaya çıkarmakta ve bu gereklilik hız kültürü ile birleşmektedir. Hız kültürü ise sanatın yavaş yavaş kültür endüstrileri ile iş birliğine girdiğini göstermektedir.

Sanatın kültür endüstrisinin parçasına dönüşmesi ve sanat yapıtının üretim/tüketim sistemine gitgide dâhil olması 19. yüzyılda başlayan endüstriyelleşme ile yakından ilişkilidir. Sanayi devrimi ile birlikte toplumun özellikle endüstriyel üretim yapısındaki değişimler teknolojik gelişmelerin kendini göstermesine ve bu gelişmelerin sanat üretimini etkilemesine sebep olmuştur. Özellikle yapıtların Walter Benjamin'in deyişiyle "çoğaltma teknikleri"¹ ile yeniden üretilebilir hale gelmesi yeni algı biçimleri getirmiştir ve sanatın hem üretiminde, hem "seyirci", "dinleyici" ile buluşmasında büyük ölçüde değişime uğramasına neden

¹ Benjamin, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihi." *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. 39.

olmuştur. Bu şekilde, Benjamin'in kendi zamanının “yeni” teknolojilerini değerlendirerek fotoğraf veya sinema ile örneklendirdiği “çoğaltma teknikleri” yalnızca günlük kullanım amaçlı nesnelerin üretimini değil, sanat eserlerinin çoğaltılmasını sağlamıştır. Fotoğraf makinesi ve fotoğrafların çoğaltımı 19. yüzyıldaki çoğaltma tekniklerinin insan eli dışında bir makine aracılığı(kamera) ile daha hızlı ve birebir aynı şekilde üretimine en iyi örneklerdendir.

Bununla beraber, endüstri toplumu ile ortaya çıkan teknolojik gelişmeler iletişimi de kitlesel hale getirmiştir. Çoğaltılan nesnelerin kitleler tarafından ulaşılabilir olması ve aynı zamanda kitleselleşen iletişim toplumunda ortak ve paylaşılan beğeni düzeylerinin ortaya çıkması da popüler kültür kavramının da doğmasına neden olmuştur. Popüler kültür, eğlence ile birleşen sanat için özellikle 20. yüzyıl çerçevesinde önemli bir gösterge halini almıştır. Kültür endüstrileri ile birlikte üretim/tüketim çemberine gitgide dâhil olan sanat, özellikle tüketime hizmet eden reklam sektörüne bağlı medyanın beklentileri ile sanatçıların kendi üretimleri arasında sıkışmaya başlamıştır. Popüler kültürün beklentilerine ayak uydurarak kendini tecrit edilmiş hissetmeyen ve araştırmanın ikinci bölümünde bahsedilen Aylin Tekiner, Rafet Arslan gibi bazı sanatçılar kültür endüstrilerinin ortaya çıkışını izleyen yüzyılda sanat yapıtlarını medyanın hegemonya yaratması ve bireylerin tüketim kültürüne hapsolması gibi

kapitalist sistem eleştirilerini yine bu sistemin olanakları gibi sayabileceğimiz teknolojik olanaklardan yararlanarak gerçekleştirmişlerdir.

Adorno'nun kültür endüstrisini eleştirirken söylediği gibi özellikle 20. yüzyılda sanat kültür endüstrisine hizmet etmeye başladığında eleştirel özelliğini kaybetme riski ile karşı karşıya gelmiştir ve kendini tekrarlayarak bireylerin de sorgulamasına engel teşkil etmemeye odaklanmıştır. 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan teknolojinin çoğaltma tekniklerinden ileriye gitmesi ve 21. yüzyılda internetin hızını ve sonsuz bilgi dağarcığını hissettirmeye başlamasıyla sanatçılar da ürettikleri eserleri ile kitlelere ulaşma çabası içinde seslerini fazla yükseltmeye gerek kalmadan eleştirel taraflarını göstermeye başlamıştır. Bununla beraber teknolojinin daima olumsuz sonuçlara yol açtığı görüşünü bir kenara koyarsak, sanatçıların teknolojik araçları ve bu araçların sağladıkları yeni algı biçimlerini yapıtlarında değerlendirerek düşüncelerini kısıtlanmadan da dile getirebildiklerini görmekteyiz. Özellikle ikinci bölümde yer verdiğimiz Stelarc, Marc Quinn, yeni ve yerli isimlerden sayabileceğimiz Atalay Yavuz gibi sanatçılar bunun iyi örneklerindedir.

İkinci bölümde yer alan Kitle İletişim Araçları ve Sanat alt bölümünde bahsettiğimiz internete geri dönecek olursak, günümüzde de hissedebileceğimiz ölçüde kamusal olmaya başlayan internet insanların

ortak paylaşım bağlarını kuvvetlendirmiştir.² Sanat da bu paylaşıma elbette katılmakta ve günümüzde *prosumer*³ olarak adlandırılan hem üreten hem de tüketen katılımcılar ortaya çıkarmıştır. Bireyler sanat alanında yalnızca izleyici değil artık aynı zamanda katılımcı konumundadırlar da ve bu katılım televizyonun tam tersine tek yönlü iletişimi başka bir boyuta taşımaktadır. Günümüzde artık toplumsal sıkıntılardan etkilenerek bunları dile getirmeye çalışan yalnızca sanatçılar değildir. Sıradan bireyler de çalışma stresleri, kültür karmaşaları gibi sorunlarını teknolojiyle beraber sanata katılım yoluyla gerçekleştirebilmektedirler, burada da kitle iletişim araçları ile beraber sanatın üretilmesine örnek oluşturmaktadırlar. Bu noktada dile getirmek istenilen sanatın kesin bir tanımdan çıkmaya başlaması ile birlikte çeşitlilik kazanmış olmasıdır.

Teknolojinin erişilebilirlik ve dağıtım alanındaki kullanımı sanatta öncelikli olarak “görüntü” kavramını sıradanlaştırmıştır. Her yere en hızlı ve en kapsamlı şekilde orijinalinden bile önce ulaşan görüntü eserlerin biricikliğini kaybettirmiştir. Aynı zamanda her türlü görüntüye bu kadar kolay ve detaylı ulaşılabilir olması ve üretici – tüketici kavramlarının iç içe geçmesiyle sanatın ne olduğu daha sorgulanabilir olmuştur ve insanların beğeni düzeyleri de farklılaşmıştır, dolayısıyla sanatçıların işi pazara odaklı

² Çakır, Mukadder. *Medya Ve Sanat*. İstanbul: Parşömen, 2013.

³ Producer=üretici, consumer=tüketici kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuş üreten tüketici anlamına gelebilecek İngilizce kökenli sözcük.

çalışmanın yanı sıra işlerini kitlelere kabul ettirme zorluğu ile de karşı karşıya kalmışlardır.

İkinci dünya savaşından sonra Avrupa'da sanatın büyük bir pazar haline gelerek kitleleri etkileme gücü keşfedildiğinde politikacılar da bu alanı kullanmaya başlamışlardır. Fakat, klasik sanat eserleri bu etkileme gücü açısından yeterli olmamıştır ve sanatın kitleselleşmesi gerekmiştir. Dahası sanatçılar toplumdaki bireylerin yarattıkları ile belli bir konuma sahip olmalarını sağlamışlardır. Sanat kitleselleştikçe ve kültür endüstrileri ile işbirliğine girdikçe toplum ile bağlantısını yitirmiştir ve bu da sanatçıyı belirli kurumlara bağlı hale getirmiştir.⁴ Fakat elbette, sanatın gücüyle beraber etkin olan kurum her zaman herkesi boyunduruk altına almayı başaramaz ve denetleyemediği noktalar mutlaka kalır. Bu noktalarda da sistemi eleştiren sanatçılar ortaya çıkmaktadır. Bu araştırmada da özellikle günümüzden örnek gösterilen sanatçılar ürettikleri işleri ile bu noktalarda bulunan sanatçılardır. Fakat Marc Quinn gibi bahsedilen bu sürece uyum sağlayan örneklerle sanatın teknoloji ile etkileşiminde ortaya çıkan farklı yaklaşımları ele almış olmaktadır.

⁴ Çakır, Mukadder. *Medya Ve Sanat*. İstanbul: Parşömen, 2013. S. 58

1. Sanat ve Yeni Teknolojilerin Etkileşimi

Geçmişten günümüze, sanatın nasıl ve ne zaman doğduğu hakkındaki tartışmalar sürüp gitmektedir. Elbette insanlık tarihi ile birlikte ele alınan bu konu *nasıl* ve *ne zaman* sorularına aranan yanıtlarla beraber, ardından birçok tartışma yaratacak sorular da getirmiştir. Öncelikli olarak genel hatlarıyla sanatı tanımlamaya kalkarsak; yaratıcılık ve hayal gücünün ifadesi ile karşılaştığımızı görebiliriz. Birçok farklı kaynağa göre⁵ İngilizce’de kullanılan *art* sözcüğü Latince kökenli olan “ars” kelimesine dayanmaktadır. “Ars” kelimesi ise modern estetiğin bağımsız kıldığı “sanat” alanını bununla beraber “işlevsiz” kıldığı sanat yapıtını ve sanatçının faaliyetini tanımlamadan önce, “meslek”, “teknik bilgi” ve “hüner” anlamına gelmekteydi. Bu durum bize aynı zamanda “sanat” ve “yaratıcılık” kelimelerinin tarihsel süreç boyunca değişime uğrayan kavramlar olduğunun bir göstergesidir. Dil üzerinden, sanat kavramının ve anlayışının geçirdiği tarihsel değişimlerine dair bir örnek daha verecek olursak, Antik Yunan’da hem sanat hem zanaat alanlarını kapsayan “tekhne” kavramına baktığımızda, modern çağda bu terim “teknik”e indirgenmeden önce, edinmesi gereken belli bilgiler, teknikler ile beraber yapılan insan faaliyetlerini kapsadığını ve işaret ettiğini görmekteyiz; ”tekhne”nin Antik Yunan’da kapsadığı alan, hem modern estetiğin tanımladığı “sanatsal”, yani temsile dair ve yaratıcı faaliyetleri (resim, şiir, vs) retorik, tıp veya zanaat

⁵ "artificial", Online Etymology Dictionary, "Kunst", dict.cc English-German Dictionary

gibi faaliyetleri içerir. Tüm bunların yanında “sanat” kelimesi anlamsal olarak içinde yine İngilizce’deki “artificial” (“yapay” olarak çevirebileceğimiz) Almanca’daki Kunst=Künstlich ve Arapça’daki Suni(Sanat) (Türkçe’de “yapay” anlamına gelen) kelimelerini barındırmakta⁶ ve “ars” kelimesinin işaret ettiği faaliyet olarak “insani üretim”; üretilen şeyin insan faaliyetine dayalı olması ve bu bağlamda doğada bulunmayan, doğal olmayan, yapay bir anlam ortaya çıkmaktadır. El ile yani insan aracılığıyla yapılan üretimden bahsettiğimizde elbette içinde barındırdığı bu yapaylık “kendiliğinden oluşmayan bir şey olarak” belirmektedir. Fakat sanat kavramının insanlık tarihinin her evresinde anlamsal olarak birçok tanımlamayı kabul ederek özgürleştiğini, bu tanımlamalar üzerinden farklılaştığını ve bu bahsedilen anlatımlardan sıyrılmaya başladığını da göz önünde bulundurarak, sanat eserinin oluşumu ve tanımlanmasına dair geçirdiği tarihsel değişimleri de anlaşılabilir bir çerçeveye oturtabiliriz. Sanatın klasik, halen mimetik bir anlayışın içerisinde sanatçı tarafından bir “ideal” doğrultusunda yaratılmasını, kalıplara ve önceden belirlenmiş kurallara göre işlemlerini öngören bir çağ olan Rönesans, sanatçıyı da yapıtlarında özgür, bir anlamda, daha “modern” bir anlayış içerisinde istediğini yaratma ve resmetme veya sanatçının kendi kurallarını yaratmasına olanak bırakmamış bir dönem olarak

⁶Adajian, Thomas. 23 Ekim 2007, "The Definition of Art: Historical Definitions". Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/entries/art-definition/#HisDef/>, Ocak 2014

nitelendirilebilir. Zanaatçı ile sanatçı ayrımı olmadan sanatın “el işçiliği”, hüner üzerinden değerlendirildiği tarihi bir devre olan 15inci-16inci yüzyıllar, uzun bir süre sanatçıyı yaratıcı ve araç yerine koyan bir anlayışa sahipti. O dönemde, halen Kiliselerin dini amaçlarla verdiği siparişler üzerine yapılan çoğu eser ve bu eserlerin beğenilmesi durumunda sanatçının o dönem geleneksel çalışmaları benimseyerek eğitim vermeyi amaçlayan loncalara kabul edilerek atölyesini aması ve çalışmalarını bu atölyeden siparişler üzerine gerçekleştirmesi sanatçının işlerini beğendirmeye yönelik çalışmasını gerektirmekteydi. Dolayısıyla, sanatçı geçinmek için sürekli üretim sağlamaya çalışan ve yaratımı gerçekleştiren bir araç konumunda bulunuyordu. Burada bahsedilen araç seri bir üretim gerçekleştirme anlamında değil, el işçiliği ile üreten sanatçıdır, daha doğrusu sanatçının kendi elidir. Rönesans döneminde yaşanan düşünsel değişimler 20.inci yüzyılın ikinci yarısında baş göstermekte olan değişimlerle aynı olmamakla ve aynı etkiyi yaratmamakla birlikte, Rönesans’da eserin içeriği ve tekniği bakımından değişimler meydana gelirken, 20. yüzyılın başlarında meydana gelen değişim kavramsal sanat ve beraberinde başka sanatsal hareketleri ortaya çıkarmıştır.

Rönesans Dönemi sanat eserlerinin üretimi açısından birkaç yüzyıl sonra ortaya çıkacak olan ağdaş sanat akımları ile kıyaslanması açısından somut örneklere sahiptir. Rönesans’tan sonra gelen klasik dönem araştırma konumuzda yer verdiğimiz sanatın farklı teknikleri açısından karşılaştırma

yapmaya uygun değil. Romantik Dönem’i ise sanatta yaşanan özellikle içerik bakımından yaşanan değişimler açısından orneklendirebiliriz; fakat sanat ile teknolojinin birleşimi açısından kavramsal sanat bu birleşmenin başlangıç noktası olması açısından en anlaşılabilir örnek olarak durmaktadır, dolayısıyla burada da Rönesans’tan çok daha sonrası olan 20. yüzyıla bağlanarak ağdaş sanatın ve özellikle de kavramsal sanatın üzerinde durulmaktadır. Romantizm sanatta yeni tekniklerle üretim açısından iyi bir örnek oluşturmamaktadır. Rönesans Dönemi’nde o dönem sanatın “yüksek kultur” olarak görülmesi ve sanatçının üretimini yalnızca eliyle bir anlamda kendi doğal parçasıyla gerekleştiringor olması ve tam olarak 20. yüzyılda sanatçının elinin dışından bambaşka teknikleri, araçları kullanmaya başlaması açısından karşılaştırmaya değerlidir. Sanat aynı zamanda yüksek kultur olmaktan çıkmıştır, içeriği ise din gibi belirli konularla sınırlı kalmayarak, genişlemiştir. Tabii esasında sanatın içerik ve teknik açıdan değişimi üzerinde Rönesans döneminden başlayarak tarihsel bir sürece oturtulmasının sebebi bahsettiğimiz teknik değişimlerin özellikle bu dönemden sonra daha görülür bir biçimde gerçekleşiyor olmasıdır- örneğin, fotoğraf makinesinin icadı ve sonrasında bu makinenin kullanım alanları. Bir yandan 20. yüzyıl ağdaş sanatında olduğu gibi, nesnel sanat yapıtını duşinceyi ve süreci ön plana koyan sanatçılar, öte yandan yeni teknolojik araçlar kullanmaya başlayarak “işçilik” açısından aracı olarak sanatçının kendi etkisini azaltmıştır. Rönesans Dönemi’nde bahsettiğimiz içerik, teknik

ve algı değişimleri perspektifin kullanımı ile sanatçıyı eserine daha da dâhil etmiş ve ona kendi yapıtında bir “göz” olmasını sağlamıştır. Oysa 20. yüzyıldaki yeni sanat hareketleri tamamı için söz etmemiz mümkün olmasa da Performans Sanatı ve Arte Povera gibi örneklerde görebileceğimiz gibi yaratma kavramını ve el işçiliğini kısmen geride bırakarak, var olan nesnelere üzerinden, bir tekrarlama yöntemiyle daha ziyade düşünsel boyutta bir aktarıma önem vermeye başlamıştır. Sanatçı, yeni üretim tekniklerini ve makinelerini kullanmaya başladıktan sonra çalışma alanlarını kendi belirlemeye başlamış ve sanatın bu yeni üretim modelleri ile birlikte daha bilimsel ve teknik bir boyuta ulaşması açısından kafa yormaya başlamıştır. Fotoğraf makinesinin icadı sanatçıyı bu tekniği çözmeye zorlamıştır, sanatçı ve daha sonrasında fotoğrafçı makinenin ortaya çıktığı ilk anlarda bu makineyi sanatsal fotoğraflar çekmek için kullanabileceği bir araç olarak görmekten ziyade onu nasıl daha donanımlı hale getirebilirim sorusuna kafa yormuştur. Rönesans devrinde gündeme gelen coğrafi keşiflerin sanatçının ufkunda olan etkisini 19. yüzyılda patlak veren Sanayi Devrimi ve bunun 20. yüzyıla yansımalarında da bulabiliriz.

Sanayi Devrimi'nin, sonraları sanatın toplumsal, siyasi ve felsefi arka plan sorunlarını da meydana getirecek olan ilk etkisi Walter Benjamin'in⁷ de

⁷ Walter Benjamin, *A Short History of Photography* (“Fotoğrafın Kısa tarihi”) adlı makalesinde fotoğrafın icadının sanayi-öncesindeki gelişim aşamalarında kartpostal ile ilintili olduğunu ve kartpostalı icat eden kişinin sonradan milyoner olduğunu varsayarak fotoğrafın ortaya çıkışının teknik özellikleri ile beraber kapitalizm ile de bağlantılı olduğuna değinmiştir.

bahsettiği gibi fotoğrafın ve sonrasında sinemanın icadı olarak ele alınabilir. 19. Yüzyılda fotoğraf makinesinin ortaya çıkışının ardından öncelikli olarak insan portrelerine yönelmesi elbette bir takım merciler tarafından sınırlandırılmaya çalışılmış ve bu yeni gelişim de diğerleri gibi ilk başta lanetlenmiştir. Örneğin, Leipzig'deki *City Adviser* adlı yayın organının dillendirdiği üzere, sürekli hareket halinde olan cisimleri fotoğraf çekerek sabitlemeye çalışmanın çok büyük bir günah olduğundan bahsedilmektedir. Fotoğraf makinesinin kusursuz bir anı yakalaması Tanrı'ya bahşedilen kusursuz yaratma ve varlıkları belirme gücünün insana daha da doğrusu sabitlemeyi gerçekleştiren makineye atfedilmesi olarak algılanmaktadır. Fotoğraf anı yakalama, imgeyi çoğaltma ve bir sanatçının kafasında kurduğu/kurguladığı temsili bir imge yerine gerçeği "olduğu gibi" yansıtmaya yetisine sahip olduğu sanıldığı için, fotoğraf sanatçı için resimden veya heykelden üstün bir konuma gelmiş gerçekten var olan şeylerin yansımaları olarak daha ilgi çekici bir teknik olarak kullanılmaya başlanmıştır. Öyle ki zamanın ressamaları artık reproduksiyonlarını ve bir manzara, şehir resmini, bir kişinin portresini daha önceden çekilmiş fotoğraflar üzerinden daha doğrusu bu fotoğrafları "aslının" yerine koyup, onları model edinerek yapmaya başlamıştır. Örneğin; David Octavius Hill, önceleri yağlı boya tablolarını çizmek için çektiği fotoğraflar sayesinde daha ünlü bir hale gelmiştir.⁸

⁸ Benjamin, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihi." *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. Çev. Osman

Fotoğraflar daha önce karşılaşılmamış tekniklerin ilgi çekiciliği yanı sıra içerik olarak da sanatçılara farklı algı deneyimleri sunmaktaydı. Özellikle Hill’de dâhil olmak üzere o dönem fotoğraf çekmeye gönül vermiş birçok sanatçı portreleri ön planda kullanmaktaydı, yani günümüzün portre fotoğraf sanatçılarında uygun bir şekilde çalışmaktaydılar. Yağlı boya çalışmalarında da o dönemde sık sık rastlayabileceğimiz bir örnek olan portre çalışmaları fotoğrafla kıyaslandığında Rönesans Dönemi’nden 19. yüzyılın ortalarına kadar portrenin ait olduğu kişiye ya da onun ailesinin mülkü sayıldığından Benjamin’e göre birkaç sene içinde kimlikler unutulup yapılan portre yalnızca ressamın bir zamanlar var olduğunun bir kanıtı niteliği taşımaktan öteye gidemiyordu. Oysa fotoğraf, bir resmin sahip olamadığı ya da izleyiciye veremediği “gerçeklik hissini” ortaya koyarak hem fotoğrafı çekenin hem de fotoğrafın içinde bulunanın bakışlarının zamanın ötesini delip geçmesiyle meydana gelen bir kanıt sağlıyordu. Burada bir parantez açarak Benjamin’in “aura” kavramının çoğaltma yoluyla kaybolması görüşünden de bahsetmek gerekmektedir. Asıl olan her zaman elle çoğaltılmış olana göre inandırıcılığını korumaktadır.⁹ Fakat teknik yollarla çoğaltma işlemi elle çoğaltma ile kıyaslandığında daha az inandırıcı bulunacaktır, çünkü teknik otomatik olarak ayarlanabilirlik özellikleri bakımından kusursuz bir sonuç çıkaracaktır. Bu durumda çoğaltılan orijinal

Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. 9-10.

⁹ Benjamin, Walter,. "Fotoğrafın Kısa Tarihi." *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çev. Osman Akinhay İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. 49.

eserin kopyasından zorlukla ayırt edilebilmesi “aura”nın parçalanmasına neden olmaktadır.

Fotoğrafın aynı zamanda nesnenin ve fotoğrafı çekenin kanıtından öte bir anlam taşıdığını da belirtmek gerekir. Yalnızca gerçekliği temsil etmez, geçmişin de yayılmasına katkı sağlarlar. Fotoğrafın kanıtlayıcı niteliği fotoğrafın nesnesinin gerçek varlığını yakalamış olmasından öte, zamansal sürece tanıklık etmesi kaynaklıdır. Fotoğrafın çekim tarihi onun bir parçasıdır. İçerik olarak bir parçası değildir, yalnızca süreci kanıtlayan biçimsel anlamda bir parçasıdır.¹⁰ Yukarıda bahsettiğimiz Benjamin’in tezinin biraz daha ötesine geçmemiz gerekirse belki de fotoğrafçının varlığı fotoğrafın yeni ortaya çıktığı 19. yüzyılda ikinci plana atılıyordu. Bu noktada bahsettiğimiz kanıt yetisinin fotoğrafa her daim kusursuz bir özellik veremeyeceğini düşündüren Roland Barthes’ın görüşlerine yer vermekte de fayda var. Barthes, resimde yapılan mizansen ile kıyaslanmayacak derecede var olan “doğallığın” her fotoğraf için geçerli olmadığını savunmaktadır. Bu onun kişisel bir deneyimi olmakla beraber, izleyici olarak ele alındığında kulak verilmesi gereken bir düşüncedir. Bir izleyici olarak her fotoğrafın aynı doğallık hissini vermediğini *Camera Lucida*¹¹ adlı eserinde fotoğrafın içeriğine ait olduğunu savunduğu iki öge ile anlatmaktadır. “Stadium” ve “Punctum”. *Stadium* kelimesini, fotoğrafın ilk bakışta ve ilk anlama olarak

¹⁰ Barthes, Roland, "İkinci Bölüm -35." *Camera Lucida: fotoğraf üzerine düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya.. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2000. 101.

¹¹ Barthes, Roland, "Birinci Bölüm-10." *Camera Lucida: fotoğraf üzerine düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya.. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2000. 39-40.

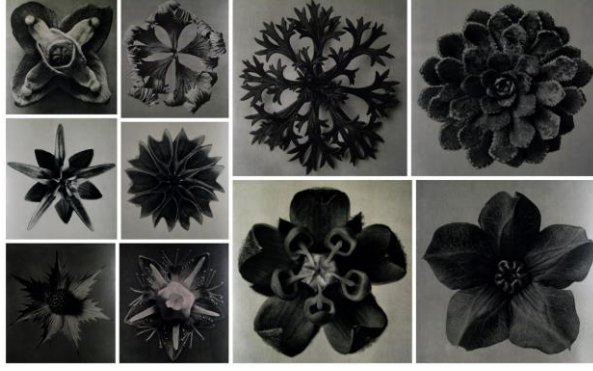
adlandırabileceğimiz görsel özelliklerine maruz kalmamız ile ortaya çıkan kültürel öğeleri olarak değerlendirmektedir. Fotoğrafın bize sunduğu biçimlere, içinde var olan yüzlere, o sırada gerçekleştirilen eylemlere dâhil değildir esasında bahsettiği bu kelime. Genel olarak alırsak, herhangi bir fotoğrafa baktığımızda, göz göze geldiğimizde direkt olarak gördüklerimiz, düşüncelerimizdir. Fakat *studium*'u algıladığımızda bizim için fotoğrafçı ortadan kalkmaz, çünkü izleyici ile fotoğrafçı Barthes'a göre bir anlaşma yapar ve bu anlaşmanın ta kendisidir *studium*. Çünkü fotoğrafa ilk baktığımızda o fotoğrafı üreten kişinin niyetini okuma eylemidir. Fotoğrafa fotoğrafçı için yapılması gereken sorumluluklar yükler. Barthes'a göre bunlar; bilgilendirmek, temsil etmek, şaşırtmak, göstermeye neden olmak ve kışkırtmaktır. Yani, daha öncede bahsettiğimiz üzere fotoğrafa ilk baktığımızda gördüklerimiz hakkında bir bilgi edinmek ve bunları yorumlamaktır, ister kendi kişisel deneyimlerimize istersek de fotoğrafçının niyetine göre, ama bu durumda fotoğrafçı ortadan kalkmamaktadır. Bu durumda fotoğraflar ne kadar doğal ortamda çekilirse çekilsin, mizansen görünür olmasa da fotoğrafta hissedilebilir diyebiliriz. Oysa *punctum* ile daha farklı bir şeyden söz etmektedir Barthes, her fotoğrafta var olamayan bir özellikten. *Punctum* bir fotoğrafta *studium*'u bozan öğedir. Bu öğe *studium* gibi bizim düşüncelerimiz ve yorumlarımızla meydana gelmez, o kendini fotoğrafın içinden çıkarır, fırlar. Bizim onu keşfetmemizi beklemeden kendini gösterir. Dolayısıyla çoğu zaman bizi şaşırtan,

etkileyen zaman zaman da korkutucu deneyimlerle tanıştıran bir öğedir. Bu fotoğrafın etkisidir. *Punctum* yakalandığı zaman fotoğraf bizim için mizansen olmaktan çıkar. Daha önce bahsettiğimiz fotoğrafın “doğallığı” durumu da bir fotoğraftaki *punctum*’un varlığı ile belirlenir Barthes’a göre. O dakikada aracı yani fotoğrafçı aradan çekilir ve biz anlaşmamızı unuturuz. Resim ile fotoğraf arasındaki doğallık farkı da bu noktada ortaya çıkar.

Resmin veremeyeceği bir büyü yaratmaktadır fotoğraf; bu büyü de ressamın boya, fırça ve ellerinden başka yardımcısı yokken fotoğrafçının en ince detayı ve hareketi fotoğraf çekenin inisiyatifinden bağımsız olarak lensler ve büyüteçler gibi ek teknik araçlarla sağlamaktadır. Bu noktada klasik dönemde üretimin aracı olan sanatçının eli aslında bir anlamda doğal bir araç –yani kendi bedeni- iken, bu anlamda sanatçı kendi bütünlüğü ile üretirken, fotoğraf makinesi ise dışarıdan gelen bir eklenti, sanatçının resmettiği gerçeklik ile arasındaki yapay bir gözdür, dolayısıyla bedene eklenen ve insan gözüne bakış sınırlarını aşan bir proteze benzetebileceğimiz bir araçtır. Bu protez benzetmesine Barthes farklı bir yorum getirmektedir. Ona göre ressamın aracı eli olması gibi fotoğrafçının aracı artık kendi gözü değildir. Kaldı ki ressam da perspektif kurallarını uygularken kullandığı araç ile zaten gözünü kullanmaktadır, hatta bir fotoğrafçıdan çok daha fazla kullanmaktadır, yani ressamın da elinden başka kullandığı bir organı gözüdür, bunu fotoğrafçıda kaybettiren fotoğraf makinesidir. Fakat bedenin üretim sürecinde tamamen yok olduğunu da

söylememektedir, onun organı artık parmağıdır. Makinenin tuşuna basmasını sağlayan parmağıdır. Makinenin teknik yapısını harekete geçiren bir organ. Fakat bu durum yine de protez yapının varlığını inkar ettiremez, çünkü ressamın eli ile birinci dereceden gerçekleştirdiği bağ, parmak ile fotoğrafçı arasında yoktur, kendi bedeni ile bir üretimden söz edememekteyiz, parmak yine bir aracı, harekete geçiren, tetikleyen konumundadır. Fotoğrafçı makinenin teknik olanaklarından yardım almaktadır. Bu noktada sanat ve teknoloji arasında gerçekleşen etkileşimin algıda örneklerinin başladığını görebiliriz. Çünkü Benjamin'e göre fotoğraf aslında gözle görülmeyenin sınırını aşan, bu doğrultuda önceden temsil edilemeyen- mesela insan bakışının erişemediğini temsil eden, tüm bunları görünür kılan bir teknolojik gelişme gibi gözükmektedir. Örneğin; hücre formlarının yani herhangi bir yapının küçük taşlarının detaylı görüntüsünü yansıttığından tıbbın gelişmesinde açık bir kapı haline gelmektedir. Bu işbirliğinin örneklerinden biri de Karl Blossfeldt'in bitki fotoğraflarından oluşan kitabıdır; bu fotoğraflarla bitkilerin biçimsel detaylarının derinlerine inerek yakalayan Blossfeldt, onların antik veya klasik dönem yapıların biçimleriyle benzemelerini göstererek dönemini şaşırtmıştır.¹²

¹² Blossfeldt, Karl. *Urformen der Kunst: photographische Pflanzenbilder*. Berlin: E. Wasmuth. 1930



Fotoğraf 1, Blossfeldt, Karl, *Urformen Der Kunst: Photographische Pflanzenbilder*, Verlag Ernst Wasmuth A.G. Berlin, (1929)

Bu noktada sanatın teknoloji ve bilimle buluşma noktasındaki içerik değişimini de görmüş oluyoruz. Portre fotoğrafı elbette bir yandan devam etmektedir, fakat fotoğraf makinesinin teknikleri ilerledikçe sanatçı yeni denemelere başvurmakta ve teknikleri yeni içeriklerde denemektedir.

Portre fotoğrafının nesnesi olarak değerlendirebileceğimiz kişiler, o dönemde kendi portre fotoğraflarının içinde isimsizce var olmaktaydılar, bu da onların çoğunluk içinde bir kimlik sahibi olmalarını engelliyordu. Bu noktada sanatın güncelleme bağına kurmaya çalışan Benjamin'in tezinden yola çıkarak esasen 21. yüzyılda sanatın güncel ve kolay ulaşılabilir hale gelmesini kıyaslayabiliriz. İlk portre fotoğraflarının yaygınlaştığı zamanlarda gazetelerde yayınlanmıyordu ve dolayısıyla çoğu fotoğrafı çekilen insanlar kendi görsellerini isimleri de basılı bir şekilde görme lüksüne sahip değildi, yani fotoğraf henüz halkın tüm tabakasına indirgenememişti, özellikle de bu sanatın içerik anlamında parçası olanlara. Fotoğraflar halen yalnızca belirli siparişler üzerine gerçekleştiriliyor (veya fotoğrafçıların edindikleri modeller, sonrasında kimlik fotoğrafı niyetine

çekilen portreler...) dolayısıyla bu yeni tekniğin yalnızca pratik olanaklar sağlayan bilimsel bir buluş mu yoksa gerçekten sanatsal bir üretim mi olup olmadığı tartışılıyordu. Fotoğrafın bir serüveni olması gerektiğini savunan Barthes, daha önce bahsettiğimiz gibi, bir şey anlatmayan fotoğrafın sanatsal bir bakış açısıyla değerlendirilemeyeceğini savunmaktadır. Böyle bir durumda, bizi canlandıran ve *punctum*'u oluşturan fotoğrafların “sanatsal” olarak nitelendirebileceğimizi de düşünebiliriz. Fotoğrafın içinde oraya bilerek yerleştirilmiş mizansenin dışında, bizi tamamen kendine çeken, adlandıramadığımız bir durum. Çünkü Barthes bir şeyin *punctum* olabilmesi için onu adlandıramamız gerektiğini, eğer bunu adlandırırıyorsa onun o fotoğrafın içine bilinçli ve yapay bir şekilde yerleştirildiğini söylemektedir. Bu da izleyici açısından fotoğrafın bir serüveni olmasını engelleyecek ve fotoğraf basit bilgi veren olgu olmaktan öteye gidemeyecektir. Tıpkı gazete ve dergilerde yayınlanan haber fotoğrafları gibi. Fakat fotoğrafların sonrasında gazete ve bu tarz mecralarda yayımlanması ile daha çok kitleye ulaşan bir olgudan bahsedebilmekteyiz. Ressamlar ile o dönem halen “teknisyen” kategorisine uygun görülen fotoğraf sanatçıları arasında birçok ayırım yaratılmaktaydı, daha doğrusu ressamlar özellikle açık hava resmi konusunda *camera obscura*¹³'nın onlara yardımcı olabileceğini ummadıklarından, Louis Daguerre¹⁴ karanlık odadaki

¹³ Bu dönemde bu kelimeyle kast edilen karanlık odadaki görüntülerin kopya edilerek çoğaltılmasıdır.

¹⁴ Dagerotip (daguerrotype) adlı fotoğrafik görüntü elde etme yöntemini bulan ve ona ismini veren Fransız sanatçı ve kimyager.

görüntüleri sabitlemeyi başardığında, yine aynı ressamlar kendilerini fotoğraf sanatçıları olan teknisyenlerden ayırmışlardır.¹⁵ Esasında bu ayırımın bir nedeni de daha önce bahsedilen el becerisinin saf dışı bırakılması ile ilgilidir. Barthes fotoğrafçının sanatçı olarak değerlendirilmesinde bir paradoks olduğunu düşünmektedir, *Camera Lucida* adlı kitabında¹⁶ kahvede otururken yaşadığı bir anısını anlatarak örneklendirmektedir, bir çocuk kahveye girer Barthes ile göz göze gelir fakat aslında ona baktığının bilincinde değildir. Bu durumda düşünür, aslında bu durum bakmadan gerçekleşen bir bakma eylemidir. Dolayısıyla bir sanatçı da aklına herhangi bir imge gelmeden bu makineye onun deyişiyile “kara plastik kutu”ya bakarak nasıl bir imge yaratabilir? Bunun cevabını Barthes; makinenin mekaniğine değil daha ziyade fotoğrafa bakan bakışın içeride bir şey tarafından kesiliyor olmasına bağlıyor ve fotoğrafçının fotoğraf çekerek kafasında canlandırmadan bir imge yaratabilmesinin sebebini makinenin karşısında duran imgeye bağlıyordu. Barthes’a göre bu durum fotoğrafçı-sanatçı ayırımı olduğunu pratikte kanıtlamaktaydı.

¹⁵ Benjamin, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihi." *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. 16.

¹⁶ Barthes, Roland, "İkinci Bölüm- 46." *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. 3rd ed. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2000. 131.

Fotoğraf makinesi ve dolayısıyla fotoğraf sanatının icadı esasen ressamlar arasında daha çok minyatür portre ressamlarını etkilemiştir.¹⁷ Bu durumda kişileri hatırlamak ve anmak adına özellikle kolyelerde ve ceplerde ve pudra kutularının kapaklarında taşınan minyatür portrelerin yerini artık fotoğraf almıştır. Minyatür portre yapan ressamlar doğallıkla söyleyebileceğimiz üzere resim yapmak yerine fotoğrafın nesneyi daha canlı kılan sihrini tercih ederek fotoğrafın resme göre nesnelere onaylayan yapısı içinde bu gerçekliği daha çekici bularak resimden uzaklaşmışlar ve fotoğrafa yönelmişlerdir. Böylece 15inci ve 16inci yüzyıllarda yaygınlaşmaya başlayan aile ve önemli kişilerin sipariş üzerine yaptırdıkları portrelerin yerini 19. yüzyılın sonlarından itibaren aile albümleri almıştır. Burada, fotoğrafı bir sanat olarak kabul edersek eğer, yavaş yavaş yaygınlaşmaya başladığını, artık fotoğrafın içerik noktasında bir parçası olan insanlara da erişebildiğini görmüş bulunmaktayız. Artık hemen hemen herkesin elinde, evinde bulunabilen bir “nesne” olan sanat sıradanlaşmaya ve yalnızca belirli bir kesimin zevki olmaktan çıkmaya başlamıştır. Roland Barthes bu gelişimi/değişimi şöyle açıklar; fotoğraf artık kişisel olan anıların toplumsal değerin yaratılması üzerine yayılmasıdır, yani kişisel olanın halk tarafından üretildiği gibi tüketilmesidir. Kişisel olan halkın toplumsal değeri anlamına gelmekte, genelleşmektedir. “Sıradanlaşan” sadece bir beğeni değil aynı zamanda sanat yapının düzeyinde temsil edilen konular/şeylerdir. Modern

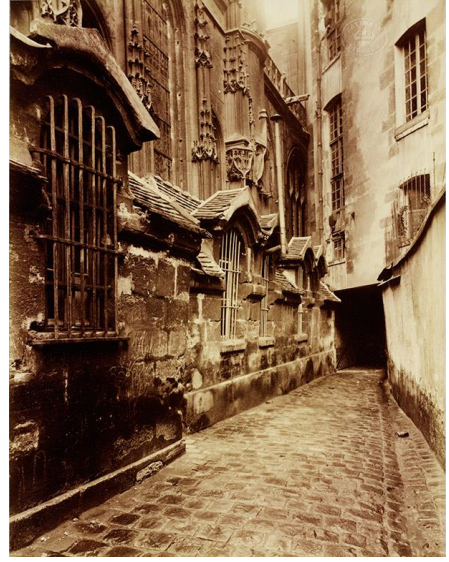
¹⁷ Benjamin, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihi." *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. 17.

sanat tarih boyunca inşa edilmiş alt/üst sanat hiyerarşisini kırmaya başlar, gündelik hayatta sanatın temsil ettiği alana girmeye başlar. Bununla beraber, bu noktada sanat yapıtının bir “tüketim” nesnesine dönüştüğünü söyleyebiliriz. Burada özel olanın tüketilmesinde temsil edilen konuların da yüksek kültürden sıradanlaştığını ekleyebiliriz. Konular sıradanlaştıkça ve sanat yüksek kültürden sıyrıldıkça tüketim nesnesi haline gelmesi de kaçınılmaz olmaktadır.

Yine de tüm bu kitleselleşen beğeniye rağmen, fotoğraf alanındaki teknikler her geçen gün biraz daha keşfedilebilir olmaya devam etmekte ve uygulanmaktaydı. Fotoğrafın teknik özellikleri ile başlayan yeni arayışlar yalnızca ışık, gölge gibi değişimlerle sınırlı kalmamıştır. Önce portre ve aile fotoğraflarından sıkılan ve halkın da beğeni seviyesinin düşmesine neden olan bu tarzdan uzaklaşmaya başlayan sanatçılar, manzara fotoğraflarına yönelmelerinin dışında fotoğraflarından insanlar dışında farklı nesnelere de kullanmaya başlamışlardır. Bunun en güzel örneklerini, fotoğrafta da diğer sanat dallarında olduğu gibi yeni bir akımın başladığını fark ederek görebilmekteyiz. Fotoğraf sanatında, 20. yüzyılın başlarında Sürrealist’lerin ilham kaynağı olan fotoğraflara imza atan Eugène Atget adlı eski tiyatro oyuncusunun çektiklerini bu örnek dâhilinde gösterebiliriz.



Fotoğraf 2, Eugène Atget, Boulevard de Strasbourg, (1912)



Fotoğraf 3, Eugène Atget, Church of St Gervais, Paris, (1903)

Sanatın izleyici tarafından ilgisini kaybetmeye başladığı noktada yeni arayışları 19. yüzyılda ortaya atanlar fotoğraf makinesinin çıkışıyla teknisyenlik yetenekleri ile beraber sanatsal algıyı farklı yorumlayan bir isim olmuştur. Örneğin; aynı dönemde ün yapmış Nadar gibi bir fotoğrafçı, fotoğrafın tüm teknik imkânlarını kullanıp ve aynı zamanda geliştirip, ilk yeraltı ve “havada” çekilen bilimsel bir boyutu olan fotoğrafları ile de yoğun beğeni ve ilgi çekmiştir; bununla beraber, aynı dönemde, sanatsal amaçla çekilmeyen ve daha çok “belgesel” (savaş, şehirli hayatlar) nitelikli, belgeleme amaçlı fotoğraflar da izleyicinin yoğun ilgisini çekmeye başlamıştır. Fakat 20. yüzyılın izleyicilerinden olan Roland Barthes’a göre fotoğrafçıları kendilerini beş alanda belirlemeye başlamışlardır.¹⁸ Bir izleyici olarak kendi değerlendirmesine sunan Barthes kategorileri şu şekilde belirlemekteydi; birinci alan “ender” olanı yakalayan fotoğrafçılar yani daha önce görülmemiş nesnelere, canlılara, manzaralara fotoğraflayanlar örneğini de adını vermediği dört yıl uğraşarak ürettiği fotografik

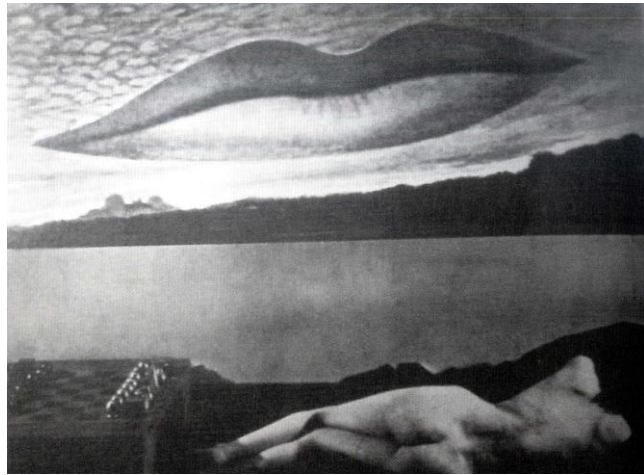
¹⁸ Barthes, Roland, "Birinci Bölüm-14." *Camera Lucida: fotoğraf üzerine düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2000. 47-48.

“ucube/acayip” canlılar antolojisi olarak göstermektedir (kuyruklu çocuk, iki başlı adam vs.). İkinci alan, çıplak gözle yakalayamayacağımız hareketi durdurup yakalayan ve makine sayesinde görmemizi sağlayan fotoğrafçılar. Üçüncü alan, Harold Edgerton’un örnek verildiği ve “cesaret” olarak nitelendirdiği bir alandır. Edgerton elli yıl boyunca patlayan bir süt damlasını saniyenin milyonda biri kadar zamanda çekmiştir, elbette teknolojik olanaklar ve makinelerin yardımı devreye girmektedir. Fakat ikinci alan ile bu alan arasındaki esas farkın ne olduğu tartışmaya açıktır, saniyenin milyonda birinde yakalanan bir görüntü ikinci alandaki çıplak gözle yakalanamayacak görüntüden daha fazla teknik gerektirmektedir muhtemelen. Dördüncüsü, fotoğrafçının tamamen teknikte kaybolduğu alandır. Bu makinenin tüm olanaklarından yararlanan fotoğrafçı, üst üste baskılar, bulanıklaşma, aldatıcı perspektifler, çerçeveleme numaraları gibi özellikleri kullanarak üretim yapmaktadır. Sonuncusu ise, “şanslı yakalama” dediği, bir yeri fotoğraflarken şans eseri oluşan mizansendir. Fotoğrafçı bu noktada bir anda doğanın kendi içinde oluşmuş mizansenini görür ve çeker. Eugène Atget’in fotoğraflarını Barthes’in oluşturduğu bu “kategori”ye örnek olarak verebiliriz. İlk olarak yalnızca tiyatrodan geçimini sağlayan Atget, sonraları çektiği fotoğrafları ile fotoğrafçı unvanına da kavuşacaktır. Bu isme bir başka örnek olarak, 20. yüzyılın önemli sanatçı ve fotoğrafçılarından Man Ray’i ekleyebiliriz. Man Ray’in Atget’ten farkı fotoğrafı yalnızca görsel bir sanat olarak görmemekle beraber onun

teknoloji ile olan bağıını da hiçbir zaman reddetmemiştir; fakat Atget de fotoğrafın tekniğinden bilinçli olarak faydalanmıştır. Aynı zamanda kendini ressam olarak tanımlayan Man Ray, fotoğrafçı kimliğini de moda ve portre fotoğrafçısı olarak dile getirmektedir; fakat çektiği fotoğraflar ile Sürrealizm ve Dadaizm akımlarına da oldukça katkısı bulunmuştur.



Fotoğraf 4, Man Ray, The Kiss, (1935), www.fotofestin.com adlı internet sitesinden fotoğraf



Fotoğraf 5, Man Ray, (1936), www.wikiart.com adlı internet sitesinden fotoğraf

Tüm bu gelişmelerin ışığında, insan portresinin fotoğraf alanında temsil düzeyinde geri plana atılması fotoğraf sanatı için oldukça radikal bir değişimdir, aynı zamanda da içerik bakımından sanatın kökten yeni arayışlarının da işaretidir. Yine de insan figürü fotoğraftan tamamen çıkarılmamıştır, yalnızca klasik portre şekli azaldığından, farklı yaklaşımlar ve duruşlarla fotoğrafın içinde var olmaktadır. August Sander gibi fotoğrafçılar resmin/tablonun içinde barındırılan insan figürlerinin o fotoğrafta bulunan insan figürlerinin fotoğrafa bakan izleyicilere kendi varlığını kanıtlaması olarak bir sonraki nesle aktarmasından başka bir amaç içindedirler. Anı yakalayan bu isimsiz portrelerin dışındaki manzara fotoğraflarının bir kesitinin yakalanmış görüntüsünün kopya edilmesi ise Benjamin'e göre çağdaşlaşmaya adım atmanın ifadesidir. İlk çekilen fotoğraf karesinin, anın ya da dakikanın çoğaltılmaya başlanması orijinaldeki -çoğaltılmadan önce çekilen ilk fotoğraf karesi biricikliği ve sürekliliği yok etmektedir, onun yerine bir gelip geçicilik ve kopyalanabilirlik/çoğaltılabilirlik özelliklerini eklemektedir. Roland Barthes da çoğaltılabilir özelliğinin fotoğrafta ortaya çıkışı ile birlikte Benjamin'in *Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri(A Work of Art in The Age of Technological Reproduction)* adlı çalışmasında vurguladığı gibi, "aura"nın yok oluşundan bahsetmektedir. Ona göre yalnızca bir defa yaşanabilecek olan bir şeyin sürekli olarak kopyalanması, insani boyutta bir daha tekrarlanamayacak bir şeyin mekanik olarak

yinelenmesidir fotoğraf. Fakat bu çoğaltma aynı zamanda sanattaki yeni ve teknoloji ile bağlantılı gelişmelerin öncüsüdür.

Çoğaltma elbette bir anlamda sanat üretimini kontrol edebilme anlamına gelmektedir. Kopyaların orijinallerinden daha küçük bir halde (o halde bir resme, heykele ya da mimari bir yapıyı fotoğraflarına bakarak kavramanın daha kolay olması nedeniyle kitaplara basılan reproduksiyonlarının boyutlarının küçülmesi- çünkü büyük yapılar artık tek başına bir bireyin eseri gibi algılanmaktan ziyade daha çok kollektif bir üretim yapısı gibi algılanmaya başlamıştır, bu nedenle de sanat eserleri daha iyi özümsebilmesi açısından boyut olarak küçülmeye gitmiştir) ortaya çıkması sonucu sanatta “minyatürleşme” yani eserlerin boy ve hacim olarak küçülmesi¹⁹ -ilk mimari yapıların fotoğrafları örnek gösterilebilir- çoğaltılabilirliğin sanatın yapısına karışmış olduğu algısını ortaya çıkarmıştır. Bu minyatürleşme işlemi elbette çoğaltma tekniğinin mekanik yöntemleri ile de ilgilidir ama insanoğlu artık yalnızca tek bir anın, tek bir yüzün biricik eserine sahip olmak yerine bu eseri sürekli kılma ve yalnızca belirli bir kitleye/toplumun belirli bir kesimine (burjuvazi) ait olmaktan çıkarma işlemini de edinmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında bütün bu gelişmeler meydana gelirken sanat ve fotoğraf ayrımı hala mevcut ve keskindir: fotoğrafın bir sanat eseri olup olmadığı tartışmaları da

¹⁹ Benjamin, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihi." *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. 31-32.

sürmektedir, inşa edilmiş bu iki kategori arasındaki bu gerilim sanat eseri olarak nitelendirilen resimler ya da heykellerin fotoğraf ile yeniden vuku bulması ile ilgilidir. Bahsedilen dönemde fotoğraf ile uğraşan Moholy-Nagy gibi sanatçılar ise²⁰ günümüzde de yoğun bir şekilde sanat-teknoloji işbirliğinde kendini gösterecek olan yeni çıkan tüm sanat eserlerinin eskisinden türediği ve onun devamı olduğu, bu devamlılığın yenileri güçlendirdiği ve beslediği açıklamasını yapmaktadır. Burada bu devamlılık örneğinin günümüzde hala yaşandığını da bir sergi üzerinden örneklendirebiliriz. Yalnızca teknik anlamda olmasa dahi, bir eserin ortaya çıkmasında yardımcı olan düşünsel yaklaşımlarda da daha önceki sanat yapıtlarından destek alındığının göstergesi olan bir sergidir. On üç sanatçının 2014 senesinin Ocak ve Nisan aylarında Nesrinesirtgen Collection'da gerçekleşen Trocadero isimli sergi; söküp almak, imha etmek, yeniden yapmak, tarihsel kurguları ve yaratıcı güçleri tekrar etmek, üzerine eklemek, dönüştürmek ve üretmek üzerine odaklanmaktadır. Bu bahsettiğimiz eylemlerin hepsine denk gelen bir çalışma da mevcut. Burada on üç sanatçının tüm işlerinden bahsetmektense, geçmiş ile bağlantı kuran çalışmalar üzerinden örneklendirmeler yapmamız daha doğru olacaktır. Gerek farklı malzeme kullanımı olsun, gerek teknoloji ile işbirliği içinde olsun örneklendireceğimiz eserlerin her birinde geçmişten yararlanılarak

²⁰ Benjamin, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihi." *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. 32-33.

günümüze uyarlanmış detaylar bulabilmekteyiz. İlk olarak sanatçı Leyla Gediz'in *Hale* (2013) isimli çalışmasından bahsedebiliriz, bu çalışma teknolojiden yardım alınarak yapılan bir tarihi hatırlama belgeseli olarak da nitelendirilebilir. İlk Türk kadın ressamlardan olan Hale Asaf'ın öldükten sonra kaybolan 37 işine göndermede bulunan dijital bir çalışma. Aynı zamanda tekrara dayalı bir çalışma olarak da adlandırılabilir. Gediz sanatçının dijital renklerle rötuşladığı portresini İstanbul'da 37 ayrı yere yerleştiriyor ve bunların fotoğraflarını çekiyor. Bu noktada bellek kavramına bir göndermede yapılmakta, Hale Asaf'ın ve işlerinin tekrarlanan bir biçimde hatırlanmasına çalışılmaktadır. Aynı zamanda resim sanatı dijital dünyanın doğasına dâhil oluyor ve bu fotoğraflar izleyicinin zihninde yeni bir resim oluşmasına katkı sağlıyor. Sanatçı, tarihsel değerleri hatırlatmaya çalışırken teknolojiden hem içerik hem de biçimsel anlamda yardım alıyor. Portreyi dijital renklerle rötuşlayarak teknolojiyi biçimsel anlamda kullanmakta, devam duygusu ile de içerik anlamında teknolojiden yardım almaktadır.



Fotoğraf 7, Leyla Gediz, Hale, (2013),
www.leylagediz.com



Fotoğraf 6, Leyla Gediz, Hale,(2013),
www.leylagediz.com

Lili Reynaud-Dewar'ın *Interpretation/Yorumlama* (2010) adlı çalışması ise adını Afrika-Amerikalı müzisyen Sun-Ra'nın aynı isimli parçasından almaktadır. Video çalışması olan *Interpretation/Yorumlama*'da sanatçının annesinin 1970 senesinde izlediği bir Sun-Ra konserini onunkine benzer bir kostüm içinde yine onun şarkılarını seslendirirken anlatmasına şahit oluyoruz. “Özgür Caz” akımı içinde adlandırabileceğimiz Sun-Ra ise ırkçılık, ayrımcılık ve toplumsal mitlerin yorumlamasını yapmaktaydı. Aynı şekilde Sun-Ra'nın yorumlama şeklini örnek alan Dewar da tarihsel gerçekliği video aracılığı ile malzemeye yeni bir kullanım sunarak gerçekleştirmektedir. Çalışmaya 1990 yılında Türkiye'ye gelen Sun-Ra'nın İstiklal Caddesi boyunca bir kamyonun arkasında şarkı söylerken ki videoları da eşlik etmektedir. Geçmişi ve yorumlamayı dijital kayıtlar aracılığıyla izleyici yeniden görmekte ve bu yeniden üretilen sanat eserine şahit olmaktadır.

Interpretation
18.04-05.05/2010
Kunsthalle Basel



Fotoğraf 8, Sun Ra, *Interpretation/Yorumlama*, (2010), www.lespressesdureel.com

Deniz Gül'ün *Kendi* (2013-14) adlı çalışması ise yine bir yorumlama. Jeanne Dunning'in *The Toe Sucking Video*'sunun (1994) yeniden

yorumlanması. Dunning sağ ayak başparmağını emerek yetişkinin cinsel tatmini, bir bebeğin başparmağını emmesi ya da maymunun kendini temizlemesi gibi kendi dönük edimlere göndermede bulunurken Gül videosunda bir kadının daha özgür bir anına tanıklık ediyor. Yatakta yatarken videosu çekilen bir kadının içindeki enerjiyi dışarı aktığı eylemler olarak düşünebileceğimiz bu video Dunning'in anlamından gitgide uzaklaşıyor ve insan bedeni üzerinde kurulan her türlü hegemonyaya karşı bir başkaldırı sergiliyor. Bu noktada video-art diyebileceğimiz bir teknikle beden sanatının izleyiciye yansımısını gördüğümüzü de söyleyebiliriz.



Fotoğraf 9, Deniz Gül, Kendi, (2013-14), larafresko.blogspot.com

İris Ergül'ün *Bedenin Teşrih ve Tespiti* (2013) adlı çalışması beden sanatının bir canlandırmayla gösterilmesine tanık oluyoruz. İnsan bedenini anlamaya çalışan üç anatomistin 17inci yüzyıldaki canlandırmalarını gerçekleştiren Ergül bu canlandırmasını anatomi sırasında yanındaki hukukçu, cerrah, heykeltıraş, ressam, din adamı, gösterici ile beraber gerçekleştirmektedir. İnsan bedeni bir sahneye dönüşmekte ve beden, nesne,

özne ilişkisi sorgulanmaktadır. Yaşayan ve ölü beden kadavranın gözünden anlatılıyor. Performans sanatında var olan beden özgürlüğü farklı meslekler tarafından inceleniyor. Ergül bu çalışmasında 17inci yüzyıldaki anatomik bir sahneyi birçok farklı mesleği de dâhil ederek yeniden kurgulamaktadır. Ali Miharbi'nin *News Ticker/Haber Bandı* (2014) adlı çalışmasında ise depolanmış veriler ve bilgisayar yazılımları yardımıyla oluşturmuş olduğu bantta sürekli olarak kırmızı led ışıklarla haber metinleri akıp gidiyor. Belirli kaynaklardan bağımsız olarak seçilmiş bu haber metinleri daha doğrusu sözcükleri yepyeni melez bir anlam ortaya çıkarıyor ve izleyici de bu anlamı algılamaya çalışıyor. Ait olduğu metinden koparılan kelime bu yeni metinde başka bir anlama bürünüyor ve algımızı değiştiriyor. Miharbi eski haberleri, metinleri yıkarak yenisini inşa ediyor ve bunu teknolojik bir yolla sergiliyor üstelik bilgilerini de teknoloji yardımıyla elde ediyor.



Fotoğraf 10, Ali Miharbi, *News Ticker/Haber Bandı*, (2014)
alimiharbi.com

İz Öztat'ın *Ghost Light/Hayalet Işığı* (2013) adlı çalışması ise serginin gerçekleştiği mekânın öncesine bir göndermede bulunmaktadır. Üstelik

çalışma ismine uygun bir şekilde hizmet de etmektedir. Hayalet ışığı kavramı batı tiyatro geleneğinde var olan ve oyun bittikten sonra gece açık bırakılan ışığa denmektedir. Bu hem karanlık tiyatrodaki olabilecek kazaları önlerken hem de batıl bir inanca göre tiyatronun hayaletlerine eşlik etmektedir. Bu durumda Öztat'ın *Hayalet Işığı*'da geceleri mekânda açık bırakılarak hem galerinin gece deneyimlemediğimiz yüzüne ortak olurken hem de Mısır Apartmanı'nda yer alan galerinin daha önce bir tiyatro olduğu gerçeğini de gözler önüne seriyor. Geçmişe gönderme ve hatırlamaları bulabileceğimiz bu çalışma izleyiciye unutmamak üzerine bir deneyim yaşatmaktadır. Sergide yer alan eserlerin çoğunun dijital yani teknoloji ile ortak bir yapım aşaması içinde olmakla beraber, daha önce teknolojisiz sanatın ürettiklerini hatırlamaya ve onları yorumlamaya yönelik bir deneyim olduklarını söyleyebiliriz.



Fotoğraf 11, İz Öztat, Hayalet Işığı, (2013), www.art-agenda.com

1.1.Fotoğraf ve Sanat Geleneğinden Ayrılma

Günümüzden geçmişe, yeni tekniklerin ve teknolojik gelişmelerin ortaya çıktığı dönemdeki farklı açıklamalara dönecek olursak, Benjamin'in bahsettiği "çoğaltma teknikleri" ile fotoğrafın doğması ve 20. yüzyıla girerken sinema sanatıyla ilerlemeye başlaması ise elbette sanatta gelenekten kopma ve yepyeni bir algı kapısının açıldığına işaretler. Bahsedilen bu yeni tekniklerinin ortaya çıkmasının toplumsal, bireysel algı değişimine ilişkin olduğunu vurgulamak gerekir. Yaşam boyunca sanat, yaratıcısının algısı ve izleyici, dinleyici, seyirci algısı olarak birkaç farklı yapıya ayrılmaktadır ve deneyim üzerine temellenen algı hayatımızda belki de en çok değişen²¹ olgudur. Bu süreçte de değişen algılar (zaman, mekân algısı, kısacası insanın dünya(sı) ile kurduğu ilişkiyi şekillendiren algılar) nedeniyle önce fotoğrafın içeriği ve içeriğinde kullanılan nesnelere, araçlar değişmiştir, daha sonrasında ise kendini Rönesans devrinin miras verdiği yüksek sanattan ve geleneğinden koparak sanat yapıtının biricikliğine aykırı hale getirmiştir.

Sanatın gelenek ile bağlarının kopması ve kitlenin yeni algısına hizmet etmeye ve bunu oluşturmaya başlaması, sanatın daha önceki çağlardaki algı değişimi açısından yeni bir gelişme değildir, sanat daha önceki çağlarda da algı değişimine uğramıştır, perspektifin ortaya çıkması gibi durumlar buna

²¹ Başka bir deyişle algı evrensel ve değişmeyen olmaktan ziyade tarihseldir, tarihselliğe bağlıdır.

örnek olarak gösterilebilir, dolayısıyla bu algı değişimi de sanatın içinde var olan bir gerçek olduğu için daha öncekilerden farklı değildir. Her yeni teknik araç beraberinde yeni bir algı biçimi ortaya çıkarmaktadır. Sanat eserlerinin üretilmesinde algı önemli bir role sahiptir. Bu durum sanatçının doğayı taklit etmeye başladığı dönemde doğadaki izlemlediği oranları da ister istemez taklit etme çabasıyla başlamıştır. Dolayısıyla bu durum mimetik bir sanat anlayışı çerçevesinde doğada var olan biçimler ile sanat üretimleri arasındaki biçim benzerliklerinin nedenini de açıklamaktadır. Fakat teknolojik gelişmeler ile birlikte toplumsal dönüşümler de algı değişimlerine yol açabilmektedir ve sanat eseri nitelendirmesi zamanla değişebilmektedir. Bu örneği Benjamin'de vermektedir²² antik çağlardaki çıplak heykeller Orta Çağ'da uğursuz olarak adlandırılmış ve sanat eseri olma bakış açısından çıkarılmışlardır. Günümüzde ise hala birer sanat eseri ve tarihsel sürece kanıt olarak algılanan bu değişimler de kitlelerin algılarının yönetimi ile alakalıdır. Fakat bahsettiğimiz bu iki çağ için de sanat daha öncede söylediğimiz gibi, kültürün parçası olan bir nesne ve olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, 19. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar uzanan sanatın algıdaki değişimi bizim tartışma alanımızda daha farklı bir boyut kazanmaktadır. Sanat özellikle 20. yüzyıldaki yeni teknikler ile beraber, içerik olarak sorgulanmakta ve değişmektedir. Sanatın

²² Benjamin, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihi." *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. s. 52.

amacı artık bir kült ve tapınma nesnesi olmaktan çıkmıştır ve artık sanat yapıtının değeri tam da işlevsizlik üzerinden tartışılmaktadır. Ve bu tartışma 18inci yüzyılda, başta Kant ile Baumgarten'ın temel attıkları modern “estetiğin” devamında artık yapıtın amacının ne olduğu sorusundan ziyade, amacı olup olmadığının, sanat yapıtının kendisini sorgulamasına, bu anlamda kendi nesnesine dönüşmesine ve bağımsızlaşmasına gelenekten dışarı çıkmasına neden olmaktadır.

Sanatın, kült ve ayin özelliklerinden uzaklaşması demek, sanat eserinin yalnızca estetik açıdan değerlendirilmesinin yolunun açılması yani diğer tüm işlevlerinden sıyrılması demektir. Sanat eserleri özellikle de resimler içeriği ile eserin düşünsel boyutlarının da neler ifade ettiği dahası bu eserin sergileniş biçimi dahi daha önemli bir soruna dönüşmüştür.²³

Çalışmanın bu aşamasına kadar çoğaltma işlemini yalnızca teknik anlamda ve fotoğraf üzerinden inceledik; fakat bu noktada insanlığın başlangıcından itibaren uygulanmakta olan belirli ritüeller ile plastik sanatlar üzerinden örnekler vererek de bahsedebiliriz. Taş devri döneminde insanın mağaraya çizdiği resimler resmi ön plana çıkaran bir özelliğe sahip olsa da aynı zamanda da büyü amacıyla kullanılmaktaydı. Fakat Orta Çağ'da kiliselerde özellikle herkes tarafından görülmesi mümkün olmayan birçok heykel ve

²³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Tarih felsefesi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2006.

resimden bahsedebiliriz.²⁴ Belirli kişiler ve hatta yalnızca din adamları tarafından görülebilen bu sanat eserleri, sanatsal estetiğin dışına çıkılarak düşünsel boyutlarda algılanmaya ve eleştirilmeye başlandığında belirlenmiş özel kişiler dışında herkes tarafından görülebilir hale gelip üstündeki örtüleri kaldırdığında da yaygınlaştırma/dünyevileştirme işlemini teknik olarak olmasa da bu işlemin sonuçları olarak görmüş olmaktadır. Böylece kiliselerin “kutsal” ve “kutsal olmayan” alanları gitgide demokratikleşmeye ve halka açılmaya başlamaktadır. Teknik olarak çoğaltmada elbette eserin kopyalarının meydana gelmesinden bahsediyoruz; fakat sonucunda bahsedilen olgu halkın aynı eserden haberdar olması olduğuna göre, gizli saklı tutulan Orta Çağ’a ait heykel ve resimlerinin herkes tarafından görünür olması da çoğaltma işleminin sonucu açısından benzerdir. Dolayısıyla bu noktada, işin teknik boyutundan yol alarak düşünsel boyutuna ve etkilerine varmış oluyoruz.

Düşünsel boyuttan bahsederken, yukarıda açılan parantezi kapatarak yeniden fotoğrafa dönmek gerekmektedir. Fotoğrafın daha önce bahsedildiği üzere temsil açısından özellikle de içerik olarak önem kazanması ve sanatın kült değerini -tamamen kaybetmeden önce- ikinci plana ittiğini örneklendirmemiz gerekirse, fotoğrafın ilk çıktığı zamanlarda insan portrelerinin dışında bir eser sunmaması Walter Benjamin’in de bir tez

²⁴ Benjamin, Walter, “Fotoğrafın Kısa Tarihçesi”, *Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*, Çev. Osman Akınhay.İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. 59.

olarak sunduğu gibi sanatın henüz o kült alışkanlığından vazgeçememiş daha doğrusu bağımsız bir hal alamamış olmasından kaynaklıdır. Daha önceleri sipariş üzerine yapılan aile tabloları ya da önemli kişilerin portreleri gibi yapay bir ortam hazırlanarak çekilen portre fotoğrafları bunun en güzel örnekleridir. Roland Barthes ise portre fotoğraflarının özünde farklı bir kült değer, anlam olduğunu ifade etmektedir, ona göre portre fotoğrafları yalnızca insan yüzüne odaklanmamaktadır. Portre fotoğrafının birçok katmanı vardır. Görüntüler kesişir, şöyle ki mercek önündeki nesne aynı anda hem olduğunu sandığı hem de başkalarının olduğunu sanmalarını istediği, fotoğrafçının olduğunu sandığı ve fotoğrafçının sanatını göstermek için kullandığı olarak nesnenin çok boyutluluğunu anlatmaktadır. Yani mercek önündeki nesne bir portre fotoğrafı çektirirken de özne-nesne çıkmazı içinde debelenir. Barthes aynı zamanda portre fotoğrafını bir başkası olarak ortaya çıkma olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla, insanı nesne olarak alan portre fotoğraflarına başka bir açıdan bakarak, onları sanatsal değerinden yoksun saymamaktadır. Nesnenin anlam ifadesi bakımından yeniden üretimi söz konusudur. Fakat izleyici bu boyutta bir düşünmeye davet etmemektedir ne yazık ki. Daha önce adı geçen Atget'in fotoğraflama biçimine bakacak olursak, artık insan portrelerinden bambaşka yollara ilerleyen fotoğraf sürrealist fotoğrafçılığın da başlangıcını hazırlamıştır. Boş sokaklar ve vitrinlerden oluşan bu yeni fotoğraflama biçimleri bir sanat olarak fotoğrafın içeriğinin değiştiğinin göstergeleridir.

Burada fotoğraftaki içerik değişimine ek olarak bir parantez açabiliriz ve fotoğrafta meydana gelen bu içerik değişimin güncel sanatta bazı sanatçılar tarafından devam ettirildiğini çizimleriyle temsil edebilecek bir sergiden örnekler sunarak destekleyebiliriz. Bu sergi Ocak Şubat aylarında (2014) Sanatorium'da gerçekleşen Çağla Köseoğulları'nın *Yersiz* adlı sergisidir. Köseoğulları'nın sergisi eserler ve onların sunumu itibariyle örneklerini vereceğimiz diğer güncel sergiler gibi farklı malzemeler kullanılarak ortaya çıkarılmış eserlerden oluşmamaktadır. Herhangi dijital bir yardım da yoktur. Sergilenen eserler oldukça klasik bulabileceğimiz kâğıt üzerine mürekkepli kalemle gerçekleştirilmiştir. Fakat Köseoğulları'nın çizimlerinin konu aldıkları için yapılan açıklamalar daha önce bahsettiğimiz sergilerde geçen konular ve amaçlarıyla birebir örtüşmektedir. Sanatçının çizimlerinde konu aldığı olaylar ve kişiler günlük hayat akışı içinde bizim fark edemediğimiz detaylardır. Buradan baktığımızda Atget'in şehir fotoğrafçılığı ile gerçekleştirdiğini Köseoğulları'nın çizimleriyle gerçekleştirdiğini de düşünebiliriz. Sanatçı bireylerin kendi hayatları içerisinde önemsiz ve değersiz olarak bakmadığı ya da fark etmediklerini çizdiği bu dünyada görünür kılmaktadır. Serginin tanıtım metninde yazan sanatçının bir anlamda toplumsal değerler içinde atık olanların peşine düşmesi de Atget'e ya da Sürrealist fotoğrafçılığa götürmektedir bizi. Köseoğulları gerçek anlamda çöp torbalarını, çöplükleri konu edinerek izleyicilerin bu sergi dışında dikkat etmediği imgeleri görünmeye değer kılıyor. Bir anlamda

tükettiklerimizi atık halinde önümüze çıkarıyor. Sanatçının çizimleriyle izleyicinin dünyasına girenler esasında toplumun ortak belleğini oluşturuyor bize belleğimizi hatırlatan çizimler sunuyor Köseoğulları. Yaklaşım olarak benzer olsalar da, her iki sanatçı da yapıtlarında kendi dönemleri ile ilişki kuruyor, o dönemin ekonomik, toplumsal dinamiklerini içeriyor. İki dönem arasında yüzyıldan fazla zaman olsa da yaklaşımları bu açıdan yakınlık kuruyor. Gerçek anlamda performanslar, video-artlar ya da alışık olmadığımız malzemelerle üretilere rastlamadığımız bu sergi yalnızca çizimleriyle tüm bu bahsedilen sanat yapıtları ile aynı etkiyi yaratmayı amaçlıyor oluşu ile başkaldıran bir sergi olarak ele alınmaya değerdir.



Fotoğraf 12, Çağla Köseoğulları, Yersiz, Sanatorium, İstanbul, Şubat 2014



Fotoğraf 13, Çağla Köseoğulları, Yersiz, Sanatorium, İstanbul, Şubat 2014

1.2.Teknolojik Gelişmeler ve Disiplinlerarası Sanat

Doğa manzaraları yerini şehrin özellikle de doğmakta olan modern şehrin manzaralarına bırakmıştır. Bu modern şehir yaşamı ve özellikleri sanatçının ilham kaynağı konumuna gelmiş ve yaşam alanı olarak eserin içeriğine de girmiştir. Dahası tüm bu değişimler doğrultusunda insan portresi içermeyen bir fotoğraf izleyiciye artık “anlatıcı/narratif” bir işlev üstlenmediği için yeni bir dil edinen bu fotoğrafların bir yardımcı anlatıcı görevi üstlenen alt yazılara ihtiyacı vardır ve bu ihtiyacı fark eden sanatçı hemen işe girişmiştir. Fakat bahsedilen izleyiciye anlatıcı rolü üstlenen fotoğraf yazıları Sürrealist fotoğrafta oyun üzerine temellenmekte ve görsel hakkında bilgi vermek yerine görsele yeni anlamlar kazandırmaktayken haber yayıncılığı alanında bambaşka bir işlevdedir. Bu noktada sanatsal fotoğraf derken Sürrealist fotoğrafçılıkta bahsedilen görsele eşlik eden fakat görselden bağımsız yazılar iken, gazete gibi yayınlarda yer alan fotoğraflara eşlik eden yazılar görsele daha bağımlı ve yönlendirmeye açık durumdadır. Haber fotoğrafçılığında gazetelerde yayınlanan haberlerin açıklamaları bunlara örnek olarak verilebilir. Bir savaş fotoğrafı çeken haber fotoğrafçısı o savaşın zayıyatı ile ilgili bilgiler vermek zorundadır, çünkü savaş hakkında bilgi vermek, belgelemek için fotoğrafı çekmektedir. 1862 yılında Abraham Lincoln’e suikast girişiminde bulunanların asılma fotoğraflarını çok iyi bir biçimde açıklayan gazeteci izleyicilerin orada canlarından olan insanlara odaklanmasına engel olmaktadır. İdamı haklı bir gerekçeye bağlayan

açıklama yazıları yazmaktadır. Bu yazılar aynı zamanda izleyicinin bağımsız olarak içeriği algılamasını engellemekte ve onu yönlendirmektedir. 20. yüzyıl fotoğrafçılığında bu bağ kişisel olarak kurulamamakta, tüm kitlenin fotoğrafa aynı algı ile yaklaşması sağlanmaktadır. Bu alt yazılar resimli gazetecilikte önemli bir yer kaplamakla beraber ki gazetelerde basılan fotoğrafların birçoğu haber fotoğrafı niteliği taşımaktayken, herhangi bir haberden bağımsız sanatsal fotoğraflar da yayımlanmaktadır, özellikle o dönemde kitlenin sanat eserinden duyacağı estetik hazzın da tamamen uzağında açıkça bilgi verme amacıyla da yapıldığını görmekteyiz. Röportajlara eşlik eden fotoğraflar bunların örneklerini oluşturabilir. Fotoğrafçı O’Sullivan’ın 1860 yılında gerçekleştirdiği Amerika’daki sivil savaşın sonuçlarını gösteren “Ölüm Zamanı” adlı röportajı ve buna eşlik eden fotoğraflar, İngiliz Herbert Pointin’in 1880 yılında timsahların yaşamını anlatmak için gerçekleştirdiği röportaj ve buna eşlik eden fotoğraflar ona yardımcı olacak bir anlatı gerekliliğini de göstermiştir.

Fotoğrafa eşlik etmeye başlayan alt yazılar izleyicinin tek bir kareden algılaması gerekeni belirtmekte ve ikisi arasındaki bağı öznel olmaktan çıkarmaktaydı. Fotoğrafta, daha doğrusu fotoğrafı da kapsayan tüm görsel sanatlarda alt yazı metinlerinden sonra, fark edildiği üzere, izleyici yönlendiren yalnızca yazılar değildi. Tek bir kare için sadece yazılara ihtiyaç duyulabildiği doğrudu, fakat fotoğraf karelerinin birleşme gücünden meydana gelen sinema ya da sinemadan esinlenerek ortaya çıkan

foto romanlarda izleyici yazılardan daha fazla yönlendiren bir etken varsa bu da esas görüntüden bir sonraki ya da bir önceki görüntüydü. Bu kısır döngü içerisinde elbette esas görüntünün hangisi olduğunu belirlemek de mümkün olmuyordu. Bu durumda, görsel sanatlar başka bir sanat türünün birincil derecedeki yardımından sıyrılarak yine kendi alanında yeni bir dil üretmiştir. Bu üretim fotoğrafın sinemaya geçişinde hızlanmasını sağlamıştır. Fakat fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmaları henüz yeni sonuç bulmuşken bu defa sinemanın görüntülerin hızlı bir şekilde kayda alınıp, montaj tekniğinin ortaya çıkması, geliştirilmesi ve sonraları örnek olarak 1927 yılında gösterilen ilk sesli film olan ve Alan Crosland tarafından yönetilen *Jazz Singer* adlı filmi verirsek sesin de aynı hızla gerçekleştirebilmesi yoluyla bu ortaya çıkışı, aynı mecralar tarafından tartışılmaktaydı. Sinemanın da tıpkı fotoğraf gibi gerçek anlamda sanat değeri taşıdığına olanak vermek amacıyla onun törensel özelliklerini ön plana çıkarmaya çalışanlar vardı. İlk başlarda fotoğrafın estetik açıdan ortaya çıkardığı değişimleri sinemaya göre daha basit buldukları için sinema ile ilgili yapılan açıklamalar görsel ifade biçimi açısından hiyeroglif ile karşılaştırılması ya da şiirsel ve “gerçek bir düşünce” olarak nitelendirilmesine sebep olmuştur.²⁵ Sinemanın hareketin temsili gibi algısal düzeyde getirdiği değişimler elbette ilk zamanların seyircilerinde şaşkınlıklar yaratmıştır. Örnek olarak Lumière kardeşlerin çektiği ilk film olan “*Bir Trenin Ciotat*

²⁵ Benjamin, Walter, Fotoğrafın Kısa Tarihçesi, "Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri-7." Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. 63-64.

Tren İstasyonuna Girişi”(1895) filmi hareket temsili olarak yarattığı şaşkınlık açısından seyirci de günümüzde ki üç boyutlu filmin ilk yaygınlaşmaya başladığı şaşkınlıkla eş değer tutulabilir. Fakat tüm bu şaşırtıcı ve gerçeğin birebir kopyası olarak yine seyirci de yarattığı korku ve büyülenme hislerin yanında sinemanın dilinin gerçeğin üstünde olduğu tartışmaları ilk çıktığı dönemde gündemdedir. Bu durum bir sanat eserinin yeni teknik gelişmeler sayesinde özelliklere sahip olduğu takdirde “gerçek dilini” bulabileceğine olan inancın bir yansıması idi. Teknik gelişmeler ile beraber fotoğraf da sinema da gerçeğe daha fazla nüfuz edebilmekte fotoğrafın ve sinemanın hala bir sanat ürünü olup olmadığı tartışmalarını yapan yazarların dahi gerçeğin bu denli kopyasını ortaya çıkaran bu gelişmeleri törensel ve hatta gerçeküstü²⁶ bir perspektife oturttukları görülmektedir.

Günümüzde tüm bu tartışmaların bir sonuca varmasını zorlaştıran, karar vermenin oldukça karmaşık hale gelmesine neden olan etki ise fotoğrafların okunması, içeriklerinin bir anlam ifade etmesinden kaynaklanmaktadır. 19. yüzyılda sorulmaya başlayan sorular, fotoğrafa ilave edilmesi gereken önerilerle birleşmiş bugün ise öneriler yerini bularak fotoğraf aynı zamanda yazı ve edebiyat ile de bütünleşmiştir. Fotoğrafın ilk ortaya çıkışını izleyen sürede görsellerin altına yazılan yazılar ve açıklama metinleri bu bütünleşmenin başlangıç noktası olarak sayılabilir elbette. Fotoğraf

²⁶ Sinemanın teknik araçlarla uyumu ve bu araçlarla beraber yarattığı inandırıcılık.

karelerinin yalnızca görünen ile anlatılmasının yeterli bulunmaması en nihayetinde bir anlatı olarak alt yazı gerektirmiştir. Yazıyı fotoğraf karelerinden başka, sinemada da görebiliriz, özellikle sessiz sinemada görüntülerin arasına yerleştirilen metinler 1925 senesindeki Eisenstein yapımı Potemkin Zırhlısı filminde anlamlı bir örnek oluşturmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında imgeler ile yazıların buluşma noktası olan fotoromanların ortaya çıkması ise bu işbirliğinin örneklerinden biri olacaktır. Dolayısıyla, fotoğrafın, aynı şekilde sinemanın tüm bu teknik gelişmeler doğrultusunda bir de sanatın diğer alanları ile iç içe olması ortaya yeni çıkmakta olan bu olguyu bir tarafa ait kılmaya engel olmaktadır.

Fotoğraf ise tarihsel süreçte öncelikli olarak sinema ile etkileşime geçmiş, yeni teknolojinin getirilerini en iyi bu alanda görmemizi sağlamıştır. Teknoloji ile olan bağda en başından beri en çok tartışma konusu hakikatlik ve gerçeklik algısı olduğundan sinema alanında da yapılan en çok tartışma yine bu yönde olmuştur. Öyle ki, sinemanın kendi içinde bölündüğü türlerin içinde özellikle belgesel sinemanın yavaş yavaş gelişmesi ile birlikte sinema içinde gerçeğin ne olduğu tartışmaları ortaya çıkmıştır. Çoğu zaman belgesel sinemanın gerçeği “olduğu gibi”²⁷ yansıttığı düşüncesine kapılmış olsak da bu aslında habercilik ile karıştırılmaması gereken bir durumdur.

Zira belgeselin bir öykü/kurgu ile ilerleyen film ile kıyasladığımızda gerçeği

²⁷ Burada “olduğu gibi” ile anlatılmak istenen görüntülerin sanatsal öğelerden yoksun olması ve yalnızca bilgi verme amaçlı olması, belgesel sinemanın bilgi verirken bunu görüntülerde estetik düşünceyi de içine katarak yaptığını söyleyerek karşılaştırma yapılmıştır.

olduğu gibi yansıttığını söyleyebiliriz; ama bu gerçeği dramatize ettiğini görmezden gelmemize neden olmamalıdır. Kurgusal olan sinema, gerçeğe benzeyen hayatlar kurmaktadır; fakat belgesel sinemanın gerçeği tamamen kendi oluşu ve akışı içinde yansıttığını görmekteyiz. Bu noktada özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Sürrealizm'i de göz önünde bulundurursak, sanat eserlerinin gerçeklikten kaçma amacı güttüğünü söyleyebiliriz. Bu durum elbette sinemaya da yansımıştır ve belgesel sinema izleyicinin sinemaya karşı geliştirdiği olumsuz bir önyargı hissini atlattıktan sonra eğlence odaklı bakışını da kırmaya çalışmıştır. Belgesel sinema, sinemanın diğer türlerine oranla gerçekte olanı kurgusal bir yöntemle belgeleme amacına sahiptir. Sinemanın da daha önce bahsedilen kameraman etkisinden dolayı detaycı bir gerçeklikle var olmaya başladığını yadsıyamayız. Hareketli ve sesli görüntülerin hızlı bir şekilde art arda sıralanmasıyla yani montaj ile devreye giren anlamsal değer görüntünün önüne geçmeye başlamış ve izleyiciden daha detaylı ve büyüleyici, gerçeklik hissi veren bir algı uyandırmaya başlamıştır. Öyle ki izleyici ekrana yansımakta olan hiçbir görüntünün bilinçsizce gösterilmediği ve hepsinin bir anlamı olduğu düşüncesine kapılmıştır. Bu da dolaylı yoldan görüntünün tek başına bir anlam ifade etmesinden çok, tek bir karenin dahi detaylı anlamsal içerikler barındırdığı inancını beslemektedir. Görüntünün içinde var olan oyuncunun bir hareketini anlamak için psikolojik bilgiye ihtiyaç duyan izleyici yalnızca teknolojik bilgiye değil bilimsel bilgiye de

ihtiyaç duymaya başlamıştır. Bu noktada Rönesans Dönemi'nden örnekle karşılaştırma yapabileceğimiz yağlı boya resimlerinde sanatçı birçok alanda sahip olması gereken bilgi – çünkü özellikle anatomi resimleri yapan sanatçılardan bahsetmek gerekirse tıp bilgisine sahip olmaları gerekmektedir – bu defa izleyici tarafından da bilinme ihtiyacı oluşturmaktadır.

Teknolojinin yavaş, ağır, hızlı çekim olanakları ile tek bir hareketi bile en ince ayrıntısına kadar gözlemleyebilme olanağına sahip olan izleyicinin birçoğu bu tarihsel süreçte eseri sunan üreticinin bilinçaltı ve asıl anlatmak istediğini anlamaya odaklanma isteği duymuş olabilir. Fakat bunu başarabilmiş midir bu bir tartışma konusudur. O dönem için Roland Barthes sinema ile fotoğrafı karşılaştırırken, fotoğrafa eklediği yorumlar yani onda uyandırdığı punctum'un sinemada olmadığı görüşündedir.²⁸ Çünkü sinemada tek bir kareye odaklanmak neredeyse imkânsızdır, yalnızca bir sahne üzerine kendi eklemelerimizi yaparken gözümüzü kapatıp açtığımızda sahnenin değiştiğine tanık oluruz. Yani sinema perdesi karşısında izleyicinin “gözlerini kapama özgürlüğü” yoktur. Fotoğraf karesi çekilirken herhangi bir şey, fotoğrafın nesnesi bir makinenin önünde poz vermiştir, durağan ve kalıcıdır. Oysa sinemada nesne o makinenin önünden geçmiştir. Bir poz söz konusu değildir, söz konusu olsa bile üstüne eklenen yeni pozlar, yeni detaylara odaklanma hızı ve yeni bilgiler gerektirmektedir. Çünkü yerine geçen her sahne bir öncekine bağlı çoğu- zaman bir neden- sonuç ilişkisi ile

²⁸ Barthes, Roland, "İkinci Bölüm- 33." *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2000. 95.

devam etmektedir. Ve bir önceki sahneyi anlamak gerekmektedir. Bu durumda tek bir fotoğraf karesinde –meydana gelirse- *punctum* bizi yalnızca büyük bir etkinin içine sokmaktadır; fakat sinemada durağan görüntü olmadığından *punctum* meydana gelememekte, sinemayı bir bütün halinde anlamamız için hızla geçen sahnenin detaylı incelemesini yapmamız gerekmektedir. Bizi şaşırtan ve heyecanlandıran öğenin yerini bilgi almaktadır. Dolayısıyla, birkaç yüzyıl önce belki de yalnızca bir doğa manzarası ya da portreden ibaret olan görüntü, izleyici için sanat üreticisinin sahip olduğu perspektif bilgisini bile bilmeyi gerektirmez iken bu defa yeni üretimi algılayabilmek için daha çok bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Rönesans Dönemi’ndeki tablolarında elbette birçok detay göze çarpmaktadır, özellikle Kuzey kökenli olanlarında; örnek olarak Albrecht Dürer(1471-1528) ve Jan Van Eyck(1389-1441) gibi sanatçıların tablolarını verebiliriz; fakat bu detaylar resmi bir bütün halinde anlamamıza yalnızca dışarıdan yani bizim resmin dışında bildiğimiz bilgiler doğrultusunda yardımcı olarak ek bilgiler katkıda bulunacak olan detaylardır. Bu bilgilere sahip olmamak resmin genelini anlamamıza engel değildir. Oysa yeni teknikler sanatta iki taraflı bir anlama süreci oluşturmuştur. Bu karşılaştırmayı edebiyat alanında kısa bir örnekle belirtebiliriz. 20. yüzyılda ortaya çıkan Yeni Roman akımı bu detaycılığa ve insan hareketlerini adeta bir kamera vasıtasıyla anlatıyormuş olgusuna en güzel örnektir. Keza, Yeni Romancılar sinematografik öğeler taşıdıklarını her fırsatta dile getirmektedirler. Tıpkı

plastik sanatlarda olduğu gibi edebiyatta da isimler ve yüzler silinmeye başlamış ve esas önemli nokta hareket olmuştur. Edebiyatta betimleme artık 19. yüzyılın Gerçekçi Roman'ından uzakta, kişi ve mekân betimlemelerinden çıkmış, hareket, düşünce ve psikoloji betimlemelerine yönelmiştir. Dolayısıyla, izleyici için gerekli olan farklı alan bilgisi okuyucu için de gerekli hale gelmiştir.

Hareket betimlemesinden bahsederken, yeni teknikler ve gelişmeler ile ayak uydurulan bu sistemde eseri algılama eşiğı yükselmiş ve daha detaylı ve farklı alanlarda bilgilere ihtiyaç duyulur hale gelmişse de bu izleyicinin algı süresini yavaşlatmamış tersine hızlandırmıştır. Çünkü artık düşünme ve algılama eylemini tek bir nesne üzerinden gerçekleştirmektedir. Fotoğraf makinesinin ilk dönem ortaya çıkardığı eserler yağlı boya resimler ile aynı noktada buluşabilir; fakat sonrasında gelişen sinema hız kültürüne ait bir sanat ögesi olduğundan- görüntülerin art arda ekrana akması nedeni ile - izleyicilerin tek bir sahne üzerine düşünme süresi kısalmıştır. İzleyici önüne gelen sahne üzerine düşünme eylemi içindeyken anında eklenen yeni görüntü ile tek bir noktaya odaklanamamakta dolayısıyla izleyicinin algı hızı da yükselmektedir. Bu durumda sanat, izleyicinin yeni tekniklerin de başlangıcı olan Sanayi Devrimi etkisiyle maruz kaldığı hız çağının yansımalarını meydana getirmektedir.

1.3.Sanat mı Bilim mi?

Sanat üretimi, yaşanan çağın izleyici açısından psikolojik gerekliliklerini yansıtmasının dışında yeni tekniklerle üretiliyor olsa dahi içerik bakımından bir öncekinin yansımalarını taşır. Fotoğraf makinesinin ortaya çıkmasıyla sanat yapıtlarının ait oldukları dönemin teknik buluşları ve araçları ile beraber doğmuş olmaları, bu teknikler olmadan var olamamaları ve esas olarak izleyicinin algılamasında bu tekniğin önemli rol oynaması ve içeriğin ön plana çıkarılması hale gelmesi önemli bir dönüşümün işaretidir. Fakat, teknolojinin önem kazanması sadece sanat yapıtını üretim tarafında sınırlamadı, aynı zamanda mesela Germaine Krull veya Fütürist sanatçılar veya daha güncel sanatçılar/fotoğrafçılar fotoğrafın ilgi alanına, nesnesine dönüşerek, araçları itibariyle temsil edildi.²⁹

Fotoğraf ile uğraşan “teknisyen”lerin dışında fotoğrafın özellikle yeni teknikleriyle beraber sanatın çöküşünü getireceğini düşünen ünlü sanatçılar da mevcuttu. Bunlardan biri de Baudelaire idi. Baudelaire, fotoğrafın, daha doğrusu fotoğrafı ortaya çıkaran bu makinenin, bir resmin sahip olduğu tuval, boyalar, ışık, gölge, parlaklık, keskinlik gibi el işi/hüneri ile yapılan tüm özelliklerine yalnızca tek bir alet içinde sahip olmasını oldukça yıkıcı bulmakta; zamanına göre böylesi yüksek bir teknik ile işleyen bu makinenin

²⁹ Mesela endüstriyelmiş modern şehir ve Walter Ruttmann “Berlin, Symphony of a Great City” (1927), veya Charlie Chaplin’in “Modern Times” (1936) adlı filmlerindeki gibi 20. yüzyılın başlangıcında üretim makinelerin temsil nesnesine dönüşmesi. İçerik değişimine burada rastlayabiliyoruz.

sanattan ziyade bilime yardımcı olabilecek ek bir araç, bir “medium” olduğunu düşünmekteydi. Şair, her ne kadar fotoğrafın sanattan ziyade bir bilim dalı olabileceğini düşünse de kendisi de dönemin ünlü fotoğrafçısı Nadar’ın objektifine poz vermiş ve birçok portre fotoğrafı çektirmiştir, dolayısıyla aslında şairin fotoğrafa karşı olan tutumu bir anlamda çelişkilidir. Burada bir parantez açarak fotoğrafın çoğaltılmasının 19. yüzyıl için yeni gelişmekte olan endüstri alanına destek olduğunu, reklam gibi endüstri ve sanayi devrimini hizmet eden bir anlayışa uygunluğu ile özgün bir sanat eseri olarak algılanmasının zor olduğunu da belirtmek gerekir. İleri de günümüz açısından da örneklerini sunacağımız sanat ve teknoloji işbirliği ve bu işbirliğinin yarattığı algı değişimlerinin de hala sanat eseri mi yoksa bilimsel, teknik ürün/araç mı tartışmalarının sürüyor olmasının temeli bu yüzyılda aslında mekanik çoğaltma yönteminin ortaya çıkmasıyla da başlamıştır denilebilir. Bu noktada 20. yüzyıldan ilk başta Marcel Duchamp ve daha sonrasında Andy Warhol gibi sanatçılar, gündelik kullanıma ait endüstriyel üretim nesnelere kullanan (ready-made) veya seri üretimi benimseyen yapıtlarıyla sanat-teknoloji işbirliğinde iyi birer örnek oluşturabilirler. Bununla birlikte, dönemseller olarak bize daha yakın güncel sanatçılardan Marc Quinn de gerçekleştirdiği yapıtlarda bu işbirliğine ortak olarak adlandırılabilir, özellikle 2014 Şubat ayında İstanbul’da gerçekleştirdiği “The Sleep of Reason/Akılın Uykusu” adlı sergisinde yer alan yapıtlarını incelediğimizde bu birliktelikten bahsedebiliriz. Quinn’in bu

sergisinde en başından beri bahsettiğimiz sanat ve teknoloji, el ve alet ikilemelerinin açıklamalarıyla da karşılaşmaktayız. Sanatın artık teknoloji ve bilimle olan yakınlığını sorgulamayan Quinn bu yakınlığın sanatın sınırlarından çok insan algısının sınırlarına dair sorular sordurduğunu düşünmektedir. Quinn'in de sanatın endüstri ile olan etkileşimi de Benjamin'in sanat yapıtının yeniden üretimi noktasında dile getirdiği “modern kayıp el” mitini canlı tuttuğu da söylenebilir.³⁰ Bununla artık sanatçının elinin yerine teknik imkânların aldığı işaret etmektedir. Yalnızca el değil aynı zamanda estetik algımıza yardım eden göz de sanatsal görevini alete bırakmıştır. Bu durumda sanatçının kendi eliyle sahip olduğu yeteneğin arka plana atılmasına ve üretilen yapıtların kaynağı konusunda da sorular ortaya çıkmasına neden olmuştur. Daha önce bahsettiğimiz üzere 16ncı yüzyıldan sonra zanaatkârdan ayrılarak artık hem konu seçiminde hem de teknik seçiminde daha özgür olmaya başladıklarında kazandıkları o farkı günümüzde teknik adamlar olan mühendisler ve bilim adamlarıyla çalışarak ayrımı ortadan kaldırmış gibi gözükmektedirler. Fakat Quinn sanatta teknoloji kullanımını sanatçı için vazgeçilmez olarak görmektedir. Bunun teknolojik araçların çok daha rahat üretime sebep olması değil, tam tersine bu araçlarla ortaya çıkan işlerin algı seviyesini yükselttiğini, izleyiciye gerçekliği daha iyi bir şekilde gösterme, izleyicinin gerçekliği daha iyi algılaması için onu aşma olanağı tanınmasına bağlı olduğunu

³⁰ Selen Ansen “Eşikte/On the Edge”, “Marc Quinn- *Akılın Uykusu*” , sergi katalogu, ARTER Sanat İçin Alan, İstanbul, 2014. 12.

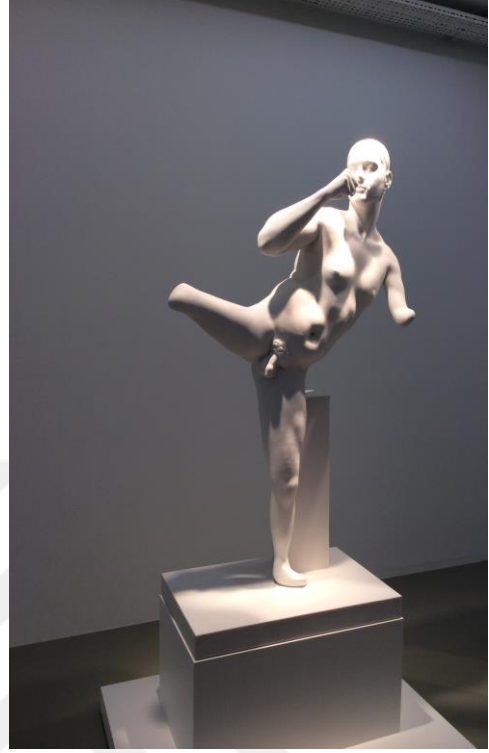
düşünmektedir. Teknoloji Quinn'e göre sanat yapıtlarına "yeni görünürlük biçimleri" kazandırıyor ve böylece sanat ile hayat arasında bağ kurduruyor.³¹

Marc Quinn sergisi sanatın seri üretim mekanizmaları ile işbirliği içinde nasıl gerçekleştiğini görebileceğimiz bir sergi özelliği taşımaktadır. Marc Quinn aynı zamanda tekillik kavramı ile de ilgilenmektedir. Tekil kavramı Quinn için yalnızca tek ve çoğunluktan farklı olduğu için sergilediği yapıt türleri ile açıklanabilir. Toplumdan bu farklılıkların dışlanmasını sorgulayarak gerçekleştirdiği bu sergileme biçimi Quinn'in yeni ve yapay nesnelere üretmesiyle meydana gelmektedir. Bunu örneklendirebileceğimiz eserleri Quinn'in bu sergisindeki *Buck and Allannah* (2009), "Complete Marble" serisinden *Stuart Penn*, *Selma Mustajbasic*(2000), *Tom Yendell*(2000) adlı heykelleri olabilir. Bazı uzuvları eksik olan ve insanların bedenlerinden kalıp alınarak üretilmiş olan bu heykeller ve bir diğer heykel grubu olan *Buck and Allannah* adında ünlü iki trans porno yıldızı Marc Quinn tarafından görünür kılınmakta ve toplum tarafından "normal" olarak adlandırılanın ötesinde var olmuş örnekler olarak belirmektedir. Özellikle *Buck and Allannah* adlı heykellerinin cinsiyet bakımından trans olan bedenlerinin kimlik bakımından sorgulanmasını sağlanmaktadır.

³¹ Selen Ansen, *Eşikte /On The Edge*, "Marc Quinn- Aklın Uykusu", sergi katalogu, Arter Sanat İçin Alan, İstanbul. 2014. 12.



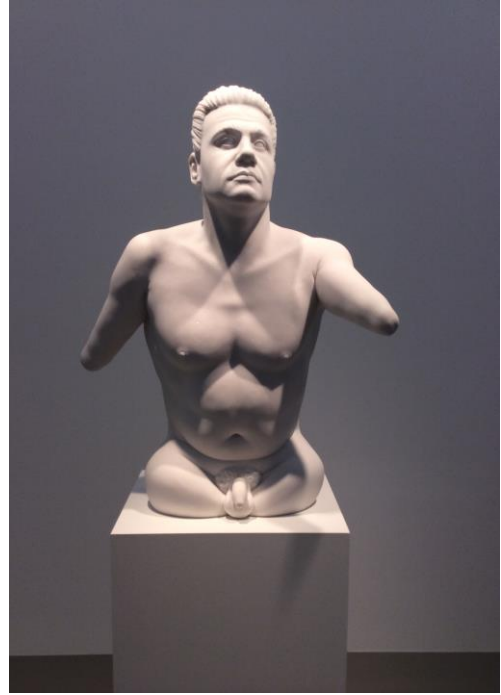
Fotoğraf 15, Marc Quinn, Buck and Allannah (2009), Aklın Uykusu, Arter İstanbul, Şubat –Nisan 2014



Fotoğraf 14, Marc Quinn, "Complete Marble" serisinden Stuart Penn (2000), Aklın Uykusu, Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014



Fotoğraf 17, Marc Quinn, "Complete Marble" serisinden Selma Mustajbasic (2000), Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014



Fotoğraf 16, Marc Quinn, "Complete Marble" serisinden Tom Yendell (2000), Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014

1.4.Oyunculuk ve Sanat Yapıtının oğaltılması

Sanatı tanımlama biçimlerini yeni teknikler üzerinden tarihsel süreçte örneklendirmemiz nedeniyle sürekli olarak durağan yani interaktif olmayan sanat eserlerinden örnekler verdik. Klasik sanat eserlerinden sonra 19. yüzyılda ortaya çıkan fotoğraf makineleri ve fotoğraf makinesinin icadı ile fotoromanlardan bahsettikten sonra başka bir klasik sanat eseri kapsamına alabileceğimiz tiyatrodan bahsetmek de yerinde olacaktır, nitekim tiyatro da resim ve heykel gibi Antik Çağ'dan bu yana var olan bir sanat biçimi olarak güncel teknoloji ile bir kaç değişikliğe uğramıştır. Sahne ve gösteri sanatları kapsamında ele alabileceğimiz tiyatro ve özellikle de tiyatro oyunculuğu üzerinden de değerlendirmeye almamız gerekmektedir. Tiyatronun özellikle günümüzdeki değişim süreçlerinden örnekler sunacağız, fakat bu noktada örneklendirme ve karşılaştırma yapacağımız unsurlar yalnızca oyunculukla sınırlı kalacak, sinemanın ve dolaylı yoldan kameranın ortaya çıkması yani sinemanın arkasında duran mekanik bir öge olarak esas incelememiz gerekenin makinenin kendisi olması gerektiği sonucunu doğurması ile tiyatro ve sinema oyunculuğu karşılaştırmasından söz edeceğiz. Aslında burada bir karşılaştırmanın karşılaştırması yapılacak demek daha doğru olur. Zira tiyatro oyunculuğu ile kamera önü oyunculuğunun karşılaştırması kendi içlerinde aslında resim ile fotoğraf karşılaştırmasına benzemektedir. Tiyatro oyuncusunun sergilediği oyunu çıplak gözle seyredilen resme benzetebiliriz; fakat bu noktada yapılan benzetme algılama araçları

bakımındandır, yani tiyatro oyunun kendisi ile resim değil, o sanat eserlerine bakan gözler, algılar arasında bir karşılaştırma yapılmaktadır. Seyircinin teknik anlamda herhangi bir aracıya ihtiyaç duymadığı bir tür deneyim olarak nitelenebilir. Dolayısıyla burada yapılan karşılaştırma aslında tiyatro oyunculuğu ile resmin teknik aracısız seyirci tarafından algılanmasıdır, esas karşılaştırma fotoğraf ile resim ve tiyatro ile kamera önü oyunculuğu arasında olmalıdır. Aynı şekilde tiyatro oyuncusunun el ve yüz jestleri, mimikleri de seyircinin dolaysız maruz kaldığı gözlemler olacağından oyuncu ile arasında öznel ve ikisinin anlayışından bağımsız bir bağ oluşacaktır. Burada bahsedilen bağımsız bağ, oyuncu ile izleyici arasında bulunmayan bir "ekran", sahne ya da izleyici koltukları gibi somut öğelerden ziyade oyuncunun o an anlattığını izleyicinin canlı olarak görmesi ve kendi "gözleri" ile görmesinden bahsedilmektedir. Klasik oyunculuk izleyiciyi oyuna dâhil etmese de sinema ile karşılaştırma yapıldığında aralarındaki canlı bağ onların kendi bireysel deneyimlerini yaşamalarına olanak tanır. Sinema ya da kamera oyunculuğu olarak adlandırdığımız durumda ise oyuncu seyirciye birebir deneyimini aktarmakta güçlük çekecektir, çünkü aralarında bir aracı, yani ekran, vardır. Aynı zamanda tiyatro da var olan zaman ve mekân paylaşımı sinemada yoktur, çünkü filmin içinde geçen zaman ve mekânlar seyircinin o sırada bulunduğu mekândan ve zamandan farklıdır. Tiyatro oyunları da seyirciye farklı zamanlarda geçiyor izlenimi vermeye çalışabilir, bir oyunun metninde

saatler hatta aylar ve yıllar geçiyor olabilir, fakat bu mekân olarak oyuncu ve izleyici arasındaki bağı koparmaz. Bununla beraber sinemada oyuncu “canlı” bir performans sunmuyordur, yani tiyatrodaki “şimdi ve buradalık” artık söz konusu değildir. Kameraman, kameranın da teknik özellikleri yardımıyla belirlediği açılara göre oyuncunun seyircinin bakışına ne kadar yaklaşması gerektiği ile onun hangi jest ve mimiklerine önem verilmesi gerektiğine kadar etkileyici etkindir. Yani kamera önu oyuncusu ile seyirci arasında bağımsız bir bağ söz konusu değildir, tıpkı alt yazılı fotoğraflar gibi. Kameraman burada fotoğrafın altına yazılan metinlerin aracılığını üstlenmektedir. İzleyicinin bakışlarını yönlendirmekte ve süregelen sahne sırasında izleyicinin nereye odaklanması gerektiğini belirlemektedir, dolayısıyla daha önce bahsettiğimiz yazılı fotoğraflar da olduğu gibi izleyicinin hem önem sırasını belirlemekte hem de görüntü ile ilgili olarak çerçeveleri belirlenmiş bir fikir edinmelerine neden olmaktadır. Bu açıdan ikisi benzetilebilir. Kamera bize baktığımız noktadaki aracılık işlevini sağlarken, kameraman bize nereye bakmamız gerektiğine dair yönlendirmede bulunmaktadır. Elbette yalnızca ekranda görünen ile değil görünmeyen ile de bizi yönlendirmektedir, neyin ekranın dışında kalıp neyin ekranın içine gireceğini de yönlendiren kamerayı yöneten kişi olan kameraman olduğu için ekran dışında kalan kısımda kameramanın yetkisindedir. Dolayısıyla yönlendirmeyi kamera aracılığıyla yaptığı için fotoğrafların anlatmak istediği konuda bizi yönlendiren alt yazılar ile aynı

işlevi üstlenmektedir. Biri yazı biri görüntü temelli bir araç olmasına rağmen işlev bakımından ikisini de oldukça yakındır, farklı *mediumlar* sanat eserleri içinde benzer amaçlara hizmet edebilmektedirler.

Sinema ile tiyatronun oyuncu temelinde en büyük farkı sinemanın ifade abartısından yoksun olmasıdır diyebiliriz. Aslında sinemanın ilk dönem sessiz filmlerinde oyuncuların oyunculuğunda da bu ifade “abartısını” görmek mümkün; bunun nedeni ise, oyuncuların çoğunluğu tiyatrodan gelmesiyle birlikte, filmler sessiz olduklarından, oyuncuların jest/hareket ve bedensel dille “ses veremedikleri” anlatıyı/hikâyeyi ifade etmeleri. Filmler sesli olmaya başlayınca, oyuncular sesli oynamaya alışmadıkları için, bazılarının kariyeri sesli filme geçişle sona ermiştir. Kamera oyuncusu trajedi oyuncularının tersine daha az makyajla kamera karşısına çıkmakla kalmayıp, aynı zamanda daha sade ve yumuşak daha yalın bir oyunculukla izleyicinin karşısındadır. Bu noktada, yalnızca oyuncuların kostümleri, makyajları ve oyunculuklarındaki sadeliklerinden örnekler sunarak örnek verebileceğimiz birkaç film mevcuttur, yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren bahsettiğimiz sadeliğe ve yalınlığa örnek olarak verebilecek filmler, yönetmenliğini Vittorio De Sica’nın yaptığı 1948 yapımı *Ladri di Biciclette* ve John Steinbeck’in romanından uyarlanan ve yönetmenliğini Henry Fonda’nın yaptığı 1940 yapımı *The Grapes of Wrath*. Bu film örneklerini avangard sinemanın dışında tutarak verebiliriz, hatta 1920 yapımı yönetmenliğini Robert Wiene’nin yaptığı *The Cabinet of Dr. Caligari* adlı

filmi Alman dışavurumcu sinema örneği olarak göstermek gerekirse sinemada sesin ortaya çıkması elbette tüm film türlerinde bir sadeleşmeye sebep olmamıştır. Hatta Charlie Chaplin'in 1940 yapımı The Great Dictator adlı filmi de buna en iyi örneklerden biridir. Sonuç olarak Chaplin'in ilk sesli filmi olmasına rağmen oyunculuklar dışavurumcu sinemadan bağımsız olarak hala abartılıdır. Sinema ve tiyatro arasında bu konuda çok kesin bir ayırım gerçekleştirilememekle birlikte, sesli filmlerle beraber oyuncunun kendini tamamen mimiklerle anlatma çabası azalmış ve buna istinaden sadeleşmiş oyunculuk örneklerinin de mevcut olduğunu yukarıda verilen birkaç örnek ile beraber söyleyebiliriz.



Fotoğraf 18, Cesare Zavattini, Ladri di Biciclette, (1948)



Fotoğraf 19, Robert Wiene, Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, (1920)

Bu sadelik duygusu zamanla tiyatroya da bulaşacak ve oyuncunun kamera önündeki nesne olarak algılanması tiyatrodada da az eşya – sade oyunculuk kavramıyla ses bulacaktır. Burada küçük bir parantez açarak günümüz “özel tiyatroların” oyunlarını işleyiş biçimlerine değinebiliriz. İstanbul'da örneklerini görebileceğimiz bu tür tiyatrolar farklı bir teknik uygulayarak

izleyici ile oyuncu arasına bir cam ekleyerek oyuncunun sesini izleyiciye verilen kulaklıklar ya da dışarıya verilen hoparlörler yardımıyla duyurmaktadırlar. Türkiye’de özellikle Krek tiyatrosunun başlattığı bu oyun ve sahneleme tarzı, Garajİstanbul’daki birkaç oyunda da gerçekleştirilmiş böylece oyuncu salondaki tüm seyircilere kendini duyurmak zorunda kalmak yerine kendisine takılan mikrofonlar sayesinde ses anlamında en az performansı sergileyerek daha doğal bir oyunculuk ortaya çıkarmaktadır. İlk baştaki amaç bu olmamakla birlikte, bu “vitrin” ortamın oyunculuga bu sadeliği de ister istemez getirdiği söylenebilir. Oyuncular klasik tiyatro sahnesindeki gibi seslerini en arka sıraya duyurmak için çaba sarf etmemektedirler. Başta Dot tiyatrosu olmak üzere bahsedilen bu özel tiyatrolarda hem sahnenin hem de izleyicilerin bulunduğu salonların devasa olmaması da bu konuda önemli bir etkidir. İzleyici bu durumda kendini oyuna daha hâkim ve oyuna dâhil hissettiği için oyuncu sürekli olarak izleyici oyunda tutmaya çalışmamaktadır. Sanki evlerinin bir odasında sohbet ediliyormuş hissiyle oyuncular da izleyiciler tarafından gözetlendiklerinin ve “akvaryumdaki balıklar” gibi izlenildiklerinin farkındadırlar. Bu durumda oyunculuklar da daha gerçekçi yani inandırıcı olması için sadeleşmektedir.

Sade oyunculuk kavramını ele alacak olursak, bu noktada 20. yüzyılda başlayan kamera önü oyunculugu açısından ortaya iyi bir sonuç çıktığını iddia edemeyiz. Tiyatro oyuncusu, yeteneğini sergilerken arada ek bir araç

bulunmadığından doğal yollarla bölünmeden rolüne adapte olabilmekte; fakat kamera oyuncusu tiyatrodaki olduğu gibi tek bir seferde başlayıp bitmeyen olay örgüleri ve izleyiciye sunulan tek bir zaman dilimi olarak gösterilen sahnelerin dağınık zaman dilimlerinde çekilmesi nedeniyle oyunculuğu da bölünmekte ve dolayısıyla kendini rolden de kendi öz kişiliğinden de ayırmaktadır. Sinemada, oyuncunun bu parçalı ruh halinin bir başka sebebini de gene Walter Benjamin belirtmektedir. Kamera oyuncusu, oyunu gerçekleştirirken onu çeken kameranın karşısında kendi görüntüsünün artık çoğaltılabilir ve taşınabilir olduğunun farkındadır, onun bu görüntüsü artık belirli bir izleyici kitlesinin önüne konacaktır, dolayısıyla bunun her daim bilincinde olan bir oyuncu üzerinden bunun gerginliğini atamaz.

1.5. Teknoloji ve Sanatın Erişilebilirliği

Çoğaltma ve dağıtma tekniklerine geri döndüğümüzde, seslerin ve görsellerin dışında artık canlı, hareket halindeki görüntülerin de taşınabilir olduğu gerçeğini kabul edersek, kitlelerin artık sanat alanındaki hemen hemen her şeye rahatlıkla ulaşabildiğini bir kere daha kabul etmiş oluruz. Günümüzde bu ulaşılabilirlik yeni bir teknoloji ürünü olan internet ile birlikte tahmin edebileceğimizden çok daha fazla ve farklı kitlelere uzanmaktadır elbette. Taşınabilirlik, yalnızca sanat eserlerinin görüntüsü ve sesi olarak değil, 21. yüzyılda artık bu eserlerin yorumlarının da aynı farklılıktaki kitlelerin erişimine açılmasıyla eş değer konuma gelmiştir. Bu durumda bilinçlenmeleri, yani sanattan bağımsız olarak bilgiye ulaştığımız bir konu hakkında tek taraflı haberdar olmanın da ortadan kalkmasıyla bireylerin ilgilendikleri konu hakkında bilinçli tüketiciler olmaları bilgi düzeylerini artıracığından (aynı zamanda “hayal gücünün” ve “yaratıcılığın” da demokratikleşmesi söz konusu), sanat ile birinci dereceden ilgisi olmayan izleyici ve okuyucu konumundakilerin de doğaçlama yollarla sanata dâhil olabildiği gerçeğini ortaya çıkarır. Burada kitle iletişim araçlarının yoğun kullanımının etkisinden söz etmekteyiz. Güncel konularla ilgili haberlerin çeşitli kaynaklardan alınması, yazılı basının dışında internet haberciliğinin yaygınlaşarak yurttaş gazeteciliği kavramının ortaya çıkmasıyla insanların anlık olarak şahit oldukları bir olayı internet sitesine yükleyerek altına bilgi içeren bir metin yazmasıyla bu katkı

ve farklı açılardan bilgi paylaşımı örneklendirilebilir. Bu örneği, sinemada izleyicinin bir anda figüran konumunda oyuncu olarak yer almasından başlayarak, edebiyat alanında yazarlara ya da editörlere yazılan yazılar yoluyla bir anda okuyucudan yazara geçen kitlelerden bahsederek çoğaltabiliriz. Günümüze en yakın ve günümüzde en çok gözlemlenen tarihsel gerçeklik kitlelerin artık izleyici kontrolünden daha çok üretici konumuna geçmesidir. Tabi bu durumda ki üretimden bahsederken teknolojiye bağımlı bir üretimden bahsetmekteyiz. Sonrasına vereceğimiz örnekler de aynı şekilde günümüz açısından özellikle internetin içinden ulaşılabilirlik sayesinde yapılan üretimlerdir. Örneğin; bir internet sitesi içinde gördüğümüz/ulaştığımız herhangi bir özgün eserin yeniden yorumlamasını yaparak, ona bir şeyler ekleyerek, zaman zaman olduğu haliyle yeniden yayımını sağlayarak da internet üzerindeki üretime dâhil oluruz. Bu türden bir üretimi gerçekleştirebilmemiz için daha önce yapılmış işlere maruz kalmamız gerekmektedir. Dolayısıyla, günümüzde internet üzerinden yapılan üretimlerde aynı zamanda tüketici de olmamız gerekmektedir. Bu durumda izleyici aynı zamanda üretici kimliğine de bürünür. Kitlelerin her iki konumda da isteyerek bulunduğu fakat üretilen eserlerin onların sınırını aşmadığı ya da yeterli düzeyde olmadığını düşüncülerinden sebep üretici kesime dâhil olma çabası içindedirler. 21. yüzyılda sosyal medya bunun en güzel örneğidir. Kendi yaratım süreçlerini 20. yüzyılda ortaya çıkan çoğaltma ve kopyalama yönteminin en hızlı ve

gelişmiş tekniği ile internet aracılığıyla geniş kitlelere de duyurmaktadırlar. Buna kendi sitelerini açan *Blogger* örneklerinden, sosyal medyada var olan birçok internet sitesinden biri olan *Tumblr* örnekleri ile devam edebiliriz, çizimlerini, el becerilerini ve yazılarını paylaşan izleyiciden üreticiliğe geçmiş kesim, aynı zamanda *Yurttaş Gazeteciliği* kavramı ile de özgün fotoğraflarını özgün yorumlarla sunmaktadırlar. Tüm bunlar 20. yüzyılda teknik araçlarla yeniden üretimin başlangıç noktasında oluşmaya başlamış kavramlardır. Bugün ise olağanüstü yansımalarını görmekteyiz. Bu durum çoğaltma tekniğinin sanata dâhil olma bir diğer deyişle katılım boyutunu yansıtmaktadır. İzleyicinin katılım yoluyla kendi gerçekliğini belirlemesi ise gerçek algısının da kitlelerce yönetildiğinin ve sanat eseri hakikatinin de bu algı ile beraber artık tartışılmadığının bir göstergesidir. Kitlelerin gerçek algısını bu denli yönetebilir olması bir anlamda başka bir kitle tarafından boyunduruk altına girmek olarak da tanımlanabilir. Katılım sürecinin izleyici olmanın yanı sıra aynı zamanda tüketici olmayı da gerektirdiğinden bahsetmiştik. Dolayısıyla bu türden bir katılım, gerçeklik algısını yaratan kitlenin, bu algıya maruz kalanları hegemonyası altına almasına neden olabilir. Bu durumda öznel, bireye bağlı gerçeklerden bahsedebilmekteyiz.

Gerçeklik algısını ressam ve kameraman örnekleri ile karşılaştırabiliriz. Verdiği örnekler doğrultusunda teknolojinin sanat yapıtının “aurası”nın yok olması daha doğrusu aracı bir nesne eklemesinden ve bu aracı nesnenin özellikle kameraman örneğinde olduğu gibi seyircinin bakışı ile kameraman

arasındaki makine olduğundan, teknolojide kamera olsun, baskı makinesi olsun, çoğaltma tekniklerinin kullanıldığı makineler olsun sanat eserinin en başta bahsettiğimiz sanatçının eli dışında başka bir nesne ile üretilmesi anlamına geldiğinden bahsetmiştik. Fakat bu noktada algı değişiyor ve bir ressamın özellikle çoğaltma tekniklerinin ortaya çıktığı dönemdeki ressamların dış dünyayı/gerçekliği aktarmasındansa bir kameramanın aktarmasının daha gerçekçi olduğu tespiti ile karşı karşıya kalıyoruz. 19. yüzyılda tüm ressamlar bu tekniklerden etkilenmemiştir elbette; fakat o dönemde fotoğrafa da ilgisi artan ressamlar bu grupta yer alabilirler. Bunda elbette kullanılan tekniklerin daha ince detaylara nüfuz edebiliyor olmasının payı büyük. Ressamın temsil ettiği gerçeklikte kendi bakış açısının yansımalarını bulmamız içten bile değil. Eserini ortaya koyarken yansıttığı gerçeklik ile arasındaki mesafeyi korumaktadır. Oysa yansıttığı gerçekliğini kamera ile kayda alan kameraman bu gerçekliğin içine tam anlamıyla nüfuz etmektedir. Aynı zamanda hareketli kaydı sayesinde aynı gerçeklik bir süreklilik de sağlamaktadır. Sinemanın sanatta “icadı” belki de zamandır, yani süre içeren bir zamansallık. Paul Cézanne’ın La Montagne Sainte-Victoire resim serisinin de gösterdiği gibi resimde de bir zaman temsili söz konusuydu ama resimde bu süreci tek bir yapıtta resmetmek sinemanın etkisi ile resme taşındı. Sonuç olarak resimde sinemada olduğu gibi karelerin birleşmesinden tek bir iş çıkamıyor, izleyici o süreci ayrı ayrı görüyor. Peki, ressam ile kameramanın hangisinin gerçekliği ayrıntılarıyla

verdiği fikrini edindikten sonra, ikisinin de izleyiciye gösterdiğinin nesnel gerçeklik olduğuna emin olabilir miyiz? Gerçeği vermek aslında en ince ayrıntıları göstermek anlamına gelmekte, ressamın bu ayrıntıları kendi gözünün ve algısının yettiği kadarıyla gösterebileceğini düşünürken montaj yapılmamış bir kamera görüntüsünün kameramanın algısından çıkanları da ekrana dâhil ettiğini söyleyebiliriz, fakat sonrasında da kadraj ve montaj ile kameramanın da kendi algıladıklarını ön plana çıkarma özgürlüğüne sahip olabildiğini de söyleyebiliriz dolayısıyla emin olamayız, nitekim ressam kendi algısı yoluyla ürettiği eserini, kendi görme şekilleri üzerinden yorumlayarak tablosuna aktaracaktır ve aktardığının aslını göremeyen gözler onu ressamın gerçekliği ile bilebileceklerdir. Aynı durum Benjamin'in dediğinin tersine kameraman içinde geçerlidir. Kamerasının hareket kabiliyeti ile tüm ayrıntıları gözler önüne serebilir, fakat hangi ayrıntıları yansıtacağı onun inisiyatifine kalmıştır, dahası elindeki tüm teknolojik olanaklarla topladığı görüntülerini de istediği ölçüde rötuşlayarak belki de ressamın aktarabileceğinden bile daha çeşitli hale getirebilir. Sonuç olarak, teknoloji odaklı olsun ya da olmasın ressamın kendi mesafesi ile kameramanın katılımı gerçeklik algısını değiştirmeyecektir. Şayet değiştirse dahi, bu durum sanatın teknoloji ile olan etkileşimi geçersiz kılmamakta, sanatı teknoloji dâhilinde kullanıldığında değerinden yoksun bırakmamaktır. Dahası ilerideki örneklerde özellikle 21. yüzyılda bu etkileşimin benimsendiğinin ve oldukça da kabul gördüğünü göreceğiz. Yeni tekniklerin

kabul görmesi yalnızca 21. yüzyılda meydana gelen bir olgu değildir, fotoğraf makinesi ve çoğaltma teknikleri her ne kadar ilk ortaya çıktığında olumsuz eleştirilere maruz kalsa da bu tekniklerin daha da gelişmesi ve ortaya özellikle sinemanın çıkmasıyla ortak beğeni elde etmeyi başarmıştır. Bu ortak beğeni kazanımı ise, kitlelerin olumlu olumsuz katkılarına da etkilemektedir. Teknoloji sayesinde kitlelerin sanat eserine katılımı, onun sanat eserinin önceki dönemlerde barındırdığı “auratik” boyutunu yok etmekle beraber beğeni düzeyini de aşağı çekmiştir. Kitleler, yenilikçi yaklaşımı belki üretime birebir katkıda bulunabildikleri ve o sürece şahit oldukları için kolay beğenmemektedirler. Eleştiri mekanizması daha hızlı ve daha detaylı işlemektedir. Beğeni mekanizmasının yükselmesi bir sanat eserini çoğul olarak deneyimlemekle doğru orantılı olmaya başlamakta ve o eserin üretimine ne kadar mesafeli olursa izleyicinin beğeni değerini o denli yukarıya çekmektedir.

2. Teknoloji ve Sanatın Politik Karşı Duruşu

19. yüzyılda sanayi ve endüstri devrimi ile başlayan makineleşme sürecinden sanat ve kültür alanı da etkilenmiştir. Daha önce bahsettiğimiz değişimler, üretilen yeni teknikler hem sanat hem de teknoloji alanını da kapsadığından fotoğraf makinesinin kullanımının ve anlayışının fotoğraf sanatının iki alana da ayrı ayrı hizmet ettiğini ve bu iki alanın günümüzdeki birleşmesine katkı sağladığını öne sürebiliriz. Bu iki alanın güncel bağlamdaki işbirliğine değinmeden önce tarihsel süreçte yepyeni bir tekniğin ve çoğaltma yöntemlerinin kullanıldığı, aynı zamanda sanat olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartışmalarına konu olan fotoğraftan ve onun çağına yansıttığı kültürel değişimlerden bahsetmek gerekiyor. Barthes'a göre; eski toplumlar yaşamın yerine konan hatıranın ne başlangıcının ne de sonunun olduğunu, özellikle ölümü anlatan bir şeyin ölümsüz olması gerektiğini düşünmüşlerdi, bu da anıttı. Ama fotoğraf gerçekleşmiş olanın doğal tanığı olarak anıtın yerine geçmişti. Modern toplum bu nedenle anıtı terk edip fotoğrafa yönelmişti.

Özellikle çoğaltma ve kopyalama tekniklerinin devreye girmesi ile beraber halkın tüm tabakalarına ulaşan sanat, tam da halk için artık ritüelistik ve kutsal, başka deyişle Benjamin'in tanımladığı sanat yapıtının "kült değeri"³² anlamını yitirmiştir. Öyle ki, daha önceki dönemlerde, ilk çağlardan bu

³² Benjamin, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihi." *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.

yana, sanat bir tapınma aracı/nesnesi, klte dhl edilerek algılanmaktadır. Dolayısıyla bu kutsallığı yüksek kültüre ait olma özelliği sayesinde sürdürmektedir, fotoğraf makinesi her ne kadar bu ayrımı yıkmaya basamağının ilk adımı atmış olsa da, modern zamanlara kadar süregelen bu yüksek kültür özelliği sanatın konser salonları, müze ve salonlar gibi “sanata adanmış” meknlarda seçkinlere sunulmasını devam ettirmiştir. Oysa 20nci yüzyıl itibariyle ortaya çıkan kitle iletişim araçları sanatı ulaşılabilir/ve dünyevi (eski kutsal boyutuna karşıt olarak) bir hale getirmekle kalmamış, aynı zamanda sanatı dışarıdan da müdahaleye açık hale getirmiştir. Bu açıdan bakıldığında 20. yüzyıl ağdaş sanat akımlarından biri olan performans sanatı, özellikle bu müdahaleye ve yeniçağın sanat üretim tekniklerine örnek oluşturacaktır. Disiplinler arası bir sanat olarak değerlendirebileceğimiz bu “medium” yalnızca tek bir ülke ile sınırlı kalmamış dünya üzerinde birçok ülkede hem uygulayıcı hem de izleyici bulmuştur. Adından dolayı günümüzde tiyatro ve müzikaller gibi sahne üzerinde sahnelenen sanat türleri ile karıştırılmakla birlikte aslında tiyatro ile olan bağının görsel sanatlarla olduğundan daha uzak olduğunu da belirtmek gerekir. Bahsetmekte olduğumuz 1960 sonrası ağdaş sanatın bir kolu olarak ortaya çıkan performans sanatı tiyatro ile mesafeli olsa dahi aynı zamanda tiyatro, şiir, müzik gibi her türlü sanatı da içine almaktadır. Onun bu mesafesi uygulandığı yerden ve teknikten ibarettir. Performans sanatı yalnızca sahnede değil kamuya açık olan yerlerde dhl olmak üzere her

yerde gösterime açık olabilir ve sanatçı bu noktada bedenini nesnesi olarak kullanarak, izleyicinin tiyatrodaki pasif haline son vermeyi amaçlamaktadır. Performans sanatını disiplinler arası bir sanat olarak değerlendirebilir ve tek bir örnek vermenin doğru olmayacağını da ekleyebiliriz. İzleyiciyi pasiflikten uzaklaştırmaya çalışan örneklerden birini Chris Burden'ın 1971 yılındaki "110" adlı performansı³³ olarak söyleyebiliriz. Bu durumun tam tersi olarak izleyiciye herhangi bir hareket alanı bırakmadan yalnızca izlemeye yönelik eylem gerçekleştiren bir örnek olarak da Vito Acconci'nin 1970 senesinde "Trademarks" adlı çalışmasını gösterebiliriz. Bu sanat bir ya da birkaç sanatçı ile izleyicinin önünde olmasının yanı sıra tiyatrodan farklı olarak izleyiciden uzak bir yerde de gerçekleşebilir. Buna örnek olarak yine Chris Burden'ın 1971 yılında *Five Days Locker* isimli çalışmasını verebiliriz. Sanatçı kendini California Üniversitesi'nde beş gün boyunca bir dolaba kilitleyerek yalnızca üstünde 20 litrelik dolu bir su şişesi ve tuvalet ihtiyacını karşılaması için alt dolapta da aynı büyüklükte boş bir şişe bulundurarak performans gerçekleştirmiştir. Bu performans tiyatro ya da sinema ile karşılaştırıldığında oldukça uzun bir zamandır ve mekân olarak da tüm izleyicileri belirli bir saatte belirli bir yerde toplamamaktadır. Aynı zamanda uzunluğu da tiyatro gibi belirli bir zamanla kısıtlanmamıştır. Birkaç dakika, saat ya da birkaç gün sürebilir. Kendi başına bir tür haline

³³ Chris Burden bu performansında kendini bakır kelepçelerle yere bağlamıştır ve yanına da 110 voltluk iki kablonun bulunduğu su dolu iki kova yerleştirilmiştir. Seyirci onu izlerken bu kovalardan herhangi birini tekmeleyebilir ve performansa katılabilirler; fakat o dönemde hiçbir izleyici kovalara tekme atmamıştır.

gelen performans sanatı sanatçıların düşüncelerini anlatırken bedenlerini kullanmasının en etkili yolu haline gelmiştir. Bu sanatın belirli bir mekâna bağlı kalmaksızın, açık havada ya da kamuya açık birçok yerde gösterilebiliyor olması aynı zamanda sanatçıların müze, galeri gibi kurumsal, geleneksel mekânlara karşı geliştirdikleri karşı tutumu da yansıtmaktadır. Aynı zamanda 19. yüzyılda ortaya çıkan ve sonraki yüzyılda da gelişerek devam eden kültür endüstrisinin dönüşüm talepleri içinde bu talebe karşı çıkışlarını, tavırlarını ortaya koymakta ve sanatın dinamiklerine aykırı olarak kendi bedenlerini birer nesne olarak kullanmaları resim, heykel gibi geleneksel sanat yapıtlarının ötesinde sınırları zorlayan, sanatın tanımını sorgulayan bir anlayış geliştirmektedirler. Kavramsal sanatın sanat işini bağımsız olarak değerlendirmek yerine sanatı göstergelerden oluşan bir ağ içine yerleştirmesi gibi³⁴ performans sanatı da bedeni bir medyum olarak kullanmaktadır. Bedeni nesne olarak kullanan sanat yapıtlarının aslında anlatmak istediği bedenin doğal olması ve kültür doğa ikilemi içinde yer almasıdır. Beden onlara göre kültürel değerlerin ötesini temsil etmektedir. Vito Acconci'nin 1970 yılında çıplak bedenini kendi ısırarak gerçekleştirdiği *Registered Trademarks (Tescilli Markalar)* adlı performansta kapitalist ekonomik düzeninin insanın kendini tüketimine neden olduğuna işaret eder ve yaklaşım sunar. Bu çalışma bir anlamda daha önce bahsettiğimiz kültür endüstrilerinin kapitalist sisteme entegre olması

³⁴ Bourriaud, Nicolas, *Postprodüksiyon*. Çev. Nermin Saybaşıllı. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004. 22-23-28.

sonucunda insanın hem fiziksel hem de ruhsal olarak tüketime yönlendirildiğinin göstergesi olarak iyi bir örnektir. Burada Acconci de kendi bedenini çalışmasının nesnesi olarak kullanmaktadır ve diyebiliriz ki bedeninin kültürel bir varlık olarak kendi doğasında kalması gerektiğini doğal durumundan uzaklaşarak tüketim kültürüne yöneldiğinde kendi kendinin tüketimine neden olacaktır durumunu temsil etmektedir.

Performans sanatı esasında bedeni, hem nesnesi, aracı ve konusu olarak kullanarak, performansı gerçekleştiren sanatçının kendi içindeki tüm bastırılmış dürtüleri ortaya çıkaran bir başkaldırı niteliği taşımaktadır, bu duruma Meksika kökenli bir Amerikalı olan James Luna'nın kendi bedenini San Diego müzesinde sergilemesini örnek olarak gösterebiliriz. Luna bu sergileme tekniğini kullanarak tıpkı Acconci'nin yaptığı gibi bedeni sanat eserinin nesnesi olarak kullanmaktadır, Kumeyaay(1986) adlı sergide gösterilen Luna'nın kendi bedeninin üzerine asılı olan ve onun kimliğini belirten, vücudundaki yaralar hakkında yorumlar yapan etiketlerle ve onun kişisel belgeleri ile kendi kültürel izlerinin bulunduğu Luiseno'dan birkaç törensel nesnelere birlikte sergilenmektedir. Bu şekilde bir sergileme biçimi ile Luna aynı zamanda kültürel anlamda nesli tükenmiş Yerli Amerikan kültürlerine de dikkat çekmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda başka müzelerde sergilenmekte olan ve Amerikan yerlilerini tanıtan diğer eserlere de canlı bedeni ile birlikte bir eleştiri getirmektedir. Bu eleştiri bu zamana kadar hep aynı tarzda sergilenen ve yalnızca belirli özellikleri ön plana

Çıkarılan Amerikan yerlilerinin yeniden tanıtımıyla beraber bir başkaldırı olarak da görülebilir. Dolayısıyla, sanatçı için bir eylem alanı da oluşturmaktadır. Bu eylem alanı sonucunda temsiliyeti politik bir faaliyete de dönüőebilmektedir. Yani 1960'lerden sonra gerçekleşen ırk ve cinsiyet ayrımcılığı, savaş karşıtlığı gibi ayaklanmaların aslında performans sanatı üzerinden gerçekleştirildiğini de düşünebiliriz. Aynı zamanda, kültür endüstrisinin ortaya çıkardığı sanatın anlamsal olarak daraltılmasının ve ticari metaya ait edilmesinin karşıtlığını da bulabiliriz. Günümüzde FEMEN'in izlediği yolu sanatsal anlamda bir çerçeveye oturtmasak da bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri politik protestolarını da bu noktada hatırlayabiliriz. Kadın feministlerden oluşan bu grup, politik mecrada karşıt oldukları, protesto etmek istedikleri her türlü konuyu çıplak bedenleri üzerine yazılar yazarak gerçekleştirmektedirler. Ukrayna'da ilk kurulduklarında kadın haklarına yönelik çalışmalar/eylemler sergilemekteydiler, fakat sonrasında birçok politik olaya tepki göstererek kitlelerini genişletmişlerdir. Bu durum sanatsal çerçevenin dışında tutulabilecek; fakat bireyin kendi bedeni üzerinden gerçekleştirdiği bir başkaldırıya örnek oluşturabilecek bir durumdur. Günümüzde siyasi anlamda bir başkaldırı rneği, bahsettiğimiz Şekilde sanat ve beden üzerinden sürdüren bir başka ismi örnek verebiliriz. Guillermo Gomez-Pena. Meksikalı sanatçı ırk ve cinsiyet ayrımcılığını konu alarak gerçekleştirdiği çalışmalarında “cyber-punk” ve “ethno-techno art” olarak

adlandırılan bir sanat anlayışı ortaya çıkarmıştır. Bu anlayışın kaynağı da kendi amerikalı latino kimliğinden ve toplumsal deneyimlerinden esinlenmiş olmasıdır. Yaklaşık 20 yıl boyunca kültürler arası olanı araştıran Gomez-Pena birbirinin içine girmiş sanat türleri ve deneysel dillerle uğraşmaktadır. İngilizce ile İspanyolcayı, gerçek ile kurguyu, sosyal gerçeklik ile pop kültürü birbirine karıştıran çalışmalar gerçekleştirmektedir. Daha önceki performans sanatçıları gibi o da izleyici/okuyucu ve katılımcı üzerinde tam bir deneyim yaşatma peşindedir. La Pocha Nostra adıyla kurduğu grubu ile çalışmalarını sürdürmekte, doğal olmayan ulusal sınırlara, ırk, cinsiyet, vatandaşlık kavramına ve “geçici topluluklar” yaratmak üzerine odaklanmaktadır. Gomez-Pena’nın Roberto Sifuentes ve Violeta Luna ile gerçekleştirdiği bir performansından örnek vererek daha açıklayıcı olabiliriz. Mapa Corpo Series(2004-2009) adlı bu performanslarda, izleyiciler salona girdiklerinde çok da tanıdık olmayan bir manzara ile karşılaşmaktadırlar. Ameliyat masasının üzerinde çıplak birinin yattığını görürler ki yatan kişi Violeta Luna’dır ve üzerinde Amerika Birleşik Devletleri bayrağı ile sarılmıştır. Tepesinde ise doktor önlüğü giymiş bir akupunkturist 40 iğne ile birlikte bir müdahaleye hazırlanmaktadır. Bedenin üzerindeki bayrağın her köşesi bu iğnelerle tutturulmuştur ve her biri Amerika Birleşik Devletlerinin koalisyon güçlerinden bir milleti temsil etmektedir. Bu süre içinde Gomez-Pena etrafta kadın kıyafeti giyen tekno şaman kişiliği ile gezinerek izleyiciler ile performans arasındaki sınırları

yok etmektedir. İzleyiciler bu alanın içinde gezindikçe başka bir provokatif imgeyle karşılaşmaktadırlar: Burka içinde bir kadın bir göçmenin erkek vücudunu ki bu kişi Sifuentes'dir, sanki onu cenaze törenine hazırlıyormuş gibi tıraş edip yıkamaktadır. Performans akupunkturistin Amerikan bayrağı yavaş yavaş vücuttan soymasıyla başlamaktadır; bedeni ortaya çıkarırken gözü bayrak tarafından kapanmıştır. Gomez bu esnada kürsüye çıkarak birçok dili karıştırarak şiirler okumaktadır. Akupunkturist Gomez'in şiirlerine uygun bir senkronizasyonla iğneleri artık yalnızca vücut değil aynı zamanda harita yerine geçen bedene saplamaktadır. İzleyiciler artık kolonileşmiş bir insan bedeni olan bu görüntü karşısında kafa yormaktadırlar. Gomez-Pena izleyicilerin yanına yaklaşarak onlara bedeni iğnelerle kaplı olan kişiye saygılarını sunmalarını fısıldar. Bu ritüel yıkanmayla son bulurken, izledikleri beden artık izleyicilerin üstüne bir şeyler yazdıkları bir bedene dönüşür. Daveti kabul edenler, artık nesne haline gelmiş olan bedene insanlık ve hassaslık getirerek her bedenin etrafında yaşayan tablolar meydana getirirler. Gomez-Pena en sonunda izleyicilerden akupunkturist yardımıyla iğneler sayesinde kolonileşmiş bedeni bundan çıkarmaya yani bağımsızlık vermelerini, iğneleri kaldırmalarını rica eder. Teker teker tüm iğneler toplanır ve birey tarafından değiştirilebilen bu güç dengelerinin ortaya çıkmasıyla ritüel tamamlanır. Bu noktada, izleyicinin de katılımıyla gerçekleşen bedensel bir çalışmadan bahsetmekteyiz aynı zamanda ortamda bulunan her bir nesne de başka bir

şeyi temsil etmektedir. Bu alegorik ortam izleyicilerin kavramlar hakkında düşünmelerini de sağlamaktadır. Bahsettiğimiz bu çalışma Gomez-Pena'nın çalışmalarından yalnızca biridir; fakat günümüzde de performans sanatının ne denli kullanıldığının da bir örneğidir.



Fotoğraf 20, Guillermo Gomez Pena, Mapa Corpo 3, (2009)

Bedenle ilgili bu performanslar 20. yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen birçok politik ve sosyal olayların yansıması olarak düşünülerek ele alınması gerekmektedir. 1.Dünya Savaşı'nın buhranından hem psikolojik hem de maddi açıdan yeni kurtulan bir insanlık için 2.Dünya Savaşı'nın da sonuçlarının hezimet olması açısından başkaldırıları her alanda gösterdikleri söylenebilir. Bu gençlik hareketlerinin, savaş karşıtı protestoların, ırk ve cinsiyet ayrımcılığına karşı ayaklanmaların sanat boyutunda görünür kılınmasıdır. Gomez-Pena ve James Luna'da gerçekleştirdikleri performanslarıyla özellikle ırk ve etnik köken ayrımlarına değinmiş bulunmaktadır. Burada beden ile gerçekleşen bu performanslar geleneksel sanatın değişime uğraması açısından yeni teknolojiler ile birlikte

düşünülebilir. Kullanıma hazır “ready-made” işlerin üretimi ile birlikte bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki olarak ele alınabilir.³⁵ Arthur Danto’nun bahsettiği biçimiyle³⁶ bu kaos sonrasında sanatın hiçbir üslupsal zorlama taşımadığı ve dolayısıyla her şeyin sanat eseri olabildiği tarihe girilmiştir. Bir anlamda beğeniye dayalı Kant estetiğinin sonu gelmiştir ve performans sanatları dâhil karşılaşılabildiğimiz tüm biçimler sanat olarak adlandırılabilir.

³⁵ Bourriaud, Nicolas, *Postprodüksiyon*. Çev. Nermin Saybaşıllı. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004. 22-23-28.

³⁶ Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1981.

2.1.Kitle İletişim Araçları ve Sanat

Günümüzde kitle iletişim araçlarının sanata etkisine geri dönecek olursak, çağımızın en büyük ve geniş çapta kitle iletişim aracı olan internet sanatın duyurulmasına en büyük katkıyı sağlayan olmakla birlikte daha önce bahsettiğimiz gibi tüketiminde de en büyük katkıyı sağlayandır. Belki de üretici/tüketici bir aradalığını en doğru şekilde örneklendirebileceğimiz mecra. Çünkü internet bir “sanat üreticisi ve tüketicisi” olmanın ne kadar kolaylaştığını gösteren ve bireye tükettiği eserin yeniden bir başka şekilde üretimini yaparak da sanatçı olabileceğine inandıran bir mecra aynı zamanda. İnternet sanatı olarak adlandırılan bir durum; hem ürettiği işi internette yayınlayan yani temel araç(medium) olarak interneti kullanan ve ürettiği işin konusunu da bu mecradan alan bir sanat olarak adlandırılmaktadır. JODI: Joan Heemskerk (Hollanda) and Dirk Paesmans (Belçika)³⁷ isimli sanatçılar en tanınmış internet sanatçıları olmakla birlikte yaptıkları yazılımlar en eski yazılım türlerine göndermede bulunan hatalar, virüsler ve çökmelere göndermede bulunmaktadır. Bunun dışında aslında internet sanatını bu denli teknolojik alt yapıdan yararlanmadan kullanan daha amatör olarak adlandırılabilir üreticiler de mevcuttur. Bu gruba giren üreticiler esasında daha önce yapılmış bir işin tekrar yorumlanmasıyla ya da internet mecrasını kullanarak işlerini yayınlamalarıyla ortaya

³⁷ <http://www.jodi.org/100cc/index.html> adlı internet siteleri yaptıkları yazılımların bir örneğini oluşturmaktadır.

çıkılmaktadırlar. Bunun en güzel örneğini daha öncede bahsetmiş olduğumuz *Tumblr* adlı internet sitesi gösterecektir. Kişisel hesap açan kullanıcılar kendi yaptıkları dijital çizimlerini yayınlayarak ya da kâğıt üzerine yapılmış çizimlerini burada paylaşarak ve hatta çok ünlü bir tablonun görselini altına kendilerine ait bir söz ya da şiir yazarak paylaştıklarında dahi birer üretici konumuna geçmektedirler. Bu inancın en önemli sebeplerinden biri 21. yüzyılda kelimelerin ve isimlendirmelerin önemini yitirmesinde de yatıyor olabilir. Bu durum artık günümüzde yapıt üreten sanatçıların hiçbiri için bağlayıcı bir tarz ya da bütünlük taşıyan bir ikonografi olmamasına bağlıdır. Daha öncede bahsedildiği gibi artık karşımıza çıkan tüm biçimleri sanat olarak kabul etmeye hazır bir toplum vardır. İnternet gibi çoklu ortamlar sanat konusunda kesin tanımlardan vazgeçilmesine ve farklı tekniklerle beraber yaklaşımlarında önünü açmaktadır. Tıpkı performans sanatında olduğu gibi internette de disiplinler arası bir sanat ile karşı karşıyayızdır. Sanatçı dediğimizde, sanatın el işçiliğinden uzaklaşması ve seri üretime yönelerek bize söylemek istediğini kurgusal bir yöntemle anlatması yeterli gibi gözükmektedir. Yani eserin birebir anlamda öneminden ziyade artık kurulan mizansenin önemi artmış ve sanatçının aynı zamanda bir kurgucu olması önemli ve yeterli bir adım olmuştur. İnternet hem sanat üretiminin anlatacak bir şeyleri olması gerekliliğini gösteren ve insanların tepkilerinden yani beğenilerinden yola çıkacak olursak aynı zamanda bunun da değer gördüğü bir alan hem de üretilen bu sanat yapıtlarının ve anlatıların bir anda

tüketilmesini sağlayan bir alandır. Her şey daha önce olduğundan daha da hızlı ve ulaşılabilir bir durumda. Bazı sanatçılar ise anlam bakımından insana yani doğaya ve insanın doğal olan ile ilişkisine geri dönen eserler sunmakla beraber, -örneğin ileride bahsedeceğimiz sanatçılardan biri olan Osman Dinç'in eserlerinde demiri kullanarak, insana özünü hatırlatmaya çalışması gibi- geçmişten yararlanan onu tekrar etmeden geçmişin üzerine bir şeyler koyan yapıtlar- ya da Stelarc'ın çalışmaları³⁸ örnek gösterilebilir- ortaya çıkarmaktadırlar. Bu bir geri dönüşü savunduğundan değil; ama teknolojiyi kullanarak geçmişi hatırlamanın ve şu anı eleştirmenin de bir yolu sanatçı için.

20. yüzyıl sanat hareketlerinin teknoloji ile işbirliği ve kitle iletişim araçlarının sanat üretimine etkisinden bahsettikten sonra fotoğraf makinesinin de ortaya çıktığı zamanda bu etkilerin başlangıçlarını nasıl gerçekleştirdiğini anlatma amacıyla fotoğraf makinesinin de bu adımın atılmasında da öncü rolü üstlendiği ve halkın “sanatı gerçekleştirme” becerisinin de başlangıcı olmuştur denilebilir. Sanat ve teknolojinin iç içe geçmesini fotoğraf üzerinden anlatmamızın sebebi, fotoğrafın teknik yollarla sanat üretimindeki öncü araç olmasındandır. Çoğaltma ve kopyalama tekniğinin 19. yüzyıldan önce de var olduğu düşünülebilir, elbette vardır da. Çoğaltma işleminin ilk örneklerini Uzakdoğu'daki ağaç

³⁸ Stelarc bedenine eklediği teknolojik protezlerle melezeleşerek insan bedeninin teknoloji yoluyla kazandıklarını gündeme getirmektedir. İnsan bedeninin eskimiş ve modası geçmiş bir kavram olduğunu düşünerek onu teknolojikleştirmekte böylece insanın doğal bedeni ile yeniyi bir arada kullanmaktadır. Geçmiş ve gelecek bir aradadır; fakat yenileşmiştir.

oyma tekniği kullanılarak yapılan baskı teknikleri olarak verebiliriz. İlk zamanlardan beri süre gelen bu çoğaltma işlemleri el aracılığı ve baskı tekniği icat edilen baskı makinesi ile yapılabilmektedir. İlk insanın kendi elleriyle yaptığı çömlek ve kapları da birer sanat eseri olarak sayarsak, amaçlarının tamamen işlevsel bir özellik taşıması nedeniyle konunun dışında kalabilirler. Fakat 15inci yüzyıldan itibaren yapılmaya başlanan ve sanat eseri niteliği taşıyan heykel ya da resimlerin çoğaltılması yine daha önce de belirttiğimiz üzere el ile gerçekleşmekteydi ve bu durum uzun zaman şartları gerektirmekteydi. Dolayısıyla halkın tamamına erişebilen bir sanattan yine söz edememekteydik. Fakat fotoğraf makinesi hayatımıza teknik bir araç olarak girdikten sonra yine teknik yollarla çoğaltma işlemleri gerçekleştiren bir alet olma özelliği ile (yazılı malzemelerin- kitapların yaygınlaşmasını mümkün kılan baskının icadından sonra), bir ilk oluşturur (en önemli fark belki de çoğaltmanın artık “seri halinde” gerçekleştirilebilmesi ve mekanik bir boyut kazanması). Üstelik bu çoğaltma işlemleri elini araç olarak kullanan sanatçıda olduğu gibi uzun zaman şartları da gerektirmemektedir. Bu hızlı üretim ve aynı zamanda araçsal anlayış, sanatın teknoloji ile olan bağında yeni üretimler ve sanatta yepyeni üslupların da başlangıcı olacaktır. Taş baskıdan daha önde bir konuma yerleşen ve aynı zamanda resmi çoğaltma işlevini de üstlenen fotoğraf, aynı zamanda sesi çoğaltma ve kaydetme teknikleri hızlanınca yeni algılar ortaya çıkardı. Bu gelişmelerin ışığında biz de diyebiliriz ki 20. yüzyıl başlarından itibaren ortaya çıkan teknik araçlarla

üretim geçmişten gelen sanat eserlerinin çoğaltılmasına ve aynı zamanda “seyirci” kitlesini oluşturan insanlarla daha yaygın bir temas kurmasının yanı sıra, bu eserlerin erişilebilir olmasına da katkıda bulunmuş ve geçmişten gelmekte olan kültür araçlarına yeni teknikler eklenerek yeni algı biçimlerinin ve mecralarının ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur.

Yeni tekniklerin buluşuyla doğan yeni sanat dallarının açıklamasına girmeden önce 20. yüzyıl başlarında çoğaltma tekniğinin sanatın anlamsal boyuttaki “hakikiliğini” (eserin “biricikliğine” ilişkin bir “hakikilik” anlayışı) kaybettiğini savunan Benjamin’in görüşlerinden yola çıkmak gerekmektedir. O yüzyıl için yepyeni bir yol olan kopyalama ve çoğaltma yöntemleri daha önceki dönemlerde eserin özü olarak tanımlanan “biricikliğin” ve dolayısıyla “hakikiliğin” kaybolduğunu düşündürmekteydi. Sanatın günümüzde dahi belirli çevreler tarafından hala el emeği ile mi yoksa teknik bir araç ile mi üretilmesi gerektiği konusunda kararsız kalındığı düşünülürse, yeni tekniklerin ortaya çıktığı bu yüzyılda iki kavramın ve inancın da tartışma konusu olması elbette normaldir. Her ne olursa olsun çoğaltmanın “ilk” üretilmiş olan eserin “şimdi ve buradalığın” yoksun olduğu savunulmaktadır. “Buradalık” kavramı ile anlatılmak istenen şey ise; eserin üretildiği yer ve zamanı içermesi ve şimdi ve buraya taşınmasıdır.³⁹ Dolayısıyla herhangi bir eserin ilk üretildiği yer ve

³⁹ Benjamin, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihi." *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. S.49-50.

zamandan itibaren de tarihsel süreçteki yansımaları da bahsedilen hakikilik kavramına dâhil edilmektedir. Çoğaltma sonucu üretilen bir eser artık “esas”lığını kaybeder ve yerine kopyayı getirir orijinallikinden ödün verir. Fotoğrafın teknik yollarla çoğaltma işleminin devreye girdiği ilk yıllarda üretilen işin hakikilik kavramının kaybolduğunu ve bu kaybın bir ödün verme olarak algılanması modern açıdan baktığımızda söz konusu değişimin “hakikilik” kavramının kaybindan ziyade bu kavramın artık bir değer olarak görülmemesidir. Dolayısıyla eserin 21. yüzyılda esasen bu konuda bir kaybı yoktur. Dahası antik çağlara ait bir eserin hakiki olup olmadığı ne kadar önemliyse, modern dönemde artık bu düşünce sanat eserinin tanımlamasına girmiyor ve hatta 20. yüzyıl Avant-Garde sanatçıları kopya işlemini ve seri üretimi sahiplenip yapıtlarına katıyorlardı. Fotoğraf ve sinemadaki gibi, üretilen eser artık çoğaltılabilirliği “özü”nde taşıdığı için, artık bir sanat eserin değerlendirilmesinde “esas”lık veya “hakikilik” kayda değer olmuyordu. Bu anlamda Duchamp’ın ready-made’leri veya daha sonrasında, 1960’larda Andy Warhol’un (ve devamında Pop sanatçıların) reklam malzemeleri, tüketim nesnelere kullanarak seri halinde ürettiği eserleri yeni tekniklerin başlattığı sanatçının sanat eserlerine bakış açısındaki algı değişimini de etkilemişti. Danto’nun denemesinde⁴⁰ de bahsettiği estetik kaygının önemini yitirmesi ve bu kaygının dışında ortaya çıkarılan işlerin üretildiği bir değişim söz konusudur. Sıradan nesnelere sanat eserlerine

⁴⁰ Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Vol. 33. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1974. 139-148.

dönüşmesi aslında biraz üstte bahsettiğimiz “erişilebilirlik” noktasına geri dönülmesine sebep olmaktadır. Sıradan nesnelere birer sanat eserine dönüştüğünde bunların anlam çerçevesine oturtulması için bir sanat teorisi ve tarih bilgisini de gerektirmektedir. Bu açıdan sanat eserlerinin anlaşılması aslında bunu ifade etmektedir. Sanat ile bağ kurulması ve sanat dünyasına ait bir dil ile bağ kurulması sanat eserlerinin hem anlaşılması hem de nesne kullanımının yarattığı algı değişimi açısından önemlidir. Aslında, yine Danto'nun denemesindeki⁴¹ karşıt görüşlerinden yola çıkarak geleneksel sanat teorisinin addettiği estetik değerlerin önemini yitirmesi ile başlayan bir algı değişiminden söz edebiliriz. Sanat eserini cisimleştiren ve bu işi yaparken sanatçının zihinsel gelişiminin artık eserin estetiğinin önüne geçmesi de bu değişimin en temel örneğidir. Burada Danto'nun denemesinde de oldukça üstünde durduğu Warhol'un *Brillo Boxes* ile Eylül 2014'te Protocinema tarafından Atalay Yavuz'un bir bakkalda gerçekleştirilen sergisi⁴² birbirine yakın örnekler olarak gösterilebilir.

⁴² Atalay'ın bakkalda bulunan üç işinin adları Prozac, Nightblue(2014) ve Strata'dır(2014). Prozac, bakkalın hemen girişindeki duvarda asılı duran ve 2013 yılında yapılmış bir çalışma. Aynanın üzerine döktüğü antidepresan ilacı prozac ile izleyiciyi, kendisinin bozulmuş yansıması ile karşı karşıya bırakıyor. Atalay bu çalışması ile toplumun bireyleri böyle uyarıcılar kullanmaya yönlendirdiği ve aslında bu isteğin gerçekten kişinin iradesine bırakılıp bırakılmadığını sorgulamaya çalışıyor. Nightblue ismini verdiği çalışma ise göz makyajı temizleme suyu ile yapılmış. Tavana asılan ve saate benzeyen bir nesnenin içine bu sıvıyı doldurarak hem görsel algı hem de zaman algısı üzerine düşündürüyor. Strata'da ise sanatçı, bakkalın camına yasladığı saydam kutunun içini ultrason jeli ile doldurmuş. Atalay burada insan derisiyle mekânın yüzeyini aynı yere getirmeye çalışmış. İnsan vücudu gibi



Fotoğraf 21, Atalay Yavuz, Nightblue, Protocinema, Özge Bakkaliye, İstanbul, Ekim 2014



Fotoğraf 22, Atalay Yavuz, Prozac, Protocinema, Özge Bakkaliye, İstanbul, Ekim 2014

Bu noktada, Danto sanatta bir gelişme vardır anlayışını savunmaktadır, tüm bu yeni üretim teknikleri ile beraber sanat eserine karşı gelişen yeni algı bu gelişmenin ona göre bir göstergesidir. Bir sanat eserinin farklı bir teknik ile konu edinerek yeniden ele alınması da bir algı değişimine örnek olabilir. Danto denemesinde Sherrie Levine'in Duchamp'ın Pisuar- Çeşme adlı ready-madeini geleneksel bir yöntem olan bronz heykel yöntemiyle yeniden ele almasını örnek vermiştir. Aynı şekilde 2011 senesinde Picasso'nun bir tablosuna baktıklarında ne düşündüklerini ve onlarda ne hissettirdiğini kameraya alan Rineke Dijkstra adlı sanatçının yaptığı çalışma da⁴³

bakkalın da kendisini hem içeriden hem de dışarıdan görülebilen bir metafora dönüştürmüştü.

⁴³ *I see a Woman Crying (weeping woman)*, Tate Liverpool, 2009, Picasso'nun Weeping Woman (Ağlayan Kadın) adlı tablosunu dört okulda belirli öğrenci gruplarının sanat tartışması içinde videoya çekerek gerçekleştirdiği bir çalışma. Her okuldaki farklı yaşlardaki

geleneksel yağlı boya ile yapılan bir çalışmanın dijital boyutta ve dolayısıyla güncel bir teknoloji ile yeniden yorumlanmasına ve algı değişimine iyi bir örnek olarak verilebilir. Bu esas, hakiki, biricik değerleri, artık sadece daha önceki dönemlerin sanat eserlerinin “sanatsallığının” tanımlanmasında geçerlidir.

Sanatın bu yeni tekniklerle hem araçsal olarak hem içerik ve biçim açısından bir etkileşim halinde olması, daha önce değindiğimiz gibi gelenek ile arasındaki bağın çözümlenmesine katkıda bulunur, ortaya bir de aslı ile kopya arasında daha önce yapılan ayırımın ortadan kalkması girdiğinde kopyalama ve çoğaltma tekniklerinin sanat eseri ile gelenek arasındaki bağı kopardığını da ekleyebiliriz. Önceleri, sanatın artık yüksek bir kültüre hitap etmesinden çıkması ve halkın tüm tabakasına kendini ulaştırması dolayısıyla bu gelenek bağına çözdüğünü belirtmiştik, bu noktada da vardığımız sorun esasında aynı. Öncelikle teknik unsurlardan bahsederken bunun yalnızca fotoğraf çoğaltma yoluyla olmadığını, bir gramofon (ses kaydı/çoğaltma tekniklerin icadı) yoluyla da mümkün olduğunu hatırlatalım. Sonrasında ise örneklememize şu şekilde devam edersek, tarihi bir yerde çekilen bir fotoğraf bir başkasının evine ya da çalışma odasına varabilirken, aynı şekilde bir başka mekânda kayda alınan ses de yine herhangi birinin evinde, başka bir mekânda var olabilir, dolayısıyla bu da yine ilk bahsettiğimiz noktaya, bir sanat eserinin, belki de aynı anda birçok kişiyle buluşmasına

öğrencilerin tabloya baktıklarında kendilerinde uyandırdıkları etkileri ve sonrasında kadının hikâyesinin kendilerine göre ne olabileceği konusunda birkaç cümle ile anlatmaktadırlar.

vesile olduğu anlamına gelmektedir. Günümüzde elbette artık tüm bu tekniklerin ve sebep oldukları yeni algı biçimlerinin daha da ötesine gidilmiştir ve yeni teknolojilerle birlikte daha da yaygın bir hale gelmiştir. Televizyon yayıncılığını bir yana bırakırsak, mesela dijital dünya da bireylere aynı anda birçok noktaya erişim sağlamaktadır; bu düzeni sanat alanında düşünürsek, online müze gezdiren teknolojiler ile birlikte belki de artık sanatı kapatma ve yüksek kültür unsuru haline getiren klasik sanat eserleri sergisi yapan yerlerin de gelenek ile bağının çoktan kopmuş olduğunu kanıtlamış oluruz. Aynı anda birçok noktaya erişim sağlamak sanat eserlerinin “burada”lığını kırmanın yanında izleyicilerin izlemekte oldukları sanat eserleri ile fiziksel ilişkilerini de ortadan kaldırmaktadır. İzleyiciler fiziksel olarak müzeye gittiklerinde anlık bir karşılaşma yoluyla gerçekleştireceği bir keşfi bu sefer mobil ortam aracılığıyla gerçekleştirmesi de bu fiziksel bağı ortadan kaldırmaktadır. Müzelerin kendi internet sitelerinde yer alan materyallerin listeleri izleyicilerin daha planlı gezintiler yapmalarına neden olmaktadır. Mimari alandaki gelişmeler, müzelerin de değişmesine ve dolayısıyla müzelerin bir anlamda binalardan kurtulmasının başlangıcına sebep olmuştur. Fakat sanal ortamda bulunan röprodüksiyonların ne gibi problematikler oluşturabileceği konusunda detaylı bir bilgi olmamakla beraber Abdülkerim Bozan’ın Dijital Sanat adlı makalesinde⁴⁴ dijital sanat olarak adlandırabileceğimiz mobil ortamdaki iki

⁴⁴ Bozan Abdülkerim, Mayıs 2011, “Dijital Sanat”, Narsanat.com, Kasım 2014

boyutlu işler müzeler ve galeriler tarafından kabul edilmemekle birlikte internet üzerinden gezilen müzelerde kabul görmesi olabileceği ile ilgili bir açıklamayı da eklemekte yarar var. Peki, tüm bu açıklamalar doğrultusunda günümüzde de sanatın teknoloji ile olan bağında hakikiliğini ya da gerçekliğini kaybettiğini ya da bundan ödün verdiğini söyleyebilir miyiz? Bunun cevabını bu güne göre vermemiz gerektiğinde, çağımızda gerçeklik ve hakikat kavramlarının tanımlarını da tartışmalı ve bir sanat eserinin sanat eseri olarak sayılabilmesi için bu hakikilik kavramını taşıyıp taşıyamaması gerektiğini de açıklamalıyız. Öncesinde 21. yüzyılda sanatın algılanış ve sergileniş biçimlerine değineceğiz.

Algı değişiminin sanattaki hakikat kavramına etki ettiğini öne sürersek, 20. yüzyılda tartışma konusu olan yeni teknoloji ve üretimlerin sanat ile geleneksel bağları kopararak sanatçıların hâkimiyetinin dışında da gelişen bir algı değişimine yol açtığını öne sürebiliriz.⁴⁵ Dahası bu noktada başlayan algı değişimlerinin günümüzdeki değişimlerin ilk kaynakları olduğunu da görebiliriz. Şöyle ki; insanlar yani sanat izleyici kitlesi olarak adlandırabileceğimiz kitle 20nci yüzyıl çoğaltma teknikleri ile beraber artık eserlere daha kolay ulaşmanın yanı sıra, eserin mekân algısını kaybetmiş şekliyle bir bağ oluşturmaktadırlar ve bu eserlere çıplak göz ile temas kurarak bakmaktadırlar. Fakat yine de üzerinde oynanan ve rötuşlar yapılan

⁴⁵ Burada daha geniş çapta teknoloji/makine/insan ilişkisi ile ilgili olarak *Paul Virilio'nun, Polar Inertia, The Vision Machine* ve *Aesthetics of Disappearance* başlıklı incelemelerine göz atılabilir.

bu görseller elbette çıplak ve aracısız bakılan gözden farklıdır ve farklı bir algı yaratmaktadır. Dolayısıyla kitlelerin gerçeklik algısını yönetmeye başlamıştır ve sanat eserinin hakikati⁴⁶ bundan sonra önemli bir sorun teşkil etmeyecektir.⁴⁷



⁴⁶ Burada kullanılan sanat eserinin “hakikati” ile kitlelerin “gerçeklik” algısı birbirinden farklı anlamdadırlar. Gerçeklik ile anlatılmak istenen kitlenin somut olarak meydana gelmiş olaylar algısı iken sanat eserinin hakikati eserin kendisine ait biricikliğine, ve “esas”lığına dayalıdır. Bu açıdan bakıldığında hakikat kelimesinin anlamı da farklı amaçlara hizmet etmiştir. Özet olarak, Antikite’den moderniteye kadar hakikat anlayışı mutlak, evrensel, değişmeyen ve aşkın (tanrısal, ideal) bir hakikat anlayışıyken, moderniteden itibaren özellikle sanat alanında, hakikat her sanat yapıtına içkin, yani evrensel ve mutlak olmayan, değişkenlik içeren bir hakikat anlayışını temsil etmektedir.

⁴⁷ Bu noktada, medyanın algı yönetimi hususuna sapma olabileceğinden konunun dışına çıkmadan, kitlelerin yalnızca güncel hayat ile ilgili olan gerçeklik algılarının değişmesinin önemli olmadığını, aynı kitlenin birçok kavramı kabullenip kabullenmemesinin sanat üreticilerinin güncel ayak uydurma noktasında da önemli olduğunu hatırlatmak gerekir.

2.2.Kültür Endüstrileri Bağlamında Sanat ve Teknoloji

Sanat yapıtlarının, sanatın teknoloji ile olan bağında buldukları konumun bireyler tarafından belirlendiğinin diğer taraftan bu bağın yalnızca bireyler tarafından belirlenmediğini, aynı zamanda bireylerin de algısını belirlediğinin altını çizdik. Gerçeklik algısının teknolojinin getirdiği yeni olanaklar ile beraber değiştiğine dair bir algı yarattığını; fakat sonrasında bu algının esasında yanıltıcı olduğunu, gerçeği olduğu gibi getirmekten ziyade kameraman örneğinde olduğu gibi daha ayrıntılı bir şekilde aktardığını da belirttik. Sanatın teknolojik gelişmeler ve olanaklar dolayısıyla bu etkileşiminden yararlanması onun hakikiliğinden belirli kayıplar yaratmaktadır elbette ama bu kayıp onu olumsuz etkilememekte kitlelerin bakış açısında beğeni değerinde olumsuz bir etki yaratmamaktadır.

El ile yapılan üretimler, hem “hız” kültürüne ayak uyduramayacak kadar uzun bir yaratım süreci gerektirdiğinden hem de sanat üretiminde gerekliliğini ve değerini kaybetmeye başladığından önemli olanın görüntüyle ortaya çıkan soyutlanmış ve eserin alt metninde var olan düşünce olduğu kavranmıştır. Bütün bu açılar çerçevesinde 20. yüzyılın ikinci yarısında beliren kavramsal sanat⁴⁸ bunun en güzel örneklerindedir. Sanat

⁴⁸“Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. “taşıyıcı araçlar” kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir.” – Antmen, Ahu.

eserlerinin üreten elin yeteneğinin önemini ve sanat eseri kavramının neye dendiğini inceleyen bu akımın Joseph Kosuth, Robert Rauschenberg⁴⁹, Yves Klein⁵⁰ gibi sanatçıları dönemlerinde ilginç örnekler vermişlerdir. Fakat bu yeni akımı oluştururken elbette kendilerinden önce var olan sanat ürünlerinden ve anlayışlarından yararlanmışlardır. Sanat eserlerinin değerinin ve yeni bir tanımının tartışmasını gerçekleştirirken dahi, kendilerinden önce var olan sanat eserlerinin değerlerini ölçüt olarak almışlardır. Aynı durum fotoğraf makinesinin ortaya çıkışıyla da söylenebilir. Fotoğraf sanatında portrelerin geri plana itilmesi ile daha düşünsel bir anlatım biçimine yer vermek de fotoğraf makinesinden önce var olan tabloların içeriğine tepki olarak ve aynı zamanda biçimsel olarak ve daha genel bir çapta sanat yapıtının ve de sanatçının “gerçeklik” ile olan ilişkisi “geçmiş” sanatın ışığında tutarak sorgulamak, yenilemek için var olmuştur. Dolayısıyla tüm bu içerik- biçim tartışmaları sürerken dahi sanatçı aslında bir ihtiyaç ve arayış olarak gelecekte karşılaşılması muhtemel oluşumları başlatmaktadır. Bu arayış elbette bireylerin yönleneceği tahmin edilen biçimlerde ve alanlarda gerçekleşmektedir. Çağdaş sanat anlayışında, sanat artık yalnızca göze hitap eden estetiğin ön planda olduğu bir kavram

"Sözcükler ve Düşünceler Arasında: Kavramsal Sanat(1960...1970...)." 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla. 3. bs. ed. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010. 193-194

⁴⁹ Robert Rauschenberg'in ressam Willem de Kooning'in bir desenini 40 adet silgi tüketerek sildiği Erased De Kooning Drawing (Silinmiş De Kooning Deseni) (1953) ile gerçekleştirdiği yapıt

⁵⁰ Boşluğa somut bir anlam yüklemek adına Iris Clert galerisindeki sergisinde boş galerinin kendisini sergilemesi

olmaktan çıkmıştır. Bireyler sanatın izleyici ile katılımcı/interaktif yanlarını da değer vermekte hatta esere yalnızca bakarak değil, içine geçerek onunla farklı bir bağ kurarak deneyimlemek istemektedir. Bu yüzden görünenin altında anlatmak istediği bir düşüncesi, meselesi olan ve bu meselenin/düşüncenin izleyici ile bağı olan sanat eserleri ön plana çıkmaya başlamaktadır. Bunun örneğini kavramsal sanatın ve pop-art'ın ilk tohumlarından görebilmekteyiz. Bu noktada yeniden kavramsal sanata dönecek olursak, bu akımın içindeki sanatçılardan (bu akımın temellerinin atılmasına katkıda bulunan ve 20. yüzyılın geleneksel sanat eserleri oluşumunu yıkan çalışmalar yapan biri olan) Marcel Duchamp⁵¹ başta olmak üzere, sanatçıların birçoğu bu akım ile birlikte sanatın ve sanat yapıtını “sanat” yapanın artık sanatçının (el) becerisi/hüneri olmadığını desteklemektedirler. Düşünmenin ve salt estetik kaygının ötesinde gözümüzle gördüğümüz ve algıladığımızın dışında başka bir düşüncenin ön plana gelmesini destekleyen üretimlerde bulduklarını söyleyebiliriz. Örneğin Duchamp, *Pisuar-Çeşme* adlı ready-made'i ile Mott Works adlı bir dükkândan seri üretilmiş bir pisuar alarak bunu kelime oyunu yaparak R.Mutt şeklinde imzalamış ve sergiye göndermiştir. Bu pisuar Duchamp'ın ready-made'in (Türkçe'de “hazır-nesne”) olgusunun da sıradan bir nesne olarak sanat eseri sayılıp sayılamayacağını irdlemiştir. Sanat eseri kabul

⁵¹ (1887- 1968) Fransız Amerikalı sanatçı. II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da pop-sanat ve kavramsal sanat akımlarının temellerinin atılmasında etkili olmuştur. En önemli eserlerinden biri, ilki 1917'de gerçekleştirilen “Çeşme” adlı “ready made” kategorisindeki yapıtıdır.

edilip edilmeme kararını veren kurumların bakış açısını da değerlendirmeye açmıştır. Ready-made'in asıl işaret ettiği şey endüstriyel, seri üretimin ürünü olan bir gündelik nesnenin (pisuar gibi) ilk aşamada sanatçının kendi kararı sonucu, ikinci aşamada bir galeri veya müzede (yani sanata adanmış kurum ve mekânda) sergilenmesinin sonucu, bir sanat nesnesine dönüşmüş olması. Ready-made aynı zamanda, daha önceki dönemlerde sanat dışı sayılan, gündelik ve "banal" olanın "sanata layık"/sanatsal kılınmasını vurguluyor. Bu durum Duchamp'ın bu eserindeki "meseleye" bir örnektir.

19. yüzyıldan itibaren gelişimini gördüğümüz Sanayi Devrimi ve sonrasında art arda yaşanan dünya savaşlarının da etkisiyle kitlelerin umutsuzluğa ve çaresizliğe kapılması sanat üretimlerinden meydana gelen değişim elbette sanat içeriklerini de etkilemiştir. Sürrealizm akımının detaylı olarak saptanabilecek birçok özelliğini bu çaresizlik ve umutsuzluğa bağlayabiliriz. Aklın ve pozitivism eleştirisinin bir yansımasını bulabileceğimiz Sürrealizm'in dışında, çeşitli sanat kavramları(edebiyatta Yeni Roman örneği olabilir, resimde Ekspresyonizm, Kübizm ve daha önce bahsettiğimiz Pop-Art) da sanat üreticilerinin ufkunu açmıştır. Bu noktada, artık daha toplumsal dinamiklere karşı eleştirel boyutta üretimler ve içerikler sunan sanatçıların, üretim tekniklerini bu yıkımı getiren araçlar aracılığıyla yapmaya başlaması da çağın bir ironisi olarak adlandırılabilir. Bu durum çağın ironisi olmakla birlikte bazı sanatçılar için bilinçli gerçekleşen bir durum da olabilir, aynı zamanda üretim, yıkım ve savaşın da aracı olan

teknolojiyi eleştirel bir şekilde kullanıp kullanmadıkları da bir soru olarak ortaya çıkabilir. Hem sanatçılar hem de izleyiciler bu dönemde toplumsal yıkımları ve bu toplumsal yıkımlar etkisindeki bireysel olarak ruhsal çöküşlerini yansıtır bunları birer üretim içeriği olarak kullanarak 21. yüzyıla yepyeni bir kapı açmaktadırlar. Ruhsal çöküşün bir etkisi olarak bireylerin toplumsal kimlikleri konusunda yaşadıkları karmaşa güncel olarak da örneklendirilmeye müsaittir ve bu konuda gerçekleştirilmiş çalışmalar üzerinden örnek verebiliriz. Aşağıda bahsedeceğimiz sergiler yalnızca sanatçıların çalışmalarında esas aldıkları konu açısından değil, çalışmalarını gerçekleştirdikleri malzemeleri ve bu çalışmalarını gerçekleştirme şekilleri açısından da önem arz etmektedir.

Özgül Arslan'ın Aralık 2013-Ocak 2014 tarihleri arasında Mine Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği *Uzak Kaç Adım Eder?* adlı sergide Arslan'da farklı bir teknikle gerçekleştirdiği bu eserler bahsettiğimiz toplumsal çöküşün bir getirisi olan kimlik sorununa yönelmektedir. Kadife ya da kanvas siyah kumaşlar üzerine ağartıcı kullanarak görünür olanın gizli kalmış olduğuna dair bir düşünce ile başlamıştır. Arslan eserlerinde kadını ön plana çıkararak eril iktidara ve resmi ideolojilere karşı görüşlerini dile getirir. Bu çalışmalarında sanatçı imgelemsel ile gerçek, ışık ve gölge gibi karşıt sayılan kavramları birlikte var etmektedir. Kelimelerin anlamlarının karşıtlarının bilinmeden anlaşılamayacağını düşünen ağartıcı kullanarak siyah kumaşın içindeki karanlıktan ışığı yani görüneni ortaya çıkmasını

sağlar. Arslan özellikle kendi kişisel hayatındaki kimliklerinin vermiş olduğu deneyimlerden yararlanarak eserlerinin konusunu seçmektedir. Kendi hayatında sanatçı olmanın dışında, anne, eş, eğitimci ve kadın olarak birçok kimliğe bölünen sanatçının işlerinde bunların yansımalarını ve bu amaçla günümüzde var olan eril iktidara bir eleştirisini de sezebilmekteyiz. Arslan'a göre bu kimlikler hem şahsen ona hem de bu şekilde birkaç kimliği taşımak durumunda kalan bireye toplum tarafından verilmiştir ve o da bunlara uyum sağlamaya çalışmaktadır. Bireyin bulunduğu bu durumu bir anlamda sistemin dayatmalarından biri olarak da algılayabiliriz. Ağartıcı da bu noktada kullanılan "silme" eylemiyle birleşmektedir. Ağartıcı bir yüzey söz konusu olduğunda kaybetmeye, ortadan kaldırmaya, görünmez kılmaya yönelik bir eylemdir. Fakat Arslan'ın kendini anlatma noktasında bir başkaldırı olarak da anlaşılabilir. Bu üretimi gerçekleştirirken meydana gelen bedensel eylem ise bir ifade biçimine dönüşmekte ve özne nesne ikilemi ile bir bağ kurmaktadır. Dolayısıyla izleyici için de bu eserlere bakmak tıpkı üretenin gerçekleştirdiği sırada hissettiği "catharsis"i yani üretenin silme anında bu kimliklerden kurtulma hissini yaşamasına denk gelmektedir. Bu süreç içinde daha önce verdiğimiz örneklere de dayanarak belirtebiliriz ki sanat eserlerinin üretim aşamasında kullanılan farklı türdeki malzemeler yapıtta anlatmak istediklerinden bağımsız olarak değerlendirilemez. Her malzeme bir "meselesi" olduğu için kullanılmaktadır.



Fotoğraf 23, Özgül Arslan, Uzak Kaç Adım Eder?, Mine Sanat Galerisi İstanbul, Aralık 2013-Ocak 2014, kanalkultur.blogspot.com.tr adlı internet sitesinden

Sanatçıların ürettikleri eserlerde kullandıkları farklı malzeme türlerine ilişkin olarak örneklendireceğimiz bir diğer güncel sanat sergisi ise Rafet Arslan'ın 2014 yılının Ocak- Şubat aylarında G-Art Galerisi'nde gerçekleşen *Ardışık Totemler ve Diğer Hikâyeler* adlı sergisi. Bu sergide Arslan tüketimin toplumun eleştirisini yeniden üretimle gerçekleştirdiği çalışmaları yoluyla yapmaktadır. Atık olanın yeniden üretimini sunan bu sergi, toplumun tüketim toplumu haline gelmesi ve bu tüketimin atık halini alması, geçiciliği üzerinden anlatmaktadır. Sanatçı, dergi ve kitap sayfalarından ürettiği işleriyle tüketilmiş olanın yeniden başka bir şekilde karşımıza çıkmasını sağlıyor. Çalışmalarında kullandığı teknikler birçok anlama işaret etmektedir; örneğin basılı materyali yeniden üreterek uyguladığı kolâjlar atık olarak değerlendirilen malzemelerin bir sanat ürünü olmasına işaret

ederken, nesnelere ile yeni ilişkiler kurmasına izin veren asamblaj⁵² tekniğine de rastlayabiliyoruz. Arslan'ın eserlerinden esasen sürekli olarak yeniden üretimi görmekteyiz. Buna çoğaltma tekniğinin dönüşmüş hali de diyebiliriz; aynı malzemenin bu defa bir maske ya da kolaj olarak karşımıza dikilmesi gibi. Bu anlamda tüketim ve yeniden üretim aslında insan uygarlığının sürekli olarak dönüşümünü temsil etmektedir. Sergi adını Borges'un aynı adlı öyküsündeki sürekli yenilenen ve böylece sonsuzluğa değin kendi içinde büyüyen bir kitap evreninden almaktadır. Sanatçı Borges'un bu yapıtına gönderme yaparak, bu döngü içinde sonsuz bir dönüşüm ile ilişki kurmaktadır. Kullandığı malzeme ve yapıtlarının anlamı açısından tüketim toplumunun bir eleştirisi ve buna bir başkaldırı niteliği taşıdığını söyleyebiliriz. Bu iki sergi de bahsettiğimiz toplumsal değişimlerin olumsuz taraflarına işaret ederek birer tüketim nesnesine dönüşen değerlerin eleştirisini gerçekleştirmişlerdir. Toplumsal değişimi elbette yalnızca tek bir açıdan ele almamız mümkün değildir, dolayısıyla bu iki sergi de bu değişimin farklı alanlarına yönelik çalışmaların mevcut olduğunu da görmekteyiz; hegemonya kültürü ve kimlik algısı ile tüketim toplumuna dönüşüm.

⁵² Doğal veya hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eserlerinin tanımlanmasında kullanılmaktadır.



Fotoğraf 25, Rafet Arslan, Ardışık Totemler ve Diğer Hikâyeler, G-Art Galeri İstanbul, Şubat 2014



Fotoğraf 24, Rafet Arslan, Ardışık Totemler ve Diğer Hikâyeler, G-Art Galeri İstanbul, Şubat 2014

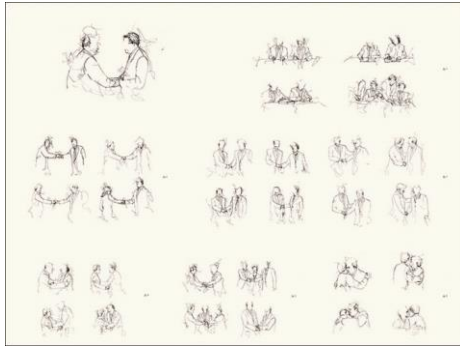
barışı getirecek olan kavramlar olduğuna dair inanç yıkımı, özellikle 19. yüzyılda var olan rasyonel gerçekçiliğin savaflara yol açmakta büyük rol üstlendiğini gördükten sonra akla olan inançlarının sarsılması olarak adlandırabileceğimiz bu değişimlerin öncül sebeplerinden birini art arda beliren dünya savafları olarak belirtsek de, sonrasında yaşanan gelişmeler ve yeni toplumsal düzen arayışlarıyla beraber özellikle kültür endüstrisinin sanatsal değerden yoksunlaşması olarak da söyleyebiliriz. Tüketim kültürünün yükselmesi ile birlikte üretimin seri hale gelmesi ve hızlanması kitleler üzerinde hegemonya kurulmasını destekleyen yeni bir sistemin yani kapitalizmin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu hegemonya, daha önce bahsettiğimiz kitlelerin gerçeklik algısını yönetme biçiminden tezahür etmiş ve özellikle 21. yüzyıla geçerken medya, kitle iletişim araçları bu yönetimin en büyük araçları olmuşlardır. Daha önce belirttiğimiz gibi, sanat gerçeklik algısının yönetiminde kitle iletişim araçları kadar etkileyici bir diğer araçtır. Dolayısıyla, tüm bahsedilen teknik gelişmeler ile birlikte sanat, teknoloji ile olan etkileşiminde içerik bakımından çokça değişim gören, etkilenen bir alan olmuştur. Çoğaltma ve kopyalama tekniklerinin devreye girmesi değişimlerin başlangıcı ve

tetikleyicisi olmuştur. Adorno ve Horkheimer'ın birlikte yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*⁵³ adlı denemede özellikle kültür endüstrisi kısmında belirtilen değişimler bunun anlamlı bir ifadesini oluşturmaktadır. Tüm kopyalama ve çoğaltma işlemleri, günümüze bakıldığında kültürün her şeye bir aynılık bulaştırmasına neden olduğunu göstermektedir. Bu endüstrinin içinde yer alan film, radyo ve yazılı basın gibi araçlar üretimin içeriğinde benzerlikler ve dolayısıyla aynılık/farksızlık ortaya çıkan bir sistem meydana getirmektedirler. 19. yüzyıldan başlayarak bizim bir sanat dalı olarak içeriğinde ve tekniğinde meydana gelen değişimler olarak adlandırdığımız sinema artık günümüzde kendini birer sanat dalı olarak tanımlama zorunluluğundan çıkmıştır. Sinema, aynı zamanda radyo, sanat eseri olarak kabul görmesi gereken bir farklılıktan, kültür birikiminden yoksun olduğu, sıradan ve sık rastlanılır işler oldukları için sanat eseri olma özelliklerinden çıktıklarını göstermektedirler. Kültür endüstrisi artık üretim tekniğini seri üretim şeklinde standart bir üretim sistemi haline getirmiş ve sanat eserinin mantığını toplumsal sistemin mantığından ayırmamaya başlamıştır. Seri üretim, sanat eserinin üretim mantığı olan en başında da sözünü ettiğimiz eserin “hakikatini” arka plana atıp belki de yok edip toplumun “hızla” gelişen ihtiyaçlarına ayak uydurmasına tabi tutulmuştur. Tabi bahsedilen “toplum ihtiyaçları” da yine çok ilginç bir şekilde aslında bu üretimi destekleyen sinema ve radyo gibi iletişim organları tarafından

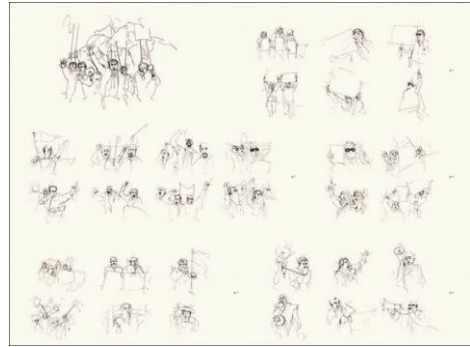
⁵³ Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer. "The Culture Industry as Mass Deception." *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso, 1972. 94-98.

yayılmaktadır. Arz-talep ilişkisini gündeme getirerek, aslında bir bakıma talebin tek bir biçimde, tek bir içerik şeklinde vuku bulmasını sağlamaktadırlar. Aynı türde yapıtlar ve yayınlarla bu sağlama desteklenmektedir. Aynı zamanda özellikle kitle iletişim araçlarının bireyleri nasıl körleştirdiğini, odaklamak istediğine odakladığını ve anlamalarını istediği kadarını anlattığını farklı şekillerle gerçekleştirdiğinin bir eleştirisini yine güncel sanat üzerinden gerçekleştirilen yeni bir sergi üzerinden örneklendirebiliriz. Örnek olarak vereceğimiz bu sergi ise karma sanatçılardan oluşan ve Ocak-Şubat aylarında (2014) Galeri Zilberman'da gerçekleşmiş olan *İstem Dışı Körlük* adlı sergi. Yedi sanatçının çalışmalarını içeren bu ortak sergi de kullanılan malzeme farklılıklarından çok, farklı fikirler ve kavramlar üzerine yapılmış işlerle karşılaşmaktayız. Bu serginin adından da anlaşılacağı üzere söylenmek istenen günlük hayatta kendi önceliklerimize ait işlerimizle uğraşırken beklenmedik bir uyarıcıyı fark etme bozukluğundan söz edilmektedir. Günümüzde en çok da politikada uygulanan bu durum kitlelerin gözünün önüne serilen fakat odak noktalarının değişmesine yol açan bir takım olaylardan bahsetmektedir. Bu noktada algı yönetimi, sistemin kitlelerin algılarını değiştirme gücünün bir eleştirisini de bulabilmekteyiz sergide. Dolayısıyla sanat da göze görülmeyenin gösterilmesi ile ilgilenmektedir burada. Bahsettiğimiz kültür endüstrilerine bağlı medya, politika, eğitim sistemleri ve reklamcılık sektörleri bizim kendi irademizle görmek istediklerimizle oynamakta

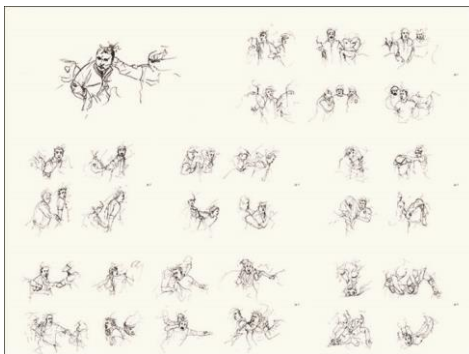
yerlerini değiştirmektedir. Elbette kendi irademizle görmek istediklerimiz kendi entelektuel birikimimiz ve yine o alandaki bilgi birikimimizle de ilgilidir. Bu sergide de yanılısamalar ve algı değişimleri ile ilgili birçok eserle karşılaşmaktayız. Sophie Dvorak'ın üç adet izimi 1.Anlaş/1.Agree(2009/11), 2.Gösteri Yap/2.Demonstrate(2009/11), 3.Tutukla/3.Arrest(2009/11) politik algı yönetiminin işleyişini konu edinir. Gazetelerden derlediği çeşitli politik anlaşmalarla bu anlaşmalara karşı verilen toplumsal tepki ile gözaltına alınan bireyleri ve hak, hukuk yoksunluğunu ve adaletsizliğin nasıl her yerde alışıldık bir olgu haline geldiğini anlatmaktadır. Aynı zamanda tüm bu gösteriler ve tutuklanmaların da yalnızca anlık bir dikkat çektiğini savunmaktadır. Sanatçının izimleri politik bir başkaldırı niteliğinde ele alınabilir.



Fotoğraf 26, Sophie Dvoşak, "I- Anlaş", (2009), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, şubat 2014

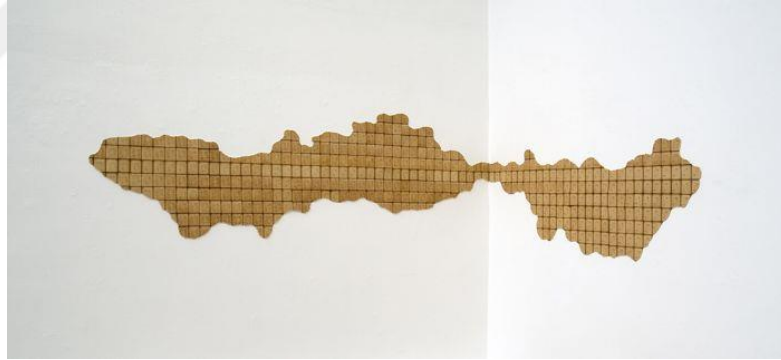


Fotoğraf 27, Sophie Dvoşak, "II- Gösteri Yap", (2009), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, şubat 2014



Fotoğraf 28, Sophie Dvoşak, "III- Tutukla", (2009), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, şubat 2014

Şakir Gökçebağ'ın duvara çivi ile montelenmiş bisküvileri ise malzemeyi sahip olduğu bağlamdan çıkararak ve alışık olmadığımız bir şekilde iletişime geçiren bir eser olma özelliğine sahiptir. Sanatsal çalışmanın maddesel olan ve olmayan değeri hakkında soru sormaktadır. Aynı şekilde *Yapraklarla* (İsimsiz-2003) yaptığı fotoğraf çalışması da optik bir illüzyona işaret eder. Fotoğraflarına baktığımızda Gökçebağ'ın fotoğrafları dijital ortamda rötuşlanmış gibi gözükse de aslında Gökçebağ böyle bir rötuş gerçekleştirilmemektedir.



Fotoğraf 29, Şakir Gökçebağ, "İsimsiz (Bisküviler)", (2003), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014



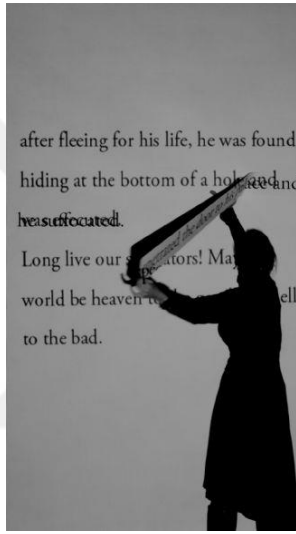
Fotoğraf 30, Şakir Gökçebağ, "İsimsiz (Yapraklar)", (2003), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014

Berat Işık ise video çalışmaları ile sergiye katkıda bulunmuştur. Üç adet videosu ile birlikte görme duyusu ile ilgili çalışmalar yapmıştır ve

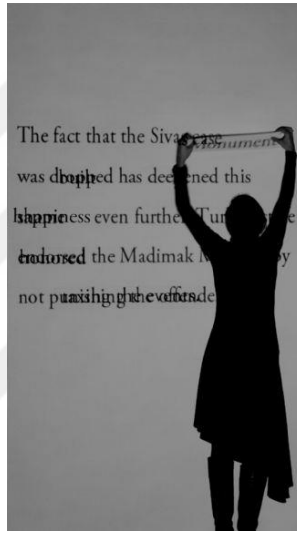
etrafındaki ideolojik sorunlara ise bu videolar yoluyla mizahi bir diller yaklaşmıştır. *Karanlıkta Dans* (2003) adlı videosunda simsiyah bir ekrandan “ben buradayım, baksana, karşıdayım !” gibi yazılarla beraber sesin eşlik etmesiyle izleyicinin aslında etrafındakilere karşı duyarsızlığı gözler önüne serilirken, *Gözü Tamamen Kapalı* (2001) adlı videosunda televizyon karşısında evcilleşmiş ve zihinsel uğraşlardan vazgeçmiş bir insanı görmekteyizdir. *Kıyamet Lütfen* (2009) adlı videosu ise doğuda aklı başında ve hayatta kalmak için görme duyusundan vazgeçen bir ailenin kısa hikâyesini izlemekteyizdir. Son bahsettiğimiz video elbette daha mizahi bir boyut sergilemekle birlikte, üç videonun da sisteme ve sistemin değiştirdiği insanlara getirdiği eleştiriyi sert bir şekilde görmekteyiz. Claudia Lancher Almanca’da “ev ve “sıla” anlamlarına gelen *Heim* (2008) başlıklı video çalışması ile sergiye eşlik etmektedir. Bu çalışmada Lancher bir evin bodrum katından başlayarak tüm odalarının çekilmiş fotoğraflarını video animasyonuna çevirmiştir. Bu görüntüleri panoramik bir şekilde montajlayarak mekânsal algımıza yön verir ve fotoğraf ile sinema arasında yeni bir boyut ekler. Animasyon sakin bir şekilde yalnızca ev fotoğraflarından oluşmaktadır fakat videoya gerilim müziği eşlik etmektedir. Bu da sürekli kötü bir şey olacakmış hissi ile izleyicinin tetikte beklemesine sebep olur. Bernd Oppl da video işleriyle sergiye katılmaktadır. Videolarında teknik ve dijital alanlardan yardım alarak boyutlarında biçimsel bozulmalar uygulamaktadır. İzlediğimiz mekânın boyutları

çarpıtılır ve izleyici gerçek oranlarla kıyaslama girişiminde bulunur. Bu da izleyici üzerinde illüzyon etkisi oluşturmaktadır. *Otel odası* (2012) adlı videosunda ise bir adım daha ileri giderek odayı yavaş yavaş dondurarak izleyicinin algılarıyla yeniden oynamaktadır. İçerisine kamera yerleştirilen dönen mimari modellerden, teknik yollarla gerçekleştirilen birçok video çalışması ise Oppl izleyicinin algılarını meydan okumaktadır. Liddy Scheffknecht bir video bir de fotoğraf çalışması ile sergiye katılmış video çalışmasında futbol sahasında futbol oynayan oyuncuların yalnızca gölgeleri üzerinde izlenen bir maç sergilemiştir. İzleyici maçı yalnızca kamera dönüşleri ve oyuncuların gölgeleri üzerinden izlemektedir. Fotoğraf çalışması ise sanatçının daha öncede kullanmış olduğu güneş ışığını yeniden bir nesne gibi kullanmasıyla ilgilidir. Camın üzerine yerleştirilen silüetler aracılığı ile ışığın kendi kendine şekil vermesine izin verir. Fotoğrafta da silüet yapıştırılmış camın önünde duran bir bitki ile birleşen ışığı ve ikisinin birleşimin yarattığı teklik duygusunun yanılsamasını gözler önüne sermektedir. Son olarak Aylin Tekiner'in video çalışması ise serginin adına birebir uygun bir çalışma içinde medyanın manipüle ettiği bilgilerin algılanması ile ilgilenmektedir. Dili yapıtın nesnesi olarak kullanmaktadır. Gazete manşetlerinde kullanılan dilin nasıl değişken olduğuna ve farklı algılar yaratabildiğine dair bir örnek oluşturan çalışması önemlidir. Bu çalışmasında da okul kitaplarından, gazetelere kadar birçok farklı mecrada kullanılan metinlerdeki kelimelerin birbirinin yerine geçmesiyle ne kadar

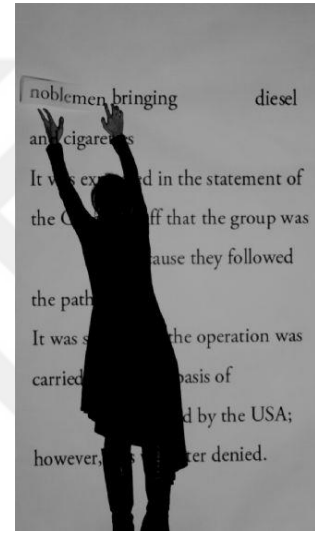
değiştğini göstermektedir. *Dem/Eza/Yâd* (2013) adlı çalışmasında Tekiner son dönemde gerçekleşen üç katliama odaklanmaktadır: Halepçe, Roboski ve Sivas. Bu üç olayla ilgili haberleri sergideki televizyon monitörlerinden farklı mecralarda yapılan haberlerle karşılaştırarak tarihsel gerçeklikleri çeşitli bakış açıları ile yorumlar ve algı farklılıklarını gözler önüne serer.



Fotoğraf 33, Aylin Tekiner, "Dem", (2013), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat



Fotoğraf 32, Aylin Tekiner, "Eza", (2013), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014



Fotoğraf 31, Aylin Tekiner, "Yad", (2013), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014

Marc Quinn'in daha önce bahsettiğimiz Aklın Uykusu (2014) sergisinde yer alan dokunmuş halılardan oluşan çalışmaları ise geleneksel bir teknikle, erken 19. yüzyıl icadı jakarlı dokuma tezgâhlarında üretilmiş olup internetten alınmış dijital imgelerden esinlenmektedir. Onun bu çalışmasını geçmişe bağlayan şey günümüzün görüntüleme yöntemlerine yapılan göndermelerle geçmişteki tekniklerden yararlanmak. Quinn'in

açıklamasına⁵⁴ göre halıların yere serildiklerinde uçan halılara benzemesi ve bu fantezi ögesinin devreye girmesi bu çalışmalarını hem halı hem de heykel olarak algılamasına sebep olmaktadır. Halıların dokunurken meydana getirdiği ağlar Quinn’i yine günümüzdeki ağ fikrine taşıyor ve bu ağı iletişim araçlarının yarattığı ağ fikri olarak algılıyor. Kitlelerin 24 saat haberleştiği bu ağ içinde yaşadığını dile getiriyor. Çünkü teknoloji ile birlikte anında erişebildiğimiz tüm haberleri ve bilgileri beynimizde taşımaktayız.



**Fotoğraf 34, Marc Quinn, Tarihin Yaratılışı Serisi, (2012/2014),
Aklın Uykusu, Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014**

Quinn’in “göz resimleri”nden oluşan çalışması aslında medyaya göndermede bulunuyor. Medyanın paranoyak bakışına, özellikle 11 Eylül sonrası her şeyde terörizm gören o bakış açısına. Quinn’e göre medya bilgileri ayırt etmeden sunuyor ve her şeyi kitlelere aynıymış gibi gösteriyor. Tıpkı kültür endüstrilerinin sanatla bireyleri aynılaştırması gibi.

⁵⁴ “Tarihin İplikleri”, Tim Marlow’un Marc Quinn ile Söyleşi, “*Marc Quinn- Aklın Uykusu*”, sergi kataloğu, Arter Sanat İçin Alan, İstanbul. 2014. 73.

Bu noktada bireyler haberleri ayıklayamıyor ve görmeleri gerekenleri göremiyorlar.

**Fotoğraf 35, Marc Quinn,
Yıldızların Görünmediği
Yerlerin Haritası(Gece Görüşü-
Mavi- Asya), (2013), Aklın
Uykusu, Arter İstanbul, Şubat-
Nisan 2014**



Bu noktada da, biraz önceki kısımda bahsettiğimiz *İstem Dışı Körlük* sergisinin kavramsal içeriği ile bir ilişki kurabiliriz. Bilgi kirliliği esas görülmesi gerekenleri algımızın dışına atıyor. Quinn tüm bu temaları yapıtlarında ele alırken bir anda parmak izi ve göz üzerine bir takım çalışmalar yapmaya karar verirken bulduğunu söylüyor kendini. Çünkü ona göre, gözetim ve denetim sistemlerinin bir parçası olan parmak izi ve retina taraması, güncel toplumlarda bireylerin yaşamlarının güç kaynakları tarafından belirleniyor olduğunun bir işaretidir. Bu paranoyak dünyayı temsil etmeye çalışırken parmak izi resimlerini yapmaya başladığını anlatıyor. Sonrasında bir küreye bakarken aslında bir göze baktığını fark eden Quinn ikisinin aynı şekle sahip olmasından dolayı kolayca iç içe geçebildiklerini anlatmaktadır. Marc Quinn'in bedenle kurduğu ilişki ise coğrafya ile olan benzetmesinden gelmektedir. Bedenin insanın içinde

yaşadığı ülke olduğunu düşünen Quinn aynı zamanda her insanın katasının kendi bedeni olduğunu da söylemektedir. Dolayısıyla beden üzerine düşüncelere ait çalışmalarının varlığının sebebi de bu bakış açısı diyebiliriz.

Yukarıda verilen sergi örnekleri yapıtların ne anlatmak istedikleri, bir fikir ortaya sundukları ve bunları farklı tekniklerle yansıttıkları üzerine örneklerden oluşmaktadır. Örneklerini verdiğimiz eserlerin çoğunun konusu aynılaşıma ve iletişim çağındaki bilgi yoğunluğuna bağlı olarak gelişen bilgi kirliliğidir. Bir anlamda kültür endüstrilerine hizmet eden bir kirlilik beraberinde teknolojinin sanatın içinde önlenemez bir biçimde gelişmesine ve sanatın önüne geçmesine neden olmaktadır. Adorno ve Horkheimer, yapıtın içeriğinin özünden idea olarak bahsetmekte ve kültür endüstrisinin bizim de daha önce bahsettiğimiz teknik ayrıntıların ve efektlerin bu ideaya egemen olmasıyla geliştiğini savunmaktadırlar. Yani, bir anlamda çoğaltma tekniklerinin eserin kült değeri ve “aura”sından vazgeçmesi bahsedilen kültür endüstrisi ile birlikte hegemonya kültürünün ve tek tipliğin, farksızlığın ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Artık dünya bir bütün halinde aynılardan, özgünlükten yoksun olarak var olmaktadır, dolayısıyla sinemada anlatılanlar aslında gündelik yaşamdan farklı olmayan anlatılardır ve izleyici de bu algı ile birlikte sinemadan çıktıktan sonra gerçek yaşamını beyaz perdenin bir benzeri, devamı niteliğinde görmektedir. Sesli filmin devreye girmesi bu algıyı daha da doğal hale getirmekte ve günlük yaşam algısı ile beyaz perdede yansıyan algı aynı hisler uyandırmaktadır izleyicide.

Daha önce bahsettiğimiz üzere, montajın gelişimi ile beraber sinemadaki görüntülerin hızlı bir şekilde verilmesi, hem izleyicinin algısını hızlandırmayı amaçlamakta hem de filmi bir bütün halinde algılayabilmek adına daha detaylı bilgi sahibi olunmasını gerektirmekte idi. Her sahnenin anlamını çözmeye çalışan bir izleyici kitlesinin oluşması demektir. Fakat sinema kültür endüstrisi içinde izleyicinin hızlanmasını gerektirmiştir. Bu hızlanma bakma/görme ile ilgili bir hızlanmadır. İzleyicinin tüketirken hızlı hareket etme zorunluluğu gibi, mesela bir müzede ya da sanat galerisinde gezinirken bir resme/heykele istediğimiz süre zarfında bakabiliriz, hatta fotoğraflara dahi onlardan daha uzun süre bakma ihtimalimiz vardır, fakat sinemada görüntülerin art arda gelmesiyle bir sonraki görüntüyü yakalamak için artık bir öncekini de hızlı bir biçimde algılamak zorundayızdır. Bu hız aslında bir anlamda izleyicinin daha az kafa yorması ve düşünmesi üzerine de gelişen bir sistemdir. Bu düşünme etkinliğinin ve sanatın içerik bakımından ideasının arka plana atılması ile gelişen hız elbette kültür endüstrisine ait ürünlerine her ne olursa olsun tüketileceğinin de göstergesidir. Zaten, bu ürünler de artık hızlı bir şekilde tüketilmesi için üretilmektedirler.

Modern çağda artık “sanatçı” olarak adlandırdıklarımız üsluba kusursuz hizmet edenler ve onu eksiksiz bir biçimde yansıtanlar değildirler, “sanatçılar” artık bu dönemde tam tersine üslubun olumsuzluğunu ifade edenler, ürettikleri nesnenin kendi mantığına bağlı kalanlardır. Dadacıların

eserlerindeki bu hırçın anlatının bir ifadesi olarak verebileceğimiz örnekler Picasso'nun tablolarındaki üslubun hakikatten yoksunluğu ile çoğaltılabilir. Bu noktada içerik yani yapının düşünsel planı ve ele aldığı konu önem kazanmaktadır. Sürrealistlerin "otomatik yazı" (automatic writing/écriture automatique) olarak adlandırdıkları teknikle meydana getirdikleri eserleri de yine bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Spontanlığı/içten gelişi (spontaneity) teşvik ederek, bu tekniğin amacı bilinçaltını ortaya çıkarmaktır. Yazım ya da çizim esnasında herhangi bir düzeltme yapılmaz ve akıcı bir şekilde çizime ve yazmaya devam edilir.⁵⁵

Üniforma kavramına dönecek olursak, hegemonya kültürünün farklı olanları toplumdan dışlayarak veya aynı yapmaya çalışarak silmesi bir kenara atmış olmasının örneklerini yine *Aydınlanmanın Diyalektiği*⁵⁶ de bulabiliriz. Aynı içerikleri tüketmeyen bireylerin aynı şeyleri sevmek zorunda olmadıkları kabul edilir; fakat bu sefer de topluluğun dışında bir yabancı olarak yaşamaya mahkûm edilişlerinden bahsedilmektedir. Dolayısıyla, bu dışlanma ve yabancılaşma durumunu istemeyen birçok birey ortak kültüre ait öğeleri tüketmeye ve beğeni düzeyini onlara göre belirleme zorunluluğu hissetmektedir. Toplumun bu denli birbirine eş ve tek düzenek üzerinde olması aynı zamanda sistemi yönetenler tarafından düzenin bozulmayacağı garantisini de talep etmektedir. Düzenin bozulmaması ise kontrol dışında

⁵⁵ Bu tekniği kullananlara André Breton, Salvador Dali, Joan Miro örnek gösterilebilir.

⁵⁶ Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer. "The Culture Industry as Mass Deception." *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso, 1972. 104-110.

herhangi bir şeyin ortaya çıkmaması ve işleyişin olduğu gibi devam etmesidir.⁵⁷ Bu da mekanik çağdaki teknolojik gelişmeler ile sağlanmakta, tüm bu gelişmelerin getirdiği hız her şeyin akıp gitmesine, hiçbir şeyin eskisi gibi kalmadığına işaret etmektedir. Yalnızca bu mekanik düzenin işleyişi istenmeyen hiçbir şeyin gün yüzüne çıkmayacağını yani düzenin bozulmayacağını garanti etmektedir.

Hız günümüzde eğlence anlayışına da işlemektedir. Kültür endüstrisi de sanatı eğlencenin hareketli dünyasına yerleştirmiştir, tam da bu nedenden dolayı Adorno ve Horkheimer sanatı özgünlüğünden, eleştirel gücünden arındırarak, tam anlamıyla bir tüketim ve “kültür” nesnesine dönüştürmüştür ve o eski hantallığından yani eğlencenin hızlı ve tüketici dünyasına giren sanatın müzelerdeki sessiz, sakin ve durağanlığından çıkarmıştır. Bu “hantallıktan” çıkış ve sanatın eğlence dünyası ile buluşması ise tüketim kültürü ile gerçekleşmiştir. Tüketim kültürü ile bağdaşması ise sanatın seri üretim merkezine oturmasıyla meydana gelmiştir. İzleyicinin dikkatini tüm bu gelişmelerle birlikte artık teknik çekmektedir. Nedeni ise hiçbir şeyin eskisi gibi kalmamasını isteyen yeni sistemin ideolojilerinin de gelip geçici olması ve bu yüzden içeriğin de aynı uçuculukta olmasıdır. Fakat elbette tekniğin yardımlarını bir kenara atmadan içeriğin ve eserin düşünsel planının da önemi olduğunu düşünen sanatçılar mevcuttur. Bunların örneklerini de yapıtları kavramsal sanatçılara esin kaynağı olan Marcel

⁵⁷ Konunun toplumsal ve politik boyutuna dair, Foucault, Michel, *İktidarın Gözü (1954-1988)*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007 başlıklı kaynağa bakılabilir.

Duchamp, Joseph Beuys ve Sol LeWitt gibi isimleri verebiliriz, bu isimlerden Sol LeWitt daha çok resim ve kendi tarzından ötürü “yapı” olarak adlandırdığı heykeller yapmıştır. Kavramsal sanat dışında minimalizmin de kurucularından olan LeWitt’in eserleri hem üretilirken hem de eserin düşünsel boyutunda tekniğe yakın durmaktadır. LeWitt’e oranla Beuys’ün eserleri yapı itibariyle değil de konu olarak teknolojiye daha yakın durmaktadır, fotoğraf makineleri ya da sinemanın teknik olarak gelişmişliğinden biraz daha uzak olan Beuys’ün çalışmaları Kavramsal sanatın düşünsel boyutunu ön plana çıkararak, yapıtın anlatmak istediği şeyler olduğunu göstermektedir. Tekniğin bu denli öne çıktığı bir anlayışta sanat yapıtlarında daha önce bahsettiğimiz üzere izleyicinin hızlanmasının devreye girdiği gibi uzun süreli algılamayı gerektirecek olan zihinsel uğraşlardan da kaçınılmaktadır. Kültür endüstrisinin sanatı eğlenceye ve hıza dönüştürmesi ile birlikte sanat yapıtlarında bu şekilde bahsedilen zihinsel uğraşların azaldığı da yeniden dile getirilebilir. Teknik bu noktada eserin ortaya çıkış süresinin dışında eserin daha öncede bahsettiğimiz düşünsel boyutunda ortaya çıkmaktadır, yani teknikten ziyade teknoloji ve teknolojinin eleştirisi eserlerde gözükmektedir. Teknoloji eleştirisinden bahsederken bir anlamda aklın eleştirisinin sanata yansımaları dile getirmemiz gerekir; çünkü daha öncede bahsettiğimiz 20. yüzyılda ortaya çıkan Sürrealizm, Pop-Art ve Kavramsal Sanat’ın bir önceki yüzyılda meydana gelen ve yeni yüzyılda da devam eden savaşların akıl ve teknoloji

çağından uzaklaşmayı dolayısıyla bir yanda çok fazla teknik gerektirmeyen yapıtlarla bu eleştiriyi gerçekleştirirken bir yandan da izleyicilere bu eleştiriyi anlatmayı tercih etmektedir. Bu durumun en iyi örneğini görüntülerin durağandan hareketliye geçişini yansıtan sinema üzerinden vermemiz gerekirse, olayların gelişmesi hiçbir yeni ve beklenmedik bir şekilde meydana gelmez, önceki olayları izleyerek gerçekleşmesi istenmektedir. Bir bütün olarak sahnenin tek başına detaylı bir algılanması istenmez. Bu durumda kültür endüstrisi ile 19. yüzyıldan itibaren gelişen teknik kullanımında sanatçıların bireysel tercihleri de pek uyuşmamaktadır. Toplumun birbirine benzeşmesinden kopmaya çalışan izleyici kitlesi sinema örneğinden yola çıkacak olursak her bir sahneyi detaylı anlamlandırma, her bir kareyi en ince ayrıntısına kadar algılama ve yorumlama, diğer sahneye geçmeden önce var olan sahneyi eksiksiz bir şekilde o karede kameramanın kadrajına aldığı her görüntüyü anlamak isteği içindeyken kültür endüstrisinin getirileri ile birlikte sanat ve eğlenceyi bir arada yaşamayı tercih eden kitle daha yüzeysel bir bakış açısı içinde olmaktadır. Akıl ile ilgili olarak Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde⁵⁸, aklın sanatın en alt düzeyinde anlamsızlığı yok ettiği gibi en üst düzeyinde de anlamı yok eder demektedir. Sanat ve eğlencenin kaynaşması yalnızca sanatı değersizleştirmekle kalmaz aynı zamanda eğlencenin de sanata dönüşmesine neden olur. yani eğer eğlence sanata dahil olabiliyorsa bunu

⁵⁸ Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer. "The Culture Industry as Mass Deception." *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso, 1972. 115-120.

bir sanat olarak düşünebiliyorsak, sanat için adlandırdığımız zihinsel eylemleri izleyici eğlence için de gerçekleştiriyor olduğunu hissetmekte, daha doğrusu o boyuta geçmektedir. Eğlence bireyler için büyük çoğunlukla, ilk ortaya çıktığından beri tam olarak kalabalık kitleler ile gerçekleştirilen ve “popüler” olan sinema demektir. Eğlence bir anlamda zorla sanat haline gelmiştir. Bir illüzyon gibi sanatın eğlence ve hız kültürü ile bütünleşmesi ile “sıradanlaşması” diğer bir anlamda ikisi arasındaki sınırın anlaşılmasını zorlaştırmıştır. İkisi de birbirine dönüşmüştür. Bütün bunlar eşliğinde elbette gerçek algısı da değişmektedir. Gerçek artık sürekli yinelenen, hangi mecra yoluyla olursa olsun gerek sinemada gerek radyo ile sürekli tekrarlanandır. Çünkü sürekli tekrarlanana karşı koymak ve ona inanmamak da imkânsız bir hale gelmektedir. Gerçek herkes için aynı, sürekli karşılaşmaya alışık olunan bir durum oluyor. Bu anlamda herkesin “gerçek” olarak adlandırdığı da kamerada yeniden üretilen olarak algılanmaktadır. Yeniden üretim sürekli olarak devam ettikçe sistem kendini devam ettirecek bu da hegemonya altına alanların yani hükmedenin işine gelecektir. Durmaksızın üretim, sistemi ayakta tutan bireyler sayesinde gerçekleşmektedir. Kültür endüstrisi sanatı da eğlencenin ortağı olarak yeniden üretime bağlamaktadır. Yeniden üretimin sağlıklı olduğu imajı çizilmektedir. Önceleri bunu basit bir şekilde fotoğrafların yayılması örneği ile verebiliriz. Bir fotoğrafın birden fazla kere basılarak çoğaltılması yeniden üretimin bir örneği olacağı gibi sonrasında sinemada filmlerin

çekildikten ve montajı tamamlandıktan sonra defalarca izleyiciye sunulması, daha çok izleyici tarafından görülmesinin sağlanması kültür endüstrisinin yeniden üretime bağlandığını gösterebilir. Aynı zamanda en temel örnek olarak Andy Warhol'un "ready-made"(hazır nesne) üretimleri de buna birer örnektir, Warhol'un bu üretimleri bir eleştiri amacıyla gerçekleştirmiştir, fakat ister istemez sanatta seri üretim konusu kültür endüstrisinin tüketimi ön plana çıkarması sonucunda meydana gelmektedir.

Kültür, bir anlamda aklın sanata yaptığı bireylerin içindeki devrimci düşüncelerine yapar. İkisini de evcilleştirebildiği halde endüstri ile donanmış kültür daha fazlasını yapabilmektedir. Endüstriyel kültür halka bunlardan hangisi ile yaşamlarını sürdürebileceklerini zihinlerine yerleştirir. Birey, elbette hayatta kalmak için hangisi gerekiyorsa onu yapacaktır. Zihinsel aktivitelerden vazgeçen izleyici tercihini sanat ve eğlencenin yüzeysel birlikteliğine bırakacak, bıkkınlığını bu bırakışın itici gücü olarak kullanacaktır. Bu noktada üniformalaşma kavramına geri dönerek, bireysel olanın ikinci plana atılması herkesin aynışması ve genel olana ait eğilimlere ait olma düşüncesi aynı zamanda erke teslim olmayı da getirmektedir.

Kültür endüstrisi, sanatın artık yayılabilir ve kitleler tarafından maliyet gerektirmeden ulaşılabilir olması bir anlamda sanata dâhil olan alanlarla sanatın benzeşmesine yol açmıştır. Böylece pahalı olmayan sanat tek bir kitleye ait olmakta çıkıp halkı da belirli sınırlar içinde tutmaktan vazgeçip, o

sınırları genişletmektedir. Fakat bu genişleme sanata dâhil olan birçok alanın daha öncede söylediğimiz gibi sanatı benzeştirmeye başlamaktadır. Sanat, eğlence ve ticaret üçlemesinde olduğu gibi. Bireyler böylesi bir sistemin içinde kendilerini diğerlerinden ayıran özellik ve beğenilerini geri plana atarak benzeşmekte, genele ait beğenilere ilgi göstermekte ve sanatı zihinsel bir uğraş olmaktan eğlence odaklı bir anlayış olarak görmeye başlamaktadır. Bu bakış açısı tüm izleyiciler için yapılabilecek bir genelleme değildir elbette ve sanatın birer kültür endüstrisi ögesi olduğunu kabul edip içeriğinin boşaltılmasına karşı çıkan sanatçılar daha öncede örneklerini verdiğimiz Kavramsal Sanat, Arte Povera, Happenings, akımlarına benzer akımlar ortaya çıkararak yeni teknikleri denemeye başlamışlardır. 21. yüzyılda daha detaylı örneklerini görebileceğimiz bu düşünce, sanatın seri üretim olarak meydana gelmesinde bir yanlışlık görmeyen fakat üslup anlamında daha çok insana değer ve bir meselesi olan yapıtlar üretmeyi tercih edeceklerdir.

2.3. Sanat Üretim Teknikleri ile Sanatçının Rolünün Değişimi

Sanat yapıtları değerlerini tüketim ve yeniden- seri üretim toplumu içerisinde elbette ticari amacından almaktadır. Sanat ve eğlencenin bir araya gelmesi, sanat ile ticareti de bir noktada buluşturmaktadır, tüketim bunun belirgin göstergesidir. Bu da sanatın kült işlevinden arınmış olmasının başka bir işleve ticari anlamda bir işleve dönüşmek üzere olduğunu göstermektedir⁵⁹

Bu noktada artık her şey gibi sanat da alınıp verilebildiği sürece anlamlıdır anlayışına hizmet etmektedir. Burada bir parantez açarak sanatçının aslında daha önce örnek verdiğimiz Rönesans Dönemi'nde dahi sanatını bir burjuva sanatının işe yararlılığı ölçüsünde sürdürmekte olduğunu belirtebiliriz O dönem sanatçıların yaptığı eserler de birer meta değerindeydi; fakat bunu, bu meta niteliğini olumsuzlayarak gerçekleştirmekteydiler. Bir anlamda sanatçılar aslında pazardan yani talepten uzaktılar; fakat yine de belirli isimlerin siparişleri üzerine gerçekleştirdikleri eserleri ile aslında sisteme dâhildiler. Özellikle Rönesans dönemi koleksiyonerlerin ortaya çıkmaya, sanatçılardan özel olarak eserler sipariş edilerek bu eserlerin toplanmaya başlandığı bir dönemdir. Bu noktada inceleme alanımızın büyük bir

⁵⁹ Bkz: Benjamin, Walter, "Fotografin Kısa Tarihçesi" - *Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. Horowitz, Noah. *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 2011. Smith, Terry. *What Is Contemporary Art?* University of Chicago Press:2009.

bölümünü oluşturan çağdaş sanatın toplum, tarih ve kültür ile bağının ne olduğunu sormak onun ne derece katkı sağladığına da cevap bulmamıza yardımcı olabilir. Sanatın özellikle çağdaş sanata geçişinde onu en canlı tutan aslında onu karşılıklı etkileşimli hale getirmektedir.⁶⁰ Kitle iletişim araçları ve teknolojinin gelişiminden bahsederken insanın bunlarla ilk yüzleşmesinin bir farenin deney aracı olarak kullanılmasındaki çaresizliği ve zayıflığı hissetmesine sebep olabilir.⁶¹ Teknoloji ve medyanın hâkimiyeti kültür endüstrilerini tüketim boyutunda etkilerken bunun örneklerini özellikle pazarlama ve reklamcılık sektörlerinde görebilmekteyiz. “Piyasaya sürülmeyen her şey kaçınılmaz derecede ortadan kaybolmaya mahkûmdur” diyerek bu fikrini dile getirmektedir Bourriaud.⁶² Dolayısıyla kültür endüstrisine dolanmış olan sanat biçimini, işlevini değiştirecektir. Bu açıdan daha çok ilgi görmesi ve bireyleri arasında daha etkileyici bakış açıları sunması açısından sanat mutlaka sosyal yaşamda meydana gelen değişimleri de takip etmelidir. Bu onun toplumsal yapı ile olan ilişkisini yansıtacaktır. Özellikle 20nci yüzyıl, daha öncede birçok kez bahsettiğimiz üzere makineleşme ile gelen toplumsal çöküşlerin gerçekleştiği irasyonallite ile beraber anlık(spontaneity) felsefenin mücadelesi içinde geçen bir yüzyıl olma özelliği taşımaktadır. İnsan gücünün yerini alan makineleşme süreci bireylerin psikolojik yönden çöküşünü de getirmiştir. Kültür endüstrisine

⁶⁰ Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les_Presses Du Réel, 2009.

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.9.

bağlı olsun ya da olmasın sanat bu anlamda mutsuz ve umutsuz insana geleceği vaat eden bir dünya sunmaya çalışmaktadır. Nicola Bourriaud'ya göre bu açıdan bakıldığında sanatın özellikle 20nci yüzyılda herhangi politik bir anlam içermemesi ya da buna atıfta bulunmaması oldukça saçmadır.⁶³ Tekrar kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasına bağlanacak olan bu durum birçok teknolojik gelişme ile beraber insanın bireyselliğini de ön plana çıkarmaktadır. Günümüz ile kurabileceğimiz bir bağlantı çerçevesinde internet üzerinden kendi başımıza gezintiler gerçekleşecek deneyimlediğimiz ve aldığımız bilgiler buna örnek olarak gösterilebilir. Bu noktada Bourriaud kültür endüstrilerine alet olmuş televizyonun tersine sanat insanları kendine ait bir alanın içinde yalnızlaştırmamaktadır ve tiyatro ile sinema gibi belirli bir görsele hapsetmemektedir diyerek sanatın farkını da anlatmaya çalışmaktadır.⁶⁴ Bu anlamda etrafındaki toplumsal ve politik değişimler ile iç içe olan sanat elbette sonu olan bir şey değildir, süreklilik arz eder. İnsanlar etraflarıyla iletişim kurdukça ve bu iletişimler sonucunda bir takım geri bildirimler gerçekleştirdikçe sanat da devam edecektir. Fakat elbette toplumlar büyük değişimler yaşamakta ve bu topluma ait bireyler de bu değişimlere maruz kalmaktadır. Günümüzün bilgilendirilmiş bireyi ile 19. yüzyılda henüz bu bilgi aşamasına yeni başlamış olan birey arasında algıda farklılıklar mevcuttur. Günümüzde çok daha gelişmiş teknolojik terimlerden bahsetmek mümkün ve bu teknolojik gelişmeler elbette sanat

⁶³ Idem.12-14.

⁶⁴ Idem15-16.

üretim şekillerini de onu algılayan izleyici profilini de etkilemektedir. Günümüzde artık sanatın estetik formundan ziyade onun oluşum şekillerine odaklanılmakta ve yalnızca görsel biçimde üretilmiş olmasından da başka alanlar ile ilişki halinde olmasına dikkat edilmektedir.⁶⁵ Sanat esasında insanın fiziksel dünya ile olan ilişkisini konu almaktadır, bu ister bir resim ister bir fotoğraf ya da bir kitap olsun daima insanın etrafındakileri anlayabilmesine yardımcı olmak, sorular sormak için üretilmektedir. İzleyiciler de bir sanat eserine baktıklarında temelde bu soruyu sormaktadırlar, karşılaştıkları eserlerde anlam bulmaya ve onu mantık çerçevesine oturtma çabası içindedirler.

Çağdaş sanat, bireysel üretim ve kolektif bir şekilde sınırları ortadan kaldırma yoluyla eleştirel ve belki de yıkıcı diyebileceğimiz bir etki bırakmaktadır, daha önce denenmemiş teknikler ve üretimleri buna örnek olarak verebiliriz.

Joseph Beuys'un *I like America and America likes me*(1974) adlı performansı da anlatmak istedikleri açısından yararlı olabilir. Kendini birkaç günlüğüne bir çakalla aynı odaya kilitleyen Beuys insan ile doğa arasındaki uzlaşmayı işaret etmektedir. Çakal burada kapitalizmin kaybettirdiği değerleri de simgelemekte ve bir sembol olarak kullanılmaktadır. Bu noktada sanat insanın toplum ve tarih ile arasındaki bağları ve ilişkileri

⁶⁵ Idem.21.

sorgularken buna cevap bulma konusunda ne kadar yararlı olmuştur tartışılır.

Önümüze açılan yepyeni bir yüzyılda elbette bambaşka ölçekte sanat anlayışları ile karşı karşıya gelmiş bulunmaktayız. Başlangıcından günümüze kadar çağdaş sanat içinde birçok akım bulunmaktadır. Bunların bir kısmını daha önce örneklendirdik, kavramsal sanat, Pop-Art gibi akımların çok daha fazla üstünde duruldu, bunun bir sebebi de bu iki akımın resim dışında farklı üretim şekillerinden yararlanmış olmasıydı. Çağdaş sanatın içinde sayabileceğimiz Ekspresyonizm, Kübizm, Fovizm gibi farklı akımlardan da söz edebilmekteyiz, fakat daha çok resim sanatında karşılaşılabileceğimiz bu akımların dışında kavramsal sanatın üretim teknikleri ve kullandığı nesnelere bakımından gösterdiği farklılık onun üzerinde daha fazla durmamıza sebep olmuştur. Çağdaş sanat içinde barındırdığı farklı sanat dalları açısından da tanımlanması zor bir alandır. Ortaya çıkışının ve sanatçıların bu üretim tarzını benimsemesinin sebebini teknolojik gelişmeler ile beraber insanın bu gelişen teknoloji ile ilişkisine ve yine bu teknolojik gelişmelerin küreselleşmeye sebep olmasıyla açıklayabiliriz. Kimi sanatçılar özellikle de bu geçiş dönemini deneyimleyenler insanlığın bu hızlı geçişinin sanata olan etkilerini işaret etme, gösterme, hatta eleştirme ihtiyacı hissederek, farklı üretim teknikleri ve kullanım alanları tercih etmişlerdir, bu sebeple kimi geleneksel sayılabilecek medyumlar ve ifade biçimleri (mesela -resim ya da heykel)

kullanırken (Jannis Kounellis) kimileri de sanat nesnelere kendi bedenlerini (Joseph Beuys) kullanarak gerçekleştirmektedir. Bu açıdan özellikle günümüz teknolojisinin daha da gelişmekte olduğunu, insanların küreselleşen dünyada her açıdan-bilgi, duyu, haberdar olma-sınırsız yaşadıklarını düşündüğümüzde güncel sanatın hangi noktalara geldiği de konunun önemli bir noktası haline gelmektedir.

Özellikle 1960'lerden sonra sanatçılar arasında ağırlıklı olarak kabul görmeye başlayan Pop Art, Hyperrealism, Kavramsal sanat, Performans sanatı gibi sanat dalları sanat üretim tekniklerine ve bakış açısına da yenilikler getirecektir. Sanat artık bir bütün olarak düşüncelerin aktarımında kullanılan bir araç olarak görülmeye başlandığından sanatın nesnesi önemini yitirecektir. Dolayısıyla diyebiliriz ki yeni yüzyılda sanatçılar geleneksel sanat anlayışından kopmuşlardır. Geleneksel sanat anlayışı derken elbette yalnızca yapılan üretim tekniklerinden değil, eserin sergilendiği yerden, üretilirken kullanılan gereçler ve sonrasında o eserin anlattığı hikâyesi gibi durumlar ile gelenekten kopmaktan bahsetmekteyiz. Bahsedilen ve yeni başlayan sanat üretimindeki kimi sanatçılar için örneğin Lawrence Weiner'ın tipografik metinleri geleneksel yapıttan uzak olmaları, Vito Acconci'nin kendi kendini ısırarak ve Tescilli markalar(1970) adıyla gerçekleştirdiği performansı ve Joseph Beuys'un elinde ölü bir tavşan tutarak gerçekleştirdiği "Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?"(1965) adlı performansı gibi örnekler verilebilir. Geleneksel sanat anlayışında

karşılaşmamızın mümkün olmadığı bu farklı yapıdaki eserler, izleyicinin eline somut anlamda herhangi bir eser dahi vermeyebilir. Söz konusu soyut olanı, elle tutulamaz olanı, nesnel olmayanın bir fiyatı olması ve satın alınabilir olması buna örnek olarak gösterilebilir. Wim Delvoye, Rodney Graham koleksiyonerler ve alıcılar üzerine yaptıkları tattoo eserler, performanslar, video eserler, “ephemeral artworks”ler bahsedilenlere iyi birer örnektirler. Güncel sanatın kendine has dinamikleri arasında, bazı eserlerin boyutları, bedelleri ve fiziksel niteliklerinden dolayı sadece sanat kurumları tarafından alınabilip sergilenebilmeleri ortada somut bir eser mevcut olmamasının soyut olana bir değer katmasıdır. Hatta bazı sanatçılar, Murakami veya Kusama gibi büyük markalarla iş birliği yapmaktadır. Globalleşme ile beraber, belki de 21. yüzyılın sanatçıları, bir önceki dönemlerle kıyaslırsak, üretim/tüketim sisteminin parçası olup, bu anlamda daha az “özgür”lerdir. Güncel sanatçının tam da bu şekilde yani yapıtlarının satılabilir olmasıyla kültür endüstrisinin parçası haline gelerek hızlı ve sürekli üretimin kurbanı olduklarını da söyleyebiliriz yukarıda adı geçen sanatçıların belirli markalar ile çalışıyor olmaları kültür endüstrinin sanatı ele geçirmesi konumunda da iyi birer örnektir.

Nesnenin önemini yitirdiği, nesne üretiminden ziyade fikir ve kavram üzerine yapılan üretimlerin destekçisi olan birçok sanatçının yaptığı açıklamalardan da bu sanat anlayışının önümüzdeki yıllardaki örnekleri alt üst edeceğini fark etmekteyiz. Kavramsal sanatçılardan biri olan Sol

LeWitt⁶⁶; sanatta yapılan uygulamanın yani onu üretme biçiminin önemli olmadığından esas üretimin makine anlayışı ile düşüncenin oluşturduğundan bahsetmektedir. Fotoğrafın ortaya çıkışından Sürrealist fotoğrafçılık örneklerine geçilmesinde yavaş yavaş fark edebileceğimiz düşünce ve mizansen farkının net açıklamasını birkaç sene sonrasında burada görebilmekteyiz. Bu anlamda kavramsal sanatçının esas amacı yapıtını izleyicinin düşünce yapısında yani tam da isminin gerektirdiği gibi kavramsal anlamda ilginç ve izlemeye değer bulmasını önemsemektedir. Bu noktada, sanatta kullanılan yeni tekniklerin çok da dışına çıkmadan yalnızca kullanılan yeni tekniklerin düşünsel bir geçmişe ait olduğunu anlattıktan sonra yine kavramsal sanatçılardan biri olan Joseph Kosuth'un⁶⁷ bir açıklamasından yola çıkarak 20. yüzyılda medya araçlarının da sanatçı açısından bahsedilen Kavramsal sanat anlayışında ne kadar etkin bir rol oynadığını görebiliriz. Kosuth açıklamasında⁶⁸ yeni yapıtların eskileri ile karşılaştırıldığında dekoratif bir amaç taşımaktan bağımsız, yalnızca göze hitap etmek amacıyla üretilmemiş ama düşünsel boyutta öneme sahip olduğu için olabildiğinde çok fazla insanla temas etme gerekliliğinde olan yapıtlar olduğundan bahsetmektedir. Dolayısıyla bu amaca hizmet eden

⁶⁶ Amerikalı sanatçı. Daha çok "strüktür" adını verdiği üç boyutlu düzenlemeler yapmıştır. 1960'larda Kavramsal Sanat üzerine birçok makale yazmıştır.

⁶⁷ Amerikalı kavramsal sanatçı. 1960'lardan itibaren ürettiği eserlerinde düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklanmıştır. Yaşadığı çağ için sanatın değil, sanat felsefesinin gerçekleşebileceğine inanan bir sanatçıdır. Aynı zamanda sanatın Duchamp öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrıldığı görüşünü savunmaktadır.

⁶⁸ Antmen, Ahu. "Sözcükler ve Düşünceler Arasında: Kavramsal Sanat(1960...1970...)." *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010. 194-195.*

yapıtlar üretme amacıyla uyguladığı yöntemi ise gazete ve dergilerde yer satın alarak işlerini buralara yerleştirdiği şeklinde anlatmaktadır. Böylece, sanatçının aynı yapıtı farklı yerlerde birden fazla noktada yer işgal ederek daha çok kitle ile temas etmiş olmaktadır, burada sanatçının kitle iletişim araçlarını tam anlamıyla bir *medium* olarak kullandığının ve bu sayede aktarmak istediğini de daha kolay ve hızlı bir şekilde aktarabildiğini görebilmekteyiz.

Bir yandan da 1960 sonrasında yapılan tüm sanat yapıtlarının bu akım çerçevesinde gerçekleşmediğini belirtmek gerekir. Dolayısıyla 20nci yüzyılda sanat eseri anlayışı ve sanat yapıtlarının içeriği bakımında değişimler gözlemlenmekle beraber kavramsal sanat akımı dışında da gerçekleşen üretimleri göz ardı etmemeliyiz. Pop art akımı içerisinde gerçekleşen Andy Warhol üretimleri, *Happenings* içerisinde Allan Kaprow'un izleyicilerin yalnızca seyretmesi değil bir şekilde katılımını ve yalnızca bir defa deneyimlemelerini sağladığı "18 Happenings in 6 Parts"(1959) adlı performansı daha "demokratik", sanata herkesin katılımını amaçlayan ve sanatı burjuva hastalıklarından kurtarma amacıyla olan Joseph Beuys, Yoko Ono, George Maciunas gibi isimlerin öncülük ettiği Fluxus hareketi de bunlara örnek olarak verilebilir.

İletişimin karşılıklı olmaya başladığını fark eden sanatçılar, izleyiciyi de eserlerini katmaya çalışmışlardır. İzleyicilerin yapıtlara katılmasının ve hatta satın alınabilen ve sonrasında kendileri tarafından değiştirilebilen

yapıtların bu noktaya gelmesinin bir anlamda hegemonya kültürünü yönetenlerin arzusu olduğunu sonrasında sanatçıların tercihlerinden de algılayabiliyoruz. Özellikle çağdaş sanat ve 1960'lardan itibaren gelişen performans sanatı veya –Fluxus ve Pop Art gibi akımlar sanatın ticari çarklara alet olmasını eleştiren buna karşı çıkan işler üretmektedirler. Bunun en anlamlı örneklerinden biri de özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalyan kanadı olan Arte Povera'dır⁶⁹. Bahsettiğimiz bu sanat akımlarının neden böyle bir eleştiri gerçekleştirdiğini anlayabilmemiz için öncelikli olarak, sistemi yönetenler ve sanatçılar arasında ters düşen bakış açısının nedenlerini incelememiz daha doğru olacaktır. Sanatta içerik değişiminin sebebini yalnızca teknik gelişmelere bağlamamız çağdaş sanatın doğuşu sebebini kısıtlamamıza yol açacaktır. Teknik gelişmeler elbette sanatta yeni ufukların açılmasına sebep olmuştur, sanat ve teknolojiyi yakınlaştırarak sanatın bilimle de iletişim halinde olmasına neden olmuştur. Hem canlılığın en küçük yapıtaşı olan hücre formlarını incelemeye hem de fotoğraf makinesinin tekniğini geliştirmek adına mercekler, lensler gibi birçok alanda bilgi sahibi olmaya davet etmiştir. Fakat eğer sanat 19. yüzyıldan itibaren yalnızca teknoloji ile olan bağı sebebiyle değişime uğramış olsaydı, daha önce bahsettiğimiz kültür endüstrisi içinde muhtemeldir ki eğlencenin bir koluna dönüşecek ve hegemonya sistemine hizmet etmek için var olmuş olacaktı. Sanatı insanların içindeki ayrılık hissini fark ettirmeden arka plana

⁶⁹ Bu hareketin detaylı açıklamasını daha sonra yapacağız.

atma ve tüketime özellikle de ortak beğeni tüketimine alışmaları için bir slogan olarak kullanmış olacaktı. Sanat şu bahsettiğimiz boyutuyla yalnızca ticarete ortak olmuş bir anlayışa sahip olacaktı gibi gözükmektedir. Fakat elbette, yüzyıllar boyunca da her düşüncenin bir karşıtı doğduğu gibi sanatın bu anlayışa hizmet etmesini istemeyen sanatçılar özgürlükçü sanat hareketini yarattılar.

21. yüzyıla yepyeni bir kapı açtıklarından söz ettiğimiz sanatçıların toplumsal yıkımlardan yararlandıklarını ve bunları yansıtmak istediklerinden bahsederken tam olarak sanatın ticari meta haline gelmesine karşı çıkılmasından söz etmekteydik. Daha önce adını verdiğimiz Arte Povera sanatından söz etmemiz bu özgürlükçü sanat anlayışı hakkında fikir sahibi olmamıza yardımcı olacaktır. Arte Povera⁷⁰ 1960 sonrasında ortaya çıkan yeni sanat akımları İtalyan ayağını temsil etmektedir. Farklı yapıtların üretimlerinde kullanılan malzemelerindedir. Malzemelerinin başlıca özellikleri ise gelip geçici, atık ve doğal malzemeler olmasıdır. Bu akımın amacı gündelik yaşamımızda denk geldiğimiz sıradan malzemelerin sanata taşınmasıdır. Doğal malzemelerden yararlanan sanatçılar, sanat yapıtlarında hayvanlar ve doğadan yararlanarak aslında bir anlamda yalnızca modern sanatın malzeme dağarcığını genişletmekle kalmamış izleyicinin kullanılan bu malzemelerin dönüşümü de izlemesine olanak sağlamıştır.

⁷⁰ Daha önce dönemin çeşitli akımlarının genel özelliklerini tanımlamak için ortaya atılan terim, zaman içinde yalnızca İtalyanlara mal olmuştur. Bu terimi Germano Celant adlı bir yazar ve küratör Polonyalı tiyatro yönetmeni Jerzy Grotowski'nin *théâtre pauvre* (yoksul tiyatro) kavramından ödünç almıştır.

Sanat yapıtı bir anlamda canlı bir nesneye dönüşmüştür. Bu akımda modern sanat akımlarının birçoğu gibi gelenekten daha bağımsız üretimler yapmayı amaçlasa da akımın içindeki sanatçılardan bazıları geleneksel yöntemlerle üretim yapmayı tercih etmişlerdir. Buna Marisa Merz⁷¹'i örnek olarak verebiliriz. Sanatçı dokuma türü eserler vererek, sanatın emekle olan ilişkisini ön plana çıkarmaktadır. Bu durumda sanatçının Arte Povera'dan koptuğunu öne süremeyiz. Tam tersine bu noktada sanatçı kimliğini bir yana bırakarak zihinsel bir uğraşa, duyumsamaya önem vermektedir. Akımın isim babası olan Germano Celant bunun bir tür simyacılık olduğunu savunmaktadır. Yapıtlarda kullanılan malzemelerin değişimi ve emek süresini algılamamıza yardımcı olarak tüm bu malzemelerin yeniden keşfini sağlar. Dolayısıyla eser ile zihinsel bir bağ kurulmuş olur. Arte Povera sanatçılarının her biri özellikle belirli kavramlar ve durumlar üzerinde durmaktadırlar ve bunu eserlerinde kullandıkları malzemelerinden anlarız. Örneğin; Giovanni Anselmo su, plastik ve sebze gibi malzemeler kullanarak gerilim, enerji ve yerçekimi kavramlarını betimlemektedir. Neon ışıkları taş ve toprakla kurguladığı enstalasyonlarla sergileyen Mario Merz enerji simgesini yansıtmaktadır. Gilberto Zorio ise interaktif bir sergileme biçimi kullanarak izleyicinin fiziksel katılımının ortaya kattığı enerjiyi bir malzeme gibi kullanarak buharlaşma, basınç ve nemlenme doğal fizik yasalarına göndermede bulunmaktadır. Göndermelerde bulunmaktadır derken

⁷¹ 1926 yılında doğmuş İtalyan heykeltıraş.

sanatçuların yapıtları üzerinden bir “meseleye” odaklanmak istediklerini fark edebiliriz aynı zamanda. Fakat akım içerisinde bulunan ve sanatın ticari bir meta olarak kullanılmasına karşı çıktığını söyleyebileceğimiz en önemli yapıt Yunan asıllı sanatçı Jannis Kounellis’in *12 Horses*(*12 At-1969*) isimli enstalasyonudur. Bu enstalasyon sanatın alınıp satılmasına karşı olan en uç örneklerden biridir ve sanatçının 12 atı bir galeriye bağlamasından oluşmaktadır. İtalya’da Arte Povera etkisinde tüm bunlar gerçekleşirken, bir yandan da eski zengin sanat geçmişlerine de göndermelerde bulunan sanatçılar mevcuttur. İtalya’nın sahip olduğu sanatsal açıdan zengin bir birikimin üzerine bu denli çağdaş sanatsal bir birikim oluşturmanın zor olduğunu düşünen sanatçılar eski ile yeni yani değerli ile değersiz bir arada kullanarak bu sıkıntılarını anlatmaya çalışmaktaydılar. Bu duruma en güzel örneği Michelangelo Pistoletto’nun *Venus of the Rags* (*Paçavralı Venüs-1967*) adlı eserini verebiliriz. Yapıt bir Venüs heykelinin paçavra kumaşlar içinde sergilenmesinden oluşmaktadır. Bu anlayışla Pistoletto değerli olarak nitelenen Venüs heykeli ile değersiz olarak nitelenen paçavra kumaşları bir araya getirmiştir. Aynı şekilde tarihsel olanla güncel olanı da birbirinin içine geçirmiştir. Bu konuya bir başka örneği ise Luciano Fabro’nun değerli malzemelerle yaptığı heykellerini verebiliriz. Arte Povera’nın atık malzeme kullanmasına karşı olarak Fabro altın ve kürk gibi değerli malzemelerle İtalya’nın zengin kültürel geçmişine göndermede bulunurken, bu heykelleri bir hayvan gibi tavandan sarkıtarak sergileyerek de ironik bir göndermede

bulunmaktadır. Arte Povera sanatçının izleyiciyi de üretime veya sonrasında sergileme esnasında katılıma çağırır. Geleneksel üretim örneklerinden biri olan dokuma ile yapılan bir üretim şekli buna daha açık bir örnek oluşturabilir. Alighiero Boetti'nin dokuma dünya haritaları (*Mappa-1967/1994*) içeriği olarak hala güncelliğini korumakta olan eserlerdir. Bu dokumalar Afganistan ve Pakistan'da yaşayan köylülere dokutulmaktadır ve her ülkenin coğrafi konumu o ülkenin bayrağı ile temsil edilmektedir. Bu anlamda dokumanın bir süreç olması gibi dünya haritalarının da sürekli değişen bir süreci temsil ettiği vurgulanmakta ve bu sınırların nasıl yapay bir şekilde belirlendiğine gönderme yapmaktadır. Arte Povera akımı bu akıma isim veren Celant'ın açıklamasıyla birlikte doğadaki unsurların sanat aracılığıyla yeniden keşfedilmesidir. Bir bitkinin büyümesi ya da bir mineralin geçirdiği tepkimeler bunların hepsi doğa kanunlarının sanat aracılığı ile temsil edilmesidir. Arte Povera da bahsettiğimiz tüm bu doğaya ait olan unsurların asla ticari bir meta haline gelemeyeceğini anlatarak bu değişimlerin peşine düşmüş sanatçılardan oluşan bir akımdır. Arte Povera akımının içindeki sanatçıların da söylediği üzere artık bilim adamları ile aynı malzemeleri kullanmaya başlayarak tüketilen doğanın yeniden üretilmesi gerektiğini vurgulamaktadırlar. Onlar endüstriyel ve ticari malzemeleri sanatı temsil edebilecek duruma getirmektedirler. Normalde sanatın bir parçasını olmasını hiç düşünmediğimiz nesnelere sanatla uyumlu bir hale gelmektedir. Bunun örneklerini 21. yüzyılda da

görmekteyiz, ilerledikçe bu akıma göndermede bulunan örneklerden de bahsedeceğiz. Arte Povera akımının sanatçıların sergiledikleri duruş ve doğal malzemeleri kullanma şekline yakın duran Türk güncel sanatçı Osman Dinç'in malzeme odaklı eserlerini incelemek burada anlamlı olacaktır. Osman Dinç'in 2014 senesinin Ocak ayında PiArtworks galeride açılmış olan Teorem adlı sergisinde dikkat çeken durum malzemenin kendisine verdiği tarihsel, simgesel ve fiziksel nitelikleri açısından önem; bunların beraber eserleri oluşturan farklı malzemelerin kullanımında sanatçının amacıdır. Osman Dinç başta metal olmak üzere cam, demir, ahşap, gibi farklı malzemeleri yapıtlarında kullanmaktadır. Bu malzemeleri kullanarak yerçekimi, malzemenin dayanıklılığı ve uygunluğu gibi fiziksel niteliklerinin ve simgelediklerinin üstünde durmayı amaçlamaktadır. Demir bize dayanıklılığı hatırlatırken aynı zamanda yerçekimini de temsil etmektedir. Kullandığı malzemelerden demirin üstünde daha detaylı durmak gerekirse sanatçı, kanımızdaki alyuvarlarda taşıdığımız demir oksit, dört beş bin yıllık bir demir çağı, merkezinde yüzde kırk oranında demir ve nikel saklayan bir gezegende yaşadığımız aynı zamanda gökyüzündeki yıldızların ölümü esnasında demirin oluştuğu bilgilerini bize vermektedir. Bu açıdan bakıldığında üzerinde yaşadığımız gezegen ile bizim bedenimizdeki bağ hatta yıldızlar yani evrenin tamamı ile oluşturduğumuz bir bütün. Dolayısıyla sanatçının kullandığı malzemelerin hepsi hem kendilerine has hem insanlığa ait bir tarih barındırmaktadır. Demir çağı da bunun en önemli

örneklerinden biridir. Sanatçı bu noktada günümüzün demir çağının yıkıntılarının devamı olduğunu düşünmekte ve bu tarihsel bağlarla birlikte unutulmuşu hatırlatmak niyetindedir. Sanatçı eserlerini çoğunlukla kendi eliyle üretmektedir; fakat bu noktada özellikle heykellerinde kullandığı malzemelerin tarihini bilerek ve bunu geleceğe de aktararak üretim gerçekleştirmeyi amaçladığından demir ile ilgili bu tür detaylı bilgilere de sahiptir. Sanatçının bu tür farklı malzemelerden yola çıkarak yaptığı eserleri Arte Povera akımını hatırlatmakta ve kendisi de “hem bu akım içerisinde hem de daha minimal bir çizgide” durduğunu ifade eder. Daha önce bahsettiğimiz malzemenin uygunluğu ve yer çekimi gibi özellikleri heykel üzerinden anlatan sanatçı, çalışmalarına da bu uygunluğa göre gerçekleştirdiğini ve malzeme seçiminde de bu özelliklere göre tercih de bulunduğunu anlatmaktadır. Günümüzde doğa ile kurulan ilişki ve bu ilişkinin önemi açısından Arte Povera akımı temelinde eserler üreten sanatçı tarihi unutmamamız ve onunla yüzleşmemiz gerçeğine karşı başkaldırı gerçekleştiriyor diyebiliriz.



Fotoğraf 37, Osman Dinç, Teorem, Pi Artworks İstanbul, Ocak 2014



Fotoğraf 36, Osman Dinç, Teorem, Pi Artworks İstanbul, Ocak 2014

Bu çalışmaların güncel sanatta bir başka örneğini de Serkan Bayer'in 2014 senesinin Ocak-Şubat aylarında Mine Sanat Galerisi'nde gerçekleşen *Rasdelka* adlı sergisidir. Sergi adını elektriksel ya da manyetik alandaki çekim kuvvetlerini göstermekte kullanılan ikona çizgilerinden alıyor. Bayer bu çizgileri tuvallerinde kendi hazırladığı özel harcı ile birlikte göstermektedir. Sergi iki bölümden oluşmakla beraber bir bölümü evrenin kozmik odası olarak adlandırılmakta ve içindeki metal eserlerle dikkat çekmektedir. Bu oda Bayer'e göre evrenin "server" merkezi olarak sembolize edilmektedir. Bayer'e göre de önceki sergilerde olduğu gibi sanat görünür olmayı görünür kılmaya hizmet etmelidir. Dolayısıyla sanatçı kendi eserlerinde yine kendi üslubuna göre şeyleri görünür kılmaktadır. Duchamp'ın üç boyutlu nesnelere iki boyutlu gölgeler yarattığını, güneşin de gölgelerden söz ederek iki boyutlu yansımalar oluşturmasından yola çıkarak dünya üzerinden gördüğümüz üç boyutlu nesnelere de aslında dört boyutlu başka nesnelere yansımaları olduğu düşüncesiyle eserlerini üretmektedir. Bayer'in görünmeyeni bu dünyanın arkasında yatan görünmezliktir ve bunu kendi üslubuyla yarattığı *Rasdelka* çizgileri ile göstermektedir.



Fotoğraf 38, Serkan Bayer, Rasdelka, Mine Sanat Galerisi İstanbul, Şubat 2014, minesanat.com adlı internet sitesinden

Marc Quinn'in daha önce bahsettiğimiz 2014 senesinde Arter'de gerçekleşen Aklın Uykusu adlı sergisinde yer alan *Flesh Paintings: On Homeopathic Diet*(2013) ve *On Vegetarianism*(2014) adlı eserleri de bahsettiğimiz görünür olanla ilgili bir durumdur. Bir anlamda canlının içinde görünmeyen et parçası görünür olmaktadır ve aslında “saklı olanın bir cazibesi ile izleyicilerin gözünün önüne çıkmaktadır”.⁷² Quinn bu çalışmasında etin ayrıntılarına odaklanmakta ona yaklaşılarak kalınlaşan damarlarını göstermektedir. Fakat bu seriye ait her resmin belli diyetler yapan kişilerin yağ, et ve kas orantısını resmettiğini düşünürsek bir değişim olarak adlandırabileceğimiz bu yapı izleyiciye bir şeyin hem güzel hem de itici olabileceğinin bir kanıtını oluşturmaktadır. Doğa fikrinden yola çıkarsak eğer, Quinn'in doğa kavramı için iki kategori oluşturmaktadır. Birincisi hiçbir benzeri olmayan idealleştirilmiş bir cennet bahçesi diğeri ise “yasadızlık şiddetini”⁷³ barındıran vahşi bir doğadır. Bu iki doğa arasındaki

⁷² Selen Ansen “Eşikte/On the Edge”, -“Marc Quinn- Aklın Uykusu” , ARTER Sanat İçin Alan, İstanbul, 2014. 9.

⁷³ Idem.10.

fark yapaylığın örneğidir.⁷⁴ Doğa aslında kültürel bir kurgudan ibarettir. Daha önce bahsettiğimiz kültür endüstrilerinin de dâhil olduğu sistemin ilerlemesini sağlamak üzere gerçekleşen bir kurgu. Marc Quinn'in eserlerinde de yapay ve kurgu, et ve deri, orijinal ve kopya gibi kavramlar üzerinden gidilerek bu kavramların bir sanat yapıtına ait olan yapaylığı taşıdığını da görmekteyiz.



Fotoğraf 39, Marc Quinn, Flesh Paintings: On Homeopathic Diet(2013), Aklın Uykusu, Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014

Güncel sanat çalışmalarında farklı malzeme kullanımların denk gelmek çok zor değil. Özellikle araştırma yapılan sergiler üzerinde en çok örneğe bu alanda rastladığımız bir gerçek. Tam anlamıyla Arte Povera akımı içerisinde değerlendirmesek de farklı malzeme kullanımı ve kullanılan bu malzemelerin eserin içeriğine olan desteği göz önünde bulundurulduğunda bu konudaki son örnek sergimizden de bahsedebiliriz. Elçin Ekinci'nin

⁷⁴ Idem.

Aralık- Şubat ayları (2014) boyunca Daire Galeri’de gerçekleşen *Düzenin Doğası* adlı sergisi. Bu sergide de Ekinci’nin farklı malzemeler ile ürettiği eserleri ile karşılaşmaktayız. Ekinci izleyiciye doğal olanı hatırlatmakta, tasarlanmamış olanın tasarlanarak iktidar meselesi haline gelmesine başkaldırmaktadır. Sistem tarafından daha önceden inşa edilmiş temsili yapıları yıkmak ve bunları yeni bir düzene göre yeniden kurgulamak üzerine yapılmış bir sergi. Dolayısıyla gerçek olana kurmaca müdahalelerde bulunmaktadır. Örneğin; zamanın ölçülendirilmesini kinetik bir heykel ile anlatırken ritim, düzene yol alan ölçü ve biçim meselelerini de pergel ve doğada bulunduğu bir taş parçasını metal ayaklıkla sergileyerek anlatmaya çalışıyor. Deniz kenarında bir kumsalda kumdan yaptığı geometrik şekiller ile doğanın kurulu bir kültürel düzen olduğuna işaret etmektedir. Aynı zamanda doğada var olan öğeleri kullanmadan yapay bir dünya yaratmamızın da mümkün olup olmadığını sorgulamaktadır. Ekinci’de tıpkı Osman Dinç gibi malzemelerini doğa ile ilişkili olarak seçmektedir. Bireyin ve kültürün doğa ile olan ilişkisini anlatmaktadır. Bio-iktidar, iktidar, bellek ve kavram gibi problematlere vurgu yapan sanatçı kültürün doğa ile olan ilişkisinin unutulmaması ve o damarın kesilmemesi gerekliliğini savunmaktadır.



Fotoğraf 41, Elçin Ekinci,
Düzenin Doğası, Daire Galeri
İstanbul. Şubat 2014



Fotoğraf 40, Elçin Ekinci, Düzenin Doğası,
Daire Galeri İstanbul, Şubat 2014

Farklı malzeme kullanımlarını daha önce bahsettiğimiz Marc Quinn sergisinde de görebiliriz. Marc Quinn’de tıpkı diğer sergilerde olduğu gibi görünmez olanla ilgilenmektedir. “Görünmez olanın başlı başına bir dünya olduğunu”⁷⁵ ima etmektedir. Görünmez olanın izleyiciler tarafından fark edilmesini ve deneyimlenmesini amaçlamaktadır. Bu açıdan baktığımızda daha sonra da değineceğimiz sanatçının “Self” (2011) adlı çalışması önemlidir. Sanatçının kendi kanını kullanarak ürettiği bu eser soğutuculu bir vitrin içinde sergilenmektedir. Quinn malzeme seçiminde kullandığı tercihlerle ilk başta bahsettiğimiz Osman Dinç’in Teorem adlı sergisiyle bir arada okunabilir. Quinn de Dinç gibi yapıtın anlamında belirleyici olan malzemeler kullanmayı tercih etmiştir. Simgesel anlamları nedeniyle tercih ettiği ekmek, kan, balmumu ve kurşun gibi malzemelerin tarihin izlerini taşıması Quinn için önemlidir. Yapıt böylece hem kültürel anlamda hem de

⁷⁵ Selen Ansen “Eşikte/On the Edge”, -“Marc Quinn- Aklın Uykusu” , ARTER Sanat İçin Alan, İstanbul, 2014. 7.

izleyiciler aracılığıyla biçimlenen bir bağlama yerleştirilmesini sağlar. Adından da anlayabileceğimiz üzere ölüm ve geçicilik gibi olgu ve kavramları kendi üzerinden değerlendirmeyi amaçlayan bir yapıttır. Bir anlamda ressamın ve portre fotoğrafı çeken sanatçılara gönderme yapmaktadır. Çünkü ona göre kâğıt üzerine düşen her portre o kâğıda düştükten sonra anlamını özellikle zamansal olarak kaybetmektedir.⁷⁶

Burada Roland Barthes'ın fotoğraflarla ilgili söylediği fotoğrafın zamansal anlamda izleyiciye bir şeyler anlatmak istediğini de hatırlayabiliriz. "Önemli olan, fotoğrafın kanıtlayıcı bir kuvvete sahip olması ve tanıklığının nesneye değil, zamana dayanmasıdır."⁷⁷ Quinn o kâğıttaki portrenin artık "o sırada, orada, öyleymişim" demeye başladığını dile getirmektedir.⁷⁸ Bu eser Emre Ayvaz'a göre iki türlü de ele alınabilecek bir eser. Bedenin gücünü bize anlatan çalışma çünkü bir bedenin içinde dışarıya çıkarılan bir kan yıkıcı bir eylemle meydana gelmektedir. Bu çalışma gerçekleşirken Quinn kendine zarar vermemiştir fakat kanın bedenden dışarıya akması yıkıcı bir eylem olarak nitelendirilmektedir. Fakat aynı zamanda bu eser "bedenin kendini yenileyebilmesi"⁷⁹ ile de ilgili olduğundan yapıcı bir yanı da mevcuttur. Emre Ayvaz bu seriye her beş senede bir yeni bir yapıt/otoportre eklenmesi

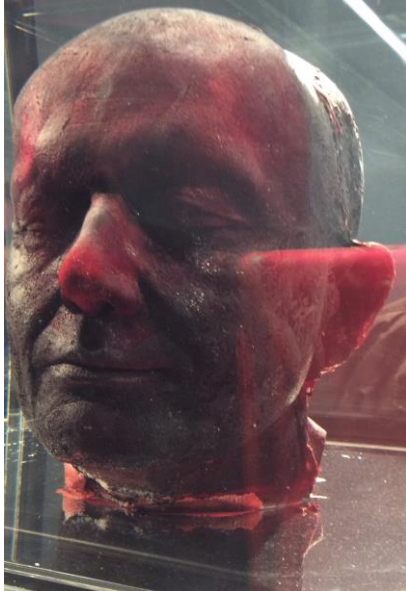
⁷⁶ Emre Ayvaz, "Marc Quinn'in kellesi" "-Marc Quinn- Aklın Uykusu-", sergi katalogu ARTER, İstanbul, 2014.

⁷⁷ Barthes, Roland. "36." *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. 1992. Reprint. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2011. 105.

⁷⁸ Emre Ayvaz, "Marc Quinn'in kellesi" "-Marc Quinn- Aklın Uykusu-", sergi katalogu ARTER, İstanbul, 2014. 128.

⁷⁹ Emre Ayvaz, "Marc Quinn'in kellesi" "-Marc Quinn- Aklın Uykusu-", sergi katalogu ARTER, İstanbul, 2014

Marc Quinn'in hayatında geçen seneler boyunca ne kadar yaşlandığının da izleyici üzerindeki bir kanıtı olacağını dile getirmektedir. Karşılaştığımız örneklerde de belirtildiği gibi sergilerin arka planları tarihsellik ve görünmez olanın görünür kılınmasıyla ilgilenmektedir. Kullanılan malzemelerin farklılığı ise yapıtların anlatmak istediklerine yardımcı olabilmek için seçilen, yapıtın anlamına dâhil olan malzemeler. Marc Quinn ise hem insan bedenini de işin içine katarak hem de yapıtlarını kendi eliyle gerçekleştirmeyen bir sanatçı olarak biraz daha farklı bir yerde yer alıyor. Eserlerini makine ve program aracılığı ile üretiyor olması teknolojiden nasıl yararlandığının bir kanıtı olmakla beraber, teknolojiyi asla gerçeği rötuşlamak amacıyla kullanmaması da önemli bir detaydır ve eserlerini kurgulasa dahi bunu gerçeği perdelemeden yaptığının da bir göstergesidir.



**Fotoğraf 42, Marc Quinn, Self' (2011),
Aklın Uykusu, Arter İstanbul, Şubat-
Nisan 2014**

Bütün bahsedilen bu sergi örneklerinin dışında, sanat ve sanat yapıtları ile ilgili birkaç internet sitesinden denk geldiğimiz İtalyan heykeltıraş Aron Demetz'in yapıtları da bu kapsamda incelenmeye değer. Sanatçı daha önceki sanatçılar gibi insan ve doğa arasındaki uyum ve çatışmaları vurgulamak için ürettiği heykelleriyle dikkat çekmektedir. Bu çatışma ve uyumu göstermek için kullandığı ahşap oyma tekniği farklı malzemelere örnek oluşturmaktadır. Çalışmalarındaki kusursuz oyma teknikleri ile ahşap yüzeyin sorunlu yapısı tam anlamıyla bir tezat oluşturmaktadır. Sanatçı figürleri oluşturmak için reçine malzemesini seçmiştir, bu malzeme değişken bir yapıdadır ve bu malzemeyi heykellerinin yüzlerine koyarak aslında onların düşünceleri ve duyguları gibi yaralara göndermede bulunmaktadır. Çalışmaları aynı zamanda bir mumyayı andırıldığından izleyiciye ölümü ve çürümeyi çağrıştırmaktadır; fakat aslında bu heykeller tam anlamıyla yeniden doğmuşlardır. Kömürleşmiş ve bozulmuş dış yüzeylerinde ortaya çıkan doku pürüzsüzdür. Bu noktada bir “metamorfoz temsili”⁸⁰ olarak algılanabilecek olan bu eserlerin doğadaki malzemelerin yeniden kullanılmasıyla yeni bir şekil almıştır.

⁸⁰ <http://fashioncommunion.com/2014/04/21/natural-and-scary-sculptures-of-aron-demetz/>,



Fotoğraf 43, Narcınyalçın,
Nisan 2014, "Natural and
Psychologic Sculptures of Aron
Demetz,
<http://fashioncommunion.com/2014/04/21/natural-and-scary-sculptures-of-aron-demetz/>, Mayıs 2014

Aynı internet sitesinde⁸¹ yine çürüme ve hayatın gördüklerimizin bir yansıması olduğu ile ilgilenen bir başka sergi haberi de mevcuttur. Bu sergide Christopher David White adlı heykeltıraşın seramik ve beyaz kil ile gerçekleştirdiği ağaç görünümlü heykeller hayatta gördüğümüz her şeyin birer yansıma olduğunu izleyiciye anlatmayı amaçlamaktadır. Ağaca ait küf, damar, yosun gibi detayları tüm gerçekçiliği ile yansıtıran doğada var olan her şeyin bir başkalaşım geçirdiği kanaatinde. Demetz'in yapıtlarına benzer bir şekilde yaşam, ölüm ve çürüme arasındaki döngüyü temsil ettiğini de söyleyebilmek mümkün. Aynı zamanda Quinn'in her şeyin dönüştüğü, yok olmadığı ama başkalaştığı düşüncesinin de bir sanat yapıtındaki kanıtı olarak da algılanabilir.

⁸¹ <http://fashioncommunion.com/>



Fotoğraf 44, bedriyolacan, Mayıs 2014, "Trees Pullulated From Ceramic",
<http://fashioncommunion.com/tag/christopher-david-white/>, Mayıs 2014

20. yüzyılda temellerinin atılmasıyla günümüze kadar ulaşan bu başkaldırı sanatı esasında 19. yüzyılda sanat ve teknolojinin bir araya gelmesinin tetiklediği kültür endüstrisi değişimlerine başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, teknoloji ile sanatı bir arada kullanmaktan kaçınmamış; fakat ikisinin işbirliğinin sistemden bağımsız hareket edemeyeceğini hesaba katmamışlardır. Sanatçının müdahalesi olmadan sistem sanat ile teknolojiyi iç içe geçirerek kendisine hizmet eden bir yapı haline getirmektedir. Sanatçı bu müdahaleyi ya sisteme hizmet ederek ya da sisteme karşı bir duruş göstererek gerçekleştirebilir. Sanat, esasında teknoloji ile yeni teknikler vasıtasıyla bir araya gelirken de bu birleşme sonrasında meydana çıkan kültür endüstrilerinin yaptırımını sırasında da hiçbir zaman tam anlamıyla sisteme hizmet etmez. Çağdaş sanattan itibaren başlayan bir durumla güncel sanatta daha çok hissedilen hem sisteme hizmet eden hem de ona başkaldıran olarak iki türlü veya bu ikilemin içinde de var olmaktadır.

Daha önce de belirttiğimiz üzere, her görüşün bir karşıtı olmasından dolayı sanatı ve sanat yapıtlarını birer piyasa ürünü yapmaya çalışan bir anlayışın karşıtı olarak elbette buna karşı çıkan sanatçılar ve dolayısıyla sanat yapıtları da olacaktır. Kitle iletişim araçları boyut değiştirdikçe kültür endüstrilerinin alanı genişleyecek ve o da bu anlamda boyut değiştirecektir; bu duruma başkaldıran sanat ise günümüzde de görebileceğimiz gibi özgürlüğünü kültür endüstrisinin tekniklerini kullanarak talep edecektir.

SONUÇ

Sanatın teknoloji ile buluşmasını fotoğraf makinesinin ve sonrasında ortaya çıkan kopyalama/çoğaltma tekniklerinin bir sonucu olarak görmemiz sanat ve teknoloji buluşmasının ilerleyen zamanlarda daha net bir şekilde şahidi olacağımız sanatın tek düzeleşmesini de içinde barındırdığı gerçeği ile ele alınmasına sebep olmaktadır. Fotoğraf makinesi ve sinemanın sanat yapıtları üretip üretmediği tartışıla dursun, kültür endüstrisi içinde çoktan yerlerini alan bu yeni teknik gelişmeler sanatı da kendi içine çoktan dâhil etmektedir. Bunun sonucunda sanatın hep aynı beğeni düzeyine hitap eden ve hatta aynı amaca hizmet eden bir kavram yapılmaya çalışıldığı da görülmektedir. Sinemalarda benzer türdeki filmlerin gösterilmesi ve ilginin o yönde olması için tüketim kültürünün yaratılmaya çalışılması gibi etkenler de bu duruma yardımcı olmaktadır. Roland Barthes'ın dediği gibi bir fotoğraf ne kadar çok konuşulursa o kadar çok çarpıtılır ve dolayısıyla her türlü anlama da açık hale gelir.⁸² Bu durumda fotoğrafın aynı zamanda yaratıcılığa yeniden açık olduğunu da gösterebilir. Bu da bir anlamda onun anlamını kaybetmesine yol açar ve anlamını kaybetmiş bir şey daha hızlı tüketilmeye de mahkûmdur. 19. yüzyıldaki sanayi devriminin etkisi ve elbette ortaya çıkan mekanik ve teknik ilerlemelerin hayatın her alanına nüfuz etmesiyle meydana çıkan bu durum her çağda öznel bir başkaldırı niteliği taşıyan sanatla eleştirilmeye başlanmıştır. Bu eleştirel durum ve yaklaşım esasında

⁸² Barthes, Roland, "Birinci Bölüm-15.Göstermek." *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2000. 50. Print.

sanatın teknoloji ile olan etkileşimine değil, bu etkileşimle meydana gelen ticari mekanizmalara alet edilmesine karşı olmuştur ve farklı sanat akımlarının doğuşuna etki sağlamıştır. Özellikle çağdaş sanat akımları bunların en güzel örnekleridir. Fakat bu değişim ve karşı gelme süreci hep devam ettiğinden benzer yapılaşmaları günümüzde de görmekteyiz. İnternet gibi bir olgunun hayatımıza girmesiyle zirveye ulaşan tüketim, sanatta geleneksel yöntemlerin kullanılmasının arka plana itilmesine neden olmuştur. Artık yalnızca bir tıklama ile gerçekleştirilen kopyalama ve çoğaltma teknikleri boylu boyunca çalışmayı gerektirmemektedir. Sanatatak adlı internet sitesinde Eyüp Tatlıpınar'ın yazdığı⁸³ bir yazıya göre yeni dönem “caps” çığırınının birer sanat eseri olup olmadığı tartışmaları ortaya atılmıştır. Bu kavramı herhangi bir görüntünün altına yerleştirilen kırmızı bir bandın üstüne fotoğraftan bağımsız ve esprili bir yazı yazmak olarak açıklayabiliriz. Son dönemde özellikle Türkiye’de yaygınlaşmakta olan bu tür hakkında yazılanlar, Tatlıpınar'ın gelecekte bunların bir galeride sergilenip sergilenmeyeceğini sormasıyla son bulmaktadır. Fakat bugünden bakacak olursak eğer “caps”lerin çabucak tüketilen, üstüne her geçen gün yenisi eklenen muhalif bir fikir belirtme biçimi olduğunu da söyleyebiliriz. Yapan kişi ise her zaman anonim, dolayısıyla bir kişiye atfedilebilecek işler olmadığından kolektif bir aklın ürünü olarak değerlendirilebilirler. Fakat bir estetiğe sahip olup olmadığı tartışılır, insanlar “caps”leri bir sanat yapıtını

⁸³ <http://sanatatak.com/view/Yeni-Turkiye-Sanati-capsler/878>,

beğenip tükettikleri gibi değil muhtemelen yalnızca içerik bakımından hoşlarına gittikleri için tüketmektedirler. Ama elbette günümüz toplumu sanat ve teknolojiyi o denli bir araya getirmektedir ki teknolojik bir şekilde üretilen ve yalnızca teknoloji içinde tüketilen bu tür bir beğenin değer kazandığını da kabul edebiliriz. Tüm bu değerler içinde özellikle günümüzün en önemli kitle iletişim aracı olan internette içerik üretimi ve tüketimi ayrımı olmadığı gibi onun üzerinden gerçekleştirilen sanatsal işlerde de bu ayrım ortadan kalkmıştır. Dahası teknolojinin tam içine gerçekleştirilen bu üretimlerin sanatsal olup olmadığı tartışmaları da önemini yitirmiş ve dolayısıyla sanat-sanatçı/sanatsal olan ve olmayan ayrımları da kaybolmuştur. Yeni medya teknolojileri yaratım ve üretim şekillerini bütünleştirmiş ve bugün birçok çağdaş sanat sergisinde görebileceğimiz *video-art*'lar bunun en güncel örneklerini oluşturmuştur. Bugün Metropolitan Müzesi'nin 17.yüzyıldan 19.yüzyıla, o iki yüzyıla ait 400.000 resmi dijital ortamda yüksek çözünürlüklü bir halde ortaya çıkarması sanatın ve teknolojinin kaçınılmaz birlikteliğini desteklemektedir. Bu vesileyle yaklaşık 400.000 klasik sanat eseri sanat tüketicilerinin bilgisayarlarına yükleyebilmesi amacıyla bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Dahası bu fotoğraflarda Rembrandt'ın otoportresine (internet sitesinde belirtildiği kadarıyla 17. yüzyılda yaptığı bu tablo da dijital ortama aktarılarak bilgisayara "download" edilebilme özelliği kazanmış) kadar oldukça dikkat çekici dijitalleşmiş eserler yer almaktadır. Bu eserlerin

yüksek çözünürlüklü fotoğrafa dönüştürülmüş hallerinin herhangi ticari bir amaç olmadan kullanılması amacıyla internet ortamına aktarıldığı belirtilse de beğeni düzeyinin artık dört yüz yıl önceki görsellerin kendine ait dokusundan günümüzün kusursuz görüntülerine dönüştüğünü de fark etmekteyiz. Fark edilme durumu her çağda gerçekleşen bir durumdur. İnsanlar bir yandan tüketim toplumunun bir parçasıyken bir yandan da bunun bilincinde olarak yaşamaktadırlar dolayısıyla bunu kabul etmekle buna karşı gelmek arasındaki o ince çizgide yaşadığı tüketim toplumundan memnun olsun ya da olmasın güncel sanatın eleştiri oku sapladığı eserlerini de beğenmeye başlamaktadır çünkü bu da tüketimin bir başka yönüdür aslında. Ortak beğeni değerleri günümüzde bir anlamda “meselesi” olanı beğenme halini almaktadır. Sanatçılar ise farkında olsunlar ya da olmasınlar eleştiri oklarını yönlendirdikleri sistemin ya da araçların birer parçası olarak eserlerini gerçekleştirmeye ve bu yönde yeni tekniklerle eserler üretmeye devam etmektedirler. Ali Şimşek’in⁸⁴ de dile getirdiği gibi bu durum belki de eleştirilen hegemonya kültürünün sanatın içinde oluşmaya başlamasına neden olmaktadır. Fakat sanatçının görevinin ne olduğu ayrı bir tartışma konusudur. Sanatçı bir başkaldıran olabilir; ama bunu nasıl yaptığının bir önemi var mıdır? Onun amacı eğer başkaldırma amacını güdüyorsa yalnızca fark ettirmek ve düşündürmek midir?

⁸⁴ <http://sanataak.com/view/Ressamligin-Sonu-mu/854>,

Görsel Dizin Listesi

Fotoğraf 1, Blossfeldt, Karl, <i>Urformen Der Kunst:</i> <i>Photographische Pflanzenbilder</i> , Verlag Ernst Wasmuth A.G. Berlin, (1929).....	18
Fotoğraf 3, Eugène Atget, Church of St Gervais, Paris, (1903)	23
Fotoğraf 2, Eugène Atget, Boulevard de Strasbourg, (1912)	23
Fotoğraf 4, Man Ray, The Kiss, (1935), www.fotofestin.com adlı internet sitesinden fotoğraf	25
Fotoğraf 5, Man Ray, (1936), www.wikiart.com adlı internet sitesinden fotoğraf	25
Fotoğraf 6, Leyla Gediz, Hale,(2013), www.leylagediz.com.....	29
Fotoğraf 7, Leyla Gediz, Hale, (2013), www.leylagediz.com.....	29
Fotoğraf 8,Sun Ra, Interpretation/Yorunlama, (2010), www.lespressesdureel.com.....	30
Fotoğraf 9, Deniz Gül, Kendi, (2013-14), larafresko.blogspot.com.....	31
Fotoğraf 10, Ali Miharbi, News Ticker/Haber Bandı, (2014) alimiharbi.com	32
Fotoğraf 11, İz Öztat, Hayalet Işığı, (2013), www.art- agenda.com	33
Fotoğraf 13, Çağla Köseoğulları, Yersiz, Sanatorium, İstanbul, Şubat 2014	40

Fotoğraf 12, Çağla Köseoğulları, Yersiz, Sanatorium, İstanbul, Şubat 2014	40
Fotoğraf 15, Marc Quinn, Buck and Allanah (2009), Aklın Uykusu, Arter İstanbul, Şubat –Nisan 2014	54
Fotoğraf 14, Marc Quinn, "Complete Marble" serisinden Stuart Penn (2000), Aklın Uykusu, Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014	54
Fotoğraf 16, Marc Quinn, "Complete Marble" serisinden Selma Mustajbasic (2000), Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014	54
Fotoğraf 17, Marc Quinn, "Complete Marble" serisinden Tom Yendell (2000), Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014	54
Fotoğraf 18, Robert Wiene, Dr.Caligari'nin Muayenehanesi, (1920).....	59
Fotoğraf 19,Cesare Zevattini, Ladri di Biciclette, (1948)	59
Fotoğraf 20, Guillermo Gomez Pena, Mapa Corpo 3, (2009)	76
Fotoğraf 21, Atalay Yavuz, Prozac, Protocinema, Özge Bakkaliye, İstanbul, Ekim 2014	85
Fotoğraf 22, Atalay Yavuz, Nightblue, Protocinema, Özge Bakkaliye, İstanbul, Ekim 2014	85
Fotoğraf 23, Özgül Arslan, Uzak Kaç Adım Eder?, Mine Sanat Galerisi İstanbul, Aralık 2013-Ocak 2014, kanalkultur.blogspot.com.tr adlı internet sitesinden.....	96

Fotoğraf 24, Rafet Arslan, Ardışık Totemler ve Diğer Hikâyeler, G-Art Galeri İstanbul, Şubat 2014.....	98
Fotoğraf 25, Rafet Arslan, Ardışık Totemler ve Diğer Hikâyeler, G-Art Galeri İstanbul, Şubat 2014.....	98
Fotoğraf 26, Sophie Dvořák, "II- Gösteri Yap", (2009), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014.....	101
Fotoğraf 27, Sophie Dvořák, "I- Anlaş", (2009), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014	101
Fotoğraf 28, Sophie Dvořák, "III- Tutukla", (2009), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014	101
Fotoğraf 29, Şakir Gökçebağ, "İsimsiz (Bisküviler)", (2003), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014.....	102
Fotoğraf 30, Şakir Gökçebağ, "İsimsiz (Yapraklar)", (2003), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014.....	102
Fotoğraf 31, Aylin Tekiner, "Yad", (2013), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014.....	105
Fotoğraf 32, Aylin Tekiner, "Eza", (2013), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014.....	105
Fotoğraf 33, Aylin Tekiner, "Dem", (2013), İstem Dışı Körlük, Galeri Zilberman İstanbul, Şubat 2014.....	105
Fotoğraf 34, Marc Quinn, Tarihin Yaratılışı Serisi, (2012/2014), Aklın Uykusu, Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014.....	106

Fotoğraf 35, Marc Quinn, Yıldızların Görünmediği Yerlerin Haritası(Gece Görüşü- Mavi- Asya), (2013), Aklın Uykusu, Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014	107
Fotoğraf 36, Osman Dinç, Teorem, Pi Artworks İstanbul, Ocak 2014	132
Fotoğraf 37, Osman Dinç, Teorem, Pi Artworks İstanbul, Ocak 2014	132
Fotoğraf 38, Serkan Bayer, Rasdelka, Mine Sanat Galerisi İstanbul, Şubat 2014, minesanat.com adlı internet sitesinden	134
Fotoğraf 39, Marc Quinn, Flesh Paintings: On Homeopathic Diet(2013), Aklın Uykusu, Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014	135
Fotoğraf 40, Elçin Ekinci, Düzenin Doğası, Daire Galeri İstanbul, Şubat 2014	137
Fotoğraf 41, Elçin Ekinci, Düzenin Doğası, Daire Galeri İstanbul, Şubat 2014	137
Fotoğraf 42, Marc Quinn, Self' (2011), Aklın Uykusu, Arter İstanbul, Şubat-Nisan 2014.....	139
Fotoğraf 43, Narcınyalçın, Nisan 2014, "Natural and Psychologic Sculptures of Aron Demetz, http://fashioncommunion.com/2014/04/21/natural-and-scary-sculptures-of-aron-demetz/ , Mayıs 2014	141

Fotoğraf 44, bedriyeyolacan, Mayıs 2014, “Trees Pullulated
From Ceramic”, [http://fashioncommunion.com/tag/christopher-
david-white/](http://fashioncommunion.com/tag/christopher-david-white/), Mayıs 2014142



KAYNAKLAR

Adajian, Thomas. 23 Ekim 2007, "The Definition of Art: Historical Definitions". Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/entries/art-definition/#HisDef/>, Ocak 2014

Antmen, Ahu. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar Ve Açıklamalarla*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

Barthes, Roland, "İkinci Bölüm -35." *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2000.

Benjamin, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihi." *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.

Bourriaud, Nicolas, *Postprodüksiyon*. Çev. Nermin Saybaşıllı. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses Du Réel, 2009.

Blossfeldt, Karl. *Urformen der Kunst: photographische Pflanzenbilder*. Berlin: E. Wasmuth. 1930.

Çakır, Mukadder. *Medya Ve Sanat*. İstanbul: Parşömen Yayınları, 2013.

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1981.

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Vol. 33. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1974.

“*Elçin Ekinci –Düzenin Doğası/ The Nature of Order*”, sergi katalogu, Daire Sanat, İstanbul. 2013-2014.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Tarih felsefesi. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2006.

Horkheimer, Max. Aydınlanmanın Diyalektiği. Çağaloğlu, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995.

“*Inattentional Blindness/ İstem Dışı Körlük*”, sergi katalogu, Galeri Zilberman, İstanbul. 2014.

“*Marc Quinn- Aklın Uykusu*”, sergi katalogu, ARTER Sanat İçin Alan, İstanbul. 2014.

Narcinyalçın Nisan 2014, “Natural and Psychologic Sculptures of Aron Demetz, <http://fashioncommunion.com/2014/04/21/natural-and-scary-sculptures-of-aron-demetz/>, Mayıs 2014

Online Etymology Dictionary, "Kunst", dict.cc English-German Dictionary, <http://www.etymonline.com/>.

“Özgül Arslan –Uzak Kaç Adım Eder?/How Many Steps Does Far Make?”, Sergi Katalogu, Mine Sanat Galerisi, İstanbul. 2013-2014.

Rafet Arslan- *Ardışık Totemler ve Diğer Hikâyeler*”, Sergi Tanıtım Yazısı, G-Art Galeri, İstanbul. 2014.

“Serkan Bayer - *Rasdelka 1*”, Sergi Katalogu, Mine Sanat Galerisi, İstanbul. 2014.

“Şimşek Ali, Mayıs 2014, “Ressamlığın Sonu mu?”, <http://sanatatak.com/view/Ressamligin-Sonu-mu/854>, Mayıs 2014

Tatlıpınar Eyüp, Mayıs, 2014, “Yeni Türkiye Sanatı: caps'ler”, <http://sanatatak.com/view/Yeni-Turkiye-Sanati-capsler/878>, Mayıs 2014

“*Trocadero*”, Sergi Katalogu, Nesrinesirtgen Collection, İstanbul. 2014.