

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

ÇAĞDAŞ SANATTA MELEZ YAKLAŞIMLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Kadir AKYOL**

**Tez Danışmanı
Prof. Mehmet YILMAZ**

Ankara-2011

ONAY

Kadir AKYOL tarafından hazırlanan "ÇAĞDAŞ SANATTA MELEZ YAKLAŞIMLAR" başlıklı bu çalışma 07.09.2011 tarihinde yapılan savunma sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Mehmet YILMAZ (Başkan-Danışman)



Prof. Hasan PEKMEZCİ



Prof. Canan DELİDUMAN

ÖNSÖZ

20. yüzyıldan günümüze kadarki süreçte bilimsel ve teknolojik alandaki yenilikler, toplumsal yaşamı olduğu kadar sanatı da dönüştürmüştür. Teknolojik gelişmelerden etkilenen sanatçılar, farklı malzeme ve disiplinlerle, yeni arayışlara girmiştir.

Modernleşme süreciyle paralel gelişen farklı eğilim, akım ve hareketler, plastik sanatlarda disiplinlerin sınırlarını zorlamış ve yeni disiplinlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış, onu melezleştirmiştir. Melezleşme, modern sanatı postmodern hale getirmiştir.

Çağdaş sanatçıların azımsanamayacak bir kısmı günümüzde çoklu medya teknolojilerini kullanmaktadır. Elektronik iletişim ağının bir parçası olarak, dijital medya sanatlarında *melezlik*; kendisini, sanat ve teknolojinin birleşmesinden oluşan, ifadenin çeşitli hallerini bir araya getiren ve uzmanlık ile bilginin kesiştiği bir yerde gösteriyor. Görüntü teknolojisindeki gelişmeler sanatçının görme şeklini, düşünme mekanizmasını değiştirmiş ve yaratıcılığını kışkırtmıştır. Önceden yağlı boya, tuval, kâğıt, kil ya da mermer gibi malzemelerle düşünüp yaratan sanatçı, artık bunlara fotoğraf, video, bilgisayarın sunduğu olanakları da eklemiştir.

Çağdaş Sanatta Melez Yaklaşımlar başlıklı bu tezin her aşamasında, her türlü yardım ve yapıcı eleştiriyle beni yüreklendiren, çalışmamın akışının belirlenmesinde büyük emeği geçen danışmanım Prof. Mehmet Yılmaz'a ve lisans hocam Yrd. Doç. Veli Mert'e; çalışmalarım sırasında benden her konuda desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve katkısı olan herkese teşekkür ederim.

Kadir AKYOL

Haziran, 2011

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
RESİM LİSTESİ.....	iv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAM OLARAK MELEZLİK

1.1. Modern Sanat Ve Melezlik: Melezlikten Kaçış.....	7
1.1.1. Yağmurdan Kaçarken Doluya Tutulma	16

İKİNCİ BÖLÜM

1960 SONRASI SANAT HAREKETLERİNDE MELEZLEŞME

2.1. Melezleşmenin Yayılması: Pop Sanat	27
2.2. Melezleşmeye Son Saldırı Ve Rahatlama: Azcılık Ve Kavramsal Sanat	31
2.3. Gösteri Ve Yeryüzü Sanatlarında Melez Eğilimler.....	38
2.4. Yoksul Sanatta Melezlik.....	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MEDYA SANATLARINDA MELEZLEŞME

3.1. Film Sanatlarında Melezleşme: Sinema ve Video.....	63
---	----

3.2. Dijital Teknolojinin Sanata Etkileri	77
3.3.Toplumsal ve Siyasal Bir Sorun Olarak Melezliğin Sanata Yansımaları..	87

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TEZ KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMALAR

4.1. Melez Yaklaşımların Sanata Yansımaları.....	94
--	----

SONUÇ	120
KAYNAKÇA	127
ÖZET	134
ABSTRACT	136

RESİM DİZİNİ

1: Claude Monet, <i>Doğan Güneş</i> , 1873.....	8
2: Georges Braque, <i>Estaque'da Evler</i> , 1908.....	9
3: Pablo Picasso, <i>Gitarist</i> , 1910.....	11
4: Kazimir Maleviç, <i>Beyaz Üzerine Siyah Kare</i> , 1913	13
5: Piet Mondrian, <i>Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon</i> , 1922.....	14
6: Vasili kandinski, <i>Fabrika Bacalı Manzara</i> , 1910.....	15
7: Henri Matisse, <i>Madam Matisse</i> , 1905.....	16
8: Ernst Ludwig Kirchner, <i>Sokak Sahnesi</i> , 1913.....	16
9: Pablo Picasso, <i>Bambulu Sandalyeli Ölüdoğa</i> 1912.....	17
10: George Braque, <i>Şişe, Gazete, Pipo ve Bardak</i> , 1913.....	18
11: Pablo Picasso, <i>Boğa Başı</i> , 1943.....	20
12: Marcel Duchamp, <i>Çeşme</i> , 1917	21
13: Kurt Schwitters, <i>Merz 25 A</i> , 1920.....	24
14: Andy Warhol, <i>Altı Adet Marilyn</i> , 1963.....	28
15: Andy Warhol, <i>Konserve Çorba Kutusu</i> , 1963.....	28
16: Robert Rauschenberg, <i>Kanyon</i> , 1959.....	30
17: Richard Serra, <i>Berlin Eğrileri</i> , 1986.....	32
18: Joseph Koşuth, <i>Bir ve Üç Sandalye</i> , 1965.....	35
19: Sol Lewitt, <i>Dört Cepheli Piramit</i> , 1999.....	37
20: John Cage, <i>4'33</i> , performanstan bir görüntü,	39
21: Joseph Beuys, <i>Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni</i> , 1974.....	43
22: Orlan, <i>Ameliyat Edilmiş Lacan</i> , 1991.....	46
23: Maria Abramovic, <i>Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı</i> , 1975.....	47
24: Robert Smithson, <i>Sarmal Dalgakıran</i> , 1969-70.....	51
25: Walter de Maria, <i>Yıldırım Alanı</i> , 1977.....	52
26: Mario Merz, <i>Giap İlgusu</i> , 1968.....	55
27: Yannis Kounellis, <i>Cavalli</i> , 1969.....	56
28: Nam June Paik, <i>Müziğin Yorumu- Elektronik Televizyon</i> , 1963.....	70
29: Ben Laposky, <i>Deneme</i> , 1950, fotoğraf,	83
30: Ben Laposky, <i>Doğuya Yürüyüş</i> , 2010.....	83

31: Ars Electronica, <i>Linz Tesisİ</i> , 2009.....	84
32: Halil Altındere, <i>Tabularla Dans</i> , 1997.....	91
33: Halil Altındere, <i>Tabularla Dans</i> , 1997.....	92
34: Şener Özmen, <i>Süpermüslim</i> , 2008.....	93
35: Kadir Akyol, <i>Kadir Kent</i> , 2008.....	35
36: Kadir Akyol, <i>Kadir Kent</i> , 2008.....	36
37: Kadir Akyol, <i>Kadir Kent</i> , 2008.....	98
38: Kadir Akyol, <i>Kadir Kent</i> , 2008.....	98
39: Kadir Akyol, <i>Kadir Kent</i> , 2008.....	98
40: Kadir Akyol, <i>Kadir Kent</i> , 2008.....	98
41: Kadir Akyol, <i>Kadir Kent</i> , 2008.....	98
42: Kadir Akyol, <i>Kadir Kent</i> , 2008.....	98
43: Kadir Akyol, <i>Kadir Kent</i> , 2008.....	98
44: Kadir Akyol, <i>Kadir Kent</i> , 2008.....	98
45: Kadir Akyol, <i>Kadir Kent</i> , 2008.....	98
46: Kadir Akyol, <i>Kaçak</i> , 2006.....	100
47: Kadir Akyol, <i>Kaçak</i> , 2006.....	100
48: Kadir Akyol, <i>Uçuşan Bedenler</i> , 2009.....	101
49: Kadir Akyol, <i>Uçuşan Bedenler</i> , 2009.....	101
50: Kadir Akyol, <i>Uçuşan Bedenler</i> , 2009.....	101
51: Kadir Akyol, <i>Fukushima Felaketi'</i> , 2011.....	103
52: Kadir Akyol, <i>Pixelart</i> , 2009.....	104
53: Kadir Akyol, <i>Pixelart</i> , 2009.....	105
54: Kadir Akyol, <i>Pixelart</i> , 2009.....	105
55: Kadir Akyol, <i>Pixelart</i> , 2009.....	106
56: Kadir Akyol, <i>Pixelart</i> , 2009.....	106
57: Kadir Akyol, <i>Giz - Göz</i> , 2005.....	106
58: Kadir Akyol, <i>Giz - Göz</i> , 2005.....	107
59: Kadir Akyol, <i>Giz - Göz</i> , 2005.....	107
60: Kadir Akyol, <i>Beni Vur Kendini Vur</i> , 2010.....	107
61: Kadir Akyol, <i>Soy Ağacı</i> , 2009.....	108
62: Kadir Akyol, <i>Batak</i> , 2010.....	109

63: Kadir Akyol, <i>Dönüşüm I</i> , 2008.....	111
64: Kadir Akyol, <i>Dönüşüm II</i> , 2008.....	111
65: Kadir Akyol, <i>Aşk Resmi</i> , 2006.....	112
66: Kadir Akyol, <i>Winamp</i> , 2009.....	113
67: Kadir Akyol, <i>Winamp</i> , 2009.....	114
68: Kadir Akyol, <i>Winamp</i> , 2009.....	114
69: Kadir Akyol, <i>Winamp</i> , 2009.....	114
70: Kadir Akyol, <i>Winamp</i> , 2009.....	114
71: Kadir Akyol, <i>Niyet Ettim Sanata</i> , 2009.....	114
72: Kadir Akyol, <i>Niyet Ettim Sanata</i> , 2009.....	114
73: Kadir Akyol, <i>Niyet Ettim Sanata</i> , 2009.....	114
74: Kadir Akyol, <i>Niyet Ettim Sanata</i> , 2009.....	115
75: Kadir Akyol, <i>Niyet Ettim Sanata</i> , 2009.....	115
76: Kadir Akyol, <i>Niyet Ettim Sanata</i> , 2009.....	115
77: Kadir Akyol, <i>Niyet Ettim Sanata</i> , 2009.....	115
78: Kadir Akyol, <i>Niyet Ettim Sanata</i> , 2009.....	115
79: Kadir Akyol, <i>Delirme Mevsiminde Aşk</i> , 2009.....	116
80: Kadir Akyol, <i>Delirme Mevsiminde Aşk</i> , 2009.....	116
81: Kadir Akyol, <i>Delirme Mevsiminde Aşk</i> , 2009.....	117
82: Kadir Akyol, <i>Delirme Mevsiminde Aşk</i> , 2009.....	117
83: Kadir Akyol, <i>Ayaklar ve Büyükbaşlar (Uyutan Başlar)</i> , 2009.....	117
84: Kadir Akyol, <i>Ayaklar ve Büyükbaşlar (Uyutan Başlar)</i> , 2009.....	117
85: Kadir Akyol, <i>Ayaklar ve Büyükbaşlar (Uyutan Başlar)</i> , 2009.....	117
86: Kadir Akyol, <i>Yatay ve Dikeyler</i> , 2008.....	118
87: Kadir Akyol, <i>Yatay ve Dikeyler</i> , 2008.....	118
88: Kadir Akyol, <i>Yatay ve Dikeyler</i> , 2008.....	118
89: Kadir Akyol, <i>Kent ve İnsan I</i> , 2009.....	118
90: Kadir Akyol, <i>Kent ve İnsan I</i> , 2009.....	118
91: Kadir Akyol, <i>Kent ve İnsan I</i> , 2009.....	118
92: Kadir Akyol, <i>Kent ve İnsan II</i> , 2009.....	118
93: Kadir Akyol, <i>Kent ve İnsan II</i> , 2009.....	118
94: Kadir Akyol, <i>Süzgeç</i> , 2009.....	119

95: Kadir Akyol, <i>Süzgeç</i> , 2009.....	119
96: Kadir Akyol, <i>s-He ART (O sanat / Kalp)</i> , 2009.....	119
97: Kadir Akyol, <i>s-He ART (O sanat / Kalp)</i> , 2009.....	119

GİRİŞ

Sanatta *melezleşme*; modernleşme (sanayileşme) süreciyle doğrudan bağlantılı bir durumdur. Kentlerin büyümesi, karmaşılaşması, üretim biçiminin değişmesi, endüstriyel alanda iletişim aygıtlarının gelişmesi, değer ve algıları başkalaştırmıştır. Teknolojik aygıtların gelişmesi, ürünlerin bolluğu ve çeşitliliği, kitle iletişim araçlarınca insanlara dayatılan görselliğin etkisi tüketim toplumuna zemin hazırlamıştır. Sanayi üretiminin neden olduğu atık nesnelerin miktarı ve çeşitliliği sanatçıları çok etkilemiştir. Kullanılıp atılan veya üretimin sonucunda ortaya çıkan sanayi malzemeler, sanatçılar tarafından, öncelikli olarak nesneye atfedilen imgenin anlamı noktasında bir anlamlandırılma boyutuna taşınmıştır. Ortaya çıkan bu durum imgenin gerçek işlevinden arındırılarak sanatsal bir ürüne dönüştürülmesi sanatta melez yaklaşımın ilk örneklerini oluşturur. Sanayi ürünü atık nesneler, sanatçı tarafından anlam yüklenerek öznel bir statü kazanmıştır. Geleneksel malzemeler dışındaki nesnelerin plastik sanatlar alanında kullanılmaya başlanması sanatsal alan için bir dönüm noktası oluşturur. Modernleşme sürecinde bazı sanatçılar, karşılıklı malzeme ve imge alış verişleriyle plastik sanatlarda disiplinlerin sınırlarını zorlamış; melezleşmeye zemin hazırlamıştır. Bu melezleşme, modern sanatı postmodern hale getirmiştir.

Gelişen ve değişen dünyada, her alanda olduğu gibi, sanat da gün geçtikçe yeni arayış ve algılar ortaya çıkmaktadır. Yaşadığımız çağda bireyi ve toplumu dönüştüren küreselleşme olgusu, yarattığı yeni kültürel atmosferle farklı bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kültürel değişim ve dönüşüm ortamında sanatçının kimliği saf bir şekilde kalmayıp değişmekte ve etkilenmektedir.

Dünyada teknoloji aracılığıyla oluşan yeni etkileşim alanlarından birisi de sanattır. Teknolojinin hareket ve hızı arttırması, uluslararası bienallerin çoğalması, sanatçıların ulusal sınırlarından çıkıp küresel ölçekteki etkinliklere dâhil olmaları, farklı bir kültürel geçirgenlik sürecini ortaya çıkarmıştır.

Kültürel olarak melez deneyimler, karşılıklı gidiş geliş ve alış verişlerle iyice hızlanmış, kolaylaşmıştır. Bu durum, ister istemez sanatçıların ürünlerine de yansımıştır.

Günümüzde toplumların içinde bulunduğu sosyal, ekonomik ve kültürel manzara; sanatın ulusal sınırları aşmasını ve yeni farklı kültürel etkileşim alanlarının oluşumuna yol açmıştır. Sanatçılar tarafında çağdaş sanat adına üretilip sunulan çalışmalar farklı kimliklerin ortaya konmasına denk gelmektedir. Bugün sanatçının kendi varoluşunun ifade biçimi olan sanat, kimlikleri yapı bozumuna uğratarak sanatta *melez* bir yapının ortaya çıkmasında etki olmaktadır. Sanatçıların grup olarak katıldığı veya kişisel kimliklerin ön planda olduğu, farklı sanat etkinliklerinin ön plana çıktığı bu dönemde melezliğin sanatın içinde nasıl bir yankı bulduğu önem kazanmaktadır.

Disiplinlerarası olarak nitelendirebileceğimiz sanat; sinema, tiyatro, felsefe, sosyoloji, müzik, mimari, endüstriyel tasarım ve heykel gibi alanların iç içe geçmiş ilişkilerinden oluşmaktadır. Bu durum, sanat yapıtının anlamlandırma süreci, onu bütüncül bir şekilde ele almak zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır.

Endüstri ve teknoloji, gündelik hayatın vazgeçilmezleri olarak, sanatçıya yapıtını kurgulaması için gerekli ortamı sağlamış; seri üretime dayalı heterojen yapısıyla melez çalışmaların oluşmasına olanak sağlamıştır. Bilgisayar teknolojisini sanatsal sürece müdahil olması, sanatçının bilgisayarı elindeki bir fırça gibi kullanmasını sağlayacak ve gündelik hayat üzerindeki etkisini sanatta yansımalarını görmek mümkün olmuştur. Bilgisayar teknolojisi kısa sürede farklı birçok disiplinde yerini almıştır.

Dünya ölçeğinde, yeni iletişim ve etkileşim ağları oluşturulmuştur. Bu ağlar içinde sanatın mevcut uygulamaları, sanatçıların kullandıkları sanat

malzemeleri farklılaşmakta ve bu daha çok tartışmaya yol açmaktadır. Farklı coğrafyalardaki sanatçıların bir araya gelerek sanatsal eylemler, sergiler gerçekleştirmesi kültürlerarası geçirgenliği ya da sanatsal melezliği güçlendirmektedir. Sanatsal melezlik, sanatçıların farklı kimlikleri bozarak, “*yersiz-yurtsuzlaştırıcı*”¹ bir biçimde dış dünya ile olan temasın aynı zamanda sanatçının kendi iç dünyasının da tarif edildiğini bir noktayı dile getirir. Gerek internet üzerinde sanal, gerek uluslararası sanat etkinliklerinde gerçek karşılaşmalarda, Doğu, Batı, Güney ve Kuzey’den kültürel kimlikleri temsil eden sanatçıların bir araya gelmesi, kolektif olarak etkileşimde bulunması, kaynaşması sanatçının düşünüş ve görsel algılayışının, farklılaşmasına yol açmaktadır. Bu buluşmalar, *farklılıklar* olduğu kadar *benzerlikleri* de ortaya çıkarmaktadır.

¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, **Kapitalizm ve Şizofreni**, Travma ve ıslahat, haz. Şener Özmen, Lis Yayıncılık, 2007, s: 9.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAM OLARAK MELEZLİK

Çağdaş sanat ortamında farklı teknik, malzeme ve disiplinlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan *melez* (heterojen) yaklaşımlar yeni sanat yapıtların oluşumuna olanak tanımıştır. Çağdaş sanatta disiplinlerarasılık durumuyla ilişkili *melez* sözcüğünün Batı dillerindeki karşılığı, Yunanca *hybrizo*'dan Latince'ye geçen *hybrida* (hibrit) sözcüğüdür.

Hybrida, doğanın oyunu olarak çevirebileceğimiz *lulus naturae* (garabet ya da hilkat garibesi) sözcüğüyle anlamdaştır. Yunanca *hybrizo* fiilinden türemiş ve Latinceye geçmiş olan *hybrida*; azgın, küstah, gem vurulamaz, denetlenemez, yasa tanımaz, doğal olmayan, acayip, tuhaf anlamlarına gelen *hybris* sözcüğüyle bağlantılıdır. *Hybris*, başıboş bir şiddet gösterisini çağırıştırır; güç ve tutkudan doğan bir kibir ancak böyle bir şiddete yol açar ve bu şiddet, saygısızlığı, hakareti, yüzsüzlüğü beraberinde getirir, art niyet taşır. Yunanca *sophrosyne*'ye (ölçülülüğe) karşıt olarak uçarılık, şehvet düşkünlüğünü de içerir. *Hybris*, hayvanlarla ilgili kullanıldığında, kural tanımayan şiddet anlamına bürünür.²

Türkçede, *hibrit*'ten ziyade *melez* sözcüğü kullanılmakta olup, günlük dilde, yukarıdaki *uçar*ı anlamları pek dikkate alınmamaktadır. Melezin, biyolojide (genetik mühendisliğinde), bilgisayar sistemlerinde, endüstride ve kültürel çalışmalarda farklı anlamlarda kullanıldığına tanık olmaktayız. *Biyolojide*, aynı türler arasındaki birleşmeyi olduğu kadar, farklı türlerin birleşmesini de ifade etmektedir. Bugün ise, kökü biyolojiye dayansa bile,

²Çiğdem Dürüşken, "Yamalı-Bedenler", <http://cdurusken.blogcu.com/yamali-bedenler-navisalvia-2006-konusmasi/1988239> (Erişim Tarihi: 19.10.2010)

farklı kaynaklardan gelen, farklı karakteristiklere sahip varlıkların birleşimiyle ortaya çıkan fark edilebilir bir varlığa/varlık türüne göndermede bulunacak şekilde genelleşmiş bir kavramdır. Özellikle dijital sanatlarda, öncelikle çoklu medyanın yoğun kullanımı sebebiyle etkin melezleşme (hibriditasyon) alan ve süreçlerine rastlamak mümkündür. Bugün *melez* kavramı, sanat eleştirisinde ve medya çalışmalarında daha sık kullanılır olmuştur. Bunun yanında her şeyin bir arada, iç içe, kaynaşarak ya da yeni olgular ortaya çıkartacak şekilde yan yana gelerek var olabilmesini mümkün kılan çağdaş kuramların da, organiğin makineyle birleşimini mümkün kılan teknolojik gelişmelerin de, robotik biliminin de, genetik mühendisliğinin keşiflerinin de kavramı zenginleştirdiğine ve hatta sınırlarını bulanıklaştırdığına tanık olunmaktadır.³

Çuhacı, biri *genetik* diğeri *mitolojik* olmak üzere, melez kavramının iki tarihi ve kültürel matrisine dikkat çekiyor. Birinci durumda, melez kısırdır; çünkü farklı türden hayvanların birleşiminin ürünü olarak kendisi üreyemez. Bu, doğurganlığı önemseyen kültürler açısından, melezin bir *anti-değer* özellik taşıması demektir. İkinci durumda melez figürü hayvan ve insan karışımına (sfenks, *harpy** ya da mitolojik *chimera***) doğru bir ilkelleşme riskini temsil eder.⁴ Melez sözcüğü Mitolojide de karşımıza yarı insan, yarı hayvan bedenli karakterler olarak çıkmaktadır. Çiğdem Dürüşken'e göre, insanın hayal gücü ile kendisi arasındaki bütün sınırları kaldırmış ve zihinleri melez biçimler yaratmaya zorlamıştır. Mitolojik dünyada insan kendi ruh dalgalanmalarını, ölümcül tutkularını, sarhoşluklarını, baştan çıkarıcılıklarını, denetlenmez cinselliğini, doğanın büyük güçleri olan hayvan bedenlerini kendi bedenine geçirerek seyretmekten hoşlanır. Bazen kendini bir boğanın gücüyle, bazen bir aslanın heybetiyle, bazen de bir kuşun uçarılığıyla özdeşleştirir. Kimi zaman da içinden çıkamadığı kaygılarını bir yılanın dolaşıklığına benzeterek saç yapar,

³ Gülüzar Çuhacı, 2007, "Dijital Sanat, Beden, Teknoloji", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo Tv Bilim Dalı, İstanbul, s. 203.

⁴ Gülüzar Çuhacı, a.g.e., s. 204.

*Yunan mitolojisinde kadın suratlı, kuş kanatlı ve pençeli zalim yaratık

**Yunan mitolojisindeki aslan başlı, keçi gövdeli, yılan kuyruklu canavar

kafasına takar; böylece her bir yaratığın gözünden kendisine bakar. İnsanın kendini bir ya da birden fazla hayvan bedeniyle zihninde yarattığı bu melez biçimler, *hybris* sözcüğünün bütün bu saydığımız anlamlarının tek bir bedende toplanmış halleridir.⁵

İnsan ve hayvan bedenlerinin bir araya gelerek, insanda eksik olanı tamamlaması ya da hayvanın güçlü olan taraflarının insan gerçekliğince içselleştirilmesi, melez biçimin en önemli yanını oluşturur. Hayvanların özelliklerinin öne çıkma nedeni, bir nokta da insan bedeninin zayıf noktaları olarak anlaşılmalıdır. Mitoloji dünyasında hayvanlar, doğanın çeşitli türden güçlerinin çok canlı simgeleridir. Havayla, ruhla dolu olmak, canlı olmakla eşittir. O yüzden sözcük geniş anlamda yaşayan her varlığı (hayvanları, insanları, bitkileri, hayal ürünü yaratıkları) içine alır. Bu sözcüğün cinssiz olması, hayal gücündeki bütün sınırlamaları ortadan kaldırır ve eril bedenlerden, dişil bedenlere ya da diğer canlı bedenlere yasa tanımaz geçitler açmasına olanak tanır. Ölümlü insanın ölümsüzlüğün çağrısına hileye başvurarak karşı durması, ölümsüzlüğün sesinin aslında boşluğun sesi olduğunu ve o boşluğa düşüp bir hiç olmaktansa, ölümlü yaşama sıkıca sarılmayı tercih etmesi sahiden paradoksal bir şölen oluşturuyor.⁶

⁵Çiğdem Dürüşken, a.g.e.

⁶Çiğdem Dürüşken, a.g.e.

*Mısır sfenksi antik bir efsanevi yaratıktır. Gövdesi uzanan bir aslan ve kafası genellikle bir firavunun kafasının şeklini alır. Aslanlar güneş ile bağlantıları nedeniyle antik Mısırlılar tarafından kutsal hayvan sayılırlardı.

En büyük ve en ünlü olanı, Gize platosunda Nil Nehri'nin batı kıyısında bulunan Büyük Gize Sfenksi'dir. Gize Sfenksi doğuya bakar ve pençelerinin arasında bir tapınak yer alır. Aslan gövdeli, insan başlı bu Sfenksin uzunluğu 73 metre, yüksekliği 20metre yüzünün genişliği 5 metredir. Bir adıda 'Harmakis' olan Sfenks, doğan güneşi ve firavun için yeniden dirilişi temsil eder. Yüzünün doğuya dönük oluşu, Güneş Tanrısı RA'yı her sabah doğar doğmaz görmesi içindir.

Yunan sfenksi: Yunan mitolojisinde yer alan tek sfenks, yıkım ve kötü şans temsil eden, benzersiz bir şeytandır. **Hesiod'a** göre **Çimera** ve **Ortrus'un**, diğer kişilere göre **Tayfon** ve **Echidna'nın** kızıdır (bunların hepsi **ktonik** figürlerdir). Vazo resimlerinde ve bas kabartmalarında dik oturan sfenks, kadın kafası olan kanatlı bir **aslana**, veya pençeleri, tırnakları ve göğüsleri aslandan, kuyruğu **yıldandan** ve kuş kanatlarından oluşan bir kadına benzer.

Anadolu'daki sfenks kabartma ve heykelleri: Anadolu'daki insan başlı aslan sfenkslerine **Hitit, Lidya ve Frigya** uygarlıklarında daha çok heykel olarak rastlanır. Bunlardan en ünlüleri, **Alacahöyük** kent kapısının iki yanına dikilmiş sfenksler ve Zincirli'de keşfedilen Neo-Hitit sfenksleridir.

1.1. MODERN SANAT VE MELEZLİK: MELEZLİKTEN KAÇIŞ

20. yüzyılın başında, bazı sanatçılar teknolojinin baş döndürücü imge ve nesne üretimine inat, biçimde melezlik karşıtlığı sayılabilecek, *pür* (katışıksız, saf) bir sanat yaratmaya soyunmuştur. Bu sanatçılar, sanatın saflaşmasını, disiplinlerin özerkliğini hedeflemişlerdir. Bu sanatçılara göre, sanat en saf haline ulaşmalıydı. Kuramsal düzeyde, saf sanat her türlü yabancı elemandan arınmış, kirlenmemiş, sadece kendisi için var olan sanattı.⁷

Bu arayışın kaynağı idealist dünya algısının 20. yüzyıldaki uzantısı olarak görülmelidir. İdealist dünya tasavvuru çoklu ya da parçalı dünya tasavvurundan farklı olarak her olguyu tek bir ideaya bağlamayı kendine merkez olarak alır. Platoncu evren tablosunu sunan bu bakış açısı, düşüncede ortaya çıkan bir mutlağa bağlanan gerçeklik düzeyi, modern çağdaki hız ve diğer teknik süreçlerin neden olduğu çok parçalı yapılara zıtlık oluşturur. Çok parçalı yapılar, melezleşme olgusuna yakındır. Modern sanatçıların çoğu bundan kaçınmışlar; Larry Shiner'ın da belirttiği gibi, ilk modernistler resmi, müziği yahut edebiyatı *kendi özlerine yabancı her şeyden arındırmayı* önemsemişlerdir.⁸



1. Claude Monet, *Doğan Güneş*, 1873, tuvale yağlıboya, 48x63 cm

⁷ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, 2006, s.62

⁸ Larry SHİNER, **Sanatın İcadı**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s: 372

Örneğin, Monet'nin başlıca endişesi, elden geldiğince resmi öz araçlarına (ışık ve rengin anlık izlenimlerine) götürmektir. Yakalamak istediği şey, nesneler değil onların üzerine *düşen güneş ışığı*, daha doğrusu, bir anlık *izlenim*di. Bunun için de figürden ziyade açık havada titreşen ağaç ve sular en iyi araçlardı. Resimde, nesnelerin alışıla geldiği gibi üç boyutlu, derinlikli, gölgeli ve perspektif olarak değil, güneş ışığından yararlanarak değişik renk ışık kombinasyonlarıyla bir anlık *izlenim*le tuvale yansıtılması yeterliydi. Monet resim için felsefe, politika ve öykü gereksizdi. Ressam resmini kuşların ötüşü kadar özgür, doğal ve pür bir şekilde yapmalıydı. Ressam önce bir çizim yapıp, sonra da içini doldurmak yerine, hızlı bir şekilde, doğrudan fırçayla girmeli; uzun uzun düşünmekten hemen boyamaya başlamalıydı. Erken modernizmin en güzel örneklerinden biri, Monet'nin *Doğan Güneş* isimli (Resim 1) çalışmasıdır. Bu, bir bakıma, Delacroix'nın daha önce başlattığı hareketin taçlandırılması ve elbette 'görmede yeni bir devrim demektir. Romantizmle başlayan hareket, resmin sırf resim için yapılması ile sonuçlandı. Resimde artık, ne Tanrı ve din, ne öykü ve ahlak, ne de kasvetli konular vardı.⁹



2. Georges Braque, *Estate at Evler*, 1908, tuvale yağlıboya, 73x60 cm

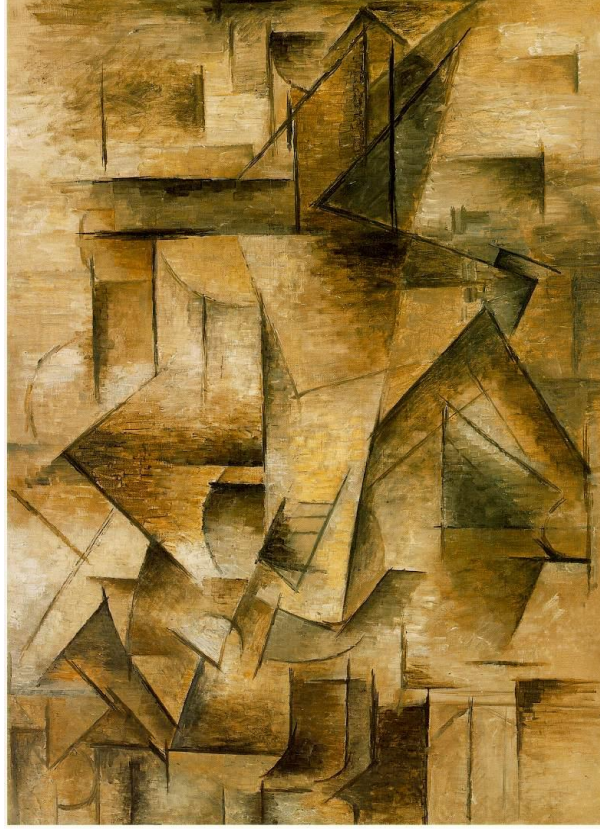
⁹ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s. 20

İzlenimcilerin din, efsane, mitoloji ya da güncel ideolojilerden kaçarak görsel imgeyi metnin boyunduruğundan kurtarma çabalarının ardından (Resim 2); kübizmle sanatın saflaşması bir adım öteye taşınmıştır. Çünkü kübizm, geleneksel resim anlayışının (doğa tasvirinin) ötesine geçerek, *saf* resim elde etme gücüne sahiptir. *Çözümsel kübizm* resim sanatına düşünsel bakış getirmiştir. Tuvali bir uzay olarak görmekten vazgeçen kübist ressam, bir anlamda, onun derinliği olmayan bir düzlem olduğunu kabul etmiş; bu arada da modeline şaşmaz bir sadakatle bakma yerine, resmini akıldan yapmaya başlamıştır. İmgenin resim sanatına girmesi durumu Rönesans'tan beri egemen olan tek noktalı bakış açısının kırılmasına, dünyaya yeni bir açıdan bakılmasına ve saf imge olarak algılanmasına yol açtı. Bu, yeni bir dil, dolayısıyla da yeni bir dünya tasarımı demektir. Dünya tasarımının eski geleneklere bağlı doğa yasalarıyla değil, resmin *saf* yasalarıyla var olmuşlardır.

Picasso'nun *Gitarist* adlı çalışması, saflaşmaya giden resimlerden biridir (Resim 3). Resmin adını bilmeyen birinin, kompozisyonda bir gitarist bulması neredeyse olanaksızdır. Bu tip resimler kendilerini, ancak belli dilsel kodları bilene açarlar. Dikkatli bakılırsa, yukardan aşağıya doğru, başını öne eğmiş bir gitaristin omuzları, sol omzunun hizasında tel takılan burgular, orta alanda gitarımsı çizgiler, aşağıdaysa ayaklarını zor da olsa okunabilir. Figür ve onu çevreleyen hava, bilinen yapılarından soyutlanarak bir ve aynı varlığın parçaları olarak birbirinin içine girmiştir.¹⁰ Resmi yabancı elemanlardan arındırma duygusuyla yapılmaya başlanması demek, resmin artık resim dışı bir amaca hizmet etmemesi demektir. “Sanat eserinin kendisinden başka gayesi yoktur; faydalıyı, ahlâklığı düşünmeksizin kendini güzeline yaratılmasına vermiştir. Bilginin görevi nasıl gerçeği aramaksa, sanatçının rolü, görevi de ahlaksal, dinsel, siyasal fikirlerin dışında güzellik

¹⁰ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s: 45-46

yaratmaktır. Sanat için sanat düşüncesi; sanatı fayda fikrinden uzaklaştırır. *Amacı; bütünüyle sanat eseri çerçevesinde en güzeli yaratmaktır.*¹¹



3. Pablo Picasso, *Gitarist*, 1910, tuvale yağlıboya, 100x73 cm

Resmi yabancı elemanlardan arındırmaya İsmail Tunalı, *pürizm* demektedir. Pürist anlayışa göre, resmin dışında bulunan her şey resmin dışına sürülmeliydi. Saf sanat anlayışı, resmi, yalnız resim olduğu bir '*sıfır noktası*'na götürmek ister. Böyle bir noktada ortaya çıkan resim, en basit bir geometrik eleman olarak düşünülür ve bu da yüzey üzerinde bir dik-dörtgen, kare olarak biçim kazanır. Söz konusu anlayışın temsilcisi olan Maleviç'in ortaya koyduğu eylem, 1922 yıllarına doğru giderek kendine özgü bir sanat anlayışı oluşturur. Maleviç, yeni sanat anlayışına, *suprematizm* adını verir. Ona neden bu adı verdiğini de şöyle ifade eder: "Yeni sanat kavramı, anlamca biraz belirsizleşmiş ve harcıâlem bir kavram

¹¹ Gustave Flaubert, "Sanat İçin Sanat", <http://www.edebiyatsanat.com/sanat-yazilari/136-sanat-icin-sanat.html> (Erişim Tarihi: 10.05.2011)

olmuştur. Bu nedenden ötürü, ide'siz ve içeriksiz yaratmalar için süprematizm deyimini seçtim.”¹²

Latince '*suprema*' (en üst, en yukarı) sözcüğünden türetilen süprematizm, sanat için yeni bir çalışma alanını yaratılmaya çalışılıyordu. Maleviç'e göre bu alan, 'en üstün', 'en yukarı' bir alan olacaktı. En üstün, en yukarı model olarak düşünülen saf geometrik sanat olmalıydı. Bu düşünce kendini giderek soyut anlayışa bırakacaktı.¹³

Sanat sahnesinde *melezlik karşıtı* olarak yerini alan süprematizm, temelindeki anlayış soyut geometriciliği benimseyen bir resim anlayışıdır. Bu terimi Maleviç kendi geometrik soyutlaması için kullanmıştır. 1913'te sanatı objeye bağlı görüşten kurtarmaya çalışmıştır, bunu da kübizmin ışığında yapmıştır. Maleviç, soyut resimde bulunan bütün anlatımcı ve hikâyeci unsurların ortadan kaldırılmasını ve *mutlak saf* biçimlerin, basit uyumların kurulup kullanılmasını önermiştir.

Sanatçının en bilindik işi, *Beyaz Üzerine Siyah Kare* (1913) adlı resmidir. Soyut resmin ikonası haline gelen resmi üzerine kendisi söyle demiştir: “Hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışavurumcu ve anlatımcı bir yan vardı; ben işte bunu tamamen ortadan kaldırmak istedim.”¹⁴ Bir başka açıklamasında da “1913'te sanatı temsili dünyanın safrasından kurtarmak için umutsuzca çaba harcarken, kare şekline sığındım” demiştir.¹⁵

Maleviç gibi, Mondrian da resimde doğayı yıkarak, yok ederek yeni dengeye varabileceğine inanıyordu. Dostu Sweneny'e 1924'te yazdığı bir mektupta “Sanatta yıkıcılığın yeterince önemsenmemiş olduğunu

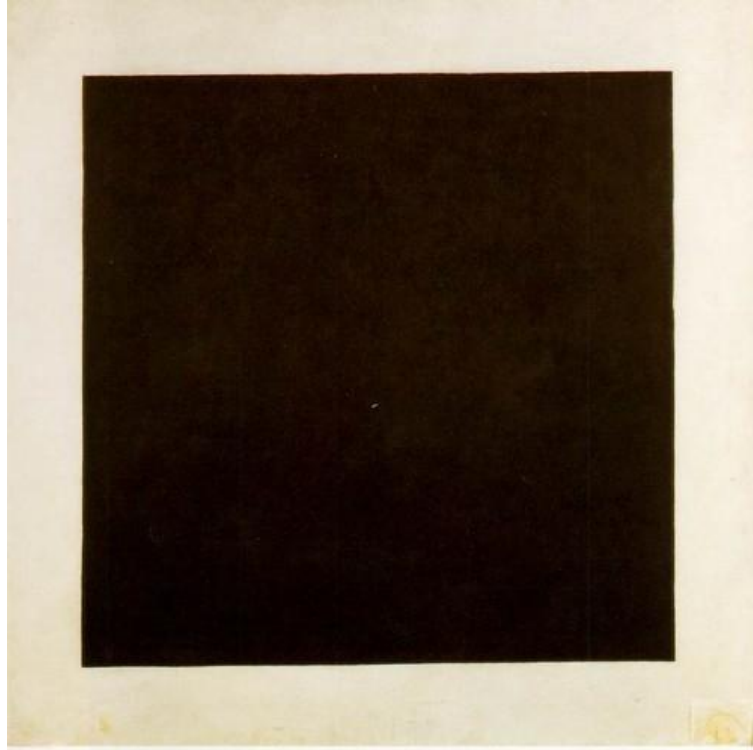
¹² Akt. Amy Dempsey, “Modern Çağda Sanat”, Çev: Osman Akınhay, Akbank Yayınları <http://www.msxllabs.org/forum/sanat/238686-suprematizm.html> Erişim Tarihi: 19.10.10

¹³ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Sanat*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1981: s.182

¹⁴ Anna-Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* çev. Dilek Zapcıoğlu, Literatür Yayıncılık, Almanya, 2005:97,98

¹⁵ Amy Dempsey, **a.g.e.**

sanıyorum” diyor. “Mondrian için doğayı yıkma, derinliği bulmadır.”¹⁶ Bu derinlikte tıpkı Maleviç gibi kendi başına bir mutlak olanı tarif etmektedir. Bu mutlak olanın varlığı çok parçalı yapı olarak melezleşme karşıtlığının bir ifadesi olarak anlaşılmalıdır.



4. Kazimir Maleviç, *Beyaz Üzerine Siyah Kare*, 1913, tuvale yağlıboya, 109x109 cm

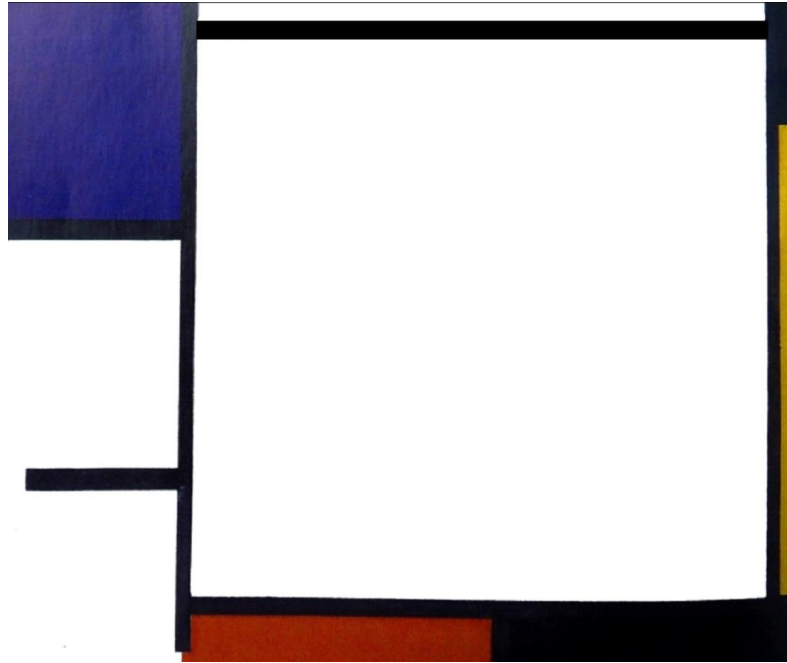
Maleviç ve Modrian'ın sanat ilkesi olarak kabul ettiği yıkıcılık kuralı; bir şeyi yok etmek anlamında değil, var olan sanat geleneğinin iyice elenmesi sonucu ortaya çıkan *sağ* formu kullanmak anlamı içermekteydi.

Nazan ve Mazhar İpşiroğlu'nun da belirttikleri gibi, soyut sanat bireysel değil, evrensel olacak ve bireysel özellikler gösteren doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamayacak, onlardan soyutlanmış olan evrensel bir biçim dili yaratacaktı. *Soyutlama* sözünden Mondrian, bilincin

¹⁶ Nazan İpşiroğlu –Mazhar İpşiroğlu, 2007, **Sanatta Devrim, Hayalbaz Kitap**, İstanbul, s. 52

'eleme' gücünü anlar ve bu gücü yerine göre,'yok etme' ve 'yıkma' (destruction) diye tanımlar.¹⁷

Modrian'nın soyutlama ve saf resimle bağlantılı olarak, izleyiciye sunduğu *Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon* adlı çalışması, Krausse'ye göre, görsel dilin ve kompozisyonun temel unsurları olarak renk, biçim, alan ve çizgiyi ön plana çıkartır. Mondrian pürist bir kuralcılıkla yatay ve dikey hatlardan oluşan geometrik bir sistem kurmuş, bunu saf renklerle desteklemişti. Özellikle kırmızı, sarı, mavi ve gri gibi temel, *ham* renkleri kullanmaktan zevk alıyordu. Nesneden bağımsızlaştırdığı ve renkle biçim üstüne inşa ettiği yapıtlarının 'saf' soyutlama karakterleri, resmi her türlü bireysellikten uzaklaştırmayı amaçlıyordu. Mondrian yine de eserlerinin geometrik yapısıyla sabit ve 'saf' bir gerçekliği yansıtmak, gerçeğin "hakiki yüzünü yakalamak, doğal biçimlerin ardında yatan ebedi biçimlere ulaşmak istemiştir.¹⁸



5. Piet Mondrian, *Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon*, 1922, tuvale yağlıboya, 41x49 cm

¹⁷ Nazan İpşiroğlu – Mazhar İpşiroğlu, **a.g.e.**, s.51,52,53.

¹⁸ Anna-Carola Krausse, **a.g.e.**, s.98.

Maleviç gibi, Vasili Kandinski de bir Hristiyan mistiğiydi. Sanatın siyasal, faydacı ya da toplumsal amaçlarla ilgili düşüncelerden kurtulmuş, bağımsız bir tinsel faaliyet olduğuna inanıyordu Kandinski. Ona göre, *mistik* 'his' ya da 'seziş' (insani duygulara karşıt olarak) en iyi, resmin temel bileşenleriyle -*saflaşmış form ve renk*- yansıtılabilirdi. Saflaşmış resimleri görebilmek için doğadan parçalar, madonnalar ve utanmaz çıplaklar görme alışkanlığı kaybolduğunda saf-resme ulaşabilirdi. Aslında *saflaşmış biçim* ve renkten kasıt ilk akla gelen geometrik şekiller ve renk ailesiydi. Kandinski gibi sanatçılar doğanın verdiği şifreleri renklerle değiştirmeye başlayarak eserlerinde betimlediği konuları gerçeklikten kopararak yeni bir bağlama, yeni bir algılama düzeyine ulaşmasını sağlayıp imajları kendine ait kılıyordu. Çalışmalarında genellikle doğadan esinlenerek doğaçlamalar yapmıştır. *Fabrika Bacalı Manzara* bunlardan biridir (Resim 6).

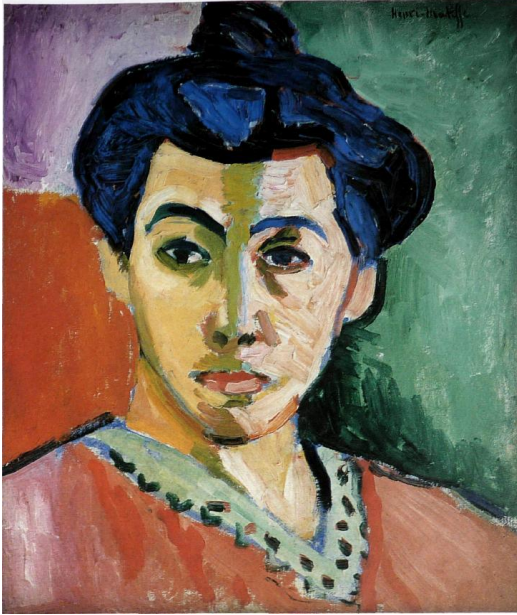


6. Vasili Kandinski, *Fabrika Bacalı Manzara*, 1910, tuvale yağlıboya, 44 x 54,5 cm

Pür sanatı savunan sanat ve sanatçılar melezlikten kaçarken, sanat bilinçli veya bilinçsiz çabalarla, melezleşmiştir. Safılık giderek bozulmuş, melez çalışmalar önem kazanmıştır.

1.1.1. Yağmurdan Kaçarken Doluya Tutulma

20. yüzyılın başlarında, Fransız (*fovizm*) ve Alman dışavurumcuları, saf renkler ve kaba biçimler aracılığıyla, insanın temel dünyasını ortaya çıkarmayı amaçlarken, paradoksal bir şekilde, melezleşmesine kapı aralamışlardır. Her iki akım da ilkel (saf) kültürlerden ilham alarak, Batı resmini aşılarmışlardır.



7. Henri Matisse, *Madam Matisse*, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 40,5 cm x 32,5 cm (solda)

8. Ernst Ludwig Kirchner, *Sokak Sahnesi*, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 121 x 95 cm (sağda)

Aslında, yalnızca modern önemde değil, sanat her zaman melezleme yoluyla ilerlemiştir. Örneğin, eski Yunan sanatını zenginleştiren, Mısır sanatıdır. Batı sanatının genlerindeyse, bu iki kültür, özellikle de Yunan sanatı egemen olmuştur. Dışavurumcu eğilimlerin ayırıcı özelliği, Batı dışı (ilkel) unsurları, *asimile etmeden* kullanmasıdır. Ancak hiç kuşkusuz, bu konudaki köktenci çıkışların kaynağı *bireşimsel kübizmdir*.

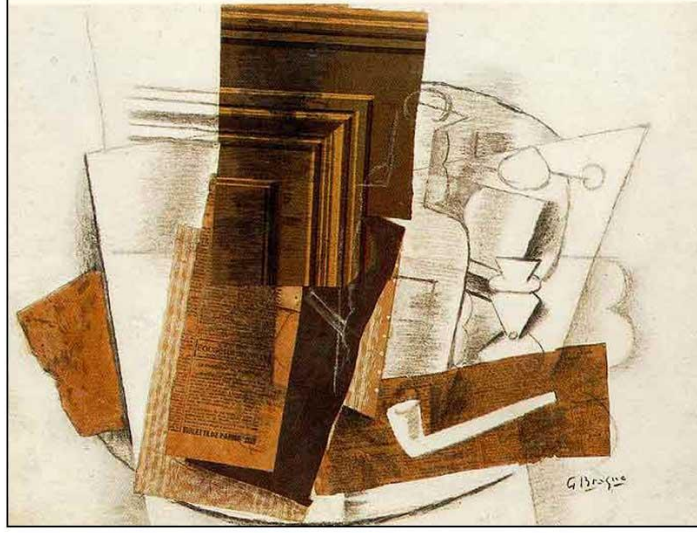
Kes yap (kolâj) tekniğinin Picasso ve Braque ile başlayan yolculuğu, dönemin diğer sanatçıları etkilemiş; yalnızca kâğıtların kesme, yapıştırma ve düzenlenmesiyle sınırlı kalmamış, çok farklı konu ve malzemelerin kullanımına da öncülük etmiştir.

Kübistler, dünya ile aramızdaki görsel ilişkileri, günlük hayatın en sıradan unsurlarını kullanarak çözümlemeyi denemişler; bir nesneyi tanımamızı sağlayan oynak mekanizmaları yeniden kurmuşlardır. Bu yolla ortaya çıkan melezleşme, zihinsel bir gerçekliği ortaya çıkarmasının yanında, canlılarda olduğu kadar, felsefe ve sanata da türün zenginleşmesine katkı sağlamıştır.¹⁹



9. Pablo Picasso, *Bambulu Sandalyeli Ölüdoğa*, 1912, oval tuvale yağlıboya ve muşamba, kolaj, 30x38 cm

¹⁹ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Çev: Saadet Özen, Bağlam Yayıncılık, Ankara, 2005, s: 45



10. George Braque, *Şişe, Gazete, Pipo ve Bardak*, 1913, yapıştırılmış kâğıt ve karakalem, 48x64 cm

Bilimsel ve toplumsal yaşamda gerçekleşen parçalanmalar, plastik sanatlarda nesne biçimlerinin parçalanmasını ve yeni sanat öğelerinin oluşturulmasını getirmiştir. Kübistlerin nesne görüntüsünü parçalamaları ve nesnenin asıl görevini yapıtlarında yitirmeleri, o dönemin psikolojik ortamının sonucu ve yeni resim öğeleri sağlamak isteğindendir. Bu anlayış kübistlerin, doğa biçiminin kompozisyonunu ve estetiğini bir tarafa itmelerini, sanata yeni yapısal kuruluşun kapısını açmalarını sağlamıştır. Böylece nesnelerin gerçek görüntüleri ile ilgisi olmayan parçaların düzenlenmesi, birbirine yabancı nesnelerin yan yana getirilmesi önem kazanmıştır. Eğer sanatçı kompozisyonda bir gazete ya da muşamba imgesi istiyorsa, sanatçılar onun resmini yapmaktansa bizzat gerçeğini koymada bir sakınca görmemişlerdir. Çok kısa bir süre sonra da kolajdan, montaj (kurgu) yöntemine ulaşılmıştır.²⁰

Bürger, Picasso'nun tuvalin üzerine yapıştırdığı bir sepet parçasının o kompozisyonun amacına hizmet ettiğini belirtmektedir. Böylece, gerçekliğin resmedilmesine, sanatçının gerçekliği dönüştürerek aktarması

²⁰ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s:112; Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s. 47.

ilkesine dayalı bir temsil, geçersiz duruma getirilmiştir. Bürger, “sanat eserine gerçek fragmanların eklenmesi, o eseri derin biçimde değiştirmektedir” demiştir. Sanatçı yalnızca bir bütün şekillendirmeyi reddetmiş; resme başka bir statü vermiştir. Böylece, resmin parçaları ile gerçeklik arasında, organik sanat eserlerindeki gibi ilişki ortadan kalkmıştır. Artık bu parçalar, gerçekliğe *işaret eden birer gösterge* değil, *gerçekliğin kendisi* olarak girmişlerdir sanat yapıtına.²¹

Fransa'daki kübizmle aynı yıllarda, İtalya'da da (kübizm'e birçok açıdan benzeyen) bir sanat akımı ortaya çıktı: *Fütürizm* (gelecekçilik). Gelecekçi sanatçılar da resimsel alanı parçalayıp bölüyorlardı. Teknolojik gelişmeleri, bilimsel ve tekniksel değişimleri büyük bir coşkuyla izliyorlardı. *Gelecekçiler*, kavramdan da anlaşılacağı gibi, geleceğe büyük bir inançla, güvenle bakıyorlardı.²² Kurguyla meydana getirilen makineler, gelecekçilerin tapınç nesneleriydi.

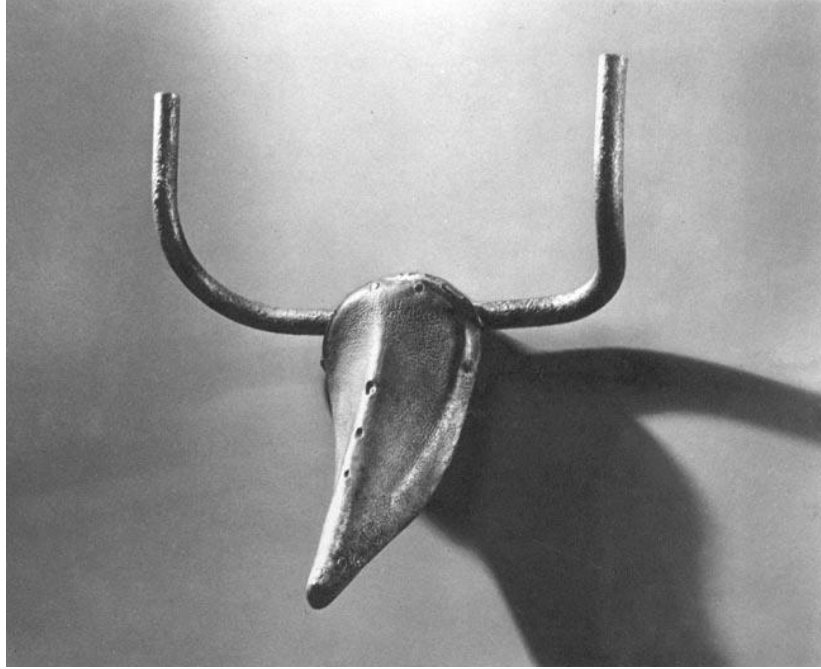
Kübistlerin öncülüğünde, sanat dünyasına sokulan kesyap ve kurgu yöntemlerinin, melez yaklaşımlar açısından önemi büyüktür. Bilindiği üzere kesyap tekniğinin amacı, geleneksel resim anlayışının dışına çıkarak yanılısama, biriciklik, bağlamından koparılan nesnenin asli fonksiyonlarının yeni yapıtlarda anlam yitimlerine, anlam çoğalmalarına kavramlarla algılanmasıyla birlikte sanat ile gerçeklik arasındaki bağı tekrar sorgulama ve yeni melez öğeleri resim sanatına yeni kapılar açmasına olanak sağlamasıdır. Zira kolaj tekniği “nesnenin sorgulanması konusunda çeşitli sanat oluşumlarının temelini oluşturmuş, sanatın sınırlarının kaldırılmasında ve sanatın gelişiminde etkili bir rolü olmuştur. Farklı malzemelerin kullanılması, ifade çeşitliliğini arttırarak sanatın dilini genişletmiştir.”²³

²¹ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.143.

²² Anna-Carola Krausse, **a.g.e.**, s.95

²³ Alev Oskay, 2003, “Kübist kolajlar”, Journal of Istanbul Kültür university , 2003/3, pp. 51, 56
http://www.iku.edu.tr/TR/iku_gunce/FenMuh GunceC1S3/FMC1S3_51.pdf

Yılmaz'ın belirttiği gibi, bireşimsel kübizm saf sanattan biraz uzaklaşmaydı. Zaten saf sanat yanlılarının Picasso'yu bazen açık bazen üstü örtük bir şekilde suçlamalarının nedeni, gidilebilecek son (en saf) noktaya kadar gitmesiydi. Oysa Picasso açısından son nokta diye bir şey yoktu ve çalışmalarında kübizmden gerçeküstücülüğe, sembolizmden klasisizme; tuvalden kolaja, heykelden seramiğe, birden çok dili ve disiplini aynı anda kullanıyordu. Picasso, kübizmde bulduklarını heykelde de denemiştir. “Üç boyutlu nesneyi, önce kilden yapıp sonra da kalıplama tekniğiyle alçı ya da bronzla aktarmaktansa, doğrudan hurdalıkta bulunduğu teneke ve demir parçalarına şöyle kabaca biçim verip, bunları birbirine tutturuyordu. Bunların bazıları her taraftan, bazıları da sadece önden izlenebilen çalışmalardı.”²⁴ İlk örneklerden biri Picasso'nun *Gitar* adlı çalışmasıdır. Sanatçı hazır nesnelerle yapıt oluşturma yöntemini daha sonra sık sık denemiştir. *Boğa Başı* bir diğer örnektir (Resim 11). Bisiklet oturağı ile direksiyonunu birbirine tutturarak izleyicinin karşısına anlamı ve mecrası değişerek bir boğa başına dönüşmüştür.



11. Pablo Picasso, *Boğa Başı*, 1943, bisiklet direksiyonu ve oturağından kalıp alınmış bronz, 42x41x15 cm

²⁴ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.51

“Picasso'nun teknolojik artıkları kullanarak heykel yapma yöntemi, genellikle *inşacı* heykel geleneğinin ilham kaynağı olarak kabul edilir.”²⁵ İnşacı sanat teknoloji ve sanat arasında somut bir ilişki kurarken bir yandan 1950'lilerin önemli sanat hareketlerinden kinetik sanatın temellerini atar ve bugünün en yakın örnekleri vermektedir. *İnşacı sanat* anlayışı; “İnsan fikri sanat ve bilim arasındaki çizgiyi net bir şekilde ortaya koyar. Bilim bazı şeyleri keşfetmeye çalışırken parçalar, böler ve gerekirse yıkar. Sanat ise bütünleştirmek, birleştirmek, inşa etmek yani yapmak üzerinedir.”²⁶

Yeni açılımların doğrudan yaşamın içine akması ve sanatçıların toplumdaki duruşlarının temsille olan ilişkisi açısından; melezlik kavramıyla doğrudan bağlantılı *disiplinlerarasılık* ve çokdisiplinlilik (multidisiplinerlik) kavramları, günümüz sanatçıları yönlendirip sanatı ve yaşamı sorgulamalarını sağlamaktadır.

Sanat sahnesinde yıllar boyunca sürekli değişkenlik gösteren çalışmalar; birçok farklı üslup ve teknikte, birbirinden kimi zaman keskin sınırlarla ayrılan kimi zaman da sınırların eriyip birbirine karışmasıyla melez denilebilecek türler ortaya çıkarmıştır. Bu doğrultuda belirli temellerde ortaklık gösteren, birbirlerine yakın üsluplar ve bu üsluplarda işler üreten sanatçılar, sanat türlerini ve akımlarını meydana getirmişlerdir. Tarihsel süreçte, sanat sürekli değişmiş; sanattaki kurallar ve sınırlar sabit kalmamıştır. Sanatsal eylemler, aynı zamanda zihinsel bir eylem olduğundan, felsefe alanında olduğu gibi birbirini destekleyen ya da karşı koyan düşüncelerle gelişme göstermiştir.

Bu sürece en önemli katkılarda biri de Marchel Duchamp'dan gelmiştir. Duchamp, *hazır nesne* fikrini ortaya atarak, sanatta bir devrime imza atmış; sanatın gidişatını değiştirmiştir. Duchamp, günlük hayattaki sıradan nesneleri ‘sanat nesnesi’ne (Resim 12) dönüştürmüştür.

²⁵ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.88

²⁶ Çiğdem Zeytin, 2008, “Sanat Ve Çağdaş Teknolojiler: Yönelimlerin Değerlendirilmesi”, Yüksek Lisans Tezi, . Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.33

Duchamp'ın, hazır nesne olgusu doğadaki nesnelerin sadece görüntüsü ile onları yansıtmanın mümkün olmadığı gerçeğinin, nesnenin olduğu gibi yapıta girmesini ve sanat nesnesine dönüşmesini sağlamıştır. Kuspit'e göre Duchamp, bir yandan estetik yargının kaçınılmazlığını kabul ederken öte yandan ondan kurtulmak istemektedir. Kuspit bu durumu daha çok bir bilinç meselesi olarak görmektedir.²⁷



12. Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917, Porselen

Duchamp'ın yanı sıra, diğer dadacılar da sanatçının kullandığı malzemenin dönüştürülmesi açısından sanatta melez yaklaşımın günümüze kadarki gelişiminde çok etkili olmuştur. Dadacı hareketin birçok

²⁷ Kuspit, Donald, **Sanatın Sonu**, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s, 35

konuya karşı çıkmaları, yeni ve güçlü iletişim yolları bulmaları, farklı tekniklerin ortaya çıkmasına sebebiyet veren melezleşme, modern sanattaki tıkanmanın aşılmasını mümkün kılmıştır.

Dadacılar, sanatçıların toplumsal sorunlara eğilmelerini, toplum içerisinde eylemci olmalarını istiyorlardı. Belli bir sınıfa hizmet eden sanatı ve sanatçıları, onların mekânlarını eleştiriyor, bunlara karşı duruş sergileyerek, sanatla yaşamı bütünleştirmeyi amaçlıyorlardı. Dadacılar şiirde anlamsız cümlelerde yeni ifade biçimleri, resim ve diğer görsel sanatlarda ise *kolaj*, *fotomontaj*, *asamblaj* ve *yerleştirme* gibi teknikler kullanmışlardır. Dadacılar, bu tekniklerde, fotoğraflar, gazete parçaları, muşamba, duvar kağıdı, bildiri, ilan, mektuplar ve birbiri ile ilgisi olmayan hazır nesneleri bir araya getirilerek temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı düşünceleri dışa vurmuşlardır.

Dadacı sanatçılardan Kurt Schwitters'in kolaj ve asamblajlarının, melezleşmenin daha uç noktalara taşınmasında etkili olmuştur. Schwitters dadacıların çoğunun aksine, *anti-sanat* veya *sanat-olmayan sanat* yapmak çabasında değildi. İlk başlarda, bütün meselesi, sanatın yalnız kendi kurallarına uyması, başka kural tanımamasıydı. Ancak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra başka bir yola girdi. Zaten her şey paramparça olmuştu. Tek yapabileceğimiz, bu harabenin içinden yeni bir şeyler yaratabilmektir. Bu yüzden harap olan, parçalanmış, işlevini kaybeden şeylere yöneldi; günlük hayatın çöp tenekelerinde eşindi ve bulduklarıyla, MERZ adı altında resim ve yerleştirmeler yapmaya başladı. Kurt Schwitters'in duralit üzerine farklı malzeme ve teknikleri monte ederek yaptığı *Merz 25 A* adlı kolaj çalışması (Resim 13) örnek olarak gösterilebilir.²⁸

²⁸ Anna-Carola Krausse, *a.g.e.*, s.100



13. Kurt Schwitters, *Merz 25 A*, 1920, duralite karışık malzeme, 104x79 cm

İKİNCİ BÖLÜM

1960 SONRASI SANATTA MELEZLEŞME

1960 sonrası sanat akımlarındaki hareketlilik ve atık nesnelerin kullanımı, ifade olanaklarında çeşitliliğin yanı sıra benzerliklere neden olmuş; bu da sanatçının özneliliğini gündeme getirmiştir. Resim ve heykel, kendilerine özgü uygulama alanı olmaktan çıkarak diğer disiplinler ile işbirliği içine girmiş, sanat ile yaşam arasındaki sınır ortadan kalkmıştır.

İçinde bulunduğumuz yüzyılda, sanat yapıtlarını salt bir disiplinin sınırları içinde değerlendirmek mümkün değildir. Disiplinlerarası olarak nitelendirebileceğimiz bir sanat ortamında yaşamaktayız. Geleneksel plastik unsurlarla tiyatro, mimari, heykel ve gösteri gibi alanlar iç içe geçmiştir. Bu durum, sanat yapıtını bütüncül bir şekilde ele almak zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır. Resim sanatı penceresinden bakacak olursak, çağdaş sanatın dış dinamiği olarak oluşan melezleşmiş kültür endüstrisi; kavramsal dizge ve fenomenoloji sonrası süreçler bağlamında meydana getirilen sanat hareketleri *disiplinlerarasılık* içinde yerini alır.

Disiplinlerarasılığın karşısında *tekdisiplinlilik* vardır. Saflaşmacı (modernist, pürist) sanat hareketlerinin temelde yatan ortak eğilimleri tekdisiplinlilik olmasına karşın; bazı istisnalar dışında, bu, uygulamada her zaman ihlal edilmiştir. Esasen, bu ihlal modern sanatın işine yaramıştır. Disiplinlerarasılık bir çeşit melezleşme olup, sanatın kurtarıcısı olmuştur. Bu durum uygulamada hep olmakla birlikte, 1945 öncesinde pek fark edilmemişti. 1945 sonrasında, disiplinlerarasılığın yanı sıra, bir de *çokdisiplinlilik* kavramı devreye girmiştir. *Çokdisiplinlilik*, melezleşmeyi daha da ileri boyutlara taşımıştır.

Çokdisiplinlilik de tıpkı disiplinlerarasılık gibi modernizmin tekçi yapısına karşı, daha çoğul bir anlayış getirmeye çalışır. Toplumsal düşünce

bağlamında ele alındığında, belli bir çoğulculuk yaklaşımına denk düşmektedir.

Sanat yapıtı, bir bilgi nesnesi olup, süreç ya da ürün olarak bilgi bütünlüğünü sunmaktadır. Nitekim sanat dalları toplum yapısı içinde birbirinden bağımsız düşünülemez. Buna en güzel örnek 'sanat' kavramının kendisidir. Resim sanatı, müzik sanatı, heykel sanatı dediğimiz gibi, salt 'sanat' diyerek de, tümel bir ifade kullanırız. Her bir sanat disiplini farklı duygulara başvurur, kendini farklı araçlarla ifade eder ve her biri insana ve öğrenim çevresine bir zenginlik katar.

2.1. MELEZLEŞMENİN YAYILMASI: POP SANAT

İkinci dünya savaşının görünürdeki galipleri ABD ve SSCB olsa da, uzun vadede düşünüldüğünde, tek galibi kapitalizm olmuştur. Artık üstünlük ABD'ye geçmiştir. Politik, ekonomik ve kültürel değişimler, toplumsal yapıda ve bireylerin dünyayı algılayış biçiminde farklılıklar geliştirmiştir. Değişen toplum yapısı ve *tüketim kültürü*, algıları da değiştirmiştir. Tüketim kültürünün kamera ve televizyon gibi teknolojik görsel aygıtlarla pompalanması; yaşamın tüketilebilen anlık bir zamana indirgenmesi, *metaların* insanları kuşatması, bireylerin kendi var oluşlarını ve yaşam koşullarını ortadan kaldırma noktasına getirmiştir. Tüketim dünyasında insanları kuşatan milyonlarca nesne, sıradan insanlar için günlük pratiklerin yerine getirilmesinde kullanılan teknik nesneler iken, duyarlılık gösteren bir sanatçı için ise bir çöplüğü andırır. Kullanılıp atılan, işlevinden yoksun bırakılan nesnelerin atıldıktan sonra sanatçı tarafından yeniden anlamlandırılmaktadır.

Artık sanat, tüketim sanatı haline gelmiştir. Gazeteler, kumaşlar, sandalyeler, masalar bile sanat olarak algılanır olmuştur. İlham kaynağı elbette Duchamp idi. "Eğer ben bir pisuarı tuvalette değil de galeride teşhir ediyorsam, üzerine imzamı atmışsam ve siz onun içine işeyemiyorsanız bu sanattır" demeye getirmişti Duchamp. ABD'de bu durum, pop sanatçılarıyla birlikte daha da yaygınlık kazanmıştır.²⁹

Pop sanatçıları, tüketim kültürüne ait öğeleri çalışmalarına katarak, sanatı insanların günlük yaşamına geri döndürmek istemişlerdir. Bu, "sanat sanattır, yaşam yaşamdır; birbirine karıştırılmamalıdır" diyen modernizme bir başkaldırıdır.

Farklı malzeme kullanımı ve melezleşme, 1960'lı yıllarda pop sanat ile devam etmiştir. Andy Warhol ürettiği yapıtlarla modern sanat anlayışını

²⁹ Zekiye Antakyalıoğlu, "Satılık Sanat", Artist Actual, sayı. 4, Ekim, 2007.

eleştirirken, tüketim kültürünü sahiplenmiştir. Daha doğrusu, sanatını tüketim kültürüne dayandırmıştır. Günlük yaşamda kullanılan sıradan malzemeler Warhol'un sanatında sanat nesnesine dönüşmüş; melez sanata örnek oluşturmuştur.



14. Andy Warhol, *Altı Marilyn*, 1963, tuvale ipek baskı ve akrilik (solda)

15. Andy Warhol, *Konserve Çorba Kutusu*, 1963, tuvale ipek baskı ve akrilik (sağda)

Pop sanatı, toplumsal ve kültürel değişim sürecinde yeni bir yaşama biçimi ve kültürünün simgesi olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD'de sanayi ürünlerinin aşırı bollaşmasıyla birlikte tüketime dayalı bir yaşam biçimi oluşmuştur. Sanayileşme sonucu oluşan büyük kent yaşamının gereksinimleri, tüketim mal özelliği taşıyan nesnelerin üretimini zorunlu hale getirmiştir. Bunlar kısa ömürlü ve kullanıldıktan sonra atılan nesnelerdir.

Çizgi filmler, reklam panoları, moda ve gazete imgelerinden yararlanan pop sanatçıları, kimi zaman kavramsal sanatın açılımlarından da yararlanmışlardır. Kola kutusu, sinema veya müzik yıldızı, konserve kutusu, mandal, bayrak, para vb. popüler kültüre ait herhangi bir nesne popüler sanatla yeniden şekillenmiş, yeni bir anlam kazanmıştır. Pop sanatçıları

genellikle çizgi roman kareleri, reklamlar ve fotoğraflar üstünde oynama yapmışlardır. İçinde bulunulan dönemin heyecanını yansıtabilmek için akrilik boya kullanmışlardır. Geniş bir alan üstünde mümkün olduğu kadar sade bir çalışma yaparken, tekrarlardan ve parlak renklerden yararlanılmışlardır. Bu sayede dikkati resimdeki objeye çekmek istemişlerdir.

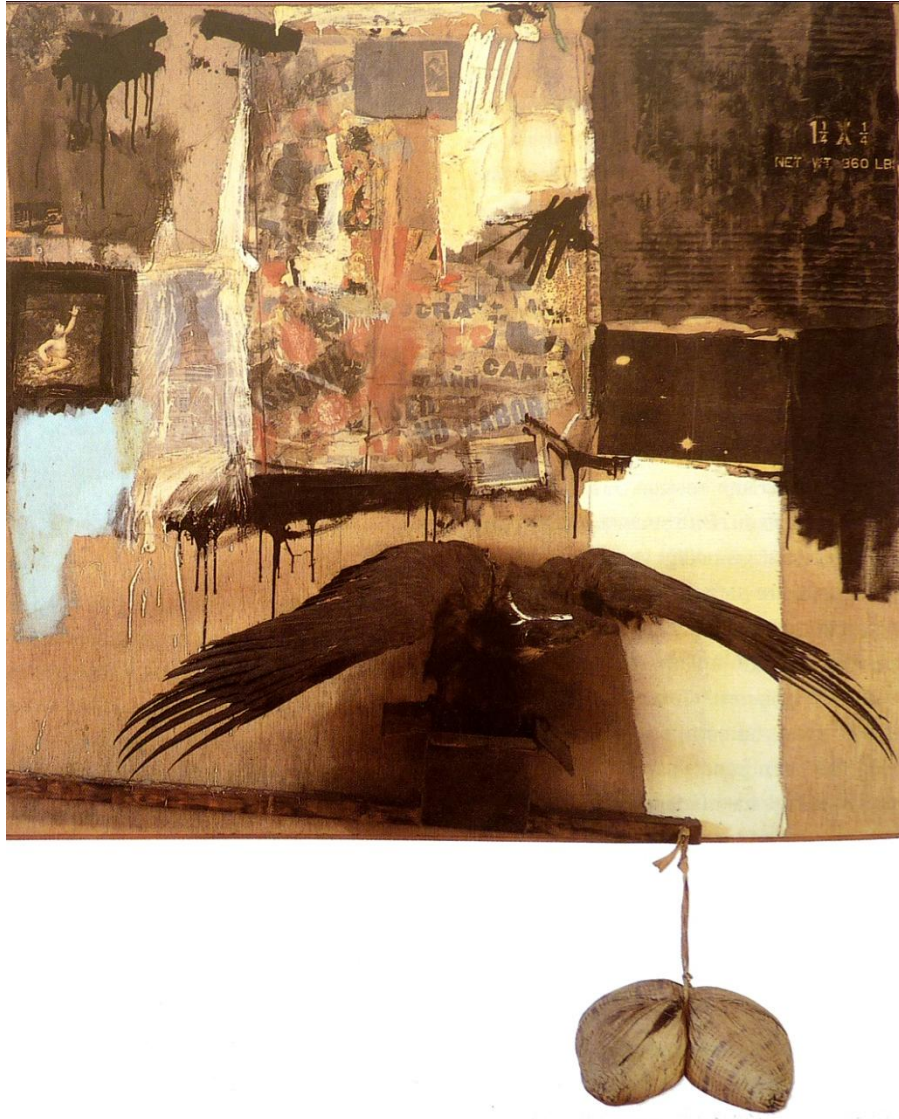
Kahraman'a göre, pop sanatın en belirgin yanı gündelik yaşamın nesnelerini sanatın da nesnesi yapmasıdır. Bu yanıyla dadaya yaklaşıp da aslında ondan farklıdır. Dadanın 'hazır nesne'si de sıradan bir nesnedir; ama Duchamp, ortaya koyduğu nesnenin herhangi bir şey olmadığını, 'sanatçının kişisel tarihi'ni taşıyan bir şey olduğunu belirtmektedir. Warhol'un nesneleri, çorba ve deterjan kutuları, gerçek anlamda sıradandır; kitle üretim tekniğiyle üretilen nesnelerdir. Kahraman'a göre bu, pop sanatın dadaya radikal bir cevabıdır.³⁰

Pop sanatı gündelik hayata gideren popüler kültürün imajlarından, reklam dünyasından, magazin dergilerinden, sinemadan ve ürün ambalajlarından yararlanıyordu. Pop Sanatının en popüler sanatçısı Andy Warhol olmasına karşın, pop sanatının babası olarak nitelendirilen Robert Rauschenberg, kullandığı tekniklerin ve sanatsal ifade biçimlerinin çeşitliliği ve özellikle gündelik hayatın imajlarına ve nesnelere; araba lastiği, tenis topu, bisiklet lastiği, doldurulmuş keçi gibi nesneleri bir değişikliğe uğratmadan, çoğunlukla dışavurumculuğa yakın bir tarz kullanmak suretiyle boya ile kombine etmiş, resim ile kolaj ve asamblaj arasında yer alan eserler vermiştir.

Krausse'ye göre, kombine resimin mucidi Rauschenberg, çok farklı üç boyutlu nesnelerle bileştirilen kolajlar ve yağlıboya resimler üretmiştir. 1950'lerde ve 60'larda sanata yeni ufuklar açan Rauschenberg "inşa ettiği resimlerle, resim sanatıyla nesne arasındaki uçurumu biraz olsun kapatmıştır. Dadaizmden ve

³⁰, Hasan. Bülent Kahraman, 2003, **Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu**. İstanbul: Agora Yayınları, s.43.

Duchamp' ın *Ready-made* eserlerinden esinlenerek ve cesaret alarak, tuvaline melez bir yaklaşım getirerek duvar kâğıtlarıyla, gazete kesikleri veya film afişleriyle hazırladıktan sonra saat, yastık, trafik levhası, doldurulmuş kuşlar gibi objeleri onun üzerine yapıştırıyordu. Bu kompozisyonlarla resmin gerçekliği bambaşka boyutlar kazanıyor; tema, içerik ve anlam arasında meydana gelen karşılıklı etkileşimle resim sanatına imge ve teknik olarak melez bir yaklaşım getirmiştir. Rauschenberg'e göre geleneksel bir manzara resmi yalnızca doğanın algılanışının resmiydi; "kombine (birleşik) resim" ise doğanın ta kendisiydi.³¹



16. Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959, kombine (birleşik) resim, 219x179x57,8 cm

³¹ Anna-Carola Krausse, *a.g.e.* s.114

2.2. MELEZLEŞMEYE SON SALDIRI VE RAHATLAMA: AZCILIK VE KAVRAMSAL SANAT

1960'lardan 1970 sonlarına kadar en yoğun dönemini yaşayan *azcılık* (minimalizm), tıpkı 1910'lardaki öncülleri olan süprematizm ve neo-plastisizm gibi, *pürist* bir içgüdüye dayanıyordu. Azcılar sanatçılardan Judd, Andre ve Lewitt'in çokça başvurduğu küp ve ızgara biçimleri, Mondrian ve Maleviç'in üç boyutlu hale gelmiş uzantıları gibi durmaktadır.

Pınar Mine Islakoğlu'na göre Minimalizm sözcüğü Fransızcadan gelen "minimum" sözcüğünden türemiştir. Minimum, kelime anlamı olarak "bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)" olarak tanımlanan minimalizm sanatta ise; Minimal Sanat, ABC Sanatı ya da indirgemeci Sanat olarak da bilinmektedir. Biçimde aşırı sadeliği ve nesnel yaklaşımı savunan Minimalizm'in akım olarak ortaya çıkışı 1960'ların sonlarında görsel sanatlar ve müzik alanlarında, ABD'nin New York kentinde oluşan minimalizm; bir fikri minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgeme yaparak vurgulamak olarak tanımlanabilir. Kendisinden başka hiçbir obje veya deneyimi sembolize etmek ve sunmak fikrine katılmaz. Çıkış noktasını gerçek mekan ve gerçek materyal anlayışının temsil ettiği Minimal Sanat, sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen nötr bir zevki temsil etmektedir. Görsel sanatlarda geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemedi madde ve renk olgusuna önem vermektedir.³²

Minimalistlerin amacı; soyut dışavurumculuğun biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak, nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çekmek ve ifade, tarihsel, sembolik anlamlarını minimuma indirmektir. Minimalist sanatçılar, nesnelere ilgi nedeniyle genellikle heykel üzerinde

³²Pınar Mine Islakoğlu, "Mimarlıkta Minimalizm, Ege Mimarlık Dergisi", İzmir, Yem Yayıncılık, sayı 55, Mart, , 2005, s.14

yoğunlaşmışlar ve süreç sanatı, arazi sanatı (resim) ve yerleştirme sanatı minimalizmden etkilenir ve Yılmaz' ın belirttiği gibi, “geçmişten bugüne baktığımızda, azcı sanatçıların ilk başta takındıkları tutuma şaşmaz bir şekilde bağlı kaldıkları söylenemez. Daha sonraki yıllarda yaptıkları bunu doğrulamaktadır. Onların yoksayıcı tavırları sanatı öldürmemiş, tam tersine zenginleştirmiştir.”³³



17. Richard Serra, *Berlin Eğrileri*, 1986, çelik, Berlin/ Almanya

Sanat alanında melezleşme süreci 1960'lı yıllarda kavramsal sanat ile devam etmiştir. Kavramsal sanatın önemli sözcülerinden Kosuth, modernizmin '*sanat için sanat*' (yalnızca sanat) idealine bağlı kalsa da, aslında, en azından *biçimsel* anlamda melezleşmeye katkı sağlamıştır. Kavramsal sanatçılar, azcılarının tersine, her türlü nesne ve imgeyi kullanmışlardır. Kavramsal sanatta melezleşmeyi temsil eden malzemeler

³³ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s. 211.

arasında atık, buluntu nesneler, karalamalar, yazılı ifadeler, fotoğraf, film ve video gibi gereçler yer almaktadır.

Nancy Atakan'a göre, 1960 ve 70'lerde üretilen önemli sanat yapıtları, yalnızca biçimciliğe bir tepki olmayıp, minimalistlerin, yeni-dadacı ve pop sanatçıların sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin de bir devamı sayılırlar. Eylemler, yoksul sanat, beden sanatı, kavramsal sanat, yeryüzü sanatı, fluksus, oluşumlar, gösteri ve süreç sanatının temsilcileri, yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmamışlar; bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da, sanat tanımını genişletmişlerdir.³⁴

Kavramsal sanat günümüz sanatsal anlatı biçimlerinde geleneksel biçim ve yöntemin dışına çıkan melez bir yapıyı barındıran video ve enstalasyon sanatının ortaya çıkmasında büyük etkileri olmuştur. Klasik sanat formlarından farklı olan kavramsal sanatta kavram, ifade biçiminden önce gelir. Kavramsal sanattan bahseden sanatçılar, kimi zaman kavramın ya da fikrin eser haline dönüşmesini bile ikinci plana atmakta bir sakınca görmemişlerdir. "Kavramsal sanat ilk olarak ortaya fikri tartışmalarda çıkmıştır. Hatta uzunca bir süre, biçimselliğe dönüşmemiş, yalnızca kavramların tartışılması ve fikirlerin karşılıklı olarak üretilmesinin bile sanat edimi olabileceği düşüncesine varılmıştır. Klasik biçemlerde üretilen eserlerin, yola çıkılan kavramın özünden uzaklaşabileceğini savunmuş, kavramın kendisini yüceltmişlerdir. Çeşitli sanat dergileri ve çevrelerinde toplanan bu fikir grupları ve bu sanatçılar, yazdıkları makalelerle okuyucunun zihninin sınırlarını zorlamayı amaçlamış, bunu başardıktan sonra da ortaya bu makalelerin de birer sanat eseri sayılıp sayılamayacağı sorusunu atmışlardır."³⁵

³⁴ Nancy, Atakan, (1998), *Arayışlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.7

³⁵ Gökçen Öçalan, *Çağdaş Sanatta Bir Anlatım Dili Olarak Video Ve Enstalasyon*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, 2007, s.9

Ortaya çıktığı dönemden itibaren kullandığı malzemelerle, kavramsal sanat melez bir yapıyı barındıran pek çok sanat akımına nüfuz etmiş bir eğilim olarak karşımıza çıkar. Kavramsal sanat, “kimi açılardan minimalist yapıtların doğal bir sonucu olarak da algılanabilir. Henry Flynt ve Edward Kienholz ‘kavramsal sanat’ terimini daha önceden kullanmış olsalar da, terime yeni bir anlam kazandıran Sol LeWitt’in ‘Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler’ ve ‘Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar’ başlıklı iki makalesidir. LeWitt bu yazılarında sanat olarak düşünüyü vurgulamış, sanatın bilişsel bir işlev ve net olarak tasarlanmış bir süreç olduğuna dikkat çekmiştir. LeWitt sanatın, duygusal dışavurum, estetik, biçim, rastlantı, keyfi karar, kapris ve beğeni olduğu düşüncesini reddetmiştir.”³⁶

Kavramsal sanatçılar, galerilerde pasif bir durumdaki sanat edimini galeri ortamından koparmaya, kavram üzerinde düşündürmeye çaba sarf etmişlerdir. *Dokunulmaz* ve *bitmiş* sanat eserlerinden ziyade, izleyicinin de anlam üretimine dâhil olduğu eserleri daha değerli bulmuşlardır. Kavramsal sanat anlam üretimine izleyiciyi de katarak İzleyiciyi edilgen rolden uzaklaştırıp, anlam üretiminde etkinleşmelerine fırsat verme çabası içerisinde olmuştur.

1960 ve 70’lerde üretilen melez diyebileceğimiz sanat yapıtları, bir önceki dönemin sanatının biçimciliğine yalnızca bir tepki olmayıp, sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin de öncüleri olmuşlardır. Pek çok melez yaklaşımı yapısında barındıran sanat hareketlerinde sanatçıların tümü, yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmamış, sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da, sanat tanımına açılımlar getirmişlerdir.

³⁶ Nancy, Atakan, A.g.e.,11

Joseph Kosuth, 1969'da "*Art after Philosophy*" (Felsefenin Ardından Sanat) başlıklı makalesinde, kavramsal sanat teriminin netleştirilmesi gereği üzerinde durmuştur. Kosuth'a göre "kavramsal sanatın en 'arı' tanımı, 'sanat' kavramının, temellerinin irdelenmesi"ydi.² Kosuth bu makalesinde estetiği sanattan ayırmış ve nesnelerin fiziksel niteliklerini biçimbilimsel bağlamda çözümleme eğiliminde olan biçimcileri (ressam ve heykeltıraşları, özellikle de soyut dışavurumcuları) eleştirmiştir. Ona göre, Duchamp'ın hazır-nesnelerinden sonra, sanatın odak noktası biçimbilim sorunu'olmaktan çıkarak işlev sorununa dönüşmüş, bir başka deyişle, vurgu görüntüden kavrama kaymıştır.³⁷



18. Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965,
sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı

Bir ve Üç Sandalye, Joseph Kosuth'un en önemli işlerinden biridir. İş, ortada ağaçtan bir sandalye, solunda aynı sandalyenin fotoğrafı ve sağında da

³⁷ "Joseph Kosuth: 'Duchamp'dan Sonra Sanat Kavramsalıdır'", *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınevi, 2009, s: 187-214; Nancy, Atakan, a.g.e., s. 83;

sandalyenin sözlükteki tanımlarından oluşmaktadır. Kosuth nesne, nesnenin görüntüsü ve sözcüklerle yapılmış tanımlar arasındaki ilişki üzerinde kafa yormamız istenmektedir. “Gerçek, taklit, kopya ve temsil denen şeyler nedir? Felsefenin en eski ve iflah olmaz konularındandır bunlar. Beş duyumuzla algıladığımız şey mi, yoksa bunların ötesindeki bir düşünce mi, kavram mıdır gerçek? Nesne mi kavramın, yoksa kavram mı nesnenin taklididir? Peki, sözcüklerden oluşan şu konuşma ve yazma diline ne diyeceğiz? Bir başka şeyi temsil eden bir şey olarak, kendisinin de bir gerçekliği yok mudur?”³⁸

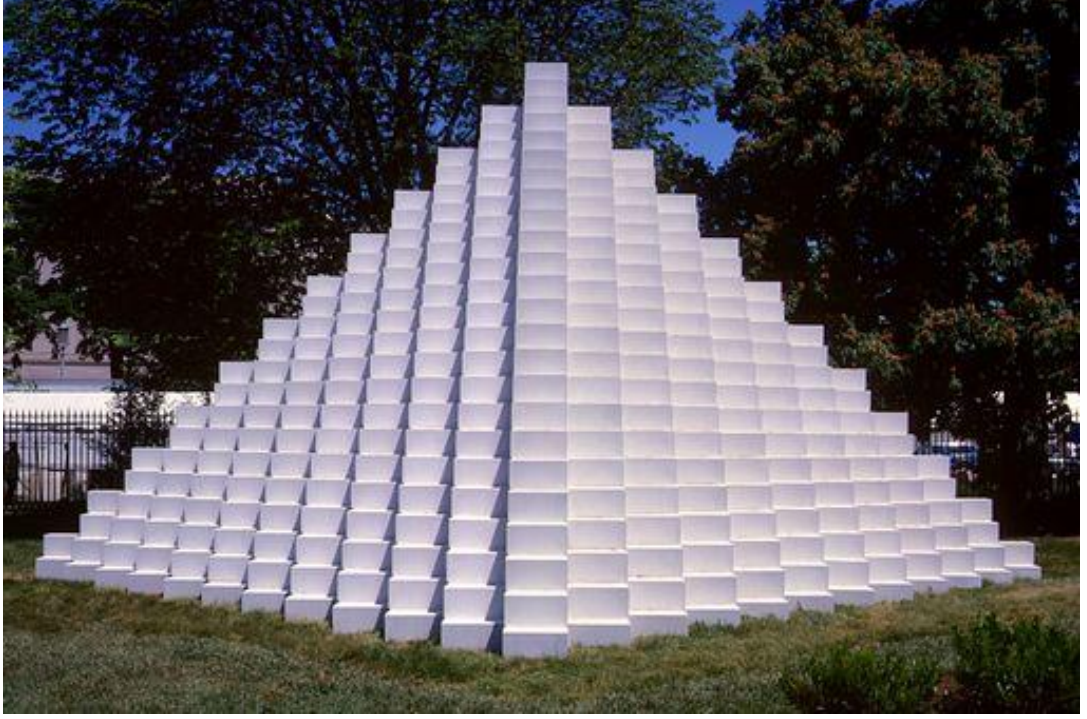
Bu yerleştirmede, ortadaki sandalye ağaçtan yapılmıştır. Ona *gerçek* denmesinin nedeni; elle tutulabilen bir maddeden (ağaçtan) yapılmış olması, oyuncak olmaması, pratik bir işlevi yerine getirmesi ve elbette o nesneyi tanıyan herkesim ona 'sandalye' demesidir. Günlük yaşamda kimse o sandalyenin taklit ya da kopya olduğunu düşünmez. Oysa oradaki sandalye kendisinden önceki bir sandalyenin; önceki de kendisinden daha öncesi sandalyenin, o da kendisinden çok daha öncekinin kopyasıdır.

Bu iş aracılığıyla sanatçı, başta sanat olmak üzere, felsefedeki bazı sorunları da masaya yatırmıştır. *Bir ve Üç Sandalye* sadece kendisinden ibaret bir şey değil. Daha doğrusu, Kosuth'un amaçladığının aksine, izleyici, yalnızca yapıt ve sanat hakkında değil, oradan yola çıkarak başka şeyler hakkında da kafa yormuş olur.

Yapıtın türü ve biçimine gelince: Gördüğümüz şey, ne bir Resimdir ne de Heykel. Kosuth'un deyişiyle, kavramsal sanat denen yeni bir sanat türünün kapsamında değerlendirilmesi gereken bir yapıttır *Bir ve Üç Sandalye*. En iyi karşıdan izlendiği için resimle, öne doğru gerçekten bir çıkıntı oluşturduğu için de heykelle akraba olduğu söylenebilir. Teknik açıdan yaklaşırsak, Kosuth'un bunu geleneksel el ustalığına gerek duymadan gerçekleştirmiş olduğu ortada. Hazır bir nesne bulmuş, o nesnenin bir

³⁸ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s:226

fotoğrafını çek(tir)miş, bir sözlük sayfasını büyült(tür)müş ve sonra da yardımcılarıyla birlikte yerleştirmiştir.³⁹



19: Sol Lewitt, Dört Cepheli Piramit, 1999, 458x1012x917 cm

Kavramsal sanatın diğer sözcülerinden Sol LeWitt'e göre de, kavramsal sanatçı, malzemeye yapılan vurguyu mümkün olduğunca ıslah etmeli ya da onu paradoksal bir şekilde (örneğin, vurgu ve düşün birbirinin yerine) kullanmalıdır. Böyle bir sanat en sade araçlarla işe başlamalıdır. Diyelim ki, iki boyutlu bir çalışmayla çözümlenebilecek bir düşünce için üç boyutlu bir iş yapmaya gerek yoktur. Kavramsal olan her sanat yapıtı iyidir denemez. Özetle, kavramsal sanat, yalnızca düşünce iyi olduğu zaman iyidir."⁴⁰

³⁹ Mehmet Yılmaz, **a.g.e.**, s. 228.

⁴⁰ Mehmet Yılmaz, **a.g.e.**, s. 222.

2.3. GÖSTERİ VE YERYÜZÜ SANATLARINDA MELEZ EĞİLİMLER

Melezleşme, başka sanat hareketleri içerisinde de varlığını devam ettirmiştir. Bunlardan biri de fluksus hareketidir. Fluksus sanatçıları, melez bir yaklaşım benimseyerek malzemenin engelleyici sınırlamalarından, teknik zorlamalardan kurtulmak ve düşünceyi doğrudan ifade edebilmek açısından geleneksel sanat nesnesini ortadan kaldırmayı istemiştir. Geleneksel malzeme ve tekniklerin kullanılmak yerine; düşünsel ve sanatsal etki yaratmak için, videobantları, sesler, ışık ve günlük yaşamda kullanılan her türlü atık ve hazır malzemeler kullanmışlardır. Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Ken Friedman, Dick Higgins, Ray Johnson, Alison Knowles, La Monte Young, Jackson MacLow, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Wolf Vostell, Robert Watts gibi sanatçılar fluksus hareketinin önde gelen isimlerindendir.

Bu hareketin oluşmasında John Cage'in etkisi olduğu için, önce ona değinmekte yarar var. Amerikalı besteci John Cage, elektronik müziğin öncüsüdür. Şans faktörünü de devreye soktuğu deneysel çalışmalarıyla, müziğin yanı sıra modern dansın gelişiminde de etkili olmuştur. 4'33" adlı piyano eseri, en ünlü çalışmasıdır. Bu, hiçbir sazın çalınmadığı, 4 dakika 33 saniyelik bir süreden ibaret bir iştir. Piyanist sahnede dinleyicileri selamladıktan sonra taburesine oturmuş, piyanonun kapağını kaldırmış, bir süre beklemiş; sonra kapağı kapamış, beklemiş ve yine kaldırmıştır. Özetle, tamı tanıma 4 dakika 33 saniye dolduğunda piyanonun kapağını kapatmış, yerinden kalkmış, dinleyiciyi selamlayıp kulisine dönmüştür. Bu eser 1950'lerin başlarında bestelenmiştir. John Cage'e göre, piyanonun kapağı açılınca 1. Bölüm başlamış olur, kapatınca biter. Kapak ikinci açılışında 2. Bölüm başlar. Yinelenen süreçte bu *dört bölümlü* eser, 4 dakika 33 saniye sürer. Bu süre boyunca çıkan (salondaki fısıltılar, topuk sesleri, alarmlı saatler, cep telefonları, "yeter kardeşim, çal da dinleyelim şu parçayı" homurtuları gibi) bütün sesler de esere dahildir. John Cage, Hint

felsefesindeki 'sessizliğı dinlemek' düşüncesinden yola çıktığını söylemiştir. Eserinde, "bu dört buçuk dakika benimdir" demek istiyor. "Sessizlik sunuyorum, o mekândaki bütün öteki rastlantısal sesler de sorumluluğumdadır" diyor. Bütün müzik eserleri 'sesler' gibi 'susku'ları da içerir. 'Sessizlikken yoksun, 'suskusuz' bir müzik yapıtı düşünülemez.⁴¹



20. John Cage, 4'33, 1952, gösteriden bir görüntü.

Fluksus sanatçıları Cage'in deneysel çalışmalarından etkilenmişler, onunla ilişkiye geçmişlerdir. Gerçekleştirdikleri gösteriler yoluyla toplumsal yapıda gördükleri yanlışlıklara tepki göstermişlerdir. Sanatçı Oldenburg 1961'de, New York'da kiraladığı bir dükkânda, iki ay boyunca alçıdan yapılmış kek dilimler ve iç çamaşırı gibi nesneleri satışa çıkarmış; burjuvazinin yıkıcı etkisine ve ticarileşmeye karşı protestosunu dile getirmiştir. Fluksus hareketi, nesneler, gelenekler ve değer yargılarına karşı aldığı alaycı, tahrip edici, oynusu tavrıyla, televizyon aygıtının da etkilerinin

⁴¹ Gülten İmamoğlu, "Kavramsal Sanat Üzerine", **Artist Actual**, sayı. 6, Aralık, 2007, s. 43

reddedilmesini sağlamıştır. Sanatta alternatif bir yaklaşımı oluşturan fluksus, başlangıçta müzik etkinlikleriyle kendisini göstermesine karşın zamanla diğer sanat alanlarına da yayılmış, varlığını 1978'lere kadar devam etmiştir.

Fluksus sanatçıları, şenlikler, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalarıyla sanata alternatif bir yaklaşımla sanatta melezleşme sürecini temsil etmişlerdir. Fluksusun amacı, sanatta devrimsel bir hareketin oluşmasını sağlamak, yaşayan ve karşı sanatı yaymak olmuştur. Fluksus sanatçılarında toplumsal kaygılar, estetik düşüncelerden önce gelmiştir. Fluksus, tıpkı diğer karşı-sanat akımları olan dada, sürrealizm ve pop sanat gibi, akademik sanatı gülünçleştirmişler, onunla alay etmek istemiştir. Fluksus sanatçıları, sanat yapıtının satın alınabilen bir nesne ve sanatçının ayrıcalıklı bir insan olmadığını kanıtlamaya çalışırlar. Buna bağlı olarak da galerilerde sergilenebilir, alınıp satılabilir, özel koleksiyon ve müzelerde saklanabilir, ticari değeri olan eserler üretmek yerine, bilince doğrudan etki eden ve bellekte iz bırakan deneyimleri tercih etmişlerdir.

Fluksus grubu, Duchamp ve dadanın düşüncelerinden etkilenmesinin yanında Batı dışı düşünce sistemlerini eylemleriyle bütünleştiren John Cage'den etkilenmiştir. Ayrıca, üyeleri itibarıyla de uluslararası bir nitelik taşıyordu. Grupta ABD'li, Japon, Alman, Koreli, Fransız, Hollandalı, Danimarkalı, İsveçli, İtalyan ve Çek sanatçılar vardı. Bütün bunlar, fluksus hareketinin melezliğini belgelemektedir.

Harekette, her açıdan deneysellik esastır. Maciunas etkinliklerin ana hatlarını belirlemişse de sanatçıların bireysel ve yenilikçi tavırlarını ortaya koymalarında herhangi bir engel yoktu. Her türlü yöntem ve araçtan yararlanılıyordu. Farklı disiplinlerden insanlar, bedensel gösteriler, ses, imge ve müzik, edebiyat, dans kadar, görsel sanatlar dilini de dikkate almışlardır.⁴²

⁴² Nancy Atakan, **a.g.e.**, s. 66

Fluksus, sanat türleri arasındaki sınırları ortadan kaldırarak disiplinler arasındaki ayırımı ortadan kaldırmayı ve çok yönlü bir hareketlilik yaratmayı hedeflemiştir: “Bugünden geçmişe doğru bakıldığında, fluksusun, gerek sanatsal disiplinler arasında bir ayırım yapmaması gerekse yapay engellerle sanatın çok yönlülüğünü sıkıntıya sokmaması, anlaşılabilir bir tavır olarak görünmektedir. Otorite karşıtı ve devrimci özelliğinden ötürü, fluksus, yaşam ve sanat arasındaki ayırma karşı çıkmıştı. Zaten John Cage’in bakış açısından da günlük yaşam, her şeyin aynı anda varlık gösterdiği bir tiyatro gibiydi.”⁴³ Fluksusçuların sanatta melez bir yaklaşım sergilemelerinin belirtilerini, kullandıkları hazır ve atık nesneleri asamblaj, happening (oluşum) ve yerleştirme şeklinde, bir araya toplayıp sunmuş olmalarını gösterebiliriz.

Joseph Beuys, bir ara hareketten ayrılmakla birlikte, genelde fluksus kapsamında işler yapmıştır. Beuys’un sanatındaki melezleşmeyi eylemlerinde ve konferanslarında görmek mümkündür. O, tıpkı bir sanatçının bir sanat yapıtı yaratması gibi, herkesi, bir araya gelerek yeni bir toplumsal sistem kurmaya çağırmıştır.

Beuys’a göre, herkes bir yaratıcı gizilgüce sahiptir. Bu açıdan herkes bir sanatçıdır. Sanatçı olarak herkesin görevi, halihazırdaki kültürü sorgulamaktır. “Beuys’un düşü, bir sanatçının bir heykeli biçimlendirmede ve tasarımlamada kullandığı yaratıcılığı gibi, herkesin yaratıcılığını ve kendi kültürünü bir arada tasarımlaması ve biçimlendirmesiydi. Bu duruma erişebilmek için insanların, düşünceleri biçimlendirmedeki önemli rollerini anlamaları gerekiyordu. İnsanlar arasındaki tek fark yetenekleriydi, insanlığın bütün yaratıcı gücü, bireylerin sınırlarını zorlayana kadar geliştirilebilirdi, insanların, dünyanın gerçek sermayesinin para değil, bu yaratıcı güç olduğuna inanmaları gerekir. Beuys, insanın gizilgücünü geliştirmek yerine yalnızca kanalize eden kısıtlayıcı işleyişleri uygulayan geleneksel okulları da eleştiriyordu. Karşı çıktığı bir

⁴³ Mehmet Yılmaz, **a.g.e.**, s: 267.

başka şey de bürokratik ekonomik dikta ile bunun sonucu ortaya çıkan uluslararası kitle kültürüydü.”⁴⁴

Beuys kendi öncüllerinden olan Duchamp'ın hazır malzeme fikrini kullanarak kendi söylemi içinde sanatsal eylemlerinde bir araç olarak kullanmıştır. Her şeyin bir sanat nesnesi olabileceğini ve her insanın bir sanatçı olduğunu savunan Beuys, kendi vücudunu sanata malzeme olarak kullanmakla klasik sanat anlayışından farklı melez bir tutum sergilemiştir.

Beuys'un işlerindeki melezleşmeyi, *Lavanta Filtresi* adlı işinde görmek mümkündür. Beuys süzülme sürecini, pamuktan yapılmış huni biçiminde bir süzgece döktüğü lavanta yağının buharlaşmasıyla simgelemiş; böylece, tinselliğin yetkinleşerek saflaşmasına ilişkin bir metafor yaratmıştır. Sızma sürecini ise, süzülen yağın, heykelin altında, yerle kesiştiği noktada yaptığı lekenin yavaş yavaş yayılmasıyla gerçekleştirerek, özümseme düşüncesinin yayılmasını, psikolojik ya da kuramsal sızmayı göstermiştir: “Süzülme ile sızma arasındaki fark, yağ damlalarının süzülerek atmosfere karışması ve yağın sızarak yayılma süresi ile ölçülebilir, iki süreç arasındaki bir başka fark da, süzülerek buharlaşan yağın, her şeye sinen kokusudur. Beuys, farklı işlevlere sahip olduklarına inanmakla birlikte, süzülme sürecindeki damlama ile sızma sürecinde gazlı bezin emme ya da tutma niteliğini, insan bedenindeki yaranın gazlı bezle sarmasıyla ilişkilendirmiştir.”⁴⁵

Beuys'a göre sanat bir eylemdir. Geleneksel sanat anlayışındaki sanatçı, sanatsal eylem ve sanat yapıtı arasındaki ayrımı kaldırmıştır. Beuys'un 'eylem' kavramı sanatçı-sanat edimi sanat yapıtı üçlüsünü tek bir çerçeve içinde birleştirir. Böylece Beuys'un çalışmalarındaki malzeme doğal konumuyla, herhangi bir dekoratif müdahaleye gerek kalmaksızın, doğrudan kavramsal bir iletişim aracı olarak yeni bir varlık alanına kavuşur. Beuys,

⁴⁴ Nancy Atakan, a.g.e., s.31,32

⁴⁵ Nancy Atakan, a.g.e., s.33

kendisinin adeta simgesi haline gelmiş gibi malzemelerle yaptığı düzenlemelerin yanında insanlarla sık sık sohbet etmiş, saatler boyunca siyaset, sanat ve toplumu ilgilendiren her türlü konu üzerinde tartışmalar yürütmüştür.

Beuys'un kendi bedenini kullanarak aktif içinde bulunduğu tinsel iletişim içeren eylemleri, sanatla yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırarak sınır tanımayan duruşu, melez bir karakteri gösterir.



21. Joseph Beuys, *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni*, 1974, New York'taki gösteriden.

Sanatçı, Amerikan yerlilerinin kanayan yarasına dikkat çekmek ve yarayı bir ölçüde hafifletmek için tasarladığı, *Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni* adlı gösterisinde bir *kır kurdu* ile aynı kafeste üç gün geçirmiştir. Gösteride ayrıca, malzeme olarak bir saman yığını, bir keçe paspas, bir üçgen, eldivenler, türbin sesi, bir el feneri ve bir borsa haber bülteni (Wall Street Journal) vardı. Başında aşağıya sarkan şapkası ile bir sirk karakterini anımsatan sanatçı, kimi zaman bir çoban, kimi zaman da sıradan bir insan gibi davranıyordu. Amerika'ya yerlilerle birlikte Orta Asya'dan geldiğine inandığı kır kurdunun ruhu, bir insanın anlayamayacağı kadar güçlüydü. Üçgen, bilinci simgelerken, türbinin sesi,

teknolojinin sınır tanımayan enerjisini ifade ediyordu. Depolanmış enerjiyi temsil eden el fenerinin yaydığı ışık gün içinde pilin azalmasıyla giderek soluklaşıyordu. Kahverengi eldivenler, Beuys'un ellerinin serbest hareketini ve ellerinin çok değişik araç-gereçleri kullanabilme yeteneğini simgeliyordu. Sanatçı eldivenleri kır kurduna atarak, ellerini simgesel olarak hayvana vermiş oluyordu. Borsa haber bülteni ise, bütünüyle satılabilir malların üretimine dayanan gücüyle paraya dayalı Amerikan ekonomisinin acımasızlığını simgeliyordu.³⁶

Beuys, bütün insan aktivitelerinin sanatsal tarafının sistematik yayılmasını ve bununla sanat ile yaşantı arasındaki köprünün kurulmasını amaçlamıştı. Beuys'a göre "İnsan düşüncesiyle, duyarlılığıyla, istemiyle - heykeldir." Kendini kuran, kendini yapan bir heykel. Düşünerek yarasını bulur, duyarak bu yarasını kavrayıp iyileştirmeye çalışır, istemiyle de tarihi perspektif içine alır.⁴⁶

Beuys'un başlıca malzemesi kendi bedeni olsa da, beden sanatından çok *eylem sanatı* kapsamında değerlendirilmektedir. *Beden sanatçıları*nın ondan farkı, asıl dikkatleri *bedene* çekmeleridir. Melez bir sanat biçimi olarak nitelendirebileceğimiz beden sanatında, insan bedeni, farklı gösterilerle insanın fiziksel, duyumsal, zihinsel, gizli gücünü ortaya çıkarmak için kullanılır. Yalnızca bir *fiziksel yapı* olarak değil, aynı zamanda *toplumsal yapı* olarak değerlendirilir.

1962'de Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch, Freud psikolojisine ve hareketli soyut resme gönderme yapan bir dizi kanlı gösteri düzenlemişti. Eylem adında çalışmasında sanatçının yardımcıları, izleyici önünde bir koyunun bağırsaklarını çıkarttıktan sonra, katarsis eylemi içinde olan sanatçının üstüne kan dökmüşlerdir. Bu eylemle

⁴⁶Alptekin Huseyin, "Saman-Sair", **Hürriyet Gösteri**, Joseph Beuys özel eki, Sayı: 133, 1991, s.6.

sanatçı doğal ama toplumsal açıdan baskı altında olan saldırganlığından kurtulmayı ummuştur.”⁴⁷

Bilindiği üzere, modernlik projesinde, gerek zihin gerek beden olarak insanın, merkezî bir otorite tarafından denetim ve gözetim altında tutulması esastı. 1900’lerin başından 1950’lere kadar, başta insan bedeni olmak üzere, sanatta figürün bastırılması, hatta sürgüne gönderilmesinin bununla da ilgisi olduğu söylenebilir. Bir postmodern sanat biçimi olarak beden sanatı, modernizmin bu yasağını geçersiz kılmıştır.

Fransa’nın sanayi kenti St. Etienne’de dünyaya gelen Orlan, çağdaş sanat dünyasında sıra dışı bir yere sahiptir. Orlan, “sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda” der ve üstlendiği bu kirli işi kelimenin en inanılmaz anlamıyla kendi vücudunu kullanarak yapar. *Etsel sanat* olarak adlandırdığı gösterilerinde, Orlan erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşunu eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir.⁴⁸

Ona göre etsel sanat, teknolojik olanaklarla gerçekleştirilen otoportre sanatıdır. Figürü sahiden 'bozma' ve 'yeniden oluşturma' arasında gidip gelir. Tanrıtanımazdır. Etsel Sanat bedeni dile dönüştürür. Dolayısıyla beden kelimedir. Hristiyanlığın tersine, acıyı kutsallaştırmaz: "Vücudumun yanıp açıldığını gözlemleyebilirim, acı çekmeden! Kendimi ta iç organlarıma kadar görebilirim. Sevgilimin kalbini görebilirim ve bu kalbin harikulade tasarımının genellikle çizilen sembolik biçimlerle hiçbir ilgisi yok. -Hayatım, dalağını seviyorum, ... pankreasına tapıyorum, uyluk kemiğin beni heyecanlandırıyor.”⁴⁹

⁴⁷ Nancy, Atakan, **a.g.e.**, s.41

⁴⁸ Kubilay Akman, “Orlan’ ın Süretleri”, Çev: Elif Gezgin
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html Erişim Tarihi: 30.05.2011

⁴⁹ Mehmet Yılmaz, a.g.e, s.304.



22. Orlan, *Ameliyat Edilmiş Lacan*,
5. Estetik Ameliyet Gösterisi, 8 Aralık 1991, Paris

Beden sanatının en önemli isimlerinden biri de Marina Abramoviç'tir. Abramoviç ortaya koyduğu çalışmalarıyla performanslarıyla fiziksel ve zihinsel potansiyelin sınırlarını zorlayan ve araştıran bir sanatçı kimliğini ortaya koymuştur. Bir beden sanatçısı olarak Abramoviç, bedenini acı verici süreçlere tabii tutan sanatsal projelerinde sanatın sınırları zorlamıştır. Abramoviç, tehlikenin sınırlarını zorlayarak kendini parçalara ayırmış, kırbaçlamış, buz kütleleri üzerinde vücudunu dondurmuştur. Performanslarının birinde alev alan bir perdenin altında boğularak ölme tehlikesi atlatmıştır.

Marina Abramoviç'in 1970'ler boyunca yaptığı performansları, fiziksel saldırganlık yoluyla, bedeni bilinçli bir durumdan bilinçsiz bir duruma taşımaya dayanmaktadır. Abramoviç performanslarında pasif bir rol üstlenir ve bedenini müdahalelere acık bir nesne olarak sunar. "Bilinçli bir durumdan arınmak amacıyla bedeni bir eylem alanı olarak kurarken, söz merkezli düşünme sistemlerinden olabildiğince uzaklaşır. Konuşmayı, ister kaset kayıtlarıyla ister doğrudan çok az kullanmıştır. Performanslarında çoğu zaman sesteki ve sözden arındırılmış ve bir nesne olarak kurulan beden, acı verici deneyimlerle fiziksel ve ruhsal yüklerinden kurtarılmaya çalışılır. İzleyici

ile etkileşime girerek gerçekleştirdiği gösterileri, rahatsızlık hissi uyandıracak görüntülere sahne olur.”⁵⁰

Abramoviç bedenine uyguladığı şiddetin amacını ve performanslarının dayandığı temel fikirleri su şekilde ifade eder: “Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek basıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet’e gittiğim, Aborijinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekliydi. Biz, batı kültüründe yaşayan insanlar çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta uzama ve atlama formuydu.”⁵¹

“Sanatçının gösterisinden önce, izleyiciler için galeriye yerleştirdiği “Ben bir nesneyim” yazılı not, öncelikle kendi dişiliği ve cinselliği arasındaki ilişkiyi sorgular. Aynı zamanda bir sanatsal nesneyi ya da eyleme dayanan bir işi seyretmek için eğitilmiş halkı, nesnelliği gösteren kadınla yüzleştirir ve izleyenleri kendi davranışlarını izleyen seyirciler durumuna sokar. Kadının pasifliği, kadının dişiliğiyle özdeşleştirilmiş mitlerden biridir ve bunun her zaman olumsuz bir anlamı vardır. Abramoviç bu “saçmalığı” kendi bedenini pasif hale getirerek ortaya koyar.”⁵²

⁵⁰ Gökçen Meryem Kılınç. **Bedenin iktidar kavramına karşıt bir öğe olarak vücut ve performans sanatında kullanılması**, Hatay, yüksek lisans tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2007, s.48

⁵¹ Pejic, Bojana (2002), “Bedende-Oluş Marina Abramovic’in Sanatında Tinsel/Ruhsal Olan Üzerine”, Anadolu Sanat, **Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı: 13, s.156.

⁵² Pejic, Bojana, *Age*, s.155



23. Maria Abramovic, *Sanat Güzel olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı*, 1975

1975'te sergilediği "Sanatçı Güzel Olmalı" adlı performansında Abramoviç önce saçlarını bildiğimiz şekilde tararken, birden hareketler hızlanır ve saldırgan bir hal alır. Bir taraftan da isinin adını sürekli olarak tekrarlar. "Sanatçı Güzel Olmalı adlı işi, çağdaş toplumumuzda kadını görmek istediğimiz biçimin, yine bir kadın tarafından bozuma uğratılmasıdır. Ayrıca Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı adlı içi, dişilik imgesinin bozumunun yanında, sürekli tekrarlanan sözcüklerle bir anlam yitimini de beraberinde getirir. Bu, sanatın neye benzemesi gerektiği konusunda burjuvazinin yarattığı yaygın 'mit'e karşılık ironik bir yaklaşımdır."⁵³

Abramoviç'in yanı sıra 1960'ların sonunda gündeme gelen Amerikalı sanatçı Vito Acconti bedenini sanatsal uygulamalarının merkezine yerleştiren Fransız sanatçı Gina Pane bedenlerine uyguladıkları şiddetle tanınan diğer sanatçılardır.

⁵³Gökçen Meryem Kılınç, a.g.e., s: 54.

Sanatta melezleşme eğilimleri, *yeryüzü sanatı*yla devam eder. Melez bir kimliği barındıran bu sanat, doğadaki toprak, kaya ve taş gibi malzemeleri sanat eserinin yapısına katar. 1970’lerde tüm batı ülkelerini etkileyen bu eğilim, resim, heykel ve benzeri disiplinler arasındaki sınırları kaldırırken, sınırsız malzemeyi barındıran çevreye yönelimli bir sanat hareketi olmuştur.

Bir tür *yerleştirme sanatı* sayılabilecek bu sanatta; toprağa gömme, doğada hendekler açma, çeşitli şekiller oluşturma, galerilerin içerisine toprak taşıma, taş ya da insan ürünü çevresel nesneler sergileme gibi birçok yol ve yöntem bulunmaktadır. Yerleştirme sanatının öncüsü olan yeryüzü sanatının ilk örnekleri, aynı zamanda enstalasyon sanatının ilk örnekleri sayılmaktadır.⁵⁴ Yeryüzü sanatında sanatçılar çalışmalarında 1960 yıllardaki yoğun endüstrileşme ile ortaya çıkan çevre kirliliğine karşı insanları duyarlı hale getirmek doğadaki canlılığı ve değişimi göstermeyi amaçlar.

Yeryüzü sanatı, doğa görüntülerini yeni unsurlar katarak değiştirmek, zaman zaman bozmak ya da koruyucu bir amaçla geliştirmek ve yeniden düzenlemek olarak ortaya çıkmaktadır. Doğanın kullanılmasının temel amacı, sanat nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmaktır.⁵⁵ Bu akımın sanatçılarına göre, doğadaki dönüşüm ve hareketlilik ile sanattaki dönüşüm ve hareketlilik ile eşdeğerdir. İnsanın müdahalesiyle dengesi bozulan doğanın yine insan elinden çıkma endüstriyel maddelerle eski güzelliğine kavuşturulamayacağını savunurlar.

Bu sanat akımının önde gelen isimlerinden Robert Smithson’a göre doğa, diğer tüm kavramları içine alan, onların temeli olan büyük güçtür. “Doğa ile oynanan tüm oyunlar, endüstri dünyası ve etkileri ile doğanın saflığı arasındaki ilişkileri irdelemiş, buna göre bir tavır ortaya koymuştur. Smithson, teknolojik yöntemlerle geliştirilmiş maddeleri, sanat eserlerinde kullanmaktan

⁵⁴Gökçen Öçalan, a.g.e., s.11

⁵⁵Nancy Atakan, a.g.e., .s. 80.

özellikle kaçınmıştır. Hatta kimi maddelerin, doğa ile girdiği ilişkiyi ortaya koyan eserler vermek için, demiri doğaya bırakmış, paslanmasını incelemiş, suyun toprakla buluşmasını sanat eseri niteliği kazandırarak insanlara sunmuş, başka maddelerin kömürleşme ve erime süreçlerini izlemiştir.”⁵⁶

Yeryüzü sanatçıları atölye, müze, galeri gibi sınırlı mekanlardan dışarı çıkma çabası içerisinde olmuşlardır. Daha sonra da doğada gerçekleştirilen belli bir sürelik ve kalıcılığı olmayan çalışmaların yaşamın kalıcı ve yıkılmazlığına karşı olmalarıdır. Diğer bir nokta da yapıt izleyiciye göre yoktur fakat geçici varlığı konusunda bağımsızdır. İzleyici onun tek tanığıdır, klasik yapıtlardaki gibi bir var oluş değildir bu.⁵⁷ Yeryüzü sanatında sanatsal malzeme ile doğaya uyumlu çalışma ve ikincisi doğadan sanata aktarma düşüncesinden hareket eder. Doğaya uyumlu çalışmada ‘sanat doğa içindir’ düşüncesi ile birlikte sanatsal biçimlendirme yolu seçilmiştir. Yani zaman aynı anda bir sanatsal etken de olmaktadır. “Smithson, hem galeri, hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakarak, müzelerin, sanatçıların yapıtlarını nasıl nesnelere ya da yüzeylere dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anılan olarak kutsallaştırdığını göstermiştir. Sanatçı ayrıca, temsil etmekten uzaklaşarak, doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik bir sanata yönelmiştir. Ona göre sanat, tıpkı doğa gibi, hem doğrusal değildir, hem de süreklidir. Smithson, doğayı, bütün kavramları biçimlendiren bir temel olarak görmeye başladığından, modernist sanat kuramı ile endüstri dünyası arasındaki iç içe geçmiş ilişkileri açığa çıkarabilmek için yeryüzünü araştırmaya başlamıştır.”⁵⁸ Bu hareketin sanatçıları teknolojinin dünyayı nasıl hükmedip dönüştürdüğünü ve dünyayı yaşanamaz bir hale getirdiğini ifade etmeye çalışırlar.

⁵⁶Gökçen Öçalan, Age. s.11

⁵⁷Özlem Heptunalı, **Günümüz Plastik Sanatlarda Yeni Sanat Yaklaşımları ve Bu Sanat Yaklaşımlarının Sanat Eğilimindeki Yeri**, İzmir, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2007,s.51

⁵⁷Atakan, Nancy. a.g.e. s.60

⁵⁸ Gökçen Öçalan, a.g.e., s.11



24. Robert Smithson, *Sarmal Dalgakıran*, 1969-70, kaya, kaya tuzu ve toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah

Smithson, geleneksel temsil düşüncesinden uzaklaşarak, doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik bir sanata yönelmiştir. Ona göre sanat, tıpkı doğa gibi, hem doğrusal değildir, hem de sürekli. “Smithson, doğayı, bütün kavramları biçimlendiren bir temel olarak görmeye başladığından, modernist sanat kuramı ile endüstri dünyası arasındaki iç içe geçmiş ilişkileri açığa çıkarabilmek için yeryüzünü araştırmaya başlamıştır. Sanatçı teknolojik ideolojiyi temsil eden biçimlendirilmiş çelik ya da dökülmüş alüminyum yerine, paslanabilen malzemeleri kullanarak, kötü kullanımın ve entropinin teknolojik dünyayı nasıl harabeye dönüştüreceğini göstermeye çalışmıştır. Teknolojinin gereklerinden biri olan geliştirilmiş maddeyi kullanmaktan kaçınan sanatçı, oksidasyon (hava ile karışma), hidrasyon (su ile karışma), kömürleşme ve erime süreçlerini irdelemiştir. Smithson'a göre hem taşlar, hem de sözcükler, bölünme ve kopma gibi dilbilimsel sentakslara (sözdizimi) sahiptirler. Sanatçı yeryüzü ile bir metni karşılaştırırken jeolojik zaman kavramını kullanarak, yer katmanlarının içinde bulunan malzemelerin içindeki mantıksız metinlerin de okunabileceğine inanmıştı. Sanat malzemesi olarak, galeri içine alınamayacak kadar büyük ya da satılamayacak bir nesne olan yeryüzünü kullanmasının temel amacı, sanat

nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmaktı.”⁵⁹

Atakan’ a göre yeryüzü sanatında Smitson’un yanı sıra, Christo ve Jeanne-Claude ikilisi, Richard Long ve Walter de Maria da öne çıkan işleriyle tanınmışlardır. Christo ve Jeanne-Claude belli arazi parçalarını ve binaları sarmalarken; Long doğa yürüyüşlerinde kayalarla yerleştirmeler yapmıştır. De Maria ise, bazen büyük kaya parçalarını yerlerinden söküp başka yerlere taşımış; bezen de yeryüzünde büyük oyuklar oluşturmuştur. Onun en bilindik işi, *Yıldırım Alanı*’dır. New Mexico’nun güneyindeki çok büyük bir havza içine, 400 paslanmaz çelik kazığı birbirinden 67 metre aralıkla dikine yerleştirerek 16 sıraya 25 sıralık bir ızgara sistemi oluşturmuştur. Zeminin engebeli olmasına karşın kazıkların tepeleri aynı düzlemededir ve uzaktan ancak tan vaktinde, güneş battığında ya da ışık oyunlarında algılanabilir. Bu örnekte de izleyiciler gerçek olayı ancak fotoğraflarla paylaşabilmişlerdir.⁶⁰



25. Walter de Maria, *Yıldırım Alanı*, 1977, paslanmaz çelik çubuklar, ortalama 6,29 cm, kapladığı alan 1.609,34x1.005,84 m, New Mexico

⁵⁹ Nancy Atakan, a.g.e., s: 61.

⁶⁰ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir, 2008, s, 65.

2.4. YOKSUL SANATTA MELEZLİK

Yeryüzü sanatı gibi melez bir kimlik taşıyan ve 1960'ların sonlarında İtalya'da ortaya çıkan *yoksul sanat (arte povera)*, plansız endüstrinin yıkıcı etkisine dikkat çekmek, gerekirse karşı çıkmak gerektiğini savunur. İnsan-kültür-doğa üçgenindeki ilişkileri tekrar tartışan bir olgu olarak gündeme getiren bu hareketin sanatçıları Amerikan hegemonyasına, tüketim ve endüstri toplumuna karşı bir güç oluşturma gerektiğini dile getirmişlerdir. “Düşünsel ve tasarımsaldan kaçınarak, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedefleyen bu sanatçılar, sanat nesnesi yerine, yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymak istediler. Yoksul Sanat, yapıtta kullanılan malzemenin yoksulluğuna odaklanmış, geleneksel ve pahalı tekniklere, sanat eserinin alınıp, satılmasına karşı çıkmışlardır. Bunun yanında yapıtın düşünce yanıyla, nesnenin fiziksel özellikleri ve değişkenliği ile ilgilenmişlerdir.”⁶¹

Sanatçıların eserleri o güne kadar mevcut olan klasik sanatlar kültürüyle örtüşmüyordu. Bu akımın Sanatta kullanılan malzemenin seçimi, onun kullanım şekli ve oluşturduğu yan anlam bu akımın yönünü belirledi. Karşı oldukları toplumsal değerlerle zıtlık oluşturması açısından, kullanılan malzemenin basit, ham halde, su, toprak gibi doğada bulunan, masrafsız, kısaca “yoksul” olması gerekiyordu.

“Yoksul Sanatta sanatçılar estetik amaçlı imge ve biçimi yadsıyarak sanat yapıtının özündeki düşünceyi vurgulamışlardır. Açık havada doğaya müdahale ederek çalışmalarını oluşturmuşlardır. Karın rengini değiştirmekten, çölde bir çizgi çekmeye, yeryüzünün büyük parçalarını yeniden düzenlemelere, ırmakların donmuş yüzeylerini çeşitli desenler oluşturacak şekilde kesmelerine kadar geniş bir yelpazede yapıtlarını oluşturmuşlardır.”⁶²

⁶¹ Nancy Atakan, a.g.e., s.38

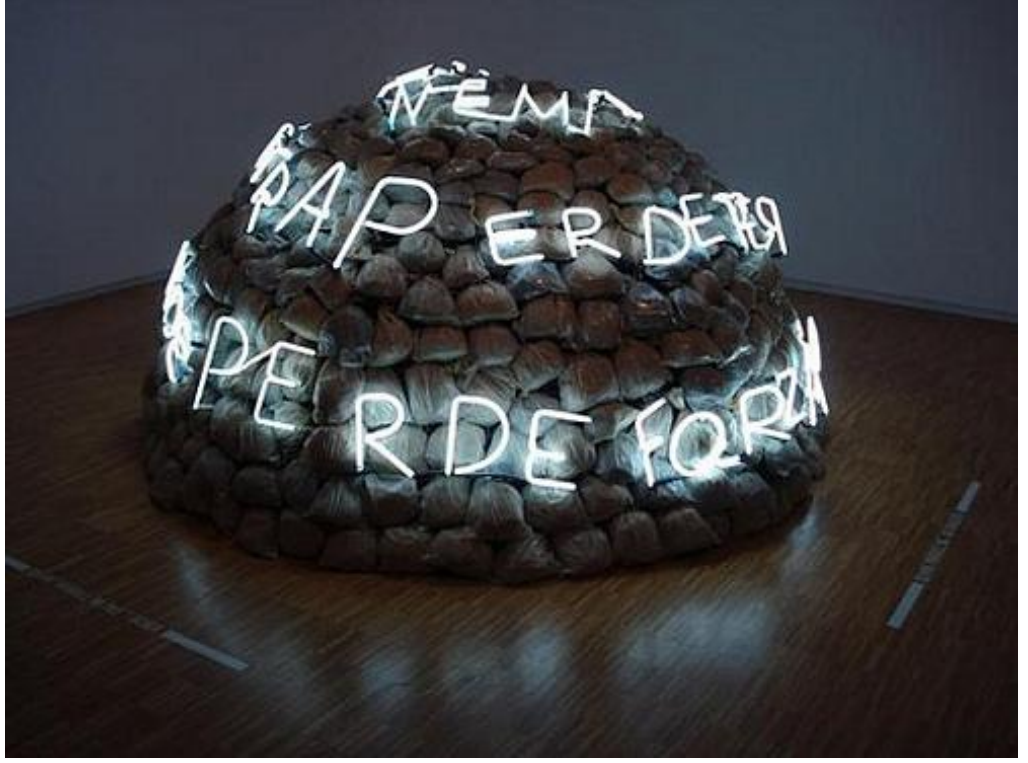
⁶² Özlem Heptunali, a.g.e., s.53

“Sanatın, yaşam sanatım öğrenmek için deneysel bir durum işlevi gördüğü inancını John Cage'le de paylaşan Celant, sanatçıların,kendi doğal hareketlerini, belleklerini ve bedenlerini deneyimleyip anlayabilmeleri için, bakır, toprak, su, ırmak, kar, ateş, ot, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, yerçekimi, ağırlık, büyümek ve yükseklik gibi yaşayan maddeleri düzenleyen bir büyücü/simyacı olması gerektiğini savunuyordu. Celant'a göre sanatçının bunu yapabilmesi için doğayı algılaması, duyumsaması, soluması, gezmesi, anlaması ve doğayla ilişkiye geçmesi zorunluydu ve kendisine zorla kabul ettirilmeye çalışılan toplumsal sistemin üstesinden ancak böyle gelebilirdi.”⁶³

İtalyan sanatçı Mario Merz sanatçının kültür ile organik dünya arasındaki aracılık işlevini gösterebilmek amacıyla, doğal öğeler ile kentsel kültürü kaynaştırmıştı. “Merz bir göçer gibi farklı yerlere giderek sınırları aşmış ve çalışmalarında yerli malzemelerden yararlanarak ulusal, kültürel ya da ideolojik sınırları aşındırmıştır. 1968 tarihli *Giap İglu*'da görüldüğü gibi Merz, insanı dış dünyadan koruyan bir efsanevi yapı olarak temel iglu biçimini, soyut göçer kavramı ile ilişkilendirmiştir. Doğadaki sürekli değişimi simgeleyebilmek için, her sayının önceki iki sayının toplamına eşit olduğu Fibonacci dizisi biçimindeki neon ışıklarından yararlanmıştır. Merz bu sayı dizilerini 1971 tarihli *İglu*'da olduğu gibi, iguana, timsah ve gergedanla birleştirerek, ilk çağı dile getirmiştir. Merz çalışmalarında bütün simgelerin doğaya eşit olduğunu göstermeye çalışmıştır.”⁶⁴

⁶³ Nancy Atakan, a.g.e, s 39

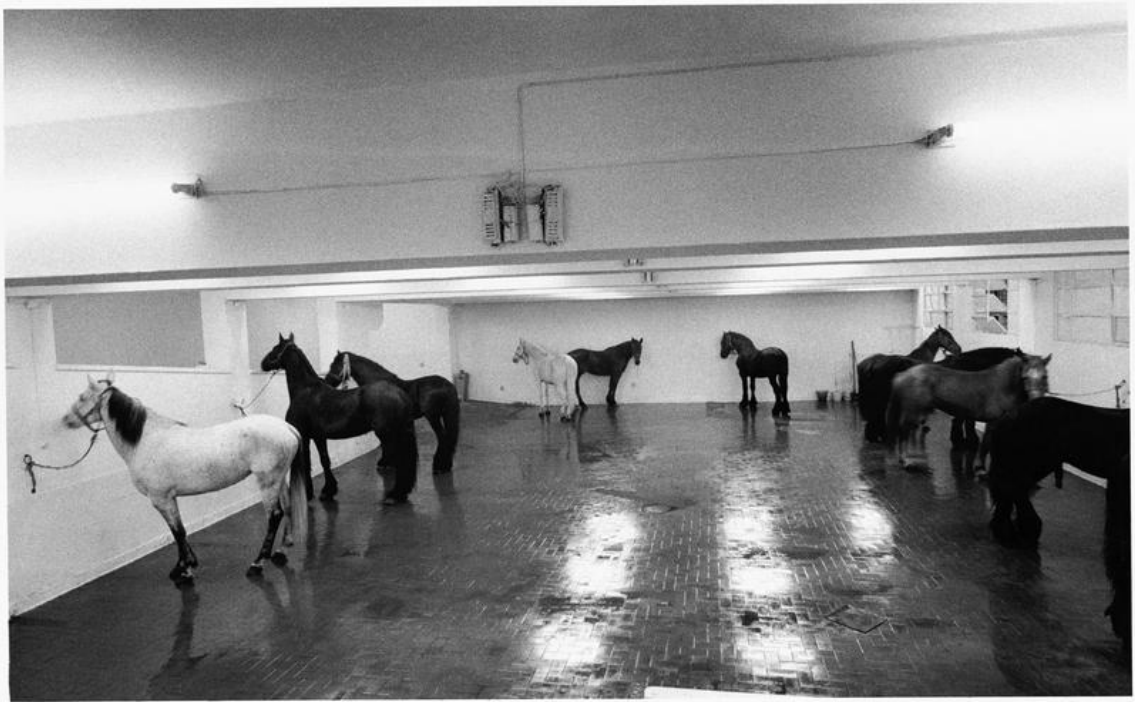
⁶⁴ Nancy Atakan, a.g.e, s.39



26. Mario Merz, *Giap İlgusu*, 1968, borular, kümes teli, neon tüpler ve toprak, pompidou müzesi, Fransa

Yunan sanatçı Jannis Kounellis, birey ile doğa arasındaki bağı irdeleyerek, sanat deneyimini daha gerçek kılmıştır. “Sanatçının belki de gerçekleştirdiği en devrimci eylemi, 1969'da Roma'daki Attiko Galerisinde 11 canlı atı birbirinden eşit aralıklarla yan yana yerleştirmesidir. Kounellis bu çalışmasıyla bir sanat yapıtının doğadaki herhangi bir nesneden farklı olmadığını göstermiş, ayrıca, insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır. Sanatçı, kültür ile organik dünya arasındaki uçurum üzerine bir köprü oluşturabilmek için, çalışmalarına, ceza ve arınma ile ilişkilendirilen ateş gibi günlük yaşamın sıradan malzemelerini katmıştır. Kounellis 1967'de gerçekleştirdiği *Pamuk Heykel*'de, kültürün hapsettiği doğayı, karanlık, dayanıklı ve sert çelik levhaların içine hapsettiği yumuşak ve yok olabilen beyaz pamukla simgelemiştir.”⁶⁵

⁶⁵ Nancy Atakan ,a.g.e., s.40



27. Yannis Kounellis, *Cavalli*, 1969, canlı atlar, Attico galerisi, Roma

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MEDYA SANATLARINDA MELEZLEŞME

İletişim teknolojileri, içinde yaşadığımız gerçek dünya ile ilişki kurma biçimlerini değiştirmiş ve dönüştürmüştür. 20. yüzyılın başlarında sanat dışı nesnelerin sanatın içerisine girmesi ve akabinde nesne-kavram ilişkisinin sanata dâhil edilmesiyle, sanat algılayışını değişmesine olanak sağlayan melez yaklaşımlar; gösteri (beden) sanatçılarının fotoğraf ve video kameralarını amaçları doğrultusunda devreye sokmalarıyla yeni bir aşamaya geçmiştir. Burada, analog dünyadan dijital dünyaya bir geçiş söz konusudur. Bu durum teknolojinin sanat üzerindeki etkilerinin yeni bir melezleşme ilişkisinin ortaya çıkarmasına iyi bir örnek teşkil eder. Çünkü kavram ve imgelere yüklenen anlamlara eşlik eden 'ses ve görüntü'ler devreye girecektir.

Endüstri ve teknolojinin de yardımıyla bireye gündelik hayatını ve hatta hayatın vazgeçilmezleri arasında yerini alacak olan teknoloji, sanatın bir kurgu olarak düzenlemesi için gerekli ortamı ve imkânı sağlamıştır. Seri üretime dayalı heterojen yapılarıyla, bu teknolojiler melez çalışmaları çeşitlendirmişlerdir. Bilgisayar teknolojisini Sanatta girmesi, sanatçının bilgisayarı elindeki bir fırça gibi kullanmasını sağlayacak ve gündelik hayat üzerindeki etkisini sanatta yansımalarını görmek mümkün olacaktır. Bilgisayar teknolojisi kısa sürede farklı birçok disiplinde yerini almıştır.

Modern çağ endüstrisinin ve teknolojinin sanat ve sanatçıya kolaylık getirmesiyle artık üstün bir el becerisi, sanatçının yetenekleriyle değil bilgisayar programlarıyla elde edilebilen rastgeleleştirme işlemleriyle de üretilebileceğini gösterebilmektedir.

Walter Ong, günümüzde yeni iletişim teknolojileri ile yaşantımıza giren telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik teknoloji, ses kayıt araçları ile 'ikincil sözlü kültür çağının' yaşandığını ileri sürmektedir: "Bu kültür, sözlü

konuşma kalıplarını kullanmaktadır. Yazı ve metinden alınan sözlü nitelikler, konuşma diline dönüştüğü için ‘ikincil sözlü kültür’ adını almaktadır. Kültürde egemen olan yalnızca yazılı-sözlü dil değildir; resimden hiyeroglif, alfabeden televizyona kadar her iletişim aracıyla kültür yeniden oluşturulmaktadır. Yirminci yüzyıl başlarından itibaren kitle iletişim araçlarından radyo, sinema ve televizyon aracılığıyla anlatı yapısı yine sözel boyuta dönüşmektedir.”⁶⁶

Çağdaş dünyada neredeyse tümüyle görselliğe dayanan kültürel bir yapı ile karşı karşıyayız. Bu yüzyılla birlikte, görsel imgelerle dolu bir kültürün egemen olduğu dünyada yaşamaktayız. Çevremiz gazete, dergi, afiş, televizyon, sinema, video gibi araçlarla üretilen imgelerle çevrilidir. Dil gibi her araç da düşünceye, ifadeye ve duyarlılığa yeni bir yönelim kazandırarak, yeni bir söylem tarzının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Günümüz sanatının geldiği boyutlar hızla değişmektedir. Her geçen gün yeni teknolojilerin üretilmesiyle hem günlük hayatımız içinde hem de sanat dünyasının içinde değişimler yaşanmaktadır. Bu değişimler sadece görme biçimlerimize değil, duyularımızın tepkilerine, yaşam tarzımıza, sosyal değerlerimize ve gündelik hayatımıza yön vermektedir. Yaklaşık bir yüzyıldır teknoloji ve sanatın yakın ilişkisi, sanata hem konu bazında hem teknik bazda farklı etkileri olmuştur.

Sanat üretimine olanak sağlayan şey teknolojidir. Toplama baktığımızda yağlı boya, resim, fresk emaye, mozaik, baskı grafiği, seramik, heykel vb. gibi üretim şekillerinin hepsi teknik gelişmenin sonuçlarıdır. Bu daha az karmaşık görünen noktadan daha karmaşık bir noktaya geçtiğimizde bilgisayarla karşılaşırız. Kompleks bir yapıya sahip olan bilgisayar ilginçtir ki sanatçıya tek bir tuşa basarak erişilebilecek bir duyarlılık, çeşitlilik ve kolaylık sağlamıştır.

⁶⁶, Walter J. Ong, 1995, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çeviren: Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yayınları.

Huyssen'in de belirttiği gibi: "Avangard sanatın doğuşunu başka hiçbir faktör teknoloji kadar etkilemedi ki teknoloji sadece sanatçıların hayal gücünü ateşlemekle kalmadı (dinamizm, makine kültü, tekniğin güzelliği, konstrüktivist ve prodüktivist yaklaşımlar) sanat eserinin içine işledi sanat nesnesinin bizzat dokusunun teknoloji ve belki de teknolojik hayal gücü tarafında istilas, kendini en iyi kolaj, asamblaj, montaj ve fotomontaj gibi sanatsal uygulamalarla gösteriyor; teknolojik hayal gücü asıl tatminini fotoğraf ve filmde, yani sadece yeniden üretilmeyen, tamamen mekanik olarak yeniden üretilmek için tasarlanmış sanat formlarında buldu."⁶⁷

20. yüzyılda gelişen ve güçlenen teknoloji toplumsal yapıda değişimlere yol açmış, toplumun hem maddi hem de manevi değerlerini keskin bir şekilde değiştirmiştir. Tabii sanatsal alan da ilerleyen teknolojinin etkilerinden doğal olarak etkilenmiştir.

Nicolas Bourriaud' a göre, "ikinci dünya savaşından bu yana meydana gelen her türlü teknolojik yenilik sanatçılarda bu türde, son derece birbirinden farklı tepkiler doğurdu. "bu tepkiler hakim üretim biçimlerinin benimsenmesinden ne pahasına olursa olsun resim geleneğinden bir milim sapmamaya kadar uzanıyordu. Bununla birlikte en verimli düşünceler, eleştirel biçimlerinden vazgeçmeden, yeni araçların sunduğu olasılardan yola çıkarak çalışan, ama onları teknik olarak temsil etmekten de kaçınan sanatçılar tarafından yaratıldı."⁶⁸

Bourriaud teknoloji ve sanat arasındaki ilişkiye değinirken "Teknoloji, sanatçı için ancak ve ancak, onu ideolojik bir araç olarak kabul etmek yerine, onun etkilerini göz önüne aldığı zaman anlam taşır. Sanat/ teknik ilişkisi pek çok çağdaş uygulamanın yapısını belirleyen işlemsel gerçekliğe alabildiğine elverişli görünüyor; işlemsel gerçeklik, sanat yapısının, geleneksel seyredilebilecek nesne

⁶⁷ Andreas Huyssen, (1988), "Saklı Diyalektik: Avangard–Teknoloji-Kitle Kültürü", (Çev. Serdar Erener), **Defter Dergisi**, Sayı 7, s.62

⁶⁸ Nicolas Bourriaud, (2005), **İlişkisel Estetik**, Çev: Saadet Özen, Bağlam Yayıncılık, Ankara.s.108.

olma işleviyle, sosyo-ekonomik alana az ya da çok bağlanabilirliği arasında salınması olarak tarif edilebilir. Bu tür uygulamalar, en azından sanatla teknolojiyi birbirine bağlayan temel çelişkiyi açığa vurur.”⁶⁹

Burnett, teknolojinin sanat üzerindeki etkilerine ve sanatçının görme biçimini nasıl değiştirdiğine ilişkin olarak; “İmgeler insanların kendilerini görme biçimlerini değiştiren, artık kendilerini birey olarak değil, *melez personlar* olarak görmelerine yol açan ve kimliğin artık tek bir yeri, nesneyi ya da kişiyi mesken tutmadığı teknolojik bir zekâyı temsil ettiğini ifade eder. İzleyiciler içinde bulunduğum melez mekânlar, fiilen, hayatta kalmak için angaje oldukları iletişim ve etkileşim düzeylerinin çokluğuyla başa çıkmak için geliştirdikleri yetkinliği ve esnekliği yansıtmaktadır aslında.”⁷⁰

Flusser, modern toplumun en belirgin özelliği teknik görüntüler üzerine kurulu bir yapısının olduğunu belirtir. Bu görüntüler, genel olarak fotoğraflık görüntülerdir; bunlar gerçeklikten dolaysız olarak kopya edilmişlerdir. Modern Çağ’da görüntüler, bireyle dünya arasında bir bağ kurma işlevine sahiptir. “Bu çağın insanı, kendi ürettiği görüntülerle dünyaya hükmettiğini sanır, oysa bu hükmetme oldukça aldatıcıdır. Çünkü görüntüler: “Dünya hakkında bilgi verici haritalar olmaları beklenirken birer perde durumuna dönüşürler. Dünyayı insana sunarken, kendilerini açıklanması istenen dünya yerine koyarak, onu da “yeniden sunmuş” olurlar. Böylelikle insan kendi ürettiği görüntülerin bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlar. Dolayısıyla onları açıklanması istediği dünya üzerine tekrar geri yansıtır. Sonuç olarak içinde yaşanılan dünya da, bir görünüm ve durumlar bağlamına dönüşerek “görüntüsel” bir hal alır.”⁷¹

⁶⁹Nicolas Bourriaud, a.g.e., s: 109,110

⁷⁰Ron Burnett, **İmgeler Nasıl Düşünür?**, çev. Güçsal Pular, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2007:34, 35

⁷¹Flusser, Vilem (1991), **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev. İhsan Derman, İstanbul: Ağaç Yayıncılık,s,13.

Modern görüntü teknolojisi insan aklının tezahür edemediği sonuçlar doğurmuştur. Görüntü teknolojisindeki gelişmeler görme şeklimizi değiştirmiş ve yaratıcılığımız için yeni bir motivasyon ortaya koymuştur. Görme tekniklerinin değişmesiyle sanatçının teknik düşünme mekanizması da değişikliğe uğramıştır. Eskiden yağlı boya, tuval vb. malzemelerle düşünen ve bunlara göre görüntü üreten sanatçı artık fotoğraf makinesi ve kamera gibi araçlar üzerinden yaratacağı görüntüyü tasarlamaya başlamıştır.

Desenlerin bilgisayar ortamında çizilebilmek, kısa bir sürede boyama yapıp ekranda görebilmek, görüntüyü televizyon ekranı gibi bir ortama aktarabilmek, bilgisayarı zamanımızın en önemli aracı haline getirmiştir. milyarlarca renk olanağı, çizim ve renk sorunlarının düzeltilmesi, görüntülerin istenildiği gibi değiştirilmesi, resmin belirli kısımlarının büyültülüp çoğaltılması gibi büyük imkanlar sanatçıya büyük kolaylıklar sağlamıştır.

Bilgi çağının yarattığı bilgi birikimi sanatçıya yeni ilham kaynakları sunmuştur. Teknolojinin geliştirdiği iletişim araçlarının kazandırdığı malzeme zenginliği diğer toplumların kültürü ve sanatı hakkında edinilen yeni bilgiler, birçok akıma neden oluş buda form ve stil açısından geniş bir çeşitliliğe neden olmuştur. Nesneyi ve insanı bilim aracılığıyla incelemek sanatçıya yeni ufuklar açmıştır. Kompleksleşen teknoloji form, stil ve ifade araçlarında çeşitlilik sağlamıştır.

Çağdaş sanat, günümüzde her zamankinden daha fazla yaşam biçimleri ve yaşayış tarzlarına yakındır. Bu yakınlık sonucunda da teknoloji sanatın, sanat da teknolojinin içine girdi. Teknolojinin gelişimi ile üretilen yeni ürünler, çağdaş sanat eserlerinde, sanatçılar tarafından kullanılmaya başlandı. “Endüstriyel toplumda da üretilecek malların, kitlelere beğendirilme dürtüsü, estetik kaygıyı ön plana çıkarırken, teknolojinin sanatla birleşmesi sonucu tasarımların kullanım kolaylığı sağlaması, yeni nesil sanatçılara değişik iş sahaları yarattı. Sanat ve teknolojinin bu kadar iç içe girmesi, bazı

insanların kafasında sanatçı, bilim adamı ve teknik adam arasındaki sınırları oluşturan özelliklerin kaybolup sanatçı kimliğinin gelecekte ortadan kalkması düşüncesine saplanmalarına sebep olabiliyor.”⁷²

“Geçtiğimiz yüzyılın teknoloji açısından daha hızlı yol alması, malzeme zenginliği patlamasına sebep oldu. Sürekli olarak kendini yenileyen sanat, teknikleri karıştırarak yeni oluşumlar aramaya başladı. Teknoloji, gelişimiyle bu yeni oluşum arayışına katkı sağlamaya devam ediyor. Sanatçılara, firmaların sponsorluk yapmaları ve yeni geliştirilmiş malzemeleriyle desteklemeleri sanatın yenilenmesine de yardım ediyor. Plastik sanatlar yaratıcı olmaları ve kalıcı yapıtlarıyla kendilerini kanıtlamış vazgeçilemez sanatlardır. Yaşamına devam eden sanatın içinde teknoloji yeni yapıtlarda bir alet, gelişiminde ise insan yaşamı sanatla birleştiren bir bağlaçtır. Sanatsa her teknolojik ürünün içinde vardır.”⁷³

⁷² R. Berkay Kızıltan, “Sanatta Teknolojinin, Teknolojide Sanatın Yeri”, <http://www.belgeler.com/blg/fmc/sanatta-teknolojinin-teknolojide-sanatin-yeri>

⁷³ R. Berkay Kızıltan, *a.g.e.*

3.1. FİLM SANATLARINDA MELEZLEŞME: VİDEO VE SİNEMA

Sanat tarihine bütünden, genel bir bakış açısıyla yaklaştığımızda göreceğimiz en net sonuç, resmetmeye başladığımız hareketli nesneleri tiyatral bir hava içerisinde iki boyutlu yüzey üzerinde hareketsiz, durağan bir şekilde resmetme olayıdır. Bu geleneksel resim anlayışımız içerisinde; çizmek boyama, kazımak v.b. tekniklerle başlayan süreç kamera obscura ile beraber fotoğrafın keşfine kadar devam etmiştir. Hareketli olarak görüntüyü kaydetmek için yapılan çalışmalar sonucunda sinema aygıtı, teknik bir buluş olarak ortaya çıkar ve başlangıçta kendisinden önceki sanatların kimi özelliklerini olduğu gibi kullanan sinema, diğer sanatlara göre kısa sürede gelişmiş, kendisine özgü özellikleri olan bir sanat dalı haline gelecektir. Bu süreç oluşumu öncesi yaşamımızda hareketli olan ‘şey’ler tekniğin olanağında geliştirmeye başlama sürecimiz endüstri devrimiyle birlikte yüzey üzerine farklı bir resmetme tekniğinin bulunuşuyla, ışığın doğasına ve tekniğine uygun davranarak sanatta büyük bir katkının, değişimin ve kırılmanın sebebi olmuştur. Bu durumu Levent Kılıç şu şekilde ifade eder: “Fotoğraf adıyla bilinen bu yeni resmetme tekniği, belli bir alan içinde sınırlı kalmayarak zaman içinde, yeni ortamlara (sinema, video) ulaşmıştır. Fotoğrafın ortaya çıkışının tarihsel, teknolojik ve kültürel koşulları önemlidir. Fotoğrafı anlayabilmek için ise ışığın doğasını anlayarak, ışığı yönlendiren teknik süreçleri bir bütün olarak görmek, bu bütünün içindeki süreçleri ve detayları keşfetmek gerekir. Bu labirentler içinde dolaşırken, insanoğlunun ışığın doğasına uygun davranarak, fizik ve kimya bilimleri doğrultusunda yüzey üzerinde elde ettiği görüntüyü fotoğraf, film, video ve bilgisayar ortamına nasıl taşıdığının yaratıcı süreci görülür”.⁷⁴ Söz konusu yaratıcı süreci, farklı duyu organlarının olanaklarının bir sanatsal bir katman olarak sanat nesnesinin ortamında yer alışı, ister istemez bir ‘melez etkileşim alanı’ ortaya koymuştur.. Ses ve görüntü gibi melez oluşumların sanata dahil

⁷⁴Levent Kılıç, **Fotoğraf Ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2008:

edilmesi video ve sinemanın sanatla teknolojinin yardımıyla gerekli ortam ve imkan tanımıştır. Video sanatı büyük bir ivme kazanması televizyon ve sinemanın aksine görüntü ve ya ses verilerinden oluşan analog veya dijital ortamlarda saklanabilen hareketli imgelere dayalı sanatsal işlerin bir alt türünün de oluşmasına imkan tanımıştır.

Zamanımızın en önemli sanat disiplinlerinden başında sinema sanatı gelmektedir. Sinemanın diğer sanat dallarından farklı ve daha güçlü kılan ışık, hareket, gerçeklik izlenimi ve birleştirme özellikleridir.

Sinema, filminden gelen şeffaf ışığın düz beyaz perdeye teknik olarak yansımasıdır. Sinemayı öteki grafik sanatlardan ayıran en temel özellik ise harekettir. Hareketin kazandırdığı bir çok özellik vardır; diğer disiplinlerde olmayan. Hareket aracılığıyla zaman içinde bir öykü anlatmak, dönüşümler ve gerilimler yaratmak olanaklı olabilmektedir. Devinimli görüntünün ses efektiyle birlikte sergilenmesiyle, sinema gerçeklik izlenimini en güçlü biçimde veren sanat ünvanı alır. Sinemayı öteki görüntü sanatlarından ayıran temel özellik ise değişik zaman ve mekân parçalarını yansıtan görüntülerin bir filmde istenen uzunlukta ve sırayla art arda birleştirilebilmesidir.

Hareketli tuvaler olarak adlandırabileceğimiz “Sinema imgeleri, resim sanatındaki tuval gibi iki boyutlu bir düzlemi, yani sinema perdesini mekan tutmuş olsalar da, tuvaldeki akrabalarından farklı olarak, gözlerimizin önünde hareket ederler. Sırf bu özelliğiyle bile, bir sinema filmi çok daha inandırıcı bir yanılsama yaratır. Sinemanın bir başka üstünlüğü de kitlesel bir sanat olmasıdır. Bir film, aynı anda, bir sürü mekanda milyonlarca insana kolayca seslenmekte, onları etkisi altına alabilmektedir. Bu, teknolojik devrimin bir sonucu olarak, daha önce hiçbir sanat dalının yakalayamadığı bir başarıdır.”⁷⁵

Diğer sanat dallarından farklı olarak sinemadaki melezliğe değinen Yılmaz, sinema sanatında saflığın mümkün olmadığına vurgu yapar.

⁷⁵ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 323

Yılmaz'a göre, "Modern sanatta, özellikle de resim ve heykelde çok önemsenen, ancak doğası gereği sinemada mümkün olmayan bir diğer ilkeyse saflık ve bununla bağlantılı olan soyutluktur. Sanatta saflık, öncelikle 'sanat-dışı' her şeyin sanattan kovulması ve bununla da kalmayarak, her sanatsal disiplinin diğer sanatsal disiplinlerden arındırılması demektir. Örneğin, saflaşmanın zorunlu sonucu olarak soyut bir resim, 'doğal nesneleri çağrıştıran her türlü görüntü'den mümkün olduğunca kurtarılmış, üzeri boyadan ibaret hale getirilmiş bir yüzeydi. Kabul etmek zorundayız ki, insanlıkla yaşıt olan resim ve heykelde 1910'larda bu gibi sorunlar tartışılırken, sinema diğer sanatlara tutunarak ayağa kalkma çabasıındaydı."⁷⁶

Melez bir yapı teşkil eden ve diğer tüm sanat dallarını etkileyen sinema, Yılmaz'ın sinema için saflık ve sadelik üzerine söylemlerine örnek olarak gösterdiği Sinema kuramcısı Rudolf Arnheim, eğer sadelik bir sanat yapıtında her şeyin açıkça ortaya konmasıysa, sinemada da sadelikten söz edilebilir. Ona göre sadelik, açıklık demektir. Sinemadaki sadelik, bildiğimiz soyut sanattaki sadelikten, saflıktan farklıdır. Yılmaz, bir filmin sadece kendisi için varolan saf bir estetik nesne olması kendini vareden koşullar yüzünden olanaksız olduğunu, bağımlılığın sinemada çok daha belirgin olduğunu ifade eder. "Maleviç, Mondrian, Brancusi ya da 1950'lardaki sanatçılar gidilebilecek son noktaya kadar gitmiş ve doğal nesneleri tamamen kaldırıp atmaya başarmışlardı. Oysa sinema, modernist sanatın kapı dışarı ettiği şeyler -figür, betimleme, resimleme, öykü, derinlik yanılsaması vs olmadan yapamaz. Sinema, modernistlerin sürgüne gönderdiği şeylerin yeni yuvasıdır. Plastik sanatlardaki modernist iddiaların aksine, bir filmin sadece kendisi için varolan saf bir estetik nesne olması kendini var eden melez koşullar yüzünden olanaksızdır. Sanatsal disiplinlere ait eserlerin sadece kendilerinden ibaret estetik nesneler olmadığına ve her yapıtın mutlaka başka insanlara muhtaç olduğuna inanıyoruz, ama bu karşılıklı bağımlılık, sinemada bu durum oyuncularla, yönetmenle, kurgucuyla ses-görsel efekt yönetmeleri, bir çok

⁷⁶ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 324

asistan, grafiker ve film montaj görevlileri v.s. sayabileceğimiz çok sayıda bağımlılık belirgindir.⁷⁷

Günümüzde sinema, konuşma ve yazı dili gibi başlı başına bir dili oluşturur. Sinema dilinin sözcükleri ise melez görüntüler ve seslerdir. Yılmaz'a göre, "Hangi tür film olursa olsun, hepsi bir şeyler anlatır, seslendirir, gösterir, ima eder; ancak kullandığı dil, ne romanın, ne tiyatronun, ne de resim ya da müziğin dilidir. Bu saydığımız sanat türlerini bünyesine alır ve elekten geçer gibi kendine ait kılarak kendine ait melez bir tarz oluşturur. Sinemanın kendine özgü bu gösteriş ve seslendiriş tarzı içinde yer alan melez anlatım olanakları içerisine anlatma, gösterme, iletişim kurma ve anlam üretme aracı olarak sinemanın bir dili olduğu anlamına gelir. Resmin, romanın, tiyatronun ya da müziğin bir dili varsa, o zaman sinemanın da bir dili olmalı ve özetle, resmin dili birtakım renk, çizgi ve lekelerden; romanınki sözcük ve olaylardan; müziğinki alçaklı yüksekli sıralanmış, zamana yayılmış tınılardan; tiyatronunkiyse sahnede gördüğümüz ve işittiğimiz her şeyden oluşur. Sinemada bu saydıklarımızın hemen hepsini görür ve işitiriz; ama yine de bir sinema salonuna gittiğimizde, izlediğimiz şeye roman, resim, müzik ya da tiyatro değil, melez şeffaf arka planıyla tek bir isimle altında 'sinema yapıtı' ya da 'film' diyoruz.⁷⁸

Yılmaz, sinemanın beş önemli enformasyon kanalından oluştuğunu bunların Görsel imge, Basılı ve diğer Grafikler, Konuşma, Müzik ve ses efektleri olduğunu, bunların bir filmin bir şeyler anlatmasına olanak sağlayan vazgeçilmez elemanlar olduğunu vurgular. "Bunlar içinde kesintisiz süren temel eleman, önceliklerine/ imge ve onun ardından ses efektleridir \ diğerleri uzun ya da kısa sürelerle susabilir. Bunların hepsi filmin bir şeyler anlatmasına olanak sağlayan vazgeçilmez elemanlardır. Kurgu (montaj) bütün bu elemanların belli bir bağlamda birleştirilmesi işidir ki bu da film teknolojisinin en

⁷⁷ Mehmet yılmaz, a.g.e., s. 325

⁷⁸ Mehmet yılmaz, a.g.e., s. 325

önemli aşamalarından biridir. İki parça, ya üst üste bindirilerek (zincirleme, ikizleme, çoklu görüntü şeklinde) ya da uç uca eklenerek birleştirilir. Birinci seçenek, seslerin birleştirilmesinde en çok kullanılan yöntemdir. Bu yolla gürültü, konuşma ve müzik üst üste bindirilerek aynı anda sunulabilir ve kulak bunları rahatlıkla ayırt edebilir. Görüntülerse neredeyse her zaman ikinci seçenikle birleştirilir.”⁷⁹

Günümüz sanatı sanatçıları Bienaller başta olmak üzere ve benzeri etkinlik ve sergilere genel bir bakış açısıyla yaklaşıldığında düşüncelerini iki boyutlu malzeme üzerinden (heykelle disiplini dışında) anlatan sanatçı, çalışmalarının anlatım olanaklarını hızlıca ve sağlam bir şekilde değiştirip yerini video ve benzeri dijital teknolojinin olanaklarından faydalanan sanatçılara çoğalarak bıraktığını görüyoruz. Yılmaz’a göre bu yöntemin ilk kıvılcımlarıysa Sony firmasının (Sony Portapak model) 1965’te taşınabilir video kamerayı piyasaya sürmesiyle ortaya çıkmıştır. Daha önce fluksus hareketi içinde gördüğümüz Kore asıllı Amerikalı Sanatçı Nam June Paik, video sanatının öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir.⁸⁰ Paik “Televizyon görüntüsü üzerinde yapılan ilk denemeler, Nam June Paik’in 1960’larda ekrandaki görüntüye, imgeye mıknaatısla müdahale etmesinden, mıknaatıs yardımıyla bozmasından ve kayıt edilmiş bir video bandını oynatırken görüntünün zaman hızına elle yapılan müdahalelerinden oluşur. Paik, daha sonraları videoyu 1980’li yıllarda bütün dünya üzerinde 50 milyon izleyici için yaratılan simültane uydu projelerine dek sanatsal bireysel tasarım ile bir kitlesel medya aracı olan televizyon arasında bir bağlantı noktası olarak kullandı.”⁸¹

Melez oluşumlar devinimli elektronik görüntünün deneysellikle birleşmesiyle başlayan yeni sanat süreci Berensel’ e göre, videonun sonsuz şekillerle işlenebilen ve modellenenebilen esnek bir ortam olduğunun bilinmesi ve bu bilinçle bu esnekliği kullanarak video uygulamalarının gerçekleştirilmesi

⁷⁹ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 328

⁸⁰ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 335

⁸¹ Ahmet Albayrak, (2008), **Çağdaş sanatta detournmet prariğiyle formların ve imgelerin yeniden dolaşıma sokulması**, Marmara üniversitesi güzel sanatlar enstitüsü resim ana sanat dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi. s.104.

görüntünün estetize edilmesi açısından önemli ve gerekli olduğunu düşünmektedir. Elektronik görüntünün bir heykel gibi yoğrulabilmesi elektron ışınlarının tek tek kontrol edilebilmesi videoyu olduğu durumdan çıkarıp plastik bir malzemeye çevirir.⁸²

Sinema mecrasının deneysellikte değişim süreci içerisinde deneysel sinema sanatının doğmasına olanak tanımıştır. Deneysel sinema çıkış tarihini Kıvanç Eliaçık şu şekilde açıklar: Sinema, teknik ve anlatısal deneylerin sonucu ortaya çıkmıştır. Deneysel sinema, sinemanın kendisi ile yaşıt olduğunu ve deneysel sinema tarihinin ilk (ve bazı) bölümleri sinema tarihi ile aynı öyküyü anlatmaktadır. Ancak yedinci sanatın kurumsallaşması ve sanayileşmesiyle deneysel sinema tarihi, sinema tarihine, başkaldırının öyküsüne dönüşmüştür. Deneysel sinema, sinemayla yaşıt olmasına rağmen ondan her zaman bir adım önde olmuştur. Bu ilerleyiş sırasında bazen ticaretin metası, bazen piyasanın öğretmeni, bazense istenmeyen adam olmuştur. Sinema sanatını formüllere ihtiyaç duyanlar için Sheldon Renan, deneysel sinemanın deneysel bir tanımını yapar; "İçinde hareket olmayan deneysel filmler vardır; hareketten başka bir şey olmayan deneysel filmler vardır; insanlar üzerine yapılan, ışık üzerine yapılan deneysel filmler vardır. Kısacası diyebiliriz ki, deneysel sinema; sinematik stillerin, biçimlerin ve yönetimlerin bir patlama halinde dışavurumundan başka bir şey değildir." Yenilik getirmiş her film deneysel filmidir. Deneysel sinemaya farklı zaman ve coğrafyalarda, kendine özgü "ek anlam"lar taşıyan farklı isimler verilmiştir. "Underground" (yeraltı), "avangard" (öncü), "independent" (bağımsız) veya "expe-rimental" (deneysel). Deneysel sinema için en çok kullanılan isim "avangard"dır. Avangard film denince akla gelen ilk örneklerden Tony Conrad'ın "Flicker" (Kırışma, 1966) isimli filmi 45 dakika sürer, sadece siyah ve beyaz karelerden oluşur. Bir siyah bir beyaz sırası ile gösterilen kareler izleyen her 15 kişiden birinin "fotojenik epilepsi"ye tutulmasına neden olur.⁸³ "İçerik açısından bir diğer uç örnek, sadece sinemanın değil avangard sanatın temel imzalarından biri olan Andy Warhol'un, altı saat

⁸²Ege Berensel, (2007) "Video İmajın Kısa Tarihi", <http://www.pcforumlari.com/archive/t-37422.html>

⁸³ Kıvanç Eliaçık, "Avangard Sinemalarda", **rh+ Sanat Plastik sanatlar Dergisi**, sayı. 33, Ekim, 2006, s.46

boyunca uyuyan bir adamdan başka bir şey göstermeyen 1963 yapımı "Sleep" (Uyku) filmidir.”⁸⁴

Sinema ile paralel olarak başlayan deneysel sinema beraberinde video sanatına da öncülük yapmıştır. “Video sanatı, 1950’lerde kullanılmaya başlanan televizyonlarla birlikte, taşınabilir video kayıt cihazlarının üretilmesiyle ortaya çıkan bir sanattır. İlk video kayıt cihazları video sanatının doğuşunu da başlatmıştır. Video teknolojisiyle meydana getirilen sanatsal ürünler, *video sanatı* altında değerlendirilmektedir. İşin gösteriliş teknolojisine bağlı olarak da bu tür işlere ‘video yerleştirme’, ‘video film’, ‘video gösteri’, ‘gösteri videosu’ ya da gibi isimler verilmektedir.”⁸⁵

1950-60’larda gelişen kitle iletişim araçlarıyla birlikte yaşanan dönüşüm, dönemin birçok sanatçısı bu araçların yarattığı imge ve formları manipüle ederken, bir yandan da yeni yeni ortaya çıkan araçlara karşı ilgisini ortaya koyarak, bu araçların yaratacağı yeni formları düşünüyorlardı. 1960’lardan sonra inanılmaz derecede sosyal, kültürel ve teknolojik olarak ivme kazanan televizyon, video ve haberleşme kaynaklı elektronik donanımlı araçlar, dünyaya dair gerçekliği görsel bir anlamlandırma ortamına çevirir.

Video sanatı da başlarda televizyona bir tepki olarak ortaya çıktı. İlk kuşak video sanatçıları genelde medya toplumu hakkında eleştiriler yapmaya yöneldiler.⁸⁶ Video sanatında, sanatsal üretimdeki “sanatsal imgelem” ve “ustalık” kavramlarının video sanatçıları tarafından reddedildiği, bunun yerine “sunum” konusuna ağırlık verildiği gözlemlenmektedir. Muammer Bozkurt, videoyu fotoğraf, sinema ve televizyonun ‘melez çocuğu’ olarak tanımlar.⁸⁷

⁸⁴Okan Toker, “Deneysel Sinema ve Alp Zeki Heper”, s.89

<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/3072/2964> Erişim Tarihi: 11.06.2011

⁸⁵Kıvanç Eliaçık, “Avangard Sinemalarda”, **rh+ Sanart Plastik sanatlar Dergisi**, sayı. 33, Ekim, 2006, s.46

⁸⁶Rıfat Şahiner, (2008) “Video Sanatı”, <http://www.solplatform.org/showthread.php?t=1795>

⁸⁷Muammer Bozkurt, **Video Sanatı**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005; 92

Albayrak' a göre, Bir videoda veya montajında nesnelerin görüntüleri kaydedilirken, görüntüler üzerindeki elektronik noktacılar yeniden yönlendirilebilme özelliğine sahiptir. Bu işlem, her kayıt aşamasında tekrar tekrar gerçekleştirilebilir. Kayıt aşamasında görüntüye renk eklenebilir ya da renk çıkarılabilir. Bu olanaklarla nesnelerin formları da yeniden düzenlenebilir ve nesnenin formundan farklı, yeni bir form elde edilebilir. Bu bize antik çağlardan beri gelen imgenin plastikliğinin hareketli görüntü üzerindeki plastisitesini göstermektedir. İmajların bu plastikliği ile oynayan Paik'in müzik alanından gelmesi aynı zamanda rahatça manipölasyonlar yapmasına olanak tanımıştır.⁸⁸



28. Nam June Paik, *Müziğin Yorumu- Elektronik Televizyon*, 1963, Dört tane “hazırlanmış” piano, mekanik ses objeleri, birçok kayıt cihazları ve teyplerden oluşan yerleştirme

Video sanatına ve yakın ilişkileri bulunan farklı disiplinlere deneysel homojen bir bakış açısı kazandıran Paik, “*Müzik Sergisi Elektronik Televizyon*” adlı ilk önemli sergisini mimar Rolf Jährling tarafından işletilen özel galeride gerçekleştirilmiştir. Dört tane *hazırlanmış* piano, mekanik ses

⁸⁸ Ahmet Albayrak, a.g.e., s. 104.

objeleri, birçok kayıt cihazları ve teyplerden oluşan yerleştirme 20 tane değişikliğe uğratılmış televizyon içermektedir. Bu açılışla birlikte düzenlenmiş mekânın içerisinde izleyiciler kendilerini geleneksel formların çok dışında bir serginin içinde bulmaktadırlar. O günlerde galeri Nam June Paik'in sergisiyle video sanatının başlangıç noktasını gerçekleştirmiş bulunmaktadır.”⁸⁹ Öncülüğünü üstlendiği çalışmalar Albayrak' ın söylemiyle elektronik görüntüyü kendine has tekniklerle manipüle eden Paik'in özellikle “Modernizmin ötelediği “öteki” bir dünyanın eklektikçisi olarak görülebilir. Bu durum aynı zamanda kes-yapıştır aforizmasının nesne ve sembol bazlı durumunun en güzel ve yegâne örneklerinden biridir. Paik ötelenen dünyanın ve kendisi için kültürel bir kökeni olan imgeleri, formları yaşam alanlarından kopartarak bu elektro-kültürel dünyaya eklemler. Kendi kültürel koparım imgelerini tamamen yabancılaştırır ve yeniden anlamlandırır.”⁹⁰

İçeriksiz görüntülerin tekrarlanarak bileşik oluşmasındaki egemenlik Paik'le kurulmuştur. Aynı şekilde elektronik görüntünün ve videonun bir disiplin olarak heykele varması da Paik'le gerçekleştirilmiştir. “Sanatçı, televizyon/monitör setlerini tamamen bir ready made olarak kullanır. Bunları kendine kendi mekanizmasından” imaj üreten (self referantial) bir yaratım aracı olarak kullanır. “*The Moon is the Oldest Tv*” (*Ay En Eski Televizyondur*) buna iyi bir örnektir. Wooster’ın da ifade ettiği üzere sanatçının geri besleme (feedback) ile ilgili deneyleri, sanat dünyasının yöntem ve malzemeye olan ilişkisiyle paraleldir.”⁹¹

Videonun hem kendisinin bağımsız bir ifade biçimi olarak hem de diğer uygulamaların içinde bir unsur olarak kullanımı bu tarihlerden sonra giderek yaygınlaşmıştır. Video sanatı; sanatçının günümüzün makinelerin hakim olduğu kentlerin karmaşık koşullarında kendi duygularını ve iç dünyasını yansıtabilecek, var oluş sürecini mutluluklarını ve rahatsızlıklarını en iyi

⁸⁹ Ahmet Albayrak, a.g.e., s. 104.

⁹⁰ Ahmet Albayrak, a.g.e., s. 106.

⁹¹ Ahmet Albayrak, a.g.e., s.,107.

yansıtılabileceği alanlardandır. video, ressamın kalemi ya da fırçası, yontucunun çekici gibi bir araçtır. 1950’lerde gelişen elektronik tekniği, televizyon ve kameranın gelişimi, sanatçının kameraya yönelmesini hızlandırmış, bilgisayarı da içine alarak genişlemiştir.

Video sanatı, videolar üzerinden gerek alımlayıcıya ulaşma biçimi, gerekse kullandığı birçok farklı dil sayesinde, anlamlar içerisinde anlamların doğmasına yarayan, geniş kapsamlı bir sanat alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Şahiner’e göre video çalışmaları dört ayrı kategorisi önemli bir yer tutar. “birincisi, video kamera, monitör ve kayıt cihazı kullanılarak, video heykeller, video anvironmanlar (environments) ve video enstalasyon yapılabilir. Bu, son yirmi yıldır sanatçıların geliştirdikleri en kayda değer kategoridir. İkinci kategori portatif bir kamerayla, her gün sokaktaki hareketliliğin kaydedildiği ve genellikle pedagojik ya da politik amaç için kullanılan “gerilla video”dur. Gerilla video, başlangıçta moda olduğu dönemden sonra sanatçılar tarafından ihmal edildiyse de, 1980’lerin sonlarında ve 1990’larda tekrar ilgi çekmeyi başarmıştır. Üçüncü kategori sanatçılar tarafından 1970’lerin başından beri yoğun olarak kullanılan ve video iletişim çalışmalarının daha incelikli bir biçimi olan “teatral video performanslarıdır. Dördüncü kategori ise özellikle son zamanlarda sanat çalışmalarında yer alan bilgisayar gibi gelişmiş teknolojilerle video ekipmanlarının bütünleştirilmesini içermektedir.”⁹²

Video sanatçıları temel malzeme olarak gördüğü görüntü ve sesleri kaydetmeye yarayan manyetik bantlardan yararlanır. Elektronik bir kamera, video ve çekilen görüntüyü yansıtan bir televizyon ekranı bu iş için yeterli malzeme oluşturur. “Gilette 1968 yılında sokaktaki hippilerle ilgili beş saatlik bir belge hazırlamıştır. Levine ve Gilette doğaçlama biçiminde filme aldığı güncel olayları kaydederek, sanatsal önyargılardan uzakta ve malzemeyi yönlendirmeden çalışmışlardır. Avrupa ölçeğinde video sanatının gelişimi içerisinde, TV Gallery kavramını geliştiren Gerry Schum ve İngiliz sanatçı

⁹²Rıfat Şahiner, 2008, “Video Sanat”, <http://www.solplatform.org/showthread.php?t=1795>

David Hall gözlemlenmektedir. Bu süreçte ayrıca, kavramsal sanat ve video ilişkisinin, kurgulanmış ya da koşullu görüntüsel üretimlerden ziyade, 1970'lerle birlikte kapalı devre çalışan, birden fazla monitör temelli yerleştirmeleri arttırdığı da görülmektedir. Dan Graham bu temelde çalışan sanatçılar arasındadır. Kavramsal Sanat başlığında değerlendirilen Dennis Oppenheim aksiyonlarını kaydetmek için videoyu kullanırken, performans sanatçılarından Orlan da eylemlerini video ile kayıt altına almaktadır. Bu tip kullanımı videonun sanatsal bağlamda değerlendirilmesi ile beraber aynı zamanda belgeselci özelliğini de göstermektedir.”⁹³

Video sanatı bugün gelineen noktada, elektronik iletişim ağının bir parçası olarak, “medya sanatı” içerisinde değerlendirilmektedir. Oluşturduğu bağımsız alanı ve yenilikleri dijital çağ teknolojisi tarafından kapsanmıştır.

Türkiye’de video sanatının olanakları 1980’lerin sonlarına doğru görülmeye başlanmıştır. 1990’larda özellikle video sanatı Türkiye’de uygulama alanını genişletmiştir. “1990 yılından itibaren Muammer Bozkurt televizyon ve monitör ile çalışmalarına başlamış, videoyu, yerleştirmelerle plastik bir malzeme olarak gösteren çalışmalarda bulunmuştur. Ayşe Erkmen’in 1990’larda videoyu hem bağımsız olarak hem de bir yerleştirmenin parçası olarak ele aldığı görülürken, Genco Gülan çok farklı ortamları kullanması ile beraber, video heykel için örnek olabilecek çalışmalar gerçekleştirmiştir.”⁹⁴

Video ile sinema teknolojisi arasındaki farka değinen yılmaz, videoya isteyen herkesin sahip olabileceğini, video kamerasıyla elde edilen görüntülerin bilgisayar teknolojisi sayesinde işleyebilme imkanına sahip olduğumuzu ifade eder. “Öncelikle, sinema teknolojisi aşın pahalıyken, video neredeyse isteyen herkesin sahip olabileceği ve kullanabileceği bir teknolojidir.

⁹³Fırat Arapoğlu, 2008, “Heykel Formu Olarak Video”, [http://basin.trakya.edu.tr/Haberler/2008/foto_2008/07_07_firat\(4\).pdf](http://basin.trakya.edu.tr/Haberler/2008/foto_2008/07_07_firat(4).pdf)

⁹⁴Fırat Arapoğlu, a.g.e.

Fotoğraf kamerasının sağladığı olanak gibi, video kamerası da isteyen herkesin devinimli görüntü üretmesini mümkün kılmaktadır. Bir sinema filminin tersine, çekimden hemen sonra, hatta çekim anında video görüntülerini izleme şansına sahibiz. Ayrıca, bilgisayar teknolojisi sayesinde bu elektronik görüntülerin işlenmesi çok daha kolaylaşmıştır; video, bireysel anlamlar için (sinemayla karşılaştırılmayacak denli) kullanışlı ve ulaşılması kolay bir araçtır.”⁹⁵

“İlk bakışta video görüntüleri sinema görüntülerinden çok da farklı sayılmaya bilir. Süresi ne olursa olsun bir takım devinimli görüntülerle bir şeyler anlatılmaktadır. Ancak bir sinema salonundaki seyirci sinemayla baş başa kalırken video görüntüsünü izleyen biri görüntünün yanı sıra genellikle monitör ya da onunla birlikte sergilenen malzemeleri, yani kısaca yerleştirilen mekanizmayı da görür doğal olarak. Kısaca video görüntüleriyle kurulan ilişki bir ölçüde daha yakın ve birebir sayılabilir. Sinemada kendimizden geçerken video karşısında bilincimiz daha uyanıktır.”⁹⁶

Zeytin’ nin altını çizerek belirttiği bir nokta da video sanatı, Film ile arasında pek çok benzerlik varmış gibi görünse de video sanatı sinema sanatıyla aynı değildir. Video sanatı sinemada olduğu gibi oyuncu diyalog, senaryo gibi öğelere sahip olmak zorunda değildir. Ve sinemanın kültür endüstrisine hizmet eden tarafıyla da ilgisi yoktur. “Sinemanın kültür endüstrisine hizmet eden yanı dışında sanatsal çerçevede kendi teknikleriyle yaratmaya çalıştığı farklılıkları es geçmeden, video sanatıyla ilgili belirtmemiz gereken videonun temel özelliğinin mecranın sınırlarını keşfetmek veya izleyicinin alışlageldiği, özellikle sinemanın göstergesel diliyle kanıksadığı beklentilerine saldırıda bulunmak, sorgulamak, sarsmak ve şaşırtmak gibi amaçları olduğunu söylemek yanlış olmaz.”⁹⁷

⁹⁵ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 334

⁹⁶ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 333

⁹⁷ Çiğdem Zeytin, a.g.e., s. 54.

“Video ve sinema görüntülerinin teknolojik arka planın da farklılığına değinen Yılmaz özellikle ilk yıllardaki sinemasal görüntünün, tıpkı fotoğraf filminde olduğu gibi filme ışık düşürüldükten sonra bir takım kimyasal süreçler sonucu oluşturulur. Bu şekilde elde edilen sinematografik görüntünün kalitesi yüksektir. Video görüntüsü ise manyetik bantlar üzerine elektronik sinyaller düşürülerek elde edilir. Ayrıca görüntü kalitesi (şimdili) sinema filmine oranla düşüktür. Bunlar sinemanın videoya üstünlüğüne dikkat çekerken aynı zamanda sinema ve video teknolojisiyle yaratılan ürünlerin iki aynı sanat disiplinine işaret etmesinin film denen disiplinin alt türleri demenin bir sakıncası olmadığını belirtmektedir.”⁹⁸

Sinema filmi ve videonun temel farklılıklarından biride Ege Berensel ‘e göre kayıttır. Fotoğraf ve film görüntüsü, nesnenin bir materyal üzerine kaydına ihtiyaç duyar. Video görüntüsünün, imaj üretmek için nesnenin kaydedilmesi şart değildir. Film ve Fotoğrafta nesnenin görüntülenmesi ve üretilen görüntü işlenmesi arasında nesnel bir zaman farklılığı vardır. Videoda ise nesneyle nesnenin görüntüsü arasında zaman farkı yoktur (anındalık). Televizyon mecrasında bu canlı yayın denilen kavrama dönüşmüştür. Sinema gösterilen filmin sonu bellidir, tasarımlanmıştır. Anındalık kavramı yeni bir anlatı modeli sunar bize; anlatının nasıl devam edeceğini ve sonlanacağını bilmeyiz (canlı yayın mantığı). Elektronik görüntünün görülebilmesi için eskisi gibi filmin karanlık bir ortama ihtiyacı kalmamıştır. Ayrıca, nesnenin görüntüsü, film tekniğiyle yalnızca bir yüzeyde üretilebilirken, elektronik görüntü tekniğiyle, aynı anda birden çok yüzeyde (çoklu ortam) üretilebilir ve aynı görüntü kaynağına birçok monitör bağlanabilir hale gelmiştir.”⁹⁹

Videoyla sinema arasındaki farklardan biride hareket olgusudur. Film donuk imajların artarda sıralanmasıyla, bir yanılsama üreterek oluşur,

⁹⁸ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 334

⁹⁹ Ege Berensel, (2007) “Video İmajın Kısa Tarihi”, <http://www.pcforumlari.com/archive/t-37422.html>

videoda ise elektronik görüntüyü oluşturan, ekranı tarayan ışık dalgası hiçbir zaman bütünlenememiş bir görüntüyü sürekli tarayarak bütünlemeye çalışır.¹⁰⁰

Sinema teknolojisi aşırı pahalıyken, video neredeyse isteyen herkesin sahip olabileceği ve kullanabileceği bir teknolojidir. Video bireysel anlatımlar için kullanışlı ve ulaşılması kolay bir araçtır.¹⁰¹ Sinema senaryo üzerinden anlatır. Deneysel ya da avant-garde sinema ile video sanatı ortak bir iradeyi paylaşırlar.

sinemadaki görüntüler gerçek yaşamdakinden daha büyük boyutlarda gösterilmesine dikkat çeken Berensel, videonun estetiği ise genelde insan oranlarından aşağıya inilerek yapılandırılan bir ölçüye bağlı kalmaktadır. Kolay taşınabilirlik, yaygınlık videonun sinema karşısındaki başkaca farklılığıdır. Sinema Filminde çıkarımsal renk sentezi kullanılırken, video ise toplamsal renk sentezi ile çalışır: ışık olarak karışım toplamsal, boya-pigment olarak karışım çıkarımsal renk sentezidir. Çıkarımsal renk sentezinde renkler beyazdan çıkarılarak oluşturulur. Toplamsal renk sentezi: kırmızı, yeşil ve mavinin birleşimleriyle bütün renkler oluşturulur. Video görüntüsünde hiçbir renk gerçek renk değerinde değildir. Uzaktan bakılınca piksellerin ürettiği renkler bir yüzeyi oluşturur¹⁰².

¹⁰⁰ Ege Berensel, a.g.e.

¹⁰¹ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s.334

¹⁰² Ege Berensel, a.g.e.

3.2. DİJİTAL TEKNOLOJİNİN SANATA ETKİLERİ

Video ve dijital teknolojinin (internet, bilgisayar) olanaklarından yararlanan sanat; yeni denemde dijital melez dünya üzerinden alılmayıcısına ulaşmayı hedeflemektedir. Dijital sanat fiziksel olmayan nesnelerin üretilmesinde gerçekleşen sanat biçimi olarak karşımıza çıkar. Dijital sanat için başlangıçta “bilgisayar sanatı” olarak tanımlanırken, daha sonraları “çoklu medya sanatı” olarak adlandırılır. Bugün gelinen noktada ise tüm bu çalışmaların “yeni medya sanatları” olarak kabul görmektedir. Dijital sanat kimi zaman içerik olarak hem diğer sanat biçimlerinden esinlenmekte ve faydalanmakta, kimi zaman da kendi iç dinamiklerine özgün yeni temalar ve terimler yaratmaktadır. Bu sanat biçimi diğer sanatlardan esinlenmekle kalmayıp bilimin verilerinden de faydalandığı görülmektedir.

Dijital medya sanatlarında *melezlik* kendisi, sanat ve teknolojinin birleşmesinden oluşan, ifadenin çeşitli hallerini bir araya getiren ve uzmanlık ile bilginin kesiştiği bir yerde gösterir. Sanat ve bilimlerde yaşanan disiplinlerarası işbirliğinin de dijital sanatlardaki melezleşmeye sebep oluşturmaktadır.

Dijital devrim, doğa ve insan bilimlerindeki, mühendislikteki araştırmaların ve pratiklerin dokusunu değiştiriyor; kültür ile kimlik, imgeler ile anlam, zihin ile düşünce arasındaki görünürde saydam ilişkilere dair genel kanılara da meydan okuyor.¹⁰³

Teknolojik gelişmelerle birlikte coğrafik engellerin ortadan kalkması, dijital teknolojilerin ucuzlaması gibi etmenler insanların yaşamında sanatsal ve kültürel anlamda değişimleri de beraberinde getirmiştir. Dijital teknolojiye yeni olanaklar, geleneksel sanatın kurallarını yerinden ederken, yeni biçimsel sunumların oluşmasına neden olmuş, yeni anlatım biçimlerini de

¹⁰³ Ron Burnett, *a.g.e.*, .s.20

doğurmuştur. Dijital teknolojilerin merkezinde bulunan bilgisayar, günümüzde sanat ve sanat yapıtını üretme biçimlerinde değişikliklere neden olmuştur.

Günümüzde dijital teknolojinin ulaştığı boyut ve çağdaş teknolojilerin sanatı ne ölçüde etkilediği anlamak gerekmektedir. Dijital medyaların kendisini diğer sanat formlarından ayırıcı özellikleri arasında özellikle etkileşime dayanması, katılımı gerektirmesidir. Dijital sanatın genel karakteristiklerine baktığımızda öncelikle yeni medya teknolojilerini kullanan sanat projelerinin, içerikte ve uygulamada, beşeri ve sosyal bilimler kadar fen bilimlerin tezlerinden de, bulgularından da, verilerinden de yararlandığını görmekteyiz.

Dijital sanatın birbirinden farklı fen ve sosyal bilimlere olan iletişimi ve etkileşiminden dolayı klasik anlamıyla sanat, sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici kavramını değiştirmekte, buna bağlı olarak dijital sanatın bir tür araştırma ve sentez boyutu kazandığını, bu değişimle sanatın bir *melez* görüntü verdiğini ifade etmek mümkündür. Geleneksel ve çağdaş sanatın, tarihsel süreç içinde sosyal bilimlerden, sosyoloji, psikoloji, felsefeden faydalandığını, bu bilimlerin bulgularından yararlandığını bilmekteyiz. Ancak dijital sanatlara gelindiğinde bunlara ek olarak fen bilimlerin bulgularına, araştırmalarına ve etkilerini de rastlamaktayız. Bu nedenle dijital sanatın, içerikte hem sosyal bilimlerin hem de fen bilimlerin bulgularından ve sorunsallarından esinlendiğini söyleyebiliriz.

İçinde *melezleşmiş* bir yapıyı barındıran dijital teknolojilerle, geleneksel sanat formlarının sınırlarının genişletilmesi performans, fotoğraf, heykel, resim, yerleştirme vb. alanlarda yeniden üretim, kopyalama ve çoğaltma dijital sanat alanını kapsamına girer.

Hiçbir sanat biçimi, içinde yeşerdiği çevrenin şartlarından bağımsız olamayacağı gibi, öncülü biçimlerden tamamen kopuk olarak da değerlendirilemez. Her ne kadar dijitalleşen çağ bir kopuşu simgeliyor gibi

görünse de, dijital teknolojilere eğilen sanatsal ifadenin öncesinde, onu doğuran, gelişimini sağlayan uygulama ve yapıtlara rastlanmaktadır. Bu yapıtlara ve akımlara, düşüncelere yönelmek sanatın teknoloji ile olan bağı ve ele aldığı kavramları anlamayı kolaylaştırmaktadır.

Günümüz dünyasında televizyon, sinema, video, bilgisayar gibi teknolojik aletler gündelik hayatın her noktasına girmiş bulunmaktadır. Tüm bu dijital araçların ve gereçlerin yayılmasıyla birlikte bilgisayarın tıpkı kitle iletişim araçlarının hayatımıza girişiyle göstergesel değerlerimizdeki temsillerin değişmesi gibidir. Sanal dijital dünyaya bilgisayar aracılığıyla bakış açılarını değiştiren şeylerden biri de şüphesiz internettir ve bilgisayar internetten bağımsız düşünülememektedir.

Dijital sanatın önemli bir özelliği, enformasyonu farklı ve çeşitli bağlamlarda, geliştirilebilir, dönüştürülebilir, yeniden üretilebilir, birleştirilebilir ve böylelikle yeni biçimler kazanabilir şekilde ele almasıdır. Enformasyonun yeni bağlamlarda tekrar tekrar ele alınabilmesidir.

Bir çok sanat alanının iç içe geçmesi ve birbirlerinin içinde erimesi ile ortaya çıkan *melez* bir sanat olan dijital sanat; çağdaş sanat ile birlikte kapalı mekânlardan dışarıya, açık alanlara, kamusal alanlara hatta özel alanlara, yaşamın içine taşarak çoğu zaman laboratuvarlarda, araştırma merkezlerinde ya da üniversitelerde üretildiği, sunumunun ise mekan kavramından tamamen koparak tüm dünyaya yayıldığını söylememiz mümkündür. Sanatçının yerini farklı uzmanlık alanlarından kişilerin bir araya geldiği ekiplerin, örneğin mühendislerin, bilgisayar programcılarının ve mimarların aldığını, sanat yapıtının ise genellikle izleyicinin katılımı ile başlayan, süren, yön değiştiren, sonlanan ya da sonsuz bir sürece dönüştüğünü, geleneksel anlamdaki sanat tüketicisinin yani izleyicinin de katılımcı olmanın ötesine geçerek *kullanıcı* haline gelmiştir. “Bugün kompleks kültürün yeni çeşitleri belirmeye başlamıştır. Medya kültürü ve tekno kültürdür. Teknoloji ve görsel algıdaki sanatsal deneyimler kamu alanlarına çok daha fazla sızabilmiş

durumdadır. Kolektif olarak tüm bu deneyimler pek çok üretime yansımıştır. Bu uzay ile ortam arasında ve beden ile dil arasında başlangıç için kaotik ve beklenmeyen karşılaşmalara neden olmuştur. Toplumun dijital çağa ve sibernetik çağın kültürüne geçişiyle birlikte bilgi ve teknolojiye verilen değerde de değişimler yaşanır.”¹⁰⁴

Bir multimedya sanat çalışmasının belirleyicileri Zeytin’e göre, sadece temsil ettiği şey değil aynı zamanda ortaya çıkardığı yapılar, ara yüzler, mesafe, hafıza, uygulama, interaktivite ve görselliktir. Multi model uygulamalar yüzünden olgusal yönelimler kazanan ortamlar Hegel’in düşüncesinin aksine biçim ve maddeyi artık birbirinin konusu olmaktan çıkarmıştır. Bu sebeple sanat artık sade sunumlar olmaktan çıkmış multimodel arayüzlerle yeni anlamlar kazanmıştır. Bu iletişim; estetiğini yaratan ilişkisel ya da interaktif estetik arayüzlerin ve durumların estetiğiyle eşleşerek edilmektedir. Özellikle plastik sanatlar alanında teknolojik arayüzler form ve duyularla ilgili olan eski estetik ve kültürel değerleri silmektedir¹⁰⁵

“Dijital medya sanatların alanına giren uygulamaların arasında yerleştirmeler (enstalasyon), film, video ve animasyon, İnternet ve ağ sanatı, yazılım sanatı, sanal gerçeklik ve genişletilmiş gerçeklik sanatları sayılabilir. Dijital sanat, bilgisayar destekli bir sanat formudur. Bilgisayarın sanat dünyasına girişi insanın zaman, mekan ve uzamla ilgili deneyimlerini farklı şekillerde yaşamasına olanak sağlar.”¹⁰⁶

Dijital sanatın formlarından biri olan internet sanatı, sosyal ve toplumsal ilişkiler ağı (network) kurabilme özelliğine sahip bir sanat biçimidir. internet sanatı adını kullandığı ortamdan almakta, web sanatı, ağ sanatı, net sanatı olarak da isimlendirilmektedir. İnternet sanatı, internet’i temel mecra olarak kullanan ve video sanatında olduğu gibi konusunu da kullandığı

¹⁰⁴Çiğdem Zeytin, a.g.e.,s.61.

¹⁰⁵Çiğdem Zeytin, a.g.e.,s.63.

¹⁰⁶Çiğdem Zeytin, a.g.e.,s.64.

mecradan alan; dolayısıyla internet, internet kültürü, teknoloji-toplum ilişkileri gibi konuları irdeleyen kültürel üretim şekli, sanat çeşididir.

İnternet sanatı sanatsal web sitelerinde biçimlendiği gibi, e-mail projeleri, online video, internet bazlı yazılımlar, internet bazlı enstalasyonlar, ses ve radyo işleri, tarayıcı sanatı, spam sanatı, kod şiiri gibi uygulamaları da kapsar. İnternetin getirdiği yeniliklerle sanatçıların önünde sınırsız imkanlar açılmış, bu sınırsızlık internet sanatı terimini biraz belirsiz ve fazla genel kıldıysa da, genel anlamda çağdaş sanatın değişmesi ve genişlemesine katkıda bulunulmuştur. İnternet sanatı, oturmuş bir terminolojiye sahip değildir. 'İnternet sanatı', 'web sanatı', 'ağ sanatı', 'net sanatı', 'net-art', 'net.art' gibi terimler birarada kullanılabilir. Bunlardan sadece net.art bazen erken dönem internet sanatı için kullanılır.¹⁰⁷

Bugün, sanatçıların bir çoğu bilgisayarın temel özellikleri yerine, çeşitli dünyaları yaratmak için, tesadüfi olan ile kasıtlı olanı görebilmek için, eski ile yeniyi birleştirmek ve sanat ile bilimi bağlantılı hale getirebilmek için gerekli özelliklerinden faydalanmaktadır.

Günümüz Sanat teknoloji ilişkisinde kategoriler ve türlerin gittikçe çeşitlilik gösterdiğini belirten Gökçen Öcalan : "Etkileşimli sanat", "internet sanatı", "elektronik sanat", "yeni medya sanatı", "dijital sanat", "multimedya sanatı", "bilgisayar-temelli sanat", "işlemsel sanat", "telematik sanat", "oluşumsal (generative) sanat", "enformasyon sanatı", "sanal gerçeklik "yazılım sanatı", "e-posta sanatı", "veri sanatı", "viral sanat"... hatta "siberformans", "telekinetik heykel", "ağ-şiiri", "yapay zeka happening'i", "sanal dünya performansı", "siber-beden sanatı", "bilgisayar-oyun-sanatı", "etkileşimli multimedya enstalasyonu", "sosyal ağ plastiği", "robotik sanatı", "genom sanatı", "hack'leme sanatı" vb... Bunların hemen hemen tümü şu ya da bu biçimde ağ, özel olarak

¹⁰⁷Gökçen Öcalan, 2007. **Çağdaş Sanatta Bir Anlatım Dili Olarak Video Ve Enstalasyon**. yüksek lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı.s.14.

da bilgi ve iletişim teknolojileriyle kurulan küresel ağ ile ilişkilendiği için, "ağ sanatı" terimini kullanmanın doğru olacağını düşünmektedir. ¹⁰⁸

Teknoloji, eser üreten sanatçının malzemeye yaklaşımı ve onu kullanım şeklinin tamamen değiştiğini söyleyen Roland Barthes: Sanatçı artık 14 çalışmasına elinin altında çok sayıda materyal olmasının verdiği avantajla başlamaktadır. Böylesi bir durum sanatçı için çok önemli bir gelişmedir. Sanatçı bundan böyle kendini çeşitli şekillerde ifade etme olanağına kavuşmuştur. Avangard çıkışla birlikte, sanatsal yaratımın temel prensipleri köklü bir değişikliğe uğramıştır. Sanatçının montaj tekniğini kullanmaya başlaması, 20. yüzyıl sanatında inanılmaz hareketlilikler yaşanmasına yol açmıştır. Bu yüzyılda hiç olmadığı kadar sanat akımı ortaya çıkmış, birbirinden farklı birçok sanatsal üretim gerçekleştiğini belirtmektedir. ¹⁰⁹ Sanatçılar sanatsal üretimlerinin devamlılığını dijital sanatta kullanılan araçların; resim, film gibi pek çok sanat formuna uygulanabilir melez bir yapı oluşturmaktadır. "Diğer yandan sanatta inter aktivite dediğimizde durum değişir. "Inter aktif sanat sadece teknolojik üretimin görünür olmasıyla değil teknolojinin sanatı hangi yolla ürettiğiyle de ilgilidir. Bugünün interaktif sanatında teknolojinin sınırsız potansiyeli sanatçı ve izleyenin katılımında önemli katkılar sağlamaktadır." Geçmişte izleyicilerin katılımcıya dönüşmesi bir hayalken, izleyenin sanat eserinin üretim sürecinin katılımcısı olması dijital sanatın sunduğu olanaklarla şekillenmiştir." ¹¹⁰

Dijital sanatla uğraşan sanatçıların önemli bir problemi teknolojiyi sanat üretim pratiklerine hemen yansıtamamaları ve tek başlarına özerk çalışmalar yapamadıklarını düşünen Zeytin' in fakat yine de kafalarında oluşan kavramsal iticiler onları artistik çabalarına teknik çözümler üretmeye itmekte olduğunu da söyleminde dile getirir. Bir sanatçı dijital teknikler

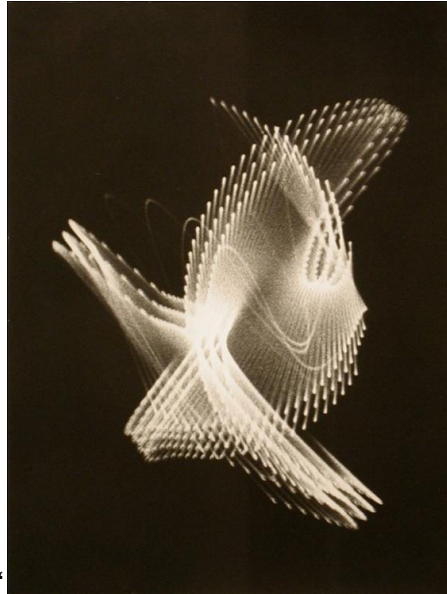
¹⁰⁸Özgür Uçkan, "Makinedeki Hayalet: Ağ ve Sanat", **rh+ Sanart Plastik sanatlar Dergisi**, sayı. 54, Nisan, 2008,s.22

¹⁰⁹Roland Barthes, 2000, **Camera Lucida**, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, s.18.

¹¹⁰Çiğdem Zeytin, a.g.e., s.65.

anlamında ne kadar donanımlı olursa olsun dijital teknolojinin genel doğasından dolayı sanat eserini taşıyacak olan ortamda değişiklik yapmak bir tuvalin üzerinde yapılan deneysellikle aynı basitliği taşımaz. Daha karmaşık bir yapısı vardır. Aynı zamanda teknoloji her zaman sanatçının istediği sonucu verecek derecede ileri olmayabilir. Sanatçı bu durumda o sanat eserini üretebileceği teknolojik yenilik yaratılmaya kadar beklemek durumunda kalabilir ya da kendi yaratmak için uzun emekler verebilir. İşte bu durumda farklı disiplinlerin ortak çalışmaları devreye girmektedir.¹¹¹

Dijital sanatın ilk öncülerinden sayılan Amerikalı matematikçi ve sanatçı Ben Laposky, 1950’li yılların başında dalga formlarından elektronik görüntüler yaratmıştır. “Soyut Geometrik Resim, Kübizm, Senkronizm ve Fütürizm’den esinlenmiş ve çalışmalarını ilişkilendirdiği sanat formları arasında Op Sanat’ı göstermiştir. Öncülerden kabul edilen bir başka sanatçı ve matematikçi Herbert W. Franke, 1956’da yaptığı ilk çalışmaları olan



29: Ben Laposky, *Deneme*, fotoğraf, 1950 (solda)

30: Ben Laposky, *doğuya yürüyüş*, 2010, 16x24cm, fotoğraf (sağda)

¹¹¹Çiğdem Zeytin a.g.e.,s. 67.

Ben Laposky'nin çalışmaları ile büyük benzerlik göstermiştir. Daha sonra ise yönetmen olan JohnWhitney Sr'nin çalışmaları dikkat çekmiştir. Deneysel filmler üreten Whitney, sanatsal amaçlarını gerçekleştirmek için gerekli teknolojik ve matematiksel yeteneklerini geliştirmiştir. Bu ilk örneklerden sonra Charles Csurı, Michael Noll, Frieder Nake, Edward Zajec, Kenneth Knowlton'a ait dijital çalışmalar grlmektedir."¹¹²



31: Ars Electronica linz Tesisi,2009, Avusturalya

Dijital sanatın en önemli temsilcilerinden biri de Ars Electronica'dır." Ars Electronica elektronik müzik ve benzeri dijital tekniklerle üretim yapan bir grup sanatçı tarafından kurulur.

Ars Electronica ekibine göre teknoloji ve sanatın dijital boyuttaki ilk örnekleri manyetik imaj görselleri sağlamaya yarayan Ampex'le olur. "Bu dolby

¹¹² Zühal zel Sağlamtimur, 2010, "Dijital sanat", **Anadolu niversitesi sosyal bilimler dergisi**. Cilt/Vol.: 10 - Sayı/No: 3 : 213–238

teknolojisini yaratır. Ars Electronica'yı Modemist, Neo Modemist ve hatta Post Modemist alamlarm vardığı son noktada görmemiz gerekir. Ars Electronica kendi içinde bugünün sanatı için çok önemli bir rol oynar. Günümüzün yeni sanat tanımlarını yeni teknolojilerle ortaya çıkan sanat adlarını koyarlar. Bunun için olması gereken otorite Ars Electronica'nın kuruluş sebeplerinden biri elektronik sanatının avangard bir çıkış olarak çok doğru bir yerde durduğunun görülmesidir.”¹¹³

Elektronik sanatçıları tarafından üretilen sanatsal çalışmalar günümüz bilim adamlarının çalışmalarıyla örtüşen bir gerçeklik algısına sahiptir. “Elektronik sanatın avantajı artistik medyaya göre çok daha gelişmiş bir panorama sunabilmesinden gelir. Yeni teknolojik ara yüzle algılarımızla ilgili büyük bir değişiklik yaratır ve 601arm sanatını yeniden yapılandırır. Sanat ve teknoloji arasından ki deneyimler Andy Warhol ve Robert Rauschhanberg ve diğerlerinin çalışmalarından kendini gösterir. İnsanlar bu dönemde insan gözünün kameranin gördüğü gibi görmediğini keşfederler. Çünkü gözün yakaladığı görüntüyle kameranin yakaladığı görüntü arasında zaman odaklılık ve nicelik farkı vardır. Bu sebeple minimal sanatta ve medya sanatında algının mekanizması birincil öge haline gelmiştir.”¹¹⁴

Melez bir sanat türü olan dijital sanat, Sanatçının hayal gücünün sınırlarını genişletecek teknik olanakları sunmakta, deneyselliğin sınırlarını genişletmektedir. Ayrıca sanat izleyicisinin katılımını teşvik etmekte izleyenin katılımcı olması sağlamakta ve interaktif etkileşime girmesine olanak tanımaktadır.

Kabaca bir değerlendirme yapmak gerekirse; günümüzde bilgisayar, fotoğraf, video, internet, yazıcı, tarayıcı, çizim, hesaplama ve ölçülendirme cihazları gibi çeşitli araçlar ve ortamlar dijital teknolojinin temelini oluşturan

¹¹³Çiğdem Zeytin, a.g.e.,s. 69.

¹¹⁴Çiğdem Zeytin, a.g.e., s.69.

gelişmelerdir. Bu araçların yanı sıra fotoğraf işleme, resim yapma, 3 boyutlu görüntü ve animasyon üretme programları melez dijital eserlerin üretiminde kullanılmaktadır. “Pek çok sanatçı halen geleneksel yöntemleri kullanarak eserlerini üretirken, bazı sanatçılarda geleneksel araçlarda bulamadıkları yaratıcı fırsatları gördükleri için dijital aletlere yönelmişlerdir. Dijital teknolojilerle birlikte sanatçıların sahip oldukları biçimler artarken, içinde bulunduğumuz teknoloji çağını yansıtan çağdaş eserler üretme şansı da onları etkilemektedir. Ayrıca sanatçı, farklı uzmanlık alanlarından kişilerin bir araya geldiği ekiplerle birlikte de çalışabilme olanağı sunmuştur.”¹¹⁵

¹¹⁵ Zühal Özel Sağlamtimur, 2010, “Dijital sanat”, **Anadolu üniversitesi sosyal bilimler dergisi**. Cilt/Vol.: 10 - Sayı/No: 3 : 213–238

3.3.TOPLUMSAL VE SİYASAL BİR SORUN OLARAK MELEZLİĞİN SANATA YANSIMALARI

Günümüzün toplumların içinde bulunduğu sosyal ekonomik ve kültürel manzara; sanatın ulusal sınırları aşmasını ve yeni farklı kültürel etkileşim alanlarının oluşumuna yol açmıştır. Sanatçılar tarafında çağdaş sanat adına üretilen, sergilenen ve sunulan çalışmalar farklı kimliklerin ortaya konması noktasına karşılık gelmektedir. Bugün sanatçının kendi var oluşunun ifade biçimi olan sanat, kimlikleri yapı bozumuna uğratarak sanatta *melez* bir yapının ortaya çıkmasında etki olmaktadır.

“*Melezlik*”, kültürel çalışmalar alanında, karışık kimliklere ilişkin kavramsal tartışmalarda önemli bir yere sahiptir. Bu anlamda melezlik, sabitliğin, bölgeselliğin, ayrımcı dillerin ve etnikliğin kendilerini ayrı birer kimlik olarak kurduklarını ileri sürerek modernist düşünce ile çelişen post-modern düşünce ile yakından bağlantılıdır. Uluslararası göçler ve kültürel küreselleşmenin sebebi olarak, sınırların ortadan kalktığı, ulus devletlerin giderek daha karmaşık ve bölünmüş hale geldiği düşüncesini ortaya koyan postmodernizmin melezlik kavramı üzerinde etkisinin büyük olduğu düşünülmektedir.

1960'larda başlayan sanatın ne olduğuna ilişkin farklı sorgulamalar, modernist zihniyetin arınması ve homojenleşmeyi öngören yaklaşımlarını yıkmayı başarmıştır. Eylemler, Yoksul Sanat, Beden Sanatı, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı ve Süreç Sanatı gibi sanata kavramsal açıdan yaklaşan bu yönelimlerin tümü aynı çerçeve içinde değerlendirilebilir. Günümüzde geçerlilik kazanan sanat yaklaşımına kapı aralayan, bu Neo-avangard akımların kökeni, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan Dada, Sürrealizm gibi avangard girişimlere dek uzanmaktadır. Bu girişimler son yıllarda hem sosyal bilimlerde hem de sanat üretiminde “kimlik” meselesi merkezi bir rol oynamaktadır. Kimlik, içinde

bulunduğumuz çevremizi kavrama, düşünme ve biçimlendirme için başvurduğumuz en verimli unsurlardan biri olarak belirmektedir.

Türkiye’de gelişen çağdaş sanatın 1990’lı yıllardaki dönüşümünü belirleyen birkaç dinamiği Çalıkoğlu şu şekilde belirtiyor:

Bu sürecin 1980 darbesinin sonrasında ortaya çıktığını ve 1980 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yönetime ve Müze derneğinin ortak girişimleriyle başlatılan “Günümüz Sanatçıları Sergisi”, ve arkasından önemli birkaç sergiyle birlikte ilki 1987 yılında gerçekleştirilen İstanbul Bienali’nin çoğulcu, demokratik yapısından beslenir. Farklı kültürel deneyimlere ev sahipliğinin zeminleri atılmış oluyor böylelikle. 1980’lerin sonlarına doğru beliren ve 1990’larda iyiden iyiye kesinlik kazanan, sanat-kültür-politika sayesinde bugün pek çok sanatçının düşünce yapısını ve üretim biçimini bu süreçte geliştiğini ve değiştiğini söyleyebiliriz. Bu süreç içinde *Türkiye sınırları* içerisinde üretimde bulunan sanatçılar; toplum, gelenek, yerellik, ulus, ırk, etnik köken, otorite gibi değerler, biçimsel ve içeriksel yenilik anlayışını 1980’lerin sonlarında yaşamaya başlar. Sanatçılar artık sanat adına risk almaları ve genel beğenilerin dışında alternatif ifade biçimlerine yönelirler. Resim ve heykel dışında ifade ortamları (melez oluşumlar) bu dönemde gündeme gelir ve malzeme ve obje odaklı sanat anlayışı, yerini, sanatın ne olduğuna dair düşünsel referanslara bırakır.

Sanatçılar yurtdışıyla ilişkilerinin arttığı ve diyalogların güçlendiği bir ivme kazanır, özellikle 1990’ların başlarında, felsefe, sosyoloji ve metin ile buluşan sanatçılar yeni temsil kaynaklarının farkına varırlar. Sanatçıların dışa açılmasıyla birlikte gerçeklik ve sanat yapıtı arasındaki gerilimli ilişkinin aksayan tarafları fark edilir ve tek bir üslubun yoksullaştırıcı tavrının farkına varılır. Tüm bu gelişmelerle birlikte sanat yapıtının tartışılmaz saflığı yerine farklı gösterimlerden güç alan disiplinlerarasılık (melezleşme) yerleşir. Bunlarla beraber salt estetik, kapalı bir dilin ötesine çıkarak sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelir. 1990 sonlarına

doğru da tuval resmi ile enstalasyon arasında yaşanan gerilimden sıyrılan ve farklı etkilere açık, genç bir kuşak ortaya çıkmaya başlar ve İstanbul bienal'inin dışı açık yüzü ile bağımsız küratörlerin sayesinde sanat yapının malzemesi ve içeriğinde değişimler başlar. Alternatif mekânlar, mekân içerisine kavramsal düzenlemelere girilir ve izleyiciyi de düşünmeye sevk edecek bildiriler sunulur. Sanatçı, Sanat nesnesi ve izleyici arasındaki köprüyü güçlendirmiş olunur.¹¹⁶ Bu dönem içerisinde güncel sanatın tohumları atılmış, bienal, kolektif grup ve dernekler, proje ve etkinliklerle güncel sanat bünyesi altında melez bir yapıyı besler bir duruma gelir. Türkiye de güncel sanat adı altında başlayan furya Melez anlayışla üretilen çalışmalardır. Bunlar film/sinema, video, Performans, yerleştirme, fotoğraf, reklamcılık, klipler, pop, fotogerçekçilik, Montaj, internet, web, dijital ve çağdaş teknoloji araçlarının verebileceği diğer olanaklar melez olan *güncel sanatın* alt yapısını beslemektedirler.

Çalıkoğlu'na göre, Sanat özellikle yarım yüzyıldır felsefesiz hareket etmiyor, yerinden kıpırdamadığını vurguluyor. Dünyayı anlamlandırmanın bir aracı olarak kitaplardaki felsefeyi gündelik hayata dönüştüren sanatçı kültürel pratiklerin çok-katmanlı örgüsünü felsefecinin konuşmalarıyla bütünleştiriyor. Yeri geldiğinde ise bir felsefeci gibi olgular üzerinden hareket ediyor.¹¹⁷ Olgular üzerinden hareket etmeye başlayan sanatçı artık araştıran, sorup soruşturan bir kimlik kazanmaya başlar. Bu durum 1990'lı yılların ilk çeyreğiyle, "istibdat rejimini neo-liberal sanat reformlarıyla gönderme reformu-yıkma"ya muktedir bir yapılanmanın demokratik çıkışlarıyla renklenir. Bu yapılanma, oldukça kısa bir sürede çağdaş sanattaki üniformal hassasiyetleri devre dışı bırakarak, gençlerin sanat üretme arzusunu merkezileştirdi ve "sürekli sanat" stratejisiyle de, "herkesin, her şeyi sergileyebileceğini" apaçık gösterdi. Çağdaş sanat; açısından yeni bir gelişmeydi bu ve durum, "risk"

¹¹⁶ Levent Çalıkoğlu, 2008, *Çağdaş Sanat konuşmaları 3*, Yapı Kredi yayıncılık, İstanbul, s.7-12

¹¹⁷ Levent Çalıkoğlu, 2005, *Çağdaş Sanat konuşmaları 1*, Yapı Kredi yayıncılık, İstanbul, s. 89

faktörü yüksek pek çok alan [Kürt sorunu, demokratikleşme, ötekilik, kadın politikaları, militarizm, işkence, polis, iktidar, kimlik savaş, terör, popüler kültür, medya, eşcinsel kutuplar ve diğer uzantılar] üzerinden sanat üretme ve yahut gönderme olanağını yarattı.”¹¹⁸

Kimlik insanın tarihsel ve coğrafik koşullarıyla geçirdiği evrimler sonucu oluşmaktadır. Ayrıca din, ulus, etnik gibi farklı olgularda kimliği biçimlendirmektedir. Bireyin doğduğu, büyüdüğü ortamın dışında eğitimi ve çevresi de kimliğini oluşturan sosyal etmenlerdir. Bu sosyal etmen ve farklılıklar Levent Çalıkoğlu’na göre, 1990’larda kimlik ve farklılığın iktidarın kendisini görünür kıldığı alanlarda sınındığı, bazen saldırganlaşabildiği bir ayrılma da gösterir. Alt kimlik, etnik köken, sahip olunan bedensel farklılığın demokrasi pratiği içerisindeki yeri ve anlamları sorgulanır. Kimliğin hayat açısından gerekliliği, insan yaşamının çok biçimli çeşitliliği tartışmaya açılır. Öz kimliğe dair kuşkular, kimliklerin kendilerini tanımlayabilecekleri zeminler, ötekinin varlığı ve oluşturulmasındaki istek ve talepler konuşulur. Kimlik/farklılık siyasetinin, devletin şuurlarının altında nasıl algılandığı ve kontrol altında tutulmaya çalışıldığı tartışılır. Bu yaklaşımlar sanatın ifade olanaklarını genişletir. Bu dönemin pek çok çalışması özne iktidar ilişkilerini, iktidarın bireyi kategorize ederek gündelik yaşama akışını, bireyi özneye dönüştüren iktidar biçiminin denetim ve bağımlılık yaratıcı gücünü ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış öznenin iktidar karşısındaki tepkilerini göstermeye çalışır.¹¹⁹

Özmen’ e göre, sanatçılar tepkilerini kimi zaman kimlikle, kimi zaman etnisiteyle ilindirildi, kimi zaman coğrafyayla ilintili çalışmalar üretmişler. Örnek olarak; Halil Altındere’nin "Tabularla Dans" (resim) adlı yerleştirmesi, 95 sonrası güncel sanatçıların, yürürlükteki çağdaş sanat cephesine karşı savunma pozisyonundan saldırı pozisyonuna geçişim örgütlemiş; 90’larda,

¹¹⁸Şener Özmen, 2007, **Travma ve Islahat**, Lis Yayıncılık, 2007.s.9

¹¹⁹ Levent Çalıkoğlu, a.g.e., s.13.

güncel sanatın ırkçı potansiyelleriyle girdiği kavgadan zaferle çıkmıştı. Kavga, izafi değildi. Etkisini şiddetle sürdüren politikanın bugün "ayrılıkçı" savsözlerle ortaya çıkması da öyle. Güncel sanatta Doğu-Batı, merkez- periferi, Türk sanatçı-Kürt sanatçı gibi ikilikler yaratan bu ideolojinin geldiği noktada, "sanat" yoktu düşüncesi idi.¹²⁰



32. Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997, 6 adet renkli dijital baskı, her biri 250x150 cm

90'lı yıllarda yükselen milliyetçilik söylemlerinin, kimlik bunalımının bir çıkarımı olarak işlerliğe giren kimlik; toplumda genel olarak kaba hatlarıyla belirlenmesinin yanında, kişisel olarak yaşantısı, aile ilişkileri, inançları ve eğitimi bir olan toplumda, hatta aynı ailede yaşayan bireylerin de çok farklı kimliğe sahiptirler. Aynı zamanda toplumda farklı kimliklerle yaşayan bireyler toplumun kendi değerleri ve geleneksel hoş görü değerlerine göre yaşamaktadırlar. Yine Altındere' nin aynı adlı (tabularla Dans) başka bir yapıtı; (resim) üzerinde Atatürk'ün elleriyle yüzünü kapadığı bir milyon tl'lik

¹²⁰ Şener Özmen, , a.g.e., s.10.

değişebilir boyuttaki dijital fotoğraf banknot çalışması, 1997'deki İstanbul Bienali'nde sergilenmiştir. Mizah aracılığıyla, izleyiciyi, paranın gerçek değerini değerlendirmeye ve ulusların ve ekonomilerinin kullanabilecekleri gurur ya da utanç vesileleri üzerine düşünmeye davet eden sanatçı, fotoğrafıyla paranın varlığına anlam yükleyen Atatürk, örtünme eylemiyle aslında kendisine ait olmayan bir durumdan saklanarak, alımlayıcıyı saklanılan şey üzerine düşünmeye çağıran sanatçı çalışmalarında ulus-devleti, iktidarı simgeleyen kimlik kartı, banknot, pul gibi günlük yaşamdan sıradan nesnelerin anlamlarını küçük müdahalelerle ters yüz eder; alt kültürler, gündelik yaşam içindeki sıra dışı ancak olağan görünen durumları mesele ederek bireysel ve toplumsal kimlik kavramlarını irdeleyen işler üretmektedir.



33. Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997, Değişebilir boyutta renkli dijital baskı

Benzer bir çalışma örneği olarak Şener Özmen'in Radikal Hayatta / 18.10.2008 tarihli yazısında çalışması için "Doğu ve batı, şeriat ve laiklik, cumhuriyet ve teokrasi arasında sürekli mekik dokuyan bir Türkiye için en ideal para bu olduğu için uygun gördüm"¹²¹ demiştir.

¹²¹Şener Özmen, 2008, <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=904038> Erişim Tarihi: 08.06.2011



34. Şener Özmen, süpermüslim, 2008, Değişebilir boyutta renkli dijital baskı

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TEZ KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMALAR

4.1. MELEZ YAKLAŞIMLARIN SANATA YANSIMALARI

Günümüz Sanatı kendi uygulamalarını sanatçının geleneksel üretim alanı resim, heykel sinema gibi farklı olanakların ışığında birbirini kat eden çok katmanlı yapı içerisinde oluşturmaktadır. Günümüzde bir sanat nesnesi bu çok katmanlı yapı gereğince hangi disiplinden dayanak aldığına ilişkin bir yargıya ulaşmak eskisi kadar mümkün gözükmemektedir. Bu çok katmanlı sanat uygulamaları işi zorlaştırma amacıyla değil; tersine günümüz yaşamında sanatın sözü kullanırken bu çoklu yapıdan dayanak olarak “kendi gerekçelendirmelerini” oluşturduğu düşünülmelidir. Bu çoklu yapı, gerçekte melez bir algı düzeyi ortaya koymaktadır. Farklı katmanlardaki her bir teknik olanak farklı bir duyu organı tarafından duyumsanmakta, sonuçta bedenin çeşitli duyumlarının bir araya getirdiği melez bir yaşantı içeriği ortaya çıkmaktadır.

Bu durum saptaması sadece günümüz sanat uygulamalarında değil; aynı zamanda kişisel üretimlerimde de geçerlidir. Kişisel bir tercihin sonucunda yüzey üzerine uygulamalarda bile, bu çok katmanlı yapı olarak tarif edilen melez algı düzeyinin olanağında bakılması gerektiği düşünülmelidir. Alımlayıcının karşısında geleneksel bir tuval resmi konulsa bile genelde sinema özelde ise video tekniklerinin bu işin değerlendirme aşamasında olaya dâhil olduğu bilinmelidir. Alımlayıcı sinema ve sanal ortamların egemen olduğu bir dünyadan geleneksel resmin tekniği ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu zorlama durum karşısında alılmayıcı tek bir duyu organının pasifliği içinde görmemektedir. Salt gözün olanağında gerçekleşen geleneksel resim düzeyi, çok duyulu melez bir görme pratiğinin içinden

görölür hale gelen çok teknikli resim düzeyine ulaşmıştır. Bu indirgemeci duyumsama elbette artık mümkün olmamaktadır.

Kişisel tercihlerim arasında günümüz sanatının kullandığı tüm teknikleri kullanmaktayım. Dolayısıyla, tüm teknik olanaklar sanatçının hizmetinde iken, tercih veya sanatsal gerekçelendirmesinin bağlamını geleneksel bir dil olan tuval resmi üzerinden kurabilir. Bu durum eskiden çok doğal olarak karşılanırken; yaşantıya egemen olan sanal teknikler gözün egemenliğini diğer duyu organlarını da işin içine katarak genişletmiştir. Bu genişleyen gözün duyu organları ile ortaklığı ister istemez resim tekniklerinin çok katmanlılığını gerekli kılmıştır. Melezlik artık kaçınılmaz bir durumdur. Siz istediğiniz kadar ben geleneksel yöntemlerle çalışıyorum deyin gören göz çok duyulu bir organ haline geldiğinden beri çoklu duyulu algı düzeyinden görölmektedir.

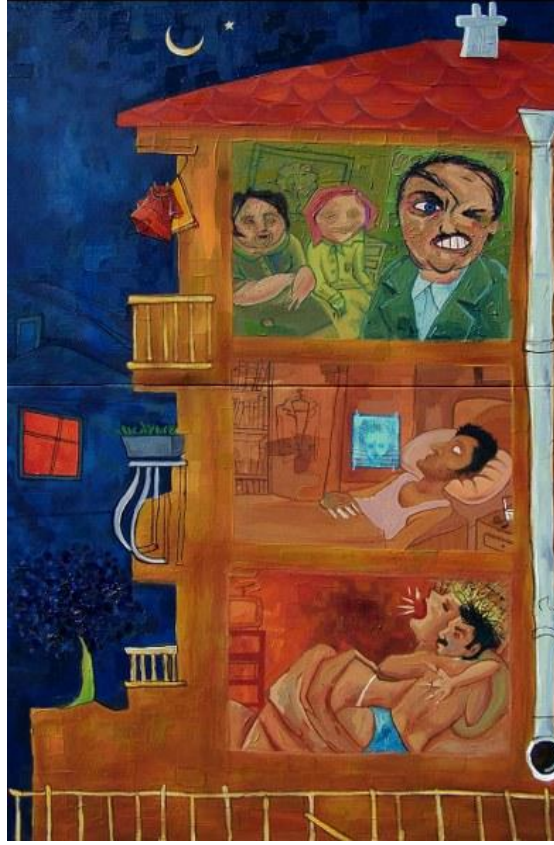
Günümüz sanatına baktığımızda karşılaştığımız çok seslilik ve disiplinlerarasılık durumu bize görsel sanatların farklı disiplinleriyle ilişkilendirilebilecek işler yapabilme olanağı sunuyor. Öte yandan bilgiyi, sanatı, güncel sanatçıları, yeni bir sözü, bir öneriyi takip etmek internet ve benzeri yollarla çok süratli bir biçimde yakalayabilmek kolay bir hal almıştır. Bu durumda günümüz sanatını ve sanatçılarını günü güne yakından takip etmek mümkün olur duruma gelmiştir.

2008 yılında gerçekleştirmiş olduğum “Kadir Kent” adlı (Resim 35) çalışmam; iki teknik katmandan oluşmaktadır. Birinci katman; 150X100cm ebadında ve 3cm kalınlığında tuval üzeri yağlıboya tekniği ile oluşturulmuştur. İkinci katman ise; birinci katmanda yer alan tuval resimde yer alan görüntülerden oluşan videodur. Video görüntüsünün büyüklüğü 150x200 cm’dir. Video süresi 02:52sn’dır. Söz konusu iki teknik görüntünün

arasındaki mesafe 20 cm'dir. Sunumda yer alan video ve tuval resmi yerden 80cm yükseklikte yer alır. Bu iki katmandan oluşan yapı alımlayıcının tek bir noktadan izleyebileceği bir mekânda sunulmuştur. İzleyicinin tek bir odak oluşturacağı mesafe 300 cm'dir.

'Kadir Kent' adlı çalışma alımlayıcının algı düzeyinde görme ve işitme organlarının aktif dokunma duyusunun ise pasif olarak yer aldığı çok duyulu bir yaşantı içeriği oluşturacak şekilde kurulmuştur. Göz duyu organı, birinci ve ikinci katman da yer alan teknikler aynı düzeyde işe dâhil olur. İşitme duyu organı ise ikinci katmanda yer alan video tekniği ile aktif şekilde konumlanır. Üçüncül nokta bulunan dokunma duyusu (görmenin içinde yer alan dokunma duyusu) ise yağlıboya tekniğinin ortaya koyduğu dokuda ve daha sonra ise video tekniğinin ışık düzeylerin skalası içerisinde yer alır. Yağlıboya resminde yer alan plastik değerlerden oluşan simge, sembol ve göstergelerin geleneksel tuval resmi içerisine sığmayan durağan hikâyeci anlatım, yerini hareketli ve işitsel bir anlatıma sürükleyerek alımlayıcının karşısında aynı çalışmanın farklı disiplinlerden yararlanarak zengin, çok sesli melez bir anlatım olanağı sunmaktadır.

Sonuç olarak video, ses ve tuval resminin üç katmanlı bir aradalığı yeni melez bir oluşum ve durum (enstalasyon) yaratmaktadır. Bu yapı 1960'dan sonra ortaya çıkan enstalasyon sanatı, mekanı işin ayrılmaz bir parçası olarak sürece dahil etmesiyle bağlantılı olarak kurulmuştur. Çağdaş sanata baktığımızda fotoğrafın, kimi zaman videonun enstalâsyonun bir parçası olarak (Kadir Kent çalışmasında olduğu gibi), kimi zaman da enstalasyonun ana malzemesi olarak alımlayıcının karşısında görülmektedir.



35: Kadir Akyol, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100 cm, 2008

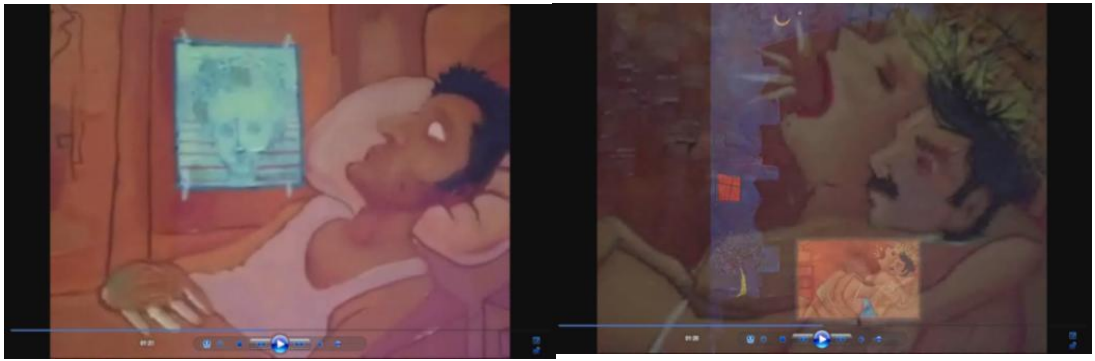


36 : 'Kadir Kent' İsimli çalışmamın sergi salonundan bir görünümü, (resim ve video) Marina Vista Güncel Sanat Ortamları, 2008



34

35



36

37



41

42

43

44

45

34 - 42, **Kadir-Kent**, 02:52 saniye, 2008 / Videodan Kesitler

Kadir Kent için son söz olarak, resimsel katmalar çeşitli medyumlardan oluştuğunda teknik olarak melezleşme ortaya çıkması durumu birde biçim olarak resmin içerisinde yer alan her türlü imgenin olanağında ortaya çıkan melezleşme; resmin kuruluşunda yer alan ve çeşitli katmalar medyumların zorunluluğunda alımlayıcı tek bir duyu organıyla sanatsal olguyu kusatamaması sonucunda diğer duyu organlarının yardımı çağırılmasıyla “sanatsal yaşantı içeriği olarak” ortaya çıkan bağlam bir anlamda duyuların melezliğinin bir bileşkesi olarak ortaya çıkmaktadır.

2006 yılında “Kaçak” adlı 4. Uluslararası Hüseyin Gezer Taş ve Beton Heykel Sempozyumunda gerçekleştirmiş (video+yerleştirme) olduğum çalışmamda sanatçı tarafından terk edilen bir mermer parçasını üzerine yansıtılan 60x40x25 cm boyutlarındaki mermeri bloğunun bir kaide üzerine yerleştirilmiş ve 70 cm’ lik mesafede başka bir kaide üzerinden barkovizyon ile mermer taşına yansıtılan 07;12 saniyelik video ve mermerin çevresinde bulunan hoparlörden gelen ses efektidir. (Resim 43, 44) Video içerisinde yer alan görüntüler sempozyumdaki sanatçıların çalışmalarını gerçekleştirdikleri malzeme (mermer) üzerinde videoya aldığım kesitler (sadece sanatçının malzemeyi tutan ve çalışan el kısmı görünür kılınarak sanatçısı tarafından mermere yapılan müdahalelerde ses ile birlikte videonun mermer taşına yansımalarıyla ortaya çıkan sanal yansıması mermerin gerçekmiş gibi yontulması, kesilmesi ve parçalara ayırması gibi hareketli görüntüler mevcuttur. Ama mermerle çalışanın kim olduğu bilinmemektedir. Mermer kütlesi üzerine tıpkı video perdesine yansıtılır gibi yansıtılan video ve ses efekti sanki kendi kendisini sanatçısı olmadan tamamlamaya çalışmaktadır.

Buradaki durum gerçek olanı sanalla birleştirip gerçekmiş gibi bir durum yaratmaktır. Gerçek makine, çekiç v.s. sesleriyle sanatçı artığı bir mermer parçasına yansıtılan görüntü algılayıcının karşısına melez bir yapı içerisinde tekrar yeni zengin bir form ve anlam kazandırmaktadır. Çalışmanın konu ve amacı ise; sanat üreten sanatçı işi üzerinden sanat üretimi gerçekleştirmektir.



46. Kadir Akyol, "Kaçak", 2006(eser üreten sanatçı üzerinden sanat üretimi), (Video Enstalâsyondan)



47. Kadir Akyol, "Kaçak" 2006 , 07:12 saniye, videodan bir kesit



48. Kadir Akyol, *Uçuşan Bedenler*, 2009, video yerleştirme, 00:40 saniye



49. Kadir Akyol, *Uçuşan Bedenler*



50. Kadir Akyol, *Uçuşan Bedenler*

2009 yılında projesini gerçekleştirmiş olduğum “uçuşan bedenler” adlı video enstalasyon çalışmamda kapalı, geniş bir mekanda yer alan 220x105 boyutunda oluşturulmuş bir mezarlığın içerisine gizlenmiş barkovizyondan 60x50 cm boyutundaki mezar taşına yansıyan bedenlerin uçuşmaları videosu

yer almıştır. (Resim 44,45,46) Mekanda oluşturulmuş karanlık odanın alt en köşe kısımlarına yerleştirilmiş küçük hoparlörlerden gelen sesle desteklenecektir. Karanlık bir ortamda sergilenecek çalışma sadece mezar taşına yansıtılan videonun ışığıyla aydınlatılır. Bu durum izleyicinin sadece geniş kapalı ve karanlık oda içerisinde sadece mezar taşına yansıtılan video görüntüsüyle odaklanabilmesini ve izleyeni resmin içine doğru çeken ışık ve hareket efektinin etkisini yoğunlaştırması için de gereklidir.

Ölümün anlatılmaya çalışıldığı bu çalışmada; yeniden varolma çalışan ölü bedenlerin mezar taşından (video ekranı) videonun olanakları içerisinde çıkmaya çalışmasını, yaşamının geri kalanını toprak altında devam ettiren (bedenen) ölümlülerin, toprak yüzeyine çıkışı mezar taşına yansıtılan video ile gösterilmeye çalışılmıştır. Ölüme karşı tavır alma ve ölümsüzlük isteği yüzyıllardır süre gelir. Ölümden sonra yaşamın devamına ilişkin dini inançlar da hep vardı. Burada yine sanat dışı bir mekan ve sanatsal malzemelerin sanat, din, felsefe, teknoloji v.s. disiplinlerle iç içe girmesindeki melez yaklaşım örneğidir. İzleyici, oluşturulan yerleştirmenin (enstalasyonun) temel parçalarından biridir. Düzenlenen mekan, izleyicinin dahil oluşu, sanat ediminin anlam, imge üretmeye başlamasını sağlamaktadırlar. Her yeni alımlayıcı, zamanın değişmesi, edimin gerçekleştiği mekânın unsurlarının değişmesi ile de anlam kazanmakta ve de değişmektedir. Bu bağlamda, video sanatı ve enstalasyonun (yerleştirme) yapı bozumcu olduğu söylenebilir. Sunulan sanat nesnesinin yapısı, ürettiği anlam, göstergelerin değişmesi ve yeni baştan kurulması ile farklılaşmakta, içinde bulunan (sanat nesnesi ile algılayıcının karşılaştığı zaman) an yüceltilmekte ve bu sayede sanat edimi bir anlamda sonlanıp ve mekâna yerleştirilen düzenlemenin izleyicide yeni imgeler yaratmasına olanak sağlar.

Araç olarak, Mezar taşının üzerine yansıtılan videonun ekrana dönüşmesi, o işin doğasında ait olmayan yapay bir aktarıcı sayesinde ulaşmaktadır. Bu sebeple aktarılan kavram ya da düşünce, çeşitli yollardan

geçerken dahi anlam farklılaşmasına uğramaktadır. Alımlayıcının dahil olduğu mekanda, o sırada ortamda bulunan video ışık, alımlayıcının ruh hali gibi etkenler de katılırsa, bir video enstalasyon işi, her an yeniden anlam üretmeye açık bir iş konumuna ve sergileme aşamasında atmosferin tamamlayıcı bir unsura dönüşmesi amaçlanmaktadır.



51. Kadir Akyol, 'Fukushima Felaketi', 2011, 110x100 cm, tuval üzerine yağlıboya,

Çağdaş sanatta melez yaklaşımlar endüstriyel devrimle birlikte teknolojiyle daha büyük bir etkileşime geçen sanat, uzun süredir örneklerini teknolojinin sunduğu olanaklarla gerçekleştirmekte ve sanatta yeni olanaklar açmaktadır. Sanatın teknolojiyle ilgili konuları işlemeye başlaması hayatı ve sanatı sorgularken döneminin getirdiği teknolojileri kullanması sanatın

melezleşmesine neden olur. Bugüne baktığımızda teknoloji ve sanat ilişkisinin boyutlarının hızla değiştiğini ve sanatçıların en büyük teknik desteği bilgisayar ve onun sağladığı diğer çoklu ortam teknolojileridir. Günümüzde gelişen teknolojinin melez yaklaşımını sanatçı çalışmalarında ve çalışmalarında etkilerini görmek mümkündür.

Dijital araç ve ortamların hızla çoğalması ve yayılması sanatçılar için yeni mekan olanakları sağlamakla birlikte zaman ve hız kavramlarının tekrar tartışılmasını sağlamıştır. Sanal multimedya ortamları yaratılıp sanatçı inisiyatifleri oluşturup, sanal sergiler düzenlenmeye başlanmıştır. Davetiye, afiş v.b. etkinlik, proje, sergi bildirimlerini sanal ortamlarda (mail, facebook, tiwitter,msn, kurumsal ve kişisel web siteleri ve sanatçı blogları) paylaşılmakta ve büyük kapsamlı sanat hareketleri (bienal, trienal, faxart, pikselart, e-mailart v.b.) yapılmaktadır. Yukarıda yer alan 'Fukushima Felaketi' adlı 110x100 cm boyutlarındaki tuval üzerine yağlıboya çalışmam, e-mail art projesine bir örnektir. 2011 yılı temmuz ayında gerçekleştirilecek proje, 14 ülkenin katılacağı Fukushima felaketi adı altında gerçekleştirilecek çalışmalar mail yoluyla veri bankalarında toplanacak ve sanat bildireleri yayınlanıp sanal ortamda sergilendikten sonra A1 boyutunda çıktılar alınarak ilk Almanya köln şehrinde Dom Katedral Meydanında sergilenecektir. Bu posta sanatı projesi daha sonra Türkiye' nin de içerisinde yer alacağı gezici bir sergi haline gelerek nükleer santral karşıtı seslerini duyurmaya çalışılacaktır



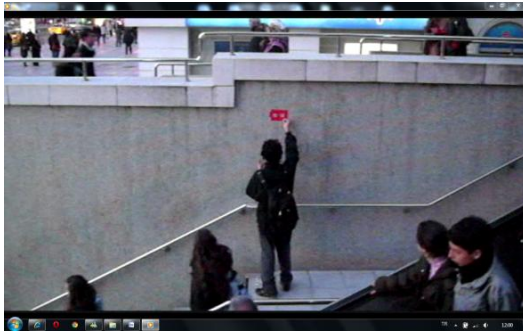
52. Kadir Akyol, "Pixelart", 2009, renkli yapışkan çıkartmalar, 23x 31 cm Performans + video 01:17 sn



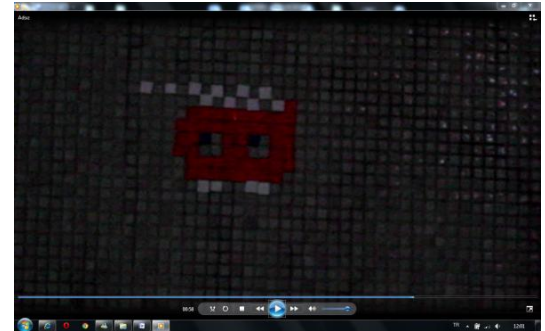
53



54



55



56

Video Performanstan Kareler, 49 – 52, 01:17 saniye

Eski tip bilgisayar ve konsol oyunlarından bilinen pikseli simgeler olarak posterleri ve boyamaları ile sokak, cadde mahallelerin bazen en uç köselerinde bazen de direk karşımızda görmemiz mümkündür. Vur kaç sanatı gibi benzer özellikleri barındıran piksel sanatı kim, kimler tarafından yapıldığı belli değildir. Çünkü çalışma üzerinde kişiyi temsil edecek bir isim bulunmamaktadır. Yerleştirileceği yer(ler) arasında bağ kuran; hatta mekana özel iş üreten sokak ya da piksel sanatçıları bulunmaktadır. Bazen seramikten küçük taşlarla mekâna yapıştırılmış olarak görebileceğimiz piksel çalışmaları bezende piksel tarzda boyalarla yapıldığını Amerika başta olmak üzere Avrupalın birçok sokaklarında görebilmektedir. Yapılan çalışmalar hazırlık aşamaları ve çalışmayı duvara asma ve ya boyama yapılırken videoya alınır ve ya fotoğrafları çekilir ve dijital sanat ortamında paylaşılır. Piksel sanatı farklı renkteki piksellerin yan yana gelmesiyle oluşan bir resim türü olarak bilinmektedir. Renkler arasında rastlantısal geçiş yok. Hangi

büyükölükte yapmak istiyorsanız, o büyükölükte başlamak ve bitirmek sanatçıya kalmış durumdadır Benimde bu çalışmam yüzlerce sanatçıdan yüzlerce işlerden sadece birini göstermektedir.

Çalışmam 2009 yılında Ankara Kızılay-karanfil sokak Metrosu önünde gerçekleştirilmiştir. Çalışmamı evde tamamlayıp oraya asmakla yetinmedim yaptığım çalışmayı 10 dakikalık bir performansa dönüştürerek videoya aldım Olay yerine polis ve metro güvenliğı gelmeden olay yerinden uzaklaştım. Performans, fotoğraf ve 01:17 saniyelik bir video ile farklı teknik ve disiplinleri bir arada kullanılması sanata melez bir yaklaşım olarak bakılabilir.

4.Uluslararası Öğrenci Trienal' in de gerçekleştirmiş olduğum giz – göz isimli 200x100x300 cm boyutlarındaki çalışma, çeşitli sanat ve sanat dışı mekânlarda farklı malzeme teknikleriyle bir araya getirilip sergilenmiştir. Yerleştirme ve video gibi farklı disiplinlerdeki teknikleri bir arada kullanılarak, diğer çalışmalarıma benzer yönleriyle melezleşmeye başka bir örnek teşkil etmektedir.





58.

59.

Video yerleştirmeden Kareler 57, 58, 59 / "Giz-Göz", 2005, 200x100x300 cm, video + yerleştirme



61. Kadir Akyol, "Beni vur kendini vur", 2010, 10x7,5 cm

2010 yılında gerçekleştirmiş olduğum “Beni vur kendini vur” adlı güncel sanat sergisi kapsamında hazırladığım 10x7,5 cm gerçek kimlik boyutlarındaki çalışmamda kimlikte bulunan vesikalik resim alanına yerleştirilen 3x2cm’lik ayna yerleştirmesi bulunmaktadır. Kimliğin karşısına geçen kişinin görselinin (vesikalik resmin) değiştirmesi üzerine kurulu bir kurgudur. Mersin Güncel Sanat Sergisi bağlamında oluşturulan 5 farklı mekanda çalışmaların yer aldığı Kimlik yerleştirmesini o an serginin bulunduğu ortamla ilişkili kılınarak yerleştirilmiştir.



60. Kadir Akyol, 'Soy Ağacı', 2009, Dijital Kolaj, (Değişebilir Boyut)

2009 yılında yapmış olduğum “soyağacı” (60) isimli çalışmam, bir annenin kimliği içerisinde yer alan vesikalk resim kısmının yerine oğlunun kimliği, oğlunun resmi içerisinde de onun oğlunun ve onun kızının kimliği... uzayıp giden kimlik mantığına farklı bir bakış açısı getirmeye çalıştığım dijital kolaj mantığıyla gerçekleştirilmiş bir çalışmadır.



62. Kadir Akyol, 'Batak', 2010, 8,5x6,5 cm, İskambil Kâğıdı, Dijital Kolaj,

2010 yılında gerçekleştirdiğim “batak” adlı 8,8 x5,6 cm gerçek iskambil kâğıt boyutundaki çalışmam İskambil oyun kartlarından yola çıkarak gerçekleştirdiğim bu çalışma iskambil kâğıtları üzerindeki sembollerin dili üzerindeki anlamların sanatla bütünleştirmekle ilgili bir çalışmadır.

Sanatçının kral rolünde kendini göstermesi elinde kılıç yerine fırçanın bulunması ve kupa (kalp) kralı olarak neden gösterildiğiyle ilgili eleştirel bir dijital çalışmadır. Bu çalışma çalışmanın sergileneceği sergi salonunda 4 arkadaşın kral kıyafetleri (kupa, maça, sinek ve karo) giyerek bir masa etrafında sergi bitim süresine kadar ' batak' oynama performansıyla son bulacaktır.

İskambil kartlarının bilinen kısa tarihi: Oyun kartlarının nerede ve ne zaman ortaya çıktığı tam olarak bilinmesine karşın 7. ve 10. yüzyıllar arasında Çin’de ortaya çıktığı ve 13. yüzyılda Marco Polo tarafından Avrupa’ya getirildiği tahmin ediliyor. Hindistan’dan veya Arabistan’dan geldiğini ileri sürenler de var ama bugünkü şekilleriyle kullanılmalarının 14. yüzyıl Fransa’sına dayandığı kesin gibi. O tarihlerde, Fransa’da dört sınıf vardı ve iskambil kâğıtlarındaki kupa, maça, karo ve sinek bu dört sınıfı temsil ediyordu.

***Kupa** bir kalkanı andıran şekli ile asil sınıfı ve kiliseyi,

***Maça** bir mızrağın ucunu çağrıştıran şekli ile orduyu,

***Karo** ticari deniz işletmelerinin eşkenar dörtken kiremitlerinden esinlenerek orta sınıfı,

***Sinek** ise yonca yaprağına benzeyen şekli ile köylüyü temsil ediyordu.

Bugün briç, poker veya benzeri oyunlarda, kupanın en değerli, sineğin ise en değersiz kart olmasının nedeni işte bu sınıflamadır¹²².



63. Kadir Akyol, Dönüşüm I, 2008 Dijital Kolaj, (Değişebilir Boyu)



64. Kadir Akyol, Dönüşüm II, 2008, Dijital Kolaj, (Değişebilir Boyut)

¹²²“İskambil kağıtlarındaki şekillerin anlamı nedir”, <http://cevaplar.mynet.com/soru-cevap/iskambil-kagitlarindaki-sekillerin-anlami-nedir/140426>

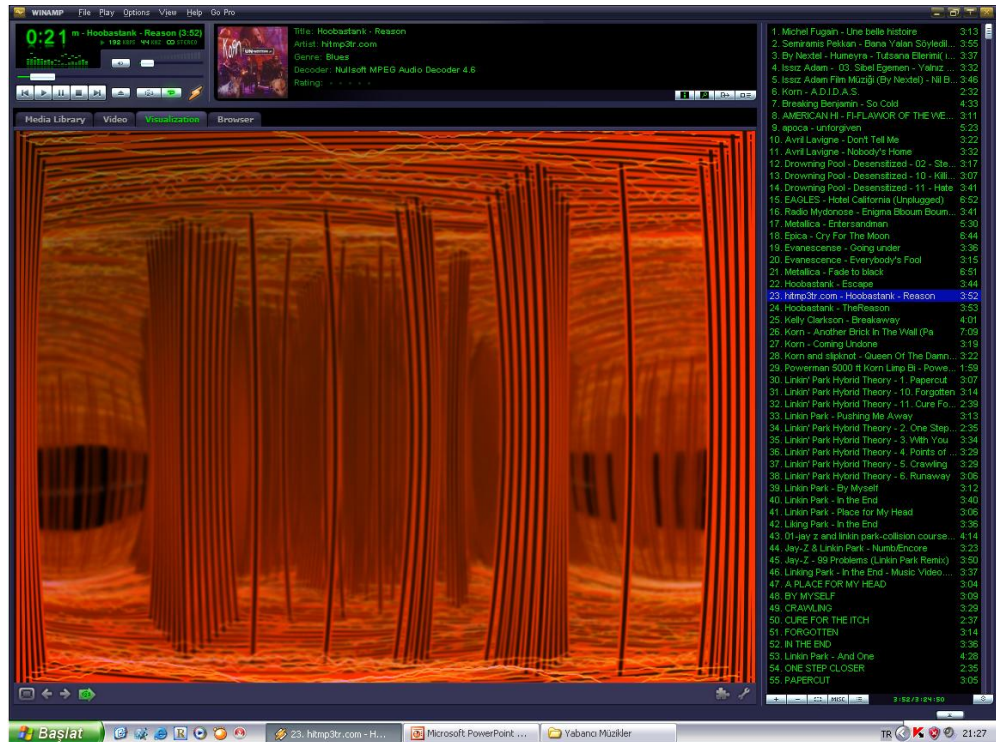
2006 yılında Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tüm WC'lerin de gerçekleştirmiş olduğum kamusal alanın içerisinde *özel alanda sanat*, “aşk resmi” adlı değişebilir boyuttaki çalışmam; bir sergi açılışında alımlayıcının karşısına çıkarılan eser herkesin bildiği üzere çalışmalara ayrılan zaman 1 saniye ile 2 dakika arasındadır.(her bir resim için ayrılan süre) Özel durumlar dışında süre artmakta ve ya azalmaktadır. Buradaki çalışma kişinin kamusal alanına girip hatta biraz daha ileri bir boyuta geçip özel yaşamına girip onun özel anında zoraki, wc de kaldığı süre boyunca karşısındaki resme bakma zorunluluğu getirmektir. Yani sanat mekanları dışında kişinin özel alanına bir saldırıda bulunmakla birlikte resmek bakma süresini eleştirmek üzerine üretilmiş bir çalışmadır.



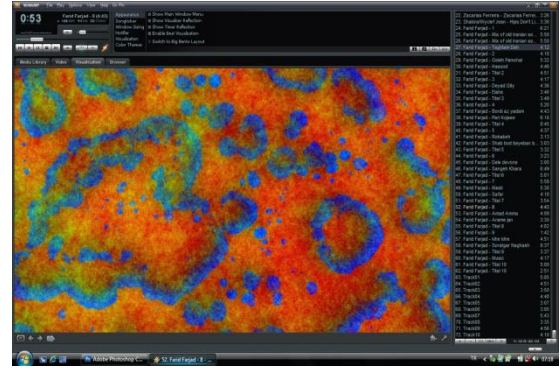
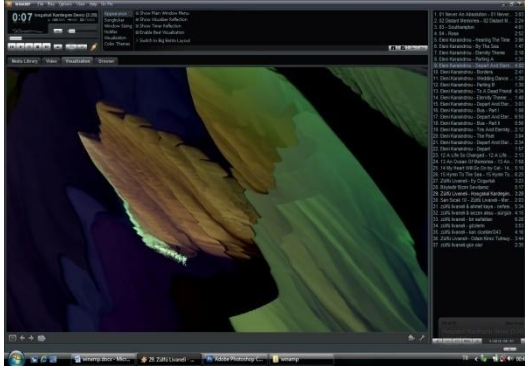
65. Kadir Akyol, Aşk Resmi, 2006 Dijital Kolaj, (Değişebilir Boyut)

2009 yılında sesin rengi konusuyla başlayan küçük bir araştırma sonucunda gerçekleştirdiğim bu çalışma sestten oluşan müziğin duyguların ifadesi olarak görülürdü. Sesin duygunun resmi nasıl yapılır diye müzik dinleyip kafa yorarken birden winamp müzik çalma programının visualization (görüntüleme) bölümünde sesin oluşturduğu titreşimli hareketler, ritim dengesine karşılık, hareketli resimler (görseller) oluşturmaktadır. Her bir görselde film karesinde olduğu gibi saniye de yirmi dört kare birbirinden bağımsız görsel barındırıyordu. Sese ve müzik titreşimleriyle duyarlı bir şekilde görselleri meydana getiriyor; dijital ortamın elverdiği ölçüde. Kendi resmini müziğine göre yapan 'winamp' usta diye belirtirsem pekte yanlış bir şey söylememiş olurum.

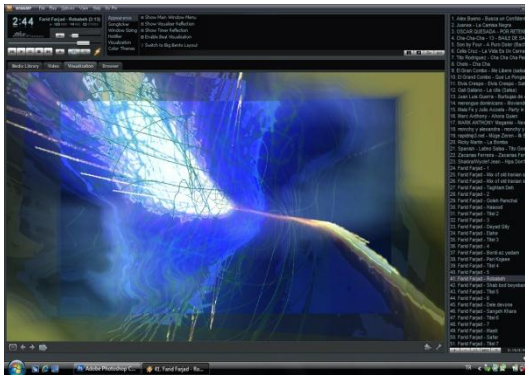
Aşağıda, Winamp ile ilgili yapmış olduğum çalışmadan birkaç görsel karenin farklı müziklerde ve farklı zaman aralığında farklı görüntülere dönüşmesinden alınmış görseller..



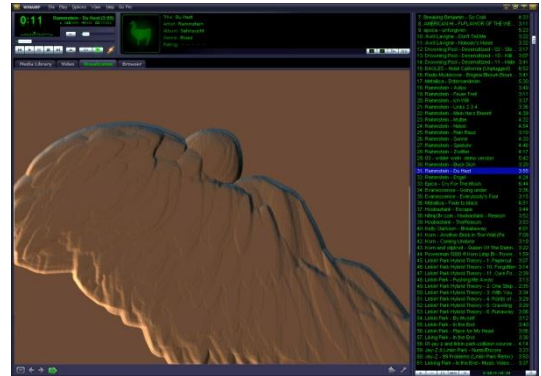
66. Kadir Akyol, Winamp, 2009



67



68



69

Winamp'tan görsel kareler, 67 - 70

70



71

72

73

Kadir Akyol, Niyet ettim sanata, 2009, 00:32 saniye, video



78. Kadir Akyol, Niyet ettim sanata, 2009, video ve secde

Dijital ortamda oluşturulmuş sergi salonundan video ve secdenin yan yana bir görünümü

2009 yılında çalışmasına başladığım “Niyet ettim sanata, uydum hazır olan konseptte, Küratörüm sen kabul et” adlı 00:32 saniye boyutundaki video çalışması, resimlerle oluşturmuş olduğum *secdenin* üzerinde sanata olan niyetimi ve bunun küratör tarafından ödül bulmasını anlatan bir video düzenlemedir.

Küçük resimlerin birbirleriyle tutturulmasıyla oluşturulan *secdenin* duvara asılarak yanına video (Resim 78) yansıtılacak.

Bugün disiplinlerarasılık (melez) bağlamında resim, diğer çağdaş sanat disiplinleriyle sürekli etkileşim halindedir. Uluslararası sergilerde, bienallerde görmüş olduğumuz birçok medium (fotoğraf enstalasyonları, video çalışmaları, dijital işler) kökleri 1960 sonrası plastik sanatlara dayanan mediumlardır. Özellikle dünyada ve ülkemizde popülerliği son 10 yılda artan video sanatı ve yine Türkiye için daha çok yeni sayılabilecek çoklu-ortam (multimedia) ortamında üretilen işler üretilmektedir. Tüm bu farklı mediumlar ve ağırlıklı olarak teknolojinin sunduğu yeni ifade biçimleri gözardı edilmeksizin kullanıldığı takdirde, günümüz sanatı için anlam bağlamında içi boşaltılmamış, görsel etkinin yanında düşünsel sürecin de ön planda tutulduğu yeni öneriler sunabilir. Belki de teknolojinin hızına karşı, biraz yavaşlayıp daha emin adımlar atmak yapıcı çözümler üretmeye yardımcı olacaktır. Çünkü karşımızdaki dünya, sunduğu göstergeler açısından çok zengin gibi görünen, fakat değerli olanların yanısıra bir yığın çöpten de oluşan kocaman bir görsel deposu gibidir.

Bu bölümde gerçekleştirdiğim birbirinden bağımsız projeler için hazırladığım bazı *video* çalışmalarımın alınan görseller aşağıda sırasıyla yer almaktadır.





81

82

77, 78, 79, 80: Kadir Akyol, **Delirme Mevsiminde Aşk**, 2009, 01:18 saniye



83



84.

85.

83, 84, 85: Kadir Akyol, **Ayaklar ve Büyükbaşlar** (uyutan başlar), 2009, 01:39 saniye



86



87

88

86, 87, 88: Kadir Akyol, **Yatay ve dikeyler**, 2008, 00:42 saniye

89

90

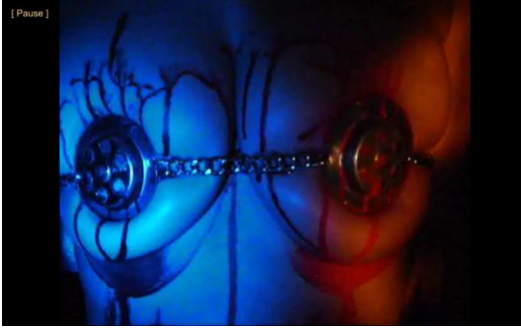
91

89, 90, 91: Kadir Akyol, **Kent ve insan I**, 2009, 01:24 saniye,

92

93

Resim 92, 93: Kadir Akyol, **Kent ve insan II**, 2009, 01:31 saniye



94

95

94, 95: Kadir Akyol, **Süzgeç**, 2009, 00.14 saniye

96

97

96, 97: Kadir Akyol, **(s-He ART) kalp**, 2009, süre: 00.23 saniye

SONUÇ

Kavram olarak “*melezlik*” terimi daha çok fen bilimlerinde özellikle biyolojide karşımıza çıkar. Melez sözcüğü Mitolojide de karşımıza yarı insan, yarı hayvan bedenli karakterler olarak belirmektedir. *Sanatta melezlik*, farklı teknik, malzeme ve disiplinlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan heterojen bir yaklaşımla ilişkilidir. Çağdaş sanatta “*melezlik*” kavramı 20. yüzyılın başında kübizimle başladığını söylememiz mümkündür. Kübizimle özellikle Picasso ile başlayan Rönesans’tan beri egemen olan tek noktalı bakış açısının kırılması, dünyaya yeni bir açıdan bakılmasına ve yeni bir biçimin ortaya çıkmasına neden olur. Braque ve Picasso gibi sanatçılar geleneksel sanat anlayışının tüm kurallarını altüst eder. Onlar, nesneleri ışık, gölge ve perspektif gibi rastlantısal özelliklerinden arındırarak onları, temel özellikleriyle çizmeye başlar ve resmettiği objeleri geometrik parçalara bölerek, yatay, dikey, çapraz çizgilerle resmederler.

Analitik dönemde, doğadan hareket eden akım; 1912’ye gelindiğinde, doğadan tamamen bağımsız, düşünsel elemanların sentezine dayanan bir dönemi başlatır. Sentetik kübizm olarak adlandırılan bu dönemde, geometrik elemanlar kullanılır ve soyut düşünsel biçimlerden doğaya gidilir. Bu anlamda da artık doğa değil, soyut düşünsel yapıt, doğa biçimlerini belirlemektedir. İlk kolaj kompozisyonları analitik kübizmin etkisinde dikey ve yatay hareketler içinde yerleştirilen ve eşlik eder nitelikteki yapıştırılmış kağıtlardan oluşuştur. Kübist sanatçılar ayna ve şişe etiketini yağlıboya resimlerine yapıştırarak ilk kolaj denemelerine başlarlar. Kübizmin resim sanatında önderliğini yapmış olduğu melez yaklaşımlar açısından yeni ve büyük mecra oluşumunda kolajın yeri ve önemi büyük olur. Sanat dışı nesnelerin resmin birer elamanı olarak görülmeye başlanması *melezleşmenin* teknik açıdan ilk örneği olarak görülmesi önem teşkil etmektedir.

Modern sanatçılar, Rönesans'tan beri gerçekliğin temsili üzerine kurulan sanat ve estetik anlayışını yadsıması, yaratıcılığın ancak sanatçının duygularını ve kendine özgü yorumlarını yansıttığı sürece gerçekleşeceğini ileri sürmelerine olanak tanımıştır. Artık sanatçının malzemeyle olan ilişkisinde, nesnenin dış gerçekliğinden sıyrılarak bilinçaltındaki duyguları dışa vurmasına, buda nesnenin parçalanarak kavramsallaştırma sürecine doğru götürmüştür.

Duchamp, günlük hayat içinde hiçbir değer bulamayan (işlevsel kullanımları dışında) çeşitli nesneleri kullanarak bu nesneleri sanat objesine (resim..) dönüştürür ve sanat tarihinde bir dönemeci başlatır. Duchamp'ın yanı sıra, sanat tarihinde dada hareketi sanatçının kullandığı malzemenin dönüştürülmesi açısından "*sanatta melez yaklaşım*"ın günümüze kadar ki gelişiminde önemli bir katkısı olmuştur. Dadacılar, bu tekniklerde, fotoğraflar, gazete parçaları, muşamba, duvar kağıdı, bildiri, ilan, mektuplar, ve birbiri ile ilgisi olmayan hazır nesneleri bir araya getirilerek temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı düşünceleri dışa vurmuşlardır. Dada, 20. yüzyılın seyrini değiştiren öncü hareketlerin başında gelmektedir. Bu hareket saf sanata tepkisinin yanında sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş tüm görüşlere karşı çıkmıştır. Sanat dışı malzeme, yağlı boya resme karşılık yani bir seçenek olarak kullanılmıştır. Bu malzemeler kimi zaman dönüştürülebilen kimi zaman doğrudan kullanılabilen hazır nesneler olmuştur.

1950 sonrası sanat akımlarındaki hareketlilik, *melezlik*, sanatta atık nesnelerin kullanımı ve seçiminde ifade olanaklarında sonsuzluk yaratmış bu da sanatçının öznelliğini gündeme getirmiştir. Resim ve heykel, kendilerine özgü uygulama alanı olmaktan çıkarak diğer disiplinler ile işbirliği içine girmiş, sanat ile yaşam arasındaki sınır ortadan kalkmıştır. Kullanılıp atılan nesneler, bazen protesto aracı, bazen de dışavurum için amaç olurken, sonrasında kendileri de birer sanat yapıtına dönüşürler. II. Dünya Savaşı sonrası dünyadaki politik, ekonomik ve kültürel değişimler, toplumsal yapıda ve

bireylerin dünyayı algılayış biçiminde farklılıklar geliştirir. Değişen algı, değişen toplum yapısı “Tüketim Kültürü” olgusunu beraberinde getirir. Tüketim kültüründe kullanılıp atılan, işlevinden yoksun bırakılan nesneler; gazeteler, kumaşlar, sandalyeler, masalar gibi hazır yapım malzemeleri atıldıktan sonra sanatçı tarafından yeniden anlamlandırılıp sanat malzemesine dönüştürülür.

1960 ve 1970’li yıllarda sanat adına ortaya konulan çalışmalar o güne kadar süre gelen sanatta kabul görmüş düşünceleri sorgulayarak yeni açılımlar getirdiler. Eylemler, Yoksul Sanat, Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Flusus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı, ve Süreç Sanatı olarak sınıflandırılan sanat hareketlerinin tümü resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler keşfederek, sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin konumunu yeniden şekil vererek, sanat tanıma yeni bir boyut kazandırmışlardır.

Sanat alanında farklı malzeme kullanımı ve *melezleşme* süreci 1960’lı yıllarda pop sanatta hazır nesnenin kullanımı ile devam eder. Endüstriyel gelişim ve gündelik yaşama ait basit objeler Pop-Art’ın temaları arasında yer almıştır. Sanatın melezleşme sürecinde Pop-Art sanatçıları, klasik sanatın malzemeleri dışında gündelik yaşamın nesnelerini sanatsal kılmaya uğraş verirler. Andy Warhol çalışmalarında modern sanat anlayışını eleştirmiş, günlük yaşamda kullanılan sıradan malzemeler Warhol’ un sanatında doğrudan sanat nesnesi olmuş ve melez sanata örnek oluşturmuştur. Teknolojik olanaklardan mümkün olduğu surette yararlanmaya çalışan Warhol; tüketim toplumunu sanat yolu ile sorgulayarak yeni malzeme, teknik ve sunum biçimleri geliştirerek sanatın bu dönemindeki *melez sanat* yaklaşımına açılım sağlamıştır.

1960'lardan sonra klasik biçimde olmayan sanat eserleri için kullanılan kavramsal sanat, bir resim veya heykel yaparken geleneksel sanat nesnelerinin ve biçimleri ticari mal olmaya elverişli olduklarından bunların ötesinde fikirlerini ifade etme amacını gütmüştür. Kavramsal sanat'ın öncüsü olarak kabul edilen Kosuth, sanatta anlamın işlevi ve üretimini sorgulayan dil temelinde yapıtlar üretir. Kavramsal sanatta melezleşmeyi temsil eden malzemeler arasında atık, buluntu nesneler, karalamalar, yazılı ifadeler, fotoğraf, film ve video gibi gereçler yer almıştır.

1960 ve 70'lerde üretilen *melez* diyebileceğimiz sanat yapıtları, bir önceki dönemin sanatının biçimciliğine bir tepki olmayıp, sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin de olmuşlardır. Pek çok melez yaklaşımı yapısında barındıran sanat hareketlerinde sanatçıların tümü, yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmamış, sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da, sanat tanımına açılımlar getirmişlerdir.

Sanatta *melezleşme süreci* 1960 ve 70'lerden sonra flusus hareketiyle devam eder. Flusus sanatçıları sanatta melez bir yaklaşım benimseyerek malzemenin engelleyici sınırlamalarından, teknik zorlamalardan kurtulmak ve düşünceyi doğrudan ifade edebilmek açısından geleneksel sanat nesnesini ortadan kaldırmayı ister. Geleneksel malzeme ve tekniklerin kullanılmak yerine; düşünsel ve sanatsal etki yaratmak için, videobantları, sesler, ışık ve günlük yaşamda kullanılan her türlü atık ve hazır malzemeler kullanırlar. Flusus sanatçıları gerçekleştirdikleri 'happening'ler ve 'performanslar' yoluyla toplumsal yapıda gördükleri yanlışlıklara tepki göstermişlerdir. Flusus sanatçıları, şenlikler, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalarıyla sanata alternatif bir yaklaşımla sanatta melezleşme sürecini temsil etmişlerdir. Flusus hareketi içerisinde de değerlendirebileceğimiz Joseph Beuys, kendi öncüllerinden olan Duchamp'ın hazır malzeme fikrini kullanarak kendi

söylemi içinde sanatsal eylemlerinde bir araç olarak kullanarak her şeyin bir sanat nesnesi olabileceğini ve her insanın bir sanatçı olabileceğini savunur. Beuys, kendi vücudunu sanata malzeme olarak kullanmakla klasik sanat anlayışından farklı *melez bir tutum* sergiler.

1970'lerde tüm batı ülkelerini etkilemiş avant-garde melez bir sanat türü olan Land Art, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan yenilikçi sanat tavrı resim, heykel ve benzeri disiplinler arasındaki sınırları kaldırırken, sınırsız malzemeyi barındıran çevreye yönelimli bir sanat hareketi olur. Bu harekette sanatçılar çalışmalarında yoğun endüstrileşme ile ortaya çıkan çevre kirliliğine karşı insanları duyarlı hale getirmek doğadaki canlılığı ve değişimi göstermeyi amaçlar. Sanatı atölye, müze, galeri gibi sınırlı mekânlardan dışarı çıkarma çabası içinde olan sanatçılar, İnsanın müdahalesiyle dengesi bozulan doğanın yine insan elinden çıkma endüstriyel maddelerle eski güzelliğine kavuşturulamayacağını savunurlar.

Yeryüzü sanatı gibi *melez bir kimlik* taşıyan ve 1960'ların sonlarında ortaya çıkan Yoksul Sanat, sanatın bireysel bir ifade aracı olarak kültürel ve endüstriyel kurumlara karşı çıkması gerektiğini savunur. İnsan-kültür-doğa üçgenindeki ilişkileri tekrar tartışan bir olgu olarak gündeme getiren bu hareketin sanatçıları Amerikan hegemonyasına, tüketim ve endüstri toplumuna karşı bir güç oluşturma gerektiğini dile getirmişlerdir. Yoksul Sanatta sanatçılar estetik amaçlı imge ve biçimi yadsıyarak sanat yapıtının özündeki düşünciyi vurgulamışlardır.

Melezlik yaklaşımı devam ettiren Süreç sanat, 1970'lerin başında doğada eriyebilen değişebilen geçiciliği olan malzemeleri kullanarak, sanatın biçimciliğine ve anonimliğine tepki olarak, sanatta nesnenin yerine süreci koyan bir sanat hareketi olur. Süreç sanatçıları sanatın bitmiş bir nesne

olması düşüncesine karşı çıkmıştır. Onlara göre sanat, yaşama sanatını öğretme işlevi görmelidir.

Sanat alanında *melez yaklaşımların* sergilenmesi, farklı teknik malzeme ve üslupların kullanıldığı vücut sanatı akımında da kendisini gösterir. 1960'lann sonlarında bazı sanatçılar sanat malzemesi olarak kendi bedenlerini kullanabilme olanakları üzerinde çalışmalar gerçekleştirir. Sanatçının yaşadığı dönem koşullarında yeni bir sanat nesnesi bulma yolundaki arayışlarında kendi bedenini sanat malzemesi olarak kullanır. Bu da vücut Sanatı (Body Art) olarak adlandırılan yeni bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açar. Vücut Sanatı'nda sanatçılar farklı tekniklerden yararlanarak eylemlerini seyirciler önünde gerçekleştirirler. Melez bir sanat biçimi olarak nitelendirebileceğimiz Body-Art sanatında insan vücudu eylemler ve "performance"ları içinde insanın fiziksel, duyumsal, zihinsel, gizli gücünü ortaya çıkarmak için kullanılır.

1980 ve 90'lardan sonra yoğun kullanılmaya başlanılan bilgisayar teknolojisi Sanatta girmesi, sanatçının bilgisayarı elindeki bir fırça gibi kullanmasını sağlayacak ve gündelik hayat üzerindeki etkisini sanatta yansımalarını görmek mümkün olacaktır. Görüntü teknolojisindeki gelişmeler sanatçının görme şeklini, düşünme mekanizması değiştirmiş ve yaratıcılığı için yeni bir motivasyon ortaya koymuştur. Eskiden yağlı boya, tuval vb. malzemelerle düşünen ve bunlara göre görüntü üreten sanatçı artık fotoğraf makinesi ve kamera gibi araçlar üzerinden yaratacağı görüntüyü tasarlamaya başlamıştır. Bilgi çağının yarattığı bilgi birikimi sanatçıya yeni ilham kaynakları sunmuştur. Teknolojinin geliştirdiği iletişim araçlarının kazandırdığı malzeme zenginliği diğer toplumların kültürü ve sanatı hakkında edinilen yeni bilgiler, birçok akıma neden oluş bu da form ve stil açısından geniş bir çeşitliliğe neden olmuştur.

Çağdaş sanat, günümüzde her zamankinden daha fazla yaşam biçimleri ve yaşayış tarzlarına yakın olmuştur. Bu yakınlık sonucunda da teknoloji sanatın, sanat da teknolojinin içine girdi. Teknolojinin gelişimi ile üretilen yeni ürünler, çağdaş sanat eserlerinde, sanatçılar tarafından kullanılmaya başlandı. Ses ve görüntü gibi *melez oluşumların* sanata dahil edilmesi video ve sinemanın sanatla teknolojinin yardımıyla gerekli ortam ve imkan tanımıştır.

Sinema ve video sanatı bugün geline nokta, elektronik iletişim ağının bir parçası olarak, “*medya sanatları*” içerisinde değerlendirilmektedir. Dijital medya sanatların alanına giren uygulamaların arasında yerleştirmeler (enstalasyon), film, video ve animasyon, İnternet ve ağ sanatı, yazılım sanatı, sanal gerçeklik ve genişletilmiş gerçeklik sanatları sayılabilir. Oluşturduğu bağımsız alanı ve yenilikleri dijital çağ teknolojisi tarafından kapsamıştır. Dijital medya sanatlarında *melezlik* kendisi, sanat ve teknolojinin birleşmesinden oluşan, ifadenin çeşitli hallerini biraraya getiren ve uzmanlık ile bilginin kesiştiği bir yerde gösterir. Sanat ve bilimlerde yaşanan disiplinlerarası işbirliğinin de dijital sanatlardaki melezleşmeye sebep oluşturmaktadır. İçinde melezleşmiş bir yapıyı barındıran dijital teknolojilerle, geleneksel sanat formlarının sınırlarının genişletilmesi performans, fotoğraf, heykel, resim, yerleştirme vb. alanlarda yeniden üretim, kopyalama ve çoğaltma dijital sanat alanını kapsamına girer.

KAYNAKÇA

AKILLI, Zeynep , **Tarih Boyunca Atom Çalışmaları**,
<http://www.hikayeler.net/yazilar/45155/tarih-boyunca-atom-calismalari/>
 Erişim Tarihi: 19.10.2010.

AKMAN, Kubilay, **Orlan' ın Süretleri**, Çev: Elif Gezgini
<http://www.izinsizgosteri>, 2005.

ALBAYRAK, Ahmet, **Çağdaş sanatta detournrmet prariğiyle formların ve imgelerin yeniden dolaşıma sokulması**, Marmara üniversitesi güzel sanatlar enstitüsü resim ana sanat dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi. s, 16, 2008.

ALPTEKİN, Huseyin, **“Saman-Sair”**, Hürriyet Gösteri, Joseph Beuys özel eki, Sayı: 133, s.6, 1991

ANTAKYALIOĞLU, Zekiye, **Satılık Sanat”**, Artist Actual, sayı. 4, Ekim, 2007.

ARTUN, Ali, **Sanatçı müzeleri**. İstanbul: İletişim Yayınları. s.19, 2005.

ARAPOĞLU, Fırat, (2008), Heykel Formu Olarak Video: Nam June Paik ve Shigeko Kubota Özelinde Video-Heykel,
[http://basin.trakya.edu.tr/Haberler /2008/foto_2008/07_07_firat\(4\).pdf](http://basin.trakya.edu.tr/Haberler /2008/foto_2008/07_07_firat(4).pdf)

ATAKAN, Nancy, **Arayışlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.7,1998.

ATAKAN, Nancy, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir, 2008.

ÇABUKLU, Yaşar, **Toplumsalın Sınırında Beden**, İstanbul: Kanat Kitap, 2004.

BARTHES, Roland, **Camera Lucida**, (Çev. Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2000.

- BAUDRİLLARD, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, (Çev. Oğuz Adanır) Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005.
- BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, bir “Temel Metinler”, Seçkisi, İstanbul, YKY, 2003.
- BAYKAM, Bedri, **Maymunların Resim Yapma Hakkı**, Literatür Yayınları, İstanbul, 1994.
- BELL, Julian, **Sanatın Yeni Tarihi**, Çev. U.Ceren Ünlü- Nurçin İleri- Rena Gürtuna, Ntv Yayınları, Çin, 2009.
- BENJAMİN, Walter, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- BERENSEL, Ege, **Video İmajın Kısa Tarihi - Video Epistemolojine Giriş**, <http://www.pcforumlari.com/archive/t-37422.html>, 2007.
- BERGER, John, **O Ana Adanmış**, (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- BİTMEZ, Mehmet Hakan, **Modern Çağda Kolaj**, Asamblaj, Montaj Gibi Teknik Ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri, yüksek lisans tezi.s,35, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, Çev: Saadet Özen, Bağlam Yayıncılık, Ankara, 2005
- BOZKURT, Muammer, **Video Sanatı**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005.
- BÜRGER, Peter, **Avangard Kuramı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- BURNETT, Ron, **İmgeler Nasıl Düşünür?**, çev. Güçsal Pular, Metis Yayıncılık, İstanbul, s.34, 35. 2007.

ÇALIKOĞLU Levent, çağdaş Sanat konuşmaları 1, Yapı Kredi yayıncılık, İstanbul, 2005.

ÇALIKOĞLU Levent, çağdaş Sanat konuşmaları 3, Yapı Kredi yayıncılık, İstanbul, 2008.

ÇUHACI, Gülüzar, **Dijital Sanat, Beden, Teknoloji**, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo Tv Bilim Dalı, İstanbul, 2007.

DEMPSEY, Amy, Modern Çağda Sanat, Çev: Osman Akınhay, Akbank Yayınları, <http://www.msxlab.org/forum/sanat/238686suprematizm.html> Erişim Tarihi: 19.10.10

DİLEK, Türkmenoğlu, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Toplumsal ve kültürel değişim sürecinde pop sanatı, 2007. (http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_23/6-%2095-101.%20syf._.pdf)

DOESBURG, Theo van De Stijl, **Sanatta Devrim**, Haz. Nazan İpşiroğlu – Mazhar İpşiroğlu, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2007.

DONALD, Kuspit, **Sanatın sonu**. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

DÜRÜŞKEN, Çiğdem, **Yamali-Bedenler**, <http://cdurusken.blogcu.com/yamali-bedenler-navisalvia-2006-konusmasi/1988239>.

FLAUBERT, Gustave, Sanat İçin Sanat, <http://www.edebiyatsanat.com/sanat-yazilari/136-sanat-icin-sanat.html>

GERMANER, Selma, **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1997.

GİDER, Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınları, Anlara, 2003.

- HEPTUNALI, Özlem. **Günümüzde plastik sanatlarda yeni sanat yaklaşımları ve bu yaklaşımların sanat eğitimindeki yeri**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. 2007.
- HUYSEN, Andreas, “**Saklı Diyalektik: Avangard–Teknoloji-Kitle Kültürü**”, (Çev. Serdar Erener), Defter dergisi, Sayı 7, s.62, 1988
- ISLAĞOĞLU, Pınar Mine, Mimarlıkta Minimalizm, Ege Mimarlık Dergisi, İzmir, Yem Yayıncılık, sayı 55, Mart, 2005.
- İMAMOĞLU, Gülten “**Kavramsal Sanat Üzerine**”, Artist Actual, sayı. 6, Aralık, s.42, 43. 2007.
- ELİAÇIK, Kıvanç, **Avangard Sinemalarda**, rh+ Sanat Plastik sanatlar Dergisi, sayı. 33, Ekim, s.46. 2006
- İPŞİROĞLU – Nazan, Mazhar, *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2007
- FLUSSER, Vilem, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, (Çev. İhsan Derman), İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1991.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu**, İstanbul: Agora Yayınları, 2003.
- KAPTI, Hatice, **Atık Nesnelerin Sanatta Yansımaları**, Yüksek Lisans Tezi, 2005.
- KILIÇ, Levent, **Fotoğraf Ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2008
- KILINÇ, Gökçen Meryem, **Bedenin iktidar kavramına karşıt bir öge olarak vücut ve performans sanatında kullanılması**, Yayınlanmamış yüksek lisans Tezi s,54, 2007.

KIZILTAN, R. Berkay, **sanatta teknolojinin, teknolojide sanatın yeri**,
[http://www.belgeler.com/blg/fmc/sanatta-teknolojinin-teknolojide-](http://www.belgeler.com/blg/fmc/sanatta-teknolojinin-teknolojide-sanatin-yeri)

sanatin-yeri

KRAUSSE, Anna-Carola, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**
 çev. Dilek Zapcıoğlu, Literatür Yayıncılık, Almanya, 2005.

KUSPİT, Donald, **Sanatın sonu**. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

LENOİR, Beatrice, **Sanat yapısı** / Çev: Aykut Derman., 4. bs., İstanbul: Yapı Kredi
 Kültür ve Sanat Yayınları, 2005.

NOYAN, Meltem (), **“Kolaj, Asamblaj, Ready-Made”**, Genç Sanat Dergisi, Sayı
 86, s. 83. 2001.

OSKAY, Alev, **Kübist kolajlar**, Journal of Istanbul Kültür university, 2003/3, pp.
 51, 56. [http://www.iku.edu.tr/TR/iku_gunce/FenMuh](http://www.iku.edu.tr/TR/iku_gunce/FenMuhGunceC1S3/FMC1S3_51.pdf)
[GunceC1S3/FMC1S3_51.pdf](http://www.iku.edu.tr/TR/iku_gunce/FenMuhGunceC1S3/FMC1S3_51.pdf), 2003.

ONG, Walter J. **Sözlü ve Yazılı Kültür**. Çeviren: Sema Postacıoğlu Banon,
 İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

ÖÇALAN, Gökçen, 2007, **Çağdaş Sanatta Bir Anlatım Dili Olarak Video Ve**
Enstalasyon, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler
 Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, , s,9. 2007.

ÖZMEN, Şener, , [http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir](http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=904038)
 &ArticleID= 904038, 2008.

ÖZMEN, Şener, **Travma ve Islahat**, Lis Yayıncılık, 2007.

PEJİC, Bojana, **“Bedende-Oluş Marina Abramovic’in Sanatında**
Tinsel/Ruhsal Olan Üzerine”, Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi
 Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı: 13, s.155, 2002.

ROBİNS, Kevin, **İmaj**, Çev. Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

SAĞLAMTİMUR, Zühal Özel, **Dijital sanat**, Anadolu Üniversitesi sosyal bilimler dergisi. Cilt/Vol: 10 - Sayı/No: 3 : 213–238, 2010.

SAĞLAN, Suhal, **Fluxus - Sanatta Devrimci Bir Akım**, <http://www.msxlabs.org/forum/sanat/14388-fluxus-sanatta-devrimci-bir-akim.html>, 2006.

SONTAG, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1999

ŞAHİNER, Rıfat, **Video Sanatı**, , <http://www.solplatform.org/showthread.php?t=1795>, 2008.

ŞAHİNER, Rıfat “**Teknolojik Koşulların ‘Kamusal Sanat’a Etkisi**”, Artist Actual, sayı. 29, Mart, 2010.

ŞAHİNER, Rıfat, **Video Sanatı: Elektronik Görüntülerin Kurgusal Evreni**, <http://www.solplatform.org/showthread.php?t=1795>, 2008.

SHİNER, Larry **Sanatın İcadı**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

TOKER, Okan **Deneyisel Sinema ve Alp Zeki Heper**, s.89 <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/3072/2964>

TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Sanat**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1981.

TURANİ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

TÜRKMENOĞLU, Dilek, **Toplumsal ve kültürel değişim sürecinde pop sanatı**, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_23/6-%20_95-101.%20syf._.pdf), 2007.

UÇKAN, Özgür, “**Makinedeki Hayalet: Ağ ve Sanat**”, rh+ Sanart Plastik sanatlar Dergisi, sayı. 54, Nisan, 2008.

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

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006.

YILMAZ, Mehmet, **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006.

ZEYTİN, ÇİĞDEM, **Sanat Ve Çağdaş Teknolojiler: Yönelimlerin Değerlendirilmesi**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek lisans Tezi, 2008.

ÖZET

AKYOL, Kadir, *Çağdaş Sanatta Melez Yaklaşımlar*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011.

Çağdaş Sanatta melez Yaklaşımlar başlıklı bu çalışma; yaşadığımız ortamda, bilim ve teknoloji den ekonomik ve toplumsal alanlara kadar ortaya çıkan türlü değişimler bugünün sanatçısını etkilemekte, ona yeni anlatım olanakları sunmakta, bu arada da *modernist* sanatın dışına itmektedir. Kantçı bir estetikten beslenen modernist sanat, *pürizme* eğilimliydi. Bugün sanatın pür (arı, katışıksız) kalamayacağı iyice ortaya çıkmış görünmektedir. Modernizmin kapı dışarı etmek istediği figür, temsil, konu anlatma, öyküleme ve resimleme (ilüstrasyon) gibi yöntem ve değerler bugün yeniden gündemdedir.

Kübizm ile başlayan ve farklı sanatsal eğilimlerde kendini gösteren kolaj, montaj, asamlaj gibi ‘sanat dışı’ nesne, kavram ve yöntemlerin sanatta kullanılması bugün artarak devam etmektedir. ‘Sanat dışı’ nesne, kavram ve yöntemlerin sanata dâhil edilmesi melez oluşumların fitilini ateşlenmesiyle teknolojik, bilimsel, toplumsal ve siyasal açılardan değişimlerin yaşandığı bir süreç olmasıyla toplumda yaşayış ve düşünüşteki farklılıkları da beraberinde getirmiştir. Sanata ilişkin kalıpların ve yargılarımızın da değiştiği, birbirini izleyen bir sürü akımın, hareketin sonunda günümüzde sanat üretilen ve izlenen bir nesne olmaktan çıkıp, düşünce olgusuna dönüşmesine ve sanat nesnesi bir bilgi nesnesine dönüşmüştür. Bugün bu anlatım yöntemlerine dijital teknoloji de dâhil edildiğinden çalışma alanı daha da genişlemiştir.

Günümüz sanatında yeni eğilimler, farklı teknik, malzeme ve disiplinlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan melez oluşumlar kültürel ve sosyal arka plan dâhilinde, bilimsel ve teknolojik öğelerin çoğalarak sanatta

yeni disiplinler açmıştır. Bu açılımların doğrudan yaşamın içine akması ve sanatçıların toplumdaki duruşlarının temsille olan ilişkisini değiştirmiş ve melez sanat yapıtlarının meydana gelmesiyle disiplinlerarasılığa geçişi, iletişimi ve çağına uygunluğa imkân tanınmasıyla gelişen teknolojinin hayatımıza ve dolayısıyla çağdaş sanatta melez yansımalarını teknolojinin sunduğu olanaklarla görmekteyiz

Anahtar Sözcükler:

- 1. Melez**
- 2. Sanat**
- 3. Saf**
- 4. Kültür**
- 5. Teknoloji**

ABSTRACT

AKYOL, Kadir, *Hybrid Approaches in Modern Art*, Master's Degree Thesis, Ankara, 2011.

The study titled *Hybrid Approaches in Contemporary Art*; in the media we are living in, the emerging various changes from science and technology to the economic and social fields influence today's artist and offers him new expression possibilities and meanwhile push him out of the *modernist* art. Modern art which feeds on Kantian aesthetic was prone to *purism*. At the time present, it is obviously seen that art cannot remain pure (clean, absolute). Methods and values such as figure, representation, subject expression, narration and illustration that modernism has dismissed are once more on the front burner today.

The use of "non-art" object, concepts and methods such as clip art, montage and assembly that had began with cubism and demonstrated itself in different artistic tendencies in art is increasingly continuing. Inclusion of "non-art" object, concepts and methods in art by igniting the wick of hybrid compositions and by becoming a process where technologic, scientific, social and political changes were experienced had brought along differences of lifestyles and thinking of the society as well. A spate of trends following each other in which artistic frames and our judgments changed, had deviated from being an object in which art is produced and observed in the end of the movement have turned into thinking fact and information object as an artistic one. As digital technology was also included in these expression methods today, working area has become wider.

Hybrid compositions which emerged by the combination of new inclinations, different technique, material and disciplines in today's art has opened new disciplines by scientific and technological items being increased within cultural and social background plan. Flowing of these developments directly in life and changing artists' positions relationship with representation and the emergence of work of hybrid art providing possibility for transition to inter-discipline, communication and being in tune with the times which had let us view hybrid reflections to our life directly by the progressing technology and indirectly to the modern art with the possibilities offered by technology.

Key Words:

- 1. Hybrid**
- 2. Art**
- 3. Pure**
- 4. Culture**
- 5. Tecnology**

