

**MEKANİK SANATTAN ELEKTRONİK SANATA
GEÇİŞ VE VIDEO SANATI**

(Doktora Tezi)

D. Alper ALTUNAY

Eskişehir - 1999

**MEKANİK SANATTAN ELEKTRONİK SANATA GEÇİŞ
VE
VIDEO SANATI**

D. Alper ALTUNAY

DOKTORA TEZİ
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Levend KILIÇ

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Nisan 1999

DOKTORA TEZ ÖZÜ

MEKANİK SANATTAN ELEKTRONİK SANATA GEÇİŞ VE VIDEO SANATI

D. Alper ALTUNAY

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nisan 1999

Danışman: Prof. Dr. Levend KILIÇ

Sanat kavramı, her dönemde değişimler sergileyebilen dinamik bir toplumsal etkinliği ifade etmektedir. Bu nedenle sanat tarihi birçok farklı akım ve sanat dallarını içinde barındırmaktadır. Mekanik sanat çağından elektronik sanat çağına geçiş süreci de aynı dinamizmin sergilendiği bir toplumsal dönüşümü ifade etmektedir. Yani sanat alanında yaşanan bu değişimin nedenleri sadece teknolojik değil, aynı zamanda toplumsal bir gelişmeyi de sergilemektedir.

Elektronik sanat çağına geçişle birlikte, mekanik sanat çağında önemli bir yer tutan zanaat kavramının da değişime uğradığı gözlenmektedir. Sanat ve sanatçı için zanaat ediminin rolü gitgide azalmış ve sanatta zihinsellik olgusu önemli bir konum kazanmıştır. Bunun temelinde ise elektronik ortamların zanaat edimine hemen hemen hiç ihtiyaç duymamaları yatmaktadır. Ayrıca, elektronik sanat çağında ortaya çıkan kitle iletişim kültürü, sanat eserlerinin sadece üretim süreçlerinin değil, aynı zamanda sunum, çoğaltım ve tüketim süreçlerinin de değişime uğramasına neden olmuştur.

Yaşanan bu değişimlerin tam ortasında kalan, yani mekanik çağ sanatından elektronik çağ sanatına geçiş süreci içinde bulunan video sanatı da yaşanan bu değişimlerde önemli bir rol üstlenmiştir. Video sanatı, bir yandan elektronik teknolojisinin bir sanat ortamı olarak kullanılmasının ilk örneklerini sergilemekte, diğer yandan da yaşanan sanatsal değişimlere zemin hazırlamaktadır. Bu nedenle, video sanatı mekanik çağ sanatı ile elektronik çağ sanatı arasında bir köprü görevi üstlenerek önemli bir işlevi yerine getirmektedir.

ABSTRACT

The concept of art refers to a social activity which can display changes in every period of time. Therefore, the history of art contains various art styles and moments. The process of moving from the era of mechanic art to the era of electronic art refers to a similar social transformation which is displayed by the same dynamic structure. The reason behind these changes in the field of art is not only technological, but also social.

As a result of the transition into the era of electronic art, the concept of craft which used to have an important position in the era of mechanical art, started to change, too. The role of craft performance in art began to diminish gradually and the concept of intellectuality rose to a higher status. The reason for this is that in electronic environments there is nearly no need for craft performance. Besides, as a result of the mass communication culture which was formed in the era of electronic art, the process of presentation, reproduction and consumption began to change in addition to the change in the process of production.

Video art, which happens to take place in the middle of the transition from the era of mechanical art to the era electronic art, has an important role in all these changes. On one hand video art displays the first examples of the application of electronic technology in art and on the other hand it establishes a better environment for changes in art. Therefore, video art has an important function as it acts like a bridge in between the art of mechanic and electronic eras.

- 1993 7. Adana Altın Koza Film Festivali Öğrenci Filmleri Yarışması, “Musa Adında Biri” adlı kısa film ile Dr. Yavuzer Çetinkaya Özel Ödülü.
- 1993 Hürriyet Vakfı Genç Gazeteciler Yarışması, “Temas” adlı kısa film ile Drama Dalı, En İyi İkinci Film Ödülü.
- 1994 İstanbul Deniz Otobüsleri İşletmeleri ve Tarih Vakfı Kısa Film Yarışması “Musa Adında Biri” adlı kısa film ile Jüri Özel Ödülü.
- 1994 6. Uluslararası İzmir Film Festivali, Genç Artemis Film Yarışması, “Musa Adında Biri” adlı kısa film ile En İyi Film Ödülü.
- 1994 Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Kısa Film Yarışması, “Temas” adlı kısa film ile En İyi İkinci Film Ödülü.

Yayın

- Marshall, Stuart. “Video: Teknoloji ve Uygulama”, **Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış**. Ed: Levend Kılıç, Çev: Alper Altunay, İstanbul: Hil Yayınları, 1995. (Çeviri)
- Altunay, Alper, “Bir Geçiş Dönemi Olarak Video Sanatı”, **Cumhuriyet Kitap**. Sayı: 325, Mayıs 1996.
- Altunay, Alper. “Modern Sanattan Postmodern Sanata Geçişte Narsis Videonun Yeri”, **Yeni Türkiye: Medya Özel Sayısı**. Cilt: II, Sayı: 12, Kasım-Aralık 1996.
- Popper, Frank. “Elektronik Sanatın Kökenleri”, **Adam Sanat**. Sayı: 135, Çev: Alper İstanbul: Altunay, Adam Yayınları, Şubat 1997. (Çeviri)
- Altunay, Alper. “Techne ve Sanat”, **Anadolu Sanat**. Sayı: 6, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, Şubat 1997.

Bildiri ve Konferanslar

4 Nisan 1999 Ankara: Alman Kültür Merkezi, "Modern Sanatta Videonun Yeri"
(Konferans)

KiŖisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı : EskiŖehir, 8 Ağustos 1969

Cinsiyet : Erkek

Yabancı Dil : İngilizce

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	12
1.3. Önem.....	13
1.4. Varsayımlar.....	15
1.5. Sınırlılıklar.....	16
2. YÖNTEM	18
2.1 Araştırma Modeli.....	18
3. MEKANİK SANAT-ELEKTRONİK SANAT VE SANAT KAVRAMI	20
3.1. Giriş.....	20
3.2. Sanat Kavramı	23
3.3. Sanat, Teknik ve Bilim İlişkisi.....	37
3.4. Mekanik Sanat Kavramı.....	44
3.5. Elektronik Sanat Kavramı.....	55
3.6. Sanatta, Zanaat – Yaratıcılığın Özü İlişkisi ve Sanatçı.....	63

4. MEKANİK SANATTAN ELEKTRONİK SANATA GEÇİŞ	
NEDENLERİ	73
4.1. Teknolojik Nedenler.....	75
4.1.1. Film ve Fotoğraf.....	75
4.1.2. Video.....	83
4.1.3. Bilgisayar (Yapay Zeka).....	94
4.2. Toplumsal Nedenler.....	98
4.2.1. Endüstri Devrimi ve Yeni Toplum Düzeni.....	101
4.2.2. Kitle Kültürü ve Sanat Eserinin Yeniden Üretimi.....	106
4.2.3. Bilgi Toplumunda Sanat.....	113
5. MEKANİK SANATTAN ELEKTRONİK SANATA GEÇİŞTE	
VIDEO SANATININ ROLÜ	116
5.1. Video Sanatının Ortaya Çıkışı ve Nam June Paik.....	116
5.2. Video Sanatında Farklı Yaklaşımlar.....	125
5.3. Video Sanatı ve Elektronik Sanat Çağı.....	135
6. SONUÇ VE ÖNERİLER	142
6.2. Sonuç.....	142
6.3. Öneriler.....	146
KAYNAKÇA	148

1. GİRİŞ

1.1. Problem

“...Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız.”¹

Sanat tarihindeki değişimleri tam olarak kavrayabilmek için öncelikle uygarlık tarihini, bir başka deyişle insanlık tarihini gözden geçirmek gerekir. Hatta o kadar geriye gitmek gerekebilir ki, gidilen dönem mağara dönemi bile olabilir. Sanatın hem estetik işlevi hem de iletişim yönü göz önüne alındığında, böyle bir geriye dönüş kaçınılmaz olmaktadır. İnsanlık tarihini ilk dönemlerden başlayarak, insanoğlunun yaşamını hızla taramak, belki de önemsiz ayrıntılar olarak görünen olayların aslında ne kadar büyük önem taşıdığına farkına varılmasına yardımcı olabilir. Özellikle, sanat-toplum ilişkisi içinde yapılacak bu tür yaklaşımlar, çağdaş sanatının yorumlanmasına ışık tutabilir.

Ayrıca, sanatın toplumsal bir üretim ya da toplumsal bir çıktı olarak değerlendirilmesi, sanat eserinin salt estetik yönünün yanında üretim süreci içinde araştırılmasını da zorunlu kılmaktadır. Çünkü sanat, toplumsal rolü öne çıkan bir

¹ “Paul Valery: *Pieces sur l’art*. Paris, p. 105 (“La conquete de l’ubiquite”), Walter Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Eseri”, *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992), s. 45’teki alıntı.

olgudur. Her ne kadar Herbert Read gibi araştırmacılar, sanat ürünlerinin bireysel bir çıktı olduğunu belirtse ve sanatı bir ucunda birey, diğeri ucunda ise toplumun yer aldığı zıt kutuplar arası kıvılcımlanmalara benzetseler de², sanatın toplumsal rolü yadsınamayacak bir olgudur.

Sanat ürünü, çıkış noktası olduğu toplumdan bazı ipuçları yansıttığı gibi, o toplumun mitlerinden ve ritüellerinden de etkilenir. Sanat tarihi içindeki birçok biçim, üslup ve akım değişimlerinin nedenlerini toplumsal olgularda bulmak mümkün olabilir. Çünkü sanat eserini üreten sanatçı da, sanatı tüketen hedef kitle de toplumsal yapı içinde yer alırlar. Sanatçıların eserlerini toplumdan yalıtılmış bir ortamda üretmediği ve sanatçıların da toplumun birer üyeleri oldukları düşünüldüğünde, sanatçı ve sanat eseri üzerindeki toplumsal etkilerin izlerinin varlığını da kabullenmek gerekmektedir.

Genel olarak toplumbilim araştırmaları uygarlık tarihindeki önemli değişimleri dikkate alarak, insanoğlunun yaşadığı toplumsal gelişimi üç dönemde ele almaktadırlar. Bunlar, “endüstri öncesi toplum”, “endüstri toplumu” ve “endüstri sonrası toplum” olarak adlandırılabilir. Tabii ki bu tür bir ayırım uygarlık tarihinde insanoğlunun üretim sürecini göz önünde tutarak yapılmıştır ve endüstri devriminin önemini vurgulamaktadır. Sanatın toplumsal kimliğini de göz önünde bulundurarak, çağlar boyunca ortaya çıkan sanat akımları ve sanat dalları incelendiğinde; hem bu sanat akımlarını, hem toplumsal ve kültürel yapıları, hem de ekonomik ve ideolojik söylemleri temelinden sarsan, köklü toplumsal değişimlere yol açan bir olgu olarak endüstri devrimi görülmektedir.

Endüstri devrimi, tarım ve zanaata dayalı bir ekonomiden, makine üretiminin egemen olduğu bir ekonomiye geçiş süreci olarak tanımlanır. 18. yüzyılda İngiltere’de başlayan bu hareket, daha sonra hemen hemen bütün Avrupa’ya yayılmıştır. Endüstri devriminin dünya tarihindeki önemi, insan gücünün, yani kas gücünün yerini makinelerin almasıdır. Bir başka deyişle bilimin uygulamaya geçmesiyle, insanoğlunun alet yapma olgusunun birleşmesi, yani *techne*’nin ön plana çıkışıdır. Endüstri

² Herbert Read, **Sanat ve Toplum**, Çev: Selçuk Mülayim, (Ankara: Ümran Yayınları, 1981), s. 4.

devriminin bir başka özelliği ise, insanoğlunun kas gücünün yerini alan makinelerle, bireyin ilişkisidir. Birey, endüstri devriminden sonra iş yaşamında artık farklı bir işlev kazanmıştır. Çünkü endüstri devrimine kadar olan yaşamında birey, doğaya karşı bir savaş vermiş, bu savaşında ise kas gücünü kullanmıştır. İşte endüstri devrimine kadar insanoğlunun verdiği bu savaş endüstri öncesi toplum olarak adlandırılabilir.³ İnsanoğlunun karakteri ve sosyal ilişkilerinin biçimi genelde yaptığı işlerin türü tarafından şekillenir. Yani insanoğlunun toplumdaki yerini, o toplumdaki rolü belirler. Bu rol ise genelde bireyin yaptığı işle ilişkilidir. Endüstri öncesi toplumda birey bir bakıma bir oyun oynamaktadır. Bu oyun ise doğayla olan bir oyundur. İnsanoğlu bu oyunda kas gücünü kullanmaktadır. Çünkü endüstri öncesi üretim doğadan sömürülen bir üretilerdir. İnsanoğlunun ürettiği ürünlerin kaynağı doğadan alınmıştır. Tarım, madencilik, avcılık, ormancılık gibi endüstri öncesi toplumda varolan işler, doğal kaynaklara dayanmaktadır. İnsanoğlunun doğayla olan ilişkisini ise yine doğal olaylar etkilemektedir. Örneğin mevsim, hava şartları, toprağın verimliliği, maden yataklarının zenginliği yine doğanın bu oyuna kattığı etkilerdir. Endüstri öncesi yaşam doğaya ve doğal kaynaklara bağımlı olduğundan, yaşamın ritmi yine bu doğal olasılıklarla da ilişkilidir. Bir bakıma endüstri öncesi toplumda yaşamın ritmini doğa belirlemektedir.⁴

Endüstri devrimiyle, insan yaşamında etkin bir rol olan ve bireyin karakterini, toplumsal rolünü belirleyen iş biçimleri değişmiştir. Endüstri toplumunda insanoğlunun kas gücünün yerini enerji ve makineler almıştır. Endüstriyel toplumda insanoğlunun doğası, yine insanoğlu tarafından imal edilmiş ürünler ile bezenmiştir. Bu kez insanoğlu daha önce imal edilmiş bir doğaya karşı oyun oynamaktadır. Endüstri toplumunda makine ağır basmış ve yaşama hakim olmuştur. Yaşamın ritmi doğal olaylar tarafından değil, mekanikleşmiş bölümler tarafından belirlenmiştir. Endüstri devriminde zaman kronolojiktir, saatin ayrımları ile konumlandırılmıştır. Kas gücünün yerini enerjinin almasıyla verimlilik artmış, yaşam bir bakıma standartlaşmıştır. Enerji ve makineler işin doğasını değiştirmiş, hüneler basit bileşenlere ayrılmış, geçmişin zanaatkarlarının yerini mühendisler ve makineler arasındaki çark görevini gören yarı kalifiye işçiler almıştır. Fakat bilinen bir gerçek de, mühendislerin yeni bir makine üretmesiyle, yarı

³ Daniel Bell, "Toward the Great Instauration: Religion and Culture in a Post Industrial Age". *The Cultural Contradictions of Capitalism*, (London: Heinemann Educational Books, 1976), s. 146.

⁴ Bell, 1976, *Ön. ver.*, s. 147.

kalifiye işçisinin de işinin son bulacağıdır. İşçinin görevi, ancak mühendisin onun yerine bir makine tasarlamasına dek sürebilir. Daha sonra onun yerini de bir makine alacaktır. Böyle bir sistemde artık hüner ve zanaat yoktur. Hüner ve zanaatın yerine doğru zamanda, doğru parçaların üretilmesi ve bir araya getirilmesi vardır. Yani böyle bir ortamda bireysel hünerden çok, toplumsal bir organizasyon ve eşgüdümleme (coordination) geçerlidir. Artık bir üretim sürecini başından sonuna kadar gerçekleştiren zanaatkarların yerini, üretim organizasyonu içinde sınırlı bir yeri olan ve kişisel hünerlerine ihtiyaç duyulmayan yarı kalifiye işçiler almıştır. Böylelikle bireysel üretim yerine kitlesel üretim söz konusudur. Artık bireyin tek başına yapabileceğinden daha fazla üretim makineler tarafından gerçekleştirilmektedir. Böyle bir eşgüdümlemede ancak sembolik ilişkilerden bahsedilebilir. Bu yüzden endüstri toplumunda bireye bir nesne olarak yaklaşıldığı söylemi de vardır. Çünkü birey, çalışma yaşamında ve dolayısıyla toplumda hüner ve zanaatı ile değil, bir dişli görevi gören nesne olarak yer almaktadır. Toplumda bir dişli olarak yer alan birey bazen kendinden daha büyük, bazen ise daha küçük dişlilerle iletişim içindedir. Dolayısıyla bireyler arası ilişkilerde bir hiyerarşi ve bürokrasinin olduğundan söz etmek mümkündür.⁵

Endüstri devriminin beraberinde getirdiği toplumsal değişimlerin yanında sanata ve sanat eserine de önemli etkileri olmuştur. Özellikle insanoğlunun *techné* ediminin gelişmesiyle, teknik olarak yeniden üretim koşullarında hatırı sayılır gelişmeler kaydedilmiştir. Önceleri oldukça zahmetli yöntemlerle, tahta ve taş baskı teknikleriyle gerçekleştirilen yeniden üretimler, endüstri devrimiyle birlikte özellikle fotoğrafın bulunmasıyla inanılmayacak kadar hız ve kolaylık kazanmıştır. Bir teknolojik buluş belki de ilk defa sanat tarihinde bu denli önemli etkiler bırakmıştır. Çünkü fotoğraf sadece bir imge üretim aracı olarak kalmamış, sanat ve sanat eseri kavramında da önemli değişikliklere yol açmıştır. Fotoğrafın bulunmasına kadar görsel sanatlarda ve özellikle resim sanatında gerçeğin, “hakikatin” yansıtılmasının önemli bir yeri varken, fotoğraf bu işlevi oldukça iyi yerine getirerek, sanatçıların farklı arayışlara yönelmelerinde önemli bir rol oynamıştır. Sanatta betimlemelere önem veren sanatçıların bu konudaki başarıları, fotoğrafın bulunmasıyla yara almıştır. Çünkü fotoğraf doğayı belki de hiçbir sanatçının yapamayacağı kadar iyi betimleyebilmektedir.

⁵ Bell, 1976. **Ön. ver.**, s. 148.

O halde sanatçıya betimlemekten başka bir şey yapmak düşmektedir.⁶ Fotoğraf belki de daha sonraları ortaya çıkacak modern sanata zemin hazırlamış, sanatçıların nesnel gerçeklik arayışlarına son verip, öznel gerçekliğe yönelmelerinde etkin bir rol oynamıştır. Fotoğraf, sanat kavramı içinde sadece betimleme yönünden değil, doğrudan sanatçıların yaratım süreci içinde de önemli değişimlere neden olmuştur. Çünkü fotoğrafa kadar görsel sanatlarda oldukça önemli bir işlevi olan el becerisi yani, sanatın zanaat yönünün de önemi silikleşmiş, elin işlevinin öneminin yerini bakan gözün işlevi almıştır.⁷

Fotoğrafla birlikte bazı farklı sanat dallarının da sanat tarihi içinde yerlerini sağlamlaştırdıkları görülmektedir. Yazı, afiş gibi grafik sanatları da fotoğrafın göze yüklediği yeni işlevden yararlanmışlardır. Temelleri fotoğraftan da eskiye dayanan bu yeni sanat dalları modern tekniklerin gelişmesiyle başlı başlarına birer sanat dalları olarak ortaya çıkmışlardır.⁸

Bütün bu gelişmeler dikkate alındığında ise Raymond Williams dikkatleri farklı bir noktaya çekmektedir. Williams'a göre teknik olarak yeniden üretimin en önemli etkileri yazının çoğaltılabilmesiyle başlamaktadır. Özellikle matbaa alanındaki gelişmelerle toplumsal ve kültürel yeniden üretim söz konusu olmuş, bu en alt seviyesinde bile, yeniden üretim öncesi aşamalara oranla önemli ölçüde çeşitlenmiştir. Bu olgu, üretici olarak yazarın, bilginin ve sanatçının konumunu derinden etkilemiştir. Williams bu değişimi iki aşamalı olarak görmüş, bunlardan ilkinin önceden varolan hamilik ilişkilerinin yerini pazar ilişkilerinin alması ve ikinci aşamayı da tam olarak pazar ilişkilerine geçilmesi olarak tanımlamıştır.⁹ Yeniden üretim olanaklarının sınırlı olduğu dönemlerdeki sanatçılar ve hamileri göz önüne alındığında, yeniden üretim koşullarının bir sonucu olan pazar ilişkilerinin eskiden varolan sanatçı-hami ilişkisinin yavaş yavaş sanatçı-tüketici ilişkisine dönüştüğü görülecektir. Yine Williams, bu gelişimin, yeniden üretimlerin yaygın olarak dağıtımının yeni sanatsal, kültürel

⁶ Jale Nejdet Erzen, "Modernizm Sonrası Sanat". *Çağdaş Düşünce ve Sanat*. Ed: İpek Aksüğüdür Duben ve Deniz Şengel, (İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, 1991), s. 14.

⁷ Benjamin, 1992, *Ön. ver.*, s.47.

⁸ Erzen, 1991, *Ön. ver.*, s. 15.

⁹ Raymond Williams, *Kültür*, Çev: Ertuğrul Başer, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993), ss. 102-104.

bağımsızlık biçim ve imkanlarını da beraberinde getirdiğini belirtmekte, hami-sanatçı ilişkisinden tüketici-sanatçı ilişkisine geçişte toplumsal ve kültürel bağımlılık biçimlerinin, çeşitlenmiş yeniden üretim türleri karşısında, oldukça değişkenlik gösteren yeni biçimlerle yer değiştirdiğini ifade etmektedir.¹⁰ Tabii ki böyle bir durumun sanatçının yaratım sürecini de etkilemiş olması kaçınılmaz bir sonuçtur.

Endüstri devriminin toplumsal yaşama getirdiği bir başka yenilik de kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması olarak kabul edilebilir. Doğal olarak kitle iletişimi kavramının iletileri çoğaltarak yaymasından dolayı yeniden üretim kavramı ile olan ilişkisini yadsımak yanlış olacaktır. 19. yüzyılın başlarından itibaren yeni teknolojiler *kitle* kavramı ile birlikte bir anlam kazanmaya başlamıştır.¹¹ Özellikle modern çağın son dönemlerinde iyice önem kazanan kitle kavramının sanat üzerindeki etkisi de aynı derecede olmuştur. Kitle iletişim araçlarının yeniden üretim kavramına getirdiği yeni boyutla sanat eserlerinin salt estetik değerlerinin yanına bir de iletişim işlevi eklenmiştir. Sanatçının üretim sürecinde, ne ürettiği, nasıl ürettiği gibi sorunların yanında, ürettiğini hangi kanalla sunacağı sorunu da önem kazanmaya başlamıştır. Böyle bir ortamda sanatçının yaratım sürecinin etkilenmesi ise hiç de zor olmamıştır. Çünkü kitle iletişim araçları bir başka kavramı da önemli bir konuma sokmuştur. Bu ise popüler kültür kavramıdır. Sanatçı artık yaratım süreci içinde iletilerini estetik bir edimle desenlerken, eserinin tüketim koşullarını da düşünmek zorundadır. Hatta bazı teknolojik gelişmeler, hem bir kitle iletişim aracı olma özelliğini taşıırken, hem de bir sanat aracı olma işlevini de yerine getirmektedir. Örneğin, film bu tür çift yönlü işlevselliğe iyi bir örnek oluşturabilir. Teknolojik bir buluş olan film sadece bir kitle iletişim aracı olmakla kalmamış, sanatın ortamı içine girmiş, sanatçılara yaratım süreçlerinde bir sanat dalı olarak yeni olanaklar sunmuştur. Bir bakıma sanatın, sanat kavramının değişmesinde etkili olmuştur. Çünkü filme kadar durağan imgelerle estetik enerji yaratmaya çalışan sanatçılar, filmle birlikte bu estetik enerjiyi hareketli imgelerde üretme durumuna girmişlerdir. Böyle bir ortam sanatçıların yaratım süreçlerindeki “durağan imge” sınırlılığını ortadan kaldırarak, yeni ufuklar açmıştır.

¹⁰ Williams, 1993, **Ön. ver.**, s. 103.

¹¹ Mahmut Mutman, “Televizyonu Nasıl Sorgulamalı?”, **Toplum ve Bilim**, (İstanbul: Sayı 67, Güz, 1995), s. 28.

Endüstri devrimi, toplumsal ilişkileri ve ideolojileri sadece iki bölüme ayırmamıştır. Ayrıca endüstri sonrası toplumdan da söz etmek mümkündür. Çünkü endüstriyel gelişim hiçbir zaman duraksamamış, sürekli artan bir ivmeyle devam etmiştir. Artık modern toplum bir endüstri sonrası toplum olarak adlandırılmaktadır. Modern toplumda tamamen önceden üretilmiş bir doğanın varlığı söz konusudur. İnsanlar doğayla mücadele etmemektedir ve makineler arası organizasyonun yerini de yine başka makineler almıştır. Endüstri sonrası toplum, hizmetler üzerine odaklanmıştır. Artık toplumsal ilişkiler bir hasta-doktor, öğretmen-öğrenci, alıcı-satıcı gibi hizmet ilişkilerine dayanmaktadır. Yine bir eşgüdümlülük ve organizasyonun varlığından söz edilse de, toplumsal ilişkileri daha çok karşılıklı ilişkilere, bir işbirliğine dayandırmak mümkündür. Endüstriyel toplum bu nedenle, sosyal bir birim olarak bireysellikten çok toplumsal bir işbirliğinin olduğu *komünal* bir toplumdur. Böyle bir toplum yapısında ilişkiler artık simetrik değil asimetriktir. İnsanlar arası iletişimin bağı değişmiştir. Bu kurulan yeni bağ daha çok aracın, yani kitle iletişim aracının özellikleri içinde gelişmiştir. İnsanlar arası ilişkiler artık çok değişkenli boyutlardadır. Fakat insanlar arası ilişkiler ve özellikle hizmet ilişkileri nesnelere yönetiminden çok daha zor bir iştir. Bu iletişimde işbirliğinin olabilmesi için *katılım* bir önkoşuldur.¹² Artık insanoğlunun oynadığı oyun ne doğa ile ne de üretilmiş doğayla oynanan bir oyundur. İnsanoğlu endüstri sonrası toplumda bir toplumsal katılım ve işbirliği gerektiren yeniden üretilmiş hatta yeniden ve yeniden üretilebilen bir doğayla oynamaktadır. Endüstri sonrası toplumun en büyük olanaklarından biri de doğayı yeniden üretebilmesinde, doğayı dönüştürebilmesinde yatmaktadır.¹³

Williams, endüstri sonrası çağı üçe ayırarak incelemektedir. Bunlardan ilki Williams tarafından mekanik çağ, ikincisi elektronik çağ ve nihayet üçüncüsü ise nükleer çağ olarak adlandırılmaktadır.¹⁴ Williams, her ne kadar toplum ve teknoloji ilişkilerinde teknolojiyi belirleyici bir etken olarak gören “teknolojik determinizm”e önemli bir yanlgı olarak yaklaşırsa da, insanoğlunun *techne* edimini geliştirerek çok güçlü toplumsal değişimleri yaratmasını göz ardı etmek oldukça güçtür. Çünkü

¹² Bell, 1976, *Ön. ver.*, s. 148.

¹³ Bell, 1976, *Ön. ver.*, s. 149.

¹⁴ Raymond Williams, *İkibin’e Doğru*, Çev. Esen Tarım, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1989), s.

insanoğlunun bu edimi sınır tanımaz bir şekilde, insanoğlunun kendi varlık biçimini dönüştürmesine yol açmaktadır. Paul Valery'nin çok önceden yaptığı bir kehanet de, insanoğlunun bu ediminin gücünü kanıtlamaktadır; Su, gaz ve elektriğin en az düzeyde güç harcanarak çok uzaklardan evimize getirilmesi gibi, elimizin küçük bir hareketiyle görünen ve kaybolan, görsel ve işitsel imgelerle karşılaşacağız.¹⁵

Valery'nin bu kehaneti gerçek olmuştur. Modern toplumun en yaygın kitle iletişim aracı olan televizyon insanoğlunun yaşamında belki de Valery'nin tahmin edemeyeceği kadar etkin bir rol oynamaktadır.

İnsanoğlunun en önemli teknik buluşlarından biri olan elektronik görüntü üretme sistemi, taşınabilir video kameraların tüketici pazarına sunulması ve bir sanatçı olan Nam June Paik'in bunu satın almasıyla sanatın ortamına girmiştir.¹⁶ Kendine özgü imge üretme süreciyle elektronik görüntü, sanatçılara birçok yeni olanaklar sunmuştur. Özellikle elektronik görüntü üretme sisteminin canlı imge üretebilme özelliği o ana kadar "Happening" (oluşum) sanat akımının zemin hazırladığı sanat eserinin "hemen şimdi üretilip, hemen şimdi tüketilmesi" kavramını geliştirmiştir. Sanatçılara belki de hiçbir aracın sağlayamadığı olanakları sunan bu araç, video sanatı olarak ortaya çıkmış; sanatçılara sağladığı yeni olanaklarla sanat eserinin yaratım sürecinde de önemli değişimlere neden olmuştur. Sanatçıları stüdyo içinde bağımlı kalmaktan kurtaran video aracı, bu *techne ve sanat* yolculuğunun son noktası değildir. Bir bakıma "sanatta yaratıcılığın özü, sanatçının sanat eserinde kendine özgü görme biçimini dile getirmesine" dönüşmektedir.¹⁷

Mağara döneminden başlayarak modern çağa gelindiğinde ise artık "elektronik müze" kavramı tartışılmaktadır. Benjamin'in biriciklik kavramına nazire yaparcasına artık sanat eserlerinin elektronik ortamlarda yeniden ve hatta yeniden üretimi ve yine

¹⁵ David Harvey, "The Work of Art in An Age of Electronic Reproduction and Image Banks", *The Conditions of Postmodernity*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), s. 3-46.

¹⁶ Stuart Marshall, "Video: Teknoloji ve Uygulama", *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, Der: Levend Kılıç, Çev: Alper Altunay, (İstanbul: Hil Yayınları, 1996), s. 33.

¹⁷ Ahmet Cemal, "Modern Sanatta Yaratıcılığın Özü", *Cumhuriyet Gazetesi*, (23 Nisan 1996), s. 13.

elektronik ortamlarda tüketimi söz konusudur. Toplumun estetik eğitimini yeterince yerine getirebilecek bu yeni kavram, gelişimin ve değişimin sadece bir basamağı olarak kalacaktır. Her ne kadar modern toplum insanı yeniden üretilmiş sanat eserinde biricikliği ekranın çözünürlüğünde arasa da, nasılsa biriciklik yeniden üretilmesi mümkün olmayan, canlı video gösterimleri gibi yeni sanat dallarında, belki hologramda yaşayacaktır.

20. yüzyıl sanatı ve sanatçıları çözümleyebilmek için bu tür bir sanat tarihi bilincinin kazanılması oldukça önemlidir. Çünkü 20. yüzyıl sanatı kendi özünü uygarlık tarihine ve sanat tarihi içindeki yapı taşlarına dayandırmaktadır. Bir başka deyişle, “gotik sanatı” özümlemeden “rönesansı”, “maniyerizmi” özümlemeden “modern sanatı” çözümlemek hatalı olacaktır. İşte böyle çarpık bir yaklaşımla izlenen bienaller ise, “Acaba sanatçı ne anlatmak istedi?” sorularıyla son bulacak ve sanatın ve sanatçının dilediği etkileşim gerçekleşmeyecektir. Çünkü sanat, izleyicisini sadece izleyen değil yorumlayan, fikir üreten ve sanat kavramının gelişimine katkıda bulunan bireyler olarak görmek istemektedir. Yani artık sanatın hedef kitlesi olan izleyici de etkileşimin içinde var olabilmesi için çaba sarfetmek, bilgilenmek ve aydınlanmak zorundadır.

Sanat, izleyicisinden böyle bir çaba beklerken aslında izleyicinin de işi gittikçe zorlaşmaktadır. Çünkü mekanik sanattan elektronik sanata geçişte sanat ve sanatçı kavramlarında yaşanan değişimler, izleyicinin daha önceki bilgileri ile tam olarak çakışmamakta, hatta bazen izleyicinin sanat ve sanatçıları tanımlamasında kargaşalara neden açmaktadır. Bazen izleyici, eserlerini elektronik ortamlardan üreten ve sunan sanatçıları tanımlamakta, bu tür eserleri çözümlemekte güçlük çekmektedir. Yaşanan bu tür sorunlar aslında elektronik ortamda üretilmiş ve zanaat olarak elektroniğe dayanan sanat eserlerini, mekanik sanat eserleri kavramları ve tanımları içinde çözümlemeye çalışmaktan ortaya çıkmış olabilir.

İlk bakışta bu tür sorunların sadece sanatın zanaat yönünden ortaya çıktığı sonucuna varmak yanıltıcı olabilir. Çünkü sanatın zanaat yönündeki değişimler yanlarında bazı başka değişimleri de beraberinde getirebilirler. Yani böyle bir sorunu sadece tek değişkene bağlamak ve diğer değişkenleri göz ardı etmek yanıltıcı olabilir.

Bu nedenle 20. yüzyıl sanatında yaşanan bu sorunu daha geniş açıyla irdelemek gerekmektedir.

Ayrıca bunun yanında, sanat eserlerini sadece üretildikleri ortamlara göre ele almak ve sadece bu ortamların sanat kavramı üzerinde yarattığı etkileri araştırmak yanıltıcı olabilir. Çünkü ele alınan sanat dönemleri belki de hiçbir dönemde olmadığı kadar kendine özgü özellikleri barındırmaktadır. Ünsal Oskay, bu dönemde ortaya çıkan kitle iletişim araçlarının etkileri üzerinde yaptığı araştırmada şu görüşleri dile getirmektedir:

“Kitle iletişimi, modern toplumların çıkışından günümüze kadarki gelişmesi açısından bakıldığında, sadece kitle iletişim araçları ile yapılan iletişim süreciyle sınırlı olarak incelenmeyip, tüm toplumsal iletişim süreçleri ile birlikte ele alınması gereken bir olgudur. Bunun nedeni, sanayi toplumuna geçişle birlikte üretimin gitgide artan toplumsallaşmasına koşut olarak, tüketimin ve pazar ilişkilerinin de bütün bir toplumsal yaşamı kapsayacak çapta toplumsallaşmış oluşudur.”¹⁸

Oskay, bu çalışmasında kitle iletişim araçlarını ele almakta ve bu araçların kültürel etkilerini araştırmaktadır. Bu çalışmada sadece kitle iletişim araçlarının birer “araç” olarak ele alınmamasının ve bu araçların kendi yaşadığı toplumun diğer özellikleri ile birlikte irdelenmesinin nedeni ise sanayi toplumuna geçişte yaşamın bireyselleşmeden toplumsallaşmaya doğru yönelmesi olarak gösterilmiştir. İşte bu neden aynı dönem içinde ortaya çıkan ve süre gelmekte olan, ayrıca kendinden sonra ortaya çıkacak sanat dalları ve akımlarına da önderlik edecek olan, modern sanat dalları ve akımlarının irdelenmesinde de geçerli olarak görülmektedir. Bu nedenle tıpkı Oskay’ın kitle iletişim araçlarını irdelemesinde izlediği yol gibi sadece aracın, ya da sanat eserinin oluşturulduğu ortamın irdelenmesi yeterli görülmemektedir. Sanat eserinin oluşturulduğu ortam bir bağımsız değişken olarak ele alındığında, sanat eserlerinde ve sanat kavramlarında meydana gelen değişimleri sadece bu değişkene bağlamak hatalı olacaktır. Çünkü bu değişimi etkileme olasılığı olan birçok bağımsız değişkeninde bulunduğu ihtimali oldukça güçlüdür. Dönemin bu özellikleri dikkate alındığında, mekanik sanattan elektronik sanata geçişte ve daha sonra süre gelen

¹⁸ Ünsal Oskay, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, (İstanbul: Der Yayınları, 1993). s. 24.

elektronik sanat döneminde, konuya sadece araç yönünden yaklaşmak yerine toplumsal bir bakış açısı ile yaklaşmak daha güvenilir olacaktır.

İşte bu noktada, mekanik sanattan elektronik sanata geçiş süreci içinde bir sanat dalı oldukça önem kazanmaktadır. Kendine özgü sanat biçimiyle yaşanan bu değişimin tam ortasında kalan video sanatı, hem mekanik sanatın özünde yatan sanat kuramlarını içinde barındırmakta hem de elektronik sanatın oluşumuna ön ayak olmaktadır. Aslında video sanatının elektronik ortamda üretilmesine rağmen, kendi sanat estetiğini mekanik sanat kavramları üzerine temellendirmesi şaşırtıcı olmamalıdır. Özellikle kendinden önce gelen nonfigüratif resim, fotoğraf ve film sanatının sanat kuramlarından etkilenen video sanatı ve sanatçıları, varolan bu sanat kuramlarından yola çıkarak videonun kendine özgü estetik kuramlarını oluşturmuşlardır. Video sanatı ve video sanatçıları tarafından oluşturulan bu yeni sanat estetiği belki de elektronik sanat dediğimiz yeni sanat ortamlarının oluşan ve oluşmakta olan yeni sanat kuramlarına zemin hazırlamaktadır.

Yaşanan bu önemli değişimleri önemsememek ya da görmezden gelmek olanaksızdır. Hatta bu değişimlerin 2000’li yılların sanat kuram ve kavramlarına ışık tutacağını da söylenebilir. Bu nedenle elektronik sanattan mekanik sanata geçişte video sanatının yerinin ve öneminin kavranması, hem yaşanmış değişimlerin saptanmasına hem de yaşanabilecek gelişmelerin geleceğin sanatını ne şekilde etkileyebileceğinin farkına varılmasına yardımcı olabilir.

Bunun yanında sanat ve sanatçı kavramındaki değişimleri yine Raymond Williams’a dayandırarak ve “mekanik çağ”, “elektronik çağ” ve “nükleer çağ” olarak üçe ayırarak çözümlenmek, araştırmaya sistematik bir yaklaşım kazandıracaktır. Çünkü sanatın ve sanatçının dayandığı zanaat ve yaratıcılık ilişkilerinde sanat malzemesi ve sanat malzemesinin *techne* edimi ile işlenmesinde artık mekanik-elektronik ayrımı iyice önem kazanmaktadır. Böyle bir araştırmada nükleer çağda sanat ve sanatçı ilişkilerini sorgulamak ise neredeyse imkansız olarak görünmektedir. Bunun nedeni ise elektronik çağdan nükleer çağa geçiş sürecinin hala yaşanıyor olması ve böyle bir süreç devam

ederken, henüz bu geçişin etkileri netleşmemişken yapılacak sorgulamaların araştırmayı hatalı sonuçlara yönlendirebilecek olmasıdır.

Varılan bu noktada, mekanik ve elektronik sanat ayrımında bir konu sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Bu konu da, elektronik sanat eserlerinin mekanik sanat kavramları ve kuramları ile incelenemeyeceği sorunudur. Elektronik sanat eserleri mekanik sanat kuramları ile sorgulandığında, bu eserlerin birer sanat eseri olup olmadığını algılamada yanılgılara düşülmesi olasıdır. Bu olasılıkları ortadan kaldırmak ancak elektronik sanat eserlerini kendi kavramları ile sorgulamada yatmaktadır. İşte bu nedenle, elektronik sanat kavramlarının bilinmesi ve elektronik sanat eserlerinin sanat kavramına getirdiği değişimlerin özümsemesi ve bu eserlerin kendi kavramları ile irdelenmesi önem kazanmaktadır. Bu kavramların ortaya konulmasında video sanatının örnek olarak ele alınması ise yaşanan bu değişimleri algılamada açıklık kazandıracaktır. Çünkü, video sanatı hem mekanik sanat kavramlarını, hem de bu kavramların elektronik sanat kavramlarına nasıl dönüştüklerini açık bir şekilde yansıtabilme özelliği ile önem kazanmaktadır.

1.2. Amaç

Mekanik çağdan elektronik çağa geçişte uygarlık tarihi birçok değişimi bir arada yaşamıştır. Bu değişimler insanoğlunun sadece gündelik yaşamını değil sosyal ve kurumsal birçok yapıyı da derinden etkilemiştir. Bu etkiler kendini sanat yaşamında da göstermiş, sanat ortamları çeşitlenmiş, birçok yeni sanat dalı ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu sanat dallarının sanat ve sanatçı kavramlarını da değişime zorladığı hissedilmektedir.

Bu araştırmanın amacı mekanik çağdan elektronik çağa geçişte sanatta meydana gelen değişimin nedenlerini saptamaya çalışmak ve bu değişim içinde video sanatının rolünü belirlemektir.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- Mekanik sanat ve elektronik sanat kavramları nelerdir? Sanat tarihinde böyle bir ayrımın yapılmasının nedenleri nelerdir?
- Mekanik sanattan elektronik sanata geçişte yaşanan değişimlerin sanatın özü ile olan ilişkileri nelerdir?
- Mekanik sanattan elektronik sanata geçişe neden olan teknolojik ve toplumsal etkenler nelerdir? Bu etkenlerin genel olarak sanat ve sanatçı kavramları ile ilişkileri nelerdir? Bu ilişkiler hangi sonuçları doğurmuştur?
- Mekanik sanattan elektronik sanata geçişte yaşanan değişimlerde video sanatının rolü nedir? Video sanatı hangi yönleriyle ve özellikleri ile bu değişimde rol oynamaktadır?

1.3. Önem

İnsanoğlu ilk çağlardan bu yana iş yapma eylemini kolaylaştırmak için *techne* edimini yani alet geliştirme ve bu aletleri kullanma edimini her dönemde ortaya koymuştur. Bu edim yaşamın tüm alanlarına farklı şekillerde yansımış ve farklı şekillerde kullanılmıştır. Sanatın yaşamın içinde varolan bu önemli edimden etkilenmemesi ve bu edime duyarsız kalması olanaksızdır. Çünkü sanat, insanoğlunun yaşamında yer alan önemli bir etken olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle yaşamın diğer alanları gibi, sanat da insanoğlunun *techne* ediminden bir şekilde etkilenmiştir.

Sanatın *techne* ediminden etkilenmesi her dönemde farklı biçimlerde ortaya çıkmış, her dönemin sanatı farklı biçimlerde *techne* ediminden yararlanmıştır. İnsanoğlunun tuvali bulması resim sanatı için ne derece önem taşıyorsa, Camera Obscura'nın bulunuşu da fotoğraf sanatı için aynı önemi taşımaktadır. O halde bu tür

buluşlar, tüm yaşamı etkilediği gibi sanatı da bir şekilde etkilemekte, sanat bir şekilde bu tür buluşları kullanım alanına dahil etmektedir.

Elektriğin yeni buluşlar için ne kadar önemli bir rolü olduğu yadsınamayacak bir gelişmedir. Elektriğin insanoğlunun yaşamına etkileri gözler önündedir. Bu tür etkilerin yanında sanatın da elektrikten yararlanması sürpriz sayılmamalıdır. Tıpkı tüm diğer buluşlar gibi elektrik de sanat tarihi içinde kendine kullanım alanı bulmuş ve sanatçılar bir sanat aracı olarak elektriği de kullanmaya başlamışlardır. 1983 yılında, Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirilen "Electra" adlı sergi, bu girişimlerin en önemlisi olarak oraya çıkmaktadır.¹⁹ Bu sergiyle birlikte sanat toplumu elektrik ve elektronik kavramları ile ilk kez tanışmış ve bu etkinlik bir bakıma sanat tarihi içinde farklı bir sanat oluşumunun ilk örneklerini sunmuştur.

Elektronik ortamlarda üretilen sanat eserlerinin gitgide sayısının artması ve sanat ortamı olarak elektronik ortamı seçen sanatçıların sayısındaki artış, sanat kuramcılarının dikkatinin bu yöne doğru kaymasını sağlamıştır. Her ortamın kendi dilini ve kavramlarını oluşturmaya çalışması gibi, elektronik sanat ürünleri ortaya koyan sanatçılar da kendi dillerini oluşturmaya çalışmışlar ve sanat tarihine, elektronik sanat kavramlarını yerleştirmek için çaba sarf etmişlerdir. Özellikle video sanatçılarının bu konu üzerindeki çalışmaları oldukça etkili olarak görülmektedir. Belki de bu yeni sanat alanının kavranmasında en önemli rolü video sanatçıları üstlenmiştir.

İşte 20. yüzyılda gerçekleştirilmeye devam edilen ve geleceğin sanat biçimlerinin de temellerini oluşturacak olan bu yeni kavramın bilinmesi, bu nedenle oldukça önem taşımaktadır. Çünkü elektronik sanatın temel kavramlarının, sanat alanına getirdiği yeni bakış açılarının ve özellikle de sanat kavramına getirdiği yeni anlayış biçimlerinin bilinmesi, geleceğin sanatına bir zemin hazırlanması açısından oldukça önemlidir. Ayrıca bu konuya sadece geleceğin sanatına hazırlık olarak bakılmaması, bunun yanında günün sanat anlayışının özümsemesi olarak da yaklaşılmasında yarar vardır. Özellikle bunu yaparken video sanatını örnek sanat anlayışı olarak incelemek,

¹⁹ Frank Popper, "Social and Aesthetic Implications of the Art of the Electronic Age", **Art of the Electronic Age**. (New York: Abrams Incorporated, 1993), s. 158.

video sanatının yaşanan değişimlere katkısını sorgulamak, gerçekleştirilen araştırma için daha da önem taşımaktadır. Çünkü elektronik çağ sanatının birçok temel taşı video sanatının gelişimi içinde bulmak mümkündür.²⁰

1.4. Varsayımlar

Bu araştırma sürecinde sanat tarihi içinde genel olarak kabul görmüş bazı değerler “varsayımlar” olarak kabul edilmiştir. Bu varsayımlar genel olarak kabul edilen görüşlerdir ve bu görüşlerin doğruluğunun test edilmesi araştırma süreci içinde gereksiz bir bilimsel çaba ve maliyeti de beraberinde getirmektedir. Ayrıca bu varsayımların sanat tarihçileri tarafından “doğruluğundan büyük ölçüde emin olunan” yargılar olarak kabul edilmesi nedeniyle, bu araştırmanın temelini oluşturacak temel dayanakları oluşturmasında sakınca görülmemiştir.

Bu nedenlerden dolayı aşağıda belirtilen yargılar araştırmanın varsayımlarını oluşturmaktadır:

- Sanat, hangi zamanda, hangi yerde ve hangi yöntemlerle üretilmiş olursa olsun, sanatçının sanatın özü olan yaratımsal süreç içinde kendi estetik anlayışını ortaya koyduğu bir iletişim biçimidir.
- Sanat tarihi içinde sanat-zanaat ve sanatçı-sanat malzemesi ilişkileri göz önüne alınarak bir “mekanik çağ-elektronik çağ” ayrımı yapmak mümkündür.
- Mekanik yöntemlerle üretilmiş sanat eserleri ile elektronik yöntemlerle üretilmiş sanat eserleri arasında tarihsel, kültürel, biçimsel ve yaratımsal farklılıklar vardır.

²⁰ Frank Popper, “Video Art”, *Art of the Electronic Age*. (New York: Abrams Incorporated, 1993), s. 77.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma sanat tarihi içinde sadece görsel sanatları dikkate alarak, görsel sanatların yaratım süreci, görsel sanat malzemeleri ve görsel sanat eserlerinin incelenmesi ile sınırlıdır. Ayrıca görsel sanatlar içinde sadece resim, fotoğraf, film, video sanatı, lazer sanatı, hologram sanatı, bilgisayar sanatı ve gerektiğinde heykel sanatı üzerinde durulacak, bunların dışında müzik, şiir, edebiyat gibi görsel yönden çok söze ve sese dayanan sanat dallarının incelenmesi, araştırma kapsamı dışında tutulacaktır.

Ayrıca, yine görsel estetik öğeler içermesine rağmen klasik tiyatro, bale, dans, opera gibi sanat dalları da araştırma kapsamı dışında tutulmuştur. Bu uygulamanın nedeni ise, adı geçen sanat dallarının araştırmaya dahil edilmesi halinde araştırmanın amacında sapmalar meydana gelebilmesi ve araştırma sonuçlarının güvenilirliğini zedeleyebilmesi olasılığıdır. Bu olasılıkları ortadan kaldırmak ve araştırmayı önceden saptanmış konular içinde tutarak araştırma sonuçlarının güvenilirliğini arttırmak için, bu araştırma belirtilen konular ve sanat dalları ile sınırlandırılmıştır.

Bu noktada unutulmaması gereken bir diğer konu ise sanatın tüm dallarının birbirleriyle olan yakın ilişkisidir. Özellikle çağımızda gelişen teknoloji ile birlikte bazı sanat dalları arasındaki ilişkiler daha da güçlendiği için sanat dalları arasında ayrımlar yapmak ve sanat dallarının açıklanmasında diğer sanat dallarından yararlanmamak neredeyse olanaksızlaşmıştır. Kitle iletişim araçlarının bu denli yaygın ve güçlü olduğu 20. yüzyılda, bir sanat dalını ya da bir sanat akımını kendi başına ele almak ve irdelemek zorlaşmıştır. Çünkü sanat akımları ve sanat dalları arasındaki etkileşim belki de en yoğun dönemini yaşamaktadır.

Böyle bir ortamda yapılacak olan sanat araştırmaları her ne kadar sınırlandırılmış olursa olsun, araştırma kapsamı dışında tutulan sanat dallarından yararlanmamak olanaksız görülmektedir. Bu nedenle araştırma süreci içinde sanat ve sanatçı kavramları ile sanatsal yaratım sürecinin tanımlanmasında bu konulardan örnekler verilme olasılığını kabul etmek gerekmektedir. Fakat bu örnekler sadece

araştırmanın amacına ulaşabilmesi için verilmiş örnekler olarak değerlendirilmeli ve araştırmanın temel amacının sınırlandırılmış konular olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Max. J. Friedlander, sanatın sadece psikolojik yönünü ele alarak, sanatı ruhsaltinsel bir olgu olarak görmüş, sanata ilişkin her türlü bilimsel çalışmanın bir ruhsaltinsel çalışması olması gerektiğini öne sürmüştür. Friedlander, böyle bir yaklaşımla sanatta yanılısamanın önemini vurgulamak istemiş, fakat diğer yaklaşımların da sanatın incelenmesinde geçerli olabileceğini onaylamıştır.²¹ Sanat eserlerini ayrı ayrı inceleme sürecinde ruhsaltiminin önemi tartışılmayacak kadar büyüktür. Fakat sanat tarihi içinde gerçekleşen değişimlerin incelenmesinde ruhsaltimini temel değişken olarak ele almak yanıltıcı olabilir. Bu nedenle, gerçekleştirilmekte olan araştırmada ruhsaltimi konularına sadece gerektiği zaman değinilecek, sanatın estetik boyutları incelenirken daha çok toplumbilimsel bir yaklaşım sergilenecektir.

²¹ E.H. Gombrich, **Sanat Ve Yanılısama**, Çev: Ahmet Cemal, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992), s.19.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, tarihsel bir sürecin sonuçlarını yorumlama amacını gütmekten dolayı tarama modelinde gerçekleştirilmiştir. Çünkü tarama modeli, bu araştırmanın amacına en uygun araştırma modeli olarak görülmüş ve araştırma sonuçlarının güvenilirliği açısından bu model seçilmiştir.

Araştırma modelinin tarama modeli olarak seçilmesinden dolayı, belirtilen konuda daha önce tutulmuş çeşitli kaynaklara başvurulmuş ve daha önce geliştirilmiş kuramlardan yararlanılmıştır. Ayrıca bu konuda yeterli görülen kaynak kişilerin görüşlerine de başvurulmuştur. Araştırma konusunda bulunan dağınık veriler araştırmanın amacı doğrultusunda ve bir sistem içinde bütünleştirilerek derlenmiş daha sonra derlenen bu veriler yorumlanmaya çalışılmıştır.

Kısaca tarama yöntemi ile gerçekleştirilen bu araştırma geçmiş olaylara ilişkin olgu bulma, ilişki kurma ve yargılarda bulunabilme amacı ile, kanıtların toplanması ve değerlendirmesini içermektedir.

Bu tür tarihsel gelişimleri çözümlenmeye çalışan tarama modellerinde veri bulunmasının ve bulunan verilerin geçerliliğinin kontrolünün güçlüğü bilinmektedir. Çünkü bu tür geçmişe dayalı verilerin genelde nesnel olmamaları gibi bazı sorunlar ortaya çıkabilmektedir. Ayrıca tarihsel verilerin eksik kalmaları da mümkündür. Hatta

bazı veriler zamanın politik, sosyolojik nedenlerinden dolayı kasıtlı olarak gizlenmiş, yok edilmiş ve değiştirilmiş olabilir. Bu nedenle, verilerin toplanmasında özellikle güvenilir kaynaklara başvurmaya çalışılmıştır.

Ayrıca, gerçekleştirilen araştırma tarihsel ve toplumsal bir sürecin yorumlanmasını içerdiğinden ve bu tür toplumsal gelişmelerin tek neden – tek sonuç ilişkisi ile açıklanamayacağından dolayı “ilişkisel tarama modeli” uygulanmıştır. Çünkü ilişkisel tarama modeli iki ya da daha çok sayıda değişkenler arasında birlikte değişimin varlığını ve derecesini belirlemeyi amaçlayan bir araştırma modelidir. Gerçekleştirilen araştırmanın da sanat tarihi içinde yaşanan gelişmelerin toplumsal boyutlarını irdelemesi ve bu tür toplumsal gelişmelerin çoklu neden sonuç ilişkileri ile karşılıklı etkileşim içermesi, araştırma modeli olarak ilişkisel araştırma modelinin seçilmesinin en önemli nedenleridir.

3. MEKANİK SANAT-ELEKTRONİK SANAT VE SANAT KAVRAMI

3.1. Giriş

Sanat tarihine bakıldığında birçok sanat dalının ve sanat akımının ortaya çıktığı ve belirli bir süre varlığını sürdürdüğü görülür. Bu sanat dalları ve akımları kendi başlarına diğer sanat dalları ve akımlarından farklılaşan özellikler taşıyarak da, kendinden önceki sanat dalları ve akımlarının izlerini taşır, kendinden sonra gelen sanat dalları ve akımlarına kendi özelliklerinden miras bırakırlar. Bu nedenle hangi sanat dalı ve sanat akımı ele alınır alınsın, bu sanat dalı ya da akımını sadece kendi başına incelemek ve sadece kendine özgü özellikleriyle, diğer sanat dalları ve akımlarından ayırtırmak hemen hemen olanaksızdır. Çünkü her sanat dalı ya da akımının kendinden önceki sanat dalları ya da akımlarından bir şekilde etkilendiği ve kendinden sonra gelecek olan sanat dalı ve akımlarını da etkileyeceği genel bir görüştür.

Bu sonu gelmeyecek gibi görünen süreç, aslında birçok nedene bağlı olarak sürekliliğini korumuş ve hala da süregelmekte olan bir süreç olarak kabul görmüştür. Yaşamın hiçbir zaman duraklamadığı ve sürekli kendini yenilediği, geliştirdiği düşünüldüğünde, yaşamın bir parçası olan sanatın da bu gelişim ve yenilenmeden payını almaması oldukça zordur. Özellikle “sanatın hayatın yerini tuttuğu, sanatın insanla

çevresi arasında bir denge sağladığı”²² görüşü göz önüne alındığında, yaşam ve sanat arasındaki bu ilişki daha da anlamlı bir hal almaktadır.

Bu görüşe göre, yaşam ve sanatın iç içe oluşu, yaşanan bu sürekliliğin sonuçlarının sanat alanında da görülmesine yol açmakta, sanatı da devingen bir yapıya sokmaktadır. Bu devingen yapı hemen hemen her dönemde insanoğlunun yaşamla olan dengesini de düzenlemekte, insanoğlunun gerçekleşen bu değişimlere adapte olmasını kolaylaştırmaktadır.

Yaşanan bu değişimler aslında insanoğlunun çevresi ile olan ilişkileri sonucu ortaya çıkmış değişimler olarak da adlandırılabilir. İnsanoğlunun kendine daha iyi bir yaşam için verdiği mücadele her alanda sürdüğü gibi sanat alanında da süregelmektedir. İşte bu mücadelenin sonunda gerçekleşen değişimlerin ortaya çıkardığı yeni sonuçlar, insanoğlunun çevresi ile olan ilişkilerini yeniden düzenlediği gibi, sanat alanında da yeni düzenlemelerin oluştuğu görülmektedir.

Gerçekleşen bu değişimleri sadece bir değişkene bağlayarak ifade etmeye kalkışmak hatalı olacaktır. Çünkü bu değişkenler tıpkı insanoğlunun yaşamı kadar karmaşık ve çok yönlü ilişkiler içinde gerçekleşmektedir. İnsanoğlunun yaşam sentezi nasıl tek bir değişkenle değerlendirilemeyecek bir bütünü kapsamaktaysa, sanatta gerçekleşen değişimler de tek bir değişkenle ifade edilemeyecek kadar karmaşıktır. Bu karmaşıklığın nedeni ise yine insanoğlunun yaşamı içinde gelişen ilişkiler yumağında gizlidir. Örneğin, Paul Klee sanatçıyı çokbiçimli dünya ile mücadele eden bir yaratıcı olarak görmektedir.²³ Klee'nin dünyayı çokbiçimli olarak tanımlaması ve sanatçıyı da bu çokbiçimli dünya ile mücadele eden bir yaratıcı olarak görmesi, sanatçının yaşadığı dünyanın ve sanat kavramının tek değişkenle açıklanamayacak kadar karmaşık bir yapıya sahip olduğunu yansıtmaktadır.

²² Ernst Fisher, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, (İstanbul: Konuk Yayınları, 1974). s. 7.

²³ Paul Klee, **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev: Mehmet Dünder, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999). s. 17.

Bu bakış açısıyla mekanik ve elektronik sanat ayrımını incelerken, değişimleri sadece “mekanik” ve “elektronik” kavramları gibi teknolojik olgular içinde tutmak ve diğer değişkenleri göz ardı etmek yanıltıcı olacaktır. Her ne kadar “mekanik” ve “elektronik” kavramları teknolojik içerikler taşıyalar da, yanlarına gelen “sanat” kelimesi ile kazandıkları anlam daha da genişlemekte, sadece bir sanat eserini değil, oldukça kapsamlı ve karmaşık sanat dönemlerini ifade etmektedir. Yani mekanik sanat kavramı sadece mekanik yollarla üretilmiş sanat eserini değil, sanat eserlerinin mekanik yöntemlerle oluşturulduğu kapsamlı ve çoklu ilişkilere dayanan farklı bir dönemi karşılamaktadır. Aynı durum elektronik sanat kavramı için de geçerlidir. Bu çok yönlü ve kapsamlı ilişkiler, sanat eserlerinin sadece hangi yöntemlerle ve hangi sanat ortamlarında üretildiklerinin değil, bunun yanında hangi toplumsal yapı içinde ve hangi toplumsal koşullarda gerçekleştirildiklerinin de önemini arttırmaktadır.

Bu tür bir akış içinde öncelikle sanat kavramının tartışılması daha sonra ise mekanik ve elektronik sanat kavramlarının irdelenmesi daha anlaşılır olacaktır. Ayrıca bu konuların tartışılması ile birlikte, gerçekleşen bu süreç içinde sanatın özünün de göz önünde bulundurulması önem taşımaktadır. Çünkü sanat kavramında belki de en önemli konu olarak sanatın özü ön plana çıkmaktadır. Sanatın özünde yaşanan değişimler ya da gelişmeler sanat kavramlarını doğrudan etkileyeceği gibi, neyin sanat olup, neyin sanat olmadığı konusunda ipuçları verebilecek kadar önem taşımaktadır. Bu durumda, mekanik ve elektronik sanat kavramlarının ele alınmasıyla birlikte sanatın özünde yaşanan sürecin tekrar gözden geçirilmesi ayrı bir anlam kazanmaktadır.

İşte bu nedenlerden dolayı, mekanik dönemden elektronik döneme geçilirken sanat kavramının geçirdiği evreleri, gerçekleşen toplumsal olayları da göz önünde bulundurarak incelemek ayrı bir önem taşımaktadır. Sanat kavramında yaşanan değişimleri bu tür bir bakış açısıyla irdelerken, önce sanat kavramının açıklanması, daha sonra mekanik ve elektronik teknolojilerinin sanat kavramına getirdiği yeniliklerin gözden geçirilmesi, daha sonra da bu yeniliklerin sanatın özüne etkilerinin saptanması gerekmektedir.

3.2. Sanat Kavramı

Yüzyıllardan bu yana “sanat” kavramı insanoğlunun yaşamı içinde yer almakta ve kullanılmaktadır. Sanat kavramının kullanımı ile birlikte sanat kavramının ne anlama geldiği de sürekli tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmaların kapsamı aslında bir bakıma sanat kavramının yaşadığı değişimleri ve gelişmeleri de ortaya koymaktadır. Sadece sanat kavramı üzerine yapılan tartışmalardan yola çıkarak, sanat tarihinde yaşanan gelişmeleri takip etmek de mümkündür. Bu nedenle, bu kavram üzerinde gerçekleştirilen tartışmaların irdelenmesi ayrı bir önem taşımaktadır.

Sanat kavramı oldukça kapsamlı bir kavram olmakla birlikte, o ölçüde karmaşık çağrışımlar yapan bir kavramdır. Yani sanat kavramını tek yönlü olarak açıklamaya çalışmak olası değildir.²⁴ Bir başka deyişle, sanat kavramını tek bir tanımla açıklamaya çalışmak, bu kavramı etkileyen birçok değişkenin göz ardı edilmesine neden olabilir. Sanat kavramının bu özelliği dikkate alındığında, tüm değişkenlerin dikkate alınması gerektiği açığa çıkmaktadır.

Turani, sanatın varlık nedeninin hiçbir zaman aynı kalmayacağını vurgularken, sanat kavramı üzerinde yapılan farklı tartışmaları sanatın çeşitliliğine bağlamaktadır.

“...sanatta değişmez değerlerin bulunmadığı gerçeği ortaya çıkmaktadır. Zaten sanat tarihindeki yapıt çeşitliliğinin nedeni budur. Sanat yapıtında belli bir mantığın olmamasıdır ki, onun sonsuzluğunu, çeşitliliğini, renkliliğini, zenginliğini ve bir de her seferinde sanatçıda uyanan yaratıcı endişeyi sağlamaktadır.”²⁵

Bu bakış açısıyla, sanat tarihi boyunca ortaya çıkan yeni sanat kavramlarının varlıklarını sürdürmesi oldukça doğaldır. Belki de sanatın önemini bu denli arttıran ve onu yaşayan bir varlık olarak canlı tutan neden de burada yatmaktadır. Böylelikle bir sanat yapıtının mantığının hem çağına hem de sanatçısına özgü olduğunu ve geçirdiği sürecin bütün sanatçılar ve çağlar için geçerli olmadığını söylemek mümkündür. Ortaya

²⁴ John Canaday, *Mainstreams of Art*, (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1959), s. 109.

²⁵ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1998), s.10.

çıkan birbirlerinden farklı sanat eserlerinin her birinin kendi mantık yapıları içinde oturdukları gözlenebilir.

Bu nedenle sanat tarihi boyunca, sanat kavramı üzerine birçok tanımlamalar yapılmış ve bu tanımlamalarla sanat kavramı açıklanmaya çalışılmıştır. Bu farklı tanımlamaların nedenlerinin, kimi zaman ortaya çıkan sanat akımlarının sanat kavramına getirdiği yeni boyutlar olduğu, kimi zamansa sanat kavramının kendi karmaşık yapısından kaynaklandığı bilinmektedir. Sanat kavramının bu özelliği dikkate alındığında, sanat üzerine yapılan tanımlamaların çeşitliliği şaşırtıcı sayılmamalıdır. Aksine bu tanımlamalardaki çeşitlilik, sanat kavramının içinde bulunduğu karmaşık yapıyı da gözler önüne sermektedir. Sanatın insanoğlunun yaşamında bu kadar önemli bir yer tutmasının nedeni belki de karmaşık yapısından kaynaklanmaktadır. Bunun yanında, sanat kavramını açıklarken ve sanatın kaynağını analiz ederken, sanat kavramını etkiledikleri varsayılan diğer kavramların sayıca çok olması da, sanat kavramı üzerine yapılan tanımlamaların farklılaşmasına neden olmuştur.²⁶

Bu nedenle sanat kavramını salt tanımlamalarla açıklamak yerine, tarihsel bir süreç içinde aldığı yapıyı gözler önüne sermek daha yararlı olacaktır. Bu tür bir bakış açısı ile hem sanat kavramının açıklanması gerçekleştirilmiş olacak, hem de sanat kavramının yüzyıllar boyunca uğradığı değişimler ortaya çıkarılacaktır. Böylelikle çağın sanat anlayışını karşılayan sanat kavramı da netlik kazanacaktır.

Yeryüzünde gerçekleştirilmiş en eski imge üretme yöntemlerinin ve üretilmiş en eski imgelerin M.Ö. 7 ya da 6 bin yıllarında gerçekleştirildiği görülmektedir. Turani, gerçekleştirilen bu en eski mağara resimlerini birer sanat eseri olarak tanımlamakta ve bu resimlerin insanoğlunun henüz yerleşik düzene geçmediği dönemlere ait olduğunu savunmaktadır. İnsanlık tarihini de üç önemli kültür dönemine ayıran Turani, bu dönemleri “yağma kültürü”, “tarım kültürü” ve “bilimsel teknoloji kültürü” olarak adlandırmaktadır.²⁷ Turani’nin de belirttiği gibi, gerçekleştirilen bu ilk dönem mağara resimlerin yağma döneminden tarım dönemine geçiş süreci içinde gerçekleştirildiği

²⁶ Edmund Burke Feldman, *Varieties of Visual Experience*, (New York: Prentice Hall Inc. and Harry N. Abrams Inc., 1982), s. 13.

²⁷ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992), s. 10.

varsayılmaktadır. Bu nedenle gerçekleştirilen bu mağara resimlerinde insanoğlunun doğa ile doğrudan ilişkilerinin yansımalarını görmek mümkündür.

Bu resimler daha çok av ve savaş sahneleri içermekte, bir bakıma insanoğlunun doğa ile mücadelesi ifade edilirken, doğa taklit edilmektedir. İlk çağlara ait mağara resimlerinin gerçekleştirilme amacının ise, insanoğlunun doğa ile mücadelesinde kendisini güçlü hissettirecek bir büyü, bir ayin ya da bir tılsım olduğu birçok kuramcı tarafından iddia edilmektedir. Mağara duvarına çizdiği ya da boyadığı doğa betimlemeleriyle insanoğlu bir bakıma, doğa ile mücadelesinde kendisine tinsel bir güç kazandırmakta, güçlü bir hayvanı avlarken kendisini resmederek, doğa ile mücadelesini manevi anlamda kazanmış hissetmektedir.²⁸ Böylece, doğaya, hayvanlara egemen olmanın bir sembolü ya da avının şanslı geçmesini sağlayacak bir tılsım olarak yaptığı mağara resimleriyle, insanoğlunun anlık duygu ve düşüncelerini ifade etmeye çalıştığı düşünülmektedir.²⁹

İlk çağlara ait mağara resimlerini farklı şekillerde de yorumlamak mümkündür ve bu konuda birçok görüş belirtilmiştir. Dikkati çeken bu görüşlerden biri de Kagan'a aittir. Kagan, mağara resimleriyle insanoğlunun aslında bir büyü aracılığıyla avını etkileyemediğini fakat insanoğlunun kendisini etkilediğini belirtmektedir. Kagan'a göre insanoğlu mağaralara resimler yaparak kendisini sadece fiziksel olarak değil, aynı zamanda psikolojik olarak da av eylemine hazırlamıştır.³⁰ Kagan, insanoğlunun mağara duvarlarına yaptığı hayvan resimlerine büyü ve tinsel etkinlik amacıyla baltalar ve mızraklar fırlattığını iddia etmekte, resimlerin üzerindeki darbe izlerini de bunun kanıtı olarak göstermektedir. Kagan'a göre bu etkinlik, kesinlikle sistematik bir eğitim aracı olarak mağara resmini bir hedef tahtası olarak kullanma biçiminde değildir. İlk çağ insanı bu etkinliği sadece tinsel amaçlarla gerçekleştirmiştir. Kagan yine de bu etkinlik sırasında insanoğlunun hem fiziksel olarak hem de psikolojik olarak bir eğitimden geçtiğini de kabul etmektedir. Bu etkinlik sürecinde insanoğlunun algısının geliştiğini,

²⁸ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, (İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları, 1993), s. 20.

²⁹ Read, 1981, *Ön. ver.*, s. 11.

³⁰ M. Kagan, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev: Aziz Çalışlar, (İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 1993), s. 231.

ritim duygusu kazandığını ve vücudunu kullanabilme yetisinin arttığını savunmaktadır.³¹ En önemli konu ise, insanoğlunun duyu organlarının daha duyarlı bir hale gelmesinde bu etkinliğin rolü ortaya çıkmaktadır. Sanat kavramı için insanoğlunun duyularını kullanabilme yeteneği oldukça önem taşımaktadır. Çünkü sanat ancak bu duyuların estetik bir biçimde kullanılabilmesiyle ortaya çıkabilir. Sanat kavramının insanoğlunun duyuları üzerine kurulduğu düşünülürse, bu etkinliğin önemi daha da iyi anlaşılacaktır.

İnsanoğlunun av sahnelerini mağara duvarlarında tasvir etmesi bir anlamda insanoğlunun gözlem yeteneğinin geliştiğinin de bir göstergesi sayılabilir. Çünkü insanoğlu anlık duygu ve düşüncelerini ifade ederken kendi gözlem yeteneğini kullanarak doğaya öykünmektedir. İnsanoğlunun gözlem yeteneğinin o dönemlerde bile gelişmiş olması, avcılık görüşüne dayandırılmakta ve avcılık deneyimlerinin daha sonra gözlem yeteneğine dönüştüğü vurgulanmaktadır.³² Mağara resimlerindeki hayvanların ve insanların genellikle bir hareket halinde resmedilmiş oldukları düşünüldüğünde, bu tür bir yaklaşımı reddetmek olası değildir. Çünkü avcılık süreci hareket gerektiren bir olgudur. Avcılık süreci içinde sürekli hareket içinde olan ve doğayı hareket içinde gözlemleyen insanoğlunun, mağara resimlerinde gerçekleştirdiği imgelere de hareket yansımaları vermesi oldukça doğaldır. Mağara resimlerinde tasvir edilen insan ve hayvan imgelerinin hareket izlenimi taşıması, insanoğlunun gözlem yeteneğinin imgelem oluşturmaya yansımaları olarak kabul edilebilir.

Turani'nin mağara resimlerini birer sanat eseri olarak ele alması aslında ilk çağlardaki sanat anlayışının da bir yansımasıdır. İlk çağlarda gerçekleştirilen mağara resimlerindeki desen ve renk ustalığı, bu resimlerin birer primitif sanat eseri olarak kabul edilmelerini sağlamıştır. Bu resimlerden yola çıkarak tarihin ilk sanat anlayışı da ortaya çıkmıştır. İlk çağlarda, sanat kavramı özellikle "taklit", "ifade" ve "uyum" gibi kavramlardan yola çıkılarak tanımlanmaktadır.³³

³¹ Kagan, 1993, **Ön. ver.**, s. 232.

³² Tansuğ, 1993, **Ön. ver.**, s. 23.

³³ Moshe Barasch, **Theories Of Modern Art – From Plato To Winckelmann**, (New York and London: New York University Press, 1985), s.1.

Sanat kavramı içinde yer alan taklit ögesi genelde doğaya öykünme olarak belirtilmekte, sanatçının doğadaki nesnelere imgeleme yolu ile taklit etmesi ön plana çıkarılmaktadır. İlk çağların önde gelen filozofu Aristoteles'in geliştirdiği bu yaklaşımda, doğa insan ilişkisinde sanat bir taklit ögesi olarak ele alınmaktadır. Platon'un öğrencisi olan Aristoteles, Platon'un görüşlerini sistematik bir şekilde sokarak sanat kavramına daha somut bir yaklaşım getirmiştir.

“...sanatlar üç bakımdan birbirinden ayrılırlar; taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen objeler bakımından ve taklit tarzı bakımından. İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıklı olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığı ile doğayı taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder. Buna göre de bütün adı geçen sanatlar da genel olarak taklit; ritim, söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir.”³⁴

Aristoteles'in sanat kavramını tanımlarken ve sanat dallarını birbirinden ayırırken yaptığı tüm tanımlamalarda *taklit* ögesinin bağımsız bir değişken olarak ele alındığı görülmektedir. Bu nedenle tarihin en eski sanat kuramlarında bile taklit ögesinin sanat için en önemli özellik olduğu görülmektedir. Bu yaklaşım bir bakıma ilk çağlardaki estetik anlayışı da tanımlamaktadır. Çünkü sanat ve estetik her zaman aynı çatı altında irdelenen iki kavram olarak görülmüştür. Rene Hygue sanat ve estetiği iç içe iki olgu olarak tanımlamayarak aralarındaki bu yakın ilişkiyi de gözler önüne sermektedir.³⁵ Ayrıca, estetik olgusunun sanatta uyum olgusu ile olan yakın ilişkisi de sanatın estetik ile iç içeliğini göstermektedir. Bu nedenle, sanat kavramının incelenmesi sürecinde estetik ilkelerinin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Sanat kavramı içindeki değişimleri saptarken estetik anlayışlarda yaşanan değişimlerden de yararlanmak mümkündür. Çünkü genel estetik anlayışında gerçekleşen değişimlerin sanat kavramını da etkilediği bilinmektedir.

Tarihteki en eski estetik anlayışın Platon tarafından ortaya konduğu varsayılmaktadır. Platon'un Büyük Hippias, Symposion, Phaidros ve Politeria adlı diyaloglarında sanat ve güzellik kavramları üzerinde önemli düşünceler geliştirdiği

³⁴ Aristoteles, *Poetika*, Çev: İsmail Tunah, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1963), s. 11.

³⁵ Turani, 1992, *Ön. ver.*, s. 9.

bilinmekte fakat bu diyaloglarda Platon'un sanat ve estetik anlayışının Aristoteles'ten farklılaştığı görülmektedir. Platon'un daha çok idealist bir felsefenin kılavuzluğunda gelişen düşünceleri metafizik bir karakter yapısındadır. Platon'a göre sanat eserlerinin güzelliğinden bahsedilmesini sağlayan nesnelere içerdiği güzellik ideasıdır.³⁶

Aslında ilk çağlarda ortaya çıkan bu idealist eğilimi sadece Platon ve Aristoteles üzerinde yoğunlaştırmak önemli bir yanılgıya neden olabilir. Çünkü ilk çağlarda ortaya çıkan ve daha sonra Antik Yunan sanat felsefesini de şekillendirecek olan bu idealist yaklaşım, birçok filozof tarafından dile getirilmiştir. Antik Yunan felsefesi içinde yoğunlaşan idea kavramının gelişmesinde bu nedenle birçok filozofun katkısı vardır.³⁷ Yine dönemin en önemli Çinli filozoflarından Konfüçyus da "chün-tzu" kavramını, akıllı, cesur, nazik, müzik ve törenlere bağlı, haris olmayan, mütevazı bir insan olarak açıklamaktadır. Konfüçyüs'e göre ancak bu erdemleri yerine getiren insanlar birer "chün-tzu" olabilir.³⁸ Bu kavramdan da anlaşılacağı gibi, Konfüçyus'un idealizminin temelinde ideal bir insan ve ideal bir toplum yatmaktadır. Ancak ideal insana ulaşılabildiğinde ideal bir toplum yapısı ortaya çıkabilir ve ideal toplumu oluşturmak için önce bireylerin ideal yapıya erişmesi gerekmektedir.

Bu noktada, ilk çağ filozoflarının üzerinde durduğu konu aslında idea kavramında odaklanmaktadır. Filozofların söz konusu ettiği idea kavramı aslında klasizmin temellerini oluşturan yaşamı idealize etme anlayışına benzemektedir. Antik Yunan felsefesinde önemli bir yapıya bürünen klasizmin temellerini oluşturan ölçüt ve kural olgularının yerleşmesini ilk çağ filozoflarının ortaya çıkardıkları idealist öğretiye bağlamak mümkündür. İdea kavramı ile doğanın taklit edilmesi öğelerin birleşmeleriyle ortaya çıkan klasizmde, bu nedenle idea kavramı daha da önem kazanmaktadır. Platon ideayı ebedilik ve kusursuzluk olarak görmektedir. Platon, idea kavramı ile nesnel varlıkları değil, varlıkların türel biçimlerini gerçek saymaktadır. Bu nedenle Platon'un idea öğretisi Aristoteles'in biçimciliğine benzetilebilir. Bu yaklaşımı Platon'un güzellik kavramı ile örneklendirmek mümkündür. Platon, nesnelere güzelliğini dikkate

³⁶ Aristoteles, 1963, **Ön. ver.**, s. 7.

³⁷ Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1993), s.56.

³⁸ Konfüçyus, **Konuşmalar**, Çev: Muhaddere Nabi Özerdim, (Ankara: Milli Eğitim Yayınevi, Devlet Kitapları, 1974), s. 5.

almamakta, esas olarak güzellik kavramının kendisini anlamlı bulmaktadır. Çünkü Platon'un bakış açısıyla, nesnelerin güzellikleri gelip geçicidir fakat güzellik kavramının kendisi kalıcıdır. Güzellik kavramının kalıcılığı ise yine bu kavramın nesnelere gibi özdeksel olmamasına bağlıdır. İşte bu nedenle, idealar kendiliklerinden ve saltık olarak gerçekleştirirler, duyulur şeyler ve nesnelere ise ancak ideaların birer kopyalarıdır. Platon, görüşlerini bu kavrama dayandırarak, içinde bulunulan bu nesnelere dünyasını hiçbir gerçekliği bulunmayan bir semboller dünyası olarak tanımlamaktadır.³⁹

Bu bilgiler ışığında, ilk çağ sanat anlayışının doğayı taklit üzerine kurulmuş olduğunu ve bu taklit ögesinin idealist bir estetik anlayışı ile gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür. Antik Yunanda görülen sanat eserleri de bu savı destekler niteliktedir. Bu dönemin sanat eserlerindeki insan figürleri dikkate alındığında, figüratif olarak mükemmelere yakın olarak gerçekleştirilmiş çalışmalar hemen göze çarpmaktadır. Bu nedenle kimin görüntüsü tasvir edilirse edilsin, ortak bir üslup olarak ideal insan figürü ortaya konmuştur.

Sanat eserlerinde tasvir edilen kişinin vücut biçiminden çok, ortak ideal insan vücut yapısına yer verilmiş; insan vücudunun gerçekçi özdeksel yapısından çok, insan kavramının idealist yansıması önem kazanmıştır. Antik Yunan sanat üslubunda yer alan bu yaklaşımda ilk çağ filozoflarının etkisi oldukça etkili bir şekilde hissedilmektedir.⁴⁰ Antik Yunan sanatçıları, gelip geçici olan insan vücut yapısını tasvir etmek yerine, kalıcı ve ideal olan insan kavramı üzerinde odaklanmış ve insan kavramını yüceltmek için insan vücudunu ideal bir figüratif yapı içinde sunmuşlardır.

Antik Yunan sanatında varolan bu yapı bir bakıma dönemin insan ve insanlık kavramlarına bakış açısını da ortaya koymaktadır. Antik Yunanlıların insanoğlunu evrenin merkezi olarak görmeleri ve evrende varolan her şeyin aslında insanoğlu için yaratılmış olduğunu düşünmeleri, dönemin sanat anlayışına idealleştirilmiş insan figürleri olarak yansımıştır.⁴¹

³⁹ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1973), s.321.

⁴⁰ Turani, 1992, *Ön. ver.*, s. 128.

⁴¹ Lois Fichner-Rathus, *Understanding Art*, (New Jersey: Prentice Hall Inc., 1989), s. 261.

Antik Yunan sanatında insan vücutlarında ortaya konan bu ideal yapıyı Ahmet Cemal, insanoğlunun sanatla kendini yansıtırken, gerçeği değil de olması gerekeni betimlediği şekilde yorumlamaktadır.

“...sanat, insanın kendini arayış biçimlerinden biri olarak tanımlanabilir. Çünkü insanlık serüveni ilerledikçe insan artık kendini olduğu gibi yansıtmamaya başlıyor, olanın yanına bir de olması gerekeni ekliyor, insan kendi yansımalarını yaparken bir de olması gereken insanı aramaya başlıyor.”⁴²

İlk çağ sanat anlayışını betimlemekte kullanılan uyum ve ifade kavramları ise çağdaş sanat yapısı içinde oluşan ifade ve uyum kavramlarından oldukça farklıdır. İlk çağ sanat anlayışındaki ifade kavramından sanatçının kendisini ifade etmesinden çok sanatçının idealist felsefeyi ifade etmesi anlaşılmaktadır. Çünkü sanatçının kendini ifade etmesi bir bakıma kendi sanat üslubunu ortaya koyabilmesi anlamını da taşımaktadır. Oysa ilk çağ sanat anlayışındaki katı kalıplar sanatçıya böyle bir özgürlük sunmamaktadır. Sanatçının ifade yeteneği, ifade ettiği sanat eserinde oluşturması gereken uyum, genel olarak dönemin idealist sanat felsefesi kalıpları içinde kalmaktadır. Bu nedenle dönemin sanat anlayışında bireysel üslup yoktur. Dönemin sanat eserlerinde görülen üslup bireysellik taşımamakta, ortak kalıpların korunduğu genel bir üslup oluşturmaktadır. Böyle bir yapı içinde sanatçıdan çok oluşturduğu sanat eserindeki genel söylem öne çıkmakta, sanatçıların kim olduklarının önemi kalmamaktadır. Bu olgu dönemin sanatının daha çok bir anonim sanat olarak yerleşmesini de ortaya çıkarmıştır. Fakat bu olgu, ortaya çıkan sanat eserlerinde bir üslup olmadığı anlamına gelmemektedir. Sanat eserlerinde kişisel üslubun olmadığı doğrudur, fakat genel bir üsluptan söz etmek de mümkündür. Wölfflin sanat tarihinde ortaya çıkan bu tür genel üslupları “çağ üslubu” olarak adlandırmaktadır.⁴³ Wölfflin’in bakış açısıyla, Antik Yunan sanat anlayışındaki üslup da bir çağ üslubudur ve bu dönemde gerçekleştirilen sanat eserlerinde kişisel üsluplara rastlanılmamış olmasının nedeni dönemin idealist yaklaşımıdır.

⁴² Ahmet Cemal, “Modern-Klasik”, **Karşıdan Karşıya Geçerken: Sanat**, Salı Toplantıları 93-94. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s. 724

⁴³ Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev: Hayrullah Ars, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1990), s. 20.

Antik Yunan felsefesinin etkilerini Ortaçağ sanat olgusunda da görmek mümkündür. Ortaçağ sanatında ortaya çıkan kopyalama eğilimi bu sonucu doğurmuştur. Sanat eserlerinde ortaya konan düşünce, genel bakış açısını yansıtmaktadır. Bu çağda genel olarak kabul gören düşünce yapıları salt ve değişmez doğrular olarak algılanmış ve bu fikirler sanatçılar tarafından tekrar tekrar kopyalanmıştır. Bu kopyalama süreci içinde orijinal fikrin kim tarafından ortaya koyduğu önemsizleşmiş, bu fikrin herkese ait bir fikir olduğu düşünülmüştür.⁴⁴ Bu tür bir yaklaşım, Antik Yunan felsefesine de benzemektedir.

Ortaçağın yeni bir şey söylemediği dile getirilmiş olsa da, Ortaçağın yenilik duygusuna sahip olduğu söylenebilir. Ortaçağda yaygın olan kopyalama eğiliminin bu tür tartışmalara neden olması Ortaçağın yenilikleri içinde barındırmadığı anlamına gelmemektedir. Zaten kopyalamaların genel amacının fikirleri dolaşıma sokmak olduğu bilinmektedir. Fikirlerin dolaşıma sokulmasıyla, bir bakıma yeni tartışma ortamlarına zemin hazırlanmış, yeni ifade yöntemlerinin araştırılmasına yön verilmiştir.

Ayrıca Ortaçağda özgünlüğün bir kibir günahı olarak düşünüldüğü de göz önüne alındığında, kopyalama yöntemiyle fikir dolaşımının özgün fikirlerin ortaya çıkarılmasındaki önemi anlaşılmaktadır.⁴⁵ Bu nedenle Ortaçağ sanat eserleri arasında genel bir benzerliğin de bulunduğu söylenebilir. Bu genel benzerlik eserlerin birebir kopyalanması anlamını taşımamakta, eserlerin işlediği konuların kopyalanması olarak ortaya çıkmaktadır. Yüksek Ortaçağ olarak adlandırılan Gotik sanat anlayışında kopyalanan fikirler ve bu fikirlerin tema olarak işlendiği sanat yaklaşımları genel olarak dini konulardan seçilmiştir. Bu seçimin nedeni ise bilindiği gibi Gotik sanatın dine hizmet anlayışından kaynaklanmaktadır.⁴⁶

Ortaçağın sanat kavramına getirdiği bir yenilik de güzellik kavramına sadece soyut olarak değil, somut olarak da bir bakış açısı getirmesidir. Bu somut yaklaşım içinde akılla kavranılabilir güzellik, ahlaki ve psikolojik bir gerçeklik olduğu sürece

⁴⁴ Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev: Kemal Atakay, (İstanbul: Can Yayınları, 1998), s. 16.

⁴⁵ Eco, 1998, *Ön. ver.*, s. 13.

⁴⁶ Turani, 1992, *Ön. ver.*, s. 232.

güzellik olarak kabul edilir. Bu nedenle sanatın dinle olan ilişkisi de hemen göze çarpmaktadır. Özellikle Ortaçağ içinde yer alan mistik kesimin sanatı dinin bir aygıtı olarak görmesi ve dine hizmet etmesi gerektiğini düşünmesi bu sonuçlara neden olmaktadır. Aslında mistiklerin sanat ve estetik tartışmalarına getirdiği çok fazla bir şey olduğunu da söylemek mümkün değildir. Çünkü bu kesim estetiğin ne olduğunu tartışmaktan çok, estetiğin ibadet dışı amaçlarla ya da kar amaçlarıyla kullanılmasını tartışmıştır.⁴⁷

Ortaçağ sanat anlayışında bir başka etken de orta sınıfa yansıyan ve onların ruhuyla canlanmış bir edebiyat ve sanatın ortaya çıkmayıdır. Bilim ve sanatın ruhban sınıfın egemenliği altında olduğu görülmektedir. Latince'den başka bir dilin kullanılmadığı ortaçağ bilim ve sanatında sadece soylulara ilişkin düşünce ve duygular dile getirilmiştir. Mimari ve heykelde ise sadece kilise yapımında ve süslemesinde sanat eserleri ortaya konmuştur. Ortaya konan bu eserler de büyük dinsel mekanların üslûbuna bağlı kalarak oluşturulmuştur. Ortaçağa egemen olan pratik düşünce tarzı ise yeni düşünce yapılarının ortaya konmasını ya da tartışılmasını engellemiştir.⁴⁸

Ortaçağ görsel sanatlarında biçimsel olarak önem kazanan bir konu da perspektif kavramının tartışılmaya başlamış olmasıdır. Ortaçağ perspektif kavramının Rönesans'da kullanılan perspektifle karşılaştırılması mümkün olmasa da, sanat eserinde olması gereken uyum ve ahenk kavramları içinde yer almasıdır. Ortaçağ perspektifi daha çok uzakta görünenin yakında olandan daha üstte ve daha küçük görüntülenmesi şeklinde gelişmiştir.⁴⁹ Fakat bu gelişme bile estetik kavramının gelişmesi için önemlidir. Her ne kadar bu olgu yine estetik bir kalıp içinde yerleşmiş olarak oluşsa da, Rönesans'da ortaya çıkacak olan gelişmiş perspektif anlayışına temel hazırlamıştır.

Ortaçağ sanatında ortaya çıkan bu olgular dikkate alındığında, kopyalamanın çok yaygın olduğu bu dönemde sanat ve sanatçı kavramında da bazı değişimlerin gerçekleştiği görülmektedir. Bu kopyalama doğaya öykünme olarak algılanmamalıdır.

⁴⁷ Eco, 1998, **Ön. ver.**, s. 21.

⁴⁸ Henri Pirenne, **Ortaçağ Kentleri Kökenleri ve Ticaretin Canlanması**, Çev: Şadan Karadeniz, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990), ss. 162-163.

⁴⁹ Eco, 1998, **Ön. ver.**, s. 116.

Çünkü kopyalanan nesnelere yine farklı sanatçılar tarafından oluşturulmuş sanat eserleridir. Hem ilk çağlardan ortaçağ sanatına yansıyan doğayı taklit etme, hem de fikirlerin dağılımı için sanat eserlerini kopyalama anlayışları, sanat kavramını ve dolayısıyla sanatçı kavramını değişime zorlamıştır.

Doğayı taklit ederken özellikle dikkat edilen idea kavramı ile sanatçı doğayı en ideal şekilde yansıtan kişi olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçının yaratım sürecinde kendi estetik ilkelerini yansıtması ve kendi tarzını yaratması hemen hemen olanaksızdır. Bu nedenle sanatçının doğayı en iyi şekilde idealize eden kişi olarak görülmesi doğaldır. Bu tür bir bakış açısının sanat eserlerini kopyalama sürecinde de var olması şaşırtıcı olmamalıdır. Doğanın ideal bir taklidini yeniden taklit etmenin de sanat sayıldığı bu dönemde, sanatçıdan kendi bakış açısını yansıtması da beklenmemektedir.

Böyle bir ortamda aslında sanatın ve sanatçının aldığı konum daha çok zanaat yönlü bir bakış açısında yatmaktadır. Çünkü bir şeylerin çok iyi kopyalanması ancak o nesnede zanaat yönünün güçlü olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, dönem içinde sanatçı olarak adlandırılan birçok kişiye modern sanat anlayışı içinde zanaatçı olarak yaklaşılmaktadır. Örneğin, Irwin Edman, sanatı insanoğlunun duyularından hayallerine ve düşüncelerine kadar her türlü deneyimi aydınlatan bir olgu olarak görmüş, bu bakış açısıyla insanoğlunun deneyimlerini aktarma aracı olarak kullandığı yöntemleri sanat kavramı içinde tartışmıştır.⁵⁰ Edman'ın sanat kavramı üzerine kurduğu bu söylem ile ortaçağ sanat felsefesi arasında oldukça önemli farklılıkların olduğu söylenebilir.

Fakat ortaçağda görülen bu yapının Rönesans ile değiştiği görülmektedir. Özellikle Rönesans ile sanat kavramında önemli değişimlerin gerçekleştiği fark edilmektedir. Rönesans'ın ortaya çıkardığı her şeyi kendi başına yargılama, anlama, söyleme, kendine kişisel bir dünya görüşü kurma, kişisel çalışma tarzları ve çalışma gelenekleri oluşturma gibi olgular sanata da yansımıştır.⁵¹

⁵⁰ Irwin Edman, *Sanat ve İnsan*, Çev: Turhan Oğuzkan, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Amerikan, İngiliz Bilim Eserleri Serisi: 5, 1966), s. 13.

⁵¹ Elie Faure, *Yeniden Doğan Sanat*, Çev: Bertan Onaran, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi Yayınları, 1993), s. 28.

Gombrich, Rönesans dönemi İtalyan sanatçılarının sanata bakış açılarını üç ana başlık altında toplamaktadır. Bunlardan ilki, bilimsel perspektifin bulunmasıdır. İkincisi, güzel bir insan vücudunun tam bir izdüşümüne olanak sağlayacak anatomi bilgisine ulaşılmasıdır. Üçüncüsü ise, o çağda ağır başlı ve güzel hiçbir şeyden ayrı düşünülmemeyen klasik mimari biçimlerinin tanınmasıdır.⁵²

Gombrich'in ifadesinden de anlaşılacağı gibi, bilimsel perspektifin geliştirilmesi ve sanatla bilimin aynı çatı altında buluşturulması Rönesans sanatçıları için oldukça önem taşımaktadır. Ayrıca bir Rönesans sanatçısı için sanatın kazandığı bu yeni ifade biçimini bilinmesi yeterli değildir. Bu dönemde sanatçıdan öncelikle bu yeni ilkeleri derinlemesine kavraması beklenmekte, ancak bu kavrama sürecinden sonra sanatın kazandığı yeni ilkeleri uygulamaya geçirmesi istenmektedir. Aksi halde, sanatçının gerçekleştirdiği ürünler her zaman eksik kalacaktır.⁵³

Rönesans sanatı, 20. yüzyıl sanatı için de ayrı bir anlam taşımaktadır. Hatta bu sanat anlayışının modern sanat anlayışına olan yakınlığı da dikkat çekicidir. Her ne kadar yüzyılların geçmesiyle sanat alanına gelen yenilikler modern sanat anlayışını değişime zorlamış olsa da, modern sanatının temellerini Rönesans'da bulmak mümkündür.⁵⁴ Hauser, Rönesans'ın modern sanat kavramına etkileri şu ifade ile açıklamaktadır. "Rönesans'ın duyumsal yapısı, Rönesans'ın kendi psikolojisinden çok 19. yüzyıl psikolojisini sergilemektedir."⁵⁵ Bu sözlerle Hauser, Rönesans'ın sanat tarihi içindeki önemini açıklamaktadır.

Sanat kavramının dönemler boyunca değişik anlamlar kazanmasına rağmen temel yapısının Rönesans sanatının temelleri üzerine oluşturulduğu söylenebilir. Sanat tarihi incelendiğinde bazı eserlerin bazı dönemlerde sanat olarak kabul edilip, bazı dönemlerde ise sanat olarak dikkate alınmadığı fark edilecektir. Bu farklılaşmanın

⁵² E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev: Bedrettin Cömert, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986), s. 261.

⁵³ Gombrich, 1986, *Ön. ver.*, s. 262.

⁵⁴ Faure, 1993, *Ön. ver.*, s. 29.

⁵⁵ Arnold Hauser, *The Social History of Art - Volume 2*, (New York: Vintage Books, 1985), s.

nedeni aslında değişen sanat kavramında yatmaktadır. Çünkü sanat kavramının her zaman tartışmaya açık olması yeni sanat oluşumlarını ortaya çıkarmaktadır.

Sanat kavramı tartışmalarında doğal olarak sanatçı kişiliği de ön plana çıkmaktadır. Sanat kavramının değişken yapısına rağmen sanatçı kavramındaki değişim çok daha yavaş bir süreç izlemektedir. Gombrich, sanat kavramı üzerine yapılan bu tartışmalara farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır.

“Sanat adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır; yani bir zamanlar renkli topraklarla bir mağaranın duvarına becerebildiklerince bizon resmi çiziktiren, bugünse boya satın alıp reklam afişleri yapan ve yüzyıllardan beri daha birçok başka şeyler üreten insanlar. Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok, yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve de neredeyse bir korkuluk veya tapınç aracı haline gelen ve büyük S ile başlayan Sanat'ın varolmadığının bilincine varılsın”⁵⁶

Gombrich'in temel bir kaynak olan kitabına işte bu cümleler ile başlaması, sanatçı kavramının önemini vurgulamaktadır. Çünkü sanat kavramının yer ve zaman değişkenlerine göre aldığı farklı anlamlara karşın, sanatçı kişiliği genel olarak aynı anlamı taşımaktadır. Aynı şekilde Heidegger de sanat yapıtının bir yapıt özelliği taşıması için bir sanatçı tarafından yaratılmış olması gerektiğini savunmuştur. Sanat yapıtının üretilmesinden sonra yeryüzünde kendi alanını oluşturmuş olması ve sanatçıyla bağlarını koparması, kendisini yaratan sanatçıdan bağımsız bir nesne olmasını engellemektedir. Sanat yapıtının özerkliği, kendisini yaratan sanatçıyla sınırlanmıştır.⁵⁷ Bu nedenle, sanat kavramının incelenmesinde yaşanan değişimlerin açığa çıkarılması için sanatçı kavramından yola çıkılarak yapılan değerlendirmeler daha sağlıklı olmaktadır. İşte Rönesans sanatının modern sanata olan benzerliğini saptamakta da aynı yöntemi kullanmak mümkündür. Rönesans sanatçısının konumu ile modern sanatçı kavramının aldığı anlam karşılaştırılarak, benzerlikler ortaya çıkarılabilir.

⁵⁶ Gombrich, 1986, **Ön. ver.**, s. 4.

⁵⁷ Türker Armaner, “Özne/Nesne İkililiği Açısından Sanatçı/Sanat Yapıtı İlişkisi: Kant, Fichte, Hegel, Heidegger” **Toplum ve Bilim**, Sayı: 79, (İstanbul: Birikim Yayınları, Kış 1998), s. 88.

Rönesans sanatçıları ile çağdaş sanatçılar arasındaki temel benzerliğin “trajik insan” kavramında yattığı görülmektedir. Trajik insan kavramı, çıkışı olmayan insan, sorunların çözümleri olmayan insanı ifade etmektedir. Rönesans’ın temel aldığı Antik Yunan’daki trajedi kavramından ortaya çıkan bu olgu çağdaş sanat ve sanatçılar için de geçerlidir. Çünkü çağdaş yaşamda insanoğlunun çıkışı olmadığı dile getirilmektedir. İnsanoğlu artık hem bilim hem de sanatın gelişmesi ile gitgide bir kapana kısıldığı savunulmaktadır. Rousseau, bu tehlikeyi çok önceden görerek, bilimin gelişmesinin insanoğluna mutluluk getirmeyeceğini belirtmiştir:

“İnsanlar kırlardaki kulübeleriyle yetindikleri, hayvan postlarından giysileri dikenler ve kılıçlarıyla dikmekten, kuş tüyleri ve deniz kabuklarıyla süslenmekten, bedenlerini renk renk boyamaktan, yaylarını ve oklarını olgunlaştırmaktan ya da güzelleştirmekten, keskin taşlarla balıkçı kayıkları ya da kaba çalgılar oymaktan öteye gitmedikleri, kısacası, bir tek kişinin yapabileceği işler, birçok ellerin yardımını istemeyen sanatlarla uğraştıkları sürece, yaradılışlarının elverdiği kadar özgür, sağlam, iyi ve mutlu olarak yaşadılar. Aralarındaki bağımsız bir alış verişin rahat yararlarını tattılar; ama bir insanın başka birisinin yardımına muhtaç olduğu, bir kişinin iki kişilik yiyecek edinmesinde fayda görüldüğü andan sonra eşitlik ortadan kalktı, mal mülk işe karıştı, çalışma zorunlu olmaya başladı; geniş ormanlar insanların alın teriyle sulanması gereken yeşil ovalara dönüştü ve az sonra bunlar içinde köleliğin ve yoksulluğun ekinlerle birlikte filizlenip çoğaldığı görüldü.”⁵⁸

Rousseau’nun bakış açısı bir bakıma çağdaş insanın da durumunu yansıtmaktadır. Çünkü çağdaş insanın yaşam alanı yeşil ovalar olmasa da beton şehirlere dönüşmüş, içinde yaşamak zorunda olduğu toplumsal düzen kendi bireyselliğini arka plana itmiştir. Bireyselliğin yerini koordinasyon almış ve insanoğlu bu koordinasyona ne kadar uyum sağladığı ile değerlendirilir olmuştur.

Bu toplumsal düzenden sanatın da sanatçının da etkilenmemesi olanaksızdır. Çağdaş toplumun üyeleri olan sanatçılar, yaşadıkları bu buhranı sanat eserlerine yansıtarak çözüm aramaya çalışmışlardır. Aslında toplumsal ve sanatsal buhranlar

⁵⁸ J. J. Rousseau, **Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev**, Çev: Sabahattin Eyüboğlu. (İstanbul: Cem Yayınevi, 1998), ss. 3-22.

sadece yaşanan çağa özgü buhranlar değildir. Her çağın kendine özgü buhranları olmuş ve her çağda toplumlar kendileri için çıkış noktaları aramışlardır.

Sonuç olarak sanat kavramının aldığı tanımlar değişime uğramış, bir dönemde sanat eseri olarak kabul edilen ürünler başka bir dönemde sanat eseri olarak kabul edilmeyebilmiştir. Sanatta yaşanan bu değişimlerde sadece bir kavramın değişmeden kaldığı ve sanat kavramına devinim kazandırdığı görülmektedir. Bu kavram da sanatçı kavramıdır. Çünkü her dönemde sanatçılar olmuştur ve olacaktır.

3.3. Sanat, Teknik ve Bilim İlişkisi

Sanatın bilimle ilişkisi yüzyıllardan bu yana tartışıla gelmiştir. Sanat ve bilim insanoğlunun yaşamı içinde iki önemli olgu olarak yer alırlar ve diğer tüm olgular gibi hem insanoğlunun yaşamıyla hem de birbirleriyle sıkı bir iletişim içindedir. Bu iletişim ile birlikte ortaya çıkan etkileşim farklı yönlerden ve farklı açılardan insanoğlunun yaşamına dahil olmuştur.

Aslında bu iki temel olgu arasında önemli benzerliklerin olduğunu söylemek mümkündür. Sanat ve bilimin yaşam alanlarına bu derece etki etmesinin bir nedeni de belki de aralarında bulunan bu benzerlikte yatmaktadır. Bilimle sanat arasında gelişen bu benzerliğin temellerini yine antik çağda bulmak mümkündür ve bu çağda kullanılan *techne* kavramı bu benzerliği açıklamak için yeterlidir. Bir Yunan terimi olan *techne* kavramı daha çok sanat alanında kullanılmaktaysa da, Antik Yunan Çağı'nda bu kavramın sadece sanat alanı ile sınırlı kalmadığı görülmektedir. Tüm insan etkinlikleri, hünerleri ve hatta bilgileri, bu çağda *techne* kavramı ile açıklanmaktadır. Yani bir bakıma insan yetisinin hakim olduğu tüm alanlarda kullanılan bu kavram, özellikle insanoğlunun gerçekleştirdiği etkinliklerde ideanın aranmasıyla birleşmekte ve bu etkinliklerin en yetkin bir şekilde gerçekleştirilmesi anlamına da gelmektedir. Daha sonra Latince "ars" kavramı ile eş anlamlı bir hale gelen *techne* kavramı, sanat kavramının oluşmasında bir yapı taşı olma özelliği kazanmıştır.⁵⁹

⁵⁹ Barasch, 1985, *Ön. ver.*, s. 2.

Techne kavramının ilk kullanımlarında doğaya karşıt bir yapı içinde olduğu hemen göze çarpmaktadır. O halde bu kavramın ortaya çıkmasındaki ilk öge, doğal olmamasıdır. Bu ifadenin bir başka anlamı ise, “insanoğlu tarafından üretilmiş olmak” olgusunda yatmaktadır. Bu nedenle bir edimin *techne* kavramı ile anılabilmesi için ilk koşul insanoğlu tarafından üretilmiş olmasıdır. Diğer koşul ise insanoğlunun bu eylemi “önceden tasarlanmış bir amaç doğrultusunda gerçekleştirmesi” gerektiğidir. Bu iki koşulun birleşmesinde ise *techne* kavramının genel bir tanımı ortaya çıkmaktadır. O halde *techne* kavramı, insanoğlunun önceden tasarlanmış bir amacı gerçekleştirebilmek için uyguladığı süreç olarak cümleleştirilebilir.⁶⁰ *Techne* kavramının ilk kullanımlarındaki farklılıktan dolayı sanat kavramı da farklı anlamlar içerebilecek kullanım alanları bulmuştur. Örneğin, sanat kavramı resim sanatı, heykel sanatı gibi olgular içinde kullanıldığı gibi, tarım sanatı, tıp sanatı, marangozluk sanatı gibi anlamlar içinde de kullanıla gelmiştir. Sanat kavramının kullanımlarındaki sapmanın nedenlerini, Antik Yunan Çağı’nda ortaya çıkan *techne* kavramında ve bu kavramın kullanım alanlarında bulmak mümkündür. *Techne* kavramı Antik Yunanda sadece yüksek sanatlar ve güzel sanatlar içinde kullanılmamış, aynı zamanda zanaatsal edim ile beceriyi de ifade etmiştir. *Techne*, varlığa getirmeye ait bir kavramdır.⁶¹ Özellikle *techne* kavramının Antik Yunan Çağı’nda ortaya çıkan idealist görüş ile birleşmesi ile birlikte tüm yaşam alanlarında kullanıldığı görülmektedir.

Techne sözcüğü Platon’un dönemine kadar *episteme* sözcüğü ile birlikte yol almıştır. *Techne* ve *episteme* sözcükleri, en geniş anlamlarıyla bilmeye verilen adlardır. Her iki sözcük de bir şey üzerinde söz sahibi olmayı dile getirirler.⁶² *Techne* kavramını Aristoteles’in felsefesinde de görmek mümkündür. Aristoteles, *techne* kavramını insanoğlunun tüm etkinlikleri için kullanmak yerine sadece üretim olgusu içinde kullanmıştır. Bu bakış açısı Aristoteles’in sanatta öykünme kuramı ile de örtüşmektedir. Sanat eserini doğaya öykünerek ortaya çıkarılmış ve bir amaca yönelik oluşturulan son form olarak tanımlayan Aristoteles, *techne* kavramını da bu ürünün gerçekleştirilmesi süreci içinde görmüştür. Aristoteles’e göre, daha önceden varolan doğal bir olguya

⁶⁰ Barasch, 1985, *Ön. ver.*, s. 3.

⁶¹ Martin Heidegger, *Teknik ve Dönüş*, Çev: Necati Aça, (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998), s. 18.

⁶² Heidegger, 1998, *Ön. ver.*, s. 18.

öykünerek oluşturulan sanat ürünü ile *techne* eylemi gerçekleştirilmektedir. Fakat bu süreç gerçekleştirilirken bazı kuralları da beraberinde getirmektedir. Bu kurallar sistemi, organize edilmiş *techne* kavramını oluştururlar ve bu kavramın oluşmasında önemli bir rol oynarlar.⁶³ Aristoteles'in sözünü ettiği bu kurallar bütünü aslında insanoğlunun bir eylemi gerçekleştirirken edindiği deneyimlerden oluşmaktadır. Deneyimler sonucu elde ettiğimiz şeylerse bilgilerdir. "Bilgi, arkasında kendisinden tümüyle başka bir şey bulunan bir icattır, içgüdülerin, itkilerin, isteklerin, korkuların, kendini etkin kılma istencinin etkili olduğu bir alandır."⁶⁴ Deneyimler sistematik kurallar halini aldığı anda ise bir bilgi birikiminin oluşturulması gerçekleştirilmektedir. İşte bu bilgi birikimi *techne* kavramı için belki de bir ön koşul olarak yer almakta ve sanat içinde de önemli bir yer kazanmaktadır.

Aristoteles Platon'dan farklı olarak *techne* ve *episteme* kavramları arasında kesin bir ayrım yapmıştır. Aristoteles, bu ayrımı yaparken neyi nasıl açığa çıkardığını dikkate alarak, *episteme* sözcüğünü bilgi olarak, *techne* sözcüğünü ise kendi kendine varolmayan ve henüz ortada olmayan, bu nedenle şu ya da bu şekilde görünüp farklı farklı şekiller alabilen şeyleri açığa çıkartan olgu olarak açıklamıştır. Bu nedenle *techne* sözcüğünde belirleyici olan özelliğin imalatta ve hünarlı oluşturma ya da araçların kullanımında olmadığı, aksine açığa çıkartma olgusunun bir belirleyici özellik olarak öne çıktığı görülmektedir. Bu nedenle, *techne* imal etme olarak değil de açığa çıkartma olarak varolmaktadır.⁶⁵

Sanatın bir imal etme eyleminden çok açığa çıkartma eylemi olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sanat ve *techne* arasındaki ilişki daha da belirginleşmektedir. Bu özellik Yunanca *techne*'ye ait olan anlamına gelen teknik kavramı ile sanat anlayışında yerini almıştır. Heidegger, teknik sözcüğünün de aynı *techne* sözcüğü gibi bir açığa çıkartma biçimi olduğunu savunmuştur. Heidegger'in bu varoluşçu bakış açısı ile teknik sadece bir amaca yönelik geliştirilen bir araç olarak görülmemiş, aksine amacı da etkileyen bir süreç olarak dikkate alınmıştır. Teknik her ne kadar daha önceden

⁶³ Barasch, 1985, **Ön. ver.**, ss. 2-4.

⁶⁴ Michel Foucault, "Bilme İstenci", **Ders Özetleri**, Çev: Selahattin Hilav. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992), s. 46.

⁶⁵ Heidegger, 1998, **Ön. ver.**, s. 18.

belirlenmiş amaçlara yönelik bir araç olarak görülse de, araç seçimini belirleyen amacın da bir neden olduğu düşünülürken, tekniğin kendisinden çok tekniğin özünün kavranması önem kazanmaktadır. Tekniğin özünü kavramak, tekniğin ruhunu ele geçirmektir ve asıl olan da budur.⁶⁶

Yeryüzünde ortaya çıkan tüm sanat dalları incelendiğinde, her sanat dalının kendine özgü bir bilgi birikimini gerektirdiği görülecektir. Bir ressamın fırça tekniğini bilmesi gerektiği gibi, bir heykeltıraşın da yontma tekniğinden haberdar olması gerekmektedir. Ayrıca sanatçılardan sadece bu konulardan haberdar olmaları beklenmemekte, bunun yanında bu bilgilerin iyi bir uygulayıcıları olmaları istenmektedir. Yani iyi bir sanatçıda aranan özelliklerin başında gerçekleştirdiği sanat dalının sistematik üretim biçimlerini bilmesi gelmektedir. İşte bu bilgi birikimi hem Aristoteles'in söz ettiği *techne* sürecinde dikkat edilmesi gereken kurallar bütünüdür, hem de Heidegger'in özellikle vurguladığı tekniğin ruhunu yakalama biçimidir. Bu nedenle, sanatı tekniğin ruhunun ele geçirildiği, tekniğin özünün kavrandığı bir alan olarak görmek mümkündür.

Her sanatın kendine ait bir tekniği olduğu düşünülürken bu kavram daha da önem kazanmaktadır. Çünkü her sanatın kendine özgü tekniğini kullanan sanatçıdan, o tekniğin ruhunu ya da özünü yakalaması beklenir. Sanatı üreten, yani sanat eserini açığa çıkaran, sanatı var eden göz önünde bulundurulduğunda sanatçı kavramı öne çıkmaktadır. Çünkü sanatsal olarak varolan, varolma sürecini kendi içinde değil bir başka şeyin içinde taşımaktadır. Bu şey de sanatçıdır.⁶⁷ Teknik her sanat için farklı özellikler gösterse de sonuçta sanatçı yaratıcılığı ile bütünleşir ve sanatçının yaratım süreci içinde yerini alır. Sanatçı, sanat eserini açığa çıkarmada tekniği kullanırken bir bakıma bu tekniğin gelişimine de katkıda bulunur. Yani *techne* kavramı ile episteme kavramının sanata yansması içinde kendini geliştirir. Bu süreç sanatçının kullandığı teknikle ilgili sistematik bilgiler bütününe sahip olmasını da gerektirmektedir. İşte sanat kavramı içinde yer alan teknik olgusunun sistematik bilgiler ışığında gelişmesini sağlayan olgu bilimdir. Çünkü, sanatçının kullandığı tekniğin oluşmasını ve gelişmesini

⁶⁶ Heidegger, 1998, *Ön. ver.*, ss. 12-15.

⁶⁷ Heidegger, 1998, *Ön. ver.*, s. 16.

sağlayan süreç sistematik bilgiler bütünü gerektirir. Bu sistematik bilgiler bütünü ise bilimin yapı taşlarıdır.

Bilim kavramının, nesne ve olaylardaki değişimlerin, gelişmelerin yasalarını açıklayan yöntemli bilgi olduğu düşünülürken⁶⁸, sanat eserinin ortaya çıkarılmasında *techne* olarak adlandırılan bu süreç, sanat ile bilim arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Sanat bir yaratma kapasitesidir ve bu yaratma kapasitesinin eyleme dönüşmesinde bilgidен yararlanır. İşte bu bakış açısı ile sanat ve bilim birbirlerinden hiçbir zaman koparılamayacak iki olgudur, çünkü sanat her zaman bilinen şeylere yani, sistematik bir şekilde ortaya çıkarılan bilgilere başvurur. Sistematik bilgilerin oluşturulması da bilimi gerektirmektedir.⁶⁹

Bilim ve sanatın, her ikisinin ortak yönü, önce bir şeye egemen olma, sonra da egemen olmak istenen şey üzerine düşünebilme, onun boyutları üzerinde daha ileri, daha üst basamakta düşünebilmedir. Sanatçının en önemli hünerlerinden biri sayılan sezgi de bilinenlere bilimsel bulgulara dayanır ve bunlardan hareketle olabirlere, olabirlere sanatçıyı yönlendirir.⁷⁰

Bilimin gelişmesi ve yeni teknolojileri kullanıma sunması ile sanatçılar ve bilim adamları arasındaki ilişki de yakınlaşmaya başlamıştır. Bu noktada her ikisinden de üreten insandan yeni bir yüksek yaratım gücü beklenmekte, sanat, teknoloji ve bilim arasındaki iletişim metotlarının özümsemesi de istenmektedir. Bu niteliklerde ortaya çıkacak sanat eserleri yaşamın içinde kendilerine yer bulabileceklerdir.⁷¹

Ayrıca sanatın bir bilgi kaynağı olduğu da unutulmamalıdır. Sanat aynı zamanda bilimin yetersiz kaldığı sınırlara da atıfta bulunarak, bilginin sanatın dışındaki yöntemlerle üretilmediği noktada yardıma koşarak önemli bir işlev gerçekleştirir. Böylelikle sanat bilgi alanımızın genişlemesine yardımcı olur. Varolan bilgilerimizi de

⁶⁸ Orhan Hançerlioğlu, *Toplumbilim Sözlüğü*, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986), s. 48.

⁶⁹ Barasch, 1985, *Ön. ver.*, s. 4.

⁷⁰ Sıtkı Erinc, *Sanatın Boyutları*, (İstanbul: Çınar Yayınları, 1998), ss. 47-49.

⁷¹ Philip Hayward, *Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century*, (London: John Libbey and Company Ltd., 1992), s. 248.

sürekli sorgulayarak onları canlı tutar, gelişmelerini sağlar. Bilimin elinde henüz uygun araçların olmadığı zamanlarda sanatsal sezgiler bilgilerin oluşmasına rehberlik eder.⁷²

Bilim de tıpkı sanat gibi toplumsal bir çıktı olarak kabul edilir ve sosyal yaşama birinci derecede etki eden etkenlerin başında gelir. Tıpkı sanatta yaşanan değişimlerin toplumları etkilemesi gibi, bilimsel gelişmelerin de toplumu etkilediği kaçınılmaz bir gerçektir. Bilimsel gelişmelerin toplumsal nedenlere dayalı olduğu görüşü savunulabileceği gibi, bilimsel gelişmelerin toplumsal değişimlere de etki ettiği söylenebilir. Tıpkı sanat ve toplum arasında gerçekleşen bu etkileşimi, yine bilim ve toplum arasında da görmek mümkündür. Gelişen bilim, yine toplum yapısı içinde kendi yerini bulur ve toplumsal yapı içerisinde kendine bir yer edinir. Böylelikle toplum içinde diğer değişkenlerle etkileşimde bulunarak kendi etkilerini gösterir. Örneğin, film teknolojisinin bir sanat ortamı haline dönüşerek toplumsal değişimlere neden olması gibi, cep telefonunun bulunması ve yaygınlaşmasının da toplum üzerinde önemli etkilerde bulunduğu gözlenmektedir.

Toplumları bu denli etkileme gücüne sahip olan bilimin, sanatı da etkilemesi oldukça olağandır. Sanat tarihine bakıldığında bu etkilerin izleri rahatlıkla görülmektedir. Örneğin, fotoğraf teknolojisinin bulunması ile fotoğraf sanatı, film teknolojisinin bulunması ile de film sanatı ortaya çıkmıştır. Bu tür örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ve belki de gelecekte, yeni teknolojiler bulunacak ve bu gelişmeler de yeni yeni sanat dalları ortaya çıkaracaktır. Sanat ve bilim arasındaki bu etkileşimin sürekliliği düşünüldüğünde, böyle bir saptamanın yapılması hayalci sayılmamalıdır. Çünkü tarih bu tür hayallerin gerçekleştiği örneklerle doludur.

Bilim ve sanat arasında yatan bir başka benzerlik de bu iki olgunun hayal gücüne dayalı olarak gelişimini sağlamasıdır. İki olgu da varlıklarını insanoğlunun hayal etme, tasarlama ve gerçekleştirme eylemlerinin bir bütünü sonucunda sürdürmektedir.⁷³ Bilimsel gelişimin temel yapı taşı olan hayal gücü insanoğlunun gelişmiş teknolojilere ulaşmasında büyük rol oynamaktadır. Yine aynı hayal gücü, insanoğlunun amaçlarını

⁷² Arnold Hauser, "Yaşamın ve Sanatın Bütünlüğü" **Anadolu Sanat**, Çev: Ahmet Cemal, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 874, Eylül 1995), s. 51.

⁷³ Toygar Akman, **Sibernetik Yaratıcılık**, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984), s. 18.

belirlemede ve bu amaçlara yönelik çabalarının ilk basamaklarını oluşturmaktadır. Bir sürecin ortaya konabilmesi için öncelikle hayal edilebilmesi gerekmektedir. Hayal edilmeyen bir sürecin insanoğlunun amaçları arasında yer alabilmesi neredeyse olanaksızdır. İnsanoğlunun bir süreci tasarlamadan önce gerçekleştirdiği ilk eylem olan hayal etme, bu nedenle hem sanat alanında hem de bilim alanında önemli bir etken olarak yerini almaktadır. Bilim bu yönüyle de sanata olan yakınlığını sergilemektedir. İlk hayal olarak ortaya çıkan olgular insanoğlunun amaçları haline geldiğinde bu amaçların ya sanat ya da bilim olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Çünkü hayalleri gerçekleştirmek için ortaya konulan ikinci süreç tasarlamadır. Tasarlama edimi ise bilgilerin sistematik hale getirilmesi ve organizasyonunu gerektirmektedir. İşte bu süreç bilimin varlığını gerekli kılar. Sonuç olarak hem sanat kavramı hem de bilim kavramı daha önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda etkinliklerini sürdürmektedir ve bu amaçların belirlenmesi sürecinde de hayallerden beslenmektedir.

Hayal kurma eyleminin insanoğlunun gerçekleştirdiği en özgür eylem olduğu düşünüldüğünde, bilimlerin ve sanatların insanoğlunu özgürleştirdiği görüşü ağır basmaya başlar. Bilimler ve sanatlar insanoğlunu sadece maddi olarak değil, manevi olarak da özgürleştirmektedir. Bilimdeki gelişmeler mesafeleri kısaltırken, sanatlar da insanoğlunun düşünsel yapısını özgürleştirmektedir.

“Bilim nasıl insanın duygularla algılanan dünyadaki özgürlüğünün dile geliyise. sanat da insanın duygu dünyasındaki özgürlüğünün dile gelişidir. Çünkü, her ikisi de kendi dünyalarının zorunluluklarının bilincindedirler ve onları değiştirebilirler. Sanat, duygu dünyasının ya da iç gerçekliğin, bilimse, görüngülerin dünyasının ya da dış gerçekliğin dünyasının yansımalarıdır.”⁷⁴

⁷⁴ Christopher Caudwell, **Yanılsama ve Gerçeklik**, Çev. Mehmet H. Doğan, (İstanbul: Payel Yayınevi Yayınları, 1988). s.166.

Sanat ve bilim arasındaki ilişkiyi Hauser şu sözlerle açıklamaktadır:

“Sanatın, bilimin salt doğruluğundan ayrıldığı noktada sanatlığına başladığı çok açık bir gerçektir. Sanat, ne bilim olarak başlar, ne de bilime dönüşerek son bulur. Ancak sanat, bilme ve sanmanın başlangıcıyla birlikte yaşamın zorunluluğundan doğar ve insan varoluşunun yorumlanmasından ve yönlendirilmesinden oluşan sonsuz yolda bilimle birlikte ilerler. Gelgelelim sanat yapıtı biçim olarak her zaman hedefine varırken, sanat bir haber ve bir öğretisi olarak hiçbir zaman hedefe varmaz.”⁷⁵

Hauser’in bakış açısı, sanat ve bilim arasındaki ilişkinin nerede başlayıp nerede bittiğini yalın bir şekilde özetlemektedir. Sanat, bilimin çaresiz kaldığı noktalarda devreye girerek bilimin çaresizliğini gidermeye çalışmakta, fakat bilimin salt doğrudanlığının başladığı yerde ise, sanat bilimin bilgi sistematığından yararlanmaya başlamaktadır. Belirli bir başlangıcı ya da sonu olmayan bu süreç insanoğlunun bilme edimini kullanmaya başlamasıyla açığa çıkmış bir süreçtir ve insanoğlunun yeryüzünde yaşamını sürdürdüğü sürece de kendini yenileyerek varoluşunu sürdürecektir.

3.4. Mekanik Sanat Kavramı

Kimi zaman sanat kavramı estetik bir olgu olarak öne çıkartılmakta ve sanatın varlığı sadece estetik yapısı ile özdeş tutulmaktadır. Oysa, sanatı sadece duygusal bir yapı olarak ele almak ve sanatın estetik yapısı içinde diğer yapı özelliklerini göz ardı etmek yanıltıcı olacaktır. Sanatın estetik yapısı olduğu kadar teknik yapısından da söz etmek mümkündür. Çünkü sanat eserinde bir estetik yapı ortaya çıkarabilmek için, öncelikle o sanat alanının tekniğinin bilinmesi gerekmektedir. Bu yapı aslında daha çok sanat eserinin üretildiği malzeme ile ilişkilidir ve sanat eserinin üretim biçimlerine ilişkin sistematik bilgiler, sanat eserlerinin üretildiği malzemenin kendi özellikleri ile benzeşmektedir. Bu nedenle sanat eserinin üretim biçimlerini içeren sistematik bilginin ve bu bilgilerin oluşturduğu kuralların, sanat malzemelerinin özelliklerine göre oluşturulduğu söylenebilir.

⁷⁵ Hauser, 1995, **Ön. ver.**, s. 54.

Tunalı, sanat kavramını ontolojik olarak incelerken sanat eserlerinin bilgiye dayalı olan sanat malzemesini real tabaka olarak tanımlamıştır.⁷⁶ Bunun nedenini ise bu eserlerin estetik obje olarak varlık koşullarıdır. Birer cisim, birer obje olarak varlıklarını sürdürüyor olmalarıdır. Sanat eserlerinin bu varlık biçimleri kendi üretim bilgi sistematiğini de beraberinde getirmektedir. Bu üretim sistematiğinin içerdiği bilgiler ışığında sanat eserleri meydana getirilmekte ve her oluşturulan sanat eseri ile bu sistematik bilgiler tazelenirken, bazen de yeni bilgilerin üretilmesine zemin hazırlanmaktadır.

Sanat tarihi sanat eserlerinin oldukça farklı malzemelerden üretildiği bir tarihi oluşturmaktadır. İnsanoğlu birçok nesneyi sanat malzemesi olarak kullanmış ve bu sanat malzemelerini sanatın ortamı içine dahil etmiştir. Kullanılan sanat malzemelerindeki bu çeşitlilik bir bakıma hem gelişen teknolojiyi gözler önüne sermekte, hem de insanoğlunun kendini ifade etme çeşitliliğini yansıtmaktadır. Her sanatçı kendini ifade edecek farklı sanat malzemeleri kullanarak Heidegger'in tekniğin araç olmaktan çok nedensel bir yapı kazanması savını da kanıtlamaktadır. Çünkü sanatçılar kendilerini ifade ederken, iletilerini seçtikleri sanat malzemeleri ile de desteklemektedir. Bu nedenle sanat malzemesi sanat kavramı içinde önemli bir yer edinmiştir. Sanat malzemelerinin işleniş biçimleri de önem kazanmış ve ortaya çıkan sanat eserlerinde etkin bir yapı oluşturmuştur.

Bilim ve teknolojinin gelişimi insanoğlunun bilgi birikimine yeni bir kavram daha kazandırmıştır. Bu yeni kavramın adı ise mekaniktir. Yani üretim biçiminin mekanik olarak gerçekleştirildiği bir süreci ifade eden yeni bir dönemin başlangıcıdır. Aslında insanoğlu mekanik olgusunu yeryüzünde bulunduğundan bu yana kullanmaktadır. Çünkü mekanik aslında hareket ve kuvvet teorilerinden yola çıkan bir kavramdır. Mekanik bilimi de kuvvetleri ve bunlarının etkilerini inceleyen bilim dalıdır. Bu nedenle mekanik kavramında iki olgunun önem taşıdığı görülmektedir. Bunlardan ilki hareket ve diğeri de kuvvettir. Hareketin neden olduğu kuvvet ya da kuvvetin neden olduğu hareket mekanik biliminin konusu içinde yer alır.

⁷⁶ İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1984), s. 58.

Mekanik sanat kavramı da çıkış noktasını buradan alır, fakat biraz da anlam kayması yaşayarak sanat dünyası içinde kendi yerini bulur. Mekanik sanat, açığa çıkma kaynağının insanoğlunun gücü olduğu sanat alanını ifade eder. Bu nedenle mekanik sanat kavramı sanat malzemesiyle yani sanatın real tabakası ile doğrudan ilişkilidir. Önemli olan sanat malzemesinin mekanik yollarla işlenebilir olmasında yatmasıdır. Örneğin, bir ressamın resim yapabilmesi için kas gücünü kullanması gerekmektedir. Aynı olgu bir heykeltıraş içinde geçerlidir. Üretilen sanat ürününün temel kaynağı insanoğlunun kas gücünde statik olarak yerini korumakta ve dinamik enerji olarak açığa çıktığında sanat ürünü oluşturmaktır.

Heykeltıraşın malzeme olarak kullandığı mermer, ağaç, kil ya da buna benzer fiziksel malzemelerin sanat ürünleri olarak açığa çıkabilmesi için sanatçının fiziksel bir güç harcaması gerekmektedir. Harcanan bu fiziksel güç, bir başka deyişle sanat eserinin oluşumunu sağlayan ilk enerji kaynağı olan insanoğlunun bedeninde gizlidir. Bu fiziksel etkileşime bağlı olarak üretilen sanat eserleri mekanik sanat eserleri olarak adlandırılmaktadır.

Burada fotoğraf diğer mekanik sanat dalları ile olan farklılıkları ile dikkat çekmektedir. Fotoğraf, diğer sanat dallarına oranla daha az insan gücüne bağımlı olarak gerçekleştirilen bir tekniktir. Bu nedenle fotoğraf sanatı da aynı teknik ve teknolojiyi kullanmasından dolayı oldukça az bir kas gücü gerektiren bir sanat dalıdır. Fakat bu etken fotoğrafın da bir mekanik sanat sayılmaması için neden değildir. Çünkü fotoğraf her ne kadar oldukça az bir kas gücü ile ortaya çıkarılan bir görüntü üretme tekniği olsa da, temel teknolojisi ile mekanik bilimine dayanmaktadır. Fotoğraf makinesinin dayandığı optik ve mekanik teknolojisi onun mekanik sanatlar içine dahil edilmesine yol açmaktadır.

Aynı şey film teknolojisi ve film sanatı için de geçerlidir. Sonuçta görüntü üretme süreci, hem latent imgenin oluşum aşamasında hem de karta baskı aşamasında mekanik bir etkileşimi gerekli kılmaktadır. Film kamerası ve projeksiyon cihazlarının mekanik kurallara göre çalışması da aynı durumu film için de geçerli kılmaktadır.

Sonuç olarak bir sanat eserinin mekanik sanat eseri olup olmadığının belirlenmesi sürecinde iki önemli olgu öne çıkmaktadır. Bu olgular sanat eserinin üretim süreci içinde sanatçının üretim sürecine etkisi ve sanat malzemesinin sanat eseri haline dönüşmesinde gerçekleştirilen değişimin fiziksel nedenleridir. Bu iki olguda birbirleriyle ilişkilidir ve bu ilişki sanat eserinin üretim sürecini de etkilemektedir. Örneğin, mekanik yöntemlerle ve fiziksel bir süreç içinde işlenmeye izin veren sanat malzemelerinin kullanımı, sanatçıyı doğal olarak mekanik bir üretim sistemi içine sokmaktadır. Sanat eseri ile mekanik ve fiziksel bir etkileşime giren sanatçının gerçekleştirmesi gereken edimler de farklılaşmaktadır. Böyle bir süreç içinde sanatçıdan beklenen, sanat eserinin malzemesi ile fiziksel bir ilişki içine girmesidir.

Mekanik sanat eserlerinin bir başka özelliği de sanatçının sanat malzemesi ile fiziksel bir temas halinde olabilmesidir. Mekanik sanat eserlerinin malzemeleri elle tutulup gözle görülebilen ve en önemlisi dokunulabilen sanat malzemeleridir. Bu nedenle sanatçı bu tür malzemelerle doğrudan bir ilişki içine girebilmektedir. İnsanoğlunun yaşamı ve yaşamdaki nesnelere sadece beş duyusu ile algılayabildiği düşünüldüğünde, dokunma duyusuna hitap eden bir sanat malzemesinin varlığı sanatçıya önemli bir avantaj sağlamaktadır. Sanat eserlerinin üretim sürecinde, sanatçının yaratım biçimlerini etkileyen algısal etkenler dikkate alındığında bu tür sanat malzemelerinin önemi açığa çıkmaktadır. Sanatçı sanat eserini üretirken *techne* ediminin bir sonucu olarak bir alet kullanıyor olsa da, bu aletin fiziksel temasını hissedeceği için yine aynı süreci yaşayabilecektir. İşte bu tür özellikleri içinde barındıran sanat eserleri mekanik sanat eseri olarak adlandırılmaktadır.

Mekanik olarak meta üretimi tarih boyunca hep süregelen bir olgudur. İnsanoğlu mekanik olarak meta üretimini tarih öncesi çağlarda keşfederek *techne* edimini ortaya çıkarmıştır. Gelişen teknoloji ve bilimin etkileri ile mekanik kuralların üretim biçimlerini baştan başa değiştirdiği endüstri devrimi ile mekanik üretimin doruğa ulaştığı görülmektedir. Mekanik biliminin gelişmesi ile insanoğlunun seri meta üretim hayali gerçekleşmiş, gerek üretim sürecindeki yapı, gerekse toplumsal düzen yeni bir biçim kazanmıştır.

Endüstri devrimi ile gelişen makine çağı insanoğlunun toplumsal yaşamını belki de tarihin hiçbir döneminde rastlanılamayacak kadar köklü ve hızlı bir değişime uğratmıştır. Gerçekleşen değişimlere ayak uydurabilmek oldukça zordur ve bu dönem yaşanan zorlukların toplumsal yaşama etkilerinin örnekleriyle doludur. Değişen iş koşulları, oluşan yeni toplumsal yapılanmalar, yeni üretim ve tüketim biçimleri hep endüstri devriminin etkileri olarak ortaya çıkmaktadır. Daha önceden bilinmeyen mesleklerin türemesi, yeni ekonomik düzenlerin gelişmesi, ulaşım ve iletişim olanaklarının kolaylaşması gibi etkenlerin en önemli nedeni olarak endüstri devrimi görülmekte ve bu devrimin bir çıktısı olan makinelerin konumu her platformda kendine tartışma ortamı yaratmaktadır. İşte bu dönemde mekanik bilimi yaşamın tüm organlarını etkilediği gibi sanatı da etkilemiştir.⁷⁷

Bu nedenle mekanik sanat ürünlerinin en uç örnekleri, endüstri toplumunun özelliklerinin toplumsal yapı üzerindeki etkisinin artması ile görülmeye başlanmıştır. Mekanik sanat kavramının bu en uç örnekleri makine estetiği olarak adlandırılan sanat tarzında ortaya çıkmıştır. Makine estetiğinin ortaya çıkışı da bir tesadüf değildir. Özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren modern sanatçıların makinelere ilgilerinin arttığı görülmektedir. Makinelerin yaşamı bütünüyle sardığı bu dönemde sanatçıların da bu olgudan etkilenmesi oldukça doğaldır. Uygulamalı güzel sanatlar ve mimari arasındaki sentezden türeyen ortamın estetik aktarımı; sanat ve bilim, insan ve makine arasındaki zorlu ilişki ve bunların gözle görülebilen çelişkilerinin üstesinden gelmenin önemi üzerine kurulmuş, yeni homojen kültürün kurumsallaşması makine estetiğinin ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir.⁷⁸

Makinelerin seri üretim amacıyla üretildiği bu dönemde, seri üretilen bu ürünlerin sadece işlevsel özelliklerinin bulunduğu bilinmektedir. Amaç daha fazla üretmek ve daha ucuza üretimi gerçekleştirmektir. Bu nedenle makinelerle gerçekleştirilen ürünlerde estetik bir tarz görmek mümkün değildir. Çünkü amaç sadece işlevseldir ve üretilen ürünlerde sadece işlevsellik aranmaktadır. Üretilen ürünlerin

⁷⁷ Charles R. Walker, **Modern Technology and Civilization**, (New York: McGraw Book Company, Inc., 1962), s. 19-23.

⁷⁸ Frank Popper, "Elektronik Sanatın Kökenleri", **Adam Sanat**, Sayı: 135, Çev: Alper Altunay. (İstanbul: Anadolu Yayıncılık A.Ş. Şubat 1997), s. 62.

yaşam alanlarında kendi görevlerini yerine getirebilmeleri yeterlidir. Bunun dışında başka bir özellik aramak üretim maliyetlerini arttıracığından gereksiz görülmektedir.⁷⁹

Bu çağda makine estetiği tarzı ile üretilen sanat eserlerinin yapıları da yine makinelerin işleyiş biçimlerine benzemektedir. Bu yaklaşım bazı sanatçılar için bir lirik güzellik ifadesi olarak görülmüş, bazıları içinse insansızlaşmanın sembolü olarak ele alınmıştır. Makine estetiğinin hakim olduğu resimlerde yine makineleşmiş bir dil kullanılmış, bu radikal yaklaşımla anti-estetik bir yapı oluşturularak modern yaşamın soğuk yüzü sorgulanmıştır. Doğanın farklı tasvirleriyle dolu olan resim sanatı geometrik görsel düzenlemeler içermeye başlamış, üretilen heykelerde makinelerin izleri görülür olmuştur. Sanat eserlerinde oluşturulan her biçimin işlevsel nedeni sorgulanmış, estetik amaç yerini işlevsel bir amaca bırakmıştır.⁸⁰

“Makine estetiği, estetik kaliteyi en iyi biçimdeki bezeme ve benzeri eklentilerden yoksun, sadece işlevine göre tasarlanmış biçiminin simgelediğini kabul eder. Bu anlayışa göre tasarlanan bir ürün, hem bir makine gibi işlevsel öğelerin toplamından oluşacaktır, hem de geleneksel yöntemlerle üretilse bile, endüstriyel bir yapım sürecinin ürünüymiş izlenimini verecektir.”⁸¹

Makine estetiğinin uygulayıcıları aslında sadece makineleşmiş toplumsal düzeni sorgulamamışlar, bunun yanında mekanik üretimin en üst düzeye çıktığı bir çağda sanat eserinin geleceğini de tartışmışlardır. Mekanik üretim koşullarının bu denli önem kazandığı bir dönemde, aynı üretim koşullarının sanat alanına girmesi ile, sanat kavramının alacağı yeni biçimlerden endişe duyulmuş, sanatın zanaat işlevinin önemli bir kısmını makinelerin alması ile sanatçının sanata etkisi yeniden yorumlamışlardır. Örneğin, noktacıların geliştirdiği püskürtme tekniğinin daha sonra bir boya püskürtme makinesi olarak sanat alanına girmesi bile sanatçılar için farklı anlamlar taşımaktadır. Çünkü elin işlevinin yerini alan makinelerin bir gün sanatsal yaratıcının işlevini de üstlenebileceği, belki de sanatçısız sanat eserlerinin üretilebileceği tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmaların yapıldığı tarihlerde teknolojinin henüz bunu

⁷⁹ Walker, 1962, **Ön. ver.**, s. 18.

⁸⁰ Robert W. Witkin, **Art and Social Structure**, (Cambridge: Polity Press, 1995), s. 180.

⁸¹ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992), s. 153.

gerçekleştiremeyeceği bilinmektedir. Ama bir gün bunun da gerçekleşebileceği düşüncesi bile sanatçıları bu konuya daha da duyarlı bir hale getirmiştir. Sanat ve sanatçı kavramlarının yeniden tartışılmasına neden olmuştur. Özellikle sanatta zanaatın yeri tekrar ele alınmış, sanatçı kişilik ile zanaatçı kişilik arasındaki farklılıkların göz önüne çıkmasına neden olmuştur.⁸² Sanat kavramında zanaatın yerinin bu derece önemli olduğu bir dönemde, bu işlevin makineler tarafından gerçekleştirilebilmesi, dönemin sanatçıları tarafından endişe ile karşılanmıştır.

William Morris ve John Ruskin, sanatta teknolojinin etkilerini ilk fark eden sanatçılar olarak bilinir. Morris ve Ruskin 1800'lü yıllarda yaşamış iki İngiliz sanatçısıdır ve sanata, mimariye, el sanatlarına ve makineye çirkin ve biçimsiz üretim nedeniyle, gerçek ve işe uygun bir şekillendirme arzusuyla muhalefet etmişlerdir.⁸³ Gelişen İngiliz endüstrisi bu sanatçıların tepkisini kazanmış, İngiliz endüstrisindeki büyüme ve ilerlemenin etkilerinin sanat alanında da yankılarını bulmasıyla Morris ve Ruskin kendi tepkilerini sanat alanında göstermeye başlamıştır. Bu iki sanatçı, endüstri ürünlerini sadece kazanca bakan, uygunsuz, biçimsiz ve estetikten yoksun bulmuşlar ve bunun tek çözümü olarak da sanatı görmüşlerdir. Morris ve Ruskin, endüstriyel yaşamın sadece sanata olan etkilerinden rahatsız olmamışlar ayrıca bu yeni yaşam biçiminin gündelik yaşama olan etkilerini de sorgulamışlardır. Endüstrinin yarattığı hava kirliliği, işçi mahallelerindeki sağlıksız ortamlar ve yeni materyalist düzen de Morris ve Ruskin'in eleştirilerine hedef olmuştur. Yaşanan tüm bu çirkinliklerin tek nedeni endüstrileşmedir, yani üretimin teknikleşmesinde, işin mekanize edilerek çoğaltılmasında yatmaktadır. Fakat iki sanatçı da artık geri dönülemeyeceğinin farkındadır ve bu nedenle makineyi tahrip etmek yerine insan yaşamında daha faydacı ve hizmet düzenine uygun bir yapı içine sokmak istemektedir. Böylelikle insanoğlunun yarattığı teknolojinin yine insanoğluna zarar verme olasılıkları ilk kez tartışma olanağı bulmuştur.⁸⁴

⁸² Michel Ragon, *Modern Sanat*, Çev: Vivet Kanetti, (İstanbul: Cem Yayınevi Yayınları, 1987), ss. 131-132.

⁸³ Turani, 1992, *Ön. ver.*, s. 526.

⁸⁴ Turani, 1992, *Ön. ver.*, s. 527.

William Morris bu düşüncelerini eyleme geçirmek üzere 1861 yılında çok arzu ettiği el sanatları atölyesini kurmuş ve bu atölyede mekanik çağın en uç örneklerine karşı savaş açmıştır. Atölyesinde tamamen el yapımı eserlerin üretilmesini bir ilke olarak benimseyen Morris, 20. yüzyıl sanat olgusu için de çok önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Makinelerin ürettiği çirkin, estetik yoksunu ürünlere karşın el sanatlarının üstünlüğünü kanıtlamak üzere çalışmalar gerçekleştirmiştir. Morris, gerçekleştirdiği çalışmalarla, sanatın zanaat yanını tamamıyla makinelere bırakmanın hata olacağını kanıtlamaya çalışmıştır. Bu çalışmaları ile endüstrinin gerçekleştirdiği seri üretim ürünlerinde olmayı, yani sanat eserinde el hüneri olarak zanaatı vurgulamıştır. Morris'e göre zaten sanatı sanat yapan sanatçının el hüneridir, el işçiliğidir, yani zanaattır. Yaşamı güzelleştiren şey de insanın kendisine ait bir yeti olması gerekir, bu yeti de el hüneridir. Morris'in gerçekleştirdiği çalışmalar, Bauhaus Okulu'nun temellerini oluşturacak bir girişim olarak kabul edilir.⁸⁵

Aslında Morris'in teknolojiye bu bakış açısı temelsiz değildir. Bilim ve teknolojiye karşı tepkiler 1700'lü yıllarda yükselmeye başlamıştır. Rousseau "Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev" adlı çalışmasında var gücüyle bilim ve sanata saldırmaktadır. Rousseau, 1749 yılında Dijon Akademisi'nin bilimler ve sanatların gelişmesinin ahlakın gelişmesine yardım edip etmediği ile ilgili bir yarışma sorusuna katıldığı ve birinciliği kazandığı bu çalışmasında aynı konuyu işlemiştir. Rousseau'ya göre, bilimler ve sanatlar insanoğlunun özgürlüğünü kısıtlayan iki olgudur ve bu olguların gelişmesi insan yaşamına olumsuz etkilerde bulunmaktadır.

"...bilimler ve sanatlarımız geliştikçe ruhlarımız bozulmuştur...Onların ışıkları ufkumuzda yükseldikçe erdemim kaybolduğu görülmüş ve aynı olay her çağda, her yerde olmuştur."⁸⁶

Rousseau, bilim ve sanat alanlarındaki gelişmelerin insanlığı mutluluğa götürmediğini savunmakta, bu olgularla yaşamak zorunda bırakılan toplumların kendi benliklerini kaybettiklerini belirtmektedir.

⁸⁵ Özer Kabaş, "Sanat-Toplum", *Karşıdan Kaşıya Geçerken Sanat*, Salı Toplantıları: 93-94 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s.71.

⁸⁶ Rousseau, 1998, *Ön. ver.*, ss. 3-22.

“Zamanımızda sanat, daha önce ince bir zevk ve daha ustaca özentilerle birtakım kalıp ve kurallara boğulmuş olduğundan ahlak ve adetlerde bayağı ve aldatıcı bir yeknesaklık hüküm sürmekte, bütün ruhlar aynı kalıba dökülmüş gibi görülmektedir. Hep nezaket gerekleri, kibarlık zorunlulukları içindeyiz; hep adetlere, kurallara uymaktayız. Hiç kendi ruhumuza uyduğumuz yok. Kimse olduğu gibi görünmeye cesaret edemez olmuştur. Zorunlulukların sürekli baskısı altında toplum denilen bu sürüyü meydana getiren insanlar, belli durumlar karşısında hep aynı şeyleri yapacaklardır.”⁸⁷

Sanatın faydacıl yönünü dikkate alan Rousseau, bir sosyologdur ve sanat alanındaki eleştirileri ile önemli katkılarda bulunmuştur. Rousseau'nun bu sözleri yaşamın tüm olgularında olduğu gibi sanat alanında da etkilerini göstermiştir. Bilimin ve teknolojinin insansız yapısının, insanı kendine yabancılaştırdığını savunan Rousseau, insanın kendi özüne dönebilmesi için bilime ve teknolojiye sırtını dönmesi gerektiğini iddia etmiştir.

Bilim ve teknolojinin yaşamın tüm alanlarında ortaya çıkan etkilerinin sanata olan yansımalarını kinetik sanat akımında görmek mümkündür. Kinetik sanat, hem gelişen teknoloji ile ortaya çıkan toplum yapısına önemli eleştiriler getiren, hem de bunu yaparken mekanik sanatın kullanımını en üst düzede gerçekleştiren bir sanat akımı olarak bilinir. Gerçek ya da görünürde hareket içeren sanatı tanımlayan bir terimdir. 1920'lerde ortaya çıkan bu yaklaşımın en yaygın dönemi 1950'lere ve 1960'lara rastlamaktadır. Kinetik yapıt, Alexander Calder'i rüzgarla hareket eden mobilleri gibi basit; ya da Jean Tinguely'nin motorla çalışan heykelleri gibi karmaşık olabilir.⁸⁸ Bu sanat akımı, kinetik heykellerden, motorlardan, sanat eserlerinde hava ya da elle çalıştırılan bölümleri içermektedir.⁸⁹ Fakat önemli olan sanat yapıtında bir hareketin ortaya çıkarılmasıdır. Ortaya çıkarılan bu hareket ise aslında sanat yapıtının real tabakasına, yani sanat ortamına gönderme yapmaktadır. Bu ise, gelişmiş teknoloji ürünlerinin sanat eserleri içinde yer bulması olarak adlandırılabilir. Yani üretilen sanat eseri hem teknolojinin olanaklarından yararlanmakta, hem de yararlandığı bu malzemelerin temel yapı taşını oluşturan öğelere karşı çıkmaktadır.

⁸⁷ Rousseau, 1998, **Ön. ver.**, ss. 22-23.

⁸⁸ **Sanat Kitabı**, Ed: Müren Beykan. Çev: Mine Haydaroglu, (İstanbul: Yem Yayınları, 1996), ss. 505-506.

⁸⁹ “Kinetik Sanat”, **Avant-Garde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları**, Sanat Dünyamız, Sayı: 59, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Bahar 1995), s. 43.

Sanatın tekniğe duyarsız kalması olanaksızdır. Bauhaus'un kurulmasında önemli yer tutan Moholy-Nagy'nin bu konudaki farklı düşünceleri dikkat çekmektedir. Moholy-Nagy'nin düşünceleri Rousseau'nun düşüncelerinin tam zıttıdır. Moholy-Nagy, endüstri toplumunun yaşamına giren ve önemli bir yer tutan sanatın, teknikle beraber sorunlara çözüm arayabileceğini ve bulabileceğini savunmaktadır. Bu nedenle, "teknığe karşı değil, teknikle beraber", sloganını geliştiren Moholy-Nagy, insanoğlunun tekniğin neye yarayacağını bilmesi halinde tekniği yerinde kullanabileceğini iddia etmektedir. Böylelikle tekniğin kölesi değil, tekniğin efendisi olunabilir.⁹⁰ Moholy-Nagy'nin bu bakış açısı daha sonra Bauhaus Okulu adıyla bütünleşecek, teknolojinin sanatla olan yakın ilişkisi doruğa tırmanacaktır.

Emeğe ve el ustalığına dayanan Rönesans atölyelerinin örnek alınarak oluşturulduğu Bauhaus Okulu, Weimar'da bulunan Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun birleşmesinden ortaya çıkarılan bir okuldur.⁹¹ Sanat eğitiminin akademiler yerine atölyelerde yapılması gerektiğini savunan bu oluşum, kurulan okulda da aynı uygulamayı gerçekleştirmiştir. Sanat – zanaat ayrımının en aza indirildiği bu okulda sanat malzemesinin en yetkin şekilde işlenmesi amaçlanmıştır. Bauhaus'da üretilen sanat eserlerinde faydacı olma özelliği aranmış ve çalışmalar sadece tek sanat dalı ile sınırlanmamıştır. Tekstilden halıcılığa, heykelden resme, gündelik kullanımlık eşyalardan otomobil tasarımına kadar birçok olgu Bauhaus'un çalışma alanını oluşturmuştur. Bu nedenle, Bauhaus öğrencilerinin tüm bu konularda bir eğitimden geçmesi öngörülmüş, sanat eğitimi alan öğrencilerin mezun olurlarken komple bir eğitimden geçmeleri gerektiği savunulmuştur. Bauhaus'u kuranların deyimiyle, Bauhaus bir yaratıcılık okulu değildir. Bauhaus bir işçilik okuludur ve bu okulda öğretmen-öğrenci ilişkisi değil, bir usta çırak ilişkisi vardır. Sanatta yaratıcılık da okulda öğretilebilecek bir erdem değildir. Bu nedenle, Bauhaus sadece sanatın zanaat yönünü ele alan, yani sanat malzemesinin mekanik olarak yetkin bir şekilde işlenmesini amaçlayan bir okuldur.⁹²

⁹⁰ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim – Yansıtmacılıktan Oluşturmacılığa Doğru**, (İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1993), s. 77.

⁹¹ Magdalena Droste, **Bauhaus**, (Berlin: Benedikt Taschen, 1993), s. 16.

⁹² İpşiroğlu, 1993, **Ön. ver.**, ss. 86-87.

Bauhaus'un sanat kavramına etkileri ise endüstri devriminin yaşama kazandırdığı seri üretim ürünlerinin estetize edilmesinde görülmektedir. Bauhaus bir bakıma endüstri devriminin kaba ve biçimsiz ürünlerinin estetize edilmesinde önemli bir yer oynamıştır. Gündelik yaşamda herkes tarafından kullanılan seri üretilmiş gündelik eşyaların ya da insanoğlunun yaşam alanını çevreleyen hemen hemen tüm metaların biçim kazanması, bu okulun sanat yaşamına kazandırdığı etkenler olarak ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak, bir el yetisi olarak ortaya çıkan mekanik sanat eseri üretimi edimi, elin ürettiği aletin de işin içine girmesi ile farklı boyutlar kazanmaya başlamıştır. Fakat insanoğlunun zekası ve doğa ile mücadelesi bu aletleri daha gelişkin ve karmaşık yapılara sokabilme becerisini kazandırmıştır. Bu beceri ile aletleri yapan el, aletleri yapan aletleri de yapabilmenin üstesinden gelmiş, ürettiği ürünle arasında kurduğu ilişkiyi karmaşık bir yapıya sokmasına rağmen, bu karmaşık yapının avantajlarını kullanabilme başarısını gösterebilmiştir.

Ortaya çıkan karmaşık yapı, mekanik olarak bir ürün ortaya çıkarmak, var olmayanı var etmek anlamında sanat kavramı içinde yerini almıştır. Mekanik olarak üretilen sanat ürünü, gelişen mekanik teknolojisi ile farklı anlamlar kazanabilmiştir. Bu konuya en uygun örnek fotoğraf teknolojisinin ortaya çıkarılmasında ve bu teknolojinin sanat ortamı olarak kullanılmaya başlanmasında yaşanmaktadır. İnsanoğlunun ürettiği bu aygıt mekanik olarak çalışmakta ve ortaya çıkan ürün de bu mekanizmanın izlerini taşımaktadır. Fotoğraf makinesinin mekanik bir aygıt olması, onun bir sanat ortamı olmasını engellememekte, her şeyin üstesinden gelmeyi bir amaç olarak edinen insan zekası ve yaratıcılığı, bu aygıtlarla da sanat eserleri ortaya çıkartılabileceğini kanıtlamaktadır.

Mekanik üretim insanoğlunun özünde bulunmaktadır. Çünkü insanoğlunun en önemli enstrümanı olan vücudu da bir mekanizmadan oluşmaktadır. İnsanoğlunun bu en değerli varlığı belki de ortaya çıkarılabilecek en zor ve en değerli mekanizmadır. Bu mekanizma öyle karmaşık ve bir o kadar da kusursuz bir yapıya sahiptir ki, belki de kopyalanması en zor olan varlıklardan biri olarak varsayılmaktadır. Yeryüzünde hemen

hemen bütün organizmaları kopyalamayı başarabilen insanoğlu insan vücudunu kopyalayabilmeyi ancak 1990'lı yılların sonlarına doğru gündeme getirebilmektedir. Bu olgu da insan vücudunun ne kadar karmaşık bir mekanik yapıya sahip olduğunu kanıtlamaktadır.

İşte bu nedenle, mekanik bilimi insanoğluna hiç de yabancı bir bilim değildir ve bu bilimi insanoğlu yaşamının tüm alanlarında kullanabilmekte, kullanım alanları bulabilmektedir. Bu kullanım alanlarından birisi de sanat olarak ortaya çıkmakta, mekanik bilimi geliştikçe, gelişen bilimin yetkin örnekleri diğer tüm kavramlarda olduğu gibi sanat kavramı içinde de yerini almaktadır.

3.5. Elektronik Sanat Kavramı

Elektronik sanat kavramının ortaya çıkışında en önemli rolü oynayan gelişme elektriğin bulunmasıdır. Çünkü elektrik, birçok olgunun ortaya çıkmasına olduğu gibi elektronik kavramının oluşmasına da birinci derecede etkide bulunmuştur. Elektrik, iki cismin birbirine sürtünmesiyle, sıkıştırma gibi herhangi bir mekanik etki sırasında veya ısının bazı kristaller üzerindeki etkisi ile meydana gelen ve etkisini çekme, itme, veya mekanik, kimyasal, ısıl olaylar gösteren bir enerji çeşidi olarak tanımlanmaktadır.⁹³

Elektriğin bulunmasıyla insanoğlunun yaşamı bütünüyle değişmiştir. Temel olarak insanoğlunun aydınlanma gereksinimini karşılayan elektrik enerjisi, daha sonra ulaşımdan iletişime kadar birçok alanda gelişmelerin kaynağı olarak rol oynamıştır. Yaşamı bu derece etkileyen elektrik enerjisinin sanat kavramını da etki alanı içine alması olağandır. Özellikle yeni teknolojik ortamları birer sanat ortamı haline dönüştürme denemeleri için, elektrik enerjisi bulunmaz bir fırsat olmuştur.

Mekanik enerjinin sanat alanı içine dahil olmasıyla birlikte, hareket olgusunun sanatsal ürünlerde kullanmaya başlayan sanatçılar, elektrik enerjisini de bir sanat ortamı olarak kullanmakta gecikmemişlerdir. Makine estetiği tarzı ile ortaya konan yeni sanat

⁹³ Meydan Larousse, Cilt: 6, (İstanbul: Sabah Gazetesi Yayınları, 1992), s. 176.

ifadesinde yer tutan hareket kavramı, elektrik enerjisinden yararlanılarak elde edilen ışık olgusu ile birleşerek yepyeni bir sanatsal ortam oluşturmuştur. “Lumino Kinetik Sanat”, yani “Işıklı Kinetik Sanat” olarak tanımlanan bu harekette, ışığın estetik sunumu mekanik hareketin estetik sunumu ile birleştirilmiş, ortaya yepyeni bir görsel estetik yapı çıkarılmıştır. Bu görsel estetik yapı, hem hareketin insan algısında yer alan etki gücünden, hem de ışığın büyüğünden yararlanmış, bir bakıma sanat dünyasını elektronik sanat kavramına hazırlama görevini üstlenmiştir.⁹⁴

Sanat alanındaki bu gelişmelerde deneysel sanatçıların etkileri kendini hissettirmektedir. Gelenekselleşmiş sanat ortamlarının sanatı ileriye götüremeyeceğini düşünen sanatçılar, sanat dışı olarak görünen nesnelere estetik algı yaratmada kullanılabilineceğini savunmuşlardır.

Teknolojinin kullanıma sunduğu ve önceleri birer ticari ürün olarak algılanan yeni ortamlar, ardından gelen yeni bir kuşak tarafından sanatsal kullanıma sokulmuştur. Bir kuşağın sadece ticari kaygılarla ortaya çıkardığı teknolojik nesne ve ortamlar artlarından gelen yeni kuşak tarafından sanatsal ortam olarak yeniden keşfedilmişlerdir.⁹⁵ Kılıç, bu gelişmeyi bir yeniden keşif olarak kaydetmektedir. Bu bakış açısı ise teknolojinin sanatsal kullanımının yeniden keşfini ifade etmektedir. Bu bir yeniden keşiftir, çünkü teknolojik ortamlarla estetik enerjinin ortaya çıkarılmasının farkına varılmasıdır. Çünkü, teknolojinin gelişmesi ile elde edilen bir ürünün bir sanatsal ifade aracı olarak kullanılabilineceğinin ortaya konmasıdır. Çünkü bu ortamlar, sanat kavramı için yenidirler ve sanat kavramını değişime uğramaya zorlayacak kadar da etkilidirler. Sanat kavramı içinde yaşanan bu değişimlerin mimarları ise, sanat tarihi içinde öncüler (avant-garde) olarak adlandırılacak bir grup cesur sanatçıdan oluşmaktadır. Bu sanatçılar sanat kavramına oldukça önemli bir yaklaşım kazandırmışlar, sanat dışı ve endüstriyel ortamların da birer sanat ortamı olarak kullanılabilineceğini öne sürmüşlerdir.

⁹⁴ Popper, 1997, **Ön. ver.**, s. 62.

⁹⁵ Levend Kılıç, “Çoğaltım Aracından Sanat Ortamına”, **Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış**, Der: Levend Kılıç, (İstanbul: Hil Yayınları, 1995), s. 9.

Kendi çağlarında oldukça radikal bir karar olarak karşılanan bu yaklaşım, belki de sanatın bazı kalıp ve sınırlar içerisinde sıkışıp kalmasını engellemişlerdir. Sanat tarihi incelendiğinde, birçok dönemde sanatın bazı kalıplar içinde sıkışıp kaldığı ve sınırlamalarla karşı karşıya bırakıldığı görülmektedir. Bu durum sanatın ve sanatçının yaşamak zorunda bırakıldığı bir buhran olarak da kabul edilebilir. Endüstri devrimi ile ortaya çıkan yeni dünya düzeninin de sanatı böyle bir buhranla karşı karşıya bıraktığı söylenebilir. Her dönemde bir buhran olarak görülen bu tikanıklıklar, aslında sanatın gelişmesinde birer itici güç olarak da kabul edilebilirler.⁹⁶ Çünkü bu buhranları atlatmak için ortaya konulan çaba, sanat kavramını yeni anlamlar almaya zorlamıştır. Bu çabaların sonuç vermesi ile sanat kavramı dinamik bir yapı almış, değişim yolunda ivme kazanmıştır. İşte farklı sanat malzemelerinin kullanım denemeleri de sanatın karşılaştığı bir buhranı çözmek için gerçekleştirilen bir çabanın sonucu olarak kabul edilebilir.

Sanatın karşılaştığı bu yeni buhran, tekniğin bilimselleşmesi ile ve mekanik edimlerin elektronik edimlere yerini bırakması ile farklı bir boyut kazanmıştır. Endüstri devrimi ile ortaya çıkan mekanik sanat malzemeleri önce elektrik ile tanışmış, elektrik teknolojisinin hakimiyetini elektronik teknolojisine bırakması ile elektronik yöntemlerle sanat eserlerinin üretimi gündeme gelmiştir.

Elektronik çağ, mekanik çağın birçok özelliğinden yararlanmış, bir bakıma mekanik çağın kendisine ortam oluşturmasını beklemiştir. Mekanik çağın koşullarından etkilenmiş olsa bile, elektronik çağın koşulları mekanik çağdan oldukça farklı ve kendine özgü özellikler gösterir. Mekanik çağın zaferi güçle birleştirilmiş devasallıktayken, elektronik çağ daha küçük boyutlardadır ve temellerini bunun üzerine yapılandırır. Döneminde insanları hayrete düşüren büyük, gösterişli makinelerin yerini, mümkün olduğunca küçük, işlevsel görsel tasarımı güçlü elektronik ürünler almıştır. Elektronik çağın gücü az mekanda çok iş felsefesine dayanmakta, insanlara zaman kazandırma vaadi sunmaktadır.⁹⁷

⁹⁶ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan ve Sadi Öziş, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991), s. 89.

⁹⁷ Claudia Spiringer, **Elektronik Eros**, Çev: Hakan Güneş, (İstanbul: Sarmal Yayınevi Yayınları, 1998), s. 10.

Sanat eserlerinin elektronik yöntemlerle üretilmesi sürecini başlatan olgu, elektronik teknolojisinin iletişim alanında etkin olarak kullanılması ile başlamıştır. Sanat, yaratıcılık gerektiren ve estetik yapılar içerisinde oluşturulan bir edim olsa da temelinde iletişim olgusu yatmaktadır. Sanatçı, ürettiği yapıtıyla izleyici ile iletişime geçmekte ve bu iletişim sürecinde mesajını kendi yaratıcılığı ile oluşturduğu iletilerle biçimlemektedir. Yani sanatsal olgunun temelinde iletişim ögesini görmek mümkündür. Özellikle elektronik medyada ortaya çıkan gelişmeler, geleneksel sanat eseri üretim metotlarında radikal değişimleri de beraberinde getirmiştir.⁹⁸ Elektronik teknolojisinin iletişime olan yatkınlığının sanatçıları bu teknolojiyi kullanmaya özendirdiği söylenebilir. Çünkü elektronik teknolojisi ile iletilerin oluşturulması hem daha kolay hem de daha ucuzdur.

Mekanik teknolojisinin gelişimi sonucu gelişen fotoğraf ve film tekniğinin sanat ortamı haline gelmesi ve ardından elektronik olarak görüntü üretiminin gerçekleşmesi, elektronik sanata geçişteki ivmeyi hızlandırmıştır. Fotoğraf teknolojisinin sanatın ortamına girmesi ve kendi görsel estetik yapısını oluşturması, ardından gelen film teknolojisinin ise tüm özellikleri ile sanata olan uygunluğu, filmin kendi dilini oluşturma çalışmalarının başarı ile sonuçlanması, bir elektronik görüntü üretme sistemi olan videonun da aynı gözle görülmesini sağlamıştır. Film teknolojisinin 20. yüzyılda bir endüstri halini alması ve yeni bir sanat alanı oluşturması, sanatçıların elektronik görüntü üretme sistemlerini kullanmasına zemin hazırlamıştır.

Filmden sonra ortaya çıkan video teknolojisi hem teknolojik olarak hem de toplumsal olarak filmin tüm olanaklarından yararlanmıştır. Bu nedenle bir miras yedi olarak görülen video teknolojisi, öncelikle televizyon yayınları olarak kullanılmıştır. Kitle iletişimi kavramının tam anlamı ile yerine oturduğu televizyon yayınları, daha sonra bu teknolojiyi yeniden keşfeden kuşak tarafından sanatın ortamına sokulmuştur. Elektronik olarak ekranda oluşturulan görüntü, bu sanatçılar tarafından bir tuval olarak görülmüş, televizyonun kitle iletişim gücünün de sanat eserlerinin izleyici kitlesine ulaştırılmasında avantaj olacağı düşünülmüştür. Elektronik görüntünün oluşum

⁹⁸ Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke and Klaus Honnelf, **Art of the 20th Century – Volume II**, Ed: Ingo F. Walther, (Köln, Taschen Books, 1998), s. 577.

sürecinin karmaşasına rağmen kolay kaydedilebilir olması, elde edilen görüntü ve sesin birlikte anında izlenebilme olanağı, videonun sanatçılar tarafından bir sanat ortamı olarak kullanımını kolaylaştırmıştır.⁹⁹

Videonun sanat ortamlarında kullanımı önceleri videodan bağımsız olarak gerçekleştirilen sanatsal etkinliklerin kaydedilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Birçok sanatçı, gerçekleştirdikleri sanat etkinliklerini video bantlara kaydetmişlerdir. Bu nedenle videonun ilk kullanımlarında belgeci bir yaklaşım söz konusudur. Bu belgeci yaklaşım ile, sanatçılar bir daha tekrar edilmesi mümkün olmayan ve doğaçlamaya dayalı performanslarını video aygıtı ile kaydederek belgelemişlerdir.

“Özellikle elektronik görüntünün tekrar edilebilme özelliği sanatçıları etkilemiştir. Video, daha önce kayıt edilebilmesi olanaksız olan, dans ve diğer gösteri sanatlarının kayıt edilip saklanmasını sağlamıştır ... bu araçlar benzeri görülmemiş bir sanat arşivi oluşturma anlayışı yaratmıştır.”¹⁰⁰

Örneğin, Happening (Oluşum) gibi anında ortaya çıkarılan yaratıcı çalışmaların belgelenmesinde videonun sıkça kullanıldığı görülmektedir. Video aygıtı, daha önce fotoğraf ve filmin üstlendiği bu belgeci tavrı, kendine özgü avantajlarla bütünleyerek başarıyla gerçekleştirmiştir. Elektronik görüntü üretme ortamı sanatçılar için önceleri birer kayıt aracı işlevi taşırken, ancak sanatçıların elektronik görüntünün kendine özgü olanaklarını keşfetmeleri ile video sanatı ortaya çıkmıştır. Böylelikle, gelişerek güncellenen teknoloji ile estetik ve toplumsal ön oluşumları bir araya getiren özgün bir sanat akımı ortaya çıkmıştır. Bu olgu, 20. yüzyılda teknolojik sanatın kurumsallaşma hareketinden biri ve belki de en önemlisi olarak kabul edilebilir.¹⁰¹ Bu nedenle video sanatının elektronik sanatın ortaya çıkmasında hissedilir bir katkısı vardır.

Video ile birlikte ilk kez bir elektronik görüntü üretme teknolojisi sanatın ortamına girmiştir ve mekanik sanatın geleneksel sanat kavramını değişime zorlamıştır. Mekanik sanatın kuramlarının geçerliliğinin bu derece etkin olduğu bir dönemde, video

⁹⁹ Levend Kılıç, **Görüntü Estetiği**, 2. Baskı, (İstanbul: Kavram Yayınları, 1995), s. 9.

¹⁰⁰ Brian Winston, “Brunelleschi İçin Bir Ayna”, **Adam Sanat**, Sayı: 59, Çev: Levend Kılıç, (İstanbul: Anadolu Yayıncılık A.Ş., Ekim 1990), s. 50.

¹⁰¹ Popper, 1997, **Ön. ver.**, s. 64.

gibi bir elektronik teknolojinin bir sanat ortamı olarak kullanılması oldukça radikal bir eylemdir. Elektronik sanatın gelişmesinde, kendi kuramlarını ve koşullarını oluşturmasında bu radikal eylemlerin payı oldukça büyüktür. Gerçekleştirilen radikal denemelerle sanat kavramında da köklü değişimler gözlenmiş, video sanatçılarının bu denemeleri elektronik sanat çağının ilk habercileri olmuştur.

Gelişen teknolojinin bilgisayar kavramını ortaya çıkarması ile birlikte yepyeni bir dönemin başladığı görülmektedir. Teknolojik gelişmeler daha önce hep insanoğlunun karar mekanizması ile kontrol edilen araçlar üretme eğilimindeyken, bilgisayarlarla birlikte, kendi başına karar verme yeteneği olan aletlerin ortaya çıkarılması gündeme gelmiştir. Yaşanan bu olgu insanoğlu için oldukça yenidir ve baş döndürücü bir çekiciliğe sahiptir. Çünkü insanoğlunun en önemli yetisi olarak bilinen karar verme, yine insanoğlunun ürettiği bir araca yüklenmektedir. Belki de insanoğlu için en zor olan bu süreç, bir araca bırakılarak insanoğlunu bu sorumluluktan kurtarmaktadır. Fakat her ne olursa olsun, kendi başına karar vermesi gereken aracın da bir insan yapısı olduğu unutulmamalıdır ve bu özellik belki de insanoğlunu daha önceden olduğundan daha fazla sorumlu kılmaktadır.

Aynı süreç bilgisayarın sanatın ortamına girmesi ile yeniden yaşanmıştır. Video ve bilgisayarın birlikte kullanıldığı birçok yeni çalışma, bilginin gelişimi ve programlanması üzerine yeni bir biçim kazanmıştır.¹⁰² Bu biçim, iletilerin estetize edilmesini dolaylı bir süreç haline getirmiştir. Ortaya çıkan bu dolaylılık, oluşturulan iletilerin yine insan kaynaklı olmasını engellememektedir. Yani yine estetik yetinin asıl sahibi insanoğludur. Gerçekleşen süreçteki dolaylılık ne kadar artsa da ya da bu süreç ne kadar karmaşıklaşmış olsa da insana ait bir yaratım sürecinin izlerini taşımaktadır.

20. yüzyıl sanat tarihi incelendiğinde, bilgisayarların estetik olarak dört farklı alanda kullanıldığı görülmektedir. Bu alanlar, plastik, film ya da video görüntülerinin oluşturulması; sibernetik heykeller; çevresel sanat çalışmaları ve de telekomünikasyon olgularıdır. Bilgisayar ile sanatçılar arasındaki ilişki de aynı şekilde bazı farklılıklar göstermektedir. Bazı sanatçılar bilgisayarı bir tasarım aracı olarak görmektedir, bazıları

¹⁰² Popper, 1993, *Ön. ver.*, s. 60.

ise sanat yapıtlarını doğrudan bilgisayar ortamında ortaya çıkarmaktadır, bazı sanatçılar için bilgisayar insanoğlunun yaratım sürecini geliştirici bir öğedir ve bilgisayarın kendine özgü bir yaratım özelliği vardır.¹⁰³

Bilgisayarların estetik bir öge olarak kullanımında ise ilk olarak ikiboyutlu grafik oluşturma sürecinde yaşanmıştır. Grafik oluşturmada bilgisayarın çeşitli özelliklerinden yararlanan sanatçılar, ikiboyutlu elektronik görüntüde üçüncü boyut izlenimini yakalamak amacıyla çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalarda bilgisayarlar birer araç olarak kullanılmıştır. Estetik kaynağının yine insan yaratıcılığının olduğu bu tür çalışmalarda bilgisayar bir asistan gibi yaratıcıya zanaat sürecinde yardımcı olmaktadır. Bilgisayarın renk kullanımındaki ustalığı, görsel düzenlemelerdeki keskinliği onu mükemmel bir araç konumuna sokmuştur. Çünkü mekanik olarak bu işlemlerin yapılması oldukça uzun zaman alan zahmetli bir işken, bilgisayar tüm işlemleri hızlandırarak kolaylaştırmıştır. Sanatçının belki de aylarını alacak çalışmalar oldukça kısa sürelerde hazır hale gelmektedir.¹⁰⁴

Bilgisayarın bir diğer kullanım şekli olan, karmaşık bilgisayar programlarının sanat eseri üretme amacıyla kullanımı, bilgisayarın bir araç olarak kullanımından farklılıklar içermektedir. Bu kullanım şeklinde sanatçılar ya da bilgisayar programcıları tarafından daha önce hazırlanmış programlar kullanılarak sanat eserinin üretilmesi söz konusudur. Bu aşamada bir hazır yapımla karşılaşmaktadır. Daha önce hazırlanmış bu karmaşık bilgisayar programları birer hazır yapım olarak sanatçıların hizmetine sunulmakta, bazen de sanatçıların bu hazır yapım programlarını geliştirmede katkıları beklenmektedir. Bu tür programlarla sanat eserlerinin üretilmesinde bilgisayarın özelliklerinin yeterince bilinmesi gerekmektedir. Çünkü bilgisayar hem bir veri deposu olarak, hem de yaratıcı çalışmalarda depoladığı verileri işleyebilen yaratıcı bir asistan olarak kullanılabilir. Her iki işlevde de yeterli bilgi birikiminin olması bir ön koşul olarak ortaya çıkmaktadır. Dünyanın en yaratıcı sanatçılarının bu bilgi birikimine sahip olmadan bilgisayar kullanarak sanat eseri üretmesi olanaksız görülmektedir. Sahip olunması gereken bilgi birikimi ise sanat eserinin üretilmesi sürecinde ihtiyaç duyulacak

¹⁰³ Popper, 1993, **Ön. ver.**, s. 78.

¹⁰⁴ Cynthia Goodman, **Digital Visions**, (New York: Everson Museum of Art Syracuse, 1987), s.

program kullanım biçimleridir. Hatta bazı programlar, kullanıcılardan üst düzey bir bilgi birikimi beklemektedir. Bu tür programların hedef kitlesi üst düzey kullanıcılar olduğundan, sanatçıların da bu tür programları kullanmaları için istenen bilgi ve kullanım düzeyine erişmeleri gerekmektedir.¹⁰⁵

Bilgisayar sanatçılarından böyle bir bilgi birikiminin beklenmesi oldukça olağandır. Çünkü bilgisayar, kendi yapısı ile karmaşık yapıya sahip olan bir araç olarak üretilmiştir. Aslında kendi karmaşık iç yapısına karşın, kullanımda kolaylıklar vaat eden bilgisayar kullanıcılarından beklediği bilgi birikimine karşın, oldukça büyük avantajları da beraberinde sunmaktadır. Bilgisayarın sunduğu avantajların yanında beklediği bilgi birikimi oldukça küçük kalmaktadır.

Bilgisayarın yaratıcı bir araç olarak kullanıldığı çalışmalarda bile bu avantajlar hissedilir derecede büyüktür. Aslında her ne kadar bilgisayar yaratıcı bir araç olarak görülsün de bilgisayarın yaratım gücünü oluşturan, karar verme mekanizmasını harekete geçiren verilerin yine insanoğlu tarafından hazırlanmış ve kodlanmış olduğu düşünüldüğünde, yaratım sürecindeki tüm kontrolün tamamen bilgisayara verilmediği görülecektir. Çünkü bilgisayarın bu işlevini harekete geçiren tüm veriler daha önce bir insan tarafından bilgisayara yüklenmiştir ve bu özellik de bilgisayarı bağımsız bir karar verici konumundan uzaklaştırmaktadır. Bu olgu bilgisayarın sadece bir sanat ortamı olarak kullanılmasında değil tüm kullanımlarında geçerlidir. Herhangi bir durumda herhangi bir tepki göstermesi istenen ya da herhangi bir tepkiye karşı istenen etkiyi yapması için tasarlanmış tüm bilgisayarlarda da aynı durum söz konusudur. Çünkü istedik tepkilerin verilmesini içeren veriler yine insanoğlu tarafından bilgisayara yüklenmiştir. Bu özellik de bilgisayarların yaratıcı çalışmalarda salt karar verici güç olmalarını engellemektedir. Ayrıca bilgisayarlarla üretilen sanat eserlerinin üretim sürecinin her aşamasında sanatçının müdahale etmesi beklenmektedir. Bu nedenle 20. yüzyıl teknolojisi ile sanatçısız sanat söz konusu olmaktan çok uzaktır.¹⁰⁶ Aynı durum sadece bilgisayarlarla üretilen sanat eserleri için değil, ayrıca bilgisayar teknolojisinin

¹⁰⁵ Popper, 1993, **Ön. ver.**, s. 80.

¹⁰⁶ Popper, 1993, **Ön. ver.**, s. 81.

kullanıldığı lazer ve hologram sanatları için de geçerlidir. Çünkü her iki üretim biçiminde de sanatçının varlığı gerekmektedir.

Sanatçının sanat kavramı içindeki konumu, doğrudan sanatta yaratıcılığın özünüyle ilişkilidir. Çünkü sanatın özünde sanatçının varlığı ve varlığı ile ortaya çıkardığı bir eser söz konusudur. Bu süreçle sanat eseri bir nesne olmaktan çok, sanatçı kişiliğın yansımalarıyla özne konumuna geçmektedir.

Bu nedenle, yaşanan değişimlerin sanatta yaratıcılığın özündeki yansımalarını araştırmak önem kazanmaktadır. Sanatın özünde yaşanan yansımalar, değişimlerin ipuçlarını içinde barındırmakta; sanatın özündeki temel ilkeler, sanat kavramları, tanımları değişse de biricikliğini korumaktadır. Bazı dönemlerde sanat olarak kabul edilen eserler, bazı dönemlerde sanat olarak kabul edilmese de, sanat kavramı hep var olagelmıştır. Sanat kavramındaki bu varlık nedeni de sanatın özünde bulunabilir. Böylelikle, mekanik sanattan elektronik sanat geçişte yaşanan değişimler daha açık bir şekilde ortaya çıkartılabilir. Mekanik sanat kavramları ile elektronik sanat kavramlarındaki değişimler daha açık bir şekilde gözlenebilir.

3.6. Sanatta, Zanaat – Yaratıcılığın Özü İlişkisi ve Sanatçı

Sanat kavramı hangi bağlamda ele alınırsa alınsın, bu kavramı insansız düşünmek olanaksızdır. Öncelikle sanatın insanlar tarafından üretildiğini ve yine insanlar için var edildiğini kabul etmek gerekmektedir. Sanat, hangi konuyu işlerse işlesin, hangi, koşullarda ve bakış açılarıyla var edilirse edilsin, insansız bir sanat eserinin düşünülmesi henüz mümkün değildir ve daha sonra da mümkün olacağı ya da insansız olarak ortaya çıkarılan ürünlerin birer sanat eseri olarak adlandırılacağı mümkün görünmemektedir.¹⁰⁷

Çünkü sanat her aşamasında yaratım gerektiren bir süreçtir ve bu süreç içerisinde hangi teknik kullanılırsa kullanılsın, yaratıcılık bir ön koşul olarak ortaya

¹⁰⁷ Sıtkı Erinc, *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*, (Ankara: Ayraç Yayınevi Yayınları, 1998), s. 1.

çıkılmaktadır. Bir nesnenin, sanat eseri olarak görülmesini sağlayan özelliği onun bir insan tarafından, sanat eseri üretme amacıyla ve yaratıcı bir yaklaşımla üretilmiş olmasıdır. Sanat eserinin ortaya çıkarılmasında sanatsal bir faaliyet olarak göze çarpan en önemli nokta insanoğlunun yaratım gücüdür. Sanat kelimesinin ilk kullanımlarında ayrı bir anlam ile anılması da bu özelliği kanıtlamaktadır.¹⁰⁸

Sanat kelimesinin kökeninde yatan “ars” ve “techne” kelimeleri özel yetenek gerektiren meslekler için kullanılan kelimelerdir. Bu kelimelerin ifade ettiği eylemlerin öğrenme yolu ile kazanılabileceği, yaratıcılık gerektirmediği bilinmektedir. Fakat bu kelimeler antik çağlarda üretilen kavramlardır ve modern çağın sanat kavramını karşılamakta yetersiz kalmışlardır. Çünkü sanatı, sanat yapan edim, insanoğlunun sadece zanaat edimi değil, zanaat edimini yaratıcı gücü ile birlikte kullanmasında yatmaktadır.¹⁰⁹

Erinç, sanatın özünü sanatçının eseri aracılığıyla alıcılara vermek istediği iletilerden çok, alıcıların o eserden edindikleri iletiler olarak tanımlamıştır. Yani bir yapıttan söz edildiğinde, o eseri tanımlayabilecek bir cümlelik bilgi sanat eserinin özünü açıklamaktadır.¹¹⁰ Bu ise ancak sanatçının yaratım gücü ile kodladığı estetize edilmiş iletilerle gerçekleştirilebilir. Bunun dışında sanatçı sıfatını, salt teknik beceri ile elde etmek, bir resmin ya da heykelin teknik olarak nasıl yapıldığını bilmek sanatçı kelimesini tam anlamı ile doldurabilecek meziyetler değildir.¹¹¹

Bu bakış açısı ile mekanik sanattan elektronik sanata geçiş süreci incelendiğinde, mekanik sanatta yer edinen zanaat kavramının varlığını tüm değişimlere rağmen sürdürdüğü görülmektedir. Üretim sürecinin mekanik ya da elektronik olması sadece sanat eserinin ortaya çıkarılmasındaki teknik süreci etkilediği için, sanatçıdan beklenen yaratıcılık değişime uğramamıştır. Bu nedenle sanatçıyı, sanatçı yapan nedenin burada yattığı söylenebilir.

¹⁰⁸ Mülâyim, 1983, **Ön. ver.**, ss. 29-32.

¹⁰⁹ Mülâyim, 1983, **Ön. ver.**, ss. 30.

¹¹⁰ Erinç, 1998, **Ön. Ver.**, s. 22.

¹¹¹ Erinç, 1998, **Ön. Ver.**, s. 50.

Sanat eserinin zanaat ediminde ortaya çıkan bu değişim, teknolojik bilgi birikiminde farklılıklar oluşturduğundan, elektronik sanat eserlerini birer sanat eseri olarak görmeme ya da elektronik çağın sanatçıları da birer sanatçı olarak görmeme eğilimi hatalı olacaktır. Çünkü, sanatçı kişilikte bir değişim gözlenmemektedir. Elektronik çağda da sanatçıdan tıpkı mekanik çağ sanatçısı gibi teknik becerilerini belirli bir estetik yaratım yetisi ile ortaya koyması beklenmektedir. Sanat eserinin elektronik yöntemlerle üretilmesi de bu eserlerin birer sanat eseri olmamaları anlamını taşımamaktadır. Değişen olgular sanat eserinin ortaya çıkarılma sürecindeki teknik yöntemler ve becerilerdir. Bu nedenle bir ressamın tuvali ile, bir video sanatçısının ekranı arasındaki fark sadece nesnel bir farktır. Her iki ortamda da oluşturulan görüntülerde sanatçının öznesini bulmak mümkündür. İşte bu özne, sanatçının yaratıcılığını ortaya koyarak, görüntüye yansıttığı bireysel bir sanat yetisidir.

“...sanatın asıl özelliği, belirli bir nesne üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucunda ortaya çıkan bir etkinlik olması, insanın yaratıcı gücüne bağlı bulunmasıdır...sanatın ayırt edici özelliklerinden en önemlisi “yaratıcılık” olarak ortaya çıkar.”¹¹²

O halde sanat ortamlarında yaşanan radikal değişimlerin, sanatın özünde de değişimler yarattığını savunmak yanlış olacaktır. Sanat ortamlarının değişimi bazı gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Fakat bu değişimlerin sanatın özünü de etkilediğini savunmak hatalı olacaktır. Çünkü sanatın özünde yer alan yaratım süreci, sanatçı sezisi, sanatçı duyarlılığı ve öznel kodlama gibi kavramlar varlıklarını sürdürmektedir. Bu kavramlar varlıklarını sürdürdüğü sürece ve en önemlisi sanat eserinin bir insan çıktısı olduğu sürece, sanatın özünün sağlam yapısını değişime zorlamak mümkün olmayacaktır.

Sanatın özünde yer alan ve sanatçı kişilikte olması beklenen bir başka özellik de sezi yolu ile estetik algılama ve duyarlılıktır. Sanatçının, sanat eserini biçimlendirirken başvurduğu en önemli yetilerden olan bu özellikler, hemen hemen her dönemde bir sanatçıdan beklenen vasıfları içermektedir. Almanca’da “Einfühlung” anlamına gelen

¹¹² Bozkurt. 1992. **Ön. ver.**, s. 16.

sezi yolu ile estetik algılama ve duyarlılık, 20. yüzyıl estetik kavramının oluşmasında önemli bir yer tutmuştur. Sanat eserinin estetik bir yapıt olduğu varsayıldığında, sanatçının da bu estetik yapıtı oluşturabilmesi için çevresindeki doğayı ve olayları sezmesi, bu sezgiyi estetik bir duyarlılık ile geliştirmesi gerekmektedir.¹¹³ Böyle bir yetiye sahip olan kişilerin üçüncü göze sahip oldukları gibi bir atıf da yaparak daha basit bir anlatım yolu seçen kuramcılar da vardır.¹¹⁴ Bu tür bir yeteneği olmayan kişilerin sanat alanında başarılı olamayacağı varsayılmaktadır.

Mekanik çağ ile elektronik çağdaki sanat ve sanatçı kavramları dikkate alındığında, bu edimin her iki dönemde de sanatçıdan beklendiği görülmektedir. Elektronik çağ sanatçısı da yaşamı algılama yetisini geliştirmek zorundadır. Bunu yaparken estetik bir yapı içinde düşünmeli, olayları izlerken estetik algısını uygulamaya geçirmelidir. Aksi bir durumda, iyi bir elektronik teknolojisi uygulayıcısı olunabilir fakat iyi bir elektronik sanatçısı olunması mümkün görülmemektedir. Bu teknolojiyi bir sanat ortamı olarak kullanmak için de, tıpkı mekanik sanatta olduğu gibi, sanatçının sezgi yoluyla estetik algısını ve duyarlılığını ortaya koyabilmesi gerekmektedir. Bu bir sanatsal edimdir. Mekanik sanatta olduğu gibi öğrenilecek bir yapı içinde değildir. Ancak kullanılan sanat ortamının tekniği öğrenilebilir. Bu tekniği öğrenmek ise bir sanat yapıtı ortaya çıkarmak için yeterli değildir.

Sanat bu nedenle zihinsel ve ruhsal bir etkinliktir. Sanat zihinseldir, çünkü ortaya çıkarılan sanat eserleri pratik zihnin erdemidir.¹¹⁵ Sanat, özü gereği zihinsel bir süreç gerektirmektedir. Gerçekleştirilen bu zihinsel süreç, sürekli edinilen bilgi birikimlerinden alıntı yapma eğilimine girmekte, bu bilgi birikimleri ise daha önce yine bir zihinsel süreç bütünü tarafından oluşturulmuş kanılardan ve hatta kurallardan oluşmaktadır. Bu kurallar yeni zihinsel süreçlerin gelişimine engel olmaya başladığında yıkılırlar. Fakat bu kuralları yıkan yeni zihinsel süreçler de birer kural olma eğilimine girer ve döngü devam eder. Bu döngü sanatın devinimini ve sürekliliğini, kendini

¹¹³ Cevat Memduh Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996). s. 22.

¹¹⁴ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, (İstanbul: Ara Yayıncılık Yayınları, 1992). s. 10.

¹¹⁵ Vasili Kandinski, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, Çev: Tefik Turan, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993). ss.32-44.

yenilemesini ifade etmektedir. Aksi halde sanatın varlığından söz etmek mümkün olmayacaktır. Çünkü sanatın zihinsel sürecini harekete geçirecek nedenler ortadan kalkmış olacaktır.¹¹⁶

İşte bu devingen zihinsel süreç sanat eserinde, sanatçının yaratıcı sezgisini olarak ortaya çıkmaktadır. Yaratıcı sezgi gücü sadece maddesel organizmaya ait bir olgu değildir. Aynı zamanda ruhsal bir olgu olarak sanatçının ayrıcalığıdır. Bu nedenle sanat zihinsel olduğu kadar ruhsaldır. Sanatçının zihinsel ve ruhsal yetisi, yaşama estetik bir sezgi ile bakmaya, bu estetik sezgi sonucu yaşamdan aldıklarını estetik bir nesne üretmeye eğilim göstererek geri vermeye çalışır.¹¹⁷

Sanatçının yaşadığı bu süreç dikkate alındığında, sanat esrinin üretim koşulları önemi farklılaşmaktadır. Aynı şekilde sanat ortamının nesnel yapısı da silikleşmektedir. Sanatçıda beliren bu estetik yaratım eğilimin hangi ortamda sonuçlandığından çok, bu eğilimin ne şekilde sonuçlandığı önem kazanmaktadır. Bu bakış açısıyla elektronik sanat ortamlarının zanaatı kolaylaştıran yapısı sanatçının sanat yetisinin değerini azaltmamakta, aksine sanatta yaratıcı sezgi kavramını öne çıkararak, sanatçıları sanatın özüne yaklaştırmaktadır.

Elektronik sanat yapıtları incelendiğinde 20. yüzyılın sonlarına doğru internetin tüm yaşam alanını kapsamıyla ortaya çıkan web sanatçılığı bu duruma iyi bir örnek teşkil edebilir. Web sanatçılığı sadece elektronik ortamlarda üretilen web sayfalarının estetik bir kaygı ile üretilmesine karşılık gelen bir kavramdır. İki-boyutlu ekran yüzeyinde çeşitli ikiboyutlu ya da üçboyutlu görsel düzenlemelerle tasarımlar gerçekleştirilmesi söz konusudur. Bu tasarımlarda sanatçının kullandığı çoğu görsel malzeme birer hazır yapımlar olarak zaten vardır ve yeniden üretilmelerine gerek yoktur. Web sanatçılarının gerçekleştirdikleri süreç ise, bu görsel malzemeleri seçip kullanarak bir web sayfası hazırlamaktır. Bu süreç, bilgisayar teknolojisinin bilinmesi durumunda oldukça basit işlemler gerektirmektedir. Sanatçı, ürettiği sanat eseri ile tensel bir temas

¹¹⁶ Jacques Maritain, "Pratik Zihnin Bir Erdemi Olarak Sanat", *Felsefe Logos*, Sayı: 4, Çev: Faruk Akvol, (İstanbul: Bulut Yayınevi, Yayınları, Eylül 1998), s. 99.

¹¹⁷ Maritain, 1998, *Ön. ver.*, s. 102.

içinde bulunmadığı için sadece görsel düzenlemelerde bulunur ve ortaya estetik yapısı olan bir elektronik ortam çıkarmaya çalışır.

Web sanatçılarının gerçekleştirdikleri bu çalışmanın estetik yapısının zanaat yönünün kendi sistematiği içinde basit olmasından dolayı zarar gördüğünü ve bundan dolayı bu tür çalışmaların birer sanat eseri olarak kaydedilemeyeceğini savunmak hatalı olacaktır. Çünkü, web sanatçısı da diğer sanatçılar gibi eserini zihinsel bir süreç içinde gerçekleştirir. Seçtiği görsel malzemeler ve bu malzemelerin kullanım biçimleri de hep sanatçının zihinsel sürecindeki tepkilerini yansıtmaktadır. Sanatçının ürettiği web sayfasında, sanatçının ruhsal yaratım sürecinin etkilerini görmek mümkündür. Sanatçının ürettiği eseri bir sanat eseri yapan olgunun, onun yaratıcı sezgisi ve zihinsel, ruhsal yaratım sürecidir. Bu yaratım sürecinde ortaya çıkan tasarım olgusu, gerçekleştirilen nesneye bir sanat eseri olma özelliğini kazandırmaktadır. Çünkü tasarlama edimi de bir zihinsel yaratım sürecini ifade etmektedir. Böylelikle, sanat eseri ortaya çıkarmada zihinsel sürecin fiziksel süreçten çok daha önemli bir konuma geldiği söylenebilir.

Bu nedenle, elektronik sanat kavramının, mekanik sanat kavramının üretim koşullarındaki zanaat yetisi özellikleri ile karşılaştırılması hatalı bir yaklaşımdır. Çünkü, elektronik sanatın üretim sürecindeki teknik alt yapı mekanik sanattan oldukça farklı özellikler taşımaktadır. Mekanik sanatla elektronik sanat arasında kurulabilecek en yakın bağ ise sanatın özünde ve sanatçı kişiliğindedir. Çünkü elektronik sanatta da tıpkı mekanik sanatta olduğu gibi sanatçıdan yaratıcı bir sezgi beklenmekte, bu yaratıcı sezgi ile, zihinsel ve ruhsal bir süreç içinde sanat eserinin üretiminin gerçekleştirilmesi istenmektedir. Bu açıdan bakıldığında, mekanik çağ sanatçısı ile elektronik çağ sanatçısı arasında sanatın özü açısından herhangi bir farklılık görünmemektedir. Farklılık sanatın özünde değil, sanat eserinin üretim sürecindedir. Bu farklılığın önemsiz olduğunu kabul etmek mümkün değildir. Fakat, bu farklılıklar elektronik sanatın reddedilmesine neden oluşturacak bir yapı içermemektedir. Her iki çağ sanatçısının da, sanatçı yetisi denilen bu özellikleri bünyesinde barındırması ve bu özellikleri uygulamaya koyması gerekmektedir.

Sanatçı kişilikte olması beklenen bu özellikler zaten sanatın özünü oluşturan özelliklerdir. İşte elektronik çağ sanatçılarının bu noktada sanat kavramına kazandırdıkları bir yeni bakış açısı su yüzüne çıkmaktadır. Bu bakış açısı ise, sanatta belirleyici olanın, sanatın özünde gizli olduğudur. Artık sanatta sanatçının kullandığı malzemenin ve bu malzemenin işleniş sürecinin belirleyici olma gücü kalmamıştır. Artık sanatta belirleyici olan, sanatın özünü oluşturan sanatçı kişiliğinin kendisidir.

Elektronik sanat temellerini zihinselliğe ve sanatçının yaratım gücüne dayandırırken aslında sanatçı kavramını da değişime zorlamaktadır. Bu değişim, temel sanatçı kişiliğinde değil, sanat eserinin yaratım sürecinde görülmektedir. Sanat eserinin yaratım sürecinde gerçekleşen değişimlerin, sanatçının yaratım sürecini de etkileyebileceği bilinmektedir. Fakat bu etkilenim sanatın özünde değişimle gerçekleştirebilecek boyutlarda değildir. Yine de yaşanan be değişimleri göz ardı etmemek gerekir.

Endüstriyel tasarım alanlarının genişlemesi, mühendislik biliminin gelişmesi ve yaşamın tüm alanlarına girmesiyle gündelik kullanım metaları ve ortak kullanım alanlarında bazı değişimler yaşanmıştır. Özellikle insan yaşamı ile bu derece yakın ilişkide olan gündelik eşyalar ve ortak kullanım alanlarının estetize edilmesi gündeme geldiğinde bilim ve teknolojinin de sanatla yakın ilişki içinde olması gerektiği savı güç kazanmıştır.¹¹⁸ Bu aşamayla birlikte üretilen teknolojilerde işlevin yanında estetik de ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu tür gelişmeler sanatçılar ve bilim adamları arasında bir bağ kurulmasını gerekli kılmıştır. Artık sanatçıların bilim ve teknoloji ile iç içe olması gerekmektedir. Böyle bir yaklaşımda, sanatçılardan sadece iyi bir yaratıcı olması beklenmemekte, bunun yanında basit mühendislik bilgileri ile donanmaları da istenmektedir.¹¹⁹

Sanatın teknoloji ve bilimle böyle bir yakın ilişki içine girmesi hem sanat hem teknoloji hem de bilim kavramlarının üçü için de geçerli yeni bir dilin gelişmesini beraberinde getirmiştir.¹²⁰ Yüksek teknolojinin sanatın ortamına girmesiyle birlikte bu

¹¹⁸ Amy Baker Sandback, "Industrious Art", *Art Forum*, (December 1990), s. 104.

¹¹⁹ Popper, 1997, *Ön. ver.*, s. 63.

¹²⁰ Sandra Kemp, "Review", *Screen*, (No: 34:1, Spring 1993), ss. 94-95.

teknoloji bilgilerinin sanatçılar tarafından da paylaşılması gündeme gelmiştir. Bu nedenle, yüksek teknolojileri kullanan sanatçıların kullandıkları teknolojiye hakim olmaları gereği ortaya çıkmıştır. Özellikle elektronik teknolojisini sanat ortamlarına taşıyan sanatçıların bu tür çalışmalar içinde olduğu görülmektedir.

Sanatçıların elektronik ve bilgisayar teknolojileri ile olan ilişkileri elektronik yaratıcılık kavramını ortaya çıkarmıştır. Mekanik yaratım sürecinden oldukça farklı olan elektronik yaratım süreci, geleneksel sanat yorumlarını daha da problematik bir biçime sokmuştur. Çünkü, sanat eserini üretmek için kullanılan ortam sanatçılardan daha becerikli ve zekidir. Sanatçıların beyinlerinin alamayacağı kadar çok veriyi depolayabilmekte ve bu verileri oldukça hızlı bir şekilde işleyebilmektedir. Böyle bir ortamın varlığı yeni bir sanatsal yaratım biçimini de beraberinde getirmiştir. Bir bakıma zanaatlar teknoloji engelinden kurtulmuş, sanatçı kendi yaratıcılığı ile baş başa kalmıştır.

Aynı olgu sadece sanatçı için değil, sanat eserinin alıcısı için de geçerlidir. Elektronik ortamlarda üretilen sanat eserleri alıcılarına yine elektronik ortamlarda sunulmakta, bu yeni iletişim biçimi sanatçıda olduğu kadar sanat eserinin alıcısını da değişime zorlamaktadır. Sanat eserlerini müzelerde ve galerilerde görmeye alışkın olan alıcıların bir mağaza vitrininde ya da bir reklam tabelasında karşılaştığı elektronik sanat eserlerine yaklaşımları da farklılıklar içermektedir. Elektronik sanatçısı sadece sanat eserinin üretim sürecini değil aynı zamanda alıcılarına sunum sürecini de düşünmek zorundadır. Belki de kendi alıcısını yeni sunum biçimlerine hazırlama gereksinimi duyacaktır. Çünkü elektronik ortam sanatçıya hem sanat eserini oldukça basit bir süreçte ortaya çıkarma olanağı tanımakta, hem de farklı sunum olanaklarını da beraberinde taşımaktadır.¹²¹

Elektronik sanata özgü olan ve onu mekanik sanat eserlerinden ayıran bir başka özellik ise, üretilen sanat eserlerindeki verilerin elektronik yollarla üretilmiş ve saklanmış olmasında yatmaktadır. Mekanik sanatta eserin biçimi fiziksel olarak her aşamada varlığını sürdürürken, elektronik sanatta sanat eseri tüm üretim aşamalarında

¹²¹ Kemp, 1993. **Ön. ver.**, s. 96.

birer elektronik sinyaller bütünü içinde gizlidir. Bu sinyallerin yine elektronik teknolojisi sayesinde optik ve mekanik ortamlara dönüşmesiyle görülebilir hale gelirler. Yaşanan bu elektronik süreç sanatçının yaratım sürecini etkileyebilecek farklılıkları içermektedir. Mekanik sanat eserlerinde, sanat malzemesiyle tensel bir ilişkiye geçebilen sanatçı, elektronik sanat ortamlarında ise ancak zihinsel bir temas içinde yaratım sürecini gerçekleştirir. Elektronik ortamları sanat ortamı olarak seçen sanatçıların sanat eserlerine dokunabilmeleri ve fiziksel bir temas ile eserlerini biçimlendirebilmeleri mümkün değildir. Sanatçının eseri ile arasına giren elektronik süreç sanat eserinin üretimindeki teknik işlemleri kolaylaştırmakla birlikte, sanat eseri ve sanatçı arasında birebir gerçekleşen fiziksel ilişkiyi ortadan kaldırmaktadır. Böylelikle elektronik ortamı kullanan sanatçılar eserlerine elektronik verilerle ve yazılımlarla müdahale edebilmekte ve biçimlendirebilmektedirler. Bu durum belki de elektronik sanatı mekanik sanattan ayıran en önemli özellik olarak ele alınabilir. Çünkü, elektronik sanat eserinin üretim biçimlerindeki radikal değişim, sanat eseri ile sanatçı arasındaki ruhsal yapıyı da farklı konumlara sokabilecek boyutlardadır.

“Sanat her zaman maddeden oluşan, teknik ve alete benzer bir araçtan, bir vasıttan, bir makineden yararlanır ve bunu o denli açık yapar ki, bu dolaylılık ve ifade aracı olan vasıtaların maddeselliği, onun başlıca özelliklerinden biri olarak kabul edilir. Sanat belki de insan ruhunun en duyumsal, en duyumcu ifadesidir ve böyle olmakla, kendisinin dışında somut bir şeye, bir tekniğe, bir alete bağlıdır. Bu gerecin ne olduğu önemli değildir, bir dokuma tezgahı, boya fırçası, fotoğraf makinesi, bir keman veya gerçekten ürkütücü bir gereç sayılan sinema kamerası da olabilir.”¹²²

Sonuç olarak Hauser’in de belirttiği gibi, sanatın özünde üretildiği malzeme değil zihinsellik vardır. Sanatı sanat yapan, sanatçının zihnindeki sanatsal yaratım etkinlikleridir. Bu aşamadan sonra ortaya çıkan durum ise sanatın zanaat yönüdür. Sanatın zanaat yönündeki değişimlerin sanatın özünü değiştirebilmesi beklenmemelidir. Elektronik sanat kavramı da bu bakış açısı ile irdelendiğinde sanatsal bir etkinlik olarak ortaya çıkmaktadır. Elektronik sanat, gelişmiş mühendislik bilgileri gerektirirken, bir yandan da sanatın özünde yer alan zihinsellik olgusunu pekiştirmektedir ve sanat kavramının gelişimine katkıda bulunan, sanatın özü ile algılanmasını sağlayan bir

¹²² Hauser, 1985, **Ön. Ver.**, ss. 307-308.

etkinlik olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Bu nedenle elektronik sanat çalışmaları, sanat kavramının 20. yüzyıldaki gerçek anlamını kazanmasına katkıda bulunmaktadır. Elektronik sanatın, sanat kavramında yarattığı bu radikal devrimle, sanat ortamı olması daha önce düşünülmeyen teknolojilerin birer sanat ortamı olarak dikkate alınması sağlanmıştır. 21. yüzyılda ortaya çıkabilecek olası yeni teknolojilerin de birer sanat ortamı olarak kullanılmasına zemin hazırlamıştır.

4. MEKANİK SANATTAN ELEKTRONİK SANATA GEÇİŞ NEDENLERİ

İnsanoğlunun görsel teknolojiler üretme isteği her dönemde var olagelmıştır. İnsanoğlunun en önemli duyusu olan görme, yaşamın birçok alanını biçimlendirir ve yeni anlamlar kazanmasını sağlar. Üretilen tüm teknolojiler aslında insanoğlunun sadece görme duyusuna değil, bakma edimine dayalı olarak geliştirilmiştir. Çünkü bakma edimi, görme duyusunun seçerek düzenlenmesini ifade etmektedir. Bu edim de insanoğlunun seçici algısının bir sonucudur. İşte bu edim, insanoğlunun göreceği, görmek istediği görüntüyü seçme işlevini yerine getirmektedir. Bakma ediminin görme duyusunun sistematikleşmiş bir biçimi olduğu da söylenebilir. “Nesneler görülmeyi bekleyen şeylerdir.”¹²³ Bakılan nesnelere görülür ve bakılmayan nesnelere görüntü olmaktan çıkar ve nesnel yapıları içinde yaşamaya devam eder. Bir nesnenin görüntü olabilmesi için öncelikle bir göz tarafından bakılır olması gerekmektedir.¹²⁴

İnsanoğlunun bakma ediminin kendisi ile çakıştığı noktada, yani kendisine bakma isteğinin olduğu noktada görüntü üretme tekniklerine ihtiyaç duyduğu bilinmektedir. Bu ihtiyaç da insanoğlunun anatomik yapısından dolayı kendisini bir bütün olarak görememesinde yatmaktadır. Uzayda hacmi olan ve yer kaplayan tüm nesnelere bir bütün olarak gören insanoğlu kendisini bir bütün olarak görme eksikliğini sürekli hissetmiştir. İşte hissedilen bu eksikliği insanoğlunun görüntü üretme

¹²³ Roland Barthes, “Nesnenin Anlambilimi”, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev: Mehmet Rıfat ve Sema Rıfat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), s. 168.

¹²⁴ Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, Çev: Ahmet Soysal, (İstanbul: Metis Yayınları, 1996), s. 32.

teknolojilerini üretmeye yeltenmesine neden olduğu söylenebilir. Çünkü üretilen bu teknolojilerle insanoğlu göremediği öbür yanını da görmeyi başarabilecek, uzayda bir bütün olarak varlığını kendine kanıtlayabilecektir.¹²⁵

İnsanoğlunun görme ve bakma kabiliyetleri ile sadece bir duyum sürecini gerçekleştirmemekte, bunun yanı sıra, önemli bir psikolojik gerçekliği de yaşama geçirmektedir. Çünkü insanoğlunun görme duyusu, onu dünyanın merkezi konumuna sokmaktadır. İnsanoğlunun gözleri çevresini saran evrendeki görüntülerin merkezi konumundadır. İnsanoğlu nereye giderse gitsin, hangi açıdan bakarsa baksın, kendisini evrenin merkezinde hissedecektir. Çünkü insanoğlunun bakışı gözlerinden başlayan ve çevresindeki nesnelere doğru uzayıp giden bir süreç içinde gerçekleşmektedir.¹²⁶ Bu yeti ise insanoğlunu dünyada tek kılan, kendine özgü kılan bir yapıya sokmaktadır. Çünkü aynı anda birden fazla insanın aynı bakış açısı ile evreni görmesi mümkün değildir.

İnsanoğlunun kendi bakış açısından gördüğü evreni bir başkası ile paylaşabilmesi için, bakış açısındaki görüntüyü bir yüzey üzerinde yeniden üretmesi gerekmektedir. İnsanoğlunun bir görüntüyü, bir yüzey üzerinde üretmesi, imge üretmesi anlamına gelmektedir.

“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görüntüdür. İmge ilk kez çıktığı yerden ve zamandan kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir ve tüm imgeler insan yapısıdır...İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi.”¹²⁷

Berger’in de belirttiği gibi ortaya çıkarılan bir görüntü kaydıdır ve bu eylem, aslında insanoğlunun kendini ifade etmesi olarak da adlandırılabilir. Özel bakış

¹²⁵ Merleau-Ponty, 1996, **Ön. ver.**, ss.33-34.

¹²⁶ Jacques Ellul, **Sözün Düşüşü**, Çev: Hüsamettin Arslan, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998), ss. 21-22.

¹²⁷ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, (İstanbul: Metis Yayınları, 1990), ss. 9-10.

açısının bir yüzey üzerinde üretilip, başkaları tarafından paylaşılabilir hale getirilmesi, insanoğlunun gerçekleştirdiği görsel bir ifade yöntemi olarak kabul edilebilir. Çünkü üretilen her imgenin, üreticisinden de bir şeyler taşıdığı, bir şekilde imgeyi üreteni ifade ettiği bilinmektedir.

4.1. Teknolojik Nedenler

4.1.1. Fotoğraf ve Film

İnsanoğlunun kendini ifade etmek için ya da tinsel amaçlarla görüntüleri bir yüzey üzerine kaydetme isteği hep süregelmiştir. Fotoğrafın bulunuşu da tıpkı diğer görüntü üretme teknikleri gibi insanoğlunun kendisini görsel olarak ifade etme arzusundan kaynaklanmaktadır. İnsanoğlunun gelişim süreci içinde bulunduğu fotoğraf makinesi görüntü üretme sistemlerinde önemli bir çığır açmıştır. Fotoğraf, nesnenin görüntüsüne en yakın, hatta nesnenin görüntüsünün aynısı bir görüntünün üretilmesini sağlayan ilk buluştur. Fotoğraf ile insanoğlu, gerçekliğe ilk defa bu kadar yaklaşmıştır. Nesne ile imgesi arasındaki fark, imgenin ikiboyutlu bir yüzey üzerine, olduğundan daha küçük ve siyah beyaz elde edilmiş olmasıdır.¹²⁸

“Hiç kimse, bir ressamın sehпасı üzerindeki resmi herhangi bir anlamda konusıyla aynı değerde saymaz; o yalnız temsil eder ve gönderme yapar... Fotoğrafsa, konunun bir parçası, bir uzantısıdır”¹²⁹

Fotoğrafla birlikte üretilen imge, nesnenin temsilini değil bir yansımını ortaya çıkarmaktadır. Fotoğraf görüntüsü ilk kez imge ile nesne arasındaki görsel farklılıkları en aza indirgemıştır. Nesnenin bir yorumundan çok yansımaları olarak açığa çıkmış, nesnenin imgesinin aynısını üretebilme becerisini gösterebilmiştir.

¹²⁸ R. Gerson, **Her Yönüyle Fotoğrafçılık**, (İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, 1993), ss. 7-19.

¹²⁹ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1993), s. 163.

Fotoğrafın bu önemli özelliğine rağmen, ilk bulunuşuyla birlikte hemen sanat yapmak amacı ile kullanıldığını savunmak mümkün değildir. Örneğin, fotoğraf üzerine önemli çalışmalar yapan ve bir duvarda görüntü üretmeyi başaran Nicephore Niepce'nin, bulduğu duvarın karşısına kendi fiziksel görünümünü yeniden üretmek için geçtiğinde, sanat yapma amacında olduğunu savunmak oldukça güçtür.¹³⁰

Niepce'nin bu buluşunun ardından geliştirilen yeni olanaklarla, durağan görüntülerin bir kağıt üzerine kopya edilebilmesi sağlanmıştır. Bu olanak, fotoğrafın ticari kullanımlarını daha da geliştirmiştir. Özellikle Kodak firmasının 100 poz çekebilen bromür kaplı bir jelatin film rulosunu piyasaya sunmasıyla, ticari kullanımlar oldukça hızlanmıştır. Bu filmin ortaya çıkmasıyla, sütunlar, kadife perdeler ve süslü çerçeveler arasında poz veren soyluların sayısı da artmıştır. Çekilen filmler Kodak firmasının fabrikasına gönderilmiş ve bu filmlerin banyo ve baskıları bu fabrikada yapılmıştır. Ayrıca, banyo ve baskı işlemleri ile birlikte Kodak firması, fotoğraf makinelerini sahiplerine geri gönderirken içlerine yeniden 100 pozluk yeni filmler takmıştır. Kodak firmasının bu çalışmaları tam anlamı ile fotoğrafın ticari kullanımlarını içermektedir.¹³¹

Ayrıca, fotoğrafın askeri amaçlarla kullanımı da dikkat çekmektedir. 1915 yılında havadan kuşbakışı görüntülerin fotoğraflanması ile başlayan askeri amaçlı fotoğraf kullanımına daha sonra matbaacılıkta fotoğraf kullanımı da eklenmiştir. Bu gelişmelerin yanında fotoğrafın gelişimi ile birlikte açılan fotoğraf stüdyoları ise yine kendi fiziksel görüntülerinin bir yüzey üzerinde üretilmesini isteyen soylulara hizmet vermeye ve fotoğrafı ticari amaçlarla kullanmaya devam etmiştir.

“Fotoğraf makineleri görünümü taşıma aygıtlarıdır. Fotoğraf makinesinin çalışma ilkesi ilk icat edildiği günden bu yana değişmemiştir. Fotoğrafi çekilen nesneden gelen ışık, bir delikten geçer ve bir fotoğraf klişesinin ya da filmin üzerine düşer. Bu klişe ya da film, kimyasal özellikleri nedeniyle ışık izlerini korur. Biraz daha karmaşık çeşitli kimyasal işlemler sonucu bu izlerden baskı yapılır. Yaşadığımız yüzyılın standartlarına

¹³⁰ Gene Markowski, **The Art of Photography**, (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs Books, 1984), s. 201.

¹³¹ Edouard Baubat, **Fotoğraf Sanatı**, (İstanbul: İnkılap Kitabevi A.Ş. Yayınları, 1992), ss. 5-12.

göre, bu işlem teknik açıdan basittir. Tıpkı fotoğrafçılıkla tarihsel açıdan kıyaslanabilecek baskı tekniğinin kendi zamanında basit olması gibi. Hala basit olmayan şey, fotoğraf makinesinin taşıdığı görünümün doğasını kavrayabilmektir”¹³²

Fotoğrafın bir sanat ortamı, bir sanat aracı olarak kullanılması ise, Gespard Felir Tournachon Nadar gibi ressamlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Nadar ve onun gibi ilk fotoğraf sanatçıları olarak kabul edilen bazı ressamlar, natürmortlar ve portreler üzerinde çalışmışlardır. Henüz fotoğraf makinesinin gelişkin olmaması ve filmin pozlanması için oldukça uzun bir süre gerektirmesi, fotoğraf sanatçılarına o sıralarda anlık çekimler yapabilmeye olanağını sunamamıştır. Bu dönemde fotoğraf sanatçıları daha çok portreler, belgeci fotoğraflar ve natürmortlar gibi kurmaca fotoğraflar üzerinde durmuşlardır. Ancak, fotoğraf makinesinin anlık pozlamalara olanak tanınması ve baskı tekniklerinin de geliştirilmesi ile fotoğraf sanatı kendine yeni uygulama alanları bulmuştur.¹³³

Fotoğraf, iki yöntemin kesişimi ile ortaya çıkmaktadır: Bunlardan ilki film tabakasının ışıkla etkileşime girmesi sonucu ışığın belli maddeler üzerindeki etkisi ile ortaya çıkan kimyasal yöntem; diğeri ise optik bir düzenek yoluyla görüntünün oluşturulmasını sağlayan fiziksel yöntemdir.¹³⁴ Bu iki yöntem, fotoğrafın yapısal özelliklerini oluştururlar ve fotoğrafın görüntü üretmede gerçekleştirdiği kolaylığı teknik altyapısını yansıtırlar. Fotoğrafın oluşum sürecinin basitliği ve kullanıcılarına sunduğu kolaylık, onu özel bir konuma sokmuştur. Gerçeğe uygun görüntü üretmek daha önce ressamın yeteneğine ve el becerisine bağlı bir yaratım sürecini ifade ederken, fotoğrafla birlikte basit bir mekanik süreç haline almıştır. Böylelikle, fotoğraf herkesin görüntü üretebileceği bir ortam olarak yerini almış, ressamın yetisinin görüntü üretme üzerindeki tekeli ortadan kaldırmıştır. Kodak fotoğraf makinesinin satış sloganı olarak

¹³² John Berger, **O Ana Adanmış**. Çev: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy, (İstanbul: Metis Yayınları, 1986), s. 94.

¹³³ Beaumont Newhall, **The History of Photography**. (New York: The Museum Of Modern Art, Bulfinch Press / Little, Brown and Company, 1993), ss. 66-70.

¹³⁴ Roland Barthes, **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Çev: Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1992), s. 19.

“Siz düğmeye basın, gerisini biz hallederiz” sözünün seçilmiş olması¹³⁵, fotoğraf teknolojisi ile yaratılan bu yeni felsefenin bir göstergesidir.

Görüntü üretmek, teknolojinin insanlara sunduğu bir ayrıcalık olmuştur. Bu da, teknolojik olarak yüzeyi işleme yönteminin değişmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Tuval üzerine resim yapabilmek için zanaat yönünde eğitim almak ve gereken zanaatı ortaya koyabilmek için yetenekli olmak gerekirken, fotoğraf ile görüntü oluşturabilmek için fotoğraf makinesine sahip olmak yeterlidir. Bu da fotoğraf makinesi kullanan kişinin yaratıcılığını özgünleştiren bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa, fotoğrafta sanat eserinin ortaya çıkmasını sağlayan, objektifin neyi göreceğinin ya da film düzleminin üzerine neyin düşeceğinin seçici kararını alan sanatçıdır. “Görüntüler, anlamlı yüzeylerdir”¹³⁶ ve yüzeye anlamı katan, sanatçının tasarımı ve imgelemidir. Walter Benjamin de fotoğrafın sanat kavramına getirdiği yeni bakış açısını değerlendirirken, fotoğraf makinesinin yapısından dolayı sanatın içinde yer tutan zanaatın yeni konumunu gözler önüne sermiştir.

“Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez önemli sanatsal yükümlülükten kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti.”¹³⁷

Fotoğrafın, elin işlevini göze yüklemesi, sanat kavramındaki değişimlerin de habercisi olmuştur. Çünkü ressamın gerçekleştirdiği kurgusallığı, fotoğraf bir açığa çıkarma olarak gerçekleştirmektedir.¹³⁸ Ressam çerçevenin içinde bulunan görüntüyü yaratırken; fotoğrafçı ise, görüntüyü yaratmaz, onu yakalar ve çerçevenin içine hapseder. Fotoğrafın görüntü üretme tekniklerine getirdiği bu yenilik, yani anı kaydetme ve hapsedme olanağı, sanatçılar için de bulunmaz bir fırsat olmuştur. Ressamın kurgusal yapısını el emeğiyle oluşturmasına karşın; fotoğraf sanatçısı ise hangi zamandaki, hangi görüntünün, hangi bakış açısıyla ve hangi yorumla

¹³⁵ Sontag, 1993, *Ön. Ver.*, s. 67.

¹³⁶ Vilem Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, Çev: İhsan Derman, (İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1991), s. 11.

¹³⁷ Benjamin, 1992, *Ön. ver.*, s. 47.

¹³⁸ Sontag, 1993, *Ön. ver.*, s. 106.

görüntülenmesi gerektiğini çok hızlı bir şekilde yorumlama süreci içine girmiştir. Bu özellik ise sanatçının yaratıcı sezgisi ve bakış açısının önemini ortaya çıkarmıştır.

Fotoğrafın yapısı, sanatın özünün sanat eserinin oluşturulmasındaki fiziksel süreçte değil, sanatçı sezgisinin ve yaratım gücünün ortaya çıktığı zihinsel süreçte yattığını kanıtlar bir ortam olmuştur. Bu yönüyle fotoğraf, elektronik sanatın temelini oluşturan zihinsel tasarım ve yaratıcılık olgularının ortaya çıkmasında ve sanat kavramı içinde gereken yeri almasında rol oynamıştır. Fotoğrafın sanatsal kullanımları bu nedenle radikal bir değişimi yansıtmaktadır. Bu değişime bir görüntü üretme aracının, yani bir makinenin neden olması ise, sanatla bilimin ve tekniğin yakın ilişkisini gözler önüne sermektedir.

İnsanoğlunun fotoğraftan sonra yeni buluşu olan filmin, bir sanat olması süreci de fotoğrafinkine benzetilebilir. Filmin temelini oluşturan kuram, optik oyuncaklar dizisi ile açılmıştır. İlk başlarda bir oyuncak olarak düşünülen filmin bulunmasının temelinde, Thomas Edison'un çalışmaları yatmaktadır. Edison'un eşzamanlı olarak çekilmiş durağan görüntüleri art arda göstererek hareketli görüntü elde ettiği izleme kutusu her ne kadar bir oyuncak olarak algılansa da, film sanatına uzanan ilk çalışmaların da temelini oluşturmuştur. Edison'un izleme kutusundaki görüntüler birer sanatsal ifadeden çok, günlük hayattan alınmış görüntülerdir.¹³⁹

Çalışmalarını bu temel üzerinde geliştiren Louis Lumiere ise film sistemini ortaya çıkaran ilk kişidir. Lumiere'in ilk çalışmaları olan *Baby's Breakfast* (Bebeğin Kahvaltısı), *The Card Players* (Kart Oyuncuları) ve *The Arrival of a Train at the Station* (Trenin Gara Girişi) adlı kısa filmler de birer sanat eserinden çok, günlük anların birer belgeleri ve bir buluşun ticari tanıtımları olarak tanımlanabilir. Ancak, Lumiere'in daha sonra gerçekleştirdiği *Teasing the Gardener* (Sulanan Sulayıcı) adlı kısa film ise hem film tarihindeki ilk gag olmasından, hem de ilk kez eğlendirici ritmik bir heyecan ögesi taşımamasından dolayı, filmin ilk sanatsal kullanımı olarak kabul edilebilir. Bunların yanında, Lumiere'in kurduğu film fabrikası ise filmin ticari kullanımına iyi bir örnek

¹³⁹ Jack C. Ellis, *A History of Film*, (New Jersey: Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs Books, 1979), s. 1.

olabilir. Özellikle Lumiere'in, fabrikasında ürettiği filmler ve kameraları, beraberinde yetiştirdiği kameramanlarla birlikte çeşitli ülkelere göndermesi, filmin belgeci kullanımı açısından ticari bir değer taşımaktadır.¹⁴⁰

Bir gösteri sanatçısı olan Georges Melies'in bu teknolojiyi elde etmesi ile, filmin bir sanat ortamı olarak ilk kullanımları görülebilir. Çünkü, Melies, Lumiere'den farklı olarak filmi ilk önce kendi gösterilerini kaydetmek için kullanmış ve bu kayıt aşamasında filmin sağladığı olanaklardan yararlanmışır. Özellikle ilk kez film ile bir gösteri kaydeden ve kaydettiği gösteriye filmik hileleri de ekleyen Melies, filmin bir sanat olarak kullanılması aşamasında önemli bir yapıtaşı konumundadır.¹⁴¹

Filmin bütün kavram ve ilkeleri ile bir sanat ortamı haline gelmesinde ise, David Wark Griffith, Charlie Chaplin ve Sergei Eisenstein'in büyük katkıları vardır. Griffith, bir çoğaltım aracı olan filmi, bir olayı başından sonuna kadar düzenli bir şekilde aktarmak için kullanmanın yollarını bulmuştur. Film sanatı içinde yer almış "çekim", "sekans" gibi kavramların ortaya çıkmasında Griffith'in önemli katkıları vardır. Özellikle Griffith'in bir olayı parçalara bölerek çekimlere ayırması, bu çekimleri birleştirerek sekanslar oluşturması ve film kamerasına verdiği anlatım aracı işlevi, film sanatı için önemli basamaklar oluşturmuştur. Eisenstein'in oluşturduğu kendine özgü film dili ve grameri ile Chaplin'in, filmi eleştirel bir sanat aracı olarak kullanması, filmin bir sanat ortamı haline gelmesinde çok önemli roller üstlenmiştir. Eisenstein'in oluşturduğu film dili, önceleri bir çoğaltım aracı olarak kullanılan filme çok farklı ve kendine özgü işlevler kazandırmıştır. Özellikle Eisenstein'in kendine özgü kurgusu, yani farklı görüntüleri art arda getirip yeni anlamlar oluşturma süreci, film sanatının gelişiminde önemli bir yapıtaşı olmuştur. Chaplin ise filmi, eleştirel bir sanat ortamına dönüştürmeyi başaran bir sanatçıdır. Görüntülerinde sürekli nükte ögesine yer veren Chaplin, komedi ögesi içinde toplumsal eleştirilere yer vermiştir. Yine fotoğrafta olduğu gibi, filmin bulunuşuyla birlikte bu görüntü üretme ortamı da önce ticari gösterimler amacı ile kullanılmış, daha sonra sanatçılar tarafından yeniden keşfedilerek sanatın ortamına sokulmuştur.¹⁴²

¹⁴⁰ Ellis, 1979, **Ön. ver.**, s. 23.

¹⁴¹ Ellis, 1979, **Ön. ver.**, s. 26.

¹⁴² Ellis, 1979, **Ön. ver.**, ss. 33-54.

Filmle birlikte, resmin ve fotoğrafın durağan olarak yarattığı gerçeklik yanılsaması hareketli olarak yaratılmıştır. Filmde kullanılan yüzey, ikiboyutlu yapısı ile resmi ve özellikle de fotoğrafı andırmaktadır. Özellikle görüntünün oluşturulma süreci açısından fotoğrafla aynı teknik altyapı kullanılmaktadır. Fakat, yaratılan hareket yanılsaması ile film kendinden önce gelen resim ve fotoğraf gibi görüntü üretme tekniklerinden ayrılmaktadır. Filmin yarattığı hareketli görüntü yanılsaması, sanat eserinin real tabakasında önemli bir farklılığa neden olmuştur. Film, kendisinden önce gelen fotoğraf gibi kamera ve objektiften faydalansa da, kullanılan film malzemesi büyük bir değişime uğramıştır. Zaman akışı içerisinde gerçekleşen ve dolayısıyla da sürekliliği olan hareketin tek bir düzleme aktarılabilmesi mümkün olmadığından, filmde kullanılan yüzey birbirini takip eden durağan karelerden meydana getirilmiştir. Bir saniyede meydana gelen, bir hareketi yirmi dört eşit parçaya ayıran film kamerası, bu hareketin saniyenin yirmi dörtte birinde meydana gelen her bir parçasını ayrı karelere kaydetmektedir.¹⁴³

Film kamerasının bu özgün yapısı sanat ortamına görsel yönü bu denli güçlü olan bir makinenin girmesine neden olmuştur. Film kamerası içerdiği teknoloji ile bir makinedir. Bu makine, daha önceki makinelerden farklı olarak sadece hareketli görüntü üretmek için tasarlanmıştır. Bu özelliği, film kamerasını diğer makinelerden ayırmaktadır. Ortaya çıkarılan bu yeni makine, fotoğrafın sanatçı gözüne yüklediği işlevi daha da geliştirmekte ve karmaşık bir biçime sokmaktadır.

“Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makine, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşıp, onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağızı boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmakarışık hareketler, en karmakarışık bireşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: Makine...Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın

¹⁴³ Feldman, 1982, **Ön. ver.**, ss. 440-442.

yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum.”¹⁴⁴

Film kamerasının içerdiği bu karmaşık yapı ve malzeme olarak filmin özgün yapısı sanat ortamına yeni bakış açılarının ve yeni kavramların girmesine de neden olmuştur. Film kamerası ile kaydedilen görüntülerde gerçekleştirilen hareket yanılsaması bile kendi içinde birçok karmaşık olguyu da beraberinde taşımaktadır. Film üzerinde oluşturulan görüntünün hareketi kimi zaman kameranın önündeki nesnelere hareketiyle sağlanmakta, kimi zamansa kameranın kendisi hareket ettirilerek oluşturulmaktadır. Bu hareket yapılarının yanına daha sonra, kurgu olarak adlandırılan, görüntülerin art arda getirilmesi ile oluşturulan hareket de eklenmekte ve görüntü üretmek için tasarlanmış bir makinenin kendi dilini oluşturduğu görülmektedir.

Görüntü üretmek için tasarlanmış bir makinenin önce kendi sanat biçimini oluşturması ve ardından da sadece kendine özgü bir dil geliştirme olanağı bulması sanat kavramı açısından oldukça önem kazanmaktadır. Çünkü, film sanatı araca bağımlı bir sanattır. Film sanatının kullandığı film dili de yine araca bağımlı olarak geliştirilmiş bir sanat dilidir. Film dilinin resim sanatı içinde ya da fotoğraf sanatı içinde kullanılması olası görülmemektedir. Oluşturulan bu dil sadece filme ait bir dildir ve özgün yapısından dolayı film kamerasına bağımlı olarak geliştirilmiştir. Sanat tarihi içinde araca bu derecede bağımlı olarak geliştirilen bir sanat dilinin varlığı, yine sanat kavramının bilim ve teknoloji ile olan yakın ilişkisini gözler önüne sermektedir.

Filmin kendine özgü yapısı sadece sanatçıları değil, izleyicileri de etkilemiştir. İzleyici de film dilinin genel yapısını öğrenmiş ve filmde izlediği görüntülerin gerçeklik boyutunu kavramış durumdadır. Lumiere kardeşlerin ilk gösterimi olan *The Arrival of a Train at the Station* (Trenin Gara Girişi) adlı kısa film izleyicilere sunulduğunda, izleyicilerin gördükleri görüntülerden korkup kaçıştıkları olayın tanıkları tarafından belirtilmektedir. O halde ortaya çıkan bu yeni dilin sadece oluşturulması değil, aynı zamanda kendi izleyicisini hazırlaması ve oluşturması da önem kazanmaktadır. Filmle

¹⁴⁴ “Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Ed: Annette Michelson, Çev: Kevin O’Brien, (Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, 1984), s. 17.” Berger, 1990, *Ön. ver.*, s. 17’deki alıntı.

birlikte izleyici ilk kez kurgusal gerçeklikle tanışmıştır. Filmin gerçekleştirdiği bu önemli olgu sadece kendi başarısını göstermemekte, aynı zamanda kendisinden sonra gelecek olan televizyonun yapısına izleyiciyi hazırlamaktadır. Ortaya çıkan film dili sadece film tarafından değil, ardından gelen diğer görüntü üretme teknikleri tarafından da kullanılacaktır. Film kendine özgü yapısı ile kendisinden sonra gelecek olan görüntü üretme tekniklerinin de temel olarak faydalanacağı yepyeni bir görsel dil ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle filmin üstlendiği bu görev oldukça büyük önem taşımaktadır.

4.1.2. Video

Film ile hareketli görüntünün elde edilmesinin yanı sıra, hareketli görüntünün elektronik ortamlarda oluşturulması ve oluşturulan bu görüntülerin uzaklara gönderilmesi çalışmalarına başlanmıştır. Özellikle sesin kaydedilebilmesi ve radyo yayınlarının olanaklı bir hale gelmesiyle birlikte, nesnelere görüntülerinin de bir yüzey üzerinde yeniden üretilmesi için yapılan çalışmalar belirli bir hız kazanmıştır.

Bu noktada bir konunun vurgulanması önem taşımaktadır. Bu konu ise, videonun görsel dil olarak film dilinden yararlanmasına rağmen film ile videonun teknolojik yapısı arasındaki farklılıkta yatmaktadır. Tarihsel olarak videonun filmi takip ediyor olmasından dolayı, film ile elektronik görüntü arasında hatalı bir ilişki kurulmaktadır. Kronolojik olarak filmin önce gelmesine rağmen, film teknolojisinin videoya temel hazırladığını söylemek doğru olmayacaktır. Bu iki teknoloji ardışık olarak değil, birbirinden bağımsız olarak gelişmiştir.¹⁴⁵ Filmin fotoğrafçılık teknolojisinin bir uzantısı olduğu kabul edilse de, videonun dayandığı teknolojik temeller oldukça farklıdır. Videoda, filmde ve fotoğrafta olduğu gibi kimyasal ve mekanik bir süreç yoktur. Videonun, elektrik sinyallerinin kablo aracılığıyla taşındığı telgraf ve telefon teknolojilerinin devamı olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Dolayısıyla, filmde ve fotoğraftaki kimyasal görüntünün yerini videoda elektronik görüntü almıştır.

¹⁴⁵ John Belton, "Looking Through Video: The Psychology of Video and Film" **Resolutions: Contemporary Video Practices**, Ed: Michael Renov ve Erika Suderburg, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), s. 61.

İlk elektronik görüntü çalışmalarının 1602'de fosforun bulunmasıyla başladığı varsayılmaktadır.¹⁴⁶ 19. yüzyılın sonlarına kadar bu konuda yapılan çalışmaların çok hızlı olmamasına rağmen, 1817 yılında İsveçli bilim adamı Berzelius'un selenyumu keşfetmesi önemli bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Elektronik görüntünün bulunması için yapılan en önemli deneme, 1873 yılında İrlandalı bir telgrafçı olan Andrew May tarafından gerçekleştirilmiştir. May, ışık dalgalarını elektrik akımına çevirmenin bir yolunu bulmuştur. İrlanda'nın batısında, Valantia Radyo İstasyonu'nda çalışan May, 1817'de Berzelius'un bulduğu selenyum adlı maddenin ışığa karşı tepki gösterdiğini ve elektrik akımlarının bu maddeden karanlığa göre güneş ışığından kolay etkilendiğini fark etmiştir. 1907 yılında Boris Rosing, Rusya'da alıcıda katot ışınli bir tüp ve vericide de aynalı tamburlardan oluşan, ilk mekanik taramalı televizyon sistemini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalar oldukça büyük önem taşımaktadır. Çünkü bu çalışmalarla birlikte teknoloji tarihinde ilk kez, televizyonda görüntülerin yeniden oluşturulabilmesi için, görüntünün satır satır taranması ve elektronik görüntünün satırların yeniden birleştirilmesi ile oluşturulabileceği belirlenmiştir.¹⁴⁷

1928 yılında NBC yayın kurumu New York'tan Washington'a bir televizyon yayını gerçekleştirmiştir. İlk deneysel yayın ise Amerika'da, 24 satırlık bir sistemle haftada üç gün yarımşar saatlik sürelerle yapılmıştır. Aynı yıl, yayında kullanılan satır sayısı 48'e çıkarılmış ve saniyede 15 resim gönderilebilmiştir.¹⁴⁸

Elektronik görüntü en büyük atağını ise 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları sırasında bir televizyon yayını olarak yapmıştır. 180.000 kişi bu oyunları televizyon ekranında izlemiştir. Elde edilen görüntü 'canlı' olarak ilk defa uzaklara taşınmıştır. Bu olay gerçek nesnelerin elektronik kopyalarının kısa bir sürede elde edilmesi ve birden çok mekanda yanılısama olarak izlenebilmesi açısından çok önemlidir.¹⁴⁹

Elektronik görüntünün elde edilme süreci ile ilgili bu teknolojik gelişmeler, doğal olarak elektronik ortamlarda üretilen görüntüleri kaydetme olanağı tanımıştır.

¹⁴⁶ Dave Ingmar, **Video Electronics Technology**, (PA: Tab Books Inc., 1983), s. 73.

¹⁴⁷ Nurdoğan Rigel (Erkebay), **Elektronik Rönesans**, (İstanbul: Der Yayınları, 1991), s. 21.

¹⁴⁸ Rigel (Erkebay), 1991, **Ön. ver.**, s. 24.

¹⁴⁹ Kılıç, 1995, **Ön. ver.**, s. 15.

Görüntüleri elektronik olarak kaydetme olanağı bir yönüyle de insanoğluna gerçeği kayıt etme açısından sunulan bir araçtır. Elektronik bir ortamda görüntü üretilebilmesinin sağladığı olanakları ise şu temel başlıklar altında toplamak mümkündür:

- Görüntünün optik ve elektronik teknolojilerinin birlikte kullanılarak üretilmesi;
- Görüntünün manyetik bir bant üzerine ses boyutundan ayrı bir kanal üzerine fakat ses boyutuyla birlikte kaydedilebilmesi;
- Görüntülerin nesne ile eşzamanlı olarak anında kaydedilebilmesi;
- Görüntülerin kaydedilirken anında oynatılabilmesi;
- Görüntülerin yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış olarak kaydedilip, yeniden oynatılabilmesi;
- Görüntülerin kaydedilirken görüntüler üzerindeki elektronik noktacıkların yeniden yönlendirilebilmesi. Bu işlemin her kayıt aşamasında tekrar tekrar gerçekleştirilebilmesi. Görüntünün üretilmesi ya da kayıt aşamasında ve hatta her oynatım aşamasında elektronik görüntüye renk eklenebilip çıkartılabilmesi. Bu olanakla nesnelerin formlarının da yeniden düzenlenebilmesi ve nesnenin formundan farklı yeni bir form elde edilebilmesi. Böylelikle, nesnelere arasındaki ilişkinin tahrip edilerek, doğallığı bozulmuş bir görüntü elde edilebilmesi;
- Aynı zamanda, aynı nesnenin, farklı açılardan görüntülerinin birden çok kamerayla yeniden üretilebilmesi ve bu üretilen görüntülerin art arda eşzamanlı olarak kaydedilebilmesi;

- Nesnelerin farklı zamanlardaki, farklı görüntülerinin art arda kaydedilerek zaman akışının durdurulabilmesi ve yeni bir zaman boyutunun yaratılabilmesi.¹⁵⁰

Bu özellikler sadece videoya özgüdür ve bu nedenle videoyu diğer görüntü üretme tekniklerinden oldukça farklı bir konuma sokmaktadır. Bu özelliklerin dışında, görüntünün ilk oluşum sürecinde de film ve fotoğraf tekniklerinden önemli farklılıklar içermektedir. Film malzemesinde depolanan görüntünün kimyasal bir süreçten geçirilmeksizin gözle görülmesi mümkün değildir. İngilizce’de “*latent image*”¹⁵¹ olarak adlandırılan bu görüntünün gözle görülebilmesi için kimyasal bir işlemde geçirilmesi ve kağıda basılması gereklidir. Oysa, elektronik görüntünün canlı yayını ile fotoğraf ve film teknolojisinde varolan “*latent image*” kavramı oldukça farklıdır. Film ve fotoğrafta “*latent image*” pozlama ile birlikte film üzerinde oluşurken, elektronik görüntüde ise elektronik akımlar olarak üretilmektedir. Film ve fotoğrafta latent image oluşturmak için film üzerine bir kayıt işlemi gerçekleştirmek gerekirken, elektronik görüntünün oluşumu için üretilen “*latent image*” herhangi bir malzemenin üzerine kayıt edilmeye gerek duymaz. Yani, elektronik görüntünün belirli bir film malzemesinin üzerine depolanması gerekli değildir. Bir depolama aracından bağımsız olarak varlığını sürdürebilen elektronik görüntü, yüzey kavramının da değişmesine yol açmıştır.

Ekran, elektronik görüntünün yüzeyidir. Bu yüzey ışıklı noktacıklardan oluşan bir yüzeydir ve filmdeki gibi yansıtılan ışıktan oluşturulan bir yüzey değildir. Aksine ekran yüzeyindeki elektronik görüntünün kendisi ışıktır. Bir ışık yansımasıdır.¹⁵² Bu özellik, sanat tarihi boyunca kullanılan yüzeyin yapısına ait önemli bir değişimdir. Video ile birlikte ilk defa, kendisi ışık kaynağı olan bir yüzey, görüntü yaratmak için kullanılmaya başlanmıştır.

¹⁵⁰ Horace Newcomb, “Toward a Television Aesthetics” **Television: The Critical View**, Ed: Horace Newcomb, (New York: Oxford University Press, 1982), ss. 478-494.

¹⁵¹ Ira Konigsberg, **The Complete Film Dictionary**, (Meridian Books, 1989), s. 184.

¹⁵² Kılıç, 1995, **Ön. ver.**, s. 25.

Elektronik görüntünün yansıtılan ışıktan üretilmeyip, kendisinin ışık olmasının, elektronik görüntüye kazandırdığı nitelikler açısından yapılan tartışmalar süregelmektedir. Örneğin, Marshall McLuhan bu konu üzerine şunları belirtmektedir:

“TV görüntüsünün, film ya da fotoğrafla sözsüz bir gestalt ya da biçimlerin pozlanmasını önermesi dışında hiçbir ortak yönü yoktur...Televizyon görüntüsü durağan bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf da değildir... Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık düşerek değil, ışıktan geçerek oluşur...”¹⁵³

Elektronik görüntünün kendisinin ışık olması konusunda Roy Arnes ise McLuhan’dan farklı bir yaklaşım içindedir:

“Bu tür bir mantık, video ve film görüntüleri arasındaki gerçek farklılıkları belirlemeden çok, akılları karıştırır. Bir yanda koskocaman bir sinema perdesinin önünde, halka açık karanlık bir yerde oturmak. öte yanda kendi oturma odanızda, evinizin küçük televizyon setini izlemek var... Görüntünün oluşumundaki yüksek hız da izleyicinin görüntünün meydana gelişini algılamasını ve ‘ışıktan geçmek’ ile ‘üzerine ışık düşmek’ ayırımına varmasını anlamsız hale getirmektedir.”¹⁵⁴

Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi, McLuhan ve Arnes elektronik görüntünün kendisinin ışık olması konusunda farklı fikirlere sahiptir. McLuhan ve Arnes’in fikirlerindeki ayrılığın temelinde ise bakış açılarındaki farklılıklar yatmaktadır. Çünkü, McLuhan görüntünün oluşum sürecini dikkate alırken, Arnes bu süreci göz ardı etmiş, aksine görüntüye ait bilgilerin izleyiciye ulaşması ve algılanması sürecini dikkate almıştır.

/ Zettl ise elektronik görüntünün kendisinin ışık olmasının, görsel açıdan büyük önem taşıdığını belirtirken, monitör ekranındaki elektron lambacıklarının birer ışık kaynağı olmalarını ve tek tek kontrol edilebilmelerini, resim sanatındaki “Noktacılık”

¹⁵³ “Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, (New York: McGraw-Hill Book Company, 1965), s. 334.” Roy Arnes, “Video Görüntüsünün Estetiği” *Video Sanatı-Eleştirel Bir Bakış*, Der: Levend Kılıç, Çev: Gökhan Özaysın, (İstanbul: Hil Yayınları, 1995), s. 45’deki alıntı.

¹⁵⁴ Roy Arnes, “Video Görüntüsünün Estetiği” *Video Sanatı-Eleştirel Bir Bakış*, Der: Levend Kılıç, Çev: Gökhan Özaysın, (İstanbul: Hil Yayınları, 1995), ss. 45-46.

akımına benzetmektedir. Zettl'a göre bu özellik, göz ardı edilemeyecek kadar önemli bir olgudur ve elektronik görüntünün kendine özgü en önemli özelliklerinden biridir.¹⁵⁵

Bu farklı bakış açılarının ışığında elektronik görüntünün üretildiği yüzeyin ışıklı bir yüzey olması göz ardı edilemeyecek bir farklılığı beraberinde taşımaktadır. Bu farklılık video ile üretilen görüntünün estetize edilmesinde daha da açığa çıkmaktadır. Elektronik olarak üretilen görüntünün ışıklı yüzeyinin her aşamada müdahalelere olanak tanıyan teknik yapısı, filmin ve fotoğrafın yansıtılan ışıktan oluşan yüzeyine göre daha kolay biçimlendirilebilir ve yorumlanabilir. Özellikle görüntünün yeniden üretiminin oldukça basitleştirildiği elektronik görüntü sadece bir görüntü üretme aracı olarak değil, aynı zamanda bir çoğaltım aracı olarak da avantajlı bir yapıya sahiptir. 20 yüzyılın sonlarında yeniden üretimin ve iletilerin çoğaltımının bu derece önem taşıdığı bir dönemde, elektronik görüntü çağına uyum sağlayan bir görünüm içerisindedir.

Elektronik görüntünün bir çoğaltım aracı olarak çağına yakınlığı teknik altyapısında yatmaktadır. Elektronik görüntünün oluşturulduğu yüzeyin bir monitör ekranı olması, bu sistemi daha kolay görüntü üretilen bir sistem haline sokmuştur. Çünkü, film tekniği göz önünde bulundurulduğunda, filme kaydedilen görüntülerin tekrar görülebilmesi için öncelikle karanlık bir ortama, bir projeksiyon aygıtına ve nesnenin görüntüsüne ait ışığın yansıtılacağı beyaz düz bir zemine ihtiyaç vardır. Oysa elektronik görüntünün görülebilmesi için karanlık bir ortama ihtiyaç yoktur. Elektronik görüntü hemen hemen her ortamda görülebilir. Ayrıca, nesnenin görüntüsünün, film tekniğiyle sadece bir yüzey üzerinde üretilmesine rağmen, elektronik görüntü tekniği ile nesnenin görüntüsü aynı anda birden çok yüzeyde üretilir. Yani, film tekniğinde bir nesnenin görüntüsü sadece bir yüzeyde ve bir defa üretilir. Oysa, elektronik görüntü tekniği, bir nesnenin aynı görüntüsünü, aynı anda birden çok yüzey üzerinde üretebilme imkanı tanımaktadır. Bu da, birden fazla monitörün aynı görüntü kaynağına bağlanması ile gerçekleştirilir. İşte bu özellik, elektronik görüntü üretme tekniğine sadece nesnenin görüntüsünü üretme olanağı değil, bunun yanında nesnenin

¹⁵⁵ Herbert Zettl, *Sight, Sound, Motion – Applied Media Aesthetics*. (Belmont, California: Wadsworth Publishing Company Inc., 1973). s. 67.

aynı görüntüsünü birden çok yüzeyde ve aynı anda üretebilme olanağı da kazandırır. Bu özelliğe, nesnenin yeniden üretilen görüntüsünün çoğaltılabilmesi olanağı da denilebilir.

✓ Bir başka temel farklılık ise kayıt konusundadır. Fotoğraf ve filmde görüntü elde etmek için nesnenin görüntüsünün kesinlikle bir yüzey ya da bir materyal üzerinde (film, baskı kartı gibi) kaydedilmiş olması gerekliliği bilinmektedir. Kaydedilmemiş bir görüntüyü fotoğraf ve filmde tekrar elde etmek mümkün değildir. Oysa elektronik görüntü üretme yöntemiyle görüntülerin kaydedilmesi şart değildir. İşte bu özellik elektronik görüntüyü diğerlerinden çok farklı bir konuma getirmiştir ve elektronik görüntünün bir başka önemli özelliğini de ortaya koymaktadır. Bunlardan ilki; diğer görüntü üretme teknikleri, nesnelere görüntülerini üretirken kopyalama sırasındaki süreçten ve bu sürecin işleminde geçen süreden dolayı, elde edilen görüntüdeki nesnenin zamanını yakalayamamalarıdır. Yani, fotoğrafta ve filmde, nesne ile nesnenin görüntüsü arasında nesnel zaman farklılıkları vardır. Elde edilen görüntüye bakıldığında, görüntüdeki nesnel zaman ile görüntünün izlendiği nesnel zaman arasında farklılıklar vardır. Oysa, elektronik görüntüde böyle bir nesnel zaman farklılığı yoktur. Anıdalık olarak adlandırılan bu olguda, görüntü üretme sürecindeki hızı nedeniyle, nesne ve nesnenin görüntüsü eş zamanlı olarak monitörde görülebilmektedir. Nesne ve imgesi arasında nesnel zaman farkı yoktur. Örneğin, nesne ‘şimdi’ kolunu hareket ettiriyorsa, görüntüde de imgenin kolunu hareket ettirdiği zaman ‘şimdi’dir. Bu olgu daha sonra canlı görüntü üretme kavramına dönüşmüştür.¹⁵⁶

✓ Canlı görüntü üretme mantığı içinde düşünüldüğünde, film şeridi gösterilmek için projeksiyon aygıtına takıldığında hikayenin sonu bellidir. Fakat canlı elektronik görüntü üretme tekniğinde ise, gerçek hayatta olduğu gibi o anın belirsizliği, değişkenliği devam etmektedir. Filmin geçmişin bir kaydı, elektronik görüntünün ise canlı olanın, sürekli değişenin ve şimdiki zamanın bir yansıması olması; elektronik görüntüyle canlı olarak görüntü üretilmesi; filmin anlatım sistemi ve dilini daha çok iletişim aracının özelliklerine yakınlaştırırken, canlı üretilen görüntüde ise büyük ölçüde

¹⁵⁶ Jane Feuer, “The Concept of Live Television: Ontology as Ideology” **Regarding Television Critical Approaches-An Anthology**, Ed: E. Ann Kaplan (California: The American Film Institute, 1983), ss. 12-22.

olaya ve olayın zamanına yakınlaştırmıştır.¹⁵⁷ Filmde “şimdi” kelimesini bir bütün olarak düşünmek hemen hemen olanaksızdır. Çünkü, filmde her çekimin bir şimdiki zamanı vardır. Fakat, art arda gelen çekimlerin gerçek zamansal sürekliliği yoktur. Filmde elde edilen zaman sürekliliği bir yanılsamadır ve filmik zaman olarak adlandırılır. Filmdeki her kare yakalanmış bir şimdiki zamanı sergiler. Fakat, izleme aşamasında ise nesnel zamansal olarak birbirinden farklı zamanların toplanıp birleştirildiği geçmiş zamanların bir kurgusu izlenir. Bu geçmiş zamanların bir araya getirilmesi ile oluşturulan yeni yanılsamaya ait zaman boyutu filmik zamandır. Bu yüzden, filmik zaman ile nesnel zamanın çakışması imkansızdır. Bunların nedeni ise, filmde görüntünün elde edilebilmesi için yapılan banyo, baskı gibi işlemlerin yine bir zaman aralığını kapsamasıdır. Yani görüntünün üretildiği “şimdi” ile görüntünün izlendiği “şimdi” arasında nesnel zaman olarak farklılıklar vardır. Elektronik görüntüde ise, görüntünün üretildiği “şimdi” ile görüntünün izlendiği “şimdi” aynıdır. Bu yüzden görüntü üretimiyle izlenmesi arasındaki nesnel zaman çakışabilir. Anıdalık olarak adlandırılan bu olgu, sadece elektronik görüntü için geçerlidir ve elektronik görüntünün estetize edilmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü, elektronik görüntü film sanatına özgü filmik zamanı kullanma imkanına sahipken, aynı zamanda kendine özgü “canlı” görüntü üretme olanağına da sahiptir.

Elektronik görüntüyü film görüntüsünden ayıran bir başka farklılık ise hareketli görüntü konusuyula ilgilidir. Film görüntüsünde her kare donuk imgelerden oluşur ve hareketli görüntü bu donuk imgelerin art arda gösterilmesiyle ortaya çıkar. Yani beyazperdedeki hareket, donuk karelerin art arda gösterilmesinden meydana gelir. Bu yönüyle Herbert Zettl, filmi ve elektronik görüntü arasındaki farklılıkları Elea’lı Zeno ile Bergson’un fikirlerinden yararlanarak açıklamaktadır:

Zeno, zaman ve hareketin sayısız durağan noktacıların birleşmesinden oluştuğunu belirtmektedir. Bergson ise zaman ve hareketin hiçbir şekilde ayrıştırılmayacak bir bütün süreç olduğunu iddia eder... Bu yüzden Zeno’nun fikirleri

¹⁵⁷ Feuer, 1983, **Ön. ver.**, s. 14.

filmin yapısına yakinken, elektronik görüntü ise Bergson'un bakış açısına daha yakındır.¹⁵⁸

Zettl'in bu görüşünün reddedilmesi oldukça güçtür. Çünkü, Zeno'nun zaman ve hareketi sayısız durağan durumların birleşmesinden oluştuğunu savunması, filmin durağan görüntülerinin art arda gösterilerek hareketli görüntüleri oluşturmasına çok benzemektedir. Aynı şekilde Bergson'un da zaman ve hareketi bir bütün olarak ele alması ve başlangıç noktasından bitiş noktasına kadar kesintisiz, akışkan bir süreç olduğunu belirtmesi de elektronik görüntü sisteminin görüntü oluşturma sürecine benzemektedir. Çünkü, elektronik görüntüyü oluşturan, ekranı tarayan ışık dalgası hiçbir zaman bütünlenememiş bir görüntüyü sürekli tarayarak bütünlemeye çalışır.¹⁵⁹

Bütün bu özelliklerin yanında, video kameranın hafifliği ve taşınabilir olmasından ileri gelen esnekliği, ses ve görüntüyü zahmetsiz olarak eşleyebilmesi ve en düşük ışık seviyesinde bile çalışabilirliği, elektronik görüntünün diğer önemli özellikleri olarak bilinmektedir.¹⁶⁰

Elektronik görüntü, filmle olan yapısal farklılıklara rağmen filme ait anlatım sistemi, üslup ve biçimleri etkili bir şekilde kullanır. Fakat video görüntüsünün elektronik bir ortamda üretilmesi bu sisteme kendine özgü ayrıcalıklar kazandırmıştır. Özellikle görüntü sinyallerinin elektronik olarak kodlanabilmesi yine elektronik ortamlarda çalışan bilgisayarlarla yakınlaşma sonucunu da beraberinde getirmiştir. Daha önce üretilmiş olan video görüntüsüne bilgisayarlar ile farklı şekillerde müdahale etme olanağı göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Örnek olarak, elektronik görüntüye renk eklenebilir ya da çıkartılabilir. Görüntü üreten kişi, dilediği gibi görüntüyü değiştirebilir ve hatta görüntüyü çarpıtabilir. Örneğin, ekranı farklı şekillere, motiflere ve dış hatlara bölebilmek, doğal görüntüyü mozaik desen biçimine döndürmek, durağan görüntülerin sürelerini uzatmak, mozaik pikselleştirmek, en üst düzeyde renklendirme, çoklu kademe efektleri, flaş ve dondurma, çeşitli iz bırakmalar, boyama, yapıştırma gibi özel grafik

¹⁵⁸ Zettl, 1973, **Ön. ver.**, ss. 268-269.

¹⁵⁹ Zettl, 1973, **Ön. ver.**, s. 268.

¹⁶⁰ Levend Kılıç, "Televizyon Yapımlarında Yönetim", **Kurgu Dergisi**, Sayı:5, (Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 320, 1989), s. 138.

yardımlar ve maskelemeler mümkündür. Ayrıca, bu imkanların hemen hepsi, hem görüntü üretilirken, hem kayıt aşamasında, hem de kayıttan sonraki gösterimlerde gerçekleştirilebilir. Örneğin, elektronik görüntü üretilirken ya da kaydedilirken, görüntüye renk eklemek ve çıkarmak mümkündür. Bunun yanında, en son aşamada elde edilen monitördeki renklerle de oynamak, renk değerlerini değiştirmek olasıdır. Bu işlemlerin elektronik olarak uygulanmasının hem çok kolay, hem de çok çabuk yapılabilecek işlemler olması, elektronik görüntü uygulayıcılarına farklı bir kolaylık kazandırmıştır.¹⁶¹

Bir nesnenin, iki ya da daha fazla farklı açılardan (iki ya da daha fazla kamera kullanılarak) görüntülenip, görüntülerin eş zamanlı olarak, anında ardı sıra eklenebilmesi de sadece elektronik görüntüye özgü olanaklardan biridir. Film tekniğinde uygulanması olanaksız olan bu özellik ile elektronik görüntü farklı bir boyut da kazanmıştır. Bu boyut yine zaman boyutudur. Bir nesnenin ya da bir olayın görüntüsünü aynı anda birden fazla açıda görüntüleyebilmek ve elde edilen görüntüleri art arda ekleyebilmek, elektronik görüntü üretme sistemine farklı bir zaman boyutu kazandırmıştır. Örneğin, canlı olarak yayınlanan bir futbol maçının art arda gelen görüntüleri ile oynanan oyunun şimdi gerçekleştiğini bilmek önemli bir olgudur. Çünkü ekrandaki görüntü zamanı, görüntüyü izleyenin zamanı ile aynıdır. Bu zaman boyutunun yanında art arda gelen görüntülerin de kendi zaman boyutları vardır. Bu iki zaman boyutunun çakışması ile izleyici film tekniğinden çok daha farklı bir büyüye kapılır. Fakat, daha önce canlı olarak art arda eklenmiş, yani kurgulanmış bir futbol maçını daha sonra izlemek de, yine film ile kurgulanmış görüntülerden farklı bir zaman boyutuna sahiptir. Canlı olarak kurgulanmış futbol görüntülerinin kendine özgü zaman boyutunun önemi, art arda getirilmiş görüntülerin birbirleriyle zaman olarak da ardışık bir şekilde birleştirilmesinde yatmaktadır. Bu özellik, görüntü sanatları açısından yeni bir çığır açmıştır ve görüntülerin bu kadar baş döndürücü bir hızla art arda eklenebilmesi olanağı da, bu alandaki 'elektronik görüntü dili' yaratma çalışmalarına bir basamak oluşturmuştur.¹⁶² Örneğin, Jane Feuer bu konuyu şu şekilde ifade etmektedir;

¹⁶¹ Armes, 1988, **Ön. ver.**, ss. 186-210.

¹⁶² Armes, 1988, **Ön. ver.**, ss. 186-210.

“Karelerle olayları donduran filmin aksine, elektronik görüntü akışkan bir süreçtir. Böylece, televizyondaki görüntünün, imgenin ontolojisi hareket, “canlılık” ve bir “varolma” sürecinden oluşur.”¹⁶³

Tüm bu özellikleri ile elektronik görüntü, film ve fotoğraftan çok farklı niteliklere sahiptir. Fotoğraf ve film ile görüntü üretmek mümkünken, elektronik görüntü üretme sistemi ile, hem görüntü üretmek, hem de üretilen görüntüyü tekrar tekrar üretmek mümkündür. Böylelikle, tekrar tekrar üretimde ilk üretilen görüntüden çok farklı bir görüntüye de ulaşılabilir.

Video kameranın bu kendine özgü önemli işlevleri, elektronik görüntünün işlevlerini de kapsamaktadır. Çünkü, bu olanaklara sahip olan elektronik görüntünün kullanımı, diğer görüntü üretme sistemlerinden çok daha farklıdır. Özellikle Zettl’in belirttiği video kameranın konuyu yeniden yaratma işlevinin elektronik görüntü mantığında, diğerlerinden farklı bir yeri vardır. Diğer görüntü üretme sistemlerinden farklı olarak, elektronik görüntüde konunun yeniden yaratılması, elektronik enerjinin yönlendirilmesi ile ilgilidir. Elektronik enerji yeniden yönlendirilerek, nesnenin gerçek görüntüsünden çok farklı görüntüler elde edilebilir. “Konuyu yeniden yaratmak, kameranın gerçek konuyu bir ham malzeme olarak kullanıp, yeni bir nesne yaratmasıdır.”¹⁶⁴ Elde edilen son görüntü, bir ham malzeme olarak kullanılan ilk görüntüden bütünüyle farklı olabilir. Elektronik görüntü mantığı içindeki kameranın bu işlevi sadece bir kayıt aygıtı olarak kalmayı değil, yorumlayıcı ve yaratıcı bir aygıt olarak kullanılmayı da olanaklı kılmaktadır. Bu olgu ise elektronik görüntüye özgü en önemli özelliklerden biridir ve sanatçıların yaratım süreçlerine doğrudan etki edebilecek özgün bir yapı içermektedir.

¹⁶³ Feuer, 1983, **Ön. ver.**, ss. 15-16.

¹⁶⁴ Kılıç, 1995, **Ön. ver.**, ss. 84-85.

4.1.3. Bilgisayar (Yapay Zeka)

Tarihte üç büyük olay vardır. Bunlardan ilki, evrenin oluşumudur. İkincisi, yaşamın başlangıcıdır. Bu ikisiyle aynı derecede önemli olan üçüncüsüyse “*yapay zeka*”nın ortaya çıkışıdır.¹⁶⁵

Böyle bir yaklaşım oldukça iddialı bir bakış açısı içinde gerçekleştirilmiş olsa da, yapay zekanın bulunmasının dünya tarihindeki önemini vurgulamada oldukça başarılıdır. Bilim ve tekniğin sınırlarının zorlandığı, insanoğlunun zeka ayrıcalığının makinelerle tanındığı ya da tanınmaya çalışıldığı bu yeni bilim dalı, oldukça yeni bir geçmişe sahip olmakla birlikte hızla gelişen bir süreç içinde gelişmektedir. Bu noktada yapay zekanın ne olduğu da önem taşımaktadır. Yapay zekanın tanımı üzerine yapılan çalışmalar da aynı yapay zekanın tarihçesi kadar yakın bir geçmişe sahiptir. Yapay zeka kavramının gelişim süreci hala devam etmektedir ve bu nedenle yapay zeka üzerine yapılan tanımlar da değişime gebe gözükmektedir. Fakat yine de koşulları içerisinde geçerli olan yapay zeka tanımının bilinmesi de önem taşımaktadır.

“Yapay zeka, bilgisayar biliminin akıllı, yani dili kullanabilme, öğrenme, akıl yürütme, problem çözme gibi niteliklere sahip bilgisayar sistemleri tasarlamakla uğraşan koludur.”¹⁶⁶

Bu temel yapay zeka tanımı ve diğer yaklaşımlarda dikkati çeken ortak özellik, yapay zeka projesinin doğuşunun dijital bilgisayarların ortaya çıkması ile koşut tutulmasıdır.¹⁶⁷ Dijital bilgisayarların teknik alt yapısından önce dayandığı temel yaklaşım “*düşünen makine*” kavramında yatmaktadır. Çünkü insanoğlunun “*düşünen makine*” icat edebilme merakı ve isteği sonucunu, bilgisayar sistemlerinin bulunmasıyla vermiştir. Çalışma prensiplerinin mekanik kuramlara dayandığı makinelerin yerine, elektronik kuramlar üzerine oturtulmuş ve kendisine verilen verileri kaydedip, bu

¹⁶⁵ Jack Copeland, **Artificial Intelligence: A Philosophical Introduction**, (Oxford: Blackwell Publishers, 1993), s. 1.

¹⁶⁶ Avron Barr ve Edward Feigenbaum, **The Handbook of Artificial Intelligence**, Vol: 1, Çev: Güven Güzeldere, (Los Altos: Kaufmann, 1981), s 3.

¹⁶⁷ Güven Güzeldere, “Yapay Zeka’nın Dünü, Bugünü, Yarını”, **Yapay Zeka, Cogito**, Sayı: 13, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), s. 28.

verileri işleyerek üzerinde karar verme yeteneği olan akıllı makinelerin bulunuşu yeni bir çağır açmıştır. 20. yüzyılın bilgisayar teknolojisinin ortaya çıkışı ve gelişiminde sibernetik biliminin önemli katkıları vardır.

“Sibernetik bilimi, 1930’lu yıllarda, mühendislik alanında geliştirilmekte olan enformasyon ve kontrol kuramlarındaki ana fikirlerin, gerek elektronik-mekanik karmaşık sistemlerin, gerekse canlıların içinde buldukları ortamla yaptıkları bilgi alışverişi çerçevesine uyarlanmasıyla doğmuş bir araştırma alanıdır.”¹⁶⁸

Bu noktada insanoğlunun doğal ve doğal olmayan verilere karşı gösterdiği tepkilerin geri besleme olarak sistematik özellikleri önem kazanmaktadır. İnsanoğlunun çeşitli enformasyonları alma ve bu enformasyonlara karşı gösterdiği tepki ile geri beslenen yeni enformatik eylem, bilgisayarların çalışma mantığının da temelini oluşturmaktadır. Bilgisayarın bilgi işleme psikolojisi aramaları da iki çeşit ampirik etkinlik üzerine yoğunlaşmaktadır. Bunlardan ilki zeka gerektiren görevlerde insan davranışlarının üzerine yapılan gözlem ve deneylerdir, diğeri ise yapay zekada yapılan çalışmalara paralel olarak gözlemlenen insan davranışını modelleyen sembol sistemlerinin programlanmasıdır.¹⁶⁹ Bu nedenle bilgisayarların yapılarının sibernetik bilimine olduğu kadar felsefeye, psikolojiye ve mantığa da yakın oldukları söylenebilir. Çünkü yapay zeka, hem akılla ilgili felsefik çalışmaları dikkate almakta, hem insanoğlunun psikolojik geri besleme etkinliklerini veri olarak kullanmakta, hem de bu verileri bir mantık dizgesi içerisinde işleyerek kullanıma sokmaktadır.

Bilgisayarları sadece birer elektronik makine olmaktan çıkararak, sistematik bir mantık ve veri işleme sistemi içinde çalışmasını sağlayan olgu ise, bilgisayar sistemlerinin kullandığı yazılımlardır. Bilgisayar sistemlerinde yazılımlar, donanımdan farklı olarak program kodu ya da veri bileşenlerine verilen addır.¹⁷⁰ Bu yazılımlar, bilgisayar donanımlarının verileri istendik şekilde işlemesini ve depolayabilmesini sağlayan karmaşık programlar ve sistematikleştirilmiş veriler bütünüdür. Çünkü

¹⁶⁸ Güzeldere, 1998, **Ön. ver.**, s: 40.

¹⁶⁹ Allen Newell ve Herbert A. Simon. “Ampirik Araştırma Olarak Bilgisayar Bilimi: Semboller ve Arama”. **Yapay Zeka**, Çev: Serra Ciliv, Cogito, Sayı: 13, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), s. 53.

¹⁷⁰ Bob Cotton ve Richard Oliver, **Siberuzay Sözlüğü: Multimedyaadan Sanal Gerçekliğe**, Çev: Özden Arıkan ve Ömer Çenderoğlu, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar, 1997), s. 188.

donanımların kendi başlarına ve yazılımsız olarak veri işleme becerileri henüz geliştirilmemiştir. Bu nedenle bilgisayarlar, yalnızca donanım üzerinde değil, yazılım ve programlar üzerinde çalışan bir organizmaya sahiptir.¹⁷¹

İçerdikleri tüm karmaşık yapılara rağmen bilgisayarlar 20. yüzyılın sonlarına doğru insan yaşamını tam anlamı ile kuşatmışlardır. Yaşamın hemen hemen her alanında bilgisayarlarla karşılaşmak mümkündür. 20. yüzyılın sonlarında artık insanoğlu tıp, biyoloji, fizik, hukuk, eğitim ve benzeri tüm alanlarda bilgisayarlardan faydalanmakta, bilgisayar sistemlerinin getirdiği yeni olanakların kendisine kazandırdığı yeni yaşam biçimi içinde gelişimini sürdürmektedir.

Bilgisayarların etkilerinin her alanda bu derece güçlü hissedildiği bir çağda, sanatın da bu yeni teknolojik gelişimden etkilenmesi, bu gelişmelere duyarsız kalması mümkün değildir. Çünkü bilgisayarlar hem görsel verilerin hem de işitsel verilerin depolanmasında ve yeniden işlenmesinde sınırsız olanakları da beraberinde getirmiştir. Bu yeni akıllı makinelerle birlikte görsel ve işitsel veriler hem baş döndürücü bir hızla işlenebilmekte, hem de işlenen verilerin kayıtları inanılmaz avantajlı olanaklarla sağlanabilmektedir.

Bilgisayarın sanat ortamları içinde kullanılmasında önemli rol oynayan bir başka özelliği de, bilgisayar verilerinin aracın doğası gereği her zaman kopyalanabilir olmasıdır. Bilgisayarların kullandığı veriler hiçbir zaman biricik veriler olarak kabul edilemezler. Çünkü bilgisayarın veri depolama mantığı, verinin her zaman ve her ortamda çok çabuk ve çok basit bir şekilde kopyalanmasını içermektedir. Zaten bilgisayarlar da yeniden üretim çağının bir ürünü olarak, kendi çağının tüm özelliklerini bünyelerinde barındırmaktadır.

Elektronik sanat çağında bilgisayarların sanat ortamı olarak oldukça farklı ve çeşitli kullanım alanları olduğu görülmektedir. Bilgisayarların sanat ortamı olarak böylesine çeşitli kullanım alanları bulmasının nedeni ise, yine aracın sınır tanımaz özelliklerinde yatmaktadır. Önceleri elektronik müzik üretiminde kullanılan

¹⁷¹ Newell ve Simon, 1998, **Ön. ver.**, s. 43.

bilgisayarlar, plastik sanatçılar tarafından yeniden keşfedilerek görsel sanatlar içinde de kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle bilgisayarlarla gerçekleştirilen iki ve üçboyutlu grafik tasarımlarında oldukça başarılı sonuçların alındığı gözlenmiş ve ardından bilgisayarların hareketli görüntülerin tasarımı ve işlenmesinde de kullanılabilineceğinin farkına varılmıştır.

Önceleri aylarca süren uğraşlar sonunda hazırlanan animasyon filmlerinin ortaya çıkarılması bilgisayar ortamında hem daha kolaylaşmış hem de daha iyi görsel sonuçların alınması sağlanmıştır. 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, artık animasyondan real görüntülerin işlenmesine, film ortamlarında gerçekleştirilen montaj işlemlerinin bilgisayar tarafından yapılmasına kadar birçok alanda bilgisayarlar kullanılmaktadır. Ayrıca gelişen teknolojiyle birlikte, her amaç için ayrı bir bilgisayar donanımı ve ayrı bir bilgisayar yazılımı hazırlanarak kullanıcılara sunulmaktadır.

Özel amaçlar için hazırlanan yazılım ve donanımlar dikkate alındığında, aslında bu gereçlerin salt sanat ortamı oluşturma amacı güdülmeden hazırlandığı görülmektedir. Tıpkı diğer görüntü üretme ortamları gibi bilgisayarlar da önce ticari amaçlarla kullanılmış, daha sonra bu araçların birer sanat ortamı halini aldıkları görülmüştür. Örneğin, birçok animasyon programının ilk olarak bilgisayar oyunlarının yazılımlarını gerçekleştirmek amacıyla üretildiği bilinmektedir. Yine sanatçılar tarafından yoğun bir şekilde kullanılan dijital kurgu ortamları da öncelikle yayın amaçlı üretilmiş donanımlardır. Bu donanımların işlevlerini yerine getirmeleri ile birlikte, sanatçıların da dikkatlerini çektiği görülmektedir.

Bilgisayarların bu yaygın kullanımı sadece profesyonel amaçlar içinde kalmamış, tıpkı radyo ve televizyon gibi evlerin birer sıradan eşyası haline gelmiştir. Yaşanan bu gelişmelerde bilgisayarın veri işleme ve veri depolama özelliklerinin yanında iletişim özelliğinin de olması yatmaktadır. 21. yüzyılın kitle iletişim aracı olarak görülen internet, bilgisayar tabanlı olarak çalışan bir uluslararası veri ağıdır. İşte bu veri ağının gelişmesi, tüm formattaki verilerin oldukça hızlı bir şekilde her bilgisayar kullanıcısının kullanımına açılmasını sağlamıştır. Ayrıca kullanıma sunulan veriler ne radyo ve televizyondaki gibi tek yönlü bir iletişim içinde gerçekleştirilmekte, ne de

genel yayın formatları içinde sıkışıp kalmaktadır. İnternetin kullanıcılara sağladığı etkileşimli veri paylaşım olanağı geleceğin kitle iletişim sürecinin temel örneklerini sergilemektedir. Hatta 21. yüzyılda, tüm radyo ve televizyon yayınlarının internet üzerinden gerçekleştirileceği düşüncesi de artık çok uzak bir hayal olmaktan çıkmış, bilgisayar kullanıcıları tarafından sadece merak edilen rutin bir beklenti yapısına girmiştir.

4.2. Toplumsal Nedenler

Sanat ürünleri tek tek ele alındığında bireysel bir ortaya çıkarma edimi olarak kabul edilse de toplumsal bir yapıyı da içinde taşımaktadır. Çünkü sanat toplumların meditasyon aracı olarak kabul edilebilir.¹⁷² Sanat eserleri hem toplumların izlerini üzerlerinde taşıırken, hem de toplumsal değişimleri başlatabilme eğilimlerini de içerebilmektedir.

Sanatın toplumların kültürel birikimleri içerisinde geliştiği ve yine toplumların kültürlerini biçimlendirdiği dikkate alındığında, sanat ile toplumsal yapı arasındaki bu sıkı ilişki daha da su yüzüne çıkmaktadır. Çünkü bir toplumsal varlık olarak yaşamını sürdüren sanatçı kişilikler, sanat ürünlerindeki yaratım edimlerini ortaya koymak için yine toplumdan beslenirler. Toplumun tüm bireyleri gibi sanatçılar da yaşadıkları sosyal yapıdan etkilenirler. Hatta belki de en çok etkilenen grubun sanatçılar oldukları da söylenebilir. Toplumsal kaynaklı bu etkilenimler sonuçta ise yine topluma sanat eserleri olarak geri dönmektedir. Sanatçı toplumdan aldığı topluma yine geri vermekte, bu süreç içerisinde sanat eserine kendi yorumunu katarak toplumsal etkileşimde yerini almaktadır. Sanatın toplumla olan ilişkisini, sanat eserlerinin ideolojik biçimlerini inceleyerek de algılamak mümkündür. Çünkü her sanat eseri kendi ideolojisini yansıttığı gibi, toplumsal ideolojinin de etkisi altında kalmaktadır. İşte bu toplumsal ideoloji hemen hemen her dönemde sanatçının ortaya çıkardığı eserlerde kendi yerini bulmaktadır.¹⁷³

¹⁷² Witkin, 1995, **Ön. ver.**, s. 30.

¹⁷³ Otto Rank, **Art and Artist**, (New York. Agathon Press, 1968), ss. 365-367.

İlk çağlarda mağara duvarlarına yapılan duvar resimlerinde bile sanatın toplumsal rolünü görmek mümkündür. Çünkü her sanat eseri kendi bünyesinde sanatçısının kodladığı iletileri de içinde taşımaktadır. Örneğin, bir resimden ya da filminden yapıldığı döneme ait giyim tarzını anlamak mümkündür. Yine herhangi bir sanat eserinden genel toplumsal kuralların ipuçlarını görmek olasıdır. İletisi olmayan bir ürüne sanat eseri gözü ile bakmak mümkün olmadığına göre, sanat eserlerinin taşıdıkları bu iletilere sanatçının toplumla kurduğu kendine özgü iletişim kanalı gözü ile de bakılabilir.

Sanat tarihi incelendiğinde sanat ile toplum arasındaki organik ilişki genelde üç başlık altında toplanmaktadır. İlk olarak sanatın toplumsal alışkanlıklara karşılık geldiği söylenegelmektedir. Toplum yaşamının talep ettiği gündelik eşyaların yapımını sağlayan teknik süreçlerden doğduğu için bu eşyaların üretilme ve malzeme tarzları, dekorasyonları, fonksiyonel ve psikolojik özellikleri sanatın kaynakları olarak kabul edilir. İkinci bir yaklaşım, sanatın kendine özgü bir doğanın yaygın olarak kabul edilmiş mistik düşüncelerini anlattığını savunmaktadır. Bu nedenle ortaya çıkan sanat ediminin amaçlı olduğu, eğitici, öğretici, ritüel ve deneysel gibi çeşitli faydacıl yönleri içinde barındırdığı belirtilmektedir. Üçüncü yaklaşım ise, sanatı bireysel anlatımcı yapısına dayandırmaktadır. Bireysel anlatımcılığın temelinde yatan, anlatan ve anlatılan öğelerinin oluşturduğu iletişimsel süreçten dolayı ortaya çıkan organik yapının sanatı toplumsallaştırdığı düşünülmektedir.¹⁷⁴

Ayrıca her sanat dalı ve akımı kendi şartlarının oluşum süreci tamamlandıktan sonra ortaya çıkabilir. Sanat kavramı içinde yer alan tüm yeni yaklaşımların ortaya çıkabilmeleri ve gelişebilmeleri için kendilerine uygun toplumsal koşulların ve gelişimlerin de tamamlanmasını beklemeleri gerekmektedir. Bu konuya farklı bir açıdan da yaklaşmak mümkündür. Sanatta ortaya çıkan her yeniliğin kendine uygun bir ortamın oluşmasına bağımlı olduğu savunulabileceği gibi, her toplumsal ortamın kendi sanatını yarattığı da ileri sürülebilir. Çünkü her toplum, yapısı gereği gelişen ve değişen organik bir varlıktır. Toplumlar kendi aralarında farklılıklar gösterebileceği gibi, her toplum kendi tarihsel sürecinde de değişimlere uğrayabilir. Bu değişimler aslında

¹⁷⁴ Read, 1981, **Ön. ver.**, ss. 55-56.

toplumun yapısında var olagelen genel fikirlerin değişimini de sergiler. Sanatın da bu tür değişimlere tepkisiz kalması düşünölemeyeceğine göre, toplum sanat ilişkisinde sanat kavramında ortaya çıkan değişimleri toplumsal nedenlere bağlamak hatalı olmayacaktır.

Habermas sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi betimlerken hem sanatın ve hem de tekniğin birer toplumsal çıktı olarak varlıklarını sürdürdüklerini belirtmektedir. Sanatta olduğu gibi, teknik ilerlemenin de yönünü, işlevlerini ve hızını toplumsal ilgiler belirlemektedir. Toplumların genel yapısı ve bu yapılardaki değişim hem sanatta yeni kavramların oluşmasına neden olmakta, hem de teknik ilerlemede belirleyici rol üstlenmektedir.¹⁷⁵

Sanat alanında yaşanan tüm değişimler gibi, elektronik sanatın ortaya çıkmasında teknolojik nedenlerin var olabileceği gibi, toplumsal nedenler de söz etmek mümkündür. Ayrıca sanat kavramında yaşanan değişimlerde ele alınan tüm teknolojik etkenler aynı zamanda toplumsal nedenleri de beraberinde taşımaktadır. Çünkü sanatı olduğu gibi teknolojiyi de üreten yine toplumsal gelişim sürecinde varlığını sürdüren insanoğludur. Bu nedenle üretilen teknolojiler her zaman toplumsal kullanım içinde var olagelmışlerdir. Toplumun gelişim sürecinde ortaya çıkan ve toplumlara değişime uğratabilecek kadar güçlü yapıları olan teknolojilerin etkileri artık salt teknolojik nedenler olarak algılanmamalıdır. Çünkü ortaya çıkan teknolojik etkenler, toplumsal olduğu sürece güçlü değişimleri yansıtmaktadırlar ve ancak toplumsal bir kullanım alanı bulmaları ile değişim sürecinde etkin bir rol oynayabilirler. Örneğin, cep telefonları teknolojik bir buluştur ve bireysel iletişim alanında önemli bir teknolojik gelişme olarak yerini almıştır. Fakat cep telefonlarının etkilerini irdelerken, bu teknolojik aygıtın bulunmasından çok toplumsal kullanım alanları içinde yarattığı değişimleri göz önüne almak daha önemli görünmektedir. Çünkü cep telefonu kavramı ancak toplumsal kullanımı olduğu sürece kendi anlamını bulmakta ve sosyal yaşamdaki etkileri ortaya konabilmektedir.

¹⁷⁵ Jürgen Habermas, **İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim**, Çev: Mustafa Tüzel, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 54.

Elektronik sanat çağının ortaya çıkışı ve gelişmesi de yine aynı değişim sürecini yansıtmaktadır. Elektronik sanat çağı, tekniğe ve teknolojiye bağımlı bir sanat alanını ifade etmektedir. Fakat elektronik sanat çağı, teknolojinin toplumsal kullanım alanı içinde geliştiği ve değişimlere neden olduğu bir süreci de ifade etmektedir.

4.2.1. Endüstri Devrimi ve Yeni Toplum Düzeni

Elektronik sanat çağının ortaya çıkmasına neden olan toplumsal değişimler dikkate alındığında, toplumları bu çağa hazırlayan ilk değişimin endüstri devrimi ile birlikte yaşandığı görülmektedir. Bunun nedeni ise, endüstri devrimi ile birlikte toplumsal yaşamın seri üretim kavramı ile tanışmış olmasıdır. Seri üretim kavramı gereksinimden fazla üretmek olgusunu da beraberinde getirmiştir. Sanayi devriminde önce kas gücüyle üreten üretici, kendi yaşamını karşılayacak kadar üretmektedir. İhtiyacından fazlasını ise ticaret yolu ile satmakta ve diğer ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Ancak endüstri devrimi, üretim olgusuna daha geniş çaplı yaklaşmakta, yeni bir üretim tüketim ilişkisi yaratmaktadır. Bu noktada daha az maliyetle daha çok mal üretmek önem kazanmaktadır.

Daha az maliyetle üretimin temel hedef olduğu bir ortamda makinelerin geliştirilmesi kaçınılmazdır. Gelişkin makinelerin üretimin temelini oluşturduğu bir ortamda insanlık tarihinde ilk kez insanoğlu yeni bir çalışma biçimi ile karşı karşıya kalmıştır. Endüstri devrimine kadar insanoğlunun ürettiği alet, araç ve gereçler işin yapılmasında yardımcı bir rol oynarken, endüstri devrimi ile birlikte makineler üretim aşamasında öncelikli konuma sokulmuştur. Bu yeni çalışma biçiminde makineler insanoğluna yardımcı araçlar olarak değil, çalışanlar makinelerin üretimine yardımcı olan kişiler konumuna sokulmuştur. Böylelikle insanoğlu tarafından belirlenen işin yapılma biçimi ve ritmi, makineler tarafından belirlenir olmuştur. Daha önce çalışma saatlerini kendisi belirleyen üretici, seri üretim formatında makinelerin belirleyici yapısı

ile karşı karşıya kalmış, ustabaşı, saat ve makine tarafından belirlenen çalışma ritminin egemenliği altına girmiştir.¹⁷⁶

Endüstri devrimi ile kendi el hünelerinin ritminin belirleyici olduğu çalışma koşullarına alışkın olan zanaatkarlar, artık ustabaşlarının emrinde çalışan birer işçi konumuna sokulmuştur. İşin koşulları daha sistematik bir hale getirilmiş, işçilerin ustabaşlarına karşı, ustabaşlarının mavi gömleklilere karşı, onların da mühendislere karşı sorumlu olduğu bir sistem meydana getirilmiş ve çalışma yaşamında daha önce var olmayan bir hiyerarşik yapı oluşturulmuştur. Daha önce bir zanaatkar olarak toplumda saygınlığı olan bir üretici, işçi gömleğini giymesi ile birlikte bu hiyerarşik yapının en alt sınıfını oluşturan topluluklar halini almıştır.

Yeni düzenle hiyerarşik olarak en alt sınıfı oluşturan üretici topluluk, eskisi gibi özgür değildir. Tüm yaşamını işinin koşulları belirlemektedir. Çalışacağı zamanlar ve dinleneceği zamanlar makineler tarafından biçimlendirilmiştir. Bunun en güzel örneği endüstri devriminin çalışma yaşamına kazandırdığı vardiya sistemi olgusudur. Artık ne olursa olsun üretici kesim makinelerin hızına ayak uydurmak zorundadır. Ayak uyduramadığı dönemlerde ise yerlerini başka işçilere bırakıp üretimin sürekliliğini sağlamak ana hedef haline gelmiştir. Çünkü makineler insanların üretebileceğinin daha fazlasını üretebilmekte, daha az hata yapmakta ve daha becerikli sayılmaktadır. Artık çalışma yaşamı insanoğlu tarafından yönetilen bir yaşam tarzı değil, teknolojilerin yönettiği bir dünya halini almıştır. Bu gelişme ise insanoğlunun kendi ürettiği teknolojiler tarafından geri plana itilmesi sonucunu doğurmuştur.¹⁷⁷

Üretim tekniği ve teknolojisinin gelişmesine doğrudan katkıları olan zanaatkarlar ise artık kendi kontrollerinden çıkan bu teknolojinin esiri durumuna düşmüşlerdir. Mekanik seri üretim biçimlerinin insanın ruhunu körleştirdiği görüşü savunulmaya başlanmış,¹⁷⁸ insanoğlunun özgürlüklerinin gitgide kısıtlandığı

¹⁷⁶ Zygmunt Bauman, *Çalışma Tüketici ve Yeni Yoksullar*, Çev: Ümit Öktem, (İstanbul: Sarmal Yayınevi Yayınları, 1999), s. 14.

¹⁷⁷ George Basalla, *Teknolojinin Evrimi*, Çev: Cem Soydemir, (Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 1998), s.21.

¹⁷⁸ Hauser, 1995, *Ön. ver.*, s. 305.

konusunda ciddi endişeler yaşanmıştır. Hatta, Fransız Devrimi'nin getirdiği özgürlükçü havanın endüstri devrimi ile yeniden dağıldığı düşüncesi hakim olmaya başlamıştır. Endüstri devrimi ile insanoğlunun kendi ürettiği teknolojiye yine kendi özgürlüğünü para karşılığı sattığı, insanı insan kılan değerlerin böylelikle yitirildiği ve insanlığın tinsel anlamda yoksullaşma yaşadığı ileri sürülmüştür.

“Bizler yoksul duruma düştük. Bugün elinize birkaç kuruş geçsin diye değerinin yüzde birine rehin bırakıp insanlığın mirasını parça parça elden çıkardık. Ekonomik bunalım kapıda bekliyor, ardında gölgesi, yaklaşan savaş... Dileriz ki birey, kitleye zaman zaman biraz da insanlık bahşetsin, çünkü kitle günün birinde insanlığı ona faiziyle ve faizinin faizi ile geri dönecektir.”¹⁷⁹

Makineler kendilerine özgü üretim biçimleriyle bir bakıma insanoğlunun özgürlüğünü tehdit etmeye başlamış, Marx'ın deyimiyle, insanoğlunu kendine yabancılaşmaya doğru yönelten yeni yaşam biçimi olarak görülmüştür.¹⁸⁰ Endüstri devriminin insanı insansızlaştırdığının bir başka örneği de zanaatkarların işçi gömleğini giymeleriyle birlikte alışlagelmiş çalışma etikleri ve onurlarını bırakmaları olarak görülmektedir. Bunun nedeni ise endüstri toplum yapısında güç çatışması, özgürlük ve özerklik mücadelesi, daha fazla pay koparabilme savaşına acımasız ve kademeli olarak geçilmesidir. İşte bu yeni toplumsal düzende işçi kimlikleri ile kendi onur mücadelelerini vermeleri beklenen zanaatkarların sadece daha fazla pay koparabilmek için uğraş vermeleri ve onur mücadelelerinde belirleyici olanın daha fazla gelir elde etmede yattığını düşünmeleri, toplumsal çöküntünün yansımaları olarak kabul edilmiştir. Çünkü zanaatkardan beklenen yeni toplumsal düzendeki aşağılayıcı rolü reddetmesidir ve bu mücadelenin daha fazla pay koparabilme çabalarına dönüşmesi beklenmemektedir.¹⁸¹

Endüstri devriminin kendine özgü yeni yerleşim biçimleri de sanki yaşanan bu çöküntünün yansımaları gibidir. Fabrikaların çevresinde gelişen is ve duman kaplı,

¹⁷⁹ Walter Benjamin. “Deneyim ve Yoksulluk”, *Parıltılar-Illuminationen*, Çev: Yılmaz Öner. (İstanbul: Belge Yayınları, No: 103, 1990). ss. 22-23.

¹⁸⁰ Kezban Tamer Gülerüz, “Değer ve Özgünlük Üzerine”, *Adam Sanat*, Sayı: 46, (İstanbul: Eylül 1989), s. 11.

¹⁸¹ Bauman, 1999, *Ön. ver.*, s. 37.

hiçbir altyapısı olmayan işçi mahalleler toplumdaki genel yapıyı yansıtmaktadır. Endüstrileşme hem üreticisinden hem de tüketicisinden fabrikalara yakın yerleşim birimlerinin oluşmasını beklemektedir. Böylelikle hem işçilerin çalışmak için daha çok zamanları olacak hem de endüstrinin kontrolü altında yaşamlarını sürdürmeleri sağlanacaktır. Bu dönemde kentleşme sürecinin de hızlandığı görülmekte, yeni endüstri şehirlerinin oluşumu gözlenmektedir. Böylelikle sadece çalışanların değil, potansiyel tüketicilerin de üretim yerlerinin yakınlarında yaşaması sağlanmış olacak, tüketiciye ürünü ulaştırma maliyetleri daha da azalacağından toplam ürün maliyeti de oldukça azalacaktır.

Düşük maliyette mal üretmenin anlamı oldukça büyüktür. Çünkü maliyeti düşürmek demek kar oranını arttırmak demektir. Artan kar oranları da rekabet şansını beraberinde getirmektedir. El emeğinin ortadan kaldırılması ve standartlaştırılmış üretim biçimleriyle her ürün için harcanan çalışma saatlerinin düşürülmesi temel ilke olarak benimsenmiştir.¹⁸² Daha kısa zamanda ve daha az emekle üretilen ürün dolayısıyla daha ucuza mal olacaktır. İşte bu rekabetçi ortamın oluşturduğu, üretim tüketim ilişkilerinin bu yeni boyutu kapitalizm olarak adlandırılmaktadır. Endüstri devrimi de kapitalizmin en önemli kalesi olarak görülmektedir. Fakat, bu kalenin yanında daha fazla kalelere ihtiyaç vardır, bunlarda büyük kentlerdir. Sistemin en fazla ihtiyacı olan şeyi yani kendini devam ettirmesindeki en büyük rolü de yine büyük kentler oluşturmaktadır.

Büyük kentler daima para ekonomisinin yuvası olmuştur. Burada ekonomik alışverişin çoğunluğu ve yoğunluğu kentlerde yaşanmasının etkisi vardır. Kentler, kırsal ticarete özgü darlığın müsaade etmediği birçok olanağı da beraberinde getirmiştir.¹⁸³ Kentler endüstri çağının üretim biçimlerine uygun yapılandırılarak, tüketim biçimlerine de uygun hale getirilmiş toplu yaşam alanları olarak düzenlenmiştir.

¹⁸² Wolfgang Fritz Haug, **Meta Estetiğinin Eleştirisi; Kapitalist Toplumda Görüntü, Cinsellik ve Reklam**, Çev: Ayşe Gül, (İstanbul: Spartaküs Yayınları, 1997), s. 30.

¹⁸³ Georg Simmel, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", **Kent ve Kültürü**, Çev. Bahar Öcal Düzgören, Cogito: Sayı: 8, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), s. 88.

Endüstri devriminin ortaya çıkardığı bu farklı yapı yaşamın tüm alanlarında olduğu gibi, sanatta da önemli değişimleri beraberinde getirmiştir. Sanat artık ne dinin ne de burjuva ya da aristokrasinin hizmetindedir. Kentlileşme olgusunun bu denli hızla yaşandığı bir süreçte sanat alanları da değişim göstermiştir. Artık sanat eserleri katedralleri ve burjuvaların odalıklarını değil, sergi salonlarını süslemeye başlamıştır. Sanat ve sanatçı da tüketim kültürüne ayak uydurmaya başlamış ve sanatta yaşanan değişimler bir daha geri dönülemeyecek önemli gelişmeleri de beraberinde getirmiştir.

Bir kentli sanatı olarak ortaya çıkan izlenimcilik daha önce var olagelen tüm sanat kuram ve ilkelerine sırtını dönerek konularını kentten ve kentliden seçmiştir. Örneğin, resim kır ve köy yaşamından kurtarılarak, kentin sınırlarına taşınmış, kent görüntüleri ile donatılmıştır. Durağan ve sağlam estetik yapılar yerlerini devingen ve tartışılabilir yeni estetik biçimlere bırakmıştır. Aslında tüm biçimsel değişimlerin yanında ön plana çıkan konu, sanatçıların sanata bir kent soylu gözü ile bakmaya başlamalarıdır.¹⁸⁴

Sanatın aldığı yeni konumun en güzel örneklerinden biri de, Nadar'ın 1874 yılının Mayıs ayında Paris'te bir resim sergi salonu açmasıdır.¹⁸⁵ Bu girişimle, sanat tarihinde ilk kez bir sanat eseri satışa sunulmak üzere sergilenmiştir. Bu sergi salonunun kurulması, sanatın artık dinin, aristokrasinin ve burjuvanın hizmetinden kurtuluşunun belgesi olarak görülmektedir. Yaşanan bu önemli gelişme ile birlikte artık sanatçılar da pazar ekonomisine geçişte kendine düşen rolü uygulamışlar, yeni toplumsal düzende kendilerine uygun bir konum kazanmışlardır.

Sanatın yeni toplumsal düzenle buluştuğu bir başka ortam da büyük kentlerde kurulan pasajlardır. Mimaride ilk kez demir konstrüksiyonların ve cam malzemenin birlikte bu denli yoğun kullanıldığı yapılar olan pasajların oldukça önemli bir işlevi de vardır.

¹⁸⁴ Hauser, 1995, **Ön. ver.**, s. 351.

¹⁸⁵ Karl Ruhrberg, Manfred Schneckeburger, Christiane Fricke and Klaus Honnef, **Ön. ver.**, 1998, s. 7.

“Endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olan pasajlar, bina kitlelerinin arasından uzanan, üstleri cam kaplı, mermer duvarlı geçitlerdir. Sahipleri bu türden spekülasyonlar için bir araya gelmişlerdir. Işığı yukarıdan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkanlar uzanır, bu nedenle böyle bir pasaj küçük bir kent, küçük bir dünyadır... O dönemde yaşayanlar pasajları öve öve bitiremezler.”¹⁸⁶

Kent pasajları, lüks eşya ticaretinin merkezlerinden biridir. Fakat bunun yanında, pasajların donatımıyla birlikte sanat ticaretin hizmetine de girmektedir. Pasajlar sadece yeni yapı tarzlarıyla değil işlevleriyle de önemli bir değişimi simgelemektedir. Bir bakıma pasajlar makineye ve mekanik buluşlara eğilimin göstergeleri olarak yerlerini almaktadır.¹⁸⁷

Pasajlar ve sergi salonları gibi sanat ortamlarının ortaya çıkması ve yayılması ile birlikte görsel sanat eserleri toplumla buluşma olanağını kazanmıştır. Böylece sanat, katedralleri, kilise duvarlarını ve sarayları süsleyen erişilmez yapısından sıyrılıp kitlelerle buluşma fırsatı yakalamıştır. Daha önce hep seçkin yapısı içinde kendi değerini korumaya çalışan sanat eseri ise, artık seçkinliğini toplumla paylaşarak yeni bir oluşum sergilemektedir. Bu yeni oluşum, sanatın alacağı yeni biçimlerin, yeni sanat akımlarının ve sanat dallarının da başlangıcını oluşturacak ivmeyi taşımaktadır. Görsel sanatlar belki de ilk defa izleyicisi ile birebir ilişki kurma yolunu keşfetmiştir. Bir başka deyişle, görsel sanatlar ilk defa hedef kitlesi olarak, alıcısı olarak aristokratları, burjuvaları ve din adamlarını değil, doğrudan halkı seçmiştir. Sanatın kitleleşmesi açısından da bu gelişmenin önemi oldukça büyüktür.

4.2.2. Kitle Kültürü ve Sanat Eserinin Yeniden Üretimi

Elektronik sanat çağının oluşumuna katkıda bulunan bir başka toplumsal olgu da iletilerin dolaşımı ve görüntülerin tüketimi ile ilgilidir. Litografinin bulunması ile başlayan görsel iletilerin yeniden üretilebilmesi süreci fotoğrafla doruğa çıkan bir gelişim izlemiştir. Fotoğraf geçmişin imgelerini yiyip gitme tehdidi taşıırken ve bir daha

¹⁸⁶ Benjamin, 1992, **Ön. ver.**, s.78.

¹⁸⁷ Fredric Jameson, **Marksizm ve Biçim**, Çev: Mehmet H. Doğan, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 78.

geri getirilemeyecekken kaydetme olanağını sunarak, görüntüler dünyasına farklı bir dinamizm getirmiştir.¹⁸⁸

Fotoğrafın bulunmasıyla ortaya çıkan her şeyi fotoğraflama isteği, yani imgeleri kaydetme arzusu bir bakıma tüketim kültürü ile de ilişkili bir olgudur. Çünkü tüketmek demek, bitirmek demektir. Görüntüler tükettikçe bitirilmekte ve böylelikle yeni görüntülere ihtiyaç duyulması sağlanmaktadır.¹⁸⁹

İşte fotoğraf da, endüstri çağının bir sonucu olan tüketim olgusuna, imajların tüketilmesine neden olan bir araç olarak katkıda bulunmaktadır. Fotoğrafın getirdiği dinamizm, görüntülerin tüketilmesine getirilen dinamizm olarak da algılanabilir. Fotoğrafın yarattığı bu görsel dinamizm ve filmle devam etmiş ve en önemli etkilerini televizyonun ortaya çıkması ile göstermiştir. “Televizyon, elektronik görüntü üretme sisteminin kullanıldığı bir kitle iletişim aracıdır.”¹⁹⁰

“Televizyon, endüstriyel çağın ilerlemiş evresindeki bir üründür. Sadece insan bakışının yeni bir araçlaşmasını değil, bu bakışın gövdeden kısmen koparılışını, yerine tekniğin geçirilişini serimler.”¹⁹¹

Televizyonun kendine özgü kitlesel yapısı araştırmacıların da ilgisini çekmiş ve televizyon birçok araştırmaya konu olmuş, televizyonun etkileri konusunda farklı kuramlar geliştirilmiştir.¹⁹² Bu araştırmaları temel alarak yapılandırılan kuramlardan ikisi oldukça farklı bakış açıları ile dikkat çekmektedir. Bunlardan ilkinde Althusser, televizyonun devletin ideolojik yapısını sürdürebilmesi için toplumu baskı altında tutmayı sağlayan bir aygıt olduğunu savunmuş;¹⁹³ televizyonun kitlelerin çalışma saatlerinin dışında kontrolünü sağlayan bir araç olduğunu iddia etmiştir. McLuhan ise,

¹⁸⁸ Walter Benjamin, “Tarih Kavramı Üzerine”, *Son Bakışta Aşk*, Çev: Nurdan Gürbilek, (İstanbul: Metis Yayınları, 1995), s. 41.

¹⁸⁹ Sontag, 1993, *Ön. ver.*, s. 1866.

¹⁹⁰ Levend Kılıç, “Video Art” *Adam Sanat Dergisi*, (Sayı: 44, 1989), s. 69.

¹⁹¹ Knut Hicketheir, “Televizyon: Katılım ve Medya Tüketimi Arasında”, *Bisiklet, Otomobil, Televizyon: Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi*, Der: Wolfgang Ruppert, Çev: Mustafa Tüzel, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi Yayınları, 1996), ss. 177-179.

¹⁹² Kezban Tamer Güleriyüz, *Televizyonun Etkileme Süreci İle İlgili Savlar*, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 1983), ss. 3-10.

¹⁹³ Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev: Yusuf Alp ve Mahmut Özışık, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), ss. 32-38.

televizyonu yaygın iletişim olanakları ile dünyayı global bir köye dönüştürebilecek bir kitle iletişim aracı olarak ve “mekanik çağ”dan “elektronik çağ”a bir geçişin en önemli belirtisi olarak görmüştür. Ayrıca, televizyonun yaygınlaşmasının, insanların ve toplumların aralarındaki bilgi akışını kolaylaştırdığını ve toplumların birbirlerine yakınlaşmalarını sağladığını savunmuştur. McLuhan’ın kullandığı “mekanik çağ” ve “elektronik çağ” terimleri, üretim biçimlerindeki değişimlere göre oluşan toplumsal formasyonlar anlamına gelecek, farklı toplumsal yaşam biçimlerine karşılık gelmektedir. McLuhan’a göre, elektronik teknoloji çağında toplumsal sistemin çeşitli alt-sistemleri karşılıklı iletişim içinde bulduklarından ve çift yönlü akışlı bir bilgiye bütün alt-sistemler gereksinim duyduklarından, toplumlarında çözümlenmemiş sorunların bir çoğunun çözümlenmesi artık olanaklıdır.¹⁹⁴

McLuhan, teknolojinin bu kendi iç evriminden yola çıkarak, toplumun bütününe ilişkin iyimser bir sonuca ulaşmaktadır. McLuhan’ın görüşüne bu nedenle ‘teknolojik belirleyiciye dayanan iyimserlik’ denilmektedir.¹⁹⁵

Fakat, televizyonun üretim toplumu üzerindeki etkileri konusunda herkes McLuhan ile aynı düşünceleri paylaşmamaktadır. Bazı araştırmalara göre, endüstri toplumu öncesinde varolmayan iş ve eğlence saati ayrımı, endüstri toplumu ile birlikte ortaya çıkmıştır. Özellikle televizyonun akışı ile ilgili olarak bazı eleştirilerde bulunulmakta ve televizyonun insanlara hükmedici bir söyleme sahip olduğu vurgulanmaktadır. Televizyonun insanlara sürekli olarak “şimdi çalış / şimdi dur / şimdi eğlen ki yarın yine iyi çalış / şimdi uyu ki dinlen” söyleminde hükmettiği ve televizyonun patronun işte kurduğu egemenliğin eve uzanan elini simgelediği, iddia edilmektedir. Yine bu hükmedici söylemin toplumu rahatsız etmemesi ve toplumun bu söylemi benimsemesi için ayrıca televizyona “eğlendirici” bir işlev kazandırıldığı görüşünü savunanlar, televizyonu kitle iletişim süreci içinde egemen ideolojinin yönlendirme aracı olarak görmekte ve ayrıca televizyonun görsel iletişimin gücüne sığınarak okumayı ve bilinçli bir özgürleşmeyi de engellediğini belirtmektedir.¹⁹⁶

¹⁹⁴ McLuhan, 1965, **Ön. ver.**, s. 3.

¹⁹⁵ Oskay, 1993, **Ön. Ver.**, s. 216.

¹⁹⁶ Neil Postman, **Televizyon Öldüren Eğlence**, Çeviren: Osman Akınhay, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994), ss. 76-92.

Elektronik görüntünün bir kitle iletişim aracı olarak ticari kullanım biçimi olan televizyonun toplumsal etkileri konusundaki savlar ise, genelde televizyon programlarının sıralanışı ve televizyonun iletişim hızı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Televizyonun endüstri toplumunda izleyicilere ne zaman ne yapmaları gerektiğini hükmettiği savının yanında, televizyonun çok hızlı bir kitle iletişim aracı olması ve akışının da aynı hızda süregelmesi nedeni ile, televizyonun, problemleri gerçekte çözmediği, problemleri ancak yüzeysel bir yaklaşımla ele aldığı savı da vardır. Bu sav, hemen hemen hiç değişmeyen akışı ile televizyonun, aynı akış içinde farklı gündemler belirlediğini ve gündemde yer verdiği sorunları tam olarak çözmeden, çözüyormuş gibi yaptığını ve hemen yeni bir gündeme geçtiğini vurgulamaktadır. Ayrıca, bu hızlı akış içinde sorunları çözmez ve izleyicileri yeterince bilgilendirmeyerek “sen bilmezsin, erbabı bilir” söylemi yarattığını, bu söylemin de - Brecht’in radyoya yüklediği işlevin tam tersine - izleyicileri pasifleştirdiği belirtilmektedir.¹⁹⁷

Böylelikle, teknik görüntü üretimi ilk defa bu derece farklı bir yapı kazanmaktadır. İmgeler oldukça hızlı bir şekilde üretilebilmekte ve aynı anda hiçbir görüntü üretme sisteminin ulaşamayacağı kadar yaygın bir kitleye ulaştırılabilmektedir. Bu baş döndürücü hız ve yaygınlık televizyonu diğer kitle iletişim araçlarından farklı kılmaktadır. Televizyonun kendine özgü yapısının bu nedenle görüntülerin daha hızlı dolaşımını sağladığını ve görüntü tüketimini daha da kışkırttığını söylemek mümkündür. Televizyonun bir araç olarak imgeleri yaygın ve hızlı bir şekilde iletme becerisi, endüstri devriminin bir sonucu olarak ortaya çıkan tüketim kültürü ile birleştiğinde ise oldukça etkili ve farklı bir kitle iletişim aracı ile karşı karşıya kalınmaktadır.

Endüstriyel kapitalizmin gelişmesi ve medya imparatorluğunun ortaya çıkışıyla toplumların kitle olarak adlandırıldığı görülmektedir. Toplumları kitle olarak görme de kitle iletişim araçlarının, özellikle de televizyonun yaygınlaşması ve televizyon üzerine yapılan araştırmaların artması ile ortaya çıkmıştır. Böylelikle kültür kavramı da kitle kültürü olmasıyla yeni bir anlam kazanmıştır.

¹⁹⁷ Aydın Uğur, **Keşfedilmemiş Kıta**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), ss. 141-168.

Üretim-tüketim ilişkisine dayalı olan bu yeni toplumsal düzenin oluşmasında televizyonun önemli etkileri olduğu söylenebilir. Reklam yayınlarına yer verilmesi ile elektronik görüntü bir televizyon olarak artık çok farklı bir konum kazanmıştır. Çünkü, bir ticari malı, yani televizyonu alan müşteriler, televizyonda başka ürünlerin reklamlarının yayınlanmaya başlamasıyla, yine başka ticari malların potansiyel müşterileri haline gelmişlerdir. Böylelikle, bu alıcıları alanlar bir bakıma ticari metalara dönüşmüşlerdir.¹⁹⁸ Televizyonda reklamların yayınlanmasına izin verilmesi, elektronik görüntü üretme sistemlerinin kar etme amacıyla kullanımına ilk örnek olarak kabul edilebilir.

Televizyonun endüstri çağı ile en çarpıcı buluşması televizyon reklamlarında yaşanmıştır. Reklamlar, endüstri çağının üretim-tüketim zincirini bir arada tutan en önemli halkayı oluşturmuşlar, toplumda oluşan tüketim talebini daha da kışkırtma görevini üstlenmiştir. Böylelikle reklamlar kışkırtılan tüketim talebi daha çok ürünün satın alınmasını sağlamakta ve bu da tüketim zincirinin halkalarını daha da sağlamlaştırmaktadır. Fakat reklamların ortaya çıkardığı tüketici kavramı, kitle kültürü içinde farklı anlamlar kazanmaktadır.

Televizyonla birlikte artık tüketici olmak, tüketime ayrılmış şeylerin çoğunu kendine tahsis etmektir. Onları satın almak, onlar için para harcamak ve böylece başkalarının bunları izin almadan kullanmasını yasaklayarak özel mülkiyet haline getirmek demektir. Tüketim sırasında, tüketilen şeylerin varlıkları fiziksel olarak ya da psikolojik olarak sona ermektedir. Nesnelerin psikolojik olarak tüketilmesini sağlamak ise nesnelerin çekiciliklerinin yitirmesi ile, artık kullanım değeri olarak bir istek uyandırmaması ile mümkün olmaktadır. Böylelikle kişilerin arzularını tatmin etme kapasitelerini yitirirler ve tüketim için uygunsuz hale gelirler.¹⁹⁹ Fakat tüketim kültüründe amaç daha çok nesnelerin psikolojik olarak tüketilmesini sağlamaktır. Çünkü fiziksel tüketim daha uzun sürdüğünden yerine yenisini hemen satmak mümkün olmayacaktır. Oysa nesnelerin psikolojik olarak tüketilmesini sağlamakla hem genel tüketimde artış sağlanacak hem de yeni bir talep oluşturulabilecektir.

¹⁹⁸ Arnes, 1988, **Ön. ver.**, ss. 94-115.

¹⁹⁹ Bauman, 1999, **Ön. ver.**, s. 39.

Nesnelerin psikolojik olarak tüketilmesi ise aslında nesnelerin içerdği imajları tüketmekle mümkün olmaktadır. Nesneyi tükettiğini sanan kişiler aslında sadece nesnenin imajını tüketmektedir. Bu noktada imajların gerçekliği sorgulanabilir hale gelmektedir. Kişiler imajları tüketmekle nesnelere gerçekten fiziksel olarak tükettiklerine inanabilirler. Bunun nedeni ise artık imajların gerçekten daha fazla gerçekmişçesine algılanmasında yatmaktadır. Temsil eden şey, temsil edilen şeyin yerini almaktadır.²⁰⁰

“Medyatikleşmiş görüntüde gösterge nesnenin kendisi olmak ister, göndermede bulunduğu nesneyle arasındaki ayrımı ve yer değiştirmişin gerçekleşme biçimiyle ilgili izleri yok etmek amacını güder. Yerine geçtiği nesnenin imgesi değil, sureti ya da ikizi olmalıdır.”²⁰¹

Ortaya çıkan bu yeni yapıda artık görüntülerin hakimiyetinden söz etmek mümkündür. Görüntüler nesnelerin yerini aldığı anda ise ortaya bir gösteri dünyası çıkmaktadır. Çünkü görüntüler tarih boyunca hiç olamadığı kadar gerçekçi bir yapıya bürünmüş, kendi gerçekliklerini yaratma becerisini göstermişlerdir. Bu yeni oluşumda nesnelere ve gerçeklere, görsel olduğu kadarıyla varlıklarını sürdürebilmektedir. Nesnelerin imajları da artık o nesnelerin karakteristik özelliklerini belirler duruma gelmişlerdir.²⁰²

“Modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir *gösteri* birikimi olarak görür. Dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır.”²⁰³

Görüntülerin bu şekilde hızlı tüketimi sanat alanında da değişimleri beraberinde getirmiştir. Önce dinin daha sonra da burjuvanın hakimiyetinden kurtulan sanatçılar kendilerini tüketim kültürüne uydurmak zorunda kalmışlardır. Toplumda ortaya çıkan görüntüleri tüketme olgusu sanat eserlerinde de yankısını bulmuş, yeniden üretim teknolojilerinin gelişmesiyle sanat eserleri yeniden üretilebilir hale gelmiştir. Bunun

²⁰⁰ Ellul, 1998. **Ön. ver.**, s. 147.

²⁰¹ Eco, 1993. **Ön. ver.**, s. 41.

²⁰² Haug, 1997. **Ön. ver.**, s. 38.

²⁰³ Guy Debord, **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, Çev: Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996), s. 13.

sonucu ise sanat eserlerinin kopyalanarak çoğaltılması ve kitlelerin tüketimine sunulması olarak ortaya çıkmıştır.

Sanat eserlerinin yeniden üretimi birçok boyutu ile tartışılmış olmasına rağmen, bu tartışmaların en önemlisini Walter Benjamin'in yaklaşımı oluşturmaktadır. Benjamin, sanat eserlerinin çoğaltılması ile kendi biricikliklerini kaybettiklerini, atmosferinden önemli duygusal değerler yitirdiklerini belirterek, sanat eserlerinin yeniden üretimine farklı bir bakış açısı getirmiştir.²⁰⁴

Bu yaklaşım bir bakıma sanatın özerkliğini sorgularken, sanatın kitlelere ulaşmasını da göz önüne alarak, sanatın estetik doyumunu kitlelere ulaştırmanın önemini de irdelemektedir. Benjamin'in sanatın boyutlarına getirdiği bu yeni bakış açısı oldukça önemlidir. Çünkü, Benjamin henüz televizyonunun ve bilgi teknolojilerinin vardığı doruk noktasını görmeden yaptığı bu öngörüşlü kehaneti ile, 20. yüzyıl toplumunun sanatla ilişkisini de ortaya koymaktadır.

Yeniden üretim teknolojilerinin kopyalamaya bu denli yatkınlığı ve sanat eserlerinin çoğaltılmasında gösterdiği yüksek hız, sanat alanında önemli değişimlere de neden olmuştur. Sanat tarihi boyunca üretilmiş birçok eser yeniden üretim teknolojileri tarafından defalarca kopyalanmış ve kitlelerin tüketimine sunulmuştur. Toplumun görüntü tüketme iştahından sanat eserleri de paylarını alarak artık tüketilen görüntülerle eş duruma gelmiştir. Televizyonun genel yapısı içinde sanat tarihi içinde çok önemli bir yere sahip herhangi bir sanat eseri, televizyon için hazırlanmış düzeysiz bir eğlence programının görüntüsüyle aynı tüketim süreci içinde yer almış, sanat eseri görüntüsü ile herhangi bir görüntü arasındaki farklılıklar ortadan kalkmıştır.

“Kitle ürünleriyle olan ilişkimiz değişti, tıpkı yüksek sanatın ürünleriyle olan ilişkimizin değiştiği gibi. Farklılıklar çok azaldı ya da tamamıyla ortadan kalktı: Ancak farklılıkların ortadan kalkmasıyla birlikte zamansal ilişki de bozuldu, öncülük-ardıllık, önceki-sonraki ayırımı seçebilmek olanaksızlaştı.”²⁰⁵

²⁰⁴ Benjamin, 1993, **Ön. ver.**, ss. 45-47.

²⁰⁵ Umberto Eco, **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev: Kemal Atakay, (İstanbul: Adam Yayınları, 1993), s. 148.

Sanatın içinde bulunduğu bu yeni konumda sanat eserleri de farklı yapılar içine bürünmüştür. Önceleri Benjamin'in önemle vurguladığı biriciklik kavramı önemini gitgide yitirmiş, sanat eserleri estetik birer nesne olmaktan çıkarak, serbest piyasada satılmak istenen mallar halini almıştır.²⁰⁶ Sanatın metalaşması olarak adlandırılan bu olgu, sanat kavramına zarar veren bir gelişme olarak görülmektedir. Bu gelişme ise sanatçının dinin, burjuvanın ve diğer faktörlerin hizmetinden çıkmak için verdiği savaşa ters düşen bir durum olarak kabul edilebilir. Çünkü oldukça zor savaşlarla elde edilen yaratım özgürlüğü bir bakıma serbest piyasanın acımasız koşulları içinde satılmak durumunda kalmıştır. Bu nedenle 20. yüzyılda ortaya çıkan tüm gelişmelere rağmen sanat ve sanatçının özgürlüğü de tartışılır bir hal almıştır. Sanat tarihinde sanatçıların hamileri ile yaşadıkları bağımlı ilişkilerin, 20. yüzyılın sonlarında ise sponsorlarla yaşandığı savunulmakta, bu gelişmelerle sanatın özünün zedelendiğine dikkat çekilmektedir.

4.2.3. Bilgi Toplumunda Sanat

Endüstri devriminin ardından gelen ve varlığını iletilerin çoğaltılmasına dayandıran bilgi toplumu, sadece görüntülerin değil bilgi olarak tüm iletilerin hızlı bir şekilde iletilebildiği ve tüketilebildiği bir çağı ifade etmektedir. Bu çağın en önemli özelliği, bilginin hızlı dolaşımı ve dolaşım sonucunda hızla tüketilmesinde yatmaktadır.

Bilgi toplumuna geçişin habercisi olan bir başka toplumsal özellik ise, imalat sektöründe çalışanların sayısındaki azalış ve hizmet sektöründeki istihdam sayısındaki önemli artıştır. Çünkü hizmet sektörü bilgi toplama, işleme ve dağıtma biçimlerini ifade etmektedir ve bu sektörde çalışanların sayısı gitgide daha da artmaktadır.²⁰⁷

Bu çağda, gelişen teknoloji ile bilgilerin hızlı dağıtımı ile bilginin konumu da farklılıklar göstermektedir. Önemli ya da önemsiz her bilgi çoğaltılmaya ve kolayca

²⁰⁶ Read, 1981, **Ön. ver.**, s. 95.

²⁰⁷ Williams, 1989, **Ön. Ver.**, s. 86.

ileilmeye açık bir yapı almaktadır. Bilginin artan önemi bir bakıma önemsiz bilgileri de önemli kılmakta ve önemliymişçesine dolaşıma sunmaktadır.

Ayrıca tıpkı tüketilen görüntüler gibi bilginin de bir tüketim sürecinin varlığından söz etmek mümkündür. Görüntüler gibi bilgiler de hızla dolaşıma sunulmakta ve aynı hızla tüketilmektedir. Tüketilen bilgilerin yerini ise, yine tüketilmeyi bekleyen yeni bilgiler almaktadır. Tüketim kültüründe varlığını sürdürmeye çalışan tüm olgular gibi bilginin de bir kullanım değerinden söz etmek mümkündür.²⁰⁸ Bilginin dolaşım hızındaki artış kullanım değerini de etkilemekte ve kullanım süresini kısaltmaktadır.

Bilginin kullanım değeri ve süresine en çarpıcı örnek, televizyon haberleridir. Televizyon haberlerinde iletilen her bilginin kullanım süresi ve değeri bulunmaktadır. Bu kullanım süresi her zaman vardır ve elektronik çağa özgü değildir. Fakat, televizyonun ve diğer iletişim teknolojilerinin bilgiyi saniyelerle ölçülebilecek hızda dolaşıma sunması ile birlikte bilginin kullanım süresi daha da kısalmıştır. Çünkü bilgi daha çabuk eskiyebilmekte, eskiyen bilginin yerini hızla yeni bilgiler alabilmektedir.

Bilgi toplumunda çoğu süreç elektronik yöntemlerle gerçekleştirilmekte ve elektronik teknolojisinin nimetlerinden sonuna kadar yararlanılmaktadır. Ulaşım, sağlık hizmetlerine, eğitimden iletişime kadar elektronik teknolojisinin girmediği alan hemen hemen hiç kalmamıştır. Böyle bir ortamda sadece bilginin dolaşımı değil, yaşamın kendisi de hızlanmıştır. Artık bilgi çağının çalışma yaşamını betimleyen en önemli özelliği hızdır. Yaşam tüm alanları ile birlikte hızlı yaşanmaya başlanmış ve bu hız tüm yaşam alanlarını kapsayacak bir hal almıştır. Zaman mücadele edilen en önemli olgudur. Hem imalat sektöründe, hem de hizmet sektöründe herhangi bir işi başarı ile yerine getirmekten çok, hızlı bir şekilde yerine getirmek önem kazanmıştır.

Bilgi toplumunda yaşanan bu değişimler sanatı da etkilemiş, sanat alanlarında farklılaşmalara neden olmuştur. Sanat eserlerini müzelerde izlemeye zamanı olmayan

²⁰⁸ Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum*, Çev. Ahmet Çiğdem, (İstanbul: Ara Yayıncılık Yayınları, 1990), s. 11.

toplumun ayağına sanat eserleri kendileri gitmeye başlamıştır. Herhangi bir tren garı, bir park ya da şehir meydanı sanat eserlerinin sergilenebileceği alanlar haline dönüşmüş, sanat kitleliliğini kitlelerin ayağına giderek gerçekleştirmiştir. Her ne kadar böyle bir gelişme sanatın ayrıcalıklı konumunun tartışılmasına neden olsa da toplumun estetik ihtiyaçlarını tatmin etmede önemli bir rol oynamaktadır.

Bilgi toplumunun tartıştığı gerçeklik ise ne öznel gerçeklik, ne nesnel gerçekliktir. Bilgi toplumu, 20. yüzyılın sonunda sanal gerçekliği tartışmakta, sanal gerçekliğin toplumsal etkileri üzerinde durmaktadır. Bilgi toplumunda ortaya çıkan sanal gerçeklik kavramı sanat alanını da etkilemiş, Avrupa'da ve Amerika'daki birçok müzenin web sayfaları internette oluşturulmuş ve sanat eserleri ilk kez sanal ortamlarla tanışma fırsatı bulmuştur.

Sanatın endüstri ile Bauhaus sayesinde buluşmasıyla ve tüketim kültürüyle birleşmesiyle endüstriyel ürünlerin estetize edilmesi ve mühendis estetiği gibi bazı kavramlar ortaya çıkmıştır. Bilgi toplumu ile birlikte tasarımcı, teknik ressam ve endüstri sanatçısı gibi yeni meslekler gelişmeye başlamış, sanat kendini ortak kullanım alanlarında ya da gündelik kullanım nesnelerinde bulmaya yönelmiştir.²⁰⁹ Sanatın geldiği yeni nokta, sanatın özüne dönüş biçiminde gerçekleşmiştir. Sanat eserlerinin hangi malzeme ile üretildikleri önemini yitirirken, sanatsal yaratım ve sanatçı sezgisi kavramları ön plana çıkmıştır. Sanatçıdan beklenen artık iyi bir işçilikten öte, sanatsal yaratım gücünün kullanılmasıdır. Böylelikle, elektronik ortamlarda sanat eserlerinin üretilmesinin de önü açılmıştır. Sanat kavramı elektronik ortamlarla tanışmış, video, bilgisayarlar, hologram ve bunun gibi birçok elektronik ortam birer sanat malzemesi olarak yerlerini almışlardır.

²⁰⁹ Nermi Uygur, **Çağdaş Ortamda Teknik**, (İstanbul: Ara Yayıncılık Yayınları, 1989), s.79.

5. MEKANİK SANATTAN ELEKTRONİK SANATA GEÇİŞTE VIDEO SANATININ ROLÜ

5.1. Video Sanatının Ortaya Çıkışı ve Nam June Paik

Günümüzde telgraf, telefon, tren, bisiklet, motosiklet, otomobil, sinema ve gazete gibi teknolojik aygıtları kullanan insanlar, bu çeşitli iletişim, ulaşım ve bilgi teknolojilerinin kendi psikolojileri üzerindeki mutlak etkilerinin maalesef farkında değiller.²¹⁰

İtalyan Fütürist sanatçılarının önde gelen ismi F. T. Marinetti'nin 1913 yılında belirttiği bu öngörü, 20. yüzyılın sonlarında tüm yaşam alanlarını kapsayacak bir yapı içinde algılanır olmuştur. İnsanoğlunun kullandığı teknolojiler gerek algı yapılarında, gerek olaylara yaklaşım biçimlerinde farklılıklar ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Mesafeler kıaldıkça yolculuklar daha sabırsız geçmekte, iletişim teknolojileri geliştikçe insanların ilgi alanlarında çeşitlilik gözlenmektedir.

Bu noktada, yaşanan tüm değişimleri sadece teknolojik gelişime bağlamak da hatalıdır. Çünkü toplumsal değişimleri sadece teknolojik gelişmelere dayandırarak açıklamaya çalışan “teknolojik determinist yaklaşım”, teknolojilerin de toplumun ihtiyaçları yönünde geliştirildiğini göz ardı ederek büyük bir yanlgı içine düşmek durumundadır. Gerçekleştirilen bu teknolojik gelişmelerin kapitalist bir ortamda ortaya

²¹⁰ Patricia Failing, **Doris Case; Artist in Motion: From Painting and Sculpture to Video Art**, (Seattle and London: Samuel and Stroum Book, 1991), s. 21.

çıktığı unutulmamalıdır. Toplumsal bir talebi olmayan herhangi bir teknolojinin üretimi kar getirmeyeceğinden, içinde bulunulan kapitalist toplum düzeni nedeni ile, toplumda talep bulmuş teknolojilerin geliştirilmesi önem kazanmaktadır. Bu nedenle, teknolojik gelişmelerin neden oldukları değişimlerde bile toplumsal nedenlerle karşılaşmak mümkündür.

Bu konuda, kitle iletişim ve bilgi teknolojilerindeki gelişme örnek oluşturabilir bir yapı sergilemektedir. Toplumda varolan kitle iletişimi ve bilgi paylaşımı talebi nedeni ile bu teknolojiler gelişme olanağını yakalamışlardır. Oysa aynı talebin hologram yönünde gerçekleşmiş olması durumunda, 20. yüzyılda üçboyutlu filmlerin izleniyor olması içten bile değildir. Toplumsal talebin kitle iletişim araçları ve bilgi teknolojilerinde odaklanması, bir başka deyişle, bu yönde geliştirilen teknolojilerin satılabilir olması, şirketlerin teknoloji araştırma-geliştirme kaynaklarını kitle iletişimi ve bilgi teknolojilerine kaydırmalarına neden olmuştur. Bu durum ise kapitalist toplum düzeninin kaçınılmaz bir sonucudur.

İşte video sanatının ortaya çıkışı ve elektronik sanat çağına geçiş süreci, aynı bakış açısı ile değerlendirilebilecek gelişmelerdir. Video sanatının ortaya çıkışı hem teknolojik nedenlerle, hem de sanatta yaşanan değişimlerle açıklanabilir gelişimleri içermektedir. Adını bir teknolojik aygıttan almasına rağmen, video sanatının tamamıyla teknolojik determinist bir yaklaşımla ele alınmaması gerekmektedir. Çünkü video sanatı da, diğer elektronik teknolojisine dayanan diğer sanat akımları ve dalları gibi toplumun görüntülere birer tüketim malzemesi olarak bakmasından ortaya çıkan bir sanat dalıdır. Toplumda ortaya çıkan görüntü tüketme geleneğinin, sanat eserlerinin görüntülerini de kapsayacak bir şekilde dönüşmesi ve sanat görüntüsü ile diğer görüntüler arasında tüketim değeri olarak farklılıkların ortadan kalkması, video sanatının dayandığı temel oluşumdur.

Bir kitle iletişim aracı olarak televizyon yayıncılığının ortaya çıkan bu yeni toplumsal yapıya önemli katkısı, video sanatının televizyon yayıncılığını hedef olarak görmesine neden olmuştur. Bu nedenle, kapitalist sistemin bir kontrol aracı olarak kullandığı televizyon yayıncılığı ile savaşmak sanatçıların temel görevlerinden biri

haline gelmiştir. Bu savaşta kullanılacak araç, düşman olarak görülen sistemin kullandığı araçla aynıdır. Yani düşman olarak gördükleri televizyon yayıncılığını yine kendi aracı ile vurmanın en etkili silah olacağı düşünülmüş, böylelikle video bir sanat ortamı olarak kendine bir kullanım alanı bulmuştur. Bir bakıma video sanatı, bir yandan bir kitle iletişim aracı olarak televizyon tarafından kurulmuş olan algısal yapıları kullanarak, televizyonun genel mantığına karşı çıkarken, diğer yandan ise bu algısal yapıların değişimi için mücadele veren bir sanat dalıdır.²¹¹

Bu kuramsal yaklaşımın yanında video sanatı teknolojik bir sanattır ve teknik görüntü üretiminin sanat ortamındaki bir yansıması olarak da kabul edilebilir. Video sanatının altyapısını oluşturan en önemli teknolojik gelişme, tabii ki, video teknolojisinin bulunmasıdır. Televizyon yayıncılığı amacıyla kullanılan video teknolojisi sanatçılar tarafından bir bakıma yeniden keşfedilerek sanatın ortamına dahil edilmiştir. Ernie Kovacs'ın 1952 yılında video sinyallerini bozarak yaptığı deneysel çalışma ise video sanatının ilk deneysel uygulaması olarak kabul edilir.²¹²

Kovacs'ın gerçekleştirdiği bu çalışma, ilk kez bir görsel elektronik teknolojisinin bir sanatçının yaratım süreci içerisinde yer alması açısından oldukça önemlidir. Kovacs'ın gerçekleştirdiği denemelerle bir sanatçı, sanatsal sezgilerini ortaya koymak ve kendini ifade etmek amacıyla ilk kez elektronik teknolojiyi kullanmayı tercih etmektedir. Elektronik teknolojinin ses boyutu dikkate alındığında ise bir avant-garde müzisyen olan John Cage'in çalışmaları bu konudaki ilk denemeler olarak kabul edilmektedir.²¹³ Fakat video sanatı ses boyutundan çok, görsel biçimi ile ön planda olduğu için Kovacs'ın ilk denemeleri video sanatının başlangıcı için daha anlamlı görünmektedir. Ernie Kovacs'ın bu ilk denemeleri, sanatçıların bir sanat ortamı olarak videonun kullanılabilceğinin farkına varmalarına neden olmuştur.

Video sanatının ortaya çıkmasına neden olan bir başka teknolojik gelişme ise, video kameraların yapısındaki değişimdir. İlk ortaya çıktıklarında oldukça ağır olan ve

²¹¹ Fredric Jameson, "Video", **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı**, Çev: Nuri Plümer, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Cogito No: 6, 1994), s. 109.

²¹² Kılıç, 1995, **Ön. ver.**, s. 11.

²¹³ Popper, 1993, **Ön. ver.**, s. 60.

sadece stüdyolarda kullanılabilen video kameraların sanatsal bir ortam olarak düşünülmesi zorluklar içermektedir. Çünkü video kameraların sadece stüdyoların içinde kullanılabilmeleri ve dış dünyaya kapalı olmaları, sanatçıların yaratım güçlerini sınırlamaktadır. Oysa İzlenimciliğin doğuşuyla birlikte, sanatçılar kent yaşamı içinde olmaya ve kent kültürünü eserlerinde yansıtmaya alışmışlar, yeni toplumsal düzenin yansımaları olarak gördükleri modern şehirleri eserlerinde yeniden canlandırmaya başlamışlardır. Video kamerasının bu hantal yapısı ise sanatçıların yaratım olanaklarına karşılık veremeyecek kadar olumsuz bir yapı içindedir.

Böyle bir ortamda taşınabilir video kameraların bulunması hem görsel-işitsel teknolojilerin gelişmesi açısından önemli bir rol oynamış, hem televizyon programlarının yapısını değiştirmiş ve de video sanatının gerçek anlamına bürünmesine neden olmuştur. Çünkü taşınabilir video kameraların sınırsız olanakları, sanatçıların videoyu bir sanat ortamı olarak kullanması için cazip bir hale getirmiştir.

Taşınabilir video kameraların video sanatı ve elektronik sanat çağı için bir başka önemi ise, sanatçıların çalışmalarını bağımsız olarak sürdürebilmelerinde yatmaktadır. Çünkü stüdyo kameraları sadece televizyon şirketlerinde ve bazı yapım şirketlerinde bulunmaktadır. Her iki şirket biçiminin de etkinliklerini televizyon yayıncılığı için sürdürdükleri düşünüldüğünde, sanatçıların bir kitle iletişim aracı olarak televizyonu sorgulayacak çalışmalarını yine bu etkinlik içinde yer alan şirketlerin bünyesinde gerçekleştirmesi oldukça güçtür. Hatta bu yapı, televizyonun video sanatçıları tarafından sorgulanmasını imkansız hale getirmektedir.

İşte bu nedenle, Sony firmasının 1965 yılında, New York'da "portapack" adını verdiği ilk taşınabilir video kamerayı piyasaya sürmesi ve Kore asıllı Amerikalı bir sanatçı olan Nam June Paik'in Sony'nin bu yeni ürününü satın alması, video sanatının gerçek anlamda başlangıcını oluşturan ilk adım olarak değer kazanmaktadır.²¹⁴ Bu gelişmenin önemi ise, bir sanatçının ilk kez, sanat malzemesi olarak kullanmak üzere elektronik bir aygıt edinmesinde yatmaktadır. Böylelikle sanatçılar ilk kez bir elektronik ortam edinmekle hem videoyu stüdyoların dışında kullanma fırsatı bulmuşlar, hem de

²¹⁴ Marshall, 1995, *Ön. ver.*, s. 33.

sanat eserleri ortaya çıkarmak için daha özgür bir konum kazanmışlardır. Bu açıdan bakıldığında, taşınabilir video kameraların sanatçıları özgürleştirdiğini söylemek mümkün olmaktadır. Bu özgürlük sanat adına oldukça önemlidir, çünkü video teknolojisine sahip olamamak sanatçıların yaratım güçlerini ortaya koymalarına engel olan bir faktör olarak öne çıkmaktadır.

Taşınabilir video kameraların satın alınabilir hale gelmesi ve sanatçıların bu teknolojiyi kullanmaya başlamaları ile görülmeye başlanan ilk etkinlikler, genellikle ortaya konan sanat eserlerinin birer belge olarak kaydedilmesidir. Bu ilk kullanımlarda video kamera, tıpkı bir fotoğraf makinesi gibi gerçekleştirilen bir sanatsal etkinliğin kaydedilmesi amacı ile kullanılmaktadır. Böylelikle, sanat eserinin ortaya çıktığı an, tıpkı fotoğrafta olduğu gibi ölümsüzleştirilmekte ve belgeci bir tavırla kaydedilmektedir. Gerçekleştirilen bu etkinliğin video sanatının temel ilkelerine karşılık geldiğini söylemek güçtür. Çünkü bu kayıtlar, videonun kendine özgü estetik özelliklerini içermemekte, sadece gerçekleştirilen sanat etkinliklerini kaydederek yeniden izlenebilmesini sağlamaktadır. Yine de yapılan bu tür kayıtların video sanatı açısından önemsiz çalışmalar olduklarını söylemek güçtür. Çünkü, gerçekleştirilen bu kayıtlarla hem sanatçılar video kamerasını daha da iyi tanıma fırsatı bulmakta, hem de kaydedilen etkinlikler daha sonraki nesillerin bilgilendirilmesi açısından önem taşımaktadır.

1967 yılında Nam June Paik'in Charlotte Moorman ile birlikte gerçekleştirdikleri seri çalışmalar, ilk video happening gösterimleri olarak kabul edilebileceği gibi videonun ilk belgeci kullanımlarına da örnek oluşturabilir.²¹⁵ Bu çalışmalarda, Paik'in televizyon yayıncılığının genel kalıpları içinde algılanan monitörleri, kullanım alanlarında farklı olarak sergilemesi öncü bir yaklaşım olarak kabul edilmiş, bir bakıma monitörlerin bu genel algı sistemi içindeki yerini sorguladığı görülmüştür. Ayrıca, gerçekleştirilen bu etkinliklerin afişlerinin altındaki küçük not da oldukça ilgi çekicidir. Bu notta "by invitation only" yazmakta, yani gösterime sadece davetlilerin katılabilmesi mümkün olmaktadır. Bu nottan da anlaşılacağı gibi, Paik ve

²¹⁵ Charlotte Moorman, "An Artist in the Courtroom". *Nam June Paik*, Ed: Toni Stooss and Thomas Kellein, (New York: Abrams Incorporated, 1993), s. 51.

ekibi bu tür gösterimleri maddi bir kazanç aracı olarak değil, bir aracın farklı kullanımlarının ilk denemeleri olarak görmektedirler.²¹⁶

Paik'in başlattığı ve ardından gelen diğer sanatçıların sürdürdüğü bu yeni sanat biçiminde video monitörlerinin sanat eserlerindeki temel malzeme olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır. Bunun nedeni ise oldukça açıktır. Çünkü video monitörleri, bir kitle iletişim aracı olan televizyon yayınlarının halka iletiildiği son çıkış noktasıdır. Bu monitörler, aslında sadece kendi nesnel varlıklarını değil, toplumda tüm televizyon yayın sistemini simgeleyen bir özelliğe sahiptir. Toplum, televizyon yayın sistemini evlerindeki alıcılarında yani monitörlerinde görmektedir ve toplum için televizyon yayın sistemini simgeleyen en önemli aygıt bu monitörlerdir. Bu nedenle, monitörlerin hem televizyon yayın sistemini, hem de bu sistemin yapısı üzerine varlığını pekiştiren kapitalist toplum düzenini temsil etme yetenekleri olduğunu söylemek mümkündür.

— Böyle bir ortamda, sistemin sorgulanmasında başlanabilecek en ideal nokta, bu yapının simgeleyicileri durumunda olan monitörlerdir. Paik gibi diğer sanatçılar da öncelikle eserlerinde video monitörlerini kullanarak sistemi sorgulamaya çalışmışlardır. Monitörlerin simgesel dili sayesinde, genel olarak televizyon yayın sistemi içinde görülmeye aşına olunan monitörlere farklı işlevler vererek kapitalist sistemin özüne eleştirel bir bakışla yaklaşmışlardır.

Martha Rosler, Paik'in sanat eserlerinde monitörü bir araç olarak kullandığı çalışmaları betimlerken oldukça ilginç bir saptamada bulunmuştur: Paik, televizyonu bozmuş, kirletmiş, fetiş haline dönüştürmüş, onu iki katına çıkarmış, içini pislikle doldurarak simgesel olarak dışkı boşaltmış, Buda biçiminde, sonsuz akla olan yakınlığını ortaya koyarak, televizyonun zaman sınırlılığını ve görüşsüzlüğünü kendisiyle yüzleştirmiş, içine büyüyen bitkiler koyarak doğal zamanı ortaya koymuş ve aygıtın mimarlıkla, iç dekorasyonla olan yakınlığını ise televizyonu bir mobilyaya dönüştürerek ve son olarak da sinyalini renkli ve müzikal bir görüntüye çevirerek göstermiştir.²¹⁷

²¹⁶ Moorman, 1993, **Ön. ver.**, s. 50.

²¹⁷ Martha Rosler, "Video: Shedding the Utopian Moment", **Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art**, Ed: Doug Hall and Sally Jo Fifer, (New Jersey: Aperture Foundation, 1990), s. 45.

Sanatçıların televizyon yayınlarının genel yapısını eleştirmek üzere videoyu seçmelerindeki bir diğer neden video görüntüsünün, her biri ışıklı noktacıklardan oluşan piksellerden meydana gelmesidir. Yani fotoğraf ve filmde görüntü, ışık yansıtma yolu ile ortaya çıkarken video görüntüsünün kendisi ışıktır. Video monitörde ışıklı noktacıkların oluşturduğu bu ışığa *iç ışık* adı verilmektedir.²¹⁸

Elektronik görüntünün üzerinde uygulanabilecek bu iç ışık uygulamaları, sanatçıya oldukça büyük olanaklar tanımaktadır. Çünkü, sanatçılar bu uygulamalar ile estetik amaçlarını hayata geçirme olanağı bulabilmişlerdir. İç ışığın yeniden yönlendirilmesi ile nesnenin gerçek görüntüsünden çok farklı bir görüntü elde edilebilir. Fakat, elde edilen görüntünün asıl kaynağı yine aynı kalır. Böylelikle, gerçeğin yeniden üretilmesi mümkünken, gerçeğin yeniden yorumlanması da mümkün olur. Çünkü, elektronik görüntü, nesnelerin fiziksel görüntüsünü tamamen değiştirebilmekte, yeni ve çok farklı görüntüler üretmeye olanaklar sağlayabilmektedir. Elektronik görüntünün nesnelerin gerçek görüntülerini yeniden üretebilme olanağı ile bu yeni özelliği, uygulayıcıya estetik bir olanak tanımaktadır.²¹⁹ Yeniden üretilen görüntünün estetize edilebilme olanağı, sanatçıya sanat yapma olanağını da beraberinde getirmektedir. Çünkü, nesnenin gerçek görüntüsünün biricikliğinin yeniden üretim sırasında kaybolmasına rağmen, yeniden üretilen görüntünün kendine ait yeni bir biriciklik kazanması, elde edilen estetik görüntüye sanat kimliği kazandırabilmektedir.

Elektronik görüntüde, renklerin öznel algısındaki bir başka öge ise Fransız İzlenimcilerine dayanmaktadır. İzlenimciler, tuval üzerinde küçük noktacıklar şeklindeki temel renklere belli bir uzaklıktan bakıldığında, izleyen kişinin gözünün retina tabakasında bu renklerin bir bütün olarak algılandığını fark etmişler ve bu yönde çalışmalar yapmışlardır. Noktacıkların resimlerinde kullandığı bu olgu, elektronik görüntü için de geçerlidir. Elektronik görüntüdeki elektronik noktacıklar da, tek tek birbirinden bağımsız olarak, bu sanat anlayışı içinde yeniden düzenlenebilir.²²⁰

²¹⁸ Kılıç. 1995, **Ön. ver.**, s. 25.

²¹⁹ Kılıç. 1995, **Ön. ver.**, ss. 41-42.

²²⁰ Kılıç. 1995, **Ön. ver.**, s. 49.

“Video sanatçısının bu elektronik noktalara yükleyeceği temel renkler çok yakından bakıldığında tek tek noktacıklar olarak görülürken, belirli bir uzaklıktan bakıldığında gözün retina tabakasında renk karışımı olarak görülür.”²²¹

Elektronik görüntüde rengin estetik bir öge olarak kullanılmasını sağlayan bu özelliklerle birlikte, elektronik görüntünün kendine özgü özelliklerinin birleşmesi, bu sanatı uygulayacak kişilere geniş bir uygulama alanı sağlamaktadır. Özellikle rengin estetik öğelerinin elektronik görüntünün her bir noktacığında uygulanabilmesi sanatçılara diğer sanat ortamlarından çok farklı bir sanat ortamını oluşturmaktadır.²²²

“Televizyon görüntüsü durağan bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf değildir ama parmaklarla taranarak dış hatları tasvir edilen cisimlerin görüntülerini durmaksızın gözler önüne serer. Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık düşerek değil, ışıktan geçerek oluşur ve oluşan görüntü de bir resimden çok bir heykelin ya da bir ikonun kalitesine sahiptir.”²²³

McLuhan’ın başını çektiği bu görüş doğrultusunda, özellikle elektronik görüntünün estetik algısı dikkate alındığında, elektronik görüntünün görme duyusunun yanında, dokunma duyusuna da hitap ettiği söylenebilir. Çünkü tekniğin olanakları ile değiştirilebilen elektronik görüntü de nesnelerin görüntülerinin dokularını ön plana çıkarabilir. Nesnelerin dokularının görüntülerini piksel piksel kontrol edebilme imkanı, elektronik görüntüyü yoğrulabilir bir plastik çamur gibi işleme imkanı da tanır. Bu imkan ise McLuhan’ın belirttiği gibi elektronik görüntüyü bir resim ya da fotoğraftan çok bir heykelin görüntüsüne yaklaştırır.

Elektronik görüntünün de bir heykel gibi yoğrulabilmesi ise yine elektron ışınlarının tek tek kontrol edilebilmesi ve yeniden işlenebilmesi ile olanaklı hale gelmiştir. Böyle bir olanakla video sanatçıları kendilerine yeni uygulama alanları bulabilmişlerdir. Çünkü bilgisayar kullanımı, elektronların kontrolünü hem mükemmelleştirmiş, hem de daha kolaylaştırmıştır. Bir video sanatçısı olan Woody

²²¹ Kılıç, 1994, **Ön. ver.**, s. 53.

²²² Kılıç, 1989, **Ön. ver.**, s. 70.

²²³ McLuhan, 1965, **Ön. ver.**, s. 334.

Vasulka ise, elektronik görüntünün olanaklarını tanımlarken, videonun plastikliğini örnek vermektedir:

“Elektronik görüntünün eşsiz olan önemli bir tavrı vardır... Elektronik görüntü akıcıdır, biçimseldir, şekillendirilebilen bir kildir, bir sanat malzemesidir ve bağımsız olarak yaşar.”²²⁴

İşte sadece videoya özgü olan bu özellik video sanatçıları için bir başka yaratımsal avantajı da beraberinde getirmektedir. Çünkü bu özellik sanatçılara video görüntüsüne her aşamada müdahale imkanı tanımaktadır. Böylelikle video görüntüsünün çarpıtılması, farklılaştırılması, renk eklenip çıkartılması oldukça basit süreçler olmakla birlikte, ortaya çıkarılan sanat eserlerine estetik bir sunum olanağı da tanımaktadır. Bu estetik olanaklar, video görüntüsünde iç ışığın yönlendirilerek estetize edilmesiyle gerçekleştirilmekte, bir bakıma gerçek görüntülerden yola çıkılarak, varolan görüntüler bir sanatsal yaratım süreci ile yeniden yorumlanmaktadır.

Televizyon yayıncılığını monitörlerin kullanımı ile eleştiren sanatçılar, yine aynı eleştiriyi videonun iç ışık düzenlemelerini yeniden yorumlayarak gerçekleştirmişlerdir. Televizyon yayınlarıyla ortaya çıkan görsel yapının çarpıtılmasıyla ve televizyona ait dilin parçalanarak tekrar yapılandırılmasıyla, ortaya alışılmıştın dışında görüntüler çıkararak, izleyicilerde şok etkisi yaratmayı amaçlamışlardır. Böylelikle, izleyenlerin yani sanat eserlerinin alıcılarının televizyon yayınlarının vahşi toplumsal düzene katkısının farkına varmalarını sağlamayı hedeflemişlerdir. Bir bakıma bu görüntüleri izleyen sanat eseri alıcısı, alışagelmış olduğu televizyona ait görsel dilin parçalanmış görüntüleri ile karşılaştırılarak bir çatışmanın içinde bırakılmaya çalışılmıştır.

Video sanatı içinde, bu tür bir yaklaşımda eser üreten ilk isim yine Nam June Paik'tir. Paik, video monitörüne mknatıs dayayarak ilk kez video sinyallerini deforme etmeyi yaratıcı bir çalışma olarak sergileyen sanatçıdır ve onun gerçekleştirdiği bu ilk etkinlik, daha sonra sanatçıların televizyonun kuramsal eleştirilerinde kullanılmak üzere oluşturacakları yapısal bir dilin temellerini oluşturmuştur.

²²⁴ Popper, 1997. **Ön. ver.** s. 64.

Sonuç olarak, video sanatının ortaya çıkışında sanatçıların ticari televizyon yayınları ile mücadeleleri ön plana çıkmaktadır. Bu mücadelede ise genellikle iki yöntemin tercih edildiği gözlenmektedir. Bunlar, televizyon monitörlerinin ve monitörden yansıyan görüntülerin farklı biçimlerde kullanılarak, televizyon yayıncılığının alışlagelmiş görüntü akışını alt üst etmeyi amaçlayan yöntemlerdir. Fakat bu denemelerin bir diğer önemi ise, ilk kez bir elektronik ortamın sanatçılar tarafından, bir sanat ortamı olarak yeniden keşfedilmesidir.

5.2. Video Sanatında Farklı Yaklaşımlar

Video sanatının ortaya çıktığı dönem dikkate alındığında, bu sanat dalının dönemin toplumsal ve sanatsal hareketlerinden etkilendiği gözlenmektedir. Özellikle avant-garde akımın sanatta yarattığı değişim hareketlerinin etkin olduğu bir dönemde ortaya çıkan video sanatı, sanatçılar tarafından farklı yaklaşımlar içinde değerlendirilmiştir. Bunun nedeni ise, dönemin sanat anlayışının farklı denemelere açık olmasında yatmaktadır.

II. Dünya Savaşı ile birlikte toplumda yaşanan değişim rüzgarı, sanat ve sanatçılarda da değişimlere neden olmuş, sanatta farklı yaklaşımların ve uygulamaların denenmesine zemin hazırlamıştır. Sanatta ve toplumda ortaya çıkan bu farklı yaklaşımların nedeni olarak ise II. Dünya Savaşı'nın Avrupa toplumu üzerinde yarattığı tedirginlik ve olumsuzlukların olduğu savunulmaktadır. Çünkü Rönesans ile birlikte doğan, "bilimler ve sanatlar ışığında daha güzel bir yaşam" söylemi, II. Dünya Savaşı ile birlikte gerçekliğini yitirmiş bir ütopya halini almıştır. Çünkü, insanoğlunun yaşamını daha güzel kılmak için geliştirilen bilim ve teknoloji, insanoğluna bombalar, yakılan ve yıkılan şehirler olarak geri dönmüştür. Öyle ki, insanoğlunu bu durumdan kurtarmaya sanatın gücü de yetmemiştir. Bu nedenle gerek sanatlara, gerekse bilime ve teknolojiye olan güven derinden sarsılmış, insani değerler alt üst olmuştur.

Ayrıca, İzlenimcilik ile ortaya çıkan gerçeklik tartışmaları varolan gerçeklik kavramını da etkilemiş, alışlagelmiş nesnel gerçeklik kavramının yanında öznel gerçek

kavramı da ortaya atılmıştır. Böylelikle, gerçeklik kavramının öznelere göre değişebileceği dikkate alınarak bireysel algılama farklılıklarından doğan öznel gerçeklik kavramının önemi ön plana çıkartılmıştır. Bu yeni gerçeklik kavramı, kitle iletişim araçlarının etkinlik kazanmaları ile farklı bir boyut kazanarak medyatik gerçeklik kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ortaya çıkan bu değişimlerde, bilimsel gelişmelerin payı da dikkate alınmalıdır. Özellikle Einstein tarafından ortaya atılan “belirsizlik kuramının” ve fizik alanında yeni bir gelişme olarak adlandırılan “quantum fiziğinin”, gerçeklik kavramı üzerine yapılan tartışmalara ve ortaya çıkan değişimlere zemin hazırladığı söylenebilir.

II. Dünya Savaşı ile öldürülen, intihar eden sürgüne gönderilen yazarlar, sanatçılar, düşün ve bilim adamları Avrupa’da yaşanan dramın yansımalarıdır. II. Dünya Savaşı ile birlikte gözlemlenen bir başka gelişme ise Avrupa’da yaşanan göç olgusudur. Savaşın içindeki Avrupa’nın kültür başkentlerinden kaçan sanatçılar, düşünürler, bilim adamları, sanki ağız birliği etmişçesine New York’a göç etmişler ve bunun sonucu New York savaş sonrası dünyanın kültür merkezi haline gelmiştir. Schönberg, Adorno, Duchamps, Breton, Stravinski, Ernst, Dali ve birçok isim göç için New York’u seçmişler ve böylelikle New York’da başlayarak tüm dünyayı saracak olan yeni sanatsal hareketin temellerini atmışlardır. Bir başka deyişle, II. Dünya Savaşı’nın yarattığı göç dalgası, New York’u, yeni sanatsal etkinliklerin başlayacağı bir dünya kültür başkenti haline getirmiştir.²²⁵

Avrupa’da yaşanan bu gibi önemli değişimlerin, toplumlar üzerinde güçlü değişim eğilimleri yaratması da sürpriz sayılamayacak bir olgudur. Önemli toplumsal değişimlere neden olabilecek güçte yaşanan bu gelişmeler, hem toplumların hem de sanatçıların sanata bakış açılarının değişmesine neden olmuştur. Örneğin, sanatı tüm boyutları ile sorgulayan, geleneksel sanat ve estetik kuramlarına var gücüyle saldıran Dada akımının bir başka dönemde değil de savaş sonrası ortaya çıkması, II. Dünya Savaşı’nın sanata ve sanatçılara olan etkisi olarak algılanabilir.²²⁶ 1945 yılından

²²⁵ “Sanat ve Evrensel Hiza”, *Avant-Garde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları*, Sanat Dünyamız, Sayı: 59, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Bahar 1995), s. 3.

²²⁶ H. H. Arnason, *A History of Modern Art*, Ed: Daniel Wheeler, (London, Thames and Hudson Ltd., 1986), s. 224.

başlayarak, peş peşe patlak veren yeni sanat akımları, anlayışları, özellikle plastik sanatlar bağlamında ortaya çıkan yeni uygulamaları da beraberinde getirmiştir.

İşte video sanatı da Avrupa ve Amerika'da yaşanan bu değişimlerin etkisinde ortaya çıkmış bir sanat dalı olarak kabul edilebilir. Yaşanan değişimlerin ve sanatta ortaya çıkan farklı uygulama ve denemelerin yansımalarını video sanatında da görülmektedir. Bu nedenle video teknolojisi sanatın ortamına girerken kendine farklı uygulama alanları bulmuş, teknik olarak farklı denemeler içine dahil olmuş, farklı kuramlarla iç içe gelişmiş durumdadır.

Frank Popper, video sanatındaki farklı uygulama alanlarını tanımlarken öne çıkan altı değişik uygulama alanının altını çizmektedir. Bu uygulama alanları ise;

- Görsel betimlemeler ortaya çıkarmak amacıyla video teknolojisini kullanan çalışmalar;
- Yoğunlukla sanatçıların kendi vücutları üzerine yoğunlaştıkları, Kavramasal Sanat hareketleri ya da doğaçlama kayıtlardan oluşan Narsis Video çalışmaları;
- Gerilla Video çalışmaları,
- Video kameraları ve monitörlerin bir arada kullanıldığı video heykelleri, video ortamları ve video enstalasyonları,
- Videonun kullanıldığı canlı gösteriler ve iletişim çalışmaları,
- Genellikle video ve bilgisayarlarla gerçekleştirilen gelişmiş teknolojik araştırmalardır.²²⁷

Görsel betimlemeler ortaya çıkarmak için video teknolojisinin kullanıldığı çalışmalar video sanatının ilk uygulamaları olarak göze çarpmaktadır. Bu çalışmalar

²²⁷ Popper, 1993, **Ön. ver.**, s. 55.

video sanatının gelişmesinde öncü rolü üstlenmesi ile olarak önem taşımaktadır. Çünkü video teknolojisinin bir sanat ortamı olarak ilk denemelerini içeren bu öncü çalışmalar, genellikle tek kanallı video gösterimleri olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu öncü çalışmaları bir diğer önemi ise, videonun estetik özelliklerinin ortaya çıkmasında yatmaktadır. Sanat ortamına videonun kendine özgü estetik özelliklerinin tanıtılması için önemli bir işlevi gerçekleştiren bu tür çalışmalar, video teknolojisinin zanaatı yönündeki araştırmaları ve özgün çalışmaları ile örnek teşkil etmektedir.

Temellerini Kavramsal Sanat hareketinden alan ve Narsis Video olarak da adlandırılan videonun bir diğer kullanım alanı ise, sanatçıların sanat malzemesi olarak kendi vücutlarını görüntüledikleri bir sanat akımıdır. Narsis videoda diğer video sanatı yaklaşımlarında olduğu gibi, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan yeni denemelerin ve sanat anlayışlarının izleri görülmektedir. Savaş sonrası sanat anlayışlarında avant-garde sanat içinde ele alınan Vücut Sanatı (Body Art) ile Narsis Video çalışmalarının arasında olukça yakın bir ilişki vardır. Hatta bu iki sanat anlayışının birbirlerini etkilemeleriyle kendi anlamlarını buldukları söylenebilir.

Vücut Sanatı (Body Art), bir sanat malzemesi olarak insan vücudunu ele alan sanat akımıdır. Özellikle resim sanatı içinde gerçekleştirilen otoportreler bu sanat anlayışının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Daha önceki dönemlerde sanatçıların bir sanat malzemesi olarak kullandıkları kil, çamur ve mermer gibi nesnelerin yerini, bu sanat akımında insan vücudu almıştır. Vücut sanatçıları, bu eski sanat malzemeleri olan kil, çamur ve mermer gibi öğelerle değil de, “canlı” olan ve “yaşayan” bir öğe olarak, insan vücudunu tercih etmişlerdir. Vücut sanatı ilk başlarda daha çok canlı olarak yapılan doğaçlama gösterimlerde uygulamaya geçirilmiştir.

Sanat tarihinin hemen hemen her döneminde rastlanılan otoportre çalışmaları videonun olanakları ile, elektronik görüntü sanatı içinde de gelişme fırsatı bulmuştur. Sanatçıların otoportreleri ise ideolojik anlamda;

- Sanatçının kendini tanıması,

- Bedensel yabancılaşmaya karşı koyması,
- Bedeni biçimsel açıdan incelemesi,
- Bedensel değişimi irdemesi gibi konular üzerinde yoğunlaşmıştır.

Hatta, bazen video kimlik arayışlarına bir cevap olarak ortaya çıkmaktadır. Kamerayla mahrem bir diyaloga giren sanatçı kendini gözleme olanağını da yakalamıştır.²²⁸

➔ Video sanatının da kökenlerine inildiğinde, vücut sanatının ayrı bir önemi olduğu anlaşılmaktadır. Video sanatında vücut sanatının önemi, öncelikle elektronik görüntü üretme sisteminin özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Özellikle video kameranın taşınabilir olması, görüntü üretirken vücudunu kullanacak sanatçıdan başka, kamerayı kullanacak bir kişiye ihtiyaç duyulmaması, vücut sanatçılarına önemli olanaklar sağlamıştır. Bu nedenle, önceleri canlı gösterimlerle vücut sanatını gerçekleştiren sanatçılar için video eşi bulunmaz bir fırsat oluşturmuştur. Vücut sanatını gerçekleştiren sanatçılar da bu fırsatı sonuna kadar değerlendirmişler, video sanatının farklı uygulamalar içinde oluşmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır.²²⁹

Vücut sanatının bir başka özelliği de, sanatçıların daha çok kendi vücutlarına yönelmiş olmalarıdır. Genelde vücut sanatı olarak tanımlanan sanat anlayışında üretilen çalışmaların çoğunda, sanatçıların bir ifade aracı olarak kendi vücutlarını ön plana çıkardıkları görülmektedir. Fakat, vücut sanatı anlayışında olan bütün çalışmaların hepsinde sanatçıların sadece kendi vücutlarını kullandıklarını söylemek güçtür. Sanatçılar kendi vücutlarının dışında başka kişilerin de vücutlarını kullanmışlardır. Yine de genel eğilim, sanatçıların kendi vücutlarını kullanmaları yönündedir. Bu yüzden, vücut sanatı anlayışında bir bakıma narsis öğeler de bulunabilir. İşte bu narsis öğeler vücut sanatının video sanatındaki yansımalarının Narsis Video olarak anılmasını sağlamıştır.

²²⁸ Deniz Derman, "Narsisizm ve Video Sanatı", *Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi*, (Sayı: 145, Aralık 1992), s. 97.

²²⁹ Derman, 1992, *Ön. ver.*, ss. 94-95.

Video, vücut sanatı anlayışı içinde incelendiğinde, bir ayna işlevi görerak, sanatçıların kendi vücutlarına yönelmelerini sağlamıştır. Vücut sanatı anlayışındaki eserlerin genelde narsist sanat olarak adlandırıldığı göz önünde bulundurulduğunda, videonun da narsis yönleri ortaya çıkmaktadır. Videonun taşınabilirliği nedeniyle, sanatçılar video donanımlarıyla yalnız başlarına çalışabilme olanağı bulmuşlardır. Sadece görüntü üretirken değil, ayrıca görüntülerin kayıt ve kurgu işlemleri sırasında da başka bir kullanıcıya ihtiyaç duyulmaması, teknolojik gelişmelerle video aygıtlarının gitgide küçülmesi, vücut sanatı anlayışı içinde videonun önemini daha da arttırmıştır. Video aygıtının bu özelliklerinden dolayı, vücut sanatçıları da bireysel olarak çalışma olanağı bulmuşlardır. Vücut sanatının bu bireysel çalışma anlayışı, videonun olanakları içinde daha da gelişmiştir. Çünkü, video bireysel olanakları nedeniyle vücut sanatçıları için mahremiyeti olan bir sanat ortamıdır. Videonun sanatçılara sağladığı mahremiyet duygusu, daha özgür sanat ürünlerinin ortaya çıkmasını sağlamış ve bir bakıma sanatçıları daha da özgürleştirmiştir. Teknik anlamda yalnız başına bir şeyler üretememe engelini ortadan kaldıran video, ekipsiz çalışma, mekan seçme özgürlüğü ve sanatçıların üretim sırasında yalnız olmasını sağlamasıyla, sanatçıların kendi bedenlerini bir ifade aracı ya da bir sunuş nesnesi olarak daha özgür kullanmalarına yol açmıştır. Video ile sanatçı arasında oluşan bu mahrem ilişki, vücut sanatının video ortamı içinde gelişmesindeki en önemli nedenlerden biridir.²³⁰

İnsanoğlunun fiziksel özellikleri dikkate alındığında, görebildiği nesnelere içinde, üçboyutlu olarak göremediği tek nesne kendi vücududur. Özellikle aynanın bulunmasından önce ikiboyutlu olarak sadece ışık yansıtan parlak nesnelere yüzeyleri üzerinde görüntüsünü görebilen insanoğlunun, kendini üçboyutlu olarak görme isteği bilinmektedir. İkiboyutlu bir görüntü de olsa video, insanoğlunun bu isteğine cevap verebilecek bir aygıttır. Bu nedenle video teknolojisi, narsis video anlayışında sanat eserleri üreten sanatçılar için bir ayna işlevi görmektedir.

Vücut sanatının elektronik ortamlarda gerçekleştirilmesini sağlayan ilk sanatçılardan biri Vito Acconci'dir. Acconci, 1971 yılında gerçekleştirdiği *Centers* (Merkezler) adlı çalışmasında kendi bedenini monitörün ortasına merkezlemiş, kendi

²³⁰ Derman, 1992, **Ön. ver.**, ss. 96.

bedenini görüntünün ana malzemesi olarak kullanarak, geleneksel sanat malzemelerine eleştirel bir mantık geliştirmeye çalışmıştır. Yine 1971 yılında gerçekleştirdiği bir başka çalışması olan *Air Time*'da ise, bir ayna karşısında "ben" ve "sen" monologunu tekrarlayarak, kendi yansımasıyla konuşmuştur. Acconci'nin dışında Freiderike Pezold ise vücut sanatının önde gelen bir diğer ismidir. Narsis video anlayışı içinde elektronik görüntü ortamını kullanan Pezold, çalışmalarında kadın vücudunu temel öge olarak kullanmıştır. Pezold, kadın vücudunun her şeyin başlangıcı olduğunu iddia etmiş, tüm sanat biçimlerinde, hatta mimaride bile kadın vücudunun etkileri olduğunu belirtmiştir. *The New Living Body Language of Sings According to the Laws of Anatomy, Geometry and Kinetics* (Anatomi, Geometri ve Kinetik Kurallarına Göre Yeni Vücut İşaretlerinin Dili) olarak adlandırdığı bir dizi video çalışmasını gerçekleştirmiştir. Pezold, bu çalışmalarında siyah-beyaz resimleme doğrultusunda vücudunu soyutlamış ve vücudunun bazı kısımlarının grafik hareketleri doğrultusunda da bir işaret dili oluşturmaya çalışmıştır. Ayrıca, *Madame Cucumatz 1* (Bayan Cucumatz 1) adlı çalışması da Pezold'un en çok bilinen video heykellerinden biridir. Bu çalışmasında ise Pezold, birbirine bağlanmış 5 farklı monitörün, birlikte tek bir bütün kadın figürünü oluşturduğu, üçboyutlu bir video heykeli üretmiştir.²³¹

Ayrıca, videonun narsis kullanımları ile feminist yaklaşım arasındaki yakın ilişki de gözden kaçırılmaması gereken bir yapı sergilemektedir. Genellikle bayan video sanatçıları tarafından narsis bir araç olarak kullanılan video teknolojisi, video sanatında feminist bir bakış açısının oluşmasına neden olmuştur.²³² Video kamerasının görsel gücünü feminist bir yaklaşımla kullanmaya çalışan sanatçılar, gerçekleştirdikleri çalışmalarla hem video sanatının, hem de sanatta feminist bakış açısının gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır.²³³

²³¹ Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissim", **Video Culture: A Critical Investigation**, Ed: John G. Hanhardt. (New York: Workshop Press and Peregrine Smith Books, 1986), ss. 179-191.

²³² Kay Armatage, "The Body-That-Disappears-Into-Thin-Air", **Mirror Machine: Video and Identity**, Ed: Janine Marchessault. (Toronto: YYY Books, 1995), s.73.

²³³ Shigeo Kubota, "Video", **Video Art: An Anthology**, Ed: Ira Schneider and Beryl Korot. (New York: Harcourt Brace Javanovich, 1976), s. 83.

Video sanatı içinde ortaya çıkan bir yaklaşım olan Gerilla Video çalışmaları ise, video sanatının kapitalist toplum düzeninin en etkin aracı olan televizyon yayıncılığına en şiddetli saldırıların yapıldığı bir sanat anlayışını betimlemektedir. Tekelleşmiş kitle iletişim sistemini var gücüyle eleştiren bu yaklaşımda, geleneksel televize edilmiş görüntüler çarpıtılarak yeniden üretilmekte ve yeniden üretilen bu görüntüler izleyicilere sunulurken, izleyicilerin kitle iletişim sistemindeki ve ön önemlisi televizyon yayın sistemindeki çarpık yapının farkına varması amaçlanmaktadır. Video teknolojisinin Gerilla Video olarak kullanılabilmesindeki en önemli etken, video kameraların taşınabilir olmasında yatmaktadır. Böylelikle, taşınabilir video kameralarla sokaklardan, caddelerden görüntü alan sanatçılar, bu görüntüleri çarpıtarak yeniden üretmişler ve bir bakıma videoyu toplumun bir aynası olarak kullanmışlardır. Narsis video yaklaşımından farklı olarak Gerilla Video içindeki ayna-video ilişkisi, bireysel değil toplumsal bir ayna işlevi görünümündedir. Toplumun bir aynası işlevi verilen videodan, televizyon yayınları nedeniyle toplumda ortaya çıkan çarpıklıkları gözler önüne sermesi beklenmektedir. Bir bakıma video bir propaganda aracı olarak kullanılarak, toplumsal psikoterapi süreci gerçekleştirilmektedir. Bu süreç içinde televizyon yayınlarında yüceltilen görüntüler karalanarak aşağılık konumlara getirilmiş, televizyonun yayın mantığı içinde aşağılanan görüntüler ise yüceltilmiştir.²³⁴

Daha sonra tüm kitle iletişim araçları içinde geliştirecek olan “korsan yayın” kavramının ortaya çıkmasının temelleri Gerilla Video yaklaşımında bulunabilir. Bunun nedeni ise, Gerilla Video içinde yer alan sisteme başkaldırı mantığıdır. Gerilla Video içinde yer alan sanatçılar kendilerini her zaman sistem karşıtı görmüşler ve bu yaklaşımın kitle iletişim araçlarını içinde korsan yayınların oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

Video kameraları ve monitörlerin bir arada kullanıldığı video heykelleri, video ortamları ve video enstalasyonları ise videonun diğer kullanımlarından oldukça farklı bir yapı sergilemektedir. Bu anlayışta video teknolojilerinin kullanıldığı üçboyutlu sanat eserlerinin, heykellerin sergi alanlarına yerleştirilerek, teknolojik bir ortamın yaratılması sağlanmaktadır. Video heykeller, video teknolojisinin ikiboyutlu görsel yapısı ile,

²³⁴ Marshall, 1995, **Ön. ver.**, ss. 34-37.

heykelin üçboyutlu fiziksel yapısının birleştiği çalışmalar olarak tanımlanabilir. Video heykellerin ortaya çıkışındaki en büyük etken, çok kanallı video kullanımlarıdır. Çünkü, ikinci bir video kanalının ya da ikinci bir video bandının kullanılması, birden fazla monitörü gerektirmektedir. Böyle bir yaklaşımda, video monitörleri sanki bir mobilya gibi kullanılmakta, görüntünün oluşturulduğu monitörlere materyalist bir işlev yüklenmektedir.²³⁵ Monitörlerin sayısının artması ise, kullanılan monitörlerin de birer heykel düzenleme biçiminde estetize edilerek yerleştirilmesi anlamını taşımaktadır. Böylelikle, ortaya çıkan sanat eserinde hem ekranda oluşturulan görüntülerin yarattığı estetik enerjiden yararlanılmakta, hem de tüm monitörlerde oluşturulan görüntüler ve bu monitörlerin yerleştirilmelerinden oluşan yeni biçimlerin meydana getirdikleri anlatım dilinden faydalanılmaktadır.²³⁶

Bu ortamların en önemli özellikleri, alıcılarından birer izleyici olarak değil, birer katılımcı olarak sanat eserlerinin içinde olmalarının beklenmesidir. Alıcıdan, sergi alanına kurulmuş olan eserlerin çevresinde dolaşması, daha dikkatle irdelemesi ve herhangi bir sanat eserini alımlama süresinden daha fazla süreyi ayırması beklenmektedir.²³⁷

Video heykellerinin bir başka özelliği ise, bu tür sanat eserlerinin sadece müzeler ve çeşitli üniversitelerde sergilenmek üzere üretilmiş olmalarıdır. Bu nedenle video heykellerinin satış olanakları hemen hemen yok denecek kadar azdır. Çünkü, bu eserlerin satılması, eserlerde kullanılan teknolojik aygıtların da satılması anlamına gelmektedir. Video heykellerinin oldukça pahalı teknolojik ortamlar gerektirmesi nedeniyle, bu tür sanat eserlerinin satışı da imkansızlaşmaktadır. Bu nedenle, video heykelleri genellikle müzelerin sürekli sergileri içinde yer alırlar ve çok nadir taşınan sanat eserleri olarak bilinirler. Bu tür büyük ve taşınması oldukça güç sanat eserlerinin kendine özgü yapıları nedeniyle ancak toplu sergilerde ve bienallerde sergilendikleri görülmektedir. Bu nedenle, video heykellerinin maliyetleri genellikle sponsorlar

²³⁵ Vito Acconci, "Television, Furniture and Sculpture-The Room With The American View", **World Wide Video, Art and Design Magazine**, No: 31, (London: VCH Publishers Inc., 1993), s. 27.

²³⁶ Popper, 1993, **Ön. ver.**, ss. 56-57

²³⁷ "Yerleştirilmiş Yapıt-Enstalasyon", **Avant-Garde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları**, Sanat Dünyamız, Sayı: 126, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Bahar 1995), s. 3.

tarafından karşılanmaktadır. Çünkü, video heykellerinin yapısal özelliklerinin eserlerin satışını engelleyen biçimi, bu sanat anlayışında sponsorluk kurumunun işletilmesini zorunlu kılmaktadır.

Videonun kullanıldığı canlı gösteriler ve iletişim çalışmaları ise daha çok Happening'e dayandırılarak açıklanabilir. Happening kavramındaki doğaçlama ögesi ile, video teknolojisinin canlı görüntü üretebilme edimi arasındaki yakınlık, bu iki sanat anlayışı arasındaki benzerlikleri de ortaya koymaktadır. Happening'de varolan doğaçlama unsurundaki bir sonraki aşamanın bilinmezliği, ortaya çıkarılan performanstaki gizem ve anıdalık, videonun anıdalık kavramı ile örtüşmekte ve video sanatı içinde yeni bir bakış açısının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Ayrıca Happening eserlerinin sadece bir kereye özgü gerçekleştirilmesi ve bu nedenle biricikliklerini muhafaza etmeleri ile video teknolojisinin kayıt etme ihtiyacı duymadan görüntü üretebilme olanağı ile birleşince daha özgün ve farklı eserlerin ortaya çıkmasına olanak vermiştir. Elektronik olarak monitörlerde oluşturulan görüntünün kayıt edilmediği sürece ikinci bir kez gösterilememesine rağmen yine de görüntünün oluşumunu sağlaması, Happening sanatçılarının videoyu bir sanat ortamı olarak dikkate almalarını sağlamıştır.

Genellikle video ve bilgisayarlarla gerçekleştirilen gelişmiş teknolojik araştırmalar ise bir sanat anlayışından çok, 20. yüzyıl teknolojilerinin bir arada kullanılmasını amaçlayan çalışmalar olarak değerlendirilebilir. Bu tür çalışmalarla sanat eserlerinin ortaya çıkarıldığı örneklere rastlanabilmesine rağmen, gerçekleştirilen bu çalışmaların önemi, video ile diğer elektronik teknolojilerinin uyumunun sağlanmasıdır. Bu çalışmalar sonucunda video ve bilgisayarlar ortak kullanım alanları bulmuşlar ve yeni gelişmelerin temelini oluşturmuşlardır. 20. yüzyılın sonlarına girerken ortaya çıkarılan multimedya sistemleri, dijital yayın sistemleri ve internet televizyon sistemleri gibi benzer birçok teknolojik aygıtın gelişmesinde, gerçekleştirilen bu çalışmaların önemli bir payı vardır. Bu nedenle, video sanatı içinde anılan ve video sistemleri ile bilgisayar sistemlerinin bir arada kullanılmasını çalışmalarını kapsayan bu yaklaşım, bir sanat edimi olmaktan çok teknolojik gelişmelerin temelleri olarak görülmelidir.

Bu yaklaşımlar dışında video teknolojisinin farklı kullanım alanlarından da söz etmek mümkündür. Fakat birbirlerinden biçim olarak farklılaşan bu yaklaşımlar aslında temel olarak tek bir hedefin doğrultusunda birleşmektedirler. Bu hedef ise, sanat kavramı içine elektronik teknolojilerinin girmesi olarak açıklanabilir. Böylelikle hem elektronik teknolojisi sanatın estetik çıkarımlarından kendine pay sağladığı, hem de sanat dünyası ve sanatçıların kendilerine yeni bir sanat ortamı kazandırdıkları söylenebilir.

5.3. Video Sanatı ve Elektronik Sanat Çağı

Yeryüzünde ortaya çıkan tüm sanat dallarının ve sanat akımlarının temellerini insana özgü olan değerlere dayandırdığı, insana özgü bir üretim biçimi olduğu yadsınanamayacak bir durumdur. Bu nedenle sanatın insana özgü bu yapısından dolayı, içinde bulunduğu toplumun ekonomik, sosyal ve kültürel ortamdan etkilendiği, bu ortamın izlerini bünyesinde taşıdığı ve yine bu izleri ait olduğu topluma geri yansıttığı savunulabilir. Çünkü, sanat eserinin hem yaratıcısı hem de üreticisi olan sanatçı, toplumun bir bireyi olarak yaşadığından dolayı, toplumsal bir varlık olarak algılanmaktadır.

Sanat, bir yandan toplumsal motiflerden etkilenirken, diğer yandan da toplumu etkileyebilecek gücü de içinde barındırabilecek bir yapıya sahiptir. Çünkü, sanat eserlerini bir toplumun kültür yapısının, sosyal ilişki biçimlerinin yansıması olarak görmek mümkündür. Aynı şekilde sanat, toplumda kendine yer bulan ve toplumun kültür yapısına etki eden kendinden önceki sanat akımları ve sanat dallarından etkilenebileceği gibi, kendinden sonraki sanat akımları ve dallarını etkileme yetisine de sahiptir. Aslında bu yeti bir bakıma sanat akımlarının kendinden sonra gelecek olan sanat akımlarına zemin hazırlaması olarak da algılanabilir. Sanat tarihi incelendiğinde, dünya sanat tarihini oluşturan tarihin kesintisiz bir süreç içinde gerçekleştiği görülmektedir. Tarihteki olağan gelişmeleri etkileme olasılığı bulunan dünya savaşları bile bu süreci kesintiye uğratan nedenler değil, süreç içinde gerçekleşen toplumsal olgular olarak değerlendirilebilir. Çünkü dünya savaşlarının ortaya çıkışının da

toplumsal birikimlerin bir sonucu olduğu kabul edilebilir bir gerçektir. Yani, tarihte gerçekleşen tüm toplumsal olayların birer neden sonuç ilişkisi içinde incelenebileceğini savunmak mümkündür. Her ne kadar toplumsal olaylarda yaşanan neden sonuç ilişkileri oldukça uzun zaman gerektiren bir süreç içinde gerçekleşiyor olsa da, böyle bir neden sonuç ilişkisinden bahsetmek mümkündür.

İşte elektronik sanat içinde önemli bir konuma sahip olan video sanatı da aynı bakış açısı ile incelenebilecek bir sanat dalıdır. Aslında bu tarihsel süreç içinde bakıldığında video sanatını hem bir sanat dalı hem de bir sanat akımı olarak algılamak mümkündür. Video bir sanat dalı olarak algılanabilir, çünkü estetik temelleri video teknolojisine dayanan bir sanat eseri üretme sürecini ifade etmektedir. Bunun yanında video sanat bir sanat akımı olarak da kabul edilebilir, çünkü; en etkin dönemleri 1960'lı yılların ortaları ile 1980'li yılların sonlarına kadar yaşanmıştır. 1990'lı yıllara geldiğinde ise, video sanatı yaygınlığını yitirerek kendi özgün yapısı içine bürünmüş, elektronik sanat ile birlikte anılır olmuştur. Fakat her iki durum da dikkate alındığında video sanatı kavramının bir sanat akımından çok bir sanat dalını ifade ettiği dikkat çekmektedir.

Video sanatının yine kendi tarihsel ve toplumsal süreci içinde incelenmesi sonucunda, hem kendinden önceki sanat dalları ve akımlarında etkilendiği, hem de kendinden sonra ortaya çıkan yeni sanat dalları ve akımları için bir zemin hazırladığı görülecektir. Aslında video sanatının önemi kendinden önce varolan sanat ortamından etkilenmesinden çok, ortaya çıkan yeni sanat anlayışının temellerini oluşturması yönündedir. Çünkü, video sanatı sanat tarihinde önemli değişimleri beraberinde getirecek birçok ilki içinde barındırmaktadır. İşte bu değişimlerin mekanik sanat çağından elektronik sanat çağına geçişte etkin bir rol üstlendiği, bu geçiş süreci içinde önemli bir yeri olduğu söylenebilir.

Mekanik sanat çağından elektronik sanat çağına geçişte videonun yarattığı en büyük değişim, ilk kez bir elektronik teknolojisinin bir sanat ortamı haline gelmesinde yatmaktadır. Yaşanan diğer tüm değişimlerin kaynağında sanatta yaşanan bu teknolojik evrim yatmaktadır. Video teknolojisini bir sanat ortamı olarak yeniden keşfeden

sanatçılar, gelenekselleşmiş mekanik sanat ortamlarının yerine elektronik teknolojilerinin de bir sanat ortamı haline dönüşebileceğini kanıtlamışlardır. Böylelikle video sanatı, daha sonra ortaya çıkacak olan hologram sanatı, bilgisayar sanatı, web sanatı gibi sanat dallarının temellerini oluşturacak önemli bir işlevi yerine getirmiş bulunmaktadır.

Video teknolojisi ile ilk kez bir elektronik ortamın sanat ortamı olarak kullanılabileceğini keşfeden sanatçılar, 20. yüzyılın sonlarında sanatçı kavramında da değişimler yaşanmakta olduğunu gözler önüne sermişlerdir. Daha önce sanatın mekanik zanaat edimleri sayesinde gerçekleştirildiği sanat eserlerinde bir mekanik mühendisi edası ile eserlerine yaklaşan sanatçılar, video sanatı ile birlikte elektronik mühendisi gibi kendilerini yetiştirecek bir yaklaşım içine girmişlerdir. Sanatçıların başlattığı bu hareket, sanatçı kavramında değişimler yaşatırken, bir yandan da video ve bilgisayar teknolojilerinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Çünkü, bu teknolojileri etkin bir şekilde kullanan video sanatçıları, varolan teknolojilerin eksik yönlerinin ortaya çıkmasına neden olmuş ve teknolojik evrimin yönünün belirlenmesinde ve ihtiyaçların saptanmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Bu nedenle, video sanatçıları bir yandan elektronik sanat kavramını sanat terminolojisi içine sokarken, bir yandan da kullandıkları teknolojilerin gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Video sanatının elektronik sanat çağına geçişteki bir başka önemi ise, kullanılan teknolojinin dilini de sanat ortamına taşıması olmuştur. Video teknolojisinin önceleri ticari televizyonlar tarafından oluşturulan görsel dili, video sanatçıları tarafından deforme edilmiş, çarpıtılmış ve yeniden farklı biçimlere sokulmuştur. Ortaya çıkan görsel dil ne film teknolojisine dayalı olan film diline, ne de ticari televizyon yayınlarının kullandığı yayın diline benzemektedir. Sonuçta kullanılan bu dil “videology” olarak adlandırılmakta ve videonun kendine özgü estetik yapısını taşımaktadır. İşte bu noktada, video teknolojisinin kendine özgü estetik yapısının çıkartılmasında video sanatçılarının payı büyüktür. Çünkü ticari televizyon yayınları sadece video teknolojilerinin kitle iletişim etkinliklerinden yararlanmakta ve bu teknolojinin kendine özgü estetik özelliklerini göz ardı etmektedir. Video sanatı ise,

kendi sanatsal yapısını tamamen bu teknolojinin estetize edilmesi üzerine kurmuş bir sanat dalıdır.

Video teknolojisinin estetik bir aygıt olarak kullanılmasında ise, görsel medyanın oluşturduğu görsel algılama etkinliklerinden faydalanılmıştır. Çünkü, endüstri çağı sonrasında yazınsal terminolojinin yerini medya ağırlıklı görselliğe dayanan yeni bir terminoloji almıştır.²³⁸ Video sanatı da kendi görsel dilini, ortaya çıkan bu görsel yapı üzerine oturarak, video teknolojisinin estetik yapısı ile birleştirmiş ve yeni bir görsel dil geliştirmiştir.

Video sanatının ortaya çıkardığı görsel dil sadece ikiboyutlu görsel sanat dallarını etkilemekle kalmamış, üçboyutlu olan heykel sanatının da değişimine katkıda bulunmuştur. Video teknolojisinin estetik olanaklarının keşfedilmesi ile birlikte, birçok heykel sanatçısı eserlerinde videoya da yer vererek, eserlerinin görsel biçimlerini videonun hareketli ve plastik öğeleri ile desteklemişlerdir. Video enstalasyon olarak tanımlanan bu yeni yaklaşım, videonun bir elektronik ortam olarak hem ikiboyutlu düzlemsel kullanımını, hem de üçboyutlu alansal kullanımını ortaya çıkarmıştır. Böylelikle bir elektronik ortamın ilk kez üçboyutlu bir sanat eserinde kullanılması gerçekleştirilmiş, bu olgu ise üçboyutlu elektronik görüntü üretme girişimlerine ivme kazandırmıştır.

Videonun ortaya çıkardığı yeni görsel dil, aslında elektronik sanatın temellerini oluşturan görsel yapının da zeminini hazırlamıştır. Bilgisayar teknolojilerinin görsel yapısının oluşturulmasında ve bilgisayarla görüntü işleme teknolojilerinin geliştirilmesinde, videonun yapısından yararlanılmış ve bu yapı daha da geliştirilmiştir. Örneğin, bilgisayarlarda kullanılan non-linear kurgu sistemleri, kullanım olanakları açısından video teknolojisinden oldukça farklı da olsa, temel mantığında video sisteminin izleri kolaylıkla algılanabilir.

Video sanatının, elektronik sanat çağı için bir başka önemi ise, sanat eserinin çoğaltımı konusunda ortaya çıkmaktadır. Video teknolojisinin çoğaltıma elverişli yapısı,

²³⁸ Jameson, 1994. **Ön. ver.**, s. 108.

herhangi bir mekanik yeniden üretim teknolojisinden bütünüyle farklıdır. Mekanik sanat çağının çoğaltıma en yakın teknolojisi olan fotoğrafta bile, elektronik yeniden üretimin ya da elektronik çoğaltımın hızına ve kalitesine ulaşılammıştır. Fakat video, teknolojik yapısı gereğince çoğaltıma yatkın bir araçtır. Bu nedenle, video ile üretilmiş eserler her an ve hatta üretim aşamasında bile çoğaltılabilir sanat eserleridir.

Videonun çoğaltıma elverişli bu yapısı, sanat eserlerinin yeniden üretimi, çoğaltılması ve biricikliği konularını da beraberinde getirmektedir. Benjamin'in ortaya attığı, mekanik yeniden üretim araçları ile çoğaltılan sanat eserlerinin biricikliğinin kaybolduğu savı, geniş kitlelerce bilinen bir görüştür.²³⁹ Benjamin, bir sanat eserinin mekanik olarak yeniden üretilmesiyle biricikliğinin yitirilmesini iki koşula bağlamıştır. Bunlardan ilki, sanat eserinin yeniden üretimi sırasında sanatçının gerçekleştirdiği zanaatın izlerinin yok olmasıdır. Yani bir yeniden üretimde bir ressamın fırça darbelerinin, boyanın tuvalin yüzeyinde aldığı biçimin ortadan kalkmasıdır. Diğer koşul ise, sanat eserinin yeniden üretilmesi ile değişen sunum koşulları ile ilgilidir. Yani bir resmin müze ortamlarındaki koşullarda değil de bir gazete ya da bir dergi sayfasında alıcıyla buluşmasının neden olduğu algılama farklılıklarını içermektedir.

Oysa video sanatı ve elektronik olarak üretilmiş sanat eserleri her iki koşulda da mekanik olarak üretilmiş sanat eserlerinden farklılıklar göstermektedir. Öncelikle, elektronik sanat eserinin çoğaltılmasının sanatçının zanaat ediminin yansıması açısından hiçbir farklılığı yoktur. Çünkü bu kopyalama işlemi sadece elektromanyetik dalgaların kopyalanmasından ibarettir. Böylelikle, kopyalanan eserle kopya arasında hiçbir fark oraya çıkmamaktadır. Bir başka deyişle elektronik sanatta kopya ile gerçek arasındaki fark ortadan kalkmıştır. Üretilen her biricik eser aslında bir kopyaymış gibi algılanabilir. Çünkü, elektronik sanat eserlerinin kopyalanması sadece elektronik verilerin çoğaltılması anlamını taşımaktadır.

Böyle bir durumda elektronik sanat eserinin biricikliğinin de farklılaştığı söylenebilir. Kopyalanmaya çoğaltılmaya, yeniden üretilmeye böylesine elverişli olan sanat eserlerinin biricikliklerini, bu sanat eserlerinin sanat nesnelinde, yani

²³⁹ Benjamin. 1992, **Ön. ver.**, 47.

oluşturdukları görüntülerde ya da seslerde aranması, mekanik sanat çağı gelenekleri ile elektronik sanat eserlerinin sorgulanması anlamına gelmektedir. Elektronik teknolojisi ile üretilmiş bir sanat eserinin biricikliğini bu nedenle, materyalist bir yaklaşımla sorgulamak yanlış olabilir. Yani, elektronik sanat eserlerinin biricikliğini sanat eserlerinin reel tabakalarında değil, üretim süreçlerindeki sanat ediminde, yaratıcılık yetisinde aramak gerekmektedir. İşte bu nedenle, elektronik sanat çağında sanatçı yetisi, sanatın zanaat yönünde değil, sanatsal sezgi ve yaratıcılık yönünde önem kazanmaktadır. Elektronik sanat çağında gerçek anlamını bulan tasarım kavramı da bu nedenle öne çıkan bir sanatsal etkinlik olarak yer almaktadır. Çünkü, elektronik sanat çağı ile birlikte kolaylaşan zanaat etkinlikleri, sanatın etkin rolünü sanatçının yaratıcı tasarımlarına yüklemektedir.

Benjamin'in bakış açısı ile elektronik sanat eserleri dikkate alındığında, sanat eserlerinin biricikliğinde etkin rol oynayan sunum özellikleri de değişime uğramıştır. Elektronik teknolojisi ile üretilen sanat eserlerinin çoğaltmaya elverişli yapısı, elektronik sanat çağındaki sunum değerlerini de derinden etkilemiştir. Çoğaltımın böylesine kolay bir süreci ifade etmesi, asıl ile kopya arasındaki farklılıkların gitgide ortadan kalkması ve en önemlisi, elektronik teknolojisinin aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olarak da kullanılır olması, sanat eserlerinin kitlesel sunumlarını beraberinde getirmiştir. Örneğin, tek kanallı bir video sanatı ürününün nerede ve hangi ortamlarda izlendiğinin önemi silikleşmektedir. Çünkü, böyle bir sanat eserini tüm alıcılar bir monitörden izlemek durumundadır. O halde, bir sanat eserini müzede görmekle bir dergi sayfasında görmek arasındaki farklılık, elektronik görüntü sanatları içinde yaşanmamaktadır. Bunun yerine belki de, hangi ebatta bir monitörden izlendiği, bu monitörün hangi marka ve kalite de olduğu ya da video göstericinin hangi teknolojik formatta olduğu önem kazanmaktadır.

Fakat, belki de video sanatı ve elektronik sanat bu yaklaşımıyla daha önemli bir konuyu da gündeme getirmektedir. Bu konu da, sanat eserlerinin sunum biçimlerinde izleyicinin içinde bulunduğu psikolojik koşullar ve izleyicinin sanat eserlerini algılama yetisidir. Çünkü, elektronik sanat eserleri hemen hemen her alıcı için aynı koşullarda izleme olanağı sunmaktadır. Elektronik sanat eserinin aslı ile kopyası arasında ortadan

kalkan farklılıklar, böylelikle tüm sanat eseri alıcılarını eşit konuma sokmaktadır. Bu eşit konumda ise farklı eşitsizlikleri, yani sanat eserlerini izleyen izleyicilerin içinde buldukları psikolojik yapı, sanat eserlerine karşı takındıkları tavır ve sanat eserlerini alımlama yetisi gibi etkenleri daha önce olmadığı kadar çok ön plana çıkarmaktadır. Kısaca, elektronik sanat eserleri biriciklik maskesi altında kendilerini bir müzeye kilitleyerek izleyicilerin onları görmelerini beklememekte, her alıcının ayağına giderek izlemek isteyen herkese eşit şartlar sunmaktadır. Böylelikle, elektronik sanat eserlerinin biricikliğini bir bakıma izleyicilerin bireysel psikolojik yapıları da belirlemektedir. Yani, elektronik sanat eserinin sunum değeri olarak biricikliği, sanatçının tasarım gücü ve yaratım becerisi ile oluşturduğu sanat eserlerinin alıcısıyla bulunduğu psikolojik etkileşim sürecinde yatmaktadır. Bu etkileşim sürecinde belirleyici olan ise artık mekanik ortamlar değil, elektronik ortamlardır ve bu ortamların algılama biçimleri de, televizyon yayıncılığının toplumsal etkileri sonucu farklı boyutlar kazanmıştır.

Ayrıca, artık sanat eserlerinin üretildiği ve tüketildiği toplumsal yapı da mekanik sanat ortamı ile karşılaştırıldığında deforme olmuştur. Endüstri devriminin ortaya çıkardığı tüketim ruhunun, medyatik yeni toplumsal yapısını da arkasına alarak yarattığı tüketim kalıpları sanat eserlerinin de alıcıları ile farklı biçimlerde buluşmaları sonucunu doğurmuştur. Böyle bir ortamda sanat eserleri hiç olmadıkları kadar birer tüketim metası halini almışlar ve yeni tüketim kalıpları içerisinde sorgulanır olmuşlardır.

Bu nedenler, elektronik sanat eserlerinin, mekanik sanat eserleri üzerine ortaya konmuş kuramlarla irdelenmesi hatalara neden olabilecek bir olgudur. Çünkü elektronik sanat eserlerinin üretildiği ve sanatseverlerle bulunduğu ortamların çehresi değişmiştir. Elektronik sanat hem kendine özgü üretim hem de tüketim süreci ile yeni bir biçim kazanmıştır. Bu yeni biçim elektronik sanat çağına özgü bir biçimdir ve bu biçimin oluşmasının temelleri video sanatı ile birlikte oluşturulmuştur.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

6.1. Sonuç

Sanat tarihi incelendiğinde, egemen olan sanat anlayışının toplum yapılarına ve yaşanan çağın özelliklerine göre değişimler gösterdiği bilinmektedir. Sanatın bu özelliği aslında değişime, yeniliklere ve devinime açık olduğunu da ortaya koymaktadır. Sanatta yaşanan bu devinim ise hiçbir zaman kesintiye uğramadan devam etmektedir. Çünkü, sanat tıpkı yaşam gibi kesintisiz bir süreci ifade etmekte, toplumda gerçekleşen tüm önemli değişimler sanatta da yankılarını bulmaktadır. Çünkü sanat bir yaratım sürecini ifade etmekte ve bu yaratım süreci bireysel bir çıktı olsa da toplumsal özellikleri de içinde barındırmaktadır.

Bilim ve teknoloji de insanoğlunun yaratım sürecinin sonucu ortaya çıkan, gelişen ve kendini yenileyen diğer olgulardır. Tıpkı sanat gibi, bilim ve teknoloji de hem toplumların genel anlayışları içerisinde gelişmekte, hem de kendi gelişimlerinin sonucu olarak toplumları değiştirmeye neden olabilmektedir. Bu nedenle sanat, bilim ve teknoloji arasında çok yakın ilişkiler olduğu söylenebilir. Çünkü, her üç yaratıcı süreç de toplumsal olguları içerisinde barındırırken, hem toplumları hem de birbirlerini etkileme güçlerini beraberlerinde taşımaktadır.

Mekanik sanat çağı da, sanatın bilim ve teknoloji ile buluştuğu bir uygulama alanıdır. Mekanik sanat çağında diğer tüm yaratım süreçlerinde olduğu gibi, gerçekleştirilen eylemler mekanik ilkelere dayanmaktadır. Bu ise, insanoğlunun kas

gücünün çeşitli sistemlerle daha verimli kullanılmasını amaçlayan bir uygulama alanını ifade etmektedir. Yani, kullanılan teknoloji her ne olursa olsun, kullanılan gücün kaynağı olarak insanoğlunun kas gücü öne çıkmaktadır. Bir bakıma, mekanik sanat çağında geliştirilen tüm teknolojiler elin bir uzantısı olarak kullanılan gereçleri ifade etmektedir. Çünkü bu teknolojiler, temel olarak insanoğlunun kas gücüne kendini dayandırmakta ve kendi uygulama alanlarını da insanoğlunun bir yardımcısı olarak belirlemektedir. Böyle bir teknoloji ile gerçekleştirilen sanat eserleri de doğal olarak kas gücüne dayalı, yani el yapısı sanat eserleridir. Mekanik sanat çağında sanatçılar her ne kadar teknolojik aygıtlar kullansalar da, sonuçta yaratım güçlerini ortaya çıkarmada, bir zanaat edimi olarak elin işlevine her zaman ihtiyaç duymaktadır. İşte, sanat ediminin ortaya çıkarılmasında elin işlevine ve el becerisine ihtiyaç duyan tüm sanat eserleri, mekanik sanat çağına ait sanat eserleri ya da mekanik sanat eserleri olarak adlandırılabilirler. Çünkü bu tür sanat eserinin ortaya çıkarılmasında, teknolojinin belirleyiciliği ancak elin becerisi ile sınırlı kalmaktadır.

Yine, bilim ve teknolojinin gelişimi ile ortaya çıkan bir başka olgu ise elektronik teknolojisinin keşfedilmesidir. Elektronik teknolojisinin keşfi ile birlikte, nesnelerin görüntü ve sesleri de elektronik olarak çok kolay ve hızlı bir şekilde çoğaltılabilir olmuştur. İşte, elektronik teknolojisinin sağladığı bu olanak sanatçılar tarafından fark edilmiş, bir bakıma elektronik teknolojisinin estetik özellikleri sanatçılar tarafından yeniden keşfedilmiştir.

Elektronik teknolojisinin bir sanat ortamı olarak kullanılmaya başlanmasını sadece teknolojik bir dönüşüm süreci olarak algılamak hatalıdır. Çünkü, bu yeni teknolojinin kullanılması birçok değişimi de beraberinde getirmiştir. Öncelikle, elektronik sanat çağının teknolojisi insanoğlunun kas gücüne dayanan bir yapıya sahip değildir. Bu nedenle, elektronik yöntemlerle sanat eserleri üretiminde el becerisinin önemi silikleşmiştir. Çünkü elektronik sanatın zanaat biçimlerini de değişime uğratmıştır. Elektronik teknolojisi, elin uzantısı olmaktan çok daha öteye gitmiştir. Bu teknoloji, insanoğlunun elinden çok, zihinsel yeteneklerine hitap etmektedir. Böylelikle, elektronik sanat kavramında zanaat edimi içeriğini yitirmiştir. Artık zanaat edimi el becerisine değil, zihinsel etkinliklerin ortaya çıkarılması olarak görülmektedir. Bu

durum ise insanoğlunun en işlevsel organı olan eli bile, zihinsel etkinliklerin bir uzantısı görme eğilimini beraberinde getirmektedir.

Görüldüğü gibi, yaşanan teknolojik devrim sadece teknik süreçlerin değil, kavramsal biçimlerin de değişime uğramasına yol açmıştır. Bu değişimlerin en derin yansıması ise, sanatın özünde gerçekleşmektedir. Elektronik sanat çağının, sanat eserlerinin üretimini elin işlevine dayalı olmaktan kurtarıp zihinselliğe yüklemesiyle birlikte, sanat kavramı da kendi özüne dönmüştür. Yani zanaatın silikleşmesi ile sanatın özü öne çıkmış, sanatın zanaata dayalı yapısı yerini zihinselliğin önem kazanmasına bırakmıştır. Bir bakıma, elektronik sanat çağında sanat kavramı kendi yerini bulmuştur.

Elektronik teknolojisinin sanat üzerindeki etkilerini ise iki ayrı bakış açısı ile çözümlenmek mümkündür. Bunlardan ilki, elektronik sanat çağının ortaya çıkışının teknolojik nedenlere dayalı olarak açıklama eğilimidir. Bu eğilimin temelleri, toplumsal değişimlerin teknolojik nedenlerle açıklandığı “teknolojik determinist” kurama dayanmaktadır. Bu yaklaşımda, elektronik sanat çağına geçiş sürecinde en önemli teknolojik etkenler olarak fotoğraf, film ve video teknolojilerinin gelişmesi ve birer sanat ortamı olarak yeniden keşfedilmeleri görülmektedir. Fotoğrafın temellerinin mekanik bir teknolojiye dayanmasına rağmen, sanatta elin işlevini göze yüklemesi, filmin ise hareketli görüntü üretme olanağı ile zihinsel bir etkinliği ortaya çıkarıyor olması, elektronik sanat çağına zemin hazırlayan teknolojik nedenler olarak görülmelerini sağlamaktadır. Daha sonra ortaya çıkan ve bütünüyle elektronik teknolojisi kullanarak görüntü üreten video ise, elektronik sanat çağının ilk habercisi olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü video görüntüsünün estetiği, kendine özgü yapısıyla, elektronik sanat çağının görsel estetik yapısının belirlenmesinde öncü bir rol oynamaktadır.

Elektronik sanat çağının ortaya çıkışını sadece teknolojik nedenlerle açıklamaya çalışmak yetersiz olacaktır. Çünkü elektronik sanat çağının ortaya çıkışını sadece teknolojik nedenlere dayandırmak, gerçekleşen toplumsal olguları göz ardı etmek anlamını taşımaktadır. Oysa, teknolojik gelişmelerin çıkış noktasının yine toplumsal olgular olduğu unutulmamalıdır. İnsanoğlunun geliştirdiği teknolojilerin toplumların

ihtiyaçları doğrultusunda yönlendirildiği bir gerçektir. Bu nedenle, elektronik sanat çağının ortaya çıkışında hem teknolojik, hem de toplumsal etkenlerden de söz edilmesi mümkündür.

Endüstri devrimi, elektronik sanat çağına geçişin ilk ve en önemli nedenlerinden biri olarak görülmektedir. Endüstri devriminin oraya çıkardığı çoğaltım kültürü ve bu kültürün 20. yüzyıl tüketim alışkanlıklarının temellerini oluşturması, yani kapitalist toplum düzeninin ilk izlerini taşıması, endüstri devriminin önemini arttırmaktadır. Çünkü, bu devrimle birlikte hem nesnelerin hem de görüntülerin birer tüketim malzemesi olarak görülmesi sağlanmıştır. Elektronik teknolojisinin bir kitle iletişim aracı olarak kullanılmasına başlanmasıyla toplumda varolan tüketim alışkanlıkları daha da kışkırtılmış, herhangi bir görüntü ile sanat eserlerinin görüntüsü arasındaki farklılıklar ortadan kaldırılmıştır. Çünkü, endüstri devrimi ile oluşturulan görsel tüketim ve metalaşma duygusu, televizyon yayıncılığıyla birlikte yaşamın tüm alanlarına hakim olmuştur. Böylelikle, sanat eserleri de birer meta halini almış ve geleneksel estetik yapılar birer meta estetiği biçimine dönüşmüştür. Elektronik teknolojisinin son ürünü olan bilgisayarlar ise, tüketim kalıplarının kitleselleşmesini pekiştirerek sadece nesnelerin ve görüntülerin değil, bilgi içeriği taşıyan tüm iletilerin hızla üretilip, hızla tüketilmesine neden olmuştur. Bu gelişmelerle sanat eseri de bir tüketim malzemesine dönüşmüş ve hızla tüketilen estetik metalar halini almıştır. Böyle bir ortamda sanatçılar artık birer sanatçı olmaktan çok, ürünlerini pazarlamaya çalışan tüccarlara dönüşmüşlerdir. Sanatın içinde bulunduğu bu trajik konum, sanatçıların çıkış noktası olarak farklı yaratıcı denemelerde bulunmalarına ve sanatta yeni yaklaşım biçimleri geliştirmeye çalışmalarına neden olmuştur. Video sanatı da sanatçıların gerçekleştirdikleri yeni sanatsal denemelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Elektronik sanat çağının ilk izlerini taşıyan video sanatı, televizyon yayınlarını yaşanan tüm bu olumsuz gelişmelerin kaynağı olarak görmüş ve ticari televizyon yayınları formatı ile mücadele etmeyi amaç edinmiştir. Sanatın ve sanatçının içinde bulunduğu bu trajik ortamı insani değerlerin yıkılışı olarak algılamış ve bu değerlerin geri kazanımı için yerleşik sanat anlayışına karşı bir tavır sergilemiştir. Video sanatının ortaya koyduğu bu karşı tavır bir yandan sanatta varolan trajik duruma çıkış noktaları

üretmeye çalışırken, bir yandan da yeni estetik anlayışların gelişmesine neden olmuştur. Videonun ortaya koyduğu yeni estetik anlayış ise tamamıyla elektronik sanat çağına özgü bir yaklaşımı içermektedir. Sanat eserlerinin elektronik yöntemlerle oluşturulması ve elektronik teknolojisinin estetik özelliklerinin ilk kez video sanatı ile birlikte açığa çıkarılması, bu sanat dalının önemini daha da arttırmaktadır.

Video sanatı, televizyonun görsel yapısına dayalı olarak toplumda gelişen görsel algı yapısını alt üst etmeye çalışırken birçok farklı yöntem kullanmıştır. Bu yöntemler, video sanatında farklı uygulamaların gelişmesini sağlamıştır. Video sanatı içinde ortaya çıkan farklı uygulamaların her biri bu sanat dalının gelişimine katkıda bulunurken, bir bakıma elektronik sanat çağının temel sanat anlayışını da oluşturma rolünü üstlenmiştir. Bu sanat anlayışı, mekanik sanat çağından çok farklı olarak gelişmekte ve mekanik sanattan farklı olarak, temellerini sanatçının zihinsel sürecine dayandırmaktadır.

Tüm bu gelişmeler dikkate alındığında, mekanik sanat çağı ile elektronik sanat çağı arasındaki farklılıklar gözler önüne serilmektedir. Tarihsel bir süreç içinde yaşanan bu değişimler, mekanik sanat ve elektronik sanat arasındaki ayrımı daha da belirginleştirmektedir. İşte bu noktada, mekanik sanat çağından elektronik sanat çağına geçiş sürecinin tam ortasında kalan video sanatının belirleyici bir rol üstlendiği görülmektedir. Video sanatının geçiş dönemindeki rolünün önemi ise, elektronik sanat çağının sanat anlayışına zemin hazırlamış olmasıdır. Bir başka deyişle, video sanatının elektronik sanat çağına ait sanat kuramlarının çıkış noktasını oluşturmasıdır.

6.2. Öneriler

Sanat eserlerinin elektronik yöntemlerle üretilmeye başlaması ile ortaya çıkan elektronik sanat kavramı, yeni bir kavram olmakla birlikte birçok yeni araştırma alanlarını da beraberinde içermektedir. Bu nedenle, elektronik sanat kavramı konusunu içerebilecek birçok araştırmanın da yapılmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

Elektronik teknolojisinin insan algı sistemine etkileri ve bu etkilerin sanat kavramı üzerine yansımaları, henüz araştırılmamış bir konu olarak ortaya çıkmaktadır. Oysa böyle bir araştırmanın gerçekleştirilmesi ile, elektronik sanatın psikolojik yapısı da ortaya çıkarılabilecektir. 20. yüzyılda, sanatçıların hızla elektronik sanat ortamlarına doğru yönelişi, bu tür bir psikolojik araştırmanın önemini arttırmaktadır. Çünkü, dijital algılama sistemleri henüz çok yeni bir alan olmakla birlikte, hızla yayılan bir kullanım alanına sahiptir.

Araştırılması önem taşıyan bir başka konu ise, internet ve sanal ortamlarda gerçekleştirilen sanat eserlerinin toplumsal boyutu ile ilgilidir. Çünkü internet, oldukça yaygın bir kullanım alanına sahip olmakla birlikte, gün geçtikçe daha da artan bir taleple karşı karşıyadır. Yakın gelecekte internet teknolojisi ile televizyon teknolojisinin birleşerek, yeni ve farklı bir kitle iletişim ortamını oluşturacakları açıktır. 1998 yılında satışa sunulan internet televizyonları bu gelişimi açıkça ortaya koymaktadır. İnternetin yaygın kullanım alanı ve karşılıklı iletişime yani etkileşime açık yapısı, bu teknolojinin önemini arttırmaktadır. İnsanoğlu belki de ilk defa, Brecht'in hayal ettiği bir kitle iletişim aracı ile karşı karşıyadır. İnternet ortamının sanatsal kullanımları da büyük önem taşımakta, ortaya çıkan bu farklı tablo ise, internet ve sanat konulu araştırmaların önemini arttırmaktadır.

KAYNAKÇA

Acconci, Vito. "Television, Furniture and Sculpture - The Room With The American View", **World Wide Video, Art and Design Magazine**. No: 31, London: VCH Publishers Inc., 1993.

Akman, Toygar. **Sibernetik Yaratıcılık**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984.

Altar, Cevat Memduh. **Sanat Felsefesi Üzerine**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Althusser, Louis. **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. Çev: Yusuf Alp ve Mahmut Özışık, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Aristoteles. **Poetika**. Çev: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1963.

Armaner, Türker. "Özne/Nesne İkiliği Açısından Sanatçı/Sanat Yapıtı İlişkisi: Kant, Fichte, Hegel, Heidegger" **Toplum ve Bilim**. Sayı: 79, İstanbul: Birikim Yayınları, Kış 1998.

Armatage, Kay. "The Body-That-Disappears-Into-Thin-Air", **Mirror Machine: Video and Identity**. Ed: Janine Marchessault, Toronto: YYZ Books, 1995.

Armes, Roy. **On Video**. London: Routledge, 1988.

Arnason, H. H. **A History of Modern Art**. Ed: Daniel Wheeler, London, Thames and Hudson Ltd., 1986.

Avant-Garde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları. Sanat Dünyamız, Sayı: 59, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Bahar 1995.

Barasch, Moshe. **Theories Of Modern Art – From Plato To Winckelmann**. New York and Londra: New York University Press, 1985.

Barr, Avron ve Edward Feigenbaum. **The Handbook of Artificial Intelligence**. Vol: 1, Çev: Güven Güzeldere, Los Altos: Kaufmann, 1981.

Barthes, Roland. **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**. Çev: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1992.

-----, “Nesnenin Anlambilimi”, **Göstergebilimsel Serüven**. Çev: Mehmet Rıfat ve Sema Rıfat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Basalla, George. **Teknolojinin Evrimi**. Çev: Cem Soydemir, Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 1998.

Baubat, Edouard. **Fotoğraf Sanatı**. İstanbul: İnkılap Kitabevi A.Ş. Yayınları, 1992.

Bauman, Zygmunt. **Çalışma Tüketim ve Yeni Yoksullar**. Çev: Ümit Öktem, İstanbul: Sarmal Yayınevi Yayınları, 1999.

Bell, Daniel. “Toward the Great Instauration: Religion and Culture in a Post Industrial Age”, **The Cultural Contradictions of Capitalism**. London: Heinemann Educational Books, 1976.

Belton, John. "Looking Through Video: The Psychology of Video and Film"
Resolutions: Contemporary Video Practices. Ed: Michael Renov ve Erika
 Suderburg, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Benjamin, Walter. "Deneyim ve Yoksulluk", **Parıltılar-Illuminationen.** Çev: Yılmaz
 Öner, İstanbul: Belge Yayınları, No: 103, 1990.

----- "Tarih Kavramı Üzerine", **Son Bakışta Aşk.** Çev: Nurdan Gürbilek,
 İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

----- "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Eseri",
Pasajlar. Çev: Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

Berger, John. **Görme Biçimleri.** Çev: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları,
 1990.

----- **O Ana Adanmış.** Çev: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy, İstanbul: Metis
 Yayınları, 1986.

Bozkurt, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları.** İstanbul: Ara Yayıncılık Yayınları, 1992.

Canaday, John. **Mainstreams of Art.** New York: Holt, Rinehart and Winston, 1959.

Caudwell, Christopher. **Yanılsama ve Gerçeklik.** Çev: Mehmet H. Doğan, İstanbul:
 Payel Yayınevi Yayınları, 1988.

Cemal, Ahmet. "Modern-Klasik", **Karşıdan Karşıya Geçerken: Sanat.** Sali
 Toplantıları 93-94, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Cemal, Ahmet. "Modern Sanatta Yaratıcılığın Özü", **Cumhuriyet Gazetesi.** 23 Nisan
 1996.

Copeland, Jack. **Artificial Intelligence: A Philosophical Introduction.** Oxford: Blackwell Publishers, 1993.

Cotton, Bob ve Richard Oliver, **Siberuzay Sözlüğü: Multimedya dan Sanal Gerçekliğe.** Çev: Özden Arıkan ve Ömer Çenderoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar, 1997.

Debord, Guy. **Gösteri Toplumu ve Yorumlar.** Çev: Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Derman, Deniz. "Narsisizm ve Video Sanatı", **Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi,** Sayı: 145, Aralık 1992.

Droste, Magdalena. **Bauhaus.** Berlin: Taschen Books, 1993.

Eco, Umberto. **Günlük Yaşamdan Sanata.** Çev: Kemal Atakay, İstanbul: Adam Yayınları, 1993.

----- **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik.** Çev: Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 1998.

Ellul, Jacques. **Sözün Düşüşü.** Çev: Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.

Edman, Irwin. **Sanat ve İnsan.** Çev: Turhan Oğuzkan, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Amerikan, İngiliz Bilim Eserleri Serisi: 5, 1966.

Ellis, Jack C. **A History of Film.** New Jersey: Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs Books, 1979.

Eriñç, Sıtkı. **Sanatın Boyutları.** İstanbul: Çınar Yayınları, 1998.

----- **Sanat Psikolojisi'ne Giriş.** Ankara: Ayraç Yayınevi Yayınları, 1998.

Erzen, Jale Nejdet. "Modernizm Sonrası Sanat", **Çağdaş Düşünce ve Sanat.** Ed: İpek Aksüğür Duben ve Deniz Şengel, İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, 1991.

Failing, Patricia. **Doris Case; Artist in Motion: From Painting and Sculpture to Video Art.** Seattle and London: Samuel and Stroum Book, 1991.

Faure, Elie. **Yeniden Doğan Sanat.** Çev: Bertan Onaran, İstanbul: Kabalcı Yayınevi Yayınları, 1993.

Feldman, Edmund Burke. **Varieties of Visual Art.** New York: Abrams Incorporated, 1982.

Feuer, Jane. "The Concept of Live Television: Ontology as Ideology" **Regarding Television Critical Approaches-An Anthology.** Ed: E. Ann Kaplan California: The American Film Institute, 1983.

Fichner-Rathus, Lois. **Understanding Art.** Second Edition, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1989.

Fisher, Ernst. **Sanatın Gerekliliği.** Çev: Cevat Çapan, İstanbul: Konuk Yayınları, 1974.

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

Foucault, Michel. "Bilme İstenci", **Ders Özetleri.** Çev: Selahattin Hilav, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

Gerson, R. **Her Yönüyle Fotoğrafçılık.** İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, 1993.

Goodman, Cynthia. **Digital Visions**. New York: Everson Museum Of Art Syracuse, 1987.

Gombrich, E. H. **Sanatın Öyküsü**. Çev: Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986.

----- **Sanat Ve Yanılsama**. Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.

Güleryüz, Kezban Tamer. **Televizyonun Etkileme Süreci İle İlgili Savlar**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 1983.

----- "Değer ve Özgünlük Üzerine", **Adam Sanat**. Sayı: 46, İstanbul: Eylül 1989.

Güzeldere, Güven. "Yapay Zeka'nın Dünü, Bugünü, Yarını", **Yapay Zeka**. Cogito, Sayı: 13, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Habermas, Jürgen. **İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim**. Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1973.

----- **Toplumbilim Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986.

Harvey, David. "The Work of Art in An Age of Electronic Reproduction and Image Banks", **The Conditions of Postmodernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Haug, Wolfgang Fritz. **Meta Estetiğinin Eleştirisi; Kapitalist Toplumda Görüntü, Cinsellik ve Reklam**. Çev: Ayşe Gül, İstanbul: Spartaküs Yayınları, 1997.

Hauser, Arnold. "Yaşamın ve Sanatın Bütünlüğü" **Anadolu Sanat**. Çev: Ahmet Cemal, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 874, Eylül 1995.

----- **The Social History of Art - Volume 2**. New York: Vintage Books, 1985.

Hayward, Philip. **Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century**. London: John Libbey and Company Ltd., 1992.

Heidegger, Martin. **Teknik ve Dönüş**. Çev: Necati Aça, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

Hickethier, Knut. "Televizyon: Katılım ve Medya Tüketimi Arasında", **Bisiklet, Otomobil, Televizyon: Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi**. Der: Wolfgang Ruppert, Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: Kabalcı Yayınevi Yayınları, 1996.

Ingmar, Dave. **Video Electronics Technology**. PA: Tab Books Inc., 1983.

İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar İpşiroğlu. **Sanatta Devrim – Yansıtmacılıktan Oluşturmacılığa Doğru**. İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1993.

Jameson, Fredric. **Marksizm ve Biçim**. Çev: Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

----- **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı**. Çev: Nuri Plümer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Cogito No: 6, 1994.

Kagan, M. **Estetik ve Sanat Dersleri**. Çev: Aziz Çalışlar, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 1993.

Kandinski, Vasili. **Sanatta Zihinsellik Üstüne**. Çev: Tefik Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Karasar, Niyazi. **Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler.**
Altıncı Basım, Ankara: 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd., 1994.

Kemp, Sandra. "Review", **Screen.** No: 34:1, Spring 1993.

Kılıç, Levend. "Çoğaltım Aracından Sanat Ortamına", **Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış.** Der: Levend Kılıç, İstanbul: Hil Yayınları, 1995.

----- **Görüntü Estetiği.** 2. Baskı, İstanbul: Kavram Yayınları, 1995.

----- "Televizyon Yapımlarında Yönetim" **Kurgu Dergisi.** Sayı:5, Eskişehir:
T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 320, 1989.

----- "Video Art" **Adam Sanat Dergisi.** Sayı: 44, 1989.

Klee, Paul. **Çağdaş Sanat Kuramı.** Çev: Mehmet Dünder, Ankara: Dost Kitabevi
Yayınları, 19

Konfüçyus. **Konuşmalar.** Çev: Muhaddere Nabi Özerdim, Ankara: Milli Eğitim
Yayınevi, Devlet Kitapları, 1974.

Konigsberg, Ira. **The Complete Film Dictionary.** Meridian Books, 1989.

Krauss, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissim", **Video Culture: A Critical Investigation.** Ed: John G. Hanhardt, New York: Workshop Press and Peregrine
Smith Books, 1986.

Kubota, Shigeko. "Video", **Video Art: An Anthology.** Ed: Ira Schneider and Beryl
Korot, New York: Harcourt Brace Javanovich, 1976.

Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü.** Çev: Cevat Çapan ve Sadi Öziş, İstanbul:
Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.

- Lyotard, Jean-François. **Postmodern Durum**. Çev. Ahmet Çiğdem, İstanbul: Ara Yayıncılık Yayınları, 1990.
- McLuhan, Marshall. **Understanding Media: The Extensions of Man**. New York: McGraw-Hill Book Company, 1965.
- Maritain, Jacques. "Pratik Zihnin Bir Erdemi Olarak Sanat", **Felsefe Logos**. Sayı: 4, Çev: Faruk Akyol, İstanbul: Bulut Yayınevi ,Yayınları, Eylül 1998.
- Markowski, Gene. **The Art of Photography**. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs Books, 1984.
- Marshall, Stuart. "Video: Teknoloji ve Uygulama", **Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış**. Der: Levend Kılıç, Çev: Alper Altunay, İstanbul: Hil Yayınları, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice. **Göz ve Tin**. Çev: Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Meydan Larousse**. İstanbul: Sabah Gazetesi Yayınları, 1992.
- Moorman, Charlotte. "An Artist in the Courtroom", **Nam June Paik**. Ed: Toni Stooss and Thomas Kellein, New York: Abrams Incorporated, 1993.
- Mutman, Mahmut. "Televizyonu Nasıl Sorgulamalı?", **Toplum ve Bilim**. Sayı 67, İstanbul: Birikim Yayınları, Güz, 1995.
- Newcomb, Horace. "Toward a Television Aesthetics" **Television: The Critical View**. Ed: Horace Newcomb, New York: Oxford University Press, 1982.
- Newell, Allen ve Herbert A. Simon, "Ampirik Araştırma Olarak Bilgisayar Bilimi: Semboller ve Arama", **Yapay Zeka**. Çev: Serra Ciliv, Cogito, Sayı: 13, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Newhall, Beaumont. **The History of Photography.** New York: The Museum Of Modern Art, Bulfinch Press / Little, Brown and Company, 1993.

Oskay, Ünsal. **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri.** İstanbul: Der Yayınları, 1993.

Pirenne, Henri. **Ortaçağ Kentleri - Kökenleri ve Ticaretin Canlanması.** Çev: Şadan Karadeniz, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.

Popper, Frank. **Art of the Electronic Age.** New York: Abrams Incorporated, 1993.

----- "Elektronik Sanatın Kökenleri", **Adam Sanat.** Sayı: 135, Çev: Alper Altunay, İstanbul: Anadolu Yayıncılık A.Ş. Şubat 1997.

Postman, Neil. **Televizyon Öldüren Eğlence.** Çeviren: Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.

Ragon, Michel. **Modern Sanat.** Çev: Vivet Kanetti, İstanbul: Cem Yayınevi Yayınları, 1987.

Rank, Otto. **Art and Artist.** New York. Agathon Press, 1968.

Read, Herbert. **Sanat ve Toplum.** Çev: Selçuk Mülayim, Ankara: Ümran Yayınları, 1981.

Rigel (Erkebay), Nurdoğan. **Elektronik Rönesans.** İstanbul: Der Yayınları, 1991.

Rosler, Martha. "Video: Shedding the Utopian Moment", **Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art.** Ed: Doug Hall and Sally Jo Fifer, New Jersey: Aperture Foundation, 1990.

Rousseau, J. J. **Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev.** Çev: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Cem Yayınevi, 1998.

Ruhrberg, Karl., Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke and Klaus Honnef. **Art of the 20th Century** – Volume II, Ed: Ingo F. Walther, Köln, Taschen Books, 1998.

Sanat Kitabı. Ed: Müren Beykan, Çev: Mine Haydaroğlu, İstanbul: Yem Yayınları, 1996.

Sandback, Amy Baker. "Industrious Art", **Art Forum.** December 1990.

Simmel, Georg. "Metropol ve Zihinsel Yaşam", **Kent ve Kültürü.** Çev. Bahar Öcal Düzgören, Cogito: Sayı: 8, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Sontag, Susan. **Fotoğraf Üzerine.** Çev: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1993.

Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.

Springer, Claudia. **Elektronik Eros.** Çev: Hakan Güneş, İstanbul: Sarmal Yayınevi Yayınları, 1998.

Tansuğ, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi.** İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları, 1993.

Tunalı, İsmail. **Sanat Ontolojisi.** İstanbul: Sosyal Yayınları, 1984.

Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1998.

----- **Dünya Sanat Tarihi.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.

----- **Sanat Terimleri Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1993.

Uğur, Aydın. **Keşfedilmemiş Kıta**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Uygur, Mermi. **Çağdaş Ortamda Teknik**. İstanbul: Ara Yayıncılık Yayınları, 1989.

Vertov, Dziga. **Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov**. Ed: Annette Michelson, Çev: Kevin O'Brien, Berkeley, London, Los Angeles:: University of California Press, 1984.

Walker, Charles R. **Modern Technology and Civilization**. New York: McGraw Book Company, Inc., 1962.

Watt Jr., J.H. ve R. Krull, "An Examination of Three Models of Television Viewing and Aggression" **Human Communication Research**. Cilt:3, No:2, 1977.

Williams, Raymond. **İkibin'e Doğru**. Çev: Esen Tanım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1989.

----- **Kültür**. Çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

Winston, Brian. "Brunelleschi İçin Bir Ayna", **Adam Sanat**. Sayı: 59, Çev: Levend Kılıç, İstanbul: Anadolu Yayıncılık A.Ş., Ekim 1990.

Witkin, Robert W. **Art and Social Structure**. Cambridge: Polity Press, 1995.

Wölfflin, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. Çev: Hayrullah Ars, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1990.

Zettl, Herbert. **Sight, Sound, Motion – Applied Media Aesthetics**. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company Inc., 1973.