

YENİDEN ÜRETİMLER, SİMÜLASYON VE POSTMODERNİZM

Hikmet SOFUOĞLU*

"...bireyin yalnız bir sanata boyun eğerek, yalnız bir ressam, bir heykeltıraş v.b. gibi olması sanatın adının bile mesleki gelişmesinin darlığını ve sanatçının işbölümüne bağımlılığını dile getiriyor..."¹

Gerçeklik, her zaman görüntülerin getirdiği bilgiler aracılığıyla yorumlanmıştır. Felsefeciler de Platon'dan bu yana gerçeği anlamanın görüntüsüz bir yolunun ilkelerini araştırarak, görüntülere olan bağımlılığımızı azaltmaya çalışmışlardır. Oysa 19. yüzyılın ortalarında bu ilkelere tam ulaşacakken, eski politik ve dinsel yanılsamaların bilim ve teknoloji karşısında geri çekilişi kitleleri beklenildiği gibi gerçeğe doğru sürüklememiş, tam aksine görüntülere olan bağımlılığını güçlendirmiştir.

19. yüzyıldaki bilimsel ve teknolojik gelişmeler, özellikle yazılı basının bulunuşu bilgi akışını hızlandırmış, toplumlarda eğitim düzeyinin artmasına yol açmıştır. Endüstrileşme ve eğitim düzeyinin artmasıyla gelişen tarihsel bilinç, o zamana kadar yaşamış olan köylülerin içerisine sızarak "işçi"

*Yrd. Doç., Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi.

¹Marks, Engels, **Sanat ve Edebiyat Üzerine** Çev: Murat Belge (İstanbul, Birikim Yayınları, 1971), s.62.

kültürünün oluşmasına neden olmuştur. Bu sınıf kültürünün ortaya çıkışında en önemli etken kuşkusuz gazete, dergi, ve bildiri gibi herkesin kolaylıkla ulaşabileceği mekanik olarak yeniden üretilen ucuz metinlerdir. Bu metinlerin ucuzluğu, ucuz bir tarihsel bilincin doğmasına ve ucuz kavramsal düşüncelerin gelişmesine neden olmuştur. Bu da toplumlarda iki ayrı gelişmeyi getirmiştir: Birincisi söz konusu mekanik olarak yeniden üretilen metinlerin bolluğu yüzünden geleneksel görüntülerin müze ve galerilere sığınmasıdır. Ucuz kavramsal bilgilerle donatılmış kitlelerce “okunamadıkları” için de büyüsel nitelik kazanmışlar ve güncel yaşam üzerindeki etkinliklerini yitirmişlerdir. Diğeri ise ucuz kavramsal düşüncelerin yeterli olmadığı, büyüsel metinlerin kendilerini alımlayacağı seçkin sınıfın ortaya çıkmasıdır(bilim, yazın v.b. gibi).² Bu gelişimleri göz önüne alarak 19. yüzyılın sonlarına doğru Modern bilincin açıkça ortaya çıktığı söylenebilir. Steven Connor’a göre “...Modern bilincin en önemli özelliği yaşantı ve bilgi arasında giderilmez bir ayırım olmasıdır...”³ Modern bilincin bu özelliğine 20. yüzyıla girerken uygarlığın, geleneksel görüntülerle beslenen “güzel sanatlar”, büyüsel metinlerle beslenen “bilim ve teknoloji”, ucuz metinlerle beslenen “kitleler” olarak parçalanmasıyla tanık oluruz.

Sanatın Tarihsel Sunumu ve Modern Bilincin Oluşumu

20. Yüzyıl kurumsallaşmış bir sanatın geleneksel analizini ve onun etki-tepki türündeki tarihsel sunumu içerisindeki birbirini izleyen akımlar ve biçimleriyle kendisinden önceki sanat anlayışından önemli bir kopmayı içerir. Bu yüzyılla birlikte, mutlak zaman ötesi güzellik anlayışı yerine, zamana bağımlı, göreceli bir güzellik anlayışı ölçüt olmaya başlamıştır. “Modern” olarak adlandırılan bu sanat anlayışını araçsal akılcılık, arılaşmayı

²Villem Flusser, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev. İhsan Derman, (İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1991), s.21.

³Steven Connor, **Postmodernist Culture, An Introduction to Theories of the Contemporary**, (Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1990), s.5.

sonsal erek, yaşam biçimini seçkin bir yansıtma, tarihselliği hareket noktası, müzeyi bağlam, sanatçıyı özgün, sanat yapıtını da biricik olarak değerlendiren bir düşünce biçimi olarak özetleyebiliriz. Hal Foster'ın deyişimiyle Modernizm;

“...arılma tutkusuyla sanatçıya “özel yarışma alanları” sunar, bu da sanatçıda araç kodundan kaynaklanan biçemciliği, sanat söyleminde ise yeniliğin ve farklılığın aşındırılması yoluyla yeni ve farklı işleyen bir tarihçiliğin gelişmesine yol açar...”⁴

Bu açıdan bakıldığında Modernizm, tarihsel ilerlemenin bir ürünü olan “yeni”ye ayrı bir önem verir. Sanatın tarihsel sunumuna bir neden olarak gösterebileceğimiz “yenilik geleneği” modern sanat akımlarının 20. yüzyıl boyunca en önemli amaçlarından biri olmuştur. Her sanat akımının kendisinden önceki sanat akımını yadsıması, bir tür yadsıma geleneğini ve zamanın dilimlere ayrılarak parçalanması da, bir tür “tarihçilik” bilincinin gelişmesinde önemli bir etkidir. Her ne kadar Modern estetiğin önemli kurucularından Habermas bu yenilik anlayışını “şimdinin yüceltilişi”⁵ olarak yorumlasa da bu tür tarihçiliğin, sanat yapıtının çok kısa zamanda, yapay olarak yenilik geleneği ile eskitilmesine, bir anlamda “klasikleştirilmesine” neden olduğu söylenebilir. Bu tarihçilik bilinçliliği şimdiki “an”a öyle bağımlı kalmıştır ki, bellek daha çok geçmişe değil şimdikiye yönelmiştir. Böylece sanat yapıtı, şimdiki “an”ın sunumu olarak kazandığı değeri, bu an geçtikten sonra yitirme tehlikesi ile karşılaşsa da, zamana karşı direndiği ölçüde önem kazanacaktır. Bu da onun, gelecekte geçmişin bir belleği olmasını sağlayacaktır. Bu durumda sanat yapıtı, yeni olması dolayısıyla ayırt edici olacak, bu ayırt edicilik, başka bir “yeni”nin ortaya çıkmasıyla, başka bir biçimin ya da biçimin yeniliği ile modasını yitirmek durumunda kalacaktır. Diğer yandan, modası geçen yeni, zamana

⁴Hal Foster, **Re-Post**, Art After Modernism: Rethinking Representation, Brian Wallis(ed). (New York: David R. Godine Publisher Inc., 1989), s.5.

⁵Jürgen Habermas, **Modernity-An Incomplete Project**, The Anti-Aesthetic, Hal Foster(ed). (Washington, Bay Press. 1986), s.5.

direndiği için bir klasik olma niteliği kazanacaktır. Klasikleştirme anlayışının bir sonucu olarak, Modernizm eskiden yapılmış ya da yapılanlara benzeyen her şeyi bir araya topladığı “müze”leri yapılandırmış ve kurumsallaştırmıştır. Bu müzelerde bulunan her şeyin de sanat olduğuna karar vermiş ve halkın bu müzelere giderek “kültürleneceğini” savunmuştur.

Modern sanatın kurumsallaşmasında diğer önemli ögeler süperstar sanatçılar “dahi”ler ve bunlara eşlik eden “sanat eleştirmenleri”dir. Bu dahi sanatçıların görevlerini bilinmeyen, önceden varolmayan görüntüleri üretmek, yeni buluşlar yapmak, sanat eleştirmenlerinin görevlerini ise, hem sanat pazarını biçimlendirmek, hem de bu görüntülerin tarihini yazmak olarak özetleyebiliriz.

Görüntünün mekanik olarak yeniden üretilmesine olanak tanıyan fotoğrafik teknolojilerin yaygınlaşması modern bilinci doruk noktasına ulaştırmıştır. Abigail Solomon-Godeau “...endüstrileşmiş toplum insanları için görüntü üretimi ve tüketimi, gelişmiş ülkelerin ayrıcalıklı bir özelliği olmuştur”⁶ derken modern toplumun en önemli özelliğini vurgular. Özellikle görüntünün fotoğrafik teknolojilerle yeniden üretimi modern toplumlarda kültür ve ideolojilerin merkezi kanallarından biri olmuştur. Öyle ki modern toplumlarda hemen hemen sınırsız bir yetkesi olan görüntüler fotoğrafik görüntülerdir. Fotoğrafın indirgeyici gerçeklik yaklaşımının, gerçeğin bir kanıtlanması ve doğrulamaları olması varsayımı, onu aile ve kamu kurumlarının hizmetine sokmuştur. Böylece fotoğraflar yoluyla gerçekliği onaylama gereksinimi, modern toplumlarda herkesin bağımlısı olduğu estetik bir tüketiciliğe dönüşmüştür. Fotoğrafın yarattığı devrim konusundaki ünlü yazısı “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri”nde Walter Benjamin, sanat yapıtı ve onun işlevi konusundaki anlayışını üzerindeki değişimleri şu şekilde açıklar;

⁶ Abigail Solomon Godeau, **Photography After Art Photography**, Art After Modernism: Rethinking Representation, Brian Wallis(ed). (New York: David R. Godine Publisher Inc., 1989), s.76.

“...fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlülükten kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlendi. Gözün algılaması, elin çiziminden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden üretme süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti...”⁷

Böylece giderek artan bir hızda kitleler sanat yapıtlarını kitapların okudukları gibi “okumayı” öğrendiği ve seçimle dolaşım özgürlüğünü ustaca işlettikleri için “özgün yapıt” ve “yeniden üretim” arasındaki fark da giderek ortadan kalkmıştır. Özgün yapıtın kazandığı bu yeni işlev, yeniden üretim araçlarının doğurduğu anlaşılır bir sonuç olmasına karşın, bu noktada bulandırma süreci başlar. Artık özgün yapıtın değeri, onun biricik olarak söylediklerinde değil, biricik oluşunda odaklaşır. Bu da sanat yapıtına büyüsel bir nitelik kazandırır. Yapıt değeri, az bulunduğuyla bağlı bağlı bir nesne olarak tanımlanır ve bu değer pazarda biçilen fiyata göre karşılaştırılır ve onunla ölçülür. Ancak “Sanat”ın ticaretten daha üstün olduğuna inanıldığından, yapıtın pazardaki fiyatının onun manevi değerinin bir yansıması olduğuna inanılır. Bu yüzden sanat yapıtındaki “özgünlük” sorunu, tarihsel anlamıyla devletin, büyük şirketlerin ve seçkin ama aynı zamanda çok dar bir çevre olan milyoner koleksiyoncuların bir lüksü haline gelmiştir. Harbert Marcuse de “Tek Boyutlu İnsan “ adlı makalesinde sanat yapıtının TV ve yazılı basında yaygınlaşması sonucunda eleştirel etkisinin ortadan kalktığından, kurulu düzenin sanat eleştirisinin de sanat pazarı tarafından emilerek yok edildiğinden ve sanat yapıtının yalnızca dekoratif değeri ile ortada kaldığından söz eder.⁸ Günümüzde kitleler TV’de, kataloglarda, kitaplarda, gazetelerin Pazar eklerinde bu yeniden üretilmiş sanat eserleriyle o kadar içli dışlı olmuşur ki, müzelere gitmek antikacı dükkanına gitmeyi anımsatır. Max Horkeimer’in

⁷Walter Benjamin, **Tekniğin Olanaklarıyla Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı**, Çev. Ahmet Cenal, (İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1993), s.47.

⁸Harbert Marcuse, **One Dimensional Society**, Twentieth Century Art Theory, Urbanism, Politics and Mass Culture, Richard Hertz ve Norman M. Klein(ed)., (New Jersey: Prentice Hall, 1990), s.370.

deyişiyile sanat yapıtı;

“...şeyleştirilmiş(reified), bir müze parçası haline, starların performansı için bir vesile ya da bir zümreye dahilseniz mutlaka katılmanız gereken bir toplantı aracı haline getirilmiştir...”⁹

Sanatçıların, eleştirmenlerin, galerilerin, müzelerin ve koleksiyoncuların oluşturduğu, karşılıklı çıkarlara dayanan bu karmaşık sistem günümüzde bir tür “Sanat Pazarı”nı ortaya çıkarmıştır. Bu sanat pazarı içerisinde sanatçı, estetik mallar yapan üreticiye dönüşmüş, eleştirmenler, müze ve galeriler de bu düzenin kurumsallaşmasında önemli işlevler yüklenmişlerdir. 20. yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkan Postmodern söylem bu sanat pazarı tartışmalarını başlatmış ve sanatın “tarihçilik” anlayışını Modernizmin başlangıcı ve bitişi olarak değerlendirerek kendisini tarih sonrası(Post-History) kavramıyla özdeşleştirmiştir.

Yeniden Üretimler ve Postmodernizm

Her ne kadar, Modern sanat makina ögesini sanat yapıtı içerisinde gizlemeye çalışmışsa da, insan görüşü perspektif örneğinde olduğu gibi makinaya bağımlı kalmıştır. Bu bağımlılık daha sonra optik bağımlılığa dönüşmüş ve bugün bilgisayar aracılığı ile görüntü sayısal olarak kodlanarak bilgiye dönüştürülmüştür. Görüntü üretiminin geçirdiği bu evrim, günümüzün sanat anlayışını da değiştirmiştir.

Yukarıda değindiğimiz gibi, Modern sanat anlayışına göre her sanat dalının kendine göre bir kodu ve doğası vardır. Ancak bu kod çözüldüğü ve bu doğa fazlalıklardan arındırıldığı ölçüde sanat ilerleme kaydeder. Bu yüzden Modern kuramcılar sanatçıların “arı” bir biçim bulana dek eski teknolojilerle üretilmiş sanat biçimlerini, yeni teknolojilerle

⁹Max Horkeimer, **Akıl Tutulması**, Çev. Orhan Koçak, (İstanbul: Metis Yayınları, 1990), s.81.

kaynaştırılmamaları gereğini savunmuşlardır. Örneğin fotoğrafın “arı” bir sanat biçimi olabilmesi için Alfred Stielitz, “fotoğrafın kendine özgü estetiği olduğunu ve resim sanatından tümüyle farklı bir sanat olduğuna inanmış ve bütünüyle medium’un(kameranın) biricikliğinden kaynaklanan bir biçem oluşturmaya çalışmıştır.”¹⁰ Böylelikle “arı” fotoğraf gerçek dünyanın bir bölümünü kişisel bir bakış açısıyla elde edilebilecek ve bu yolla sanatçının biçemi ile fotoğrafın “arı” biçemi kaynaşmış olacaktır. Bunun için Alfred Stielitz “dolaysız fotoğraflar çekmiş, bu fotoğraflar üzerinde düzenlemeler yapmamış, kamera oyunlarına kendisini kaptırmamıştır.”¹¹ Buna benzer olarak ilk film kuramcılarında Rudolf Arnheim da mekanik olarak yeniden üretilebildiği için bir sanat olarak kabul edilmeyen sinemayı, sanat yapıtının “biricikliğini” aracın biricikliği ile özdeşleştirerek Modernist anlamda “arı” sanat anlayışı ile bütünleştirmeye çalışır;

“...bir şeyin sanat ürünü olması için, kullanılan araç (medium) o üründe açık seçik belli olmalı. Bir kimsenin bir yeniden üretime baktığını bilmesi yeterli değildir. Nesneyle onu betimleyen aracın her birini nasıl etkilediği bitmiş üründe belli olmalıdır. Aracın özellikleri en büyük sanat ürünlerinde en çok hissettirirler.”¹²

Sinemaya bu bakış 1920’lerin sonlarına doğru “arı” ya da “Avant Garde” sinema anlayışına doğru yönelmiştir. Arnheim “fotoğrafın yeniden üretim bağlarından kendini kurtarıp, canlı resim gibi insanoğlunun arı yapıtı haline geldiğinde, filmin öteki sanatların yüksekliğine erişebileceğine”¹³ inanıyordu. Bu görüşlerin benimsenmesiyle 1920 yıllarında hem fotoğraf hem de sinema bütünüyle diğer sanatlardan ayrılmış başlı başına “arı” bir sanat dalı haline gelmiştir.

¹⁰Time Life Books, **Great Photographers**, (Nederland:Life Time Books, 1973), s.128.

¹¹Peter Pollack, **The Picture History of Photography**, (New York: Henry N. Adams, Inc., Publishers, 1977), s.81.

¹²Rudolf Arnheim, **Film as Art**, (London: Faber and Faber, 1958), s.7.

¹³**Aynı**, s.175.

20. yüzyılın ortalarında Flux, Happenings, Pop ve Kavram sanat hareketleri sanatın “arı”lığını bozmuş, farklı disiplinler ve sanat dallarının kaynaşmasına neden olmuşlardır. Bu dönemlerde sanatçılar sanat-toplum ilişkisine yönelerek, kitle iletişim araçlarına uygun görüntüler üretmeye başlamışlardır. Bunlardan en önemlisi Postmodernizme geçişi sağlayan Pop sanattır;

...Pop sanat bir meta-sanat ya da meta dil(bir başka dil üzerinde konuşan dil) olarak yorumlanabilir. Bu anlamda seçtiği nesnelere gerçekten değil, kitle iletişim araçlarında ve grafik tasarımda bulunan gerçeğin sunumunu alır...¹⁴

Platonik anlamda Pop sanat, kopyanın kopyasını üretmeyi amaçlamış, gerçeği yeniden üretimin içinde aramış ve “özgün yapıt” ile “yeniden üretim” arasındaki “fark”ı sorgulamıştır. Postmodernizm için, Modern anlayışın öteden beri savunduğu “araç kod”undan kaynaklanan sanat anlayışı aşılmış ve bu yüzden Postmodern uygulamalarda video, bilgisayar ve fotoğraf gibi elektronik olarak yeniden üretim araçları Modernizmden farklı bir anlayışla kullanılmaya başlanmıştır. Aracın biricikliği(sanatçının kullanmış olduğu malzeme) ve sanat yapıtının biricikliği sanatın dallara ayrılmasına ve Hal Foster’ın deyimiyle “sanatçıya özel yarışma alanları” sunmasında önemli işlevler yükledikleri söylenebilir. Bu anlayışa tepki olarak, Postmodernizm araçlara ve tarihselciliğe bağlı olan Modernizmden önemli bir kopmayı gösterir. Postmodern kuramın önde gelen isimlerinden Boudrillard, “üretim toplumunun tüketim toplumuna dönüştüğünü, yeni teknolojilerden medya, siberetik, modeller, bilgisayar ve eğlence endüstrilerinin endüstriyel üretimin yerine geçtiğinden”¹⁵ söz eder. Boudrillard görüntülerin dünya hakkında bilgi vermeleri gerekirken birer “gösterge” durumuna dönüştüğünü savunur. Görüntülerin birer

¹⁴ John Walker, A. **Art in the Age of Mass Media**, (Clevton: W.H. Ware and Sons Limited, 1983), s.22.

¹⁵ Douglas Keller, **Jean Boudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond**, (Stanford: Stanford University Press, 1989), s.61.

“gösterge” durumuna dönüşmesinde en büyük etken kuşkusuz fotoğrafik görüntülerdir;

“...gerçekte postmodern sanatın katıldığı her eleştirel ve kuramsal olgu, fotoğraf(sinema-bilgisayar) tarafından açıklanabilir. Özgünlük, biriciklik ve sahiplik(autorship) gibi olgular fotoğrafik(sinema-bilgisayar) sürecin doğasından ortaya çıkmıştır.”¹⁶

Gerçekte fotoğraf, video ve bilgisayar tarafından üretilen görüntüler, birer “simulacrum”dur, yani aslı olmayan yeniden üretimlerdir. Bu da bizi Boudrillard’ın simülasyon ya da simulacra olarak adlandırdığı Platon’dan beri varolan düşünceye götürmektedir.

Simülasyon

Simülasyon’un sözcük anlamı başka türlü göstermek, taklit etmek, benzetmek anlamlarına gelmesine karşın, Boudrillard simülasyonu şu şekilde açıklar;

“...simülasyon basit anlamda taklit yapmak değildir, bir kimse hasta taklidi yapıyorsa, karşısındakini yatağa yatarak hasta olduğunu inandırmaya çalışır. Eğer bir kimse simülasyon yapıyorsa kendisinde hastalığa ilişkin belirtiler üretir. Böylece taklit yapmak ya da başka türlü göstermek, bozulmamış gerçeklik ilkesinden ayrılır. “Fark” her zaman belirgindir, yalnızca maskelenmiştir. Simülasyon ise doğru ile yanlış arasında ya da gerçeğe düşsellik arasındaki farkı zorlar. Eğer simülasyon yapan hasta, hastalığın belirtisini üretirse o hasta mıdır? değil midir? Bu durumda simülasyon, hastanın hasta olup olmadığına karar veremediği durumdur.”¹⁷

Jean Boudrillard simülasyonların üç aşamada gerçekleştiğini ileri sürer. Birinci aşamada Modern dönemden önceki “doğal değer yasasının

¹⁶Abigail Solomon Godeau, **Ön. Ver.**, s.80.

¹⁷Jean Boudrillard, **Precession of Simulacra**, Art After Modernism: Rethinking Representation, Brian Wallis(ed). (New York: David R. Godine Publisher Inc., 1989), s.254.

eğemen olduğu aşamadır.”¹⁸ Bu aşamada asıl ve kopya ilişkisi gerçekleşir.(Platon’da ilk örnek olarak “idealar”la duyuşsal varlıkların ilişkisi buna örnek olarak verilebilir). Görüntülür bu aşamada, nesnelere ya da olayların sunumları ya da kopyalarıdır.

İkinci aşamada endüstriyel değer yasasına göre seri halde yeniden üretim aşamasıdır.(Fotoğrafik ve sinematik görüntüde olduğu gibi). Bu aşamada üretim mekanikleşir. Teknoloji ve mekanik yeniden üretim yeni bir gerçekçilik oluşturmaya başlar. Bu aşamada özgün örneğin üretiminde yinelenebilir olmak önem kazanırken, yeniden üretim bir düşünce biçimini oluşturur. Fotoğraf ve sinemanın bulunuşuyla, sanat kendi “aura”sını kaybeder ve gerçeğin sunumuna ilişkin görevlerini terkeder.¹⁹ Böylece yeniden üretimde benzerlik yerine, benzerlik etkisi yaratmak önem kazanmıştır. Etki yaratmak amacı, varlık ve görüntü, asıl ve yeniden üretim arasındaki ayrımı yok etmektir.

Üçüncü aşamada ise, modellerin gerçekliğe egemen olduğu asıl anlamdaki simülasyon aşamasıdır.(Bilgisayar animasyonu ve 3 boyutu bilgisayar görüntüleri buna örnek gösterilebilir. Sayısalık bu aşamanın metafizik ilkesini oluşturur. Ortada yalnız Kod’lar ve bu kod’lardan oluşan işlem ağı vardır. Bu aşamada Platon’un model-kopya düşüncesi elektronik teknolojilerle başka bir yöne, bir benzemezlik ilkesine doğru yönelmiştir. Dolayısıyla modelin aynısı olma fikri ortadan kalkmış, sadece bir dış görüntü benzerliği ortaya çıkmıştır. Bu görüntü benzerliği aynı zamanda görüntünün kopyasını içermektedir. Bu durumda simülasyon, görüntünün görüntüsü haline geçtiğinde, birbirinin ardına dizilen görüntülerin anlamlarının değiştiği durumda, artık modelin ilk halinin görüntüsü bile ortadan kaybolduğunda, model(gerçek) üzerine kurulu bir düşünceden

¹⁸ Douglas Keller, **Jean Boudrillard:From Marxism to Postmodernizm anda Beyond**, (Stanford: Stanford University Press, 1989/, s.78.

¹⁹ Aynı., s.79.

çıkılmış oluruz.²⁰ Bu bir bakıma Platon'un tersyüz edilmiş halidir. Platon'da gerçeğin görüntüsüne ulaşılırken, simülasyonda görüntünün gerçeğine ulaşılır. Boudrillard bu aşama için şunları söylüyor: Simülasyon bir alanın, kendisine gönderme yapılan bir varlığın bir tözün simülasyonu değildir. Modeller yoluyla ne başlangıcı ne de gerçekliği olan bir gerçeğin yani gerçekten daha gerçek olanın(hiper-reel) üretmesidir.²¹

Boudrillard'a göre artık günümüzde, gerçeğe tamı tamına uyan, böyle bir gerçeği bire bir yansıtmaya temel olacak bir dünya yok; sadece gerçeği yeniden üretmeye yarayan çeşitli modeller, aslında gerçeğin genetik bir küçülmesi olan simülasyonlar var elimizde. Gerçeğin yeniden üretimi, küçültülmüş matrislerle, komut modellerine göre yapılıyor artık. Simülasyonlar, herhangi bir gerçeğe göndermede bulunmadan gerçek olanın yerine geçmektedir.²² Böylece modeller ve kodlar gündelik yaşamda egemen olmaya başlar. Kodlar, insanlara işaretler gönderir ve bu işaretleri sürekli sınayarak yeniden üretim düzeyine kaydeder. Bu açıdan bakıldığında modeller, iç mekan tasarımına ilişkin elkitapları, alt-metinler(bize hangi kitabın iyi, hangi filmin kötü olduğunu söyleyen eleştirel yazı ve talimatlar) ve tüm diğer taklit etme modelleri "gerçek"i önceller ve gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımın artık belirgin ya da geçerli olmadığı taklitlerin gerçeği oluşturduğu ve "gerçek" sayıldıkları hipergerçek bir toplumda sonsuzcasına üretilirler. Umberto Eco'nun belirttiği gibi "...Çağdaş sanat izleyicisi...yapıtı sunan eleştirel bir deneme(taklit modeli) yardımıyla onu anladığında, artık yapıtı okumak istemez. ondan sağlanabilecek herşeyi daha önceden elde etmiş gibi

²⁰ Aynı., s.80.

²¹ Aynı., s.79.

²² Stephen Watt, **Boudrillard's America (and Our?): Image, Virus, Catastrophe**, Modernity and Mass Culture, James Naremore and Patrick Brantlinger(ed)., (Indianapolis: Indiana University Press, 1991), s.149.

hisseder kendini...²³

Boudrillard, sanatın, politikanın ve bireylerin böyle bir simülasyon toplumunda yapabilecekleri tek şeyin zaten üretilmiş olan biçimleri bir araya getirmek ve bunlarla oynamak olduğunu savunur;

“...Gerçekte sanat, eleştirel ve yıkıcı işlevini yitirmiş, bir tür ağırlıksızlık durumunda bütün biçimlerin bulunduğu bir küre halini almıştır. Bütün olası biçimlerle oynanabilir ama artık kendisi yoktur. Karşısında ne düşman ne de bir sistem vardır...Sanat kendi özelliğini kaybetmiş, bir mozaik halini almıştır. Sanat tarihi ya da biçimlerin tarihi bitmiş, sanat kendi kendisini tüketmiştir. Bütün biçimler denenmiş, varılabilecek en üst sınıra gelinmiştir. Geriye yalnızca parçalar kalmıştır. Parçalarla oynamak işte bu Postmoderndir”.²⁴

Özetlersek, günümüzde yeniden üretim teknolojileriyle gerçeğin çoğullaşması Postmodern dönemin en tipik belirleyicisidir. Elektronik iletişimin gelişmesiyle günümüz sanatçısı sayısal değerlerle açıklanan bir gerçeklikle karşılaşmıştır. Bu durum sanatçının dışındaki gelişmelerle ortaya çıkmış ve yine sanatçının denetimi dışında sürüp gitmektedir. Bu durumda sanatçının görevi bu olguyu yadsımak ya da teknolojinin bu ideolojik biçimini olduğu gibi benimseyerek yeni sanat biçimleri üretmek değil, bilim ve teknolojiyi yanına alarak, insan makina ilişkilerinde sibernetik yaratıcılığı destekleyici bir görüşü benimsemektir. Elektronik teknolojilerin başarısı, disiplinler arası bir ortam yaratması, uzmanlaşmış bilgiyi ortadan kaldırması ve herkesin sanat yapma olanağını tanımasıdır. Böylece simülasyon, görüntü sentezi, kavramsal modellerin elektronik üretimi, edilgin bir duruma dönüştürülmüş bireyi, etkin hale getirebilecek ve onun yaratıcılığının sosyal uzantıları haline gelebilecektir.

²³Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1992), s.219.

²⁴Douglas Keller, **Ön.Ver.**, s.116.

KAYNAKÇA

Arnheim, Rudolf **Film as Art**, (London: Faber and Faber, 1958)

Benjamin, Walter. **Tekniğin Olanaklarıyla Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı**, Çev. Ahmet Cemal, (İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1993).

Connor, Steven. **Postmodernist Culture, An Introduction to Theories of the Contemporary**, (Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1990).

Eco, Umberto. **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1992).

Flusser, Villem. **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev. İhsan Derman, (İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1991).

Foster, Hal. **The Anti-Aesthetic**, Hal Foster(ed). (Washington, Bay Press. 1986).

Hertz, Richard ve Norman M. Klein. **Twentieth Century Art Theory, Urbanism, Politics and Mass Culture**, (New Jersey: Prentice Hall, 1990).

Horkeimer, Max. **Akıl Tutulması**, Çev. Orhan Koçak, (İstanbul: Metis Yayınları, 1990).

Keller, Douglas. **Jean Boudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond**, (Stanford: Stanford University Press, 1989).

Marks, Engels, **Sanat ve Edebiyat Üzerine** Çev: Murat Belge (İstanbul, Birikim Yayınları, 1971).

Naremore, James and Patrick Brantlinger. **Modernity and Mass Culture**, (Indianapolis: Indiana University Press, 1991).

Pollack, Peter. **The Picture History of Photography**, (New York: Henry N. Adams, Inc., Publishers, 1977).