

**POSTMODERN EĞRETİLEME
ARACI OLARAK BİLGİSAYAR**

Sanatta Yeterlik Tezi

HİKMET SOFUOĞLU

Eskişehir

Kasım 1993

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Öğr.Gör. Hikmet Sofuoğlu

POSTMODERN EĞRETİLEME ARACI OLARAK BİLGİSAYAR,
Sanatta Yetirlik Tezi

Danışman

Doç. Atila ATAR

Eskişehir

Kasım 1993

ÖZET

Endüstri öncesi zamandan günümüze değin, sanat düşüncesinin tarihi, büyük boyutlu teknolojik ilerlemelere bağılı kalmıştır. Eski çağlardan 19. yüzyılın ortalarına kadar, resim, mimarlık ve heykel görsel sanatların üç önemli ögesi sayılmıştır. Krallar, aristokratlar, işadamları, hükümet, eğitim ve yardım dernekler gibi toplumun güçlü ve zengin kişileri, grupları ve kurumları tarafından korunarak, himaye edildikleri için bu sanatlar önemleri artarak gelişmişlerdir. Ancak bugün durum oldukça farklıdır; yaşadığımız kültür güzel sanatlardan çok, kitle iletişim araçlarıyla belirlenmektedir. Endüstri devrimi, kapitalist ekonomik sistemin gelişmesi ve kent ile tüketici toplumlarının içiçe geçmesi, sanatçıların da yereldiği sosyal yapıları kaçınılmaz olarak değiştirmiştir.

Sanat ve toplumdaki dönüşümlerde teknolojinin her türü önemli roller oynamıştır; örneğin fotoğrafın bulunuşu sanatın işlevi sorununu getirmiştir. Özellikle foto-mekanik yeniden üretimin kullanımı, sanat yapıtının kopyalarında "biriciklik" sorunsalını gündeme getirmiştir. Bu tür olgular sanatçıları, yapıtlarına yeni bir sosyal işlev katmaya, yeni bir konu bulmaya, yeni bir görme biçimi oluşturmaya, yeni sanat formaları ile deneyselliklere ve özgün yapıtın değerinin zıttı olarak kopya sorununu dışlamaya itmiştir. Fotoğrafın getirdiği bu yeni olgularla karşılaşmak yerine "Arı" sanat gibi temelinde doğaüstü kavramlar içeren, büyüülü bir katogorileşmeye dayanan Modernist estetiği geliştirmişlerdir. Böylece sanat yapıtının sergilenme değeri ön plana çıkartılmıştır. Bununla birlikte

sezgisel yetenek ve yaratıcılık ile "sanatçının elbecerisi "nin tartışmasız üstünlüğü mitleri ile birleştirilerek, sanat üretiminin vazgeçilmez kaynakları olarak görülmüştür. Bu anlamda "Arı"sanat, bir sosyal üretim olarak o zamana kadar özgünlük değeri ile ilişkilendirilmiş bir ürünün sihirli ve büyümlü havasını genişleten bir girişim olmuştur. Arı sanata ait bu görüşler, yararlı fakat yabancılaşmayı getiren buluşların oluşturduğu makina çağına olumsuz tepkilerden ortaya çıkmış ve Modernist estetiğin temellerini oluşturmuştur. Birçok sanatçı figürü aşarak "soyut-gerçekliğe" uzanan Modern estetiği geliştirmeye yönelmesi, formal estetik ilkelerle "Arı" ve yüksek düzeyde bireysel çalışmalar yapmak için, dış dünyanın etkilerinden kendilerini soyutlamalarına neden olmuştur. Buna karşın, Dada, Gerçeküstüçülük ve Pop Sanat, sürekli bu dar görüşlü sanat etkinliklerine karşı çıkmışlar ve fotoğraf ve onun uzantısı teknolojileri anti-estetik yorumlamalar yaratmak amacıyla çalışmalarında kullanmışlardır.

Elektronik teknolojilerinin bulunması ile birlikte oluşan bir dizi yeni olanaklar, mekanik çağın yerine geçmiş ve yapılanmadan kalan biçimlerden daha fazla önem kazanmıştır Postmodernizm, birçok yeni olgulara ve Walter Benjamin'in fotoğrafın etkilerine ilişkin vurguladığı yayın hakkı, subjektiflik ve biriciklik gibi yanıtlanmamış sorunlara kapılarını açmaktadır. Bugün fotoğrafın etkileri bilgisayar teknolojileri tarafından biçem, yayın hakkı ve biriciklik kavramlarını ortadan kaldırılarak genişletilmektedir.

Postmodern dönemde görüntüler bilgi, kültür ve toplumun başlıca akış kanalı olmuştur. Yeni bir durum olarak Postmodernizm, temelde sosyal ve kültürel etkileşimlerin merkezi baskınlığının artık olanaksız olduğu çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Buna karşın, Postmodernizm,

elektronik olarak yönlendirilen toplumlarda bir çok farklı disiplinleri bilgilendiren dinamik ve sistematik bir durum oluşturmuştur. Bilgisayar sanatı, bilimsel görselleştirmeler ve sibernetik, sentetik görüntüden oluşmuş "simulakrum"lu toplumlarda birçok yönlerden Postmodern özellikleri yansıtmaktadır.

SUMMARY

The history of changes in attitudes of art is tied to enormous advances in technology from preindustrial times to present. For many centuries up until the mid-nineteenth century, architecture, painting and sculpture were the three principal visual arts. These arts flourished because they received substantial patronage from the most powerful and wealthy individuals, groups and institutions within society, that is, kings, aristocrats, merchants, government, art education centers and guilds. Today the situation is different; our culture is dominated not by the fine arts but the mass media. Changes brought about by the industrial revolution, by the development of capitalist economic system and by emergence of an urban, consumer society, have irrevocably altered the social context in which fine artist operate.

Technology of various kinds have played a crucial role in this transformations in the art and society; the discovery of photography essentially questioned the functions of art. Especially, using photomechanical reproduction raised questions about the "uniqueness" of copies as works of art. These issues had to do with a new social function for their work, a new subject matter, a new way of seeing and experimenting with new art forms and of dealing with the question of copy as opposed to the value of the original. Instead of facing with these issues, they developed Modernist aesthetic, that is, a theology based idea of "Pure" art, which canonized as it as spiritual entity which lay beyond categorization. The

absolute emphasis was now on the exhibition value of work. This was coupled with myths of divine genius and creativity and the sanctity "hand of artist" as the only viable source of artmaking. This sense of "Pure" art was an attempt to extend the magical, ritualized meaning, the "aura" of a work which up to then related to its original value as a social production.

This attitudes grew out of a powerful negative reaction to the thereat of the machine age, with its useful but alienating inventions, and laid the groundwork for a Modernist aesthetic. The most artists eventually developed a Modernist aesthetic which, lay far beyond figuration to a "abstract-higer reality" in art , led the artist towards the renunciation of all external influence from the outside world to "Pure", and highly individualized study of formal aesthetic principles. However, Dada, Surrealism and Pop Art, consistently reacted to this narrow form of activity and used photography and its technologies to create an anti aesthetic commentary.

The new set of possibilities opened through the invention of electronic technologies has surpassed the mechanical age and suppression of forms inherent in the Modernist construct. Postmodernism opens the door to include a vast new territory of issues, and unresolved questions such as those of authorship, subjectivity, uniqueness posed by Walter Benjamin's analysis of photography's impact. These photographic impacts(a personal style, authorship and uniqueness) have now been expanded by computer technology .

In Postmodern period, images become a principal conduit of information, culture and society. Postmodernism is new condition, essentially a much broader territory where the central suppression of social

and cultural influence is no longer possible. However, Postmodernism is a dynamic, systemic cultural condition that informs most disciplines in electronically mediated societies. Computer art, scientific visualization, and cybernetics reflect many issues of Postmodern characteristics in the image-synthetic, "simulacrum" society.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
Özet.....	iv
Abstract.....	vii
İçindekiler.....	x
BÖLÜM	
I. GİRİŞ	
Sorun.....	1
Amaç.....	22
Önem.....	23
Sayıtlar.....	23
Sınırlılıklar.....	24
Yöntem.....	24
Tanımlar.....	25
II.SANAT VE TEKNOLOJİ	
Teknolojik Değişme ve Toplumsal Bilinçteki Dönüşümler.....	31
Araçların Sanat'a Etkileri.....	32
Sanat ve Bilim İşbirliği.....	34
Sanat'ta Görsel Kesinliğin Önemi.....	38
Fotoğrafın Bulunuşuna Etkiler ve Tepkiler.....	40

Bilimsel Buluşlar ve Kamera Görüntüsünün Yeni Estetiğin Gelişmesine Etkileri.....	43
Fotoğrafik Teknolojilerle Gelişen Yeni Sanat Formları.....	45
Modern Estetiğin Yükselişi.....	48

III.MAKİNA ÇAĞI VE MODERNİZM

Sanatın Günlük Yaşama Katılımı.....	54
Bauhaus: Makina Estetiği ve Zanaatkarlık.....	56
Duchamp ve Sanatın İşlevi.....	58
Yeni Kinetik Işık ve Hareket ve Hareket Parçaları.....	60
Makina Çağının Sonunda Sanat	62
Pop Hareketi ve Postmodernizme Geçiş.....	65

IV.ELEKTRONİK ÇAĞ VE POSTMODERNİZM

Kitle İletişim Araçları, Simulasyon ve Kitle.....	74
Postmodernizm.....	78
Postmodern Estetiğin Özellikleri.....	83

V.BİLGİSAYAR VE POSTMODERNİZM

Bilgisayarın Özellikleri.....	91
Bellek.....	95
Yeni Alfabe:Yazı, Ses, Görüntü.....	98
Elektronik Görüntü, Fotoğraf ve Sinema.....	99
Kaynaşma.....	101
Etkileşimli Olanaklar.....	102

Simülasyon Olarak Bilgi.....	103
Sanatçı Bilimadamı İşbirliğinde bilgisayar.....	104

VI. ÖZET YARGI VE ÖNERİLER

Özet.....	110
Yargı.....	114
Öneriler.....	115

BÖLÜM I

GİRİŞ

Sorun

Kuramcılar ve sanatçılar sanatın özünü dönem dönem değişik biçimlerde açıklamışlardır. Bunu yaparken de kendi dünya görüşlerinden, içinde yaşadıkları dönemin düşünsel dünyasından, sanatın ulaştığı gelişim düzeyinden ve toplum yaşamında yaptığı rolden yola çıkmışlardır.

Doğa öğeleri karşısında insanın güçsüzlüğünün anlatımı olan mitoslar, imgelem yardımıyla, gerçek yaşamı yorumlama yolunda ilk girişimler olmuştur. Bu açıdan mitoloji, tarihsel evrimin ilk aşamasında bulunan toplulukların hem dini, hem de sanatsal yaratıcısıydılar. Marx, mitolojiyi antik sanatın çalışma alanı ve atölyesi olarak niteleyerek, mitoloji ile sanat arasındaki bağlantıdan şöyle söz eder;

Bildiğimiz gibi, Yunan mitologyası Yunan sanatının yalnızca bir malzeme deposu değil, aynı zamanda temelidir...Bütün mitologya, doğa güçlerini düşgücünün içinde ve düşgücü yoluyla bağımlı kılar, denetler ve biçimlendirir. İşte bu yüzden de, insanoglu, doğa güçlerini gerçekten egemenliği altına aldığıında, mitologya ortadan kalkar... Yunan mitologyası Yunan sanatının önkoşuludur; başka bir deyişle, doğa ve toplum olayları halkın düşgücü tarafından bilinçsizce sanatsal bir biçimde özümsemiştir.¹

Susan Sontag ise, "En erken sanat deneyimlerinin büyük olasılıkla şarkı söylemeye, büyüye benzer bir nitelik taşıdığını ve sanatın ayin için bir

¹ George Thomson, *İnsanın Özü* Çev. Celal Üster (İkinci basım. İstanbul: Payel Yayınevi, 1979), s. 80.

araç"² olduğunu vurgulayarak, ilk sanat kuramının Yunan düşünürlerden çıkmış olduğunu, "sanatın bir taklit(mimesis) olduğunu"³ belirtir.

Yunan düşünürlerin taklit kuramı ile birlikte, sanat değerinin ne olduğuna ilişkin sorular da bu noktada ortaya çıkmıştır; çünkü taklit kuramı, kullandığı terimler gereği, sanattan kendisini gerekçelendirmesini beklemiştir.

Kuramı ilk ortaya atan Platon, Sanatın bir öykünme, taklit(mimesis), gerçek ile gerçek olmayanın, doğru ile yanlışın, varlık ile varlık olmayanın bir bileşimi olduğunu söyler;

...istersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.....⁴

Bu bağlamda da bütün yaratılmış şeyler, nesnelere kendi "form"larının taklitleridirler. İmgeler de bu "form"ların resimlerde yansıtılmasından başka bir şey değildirler. Platon , sıradan maddi şeylerin kendilerini de taklit nesnelere olarak gördüğünden, bunlar da "taklitin takliti"dirler. Platon görüşünü şu şekilde dile getirir;

...örneğin ressam, bir masa resmettiği zaman, bütün masaların aslı olan o tek ve öz gerçekliğin, masa "idea"sının benzerini değil, marangozun elinden çıkan masaların benzerini yaptığı için üçüncü derece uzaktan bir taklitçi ya da benzetmeci olacaktır...⁵

Platon'a göre sanatın insanlar üzerine öncelikle eğlendirici bir yanı bulunmaktadır; sanat herşeyden önce kendine özgü bir eğlence türüdür. Öte yandan sanatların verdiği hazlar, zevkler, katışıksız, salt olup insanları incitmez, onlara zarar vermez.

² Susan Sontag, *Against Interpretation* (New York: Octagon Books, 1982), s.3.

³ Aynı, s.5.

⁴ Berna Moran, *Sanat ve Edebiyat Kuramları*(İstanbul: Cem Yayınevi, 1983), s.15.

⁵ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları* (İstanbul: Ara Yayıncılık, 1992), s.79.

Böylece Platon'a göre sanat ne özellikle yararlı bir şeydir ne de tam anlamıyla gerçektir. Platon "sanatçının tek-olanı yansıttığını ve okura gerçeklik hakkında bilgi vermeyeceğini"⁶ savunmuştur. Platon'un metafizik idealizmini yadsıyan Aristoteles, güzelliği, sanat yapıtının ya da doğa nesnesinin bir özelliği olarak ele alır ve Platon'da sanatın biricik ve kendisine özgü tek ereği olarak görülen ve esinlenmiş bir araştırmayla ortaya çıkarıldığını savunan güzellik anlayışını eleştirir. Aristoteles'e göre yalan olsun olmasın sanatın bir işlevi vardır ve sanat doğadaki varlıkların özünü kaynak olarak alır;

...Tabiattaki nesnelere taklitlerini veriyoruz diye sanatları hor görmemeliyiz; unutmamalıyız ki görünen nesnelere kopya etmez sanat; tabiatın kendisinin kopya ettiği formlara(idealara) uzanır...⁷

Aristoteles'e göre, İnsan taklit eden bir varlıktır; taklit yoluyla öğrenme insana zevk verir. İnsanda taklide yakınlık gibi doğal bir eğilimden başka dille, uyumla ve ritimle taklit etme eğilimi de vardır; bunlarla taklide başkalarından daha yatkın olanlar giderek yetkinleşip şiirin doğmasını sağlamışlardır. Bunun için de mimesis, sanatçının yaratıcı etkinliği, yani hem taklit hem yaratmadır. Mimesis, yaratılan şeye uyan, onunla özdeşleşen, yaşamın akışı içinde onunla tek bir şey olan yaratma eyleminin kendisidir. Gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasası da, sanatsal yaratıyı oluşturan öğelerin kendi aralarında içsel bir bağa sahip olmalarından başka, kendi dışlarında herhangi nesnel bir modele bağlı kalmamaları anlamına gelmektedir.

Aristoteles'te mimesis, gerçekliğin olduğu gibi taklidi değildir. Sanatçının özelliğini, kişiliğini de dikkate alan bir işlem olması bakımından bu kavram basit bir anlamda taklitten kurtulmaktadır. Taklitte

⁶ Moran, *Ön.Ver.*, s.20.

⁷ Aynı, s. 25.

önemli olan da taklit edebilme yeteneğidir. En zor yaratılar, hayalgücünü gerçek dünyanın olgularından, yaşamın somut sürecinden ayırmamak koşuluyla ortaya konabilen yaratılardır.

Platon'u sanat felsefesinin pek çok noktasında izleyen Aristoteles yine de ondan bir temel noktada ayrılır. Aristoteles'e göre sanat bir tür "tekhne", bir tür "zanaat"dır; bu "tekhne"nin yerine getirilmesi, işlenmesi, yapılması için de uygun bir ölçü ve araç söz konusudur. Müzik, resim, heykel, yazın gibi en önemli sanatlar insan ruhlarının, bedenlerinin ve eylemlerinin taklitleridir.

Tarih boyunca "sanat" sözcüğünün edindiği anlamlar, çağdan çağa toplumdan topluma çok farklı biçimde değerlendirilmesine karşın, günümüze kadar sanat bilinci ve düşüncesi, Yunan düşünürlerin sanatın bir taklit ya da temsil olduğu yolundaki kuramıyla belirlenen sınırlar içerisinde kalmıştır.

Sanat her zaman Aristoteles'in dediği gibi, "akıl tarafından belirlenen amaçların, ereklerin gerçekleşmesini, varlığa gelmesini sağlayan bir yaratma yetisi"⁸ olarak değerlendirilmiştir. İşte sanatın "bir nesne üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucu çıkan bir etkinlik" olarak algılanmasıdır ki biri özgünlük, diğeri de onun tek, biricik olması gerektiğini söyleyen görüşün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylece her sanat yapıtı bu özelliklerinden dolayı onun yaratıcısı ile özgünleştirilmiş ve ondan başkasına bağlanamaz duruma getirilmiştir. Buna göre, örneğin seri olarak ya da yeniden üretilen çok sayıda yapıtın sanatsal değeri tek bir örneği olan bir yapıttan daha düşük görülmüş ya da sanat yapıtı olarak değerlendirilmemiştir.

⁸ Bozkurt, Ön.Ver., s.83

Sanat anlayışlarının bu özelliği, sanatçının kişiliği ile yakından ilişkisi olan "biçem" kavramını da ortaya çıkarmıştır. Biçem bu anlamda, sanatçının bütün ürünlerinde görülen bir özellik olarak algılanmıştır. Böylece "özgünlük" ve "biçem" kavramlarının birleştiği bu özellik aynı zamanda sanat yapıtının "biricik" olma niteliğini getirmiştir.

Sanatla nesnelere bir diğer özelliği ise, onun fiziksel temelini oluşturan "malzeme"dir. Sanat nesnesinde kullanılan, malzemenin niteliği ile ilgili bilgi birikimi, sanatçının etkinliğini belirleyen öğelerden birisi olmuştur. Bu özellik farklı tarihsel dönemlerde sanatın "zanaat" (tekhne) ile ilişkisini göstermiştir. Başlangıçta sanat ile zanaat birbirine yakın, benzer etkinlikler olarak benimsenmiştir. Platon ve Aristoteles gibi antik düşünürler, sanat sözcüğünü bu anlamda ve genişleterek kullanmışlardır. Aristoteles'e göre sanatsal iyiliğin ölçütü "...tekhne'deki yetkinliğin belirlenmesine bağlıdır."⁹ Bu çağda sanat düşünülürken hem dokumacı, hem ressam, hem mimar, hem şair, kısaca sanat gözönünde bulundurulmuştur. Eski çağlarda sanat ile zanaat arasında bir ayrım olmadığı gibi, toplumsal üretimde, teknik nesnelere ile sanat nesnelere arasında da bir kopukluk olmamıştır. Sanat ile teknik bilgi arasındaki bu ilişkiler ortaçağ boyunca da sürmüş, bu birliktelik Rönesans'ta da bozulmamıştır. Leonardo Da Vinci ve Dürer sanatı "evrene ilişkin bir bilgi türü" olarak yorumlamışlardır.

19. yüzyılda süregelen sanayi devrimi ise, bir yandan toplumsal uzmanlaşmayı getirirken, bir yandan da sanat ile bilgi bağlantılarını değişikliğe uğratmıştır. Marx işbölümünün sanatçının biçimine ve ilgi

⁹ Aynı, s.84.

alanına etkisini şu şekilde açıklamaktadır;

...sanatçının, işbölümünden gelen yerel ve ulusal darlığa boyun eğmesi, bireyin yalnız belirli bir sanata boyun eğerek yalnız bir ressam, bir heykeltıraş v.b. olması, sanatın adının bile mesleki gelişmesinin darlığını ve sanatçının işbölümüne bağımlılığını dile getiriyor...¹⁰

Marx, bir anlamda işbölümüne karşı çıkarken, Kant, "Yargı Gücünün Eleştirisi" adlı yapıtında bir yandan sanat ile bilgiyi, diğer yandan da sanat ile tekniği birbirinde ayırmıştır;

... insan becerisi olarak sanat, bilimden, pratik yeti kuramsal yetiden ne denli farklıysa, o denli farklıdır.... Sanat, zanaattan(teknik) da farklıdır; sanatın özgür, zanaatın ise paraya bağlı olduğu söylenir...¹¹

Modern estetiğin kurucusu sayılan Kant'a göre sanat, "bir amaca yönelik insan zihninin bir faaliyetidir."¹² Sanatın ürünü olan bir nesnenin, meydana gelme nedeni olarak, formunu kendisine boçlu olduğu bir amacı vardır. Kant'ın bu düşüncesi, bilme'ye dayanan teknik araçlar yardımıyla yapılan sanatı da içine alacak kadar geniştir. O'na göre, "Teknik sanat, bilinen kurallara, tasarımlara göre belli amaçlara tekabül eden ve belli ilgileri doyurmaya uyarlanmış yapılar meydana getirir."¹³ Kant'ın sözünü ettiği teknik sanatta bilen ve hesabeden anlama yetisinin etkinliği sözkonusudur ve burada özne, dıştan konulmuş bir amaca ulaşma yönünde zorlayıcı bir yaptırımın egemenliği altında etkinlikte bulunur. Öte yandan, istenen sonuç için yeterli bilgidен daha fazla şey gerekmez, insanın ne yapması gerektiğini bildiğinde yapabileceği şey yine de sanat diye adlandırılmaz. Burada işaret edilen nokta, bilme ve yapma arasında bir kopmanın varlığıdur. Bilginin öngördüğü şey, yine de beceri tarafından, özel bir

¹⁰Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat Üzerine Çeviren Murat Belge (İstanbul: Birikim Yayınları, 1971. s.62.

¹¹Bozkurt, Ön. Ver., s.111.

¹²Taylan Altuğ, Kant Estetiği, (İstanbul: Payel Yayınevi, 1989), s.122.

¹³Aynı, 124.

yeti tarafından başarılmak durumundadır. Bir eseri öngörmek, güzel sanat sözkonusu olduğunda bir görüş'ü(vision) gerçekleştirmek başka şeydir. Kant'ın örneğiyle en iyi ayakkabının nasıl yapılmasını gerektiğini bilmek başka şey; bir ayakkabıyı yapmak bambaşka bir şeydir.¹⁴

Kant estetiğinde tasarım, teknik sanatta, zanaatçının teknik becerisi ile ürüne dönüştür; sanat etkinliğinde ise görüş(vision), sanatçının yaratıcılığı ile bir esere dönüştürülür. Hem yaratım hem de imal etme (teknik sanat) birer üretim biçimidir. Ancak sanat yaratımı, özgür, bir üretim olmakla teknik sanattan ayrılır. Güzel sanat özgür sanattır ve ona ancak oyun olarak amaçlı olduğu görülebilen bir şey, yani kendi başına hoşlanma duygusu veren bir uğraş olarak bakılır. Kant'a göre;

...sadece mümkün bir nesneyi, nesnenin kendisine uygun düştüğü bilgisine göre gerçekleştirme peşindeki sanatın ortaya koyduğu edimler, bu amaç için gerektirildiğinde, o mekanik sanattır.. Fakat sanatın dolaysız biçimde sahip olduğu şey hoşlanma duygusu olduğunda, bu durumda o estetik sanattır.¹⁵

Dolayısıyla, teknik sanat öğrenilebilir bir şeydir ve isteğe göre tekrarlanabilir, yeniden üretilebilir. Buna karşılık güzel sanat, varlık nedenini kendisinde taşıyan bir oyun türüdür. Yaratım, eserin vision'u tarafından oyun içinde, özgürce yönlendirilir. Yaratım bir defalıktır ve eser biricik'tir, o kendi kendisinin nedenidir. Burada her hangi bir dış amaç bulunmadığı için; sonucun oluşturulmasına dönük bir önbilginin çıkarsanması da olanaksızdır. Bu bakımdan sanat yaratımı, öğrenilebilir bir şey olmadığı gibi, tekrarlanabilir bir şey de değildir. Güzel sanat'ın ayırdedici yönü şuradadır; Güzel sanat doğası gereği amaçlı bir tasarım biçimidir. Fakat o, doğasının amaçsız bir türünün yaptığı gibi, duygu üzerinde etkide bulunmak zorundadır. Sanatsal yaratımın sırrı da

¹⁴ Aynı, 124.

¹⁵ Aynı, 124.

buradadır. Yani sanatta bir amaçla oluşan insan zihninin, yine de herhangi bir tasarı içermeksizin ve ilgiden bağımsız olarak oluşan doğa ile aynı şekilde çalışmasıdır.

Kuşkusuz, güzel sanatın salt değerlendirilmesinde uyandırdığı hoşlanma, salt duyum'dan doğan bir haz hoşlanması olmayıp, bir düşünüm hoşlanması olacaktır. Çünkü biliyoruz ki, güzel tinsel karakterdedir. "Bu bakımdan güzel sanat olarak estetik sanat, kendi ölçütü olarak, organik duyuma değil, düşündürücü yargıgücüne sahiptir."¹⁶ bu durumda sanata da estetik olarak bakılmalıdır; yani sanat da tıpkı doğa güzelliği gibi, düşünücü yargıgücünün tamamen özel değerlendirmesini içermelidir. Bir niyet güdülerek, yönelimsel olarak meydana getirilen ve dolayısıyla amaçlı olan şey burada asla bir düşünce, bir kavram ile ilişkiye sokulmamalıdır; fakat doğa güzelliğine ilişkin durumda olduğu gibi, yalnızca yargılanmasında hoşlanma edinilmeye çalışılmalıdır.

Kant'a göre doğa güzelliği için olduğu gibi, sanat güzelliği için de yargıgücünün ilkesinden başka bir ilke yoktur; yani sanat için de bilgi yetilerinin oyunundaki özgürlük duyusuna yol açan amaçlılıktan başka hiçbir kavram ve bilgi ölçütü yoktur. Kant'ın "sanat, doğa gibi görülmelidir" önermesi ile demek istediği budur: Güzel sanat ürününün, doğa olmayıp sanat olduğu bilinmelidir, ama yine de ondaki amaçlılık, o sanki bir doğa ürünüymüş gibi, belirli kavram ve kuralların zorlamasından bağımsız olarak ortaya çıkmalıdır. Sanat, kuralların baskısına sapsaksızın hoşlanma uyandırmalıdır. Çünkü, ister doğa güzelliği ile ilgili olsun ya da olmasın, şu tümel bildirimini ortaya koyabiliriz; "Duyumda ya da kavramlar aracılığıyla değil salt değerlendirilmesinde hoş giden şey güzeldir."¹⁷

¹⁶Aynı, 125.

¹⁷ Aynı, s.126.

Ancak sanat, insan yapısı olmakla, doğası gereği yönelimseldir, erekseldir, Yani sanat daima bir şey üretme, bir şey meydana getirme yönelimine sahiptir. Şimdi güzel sanat sözkonusu olduğunda, bu yönelim durumu asla bir ilgi bağı ile kuşatılmış olmamalıdır. Sanatın içerdiği bu yönelim nesnesi, Kant'a göre, hoşlanmanın kendisine bağlı olarak meydana geleceği önermesi sadece duyum olsaydı; o zaman böyle bir ürün, onu değerlendirmemizde sadece duylara dayanan bir duygu aracılığıyla hoş giderdi. Öte yandan, yönelim(tasarı), belli bir nesnenin üretimini hedeflemiş olsaydı, o zaman, bu ürüne sanat ile ulaşıldığı varsayılırsa, nesne ancak bir kavram aracılığı ile hoş giderdi. Her iki durumda da, hoşlanma dışsal bir ilgi temeli içerdiği için, burada ortaya çıkan sanat,"salt değerlendirilmesinde hoş giden" bir sanat, yani "güzel sanat" olmayacaktır. Birinci durumda ortaya çıkan, hoşlanmanın çıplak duyumda temel bulduğu hoş sanat; ikinci durumda ise mekanik sanat olacaktır. Oysa ki, bir yönelim temeli içermesine karşılık, güzel sanat, yine de özgür bir hoşlanmanın nesnesidir ve o, bu özelliğini "doğa gibi olma"sından edinir: "Güzel sanat ürünündeki amaçlılık yönelimsel olsa da, yönelimsel olma görünümüne sahip olmamalıdır; yani güzel sanat, biz onun sanat olduğunu bilmemize rağmen, doğa görünümüne bürünmüş olmalıdır."¹⁸

Böylece sanat eseri, bir gelişigüzellik , bir düzensizlik içinde oluşmaz. Sanatçının yaratım etkinliğinin bir üründe birlik haline gelmesi, kurallılığı gerektirir. Kant'ın belirtmiş olduğu gibi, her sanat eserinde, sanatın özgürlüğünü oluşturan ve sanat eserine hayat veren tin'i cisimleştiren bir iç yapılanma vardır. Nitekim, "bir sanat ürününün doğa gibi görünme şekli, ürünün olmasını amaçlayan şeyi nasıl olabileceğini dikte eden kurallara uygunluktaki mükemmel kesinliğin mevcudiyeti ile

¹⁸Aynı, s. 127.

olur."¹⁹ Ancak burada zorlayıcı bir etkinin bulunmaması ve sanatçının sahip olduğu kuralların, onun zihin güçlerini kösteklediğine ilişkin bir belirti görülmemesi gerekir.

Sanat eserinin düzenini, birliğini veren kurallar, ürün amaçsız olduğu için belirlenebilir, çıkarsanabilir türden değildir. Öznel biçimde düzenlenmiş kuralların dışsallaştırılması ile sanatçı, güzel'i yaratır. Bu kurallar özgür olarak belirlenir; öyle ki, başka bir eser örnek bir eser bile olsa, bu kuralları veremez. Yaratıcı sanatçı, onları eserine orijinal bir biçimde uygular ve eserine "biricikliğini" kazandırır. Sanat eserine ilişkin kurallar saptanamadığı gibi, sanat eserinin düzeni de asla taklit edilemez. Sanat eserinde varolan düzen belirli bir amaca yönelmemiştir. Buna karşılık sanat eseri, salt kendi iç uyumluluğu bakımından bir amaçlılık taşır. Sanatçının yaratım süreci, "amacı olmayan bir eser yönünde sınırsız biçimde amaçlıdır."²⁰ Başka türlü söylenirse, sanat eserleri bir amaç içerirler; fakat bu amaç, gerçekte asla bulgulanamaz olan bir amaçtır. O halde, sanatın "doğa gibi" olması, onun tıpkı doğa güzelliği gibi bir "amaçsız amaçlılık" türü ortaya koymasıdır. Yani sanat eserleri de, güzel diye nitelenen doğa nesnelерinde bulunan, gerçek olmayan fakat telkin edici, esinlendirici, seyreden öznedeyse, onun tinsel, varlığını uyum içine sokan özgür bir harekete, özgür bir oyuna dönüşür.

Kant'a göre, sanata kurallar veren bu şey deha'dır. "Deha, sanat kuralını veren yetidir."²¹ Deha doğanın, sanatçının orijinal olanı yaratımında etkili olduğu öznel kanaldır. Deha, özneye ait olduğu ölçüde, yine de özneyi aşan bir yaratım gücüdür. Deha sanatçının yaratıcı yeteneği olarak doğaya aittir; sanatçıda mevcut bir doğal donanımdır. Bu bakımdan

¹⁹ Aynı, s. 127.

²⁰ Aynı, s.128.

²¹ Aynı, s.129.

Deha'nın bütünlenmiş tanımı şöyledir; " Deha, kendisi aracılığıyla doğa'nın sanata kuralını verdiği zihin yeteneğidir."²² Deha bir takım becerileri mümkün kılmayı sağlayan bir yeti değil, fakat orijinal üretme gücüdür. Onun meydana getirdiği şey, biricik tekrarlanamaz bir şeydir. Böyle bir ürün, kendisinde kesin olarak gösterilemeyecek kuralları içerir, doğanın sanata verdiği ve kavramlaştırılmayan kurallarıdır bunlar. İşte sanata, o gizemli içsel karakteri kazandıran da, ondaki bu yöndür.

Böylece anlatım ve yargı aracı olarak sanat, Kant'ın fikirlerine koşut olarak zihinsel bir yaratış haline gelmiş, genellikle toplumsal üretimden ve özellikle de teknik nesnelere kopmuştur. Sanatsal nesnelere üretilen sanat dallarını nitelemek üzere "görsel sanatlar" terimi kullanılmış; farklı sanat dalları da genel sanat kavramının altında ikiye ayrılmıştır: etkinliğin sonunda çıkan nesnenin, yani sanat yapıtının fiziksel anlamda sanat yapıtına(resim, heykel seramik) "güzel sanatlar" denirken, dilsel-anlamsal nitelikteki sanat yapıtlarına "özgür sanatlar"(Liberal Arts) adı verilmiştir. Bu ayrımın bir başka nedenini John A.Walker şu şekilde açıklıyor;

..."güzel sanat" sözcüğü artık, güzellik, beceri, üstünlük, mükemmellik, zerafeti vurgulamak için ve fayda değerinden soyutlanmış olarak kullanılmaktadır. Güzel sanatlar, mekanik uygulamalı ya da yararlı sanat ve zanaatların zıttı olması ile değer kazanmıştır.²³

Sanat, her zaman sanat yapıtı içerisindeki makina ögesini gizlemeye çalışmıştır. Eğer bir sanat yapıtı içerisinde teknolojik ögeler çok belirginse, o sanat yapıtı "yüce" olarak değerlendirilmemiştir. Buna banzer olarak, 19. yüzyılda fotoğrafın bulunuşu ve özellikle foto-mekanik yeniden üretimin kullanımı, sanat yapıtının kopyalarında "biriciklik" sorunsalını gündeme getirmiştir. Bu tür olgular sanatçıları, yapıtlarında yeni bir sosyal işlev

²²Aynı, s. 129.

²³ John A.Walker, *Art in the Age of the Mass Media* (Clevedon: W.H. Ware and Sons Limited, 1983), s.16.

katmaya, yeni bir konu bulmaya, yeni bir görme biçimi oluşturmaya, yeni sanat formları ile deneyselliklere ve özgün yapıtın değerinin zıttı olarak kopya sorununu dışlamaya itmiştir. Fotoğrafın getirdiği bu yeni olgularla karşılaşmak yerine "Arı" sanat gibi temelinde dođauřtú kavramlar içeren, büyülü bir katogorileşmeye dayanan Modernist estetiği geliştirmişlerdir. Böylece yapıtın sergilenme değeri önemle vurgulanmıştır. Bu da sezgisel yetenek ve yaratıcılık ile "sanatçının eli ile "nin tartışmasız üstünlüğü mitleri ile birleştirilerek, sanat üretiminin vazgeçilmez kaynakları olarak görülmüştür. Bu anlamda "Arı"sanat, bir sosyal üretim olarak o zamana kadar özgünlük değeri ile ilişkilendirilmiş bir ürünün sihirli ve büyülü havasını genişleten bir girişim olmuştur. Arı sanata ait bu görüşler, yararlı fakat yabancılaşmayı getiren buluşların oluşturduğu makina çağına olumsuz tepkilerden ortaya çıkmış ve Modernist estetiğin temellerini oluşturmuştur. Birçok sanatçı figürü aşarak "soyut-gerçekliğe" uzanan modern estetiği geliştirmeye yönelmesi, formal estetik ilkelerle "Arı" ve yüksek düzeyde bireysel çalışmalar yapmak için, dış dünyanın etkilerinden kendilerini soyutlamalarına neden olmuştur. Buna karşın, Dada, Gereküstüçümlük ve Pop Sanat, sürekli bu dar görüşlü sanat etkinliklerine karşı çıkmışlar ve fotoğraf ve onun uzantısı teknolojileri anti-estetik yorumlamalar yaratmak amacıyla çalışmalarında kullanmışlardır.

Öte yandan 19. yüzyıl başlarında teknolojik buluşlarla gelişen sinema sanatı, önceki sanat dallarından birçok öge içerdiği halde, mekanik olarak çoğaltılabildiği için sanat olamayacağı ileri sürülmüştür. Sinemanın bulunuşuna kadar fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorusuna yanıt bulabilmek için çok uğraşılmış, ama kesin bir sonuç alınamamıştır. Bulunuşundan kısa bir süre sonra aynı soru sinema sanatı için ortaya atılmıştır. Bu tür görüşler ilk film kuramının geliştiği ortamın önemli bir

parçasını oluşturmuştur. Sinema, kültürlü kişilerce küçük görüldüğünden onun saygınlığını yükseltmeye öncelik vermiştir. Sinemanın diğer sanat dalları gibi "yüce", "saygın" hale getirilmesi ise ilk sinema kuramcılarının başlıca görevlerinden biri olmuştur. Böylece ; "Yüce Sanat", "biriciklik" kavramları ile çelişen sinema, "saygın" bir hale getirilerek, kendine özgü bir sanat formu ve kuramı geliştirme yönüne gidilmiştir. Sinemanın bir sanat olarak kabul ettirilmesi çabalarının başında ilk sinema kuramcılarında Vachel Lindsay, gelmektedir. Lindsay sinemayı savunurken sinemanın ticari bir süreç olmasından çok yüce bir sanat dalı olduğunu söylüyor ve bunu "yüce sanat" anlayışını benimsemiş kurumlara kabul ettirmeye çalışıyordu;

Buna inandırmaya çalıştıklarım 1)Amerika'nın büyük sanat müzeleri, 2) İngilizce, drama tarihi, drama uygulaması, sanat tarihi ve uygulama bölümleri olan kolej ve üniversiteler, 3) Edebiyat ve Eleştiri dünyası...²⁴

Böylece lindsay sanatı dallara ayıran görüşlere ve kuramlara yönelerek sinemanın "sanatın yerleşik doğmalarını sürdürmeye"²⁵ çalıştığını vurgulayarak, diğer bir sanat kuramcısı Rudolf Arnheim'la ortak görüşlerde birleşiyorlardı. Arnheim "Film sanatı... diğer sanatlar gibi eski yasa ve ilkeleri izlediğini"²⁶ belirterek sinemayı mevcut sanat kuramına uyumlamaya yönelmiştir. Kuramcılarının saygınlık üzerinde durması, filmlerin teknolojik doğasını inceleme, onlar üstünde düşünme özgürlüğünü sınırlandırmış ve sonuçta bütün kuramlar, "gerçekle onun sunumu arasındaki ayrıma dayandırılmıştır. Böylece sinemanın yaratıcı özü görülen "gerçeklikten ayırım" bir ölçüt durumuna yükseltilmiştir.

²⁴Vachel Lindsay, *The Art of Moving Picture*,(New York; LiverRight Publishing Corporation, 1970) s.45

²⁵Aynı s.215.

²⁶ Rudolf Arnheim, *Film as Art*, (London; Faber and Faber, 1958), s.7

"Mekanik üretimin bittiği yerde sanat başladı"27 için kuram da o ölçüde belirginleştirilmiştir. Arnheim, kuramdaki sanat nesnesinin "biricikliği"ni, aracın(medium) "biricikliği"ne kaydırarak, günümüzün Modernist anlamda "Arı" sanat anlayışı ile birleştir;

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(medium) birbirini karşılıklı olarak nasıl etkilediği bitmiş üründe açıkça belli olmalıdır. Aracın özellikleri en büyük sanat ürünlerinde kendilerini en çok hissettirirler.28

Sinemaya bu bakış 1920'lerin sonlarına doğru "Arı ya da avand 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"29 inanıyordu.

19. yüzyılda hızlı teknolojik gelişmeler sanat alanında farklı görüşlerde bir dizi modern sanat akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunlardan Bauhaus, güzel ile yararlı, sanat ile bilgi, kültürlü seçkinler ile yığınlar arasında ilintiler yaratarak "sanat nesnesi" ile "sanayi nesnesi" arasındaki kopuşa karşı çıkmıştır. Bauhaus sanat ile zanaatı birleştirmeye yönelik çalışmaları ile estetik artı değeri ekonomik sisteme sokmuş ve böylece sanatı piyasadan ayırmak olanaksızlaşmıştır. Bu dönüşümle birlikte sanat ile zanaat arasındaki ilişki farklı bir boyut kazanmıştır; artık sanatçı ve zanaatkar'ın yerini tasarımcı, reklamcı, renk uzmanı, çizim danışmanı ve şehir plancısı gibi uzmanlaşmış kişiler almıştır. Bu dönemdeki Modern sanat akımlarının anti-estetik kanadını oluşturan Dada, Gerçeküstüçülük, Pop gibi sanat akımları ise 19. yüzyılda

27 Aynı, s. 69.

28 Aynı, s. 45.

29 Aynı, s.175.

benimsenmiş temel ilkeleri yıkmıştır. Dada, sanatı ve sanat nesnesini sorgularken, Gerçeküstücülük, konuyu başkalaşıma uğratmış, Pop sanat ise sanat nesnesini parçalayarak Postmodern dönüşümü başlatmıştır.

Görüldüğü gibi, Modern anlayış çeşitli Avant-garde hareketlerin doğmasını sağlamış ve odak noktasını, değişik bir zaman bilincinde bulan tutumlarda kendini göstermiştir. Bu zaman bilinci, kendini Avant-garde metaforları aracılığıyla ortaya koymuş, ani beklenmedik karşılaşmaların tehlikesine atılarak, bilinmeyen bir bölgede buluşlar yapmak, henüz bilinmeyen bir geleceği elde etmek için kendisini programlamıştır. Modern estetik, önünde uzanan ve henüz kimse tarafından gidilmemiş gibi görünen bölgede bir yön bulmak olarak özetlenebilir.

Modern estetiğin önemli kuramcılarında Habermas Modernliği şu şekilde savunmaktadır;

...Ama bu ileri doğru arayışlar, belirsiz geleceğin sezgisi ve yenilik kült'ü, gerçekte şimdinin yüceltilmesi anlamına gelir. Bu, Modernist karakterin "geçmiş" hakkında neden soyut bir dille konuştuğunu da açıklar. Her bir devir, kendi ayırıcı güçlerini yitirmiştir. Tarihsel belleğin yerine bugün ile tarihin aşırılıkları arasında kahramanca bağlantılar kurulur. Modernlik geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırıdır; modernlik, normatif olan herşeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Bu başkaldırı, ahlakilik ve yararlık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur. Bu estetik bilinç, sürekli olarak gizlilik ve skandal arasındaki diyalektik bir oyunu sahneler; aşağılanmaya eşlik eden korkuyla beraber oluşan bir çekiciliğe alışmıştır; ama, gene de aşağılamanın bayağı sonuçlarından daima kaçınır.³⁰

Günümüzün Modernist anlayışı, Kant'ın estetik görüşlerinin genişletilmiş biçimidir. Buna göre resim , heykel, mimari birbirinden bütünüyle farklı sanat dallarıdır. Sanat olayı her sanat dalının kendi alanının sınır ve olanakları içinde kalmasıyla bir anlam kazanır. Her sanatın kendine özgü bir kodu ve doğası vardır. Sanat ancak bu kod

³⁰ Jürgen Habermas, *Modernlik:Tamamlanmamış Bir Proje*, (ed)., Necmi Zeka, Postmodernizm; Jameson, Lyotard, Habermas, Zeka, (İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990), s.33.

çözüldüğü ve bu doğa da bu sanat dalına yabancı ve fazlalık unsurlarından arındırıldığı oranda bir ilerleme kaydeder. Bu açıdan Modernizm her sanat dalının kendi araç, özellik ve kodunun kesin bir şekilde tanımlanması anlamına gelmektedir. Bu anlam sanatçının araç kodunun içinde biçim kazandıracak bir tür tarihçiliği geliştirmesine yol açar. Modernizm arılaşmayı amaç, tarihselliği hareket noktası, müzeyi bağlam, sanat yapıtını da biricik olarak değerlendirmiştir. Bugün Postmodernizm için bu kavramlar çoktan aşılmış durumdadır. Bu yüzden Postmodernist uygulamalarda video, bilgisayar ve fotoğraf, modernizden farklı ya da modernizmin ihmal ettiği çeşitli araç ve yöntemler özellikle kullanılmaktadır. Sanat yapıtı müzelerce tarihselleştirildiği, galerilerce de mala dönüştürüldüğü için nötürleştirilmiştir. Sanatın yeri ve anlamı kadar, sanatçının işlev ve rolü de yeniden biçimlendirilmektedir. Kısaca, kültürel bir değişim ve dönüşüm yaşanmış, sanat alanında yeni değilse bile farklı estetik anlamlar olasılığı açılmıştır. Bu anlayış farkından ötürü Postmodernizm araçlara ve tarihselciliğe bağımlı olan Modernizm'den büyük bir kopmayı temsil eder.

Bilginin merkezi kullanımıyla, planlama mantığıyla kendisini dışavuran Modernist toplumsal eğilim, özellikle soyut bir gelecek kaygısını güderek "toplumsal mühendislik" yapmaya yönelmiştir. Yukarıda değinildiği gibi bilginin merkezileşmesi de, planlama düşüncesi de bu noktadan kaynaklanmıştır ve toplumbilimsel tüm olgular ekonominin gölgesine itilmiştir.

Ayrıca birey toplum için ya da toplumsal amaçlı olarak yapılmış planlar içinde onu gerçekleştirecek unsurlardan ancak bir tanesi olarak düşünülmüş, eğitimden sağlık hizmetlerine, boş zaman kavramından

toplumsal yararlılık kavramına kadar tüm edimler bu bağlamda tartışılmıştır.

Kültür, Modernist mantığın süzmeciliği ile "yüksek" kültür ve "alçak" kültür olarak ikiye ayrılmış, pop kültür olarak da tanımlanan "alçak" kültür sistematik olarak dışlanan, yalnızca otantik bir üretim olarak görülmüştür. Tüm bu oluşumlar içinde rasyonalizm ve radikalizm modernizmin üzerinde durduğu, hiç ödün vermediği iki ana temeli oluşturmuştur. Horkheimer'e göre Modern düşünce bu görüşlerden bir felsefe çıkarmaya çalışmıştır; "...Bu felsefenin özü, bir düşüncenin, bir kavramın ya da teorinin bir eylem planı ya da tasarısından başka bir şey olmadığı ve dolayısıyla doğruluğunun da sadece bu düşüncenin başarısından ibaret olduğu görüşüdür."³¹ Özellikle ütopyik toplum mühendisliğine dayanan ve her şeyi yeni sistem mantığı içinde ele alan, örgütlenmeyi esas alan, merkezleşmenin olabildiğince ağırlık kazandığı Doğu bloku ülkelerindeki sosyalizm uygulamalarının da çevre, bireysel hak ve özgürlük açılarından iflasından sonra Modernizm kuramsal düzeyde olduğu kadar, edimsel düzeyde de tartışılır olmuştur. Modernizmin üretim kökenli kuramları sona ermiş, tüketim, gerek kültürel gerekse edimsel bir gerçeklik olarak ağırlık kazanmış ve toplumsal belirleyici rolünü üstlenmiştir. Modernizm, yaşam alanlarının farklılaşması, toplumsal parçalanma ve yabancılaşma olarak belirirken, Postmodernizm farklılaşmanın giderilmesi olarak gelişmiştir.

20. yüzyılın son çeyreğine yaklaşırken elektronik teknolojiler, 19. yüzyılın üretmiş olduğu mekanik araçların yerini alarak, hem toplumsal hem de sanat alanında yeni bir dönemi başlamıştır. Postmodern kuramın önde gelen isimlerinden Jean Boudrillard, üretim toplumunun, tüketim

³¹ Max Horkheimer, Akıl Tutulması, Çev. Orhan Koçak, (İstanbul: Metis Yayınları, 1990), s. 82.

toplumuna dönüşümünü "yeni teknolojilerden-media, sibernetik modeller, bilgisayarlar, eğlence ve bilgi endüstrilerinin, endüstriyel üretimin yerine geçtiğini"³² açıklar. Boudrillard, görüntülerin dünya hakkında bilgi vermeleri gerekirken birer "gösterge" durumuna dönüştüğünü savunur. Dünyayı insana sunarken, kendilerini açıklanması istenen dünya yerine koyarak, onu da "yenidensunmuş" olurlar. Sonuç olarak, içinde yaşanılan dünyada, bir "görünüm" ya da "simülacra" olurlar. Bu simulacra'ların gerçeğe ilişkin hiç bir referansları kalmamıştır. Artık Hiper-gerçekliğin(gerçekten daha gerçek) birer belirleyicisi olarak, insan için görüntüsel bir dünya yaratırlar. Sonuç olarak, yaratılan "görüntüleşmenin" amacı bir tür "hiper-uyum"a bırakmıştır. Gerçekte fotoğraf film ve bilgisayar görüntüleri bir simülakrum'dur, yani orijinali olmayan bir kopyadır. Ama daha önemlisi gerçekte izlediğimiz kopyaların, diğer kopyalarla ilişkisinde ortaya çıkan belirsizliktir. Hiçbir kopyanın bir diğeri ile özdeş olmadığı bilinen bir gerçek'tir.

Bu yaklaşım, sanatın devşirmeci tüm açılımlarında kendisini gösterir. Özellikle Boudrillard'ın simülasyon kavramları ile birlikte ele aldığı hiper-uyum olgusu çerçevesi içinde bakılırsa günümüzün sanatının yaşanmış tüm gerçeklikleri bir arada barındırma çabasının kökenleri de anlaşılabilir. Bir yandan geçirdiği yüzyıllık yabancılaşma sürecinin belirleyicisi olan "kategorileşmeyi" karşı çıkma kaygısı, dolayısıyla da her sanat akımını ve döneminin bir başkasını yadsıyan ve dışlayan bir kategori olarak değerlendirilmesine duyulan tepkinin aşılması çabası, bir yandan da yeni gerçekçiliğin kopmalarla, kırılmalarla değil, bütünleşmelerle

³² Douglas Keller, *Jean Boudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*, (Stanford: Stanford University Press, 1989), s.61.

oluşmasına yönelik değerlendirmeler sanatsal üretimi farklı anlamları üst üste çakıştırarak gerçekleştirmiştir.

Günümüzün elektronik araçlarından biri olan bilgisayarla birlikte "insan ve makina" arasındaki etkileşimin artması, birçok sanatçıyı bilgisayarı sanat aracı olarak kullanmaya itmiştir. Bilgisayarın bugünkü olanakları arasında görüntü sayısallaştırma ve işleme, animasyon, üç boyutlu modelleme, boyama sistemleri, sayısal video kurgu ve ses olarak özetlenebilir. Bilgisayarın bu olanakları kavram sanatı, video sanatı ve Postmodern çoğulculuğu anımsatan bir ortam sunmaktadır. Adorno, "20. yüzyıla gelinceye dek sanatçıya maledilmiş praktis'i artık alımlayıcıyla sanatçı arasında paylaşılan bir denge oluşturulmalıdır"³³ diyerek günümüzün sanatını yorumlar. Başka bir deyişle "katılmanın" tek yanlı gerçekleştiği, tek özneye dayandığı bir sanat anlayışı çağdışı kalmıştır. Adorno'ya göre "çağımızın sanat yapıtı, onu yaratanla alımlayan arasında ortak bir uzam kurulmalı ve sanatsal iletişim de bu uzamın içinde ya da üzerinde gerçekleşmelidir."³⁴ Bu bağlamda özne kavramı yeniden yorumlanmaktadır. Daha önce bir nesnelere düzenini oluşturduğu ölçüde önem taşıyan fakat nesnelere düzeniyle arasına girmiş olan yabancılaşma yüzünden kendi öznesinin farkında olmayan kişi, kendisine sunulan teknolojilerle artık nesneyi kendi tüketimi, dolayısıyla da öznesini öne çıkardığı ölçüde anlamlı kabul edebilecek, giderek öznesini nesnelleştirme çabasını gösterebilecektir.

Her zaman teknolojik bir aracın genel kullanımı kültürel hayatın dokularını derinden etkilemiş yeni sosyal ve tarihsel süreçte "Sanat Nedir?" sorusunu tekrar gündeme getirmiştir. İnsan yerine çalışan makinaların oluşturduğu üretim biçimi, sonucunda ortaya çıkan sosyo

³³Bozkurt, Ön. Ver., s.209.

³⁴Aynı, s.209

kültürel durumlar ve sanatsal algı sorunsalı ile ilgilidir. Nitekim, bugün makina ve teknolojik araçların kendi başlarına taşıdıkları geleneksel biçimlerin farklılaşması bile insan yaratıcılığını etkilemektedir. Çünkü, yeni teknolojiler artık kendi kendine çalışan makinalardan oluşmaktadır. Yaşadığımız bu çağda, açık tasarımlı araç ve makinalar yerlerini hızla, kapalı, iç işleyişlerinin bilinmesi olanaksız olan araçlara bırakmaktadır. Kapalı makinaların ve iletişim araçlarının yarattığı imgeler dünyası kesinlikle anonim bir nitelik göstermekte, üretilen görsel imgeler de buna bağlı olarak, herkese açık fakat, bireysel kavrayış ve üretime kapalı sistemlere indirgemektedir. Gerçeğin böylesine çoğullaşması enerjinin tartışmasız belirleyiciliği Postmodern dönemin en tipik belirleyicisidir. Nesnelerin uğradığı semantik değişiklikler, anlam dönüşümleri büyük ölçüde tüketim toplumunun modellerini oluşturmaktadır. Tıpkı bunun gibi nesnede anlamın boşaltılması ve nesnede daha işlevsel olma gerekçesi ile yapılan biçim değişiklikleri insanlarda tüm görüntülerin sığınaklarını ortadan kaldırmaktadır.

Toplumdaki bu gelişmelere koşut olarak sanatta ve genel üretimde "özgünlük", "beceri" ve "biriciklik" kavramları da geleneksel ağırlıklarını yitirmektedir. Teknolojik araçların bize aktardığı "media" dünyasında durum yukarıda anlatılanlardan farklı değildir. Anlatım düzeyinde söz gelimi, görsel imgeleri kaydeden ve aktaran aygıtların her türü, dünyanın herhangi bir yerindeki insanlık sorunu paylaşmamızı önermektedir. Ama aynı kalıcı aygıtlar bizi ne olduğunu bilmediğimiz, nasıl oluştuklarını anlayamadığımız, standart ve hazır imgeler dünyasına sürüklemektedir. Önceden hazırlanmış, çerçevesi çizilmiş imge, insan düşüncesini de aynı çerçeveler içinde kalmaya zorlamakta, insan yaratıcılığını aynı ölçüde etkilemektedir. Bu imgeler çoğu zaman belleğimize, bilinçaltımıza yerleşen

denetsiz misafirler gibidir. Bunlar, sistematik olarak bize gösterdikleri şeyin "gerçek" olduğunu önermektedir. Oysa bize sunulan şey, yalnızca gerçekten daha gerçeğin sunumdur. Aslında gerçek dediğimiz şey, bu görüntülerin ardında yatmaktadır. Bu nedenle bu tür göstergeye dönüşmüş iletişim imgeleri, düşünen insan kavrayışını belirleyen imgeler olarak kabul edilemezler. Onlar bize ilettiği bilgi, biçim, ya matematiksel değerlerle ya da dış görünümün sınırlı çizgileriyle ifade edilen göstergelerden oluşmaktadır.

Özetle, eski çağlardan 19. yüzyılın ortalarına kadar, resim, mimarlık ve heykel görsel sanatların üç önemli ögesi sayılmıştır. Toplumun güçlü ve zengin kişileri, grupları ve kurumları tarafından korunarak, himaye edildikleri için bu sanatlar önemleri artarak gelişmişlerdir. Ancak bugün durum oldukça farklıdır; yaşadığımız kültür güzel sanatlardan çok, kitle iletişim araçlarıyla belirlenmektedir. Endüstri devrimi, kapitalist ekonomik sistemin gelişmesi ve kent ile tüketici toplumlarının içiçe geçmesi, sanatçıların da yer aldığı sosyal yapıları kaçınılmaz olarak değiştirmiştir.

Elektronik teknolojilerinin bulunması ile birlikte oluşan bir dizi yeni olanaklar, mekanik çağın yerine geçmiş ve Modernist yapılanmadan kalan biçimlerden daha fazla önem kazanmıştır Postmodernizm, birçok yeni olgulara ve Walter Benjamin'in fotoğrafın etkilerine ilişkin vurguladığı yayın hakkı, subjektiflik ve biriciklik gibi yanıtlanmamış sorunlara kapılarını açmaktadır. Bugün fotoğrafın etkileri, bilgisayar teknolojileri tarafından biçem, yayın hakkı ve biriciklik kavramlarını ortadan kaldırılarak genişletilmektedir.

Postmodern dönemde görüntüler bilgi, kültür ve toplumun başlıca akış kanalı olmuştur. Yeni bir durum olarak Postmodernizm, temelde sosyal ve kültürel etkileşimlerin merkezi baskınlığının artık olanaksız olduğu çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Buna karşın, Postmodernizm,

elektronik olarak yönlendirilen toplumlarda bir çok farklı disiplinleri bilgilendiren dinamik ve sistematik bir durum oluşturmuştur. Bilgisayar sanatı, bilimsel görselleştirmeler ve sibernetik, sentetik görüntüden oluşmuş "simulakrum"lu toplum gibi birçok yönlerden Postmodern özellikleri yansıtmaktadır.

Bu durumda, yaşadığımız çağı, bilgisayar teknolojilerin oluşturduğu Postmodern çağ olarak adlandırırsak, bu noktada, estetik temsil(presentation) sorununu yeniden ele almamız gerekmektedir. Yukarıda belirttiğiniz nedenlerden ötürü günümüzün bilgisayar teknolojisi gerçekte üretimden çok, yeniden üretim(reproduction) makineleri olarak taklitçi işlevlerinden çok farklı süreçler getirme potansiyeline sahiptirler.

Bugünkü hızlı teknolojik değişimin ve bilgisayar teknolojilerinin getirdiği olanaklarla, her zaman olduğundan daha fazla olarak, geçmişin estetik gelenekleri ile onların teknolojiden nasıl etkilendiklerine ilişkin bilgilere gereksinimiz bulunmaktadır. Bu da araştırmanın sorununu oluşturmaktadır.

Amaç

Bu araştırmanın amacı, teknolojik gelişme ile estetik değişim arasındaki ilişkileri ortaya çıkararak, Postmodern dönemde bilgisayarın rolünü saptamaktır. Teknoloji ile sanat arasındaki ilişkileri irdelerken, sanatı ve teknolojiyi yaratan insanı ve dolayısı ile toplumları teknolojinin nasıl etkilediğine; aralarındaki etki-tepki ilişkileri araştırmada önem verilmiştir.

Bu araştırmada teknolojilerin sanata getirdiği biçimsel değişikliklerden çok; bilimsel gelişme ve endüstrileşme sürecinden ayrı düşünülmemesi gereken teknolojik gelişmelerle yarattığı hem mekanik

hemde elektronik araç ya da makinaların, insan düşüncesini ve onun düşüncesinin bir kültürü olan sanatı nasıl etkilediği sorusuna yanıt aranmıştır.

Bu amaçla yanıtlanması gereken sorular şunlardır;

- 1.Yenidensunum ya da yenidenüretim aracı olarak bilgisayar mevcut sanat anlayışına ne tür değişiklikler getirmiştir?
2. Bilgisayarın Postmodern kuram ile ilişkileri nelerdir?
3. Bilgisayar kullanarak ortaya çıkan sanat anlayışlarının özellikleri nelerdir?
4. Bilgisayarın diğer sanat formlarına katkıları nelerdir?
5. Bilgisayar kullanarak sanat yapan sanatçının rolü nedir?

Önem

Bu araştırma ile toplanacak verilerin özellikle;

- 1.Postmodern kuram üzerinde düşünme, tartışma ve yeni araştırma olanaklarını yaratacaktır.
2. Ülkemizde bilim teknoloji ve sanat ilişkisine değinen ayrıntılı bir araştırma yoktur. Bu araştırma ile kısmen de olsa bu alandaki boşluk doldurulabilecektir.

Sayıtlılar

Bu çalışmada, 19. yüzyılda başlayan teknolojik buluşlarla gerçekleşen fotoğrafik yenidenüretim teknolojilerinin modern sanatın doğmasına ve gelişmesine yön verirken, günümüzün elektronik teknolojilerinden bilgisayarın da fotoğrafa benzer bir işlev yüklenerek Postmodern sanatın gelişmesine önemli katkılarda bulunduğu varsayımından hareket edilmiştir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma sadece günümüz elektronik teknolojilerinden bilgisayar ile alan yazınına ilişkin kaynaklarla sınırlıdır.

Yöntem

Bu araştırma tarama modeli türündedir. Araştırmada alan yazınına ilişkin kaynaklardan yararlanılmıştır.

Araştırmanın Sanat ve Teknoloji bölümünde; perspektifin bulunuşundan, fotoğrafın bulunuşuna kadar geçen dönem içerisinde sanatın anlayışının teknolojik buluşlara göre nasıl geliştiği ve sanatçıların teknolojiden nasıl yararlandıkları incelenmiştir.

Makina Çağı ve Modernizm bölümünde ise, Enrüstri devriminin gerçekleşmesinden ve fotoğraf teknolojilerinin ortaya çıkmasından sonra oluşan dönemde, Modern estetiğin ortaya çıkışı, sanatçı ve makina ilişkileri incelenmiştir.

"Elektirik Çağ ve Postmodernizm" bölümünde ise, bilgi devriminin oluştuğu, dönemde, elektronik teknolojilerin sanat ortamlarını ve sanat anlayışını nasıl değiştirdiklerini ve Postmodern kuramın ortaya çıkışı incelenmiştir.

"Bilgisayar ve Postmodernizm" bölümünde ise, bilgisayarın bir sanat aracı olarak, olanakları, sanat anlayışına yaptığı etkiler ve Postmodern kuramla ilişkileri incelenmiştir

"Özet, Yargı ve Öneriler" bölümünde ise, araştırmanın genel bir değerlendirilmesi yapılarak, gelecekteki teknolojilerin sanatı nasıl etkileyeceği tartışılmıştır.

Tanımlar

Bu araştırmaya özgü birçok terim ilk geçtikleri yerlerde tanımlanmıştır. Ancak sık sık kullanılan, anlamının bilinmesi ve okuyucuya uygun bir bakış kazandıracak nitelikte görülen bazı terimler aşağıda tanımlanmıştır;

Gösterge: Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddesel biçime gösterge(sign) adı verilmektedir. Ancak gösterge yalnız göstericilik işleviyle sınırlanmaz. Gösterilen olgu, yani gösterilenin kaplamı, belli bir anlam içerir, bu da onun anlamlama(signification) işlevini oluşturur. Gösterge, gösteren(signifier) ve gösterilen'den(signified) oluşan ve anlamlamanın temel birimidir. Gösteren böylece anlamlamanın maddi yanındı, gösterilen ise kavramı açıklamaktadır. Göstergebilimsel açıdan sanat belli bir göstergeler sistemi sayılabilir. Sanat, sanatçı-yapıt-izleyici(alıcı) biçiminde bir dizge kurar. Burada ortadaki terim gösterge ya da daha çok bir göstergeler bütünü olarak kendini gösterir. Böylece yapıt, özel tipte bir göstergeler sistemi olarak, okura, seyirci ya da dinleyiciye, sanatçının bilincinde oluşan imgeyi kendi öz bilincinde kavramak ve yeniden kurmak olanağını veren bir çeşit kod(code) olarak ortaya çıkar.

Modernizm: Geleneksel ya da kabul görmüş biçimleri dışlayan, bireysel duyarlılığı ve deneyselliği vurgulayan çağdaş biçimlerde görülen özellikleri içerir. Modernizm 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış ve 20. yüzyılın ilk yarısında doruk noktasına ulaşmıştır.³⁵

³⁵Donna J. Cox, "Tao of Postmodernism:Computer Art, Scientific Visualization and Other Paradoxes", Leonardo, (Computer Art Supplemental Issue, 1989), s.11.

Postmodernizm: Postmodernizm, Güzel sanatlar fotoğraf dalından doğmuş ve Modernizm sonrası sanatı açıklar. Postmodernizm 20. yüzyılda geliştirilmiştir. Postmodern eleştiri, tarihsel bilince sahip çıkarak, elektronik medyayı kültürü belirleyen önemli bir merkez olarak görür. Elektronik medyanın bireyin gerçeğe dolaysız ilişkisini kopardığını vurgular Postmodern çağda sanat, eski sanat biçimlerinin benzekleri oluşturularak yapılır.³⁶

Simülasyon: Sözlük anlamı olarak 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 gerçeğin belirtisini üretirse o hasta mıdır?, değil midir?. Bu durumda kendisi de hasta olup olmadığını tahlil edemeyebilir.³⁷

Özet olarak simülasyon bir şeyin gerçeğe, gerçek olmayan arasındaki farkın ortadan kalkma durumudur.

Simulacra: Elektronik simülasyon araçlarını kullanarak, yapay yada farklı zaman ve mekan üretimi için sentetik anlamda görünüm yada temsil edilen her türlü kültürel ürünler, görüntüler ve artifactlar. Bu tür ürünler benzek(pastiche) yada kolaj olarak tarihsel biçemlerin tekrar sunumu ile

³⁶Aynı, s.11.

³⁷Jean Boudrillard, *Precession of Simulacra*, Brian Wallis(ed.) *Art After Modernism: Rethinking Representation*, (New York: David R. Godine Publisher Inc., 1989), s.254.

ortaya çıkmaktadır. Aynı şekilde *Simulacrum* yeniden üretilmiş sentetik biçimler olarak, başka bir şeyin görünümünü ya da temsilini içerir. Elektronik simülacra böylece kişileri gerçek yaşantıdan uzaklaştıran bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. ³⁸

Sibernetik: Norbert Wiener'e göre sibernetik, "insanlar ve makinalarda karşılıklı bilgi alış verişi denetleme, denge kurma ve yönetim bilimi"³⁹ olarak tanımlanmaktadır. Bir başka tanımlamada ise Sibernetik: kontrol sistemleri ve süreçleri matematik yöntemlerle araştıran bir bilim dalı olarak adlandırılmaktadır.

Sibernetik Sinema: Günümüzün ulaşılmış olduğu teknolojik düzeyde, sinema ile uğraşan film, video, bilgisayar ve hologram olmak üzere dört farklı medium bulunmaktadır. Bu araştırmada sibernetik sinema sözcüğü, sayısal bilgisayarlarda gerçekleştirilen ve görüntünün bellekte 0-1 olarak kaydedilebildiği, sinematik etkinlikleri(iki ve üç boyutlu animasyon, bilimsel görselleştirmeler, çokluortam v.b.) kapsamaktadır.

³⁸Cox. *Ön.Ver.*, s.11.

³⁹ Stephen Wilson, *Using Computers to Create Art* (New York; Prentice-Hall, 1986) s.60.

BÖLÜM II

SANAT VE TEKNOLOJİ

Bir çağın görme biçimi, o çağın düşünce yapısını da oluşturmuştur. Bugün gördüklerimiz ve düşündüklerimiz dünden farklıdır. Görme ve düşüncemizdeki tüm bu değişiklikler, yaşamımızdaki ağırlığı gitgide artan teknolojik gelişme koşullarının dramatik değişimi ve insanın algılama duyularına yönelik anlatım biçimlerinin yeniden düzenlenmesinden kaynaklanmıştır. Hegel konuşmanın, sembollerle olan ilişkisini, çalışmanın aletlerle olan ilişkisinin aynı olduğunu vurgulayarak, günlük dilin sembolleri algılayarak, düşünen bilince işleyip ona hakim olurken, bilincinde iş aletleri yoluyla doğa'nın süreçlerine hükmettiğini savunur.⁴⁰ Böylece araçlar insan bilincini ve görme biçimini değiştirirken, aynı zamanda dolaylı olarak sanatın içeriğini, biçimini ve felsefesini de değiştirmiştir. Örneğin Rönesans'ta perspektif, (görsel alanın düzenlenmesinde başvurulan ana yöntem) tek bir görme açısını, görülebilir dünyanın merkezi olarak tanımlar. Perspektif ilkelerine göre üç boyutlu mekan, matematiksel olarak hesaplanarak, iki boyutlu görüntüye dönüştürülür. Bu da görsel alana yalnızca bir izleyicinin baktığı alandır.

Fakat fotoğraf kamerasının bulunması, bütünüyle farklı bir görme ve algılama biçimi gösterir. Görüntüler, fotoğraf kamerasının baktığı açıya(yer) ve zamana göre kaydedilir. Kısaca fotoğrafın gerçekliği zaman ve mekan üzerine kurulmuştur. John Berger fotoğraf makinasının getirdiği

⁴⁰Jürgen Habermas, *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*, Çev: Mustafa Tüzel, (İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1993), s.19.

değişiklikleri şu şekilde açıklıyor;

... Oysa perspektifle görsel alan sanki ideal alan buymuş gibi düzenleniyordu. Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu...Başka bir deyişle makina geçen zaman kavramının(yağlıboya resim dışında) görünen şeylerin algılanışından ayrılmayacağını gösterdi. Görüşümüz neyi nerede gördüğümüze bağlıydı. Her şeyin kaçma noktası olarak kabul edilen insan gözü üzerinde toplandığını düşünmek olanaksızdı artık.⁴¹

Birden fazla görme açısının, birbirleri ile kaynaştırılması sinematografinin olgusu olarak ortaya çıkmıştır. Burada kamera sağa sola hareket eder, yükselir ya da alçalır. Nesnelere uzaklaşır ya da yakınlaşır. Görme açılarının düzenlenmesi zaman içinde ve hareketli olarak yapılır. Sinema kuramcısı Jean Epstein film kamerasını X-ışını ile bir tutarak kamerayı şöyle yorumluyordu;

Film kamerası merceği, Apollinaire'in söylemiş olduğu üzere, gerçeküstücü, sahibi insan olmayan çözümleyici bir gözdür. Bu, önyargısız, aktöresiz ve etkilerden arınmış bir gözdür. Yüzlerimizde ve hareketlerimizde, sevgi ve sevgisizlik, gelenek ve düşüncelerle yüklü olan bizlerin artık asla göremeyeceği çizgileri yakalar.⁴²

Film ve Video gibi elektronik araçlar, çıplak bir gözün gördüğünden farklı olarak, daha değişik görme açılarının analizine ve bir nesne ya da konunun bütünü ile yeni yapılarının genişletilmesine olanak tanımaktadır. Tüm bunların sonucu olarak, hareketli görüntünün çoğul grameri görme ve düşünce biçimimizi değiştirmiştir.

Bilgisayar ve video'nun birleşmesi ile görüntü, nesnelere modelleri ve mekan bağlamında oluşturulmaktadır. Belirli bir sahneye ilişkin bilgiler bilgisayar tarafından kodlanmıştır. Görüntü bir sayısal koda ya da alfabeyle dönüşerek müzik ve yazı gibi farklı özellikleri olan kayıt

⁴¹John Berger, *Görme Biçimleri*(İstanbul:Metis Yayınları, 1986),s.18

⁴²Halil Turhanlı, "Psikedik İzdüşümün Yaratıcısı", ...*Ve Sinema*, 6 (Hil Yayınları), s.17

edilebilir kodlarla birleştirilebilir duruma gelmiştir. Sayısal kod mekana ilişkin bütün haritalanmış bilgileri içerebilir; üstten, yandan, aşağıdan görünüşler, aynı veri tabanından çağrılabilir. Görüntünün parçaları ve farklı görüntüleri veri tabanından seçilerek, bir monitörde izlenebilir ya da videoya müzik ve yazı ile birlikte aktarılabilir, ya da fotografik baskısı alınabilir. Sonuçta bilgisayar görüntüleri, geleneksel kamera görüntülerinin yerini alabilecek duruma geldiği söylenebilir.

Görme ve algılamamıza ilişkin diğer dönüşüm, izleyicinin etkileşim alanına yansımaktadır. Örneğin bütün kodlanmış bilgiler video diskler üzerine sayı olarak adreslenebilmekte ve böylece çok yönlü bir öykü izleyici tarafından etkileşimli olarak okunabilmektedir. İzleyici, birçok ayrıntı, bölüm ve tanımlamalar içinden öykünün nasıl geliştiği konusunda seçim yapabilmektedir. Bu durumda, yapıtın algılanması için izleyicinin alanı merkez olarak alınmıştır. Bu durum, Rönesans perspektifinin ideal merkezinden oldukça farklı bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır.

Bilgisayar ayrıca, bütün medyaların toparlayıcısı ve birleştiricisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilgisayar görüntünün dışarıdan içe olmaktan çok, içeriden dışarıya doğru yapılanmasına olanak tanımaktadır. Görüntünün bir mantık sistemi dışında(fotografik olarak alınmış resimlerden çok, matematiksel kodlar kullanarak) gerçekleştirilmesi temelde doğu ve islam sanatını çağrıştırmaktadır. Bu eski geleneklerde, bir nesnenin görüntüsü çıplak gözle görüldüğü gibi açıklanmamaktadır. Daha çok bir kavramın şematik ve diagramatik görüntüleri oluşturmaktadır. Örneğin bir şekil ya da ayrıntı kültürel ve felsefik anlama gönderme yapmaktadır. Aynı biçimde bilgisayar monitöründeki görüntüler de bir kavramın, düşüncenin ya da matematiksel bir ifadenin görsel anlatımı olabilmektedir.

Teknolojik Değişme ve Toplumsal Bilinçteki Dönüşümler

Endüstri devrimi üretim için hayvan ve kas gücünü örnek alan mekanik makinalardan oluşmuştur. Buna karşın elektronik araçları sinir sistemlerimizi ve beynimizin çalışma süreçlerini esas alan gözle görülemeyen ani ve hızlı iletişime olanak sağlayan elektrik akımlarını örnek almışlardır. Vilem Flusser bu dönüşümü bir anlamda "devrim" olarak yorumlamaktadır;

Aletler Makina olunca, insan ile ilişkileri de tersine dönmüştür. Şöyle ki; sanayi devrimi öncesi insan alet tarafından çevrelenmişken, sanayi devrimi sonrası makinalar insanlar tarafından çevrelenmiştir. Bu tam "devrim" anlamını karşılayan bir değişmedir. Sanayi devrimi öncesi, insanlar sabit, aletler değişken öğeler olarak sayılırken, sanayi devrimi sonrası makina sabit öge insanlar değişken olarak değerlendirilmeye başlamıştır. Önceleri aletler insanın bir işlevi olarak çalışırken, sonraları insanlar makinaların birer işlevi olarak çalışmaya başlamışlardır....⁴³

Bilgisayar, video, fotokopi gibi elektronik makinaların bir diğer özelliği, üretilmiş mal yerine bilgi ve servis üretmeleridir. Elektrik akımının hızlı bir biçimde tepki verme özelliği elektronik iletişimde hata yapılabilirliği en aza indirmişdir.

Bugüne kadar insanlar kendi fiziksel yapısının yapamayacağı işleri mekanik ve elektronik teknolojileri üretmiş bulunmaktadır; bir kaynak makinası elin uzantısı, bir kamera gözün, işitme sistemleri kulağın, bilgisayar ise beynin uzantısı olarak düşünülebilir.

İnsanlara ait tüm bu uzantılar, kendi duyularımız arasındaki ilişkileri değiştirerek yeni algılama ve düşünme bilincimizi oluşturmuşlardır. Bununla birlikte her teknolojik ve sosyal değişimler sanat üzerinde de etkide bulunmuşlardır.

⁴³ Vilem Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, Çeviren: İhsan Derman.(İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1991), s.27.

Araçların Sanata Etkileri

Çağlar boyunca ortaya çıkan araç tipleri, kesin olarak zaman ve mekan sorunu ile sanatsal üretimin doğası ile ilgili olmuştur. Her araç olanakları ile tanımlı olmuş ve olumlu ya da olumsuz yönleri ile birlikte değerlendirilmiştir. Her araç kendi döneminin özelliklerini ve dönemine ilişkin yansımaları göstermiştir.

Araçların yolaçtığı değişimleri ilk farkedenden düşünürlerden biri Walter Benjamin olmuştur. Benjamin bu değişimleri şu şekilde anlatıyor;

Ondokuzuncu yüzyıl ortalarında kibritin bulunuşu, hepsinde ortak bir yan bulunduğu çok sayıda yeniliklere öncülük etmiştir: elin tek bir hareketiyle çok aşamalı birçok süreçlerin başlatılması. Bu gelişme sayısız alanlarda kendini göstermiştir. Buna bir alıcının yerinden kaldırılmasıyla, eski modellerdeki birçok hareketlerle yapılabilen peşpeşe düzenlenmiş işlemlerin tümünün yapılabildiği yeni dönemin telefonu tam bir örnektir. Düğmeyi çevirmek, içine görüntüyü yerleştirmek, basmak ve benzeri sayısız işlemler düşünülecek olursa fotoğrafının tek bir düğmeye basması daha da büyük sonuçlara yolaçmıştır.⁴⁴

Sanatçının kavramsallaştırma sürecindeki tutarlılık, sanat üretiminde en önemli etken olmasına karşın, araçların etkileri ve teknolojik durumlar sanat üretimini ve daha da önemlisi sanat yapıtının dağılımını değiştirmiştir. Örneğin bir ayrıntılı yağlıboya resim, elemeği, uzun dönemli planlama ve sonuçta hem zihinsel hem de fiziksel çalışmayı gerektiren bir uğraştır. Bu yağlıboya resim tek bir üretimdir ve bu "biricik" kültürel nesne sanatçının imzası ile tanımlıdır. Buna karşın fotokolaj, fotoğrafik, mekanik ya da elektronik araçların kullanımı ile ortaya çıkmış bir çalışma farklı zaman dilimlerinde üretilebilme ve yaygın olarak dağıtılabilmeye özelliklerine sahiptirler. John Berger, yenidenüretim

⁴⁴ Ünsal Oskay, "Benjamin'de Tarih, Kültür, ve Fantazy Anlayışı", *Oluşum*, 43/85 (Mayıs 1981), s.13.

teknolojilerinin (özellikle fotoğrafın) , sanat yapıtının "biricikliği"ne yaptığı etkileri şöyle açıklıyor;

Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiç bir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinası, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek, resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü.⁴⁵

Fotoğraf makinası gibi mekanik araçlar mekanik çağın özelliklerini gösterirler; mekanik yardım ile zaman ve mekan ögesi yeni bir hıza erişmiş ve mekanik araçların etkisi ile fiziksel çevre de değişmiş sonuçta çekiç ve dişli mekanik çağın sembollü olarak el emeğini ortadan kaldırmıştır. Böylece sanat yapıtının bir çok baskısı yapılarak, sanatın yaygınlaşmasına ve demokratikleşmesine neden olmuştur. Yenidenüretim teknolojilerinin sanat yapıtına yaptığı dolaylı etkileri Benjamin şu şekilde açıklıyor;

19. yüzyılda tabloların geniş bir çevrecek aynı zamanda izlenmeye başlanması, resim sanatının karşılaştığı bunalımın erken belirtilerinden biridir; bu bunalım hiçbir zaman fotoğraftan değil, fotoğraftan görece bağımsızlık içerisinde sanat yapıtının kitle üzerinde etkisinden kaynaklanmaktadır.⁴⁶

Elektronik araçlar "Gizli belleği, kamera, fırça ve baskı araçlarından daha karmaşık bir yapıya sahiptirler. Sessiz ve ani olarak, depolama, toplama, aktarma, ve görsel ve sayısal bilgiyi çoğaltma yetenekleri ile gereksiz emek ve zihinsel işlemleri ortadan kaldırma yetenekleri bulunmaktadır.

Bilgisayara bağlanan yan aygıtları(klavye, mouse, printer, video, film kaydedici v.b. gibi) farklı tiplerde sanat üretim araçlarını toplar ve

⁴⁵Berger, *Ön.Ver.*, s.19.

⁴⁶Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı II", *Çev. Ahmet Cemal, Oluşum*, 43/85 (Mayıs 1981), s. 2.

birleştirir. Bu sistemlerde üretilen sanat yapıtı kalıtsal olarak sanat yapıtının ilk örneğini olduğu gibi koruyabilmektedir.

Sanat ve Bilim İşbirliği

Sanat ve bilimin birleşmesine ilişkin amaçlar tarihin her döneminde varolmuştur. Bunlara örnek olarak Yapısalcılık, Fütürizm, Supermatizm, Bauhaus ve diğer sanat ve teknoloji üzerine deneysel çalışmaları gösterebiliriz. Buna karşın Rönesans dönemi, bu ilişkinin dolaysız örneğini oluşturmaktadır. Rönesans sanatının tartışmasız gelişimi temelinde yeni bilim ve bilimsel verilere dayanan çalışmalar yatmaktadır. Rönesans döneminde, doğaya yeni bir estetiksel yer verilili ise, yeni bir toplumsal idealin anlatımı olmuştur. Bu yeni toplumsal idealin başlıca özelliği, insan ile doğanın birliğinin kurulmasında, doğanın bilinmesine gösterilen çabaydı; Rönesans sanatçısı güzel ve doğa kavramlarını yüceltmek amacıyla, anatomi, perspektif, matematik, meteoroloji'den yararlanmuştur. Marx bu dönemi şu şekilde yorumluyor;

...O zamanlar yaşayan önemli adamlar arasında çok yer gezmeyen, dört beş dil konuşmayan, birçok alanda başarı göstermeyen yoktu. Leonardo Da Vinci yalnız büyük bir ressam değil, aynı zamanda büyük bir matematikçi, mekanikçi, mühendisti, fiziğin apayrı dallarında bulguları vardı...⁴⁷

Rönesans sanatçılarının çalışmaları yalnızca Ortaçağ'ın geleneklerinden değil, doğunun kültürel dokularından kopma noktasını gösterir. Görüntünün oluşturulmasında kullanılan perspektif kaçma noktasının matematiksel ilkeleri, Floransa'lı Mimar Brunelleschi tarafından 1425 yılında bulunmuştur.⁴⁸ Brunelleschi, ortasından delinmiş

⁴⁷ Marx-Engels, *Sanat ve Edebiyat Üzerine Çeviren Murat Belge* (İstanbul: Birikim Yayınları, 1971), s.62,

⁴⁸Robert H. Pelfrey, *Mary Hall Pelfrey, Art and Mass Media*. (New York: Harper and Row Publishers, 1988). s.63.

bir resmin arkasından bakarak, resmin karşısındaki aynadan perspektif görüntünün yansımalarını gözlemlemiştir. Aynadaki yansımanın resmin ve aynanın açılara göre değiştiğini görerek perspektif yasalarını bulmuştur. Böylece Rönesans sanatçıları perspektif ilkelerine göre, iki boyutlu düzlemde mekanın yansımalarını yaratmak amacıyla yönelik bilgileri toplamada deneyim kazanmışlardır. Rönesans'da resim yüzeyi bir "pencere" olmuş ve gerçeğin yansıması böyle temsil edilir olmuştur.

Lewis Mumford'a göre, 15 ve 17. yüzyıllar arasında, Batı Avrupa'da bir takım buluşlarla birlikte, zaman kavramında önemli dönüşümler gerçekleşmiştir;

Hiyerarşik değerler olarak mekan kavramının yerini, büyüklük sistemleri olarak mekan kavramı almıştır. Bu yönelişin en belirgin örneği nesnelere mekan bağlamındaki ilişkilere yönelik çalışmalar, perspektif yasalarının bulunuşu ve arkaplan, ufuk ve kaçma noktasıyla sabitlenen çerçeve içindeki resmin sistematik olarak düzenlenmesiydi. Perspektif, nesnelere sembolik ilişkilerini görsel ilişkilere dönüştürmüştür; görsel dönüşüm bir tür nitel(sayılabılır, ölçülebilir) ilişkiler üretmiştir. Resmin bu yeni dünyasında, büyüklük, insansal ya da tanrısal önemlilik olmaktan çok, uzaklık anlamındadır. Bedenler bağımsız mutlak büyüklük olmaktan çıkarak, ölçeklendirilmiş ve görüntünün aynı karesi içinde diğer bedenlerle ilişkilendirilmiştir. ⁴⁹

Rönesans'ta perspektife ilgi resimde derinliği ve zeka'da uzaklık kavramını getirmiştir. Eski resimlerde göz açısı bir parçadan bir parçaya kendini ayarlamak zorunda kalırken, yeni perspektif resimde göz, ressamın kasıtlı olarak tanımladığı lineer perspektif çizgileri üzerinde hareket etmektedir.

Doğadaki armoni ve düzeni aktarmak amacıyla bir diğer matematiksel çalışma Altın Dikdörtgen olmuştur. Altın dikdörtgen, Altın

⁴⁹Lewis Mumford, *New Ideas of Space, Time, Motion* (ed) Charles R. Walker, *Modern Technology and Civilization: An Introduction to Human Problems in The Machine Age*(New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1962), s.30

kesitten türetilmiş olarak Panhenon'un tasarımlarında kullanılarak, 16. yüzyılda Fibonnaci Serisi sayılarında ispatlanmıştır.

Mekanın armonik olarak matematiksel oranlanması etkilerini çağdaş sanatta, mimarlıkta ve gündelik nesnelerin tasarımında görmek olasıdır. Bazı durumlarda bu matematiksel temellendirmeler bilgisayarların algoritmalarında da gözlenmektedir.

Sanat ve bilimi birleştirme amacı, Rönesans sanatçıları arasında Leonardo Da Vinci(1452-1519)'nin çalışmalarında daha belirgin olarak görülmektedir. Leonardo resmi evrensel bilginin gösterimi olduğuna inanıyordu. Leonardo elyazmalarında matematiğin önemini vurgular;

Matematiğin şaşmaz kesinliğini küçümseyen insan, kargaşa içinde yaşar ve sonsuz çatışmalara yol açan kargaşalık bilimlerin çelişkilerine asla son vermez. Matematiğin uygulanmadığı bilimlerde kesinlik yoktur.⁵⁰

Albrecht Dürer, Rönesans sanatına tutkun bir sanatçı olarak, 1525'te "Pergel ve Cetvelle Ölçme Konusunda Bilgi" kitabında "Kuşkusuz Alman ressamlar el hızları ve büyük renk pratikleriyle yabana atılmaz bir beceriye ulaşmışlardır; ama ölçü sanatı yok onlarda"⁵¹ diyerek bilime verdiği önemi vurgular.

Doğa üzerindeki teorik analizlerinde derinlik ve kesinlik ve çok yönlülük Leonardo'nun düşüncesinin evrenselliğinin bir kanıtı olmaktadır. Onun evrensel bilgisi günümüzün parçalanmış bilgisi karşısında göz kamaştırmaktadır. Rönesans'ın sonuna kadar, bilim, sanat, ya da sanatçı, bilimadamı ayrımı olmamıştır. Leonardo'nun defterlerinde

⁵⁰Kenneth Clark, "Leonardo'nun defterleri", Çev. Zafer Aracagök, Gergedan,13 (Mart 1988), s.113

⁵¹Lionello Venturi, Dürer'den Holbein'a, Çev. Cemal Süreyya, Gergedan,13 (Mart 1988), s.132.

onun şehir planlamacılığına duyduğu ilginin kanıtlarını buluruz;

Leonardo'nun Milano ile ilgili planları 1484-1485'teki korkunç salgının bir sonucudur ve amacı güzel olmaktan çok kullanışlı bir şehir yaratmaktır... Yeni plana göre Milano iki seviyede inşa edilecekti. "Hiç bir araç" diyordu, "yukarıdaki sokaktan geçmemeli; bu sokaklar beyefendilere ayrılmalı, at arabaları, el arabaları ve halkın kullandığı araçlar aşağı sokaklardan işlemeli"...⁵²

Rönesans dünyasında kozmolojik bir evrenin varlığı söz konusudur. Böyle bir anlayışta her şey bir göstergedir. Her bir gösterge başka bir göstergeye göndermede bulunur ve böylece tüm bu göstergeler toplamı, bu evren içindeki şeylerin düzenini ve hiyerarşisini belirleyen bir yapıya sahiptir. Evren hala okunması gereken bir kitaptır. Temsil bu işaretlerin okunması ve yorumlanması çerçevesinde oluşmuştur.

Matbaanın bulunuşu(1436) ile teknik bilginin yaygınlaşmasına neden olmuştur. Uzmanlaşmış bilginin genişlemesi ile güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar arasında bir sınırı da kapsayarak, disiplinler arası bir ayrıma neden olmuştur. Güzel sanatlar, kesinlikten büyük miktarda teknik bilgiden uzaklaştıkça sanatçının işlevi de, farklı sosyal işlevler alarak felsefik bir düzleme doğru kaymıştır. Vilem Flusser, matbaanın bulunmasıyla toplumsal dönüşümü şu şekilde açıklar;

...yazılı basının icadı ve zorunlu eğitim hareketi nedeniyle herkes ister istemez okur yazar olmuştur. Bunun sonucu olarak gelişen tarihsel bilinç, o zamana değin "büyüsel" olarak gelişen tarihsel sınıf olan köylülerin içine sızarak, "tarihsel" olarak yaşamaya başladığı söylenebilecek "proletarya" sınıfını doğurdu. Bu gazete, kitap ve bildiri gibi ucuz metinlerle gerçekleşmişti...⁵³

Flusser, bu ucuz metinlerin ucuz bir tarihsel bilince ve dolayısıyla, yine ucuz kavramsal düşüncelerin gelişmesine, bunun da iki ayrı gelişmeye

⁵²Clark, Ön.Ver., s.114.=

⁵³ Flusser, Ön.Ver. s.21.

neden olduğunu vurgular;

...bunlardan ilki, geleneksel görüntülerin, sözkonusu metin seli yüzünden müze ve galeriler gibi artık gettolara da sığmasıydı. Toplum genelinde deşifre edilemedikleri için de büyüsel bir nitelik kazandılar ve güncel yaşam üzerinde etkilerini yitirdiler. Diğer ise, ucuz ve kavramsal düşüncelerin yeterli olmayacağı büyüsel metinlerin kendilerini alımlayabilecek seçkin bir sınıfın oluşmasıydı. ⁵⁴

Flusser, bu nedenler yüzünden uygarlığın; geleneksel görüntülerle beslenen "güzel sanatlar", büyüsel metinlerle beslenen "bilim ve teknoloji", ucuz metinlerle beslenen "kitleler" olmak üzere üçe ayrıldığını vurgular. Matbaanın bulunuşundan sonra sanat, görsel kesinlik, harmoni araştırmalarına ve düzenleme sorunlarına odaklanmıştır.

Sanat'ta Görsel Kesinliğin Önemi

Sanatçılar kendi amaçlarına ulaşmak için, sürekli olarak mekanik araçları araştırmışlardır. Doğayı kusursuz olarak yansıtma amaçlı araştırmalarında , nesnel gerçeğin sunumu ve gözlemi için mükemmel ve sağlam teknikler bulmuşlardır. 15. yüzyılın sonlarına doğru birçok sanatçı ağaç baskı, gravür tekniklerini kullanarak perspektif yasalarına uygun resimler üretmişlerdir. Örneğin Dürer'in 15. yüzyıl ağaç baskıları, 3 boyutlu nesnelere görünüşlerini, 2 boyutlu perspektif içinde dönüştüren çağdaş mekanik araçlarını anlatır.⁵⁵ Bir gözetleme deliğinden ve karelenmiş bir cam , portre çizimi için taşınabilir kareler çizim masasına taşınmaktadır.

Camera Obscura(Karanlık Kutu), Roma döneminde doğal görüntüleri elde etmek amacıyla kullanılan mekanik bir araç olmuştur. Bu kutudaki küçük bir delik bir tür lens işlevini görüyordu. 16. yüzyılda ise bu kutunun içine yerleştirilen aynalarla görüntüler ters düz edilerek

⁵⁴Aynı, s.22.

⁵⁵Pelfrey, Ön.Ver., s.88.

sanatçıların belli başlı kullanım aracı halini almıştır. Bu aracın sanatçılar için iki önemli işlevi vardı. Öncelikle görüntüler istenilen büyüklüğe getiriliyordu. İkincisi ise, görüntüler cam üzerine iki boyutlu olarak yansıtılıyor, böylece sanatçılar bu yansımaları kolaylıkla kopya edebiliyorlardı.⁵⁶

Doğal bir olgu olarak Camera Obscura'nın makinanın ne gördüğünü açımlayan bir araç olması bizi hayal kırıklığına uğratmaz. Birçok farklı tiplerdeki kameralar, sanatçının gereksinimlerine göre tasarlanmıştır.

Birçok ressam görmek için kamerayı ya da yapay gözü kullanmış olsalarda, kamera lenslerinden kaynaklanan bozulmalar gerçek perspektif fikrini karşılamadığı için, nesnel gerçeklik konusunda umutsuzluğa düşmüşlerdir.

Kamera Obscura(karanlık Kutu), görsel anlatımın bazı sıkıcı yanlarını ortadan kaldırmış ve görüntünün kayıt edilmesi için sistemlerin geliştirilmesi gereğini ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda sanat dünyasına sanat yapıtını ortaya koyarken mekanik görüntü araçlarından yararlanma gereksinimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

1930 yıllarına kadar, kamera görüntülerini kağıt üzerine aktarmada eksik olan fotoğrafının ışığa duyarlı kimyasal maddesiydi. Schulze ve Wedgwood gibi bilim adamları ve buluşçular, foto-duyarlılık üzerine araştırmalar yapmış olmalarına karşın, kameranın optik ilkeleri ile ışığa duyarlı kimyasal maddeler arasında ilk önemli ilişkiyi bulan ressam/matbaacı Nicephore Niepce olmuştur.⁵⁷

⁵⁶Aynı, s.103.

⁵⁷Aynı, s.126.

1826 yılında kamera içine yerleştirdiği kurşun kalay karışımı ışığa duyarlı paletle sekiz saatlik bir pozlamayı başarı ile gerçekleştirmiştir. Buna karşın 1839 yılına kadarki buluşlar daha fazla dikkate değer bulunmuştur.

İngiliz sanatçı Henry Fox Talbot 1940'da negatif/pozitif sisteme dayanan fotoğraflık süreci başarı ile gerçekleştiren ilk kişi olmuştur. Onun bu yöntemi bugün de kullanılmaktadır. Bir tek negatif görüntüden birçok sayıda baskı alınabilmektedir. Talbot bu buluşuna "Fotojenik Çizim" adını vermiş ve daha sonraları "Doğanın Kalem" adlı kitabını yayınlamıştır.

Kamera bir yüzyıldan fazla yaygın bir görüntü aracı olduğu için durağan resimlerin fotoğraflama süreçleri sanat dünyasını derinden etkilemiştir. Fotoğraf bir yenidenüretim aracı olduğu kadar, anlatım ve sunum konusunda devrimci bir araç olması, sanat dünyasında önemli dönüşümleri başlattığı ancak bir yüzyıl sonra anlaşılmıştır.

Fotoğrafın Bulunuşuna Etkiler ve Tepkiler

Fotoğrafın bulunması, bilimsel ve sanatsal ortamlarda, potansiyelinin algılanması konusunda uluslararası bir etki yaratmış ve bütün sanatlarda farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Delacroix 1850'de resmin artık bir "pretext"(bahane) olmasından çok izleyici ile ressamın aklı arasında bir köprü⁵⁸ işlevine dönüştüğünü savunmuştur. Courbet ve Ingres, fotoğrafı çalışmalarında referans olarak kullanan sanatçılar arasına katılırlar. Daha tutucu kesim fotoğrafa karşı olumsuz tepki göstermişlerdir. 1939'da eleştirmen Paul Delaroché, "resmin öldüğünü" söyler. Böylece fotoğraf sanatçı ve düşünürlerin görüşlerini değiştirmiş endüstri devrimini destekleyen bir görünüm almıştır.

⁵⁸Victor Bugin, *Thinking of Photography*,(London: Mc Milan Publishers Ltd., 1984) s. 10.

Sanatçuların çizgilerinin fotokimyasal üretimi, foto-gravür, foto-taşbaskı, foto-çinko baskı gibi ticari matbaacılığı da geliştirmiştir. Çoğaltılabilir fotoğraf, iletişimin yaygınlaşmasına ve hızlanmasına neden olmuştur. Bu durum yalnızca gazete ve dergilerde değil, sanat çalışmalarına da yansımıştır. Geçmişteki sanatın fotoğrafik çoğaltımı, bugün eskisinden daha etkin bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Sanatçular uluslararası düzeyde diğer sanatçuların çalışmalarını yakından izleme olanağını bulmuşlardır. Sanat yapıtı, fotoğraf aracılığı ile, bir mekana bağlı kalmadan sanat kitaplarına, dergi ve gazetelere yazı ya da reklamlarla karışarak mekansal olarak özgürleştirilmiştir. Eski ya da Modern sanat şimdi, poster ya da yeniden çoğaltım olarak kitlelere ulaştırılabilmektedir.

1849'da 100.000 den fazla fotoğrafik portre yalnızca Paris'te basılmıştır. Bu durum portre sanatçıları arasında bir paniğe yolaçmış ve teknolojik işsizlik ortaya çıkmıştır. Değişimin kaçınılmazlığı karşısında, 19 yüzyıl sanatçıları, yavaş yavaş fotoğrafı benimsemişlerdir.

İngiltere'de eleştirmen ve kuramcı John Ruskin ve Şair/zanaatkar William Morris endüstri çağının değerleri ve biçimlerine sıkı sıkıya bağlı olduklarından yeni sosyal koşullara olumsuz yaklaşmışlardır. Onlara göre sanatçı ve makina bağımsız olmalıdır. Çalışma sürecindeki parçalanma, üretimin amacını saptırmaktadır. El becerisi, endüstri üretim araçları üzerinde tutulan önemli bir değerdir. Bu değer anlayışı, Modern dönemlerde her zaman başucuna konulan bir düşünce biçimi olmuştur.

Fotomekanik üretim, el becerisinin bir uzantısı olarak, sanat yapıtı üzerinde "biriciklik" sorununu da gündeme getirmiştir. Bu yüzden "Sanatçının eli ile" (el becerisinin kanıtı) olarak bir ön yargı sanat yapıtına iliştilmiştir. Makinanın baskın olduğu bu çağda, enderlik/nadirlik ve el

becerisi ayrı bir önem kazanmıştır. Özgün yapıtın kazandığı bu yeni durumu Berger şöye açıklıyor;

...İşte tam bu noktada bulandırma süreci işe karışır. Özgün yapıtın değeri onun biricik olarak söylediklerinde değil, biricik oluşundadır artık... Yapıt, değeri az bulunduğuna bağlı bir nesne olarak tanımlanmaktadır. Bu değer pazarda biçilen fiyata göre kararlaştırılır ve bununla ölçülür. Oysa resim "bir sanat yapıtı" olduğundan-sanatın da ticaretten daha üstün olduğuna inanıldığından- yapıtın pazardaki değeri onun manevi değerinin bir yansıması olduğú sanılır...⁵⁹

Sanat dünyasında bu görüşlerin kabullenilmesi, sanatçıların mekanik araçları kullanan ve elbecerisini savunan ve dolayısı ile fotoğrafı çalışmalarında kullanmaması gerektiğini düşünen sanatçılar arasında bir kopmayı getirmiştir. Makina kullanmayı red eden birçok sanatçı yine de bu aracı dolaylı yollardan kullanarak sanat yapıtı üretmişlerdir.

Bu olgular onları yapıtlarına yeni sosyal işlevler yeni konular , yeni görme biçimleri, yeni sanat formları araştırmaları ve özgün değerın zıttı olarak kopya sorununu dışlamayı yöneltmiştir. Bu olgularla karşılaşmak yerine "Arı Sanat" temeline dayanan kategorileşmeyi arkasına alan kuramlar geliştirmişlerdir. Burada önemli etken, sanat yapıtının sergilenme değerinin önemsenmesidir. Walter Benjamin'e göre sanat yapıtının alımlanması, sanat yapıtının bir tapınım(kült) olarak taşıdığı değere ve sergileniş açısından taşıdığı değere bağlıdır. Benjamin'e göre Fotoğraf gibi yenidenüretimin ortaya çıkmasıyla birlikte yukarıda sözü edilen iki değer arasında nicel bir kaymaya neden olmuş, böylece sanat

⁵⁹Berger, Ön.Ver., s. 21.

yapıtının doğasının nitel bir değişime uğramasına yol açmıştır;

...Tarih öncesi zamanlarda ağırlık noktasının salt tapınım değeri üzerinde toplanması sanat yapıtını her şeyden önce büyüsel bir araç yapmış, yapıta bir sanat ürünü gözüyle bakılması ancak sonradan gerçekleşmiştir. Bunun gibi günümüzde de sanat yapıtı salt sergileme değeri üzerinde toplanan ağırlık noktası yüzünden tümüyle yeni işlevlerin taşıyıcısı bir oluşuma dönüşmektedir...⁶⁰

Bunlardan, bilincinde olduğumuz sanatsal işlev, gelecekte ikinci derecede sayılacak bir işlev niteliğinde belirginleşmektedir. Günümüzün elektronik teknolojileri sözü edilen yeni işlevlerin en kullanışlı araçlarını oluşturmaktadırlar.

Bilimsel Buluşlar ve Kamera Görüntüsünün Yeni Estetiğin Gelişmesine Etkileri

Fotoğrafa dayanan yeni teknolojiler sanatçıların ilgisini çeken alanlarda bilimsel araştırmalara neden olmuştur. Örneğin renk ve ışık teorileri, optik yanılsamalar, sanatçıların yakından ilgilendikleri yeni araştırma alanları olmuştur. Monet, Rönesanstan bu yana bir tek kaçma noktasına göre görsel alanın düzenlenmesine neden olan 500 yıllık perspektif geleneğini yıkan sanatçıdır. Onun yeni görsel anlayışı fotoğraftan etkilenmenin bir sonucu olmuş ve zamanının gerçekçilik anlayışına göre oldukça garip karşılanmıştır.

Monet arkaplan, ortaplan ve önplan gibi gelenekleri red etmiş ve mekanı azalan tonlarla ifade etmeye yönelmiştir. Resimde fotoğrafta olduğu gibi anlık görüntüleri yakalamaya çalışmıştır. Böylece geleneksel akademik sanatın resme ilişkin ilkelerini red ederek, fotoğrafta olduğu gibi düzgün yüzeyleri birbirine kaynaştırmayı amaçlamıştır.

⁶⁰ Walter Benjamin, "Tekniğin Olanakları ile Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı", Çev. Ahmet Cemal, *Oluşum*, 40/82 (Şubat 1981), s. 24.

Monet'nin akademik geleneği yıkma ve yeni bir estetik yaratma uğraşları, resimde Modern dönemin başlangıcı sayılmaktadır. İsmail Tunalı Monet'nin çalışmalarındaki ışık ve renk kavramını şöyle açıklıyor;

İmpressionizmden önceki resimde ışık, sadece bir kompozisyon aracı ve figürlerin plastikliğini sağlayan ve üç boyutlu uzayı belirlemede kullanılan bir araç olduğu halde, impressionist resimde ışık... beyaz bir ışık değil, tayflardan meydana gelmiş prizmatik bir ışıktır... artık bir ışıklandırma aracı olmaktan çıkıyor, tersine bütün görünüşleri saran, bütün konturları çözüp açan... bir "ortam" oluyor.⁶¹

Eadweard Muybridge'in zaman içinde bir hareketi anlatan stop motion fotoğrafları sanatçıların ayrıntılı çalışmalarına olanak sağlamıştır. 1887'de uluslararası bir dağıtımla gerçekleştirilen kitapları sanatçılar için temel kaynak oluşturmuştur. Onun birden fazla pozlanmış insan ve hayvanlar üzerine fotoğrafları, fotoğrafın bulunuşundan önceki realist ressamların yanlışlıkları da ortaya çıkarmıştır.

Zamansal etki, anlık ve umulmadık kamera açısının görüntüsü sanatçıların resim sanatına olan yaklaşımlarını değiştirmiştir. Degas'ın resimleri, görmenin yeni bir çeşitini oluşturmuştur. Onun çalışmalarında kamera görüntüsünden yararlandığı açıkça görülmektedir. Fotoğraf biçimsel sanatsal yetersizliği, seçici olmayan özelliği ve kalite açısından eleştirilmesine karşın, başka bir görme biçimi oluşturması açısından, resim sanatında ve diğer sanatlarda yeni bir resimsel mantığı getirmiştir.

Muybridge'in çalışmalarından etkilenmiş olarak fotoğraf ve hareket üzerine bir dizi deneyler yapan Joseph Marey 1882'de "fotoğraf tüfeğini" bulmuştur. Bu aracın özellikleri hareket eden nesnelere ardıl bir biçimde çekiminin gerçekleştirilebilmesidir. Bu da sinamotografi olarak adlandırılmıştır. Bu araçla uzun bir pozlama süresince tüfeğin shutter'ının

⁶¹İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İkinci basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983), s.52.

aracılığı ile yapay olarak ışıklandırılmış hareket fotoğraflanabiliyordu. Bu aracın etkileri de kübistler ve futuristler tarafından yapılan resimlerde gözlenebilir. Hareketin soyut biçimleri seri resimler halinde oluşturduğu dokular ve optik kırılmalar bu sanat akımlarının konularını oluşturmuşlardır.

Teknolojik buluşlarla birlikte bu dönemlerde farklı bir estetik geliştirilmiş ve bu estetik soyutlamaya doğru ilerlerken figürasyondan ve dış etkilerden ayrılan soyut bir özelliğe kavuşmuştur.

Fotoğrafik Teknolojilerle Gelişen Yeni Sanat Formaları

1880'lere kadar sanat, fotoğrafı still life ve model çalışmaları kapsamıştır. Bu çalışmalar, bu dönemlerdeki fotoğraf ile resim sanatı arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarır; birçok sayıda ressam kendi işini bırakarak yeni medyalara yönelmişler ve bu medyalara daha önce edinilmiş bilgi ve becerilerini aktarmışlardır. Kompozisyon, biçem ve deneyselliğe dayanan çalışmaları yeni medyalara uygulamışlarken diğer bir grup ise fotoğraf projeksiyonlarını tuale aktararak resimlerini yapmaya devam etmişlerdir.

1855-1859 yılları arasında fotoğrafçılar çalışmalarını sergi ve galerilerde eleştiriye açmışlardır. Buna karşın eleştiriler fotoğrafın gerçekten sanat olup olmadığına odaklanmıştır. Eleştirmen Baudelarie bu sanat formunu çöküntü olarak yorumlamıştır. Fotoğrafın sanat ve bilimin hizmetine dönmesi gerektiğini bu onun gerçek görevi olduğunu söylemiştir. Budelarie, fotoğrafın oldukça alçak gönüllü bir hizmetçi gibi ne yaratma ne de edebi yanı olan matbaa ve stenografi gibi işlevleri yüklenmesi gerektiğini öne sürmüştür. Fransız yayın hakları kanunu yalnızca sanatlara uygulandığı için başlangıçta fotoğraf bir sanat formu olarak kabul edilmiştir. 1862'deki tartışmalar şu konularda odaklanmıştır:

Eğer bir ressam gerçeği bire bir yansıttığında kötü bir ressam mıdır? Bir fotoğrafçı kendi düşüncesini kamera ile aktarmadan önce kurgu yapamaz mı? Mahkeme kararı çinko baskıyı kanun kapsamına almamasına karşın fotoğraf bu kapsam içine alınmıştır.

Toplumda foto-kimyasal görüntülerin artması çarpıcı sanat formlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dadacılar baskı tekniklerinden yararlanarak yeni sanat formlarını denemişlerdir. Kolaj olarak adlandırılan bu resimler gazetelerden ve magazinlerden kesilmiştir. Dadacılar gündelik yaşamdan seçtikleri bu parçaların bir resimden daha çok etkili ve gürültülü konuştuğunu savunmuşlardır. Dadacılar fotomontajı kamuyu sarsmak ve kendi çalışmalarındaki pazar değerlerini ortadan kaldırma amacıyla kullanmışlardır. Başlangıçta kolaj tekniğini kullanan sanatçılar bu tekniği bilinçli yapılan sanatsal biçim olarak görmüşler ve bu yüzden resimlerin birleşme yerleri baskıdan önce iyice gizlenmişlerdir. Böylece basılmış bir kolaj resim kendi başına bir mantığa sahip olabilmıştır.

Kolajın potansiyelini anlayan Raush Hausman, John Heartfield ve George Groz gibi sanatçılar bu tekniği, güçlü ve dolaysız bir anlatım aracı olarak görmüşlerdir.

Dada'cılardan ayrı olarak Sovyet yapısalıcıları Rodchenko ve El Lissisky fotomontaj yöntemlerini poster ve grafik çalışmalarında kullanmışlardır. Böylelikle bir günlük gazete gibi çalışmalarını aynı hızda basmışlar ve dağıtmışlardır. Gerçeküstücülerden Max Ernst, fotokolaj yöntemi ile kendi şiirsel anlatımını geliştirmiştir. "1919 yıllarında matbaa'da yere atılmış basılı kağıt kalıplarını alıp bunların üstüne kalem ya da fırçayla bir şeyler ekleyerek yaptığı mekanik denemeler de bu özelliğe rastlarız".⁶² Max Ernst, Victorya dönemine ait çinko baskıları yeniden

⁶²Nobert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, (Ankara: Remzi Kitabevi, 1991). s.147

düzenleyerek, aralarındaki anlam ilişkilerini bozarak bazen itici bazen de kabusu anlatan resimler yapmıştır.

Marey ve Muybridge'nin hareketi analiz eden deneyleri Lumiere kardeşlerin 1895'te sinematografiyi buluşları izlemiştir. Film kamerası fotoğraf için yeni boyutlar yaratmıştır. Yavaş çekimden hızlı çekime, sağa sola kaymalar, yaklaşmalar, uzaklaşmalar, zaman ve mekan yanılsamaları ile sinema yeni anlatımlar kazanmıştır. Bunun yanında hareketli görüntülerin akışları farklı görüş açılarının analizine de olanak tanımıştır.

Sinema, görüntünün biçimlenmesinin yeniden yapılanmasına olanak tanımıştır; sinema üst bilincimize olduğu kadar alt bilincimizde dramatik yolda bir anlatıma sahip olmuştur. Filmde kurgu, hareketli görüntünün gramerinin temel öğelerinin bir parçası haline gelmiştir. Kurgu sürecinde değiştirmeler, kesmeler, ayırmalar, uzatma ve genişletmeler yeni anlatım biçimlerine neden olmuştur. Sinemada çevremizdeki bazı nesnelerin gizli ayrıntılarına odaklanma ve kameranın bilinen çevreye farklı yaklaşım yolu ile düşünme biçimimizi genişletmiş ve hareketin bilinmeyen yönlerini anlamamıza neden olmuştur.

Film seyretmek, bir resme bakmaktan oldukça ayrı bir olaydır. Resmin önündeki bir izleyici bir tek kişi olarak çalışmada eseri anlayana kadar ve istediği sürede resme bakabilir. Filmde ise kişi izleyici kitlesinin bir parçasıdır. İzleyicinin dikkati hareketli görüntü dizinlerinin değişimleri ile denetim altında tutulur. Görüntüler onun duygularını etkilemek için tasarlanmış ve onun düşünme ve kavrama hızından daha hızlı olarak hazırlanmıştır. Film, sessiz dönemden sesli döneme uzanırken kitlesel katılıma yönelik yoğun bir sanat deneyimi oluşturmuştur.

Modern Estetiğin Yükselişi

Batı kültürü, Modern zamanlarda büyük karmaşıkları yaşarken sanat konusu olan eski fikirleri aşmıştır. Bu çağda sanat, resimsel gerçeklikten yeni bir ayrılma noktasına ulaşmıştır. Doğacılar ve dışavurumcular bu yeni teknolojiye ve entellektüel iklimden kendilerini bilinçli olarak ayrı tutmuşlardır. Psikoloji bilim ve edebiyat gibi alanların yapısı değişmiş, yeni okullar, yeni buluşlar ve yeni ilişkiler ortaya çıkmıştır.

Fotoğraf, resimsel bir kaydedici işlevini yüklenerek sanatta dışavurumculuk için yeni alanlar yaratmıştır. Picasso bu değişimi anlayarak fotoğrafçı arkadaşı Brassi'ye fotoğrafın resmi edebiyattan, anekdot'tan ve hatta öznenen özgürleştirecek bir konuma geldiğinden söz eder. Bundan sonra özne artık fotoğrafın konusu olmuş, resim sanatından ayrılmıştır; post-izlenimciler, Fovlar, Kübistler, Sembolist'ler ve Dışavurumcu'ların birincil amacı, görünen ve hissedilen arasındaki sessiz ilişkiyi yaratmak olmuştur. Bütün yaşananlar düş ve fanteziler, şiir, müzik ve duygunun kendisi gerçek bir konu olarak ortaya çıkmıştır. Kişisel gerçeklik, aklın bir yorumlaması olarak değerlendirilmiştir. Sanat böylece bir yansıma olarak nesnel gerçeğin değil, seçme eylemi tarafından yönlendirilen bir süreç olarak ortaya çıkmıştır.

Yeni teknolojilerin reddinin bir sonucu olarak gelişen "Arı, Yüce Sanat", sanatın sosyal değeri üzerine sorulan sonruları yanıtsız bırakmıştır. Fotoğrafik iletişimin yeni biçimleri, toplumun sosyal ve kültürel değişiminde daha fazla etkili olmuştur. Düşünce yerine mal satmaya yönelik reklam sektörü fotomontaj yöntemlerini hemen kendi amaçları doğrultusunda kullanırken, fotoğrafik teknolojilerin güzel sanatların hizmetinden kullanılması, Avant-garde çevrelerce pis kokma olarak

yorumlanmıştır. Öte yandan Benjamin, "iyi sanat", "kötü" sanat" ikileşmesine de karşı çıkar. Sanat ürünlerinin ya da sanat çalışmalarının üretim ve dağılımına ilişkin teknolojik süreçler değiştiğinde, sanat ürününün ve çalışmasının özü de, doğası da değişir. Bu nedenle Benjamin'e göre yapılması gereken iş "sanat ve teknolojiyi birleştirmektir."⁶³

Endüstri devrimi ile yeni toplumsal yaşama geçiş, insanın zihinsel yaşamını da bu yeni yaşamın gereklerini yansıtacak biçimde yeniden kurgulamasını gerektirmiştir. Başka bir deyişle, değişen zaman karşısında bilişimsel yanı da değişen insan, bu ani değişimleri anlamlandırmak için, daha az ve daha yavaş değişen yanlarına başvurmak zorunda kalmıştır. Sonuçta fotoğraf görüntüsü, sanatı ve kültürel yaşamı etkileyen güçlü bir araç olmuş ve ona karşı tepkilerde Modernist estetiğin gelişmesine neden olmuştur.

⁶³Ünsal Öskay, "Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya Anlayışı", *Oluşum*, 13/85 (Mayıs 1981) s. 10.

özellikleri şunlardır;

1)...Metaların fiziksel üretimi ve insan ilişkilerinin şeyleşmiş oluşudur; 2) Buna teknolojik değişim neden olmaktadır; 3) Bunun sonucu ise geleneğin ve geleneğe dayanan yaşam tarzının yıkılıp yokolmasıdır; 4) imgeler(imajlar) ve nesnelere metalaşmışlardır, algılamamızın nesnelere olmuşlar, fantazyalarımızın metaryaliz olmuş biçimlerine dönüşmüşlerdir. Yeni yaşam denemlerimiz algılama ve fantazyaya düzeyinde de transforme olmuşlardır. 5) imgeler ve nesnelere, algılamamızın nesnelere, fantazyalarımızın metaryalize olmuş biçimlerine dönüşüp metalaşmış buldukları için, yaşamdaki şeyleşmeyi çözümlenmek için günümüzde çok önem kazanmışlardır; 6) günümüz yaşamının gerçekliğin anlaşılmasında, bu nedenle, fantazyaların ve imgelerin tarih ve kültür açısından doğru bir biçimde açıklanması büyük önem taşımaktadır.⁶⁵

1910 ve 1930 yılları arasındaki bu dönem yeni akımların, yeni okulların ve anlayışların yüzyılın özelliği olarak, sanat endüstrisinin yükselişi ile birlikte gelen teknolojiyi red mi edecek yoksa onu kabul mü edecek tartışmaları ile doludur. Bu tartışmalar geleneksel sanatçılarla, anti estetik avand-garde'ı geliştiren sanatçılar arasında olmuştur. Genel olarak Avant-garde'ın estetik kanadını oluşturan Kübistler, Fovlar ve Post İzlenimciler, soyutlamaya doğru ilerlerken, makinayı görmemezlikten gelmişlerdir. Bunun yanında Bauhaus, Yapısalcılar ve Fütüristler yeni çağın bir olgusu olarak makinaya kendilerini adanmışlar ve makina estetiğini göklere çıkarmışlardır. Bu estetik onların sanatlarının bir parçası haline gelmiştir. Avand-garde'ın anti-estetik kanadını oluşturan Dada ve Gerçeküstücülük, her zaman sanatın yapısına ilişkin sorgulamayı zaten baştan beri hazırdılar. Bu akımlar makina'yı sosyal ve politik gerçeklerin bir ikon'u olarak yorumlamışlardır.

Avand-garde'ın bu iki kanadı da fotoğrafik teknolojileri kendi çalışmalarında farklı amaçlarla kullanmışlardır. Örneğin Yapısalcılar foto-

⁶⁵Ünsal Öskay, "Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazyaya Anyayışı", *Oluşum*, 43/85 (Mayıs 1981). s.4.

kimyasal teknolojileri politik afişlerin basımında ve hazırlanmasında, Dadacılar "hazıryapıt"ları ve fotokolaj tekniğini çalışmalarında kullanarak ticari galeri sistemine saldırmışlardır.

Batı sanatında Modernizm'e geçiş Kübistler tarafından gerçekleştirildiği ileri sürülebilir. Picasso ve Braque'ın önderliğinde kasıtlı olarak tek noktalı perspektifle doğanın anlatımı bozulmuştur. Kübistlerin dinamik soyutlamaya, kırılmış yüzeylere, seriler halindeki görüntülere yönelmeleri Marey, Muybridge'in fotoğrafları ve sinematografinin etkisiyle gerçekleştiği söylenebilir. Kübist anlayışta, resimsel alanın sentetik soyut düzenlemesine, konuya ilişkin birçok görme noktalarını hesaba katılarak gerçekleştirilmesi sinemadaki optik kırılmaları anımsatmaktadır.

Kübist bir resimde, öznenin üstten, yandan, alttan, görünümüleri fotoğrafideki gelişmelerin bir uzantısı olurken, bu aynı zamanda fotoğrafın getirdiği realizme bir tepkidir. Bu foto-realist tepki, biçimsel bir soyutlama dilinin geliştirilmesinde önemli bir etken olarak, Pop hareketine kadarki süreçte Modern anlayışın amaçlarında biri olarak ortaya çıkmıştır.

Rus yapısalıcıları makina çağına olumlu yaklaşmışlar ve toplumun geleceğini, bilim ve teknoloji güçlere dayandırmışlardır, Yapısalıcılar, "teknolojinin önderliğinde sanat ve yaşamı birleştirerek geniş kitlelere ulaştırma"⁶⁶ amaçları güdmüşlerdir.

İtalyan Fütüristler de makina çağının getirdiği olguları tümüyle desteklemişlerdir. Makina Boccioni, Balla ve Severini gibi sanatçılar için sanatın en önemli ikon'unu oluşturur. Bu sanatçılar arabaların, trenin ve makina parçalarının durağan yüzeylerini kırarak "Güç Çizgileri" oluşturmuşlardır. Tekrarlamalı biçimler, enerjiyi ortaya çıkaran optik ve dönen hareketler sanatlarında vazgeçilmez öğeler olmuştur. Fütürist sanat,

⁶⁶Hertz, Ön.Ver., s.27.

"otomobil"le ve "eşzamanlılık"la ilgili, her türlü olguyla yakından ilgilenmişlerdir. "Eşzamanlılık" kavramı, Marietti tarafından şu şekilde açıklanır; "eşzamanlılık, izleyicinin olayları çoğul algılamasına neden olur. Eşzamanlılık çağın olguları olan hız ve hareketin bir ivmesidir."⁶⁷

Gelenek ile ilişkilerini koparan Dada, anti-sanat taklitleri ile kabul edilen sanat formlarına karşı gelmişlerdir. Zürih, Berlin, Paris ve New York'ta, Dada süreli yayınları ve mantıksal olmayan makina parçalarından oluşturdukları çalışmaları ile burjuva sanatı ve kurumlarını(eleştirmenler, müze ve galerileri) alaycı bir dille eleştirmişlerdir. Dada sanatın, bir şeyin yaratımından çok, toplumun, izleyicinin reddinin dışavurumu olduğunu savunmuş ve sanatı yaşamın anti-tezi değil onun bir parçası olarak değerlendirmiştir.⁶⁸

Dada kitle salonlarını kullanarak "Arı Sanat" sorunsalı etrafında yoğunlaşmıştır. Sanat yapıtının mal, sosyal ve el becerisi değeri ile makina'da yenidenüretilmiş kopyalar arasındaki değerin ilişkilerini sorgulamışlardır. Müzeleri bir "sanat tapınağı"⁶⁹ gibi gören Dada, büyük sanat yapıtlarının fotoğrafları üzerinde yaptığı çocuksu karalamalar ve yazılarla bu sanat yapıtları hakkındaki düşünce ve görüşleri değiştirmeye çalışmıştır.

Dada'nın bir uzantısı olan Gerçeküstücülük ise, Modern duyarlılığı ters-yüz etmiştir. Susan Sontag, Gerçeküstücü sanatın fotoğrafın zaferi olarak yorumlayarak, Gerçeküstücülerin yaşamla sanat, nesne ile olay, amaç ile amaçsızlık, amatör ile profesyonel, yüce ile bayağı, zanaatkarlık ile

⁶⁷Hertz, *Ön.Ver* s.34.

⁶⁸J.H. Matthews, *Languages of Surrealism*, (Columbia: University of Missouri Press, 1986), s.22.

⁶⁹ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim* (İstanbul: Ada Yayınları, 1978), s.124.

sanatçılık arasında sınırları azaltığını vurgular.⁷⁰ Gerçeküstücü'lerden Dali ve Bunuel'in ortak yapımı olan Endülüs Köpeği(1928) aynı zamanda Avand-garde'in eleştirisidir. Bunuel bu filmini "Tarihsel olarak film, bugünlerde Avand-garde adı verilen, sanatsal duyarlılığı ve izleyicinin beklentilerine yanıt vermeyi amaçlayan anlayışa, yıkıcı bir tepki"⁷¹ olarak yorumlamıştır. Gerçeküstücüler, Dada gibi sanatın burjuva toplumundaki konumuna karşı çıkmıştır. Yaşam ile sanat arasındaki bağlantıyı dönüştürmek, yaşam pratiği ile sanatı bütünleştirmeyi amaçlamıştır. Bu amaçlarına ulaşmak için daha önce görülmemiş bir dizi biçim ve teknikleri geliştirmişlerdir. "Kolaj" ile "Montaj"ı resim sanatına sokmuş, günlük nesnelere ve sözleri(konuşma dilini) sanatsal malzeme olarak sanatsal öğelerle eş tutmuşlardır. Kendiliğindenlik ile bilinçli kurmacayı aynı değerde görerek, herşeyin sanat, herkesin sanatçı olduğunu savunmuşlardır. Gerçeküstücü'ler yetenek kavramını ortadan kaldırarak, sanat kurumlarına karşı çıkmışlardır. Gerçeküstücü sanatta, ressamın payı en aza indirgenmiş olduğundan ve Gerçeküstücü olarak nitelendirilmiş bir yapının oluşumunda hiçbir bilinçli mantığın yönlendirmesi olmadığından, şimdiye dek yaratıcı diye adlandırılan kişinin etkin payı kesinlikle dışlanmıştır. Bunlar sözkonusu resmin, boyasız, kalemsiz yapılan simgeleri olmuştur. Onlara göre gazete başlıklarının yanyana getirilişinden bir tablo çıkar. Gerçeküstücü'lere göre kolaj, uzmanlaşmış bilgi ve beceri gerektirmediği için , herkesin kullanabileceği bir sanatsal araç olmuştur.

⁷⁰Susan Sontag, *On Photography*, (New York: Penguin Books, 1982). s.151.

⁷¹Paul Hammond, *Shadow and its Shadow: Surrealist writings on Cinema*, (London: British Film Institute, 1978), s.3.

Sanatın Günlük Yaşama Katılımı

1917'den başlayarak yapısalcılar, devrim sonrası Rusya'da sanat ve teknolojiyi birleştirmeye çalışmışlardır. Onların sanatı, yalnızca politik fikirlerden değil, aynı zamanda yeni teknolojiler, ve teknikler üzerine kurulmuştur. Talin ve Rodenko, bu yeni çağı "sanatın yaşamı organize ettiği zaman " olarak yorumlamışlardır. 1920'lere kadar birçok sanatçı, toplumun gündelik yaşamına ilişkin gereksinimlere(textil, kitap, elbise, mobilya tasarımı vb. gibi) kendilerini adanmışlardır. Aynı zamanda politik afişler tasarlamışlar ve dağıtmışlardır. Şair Mayakovsky bu sanatsal katılımı, "bırakın sokakları ve meydanları fırçamız ve paletlerimizle oluşturalım" şeklinde ifade etmiştir.

Bu zamanlarda yapısalcılarının önde gelen isimleri Tatlin, Rodchenko, Litsky, Gabo, Pevsner, Malevitch ve yönetmen Vertov'un devrime sanatsal katılım istemleri, tiyatro, mimarlık, film, ve şiir sanatlarında yeni kaynaşmalara neden olmuştur. Litsky ve Malevich(Kübist'ler ve Fütürist'ler gibi) günümüzdeki çokluortam çalışmalarını anımsatan tiyatro ve toplu gösterim yerleri ile ilgilenmişlerdir. 1920'ler tekniğin ve biçimin bolca denendiği sanatsal bir ortam olmuştur. Bu tür sanatsal ortamların sınırsız kalması, farklı disiplinleri sınırlandırmak ve tanımlamak girişimlerini başlatmıştır. Yapısalcı sanatçılar sanatın yaşamda varolduğunu savunarak resmin öldüğünü savunmuşlardır.

Yapısalcılar kitle sanatına yönelik çalışmalarını sürdürürken, bir yandan da kendi bireysel çalışmalarında soyutlamaya yönelik çalışmalarını sürdürerek, resim ve heykel alanlarındaki araştırmalarını Süpermatist akıma katarak geliştirmişlerdir.

1920'lerde Rodhenko, Lissitsky, Malevich ve Popova bireysel çalışmalarında soyutlamanın en uç noktasına kadar ulaşmışlardır. (1960'larda Yeni Yapısalcılar bu tür denemeleri devam ettirmişlerdir.) Rodchenko'nun 1921'deki son resim adlı çalışması üç ana renkle boyanmış üç parçadan oluşuyordu. Malevich'in beyaz karesi ve siyah resmi bu soyutlama dilinin uç örneklerini oluşturmuştur. Bu tür çalışmalar sanatçılar arasında sanatın bireysel/toplumsal işlevlerini tartışmalarına yol açmıştır. Birçok sanatçı sanatın bireysel dışavurum olduğunu savunarak Avrupa'ya göçetmişlerdir.

Bauhaus: Makina Estetik ve Zenaatkarlık

Yapısalcı fikirlerin sanatın bütünleşmesi konusundaki düşüncelerinin verimi Bauhaus(1919) okulunda ortaya çıkmıştır. Vasily Kandisky, Paul Klee, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Marchel Brener, Herber Beyer, Josef Alberts ve Moholy Nagy gibi sanatçıların bulunduğu okulun kurucusu Walter Gropius, mimar sanatçı ve zanaatkarları bir birlik içinde toplayarak, sanatçı, tasarımcı, mühendis, mimar ve tiyatrocu eğitimi vermek ve sanatı bir senteze ulaştırma amacındadır. Gropius, Bauhaus Manifesto'sunda bu konudaki fikirlerini şöyle açıklar;

...Tüm yaratıcı faaliyetlerin nihai amacı, binadır! Binaların da dekore edilmesi bir zamanlar güzel sanatların en soylu işleviydi; güzel sanatlar da büyük mimari için vazgeçilmezdi. Bu gün bütün bunlar bir gönül rahatlığı içinde birbirinden kopmuş durumda ve bunlardan kurtulmaları da tüm zanaatların bilinçli işbirliğine ve yardımlaşmasına bağlı ancak...⁷²

Gropius öğrencilerin geçmişteki etkilenme ve önyargılardan uzak tutan bir programda ısrar etmiştir. Onun amacı, zanaatkarlığı anımsatan bir estetiği geliştirmek ve zanaatkarlarla güzel sanatlar kavramlarını

⁷²Walter Gropius, "Bauhaus Manifestosu", Çev. Ömer Madra. Gergedan,12 (Şubat 1988), s.107.

birleştirmektedir. Bauhaus Manifesto'sunda tüm sanatçılara çağrı yaparak "profesyonel sanat' diye bir şeyin olmadığını ve sanatçı ile zanaatkar arasında temelde bir fark bulunmadığını vurgulayarak, sanatçıyı "yüceltilmiş bir zanaatkar."⁷³ olarak tanımlamıştır.

Moholy Nagy, Bauhaus'un en etkileyici öğretim üyelerinden biri olarak, öğrencilerine yalnızca fotoğraf ve fotomontajı öğretmemiş aynı zamanda optik deneylere yöneltmiş ve sanat yapımında filmin, zaman ve hareket boyutlarına ilgileri çekmiştir. "Resim, Fotoğraf, Film"adlı kitabında görme ve algılamaya ilişkin yeni kuramlar üretmiştir. Örneğin Moholy Nagy optik yansıma temelinde kinetik heykel serisini "Zaman ve mekanın modilasyonu" kuramını ileri sürmüştür. Bu kuramda, "Fotoğraf yeni görüş" olarak, bireysel bilinci değiştiren ve böylece toplumu değişik açılardan görmeye yönelik bir oluşum olarak yorumlanmıştır.

Fotoğrafik kamera ile, objektif gerçeğe yakınlaşmada, oldukça güvenilir bir yardımcıya ulaşmanın başlangıcındayız. Herkes gelecekte optik gerçeği görmek zorunda kalacak, subjektif kararlara ulaşmadan önce, kendi sözcükleriyle, gerçeği objektif olarak yorumlanacaktır. Bu da yüzyıllarca ayrı kalan ve büyük ressamlarca görüşümüzü baskı altında tutan resimsel ve görüntüselliğin birleşik dokularının yıkımı olacaktır.⁷⁴

Moholy Nagy için kamera, insan gözünü geleneksel alışkanlıklardan kurtaran, onu eğiten bir araçtır. Öğrencileri ile birlikte, ışık gölge ile oynayarak, geleneksel olmayan perspektif, birden fazla pozlama, fotomontaj gibi çalışmalarla "optik kültürü"nü yaratmaya, "yeni görsel bilinç" oluşturmaya yönelmiştir. Fotoğrafı, sanatlara yeni deney olanakları sunan bir araç olarak değerlendirmiştir. Moholy-Nagy iyi bir yazar, ressam ve düşünür olmanın yanında bitmek tükenmek bilmeyen enerjisiyle teknik bir buluşçudur.

⁷³Aynı. s.107.

⁷⁴ Lazzo Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, (Massachusetts: MIT Press, 1973), s.28.

Stieglitz ise, fotoğraf alanında öncü bir sanatçı olarak, Modern ruhun canlanmasına, Man Ray, Duchamp, Picabia gibi sanatçıları etkileyerek sanat konusundaki görüşlerinin değişmesine neden olmuştur.

Fotoğraftaki gelişmelerin yanında sinema, yaşam ve sanatın kaynaşmasını sağlayan önemli bir araç olmuştur. Tiyatro, müzik, şiir ve edebiyat gibi, bütün sanatları kapsayan hareketli görüntü, toplumsal yaşama önemli etkilerde bulunmuştur. Yapısalcı film yapımcısı Vertov Biz(1922) başlıklı bildirisinde "Biz makinanın ruhunu keşfediyoruz, tezgahında çalışan işçiyi seviyoruz, traktöründeki çiftçiyi seviyoruz, lokomotifindeki makinisti seviyoruz. Her türlü mekanik etkinliğe yaratıcı bir sevinç getiriyoruz"⁷⁵ diyerek sinema teknolojisine hayranlığını dile getirmiştir.

Duchamp ve Sanatın İşlevi

Marchel Duchamp(1887-1968), sanat çalışmalarına önce Kübist olarak daha sonra Dada ve Gerçeküstücü'lere sahip çıkmasına karşın, her hangi bir sanat akımının sınırlarını aşan düşünceleri ve "Sanatın İşlevi" konusunda sorgulamaları ile felsefik bir alan oluşturmuştur. Duchamp, Dada ön-davranışı olarak yorumlayabileceğimiz bir tavırla resim konusundaki öğrendiklerini unutmaya çalışmış ve anti-sanat düşüncesinin öncülerinden biri olmuştur. Şişe sepetleri, porselen bir idrar kabı gibi hazır yapıtlar üretmiştir. 1925'te bu tür yapıtlardan yaklaşık yirmi adet hazırlamıştır. 1914 dolaylarında "Büyük Cam"larına başlamış ve 1923'te bitirmeden bıraktığı "Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin"i gerçekleştirmiştir. Bu ünlü yapıtta amaçladığı, hazır yapıt tekniğini bir tür "aşk fenomeni"nin mekanik alaycı bir yorumudur. Duchamp'a göre makina Modern bilincin oluşmasında önemli bir etken olmuştur. Sanat

⁷⁵Nobert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, (Ankara: Remzi Kitabevi, 1991), s.112.

yapıtı Duchamp için,

zanaat ve beceriden çok sanatsal amaçların sonucudur. Bu amaçlar da, her hangi birisinin rahatlıkla öğrenebileceği tekrarlamalı eylemlerden oluşur. Gerçek sanatsal amaç, beklentileri ve tekrarı ortadan kaldırmakla olur. Sanatçının sürekli olarak kendisini tekrarlaması ya da kopya etmesi, sanatçının popüler olma ve bir "Biçem" geliştirme riskine sokar. Asıl önemli olan, mümkün olduğunca sanatçının kendisiyle gelişmesidir. ⁷⁶

Resimden çok makina çağının ruhu ile ilgilenen Duchamp, makina'ya alaycı bir yaklaşımla, yenidenüretilmiş materyaller üzerine çalışmalar yapmıştır. 50 yıl içinde Modern sanatçıların ilgilenecekleri her tür fikir ve teknikle ilgilenmiştir.

1913'te Duchamp endüstriyel nesnelere oluşmuş bir sergi açmış ve bir iskemleye monte edilmiş bir bisiklet tekerleğini, "hazır yapıt" olarak sergilemiştir. Duchamp'ın hazır yapıtları, sanat yapıtının ne olması gerektiğine ilişkin yöneltmiş bir soru olmuştur. Sanat yapıtı onun için mutlaka sanatçının elleri ile ve belirli yasalarla üretilmiş olması gerekmez. Duchamp gündelik bir nesnenin kopyası, makina yapımı gibi nesnelere galeride yerini almasını ve el becerisinden çok aklın seçimine dayanan "estetik kaygılardan arındırılmış nesne"ler üretmeyi amaçlamıştır.

Duchamp'a göre, "Sanatçı herşeyi kullanmalıdır" bunlar bir nokta, çizgi, tanınan ya da tanımsız semboller olabilir. Duchamp, fotoğraftan kaynaklanan yapıtın biricikliği ve el becerisinin gerekliliği konusunda önemli sorular soran bir sanatçı olarak, sanat eylemini, kavramsal fikirlere doğru yöneltmiştir. Endüstriyel malzemenin doğasını değiştirerek başka bir görünüme ulaştırma seçeneğini sunmuştur.

⁷⁶Suzi Gablic, *Has Modernism Failed?*, (New York: Thames and Hudson, 1988). s.38.

Marchel Duchamp, "estetik kabul" konusundaki görüşlerini, izleyicinin sanatçı kadar yapıtın gücünü yarattığı zaman olacağı şeklinde açıklar. O'na göre sanat yapıtı, "yaratıcı eylem tamamlandıktan ve izleyicinin onu aldığı zaman" gerçekleşir.⁷⁷ Duchamp'ın hazır yapıtları aynı zamanda "beğeni"nin eleştirisidir ve bu konudaki görüşlerini şu şekilde dile getirir "iyi beğeni, kötü beğeniden zararlı değildir. Hepimiz biliyoruz ki ikisinin arasında temel farklılık yoktur. Dünün kötü beğenisi bugünün iyi beğenisidir. Fakat beğeni nedir? hoş, güzel, aptal, inatçı, çılgın... O bir uygulama, yapılaştırma, biçem, nitelik-kurum kimliğidir".⁷⁸

Duchamp'a göre beğeni, şimdiye kadar kabul edilmiş her şeyin bir tekrarıdır. Bir tür alışkanlık ve biçem geliştirmeye yarar;

...Aynı şeye bir süre yeniden başlayıp durun, hemen zevke dönüşecektir.. Sanat üretiminizi bir şey yaptıktan sonra durdurursunuz, bu yaptığınız kendi içinde bir şey haline gelir ve öyle kalır. Ama belirli bir sayıda kendini tekrarlırsa, zevk halini alır...⁷⁹

Duchamp iyi ya da kötü beğeniden kurtulmak için, mekanik teknikler kullanmayı seçmiştir. Çünkü mekanik bir desen hiçbir zevk içermez. Duchamp böylece resmin geleneksel ifade biçiminden koparak, resimde her türlü el becerisi etkisini kaldırmaya çalışır. Duchamp'ın bu düşünceleri, 1960'larda Pop sanatçıları tarafından benimsenmiş ve 1970-80'lerin Postmodern sanatı üzerinde önemli etkileri olmuştur.

Yeni Kinetik Işık ve Hareket Parçaları

Bilimsel ve matematiksel bilmeceler ve onların estetikle ilişkileri birçok sanatçıları, makina parçaları ve endüstriyel malzemeleri kullanarak

⁷⁷Aynı,s. 22.

⁷⁸ Octavio Paz, Marchel Duchamp: Apperance Stripped Bare,(New York: Arcade Publishing,1978), s. 22

⁷⁹ Aynı, s. 22

onların gizemini çözmeye yöneltmiştir. Bu denemeler daha çok yanılısamalardan oluşan hareket/zaman ilişkilerini inceleyen heykel sanatçıları tarafından gerçekleştirilmiştir. Yapısalcılardan Naum Gabo, 1920'de ilk motorize kinetik heykeline "Kinetik Yapı" adını vermiştir. Bu yapıtta bir metal, piston kolu elektirik motor tarafından hareketlendirilerek yapay oylumlar ve çizimler yaratır. "Bir kinetik Yapı İçin Tasarım" adlı yapıtında ise titreşen piston kolu, merkezi aksı oluşturarak, gerçek yüzeylerin ve kuramsal düşüncenin etkileşimli hareketlerini oluştururlar. Gabo'ya göre, "Bunlar bir anlamda gündelik fiziksel metaryallerin oluşturduğu gerçeğe meydan okumaktır.⁸⁰ Gabo "mutlak hareketin, sanat yapıtı ile birleştirilmesine karşı çıkmıştır. O'na göre hareket anlaşılmalı ve izleyicinin deneyimlerinin ayrılmaz bir parçası olmalıdır".⁸¹ Gabo'nun 1920'deki kendine özgü heykelleri, soyut varlıklardan çok, ışık yansıtırmalarıyla gerçekleştirilmiştir. Naum Gabo'da diğer yapısalcılar gibi, sanatın toplum hizmetinde ve uygulamalı amaçlara yönelik olmasına inanıyordu. 1919'yılında gerçekleştirdiği, "Bir Radyo İstasyonu Projesi" mühendislik, mimarlık ve heykel gibi farklı bilim ve sanat dallarının birleşiminden ortaya çıkmıştır.⁸²

Moholy-Nagy'de motorize hareket ve ışıkla ilgilenmiştir. 1922'de kinetik heykel, ışık ve hareketin fiziksel kullanımına yönelik basit motor yönetimli araçlar, motorize ışık kutuları gibi yapıtlar üretmiştir. Large Glass(Büyük Cam) ve hazıryapıt'larla çalışırken Duchamp da, boyutsallık üzerinde durmuştur; 1920'de Rotary adını verdiği makina dar panellerin herbiri etrafında dönüşlerinden oluşmuştur. Önden bakıldığında, hareketli

⁸⁰Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, (New York: Penguin Books, 1984), s.353.

⁸¹Alan Bowness, *Modern European Art*,(Thames, Thames and Hudson, 1972), s.183.

⁸²Aynı, s,183.

bıçaklar Üç boyutluluk içinde iki boyutlu nesnelere olarak, sanki gerçekle alay edilmiş gibi görülmektedir. Bir kaç yıl sonra "Rotary Denishere Machine" adını verdiği çalışmada , optik yansıma ile ilgilenmiş ve bu makina da dışbükey yüzeylerin içbükey olarak görünmesini sağlamıştır.

II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa ve Amerikan sanatçılarının teknoloji ile deneyimleri genişleyerek, sanatçı ve mühendis ortaklığını getirmiştir.

Makina Çağının Sonunda Sanat

1920'ler teknoloji ile makina kültürünün değişimi için bir umutsa, 1930'lardaki ekonomik çalkantılar korku ve umutsuzluk olmuştur. Bu düşünce biçimi daha çok Gerçeküstücü'lerin anlatım teknikleri olmuştur. Onların sanat anlayışları, "insan aklının iç dinamiklerine" ilişkindir. Bu yüzden makinaya gereksinim yoktur. Mantıksal(rasyonel) teknolojik ilerlemeye inanç boşa çıkmıştır. Çünkü teknoloji aynı zamanda işsizlik, ticari bilinç ve faşizmin doğmasına yolaçmıştır. Bunların yanısıra makinalara kimin sahip olacağı ve kimin denetleyeceğine ilişkin politik sorular da bu dönemin düşünce biçimini oluşturmuştur. Atom bombasının Hiroşima'ya atılmasından sonra teknolojiye karşı hem toplum, hem de sanat dünyası korku ve umutsuzluk duygularının gelişmesine neden olmuştur.

Birçok avrupalı sanatçı(Duchamp ve Sürrealist Max Ernst) savaştan sonra New York'ta kalmışlardır. Buna karşın Avrupa'da Avant-garde Modernist sanatçılar kendi estetik sorunları ile ilgilenerek Modernizmi oluşturmuşlardır. Onlara göre sanat, sosyal yaşamı çarpıtır ve bireysel disavurum aracıdır. Savaştan sonra Avrupa'daki birikim, Paris'ten New York'a kaymıştır.

Bugüne kadar Modernizm, sanatta yeni dönemler açma ve toplumun bir modernleşme sonucu ilerlediğini savunmuştur. Buna karşın Modernizm'in kuramsal hale getirilmesi eleştirmen Clement Greenberg tarafından yapılır; sanat yapıtı "Arı" olmalı ve kendi aracının özelliklerini yapıtın estetiği içinde yansıtmalıdır. Bu tür yeni modernizmin tartışmaları bugüne kadar sürmüştür. Modern Kuramcılardan Habermas ise Modernlik tanımını şu şekilde yapmaktadır;

Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırıdır. Modernlik, normatif olan herşeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Bu başkaldırı ahlakilik ve yararlılık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur. Bu estetik bilinç, sürekli olarak gizlilik ve standart arasındaki diyalektik bir oyunu sahneler; aşağılanmaya eşlik eden korkuyla beraber oluşan çekiciliğe alışmıştır, ama gene de, aşağılamanın bayağı sonuçlarından daima kaçınır.⁸³

1950'lerden önce Modernist etoslar, biçim, renk, doku sorunlarına yöneliktir. Bir grup Amerikan sanatçısı, Jackson Pollack, Willen de Kooning, Philp Guston, Mark Rothko ve diğerleri ile birlikte Abstract Expressiyonizm'i(Soyut Dışavurumculuk) oluşturmuşlardır. Bu akımın özelliği, apolitik, bireysel duyum ve deneyimlere yönelik, Modernist estetiği yansıtmasıdır. Bunun yanında aynı dönemlerde Modernizm Yeni Yapısalcılar adında başka bir akım üretmiştir. Bu akımı savunan sanatçılar, Malevich ve Rodhenko'dan oldukça etkilenmişler ve daha çok matematiksel kodlarla ilgilenerek, bilgisayarı sanatsal bir araç olarak görmeye başlamışlardır.

1960'larda birçok genç sanatçı, Soyut dışavurumculuğu Amerikan bireyselliğini ve idealizmini yansıttığını ileri sürerek bu akıma karşı çıkmışlardır. Black Mountain College'da toplanan sanatçılar, şiir, müzik, film, video, tiyatro, resim ve heykel sanatlarının birleştirilmesini

⁸³Habermas, *Ön. Ver.*, s.33

savunmuşlardır. Müzisyen Cohn Cage(Gerçeküstücü'lerden, Duchamp 'ın fikirlirinden etkilenererek) tiyatro,müzik, resim ve heykeli birleştirmeye yönelik çalışmalarda bulunmuştur. Cage, New York School for Social Research'da farklı disiplinlerdeki sanatçıları toplayarak ve kendi alanları dışında dans, tiyatro, müzik, heykel ve resim arasında bir takım kaynaşmalar yaratmışlar ve yeni uygulamalara yönelmişlerdir. Bu çalışmalar, Flux, "happening", "Performance" ve Pop Sanat hareketlerinin doğurmasına neden olmuştur.

Happenings(olaylar), yapılan resmin bir anlamda tiyatrolaşmasıdır; önce resim çerçeve ya da kuşatıcı bezem yaparak, sonra insan eylemini bu çerçeve ile tanıştırmak bir noktadan diğerine devinen film alıcısının kendisi gibi devinen izleyici eylemidir. Bu eylemin usdışı bölümü, genellikle gizli ve alaycı doğası, resimde ve nesne yapımında 20. yüzyıl gelişmeleri olan Dada'cılık ve Gerçeküstücülük'ün yeniden anlatımıdır. Happening entellektüel olarak, Dada, Gerçeküstücülük'ten esinlenmiştir. Soyut hareket, bir dereceye kadar estetik yöntem yoluyla yaşamı çok fazla dolaylı bir moral onaylaması olarak, Dışavurumculuğun (başka bir deyişle güdüye sağlanan tutku ve içeriğin) zorla içeri girmesine tepkidir. Böylece happening, yaşamdaki içerik yokluğunun sahte bilimsel bir doğrulaması olarak ortaya çıkmıştır. Özgül olarak, doğal biçimi elde bulundururken, her ilişik güdünün fiziksel davranışını boşaltma yoluyla ve o doğal biçimi fiziksel eylemin olağan içeriklerini usdışılıkla kırarak bozmak için, yaşama ediminden kurtaracak güdüsel soyutlamalarla geliştirilmiştir.

Pop Hareketi ve Postmodernizme Geçiş

1957-64 yılları arasındaki 7 yıllık dönemde, Soyut Dışavurumculuk ve Modernizm etkin sanat anlayışı olmuştur. Soyut Dışavurumculuğa tepki olarak birçok sanatçı bu dönemde sanat/toplum ilişkisine yönelerek, Modernizm'den ayrıldıklarını açıklamışlar ve kitle iletişim araçlarına uygun yeni görüntüler üretmeye başlamışlardır. Bu sanatçılar günlük görüntüleri kullanarak, kültürel ortamı ve tüketim toplumunu yansıtmaya çalışmışlardır. Pop hareketi olarak adlandırılan bu akım, kitle iletişim araçlarını sanatlarında anlatım aracı olarak kullanmıştır.

Kitle kültürüne olumlu yanıt veren sanat hareketi Pop sanat olarak bilinir Pop sanatı güzel sanat yapıtlarını(resim, heykel, kolaj ve özgün baskı v.b.) üreten profesyonel sanatçıların kitle kültürü ile kitle iletişim metaryellerini kullanan sanatçıları kapsamaktadır. ⁸⁴

Pop hareketi, Duchamp anlamında anti-sanat, Anti Amerikan bir harekettir. Tüketim toplumunu alaya alan bir hareket olarak doğmuştur. Pop sanatçıları kitle iletişim araçlarından aldıkları görüntülere(TV, Gazete, Afiş) kendi çizimlerini katarak yeni kavramlar üretmişlerdir.

....Pop sanat bir meta-sanat ya da meta dil(başka bir dil üzerine konuşan dil) olarak yorumlanabilir. Bu anlamda seçtiği nesnelere gerçekten değil, kitle iletişim araçlarında ve grafik tasarında bulunan varolan gerçeğin sunumunu alır....⁸⁵

Platon'ik anlamda Pop sanat, kopyanın kopyasını üretmeyi amaçlamış ve Andy Warhol, James Rosenquist, gibi yaşamlarını reklamlarla kazanan sanatçılar, fotoğrafik görüntüleri dolaysız olarak çalışmalarında

⁸⁴Walker, John A. *Art in the Age of the Mass Media* (Clevedon: W.H. Ware and Sons Limited, 1983). s.22

⁸⁵aynı,22.

kullanmışlardır;

...ipek perde baskısı, hava-fırçasıyla püskürtme, şablonlama, fotoğrafik montaj ve eksilterek yeniden üretme. Yeni Süper gerçekçiler tek bir parlak ironi darbesiyle "güzel", "uygulamalı" ve imalata dayanan sanatlar arasındaki tüm ayrımları ortadan kaldırıp attılar.⁸⁶

İngiltere'de Pop hareketi aynı zamanlarda ortaya çıkmıştır. Richard Hamilton ve Edwardo Paolozzi bu akımın liderleri olmuşlardır. Amerika'da ise Andy Warhol, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, John Wesselman, Robert Rauschenberg, Jasper Johns Jim Dine ve Claes Oldenburg büyük ölçüde Duchamp'ın fikirlerinden etkilenmişlerdir. Bu sanatçılar soyut Modernist ressamların aksine, sanatı topluma ulaştırmaya çalışarak Postmodern dönemi başlatmışlardır.

Yeni süper gerçekçilik(pop sanat) şeylerin olmadıkları şeyleri sever; parodiler şeklinde ortaya çıkan abartmalı cinsellikteki, çift cinselliğe bayılır, muğlaklık, ironi, paradox, ters yüz edilmiş mizah, duyumsallık, stilize edilmiş gelenek dışılık, o an için olan, yüzeysel hazlar, hüner hayatın ta kendisidir.⁸⁷

Pop sanatçıları aynı zamanda endüstriyel malzemenin potansiyeli konusunda soruları tekrar sormuşlardır. Teknik yöntemlerin estetik alanındaki kullanımı Pop sanatının temelini ve özelliklerini oluşturmuşlardır. Çalışmalarının odak noktası Popüler kültür olmasına karşın, Pop sanatçıları konularını politik alanın dışına bırakmışlardır. Bu yaklaşım onları Modern estetiğin "Yüce Sanat" kavramı alanına sokmuştur.

1962'de Andy Warhol fotoğrafik görüntüleri serigrafi ile tual üzerine aktardığında bir çok Pop sanatçısı gibi Warhol'da endüstriyel üretim biçimi kavramına katılmış oluyordu. Fotoğrafik görüntüler ve

⁸⁶Alper, Oysal, "Cehennemsiz Cennetin Efendisi Warhol", *Gergedan*, 4 (Haziran 1987), s. 60.

⁸⁷Aynı, s. 60.

serigrafiden oluşan resimleri kötü bir sanat yapıtı olmaktan çok, ticari amaçlı olarak değerlendirilmiştir. Ancak Warhol için foto-kimyasal üretim ve fotoğrafik görüntüler onun estetiğinin önemli bir parçasını oluşturmuştur. Pop sanatın ilk çıktığı zamanki tepkileri Walker şu şekilde açıklıyor;

Pop sanatı ilk çıktığında bazı eleştirmenler, pop sanatçıları ticari(reklam) sanatçıları ürünlerini kopya etmekle suçlamışlardır. Bu tür eleştiriler pop sanat ile kitle kültürü arasındaki farkı görmemelerinden kaynaklanır; ayrıca bu eleştirmenler kitle kültüründen, pop sanata aktarılan bir çok değişiklikleri görememişlerdir.⁸⁸

Dada'cılar gibi Warhol'da sanat konusunda skandal ve şoka dayanan bir takım sorular sormuştur. Duchamp gibi oda uç fikirlerinden dolayı sanat dünyasının "istenmeyen kişisi" olmuştur. Duchamp, sanatçının kendisini tekrar etmesine ne kadar karşı çıkmışsa, Warhol bunun tam tersini gerçekleştirmiştir. Andy Warhol kendisini sürekli bir tekrar fikrinde yoğunlaşarak, kitle iletişim araçlarından aldığı simgeleri ipek baskı ile çoğaltarak sanat yapıtının "biricik"lik kavramını alt üst etmiştir. "Andy Warhol'un elyapımı özgün yapıtı yoktur. Sanatçının tüm çalışmaları yenidenüretimdir. Bir tek özgün çalışma yapmak yerine, kopyaların çoğulculuğu'nu yeğler."⁸⁹ Sanatçı benzerlik sıkıcılık ve tekrar'ı toplumsal yapının ve bilincin birer modülasyonları olarak görmüştür. Warhol özgün olanla, kopyası arasındaki farkı ortadan kaldırarak, sanatçının "özgün"lüğünü sorgular; "Bu yolla yapmış olduğum tüm resimleri bir bir başkası da rahatlıkla yapabilir, bu yüzden ipek baskıyı kullanıyorum"⁹⁰ der. Warhol, aynı zamanda medyanın dikkatini çeken bir sanatçıdır. Yaşam biçimine ve sanatı yeni bir olguyu ortaya çıkarır; yıldız

⁸⁸Walker, Ön.Ver.,s.22.

⁸⁹Gablik, Ön.Ver.s.41.

⁹⁰Aynı, s.41.

sanatçı. Warhol, gelecekte herkesin 15 dakika için ünlü olacağını söylemiştir.

Warhol bu dönemlerde deneysel filmler de yapmıştır. ve yeni bir biçim bulmuştur. Filmlerinde kurgu yoktur. Basit olarak kamerayı bir kenara koymuş ve kendi kendine çekmiştir.

Filmler istenerek kaba ve amatörce yapılmıştı, hiçbir hata saklanmıyor, filmler makara bittiği zaman bitiyor, sokak dili kullanılıyor ve sonuna kadar serbest bırakılan yaşam stili görüntüleniyordu Bu görüş daha sonraları video sanatçıları da etkilemiştir. ⁹¹

Özetle, artık kitle üretimiyle bağlantısı bulunan Pop sanat, iletişim biçimlerini keşfetme, onlara eleştirel bir bilinçle bakabilme amacıyla yapılan bir çağrı olmuştur.

Sanat ve teknolojiyi birleştirmeye yönelik bir diğer akım ise Op Art(Optik Sanat) örnek gösterilebilir. Adından da anlaşılacağı gibi Op Art'ın amacı, gözün uyarılması yoluyla izleyicide fizyolojik anlamda görsel tepkiler uyandırabilmektir. Bu sanata gösterilen ilgi zorunlu olarak kısa ömürlü olmuştur.

Pop sanat resimde 1969'dan sonra tutarlı bir hareket olarak çıkan ve Op art'tan bambaşka bir dünya sunan yeni bir eğilime destek olmuştur. İmge ve yöntem açısından yine fotoğrafa bağımlı olarak, Pop sanat, "Fotoğraf -Gerçekçiliği" adlı bu yeni eğilimle kullandığı yöntemler açısından birleşmektedir. Bu akımın öncülerinden Malcolm Morley, 1960'ların ortalarından beri magazin dergilerindeki fotoğraları, büyük tuallere kopya etmiştir. Onun için, bir fotoğraf makinesi teknik değişkenlerle sınırlı bir nesnellikle çevreye yönelir. Oysa elindeki fotoğrafı yorumlayan sanatçı yaptığı resme kişiliğinden de bir şeyler katar.

⁹¹Alper, Ön. Ver., s.62.

Fotoğraflarla ilgili bilgilere dayanan "Aşırı-Gerçekçi" heykel sanatı yarattığı gerçekçilik anlayışı yönünden Fotoğraf-Gerçekçiliğini aşar. Öteki uçta Minimal Sanat dili olarak adlandırılan bir başka sanat anlayışı da ortaya çıkmıştır. Minimalizm en yalın örnekleriyle açıklık, sadelikten duyulan zevki açığa vurmaktır.

Çalışmalarında "biriciklik" özelliğini kaldırmak, ve onları bir tür tüketim nesnelere dönüştürmek Kavram(Concept) sanatının 1960 yıllarında başlıca amaçlarından biri olmuştur. Kavram sanatının özelliği nesne yi kaldırarak "fikir'i onun yerine koymaktır. Lawrence Wiener "çalışmanın bana ait olduğu öğrendikten sonra, ona herkes sahip olabilir" der. 1968 yılında Robert Barry şu açıklamayı yapar: "...çok ya da az ilginçlikleri ile dünya nesnelere dolu, bunlara daha fazlasını eklemek istemiyorum." Bu sanatçılar yanlarına Joseph Kosuth'u da alarak sanatın bir fikir ve bilgi olduğunu savunmuşlardır. Sanatı "Arı" bir düşünceye indirgemek düşüncesiyle Barry, "Bir Telepatik Parça" (a telepathic piece) adlı yapıtını gerçekleştirmiştir. Gösteri sırasında "sanat yapıtı ile telepatik ilişki kuracağını, doğanın bir dizi düşüncelerden oluştuğunu ve bunları dil ya da görüntülerle anlatılamayacağını vurugulamak"⁹² istediğini belirtmiştir.

Özet olarak son 20 yüzyıldaki geç-modernist çalışmalarda gözlenen genel eğilimin, yaratıcı eylemi "bitmiş ürün"den çok daha uzaklara taşımak olduğu söylenebilir.

Modernizm bir estetik ideoloji olarak sanatsal uygulamada aşağıda belirtilen özelliklere göre değerlendirilebilir;

1).Modernist'ler, makina ve teknoloji çağının sanatsal çoğulculuğunu ve biçem anarşisini reddetmişlerdir. Bu yüzden yeni

⁹² Gablic,Ön.Ver.s.41.

koşullara uygun yeni formlar üretmeyi gerekli görmüşlerdir. Bazı Modernist'ler yeni stil, Modern stil üretmenin gerekliliğini savunurken, görüşlerini "işlev biçimi oluşturur" ilkesinde temellendirmişlerdir.

2) Modernist'ler, yeni çağın, Modern çağın geldiğini vurgulayarak, geçmişle ilişkilerini koparmayı ısrarla savunmuşlar, tarih ve gelenekten kopmayı önermişlerdir. Bu durumda öykücülük ve biriciklik en önemli değerler olarak kabul edilmişlerdir. Bu değerler yeni kuşak Modernist'ler için uyulması gereken önemli bir kural olarak görülmüştür. Daha sonraları bu kural başlı başına bir gelenek haline dönüşmüştür.

3) Modernist'ler dekorasyon ve süslemeciliği reddetmişler, geometrik biçimleri organik biçimlere tercih etmişlerdir. Basitlik, açıklık, aralık, bütüncülük(parçalanamazlık) düzen, ve mantık sanat yapıtlarında aranan en önemli öğeler olmuştur.

4) Modernizm ulusal, bölgesel ve yerel biçimleri reddederek, evrensel ilkesini savunmuşlardır.

5) Modernist sanat "geleceğin sanatı"nı oluşturmaya yönelmiştir. Sosyalist kuramlardan öykünerek, eski düzenin yıkılarak yeni düzenin kurulmasını savunmuşlardır.

BÖLÜM IV

ELEKTRONİK ÇAĞ VE POSTMODERNİZM

1960 yıllarında televizyon'un elektronik hızlılığı sosyal değişim için, güçlü bir güdüleme aracı olmuştur. Televizyon "Postmodern" toplumlardaki en yaygın bir "kültür üretme makinası"dır. Adorno'nun değişiyile "artık televizyonla birlikte bir kültür endüstrisi'nin"⁹³ varlığı söz konusudur. Kültür ürünlerinin üretim biçimleri de, tüketim biçimleri de bütünüyle köklü bir değişime uğramış durumdadır. Adorno'nun, Modernizm'in son zamanları için sözünü ettiği ve şiddetle eleştirdiği "kültür endüstrisi" olgusu, başlı başına Postmodern bir olay olan televizyonla birlikte yeni boyutlar kazanmıştır. Böylece kültür endüstrisi, ses'lenerek görüntü'leşmiş; beraberinde köklü felsefi, ideolojik ve politik sorunlar getirmiştir. İşıtsel görsel kitle iletişim araçları ve simülasyonların egemen hale geldiği bir çağ yaratmıştır. Adorno ve Horkheimer'e göre bu kültür endüstrisinin en son ürünü ise televizyon, filmler, gazete ve reklamlardan çok, bunları tüketen yapaylaşmış kişiliklerdir.⁹⁴

İnsan hakları hareketi, savaş protestoları, çevre koruma hareketleri, feminizm, bu dönemin önemli sosyal hareketleri olarak göze çarpar. 1958'de 42 milyon Amerika'lı aile 52 televizyon istasyonu seyrediyordu. Böylece televizyondan akan toplumsal yaşama ilişkin görüntü seli, özel

⁹³Taylor Brandon, *Modernism, Post-Modernism, Realism: A Critical Perspective For Art*, (Winchester: Winchester Scholl of Art Press, 1987), s.91.

⁹⁴James Naremore and Patrick Branthinger, *Six Artistic Cultures*, James naremore and Patrick Branthinger (ed). *Modernity and Mass Culture*, (Indianapolis, Indiana University Press, 1991). s. 4.

yaşamlara rahatlıkla giriyordu. Böylece televizyon yeni bir kültürel ortam hazırlamış ve bu kültürel ortamın merkezi haline gelmiştir. Reklamlar bir tarafa bırakılırsa, aya gidişi dökümanter olarak, milyonlarca kişi aynı anda izlemişlerdir. Bu görüntüler soap operalardan, oyun programlarından, bilimsel ,dinsel, yemek pişirme dersleri, jimnastik sınıflarına kadar örneklenebilir. Bu açıdan bir kültürel form olarak televizyon, Christoper Anderson'un dediği gibi bir "kültürel çöplük"tür. Bu nitelime son derece önemlidir; çünkü bu benzetme, televizyonun heterojen, karmaşık, iç içe geçmiş çok metinli(intertextual) ve daha önemlisi Postmodern yapısını yansıtmaktadır."Çağdaş kültürün somut bir örneği olan televizyon, karmaşık bir kültürel formdur. ...Televizyon, kendisini toplumsal yaşamın akışından, inişlerinden ve çıkışlarından soyutlayamaz"⁹⁵ Anderson'un da belirttiği gibi televizyon, kültür endüstrisinin, "tekil değil, karmaşık bir olgu" olduğunu kanıtlamıştır. Çünkü televizyon, zaman'dan ve ve mekan'dan bağımsız değildir; izleyicinin içinde bulunduğu çevreye, izleyiş süresiyle iç içe geçmiştir. Televizyon dizilerinde ya da dizilerin her hangi bir bölümünde, anlam dizide kullanılan anlatım tekniklerinden çok, izleyicinin içinde bulunduğu bağlamın veya ortamın ürünüdür. Bu durumda izleyici dilimlere bölünmekte ve her dilim değişik kültürel çeşitliliği göstermektedir. Böylece kitle iletişim araçları kitleyi değil, bireyi hedef alan iletişim yöntemlerini kullanmaktadır. Bu nedenle televizyon, toplumun en merkezi kültürel dışavurum biçimlerinden biridir ve homojen değil heterojen bir yapısı bulunan, bütünüyle Postmodern bir olgudur.

⁹⁵Christopher Anderson, *Reflection on Magnum, P.I.*, Horace Newcamp (ed.), *Television: The Critical View*, (New York; Oxford University Press, 1987), s.118.

Televizyonun toplum üzerine etkisi gazetelerden oldukça farklı olmuştur. Görüntülerin sürekli akışı, filmde olduğu gibi, izleyicide aynı dikkati gerektirir. Bunun yanında gazete ile aynı etkiyi gösteren yanları da bulunmaktadır; değişik kanallardan haberlerin keyfi seçimi, opera, oyunlar ve reklamlarla da aynı özellikleri göstermektedir. Programlar bir saatlik ya da yarım saatlik zaman süreci içinde özenle izleyicinin dikkatlerini çekecek ve tüketim ihtiyaçlarını da karşılayacak bir biçimde düzenlenmiştir. Kaosu andıran bu durum bilgi ve tiyatrosal etkilerle bütünüyle banal, sanat, kültür, politika, bilim vb. gibi hepsi bir araya getirilerek toplum bilincinde eritilmiş bir karmaşa yaratılmıştır.

Robert Allen'in belirttiği gibi, "izleyicinin dikkatinin düzenlenmesi, program düzenleme ve yayın politikasında gözönünde bulundurulan temel eksenlerden birisidir"⁹⁶ Böylece izleyicinin, sadece belli bir programı izlemesi değil, bütün bir akşam boyunca yayınlanacak tüm programları izlemesi ve televizyonun akışına kendisini kaptırması sağlanmaya çalışılmaktadır. Televizyon karıştırmanın, formların kavramların birbiri içinde eridiği ve banallığı ile Postmodern bilincin eritme kabına dönüşmüştür.

Elektronik iletişimle birlikte imaj geliştirme süreçlerinin hazırlanması, imajların da kısa ömürlü olmasına yol açmıştır; farklı fikirler, inançlar, tutumlar ortaya çıkmış, tartışılmış, benimsenmiş ve her gün bir sürü bilimsel ve psikolojik kuram çöp sepetini boylamıştır. Kitle iletişim araçları ile birlikte ideolijiler çökmekte, ünlü kişiler unutulup gitmektedir. İleri teknoloji sadece haber akışını hızlandırmamış, günlük yaşamın gereksinimi olan bilgilerin yapısını da değiştirmiştir. Elektronik

⁹⁶Robert Allen, *Speaking of Soap Operas* (Chapel Hill: University of Nort Carolina Press, 1985) s.7.

teknoloji ile kitle iletişim araçlarının anlam üretimi konusunda etkileri azalmış, iletişim ise her bireyin ilgilendiği konuya göre değişir olmuştur.

Günümüz toplumunun gerçeği yalnızca düşünce düzleminde değil, aynı zamanda bireysel etkinliklerdeki bir parçalanma tarafından belirlenmektedir. Kendine özgü, başka deyişle ötekilerden farklı bir özelliğe sahip olmak isteyen insan sayısı giderek artmaktadır. Bu biçimsel artış aynı zamanda iletişim araçlarının biçimsel görünümündeki bir değişme ile koşut olarak gitmektedir.

Kitle İletişim Araçları, Simulasyon ve Kitle

Boudrillard elektronik teknolojilerin gelmesiyle, Marxist anlamda politik ekonominin sona erdiğini savunur. Yeni dönemi "emeğin, üretimin ve politik ekonominin sonu" olarak tanımlar. Bu dönemde "anlamın ve bilgi birikimine neden olan gönderen/gönderilen arasındaki dialektik ilişkinin bittiğini belirterek, göstergenin klasik çağının ortadan kalktığını açıklar.⁹⁷

Boudrillard yeni çağda, medya, sibernetik modeller, bilgisayarlar, bilgi işlem, eğlence ve bilgi endüstrileri, endüstriyel üretimin ve politik ekonominin yerini alarak toplumu düzenlediğini savunur. Böyle bir çağda emek, üretimin bir işlevi olmaktan çıkarak, göstergeler arasında bir göstergeye dönüşmüştür; bir kimsenin sosyal pozisyonunu, sosyal mekanizmaya nasıl katıldığını gösteren bir göstergedir. Burada önemli olan bir bireyin bütün iletişimi içerisinde bir terminale dönüştüğüdür. Bu da sosyalleşmenin sona erdiğini gösterir. Emek artık alınıp satılamaz; tasarlanır, pazarlanır ve ticareti yapılır. Üretim böylece tüketimci göstergeler sistemine dönüşen bir olgu olmuştur.

⁹⁷Kellner, *Ön.Ver*, s.61.

Boudrillard, toplumda üretim modu'ndan üretim kodu'na doğru bir dönüşüm olduğunu bunun da sosyal yapının temelini oluşturduğuna dikkatleri çeker; üretimi bir kod olarak analiz etmekle Boudrillard, kod'a dayalı bir kuram, sosyal hayatın temel düzenleme ilkelerini oluşturur.

Boudrillard için Modernlik, endüstriyel burjuvazinin denetlediği üretim çağıdır. Bunun tersine simülasyon çağı ise, bilgi ve modellerden oluşan göstergeler ile kod ve "genel ekonomi"nin bir sistemidir.

Boudrillard için kitle iletişim araçları ve özellikle televizyon, Postmodernizm'in ortaya çıkmasında önemli bir ögedir. 1970'lerin sonlarına doğru, kitle iletişim araçları temel simülasyon aracı olarak, görüntüleri, göstergeleri ve kodları yenidenüretmek gündelik hayatın içerisine sokmuştur. Bu süreç sunum ile gerçek arasındaki ters ilişkiyi ortaya çıkarmıştır; bu zamana kadar kitle iletişim araçları, toplumun bir aynası, gerçeğin temsili ve yansıtıcısı olduğuna inanılıyordu. Ama bugün elektronik teknolojiler, hiper-gerçekliği (gerçekten daha gerçek) oluşturan simülasyon araçları durumuna gelmişlerdir. Bu durumda "gerçek" sunumun alt bir ögesi haline dönüşerek yokolmuştur.

Boudrillard için "Bugün ne sahne ne de ayna diye bir şey kalmıştır... Onun yerine ekran ve iletişim ağı vardır. Manzara ve aynanın yansıtıcılığının yerine, yansıtıcı olmayan, her yerde hazır bulunan operasyonel bir iletişim yüzeyi"⁹⁸ vardır.

Boudrillard, bilginin ve göstergelerin kitle iletişim araçları tarafından çoğullaştırılması, anlamın nötrleşmesine ve içeriğe ait ögenin kaybolmasına neden olmuş, anlamla birlikte gerçeğe kitle iletişim araçları arasındaki farkın ortadan kalkmasına neden olmuştur.⁹⁹ Günümüzde

⁹⁸Jean Boudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic*, (Washington: Bay Press, 1983), s.126.

⁹⁹ Aynı, s.68.

gösterge ve anlam bombardımanına tutulmuş kitlelerin bunlara yanıt verilmesi olanaksızlaşmıştır. Toplumda her türlü mesaj, bilgi ve anlam kendisini anlamsızlığa gürültüye içeriği ve anlamı olmayan içi boş bir etkiye dönüşmüştür. Günümüzde anlam karmaşık ve herhangi bir uzantısı olmayan bir olaya dönüşmüştür. Bugün artık her şey değişmiştir. Bundan böyle anlam bunalımı da yoktur. Çünkü her yerde giderek daha çok anlam üretilmektedir. Yetersiz kalan artık anlama olan taleptir. Boudrillard bilgiyi, anlamı ve anlamlandırmayı bozan ya da onu nötr hale getiren bir öge olarak değerlendirmektedir. Bilgi ne bir iletişim ne de bir anlam biçimidir. Bu açıdan kitle iletişim araçlarından aktarılan bilgiler bilgilendirme ya da biçimlendirme ve yapılandırma yerine, "anamlı olanı" giderek daha da nötralize edip, içeriğe karşı duyarsız ve tepkisiz bir kitle yaratmaktadır.¹⁰⁰

Kitleler, bugün her türlü anlamı yuttuğu gibi onu yeniden yansıtmamaktadırlar. Bütün göstergeleri ve bütün anlamı yutup geriye iade etmemektedirler. Kendilerine sorulan tüm sorulara aynı yuvarlak yanıtları vermektedirler. Postmodern toplumda kitleler(izleyici) suskunluğa gömülmüştür. Hipersimülasyon(hiper-gerçeklik) aracılığıyla bütün modelleri yansıtan kitle onları yok edebilecek bir güce sahip "simülasyon"un hem öznesi hem de nesnesi olmak gibi ters bir işi başarmıştır. Kitleleri, kitle iletişim araçlarının dışında aramak boşunadır.

Kitle iletişim araçlarının her zaman kitleleri sarıp sarmaladıkları söylenmiştir. Ancak kitlelerin bütün kitle iletişim araçlarından güçlü bir iletişim aracı oldukları unutulmuştur. Çünkü kitleler bu akılcı iletişim zorlamasına insanı aptallaştıracak şekilde karşı koymaktadırlar. Onlar anlam yerine gösteri istemektedirler. Hiç bir çaba onları içeriklerin ya da

¹⁰⁰Aynı, s.68

kodun ciddiyetine inandırmada yeterince kandırıcı olmamıştır. Gösterge isteyen insanlara mesaj iletmeye çalışılmaktadır. Onlar içinde gösteri olması koşuluyla tüm içeriklere tapmaktadırlar. Yadsıdıkları şey anlamın diyalektiğidir. Onların aldatılıp kandırıldığını da söylemek boşunadır. Bu iki yüzlü varsayım anlam üreticilerinin entellektüel bir rahatlığa kavuşmak için ileri sürdükleri bir varsayımdır.

Boudrillard burada elektronik medyayı bir model gibi görerek, onu gösterge ve bilginin emip tükettiği, anlamlı mesajlar üretme gücünden yoksun kalmış sibernetik bir gürültünün karanlık deliği olarak yorumlamaktadır. Bu yüzden mesaj aynı zamanda medium'dur sözü hem mesajın hem de medium'un sonu olmuştur.

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 benzeşimler var elimizde. Gerçeğin yeniden üretimi, küçültülmüş matrislerle, komut modellerine göre yapılıyor artık. Benzeşimler, herhangi bir gerçeğe göndermede bulunmadan gerçek olanın yerine geçmektedir.¹⁰¹ Dolayısı ile üretimin ya da anlamlamanın(signification) gerçekliği yerini, benzeşimlerden oluşma bir "hiper-reel"e bırakıyor. Gerçek reel kadar, hayali, düşsel olanında, bir geçerliliği hiper-reel karşısında geçerliliği de bulunmuyor.

Simülasyon uzamı gerçeğe modelin birbirine karıştıkları bir uzamdır. Gerçeğe rasyonel arasında ne eleştirel ne de spekülasyon bir yakınlık vardır. Modellerin gerçek içinde yansıtılması diye bir şey yoktur. Ancak burada dönüşüm aynı alan içinde, şu anda burada, gerçekten de

¹⁰¹ Stephen Watt, *Boudrillard's America (and Ours?): Image, Virus, Catastrophe*, James Naremore and Patrick Brantlinger, (ed). *Modernity and Mass Culture*, (Indianapolis, Indiana University Press, 1991), s.149.

model'e inilerek yapılmaktadır. Bunu gerçeğin gerçekten daha gerçekmiş gibi görüldüğü, yakalaması ya da algılaması çok güç, çok gizli ve çok kurnazca çizilmiş çizgiler görmek olasıdır.

Jean Boudrillard, "simülakr"ların üç düzeyde gerçekleştiğini kabul eder; Birinci düzey: Asıl ve Kopya ilişkisi(Örneğin Platon'da ilk örnekler olarak "idea'larda duyusal varlıkların ilişkisi). İkinci düzey: Endüstriyel değer yasasına göre seri halinde yeniden üretilebilme(endüstri devrimi) üçüncü düzey: Modelin gerçekliğe egemen olduğu asıl anlamında "simülasyon"(örneğin Bilgisayar animasyonu). Boudrillard bu düzey için şunları söylüyor; "Simülasyon bir bir alanın , kendisine gönderme yapılan varlığın, bir tözün simülasyonu değildir. Modeller yoluyla, ne başlangıcı ne de gerçekliği olan bir gerçeğin(reel) yani gerçekte daha gerçek olanın(hyperreel) üretmesidir. Bu durumda simülasyon bir yandan bu türlü ilk örnekleri elbette aşıyor, ama öbür yandan da bizi "gerçekten daha gerçek" olanın kısaca tam bir anlamsızlığın içine atmaktadır.

Postmodernizm

Dubuffet'in Modern'in önemli sanatçısı olarak ortaya koyduğu dört an: yani antropotenzimden uzaklaşma, mantığın üstünlüğünden uzaklaşma, aklın tek sesli kültüründen uzaklaşma ve görmenin üstünlüğünden uzaklaşmaya yönelik dörtlü eleştiri, Postyapısalcılığın çekirdek noktalarını ve bu arada Postmodern kuramın tanımlarını ortaya çıkarır. Foucault, Derrida, Lacan ve Lyotard, Boudrillard gibi isimler bugün, Dubuffet'in 1951'de programlı bir şekilde bildirdiği noktaları savunulmaktadır.

Postmodernizm doğrudan doğruya Modernizm'in ürünü bir kavram olduğu için, ne olduğunun anlaşılması da yine Modernizm'in nasıl

tanımlandığına bağlıdır. Bu açıdan Postmodernizm'in Modernizm'le bağlantılı olarak değerlendirilmesi zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Postmodern kuramcılar genellikle Greenberg 'in eleştirel yazılarından türemiş olan Modernist görüşlere göre değerlendirmektedirler.

Greenberg, Modernizm'i tanımlarken Kant'ın öz-eleştiri kuramlarından yola çıkar ve Kant'ı ilk gerçek Modernist olarak yorumlar. Greenberg'e anlayışına göre resim, heykel, mimarlık birbirinden bütünü ile farklı sanat dallarıdır. Sanat olayı her sanat dalının kendi alanının sınır ve olanakları içinde kalması ile bir anlam kazanır. Her sanatın kendine özgü bir kodu ve doğası vardır. Sanat ancak bu kod çözüldüğü ve bu doğa da sanat dalına yabancı fazlalık öğelerinden arındırıldığı oranda bir ilerleme kaydeder. Bu açıdan Modernizm, her sanat dalının kendi araç, özellik ve kodunun kesin bir şekilde tanımlanması anlamına gelir. Ve bu anlam; sanatçının, araç kodunun içinde biçim kazandıracağı bir tür özeleştirel formalizmi, eleştirmenin ise yeniliğin giderek aşındıracağı bir şekilde yeni ve farklıyı işleyen bir tür tarihçiliği geliştirmesine yol açar.

İşte Postmodernizm'in bir arılaşma hareketine indirgediği modernizme bakış açısı budur. Bu bağlamda Modernizm batı sanatının gelişim süreci içinde bir gelişmeyi temsil eder ve de "ilerici" bir harekettir. Ancak tarihsel anlamdan soyutlandığı takdirde; aynı Modernizm'i "ilerici" bir hareket olarak nitelemek olanaksızlaşır.

Bilinen özelliklerine göre bir Rönesans sanatçısı ya da aydını çeşitli konuları derinlemesine bilen ve bu bilgiler üzerinde kendi dünya görüşünü yapılandıran bir kişiliktir. Çağımızın sanatçısı ise, genelde derinlemesine bir genel kültürden yoksun ancak tek bir konuda uzmanlaşmış bir tiptir. Şimdi bu iki sanatçı tipinden hangisinin "daha ileri" ya da "ilerici bir düzeyi temsil ettiğini belirtmek olanaksızdır. Ancak

illeden bir seçim yapmak gerekiyorsa eğer, bu takdirde Rönesans sanatçısının çoğulculuğunu ve geniş tabanlılığını daha tutarlı olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Ve de kıyaslama geçerliyse eğer; tarihi bağlamından soyutlanmış bir Modernizm'i, sanatın kendinden önceki biçimlerine oranla daha ileri ya da ilerici bir düzeyi temsil ettiğini ileri sürmek bağnazlıkla eşdeğer bir davranış olacaktır. Kaldı ki; arılaşırma tutkusunun yadsıdığı çeşitlemelerin sınırlı oluşu, sanatçının da bu bağlamda amacını sınırlandırmakta kendi sanatsal tarihini bağımsız kılınabileceğini öngörmesi nedeniyle Modernizm kesin bir sapma olarak da değerlendirilebilir. Aynı arılaşırma anlayışı, sanatı kendi özel tarihi olan bir olgu olarak kaymaklarından, varoluş kuşullarından ve diğeri her şeyden ayırarak soyutlar ki, sanat tarihinin kurumsal olarak yaptığı da budur.

Modernizm arılaşırmayı amaç; tarihselliği hareket noktası, müzeyi bağlam, sanat yapıtını da biricik olarak nitelendirmiştir. Postmodernizm için bu değerler, çoktan tükenmiş uygulamalara yolaçmaktan başka bir şey sağlamazlar. Arılaşırma tutkusu araçlarını maddeleştirilmesi ile soyutlanmıştır. Bu yüzden Postmodernist uygulamalarda çeşitli araç ve yöntemler özellikle kullanılmaktadır. Sanat yapıtı müzelerce tarihselleştirildiği, galericilerce de mala(metaya) dönüştürüldüğü için nütürleştirilmiştir. Bu yüzden Postmodernist sanat, çeşitli mekanlarda, biçimlerde, dağınık ve dokusal ve kimi zaman da kısa ömürlü olarak oluşturulmaktadır. Sanatın yeri ve anlamı kadar, sanatçının işlev ve rolü de yeniden biçimlendirilmektedir. Kısaca kültürel bir değişim ve dönüşüm yaşanmış, sanat alanında yeni değilse bile farklı estetik anlam olasılıkları ortaya çıkmıştır. Jürgen Habermas, Modern'liği geleceğin formalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırı ve normatif olan her şeye karşı isyan

deneyimidir Bu başkaldırı, analitik yararlılık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yolu olarak yorumlar.¹⁰²

Modernizm'le birlikte heykel kavramı tarihsel bir yere dikilen anıt ya da büst olmaktan çıkarak, kendi başına bağımsız bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Bu anlamda heykel, çevresinden bağımsız saf form demektir. Buna karşılık Postmodernist bir yapıt bütünüyle ya da büyük bir oranla kültürel kavram ve anlamlarda oluşturulmaktadır. Bu da temelde hayli büyük bir yaklaşım farkı demektir.

Bu faktan ötürü Postmodernizm araçlara ve tarihçiliğe bağımlı olan modernizmden büyük bir kopmayı temsil eder. Kuramcılar bu kopmanın getirdiği yeni biçimi farklı terimler ile tanımlamaktadırlar. Örneğin Rosalind Kraus'a göre Postmodernizm'in en belirgin işareti "genişletilmiş sanat alanı" Douglas Crimp'e göre "tiyatronun geri dönüşüdür. Craig Owens'a göre ise, başlıbaşına dil patlamasıdır.

Greenberg'cü çizgiyi inceleyen Michael Fried "Art an Objechood" adlı kılask makalesinde Minimalist sanatın belirgin bir şekilde "çevresel/teatral" oluşuna şiddetle karşı çıkmaktadır. Çünkü Fried'e göre "sanat tiyatronun durumuna düştüğü ölçüde bozular"¹⁰³ Burada tiyatro, farklı sanat dalları arasında kalan belirsiz alanları tanımlamaktadır.

Postmodernist uygulamalar, kültürel terim ve kavramlar üzerine kurulan mantıksal işlemlere göre tanımlandığı için hangi araç ya da malzemenin kullanıldığı önemli değildir. Bu bakımdan fotoğraflar, kitaplar, bir duvar üzerindeki çizgiler ya da heykelin kendisi kullanılmış

¹⁰²Jürgen Habermas, *Modernlik:Tamamlanmamış Bir Proje*, (ed.), Necmi Zeka, Postmodernizm; Jameson, Lyotard, Habermas, Zeka, (İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990), s.35.

¹⁰³Hal Foster, *Re-Post*, Brian Wallis(ed.) *Art After Modernism: Rethinking Representation*, (David R. Godine, Publisher Inc., 1989), s.193.

olsun farketmez. Sonuç olarak sanatçı eski işaretleri yeni bir mantığa göre yeniden düzenlemektedir.

Cлимп'e göre, Postmodernist uygulamalar, Modernist otonomi ile değil temsil etme işlem ve yöntemlerin günümüzdeki düzey ve anlamı ile ilgilidir. Dolayısı ile sanat yapıtının altında başka bir sanat yapıtı vardır. Bu nitelikteki yapıtlarda anlam ile sanatsal performans çakışabilir sınıf ve türlere özgü işaretler karışabilir. Owens'a göre çakışanlar ya da karışanlar sadece farklı alanlara özgü araçlar değil aynı zamanda temsil etme düzey ve biçimleri ile bu düzey ve biçimlerin okunuş biçimleridirler. Bağlı olarak da alıntılama, çevre belirleme, geçicilik, daldan dala sıçrama, melezleştirme gibi çeşitli eğilimler son zamanların sanatını biçimlendiren ve de öncülerinkinden ayıran uygulamaların başında gelmektedir.

Owens'a göre Postmodernizm'in en belirgin uygulamalarından biri de, nesneyi değiştirmektir. Postmodernist sanat tek bir biçimde araca ya da görüntüye bağlanmayan çoğulcu bir referanslar ağıyla örülmektedir. Böylece nesne parçalanırken, özne de(izleyici) boşlukta bırakılmakta ya da alışlagelmiş işlevinin dışına çıkmaya zorlanmaktadır. Böyle bir sanat kaçınılmaz olarak alegorik olacaktır. Aynı zamanda hem espasal ve hem de geçici (belirsiz) olduğu için, eski düzeni yıkıp Modernizm'in "katışıksız işaret" kavramına karşı çıkmakta; özneyi nesneden, göstergeyi de anlamdan ayıran mesafe ile oynamaktadır. Lyotard'a göre Modern estetik;

... bir yüce estetiğidir, ama nostaljiktir; gösterilemeze sadece varolmayan bir içerik olarak atıfta bilinmeye imkan verir. Ama biçim, tanınabilir istikrarı ile bakana ve okuyana teselli ve haz için malzeme sunmaya devam eder. Oysa bu duygular, hakiki yüce duygusunu oluşturmazlar. Yüce, hazzın ve acının özgün bir bileşimidir; aklın her türlü gösterimi aşamasının hazzı ve imgelemin ya da duyarlığın kavramla boy ölçüşmemesinin acısıdır.¹⁰⁴

¹⁰⁴Francis Lyotard, *Modernlik:Tamamlanmamış Bir Proje*, (ed)., Necmi Zeka, Postmodernizm; Jameson, Lyotard, Habermas, Zeka, (İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990), s.35.

Bu durumda Postmodern, modelin içinde gösterilemezi, sunumun(temsilin) kendini öne çıkarması; uygun formların yardımıyla olanaksızın yeni gösterimlerin, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezin varolduğunu daha ile hissettirmek için araştırandır.. Lyotard'a Postmodern'i şöyle tanımlıyor;

Postmodern bir yazar ya da sanatçı bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen katogorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve katogoriler yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve yapılmış olacak olan'ın kurallarını oluşturmak için çabalar. Bu yüzdendir ki, yapıt metin olay niteliğini taşırlar. Ve yine bundan ötürüdür ki, yaratıcıları için gecikirler ya da bu da aynı kapıya çıkar. Seferberlikleri hep çok erken başlar. Postmodernin "gelecek zamanın geçmişi" paradoksuyla anlaşılması gerekir.¹⁰⁵

Özet olarak; Postmodern sanatçının görevi, gerçekliği sağlamak değil, gösterilemeyen kavranabilir için yeni imalar bulmaktır.

Postmodern Estetiğin Özellikleri

Yorum

Modernist sanat, bir görünüş olarak aldığı ham gerçekliği parçalayarak kırarak ve düzenleyerek, kısaca kendinden başka birşeye dönüştürerek bir yere varabileceğine inanmıştır. Postmodern, Modern ötesinin gerçekçi temsil etme tekniklerine geri dönmüştür. Modern sanatçı, her zaman gerçekle, temsil arasında bir ayırım olduğunu savunmuştur. Postmodern sanatçı da bir gerçeği anlatır gibi görünse de, bunun sadece bir görünüş(temsil) olduğuna bağlamaktadır. Bir gerçekliği değil, bir gerçeklik efektini, bir gerçeklik benzeşimini anlattığını ve bunun dışında hiçbir gerçekliğin olmadığını söylüyor. Anlatmıyor, bir anlatı efekti yaratıyor, eski anlatıları taklit ediyor ve her anlatının gerisinde bir gerçeğin değil, başka

105 Aynı, s. 35

anlatıların bulunduğunu söylüyor. Postmodern resmin öncüsü sayabileceğimiz Magritte'in bize resmin ancak resmi anlatabileceğini anlatan resimleri, figüratif resim efektleriyle bu tavrın klasik örneğini vermektedir.

Daha genel planda, görünüşle gerçeklik arasındaki yorum mesafesinin, yorumsama sürecinin ortadan kalkması olarak nitelenebilir. Bunun örneklerini en iyi kurumsal alanda görebiliyoruz. Kant'la birlikte Modern felsefe, görünüşle gerçeklik arasında bir mesafe, bir çatışma, bir ayrılık olduğunu savunur. Modern dil biliminde Ferdinand De Saussure'ün göstergeyi gösteren ve gösterilen olarak bölmesi, dil ile göz arasındaki farklılığa işaret etmesi de yine benzer bir mesafe bilincinin ürünüdür. Postmodern, gerçekle görünüş arasında bir yorum açıklama çabasını ortadan kaldırır.

Susan Sontag, sanat yapıtında içerik fikrinin aşırı önemsenmesinin bitmek tükenmek bilmeyen yorum hevesine yol açtığını savunmaktadır. Böylece sanat yapıtlarına yorumlamak üzere yaklaşmakla, sanat yapıtının içeriği diye bir şey varmış yanılmasına düşmüş oluruz. Sontag sanat yapıtının yorumlanmasının sonuçlarını şu şekilde dile getiriyor;

...Sanat yöneltildiğinde yorum, tüm yapıtlarda bir dizi ögeyi(x'i, y'yi, z'yi vb. gibi) koparıp atmak anlamına geliyor. Yorumlama işi, aslında çeviri işine dönüşüyor. Yorumcu, bakın ne diyor, X'in aslında A olduğunu-ya da A demek olduğunu-görmüyor musunuz? Y'nin aslında B olduğunu? Z'nin de aslında C olduğunu?...¹⁰⁶

Modern yorumlama biçimlerinde, sanat yapıtının "arkasında" bir şeyler aranmakta ve gerçek olduğu inanılan bir alt-metin ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Max Horkhimer'e göre bugün ortalama bir izleyici sanat

¹⁰⁶Susan Sontag, *Sanatçı Örnek Bir Çilekeş*,(İstanbul: Metis Yayınları, 1991), s.12.

yapıtının nesnel anlamını kavramaktan acizdir. Sanat yapıtını tanıtım broşürlerindeki yorumların somutlaması olarak izler ya da dinler;

Böylece sanat yapıtı şeyleştirilmiş(reified), bir müze parçası haline, starların performansı için bir vesile ya da belli bir zümreye dahilseniz mutlaka katılmanız gereken bir toplantı aracı haline getirilmiştir...Bu şeyleşme aklın öznelleşmesinin ve biçimselleşmesinin tipik bir sonucudur. Sanat yapıtlarını kültürel metalara dönüştürür bu süreç, tüketimlerini de gerçek niyet ve amaçlarından kopuk, rastgele, düzensiz bir duygular dizisine, sanat, politika, ve dinden olduğu gibi doğruluktan da kopartılmıştır.¹⁰⁷

Emberto Eco ise, sanat izleyicisinin, sanat yapıtının yorumunu başkalarından öğrendiği zamanki tepkisini şu şekilde açıklıyor;

...çağdaş sanat izleyicisi, yapıtın tüm olarak neye dair olduğunu... bir kez anladığında, özellikle de sanatçının açıklayıcı bilgileri vermesiyle ya da yapıtı sunan eleştirel bir deneme yardımıyla onu anladığında artık yapıtı sunan eleştirel bir deneme yardımıyla onu anladığında artık yapıtı sunan eleştirel bir deneme yardımıyla onu anladığında, artık yapıtı okumak istemez. Ondan sağlayabilecek herşeyi daha önceden elde etmiş gibi hisseder kendini ve okuma külfetine girişince de, onun kendisine vaat etmiş olduğu şeyi sunmakla başarısız kalması ile düş kırıklığına düşebileceğinden korkar.¹⁰⁸

Günümüzde yorumlama, hiçbir sanat yapıtını irdelemeden bırakmama bilgiçliğine kadar varmıştır. Gerçekte sanat insanları rahatsız etme yetisi taşır. Sanat yapıtını yorumlamakla o yapıtı ehlileştirilmiş oluruz. Yorum bir anlamda sanatı, rahatsız ediciliği giderilmiş bir duruma getirmiştir.

Yorumdan kaçmak Modern sanatın kendine özgü bir niteliği olmuştur. Soyut resim, sıradan anlamıyla içeriksiz olma çabasıdır; içerik yoksa yorum da olmaz. Oysa sanatı yorumun istilasından kurtaracak tek savunma yolu-programlanmış Avand-garde'çilik değildir. İdeal olarak,

¹⁰⁷ Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak, (İstanbul: Metis Yayınları, 1990), s.81.

¹⁰⁸ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Çev. Yakup Şahan (İstanbul: Kabcı Yayınevi, 1992), s.219.

yorumcudan başka bir yolla kaçınmak da olasıdır; akışı hızlı, seslenişi doğrudan yapıtlar oluşturmak. Bunun bir bölümü bugün Sibernetik sinema tarafından gerçekleştirilmektedir. Şu anda sinemanın ve sibernetik sinemanın tüm sanat dalları arasında en canlı, en önemli sanat biçimini oluşturmasının nedeni de budur. Sibernetik sinemanın yorumcuların saldırısına uğramamasının nedeni, aslında bir bakıma bu alanın oldukça yeni olmasıdır. İkinci neden ise sibernetik sinemanın kitle kültürüne yönelik filmler yaparak düşünen insanların dikkat alanının dışına çıkmasıdır. Üstelik sibernetik sinemada çözümlenmeye girişmek isteyenler için içerik dışında tutulacak başka bir şey her zaman bulunmaktadır. Çünkü sibernetik sinemada kamera hareketlerinin açık, karmaşık, tartışılabilir teknolojisi, filmin yapılışında kullanılan çerçevenin ve bilgisayar görüntüsünün yapısı ve iç dokusu gibi bir biçimler sözlüğü vardır.

Sonuç olarak yorum, çıkış noktasını, sanat yapıtının duyumsal yaşantılar yarattığı varsayımından alır. Bugün böyle bir şeyi varsaymamız olanaksızdır. Bugün içinde yaşadığımız dönem, bir fazlalıklar dönemi, bir aşırı üretim dönemidir. Bunun yarattığı sonuç duyumsal algılamamızdaki keskinliğin gitgide körelmesidir. Modern yaşamın tüm koşulları-maddi şeylerin bolluğu, aşırı kalabalıklığı duyumsal yetilerin ölümüne neden olmuştur. Böyle bir dönemde önemli olan, duyularımızı yeniden kazanabilmektir. Daha çok şeyi görmek, daha çok işitmek, daha çok şeyi duyumsamayı öğrenmemiz gerekmektedir. Bu durumda Postmodern sanatçının görevi, içeriğe verilen önemi azaltmak, yapıtın ne anlama geldiğinden çok, "nasıl o şey olduğunu, hatta onun o şey olduğunu göstermek olacaktır.

Çoğulculuk

Gerek kültürel gerekse politik açıdan olsun çoğulculuk, Postmodern dönemin en başta gelen davranışlarından birisidir. Bu çoğulculuk; üslupsal çeşitlilik , farklılığın pratikteki olumlanması ve "başkalığın" amaç haline getirilmesi ile özdeşir. Mimaride bu kavramın karşılığı radikal bir eklektisizmdir. Bu eklektisizm farklı kültür kökenli özellikleri değişik işlevleri yerine getirecek şekilde kullanmak ya da karıştırmaya dayanır. Amerika'lı ressam David Salle'nin popüler, banal, klasik imgeleri, anlatımcı öğeleri ve düz alanları tek bir yapıt içinde bir araya getirişi buna örnek gösterilebilir.

Çoğulcu bir yapıtın sunduğu okunabilme ve yorum olasılıkları karşısında izleyiciye bu olasılıkları bütünleştirici bir metin oluşturmak görevi düşer. Bu da izleyici için sıkıcı olabilir. Çünkü bu anlayış anlatımsal bir öykünün hiyerarşik ya da lineer bir sistem içermediği için izleyiciye boşlukta bırakmakta ve buna bağlı olarak da yaratıcı olmaya zorlamaktadır.

Parçacılık

Postmodern insan yalnızca ayrılıklarla ilgilenmekte, her küçük parça onun inanabileceği tek dayanak olmaktadır. Montaj, kolaj, kesme'yi benimsemesi de bu nedene dayanmaktadır.

Sanatta uyum kavramı ve Modernist arılaşma Postmodernizm'de yerini uyumsuz uyum ya da ters uyuma bırakmıştır. "hiçbir şeyin çıkarılamayacağı ya da eklenemeyeceği bütün" yerine "parçalanmış bütünlük" gibi özellikler ortaya çıkmıştır. Yine Postmodern yapıtlarda görülen kargaşa ve zenginlik gibi özellikler güç olana yönelme, ustalık becerisi gösterisi gibi eğilimleri ile benzeşirse de bu eğilimlerin temelinde

yeni toplumsal metafiziksel gerçek yatar. Çoğulcu toplumda gelişen yeni duyarlılık en basit ideal uyumu ya sahte, ya da yapay, ya da ilgiye değmeyecek kadar sıradan bulmaktadır. Buna karşılık çeşitli zevk anlayışları ile dünya görüşlerinin birleştirilmesiyle oluşun uyumsuz bütün gerçeğe daha yakın bulunmaktadır.

Ayrıca uyumsuz bütün kavramı evreni genişlemekte olan dinamik bir olgu olarak değerlendirme eğilimdeki bilim adamlarınca da kabul görmektedir. Uyumlu oranlar peşindeki Rönesans da bu temeli esas almıştır. Ancak Newton ve Einstein kuramını bilen günümüz insanı çeşitli ve hatta birbiriyle çelişen birçok mikrokozmos kuramı ile karşı karşıyadır. Güncel olan kaos ve şiddettir. İşte günümüz sanatında sıkça karşılaşılan uyumsuz ya da düzensiz oranlar, parçalanmış bütün, bitmemiş bütün, vb gibi. sayısız biçimsel paradox daha çok düzenin yokluğuna ve çoğulcu anlayışlı kültürlerin çeşitliliğine bağlanmaktadır.

Tarihsel Üst Duyarlılık: Geçmişin Bugüne Taşınması

Geçmişin şimdiki zaman içine taşınmasıyla şimdiki zaman içinde tüm üslup çeşitlerinin bulunmasına olanak sağlar. Burada tarihi öğeler arasında bir ilişki kurulmasını sağlamıştır. Postmodernizm'le birlikte geçmişin bir tabu olmaktan çıkması büyük oranda bir paradi ve nostalji patlamasına neden olmuştur. Özellikle muğlak türde birbiriyle ilgisiz anılar, alıntılar ve parçaların bir araya getirilmesi bir alışkanlık halini almıştır. Böylece farklı kökenli alıntılar çoğu kez kurgusu olmayan bir anlatım mesajı olmayan ve de parçaları arasında anlamsal bir ilişki bulunmayan bir bütün olarak ortaya çıkmaktadır.

Antropomorfizm

(Kelime olarak Tanrı ya da bir tanrının insani özelliklerle tanınması ya da temsil edilmesi; insan olmayan canlı ya da cansızlara insani özelliklerin atfedilmesi demektir.) Sanatta figürasyon ve figüratif özellikler mimaride ise sütunun figüratif kullanılışı Postmodernizm'in en çarpıcı eğilimlerden birini oluşturmaktadır. İnsan bedeninin özellik ve oranlarından türetilen uygulamalar da bu eğilim içinde önemli bir yer tutar. Yine mimaride hemen hemen her türlü süs ögesi insan görünüş ve gövdesini anımsatan biçimler olarak işlenmektedir.

Belirsizlik:

Postmodern dönemde gerçekle onun sunumu arasındaki fark ortadan kalkarak yerini simülasyonlara bırakmıştır. Belirsizlik toplum içindeki anlam belirsizlikleri, kesiklikler ve düzensizliklerin tüm türlerini kapsamaktadır. Belirsizlikler eylemlerimizin, fikirlerimizin , yorumlarımızın, içine girerek dünyamızı oluşturmaktadır.

Çifte Kodlama:

Postmodernizmin en yaygın uygulamalarından biri olan çifte kodlama içinde ironi, belirsizlik ve çelişki kullanımı önemli bir yer tutar.. Postmodernizm bu kavramları sanat ve mimariye aktarmıştır. Özellikle ironi bağlamında kullanım gören eski ve yeni ikilemi ya da ilişkisi; geçmişin bugün içinde devamını önerdiği kadar, bugünün bağımsız kimliğinin ayrıştırılmasını da öngörür. Bu şekilde çifte kodlama, geçmişte bugünü ve de bugünün içerdiği geçmişi bir arada ancak ayrı ayrı okumamızı öngörür; sanki sanat tarihi, bir öncekini yerinden eden ya da

gündemden kaldıran devrimci üslupların birbirini izlemesiyle değil de kalıcı ve sonsuz formların kademeli evrimi ile oluşuyormuş gibidir.

Çevresel Çoğulcu Bağlantısallık:

Çifte kodlama kullanıldığı zaman, farklı gönderme alanlarını bir araya getiren çoğulcu bir bağlantısallık üretilmiş olur. Örneğin minimalist bir yapıt ancak ve sadece kendine gönderme yaparak benliğini/varoluş gerekçesi ile kanıtlayabilir bunun aksine çoğulcu, bağlantılı bir iş, sadece çevresiyle bütünleşmekle kalmaz, birbiriyle hiçbir ilgisi olmayan alanlarla da bir tür organik bütünlük oluşturacak şekilde çeşitli ilişkiler kurar. Özellikle Modernizm de sanat dalları arasındaki ortak uygulamalar tabu sayılmaktayken, günümüzde bu farklı alanları bütünleştiren çalışmalar özel olarak vurgulanmaktadır.

Merkezdışılık

Resimde merkezde anlamlı ya da anlamsız boşluklar bırakmak, mimaride ise kullanım gerekçelerini fazlaca dikkate almayan merkezi bir plan oluşturmak giderek yaygınlaşan bir davranıştır. Bu çelişki, hem şaşırtıcı hem de açıklayıcıdır. Bir anlamda topluluk için bir mekan yaratmak sonra da bu mekanı dolduracak nitelikte yeterlilikte herhangi bir şeyin olmadığını itiraf etmek gibi birşey olmuştur. Post öntakısının ifade ettiği gibi bu hareket geçmişteki bir tabana bağlı her çıkışın altında yatan belirsizlik ve kaybolmuşluk duygusuyla yüklüdür.

Yenidenüretim

Yenidenüretim, parodi, pastiş(türeti), melezeleştirme kavramlarını içermektedir. Kültürel türlerin "tanımsızlaştırılması"sı, deformasyonu bu

alandaki çok anlamlı görünüş biçimlerini yaratmıştır. Parodi ve pastiş, kitch yenidensunum'un alanlarını zenginleştirmiştir. Bu anlamda kopya, asıl yapıt kadar geçerliliğe sahiptir. Buradan, içinde süreklilik ve süreksizliğin, yüksek ve aşağı kültürün birbirine karşıtlığı, geçmişi taklit etmeyen ama onu şimdiki zamanın içine katan başka bir gelenek tasarımı doğmuştur.

Özet Olarak İlhap Hassan¹⁰⁹ Modern Postmodern dönüşüm sürecini şu şekilde özetliyor;

Modern	Postmodern
Bütünsellik	Parçacılık
Biriciklik	Yineleme
Estetik	Anti-estetik
Kişisel biçimler	Kişisel olmayan biçimler
Yıkıcı/yapıcı	Parçalayıcı/kolajcı
Yaratı(üreti)	Pastiş(türeti)
Homojen	Heterojen
Akımlar	Kültürel ortamlar
Gönderen, Gönderi, Alıcı	Gönderen gönderil alıcı
	Gönderilen Gönderi2 Gönderici
Merkezi	Merkezkaç
Ülkesel	Küresel
Kitsch düşmanı	Kitsch'e hoşgörülü
Sürekli yenilik	Eskideki yenilik
Oyundan yapıta	Yapıttan oyuna

¹⁰⁹ İlhap Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, (Ohio: Ohio State University Press, 1987), s.91.

BÖLÜM V

BİLGİSAYAR VE POSTMODERNİZM

Bilgisayarın Özellikleri

Bilgisayarlar, nesne üreten makinalar olmaktan çok bilgi işleyen makinalar olması yüzünden, varolan sanat formlarının hem dönüşmesine hem de yeni sanat formlarının ortaya çıkmasına neden olmuşlardır. Bilgisayar kullanarak sanat yapıtı üretmede ana amaç, sanat nesnesi üretmek yerine dinamik sanat öznesi üretmektir.

Bilgisayarın sanatsal bir araç olarak olanaklarını anlamadan önce, bilgisayarın genel bir araç olduğunun anlaşılması gerekmektedir. Bilgisayar öncelikle sanatsal ya da sanatsal yaratıma yardımcı bir araç olmaktan çok hesaplama aracı olarak bilimadamları tarafından tasarlanmıştır. İlk bilgisayarlar matematiksel modelleri oluşturan, matematiksel işlemleri hızlı olarak gerçekleştiren araçlardır. Böyle soyut bir aracın sanatçılar tarafından kullanılması, bu aracın bir diğer ilginç yönünü oluşturmaktadır. "Önce araç sonra uygulama" kavramı sanatçının araca olan yaklaşımını daha sonra değiştirmiştir. Bu açıdan kamera, sanatsal bir araç olarak bilgisayar ile ortak bir tarihsel çizgi gösterir. Ne bilgisayar ne de kamera aklın sanatsal gereksinimi sonucunda yaratılmıştır. Fakat sonunda bu amaç için kullanılmıştır.

Birçok Modern sanatçının teknolojik gelişmelere aldırmandan yapmış oldukları çalışmalar, teknolojik çalışmalardan içerik açısından daha fazla ilgi toplamıştır. Bugün birçok bilgisayar sanatına ilişkin gösterilerde gerçeğin mükemmel olarak yansıtılması izleyicilerde büyük hayranlık

uyandırmaktadır. Bunların birçoğu öyküsel olmasına karşın bütün dikkatler teknik temele dayanmaktadır. Bu durumda birçok sanatsal başarı, teknolojinin göz kamaştırıcılığı ve teknik başarı altında yok edilmektedir. Aracın kendisi, görüntünün oluşturulmasında ana etken olarak algılanmakta sanatçı ise teknolojinin gölgesine itilmektedir. Sanatçının işlevinin yanlış anlaşılması, genelde teknolojik sanatlara olan eleştirilerde olumsuz görüşlere neden olmuştur.

Sinemanın ilk çıktığı yıllarda, sinemacılar kendilerini yaratıcı bir ortam içinde fakat nasıl bir sanat üretecekleri hakkında genel bir bilgileri olmadan çalışmalarına devam etmişlerdir. İlk filmler hareketli resim teknolojisinin keşfi ile ilgili olduğu için ve kuramları olmadığı için, bu filmler eleştirilmemiş ve yorumlanmamıştır. Sinema yönetmenleri ve izleyicileri, yeni görsel kayıt sistemlerinin göz kamaştırıcılığı karşısında bu yeni medium hakkında çok az soru sormuşlardır. Görüntünün kendisi, görüntü ile izleyici arasında anahtar bir öge olmuştur. Bu durum sinematik anlatımın ortaya çıkması ile sinemanın estetik bir araç olduğu algılanmaya başlanmıştır.

Bugünkü bilgisayar teknolojilerine olan eleştirel tepki, sinema ve sibernetik sinemaya olan paralelliklerle yorumlanabilir. Birçok sibernetik sinemaya ilişkin yapıt, tümüyle teknolojik gösterime yöneliktir. Daha önceki film çalışmalarında olduğu gibi, hem görüntülerin yapıcısı hemde görüntünün izleyicisi yalnızca süreç ve işlevlerle ilgilenmekte, kavram ve içerik daha geri planlara atılmaktadır.

Sinema tarihi ve kuramı her zaman teknoloji ile yakından ilgili olmuştur. Sürekli teknolojik değişimler sinema sanatçıları kendi yaratıcı yöntemlerini yeniden gözden geçirmeye itmiştir. Sinema kuramcıları ve

eleştirmenleri de görüşlerini bu teknolojik değişmelere yönelik olarak ayarlamak zorunda kalmışlardır.

Son 30 yıldaki bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler yeni teknolojik olgulara ve yeni türde eleştirileri beraberinde getirmiştir. Sinemanın ilk yıllarında film yönetmenleri teknolojik deneysellikten, genel sinematik yaklaşımlara, örneğin drama ve belgesel anlatımlara geçmişlerdir. Bu dönemlerde teknik başarının sinema sanatı olarak hayati bir önem taşıdığı söylenebilir.

Günümüzde ise teknolojik deneyimler genellikle kavramsal olarak yetersiz ve anlamsız olarak değerlendirilmektedir. Bu durum geleneksel sanatlarla, teknik olarak yapılmış sanatlar arasındaki Modern/Postmodern çelişkiyi göstermektedir.

Elektronik sinemanın öncülerinden Gene Youngblood, bilgisayarı insanı, umursamazlığından doğacak sonuçlardan koruyan bir araç olarak tanımlamaktadır;

...insanı engellemez. Onu yanlış yapmaktan alıkoyar. Bilgisayar insanın yerine geçmez. Onu uzmanlaşmadan kurtarır...Bilgisayar radikal evrimde son sözü söyleyecek bir araçtır; Yaşamın anlamını değiştirir. Bizi çocuklaştırır. Biz şimdi nasıl onunla birlikte yaşayacağımızı yeniden öğrenmeliyiz...¹¹⁰

Youngblood sayısal bilgisayarı "sibernetik" sanatın bir aracı olarak, gelecekte ne gördüğümüz ile ne hissettiğimiz arasındaki farkı kaldıracağını¹¹¹ ileri sürmektedir.

Bilgisayar, bilgi kuramlarını ile sanatı birbirine bağlayan yeni bir üretim aracı ve medium olarak değerlendirilebilir. Bilgisayarın bütünü ile farklı görüntü işleyişi, benzeşim(simülasyon), denetim, etkileşim ve diğer araçlarla ilişki kurma olanaklarını genişletmiştir. Bilgisayarın karmaşıklığı

¹¹⁰ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*,(New York: Dutton, 1970), s.180.

¹¹¹ Aynı, s.189.

ve kapasitesi ile kendi içine kapalı bir araç olarak bilgileri taşımak, almak, göndermek ve bilgiyi test etmek amacı ile programlanabilme özelliklerine sahiptir. Testler üzerinde basit düzeylerde karar verebilir ya da sorulara yanıt verebilme özelliklerine sahiptir. Önceden hazırlanmış emir dizinlerine göre bu işlemleri sırasıyla yapabilmektedir. Bu emir dizinlerine program ya da yazılım, bunları hazırlayanlara ise programcı adı verilmektedir. Bilgisayarı çalıştıran ve kullanan kişilere ise basit anlamda kullanıcı denilmektedir.

Bilgisayar, bilgi ve sanat kuramlarını ilişkilindiren yeni bir medium olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilgisayarın görüntü işleme, simülasyon, denetim, etkileşim olanakları ile diğer araçlar arasında iletişim kurma gibi özellikleri bulunmasına karşın başlı başına da bir sanat aracı olabilmektedir. Robert Mallary bilgisayar "Yüksek düzeyde görsel düşünme"¹¹² aracı olarak tanımlamıştır. Bilgisayarın sanat üretimindeki etkilerini, hesaplama işlevleri(araçları) ve sanatçı ile makina arasındaki optimum etkileşim olmak üzere iki grupta değerlendirmek olasıdır.

Birinci düzeyde bilgisayar; renk, şekil gibi her türlü görsel veriyi hesaplar. Yapısallaştırılmış bir fikre, en uygun olanakları seçmeye yönelik rastlantısallık ekleyerek uygun çözümleri ve önerileri sunar. Böylece karar oluşturma aşamalarına yeni bir boyut katar. Bu durumda sanatçı ile bilgisayar arasındaki ilişki, synerjik yada sembolik olabilmektedir. Her biri diğerine ya da her ikisi de birbirine bağımlıdır. Buna karşın her aşamada, sanatçı karar verme durumunda etkindir. Sanatçı bilgisayarın ürettiği bilgiyi kabullenir ya da reddedebilir ya da değiştirebilme seçeneğine sahiptir. Hesaplama işlevlerinin bir diğer özelliği ise programlama

112 Aynı., s.180.

alanında, senaryoyu uygun bir biçimde hareket sanatçısının tanımladığı ölçütlerine göre oluşturabilmektir.

İkinci grubu oluşturan makina sanatçı etkileşiminde ise; bilgisayar karar verme aşamasında sanatçının beklemediği sonuçları üretir. Bu düzeyde beklenmedik sonuçlara ulaşılabilecek tanımlamalar programda belirtilmemiştir. Gerçekte program bu sonuçlara ulaşırken, kendi yapısal düzenini değiştirir ve bozma özelliklerine sahiptir. Bu düzeyde bilgisayar sanatçının yerine geçen bir araçtır. Sanatçı sadece bilgisayarı çalıştırarak onu kendi haline bırakabilir. Bilgisayar kendi kensine aktif ya da pasif, yaratıcı ya da tüketici, katılımcı ya da izleyici, sanatçı ya da eleştirmen olabilmektedir. En son aşamada bilgisayar eski seçenekleri bellekten çağırarak onları sanatçının seçimine sunabilmektedir. Bu optimum yaratıcı düzeyde gerçek sanatçı makina ilişkisinin synerjik potansiyeli kurulabilmektedir. A.M.Noll, yaratıcı süreçte bilgisayarın rolünü şu şekilde açıklar;

...bilgisayarın yüksek hızı, hatasızlığı ve program dizinlerini değiştirebilme özelliği olduğu için bizim için bilinmeyen ve beklenmeyen sonuçları üretebilmektedir. Bu anlamda bilgisayar, sanatçının yaratıcı araştırmalarında aktif bir yer alır. Sanatçıya kabul ya da red edebileceği sentezler sunar. En azından yaratıcılığın dış öğelerinden biri olur.¹¹³

Bellek

Günümüzde "şimdi"ki zaman, eskiyi yıkıp, yeniye kurma peşinde koşan Modernist kuramlarla büyülenmiş, kapitalizmin standartlarını özümsemesi gereken hedeflere dönüştürülen kitle iletişim araçlarının denetimine girmiştir. Yenilik ve değişebilirlik tek amaç olmuştur. Bu değişebilirlik hem ekonomik hemde sanatsal değerleri yönlendirmektedir.

113 Aynı.,s.192.

Şimdi'nin Modern mantığı her şeyin en kısa sürede değiştirilmesini emretmektedir. Böylece kalıcılık ve süreklilik tehlikeli kavramlar olurken tarih, şimdi'nin içinden sökülüp atılarak bir değişmezlikler yığını olarak ortaya çıkarak, belleğini kullanma alışkanlığı olmayan, salt güncel olanı yakalamaya çalışan Modern insanı yaratmıştır.

Walter Benjamin, insanlığın geçmişin anımsanması ve anımsatılması sorununu gündeme getirirken, yalnızca yaşanan zamanın, şimdinin yanıltıcı içeriğine karşı uyarıcı olmayı, salt şimdi boyutunda temellendirilen iyimser ya da kötümser güncel tutum oluşlarını edilginleştirici ve belleksizleştirici özüne karşı çıkmıştır. Tarih Üzerine Tezler'de "tarihi bir değişmezlik olarak algılamayı sürdürerek değil, onun içindeki geliştirici öğeleri öğrenerek tarihi kendimiz kılmak zorunda"¹¹⁴ olduğumuzu vurgular. Bu yorum, Nietzsche'nin bakış açısıyla kesişir; Nietzsche'ye göre;

"...tarih, bir başarılar akışı, yaratmalar dizisidir..tarih ancak yaşama hizmet ettiği sürece bizde ona hizmet etmek isteriz...İnsan belli bir yere saplanan, yalnız kendisine verilenle yetinen, sınırlandırılmış, çevrenin koşulları altında tek doğrultulu bir zaman içinde kendini sürdüren bir varlık değildir.... böyle bir varlık ancak hayvan olur. İşte böyle yaşıyor hayvan. Boyuna bir sayı gibi şimdinin içindedir. Geriye ilgiye değer bir iz bırakmaz... Yaşantıda ne ise öyle görünür.Onun için anımsamadan mutlu yaşamak olasıdır... ¹¹⁵

Böylece İnsan, tarihi, bir olaylar bütünü, bir olaylar yığını olarak sırtında taşıyamaz. Böyle bir eylem, insanı belli yerde durdurur. Bu yüzden tarih akışı içinde öz olmayı, unutulması gerekir. İnsanın böyle tarih dışı kalması, tarihe gözü kapalıca bağlanmamasını gerektirir. Burada insanın

¹¹⁴Ünsal Oskay, Benjamin'de Tarih, Kültür, ve Fantazy Anlayışı, Oluşum, 43/85 (Mayıs 1981), s.13.

¹¹⁵Frederic Nietzsche, Eylem Ödevi, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, (İstanbul: Broy Yayınları, 1991), s.40.

tarih dışı kalması, kendini hayvana yaraşan bilinçsiz eylemlerden, doğanın çizdiği yolda yürümeyi gerektiren sınırlamalardan bilinçli olarak kopmayı, eylemlerini, bilinçle aydınlatması demektir. Nietzsche'ye göre;

Hayvan olduğu yerde kaldığı, çevre koşullarını değiştiremediği için tarih dışıdır. İnsan kendini bilinç verileriyle tarih dışı kılarak hayvandan ayırdığı için tarih varlığıdır, tarihi olan bir canlıdır. Nietzsche için yaşamın dışına çıkan bir tarih görüşü, özünden uzaklaşır, ana konusundan ayrılır. ¹¹⁶

Günümüzün bilgisayar teknolojisi, insan beyninin çalışma süreçlerini örnek almıştır. Zihinsel eylem, görüntü parçalarının birleştirilmesi, aralarındaki ilişkilerinin yorumlanmasını, belleğe aktarılmasını ve bu bütün işlevler arasındaki ilişkileri hesaplamayı gerektirir ki bu günümüzün bilgisayar teknolojisinin çalışma yöntemlerinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Bilgisayar belleğinde saklanan yalnızca belirli bilgiler değildir. Aynı zamanda bu bilgiler arasındaki çeşitli ilişkiler de sayısal olarak kodlanmıştır. Böylece bilgisayar belleği, bilgilerin yığınsal olarak depolanmasından çok, bilginin çeşitli durumları arasındaki ilişkilerini insan beyni gibi saklayarak, yorumlayarak ve istenildiği zaman seçilen bilginin görsel olarak anımsanmasını sağlayan bir işleve sahiptir.

Walter Benjamin insan belleğini, derin kişisel psikolojik düzlemlerle, düşünme, yargı ve erdemi oluşturan ilişkili kaynak gücünün bir biçimi olarak görür. Bu yüzden fotoğraf görüntüsü bu görüşle büyük ölçüde çakışır, çünkü fotoğraf, belleğimizin harekete geçmesini sağlar. Eğer fotoğraf geçmiş zamanın önemli olaylarını kaydeden bir araçsa, bilgisayar belleği kullanarak görme ve düşünmeyi sağlayan bir sıçrama potansiyeli sağlamaktadır. Bilgisayar belleğinin "anımsama" ve "tarih dışılık",

116 Aynı, s.43.

özellikleri ile Postmodernizm'in tarihsel üst duyarlılık ilkesiyle benzeştiği söylenebilir.

Yeni Alfabe:Yazı, Ses, Görüntü

Fotoğraf teknolojisinin ortaya çıkması ile birlikte resim sanatındaki çok yönlü ve derin etkilenmelerde görüldüğü gibi, bilgisayarlar da mevcut sanat formlarını etkilemişlerdir. Bilgisayarlar resim fotoğraf, heykel, şiir ve edebiyat gibi durağan sanat formlarını ve kinetik sanat, video film, müzik, dans ve tiyatro gibi zamana dayalı sanat formlarının değişimine öncülük etmiştir. Bilgisayar, görüntü, ses ve yazı gibi farklı türlerdeki formları aynı sayısal kod'a dönüştürebilmektedir.

Bilgisayarın açık/kapalı devreleri tarafından gerçekleştirilen bu işlem, basında, müzik sistemlerinde ve görüntü üretiminde yeni olanaklar sunmaktadır. Bu olanaklar sanat anlayışında da önemli değişmelere neden olmuştur; yazılar, sayısal noktalardan oluşmuş bir sistemle üretilebilmekte ve müzik notalarına da sayısal olarak yoğunluk kazandırılabilir. Ayrıca görüntüler değişen yoğunluktaki nokta ya da pixel sistemlerince yaratılabilmektedir.

Bilgisayar elektronik olarak görüntüleri okuyabilmekte ve onları sayısal verilere dönüştürebilmektedir. Örneğin bilgisayar, görüntüleri sayısal süreçten ve matematiksel algoritmasından geçirerek, ışığı koyu ya da açıklık olarak adresleyebilmekte ve onları noktalar olarak düzenleyerek ekranda tekrar görüntüleyebilmektedir.

Bir görüntü bilgiye dönüştürüldükten sonra, kontrol edilebilir ve başka bir medyaya uygun hale getirilebilmektedir. Sayısal kod, bilginin üç önemli görünümünü(Ses, yazı, görüntü) birleştirilerek başka yollarla yeni bir başlangıca yöneltebilmektedir. Bu anlamda bilgisayar, Modern sanata

özgü uzmanlaşmayı, biçemi ve sanat yapıtının biricikliğini ortadan kaldırmaktadır; bilgisayar kullanan görsel bir sanatçı aynı zamanda bir müzisyen olabilmekte ya da bir müzisyen görsel bir sanatçı olabilmektedir. Bu açıdan bilgisayar kullanan sanatçı, çeşitli konuları bilen ve bu bilgiler üzerinde kendi dünya görüşünü oluşturan bir kişilik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumda bilgisayar sanatçısının çoğulculuğu ve geniş tabanlılığı söz konusu olabilmektedir.

Elektronik Görüntü, Fotoğraf ve Sinema

Bilgisayar sayısal algoritmaları kullanarak görsel öğelerin benzerlerini yapay olarak üretme yeteneğine sahiptir. Bu yöntem "sayısal görüntü işleme" adı verilmektedir. Bu yeni teknolojik başarıyı Modernist mantıkla mistikleştirme eğilimleri olmasına karşın, sanatçıların eski zamanlardan beri matematik ve geometri ile ilgilendikleri göz önüne alınırsa, bilgisayar algoritmaları görüntü üretiminde yeni matematiksel ve geometrik ilişkilere olanak sağlayan bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.

Bilgisayar, görüntüleri sayısal olarak görülebilir ve görüntünün özelliklerini bilgi olarak kaydeder. Bilgisayara aktarılmış bilgi global görüşün yeni biçimini oluşturur. Belirli bir konu ya da sahneye ilişkin büyük miktardaki bilgi bilgisayara ya da bilgisayar kontrollu video-disk aracılığı depolanabilir ve gerektiğinde yeniden okunabilir. Bilgisayar verileri, kendi aslına dönebilme ve değiştirilebilme özelliklerine sahiptirler. Ayrıca bilgisayar bilgi ve verileri değiştirmek için birçok araç sunmaktadır.

Bilgisayarın, "global" bilginin bir bölümünün, görüntünün belirli bir parçası olarak çağrılabilme özelliği de bunmaktadır. Bu özellik, bilgisayar görüntüsünü geleneksel fotoğraf görüntüsünden farklı kılar. Bilgisayarın,

bir insan beyni gibi çalışarak geçmişteki bilgileri bütününden ayırarak geriye çağırabilme özelliği bulunmaktadır.

Bilgisayarda mantıksal kavramlar araçsallaştırılmış ve makinanın bir ögesi ve işlevi haline gelmiştir. Burada önemli bir özellik kavramsal olanın maddesel hale gelmesidir. Buna koşut olarak fotoğraf ve sinemada estetik yöntemler(büyültme, küçültme,, perspektif, pozitif, negatif, silme, zincirleme v.b.) bilgisayarın maddi parçası haline dönüştürülmüştür. Bu anlamda bilgisayar bir "üst dil" halini almıştır. Örneğin filmde çok zor yapılan işlemler bilgisayarda bir tuşa basılarak gerçekleştirilmektedir.

Eğer mekanik sinema(geleneksel sinema), bir geçiş sanatı ise, sibernetik sinema dönüşüm sanatı olarak ifade edilebilir. Film grameri, fotoğrafik nesnelere(karelerin) kendi aralarındaki ilişkilere bağlıdır. Bu ilişkiler film karelerinin çarpışmasından oluşmaktadır. Buna basit anlamda kesme adı verilmiştir. Bunun yanısıra geçişler silme, erime, ve zincirlemelerle gerçekleştirilmektedir. Sibernetik sinemada ise, kare(görüntü birimi) filmde olduğu gibi bir nesne olmaktan çok, sürekli sinyalin bir zaman parçasını oluşturur. Analog(benzeşim) görüntü işleme yöntemleri bu tür dönüşümler için uygun bir araç oluşturmaktadırlar. Bilgisayarda görüntüler veri tabanında bulunduğu için, sanatçı ya da yönetmen binlerce sahneden oluşmuş, aralarında kesme, ya da erime olmadan, her görüntünün bir diğerine dönüştüğü bir sinema gerçekleştirebilir. Dönüşümlerin duygusal ve psikolojik yönlerden sonsuz sonuçları bulunmaktadır. Bu dönüşümler, foto-gerçekçi yöntemlerle yapıldıklarında bilgisayar görüntüsünü diğer görüntü biçimlerinden ayırır. Bu tür dönüşümleri Gerçeküstü resim tekniğiyle el yapımı film canlandırmada gerçekleştirme olasılıkları bulunmasına karşın zaman ve

maliyet açısından gerçekleştirilmesi olanaksız gibi görülmektedir. Çünkü bilgisayar resmin özgürlüğünü ve fotoğrafın objektifliğini birleştirmiştir.

Sibernetik sinemada bir görüntü karesinin bir bölümü dönüşüme uğratılabilir. Bu da sinematik dilin ani'liğine getirilen ek bir düzenlemedir. Sibernetik sinemanın gelişmesiyle geçmiş, gelecek ve şimdi'nin aynı karede bulunabilme olarağı ortaya çıkmıştır. Örneğin, önceki ve gelecekteki olaylar mekansal olarak aynı karede şimdiki olayların gerisinde ya da önünde birlikte bulunabilmektedir. Bu durumda kurgu ortadan kalkabilmektedir.

Kaynaşma

Bilgisayar bütün sanat forlarını birleştiren bir araç olması yüzünden Postmodernizmin bir metaforu olarak kabul edilebilir. Çoğulculuk gerek kültürel gerekse, sanatsal açıdan olsun Postmodern dönemin en başta gelen davranışlarından biridir. Bu çoğulculuk üslupsal çeşitlilik, farklı kültürel ve sanatsal özellikleri, değişik işlevleri yerine getirecek şekilde kullanmak ya da karıştırmak anlamındadır. Günümüzde bilgisayar , bütün medyaların toparlayıcısı ve birleştiricisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilgisayar görüntülerinin, bellekte saklama yöntemini bulan ve böylece görüntülerin, ekrandan izlenmesini sağlayan Richard Shoup, "uygarlığın, çok güçlü ve bütünüyle yaygınlaşma eğilimi gösteren bilgisayar ve televizyon teknolojilerinin birleşmesi ile çok yönlü bir synenery(karşılıklı olarak birbirlerini güçlendiren) ile gelişeceğini"¹¹⁷ öne sürer. Bilgisayar, kendisine bağlanan klavye, mouse, tarayıcı, video kamera, film kaydedici gibi girdi aygıtları aracılığıyla, fotoğraf, resim, çizim, film, slayt vb. gibi farklı türlerdeki sanat biçimlerini aynı sayısal koda(0-1) dönüştürerek belleğinde

¹¹⁷Robert Rivlin, *The Algorithmic Image: Graphic Visions of the Computer Age*,(Washington: Microsoft Press, 1986), s.20.

saklayabilmekte ve bu sanat biçimlerini kaynaştırarak, video kaset kaydedici, video disk, film, slayt, fotokopi makinası, yazıcı gibi çıktı araçları aracılığı ile istenilen formatlarda görüntü üretebilmektedir.

Bilgisayar, farklı sanat formlarını birleştirmesinin yanında müzik, edebiyat, tiyatro gibi ara sanatları da kaynaştırma olanaklarını sunmaktadır. Örneğin, bir dizi fotoğraf görüntüsü bilgisayar tarafından birleştirilerek, ses ve müzik efektleri ile video disklere animasyon olarak kaydedilebilmektedir.

Bilgisayar kullanımının yaygınlaşması ile birlikte mevcut sanat türlerinde de üretim biçimleri değişmektedir. Örneğin, Film ve televizyon programlarında yapay ve gerçek aktörlerin kaynaştırılması için yeni teknikler denenmektedir. Bunların yanında birden fazla görüntünün eşzamanlı olarak gösterimi de sözkonusu olabilmektedir. Sayısal televizyonla birlikte artık aynı anda farklı tv kanalı tek bir ekranda izlenebilmektedir. Daha ileride film dizinlerini eş zamanlı olarak birleştiren yeni bilgisayar teknolojilerin gerçekleşeceğini önceden söyleyebiliriz.

Sanatçı John Samborn, sayısal görüntü işleme teknikleriyle gerçekleştirilen kurgu yöntemlerini kullanarak, dans ve kareografileri bilgisayarda gerçekleştirebilmiştir. Bu tür dans formları video ve geleneksel dansın kaynaştırılması olarak dansın gerçek uzantısı olarak düşünülebilir.

Etkileşimli Olanaklar

Lyotard'a göre belirsizlik katılmanın ana nedenidir, belirsizliğin oluşturulduğu boşluklar doldurulmak ister. Postmodern bir yapıt, değiştirilmek, yanıtlanmak zevkini izleyiciye tattırmak ister. Sanat yapıtı ile izleyici arasındaki bu tür ilişkiler, her izleyiciye yanıt veren etkileşimli

bilgisayar sistemlerinin ortaya çıkmasıyla gerçekleşmiştir. Yaratma sanatçının tasarlamış olduğu sistem ve katılımcının etkilerinden doğmaktadır. Katılımdaki izleyici, kendini "hareket halindeki bir enerji, kendi biçimiyle bir enerji" olarak dile getirir, kendini keşfeden, kendini gözleyen ve böylece kendisini memnun edecek bir tepkiyle bir tekbenciliğin yönüne kayabilmektedir. Bu durumda bilgisayar, katılımcıdan gelen bilgileri algılayan ve yorumlayan daha sonra zekice yanıt veren bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.

Bilgisayar teknolojisinin sunduğu bir diğer olanak ise, yapay gerçekçilik müzeleridir. Networked Virtual Art Museum, Carl Eugene Loeffler önderliğinde Carnegie-Mellon University(Pittsburg)'da kurulma çalışmalarına başlamıştır. Bu müzede, izleyiciler dolaysız olarak "yaratma" "dokunma" eylemlerini yerine getirebileceği ve başka galerilerdeki kullanıcılarla iletişim kurabilecekleri bir ortam hazırlanmaktadır. Müzenin kurulma amaçları arasında uluslararası yapay gerçekçilik iletişimi kurmak ve izleyicileri etkileşimli olarak sanat deneyiminin içine sokmaktır. Loeffler'in deyişiyle "Müze bir tür yapay eğitim merkezi olabilecek, kullanıcılar yeni bir dünya yaratabilecek, onları gösterebilecek, eleştirebilecek, birbirlerinden öğrenebilecekler ve ilginç, karmaşık çevreler oluşturabileceklerdir."¹¹⁸

Bilgisayarda yaratıcı bir etkileşimin en önemli özelliği, hem üretici, hem de tüketici olarak sanatçı ile izleyici arasındaki Modernizm'e özgü soyut kavramları karşılıklı olarak azaltmalarıdır.

¹¹⁸ Louis Brill, "Art Meets Cyberspace in a VR Museum", *Computer Graphics Word*,(December, 1992) s.15.

Simülasyon olarak Bilgi

Jean-Francois Lyotard, 1985 yılında bilgi toplumlarında nesnenin kaybolduğunu ve nesnenin başka bir enerjiye dönüştüğünü vurgular. Böylece model gerçeğin üzerine çıkmıştır. Algılama ve kavramanın da üzerindedir. Yaşadığımız Postmodern dönemde gerçek ve sunum birbirine ters düşmüştür. Kopya, benzeşim ve yapaylık kültürümüz olmuştur.

Postmodern ben, başkalaşmış ve atomize olmuştur. Şimdi o çoklu düzlemde karmaşık ve heterojen bir hal almıştır. Bu durumda Platonik anlamda bir "gerçek" yoktur, fakat bu gerçeğin bir çok görünümü vardır. Bu çarpıcı dönüşüm, kişisel algılamalarda yeni keşfetmeye başladığımız özel efektler döneminin işareti olmuştur. Bu dönemin özellikleri olarak bilginin merkezi olarak hızlı tüketimi(TV ve Gazetelerde) yüzünden aynı gerçek olayın, hızlı okuma amacıyla, heterojenleşerek ve eşitlenerek ve bireyin kendi tükettiği materyele yanıt verme gücünün kalmadığı bir dönem olmaktadır.

Böyle bir ortamda bilgisayar teknolojisinin getirdiği iletişim olanakları merkezi otoritenin denetimini daraltmaktadır. Bilgisayarla kurulan iletişimgöçleri, insanların daha farklı şeylere dikkat etmesine, farklı insanlarla ilişki kurmalarına ve birbirleri arasındaki bağımlılık ilişkisinin değişimine yol açmıştır. Dikkatin değişmesi, insanların zamanlarını nasıl harcadıklarında ve nelerin önemli olduğu konusunda düşüncelerinin değişmesi anlamına gelmektedir. Toplumsal ilişki düzenlerindeki değişim, insanları kimi tanıdıkları ve onlar hakkında neler hissettiklerinin değişmesine neden olmaktadır. Bu durumda karşılıklı bağımlılık ilişkilerinin değişmesi ise insanların birbirleri ve birbirleri için ne yaptıklarında; ve bu ikili işlevlerin normlar, roller, süreçler, işler ve

bölümler olarak nasıl örgütlendiğinde görülen değişimler anlamına gelmektedir.

Sanatçı Bilimadamı İşbirliğinde Bilgisayar

Çok az sayıda bilgisayar sanatçısı, uzmanlaşmış programlama dillerini öğrenmeye ilgi duymuştur. Bu sanatçıların ilgileri, Modernist geleneğin yapısalcı çalışmalarına örnek gösterilebilir; çizginin formun, rengin soyut düzenlemelerini andıran geometrik düzenlemeler ilk başvurdukları yöntem olmuştur. Bu sanatçılar genelde kavramlarını görselleştirmek amacıyla, bilimadamı, mühendis ve programcılarla ortak çalışmalara yönelmişlerdir.

Ken Klowton, "Bilgisayar Filmleri" adlı makalesinde sanatçı ile programcı arasındaki önemli farkları vurgular. Bu makalede sanatçıyı "algısal, duyarlı, içgüdüsel, mantıksız, düşüncesizce hareket eden ve "niçin" bunları yapıyorlar diye sormayan kişiler olarak, programcıları ise, "mantıklı, dikkatli, yöntemli, çekingen, tedbirli" kimseler olarak "niçin" sorusunu her zaman sormaya hazır kimseler¹¹⁹ olarak değerlendirmektedir.

1970 yılından önce, yeni kuşak sanatçılar, programlama ile ilgilenmeye başlamışlardır. Bunlardan Manfred Mohr ve Duane Palyke matematik ve güzel sanatlar dereceleri almış iki bilgisayar sanatçısıdır. Mevcut program ve sistemler onların gereksinimlerini karşılamadığı gerekçesiyle kendi programlarını yazmışlardır. "Hybrid" olarak tanımlanan bu tür sanatçılar görsel simülasyon alanlarında önemli katkılarda

¹¹⁹ Ken Klowton, *Computer Films*, (ed) Robert Russet ve Cecile Starr, *Experimental Animation: An Illustrated Anthology*, (New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1976), s.194.

bulunmuşlardır. Bazıları değiştirilebilen programlar yazmışlar, heykel, robotik alanlarına da önemli katkılarda bulunmuşlardır.

1970'lerin ortalarında teknolojiadaki önemli gelişmeler, bilgisayarı sanatçının kişisel aracı olma konumuna getirmiştir. Mikro işlemcilerin ve transistörlerin giderek küçülmesi ve ucuzlaması bu aracın yaygınlaşmasında önemli etkenler olmuşlardır. Bu dönemden sonra bilimadamı mühendis ve sanatçı işbirliğine pek gerek kalmamıştır. "boyama sistem yazılımları" ve "görüntü işleme" yazılımları her yerde bulunmaya başlamış, sonuç olarak programcıya pek gerek kalmamıştır. Bunun yanında, birçok bilgisayar sanatçısı başka amaçlarla hazırlanmış bilgisayar programları ile sınırlı kalabilmektedir. Bu durum bir ressamın boyalarının hazırlanmasını boya fabrikasına devretmesi gibi algılanabilir. Tüm bunlara karşın, programlama bu sanatın öncülüğünde kalmak isteyen sanatçı için öğrenilmesi zorunlu bir öge olmuş, bu yüzden birçok sanatçı bilgisayar bilimleri ile ilgilenerek bilim ve sanat işbirliğini gerçekleştirerek Postmodern dönüşümü gerçekleştirmişlerdir.

Pop sanatla birlikte, 1966 yılında sanatçı ve bilim adamı işbirliği başlamıştır. Sanatçı Robert Rauschenberg ve bilim adamı Billy Klüver arasındaki yakın ilişki, bu dönemlerde doğmuştur. 1963 yılında Rauschenberg, elektronik sistemlerle çalışan dizi performans düzenlemiştir. Rauschenberg ve Klüver düzenledikleri bir organizasyonla 40 mühendis ve 10 tanınmış sanatçıyı bir araya getirerek, tiyatro ve müzik alanlarında yeni teknolojiler ve sanat formları üretmeleri için olanaklar sunmuşlardır.

Rauschenberg ve Klüver'in bu disiplinler arası çalışmaları toplum tarafından da ilgi çekmiş ve oluşturdukları organizasyon E.A.T(Sanat ve Teknolojide Deneyimler) sanatçı ve bilim adamlarının birlikte

çalışmalarına öncülük etmiştir.¹²⁰ Sanat ve Bilim adamlarının bu organizasyona ilgilerinin artmasıyla E.A.T News adlı dergiyi yayınlayarak, amaçlarının Sanat ve Teknolojiyi kaynaştırmak olduğunu vurgulamışlardır.

1968 yılında E.A.T, değişik alanlardaki bilim dallarına ait eğitim programları hazırlamıştır. Bu eğitim programı içinde "Bilgisayar Üretimli Görüntüler"(Computer Generated Images) dersleri konularak, Kenneth C. Knowton ve Stanley VanDer Beek gibi sanatçılar "Bilgisayar Flimleri"ni, Ron Baecker(MIT) gibi bilim adamları ise "Bilgisayar Animasyon" konularında tartışmışlardır.¹²¹ 1970 yıllarının başında sanatçı, bilim adamı ve mühendislerden oluşan 6.000 üyesi bulunan E.A.T., bilgisayar teknolojisindeki yeni gelişmelere koşturarak çalışmalarını bugün de sürdürmektedir.

E.A.T'in amaçlarına benzer olarak Gyorgy Kepes, 1967 yılında M.I.T'de İleri Görsel Çalışmalar(Center for Advancad Visual Studies at MIT) grubunu kurmuştur. Bu kuruluş, mühendis ve teknisyenler aracılığı ile bilimsel gelişmeler konusunda sanatçılara yardımcı olmayı amaçlamıştır. Bu kuruluşun önde gelenlerinden Jack Buruhan, Otto Biene, Stanley VanDerBeek ve Wen-Ying Tsai gibi sanatçılar, sanat ve teknolojinin kaynaşması konusunda önemli katkılarda bulunmuşlardır.

1966 ve 1970 yılları arasında yapılan sergiler, sanat ve teknoloji hareketlerinde bilgisayarın yaratıcı bir araç olduğu vurgulanmıştır. 1967 yılında Stocholm Modern Sanat Müze müdürü olan K.G. Pontus Hulthen ile E.A.T. "Mekanik çağın Sonu Olarak Makina" adlı ortak bir sergiyi, New York Modern Sanat Müze'sinde açmışlardır. Sergide yer alan çalışmalar,

¹²⁰ Cynhia Goodman, *Digital visions: Computers and Art*, (New York: Harry N. Adams, Inc., Publishers, 1987), s.29.

¹²¹ Aynı, s.30.

Leonardo'nun bilimsel araştırmalarından başlayarak, Francis Picabia'nın mekanik çizimlerini, Jean Tinguely'nin "Matematik Makinaları"nı izleyerek, bilgisayar sanatının son örnekleri ile son bulan bir düzen içinde sunulmuştur.¹²²

Aynı yıllarda EAT'nin düzenlemiş olduğu sanat yarışmasına 95'i sanat ve bilim işbirliği sonucu ortaya çıkmış toplam 147 yapıt katılmıştır. Bu dönemlerde, toplumdaki bilgisayarlaşmaya koşut olarak birçok tanınmış sanatçı bilgisayar çağına ayak uydurmaya yönelmiştir.

"Mekanik Çağı Sonu Olarak Makina" sergisinde Edward Kienholz'un "The Friendly Gray Computer "(Gri Renkli Arkadaş Bilgisayar) adlı yapıtı en fazla ilgiyi çekmiştir. Sergi düzenleyicisi Hulten'e göre bilgisayar, herşeye yanıt veren mükemmel çocuk olarak bir folklor'u(geleneği) geliştiren bir araç olmuştur. Pontus Huiten'in Makina gösterisi aynı zamanda Makina çağının sonunu ve elektronik çağın başlangıcını simgeler.

Bilgisayar tarafından üretilmiş şiir, resim, heykel, robot, kareograph çizim film ve mimarlığı kapsayan Siberetik Serendipity Jasia Reichart, tarafından kurulmuştur. Bu kuruluş daha çok ileri teknolojinin yaratıcı süreçleri nasıl etkilediğini araştırmıştır.

Siberetik Serendipity'den sonra, Alan Sutlife Bigisayar Sanatları Topluluğu'nu(Computers Arts Society) ingiltere'de kurmuştur.¹²³ Bu kurumun en önemli amacı, sanatlarda bilgisayarın yaratıcı olarak kullanılması ve teknik bilgi dağılımını gerçekeştirmek olmuştur. Bu amaçla, "Page" adlı bir dergi yayınlamaya başlamışlardır. 1969 yılında bu kuruluşun Amerika'daki bir kolu Kurt Laucker tarafından kurulmuştur. Klüver'in E.A.T'deki felsefesini koruyan Lauckner'in örgütü bilgisayar

¹²² Aynı, s.32.

¹²³ Aynı, s.38.

sanatı konusunda etkin hale gelmiştir. Aynı yıllarda Bilgisayar Sanatları Topluluğu'nun bir kolu da Hollanda'da kurulmuştur.

Sanat ve teknolojinin birleştirilmesini amaçlayan bir diğer kuruluş, Los Angles Sanat Müzesi yöneticisi Mourice Tuchman' tarafından Sanat ve Teknoloji (A & T) adı kurulmuştur.¹²⁴ Bu kuruluş, İleri teknolojinin tüm olanaklarını seçkin sanatçılara sunarak sanatsal yaratıcılığı ve teknolojik gelişmeye öncülük edecek çalışmalar ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bu kuruluştaki 76 sanatçı arasında Andy Warhol, John Chamberlain, Tony Smith, Robert Rauschenberg gibi sanatçılar da çalışmalar yapmıştır.

1970 yılında ise Jack Buruhan, "Etkileşimli Yazılım Teknoloji"yi(Software Interaction Technology) kurmuştur.¹²⁵ Buruhan'ın en önemli amacı, bilgisayarları müzelere sokarak. insanları sanatçının programları ile ilişki kurabilecekleri ortamları hazırlamak olmuştur. Bu kuruluştaki en göze çarpan çalışma Hoacke'nin işlenmemiş verilerin bilgisayar tarafından işlenişini anlatan "Ziyaretçilerin Kesiti"(Visitors Profile) adlı çalışmadır. Bu çalışma daha sonra Kavram Sanat'ın temel konularından biri olmuştur. Yahudi Müzesi'nde kurulan bu çalışma, bir bilgisayara bağlı terminalden oluşuyor ve bilgisayarın klavyesini kullanan izleyiciler bir dizi sorulara yanıt verebilme olanakları buluyordu.

Günümüzde Bilgisayar sanatıyla ilgilenen en önemli kuruluş, uluslararası bilimsel ve sanatsal çalışmaları değerlendiren SIGRAPH adlı kuruluştur. Bu kuruluş Bilgisayar Sanatı konusunda her alanda bilimsel ve sanatsal çalışmaları desteklemekte ve her yıl bu çalışmalar konferanslar aracılığı ile değerlendirilmektedir.

124 Aynı, s.40.

125 Aynı, s.41.

BÖLÜM VI

ÖZET YARGI VE ÖNERİLER

Özet

Teknoloji, kültürel ve toplumsal bilinci değiştirerek, yeni araçlar sunarak ve yeni sanat formları üreterek her yeni koşulda "sanat nedir?" sorusunu gündeme getirmiştir. Sanat, bu yeni koşullarda kullanım değeri, mal değeri, estetik değeri gibi farklı konularda tartışılmıştır.

Sanat ve toplumdaki dönüşümlerde teknolojinin her türü önemli roller oynamıştır; örneğin fotoğrafın bulunuşu sanatın işlevi konusunda tartışmalara yol açmıştır. Özellikle foto-mekanik yenidenüretimin kullanımı, sanat yapıtının kopyalarında "biriciklik" sorunsalını gündeme getirmiştir. Bu tür olgular sanatçıları, yapıtlarında yeni bir sosyal işlev katmaya, yeni bir konu bulmaya, yeni bir görme biçimi oluşturmaya, yeni sanat formları ile deneyselliklere ve özgün yapıtın değerinin zıttı olarak kopya sorununu dışlamaya itmiştir. Bu sanatçılar, fotoğrafın getirdiği bu yeni olgularla karşılaşmak yerine "Arı" sanat gibi temelinde doğaüstü kavramlar içeren, büyülü bir kategorileşmeye dayanan Modernist estetiği geliştirmişlerdir. Böylece sanat yapıtın tapınım ve sergilenme değeri önem kazanmıştır. Bu da sezgisel yetenek ve yaratıcılık ile "el becerisinin"nin tartışmasız üstünlüğü mitleri ile birleştirilerek, sanat üretiminin vazgeçilmez kaynakları olarak görülmüştür. Bu anlamda "Arı"sanat, bir sosyal üretim olarak o zamana kadar özgünlük değeri ile ilişkilendirilmiş bir ürünün sihirli ve büyülü havasını genişleten bir girişim olmuştur. Arı sanata ait bu görüşler, yararlı fakat yabancılaşmayı getiren buluşların

oluşturduğu makina çağına olumsuz tepkilerden ortaya çıkmış ve Modernist estetiğin temellerini oluşturmuştur. Birçok sanatçının, figürü bırakarak "soyut-gerçekliğe" uzanan Modern estetiği geliştirmeye yönelmesi, biçimsel estetik ilkelerle "Arı" ve yüksek düzeyde bireysel çalışmalar yapmak için, teknolojinin etkilerinden kendilerini soyutlamalarına neden olmuştur. Modern sanatçılar, makina ve teknoloji çağının sanatsal çoğulculuğunu ve biçem anarşisini reddetmişler ve bu yüzden yeni koşullara, uygun yeni formlar üretmeyi gerekli görmüşlerdir. Bazı Modernistler yeni bir stil, Modern bir biçim, üretmenin gerekliliğini savunarak, görüşlerini "işlev biçimi oluşturur" ilkesinde temellendirmişlerdir. Yeni koşullarda, yeni biçimler üretme geleneği, kendisinden önceki biçimleri red etmeyi zorunlu hale getirerek, bir dizi Modern sanat akımlarının(İzlenimcilik, Kübizm, Dışavurumculuk, Yapısalcılık, Bahaus, Dada, Gerçeküstücülük, Pop, Soyut Dışavurumculuk, Minimalizm vb. gibi) ortaya çıkmasına neden olmuştur. Modernist sanat "geleceğin sanatı" nı oluşturmaya programladığı için, kendisinden öncekini reddetmek, her yeni kuşak Modern sanatçı için uyulması gereken önemli bir kural olarak görülmüştür. Daha sonraları bu kural başlı başına bir reddetme geleneği haline dönüşmüştür. Modern sanatçılar her dönemde yeni çağın, geldiğini vurgulayarak, geçmişle ilişkilerini koparmayı ısrarla savunmuşlar, tarih ve gelenekten kopmayı önermişlerdir. Bu durumda öykücülük ve biriciklik en önemli değerler olarak kabul edilmişlerdir. Modern sanatçılar, geometrik biçimleri organik biçimlere tercih etmişler, basitlik, açıklık, arılık, bütüncülük(parçalanamazlık) düzen, mantık ve işlevsellik sanat yapıtlarında aranan en önemli öğeler olmuştur. Modernizm ulusal, bölgesel ve yerel biçimleri reddederek, evrensel ilkesini savunmuştur. Ancak Modern sanat akımları içinde Dada,

Gerçeküstüçülük ve Pop Sanat, sürekli olarak sanatın işlevini sorgulayarak, bu dar görüşlü sanat etkinliklerine karşı çıkmışlar, fotoğraf ve onun uzantısı teknolojileri anti-estetik yorumlamalar yaratmak amacıyla çalışmalarında kullanmışlardır.

1970'lerin sonlarına doğru, kitle iletişim araçları temel simülasyon aracı olarak, görüntüleri, göstergeleri ve kodları yenidenüreterek gündelik hayatın içine katması, Postmodernizm'in ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yeni dönemde, kitle iletişim araçları, sibernetik modeller, bilgisayarlar, bilgi işlem, eğlence ve bilgi endüstrileri, endüstriyel üretimin(mekanik üretim biçiminin) yerini alarak bilgi devrimini başlatmıştır. Bilginin ve göstergelerin kitle iletişim araçları tarafından çoğullaştırılması, anlamın nötrleşmesine ve içeriğe ait öğelerin kaybolmasına neden olmuştur. Günümüzde gösterge ve anlam bombardımanına tutulmuş kitlelerin bunlara yanıt vermesi olanaksızlaşmıştır.

Kitleler bugün her türlü anlamı yuttuğu gibi onu yeniden yansıtmamaktadır. Bütün göstergeleri ve bütün anlamı yutup geriye iade etmemektedirler. Kendilerine sorulan tüm sorulara aynı yuvarlak yanıtları vermektedirler. Postmodern toplumda kitleler(izleyici) suskunluğa gömülmüştür. Hipersimülasyon(hiper-gerçeklik) aracılığıyla bütün modelleri yansıtan kitle onları yok edebilecek bir güce sahip "simulasyon"un hem öznesi hem de nesnesi olmak gibi ters bir işi başarmıştır.

Elektronik teknolojilerin yarattığı iletişim ortamları ile ortaya çıkan Postmodern sanat, Modernizm'i de kapsayarak, birçok yeni olgulara ve Walter Benjamin'in fotoğrafın etkilerine ilişkin vurguladığı yayın hakkı, özgünlük ve biriciklik gibi yanıtlanmamış sorunlara kapılarını açmıştır.

Sanat yapıtı, Modernist kurumlarca(galeri, müze, eleştirmen, koleksiyoncu vb.gibi) tarihselleştirildiği, ve mala dönüştürüldüğü için nötürleştirilmiştir. Postmodern dönemde sanatın yeri ve anlamı kadar, sanatçının işlev ve rolü de yeniden biçimlenmektedir. Kısaca, elektronik teknolojilerle birlikte kültürel bir değişim ve dönüşüm yaşanmış, sanat alanında yeni değilse bile farklı estetik anlamlar olasılığı açılmıştır. Bugün Fotoğrafın etkileri, bilgisayar teknolojileri tarafından özgünlük, yayın hakkı ve biriciklik kavramları ortadan kaldırılarak genişletilmektedir.

Postmodern bir araç olarak bilgisayar, Modern sanat'ın önem verdiği, el becerisi, biçem, biriciklik, Arı sanat, Yüce sanat kavramlarını ortadan kaldırarak, farklı sanat biçimlerini kaynaştıran, uzmanlaşmayı ortadan kaldırarak sanatın yaygınlaşmasını sağlayan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Etkileşimli bilgisayar sistemleri, izleyiciye sanat yapıtına, yanıt verme olanağı sunarak, onu pasif hale geritirilmiş yorumcu olmaktan çıkararak, aktif ve üreten bir sanatçı konumuna getirmektedir. Böylece bilgisayar, sanat nesnesi üretmek yerine dinamik sanat öznesi üretmeye olanak sağlayan etkileşim yaratan bir araç olabilmektedir.

Bilgisayar teknolojilerinin önderliğinde birçok sanatçı kullanım ve maaliyet yönünden zor, karmaşık araçlara rahatlıkla geçiş yapabilmektedir. Bilgisayar ve onun yan aygıtları günden güne ucuzlamakta ve kullanımı kolaylaşmaktadır. Teknolojiye ulaşılabilirlik önemli bir sorun olmaktan çıkmıştır. Yeni teknolojiler sanatçılara hiçte umulmayan olanaklar sunmuşlardır. Durağan ya da hareketli görüntüler ses, ya da yazı ile birleştirilerek, başka medyalara aktarılması, büyük boyutta çoğaltılması bunlara örnek gösterilebilir. Bilgisayar, sanat yapıtının kalitesi açısından amatör ile profesyonel arasındaki farkı ortadan kaldırarak çok sayıda insanın bu aracı kullanmasına olanak sağlamıştır.

Günümüzde bilgisayarlar, ucuz bir donanımla, 16.7 milyon renk üretebilmektedirler. Bilgisayarın kendisi yalnızca çizim ve boyama işlevlerinin yanında etkileşimli çalışmalar için kullanılabilir. Bunun yanında iki ve üç boyutlu animasyon sistemleri ve ses, yazı ya da grafik programları arasında geçişler yapılabilmektedir. Bilgisayar, müzik üretiminde, kelime işleme, kareografi ve diğer alanlarda bir çok işlevleri yerine getirebilmektedir. Bilgisayar video ya da kameraya bağlanarak, kendi işlevlerini bu araçlara aktarabilmekte ve diğer teknolojilere ayrı bir güç katabilmektedir.

Yukarıda değindiğimiz özellikler, bilgisayarın gelecekteki hiç beklenmeyen gelişmelerinin ve farklı medyanın birleşmesi konusunda bir öngörüyü vermektedir. Durağan ya da hareketli görüntüler şimdi hiçbir değer kaybetmeden, yeniden üretilmekte, değiştirilmekte, kurgulanmakta, yeniden işleme konulabilmektedir.

Yargı

Modern/Postmodern paradikma, sanat ve teknoloji arasındaki ilişkileri gösterir. Yeni teknolojilerin ortaya çıkmasıyla, dolaysız olarak sunumun yeni olanaklarını genişletirken ve yeni sanat formları ortaya çıkarırken, aynı zamanda kültürel yaşamı da değiştirmekte, gelecek için bilinmeyen gelişmelere yönelmektedir. Böylece, önceden sonuçları kestirilemeyen yeni teknolojiler, geleceğin sanatı için birçok soru ve yanıtlar potansiyeli oluşturmaktadır.

Yeni bilgisayar teknolojileri temelde algılama ve dışavurum için yalnızca bir uzantı olabilmektedirler. Bu açıdan bilgisayar sanatının, eski formların yerini alacağı gibi Modernist bir savı reddedmemiz gerekecektir.

Bunun yanında bilgisayar sadece eski ve yeni sanat formlarının gelişmesi için gerekli koşulları oluşturan bir araç olarak düşünölmelidir.

Günümüzde Modern sanat, eleştirel ve yıkıcı eğretilmesini yitirmiş, başıboş, kendi halinde, bir tür ağırlıksızlık durumunda bütün içinde biçimlerin bulunduğu bir küre halini almıştır. Karşısında eleştirebileceği ne sistem ne de düşman vardır. Böylece kendini tekrar etmekten ve birleşimci türünden başka bir şey yapamaz hale gelmiştir. Sanat tarihi ya da biçimlerin tarihi bitmiş, onların yapıları bozulmuş, yıkılmıştır. Biçimlerin(formların) gerçekte hiç bir referansı kalmamıştır. Hepsi önceden yapılmış, olanakların en üst sınırına ulaşılmıştır. Sanat kendi kendisini tüketmiş, bütün doğasının yapısını bozmuştur. Artık eskisi gibi büyük harflerle yazılma yasallığını da yitirmiş ve moda'dan, iletişim araçlarından ve her türlü anlam üretim biçiminden ayırmanın güç olduğu bir üretim biçimine dönüşmüştür.

İletişim akışında, görüntünün egemen olduğu kültürümüzde, geleceğin sanatı hakkında kesin bir yargıya ulaşamıyoruz. Sanatı, şimdiki teknolojik ilişkileri içinde gelecekteki bir yere konumlandırmak oldukça zordur. Elektronik gücün, görüntü akışında önemli bir işlev kazanmış olmasına karşın; kültürel, ekonomik ve politik alanlarda Postmodern ilişkilerin yaygınlaşmasını görebilmek oldukça güçtür. Çok yönlü değişmeler göz önüne alındığında, yalnızca dünyanın uzmanlaşmış, şebekeleşmiş bir iletişime doğru yöneldiğini söyleyebiliriz.

Öneriler

Yukarıda bahsettiğimiz bilgisayarın Postmodern özellikleri ile yaşayan organizmalar arasındaki bilgi denetimi olan sibernetikle ilişki kurulabilir. Sibernetik hiyerarşik olarak düzenlenmiş sistem ve alt

sistemleri içermektedir. Sibernetik süreç belleğin kullanımı, serbest katılımı, görselleştirme, fakat en önemlisi gerçeğin kavramsal modelinin üretimi ile yakından ilgilidir.

Gerçeğin kavramsal olarak modellenmesi bugün temsilin(sunumun) birleşimi ile gerçekleşmektedir. Bu tür modelleme insanları yaratıcı süreçlere sokabilecektir. Kavramların ve temsilin birleşmesi yoluyla yeni bir düzenleme ve değişim gerçekleşebilecektir. Toplumun bu modellemeye katılımı yüksek düzeyde ve bireysel ölçekte olabilecektir. Böylece çok sayıda insan, zekasını bu birleşime katabilecektir. Bu durumda modeller her bireyin bir uzantısı olabilecektir. Sosyal sistemler ve alt sistemler, kültür içerisinde ortak modellerin doğal uzantısı haline gelebilecektir. Birçok sayıda insan hangi teknoloji ile olursa olsun bu yaratıcı sürece istediği an katılma olanağı bulabilecektir.

Gelecekte bilgisayar teknolojileri, elektronik görsel iletişim aracılığıyla dış dünya ile bireysel ölçekte iletişim kurma olanağı sunabileceklerdir. Çok sayıda insan zekası ile katılım yapıldığı için önceden olduğundan fazla ve hızlı "zeka"larla iletişim kurabilecektir. Böylece sürekli bilgi ve görüntü akışı içindeki bir ortamda, sanat ve diğer yaratıcı disiplinler kendilerini yenileyen modellere doğru yönelebileceklerdir.

Elektronik bilgi akışının başarısı disiplinler arası bir ortam yaratmasıdır. Simulacra, görüntü sentezi ve gerçeğin kavramsal modellerinin elektronik üretimi, bireyin yaratıcılığının sosyal uzantıları haline gelebilecektir. Toplumsal bilincin evrimi, insanların yaratmış olduğu modellerin doğal seçimi yoluyla olabilecek ve insanlar düşünerek, anlayarak ve yaratarak çevresinin modellerini oluşturabileceklerdir.

Sonuç olarak, çağımız sanatçısı, sayısal değerlerle ifade edilen teknolojik bir gerçeklikle yüzyüze gelmiş bulunmaktadır. Bu durum,

sanatçının dışındaki gelişmelerle ortaya çıkmış ve yine sanatçının denetimi dışında sürüp gidecektir. Sanatçının görevi, bu olguyu bir şekilde yadsımak ya da teknolojinin bu ideolojik biçimini olduğu gibi benimseyerek yeni sanat biçimleri üretmek değil; bilim ve teknolojiyi yanına alarak, insan makina ilişkileri sisteminde yaratıcılığı destekleyici bir görüşü benimsemektir. Bu durumda sanatçı, gerçekliği sağlamaktan çok gösterilemezi, gösterimin(temsilin) kendinde öne çıkaran, biçimlerin(formların) verdiği beğeniye reddeden; yeni gösterimlerin tadını çıkarmak için değil, gösterilemezin varlığını daha iyi hissettirmek için araştıran kişi olacaktır.

KAYNAKÇA

- Adorno, W. ve M. Horkheimer, **The Culture Industry: Enlightenment an Mass Deception**, Curran, J. ve diğeri, Mass Communucation and society, Londra: Edward Arnold, 1977.
- Allen, Robert. **Speaking of Soap Operas**, Chapel Hill: University of Nort Carolina Press, 1985.
- Altuğ, Taylan. **Kant Estetiği**, İstanbul: Payel Yayınevi, 1989.
- Anderson, Christoper, **Reflection on Magnum, P.I.** Horace Newcomp(ed), **Television: The Critical View**, New York: Oxford University Press, 1987.
- Arnheim, Rudolf. **Film as Art**, London: Faber and Faber, 1958.
- Benjamin, Walter. "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı II", Çev. Ahmet Cemal, **Oluşum**, 43/85: Mayıs 1981.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**, İstanbul: Metis Yayınları, 1986.
- Boudrillard, Jean. **Precession of Simulacra**, Brian Wallis(ed.) **Art After Modernism: Rethinking Representation**, New York: David R. Godine Publisher Inc., 1989.
- Boudrillard, Jean. **The Ecstasy of Communication**, Hal Foster (ed.), **The Anti-Aesthetic**, Washington: Bay Press, 1983.
- Bowness, Alan. **Modern European Art**, Thames, Thames and Hudson, 1972.
- Bozkurt, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları**, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1992.

Brandon, Taylor. **Modernism, Post-Modernism, Realism: A Critical Perspective For Art**, Winchester: Winchester Scholl of Art Press, 1987.

Brill, Louis. Art Meets Cyberspace in a VR Museum, **Computer Graphics Word**, December, 1992.

Bugin, Victor. **Thinking of Photography**, London: McMilan Publichers Ltd., 1984.

Clark, Kenneth. "Leonardo'nun defterleri", Çev. Zafer Aracagök, **Gergedan**. 13: Mart, 1988.

Cox, Donna J. "Tao of Postmodernism:Computer Art, Scientific Visualization and Other Paradoxes", **Leonardo**. Computer Art Supplemental Issue, 1989.

Eco, Umberto. **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1992.

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

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

Gablik, Suzi. **Has Modernism Failed?**, New York: Thames and Hudson, 1988.

Goodman, Cynhia. **Digital visions: Computers and Art**, New York: Harry N. Adams, Inc., Publishers, 1987.

Gropius, Walter. "Bauhaus Manifestosu", Çev. Ömer Madra. **Gergedan** 12: Şubat 1988.

Habermas, Jürgen. **Modernlik:Tamamlanmamış Bir Proje**, (ed). Necmi Zeka, Postmodernizm; Jameson, Lyotard, Habermas, Zeka, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990.

- Habermas, Jürgen, **İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim**,Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1993.
- Hamilton, Heard. **Painting and Sculpture in Europe 1880-1940**, New York: Penguin Books, 1984.
- Hammond, Paul. **Shadow and its Shadow: Sürrealist writings on Cinema**, London: British Film İnstitute, 1978.
- Hassan, İhap. **The Postmodern Turn:Essays in Postmodern Theory and Culture**, Ohio: Ohio State University Press, 1987.
- Hertz, Richart ve Klein,Norman M. **Twentieth Century Art Htheory: Urbanism, Politics and Mass Culture**. New Jersey: Pretice-hall,Inc.,1990.
- Horkhiemer, Max .**Akıl Tutulması**, Çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları, 1990.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar **Sanatta Devrim**, İstanbul: Ada Yayınları, 1978.
- Kracuer, Siegfried. **Theory of Film: the Redemption of Physical Reality**, London: Oxford University Press, 1976.
- Keller, Douglas. **Jean Boudrillard:From Marxism to Postmodernism and Beyond**, Stanford:Stanford University Press, 1989.
- Klowton, Ken. **Computer Films**, (ed) Robert Russet ve Cecile Starr, **Experimental Animation: An İllustrated Anthology**, New York:Van Norstrand Reinhold Company, 1976.
- Lindsay, Vachel. **The Art of Moving Picture**, New York; LiverRight Publishing Corporation, 1970.
- Matthews,J.H. **Languages of Surrealism**, Columbia: University of Missouri Press, 1986.

Marx-Engels, **Sanat ve Edebiyat Üzerine** Çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim Yayınları, 1971.

Moholy-Nagy, Lazzo. **Painting, Photography, Film**, Massachusetts: MIT Press, 1973.

Moran, Berna. **Sanat ve Edebiyat Kuramları**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1983.

Mumford, Lewis. **New Ideas of Space, Time, Motion**, (ed) Charles R. Walker, **Modern Technology and Civilization: An Introduction to Human Problems in The Machine Age**, New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1962.

Naremore, James and Branthinger, Patrick. **Six Artistic Cultures**, James Naremore and Patrick Branthinger (ed). **Modernity and Mass Culture**, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

Nietzsche, Frederic. **Eylem Ödevi**, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Broy Yayınları, 1991.

Nobert, Lynton. **Modern Sanatın Öyküsü** Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Ankara: Remzi Kitabevi, 1991.

Oskay, Ünsal. "Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya Anlayışı", **Oluşum**, 43/85: Mayıs 1981.

Oysal, Alper. "Cehennemsiz Cennetin Efendisi Warhol", **Gergedan**, 4: Haziran 1987.

Paz, Octavio. **Marchel Duchamp: Apperance Stripped Bare**, New York: Arcade Publishing, 1978.

Pelfrey, Robert H. ve Pelfley, Mary Hall. **Art and Mass Media**. New York: Harper and Row Publishers, 1988.

Rivlin, Robert. **The Algoritmic Image: Graphic Visions of the Computer Age**, (Washington: Microsoft Press, 1986.

Sontag, Susan. *Against Interpretation* New York: Octagon Books, 1982.

Sontag, Susan. *On Photography*, New York: Penguin Books, 1982.

Sontag, Susan. *Sanatçı Örnek Bir Çilekeş*, İstanbul: Metis Yayınları, 1991.

Thomson, George. *İnsanın Özü* Çev. Celal Üster, İkinci basım, İstanbul: Payel Yayınevi, 1979.

Tunalı, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İkinci basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

Turhanlı, Halil. "Psikedik İzdüşümün Yaratıcısı", ...Ve Sinema, 6: İstanbul: Hil Yayınları

Venturi, Lionello. "Dürer'den Holbein'a", Çev.Cemal Süreyya, *Gergedan*, 13: Mart 1988.

Walker, John A. *Art in the Age of the Mass Media* Clevedon: W.H. Ware and Sons Limited, 1983.

Watt, Stephen. *Baudrillard's America (and Ours?): Image, Virus, Catastrophe*, James Naremore and Patrick Brantlinger, (ed). *Modernity and Mass Culture*, Indiana Polis, Indiana University Press. 1991.

Weinstock, Neal. *Computer Animation* Second Ed. Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Company, Inc., 1987.

Wilson, Stephen. *Using Computers to Create Art*, New York: Prentice-Hall, 1986.

Yaungblood, Gene. *Expanded Cinema*, New York: Dutton, 1970.