

**GÖRSEL-İŞİTSEL TEKNOLOJİNİN
ÇAĞDAŞ HEYKEL
SANATINDA KULLANIMI**

Ragıp TAVLAŞOĞLU

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anasanat Dalı
Yrd. Doç. Dr. Hakan ÇİĞDEM
2014
Her Hakkı Saklıdır**

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

Ragıp TAVLAŞOĞLU

GÖRSEL-İŞİTSEL TEKNOLOJİNİN ÇAĞDAŞ HEYKEL
SANATINDA KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd.Doç.Dr. Hakan ÇİĞDEM
ERZURUM - 2014

ERZURUM - 2013



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

26/03/2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlanmış olduğum "Görsel-İşitsel Teknolojinin Çalgılar Heykeli Sanatında Kullanımı" adlı tez/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporunun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirlediğim koşullarla saklanması için verdiği onaylaırım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yenden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporunun tamamı her yenden erişime açılabilir.


26/03/2014
Ragıp TAVLAŞOĞLU



**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd.Doç.Dr. A. Hakan ÇİĞDEM başkanlığında, Ragıp TAVLAŞOĞLU tarafından hazırlanan bu çalışma 26/03/2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd.Doç.Dr. A.Hakan ÇİĞDEM

İmza:

Jüri Üyesi : Doç.Dr. Mustafa BULAT

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. İsmail TETİKÇİ

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 26 / 03 / 2014

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
RESİMLER DİZİNİ.....	VI
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. HEYKEL SANATI.....	3
1.2. HEYKEL SANATININ GELİŞİM SÜRECİ.....	6
1.2.1. İlkçağ Heykeli.....	6
1.2.2. Ege-Yunan Heykel Sanatı.....	7
1.2.3. Mısır Heykel Sanatı.....	9
1.2.4. Mezopotamya Heykel Sanatı.....	10
1.2.5. Roma Heykel Sanatı.....	11
1.2.6. Ortaçağ Avrupa Heykel Sanatı.....	12
1.2.7. Rönesans Heykel Sanatı.....	13
1.2.8. Barok ve Rokoko Heykel Sanatı.....	16
1.2.9. Neo-Klasizm Heykel Sanatı.....	19
1.2.10. Romantizm’de Heykel.....	20
1.2.11. Realizm’de Heykel.....	21
1.3. HEYKEL SANATININ SOSYOLOJİK GELİŞİMİ VE DEĞİŞİMİ.....	22
1.4. MODERN HEYKEL SANATI VE SONRASI SANAT AKIMLARI	28
1.4.1. Fotoğraf’ın İcadı.....	29
1.4.2. Empresyonist Heykel.....	32
1.4.3. Ekspresyonist Heykel.....	33
1.4.4. Kübist Heykel.....	34
1.4.5. Fovist Heykel.....	36
1.4.6. Fütürist Heykel.....	36

1.4.7. Dadaist Heykel.....	39
1.4.8. Sürrealist Heykel.....	43
1.4.9. Kavramsal Sanat.....	43
1.5. 1960 ÖNCESİ VE SONRASI HEYKELDE ANLAYIŞ FARKLILIKLARI ..	48
1.5.1. Heykel Sanatında İçeriğin Biçimin Önüne Geçmesi.....	50
1.5.2. Minimalizm.....	53
1.5.3. Artpovera.....	56
1.5.4. Performans Sanatı.....	58
1.5.5. Fotogerçekcilik.....	59
1.5.6. Süreç Sanatı.....	60
1.5.7. Arazi Sanatı.....	61
1.5.8. Enstalasyon.....	62
1.5.9. Fluxus.....	65
1.5.10. Video Sanatı.....	68
1.5.11. Dijital Sanat.....	68
1.5.12. İnternet Sanatı.....	71

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. VIDEO SANATININ KÖKENİ VE TARİHSEL SEYRİ.....	73
2.2. VIDEO SANATINI ETKİLEYEN TEKNOLOJİK GELİŞMELER.....	75
2.2.1. Hareketli Görüntünün Doğuşu 'Film'.....	80
2.2.2. Kitlelere Ulaşım Aracı 'Televizyon'.....	82
2.2.3. Görüntünün Uzaklara Nakli 'Video'.....	85
2.2.4. Çağın İcadı 'İnternet'.....	88
2.3. VIDEO SANATININ ENSTALASYONLA ETKİLEŞİMİ.....	91
2.4. ÖNCÜ VIDEO SANATÇILARI.....	94
2.4.1. Name June Paik.....	96
2.4.2. Jan Svankmajer.....	104
2.4.3. Shigeo Kubota.....	108
2.5. SANAT DALLARI ARASI ETKİLEŞİM VE TOPLUM.....	111

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1 GÖRSEL-İŞİTSEL TEKNOLOJİ KULLANIMININ SOSYAL HAYATTAKİ İZDÜŞÜMÜ.....	118
3.2. TEKNOLOJİNİN TOPLUMSAL GELİŞİM SÜRECİ.....	124
3.3. TEKNOLOJİNİN PSİKOLOJİK ETKİLERİ.....	129
3.4. KİTLE KÜLTÜRÜ.....	139
3.5. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI NIN HAYATIMIZDAKİ YERİ.....	144
3.6. POPÜLER KÜLTÜRÜN YAŞAMIMIZDAKİ ETKİLERİ.....	149
3.7. ÇALIŞMALARIM.....	156
3.7.1. Labirent.....	156
3.7.2. Düşünemeyen Adam ve İdam.....	157
3.7.3. Kokuşma.....	159
SONUÇ.....	160
KAYNAKÇA.....	165
ÖZGEÇMİŞ.....	183

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÖRSEL- İŞİTSEL TEKNOLOJİNİN ÇAĞDAŞ HEYKEL
SANATINDA KULLANIMI
Ragıp TAVLAŞOĞLU
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Hakan ÇİĞDEM
2014, 185 sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Hakan ÇİĞDEM
Doç. Dr. Mustafa BULAT
Yrd. Doç. Dr. İsmail TETİKÇİ

Heykel sanatının tarihçesi çok eski yıllara kadar dayanmaktadır. İlkçağ heykelinden günümüze kadar var olan süreçte heykel sanatı sanat akımlarına ve sosyolojik temelli olaylara bağlı olarak bir çok değişim geçirmiştir. 20.yy'dan itibaren fotoğraf, film, televizyon, video, internet gibi teknolojik gelişmeler sonucunda heykel sanatında belirgin değişimler olmuştur. Teknolojik araç gereçlere ulaşma ve kullanabilme becerilerinin artması; teknolojinin heykel sanatında da sıkça tercih edilmesini ve kullanılmasını sağlamıştır. Teknoloji; düşüncenin esere dönüşmesi anlamındaki sınırlılıkları ortadan kaldırmıştır. Düşünebildiğimiz bir çok şeyi daha etkili bir dille sunma olanağı vermiştir.

Çalışmamı teknolojinin hayatımıza bu kadar hakim olduğu bir dönemde; sanatsal faaliyetler üzerindeki biçimsel, sosyolojik araştırma ve sunum temeline bağlı olarak gerçekleştirdim.

Anahtar Sözcükler: Heykel Sanatı, Teknoloji, Video Sanatı

ABSTRACT
MASTER’S THESIS
THE USAGE OF AUDIOVISUAL TECHNOLOGY IN
CONTEMPORARY SCULPTURE ART
Ragıp TAVLAŞOĞLU
Advisor: Assistant Professor Hakan ÇİĞDEM
2014, Page: 185

Jury: Assistant Professor Hakan ÇİĞDEM
Assoc.Prof.Dr. Mustafa BULAT
Assistant Professor İsmail TETİKÇİ

The history of sculpture is based on very early years . From pre-historic times sculpture to until the process existing present, sculpture art has evolved many changes depending on art movements and sociological based events. From 20th century, there have been significant changes as a result of technological developments such as photograph, film, video and internet. Growing the skills of getting and using technological tools has provided technology’s being used and preferred frequently on the art of sculpture. Technology has removed limitations at the meaning of thoughts’ turning into work of art. It has enabled us presenting many things we can think with an effective language.

I have realized my work depending on basis of formal and sociological researching and presenting on art activities in a term which technology dominates our life so much.

Key Words: Sculpture, Technology, Video art

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Abu Simbel Ramses Tapınağı.....	4
Resim 1.2. Aguste Rodin, “Calais Burjuvaları” ,.....	5
Resim 1.3. Laussel Venüsü.....	7
Resim 1.4. Afrodit Heykeli	8
Resim 1.5. Colossal Sphinx Of Hatshepsut.....	10
Resim 1.6. Tellus Panel on the Ara Pacis Augustae.....	12
Resim 1.7. Michelangelo, “Davut Heykeli” ,.....	15
Resim 1.8. Michelangelo, “Musa”	15
Resim 1.9. Michelangelo, “Pieta”	15
Resim 1.10. Gian Lorenzo Bernini, “Dört İrmak Çeşmesi”	16
Resim 1.11. Gian Lorenzo Bernini, “Apollo&Daphne Heykeli”	17
Resim 1.12. Gian Lorenzo Bernini ,”Azize Teresa”	18
Resim 1.13. Antonio Canova ,”Psyche Revived by Love's Kiss”	20
Resim 1.14. François Rude, “The Marseillaise”	26
Resim 1.15. Richard Westmacott, “Charles James Fox”,.....	26
Resim 1.16. Ernst Barlach, “The Avenger”	34
Resim 1.17. Pablo Picasso, “Boğa Başı, Bisiklet Dümeni ve Semeri”	35
Resim 1.18. Umberto, “Boşlukta Sürekliliğin Biricik Formu”	38
Resim 1.19. Marcel Duchamp, “Bıyıklı Mona Lisa”	42
Resim 1.20. Marcel Duchamp, “Çeşme”	44
Resim 1.21. Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”	45
Resim 1.22. Sol Le Witt, “Franklin Furnare For Drafter Of Wall Drawing 811”	47
Resim 1.23. Robert Mangold, “Kolon Yapısı”	54
Resim 1.24. Sol LeWitt, “Damdaki Lekeler”	55
Resim 1.25. Michelangelo Pistoletto, “Venüs’ün Paçavraları”	56
Resim 1.26. Jannis Kounellis, “12 At”	57
Resim 1.27. On Deck, “Malcolm Morley”	59
Resim 1.28. Spril Jetty, “Sipral Dalgakıran”	61
Resim 1.29. Heizer, “Çift Negatif”	62
Resim 1.30. Daniel Buren, “Visoterra”	63
Resim 1.31. Andy Warhol, “Silver Clouds”	65

Resim 1.32. Pierre Bezier, “Ahşap Heykel”	69
Resim 1.33. Tom Longtin, “Trefoil Moebius Gears”	70
Resim 1.34. Vuk Cosic, “Derin Ascii Video”	72
Resim 2.1. Nicéphore Niépce, “İsimsiz(İlk Fotoğraf)”	77
Resim 2.2. Eadweard Muybridge, “24 Koşan At”	81
Resim 2.3. Vladimir Zworykin, “Iconoscope”	84
Resim 2.4. Joseph Beuys, “I Like America And America Likes Me”	88
Resim 2.5. Nam June Paik, “Exposition of Music – Electronic Television”	97
Resim 2.6. Nam June Paik, “Tv Çello”	99
Resim 2.7. Nam June Paik, “The Moon in The Oldest”	101
Resim 2.8. Nam June Paik, “Tv Sütyen”	102
Resim 2.9. Nam June Paik, “Information Superhighway”	103
Resim 2.10. Nam June Paik, “Something Pacific”	104
Resim 2.11. Jan Svankmajer, “Dimensions of Dialogue”	107
Resim 2.12.,2.13.,2.14.,2.15.,2.16.,2.17. Jan Svankmajer, “Bebekler”	108
Resim 2.18. Shigeko Kubota, “Cinsel Şifa(Sexual Healing)”	110
Resim 2.19. Shigeko Kubota, “Vajina Boyama(Vagina Painting)”	110
Resim 2.20. Leonardo da Vinci, “Anatomi Çizimleri”	113
Resim 3.1. Ragıp Tavlaşoğlu, “Labirent”	156
Resim 3.2. Ragıp Tavlaşoğlu, “Düşünemeyen Adam”	157
Resim 3.3. Ragıp Tavlaşoğlu, “İdam”	158
Resim 3.4. Ragıp Tavlaşoğlu, “Kokuşma”	159

ÖNSÖZ

İnsanlığın varoluşu; yaşam denen serüvenin başlangıcıdır. Bu yaşam serüveninin XXI. yy'dayız. İnsan geçmişte olduğu gibi bugün de kendini ifade etme ihtiyacı hissetmiş, bunu değişik zeminlerde, biçimlerde ortaya koymayı başarmıştır.

Yaşadığımız yüzyılda teknoloji inanılmaz hızla gelişmektedir. İnsanın kendi “Beni” ni keşfetmesi ve bireysel yaratıcılığının önündeki sınırları yıkması ile artık önü kesilemez gelişmeler başlamıştır. 1950 yılında transistörün bulunması ile endüstri devriminden bu yana oluşan nicel birikimler bir nitelik dönüşümü yarattı. Yaşam çizgisi hızla değişmeye başladı. O döneme kadar kol gücünün yerine geçerek yaşamı kolaylaştıracak aletler yapan insan, bu tarihten sonra beyin emeğinin yerine geçen akıllı aletler üretmeye başladı. Elektronik teknolojinin hızlı gelişimi ve laboratuvar ortamından günlük yaşantıya inmesi ile de hayal gücünü zorlayan gelişmeler elde edilmeye başlandı.

XXI. yy'da insan; teknoloji çağının her yanımızı bu kadar kapladığı dönemde el becerilerinin ötelendiği, düşünce ikliminin sınırlarının zorlandığı performanslarla toplumun karşısına cesurca çıkmaktadır.

Çalışmamın birinci bölümü Heykel Sanatını etkileyen sanat akımlarının kronolojik aolarak ele alınmasına, ikinci bölümü teknolojik gelişmelerin hızla yaygınlaşmış olduğu XVIII. yy'da ortaya çıkan Video Sanatı'nın doğuşu ve döneminin öncü sanatçılarına, son bölümde ise görsel-işitsel teknolojinin günlük hayatımızdaki sosyolojik temelli izdüşümüne ayrılmıştır.

Tez çalışmam boyunca bilgi birikimlerini ve emeklerini benden esirgemeyen danışmam hocam Yrd.Doç.Dr. Ahmet Hakan ÇİĞDEM'e bölüm başkanım Doç.Dr. Mustafa BULAT'a, hocam Yrd.Doç.Dr. İsmail TETİKÇİ'ye öneri ve yönlendirmelerinden dolayı teşekkür ederim.

GİRİŞ

Heykel, İlk Çağ boyunca, dini açıdan insanların taptığı tanrılara biçim kazandırmak, siyasi açıdan kahramanları ve tanınmış kişileri ölümsüzleştirmek için yapılmıştır. Orta Çağ'da, belirli kurumlarca otoritelerini pekiştirmek için kullanılmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda konular önceden belirlenmiş ve heykeltıraşlar bu konuların dışında eser üretmekte zorlanmışlardır. Bu süreçte insan figürü, heykeli en çok tanımlayan öge olmuştur. Bütün bu çağlar boyunca heykel, kendi başına bir amaç olmaktan çok daha fazla bir amaca ulaşmak için kullanılan bir araç olarak kalmıştır.

Tarihsel süreç boyunca insanoğlunun gelişmesi ile paralel olarak sosyal ve kültürel yapıları da sürekli değişim göstermiştir. Bedensel ve düşünsel varlığını önce yaşama güdüsüyle sonra estetik kaygısıyla birleştiren insanoğlu yaşamını ve çevresini bütünüyle biçimlendirmiştir.

Sanatın kendi problemlerini anlatabilme özgürlüğüyle ciddi bir kırılma yaşandığı, XVIII. yüzyılın keşfi olan fotoğraf makinesinin bulunuşuyla yansıtma geleneğinden kopan sanatçının ulaştığı yeni olanaklar sayesinde, sanatsal özgürlüğün sınırlarını zorladığı görülmektedir. Böylelikle prangalarından kurtulan sanat, artık sadece hikaye anlatmayı ya da ayna görevini sürdürmeyi bir kenara bırakarak, kendi için her türlü düşünce, disiplin, doğasal ve kültürel kaynağı kullanma şansına kavuşmuştur.

Modernizm ile başlayan süreçte, çeşitli bilim dallarında ve teknolojide gerçekleşen ilerlemeler sanat alanında da yansımalarını bulmuştur. Heykel sanatı da, sürekli değişen toplumun koşullarına uyarak teknolojinin getirdiği yeniliklerle yeniden şekillenmiştir.

Teknolojinin sunduğu olanaklar toplumu etkilediğinden dolayı, toplumun yaşam biçimi değişmiş ve bu değişim her alanda kendisini göstermiştir. Teknolojinin gelişmesiyle toplumdaki bu değişim, sanatın algılanış biçimini ve uygulama alanlarındaki farklılıklarla birlikte çeşitliliği de beraberinde getirmiştir. Toplumun ve insanın aynası olan sanat, bu gelişmeleri kullanım alanına alıp onları estetize ederek kendi etkinliği içerisinde eylemlerini gerçekleştirmiştir.

1960'lı yılların sonlarında pek çok sanatçı, resim ve heykel geleneklerinin kritik bir krize girdiğine dair ortak bir kanıyı paylaşıyordu. Sanatın ticarileşmesine,

metalaşmasına, tüketim nesnesi haline dönüştürülmesine, sanatçının tüccarlaşmasına itiraz ediyor, bütün bunlara karşı yeni bir tutumun gelişmesi gerektiğine inanıyorlardı.

Sanatçılar, bu tür bir sanat eseri üretimine karşı kısmen kendilerini sanat piyasasından özgürleştirmek adına, satın alınamaz, sahip olunamaz araçlarla/formlarla çalışmaya yönelmişlerdir. Böylece yeni sanat türleri ortaya çıkmıştır. Anında ve şimdinin üretimine dayanan performans sanatları, tiyatro, dans çeşitlemeleri ve mekanik olarak çoğaltılabilen, sanatın o biriciklik fikrine saldıran, fotoğraf, film ve video gibi sanatlarda bir üretim patlaması oldu. Böylece bu iki kaçış fikrini birleştiren "video", her türlü performansı, eylemi kaydedebilen ve bunu saklayıp sonsuzca tekrar edebilen bir aygıt olarak bu sanatların içinde var olabilmıştır.

Video sanatı, televizyon yayıncılığının yeni toplumsal yapıya etkileri, kitle kültürünü desteklemesi ve temsil etmesi ile birlikte, televizyon yayıncılığını hedef almıştır. Kapitalist sistemin kontrol aracı olarak televizyonu kullanması, sanatçıların kendilerini bu konuda sorumlu hissetmelerine sebep olmuştur. Sanatçılar, aracı, aracın imkânlarını kullanarak eleştirmişlerdir. Video sanatı, kitle iletişim aracı olarak televizyon tarafından kurulan algısal yapıları kullanarak, televizyonun genel mantığına karşı çıkmış, bir yandan da bu algısal yapıların değişimi için çalışmıştır.

Sanatçı teknolojinin tüm nimetlerinden faydalıyor, düşünce ikliminin sınırlarını zorluyordur artık. Video Sanatı 'nın geniş çevrelere ulaşmasının nedeni; bireyin her yanını çevrelemeye başlayan teknoloji nimetlerinin sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılmasıdır. Sergilenen performanslarda toplumu oluşturan fertlerin algılarını çevreleyen özellikte sunumlar gerçekleştirmişlerdir. Video Sanatı'nın bireyler üzerindeki etkilerini irdelersek daha önceleri sanatçılar eserlerini oluştururken ya toplum temelli çalışmalar yapmış ya da kendi içsel çatışmalarını yansıtan eserler vermişlerdir. Bu eserlerin etki alanları genelde tek bir duyuya hitap eder nitelikte olmuştur. Video sanatında sanatçıların ürettikleri eserler izleyicilerin görme, duyma, koklama, dokunma vb. duyularının hepsine birden etki ettikleri için bireyler üzerinde etki alanı daha geniş ve etkili olmuştur. Buna ek olarak farklı sanat dallarını ve tekniklerinin bir arada uygulanabilmesi video sanatının içeriğini de zenginleştirmiştir. Yazılı metinle, ses ya da video kayıtlarıyla yapılan kolajlardan, karmaşık matematiksel fonksiyonlar aracılığıyla kurgulanan görüntü ya da seslere kadar günümüzde sanatsal üretim anlamında geniş bir olanaklar kümesinin var olduğu görülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. HEYKEL SANATI

“Mekân içinde üç boyutlu estetik biçimler yaratmayı amaçlayan görsel bir sanat dalıdır. Resimden farkı; heykelin eni(derinliği), boyu, yüksekliği yani bir hacmi vardır. Değişik açılardan bakıldığında farklı görünümeler verir. Heykel, kendini oluşturan ve kendisini izleyenle aynı ortamda yer alır; aydınlık yerleri de gölgeleri de gerçektir. İzleyicisiyle üç boyutlu bağ kurar. Bu bağlamda mekân olgusu çok önemlidir. Bu sanatın varlığı mimari, meydan, alan ve sergi salonlarıyla bir bütünlük sağlamayı amaçladığı gibi ışıkla birlikte plastik yapısını ön plana çıkarmak ister. Heykelcilik, fiziksel var olmayı en eksiksiz bir biçimde yeniden oluşturmaya yönelik bir sanattır.”¹

Tarih öncesi dönemlerde yaşamış insanların tapındıkları ve ilah tanıdıkları şeyleri ağaç, taş, maden üzerine işlemeleri ve ibadetlerini bunlara karşı yapmaları, heykelciliğin ilk örneklerini oluşturmuştur. Bu dönemdeki heykeller, büyü ve doğaya karşı korunma kaygısıyla yapılmış, dinsel işlevi olan nesnelerdir. Daha sonraki dönemlerde, Eski Mısırlılar ve Mezopotamyalılar mimarlık ve taş işçiliğinde daha ileri seviyelere ulaşmışlardır. O dönemlerde, heykel çoğunlukla tapınakları süslemek ve tanrıları onurlandırmak amacıyla, dinsel kavramları biçimlendirmek için kullanılmış olan bir araçtır.

“Klasik Yunan Dönemiyle birlikte ise, heykeltıraşlar, insan figürünün bireyler üzerindeki yadsınamaz etkisini fark etmişler ve yeni biçim arayışlarına girmişlerdir. Bu arayışların sonucunda önceki dönemlerde görülmemiş bir gerçeklik anlayışı ortaya çıkmıştır. Yunanlılar için gerçekçilik sanatın ayrılmaz bir parçası değildir, ancak Yunanlılar gerçekliğin Arkaik gelenekler, semboller ve biçimlerden çok daha fazlasını sunduğunu bir kez fark edince, ondan en iyi şekilde yararlanmışlardır.”²

¹ *Heykel Sanatı Nedir?*, 26 Ekim 2006. Erişim Tarihi: 07 Temmuz 2013
<http://www.e-nedir.com/heykel-sanati-nedir/>

² Boardman John, *Yunan Heykeli: Klasik Dönem*, (Çeviren: Gürkan Ergin), Homer Kitapevi, İstanbul 2005, s.20.



Resim 1.1. Abu Simbel Ramses Tapınağı. M.Ö. 1255, Mısır

Endüstri devriminin ortaya çıkarttığı ve XX. yüzyılın başında baş gösteren ekonomik, teknolojik, siyasal gelişmeler, kültürel hayata da yansıyan yeni açılımlar getirmiştir. *“Akademik, kurumsallaşmış ve tanrı ile ilintili doğalcılığa karşı, modern sanat uzun yıllar absürd, saçma olarak değerlendirilip dışlanmıştır. Özellikle de Roma ve Barok biçimine karşı, yeniyi önermek, tavır alabilmek neredeyse olanaksızdı. Ancak XX.yy’ın başlarındaki sosyal düşünsel değişimler, Dünya Savaşları’nın yol açtığı büyük dengesizlikler, umutsuzluk ve hiçlik duygusu, modern sanatları, Avrupa’nın farklı yerlerinde hızla ortaya çıkartmıştır.”*³

Bir yandan, çağın çıkmazları sanatsal üretimlerine yansırken; diğer yandan egemen ideolojilerin şekillendirdiği estetikten ve sanat üzerindeki tahakkümden kurtulma çabaları, dönemin sanatsal çalışmalarının özünü oluşturmuştur.

Dönemin hâkim olan sanat anlayışını yıkarak, sanatta yeni bir devrin başlatıcısı olan Rodin; akademik, kurumsallaşmış sanatı geleneklerinden kopartarak

³ Aydın Şimşek, *Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar*, Ümit Yayıncılık, Ankara 2000, s.154.

heykel alanında yeni bir dönemin öncüsü olmuştur. Tarihlerindeki önemli bir olayı ölümsüzleştirme fikriyle, 1884 yılında Calais Belediyesi tarafından Rodin'e siparişi verilen anıttaki figürlerin ifadeleri, alışılmış anıt tarzından uzak kompozisyonları ve istenilen değerlerde 'kahramanca' olmayan duruşları, eleştirilmelerine neden olsa da yeni bir anlayışın başlatıcısı olmuşlardır. Kusursuz anatomiyle yapılmış heykellerin yerine, tamamlanmamış formları kullanarak; idealleştirilmiş, yüceltilmiş anlatımların yerine de gündelik olanın güzelliğini ortaya çıkartan Rodin, o döneme kadar kabul görmüş tüm kuralları yıkmıştır. Böylece heykel, iktidarın sembolü anıtsallığından ve kaidesinin sınırladığı anlamlardan kurtulup, kendine özgür bir alan yaratmıştır.



Resim 1.2. Auguste Rodin, "Calais Burjuvaları", Bronz, 201.6x205.4x195.9 cm, Londra/İngiltere, 1895

1.2. HEYKEL SANATININ GELİŞİM SÜRECİ

1.2.1. İlkçağ Heykeli

Tarihi çok eski olduğu bilinen heykel ve heykelticiliği bu derece yaygınlaştıran asıl sebep, inançtır. Çeşitli devirlerde yaşamış insanların tapındıkları ve ilah tanıdıkları şeylerin ağaç, taş, maden üzerine işlemeleri ve ibadetlerini bunlara karşı yapmaları, heykel ve heykelticiliğe cemiyet hayatında geniş yer verilmesine yol açtığı sanılmaktadır. İlk çağ topluluklarında sanatçılar genellikle bir geleneği devam ettirir. Ortaya konan eser, toplumun ortak malı olarak kabul edilir. Dolayısıyla eserler sanatçıları değil üretildikleri kavim ve toplulukların adıyla anılırlar. Tarımsal faaliyetlerin başlamasıyla birlikte, verimsizlik sorununa çare olarak, Magna Mater (Ana Tanrıça) heykelticikleri yapılmıştır.”*Bu heykelticiklerin malzemesi ağaç ya da topraktır. Heykeller genel olarak aynı duruşu sergiler, kişisel özellik taşımazlar. Baş oranları vücudun geneline göre büyüktür. Üç boyutlu heykellerde bile uzuvlar çizilerek gösterilir. Heykel yüzeyleri çizilerek süsleme yoluna gidilir... ”.*⁴

Primitif halk sanatlarının kabartma heykellerindeki figürlerin ayaklarının altında, mekân çizgisi görülmez. Buradan mekân kavramının henüz anlaşılmadığı saptanmaktadır.⁵

“Üç boyutlu heykeller de bile, vücut uzuvlarının çizilerek gösterildiği ve bu yüzden plastik biçimlendirme yerine, çizerek biçimlendirmenin kabartma dışında değerlendirildiği görülür. Bu özellikler, gerek bugünün primitif halklarında, gerekse tarım kültürüne yeni başlamış Tarih öncesi toplumlarında ortaktır.”⁶

Bachofen, 1861 yılında yayınladığı "Analık Hakkı" (Das Mutterrecht) adlı eserinde, insanlık tarihinin başlarında, kan bağıının yalnızca anne üzerinden kurulabildiğini ve bu sebeple de annenin bir otorite ve yasama merkezi olduğunu öne sürer.⁷ Aynı şekilde, insanların yerleşik hayata ve tarım toplumuna geçtiği Neolitik çağda, en temel görevler olan toprağı ıslah etme ve topraktan ürün alma görevlerinin,

⁴ Heykel. Erişim Tarihi:06 Temmuz 2013

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Heykel/>

⁵ Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, İstanbul 2007, s. 9-24.

⁶ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul 1992, s.12.

⁷ Erich Fromm, *Rüyalar ve Mitoslar*, Arıtan Yayınevi, İstanbul 1995.

kadının görevleri arasında olması sebebiyle kadının statü ve erk sahibi olduğu ileri sürülür⁸



Resim 1.3. Laussel Venüsü, Paleolitik dönem, Kabartma, 54x36x15,5 cm, Güney Fransa

1.2.2. Ege-Yunan Heykel Sanatı

Ege ve Yunan sanatının merkez çıkış kaynak noktası Girit Adası 'dır. Bu sanat bilhassa, adı massallara karışan Minos'un krallığıyla yükselmişti. Deniz ticareti ile bugünkü Yunanistan ve Anadolu'nun batısına yayılmıştır. Özellikle heykel sanatında başarılı olup mimariyle özdeşleştirmeyi başarmışlardır. Diğer uygarlıklarla (Mısır, Hitit, Mezopotamya) arasında büyük farklılıklar ve başkalıklar görüldüğü söylenilebilir. Yunan heykelinde, kişisel özellikler değil, ortak ideal tip önemlidir. Başlangıçta kil, taş fildişi, kemik ve tunç gibi malzemelerden ilkel heykelcikler ortaya koyan Yunan heykelticileri zaman içerisinde bunu geliştirmişlerdir. Heykel sanatının gelişmesine ve anıtsal heykeltraşlığın ortaya çıkmasının nedenleri arasında olimpiyatlarda başarı kazanan atletlerin heykellerinin dikilmesi geleneği önemli rol oynamıştır. Tabi bunun

⁸ Aydoğdu Yılmaz, *Ana Tanrıça'nın Anadolu'da Biçimsel Değişimi ve Günümüz Türk Heykel Sanatına Yansımaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2010, s.23.

yanında din konusu çok önemlidir. Özellikle dini yapılarda ve tapınaklarda mimarlık ve heykel sanatı önemli ölçüde gelişim göstermektedir. Konunun başında da belirttiğimiz gibi idealist bir yapıda yapılan heykellerin Yunan sanatının en önemli özelliklerinden biridir. Bu da diğer uygarlıklarda olmayan bir düşüncenin Yunan Felsefesinde yer almasından kaynaklanmaktadır. Yunan din felsefesine göre, tanrılar insanlaştırılmıştır dolayısıyla bir tanrı ideal boyutlarda olmalıdır.

Artık heykelde gerçek anlamda hareket olgusunu görmeye başlıyoruz. Yunan heykel sanatının başka bir özelliği de baş, gövde, kollar ve bacakların ayrı ayrı yönlere bakmalarıdır. Bu özellikle de heykel sanatında bir hareket döneminin başladığını görüyoruz. Tabi bu hareket klasik anlamda bir hareket olgusudur. Realist çalışmalarda yapılmış en güzel hareket yine bu uygarlıkta görmekteyiz.⁹



Resim 1.4. Afrodite, Pan ve Eros, Helenistik dönem, Mermer, 130 cm, Atina Ulusal Müzesi, Yunanistan.

⁹ Naci Edi, *Modern Heykelde Hareket*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2011, s.3.

1.2.3. Mısır Heykel Sanatı

Dünyanın en eski uygarlıklarından biri olan Mısır uygarlığı M.Ö. 5000 yıllarına kadar dayanmaktadır. Nil Nehri'nin Akdeniz'e döküldüğü yerden Habeşistan'a kadar olan alanda varlığını gösteren Mısır Sanatı kalıcı ve etkileyici eserler bırakmıştır.¹⁰ Mısır sanatında, insan bedeninin sanatsal yollardan biçimlenmesi de dahil olmak üzere, yaşamın her alanının bir öte dünya tasarımı üzerinden düzenlendiği söylenebilir. Uygar topluma geçiş sürecinde dinsel düşünce biçiminin ağırlık kazanmasıyla beraber Mısır kültüründe aynı zamanda sanatın da temel amacını belirleyecek olan Tanrı-Kral kavramı ortaya çıktığını biliyoruz. Bundan sonra, özellikle yeni krallık döneminde yaşamın hemen tüm pratikleri dinsel bir zemine oturtulacak, firavun da bir insandan daha çok bir tanrı olarak görülmeye başlanacaktır. Gombrich Sanatın Öyküsü isimli kitabında Mısır sanatında birer kilometre taşı olarak nitelendirilen piramitlerin ve firavunun ilişkisini merdiven metaforu bağlamında inceler.

“Nitekim kralların ve kullarının gözünde piramitlerin pratik bir işlevi vardır. Kral halkı üzerinde egemenlik süren kutsal bir varlık sayılıyordu. Bu dünyadan ayrıldığı zaman da yanlarından geldiği tanrıların arasına yükselecekti. O gökyüzüne çıkarken piramitler onun çıkışını kolaylaştıracaklardı.”¹¹

“İlkel toplumdan kalıtılan totemler, doğa güçleri, yıldızlar, atalar özellikle egemen sınıfın ataları tarafından tanrılaştırılırlar. Doğada etkin güç insan olduğu için her türlü tanrıya insan biçimi verme (antropoformizm) eğilimi görülür. Sonra tanrıları toplumsal örgütlenişe koşut bir biçimde örgütlendirme girişimi başlar. Bu örgütlenmenin başladığı uygarlığa geçiş döneminin toplumsal örgütlenmesine uygun olarak tanrılar, fazla eşitsizlikçi olmayan, örneğin kadın ve erkek tanrılar arasında büyük bir farkın olmadığı ve tanrıçaların toplumsal olaylara etkin olarak katıldığı bir panteon içinde yaşatılmaya başlanır.”¹²

¹⁰ Celal Esad Arseven, *M.E.B. Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1998, Cilt:III, s.1320-1324.

¹¹ Ernst Hans Josef Gombrich, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2002,s.55.

¹² Aleeddin Şenel, “İlkel Topluluktan Uygar Toluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi”, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları*, Sayı 504,Ankara 1982,s.99.



Resim 1.5. Colossal Sphinx Of Hatshepsut, Yeni Krallık dönemi, Granit boya, 164x343 cm, 6758.6 kg, Metropolitan Müzesi, New York/Amerika

1.2.4. Mezopotamya Heykel Sanatı

Mezopotamya toplumları, maddi dünyanın üstünde gözle görülmeyen doğaüstü bir âlemin var olduğuna inanmışlardır. Yukarıda uçsuz bucaksız gök kubbe, aşağıda ise en az onun kadar büyük cehennem çukuru, ikisinin ortasında da denizin ortasındaki ada, yani yeryüzü bulunduğu düşünülmüştür. Bu evrende nehirlerin akışı, dağların sırtına erişilmez yüksekliği, bitkilerin akıl sır ermez şekilde büyümeleri, güneş, ay ve diğer gök cisimleri gibi işleyişine akıl sır ermeyen bir düzen vardır. Bu evreni yöneten bir güç olmalıydı ki, bu güç büyük bir tanrılar topluluğuydu. Nitekim Mezopotamya insanı da evreni büyük bir tanrılar topluluğunun elinde tuttuğuna ve bu tanrıların evrenin işleyişine düzen verdiklerine inanmışlardır.¹³

Nil nehri gibi Dicle ve Fırat nehirlerinin bereketli toprakları üzerine kurulmuş olan Mezopotamya uygarlıkları sürekli istilalara uğradığından dolayı kalıcı bir sanat etkisini göremiyoruz. Sürekli değişen uygarlıklar kendi kültürlerini yansıtmaya

¹³ Jean Bottero, *Kültürümüzün Şafağı Babil*, (Çeviren: Ali Berkay), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2009, s.111-113.

çalışmışlardır. Bu bölgede kurulan uygarlıklardan günümüze kadar fazla eser kalmamasının nedenlerinin başında kalıcı olmayan malzemeler kullanmaları ve sürekli istilalarla yakılıp yıkılması gelir¹⁴. Bu uygarlıklardan en önemlisi olan Asur Krallığı, hem sosyal hem sanat alanında ciddi anlamda iz bırakmışlardır. Dünyanın ilk yazılı yasasını geliştirmeleri ile birlikte, ilk yazıyı kullanmışlar ve astronomi ile matematik alanında büyük gelişmeler göstermişlerdir. Her medeniyet ve uygarlıklarda olduğu gibi bu uygarlıklarda da dinin çok büyük bir etkisi bulunduğunu söyleyebiliriz.¹⁵

1.2.5. Roma Heykel Sanatı

“Roma sanatı, Etrüsk sanatıyla Yunan sanattan husule gelen bir sanattır. Roma, Cumhuriyetin son asır başlarında Akdeniz âleminin bir başkenti olduğu zamanlardan itibaren Etrüsk sanattan ayrılarak kendine mahsus bir imparatorluk sanatı mahiyetini iktisab etmiştir.”

Roma heykelinde realist bir yaklaşım vardır. Karakteristik özellikler söz konusudur. Yani bir insan kızgınsa kızgın çirkinse çirkin yapılmıştır. Yunan heykellerinden etkilenme görüşmüştür. Romalılar bu alanda yaratıcılık gösterememişlerdir. Yunanistan'dan heykeller getirtmişler ve bunları kopyalayarak çoğaltmışlardır. Buna karşılık portrecilikte başarı göstermişlerdir. Bu durum dini geleneklerle bağlantılıdır. Roma geleneklerine göre ölen bir kişinin yüzünün balmumundan kalıbı alınır ve cenazeden sonra evin bir köşesinde saklanırdı.¹⁶

“Sanatçı birçok orijinal yapıtın, değişik özelliklerini bir araya getirerek yeni bir yapıt ortaya koyarsa, bu işlem bireşim olarak betimlenir. Kopyalamada, orijinal yapıtın yalnızca belirli hatları kullanıldığında, bu işlem kullanım ve yararlanma olarak görülmektedir. Roma Çağı kopyalarının yoğun ortaya çıktığı dönemdir. Bu nedenle

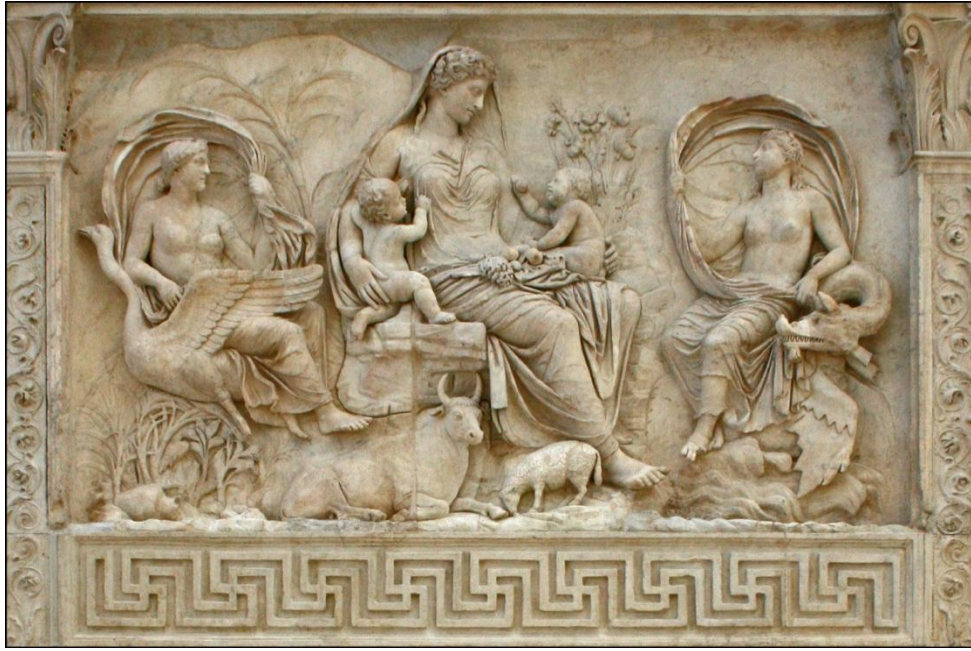
¹⁴ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul, 1995, s.74-106.

¹⁵ Gina Pischel, *Görsel Yayınlar Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Cilt:1, İstanbul 1981, s.26.

¹⁶ *Roma Mimari ve Heykel Sanatı*, 23 Temmuz 2012. Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2013

<http://betulunsanatnotlari.blogspot.com/2012/07/kendini-hayran-oldugu-yunan.html>

kopyalar devri diye de nitelenebilir”¹⁷.



Resim 1.6. Tellus Panel on the Ara Pacis Augustae, Mermer, Yükseklik 5' 3" ,İtalya

1.2.6. Ortaçağ Avrupa Heykel Sanatı

Tarihin karşısında duran Batılı insan; törenimsi bir ruhsal hal ile kendi dönemini ve özellikle kusur ve hatalarının başlangıç-nedenini bulmak ve bulduğu karşılaştığı cevapsız-olumsuzlukları bir daha görmemek üzere bir menfa (sürgün yeri) arama telaşlarına kapılarak, yüzünü uzak-geçmişe çevirmiştir. İşte bu çeviriş; Ortaçağ'ı 'karanlık' bir geçmiş-dünya biçiminde tanımlamamıza neden olmuştur. Böylece de, Ortaçağ; günümüz perspektifinden Batı'nın ve Batılı'nın kültür ve uygarlığı bulunmaktadır.¹⁸ Ortaçağ Avrupa sanatı yaklaşık bin yıllık bir süreyi kapsamaktadır. Ortaçağ sanatı, Hristiyanlığın yayıldığı ülkelerde doğmuş ve onun hizmetinde gelişmiş olan dinsel nitelikli bir sanattır. Roma İmparatorluğu IV. yüzyılda Hristiyan dinini

¹⁷ Mustafa Bulat, "Antik Çağ Heykel Sanatında Kopya", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Sayı :2, 2000,s.84.Erişim Tarihi:10 Temmuz 2013.

<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/3091/2983>

¹⁸ Claude- Levi Straus , *İrk, Tarih ve Kültür*, (Çevirenler: Haluk Bayrı, R.Erdem, A. Oyacıoğlu, I. Ergüden), Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 1997, s.14.

kabulünden sonra ikiye ayrılınca, Ortaçağ sanatı da Batı ve Doğu Hristiyan Sanatı olmak üzere ikiye ayrılmıştır.¹⁹ Ortaçağda Avrupa, henüz dinle ve uygarlıklarla tanışmamış bir Avrupa, mimari ve sanat anlamında henüz yolun başında olan bir Avrupa söz konusudur. Bu durumda Yunan, Roma, Etrüsk ve Ortadoğudan giden Hristiyan din adamlarının etkisinde kalmıştır. Ortaçağ Avrupasında başlayan bu uyanış, akabinde Rönesans'ı getirecektir. Roman ve Gotik dönemde özellikle mimariye ağırlık verildiğinden dolayı heykel sanatına pek yer verilmemiştir. Heykeller genelde sütun başlarında süsleme amaçlı ya da sütun biçiminde, dini yapılarda yerlerini almışlardır. Hatta heykellerin birçoğu sütun şeklindedir. Bu bakımdan statiktir. Yapılan heykeller tek düze, sıradan, hareketsiz, estetikten yoksun bir vaziyettedir.²⁰

1.2.7. Rönesans Heykel Sanatı

Orta Çağda mimariye bağlı olarak gelişen heykel sanatı, Rönesans'la birlikte daha çok bağımsız olarak ele alınmaya başlanmıştır. Rönesans'ın etkisiyle insanın ön planda olması heykelcilikte de kendini göstermiştir. Güzel vücutlu çıplak heykellerin yapımı, anatomi bilgisini, eski çağ heykellerinin incelenmesini gerektirmiştir. Bu dönemle birlikte sayıları çoğalan bağımsız heykeller, daha çok yapıların önlerinde, caddelerde ve meydanlarda yer alır. Mimariye bağlı heykeller ise daha çok yapıların dış cephelerinde görülür. Rönesans heykeltıraşları, konularını genellikle İncil ve Tevrat'tan almışlardır. Meryem, İsa ve melekler en çok işledikleri konulardır. Ayrıca çeşitli mitolojik olaylar, soyluların at üzerindeki heykelleri ve büstler de çalışılmıştır. Rönesans Döneminde heykel yapımında kullanılan malzeme genellikle mermer, bronz ve tunçtur.²¹

Rönesans'ın ayırt edici yönü, birçok alanda antikiteyi yeniden canlandırmaya ve onu taklit etmeye yönelmesinde somutlaşmaktadır. Ortaçağ sonlarına doğru yeni, farklı bir üslup olarak kendisini gösteren Rönesans, ilk baştan itibaren antikitenin taklidi, canlandırılması anlamını kazanmıştır. Ortaçağ koşulları ve geleneksel dünya görüşü aşılmaksızın, kendi kimliğini Roma ile ilişkilendirme temelinde klasik mirasla ilişki kurma çabası Rönesans'ın muhtevasını belirler.

¹⁹ Edi,s.8.

²⁰ Robert Cumming, *Sanat: Görsel Rehberler*, İnkilap Kitabevi, Leo, China 2008, s.70-85.

²¹ *Rönesans Heykel Sanatı*,21 Mayıs 2012.Erişim Tarihi 10 Temmuz 2013.

<http://www.kulturelbellek.com/ronesans-heykel-sanati/>

“İtalyanlar, uzak bir geçmişte, kendi topraklarının, Roma’nın önderliğinde, uygar dünyanın merkezi olduğunu; Roma’nın güç ve ününün ise, Alman kabileleri ve Gotların ve Vandalların ülkeyi işgal edip Roma imparatorluğunu parçalamasından sonra sona erdiğini biliyorlardı. Diriliş fikri İtalyanların kafasındaki Büyük Roma’nın yeniden doğuşu düşüncesiyle yakından ilgiliydi.”²²

“Bu dönemde artık heykeller mimari yapılardan kopmaya başlamıştır. Artık heykel herhangi bir mimarinin parçası olmaktan çıkmış kendi hareket kabiliyetini bulmaya başlamıştır. Sanatçı heykele kendi fikrini katmaya başlamıştır. Kayıtlarda ilk kez bilimsel anlamda Filippo Brunelleschi’nin kullandığı perspektif; bu dönemde sanatçılar resim, rölyef ve mimari çizimlerde kullanmaya başlamıştır. Ayrıca sanatçılar yapıtlarına kendi duygu ve düşüncelerini katmıştır. Heykel sanatına yeni nefes gelmiş olup, artık kendi öz benliğine kavuşmaya başlamıştır. Bağımsızlığına kavuşan heykel sanatı; büstlerle, yapıların önünde, caddeler ve meydanlar da yerlerini almışlardır. Her ne kadar din ve Antik Yunan konularını işlese de heykellerde ki ifadeler, sanatçıya aittir. Artık heykelde hareket, konu ve ifade ön plandadır.”²³

Devinim kazanmaya başlayan heykel zaman süreci içerisinde hareketini, gerek alan hareketiyle gerek obje hareketiyle güncelliğini ve duyarlılığını korumuştur. Heykel sanatı; Rönesans döneminde ulaşmış olduğu nokta zirve olmuştur. Heykel bundan sonraki süreçte hiçbir dönem en ön planda olmamıştır.

²² İsmail Coşkun, “Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme”, *Sosyoloji Dergisi*, Sayı:6, 2003, s.48.

²³ Engin Beksaç, *Avrupa Sanatına Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul 2000, s.8-15.



Resim 1.7. Michelangelo, “Davut Heykeli”, Mermer, 5.17 m, Akademi Galerisi, Floransa/İtalya, 1504



Resim 1.8. Michelangelo, “Musa”, Mermer, 235 cm, Roma/İtalya, 1515

Resim 1.9. Michelangelo, “Pieta”, Mermer, 174x195 cm, San Pietro, Roma/ İtalya, 1498

1.2.8. Barok ve Rokoko Heykel Sanatı

Barok: “Sanat tarihinde Avrupa’daki Rönesans ve Maniyerist dönemi izleyen ve 1580 -1750 yılları arasında oluşan bir barok sanat anlayışından söz edilir. Barok sözcüğü Portekizce “barocco” ya da İspanyolca “barucca” dan gelmiştir. Esas anlamı “düzgün olmayan inci” dir.²⁴

XVII. yüzyılın başında Avrupa’da yepyeni bir sanat üslubunun doğduğuna tanık olunur. Bu yeni üslup, Rönesans üslubundan ayrı, hatta ona tümüyle karşıt bir sanat üslubudur. Sanat tarihçileri, yalnız resim, heykel ve mimarlığı değil, öteki sanat dallarını da kapsayan, temelde Rönesans’tan farklı, yeni bir dünya görüşüne dayanan bu üsluba “Barok Sanat” adını vermişlerdir. Batı sanatında her büyük akımda olduğu gibi bu akımda da başlangıçta sert tepkilerle karşılaşmış, adlarını da çok kez böyle aşağılatıcı tanımlardan almıştır.²⁵



Resim 1.10. Gian Lorenzo Bernini, “Dört İrmak Çeşmesi”, Mermer, Roma/İtalya,1762

²⁴ Turani, s.442.

²⁵ *Barok Uslubu*,24 Ocak 2009.Erişim Tarihi:11 Temmuz 2013.
<http://sanattarihi.net/forum/index.php?topic=1113.0>

Barok devrin egemen sanat dalıdır. Avrupa'da geniş ölçüde benimsenen ve kendine özgü estetik üslûba sahip heykeller, hem bir mimarî yapının son görüntüsünü tamamlamak için, hem de kendi başlarına bir eser olarak yapılmışlardır. Dönemin sanat anlayışına uygun olarak, figürler hareketli ve coşkudur. Elbise kıvrımları, jest ve ifadelerde aşırılık görülür. Malzeme olarak çoğunlukla mermer, tunç, ahşap kullanılmıştır. Boyalı mermer (yalancı mermer) kullanıldığı gibi, ahşaplarda da göz alıcı renklerden yararlanılmıştır. Kullanılan teknik yönüyle kusursuz olan Barok heykellerdeki ayrıntılar tamamen aslına uygun olarak ve zarif bir biçimde yontulmuştur.²⁶



Resim 1.11. Gian Lorenzo Bernini ,“Apollo ve Daphne Heykeli”, Mermer, 243 cm, Galleria Borghese, Roma/İtalya, 1622-25

²⁶ *Barok Sanatı*, 16 Haziran 2013, Erişim Tarihi: 11 Temmuz 2013.
<http://www.forumgercek.com/showthread.php?t=83345>



Resim 1.12. Gian Lorenzo Bernini, “Azize Teresa”, Mermer, 350 cm, Santa Maria Della Vittoria Kilisesi, Roma/İtalya, 1645-52

*Rokoko: “Rokay kelimesinden alınmıştır. XVIII. asrın ortalarına doğru barok üslubundan sonra zuhur eden ve rokay üslubuna benzeyen bir üslubdur ”.*²⁷

*“Genel olarak, Barok’un eğrisel ve bitkisel öğeleri yeğleyen anlayışını sürdürürse de, renk düzeni açısından daha sadeleşmiş ve neredeyse, yalnızca beyazı kullanan bir tasarım geliştirmiştir”*²⁸

Rokoko, Barok’un karmaşık ve kıvrımlı biçimlerini benimsemiştir. Rokoko, sanatın, erotizm, süsleme ve zevki tercih ederek üzerindeki aşırı ciddiyeti terk etmiştir. Dünyayı zevkler, düş ve eğlenceler için bir sahne olarak görmüştür. XVIII. yy’da Rokoko gözden düşmeye başladığını söyleyebiliriz.²⁹

²⁷ Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi IV*, s.1676.

²⁸ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1996, s. 203.

²⁹ Stephan Little, *Sanatı Anlamak*, 25 Mart 2012.Erişim Tarihi 11 Temmuz 2013

<http://www.sanatlog.com/etiket/barok-ve-rokoko/>

1.2.9. Neo- Klasizm Heykel Sanatı

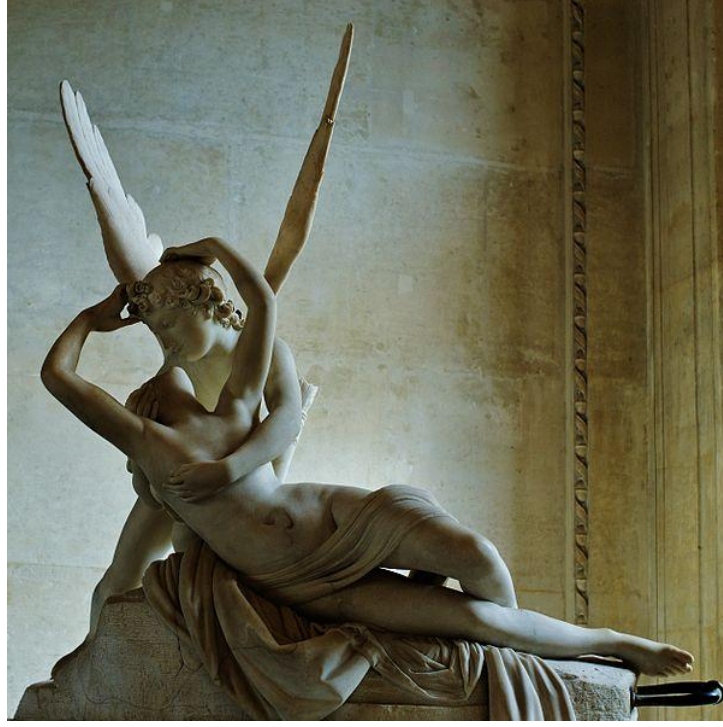
“Yeni Klasikçilik Neo -Klasizm olarakta bilinir. XVIII. yy’ın ikinci yarısında önce İtalya, daha sonra da Fransa ve öteki Avrupa ülkelerinde gelişen ve Yunan ve Roma örneklerine dayanan sanat üslubu. 1750’lerde Rokoko ve Geç Barok sanatın aşırılığına ve yapaylığına karşı bir tepki ve Antik Çağ sanatına karşı yeni bir hayranlık biçiminde ortaya çıkan akım, 1770’lerde çizgisele ve simetriye olan eğilimiyle ve hacimden çok yüzeyliliği yeğlemesiyle tanım kazanmış ve etkisi XVIII. yy’da da sürmüştür.”³⁰

Neoklasisizm, XVIII. yy’ın ikinci yarısında tüm Avrupa’yı etkisi altına alan bir sanat anlayışı ve tarzıdır. XVIII. yy’ın ortalarında Barok ve Rokoko tarzlarının yapaylığına bir tepki ve antik çağ sanatına karşı yeni bir hayranlık başlamıştır. Bunda, özellikle 1738-1756 yıllarında İtalya’da Herculaneum ve Pom-pei’de yapılan arkeolojik kazıların, kazı buluntularının ve antik sanat yapıtlarının tanıtıldığı kitapların büyük etkisi olmuştur. Bütün bu gelişmelerin sonunda ortaya çıkan estetik akım ve sanat üslubu neoklasisizm diye tanınmış ve kısa sürede heykel, resim ve mimarlık sanatını etkisi altına almıştır.

“Neoklasisist tarzda yapılan heykeller genellikle Eski Çağ Yunan heykellerinden esinlenmiştir. Barok Dönemde yapılan heykellerde görülen hareketlilik neoklasisist tarzda yapılan heykellerde yerini ağırbaşlı, sakin ve zarif bir görüntü ile özdeşleşen akıcı çizgiler ve belirgin biçimlere bırakmıştır. Heykel yapımında malzeme olarak genellikle beyaz mermer kullanılmıştır.”³¹

³⁰ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt III, İstanbul 1997,s ,1933.

³¹ Mehmet Z. İbrahimgil, Neoklasizm , 21 Mayıs 2012.Erişim Tarihi:11 Temmuz 2013
<http://www.kulturelbellek.com/neoklasisizm-yeni-klasikcilik/>



Resim 1.13. Antonio Canova, “Psyche Revived by Love's Kiss”, Mermer, 1.55x1.68x1.01 m, Louvre Müzesi, Paris/Fransa, 1777

1.2.10. Romantizm’de Heykel

Modern çağın başlangıcı, günümüzün dünya ve sanat görüşünün öncüsü, XVIII. yy’daki ilk sanat akımı olan Romantizm, tartışmasız büyük önem taşır. Daha sonraki başka sanat akımlarının uğraşacağı en büyük sorun olan ben ile çevrenin karşıtlığı, nesneyle öznenin ayrılması, onunla başladığını söylemek yanlış olmaz.³²

Romantizm, kapitalist-burjuva düzenine, iş yaşamı ve kazancın bayağılığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çelişmeli bir ayaklanma eylemiydi. Romantizm, başlangıçta soyluların klasizmine, kural ve ölçülere, soylu biçime, içinden günlük konuların ayıklandığı bir öze karşı bir küçük burjuva ayaklanışıydı. Folklorun, halk sanatının ülküleştirilmesi, halkı aşağılayıcı koşullara karşı ayaklandırma silahı, romantik bireycilik, insan kişiliğini derebeyliğin köleliğinden kurtarma aracı olmuştur. “Romantizm: kuşaklar boyunca, sanat tarihinin pek az bölümünün Romantik çağ heykeli kadar uzmanlar tarafından değeri bilinmemiş ve yüzüstü bırakılmıştır. Heykel

³² Gina Pischel, *Görsel Yayınlar Sanat Tarihi Ansiklopedisi III*, İstanbul 1981, s.582.

sanatı yıllarca, en iyi durumlarda bile teknik planda ilgi konusu yapılarak, donmuş bir dekoratif sanat ile duygusallık dolu kitsch (bayağı beğeni) arasına yerleştirildi. Büyük tarihsel konuları işleyen nice mermer ya da bronz heykel grupları, Londra, Paris ve Viyana'daki uluslar arası sergilerde ya da sergi salonlarında ve değişik estetik akımların göz kamaştırıcı sergilerinde olay yaratan nice alçı heykel müzelerin depolarına gömüldü.”³³

Romantizm heykelde anlatımdaki güçlü öğeler ve duygusal ağırlığıyla ön plana çıkar. François Rude'un zarif kabartması La Marsellaise ve Antoine Louis Barye'in vahşi hayvan figürlerini içeren eserleri romantik heykel anlayışını yansıtır. XVIII. yy'ın sonlarına doğru Auguste Rodin'in romantik öğeleri teknik ustalıklarla birleşerek modern heykelciliğe yol açtığını vurgulamamız doğru bir yaklaşım olur.³⁴

1.2.11. Realizm'de Heykel

Realizm XVIII. yy ortaya çıkmıştır. Gerçekçilik olarak tanımlanan bu yaklaşım idealist yaklaşımın karşıtıdır. Realizm yaşanan zaman ve mekân içinde duyularla algılananların nesnel olarak anlatımı plastik sanatlar ve edebiyatta gerçekçilik olarak tanımlanır. İdealizm her zaman, mekân için evrensel olarak doğru olanı ararken Gerçekçilik güzelin ve doğrunun her an ve her veri için kendine özgü bir belirtisi olduğunu savunur. Gerçekçi sanat nesnelliğe yönelişiyle sanatın kalıp ve kuralları saptayan üslup ve anlatımlarına karşı olan bir görüştür. Gerçekçilik bazı sanat tarihçileri tarafından sanatta, yüzyıl boyu sürekli olarak amaçlanmış ve XVIII. yy'a kadar aşamalarla gelişmiş bir olgu olarak değerlendirilmiştir. Ancak gerçekçilik kavramının, iddialı bir tavır olarak gelişmesi XVIII. yy ortalarına rastlar.³⁵

“Her dönemde olduğu gibi bu dönemde de bir önceki akıma ya da döneme tepki olarak farklı bir görüş açısı getirilmiştir. Bu farklılık Romantizm sonrasında Realizmi getirmiştir. Realizm gerçek anlamda sanatta devrimin temelidir. Avrupa'da hızla gelişen sanayileşme; sosyal yapı, işçi sınıfı, şehirleşme, makineleşme gibi durumları

³³ Francis Claudon, “Romantizm”, *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1988, s.113.

³⁴ Romantizm Nedir? Romantizmin Sanat Dallarına Etkileri Nelerdir?.21 Ocak 2013.Erişim Tarihi:26 Şubat 2014. <http://www.nkfu.com/romantizm-nedir-romantizmin-sanat-dallarina-etkileri-nelerdir/>

³⁵ Realizm.2007.Erişim Tarihi:27 Şubat 2014. <http://www.deyimsanatgalerisi.com/tr/realizm-k9.html>

ortaya çıkarmıştır. Bütün bu faktörlerin bir araya gelmesi sanat üzerindeki çok büyük bir etki yaparak değişime zemin hazırlamıştır”.³⁶ Gerek edebiyat gerek müzik gerek plastik sanatlarda artık bir değişim başlamıştır. Bu değişimden plastik sanatlarda nasibini almıştır.

1.3. HEYKEL SANATININ SOSYOLOJİK GELİŞİMİ VE DEĞİŞİMİ

Medeniyet, sanat, estetik, ideoloji ve din; üzerinde ciltler dolusu kitapların yazıldığı, bitmez tükenmez tartışmaların yapıldığı önemli kavramlardır. Milletlerin ve toplumların tarihi, bu kavramların içeriğinde yer alan değerlere, yani kıymet hükümlerine göre işlenir, yorumlanır, anlatılır³⁷

*“Sanat Sosyolojisi, toplumlardaki, toplumsal kümelerdeki, sanat etkinliklerinin özelliklerini, toplum yapısının belli başlı kesimleriyle, arasındaki ilişkileri, güzellik anlayış ve anlatımlardaki değişimleri, düzenlikleri içinde incelemeyi amaçlayan, sosyolojinin bir kesimidir... Bir toplumun, toplumsal yapısını bilmeden, o toplumun sanatını anlamak ve kavramak ne denli zorsa, sanat eserlerinin toplumsal yapı üzerindeki etkilerini saptamak ve çözümlemek de o denli zordur. Bu yaklaşımla sanat, bu yönüyle sosyolojinin alanına girer. Sanat Sosyolojisi olarak tanımladığımız, bu etkinlik alanında çok farklı yaklaşımlar görülmektedir. Sanata toplumsal yaklaşımı ilk gerçekleştiren, gene sanata yönelik ilk kuramsal yaklaşımı yapan düşünür Platon’dur. Bir akıl ve ahlak devletinde, sanatçıların konumuna değinir. Devletin akılla, sanatın ise duygu ve heyecanla varolması, akıl ile duygu arasındaki çatışma, devlet ile sanat arasında da görülür. Platon için gerçek sanat, toplumsal sanattır ve yararlı olmalıdır. Duyguları harekete geçiren sanat, bireyi gevşetici ve zayıflatıcı olmamalıdır.”*³⁸

“Sanat” ve “toplum”, sanat tarihi ve toplumbilim aynı zamanların ürünü. Toplumun sanatsallaşması ile bilimselleşmesi birlikte oluyor. XVIII. yüzyıl başlarında Fransız Devrimi’nin vaatlerini gerçekleştirmeye azmeden ütopyalar, hep toplumu sanata dönüştürmeyi hayal ediyorlar. Yabancılaşmanın, işbölümünün, zorunlu çalışmanın (emeğin), mülkiyetin sona erdiği ideal bir toplumu, bunları barındırmayan

³⁶ Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, İstanbul 2009, s.338-340.

³⁷ Hacı Duran, *Kültür Ocağında Sanat Ve Din*, 9 Kasım 2011.Erişim Tarihi:18 Temmuz 2013.
<http://www.haciduran.com/2011/11/09/kultur-ocaginda-sanat-ve-din/>

³⁸ Kemal Uludağ, “Sanat Sosyolojisi”, *Konferans*, Anadolu Üniversitesi Kongre Merkezi Kırmızı Salon, Eskişehir 1996.

sanatla özdeşleştiriyorlar. Yani bir bakıma komünizm, sanatın toplumda çözünmesi. Ayrıca, toplumsal sınıfların ortadan kalkmasıyla birlikte, sınıflar arası toplumsal mücadelelerin evrimi olarak görülen tarihin de sona ermesi. Sosyalist ütopyalar, her ne kadar her şeyin estetikleşerek estetiğe son verdiği ve neyin güzel olduğu sorusunun anlamsızlaştığı çağdaş zamanlara ilişkin Baudrillard’ ın tezini hatırlatıyorsa da, onun tam karşıtı. Bugün yaşadığımız gibi toplumun ve hayatın sanatı kuşattığı değil, aksine sanatın toplumu ve hayatı fethettiği birer *telos* bu ütopyalar. XVIII. yüzyılın ilk yarısında Avrupa siyasetinde son derecede etkin olan ütopyalarda toplumun sanata çevrilmesine önderlik edecek olan öncü (avangard) güç doğal olarak sanatçılar. Bilim ve endüstri erbabı (*endustrielle*) ile entelektüeller (*savant*) arkadan geliyor. Sanatçılar sahip oldukları kehanet kerameti sayesinde geleceği görüyorlar ve yarattıkları dâhiyane, mucizevi semboller sayesinde toplumu bu geleceğe yönlendirmeyi başarabiliyorlar. İletişimin gücü onların elinde, bugünkü gibi iletişim tasarımcılarının, kültür/sanat yöneticilerinin değil. Ne var ki, zamanın sanatçıları ütopycı siyaset liderlerinin “toplumsal sanat” çağrılarına pek itibar etmiyorlar. O zamana kadar her ikisi de halktan sayılan işçilerle burjuvaların, aristokrasiye karşı birlikte kazandıkları 1848 Devrimi’nin ardından şiddetli bir zıtlasma içine girmeleri ve modern tarihin ilk sınıf çatışması sayılan Paris’teki barikat savaşlarında işçilerin ordu birliklerince kılıçtan geçirilmesi, sanatçıları toplumsal davalara karşı iyice soğutuyor... Sanatçılar her türlü toplumsal, siyasal yarardan, çıkardan, işlevden, amaçtan, davadan arındırmaya girişiyorlar. Ve sonuçta topluma düşman oluyorlar... Bütün hakikati, siyaseti ve devrimi sanata içkinleştiriyorlar. Kant’ın önerdiği gibi, “güzellik” “özgürlükle” özdeşleşiyor. Sanatla toplumun birbirlerinden kopmasından sonra, XVIII. yüzyıl sonunda sanat tarihi ile sanat sosyolojisi de farklı akademik disiplinler olarak örgütlenerek özerkleşiyor. Sanatın estetik formları ile toplumsal formları ayrı ayrı yapısallaştırılıyor.³⁹

Ulus kavramı, tarım ekonomisine dayanan ekonomik ve kültürel ilişkiler dönemi olan feodalitenin hüküm sürdüğü Ortaçağ toplum yapısı içinde gelişmeye başlamıştır. Bu dönemde devlet aygıtı, monarşinin bir mülküdür ve devleti yönetenler tanrının temsilcileri olarak görülmüştür. Ortaçağ ekonomisinin içinde kapitalist sermayenin

³⁹ Ali Artun, “Sanaatta ve Sosyolojide Çağdaşlık ve Güncellik”, *Toplum ve Bilim Dergisi*, 21 Ocak 2013. Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2013.
<http://www.aliartun.com/content/detail/88>

gelişimi ve ekonomik ilişkileri belirler hale gelmesiyle feodalizmin ekonomik ve siyasal kurumlarında çözümler başlamıştır. Gelişen yeni sınıf olarak burjuvazinin yoksul halk ile kurduğu ittifak, iktidar olma ereğini uluslaşma söylemine dayandırmıştır.

“Modern ulus kavramı, kan ilişkilerinin biyolojik sürekliliğini, toprağın uzamsal sürekliliğini ve dilsel ortaklığını esas alan kültürel bir birlikteliğin tanımıydı ve milliyetçilik düşüncelerinden beslenmiştir. Feodalizmin halkı bir arada tutma amaçları, mutlaklaştırılan kralın tanrısal gücü ile sağlanırken, kapitalist yönetimde önemi bir ideolojik aygıt haline gelen milliyetçilik düşüncesinin etkisiyle sağlanıyordu. Burjuvazinin egemenliği ele geçirmesinden sonra devrimci ideallerin halk ve milliyetçilik kavramları modern tahakkümün ideolojik aygıtları olarak kullanılmaya başlanmıştır.”⁴⁰

Toplumsal farklılıkları, kültürel ve ekonomik bir hiyerarşi içine koyarak homojenleştiren ve kendi halkını yaratan bir ulus-devletin kurulumu, modern burjuvazi egemenliğinin ana karakterini oluşturmuş; bu süreçte yaygınlaştırılan milliyetçilik düşüncesi kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin dengelenmesinde de etkili bir işlev edinmiştir. Dolayısıyla ulus-devlet, ulus ve milliyetçilik kavramları, kapitalist ekonomik sistemin yarattığı kavramlar bütününe ifade etmiştir. Ulus devlete dayalı siyasi iktidar tarzının yerleştiği dönemle beraber, sanat da önemli bir kamusal alan oluşturarak ulus devletlerin kimlik inşasında etkili bir alan olmuştur. Ulus inşasına ve mutlakıyetçiliğe bağlı siyasetin sanatla ilişkisi XVII. yüzyıla, tam gelişimi ise XVIII. yüzyıl Avrupa’sına dayanmaktadır. Ulus devletin bünyesinde merkezileşen iletişim araçları, yurttaşlar arasında uzlaşma ve siyasi bütünleşme alanları yaratarak, ihtiyaçların denetlenip aynışmasına hizmet etmiştir. Ulus devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk kurumlardan biri, Fransız Güzel Sanatlar Akademisi olmuştur. Akademi bütün sanat dallarında soylu ve ince beğeni ölçütleri oluşturmayı amaçlamıştır. Tarihsel konulu anlatımlarla ele alınan ve önemli birini temsil eden beden üzerinden sanatın en yüce formlarına ulaşılması hedeflenmiştir. Sanat aracılığıyla devletin görkemi ulusa aktarılırken, aynı zamanda amaçlanan, devletin muazzam gücünü temsil edecek bir ulusal ideal yaratmak ve diğer uluslara Fransız sanatının mükemmelliğini kanıtlamaktır. Ancak klasik sanatın

⁴⁰ Çağhan Kızıl, “Ulus-Devlet ve Milliyetçilik”, *Birikim Dergisi*, 7 Eylül 2007. Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2013. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=314>

beğeni ölçütlerince oluşturulmuş sanatsal formlar, Fransız ulusunun modern ulus modeliyle çelişki oluşturmuştur.⁴¹

Fransız Devrimi'nin yarattığı uluslaşma süreciyle beraber heykel sanatına, devrim ilkelerinin sanat yapıtları aracılığıyla halka taşıma sorumluluğu yüklenmiştir. Böylece, heykel sanatı da halkı ortak bir ruh etrafında tutmak amacıyla, toplumsal mesajlarla biçimlendirilmiş, toplumsal dönüşümün kamusal alanlardaki temsilcisi olmuştur. Uluslaşma sürecinde, iktidarı temsil görevi üstlenen sanat yapıtlarında; ulusun birliği ve gücü yüceltilmiştir. Anıtsal boyuttaki kaidelerin üzerinde yükselen heykeller, kahramanlık öykülerinin temsili, tarihi olayların sembolü haline gelirken, iktidar algısını vurgulamıştır. Fransız ulusal marşıyla aynı adı taşıyan, François Rude'un 'The Marseillaise' heykeli, Fransız halkının vatanseverlik duygularını canlı tutmak amacıyla yapılmıştır. Aynı zamanda, özgürlük düşüncesini simgeleyen, Roma savaş tanrıçası ile etrafında toplanan halkın betimlendiği heykel, düşmana karşı oluşturulan ortak mücadelenin ruhunu yansıtmaktadırlar.

Napoleon, heykelin bir propaganda aracı olarak etkisinin ve gücünün farkındaydı ve kendi gücünün yaygınlaştırılmasında heykelden çokça yararlanmıştı. Çoğunlukla evrensel değerlerin taşıyıcısı olma iddiasıyla yapılan Napoleon heykelleri klasik dönem anlayışının etkilerini taşır. Roma döneminin büst anlayışına öykünerek gerçekleştirilen portrelerde, mitolojik konulara yapılan göndermeler aracılığı ile kahramanlık ve tanrısallık etkileri yaratılmak istenmiştir. Çoğunlukla halka açık alanlarda ve kamusal binaların birer parçası şeklinde konumlandırılan heykellerden beklenen; iktidarın temsiliyetini ve gücünü kitleler üzerinde yaygınlaştırmaktır. Anıt heykeller, aynı zamanda saygın bir kişinin, tarihsel bir dönemin ya da olayın anısını canlı tutmak ve gelecek kuşaklara geçmişlerini hatırlatmak amacıyla da kullanılmıştır.

⁴¹ Lev Kreft, *Sanat/ Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (Çevirenler: Mustafa Tüzel, Esin Soğancılar, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, Ufuk Kılıç, Emrehan Zeybekoğlu), İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s.20-29.



Resim 1.14. François Rude, "The Marseillaise", Kireçtaşı, 12.8 m, Paris/Fransa, 1833-36



Resim 1.15. Richard Westmacott, "Charles James Fox", Bronz, 760x458 mm, Londra/İngiltere, 1816

XX. yüzyılda totaliter ideolojilerin vazgeçilmez araçlardan biri olan sanat, ulusallık ülküsü çerçevesinde halkın eğitiminde olduğu kadar, kitleleri etkileme ve iktidarın düşünce yapısına benzer düşünce kalıpları oluşturmak amacıyla kullanılmıştır. Dönemin faşist ve diktatöryel iktidarlarının, kendilerini kitlelere kabul ettirme araçlarından biri olarak kullanılan anıtsal yapılar, taşıdıkları anlamlarla, içinde oluştukları toplumun kodlarını da barındırmışlardır. Dönemin anıt heykelleri, içinde bulunan toplumun sosyal, kültürel, politik göstergeleri olarak çoğunlukla istenilen fikirlerin aktarılmasında birer iletim aracı olarak varlık göstermişlerdir. Böylece, heykel, egemen ideolojinin denetim ve yönlendirmesiyle etkili bir propaganda silahı haline dönüştürülmüştür.⁴²

*“Anıtsal bir üslup olan neo-klasizm, faşist sanat dışında 1920 ve 1930’lar Avrupa ve ABD’de ve ayrıca Stalin tarafından yaygın şekilde kullanılmıştır. Bu üslup hem faşizm hem de Stalinizm için bu tarz kültürel muhafazakârlığı modern çerçevede ifade etmenin etkili bir yolu olmuştur. Bunlara ek olarak kendilerini Avrupa’nın yeni imparatorları görünümünü vermek isteyen Hitler ve Mussolini neo- klasizmin Roma İmparatorluğu’na ait izlerinden de yararlanmışlardır.”*⁴³

XX. yy’ın başlarındaki sosyal düşünsel değişimler, Dünya Savaşları’nın yol açtığı büyük dengesizlikler, umutsuzluk ve hiçlik duygusu, modern sanatları, Avrupa’nın farklı yerlerinde hızla ortaya çıkartmıştır.”⁴⁴ Bir yandan, çağın çıkmazları sanatsal üretimlerine yansırken; diğer yandan egemen ideolojilerin şekillendirdiği estetikten ve sanat üzerindeki tahakkümden kurtulma çabaları, dönemin sanatsal çalışmalarının özünü oluşturmuştur.

“Dönemin hâkim olan sanat anlayışını yıkarak, sanatta yeni bir devrin başlatıcısı olan Rodin; akademik, kurumsallaşmış sanatı geleneklerinden kopartarak heykel alanında yeni bir dönemin öncüsü olmuştur. Tarihlerindeki önemli bir olayı ölümsüzleştirme fikriyle, 1884 yılında Calais Belediyesi tarafından Rodin’e siparişi verilen anıttaki figürlerin ifadeleri, alışılmış anıt tarzından uzak kompozisyonları ve istenilen değerlerde ‘kahramanca’ olmayan duruşları, eleştirilmelerine neden olsa da yeni bir anlayışın

⁴² Aylin Başaran , *20.Yüzyıl’da Heykel Sanatı ve Propaganda*,(Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2010,s.58.

⁴³ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda*, (Çeviren: Esin Hoşsucu,), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, s.79.

⁴⁴ Şimşek, s.79.

başlatıcısı olmuşlardır.⁴⁵ Kusursuz anatomiyle yapılmış heykellerin yerine, tamamlanmamış formları kullanarak; idealleştirilmiş, yüceltilmiş anlatımların yerine de gündelik olanın güzelliğini ortaya çıkartan Rodin, o döneme kadar kabul görmüş tüm kuralları yıkmıştır. Böylece heykel, iktidarın sembolü anıtsallığından ve kaidesinin sınırladığı anlamlardan kurtulup, kendine özgür bir alan yaratmıştır.”⁴⁶

1.4. MODERN HEYKEL SANATI VE SONRASI SANAT AKIMLARI

“Modernizm, kelimesinin kökeni hakkındaki, klasik tanımlamalara göre, ilk olarak V. yüzyılda, Güncel Hristiyanlık gerçeğiyle, Pagan geçmişi birbirinden ayırmak amacıyla kullanılmıştır. Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan ‘modern’ sözcüğü, Latince’de tam şimdi’ anlamına gelen "modo" ve ondan türetilen "modernu" sözcüğünden gelmektedir. Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte, yeni dönemi eski(Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez V. Yüzyılda kullanılan bu sözcük; içeriği sürekli değişmekle birlikte, gerek antik çağa kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin, gerekse kendini eskiden yeniye geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirmiştir.”⁴⁷

Bu anlamda Modernizm, bir dönemin son bulduğunu, yeni bir döneme girildiğini işaret etmekte aynı zamanda da geçmişle bağları kopartarak, görme, düşünme ve üretme tarzlarındaki değişiklikleri tanımlamaktadır. Bu bakımdan, Modernizm, geleneksel olana karşı, yeni olanı temsil ettiği söylenebilir.

Modernizm ile ilgili olarak Adnan Turanî’nin modern tanımlamasına göre, “Modern daima çağdaş görüşü ifade eder. Geleneksel olmayan anlamına gelir.” Modern sanat da aynı biçimde geleneksel olmayan en son sanat çalışmalarını ifade eder. Hearbert Read modern “anti akademik” olarak tanımlıyor.”⁴⁸ Jürgen Habermas’a göre de “Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı baş kaldırır;

⁴⁵ Başaran , s.72.

⁴⁶ C.Tuğba Gürkök, *Tanrının Eli: Rodin*,28 Haziran 2005.Erişim Tarihi:18 Temmuz 2013.
<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=misafir&baslik=14>

⁴⁷ Yılmaz, s.13.

⁴⁸ Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi,12. Baskı, İstanbul 2007,s.98.

modernlik, normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle başlar."⁴⁹

Bizim bugün kullandığımız anlamda ise Modernizm'in tanımı, Charles Baudelaire'nin, 1863 yılında yayımladığı, *Le Peintre de la vie moderne* (Modern yaşamın ressamı) kitabında veriliyordu. "*Modernite, anlık olandır, geçip gidenidir.*"⁵⁰

"...Dolayısıyla, modernizm'i tartışmak sanatın ve mimarlığın genel tarihsel evrimi içinde onun konumlandığı alanın sınırlarını saptamayı ve bundan öncede söz konusu sınırları belirlemek için bir referans noktası bulmayı gerektiriyor. Gelenekleşmemiş Modernist historiyoğrafibu noktayı kendi geliştirdiği savlar çerçevesinde aramıştır."⁵¹

Kendi başına bir kimlik sahibi olan heykel, özüne dair gerçekliği dolaysız yoldan verme yolunu, temsilcilikten kurtulduktan sonra bulmuştur. İnsan figürüne olan bağlılığın azalmasıyla yeni plastik gerçeklik arayışları gerçekleşmiştir. Modernizm ile birlikte sanatçılarda bilinen gerçekliği daha fazla sorgulamışlardır. Bu sorgulamaların sonucunda bilinenden farklı biçimlerin olduğunu kavramışlardır.⁵²

1.4.1. Fotoğraf'ın İcadı

"Sanatı herhangi bir malzeme ile bir dışavurum olarak kabul edersek bu malzeme ses, söz, nota, yazı, boya, beden, kil, taş vb. olabildiği gibi fotoğraf da olabilir. 'Görsel dünyada', 'biçim' sadece bir araç, bizleri amaca ulaştıran bir şifreleme yüzeyidir. Sanatçının dünya görüşünü ve sanat anlayışını açıklayan bir şifrelendirmedir bu. Biçim, sanatçının tarzını belirler. Görüntünün anahtarıdır. İçerik anlatılan konudur, hikayedir. fotoğrafın yapısına taşınandır. Fotoğrafta ustalık, anlatılanın en ustaca biçimlenmesidir. Doğru yerden doğru zamanda bakmasını, bunu doğru teknikle becermesini ve her şeyin üstünde bir dünya görüşü oluşturmuş fotoğrafçılar ancak

⁴⁹ Jürgen Habermas, *Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje: Postmodernizm*, (Derleyen: Necmi, Zeka), Kıyı Yayınları, İstanbul 1990, s.33.

⁵⁰ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, (Çeviren: Sungur Savran), 4. Basım. Metis Yayınları, İstanbul 2006, s.33.

⁵¹ Uğur Tanyeli, *Modernizm'in Sınırları ve Mimarlık: Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi: 1840-1990*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 66.

⁵² Akif Çekderi, *20. Yüzyıl Heykelinde Görsel ve Düşünsel Değişimler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2011, s.21.

sanatçı olarak kabul edilebilir."⁵³

XVIII. yüzyıl tam anlamıyla bir icatlar yüzyılıdır. Yüzyılın başından itibaren birçok bilim adamı ve araştırmacı, yaptıkları çalışmalarla insanoğlunun yaşamını derinden etkileyecek bir çok buluş gerçekleştirmişlerdir. XVIII. yy'da kronolojik olarak lokomotif, buharlı gemi, silindirli baskı makinesi, bisiklet, demiryolu, alüminyum, elektrikli telgraf, odundan kağıt yapılması ve lastik tekerleklerin bulunuşu gibi birçok icat, teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve toplumsal değişimlere bir ivme kazandırmıştır. 1900'lü yıllarda gerçekleşen teknolojik gelişmeler ile ekonomik ve toplumsal değişimler, bir yandan varolan sanat dallarının biçimlerinin değişmesine, yeni formlar kazanmasına diğer yandan da yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. XVIII. yy'ın en önemli icatlarından ve ortaya çıkan sanatlardan birisi de fotoğraftır. Bu anlamda insan yaşamını büyük ölçüde değiştiren icatlar arasında fotoğraf önemli bir yere sahiptir. Fotoğraf, icadının ilk yıllarında önceleri salt teknolojik bir araç olarak görülmüş, daha sonra toplumsal ve kültürel işlevlerinin yanında estetikle olan ilişkisi değerlendirilerek bir bilim ve sanat dalı olarak kabul edilmiştir.⁵⁴

*"Endüstri toplumunda insanoğlunun kas gücünün yerini enerji ve makineler almıştır. Bu toplumda makineler ağır basmış ve yaşama hakim olmuştur. Bu dönemde insan gücünün yerini enerjinin almasıyla verimlilik artmış, yaşam bir bakıma standartlaşmıştır. Bireyin tek başına yapabileceğinden daha fazla üretim makineler tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu devrimin toplumun her noktasını etkilediği gibi sanat ve sanat eserine de önemli etkileri olmuştur. Önceleri çok zahmetli yöntemlerle gerçekleştirilen üretimler, endüstri devrimiyle birlikte fotoğrafın bulunmasıyla inanılmayacak kadar hız ve kolaylık kazanmıştır. Bu buluş belki de ilk defa sanat tarihinde bu kadar önemli etkiler bırakmıştır. Bu buluş sadece bir üretim aracı olarak kalmamış sanat ve sanat eserlerinde de önemli değişikliklere yol açmıştır".*⁵⁵

⁵³ Çizgen Gültekin , "Fotoğrafın Görsel Dili", *İstanbul Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, İstanbul 1998, s.15.

⁵⁴ Beyhan Özdemir, *Teknolojik Gelişim Ve Toplumsal Değişim Çağında Fotoğraf Sanatı*, 5 Mart 2009.Erişim Tarihi:20 Temmuz 2013. <http://www.beyhanozdemir.com>

⁵⁵ Mahmut Mutman, "Televizyonu Nasıl Sorgulamalı ?", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 67, Güz 1995, s.28.

Kentleşme, sanayileşme ve modernleşme paralelinde ‘Kitle Kültürü’ kavramı oluştu. Lonca üretiminden seri üretime geçiş, teknolojinin getirdiği kolaylıklar sayesinde olmuştur. Böylece ticari kaygılar, ürünün niteliği üzerinde bire bir etkili olmuştur. Oluşan kitle kültürünün dezavantajlarından biri orijinalliği hedef alması gereken sanatın bile seri üretim yoluyla üretilmesidir. *“Sanatın metalaşması kitle kültürünün klasik sanatın en olumsuz (negatif) örneklerini bile içinde özümsemesine olanak vermiştir”*⁵⁶

Tarih boyunca sanatın belgeleme özelliği, özellikle görsel sanatlarda, sadece sanatçının sanatsal ve yaşamsal kaygılarının dışavurumunu belgelemekle kalmamış önemli olayları ve önemli kişileri resmederek belgeleme ve ayrıca farklı disiplinler tarafından da bir belgeleme aracı olarak kullanılmıştır (tıp, fen bilimleri, denizcilik, astronomi, tarih vs). Ancak bilim ve teknoloji sayesinde yeni iletişim, kopyalama ve kaydetme araçları icat edildikçe, bu belgeleme görevi sanatsal formlardan bu yeni teknolojik formlara geçmiştir; çünkü bu yeni teknolojik cihazlar, gerçeği sanatçılara göre en az hatayla ve daha seri bir biçimde aktarabilmektedirler. Sırasıyla görüntü kaydı, ses kaydı, hareketli görüntü kaydı, sesli ve renkli görüntünün bir arada kaydedilebilmesi belgelemede ve iletişimde inanılmaz gelişmeler sağlamıştır.

Bu gelişmelerden özellikle fotoğrafın resimle olan ilişkisi oldukça büyük tartışmalara yol açmıştır. Fotoğraf makinesinin ilk icat edildiği yıllarda, özellikle de yeni icatların kutsandığı bir dönemde doğal nesneleri tüm detayları ve biçimleri ile doğru olarak gösterdiği için resmin yerini sarsar. 1839'da Paul Delarouche fotoğrafın icadı ile " Bugünden itibaren resim ölmüştür" hükmünü verme ihtiyacını duyar. Ondan bir adım daha öteye giden Charles Baudelaire ise "Fotograf mı Sanat mı?" adlı denemesinde fotoğrafın sanat değil sanayi olduğunu söyler, hiç bir şekilde herhangi bir sanat dalının özellikle de resmin yerini alamayacağını, gelip geçici bir teknolojik heves olduğunu söyler.⁵⁷

“Sadece mükemmel bir belgeleme aracı olduğu ve onun sanatsal bir dil olamayacağı düşüncesi değiştikten sonra, fotoğraf da, resim ve heykel gibi, hatta sınırları daha fazla geniş olan bir sanat formu haline gelip tez zamanda sergi

⁵⁶ Erol Mutlu, *Televizyonu Anlamak*, Gündoğan Yayınevi, Ankara 1991,s.20.

⁵⁷ Seçkin Aydın, “Çağdaş Sanatta Belgelemenin Yeri”, *Sanat Dergisi*, Sayı :22, s.148.

*mekanlarında yerini bulmuştur. Fotoğraf imal edilebilir, manipüle edilebilir. Özellikle günümüzde fotoğraf, müdahale teknikleri ve dijital fotoğrafın olanakları ile manipülasyon yapabilme olanakları kitlelere yayılmıştır.”*⁵⁸

Fotoğraf daha sonraları ortaya çıkacak modern sanata zemin hazırlamış, sanatçıların nesnel gerçeklik arayışlarına son verip öznel gerçekliğe yönelmelerinde etkin bir rol oynamıştır. Fotoğraf, sadece sanatçıların betimleme yönünden değil, doğrudan sanatçıların yaratımsal süreci içinde de önemli değişimlere neden olmuştur. Fotoğrafa kadar görsel sanatlarda oldukça önemli bir işlevi olan el becerisi yani, sanatın zanaat yönünün de önemi silikleşmiş, elin işlevinin öneminin yerini bakan gözün işlevi almıştır.⁵⁹

1.4.2. Empresyonist Heykel

*“Empresyonizm (izlenimcilik) on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısıyla, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa’da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan akımına verilen addır. Bu akım Resim sanatında gerçek bir devrim olarak nitelendirilmiştir”*⁶⁰

İzlenimcilere göre sanatçı doğrudan doğruya gerçeği değil, gördüklerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri esas almalı, gerçekçiliği ve nesnelliği ikinci plana atarak, kişisel yorumu ön plana çıkararak eserlerini üretirler. İzlenimcilikte, yorumlar ve izlenimler, sanatçıdan sanatçıya değiştiği ve her sanatçı eserinde kendinde oluşan duyguyu ve izlenimi anlatacağı için, meydana getirilen edebî eser, yazarın veya şairin kişiliğine dair izler taşır. Bu akıma mensup sanatçılar genellikle hayale ve soyut betimlemelere yer verirler ve kendilerini dış dünyanın etkilerinden uzak tutarlar. Onlara göre dış alemdeki varlık ve nesneler göründükleri gibi değil, hayal güçlerinde canlandırdıkları gibidir. Bu sebepten dolayı da gerçeği görüldüğü gibi ele almayıp duygusal yönlendirmelerin eşliğinde eserlerine işlemişlerdir.⁶¹ Empresyonizm’e

⁵⁸ Özgül R. Kılınçarslan, *Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir 2007, s.33.

⁵⁹ Benjamin Walter, *Deneyim ve Yoksulluk, Parıltılar- Illuminationen*, (Çeviren: Yılmaz Öner), Belge Yayınları, İstanbul 1990.

⁶⁰ Maurice Serullaz, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1983, s.7.

⁶¹ İzlenimcilik.26 Aralık 2013.Erişim Tarihi:26 Şubat 2014.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenimcilik>

özellikle Resim sanatı damgasını vurmuştur. Heykel sanatı çok fazla etkinlik gösterememiştir.

1.4.3. Ekspresyonist Heykel

‘Ekspresyonizm’ ya da ‘anlatımcılık’ da denir. Avrupa’da ortaya çıkan sanat ve mimarlık akımıdır. Dışavurumculukta sanatın asıl amacı, sanatçıların duygularını ve iç dünyasını, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurması akımın kaynağını oluşturuyordu.

*“Klasik Yunan’dan beri süregelen, gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan sanat anlayışı, Empresyonizm ile birlikte artık son aşamasına varmıştır. Heykel sanatında da Rodin ile birlikte klasik heykelticiliğin sınırlarına varıldığı söylenebilir. Bu anlamda heykelde gerçekçiliği mümkün olduğunca doğru yansıtmaya çalışan klasik anlayıştaki biçimin yerine, içerikte yavaş yavaş öne çıkmaya başlamıştır. XX. Yüzyılın başlarında ise sanatçının duygularını ifade etmeye çalıştığı yeni bir eğilim ortaya çıkmaya başlamıştır”.*⁶²

*“Endüstrinin yarattığı yeni kent yaşamında gözlenen o zamana değin görülmemiş toplumsal yapı değişikliklerinin olumsuz koşullarına boyun eğme sonucu oluşan ruhsal birikimlerin neden olduğu içe kapanık yaşamın sanattaki anlatımı Post- Empresyonizm yani Ön- Ekspresyonizm idi. Ancak bu içe kapanış uzun sürmedi ve toplum ile bireyindeki ruhsal birikimler kimi yeni sanatsal anlatım patlamalarına zemin hazırladı.”*⁶³

⁶² Akif Çekderi, *20.Yüzyıl Heykelinde Görsel ve Düşünsel Değişimler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2011,s.27.

⁶³ Turani, s.80.



Resim 1.16. Ernst Barlach, “The Avenger”, Bronz, 43.2x58.1x22.2 cm, Yeni Güney Sanat Galerisi, Avustralya, 1914

1.4.4. Kübist Heykel

1907-1914 yılları arasında ortaya çıkmış bir sanat akımı olan Kübizm soyut sanat anlayışına büyük yenilikler getirmiştir. Bazı heykeltıraşlar için Kübizm; figürle nesnelerin arasındaki farklılıkların erimesi anlamına geldiğini düşünüyorlardı. Kübizm üç boyutlu, mekân, kitle ve yönlerden oluşan bir sanat olarak heykelin yapısını inceleme aracıydı. Heykelsi biçimin doğasını kendi yalınlığıyla dile getiren ve heykeli başka bir şeyin taklidi değil de, kendi başına bir kimlik olarak ortaya çıkaran bir araçtı.⁶⁴

Kübizm ve montaj tekniği XX. yy’a kadar yığma ve yontmayla yapılan heykele üçüncü bir alternatif olarak inşa tekniğini sunmuştur. Bu yöntem kişinin anlatımını, çarpıcı ve özgün bir dille ifade etmesini sağlamıştır.”⁶⁵

Montaj tekniğinin getirdiği eşzamanlılık ile birlikte heykelde, Rodin ile başlayan, izleyici ile aradaki sınırların kaldırılarak, izleyici ile farklı bir ilişki kurulmasını sağlayan ‘dördüncü boyut’ olarak bilinen zaman boyutunu

⁶⁴ Anar Eyni, *Soyut Heykel Sanatının Güzel Sanatlar Fakültelerindeki Heykel Eğitime Yansımaları*(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Öğretmenliği Bilim Dalı, Konya 2007, s.14.

⁶⁵ Mehmet Hakan Bitmez, *Modern Çağda Kolaj, Asambaj, Montaj gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay 2008), s.36.

gerçekleştirebilmek için farklı bir olanak gelişmiştir. Bununla birlikte, farklı malzemeler ve bulunmuş nesneler de, heykelin alanına dâhil olmuşlardır. Bu sebeplerden kübizm modernizm'in özelliğini yansıtmakla birlikte, aynı zamanda postmodernizmin de özelliklerini taşıdığını söyleyebiliriz.⁶⁶

“Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç yüzünü ve içyapısını kavramak için elbette Kübizm, nesneleri, varlığı görüldüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesneleri, varlığı ve onların objektif düzenini bozma biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş deforme olmuş yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için evrenin alışılmış objektif düzeninin deformasyon'u kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar. “Objektif olan şey böyle bir şey olarak parçalayıcı bir çözümleme içine girer ve bu çözümleme, nesnelerin en iç ve en gizli sırrını ortaya çıkaracağını öne sürer.”⁶⁷



Resim1. 17. Pablo Picasso, “Boğa Başı, Bisiklet Dümeni ve Semeri”, 1943

⁶⁶ Akif Çekderi, *20.Yüzyıl Heykelinde Görsel ve Düşünsel Değişimler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2011, s.39.

⁶⁷ İsmail Tunalı, “Felsefenin Işığında Modern Resim”, *rh+ Sanat Yayınları*, İstanbul 2003, s.167.

1.4.5. Fovist Heykel

Bir anlamda Ekspresyonizm ile aynı amaca sahip, fakat farklı biçimlerde hareket eden birçok sanatçıyı, ortak isim altında birleştiren bir akımdır. Ekspresyonist anlayışın görüldüğü akımlardan bir diğeri ise Fransız Ekspresyonistleri olarak ta bilinen Fovlardır. Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles'in (1879-1943) yakıştırmasıyla "vahşi yaratıklar", yani "Fovlar", XX. yy'ın adı konmuş ilk Dışavurumcu akımı olarak tarihe geçmiştir."⁶⁸

Fovizm, geleneksel resim ve heykel kuramlarını reddetti ve modern kavramlara, özellikle de makinelere ve harekete odaklandı. Cesur renk seçimleriyle sınırları zorlayan Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh'un son dönem empresyonist çalışmalarından etkilenen Fovistler, bu etkilenmeyi bir adım ileriye taşıyarak çalışmalarında basitleştirilmiş desenlere de yer verdiler. Fovist hareketin gelişimini post-empresyonizm ve pointilizm etkiledi. Fovistlerin çalışmalarının çıkış noktası primitif sanat olmasına ve kısa sürmesine rağmen, Ekspresyonistlerin gelişiminde derin bir etki yarattılar.⁶⁹

1.4.6. Fütürist Heykel

XX. Yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkan ve etkileri ile sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan fütürizm' in 1909' da İtalyan şair Marinetti tarafından kaleme alınan manifestosunda hızdan, makinalaşan yaşamdan , eskiye ait tüm değerlerin reddedilmesi gerektiğinden, yeniye ve beklenilmeyene duyulan aşktan söz ediliyordu. Yüzyıl başında hızlı bir gelişme gösteren teknoloji, fütürist sanatçılar için bir esin kaynağı oldu. Ardı ardına, her türlü sanat alanına ilişkin makaleler, bildiriler yayımlanıyor, fütürist hareket alabildiğince keskinleşiyordu. Tutkulu bir biçimde makineleşmeyi ve dinamizmi överken bunun karşısında yer alan tüm kavramları reddediyorlardı. Müzeler yıkılmalı, geleneğe ait tüm biçimler ortadan kaldırılmalıydı. Marinetti şöyle diyordu;

⁶⁸ Ahu Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s.36.

⁶⁹ Fovizm nedir ?, 19 Şubat 2014.Erişim Tarihi:26 Şubat 2014.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Fovizm>

“Fütürizm’in ilkesi, büyük bilimsel keşiflerin yarattığı etki altındaki insan duyarlılığını tepeden tırnağa yenileştirmektir.”⁷⁰

“Fütürizm, endüstrileşmeyle gelen teknoloji çağına geç giriş yapan İtalyanların ilerici sanat biçimleri arayışının bir ifadesi olarak tanımlanan avangart bir akımdır, ‘gelecekçilik’ anlamını taşır ve merkezi Milano olan bir endüstri sanatıdır.”⁷¹

Fütürizm, yeni sanatın olması gereken biçimsel anlayışını en ince detayına kadar sınırlandırıyor, fütürist resmin, heykelin ve mimarinin hangi biçimleri kullanması gerektiğini belirliyordu. Dikey ve yatay biçimler yerine diagoneller, yumuşak ve grileşmiş renkler yerine parlak ve canlı renkler, dik açı yerine dar açı, küp pramit gibi statik formlar yerine, dönen elips ve sarmal ve tüm dinamik formları kullanılması gerektiğini söylüyorlardı. Ancak bu şekilde inşa edilen bir sanat, çağın sanatı olabilir, geleceğin dünyasını kurabilirdi.

Marinetti 1909 yılında, ‘Figaro’ gazetesinde yayımladığı Fütürizm manifestosunda, Fütürist akımın program ve prensiplerini şöyle açıklamıştır;

- Şiirde temel öğeler cesaret, cüret ve isyandır,
- Edebiyat durgunluktan ve uyuşukluktan sıyrılmalıdır. Edebiyatta işlenecek konular saldırgan hareketler, kavga ve dövüştür.
- Dünya yeni bir güzellikle zenginleşmiştir. Yeni güzellik sürattir, hızdır, Motoru güçle sarsılan, homurdanan bir yarış arabası Samotrace’ın Zaferi (Yunan Heykeli)’nden daha güzeldir.
- Ancak kavga güzeldir. Saldırgan niteliksiz bir şaheser olamaz. Şiir tanınmayan ve bilinmeyen güçlere karşı saldırgan olmalıdır.
- Yüzyılların en yüksek noktasında bulunuluyor. Olanaksızların kapısını açmak dururken geride kalınmamalıdır. Zaman ve mekân artık ölmüştür. Sınırsız ebedi sürat elde edildiğine göre, mutlakta yaşanıyor demektir.

⁷⁰Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, Yapıkredi Yayınları , İstanbul 1999, s.75.

⁷¹ Arnold Hauser, *The Social History of Art-Volume 2*, Village Boks, New York 1985, s.54.

• Dünyanın tek sağlık ilacı savaştır, militarizm, feminizm, fırsat kollayıcılık, çıkarıcılık lanetlenmelidir.⁷²

Umberto Boccioni' nin 1910'da yazdığı 'Fütürist Resim: Teknik Manifesto' adlı manifestosun' da, Fütürizm' in en belirgin özellikleri olan, eskiye karşı yeniyi savunma, hız, hareket ve devinimdir şeklinde ifade eder.⁷³

Fütürizm, biçimsel anlamda kübizmin sağladığı yenilikçi olanakların etkisinde bir gelişme göstermiştir. Giacomo Balla, Carlo Carrra, Luigi Russolo, Gino Severini gibi sanatçılar kübizmde kullanılan portre, ölü-doğa gibi konular yerine hareket halindeki otomobili, motor yarışlarını, dansçıları tercih ettiler. Hareket ögesini, nesnelerin kontur çizgilerini ritmik bir şekilde tekrarlayarak yansıtıyorlardı. Umberto Boccioni' nin, fütürist heykelin simgesi haline gelen "Boşlukta Sürekliliğin Biricik Formu" adlı yapıtında, geometrik biçimler, hareket hissini uyandıracak bir biçimde kompoze edilmiştir.⁷⁴



Resim 1.18. Umberto, "Boşlukta Sürekliliğin Biricik Formu", Bronz, 111.2x88.5x40 cm, Modern Sanat Müzesi, New York/Amerika, 1913

⁷² Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi*, İstanbul 2005, s.132– 133.

⁷³ Antmen, s.75-76.

⁷⁴ John Berger, *Sanat ve Devrim*, (Çeviren: Bige Berker), Agora Kitaplığı, 3. Basım, İstanbul 2007,s.22.

1.4.7. Dadaist Heykel

*“Dada akımı: gününün geçerli tüm eğilimlerine güçlü bir karşı çıkış olarak belirir. Bu anlamda, Dadacılar yeni bir sanat yaratmaktan çok, onaylanmış tüm sanat anlayışlarını yıkmayı amaçlamışlardır ... ”.*⁷⁵

Dada, 1916'da Zürih' de doğmuş olan bir sanat akımıdır. I. Dünya Savaşı'nın katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taktiklerle ve alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmekteydi. Dada hareketi yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba göstermiştir. Savaşın bitmesinden sonra 1918'de Dada hareketi Almanya'ya sığırdı ve burada aşırı sağın yükselen militer ve milliyetçi politikalarına bir çeşit karşı duruş halini aldı. Dada hareketinin bir diğer önemli özelliği, sürrealizmin önünü açması ve hatta temellerini atmasıdır. Dada hareketinin içinde yer alan pek çok sanatçı daha sonraları sürrealist hareket içinde etkili olmuştur.

*“Dada Anti-Art ve yıkıcı bir sanat hareketidir. İdeolojik ve moral oluş nedenleri vardır. Birinci Dünya Savaşı süresince ve savaştan sonra, yenen ve yenik düşen memleketlerde doğan köklü değerler bunalımının doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır”.*⁷⁶

...İnsanın anlamsızlık (Unsinn) üzerine kurduğu mantıksal zincir yerine, mantıksal bağı bulunmayan anlamdışılık (Ohne-Sinn) konmalıdır.’ Dada, sanata karşı doğanın yanındadır. Dada'ya göre doğada anlam yoktu, öyleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Ancak Dadaistler her ne kadar sanata karşı olduklarını, geleneği reddettiklerini ve sadece yozlaşmış bir toplumla alay edip aşağıladıklarını ifade etmiş olsalar da ortaya koydukları çalışmalarla, fütürizmin görsel alfabesini zenginleştirmişlerdir. Kural ve dogmalardan kurtulmak sanatçıyı kendi gerçeğine daha çok yaklaştırmıştır. Şans eseri olarak bilinçsizce yapılanın etkinliği anlaşılnca, Dadaistler kendiliğinden (spontane) olanı planlı davranışlarla birleştirmenin yollarını

⁷⁵ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavramlar ve Terimler Sözlüğü*, İstanbul 1994, s.63

⁷⁶ Kınay, s.284.

aramışlar; bu sentez sayesinde tipografi geleneksel kısıtlamalardan kurtulmuştur. Dada aynı zamanda, harf biçimlerini Kübizm kavramına uyan fonetik semboller olarak değil, görsel biçimler olarak kullanmıştır.⁷⁷

*“Dada hareketi içinde, çağdaş heykelin gelişimi açısından belirtilmesi gereken en önemli nokta ‘hazır obje’ ya da ‘hazır malzeme’ olarak adlandırabileceğimiz -Ready Made- materyalin heykel sanatına girmesidir. Hazır objeye yapılan müdahale, onun içinde bulunduğu fonksiyon dünyasından alır ve yeni bir dünyaya sokar. Bu müdahale biçimsel bir müdahale olabildiği gibi, objenin özüne ait müdahale de olabilir. Artık nesne, Marcel Duchamp’ ın belirttiği gibi, tüm öznel niteliklerinden kurtuluyor ve yeni bir içerik taşıyordu ”*⁷⁸

Birinci Dünya Savaşının ardından gelen boğuntu ve dengesizliğin akımıdır. Fransız edebiyatında XX. yy’ın başlarında gelişen bu akım, savaşın hemen sonrasında geliştiği için güvensizlik ve umutsuzluk ortamının ürünüdür. Dadaizmle beraber pek çok yeni şey gelişmiştir: yeni düşünceler, yeni hedefler ve yeni insanlar gibi. Diğer sanat akımlarının aksine, dadaizm belli karakteristiklere bağlı değildi. Dadaist sanat, onu okuyan ya da gören kişinin yorumuna veya algılamasına göre değişiklik gösterebilirdi. Dadaizm sayesinde, insanların duyguları o anda nasıl hissettiklerine bağlı olarak gelişirdi. İnsanın anlamsızlık üzerine kurduğu mantıksal bağı bulunmayan anlam dışılık konmalıdır. Dadaizm, sanata karşı doğanın yanındadır. Dadaizm'e göre doğada anlam yoktur, buna göre de sanatta da anlam olmamalıdır.⁷⁹

“İtalyan fütüristleri savaşın estetik kılıfını hazırlayadursun, Avrupa'daki anarşist, nihilist, komünist sanatçıların da içinde bulunduğu bir grup insan, savaşın çok büyük felaketlere yol açacağını hissediyor, buna karşı çıkmak ya da en azından bulaşmamak gerektiğini söylüyordu. Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde can derdine düşen savaş karşıtları çil yavrusu gibi sağa sola dağıldılar. En yakın yer

⁷⁷ Adil Bilhan Altay, “Dadaizm”, *Desen Yazılar Dergisi*, Sayı:1 , Haziran 2004.

⁷⁸ Erim Bayrı, *Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi ve Türkiye'deki Sonuçları*, İstanbul 1989, s.50.

⁷⁹ Dadaizm, Deyim Sanat Galerisi, 2007.Erişim Tarihi:22 Temmuz 2013.

<http://www.deyimsanatgalerisi.com/tr/dadaizm-k18.html>

*İsviçre'ydi. Bütün entelektüel çevreler İsviçre'de buluştu ve bu kültürel ortam, Dada'nın doğmasında büyük bir zenginlik oluşturdu.*⁸⁰

1920'li yıllarda çeşitli sanat akımları içerisinde kendini iyiden iyiye hissettirmeye başladı. Birinci dünya savaşı ile birlikte başlayan bunalım, umutsuzluk ve çaresizlik ortamı, özellikle Avrupa'da, toplumun hemen her kesiminde kültürel ve geleneksel değerleri altüst etti. Bu yılgınlık ortamı, modern sanat akımlarının getirdiği yeniliklerle birlikte, sanatta yeni bir karşı duruşun ortaya çıkmasını sağladı... Gelenekleşmiş sanat yasalarından ve pozitivist önermelerden bağımsız olarak, mantık dışı ve saçma olanı öne çıkaran, natüralist ve gerçekçi sanat kuramlarının öz, biçim ve dil anlayışlarını hiçe sayan 'Dada' akımı, bu yönleriyle bir yandan fütürizm akımı ile yakınlık gösterirken, öte yandan 'Gerçeküstücülük' e zemin hazırlamış oluyordu. Sürrealizmin ortaya çıkması için sosyal bir background koşulu yoktur. Oysa dadaizm, sosyal koşullar olmadan varolamaz. Sürrealizm, sanatın her dalına (müzik ve az da olsa mimari dışında) yayılmıştır. Oysa dadaizm, sadece 'topluma' yayılmıştır. Çünkü bazen de eylem şeklindedir. Sergiden sonra, sergilenmiş bütün eserlerin topluca imha edilmesi gibi. Amaç; mantıksal düzene alternatif yaratmak ve mantık dışı bir düzen oluşturmak yoluyla yeni bir gerçekliğe ulaşmak.⁸¹

Duchamp'ın Mona Lisa'nın bir yeniden çoğaltımı üzerine çizdiği bıyık ve ünlü 'Çesme' si, Tatlin' in 'Letatlin' i bu anlamda genel olarak sanata yöneltilere avangard eleştirinin erken habercisi olmuştur. Örneğin Duchamp' ın 'Çesme'si, resme karşı getirilen tüm eleştirileri içinde taşıyan bir mikroçip yapısındadır. Sanatın yalnızca doğa ve temsille yetinmeyip topluma ve kendisine karşı muhalif olmasının gerekliliği; yalnızca estetik kurallara göre davranan bir sanatçının sanatsal özgürlük açısından sınırlandırılmış bir ortam içine hapsedildiği gerçeği; resim değerlendirmelerini ve estetiğin son derece öznel tartılar kullanmakta olduğu eleştirisi; el becerisi, resimsel tarz ve sanatçı tarafından oluşturulan bir nesne olmaksızın bir sanat yapıtının gerçekleştirilebileceği ve asıl önemlisi tüm geleneksel sanat sınıflamalarının dışında, önünde ve üstünde yaratıcı düşüncenin olduğu gerçeği izleyicinin kendisine belletilmiş

⁸⁰ Lütfü Kaplanoğlu, *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm Ve Dada*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum 2008, s.202

⁸¹ Altay, s.38.

bir yoldan ve pasif bir alımlayıcı konumunda çıkması dileği, pisuarın anlattıklarından bazılarıdır.

“Pisuar, aynı zamanda sanatın (sanat yarışmalarını, yarışma seçici kurullarını ve estetik yargıların) içine işlenecek kadar değersiz bir şey olabileceği imasını da taşımaktadır.”⁸²



Resim 1.19. Marcel Duchamp, “Bıyıklı Mona Lisa”, Yağlıboya, 77x53cm, Louvre Müzesi, Floransa/İtalya,1503-1507

⁸² H. Engin Giderer, *Resmin Sonu: Kavramsal Sanat Ve Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara 2003, s.112.

1.4.8. Sürrealist Heykel

Sürrealizm'in gerçek kurucusu şair ve eleştirmen Andre Breton olmuştur. Breton, Psikoanaliz kavramlarından esinlenerek geliştirdiği sanatsal yaratının kaynağını bilinçaltı süreçlerden kaynaklandığı savını kendiliğinden yaratma eylemi biçiminde bilinçaltının dışa aktarım aracı olarak ortaya koyduğu otomatize yaratım eylemiyle birleştirerek Sürrealist yaratıcılığında temelini atmıştır. Bunu da bir manifesto ile fikir ve sanat dünyasına 1922 yılında tanıtmıştır. Z. Freud tarafından geliştirilen psikanaliz metodunun büyük ölçüde etkisinde kalan Sürrealist sanatın kaynağında bilinçaltı görünüm, içgüdü, tutkular, arzular ve değişik ruh halleri önem taşıdığı söylenilebilir.⁸³ Temelde, Sürrealizm'de tıpkı Dadaizm gibi burjuva değer yargılarına ve akademik sanat geleneğine karşı çıkmış bir akımdır. Sürrealizm, temelini akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadaistlerin eserlerinden aldığı için, bir anlamda dadaizm'in mirasını devam ettirmiştir. Gerçeküstücülüğün Dadaistlerden farkı ise resmi reddetmemeleri ve düşlere önem vermeleridir.⁸⁴

1.4.9. Kavramsal Sanat

Marcel Duchamp ile birlikte başlayan düşüncenin giderek sanat eserinin önüne geçmesi süreci, Pop Sanatı, Minimal Sanat ve Yeryüzü Sanatı gibi türlerle birlikte Kavramsal sanatta da devam etmektedir. Tüm bu sanat türlerinde olduğu gibi, Kavramsal Sanatta geleneksel olarak bir sanat eseri üretmeye karşı alternatif yollar geliştirme çabaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu noktada Kavramsal Sanat, geleneksel sanat nesnesine karşı olmasıyla bilinmektedir. Kavramsal Sanat anlayışında hareket eden sanatçıların arasındaki ortak yön seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Bu düşüncelerin ışığında, Kavramsal Sanat ile birlikte artık, sanatsal faaliyetlerde bulunurken, düşüncenin maddeye dönüşme zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Kavramsal Sanat, izleyicinin aklına seslenerek, izleyicisinin zihninde tamamlanmaya çalışır. Bu şekilde Kavramsal Sanat'ta nesne, izleyiciye aktarılacak istenen mesajın paravanından ibaret hale gelmiştir.⁸⁵

⁸³ Anar Eyni, *Soyut Heykel Sanatının Güzel Sanatlar Fakültelerindeki Heykel Eğitime*

Yansımaları(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Öğretmenliği Bilim Dalı, Konya 2007, s.14.

⁸⁴ Akif, Çekderi, *20.Yüzyıl Heykelinde Görsel ve Düşünsel Değişimler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2011, s.43.

⁸⁵ Çekderi, s.96-97.

Sanatsal eğilimler kendilerinden önceki akımlara koşturarak gelişmiş, kendi anlayış ve eğilimleri doğrultusunda yenilikler oluşturmuşlardır. Yirminci yüzyılda görülen bu akımlar toplumsal ve sosyal değerleri sorunsal hale getirmiş, sorgulama ve hesaplaşma yoluna gitmişlerdir. Kavramsal sanat bu süreçten kendini ayırmaktadır. Çünkü kavramsal sanat sanatın kendini çözümlemesi, yeni bir sanat anlamlandırmasıdır.

“Bu görüş ve anlamlandırma kendine yeten bir sanat eseri gibi, çeşitli şekillerde açığa vurulmakta, yansıtıyor, biçim ve türlerine göre sanat olayı sayılabilmektedir”⁸⁶



Resim 1.20. Marcel Duchamp, "Çeşme", 381x48.9x62.55 cm, Collection SFMOMA, 1917

⁸⁶ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sayı: 1443, Ankara 1993, s. 335.



Resim 1.21. Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”, Metal tekerlek, boyalı tahta tabure, 129.5x63.5x41.9 cm, Sidney and Harriet Janis Koleksiyonu, 1951

Kavramsal sanatta form önemsizdir. Düşünce; sayı, fotoğraf, kelime ya da başka herhangi bir yolla ifade edilebilir. Doğrudan bir uygulama alanı olarak görülen diğer sanat yapıtlarının çoğuna ve bu yapıtlardan yola çıkarak kuram üreten kuramcı veya sanatçıya karşı, kavramsal sanat bu nedenle kuramsal bir eylem olarak tanınmıştır. Bu durum, kavramsal sanatın hiçbir biçimde izlenecek bir nesne olmayışı ve daha izlemenin ilk anından itibaren yapıtın düşünme nesnesine dönüşmesinden elmektedir. Denilebilir ki; “Biçimsel yaklaşımda değer yargılarının ya da beğenisel önceliklerin yok olması, sanatçının biçimsel tercihlerinde estetik seçiminin değil, anlam retiminin yönlendiriciliğini benimsemesindendir. Bu bakımdan bugün herhangi bir sanat ürününde görülen biçim uygulamalarının altında, ya kavramsal ya da içerikle ilgili niyetler vardır.”⁸⁷

⁸⁷ Jale Nejdet Erzen, “Modernizm Sonrası Sanat”, *a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi*, Çağdaş Düşünce ve Sanat; Haz: İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, İstanbul 1991, s.24.

Kavramsal sanatla birlikte, sanat kavramı irdelenmiş, sanatın tanımı yeniden yapılmış ve sanatın diğer düşünce alanları ile bağlantıları belirlenmeye çalışılmıştır. Sanat kendi işlevini sorgularken felsefe, matematik ve dilbilim gibi alanlardan yola çıkma girişiminde bulunmuştur. J. Kosuth dil bilimden hareketle sanatın yeniden tanımlanmasına olanak sağlamıştır. Kosuth' un sanatı ve sanat yapısını felsefi açıdan ortak bir paydada bir araya getirdiği düşünülebilir. Kosuth sanatta nesne kullanımını ortadan kaldırarak 'dil' in kendisini önermiştir. Nesnenin ortadan kalkması sanatı biçim ve estetikten arındıracaktı.

Kosuth'a göre; *“Estetik'i sanattan ayırmak gereklidir. Çünkü estetik, dünyanın genel algısı üzerine yargıları kapsar. Geçmişte, sanatsal işlevin bir kutbu, söyleyicisi, değeri idi. Güzeli, dolayısıyla beğeniyi konu edinen felsefenin bir kesimi kaçınılmaz olarak sanatı da tartışmak durumundaydı. Bu alışanlıktan, estetikle sanat arasında kavramsal bir ilişki vardır; düşüncüsü doğdu. Bu doğru değildir. Bu düşüncüsü, günümüze dek, sanatsal düşüncelerle dolaysız çatışmaya girmemiştir. Bu yanlış sürdürülen biçimsel niteliklerinden başka, görünümündeki öbür işlevleri de (dinsel konuda resim, soylu portreleri, mimarlık öğeleri v.b.) sanatı, sanatı gizlemek için kullanıyordu.”*⁸⁸

⁸⁸ Joseph Kosuth, , *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı*, (Çeviren:Şükrü Aysan), STT Yayınları, İstanbul 1980, s.11.



Resim 1.22. Sol Le Witt, “Franklin Furnace For Drafter Of Wall Drawing 811”, 1996

Kavramsal sanatın nesneler yerine fikirlere dayanması; fikir öne alındığında ise, araştırmalar ve projeler için en dolaysız sunumun dil temelli olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla bu, sanat eseri ve galeri düzeninin dışında varolan yeni bir sanat anlamına gelir. Kavramsal sanata göre sanatçının yapabileceği tek şey, sanatın ne olduğunun eleştirel araştırmasıdır. Bu, resim ve heykel yoluyla yapılamazdı, çünkü bu sanat biçimleri meşruluğunu genel bir sanat kavramından almaktaydılar.

*“Kavramsal sanat, ‘Fikirler Sanatı’ olarak tanımlanmıştır. Başlangıcından beri 1940 ve 50’ lerin görsel biçimciliğine bir saldırı halindedir. Aynı zamanda ‘kalite’ nin eleştirel düşüncede konu edilmesine şiddetle karşı çıkmıştır.”*⁸⁹

⁸⁹ Misha Gordin , “Kavramsal Sanat”, *Okumag Dergisi*, 15 Kasım 2012.Erişim Tarihi:17 Temmuz 2013 <http://okumag.com/category/dijital-sanat/>

1.5. 1960 Öncesi ve Sonrası Heykelde Anlayış Farklılıkları

Sanat, ilk çağlarda dini inançlara ve ahlaki anlayışlara göre şekillenmiştir. İnsanların topluluk olarak yaşamaya başlamasından itibaren sürekli kendini yenileyen, yenilikleri kendinde kullanan bir tarzda gelişim göstererek bugüne kadar gelmiştir. Her toplumda, her dönemde giderek anlamı ve anlatımı gelişmiştir. Konu aynı olsa bile her zaman sanatçıların ayrı ayrı söyleyecek sözleri olmuştur.

Sanatın toplumsal işlevi XVIII. yüzyıla kadar belliydi ve üzerinde konuşulmayı gerektirmiyordu. Bu tarihten sonra kendi başına bir sorun olarak ortaya çıkıyor ve bir tartışma konusu oluyor. Din için sanat, gerçeğin yükünden ve baskısından kurtulmak için sanat, sembol ve büyü olarak sanat bu ve benzeri savlar sanatın toplum yaşamında aldığı yerin artık sorunsal olmaya başlamış olduğunu gösteriyor. Soyut sanatın öncüleri, oluşturulan düşünmenin biçim dilini yarattıktan sonra, sanatın toplumsal işlevi yeniden belirginleşiyor; sanat, yaşama karışarak insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu ara dünya insanın yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini üstleniyor.⁹⁰

Örneğin Mısır, Yunan sanatı, Rönesans dönemi ya da günümüz sanatı ve heykeli, hem malzeme ve teknik olarak, hem de kültür ve yaşam biçimleri anlamında kitle ile olan ilişkisinde çok sayıda farklılığı ve yeniliği beraberinde getirmiştir. Dönemler, toplumsal yaşam biçimleri, inanışlar, teknoloji ve bilimsel buluşlar dönemler arasındaki farklılıkları kaçınılmaz kılmıştır.

Art arda çıkan yeni sanat akımları, özellikle günümüze yakın dönemde, sanatçıların araştırmaları sonucu ortaya koydukları yenilikler sanata her anlamda yeni boyutlar kazandırmıştır. İlk dönemlerdeki simgesel ve büyüsel anlam sanatçıların kendi duygu ve düşüncelerini ön plana çıkardığı yeni önermelere dönüşmüştür. Gerçeği açıkça vermek yerine izleyiciyi düşündürmesi, onun bilgisini kullanabilmesi, kendi yaşamına katabilmesi ya da yaşamından bir şeyler bulabilmesi amaç olmuştur.

Heykel sanatının gelişim sürecinde, insanların yaşam biçimleri, inançlar, heykel gelenekleri, toplumsal farklılıklar, yaşadıkları dönem, fiziksel çevre koşullarına vb.

⁹⁰ Nazan-Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 193,s.73.

ayak uyduran bir yapı gözlenir. Bilimsel gelişmeler, toplumların yapısında değişiklik ve gelişim sağladığı için sanata da yansımıştır. İlk yapılanlarda simgesel anlam ve büyüsel güç hedeflendiği için, amaca uygun düşecek en basit biçimler bile yeterlidir. Giderek her tür gelişimle birlikte anlayış farklılıklarına, dönemin yapısına uygun olarak ihtiyacı karşılayamaz hale gelmiştir.⁹¹

1960 yılından sonraki bu hızın etkisi sanatta da kendini göstermiştir. Toplum çevresinde her şeyin hızlı tüketilir hale gelmesi, görsel ve anlamsal olan her şeyin tüketim hızını da arttırmıştır. Toplum içinde söyleyecek sözü olan olarak sivrilmeye başlayan sanatçının anlatımı ve sunumu da bu doğrultuda büyük oranda değişmiştir. Tüketim toplumuna tüketim hızıyla eser oluşturma fikri, başta bir eleştiri olsa da zaman içerisinde tercih edilen bir tutum olmaya başlamıştır. Sanayi ve endüstri, güç ve gelişimde hız kazanarak, toplumun bu tüketim eğilimini daha da körüklemiştir.

“Kapitalizmin bu yeni moment, geç 1940’lar ve erken 1950’lerde Birleşik Devletler’deki savaş sonrası patlamaya ya da 1958’de Fransa’da Beşinci Cumhuriyet’in kuruluşuna tarihlenebilir. 1960’lar birçok bakımdan kilit önemdeki bir geçiş dönemidir. Bu dönemde yeni uluslar arası düzen (yeni-sömürgecilik, Yeşil Devrim, bilgisayarlarla donanma ve elektronik enformasyon) oluşmuş, ancak kendi içsel çelişkileri ve dış dirençle sarsılarak ortadan kaldırmıştır.

XVIII. yy’dan bu yana yeni teknolojilerle birlikte insan makineyle bileşime girmeye başlar. Bu, insan emeğinin karşısına, robotlaşmayı, mekanizasyon teknolojilerini çıkarmak demektir. Modernite içinde belirlenen sınırlar, mekansal kısıtlamalar aşılır; Postmodern olan kendimizde yersizliği vurgular; bizi yersizliğe alıştırmaya çalışır.

Sanatçı anlatmak istediğini belirli bir malzeme kısıtlaması ya da anlatım ve sunum kalıplarıyla gerçekleştirmek istemez. Sanatçı, bu tüketim ve eleştiri ruhunu kendini eserinde ve sanata bakışındaki tutum ve sanatındaki duruşuyla belli eder. Bu dönemde önemli olan var olan şeylerin farkında olabilmek ve bunları gösterebilmektir. ‘Yaşanan dünyada olup bitenlerin bilincinde olmak, kültürel yaşamı politik bilinçle kaynaştırmaya önem vermek, 1970’li yılların özelliği olmuştur.’ Sanatçı, idrak

⁹¹ Nurbiye Uz, “Sanattaki Yeni Arayışlar ve Kinetik Heykel”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt:1, Sayı :1, Batman 2012.

edebilme ve farkında olabilme yetileriyle sanat nesnesini oluşturma hedefindedir. Modernizmin en güzeli ve özgün olanı arayan sanatçısı, eleştiren ve sorgulayan sanatçıya dönüşmüştür.

Biçimsel olarak ise, sanatçı için anlatımını başka bir biçimde yapabildiği sürece sunumunu klasik ve modern tekniklerle yapmasına gerek olmadığı düşünülmeye başlanmıştır. Önemli olan, fikrini en basit ve yalın biçimde ortaya koyabilme endişesidir. Sanatçı için bu endişe, sanat eserinin, sanat olup olamama endişesinden daha büyüktür. Modern zamanlardaki mutlu ve umut dolu sanat ve sanatçı, söylenecek olan ve söyleyecekleri olan ile yer değiştirmiştir. Dönem olayları ve yaşananlar, kendini sanatın içinde göstermeye ve sanat yolu ile düşüncelerin aktarımına ve sunumuna sebep olmuşlardır.”⁹²

1.5.1. Heykel Sanatında İçeriğin Biçimin Önüne Geçmesi

“İlk çağlardan günümüze kadar, toplumun sürekli bir ilerleme süreci içinde olmasından dolayı birçok kültürler gelip geçmiş, yeni bir buluş, yeni bir düşünce, teknolojik gelişmeler, sanatın biçimini, özünü hatta estetik kavramlarını bu gelişime paralel olarak değiştirmiştir. Akıl ve duyu varlığı olan insan başlangıçtan bu yana, var-oluşunu, günlük yaşantı ve sanatı bir çatı altında toplayarak sağlamıştır... İnsanoğlunu her nasıl olursa olsun, bütün yeteneklerini, düşüncesini ve sezgilerini, gerçeğin ardındaki bilinmeyeni ortaya çıkarmak, doğru yargıya varmak; doğaya egemen olarak onu daha iyi yaşanır bir duruma getirmek amacına yöneltmiştir. İlkel insan içinde yaşadığı doğal çevrenin problemlerini anlayabilmek ve var-oluşunu devam ettirebilmek için, sıkça sanata başvurmuş, kendi bilgi birikimini ve teknolojik dünyasını oluştururken sanattan beslenmiştir.”⁹³

Buharlı trenin ve vapurun yeni bir dönem başlattığına şahit olan sanatçılar sanatta biricik olduğu sanılan geleneksel biçimlerin, uyum ve üslup kurallarını sorgulamaya ve bilimsel mantığın paralelinde sanatın iç mantığını, kökenini, anlamını ve fonksiyonunu araştırmaya başlar. Bu durum yeni bir şeyler daha keşfetmeyi sağlar daha doğrusu aniden karşılaşılan teknolojik yenilikler farklı gerçeklikleri ortaya koyar.

⁹² Öztürk, s.14.

⁹³ Serap Bulat, “Teknoloji ve Modern Heykel”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:1,Erzurum 1999, s.133.

Aniden yaşanan şaşkınlıklar ve heyecan yaratan bu gelişmeler sanatçıların ampirik bir bakış açısıyla ilerlemesine neden olarak sanatın gitgide din ve benzeri kurumlardan kopmasına ve tek başına yekpare bir organizma olarak algılanmasına neden olmuştur. Bu organizma yaşayan her organizma gibi dış faktörlerden etkilenmekte ve dışarıda kalanı etkilemektedir. Yani özgürleşmektedir. Sanat burada modernist vizyonu ile gelişime olan açıklığını ifade eder. Teknolojinin yarattığı modern toplum sanatın da üstüne düşen payı almasına neden olur. İletişim araçlarının artması ve kitleselleşmesi kültürlerin birbirleri içine geçmelerine ve ulaşılabilen bilinmezlerin, bilinir olmaya başlamasına neden olarak büyük bir zenginliği ve de çeşitli bakış açıların beraberinde getirmiştir. Böylelikle yaşayan bir organizma olduğu gerçeğinin idrak edildiği sanat özgürleşerek aslında sanatçıyı özgürleştirmiştir. Sanatçı kendi sanatını yaratan devrimci bir ruhtur. Basit bir teyp kayıt edici değildir. Kişisel duygu ve en düşüncelerini ifade eden hür seçimi ve iradesi olan özgür bir bireydir.⁹⁴

Sanatçı, doğadaki bilinmeyene, sürekli nüfuz etmeye çalışarak, yaşamı, varlığı ve insanın evrendeki gerçek yerini, değerini ve esas görevini arama uğraşındadır. Bu olgu, izleyicilerin yaşamlarının, yeni duyular ve keşiflerle zenginleşmesini sağlamaktadır, Bu anlayışla ortaya konulan modern sanat yapıdan, organik ve yeni bir düzen meydana geçirmektedir, Bundan dolayı yapıtta öz ve biçimi birbirinden ayırmak olanaksızdır. Modern sanatçı, doğanın verilerini Özgür bir biçimde kullanmaya başlayarak form bozmalara, transpozisyonlara (formu başka bir yere koyma) yönelmekte, bu yöneliş, o kadar ileriye taşmakta ki, artık sanatçının ortaya koyduğu objeler tanınmaz bir bal almakta, öz ve biçim açısından yepyeni anlamlar ve duyular ortaya çıkmaktadır.

Ortaya konan yapıtta, sanatçının kullandığı sanatsal dilin amacı, objeyi direkt olarak göstermek değil, ancak objenin tek bir bakış açısında, sanatçının kendi bakışıyla almış olduğu anlamı ortaya çıkartmaktır. Aynı zamanda sanatçı ele aldığı objelerin estetik özelliklerini ortaya çıkarmakta, bu objelerin, farklı duygusal etkilerini de kendi sanatıyla izleyenlere yansıtmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan da sanatçı, kendi yapıtlarında insana özgü, duyular, duygu durumları (heyecan, korku, sevinç, sevgi,

⁹⁴ Demet Ulusoy, *Sanatın Sosyal Sınırları*, Ütopya Yayınları, Ankara 2005, s.154.

şiddet) gibi fenomenlerin genelleştirilmiş bir şekilde ifadesini gerçekleştirmeye çaba göstermektedir.

“Gerçekte ortaya konulan form kendiliğinden anlamlıdır. Sanatçı boş ve anlamı olmaksızın, bir olguyu bir konuyu anlatmaktan vazgeçebilir. Yapıtta oluşturulan saf biçimler modern sanatçı için yeni bir gerçekliktir. Bununla birlikte bu biçimler, yerlerine kendiliklerinden rastgele konmamıştır. Bu biçimlerin özgürlükleri anarşi doğurmaz. Bu objelerin, sanatçı tarafından tasarlanmış, doğru ölçüleri, doğru ağırlıkları ve kuvvetleri vardır. Bu nedenle objelerin düzeni derin bir düşünce tarafından belirlenerek ortaya konulmuştur. Modern sanat yapıdan, izleyiciyi derin bir düşünceye davet ederler. Ortaya konulan yapıtlar, objelerin imlediği eserlerin düşünceye katılmaya hazır olan alıcıya ulaşarak izleyicinin sanatsal birikim ve deneyimleriyle yögrularak, anlam sınırları aşarlar.

*Yeni teknolojik gelişmeler, çağdaş sanatın aynı zamanda heykel sanatının estetik ilkelerine derin etkiler 'yapmaktadır. Heykeltıraş, tasarımını teknolojinin sunduğu bilgisayarlar, video kameralar, lazer ışınları vb. teknik olanakları kullanarak, yapıtlarını, sanal ortamda, üç boyutlu olasılıklarla tasarlayabilmektedirler.XX.yy'ın, yeni malzemelerin düşünsel, biçimsel ve sanatsal gelişmelerin yanında yeni plastik fikirlerin çağrıştırdığı, heykel sanatında, yüzyıllarca süren gerçek mekan içinde, kütlenin parçalanıp hafifleyerek, espas modölatörlerine dönüştüğü bir dönem olmuştur”.*⁹⁵

XX.yy'da geçirdiği değişim, çeşitli akımlar ve görüşler çerçevesinde incelenmiş ve heykel, mimari, endüstri tasarımı disiplinlerinin aralarındaki sınırın belirsizleşmesinin altı çizilmiştir. Bu belirsizleşmenin nedeni; heykelin bereket sağlayan ana tanrıçalardan başlayarak, hep topluma görsel olarak dini, siyasi, tarihi, güncel bir şeyler öğreten, anlatan işlevlerinden modern döneme kadar tamamen sıyrılmış olması ve heykeltıraşların özgürce sanatın sınırlarını zorlayarak, sanat dalları arasındaki sınırları eritmeleridir.

Heykelin xx.. yy'a kadar geçen tarihine bakılacak olursa, yüz yıl gibi kısa bir zaman diliminde yaşadığı değişim, sanatın geçirdiği hiç bir dönüşüm evresiyle

⁹⁵ Mustafa Bulat, “Modern Heykelin Doğuşu”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı:11,Erzurum 2007,s.83-84.

kıyaslanamaz. Bu durum elbette bu yüzyılın bilimsel gelişim, teknoloji ve siyaset olanaklarıyla alakalıdır. XX.yy, Aydınlanma Çağının ardından gelen Endüstri devrimiyle, düşünce kalıplarının her alanda kırıldığı, sanayileşme ve bilimsel alanlarda peş peşe yeniliklerin ve buluşların gerçekleştiği, aynı zamanda toplumsal hareketlerin farklı coğrafyalardan tüm dünyaya yayıldığı bir çağ olmuştur.⁹⁶

1.5.2. Minimalizm

Minimal sanat özellikle üç boyutlu bir sanat anlayışını belirtir. Terim ilk kez 1965’de Ricnard Wollheim’in ‘‘Art Magazine’’ de yayımladığı ‘‘Minimal Sanat’’ adlı makalesinde kullanılmıştır. Minimal Sanat kavramı, Tatlin, Rodchenko, Malevitsch, gibi Rus Konstrüktivistlerinin ve Mondrian gibi De Stijl grubu ressamlarının çalışmalarında, Pop Sanat’ta, ‘‘hard edge’’in ve Frank Stella’nın önerilerinde düşünce olarak vardı. Minimal Sanat’ta resim ve heykelde parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önemlidir. Bu alanda heykelin resimden çok daha büyük gelişmeler kaydettiği görülmektedir. Robert Mongold, Brice Marden ve Robert Ryman’ın çalışmalarında üçüncü boyuta geçme, gerçek mekânı kullanma isteği hissedilmektedir. Minimalist heykelde malzeme değişime uğramaz ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyar. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. Üç boyutlu çalışmalara yönelen çok sayıda ressamın, geleneksel heykel sanatının sorunlarıyla uğraşmadan minimalist yapılar ürettikleri görülmektedir. Bu sanatçılar heykel alanını zaten iyi tanımadıklarından biçim ifadesi, içyapının dışa yansımaları ve yapıt üzerinde sanatçının kişiliğini yansıtan izlerin varlığı gibi özelliklerle ilgilenmemişlerdir. Biçimin son derece kişisizleştirilmesi plastik sözlüğün kısıtlanması Frank Stella’nın duyarlı olduğu bir nokta olmuştur.⁹⁷

1960 öncesi endüstriyel ekonomilerin sanatlarında, örneğin resimde, nesnenin algılanan ya da bilinen karakterleri soyutlanarak resmediliyordu. Elektronik çağ olarak adlandırılan zamanımızda ise, nesneyle ilgili biçimi saptama görevini kameranın yorumsuz objektifi alıyor ve bu dönemin yeni minimalist sanatçısı da nesnenin resmi yerine, nesnenin bizzat kendisini önümüze koymaya başlıyordu. Kısacası, minimalist

⁹⁶ Şahin, s.62.

⁹⁷ Oğuz Şahin , *20.Yüzyılda Değişen Heykel ve İşlevi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2011.s.22.

sanatçı, sanattaki kişiliği yansıtan yoruma, yani sanat maddesini işlemekle ilgili kişisel görüşe, yani yaratıcı biçimlemeye sırtını çeviriyor. Açıkçası, sanat maddesini biçimlendiren sanatçı kişiliğinin yer aldığı resim ve heykel sanatı mantığı ortadan kaldırılıyordu. İşte bu kişiliksiz ürün yapma girişimi, kimi Amerikalı ve İngiliz yazarlarınca sanatın sonu diye adlandırılıyordu.⁹⁸



Resim 1.23. Robert Mangold ,“Kolon Yapısı”, 2007

Marcel Duchamp 'ın 1913'de bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takarak yapıt oluşturmaya yönelmesi olayıyla başlayan Ready Made estetiğinin de minimalist sanata katkıda bulunduğu düşünülebilir. Çünkü Ready Made 'in benzersiz yanının olmayışı özelliği, minimalizmin de felsefesinde yer alır; yok etmek ve kimi aşamalarda yok etmeksizin en aza indirmek. Sanat tarihsel boyutta düşünürsek, plastik yoğunluğu maksimumdan yana olan Pop Art ve Soyut Dışavurumculuk 'tan sonra, bir paradoks yaratacak şekilde sanatın minimalizme ve kavramsal olana doğru yöneldiğini görüyoruz. Belki de XX. yüzyıl sanatında ilk defa böylesine farklı bir değişim göze çarpmaktaydı. Kökten olmasa da bu, ciddi bir estetik değişimdi. Neden buna ihtiyaç duyulmuş olabilirdi? Belki de, gittikçe artan teknolojinin yaratmaya başladığı sıkıcı kalabalığı dağıtmayı istemek baş nedendi. Çünkü hızla artan bütün oluşumlar karşısında

⁹⁸ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*. Remzi Kitabevi, Yedinci basım. İstanbul 2009, s.160.

toplumlar da yorulmaya başlamıştı. Tabiiydi ki bu hızın çıkardığı gürültü insanları şaşkına çeviriyor ve strese sokuyordu. İşte bu stresin ilacı, sakin ve düşünmeyi öğütleyici yapısıyla, minimalizmden bir başkası olamazdı. Bir anlamda her şey kristalleşmeye başlıyordu. Belli diyagramlar ya da, adeta diyagramlara yönelen plastik yüzeyler ve izler Minimal Art'ı şekillendiriyordu. Minimal Art, resim ve heykeli daha önce de belirttiğimiz üzere temel olana, ya da Geometrik Soyutlamanın ana çizgilerine indirgemektedir. Burada formalizm en uç ifadesini bulmaktaydı. Çünkü biçim içerikti artık. Minimalist resim, figüratif unsurları ve göz aldatici mekanı dışlayarak, çoğu zaman düzenli bir yapıya göre kurulmuş parçalardan oluşan birleşik bir imaj veriyordu. Minimal Art'ın özgünlüğü, heykel alanında daha açık ve belirgindir. Minimalist heykeltçiler figüratif çağrışımları dışlamış ve geçmişe sırt çevirmişlerdir. Sanat ve günlük yaşam arasındaki sınırı aşabilecek üç boyutlu yapıtlar gerçekleştirmeyi amaçlamışlardır. Kentsel çevreye entegre olabilmek için büyük çaba göstermelerine rağmen, genelde insanı şaşırtan yapıtlar ortaya koymuşlardır.⁹⁹



Resim 1.24. Sol LeWitt ,“Damdaki Lekeler”, 2000

⁹⁹ Özkan Eroğlu, *Minimal Art*, 4 Kasım 2009. Erişim Tarihi: 16 Temmuz 2013
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ozkan-eroglu-minimal-art-minimalizm/>

1.5.3. Artpovera

Arte Povera, temelinde anti ticari, tutarsız, banal, anti resmi, öncelikli olarak ortamın fiziksel nitelikleri ve malzemelerin değişebilirliği ile ilgilenen sanatsal bir yaklaşımını ifade eder. Bunun önemi sanatçının gerçek malzemeler ile bağlılığında ve bir şekilde bunun özel, yoğun ve ince olduğunu anlamak zor olsa da, toplam gerçeklik ve bu gerçeği yorumlama girişimlerinde yatmaktadır.¹⁰⁰ Arte Povera, Yoksul Sanat olarak da bilinen bu akım, 1967 ve 1968 yıllarında, Germano Celant'ın açtığı iki sergiyle başladığını söylemek yanlış olmaz.

*1970'lerden bu yana, Avrupa ve Amerika'da yaşanan ekonomik bunalımlar, dolaylı ya da dolaysız olarak bu eğilime katkıda bulunmuştur. Mali sorunlar işsizlik ve grev haberleriyle dolu gazeteler, güzel sanatların lüks özelliklerinden kaçınanların arzularını biletti. Arte Povera'nın ortaya çıkışı böyle oldu.*¹⁰¹

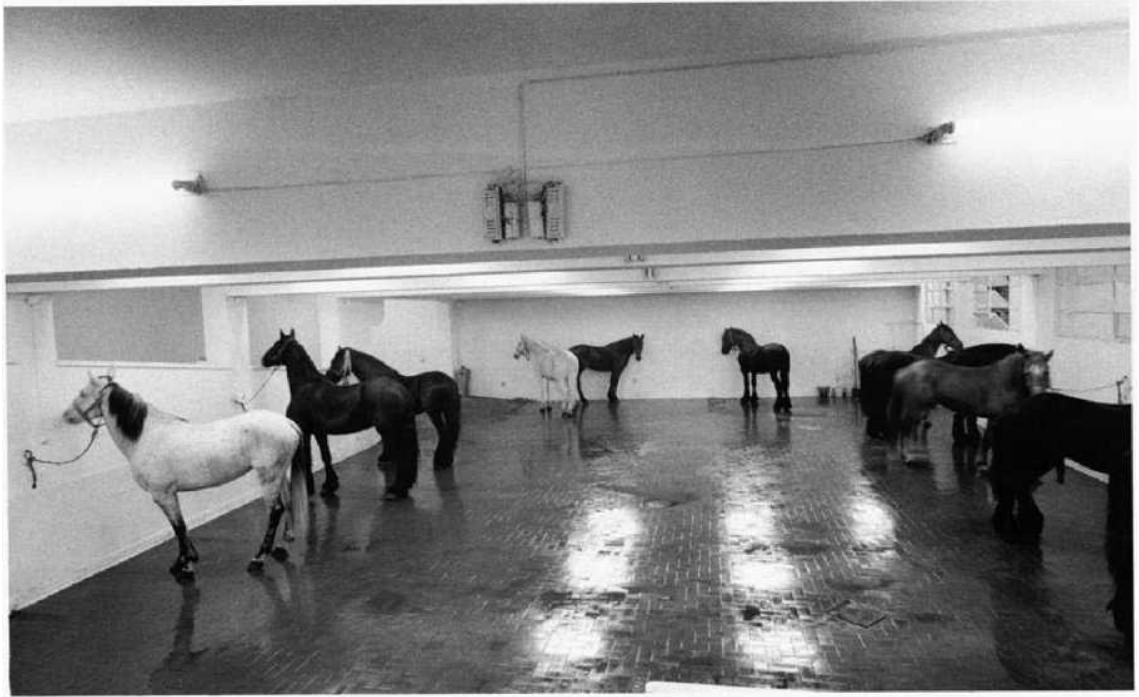


Resim 1.25. Michelangelo Pistoletto ,“Venüs’ün Paçavraları”, 1967

¹⁰⁰ Edward Lucie-Smith, *Art Today*, Phaidon Press, London 2003, s.146.

¹⁰¹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, Birinci Basım, İstanbul 1982,s.341.

Arte Povera, Modern zamanların üslup ve düşünce olarak tamamen dışında seyreden, 1960 sonrası akımlarda, çok açık bir dille modern zamanları reddettiğini açıklayan ve gösteren en dikkat çekici akımlardan biridir. Kültürün, toplumun ve sanatın gösteriş ve görünen kısmını tamamıyla reddeden heykeltıraşlar, heykelin yeni bulunan bir biçim, gösterişli bir formdan daha fazlası olduğunu savunmuşlardır. Sanatın temel olan ve sade olan ile ilgilenmesi, tüm gösterişi dışarıda bırakması en önemlisi de bunun seyirci tarafından idrak ettirilebilmesi konusunda ısrarlı ve iddialı bir tavır sergilemişlerdir. Heykelin ve sanatın gösterişli yapısının eleştirisini, sanatın sunumunda kökten değişiklikler yaparak göstermişler ve hareketlerini de bu doğrultuda devam ettirmişlerdir.



Resim 1.26. Jannis Kounellis ,“12 At”, 1969

“1960 yılları ile başlayan karmaşadan ve insanların karmaşık tutumlarından sıyrılmasını istedikleri heykel, Arte Povera döneminde sunumunu başka bir boyuta taşımıştır. Doğrudan bir eleştiri ve zıtlık getirmek amacı ile malzeme, pahalı ve gösterişli yapılarıyla çalışmalarda yer almaz. Malzeme, çalışmalarda yoksul, en sade ve en doğal olmalıdır. Heykelin modern zamanlardaki sunumu değişmiş, yerini farklı yapılara ve çalışmalara bırakmıştır. Burada sanatçıların, heykelin ulaşılmaz görünen, abartılı duruşunu ve sunumunu seyircinin gözünde değiştirme çabası vardır. Üç boyutlu çalışmalarda, seyirci galeriye

girdiğinde entelektüel ve ulaşılmaz görüntüsü ile heykelle karşı karşıya gelsin istenmez. İstenen, seyircinin duygusal ve duyumsal deneyimler yaşayabileceği sunumlarla karşılaşması ve sunulan çalışmalara, duygularıyla ortak olabilmesidir. Sanatçı, seyircinin çalışmalar ve yapıtlar üzerinde uğraş vermesini ve anlam çıkarmaya çalışmasını istemez. Sanatçının istediği, seyircinin anlatılmak isteneni doğrudan anlaması ve seyircinin çalışmaya olan katılımının duyumsal olmasıdır. Bu noktada sanatçının izlediği yol ve yöntemler başarılı olmuş, seyircinin katılımı psikolojik olarak sürdürülmüştür.”¹⁰²

1.5.4. Performans Sanatı

“Kökleri 20.yy başındaki Dada akımının anarşist performanslarına, 1920 ve 30’lu yılların sürrealist ve fütürist performanslarına ve hatta Jackson Pollock’un aksiyon resmine kadar gider. Bildiğimiz anlamıyla performans sanatı 1960’larda doğduktan sonra yaygınlaşıp 70’lerde fikirleri ön plana çıkaran kavramsal sanatla bağlantılı olarak devam etmiştir.”¹⁰³

Bahsettiğim anlayışın esası; sanatçının konusu önceden yazılmamış bir olayı tiyatro tarzında konuşarak, hareketlerle, doğaçlama olarak gösteri şeklinde seyirciyi o konu üzerinde düşündürmesidir. Bu eylemin belli bir yeri yoktur; açık havada ya da bir salonda basit dekor ve eşyalardan oluşan hatta dekorsuz sahnelerde, alanlarda, su içinde, gökte ve diğer yerlerde gerçekleştirilir.¹⁰⁴ Performanslardaki ortak özellikler şöyle özetlenebilir: Toplumda yerleşmiş kuralları reddetmek, karşı ve aykırı olmak, iktidar barındırmamak, alışlagelen sanat anlayışını bozmak, yeni, öncü ve kuraldışı olmak, köksüz olmak ve ‘miş’ gibi olmamak. Performansta her şey gerçeğin kendisidir. Gerçek olabildiğince gerçektir. Eğer kan varsa boya değil, kanın kendisidir. Yaşamın bir kesitini, oluşumu paylaşmak, izlemeye gelenleri pasif konumdan aktif, üreten ve sanata dahil olan katılımcı konuma getirmek, satılık olmamak fakat giriş biletleri ve film hakları satılabilir gösteri mekanı olarak sahne yerine galeri, müzeler, kafeler, bar ve sokaklar gibi alternatif yerleri kullanmak, belli bir süreye ve yazılı metine bağlı

¹⁰² Öztürk, s.26-27.

¹⁰³ Performans Sanatı. 24 Kasım 2011.Erişim Tarihi:27 Şubat 2014.

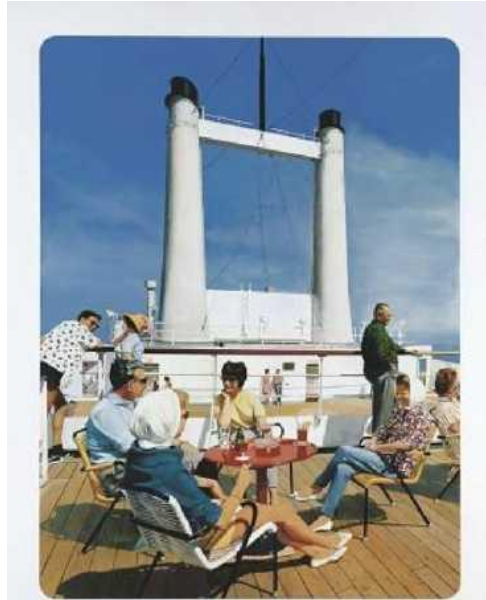
http://tr.wikipedia.org/wiki/Performans_sanat%C4%B1

¹⁰⁴Vedat Demirkol, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2008,s.157.

olmaksızın bazen doğaçlama bazen de aylarca prova edilerek gerçekleştirilmesi de performans sanatının özelliklerindendir. Performans sanatı gösterileri metinden veya dramatik kurgudan yararlanırken alışılmış dramatik kurgu ve metinleri konvansiyonel tiyatroyu hicvetmek ve onun üstüne çıkmak kastıyla kullanır. Sanatçı ve katılımcısı için geçici, kısa süren, özgün, tekrarlanmayan ve kaydedilmeyen bir deneyim yaşatmak, yalnızca bir an için var olmak ve katılımcısının belleğinde varlığını sürdürmeyi hedeflemek performansın temel amacıdır.¹⁰⁵

1.5.5. Fotogerçekcilik

“Konu seçiminde gündelik nesne ve mekanlardan yararlanılır. Pop Sanat’ta olduğu gibi, dönemin popüler yaşam tarzı ele alınır. Her ne kadar, gerek konu gerek teknik uygulama açısından Foto-Gerçekçi sanatçılar arasında bazı ayrımlar varsa da, bu sanatçıların fotoğraf kullanmanın yanında endüstri ötesi kapitalist ve tüketici toplum kültürünü ve çevresini simgeleyen nesnelere duydukları ilgi bakımından nesnellikleri, ayrıntıya ve somuta gösterdikleri dikkat açısından ortaklıkları vardır.”¹⁰⁶



Resim 1.27. On Deck, “Malcolm Morley”, Akrilik ve Canvas, 212.7x161.9 cm, Metropolitan Müzesi, New York/Amerika, 1966

¹⁰⁵ Performans Sanatı Nedir?.21 Ağustos 2013.Erişim Tarihi:27 Şubat 2014.
<http://www.mixerarts.com/blog/performans-sanati-nedir>

¹⁰⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:III, İstanbul 1997, s.601.

1960'lı yılların sonuna doğru figüratif resme dönüş olarak da nitelendirilen bu akım fotoğraf makinesinin mutlak görüş gerçekliğinden yararlanılarak sanatçının hiçbir kişisel üslubunun ve duygusallığının yer almadığı bir dille eserler üretilmeye çalışılır. İçinde yaşadıkları toplum Foto-Gerçekçileri çok etkilemiştir ve gündelik yaşamdan seçilen kareler yaşam kadar gerçektir. Dolayısıyla 'gerçek', önemli olduğundan bakılması gereklidir. Ne var ki Foto-Gerçekçilikte ironi ve alaylı eleştirelilik ekseninde Pop Sanat'ın sergilediği etik belirsizliğin olduğu söylenemez. Foto-Gerçekçi sanat 'Burada böyle bir olgu var buna dikkatli bakın!' derken aynı zamanda gerçek ile görünen (illusion) arasındaki ilişkiyi irdeler ve sorgular.¹⁰⁷

1.5.6. Süreç Sanatı

Süreç sanatının en temel özelliği herhangi bir nesnenin oluşum sürecinin (bu sanatçının yarattığı bir nesne olabileceği gibi doğal bir oluşum süreci de olabilir) izleyicinin gözleri önüne serilmesidir. Bu anlayıştaki sanatçılar alışlagelmiş gereçlerin dışında yağ, buz, toprak, keçe, çimento, lastik, kömür, çimen kullanmakta ve Oldenburg gibi yumuşak gereçlerden (kumaş, plastik) yontular yapmaktadır. Bir kısmı ise doğal değişimleri tetikleyerek (örneğin korozyon ve/veya mantarların maden plaklarını zamanla çürütmeye başlatmasını) bunların fotoğraflarını sergilemekte ya da çeşitli aygıtlarla süreli deneyleri yapmakta, bunları izleyiciyle buluşturmaktadırlar.¹⁰⁸

Süreç sanatçıları, önceden belirlenmiş olanı değil, sanat yapma sürecini, şans ve geçicilik kavramlarını vurgulamışlardır. Sanatçılar bu malzemeleri biçimlendirmek, belli bir nesneye dönüştürmek, ya da bir nesne oluşturacak gibi bir araya getirmek yerine; zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğal güçlerin etkisine bırakmışlardır.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Özlem Muraz, *NurKoçak'ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Adana 2009, s.2.

¹⁰⁸ Vedat Demirkol, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2008, s.168.

¹⁰⁹ Ayşe Değirmencioğlu, *1960 Sonrası Genişletilmiş Heykel Kavramı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2008, s.32.

1.5.7. Arazi Sanatı

“Land Art kavramı 1960’lı yılların sonlarında ABD’de gelişmiş ve 1970’li yıllarda Avrupa’ya yayılmıştır. Minimalist heykel anlayışıyla olduğu kadar Kavramsal Sanatla da yakın bir görüşü paylaşan Land Art, çağdaş sanatın ‘Non-Art’ ya da ‘Anti-Form’ hareketleri içinde yer almaktadır. Sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen, sanat pazarına karşı çıkan, galeri ve müzelerin dışında etkinlik gösteren bu eğilim, bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir. Bu yönüyle Minimal Sanat’ın teknolojik biçimliliğine karşı olan Land Art, XVIII. yüzyılın romantik manzara ülküsüne bağlanarak doğanın gizemine yeniden dönüşü destekler. “Doğrudan doğa üstünde çalışmak, toprakla ilişkili işler gerçekleştirmek” anlamını içeren “Toprak çalışmaları” (Earthworks) yapan Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Walter De Maria gibi Amerikalı sanatçılar yapıtlarını daha çok Nevada ve California’nın çöllük bölgelerinde gerçekleştirmişlerdir.”¹¹⁰



Resim 1.28. Spril Jetty ,“Sipral Dalgakıran”, 1971

¹¹⁰ Semra Germaner, 1960 *Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, 1.basım, İstanbul 1997,s 44-45.

ABD’de gelişip Avrupa’ya yayılan Yeryüzü Sanatı’nın kavramsal sanatla da yakın ilişkisi vardır. Bu eğilim, sanatın uygulama alanını genişletmek istemiş, sanat pazarına karşı çıkmış, galeri ve müzelerin dışında etkinlik göstermiştir. Ayrıca bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfiyle de ilgilenir; doğanın gizemine yeniden dönüşü destekler. Romantik bir atmosferin yaratılması, kozmik yörüngelerin çağrışımı, mekânın mitsel gücüne olan inanç ve uçsuz bucaksız manzara görüntülerinin pitoresk manzara resmi geleneği ile bağlantısı vardır. Yeryüzü Sanatı yapan sanatçıların bir kısmı, yapıtlarını daha çok Nevada ve California’daki çöllük arazilerde gerçekleştirmişlerdir. Buralardaki uçsuz bucaksız boşluklar, sanatçıların doğal çevrede ve anıtsal çalışmalar yapmalarına olanak sağlamıştır.¹¹¹



Resim 1.29. Heizer, “Çift Negatif”, 1969

1.5.8. Enstalasyon

‘Enstalasyon’ kavramı, en basit tanımıyla, nesnenin veya nesnelerin mekan içerisine konması, yerlerinin belirlenmesidir. Ancak, konunun karmaşık kısmı, bu nesnelerin mekâna ne şekilde ve ne sebeple yerleştirildikleri; bu düzenlemenin, yerleştirmenin mekanın durumundaki, anlatımındaki önemi; diğer bir deyişle mekan ve yerleştirilen nesne arasındaki ilişkinin kavramsal boyutudur. Bu boyutuyla, sanat içinde, mekan kavramı, ortak bir temsil olarak yerini almış; sanatçılar gerçek mekan’dan sağladıkları nesnelerle kendi hayali mekanlarını, sanat eserlerini, deneyimlenen sanatı

¹¹¹ Yasemin Özkaya, *1960’dan Günümüze Çağdaş Heykelin Konumu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2007, s.27-28.

yaratmaya başlamışlardır. Sanatta bu mekansal arayışlar, resim ve heykel klasiğinden farklı, insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan deneyimlenen sanat çalışmalarına uzanmıştır. XX. yy'ın sonlarında, bu deneyimlenen mekanlar yaratma çalışmaları, Enstalasyon(Yerleştirme) olarak adlandırılmıştır.¹¹²

“Çağdaş sanatın kendine has türlerinden biri olan enstalasyon, açık havada ya da kapalı bir mekânda sunulan, taşınabilir ya da mekâna özgü olan, belirli bir hacim kaplayan ve izleyici katılımını önemseyen bir sanat dalıdır. Bu sanat türü, 1970'lerde şekillenmeye başlayan izleyicinin sadece bakmakla kalmayıp dünyada yaşadığı gibi sanat eserinin içinde yaşaması düşüncesini içine almaktadır. Anlam, neden ve ilişkiler bütünü olan enstalasyon sanatı, özne ve nesne birlikteliği içinde algılanmalıdır.



Resim 1.30. Daniel Buren ,“Visoterra”, 1960

¹¹² Nicolas Oliveira, *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı Duyular İmparatorluğu*, (Çeviren: Osman Akınhay), Akbank Kültür sanat Yayınları. İstanbul 2005,s,13-15.

Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak çıkan enstalasyon sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş, XX. yy sonlarında yaygın bir sanat türü olmuş ve dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte daha da yaygınlaşmıştır. Enstalasyon sanatı, Fütürizm ve Dadaizm hareketlerinden oldukça beslenmiş bir tarz olarak görülmekte, Fütürizm sanatçılarının bilime yakınlığı dijital enstalasyon sanatının oluşmasında etken olduğu kabul edilmektedir.

Sanat eserinin sergileme veya gösterim aşamalarını vurgulayan enstalasyon sanatı, çok geniş bir alana yayılmış, çok farklı biçimlerde ve sanat tarzlarıyla bir arada olabilmektedir. Günlük ve doğal malzemelerin yanısıra günümüzde video, ses, performans, bilgisayar ve internet gibi yeni mecralardan da yararlanan melez (hibrid) bir tarzdır. Günümüz dijital çağında fiziksel uzam ile bağlantılı olan enstalasyon eserleri, sanal gerçeklikle iç içe girebilmekte, etkileşimli bir ortam yaratabilmektedir.”¹¹³

Enstalasyon, geleneksel sanat eserlerinin aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür. Kökleri kavramsal sanat ve hatta XX. yy başındaki Marcel Duchamp'ın ready-madeleri ve Kurt Schwitters'e kadar giden enstalasyon, çağdaş sanatta mimarlık ve performans dışında birçok başka görsel sanat disiplininin de beslenen melez (hibrid) bir tarzdır.

Sanatın her dalını ifade aracı olarak kullanması, malzeme kullanımındaki sınırsızlık, izleyicinin de katıldığı eylemsel, deneyimsel bir olay oluşu, enstalasyonu, mimarlık, müzik, şiir, resim, heykel, performans, tiyatro dallarından beslenen bir çalışma biçimi olarak ortaya koymuştur. Birçok enstalasyon, kurumsal çerçeveden hareketle kültür ve tarih hakkındaki tartışmalara katkıda bulunur. Fiziksel bir mekânın var olma özellikleri mekânın kendisini vurgulamak üzere kullanıldığı gibi bu özellikler hayali bir mekân yaratmak üzere de kullanılmıştır.¹¹⁴

¹¹³ Zühal Özel Sağlamtimur, “Dijital Sanat”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:10,Sayı: 3, 2010, s.222.

¹¹⁴ Zekiye Sarıkartal, “Sanat Alanının Küresel Kurumsallaşması ve Yerleştirmenin (Enstalasyon) Gelişimi”, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları* 16, Ankara 2007, s.141.



Resim 1.31. Andy Warhol, “Silver Clouds”, 1966

1.5.9. Fluxus

France Farago, “XX. yy’ın sanatında radikal bir yenilik varsa, bu yeniliği yüzyılın ikinci yarısında görmek gerekir”, demiştir. Bu düşüncesini öne sürerken, Dadaizm’in bu yeniliğin habercisi ve öncüsü olduğunu, neo-avangard düşünce dönemi içerisinde Neo-Dada kavramı ile ifade edilen 1960’larda tekrar ortaya çıkışının da, “çağdaş” sanatın doğrudan kaynağını oluşturduğunu belirtmektedir.¹¹⁵

Bununla birlikte Dadaizm’in önemli etkisinin yanında, Fluxus’ın oluşumunda etkin olan diğer faktörlerin de göz önünde tutulması gerekmektedir. 1950 ve 1960’ların genel sanat ortamı inceleme konusu olarak ele alındığında, geç modernist ya da erken post-modernist gelişimlerin analiz edilmesi de bir zorunluluktur.¹¹⁶ Varoluşçu felsefenin 20.yüzyıl ortalarına genel dünya görüşünü etkilediği görülürken, bu düşünce sanatta “bireysellik” kavramını geliştirmiştir. Bu bireysel yaklaşımın etkileri, Pop-Art, Soyut Ekspresyonizm ve Boyasal Resim Sonrası Soyutlamacı Sanat (Post Painterly Abstract

¹¹⁵ France Farago, *Sanat*, Doğu-Batı Yayınları, Ankara 2006, s.13.

¹¹⁶ Robert Silberman, “In the Spirit of Fluxus”, *The Burlington Magazine*, Vol. 135, No:1083, Haziran-1993, s. 432

Expressionism) ve Taşizm (Le taschisme ya da L'art Informel) gibi akımların biçimsel açıdan yorumlanmalarında etkili olmuştur.¹¹⁷

*“Perry Anderson’un belirttiği üzere, her yeni entelektüel alan, üretkenliğini sağlayabilmek için bir karşıt kutba gereksinim duymaktadır.”*¹¹⁸

*“Fluxus 1960’larda Avrupa’da ortaya çıkmış Happening’ e benzer bir harekettir. Fluxus felsefesi hareketin çıkışından önce doğmuştur. “Fluxus’ un doğduğu dönem, bilimin disiplinler ötesi karmaşıklığa ulaştığı dönemdir. Şu an açıktır ki; Fluxus ve intermedia, elektronik, müzik ve televizyon ışığında ortaya çıkmıştır. (Fluxus sanatçıları Wolf Vostell ve Nam June Paik, TV, iletişim teorisi ve Zen düşüncesini maddi duruma dönüştürerek Video Sanatı yaratmışlardı.) Daha önemlisi; Fluxus ve intermedia, ilk bilgisayarlar, bilgi işlem bilimi, evrimsel psikoloji, sinir bilimleri ve kaos ışığında oluşular”*¹¹⁹

Önceleri müzikle başlayan bu sanat akımı sanatın diğer dallarını da kapsamaya başlamıştır. Bu sanat dalının doğmasına yol açan sanatçıların amaçları, sanatta devrimsel bir gelgitin oluşmasını sağlayarak karşı sanatı da yaratmak olarak açıklanabilir.¹²⁰ Fluxus, çok sayıda devrimci sanat akımını doğurmuş olan bir gerilla döneminin, ürünüdür. Bu sözcüğü Amerikalı mimar ve grafik sanatçısı George Maciunas, 1961’de New York’ta A/G Galeri’deki bir dizi konferans için bastırdığı davetiye aracılığıyla tanıtmıştır.

“Fluxus sözcüğü, doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koyuşu ifade eder. Buna bağlı olarak, sürekli değişim içinde olan bir evrende sanat eseri de tamamlanmış bir çalışma değil, sürekli değişen ve gelişen bir süreçtir. Fluxus, yaratımı ve yok oluşu, daha genel olarak da geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapar... Fluxus sanatçılarında toplumsal kaygılar, estetik düşüncelerden önce gelir. Burjuva tavır ve tutumunun şemalarını

¹¹⁷ Benjamin H.D. Buchloch, Rosalind Krauss, Hal Foster, Yve Alain Bois, “Art Since 1900”, Thames & Hudson 2004, s.456.

¹¹⁸ Anderson Perry, *Postmodernitenin Kökenleri*, (Çeviren Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s.112.

¹¹⁹ Ken Friedman, *Ubi Fluxus İbi Motus 1990-1962*, (Çeviren.: Yılmaz Aysan), Acura Di Achille Bonito Oliva, İtalya 1990.

¹²⁰ Hüseyin Seyfi, *Fluxus Nedir?*, 15 Kasım 2009. Erişim Tarihi: 23 Temmuz 2013. <http://blog.milliyet.com.tr/fluxus-nedir/Blog/?BlogNo=213808>

kırmak isterler. Fluxus'un amacı, popüler kültürü canlandırmak değildir. Fluxus, sanatçılara; müzisyenlere, avangard şairlere, ressamalara, heykeltıraşlara yepyeni kültür yaratma olanakları sağlamak ister. Onu aynı dönemde ortaya çıkan sanat akımlarından farklı kılan yanı ise bir akımdan ziyade farklı sanat kategorileri arasındaki keskin sınırları kaldırmak ve onları alternatif kültürel formlar altında birleştirmek isteyen radikal yenilikçi sanatçıların oluşturduğu bir koalisyon olmasıdır."¹²¹

Özgürlük kavramı, işin özgür, kendine yeterli ve tüm parçaları içeren bir durumda olmasıyla ilintilidir. Birçok sanat yapıtı, birden fazla anlama gelme ve yeni anlamlar oluşturabilmek için anlam kaydırma üzerine kuruludur. Eğer bir işte özgürlük varsa, ona, anlam oldukça bilinçli bir şekilde yüklenmiştir. Bir bakıma, felsefi çok anlamlılığı ve köktenci dönüşümü sembolize eden bir sanat hareketiyle çelişkili görünse de, bu kavram Fluxus' un temel fikirlerindendir.¹²²

"Fluxus araştırmaya değer gösterdiği bakış açısında 'insan' ı çevresinden sosyal plastiğinden, mekânından, dünyadan, diyalogundan, yazıdan, sözden, söylemden, doğasından ayırmaksızın, onu, sahip olduğu özellikleri ile anlatıyor. Ortaya çıktığı zamanlarda sanatçıların yapıtları ve anlayışları sanat piyasasının dışında kalsa da farklı yaklaşımı 'konvansiyonel' ya da 'geleneksel' resim olarak adlandırılabilen biçimler dışıdır."¹²³

"1960 yılından 1978'e kadar çeşitli Fluxus etkinlikleri düzenleyen George Maciunas, ardında şu sözleri vasiyet bırakarak öldü; Sanatta devrimci bir tufanı ve akıntıyı yükseltin. Yaşayan sanatın ve karşı sanatın ilerlemesini sağlayın ki, sanatsal olmayan gerçeklik sadece eleştirmenler, sanat meraklıları ve profesyonellerce değil, herkes tarafından kavranabilsin. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik cephe ve eylemde kaynaştırın" ¹²⁴

¹²¹ Gökçen Öçalan, *Çağdaş Sanatta Bir Anlatım Dili Olarak Video ve Enstalasyon*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2007, s.14.

¹²² Ayşe Çakır İlhan, "Dramanın Sanat Dalları İçindeki Yeri", *Abece Dergisi*, Sayı: 212, Ankara 2005, s.8.

¹²³ Zeynep Ergin, "Fluxus'u Bilmek Gerekir mi ?", *Sanat Çevresi*, İstanbul 1996, s.210.

¹²⁴ Halil Turhanlı, "Sanatta Devrimci Tufan", *Cumhuriyet Dergisi*, Sayı: 465, 1995.

1.5.10. Video Sanatı

Video; sinema ve televizyon haricinde tamamen kişisel kullanımlar için icat edilmiş bir görüntü alma ve izleme yöntemidir. Banda çekilen görüntülerin, bireysel olarak evlerde bulunan video cihazlarında izlenebildiği, istendiğinde durdurulabilen, istendiğinde kalınan yerden devam edilen bir görsel araçtır video. Sinema ve televizyona alternatif olarak ortaya çıkan videonun, daha sonraları kullanım alanı biraz daha farklılaştırılarak sanatın anlatım dillerinden biri olması sağlanmıştır. Video sanatı; kısaca sanat ediminin temelinde yatan anlatılmak ya da aktarılmak istenen kavramın, bilinen plastik öğeler haricinde ses ve görüntünün montajlanmasıyla anlatılmasına ve alımlayıcıya sunulmasına denir.¹²⁵

1.5.11. Dijital Sanat

Heykel sınırları belirlenmiş nesneler ve etkinlikler kategorisini imleyecek sabit bir tanım değildir. Aksine, gelişen, değişen, etkinlik alanını genişleten ve yeni nesne türleriyle ilgilenen bir sanat dalının adıdır. Terimin ufku önceki on yıllarda olduğundan daha genişlemiş olup görsel sanatların akışkanlığı içinde kimsenin gelecekteki biçimi ve kapsamını öngöremeyeceği bir kimliktedir.

Geçmiş yüzyıllarda olmazsa olmaz kabul edilen belli başlı özellikler günümüz heykel sanatında görülmemekte ve tanımı içinde de yer almamaktadır. Bunlardan en önemlisi “temsiliyet” özelliğidir. XX. yy öncesinde heykel çoklukla insan figürleri ve cansız dünyanın nesneleri gibi hayata ait formları taklit eden bir temsiliyet özelliği taşırdı. Ancak, XX. yy ile birlikte hayata ait olmayan formlar da heykelin ilgi alanına girmiş bulundu. Uzun bir zaman diliminden bu yana mobilyalar, kullanım eşyaları ve binalar gibi temsiliyet amacı gütmeyen nesneler de yorum kapsamına girdi. Bu durum ancak XX. yy ile birlikte karşılaştığımız işlevsel olmayan, temsiliyet amacı taşımayan üç boyutlu sanat nesnelerinin üretildiği bir dönemdir.

XX. yy öncesi heykeli öncelikle katı formların ya da kütlelerin sanatı olarak kabul görmekteydi. Geçmişin heykeline ait katı formlarda girinti ve boşluk gibi negatif öğelerin bulunduğu gerçeğine karşılık üstlendikleri rol ikincil özellikteydi ve

¹²⁵ Gökçen, Öçalan, *Çağdaş Sanatta Bir Anlatım Dili Olarak Video ve Enstalasyon*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2007, s.16.

nihayetinde karşılaşacağımız tümleşik yapılarıdır. Modern heykellerin büyük çoğunluğunda ilgi odağı kayarak uzamsal temeller baskınlaşmıştır. Uzamsal heykel artık heykel sanatının bir dalı halindedir.

Bazı örnekleri gözardı edersek, geçmişin heykellerinde kabul gören düşünce formun bileşenlerinin sabit bir şekle, ölçüye ve hareketsizliğe sahip olduklarıdır. Yakın zamanlardaki gelişmeler ve denemelerin sonucunda formun değişmezliği ve hareketsizliği heykel sanatında bir gereklilik olmaktan çıkarak kinetik heykel kavramının oluşmasına neden olmuştur.¹²⁶

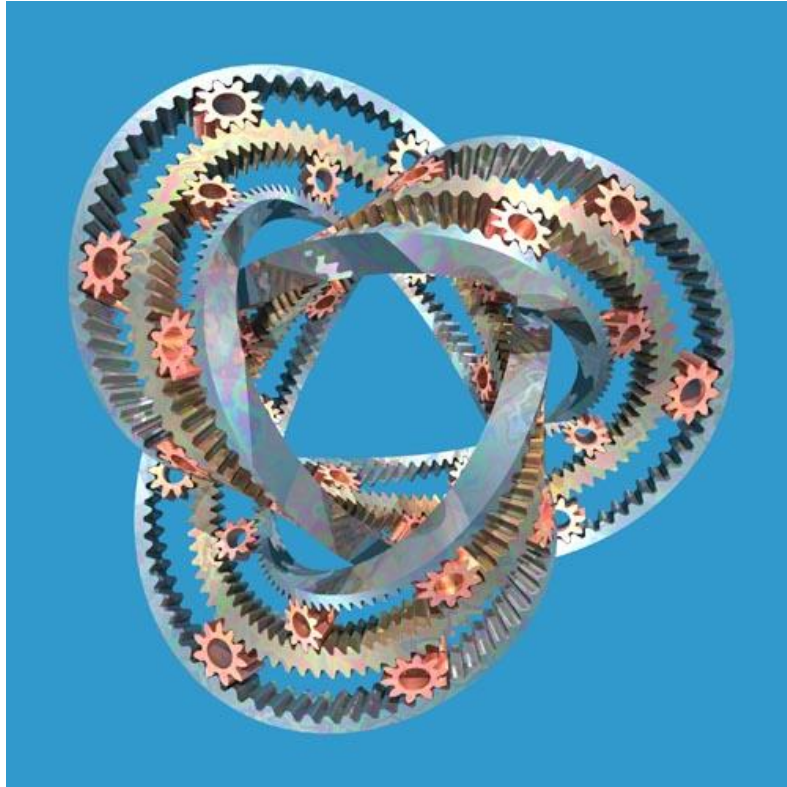


Resim 1.32. Pierre Bezier, “Ahşap heykel”

Sanat ve teknoloji arasında diyalektik bir ilişki vardır. Bu ilişki, sadece teknolojinin sanatçıya yardımcı olması gibi tek taraflı bir ilişki değildir. Burada Leonardo da Vinci ve Jules Verne’i hatırlamamız yeterli olacaktır. Yine de, siberuzay (cyberspace), sanal gerçeklik (virtual reality), yapay zeka (artificial intelligence) ve

¹²⁶ Nevzat Kürşat İnan, *Dijital Ortamlarda Heykel Tasarımı ve Uygulamaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Mersin 2010, s.6-7.

genetik mühendisliği gibi kavramların ilk defa bir sanatçı tarafından kullanıldığını da hatırlatmamız yerinde olacaktır. Dijital teknolojiler, en başından beri sanatsal bir araç olarak benimsenmiştir. Heykel, resim, müzik, fotoğraf gibi disiplinlerce, bir araç olarak kullanılmıştır ve gelişerek bu alanlardaki kullanımı yaygınlaşmaktadır. Günümüzde, tasarım ve üretim aşamalarında bilgisayar teknolojilerinden faydalanılarak üretilen heykeller, genel olarak “dijital heykel” üst başlığı ile adlandırılmaktadır. Dijital heykel, aynı zamanda info-heykel(infosculpture), robo-heykel(robosculpture), tele-heykel(telesculpture), data-heykel(datasculpture), bilgisayar heykeli (computersculpture) olarak da isimlendirilmiştir. Bu isimler, bir yandan, sonuçta elle tutulabilir bir heykel elde etmek üzere, tasarım ve üretimin herhangi bir aşamasında bilgisayar teknolojisinin kullanılmasını belirtirken; bir yandan da bilgisayarda modellenen ya da 3B taranarak daha sonra bilgisayara aktarılan, ve orada, yani sanal ortamda sergilenen “sanal heykeli” tanımlamaktadır... Bilgisayar destekli heykel üretiminin ilk örneklerine 1960’lı yılların başlarında rastlayabilmekteyiz.



Resim 1.33. Tom Longtin , “Trefoil Moebius Gears”,

*“Bilgisayar destekli heykelin yeniden doğup serpilmesi için “mikro-işlemci” (micro compting) ve “hızlı prototipleme” (RapidPrototyping-RP) teknolojilerinin birleşerek ortaya çıkmasını beklemek gerekti. Bu birleşme, görselleştirme ve üretim yöntemlerinde bir devrim gerçekleştirecekti. Kökenlerinin daha eski tarihlere dayanıyor olmasına rağmen, yukarıda da belirttiğimiz sebeplerden “dijital heykelin” resmen varolmaya başladığı yılların 1990’lar olduğunu söylemekte sakınca yoktur. 90’lardan sonra, bilgisayarların ucuzlaması, hız ve kapasitelerinin artması ile birçok heykeltıraş yapıtlarını üç boyutlu modelleme yazılımlarıyla, “hızlı prototiplemeyle” (RP) tasarlamaya ve üretmeye başladılar. Mühendislik ve endüstriyel tasarım laboratuvarlarının, artık standartlaşmış ekipmanları heykeltıraşların da kullandığı araçlar haline geldiler”.*¹²⁷

1.5.12. İnternet Sanatı

*“İnternet Sanatı değişik sanat akım ve geleneklerine dayanır. Bazı internet sanatı projeleri kavramsal sanat, Fluxus, Pop Sanatı, Performans Sanatı ile doğrudan ilintilidir. Kökleri Avrupa, Japonya ve ABD’deki geleneksel müze ve galeri çevresinin dışında kalan disiplinlerarası araştırmalar yapan kuruluşlara dayanır. WWW’ in icadından sonra bilgisayarların ve İnternet’in yaygınlaşmasıyla teknolojik imkânlar herkese açılmış, sanatçılara yeni ifade imkânları tanımıştır. Bugün internet sanatlarını teknolojik sanatlar olarak inceleme eğilimi olsa da birçok sanatçı ve eleştirmen bu sanat türünün de çağdaş sanatın ana akışı içinde incelenmesi gerektiğini savunmaktadırlar.”*¹²⁸

Bu kavram, İnterneti birincil media olarak kabul ederek üretilen her türlü sanat, kültür etkinliği veya olay olarak tanımlanabilir. Zaman zaman da bu işlemi yapmak için kullandığı medyayı, yani interneti, amaç haline getiren bir sanat kavramı diye özetleyebiliriz. Bilgi işlem konusundaki baş döndürücü hızlı gelişmelerin yaratıcı bir medyaya dönüşebileceğini ilk görenler arasında Belgrad doğumlu Vuk Cosic yer alır. Ardından Amsterdam doğumlu Joan Heemskerk ve Dirk Paesmans gelirler.

¹²⁷ Özgür Turhan, *Bilgisayar Teknolojilerinin Heykel Sanatına Sağladığı Yeni Olanaklar: Dijital Heykel*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2006, s.5.

¹²⁸ İnternet Sanatı, 14 Ağustos 2005.Erişim Tarihi:25 Şubat 2014.

http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0internet_sanat%C4%B1#Ayr.C4.B1ca_bak.C4.B1n.C4.B1z

wwwwwwwww.jodi.org isimli siteleri 1995-1998 arasında ard arda eserler sergileyerek bu sanat dalının öncülleri olmuşlardır.¹²⁹



Resim 1.34. Vuk Cosic ,“Derin Ascii Video”,1927

¹²⁹ Nejat Kutup, ”İnternet ve Sanat Yeni Medya ve net.art”, Fotoğrafya Dergisi, Sayı: 24,s.5.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. VIDEO SANATININ KÖKENİ VE TARİHSEL SEYRİ

Televizyon ve video, kitle kültürüne dahil olan teknolojik yemden üretim yollarıdır. Bununla birlikte, sanat ortamında, modernist anlatımların yerini postmodernist anlatımlara bırakmasında etkili olmuşlardır. Biriciklik ve kalıcılık, yeniden üretimin var olduğu film ve video sanatında, çokluk ve geçiciliğe dönüşmüştür.¹³⁰

*“Sanat yapıtı her zaman üretilebilir olmuştur. Sanat öğrencileri ustalaşmak, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak ve diğerleri de kazanç uğrına sonradan çoğaltma yapmışlardır. Ancak sanat yapıtının, teknolojik gelişmelerin kullanımıyla birlikte yeniden üretimi, diğerlerinden daha hızlı bir biçimde sanat yapıtlarının biricikliğini ortadan kaldırmaktadır.”*¹³¹

Teknolojik bir gelişme olarak ele alındığında video, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki görsel-işitsel araçların (fotoğraf, radyo, film, gramofon, ses kayıt cihazı) birikimini kapsar. Ancak, video sanatının kökeni, televizyon yayınının başladığı döneme dayandırılabilir. 1926 yılında İngiltere’de ilk televizyon yayını John Logie Baird tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu gelişmeyi takiben, 1928 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde WZZD adlı ilk TV istasyonu deneme yayınlarına başlamıştır. BBC, 2 Kasım 1936’dan itibaren Londra Alexandra Palace stüdyolarından, 405 satırlı bir sistemle, ilk kamusal yayınları başlatmıştır. Televizyon için önemli bir dönüm noktası, BBC’nin kamusal yayınlara başlamasıyla aynı yıl gerçekleşmiştir. 1936 Berlin Olimpiyatları, televizyon ekranları aracılığıyla, anında ses ve görüntü olarak insanlara ulaştırılmıştır. Teknolojik olarak bakıldığında, uzun zamandır bilinen televizyon yayını ilk kez canlı olarak gerçekleştirilmiştir.¹³²

¹³⁰ Steven Cornor, *Postmodernist Kültür*, (Çeviren: Doğan Şahiner), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.240.

¹³¹ Walter Benjamin, *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemalettin), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.52-53.

¹³² David Ross, *Gerçek ya da Sonuç: Amerikan Televizyon ve Video Sanatı*, (Çeviren: Aysun Yüksel), Video Sanatı: Eteştirel Bir Bakış, (Derleyen: Levent Kılıç), Hii Yayınları, İstanbul 1995, s.88-99.

“Böylece video teknolojisi, somut olarak öncelikle televizyon yayıncılığı ile ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır.”¹³³

“Video sanatın ortaya çıkışı teknolojik sebeplerle açıklanabileceği gibi, sanatta yaşanan değişimlerle de açıklanabilir gelişimleri içermektedir. İsmi bir teknolojik aletten almasına rağmen, video sanatının tamamıyla teknolojik nedenli bir yaklaşımla ele alınması gerekmemektedir. Video sanatı da, diğer elektronik teknolojisine dayanan sanat akımları ve dalları gibi toplumun görüntülere birer tüketim malzemesi olarak bakmasından ortaya çıkan bir sanat dalıdır. Toplumda ortaya çıkan görüntü tüketme geleneğinin, sanat eserlerinin görüntülerini de kapsayacak bir şekle dönüşmesi ve sanat görüntüsü ile diğer görüntüler arasında tüketim değeri olarak farklılıkların ortadan kalkması, video sanatının dayandığı temel oluşumdur.”¹³⁴

İnsanlığın daha önceden fotoğraf, sinema, ses kayıt cihazlar aracılığıyla yabancı olmadığı çoğaltan teknolojisi, video ile yeniden gündeme gelmiştir.¹³⁵ Video sanatı, televizyon yayıncılığının yeni toplumsal yapıya etkileri, kitle kültürünü desteklemesi ve temsil etmesi ile birlikte, televizyon yayıncılığını hedef almıştır. Kapitalist sistemin kontrol aracı olarak televizyonu kullanması, sanatçıların kendilerini bu konuda sorumlu hissetmelerine sebep olmuştur. Sanatçılar, aracı, aracın imkanlarını kullanarak eleştirmişlerdir. Video sanatı, kitle iletişim aracı olarak televizyon tarafından kurulan algısal yapılar kullanarak, televizyonun genel mantığına karşı çıkmış, bir yandan da bu algısal yapıların değişimi için çalışmıştır.¹³⁶

Semra Germaner’ e göre video sanatı: *“...zamanın tanıklığına yönelen bir sanat biçimidir. Bu yüzden canlı bir ‘bellek’ gibidir. Bu tanımlama içerisinde, videonun yansıtıcı bir ayna olduğu düşüncesini de barındırmaktadır. Çünkü video, tanık olduğu zamanın öznelere, bu tanıklığı izleterek yansıtıcı özelliğini kazanmaktadır. Ayrıca video, sanatçıya, görüntüye anında müdahale edebilme olanağı tanımaktadır.”¹³⁷*

¹³³Alper Altunay, “Elektronik Görüntü Sanatı”, *Adam Sanat Dergisi*, Sayı: 87, Ağustos 2001, s.88.

¹³⁴Yakup Aksu, *Video Sanatının Varoluş Süreci ve Nam June Paik*,(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi),Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anabilim Dalı, Erzurum 2011, s.56.

¹³⁵Levent Kılıç, *Çoğaltışı Aracından Sanat Ortamına Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, (Derleyen: Levent Kılıç), Hii Yayınları, İstanbul 1995,s.9- 13.

¹³⁶Fredric Jameson, *Video: Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*, (Çeviren:Nuri Plümer), Cogito No: 6, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994,s.109.

¹³⁷Germaner, s.63.

“Çağın sanatını yaratan, teknolojinin ürettiği araç-gereçlerin sanatçıya sağladıkları olanaklar değil; teknolojik araç-gereçlerin toplumda ve insanda yarattığı bunalımlara sanatçının gösterdiği tepkidir. XX. yy.’ın tüm sanat akımları, teknolojinin denetimsiz kullanılması sonucu ortaya çıkan dünyaya tepkiden doğmamış mıdır?”¹³⁸

Tekniğin bilimselleşmesiyle mekanik edimlerin elektronik edimlere yerini bırakması sanat malzemelerine farklı bir boyut kazandığını söyleyebiliriz. Endüstri devrimi ile ortaya çıkan mekanik sanat malzemeleri önce elektrik ile tanışmış, elektrik teknolojisinin hâkimiyetini elektronik teknolojisine bırakması, elektronik yöntemlerle sanat eserlerinin üretimi gündeme gelmiştir.

Teknolojinin, XX. yy’da dev adımlarıyla ilerlemesi ve özellikle elektronik alanında çok önemli aşamaların geliştirilmesi, toplum yaşamında önceden saptanması güç gelişmeleri birlikte getirmiştir. Toplumun ayrılmaz bir uğraşısı olan sanatın bu büyük değişikliklerden payını alması kaçınılmazdı.¹³⁹ Teknolojik olguların sanatı yönlendirici katkısı büyük ölçüde çağımızın bir özelliğidir.¹⁴⁰

2.2. VIDEO SANATINI ETKİLEYEN TEKNOLOJİK GELİŞMELER

Görsel imge üretiminde sanat dallarının ve onların kullandığı araçların ortak noktaları, her birinin diğerinden farkını ortaya koyduğu kendi estetikleri göz önüne alınmalıdır. Diğer taraftan ise daha geniş bir çerçevede ele alınan dönemde imgenin ve özellikle de görsel imgenin, kültürel bağlam içerisindeki dönüşümü ele alınmalıdır. Özellikle video sanatı düşünüldüğünde tüketim toplumu, reklam ve imaj kültürü bağlamları da değerlendirilecek olursa imgenin kültürel kavranış boyutu daha önemli bir hâle gelmektedir. Kitle iletişim araçlarının devreye girmesi, fotoğraftan bilgisayara kadar uzanan imgenin serüveninde radikal bir dönüşüme sebep olmuştur denilebilir. Daha da ötesi pek çok kuramcının değindiği gibi eğer imgenin kendisi bizzat

¹³⁸ Zafer Gençaydın, “Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, Sayı:8, Ankara 1985, s.103-104.

¹³⁹ Daniyal Eriç, “Çağdaş Teknolojinin Müzik Sanatına Katkısı Elektronik Müzik, Çağdaş Teknoloji ve Sanat”, *Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, Sayı:8, Ankara 1985, s.104-105.

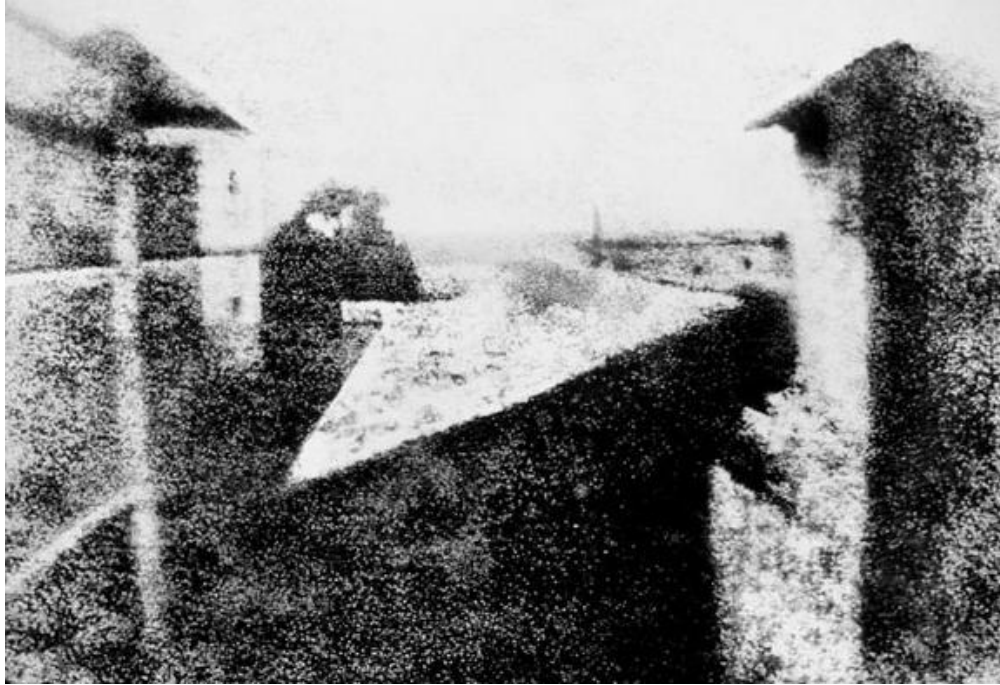
¹⁴⁰ Kaya Özsezgin, “Çağdaş Sanatlar ve Teknoloji İlişkisine Bir Bakış”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, Sayı:8, Ankara 1985, s.107.

günümüzün metasına dönüşmüş ise sanatın kendisini bundan kurtarabilmesi gittikçe zorlaşacaktır. Çünkü üretilen her bir imge, piyasa tarafından anında bir tüketim nesnesi hâline getirilebilmektedir ki bu; sanatın özerkliğini, hayatı eleştirebilme ve olumsuzlayabilme dinamiklerini elinden almakta, aynı zamanda modern döneme özgü yüksek sanat kategorisine son vermektedir. Bu sürecin, sanatsal üretim sürecinde, popüler kültüre dayanılarak tersine çevrilmesi yönünde Andy Warhol örneğinde görüldüğü gibi girişimler de söz konusu olmuştur. Diğer bir ifade ile sanatın varlık alanı artık yüksek kültür - yoz beğeni arasında değil, ama Kültür Endüstrisi (Adorno) ile buna direnen popüler kültürel pratikler arasında yer alacaktır. Bu noktada özellikle görsel sanatlar ve katılımın “daha demokratik” olduğu video, internet gibi ortamlar önem teşkil edecektir. Bu yaklaşım, kuşkusuz Benjamin’in sanata yaklaşımı ile yakından ilişkilidir, ancak basitçe video sanatı öncesi formlardan devralınarak bu ortama ve daha da ötesi bilgisayar, internet ortamına uyarlanamaz. Bundan dolayı imgenin de bir tarihselleştirilmesinin yapılması gerekmektedir.

Benjamin’in sanata yaklaşımı düşünüldüğünde 'sanatın tarihsel gelişiminin en kritik noktasını Rönesans değil, sanatın mekanik yolla çoğaltılabilirliği' oluşturur. Bu bağlamda artık herhangi bir yapıt karşısında bireyin derin bir düşünce ile düşünebilmesi söz konusu değildir. Artık sanat yapıtının alımlanması kitleselleşmiştir. Bu Benjamin’e göre ileri ve demokratikleşme yönünde atılmış bir adımdır. Yeniden çoğaltım teknikleri sayesinde artık sanat yapıtına biricikliğini, ulaşılmazlığını, yakınlaştıkça duyulan onun uzaklığını veren aura ortadan kaybolmuştur. Benjamin’in yaklaşımının eleştirilmesi gereken önemli noktaları olmasına karşın çok önemli açılımlarda sağlar. Artık kesin bir biçimde görsel imge, fotoğraf öncesi bağlam içerisinde düşünülememektedir.

“Ancak kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler ile sanat arasındaki ilişki farklı bir bağlam içerisinde yer alır. Kitle iletişim araçlarının gelişiminin tüm bir gündelik hayatı kuşatması, toplumsal yaşamdan siyasal alana, estetik deneyime kadar her yönde artan belirleyici etkisi göz önüne alınacak olursa bunun estetik imge üretiminde ve onun algılanma biçiminde köklü değişikliklere yol açacağı da ortadadır. Bu durum, belki de, fotoğrafın ortaya çıkışı ve etkilerinden daha önemli ve geniş bir bağlamda ele alınmalıdır. Fakat öncelikle fotoğrafın yeniden üretime getirmiş olduğu açılımın tarihsel sürecinden bahsetmek, konunun ana hatlarını belirleme konusunda yardımcı

olacaktır. Ortaçağda Arap bilginleri tarafından bilinen ‘camera obscura’ aracılığıyla nesnenin görüntüsü yüzey üzerine siluet olarak elde edilmiştir. Mercek sistemi ve ışığa karşı duyarlı malzeme ile birleşen camera obscura, fotoğraf makinesi olarak ilk ürünüyle yani ilk fotoğrafla 1826 yılında ortaya çıkmıştır. Nicephore Niepce’in çektiği ilk fotoğrafla birlikte insanoğlu, yüzey üzerine bir nesnenin resmini yapmak için yepyeni bir teknolojiyle tanışmış ve bu yeni icat, tahta baskı tekniğinden beri bilinen çoğaltım teknolojisinin yeni bir örneği olmuştur. “Teknik Görüntü” denilen kavramın ortaya çıkmasını sağlayan ilk fotoğraf 1826’da Joseph Nicéphore Niépce tarafından sekiz saatlik bir pozlamayla oluşturulmuştur.”¹⁴¹



Resim 2.1. İsimsiz(İlk Fotoğraf), Nicéphore Niépce,1826

Çizmek, boyamak, kazımak yerine fotoğrafla birlikte ilk kez optiği kullanarak ışığa karşı duyarlı yüzey, çoğaltım malzemeleri olarak kullanılmıştır. Fotoğraf bir görüntü çoğaltma teknolojisi olarak onyedinci yüzyılda ilk portre fotoğrafçıları tarafından bir silüet çıkarma aracı olarak ticarî kaygılarla çok hızlı bir şekilde yayılmıştır fakat sanat ortamına girişi şu şekilde gerçekleşmiştir; “*Fotoğrafın sanatın ortamına girmesi için August Sander ve Man Ray’i beklemesi gerekti. Onlar bu*

¹⁴¹ Tuncay Murat Atal, *Video Sanatının Tarihsel ve Toplumsal Kökenleri*, 18 Ağustos 2008.Erişim Tarihi:20 Temmuz 2013. http://videosanati.blogspot.com/2008_08_01_archive.html

çoğaltım aracına estetik kaygılarla yaklaşarak onu sanatın ortamına soktular. Fotoğrafın durgun karelerinin hareketlendirilmesiyle ortaya çıkan yeni teknolojik buluş olan film de aynı süreci yaşadı. Film, çoğaltım teknolojisi olarak sanatın ortamına Chaplin ve Eisenstein'in çalışmalarıyla girdi.”¹⁴²

İnsanoğlunun resmetmek için yüzeyi çizerek, boyayarak, kazıyarak kullanmış olduğu süreçte, tarihsel olarak yeni bir dönemin başlangıcı diye sınıflandırabileceğimiz fotoğrafla ışığa karşı duyarlı yüzeyler kullanılmaya başlanmıştır. Artık, yüzeyde resmetme geleneğinden farklı olarak nesnenin görüntüsü ışığa karşı duyarlı kartlar üzerine mercekler yardımıyla kaydedilmiştir. İlk olarak teknik anlamda üretilen daha sonra sanatsal üretim için kullanılan fotoğrafın durgun kareleri hareketlendirilmiş ve daha büyük bir yüzey olan beyaz perde kullanılarak film (sinema sanatı) fotoğraf sanatıyla aynı şekilde gerçekliği yönlendirme konusunda sanatçılara yeni olanaklar sunmuştur. Fotoğrafın bulunuşu ile özellikle tarihi kanıt olarak imgenin gücü ele alınacak olursa, Peter Burke'nin Tarihın Görgü Tanıkları adlı kitabının giriş yazısında örneklendirdiği gibi “*Altamira ya da Lascaux mağara resimlerinin tanıklığı olmasa, tarihöncesi Avrupa hakkında yazmak gerçekten çok güç olabilirdi, eski Mısır tarihi ise mezar resimlerinin tanıklığı olmasaydı, şimdikiyle kıyaslanamayacak ölçüde fakir olurdu.*”¹⁴³ Bu sadece sanat tarihini değil, aynı zamanda insanlık tarihini yeniden inceleme olanağını da beraberinde getirmektedir. Söz konusu olanaklar dâhilinde gerçekliğin incelenmesi adına görüntünün üretimi ve çoğaltılarak yayılması açısından fotoğraf ve film birbirlerine yakın zamanlarda bulunmuş, paralelliği olan tekniklerdir.

Fotoğraf makinesinde ve film kamerasında görüntü üretmekten farklı olarak nesnenin hareketli görüntüsünün, nesnenin kendisinin de içinde bulunduğu ortamın sesiyle birlikte çoğaltılarak yayılması, fotoğraf sanatı ve sinema sanatından sonra ortaya çıkan bir teknolojik gelişmedir. Televizyon diye adlandırılan bu yeni teknoloji hakkında teknik olarak söylenebilecek tanımlama şudur: ‘Televizyon’ diye karşımıza çıkan bu yeni teknolojinin görüntü üretme sistemi tamamen farklıdır. Bu teknoloji görüntünün

¹⁴² Levend Kılıç, “Elektronik Görüntü ve Video Sanatı”, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara 1999, s.208.

¹⁴³ Peter Burke, *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihın Görgü Tanıkları*, (Çeviren: Zeynep Yelçe), Kitap Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2003, s. 9.

‘elektronik’ olarak üretildiği bir teknolojidir. Bu nedenle, fotoğraf ve filmde farklı olarak ‘elektronik görüntü’ (video) diye adlandırılır.

“Elektronik görüntüde de, teknik olarak fotoğrafın optik geleneğinden hareket edilerek görüntü elde edilir. Ancak elde edilen görüntü, ışığa karşı duyarlı film yüzeyine kayıt edilmez, elektronik bir sistem içinde üretilerek kayıt edilir. Ayrıca elektronik görüntünün sergilendiği yüzey de fotoğraf kağıdı ve beyaz perdeden çok farklıdır. Bu yeni yüzeyin adı ‘ekran’dır. Elektronik görüntü ondokuzuncu ve yirminci yüzyıllardaki görsel-ışitsel araçların fotoğraf, radyo, film, gramofon, ses kayıt aracı birikimini içine alan tarihsel geçmişe sahiptir. Bir çoğaltım teknolojisi olarak bakıldığında elektronik görüntünün yeni bir teknoloji olarak üç temel yapısal özelliğinden söz etmek gerekir. Birincisi, fotoğraf ve filmde üzerinde görüntünün oluştuğu ışığa karşı duyarlı malzemenin, yani filmin yerini videoda kamera tüpleri ve video bantları almıştır. İkinci önemli yapısal özelliği ise, sergilenen görüntünün ışıktan oluşmasıdır. Videonun sergilendiği yüzeyin kendisi ışıktır. Ekran ışıktan oluşan bir yüzeydir. Üçüncüsü ise, videoda görüntü ve sesin aynı anda, birlikte kayıt edilerek, yine birlikte çoğaltılarak yayılmasıdır.”¹⁴⁴

Televizyon kitle iletişim aracı olarak 1950’lerden itibaren etkinliğini arttırmıştır. Buna paralel olarak taşınabilir video araçlarının üretilmesi ile ortaya çıkan, XX. yy sanatına yeni bir perspektif kazandıran ve “Video Sanatı” olarak nitelendirilen olgu, 1960’lardan başlayarak sanatın üretilmesinde ve tüketilmesinde yeni deneysel olanakları araştıran sanatçıların video tekniğiyle gerçekleştirdikleri çalışmalar sonucunda gündeme gelen bir sanat eğilimini temsil etmektedir. Her sanatçının kendine özgü yorumladığı video tekniği, elektronik alandaki yeni gelişmeler paralelinde (bilgisayar, dijital fotoğraf vb.) çeşitlenerek çok boyutlu bir karaktere sahip olmuştur. Video Sanatı başlığı altında değerlendirilen sanat yapıtları, bu çok boyutlu karakteri, dans, gösteri, müzik, tiyatro gibi başka sanat disiplinleriyle birlikte yorumlayarak bütünsel bir sanat açısı ortaya çıkarmaktadırlar.

1960’lı yıllarda video tekniğiyle çalışan sanatçılar televizyonu yeni bir görsel estetiğin temsilcisi olarak görmüş, çalışmalarını televizyon kanallarıyla milyonlarca izleyiciye gösterebileceklerine ve sanatı bu yolla radikal biçimde

¹⁴⁴ Kılıç, s.209.

demokratikleştirebileceklerine inanmışlardır. Fluxus akımının George Maciunas (1931-78), George Brecht (d.1926) ve müzisyen John Cage (1912-91) gibi üyeleri video tekniğinin rastlantıları belgeleyen özelliğini güncel yaşama ait üç boyutlu nesnelerle birlikte yorumlayarak anarşik bir kolaj estetiğinin altını çizmişlerdir. Videonun belgeleyici özelliğinin oluşumlar, çevresel sanat, pop sanat, minimal gibi başka çağdaş sanat akımlarıyla da kullanıldığı görülür fakat videonun belgeleyiciliğini aşarak bu tekniğin anlatım olanaklarını değişik deneylerle ortaya çıkartıp, onu başlı başına bağımsız bir yaratı alanı olarak keşfeden Nam June Paik ve Wolf Vostell (d.1932) olmuştur. Paik, 1963'ten başlayarak açtığı sergilerinde sergi mekânı içine televizyonlar yerleştirmiş, hem yerleştirme biçimiyle hem de bunlarda yayınladığı videolarındaki görüntü ve ses birleşimiyle yeni bir sanat yorumu ortaya çıkarmıştır. 1950'li yılların sonu ve 1960'lı yılların başında ortaya çıkan Fluxus ve Happening hareketleri içinde yer alan Nam June Paik ve Wolf Vostell, onları takip eden süreçte Joseph Beuys gibi sanatçılar 'Neo-Dada' adıyla deneysel konserler, aksiyon içeren sergiler gerçekleştirmişlerdir.

Böylece yaşadığımız çağa tanıklık edilmektedir. Hayatın her alanında daha açık bir duruşla, yaşam kalitesi insanî açıdan fazlalaştırılır ve yaşanan anın dirimselliği arttırılır. Sanat üretimi hangi dönemde gerçekleştirilmiş olursa olsun, sanat eseri, proje, iş adlandırmalarıyla arındırıcı ve hakikati yansıtarak farkına vardırıcı görevini gerçekleştirmektedir.¹⁴⁵

2.2.1. Hareketli Görüntünün Doğuşu 'Film'

İnsanoğlunun fotoğraftan sonra yeni buluşu olan filmin, bir sanatsal araç olması süreci de fotoğrafinkine benzetilebilir. Filmin temelini oluşturan kuram, optik oyuncaklar dizisi ile açıklanmıştır. İlk başlarda bir oyuncak olarak düşünülen filmin bulunmasının temelinde, Thomas Edison'un çalışmaları yatmaktadır. Edison'un eşzamanlı olarak çekilmiş durağan görüntüleri art arda göstererek hareketli görüntü elde ettiği izleme kutusu her ne kadar bir oyuncak olarak algılansa da, film sanatına uzanan

¹⁴⁵ Tuncay Murat Atal, *Video Sanatının Tarihsel ve Toplumsal Kökenleri*, 18 Ağustos 2008. Erişim Tarihi: 20 Temmuz 2013. http://videosanati.blogspot.com/2008_08_01_archive.html

ilk çalışmaların da temelini oluşturmuştur. Edison'un izleme kutusundaki görüntüler birer sanatsal ifadeden çok, günlük hayattan alınmış görüntülerdir.¹⁴⁶

Yüzyıllardır insanoğlunun arama duygusunu ve merak konusunu irdelemiştir. Bundan dolayı sinema olgusunun ortaya çıkması için elektrik, kamera ve fotoğrafa gereksinim görülmüştür. Yüzyıllar önce ünlü ressam ve bilgin İtalyan Leonarda da Vinci (1452-1519)'nın kuramını tanımladığı, <doğa, kimya, ışık, optik>, İtalyan Giovanni Battista Della Porta (1540-1615)'nm; 'Karanlık Kutu (Camera Obscura)' su, Alman arkeolog ve doğabilimci Athanasius Kircher (1601-1680)'in; Magia Cystera-Sihirli Fener, İngiliz fizikçi ve matematikçi İsaac Newton (1642-1727)'m; güneşin yedi rengini içeren ve hızla döndürülünce tüm renklerin beyaz olduğu, 'Newton Çarkı', 18. Yüzyılda zenginlerin portre kullandığı 'Saydam Kamera (Camera Lucida)' sayılabilir. Bu arada daha bir çok çalışma yapılmıştır. Bunlar, Fransız Niepce (1765-1833)'ın 'ilk fotoğrafı' bulması, Belçikalı Joseph Plateau (1801- 1883)'nın yaptığı bir hareketin birbirini izleyen görüntülerini üreten 'Phenakistoscope' İngiliz Muybridge (1830-1904)' ın yan yana dizilmiş 24 fotoğraf makinesiyle çektiği 24 koşan at görüntüsü, Amerikalı Thomas Alva Edison (1847-1931)'un, 'Kinetograph (1888)' adlı projeksiyon makinası ve film gösterme makinası Kinetoscope (1839)'tur.



Resim 2.2. Eadweard Muybridge , “24 Koşan At”, 1878

¹⁴⁶ Jack C. Ellis, *A History of Film*, Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs Boks, New Jersey 1979, s.23.

*“Ancak devinimli görüntü alanındaki en önemli çalışmalar arasında Louis ve Auguste Lumier Kardeşler’in çalışmaları yer almaktadır. Lumiere Kardeşler Sinematograf (Cinematographe) üzerinde çalıştılar ve Edison’un Kinetoskop’u, Paris’te 1894’de sergilenirken bu aygıtı yakından görme ve inceleme şansına sahip olmuşlardır.*¹⁴⁷*Çalışmalarını bu temel üzerinde geliştiren Louis Lumiere ise film sistemini ortaya çıkaran ilk kişidir. Lumiere’nin ilk çalışmaları olan Baby’s Breakfast, The Card Players ve The Arrival of a Train at the Station adlı kısa filmler de birer sanat eserinden çok, günlük anların birer belgeleri ve bir buluşun ticari tanıtımları olarak tanımlanabilir. Ancak, Lumiere’ in daha sonra gerçekleştirdiği Teasing the Gardener adlı kısa film ise hem film tarihindeki ilk gag olmasından, hem de ilk kez eğlendirici ritmik bir heyecan ögesi taşımasından dolayı, filmin ilk sanatsal kullanımı olarak kabul edilebilir. Bunların yanında, Lumiere’in kurduğu film fabrikası ise filmin ticari kullanımına iyi bir örnek olabilir. Özellikle Lumiere’ in, fabrikasında ürettiği filmler ve kameraları, beraberinde yetiştirdiği kameramanlarla birlikte çeşitli ülkelere göndermesi, filmin belgeci kullanımı açısından ticari bir değer taşımaktadır.*

*Bir gösteri sanatçısı olan Georges Melies’in bu teknolojiyi elde etmesi ile, filmin bir sanat ortamı olarak ilk kullanımları görülebilir. Çünkü; Melies, Lumiere’den farklı olarak filmi ilk önce kendi gösterilerini kaydetmek için kullanmış ve bu kayıt aşamasında filmin sağladığı olanaklardan yararlanmıştır. Özellikle ilk kez bir gösteri kaydeden ve kaydettiği gösteriye filimsel hileleri de ekleyen Melies, filmin bir sanat olarak kullanılması aşamasında önemli bir yapıtaşı konumundadır.”*¹⁴⁸

2.2.2. Kitlelere Ulaşım Aracı ‘Televizyon’

Uygarlık tarihinin iletişim teknolojisinin tarihi ile belirlenmekte olduğunu vurgulayan McLuhan, bunun toplumsal yapı ve ilişkilerle bağına değinmemiştir. Böyle bir düşünce Erdoğan ve Alemdar’a göre *"elektronik teknolojinin, enformasyonun ve toplumsal gücün belli çevrelerde toplandığını görmezden gelmektir. Televizyonu sadece teknolojik gelişmenin yaşamı kolaylaştıran, renklendiren ürünlerinden biri olarak görmek, insanın televizyon karşısındaki konumunu ‘mutlak egemenlik’ biçiminde*

¹⁴⁷ Nebahat Akgün Çomak, “Türk Sinemasında Ordu Merkezli Sinema Dairesinin Önemi ve Yeri Sinemanın Doğuşu ve Ülkemize Girişi”, *İletişim Dergisi*, Der Yayınları, İstanbul 1995,s.297-304.

¹⁴⁸ Aksu, s.13.

tanımlaması demektir."¹⁴⁹ Mutlu bu tanımın geçerliğini oldukça su götürür bulmaktadır. Çünkü televizyon insan yaşamının belli evrelerindeki bazı rutin (çamaşır yıkama, temizlik yapma, alacakları hesaplama gibi) sorunların çözümünü kolaylaştıran diğer teknolojik araçlara pek benzememektedir. İzleyici ile televizyon arasında zihinsel bir ilişkinin varlığı insanın televizyon karşısındaki konumunu 'elde bir' görmeyip onun yeniden tanımlanmasını gerektirir; bu yeniden tanımlama televizyonu anlama çabasıyla koşut gidecek bir sürece işaret eder. Gidip görülemeyecek uzaklıktaki yerleri görmeyi amaç edinen bir teknolojinin, daha gelişiminin ilk yüz yılını doldurmadan vardığı nokta, toplumsal sistemin yönetsel yapısına odaklanmayı kaçınılmaz kılmaktadır. Dolayısıyla televizyonun teknolojik gelişimi ve nasıl yaygınlaştığına bakmak, ideolojik boyutunu irdelemeden önce oldukça yararlı olacaktır.¹⁵⁰

İskoç asıllı John Logie Baird'in 1924 yılında ilk görüntü iletimini gerçekleştirmesinden sonra insanoğlunun yaşamı bir daha geri dönülmeyecek şekilde uzağı görmenin büyüüne teslim olmuştur. Her ne kadar dürbün de uzağı görme amacıyla ortaya olsa da, yerkürenin yuvarlaklığı ufuk çizgisinin ötesinin görülmesi önünde engel oluşturmaktaydı. Bugün oturma odalarımızın baş konuğu olan televizyonun ortaya çıkışının ve olağanüstü bir hızla yaygınlaşmasının altında yatan en önemli neden, insanların ufuk çizgisinin ötesinde yaşananları öğrenme isteğidir. Televizyon kelimesinin çeşitli dillerdeki anlamı da hep bu isteğe işaret eder niteliktedir.¹⁵¹ *"İngilizce'de tele-vision, Almanca'da fern-sehen uzak-görme kelimelerinden türetilmiştir."*¹⁵² Türkçe'de ise bu yabancı teknolojik terim olduğu gibi kabul görmüştür.

Gören makineler'den söz edilmeye çok erkenden başlanmış, R.Ed. Liesegang 1891'de, 'insandan daha iyi yapılmış' bir otomat olarak 'elektrikli televizyon' u betimlemişti. Bu aracın canlandırılmasıyla, dünya amacına ulaşmış: 'insan tanrılaşmış' olmaktaydı.

"Televizyon ekranı, teknolojisinin sınırlılığından ötürü sinema perdesinin büyük boyutlarında üretilmiyordu. İlk zamanlarda bu aygıtın kamusal alanlarda topluca

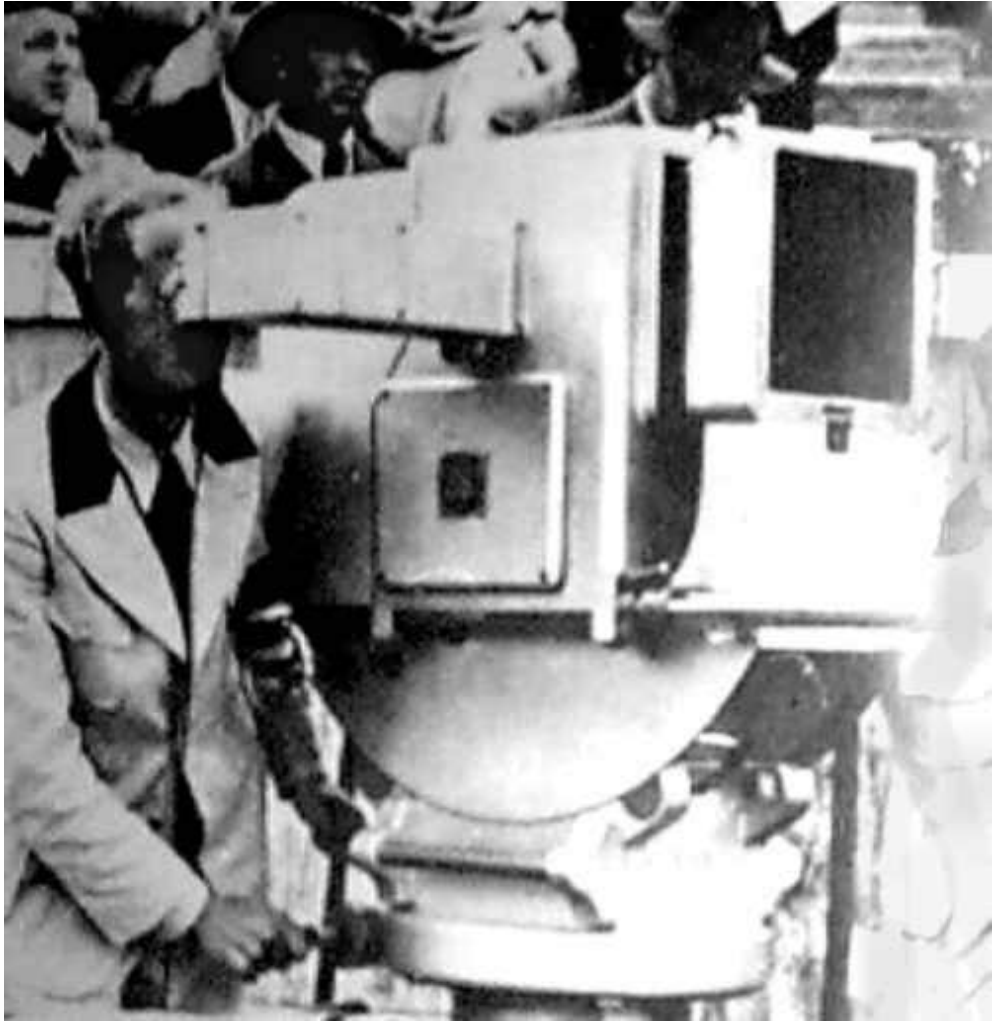
¹⁴⁹ İrfan Erdoğan, Alemdar Korkmaz, *Öteki Kuram*, Erk Yayınevi, Ankara 2005, s.156.

¹⁵⁰ Erol Mutlu, *Televizyonu Anlamak*, Ayraç Yayınevi, Ankara 2008, s.18.

¹⁵¹ Ayhan Oğuz Ünlüer, *Ekranın Öte Yüzü*, Tablet Yayınları, 2005 Konya, s.31.

¹⁵² Aysel Aziz, *Radyo ve Televizyona Giriş*, A.Ü.S.B.F Yayınları, No: 480, Ankara 1981, s.7.

izlenilebilir olduğu düşünölmüş, ancak ekranının küçüklüğü buna izin vermemiştir. Kısa zaman içinde ev içindeki özel alanında yerini alan televizyonun, kişisel ya da ailesel kullanıma daha elverişli olduğu göröldü. Televizyonun babası olarak tanınan Paul Nipkow 1884 yılında resim tarama makinası yaparak bu taranmış resmin telgraf hatlarından iletilmesini tasarlamıştır. Bugünkü televizyon kamerasının ilk halini ise ionoscope adıyla 1923 yılında Vladimir Zworykin yapmıştır. Westinghouse ve Fansworth' un katkılarıyla televizyon alıcı ve verici sistemleri 1930'larda geliştirilmiştir.



Resim 2.3. Vladimir Zworykin , “Iconoscope” ,1929

İlk televizyon yayını 1936'da BBC tarafından yapılmıştır. 1937 yılında elektro manyetik sistemler yerine elektronik taramalı sistemler standart olarak kabul edilmiştir.

II. Dünya Savaşı öncesinde ABD'de yalnızca 6 TV istasyonu yayın yapmaktadır. Savaş sırasında televizyon araştırmaları durmuştur. Radar hızlanmıştır. 1952 yılında ABD'de ilk kez siyasi parti kongrelerinin televizyondan verilmesiyle yeni bir dönem başlamıştır. Böylece televizyon önemli bir siyasi güç durumuna gelmiştir. Yine ABD'de başkanlık seçimlerinde televizyonun güçlü bir biçimde kullanılması bugünkü anlamıyla siyasal iletişimin doğuşunu getirmiştir. Televizyonun kültürel egemenliği yaygınlaşmıştır. 1963 yılında Kennedy' in öldürülmesi televizyonun haber vermedeki hızını kanıtlamıştır. 1990 yılında ise Körfez Savaşı televizyondan 'naklen' yayınlanmıştır."¹⁵³

*"Bugün en yaygın kullanılan kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon ele alınacak olursa televizyonun gücü kabul edilmesine karşın eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, bireylerin aptallaşmasına, kültürsüzleştirilmesine, köleleşmesine, seçimlerde şartlanmasına ve yeryüzünün 'Amerikalılaşmasına' neden olduğu görülmektedir".*¹⁵⁴ Televizyon özellikle, çocukların ve gençlerin çeşitli sosyal faaliyetlere ayıracağı zamanı gasp ettiği için de sıkça eleştirilmektedir.

Oysa bütün bu eleştirilere rağmen, gerek gelişmiş, gerekse gelişmekte olan ülkelerde eğlence, haber, eğitim, kültür gibi çeşitli gereksinimlerin karşılanmasında yoğun olarak kullanılan araçlardan birisi ve hatta en önemlisi televizyondur. Ülkeden ülkeye, değişen yönetim sisteminin etkisi ile televizyonun bu gereksinimlerden hangisine ağırlık vereceği belirlenmektedir. Bu sebeple özellikle televizyon, mevcut sistemin en önemli propaganda aracıdır.¹⁵⁵

2.2.3. Görüntünün Uzaklara Nakli 'Video'

Film ile hareketli görüntünün elde edilmesiyle birlikte, hareketli görüntünün elektronik ortamlarda oluşturulması ve oluşturulan bu görüntülerin uzaklara gönderilmesi çalışmalarına başlanmıştır. Sesin kaydedilebilmesi ve radyo yayınlarının olanaklı bir hale gelmesiyle birlikte, nesnelerin görüntülerinin de bir yüzey üzerinde yeniden üretilmesi için yapılan çalışmalar hız kazanmıştır.

¹⁵³ Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, Cilt:7, Milliyet Yayınları, İstanbul 1986, s.11384.

¹⁵⁴ Cerdan Coste , *İletişim ve Toplum*, (Derleyen:Jean Marie Charon), Medya Dünyası, İletişim Yayınları, İstanbul 1992, s.187.

¹⁵⁵ Aysel Aziz, *Televizyonun Yetişkin Eğitimindeki Yeri ve Önemi*, TODAİE Yayınları, Ankara 1975, s.227.

“Videonun görsel dil olarak film dilinden yaralanmasına rağmen film ile videonun teknolojik yapısı arasında ki farklılıklar vurgulanması gereken önemli bir konudur. Tarihsel olarak videonun filmi takip etmesinden dolayı, film ile elektronik görüntü arasında hatalı bir ilişki kurulmaktadır. Tarihsel olarak filmin videodan önce gelmesine rağmen, film teknolojisinin videoya temel hazırladığını söylemek doğru olmayacaktır. Bu iki teknoloji ardışık olarak değil birbirinden bağımsız olarak gelişmiştir.”¹⁵⁶

Filmin fotoğraf teknolojisinin bir uzantısı olduğu kabul edilse de video teknolojisi bunlardan oldukça farklıdır. Videoda, filmde ve fotoğrafta olduğu gibi kimyasal ve mekanik bir süreç yoktur. Videonun, elektrik sinyallerinin kablo aracılığıyla taşındığı telgraf ve telefon teknolojilerinin devamı olduğunu söylemek daha doğru bir söylemdir. Bundan dolayı filmde ve fotoğraftaki kimyasal görüntünün yerini videoda elektronik görüntü almıştır. Bugün yaygın kullanımıyla optik görüntülerin elektrik sinyallerine dönüştürülmesi olarak bilinen video, köken olarak Latince de görüyorum anlamı taşıyan bir kelimedir.¹⁵⁷

“İlk video kayıt sistemi 1928’de, John Logie Baird’in Fonodisk Buluşu’yla ortaya çıkar. Fonodisk: 25 cm’lik, 78 devirli bir plaktır ve bir çok bakımlardan o günlerde kullanılan ses kayıtlı plağın üstünde yiv ve setler (izler).olağan plaklara benzemektedir. Halinde 30 satır taranarak, bir televizyon sinyali kayıt edilebilmektedir. Ancak, 1936 yılında, 30 satır taramalı sistemler kaldırılarak, çok daha net görüntü sağlayan 405 satıra geçildiğinden fonodisk, ticari anlamda yaygınlık kazanamamıştır.

Gündeş video kayıt sistemleri, manyetik teyplerin geliştirilmesi ve olağan işitme frekansının da dışına çıkıp çok yüksek frekansları kaydede-bilen (Dolayısıyla, siyah beyaz ya da renkli TV sinyallerine uygun olan) bantların yapılması, sonuncu ve 1950 yıllarında ortaya çıktı.Bir video sinyalinin kaydında ortaya çıkan güçlük, yalnızca frekansın çok yüksek oluşundan (6 MHz’den büyük) kaynaklanmamaktadır.20 oktavlık aralıkları kapsayan frekans da sorun oluşturur. İlk video aygıtında sinyaller, bant

¹⁵⁶ John Belton, *Looking Through Video: The Psychology of Video and Film*, (Ed.: Michael Renov ve Erika Suderburg), *Resolutions: Contemporary Video Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

¹⁵⁷ Tuncay Murat Atal, *Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir 2008, s.41.

üstüne boylamasına kaydedilmekte ve kullanılan ilke, olağan ses kayıtlarındakine benzemektedir. Bunların sinyal aralığı, ancak 10 oktav düzeyinde olabiliyor ve video sinyalini geniş bant kalınlıklarına ayırıp koşut izlere kaydedebilecek bir yöntemin bulunması gerekiyordu. Ayrıca, aygıtın kaydedebileceği sinyallerin 1.5 MHz'ın üstüne çıkması zorunluydu ve bu durum bant geçiş hızının çok yüksek olmasını (6.1 m/san) gerekli kılıyordu.”¹⁵⁸

“Bir çoğaltım teknolojisi olarak bakıldığında elektronik görüntünün yeni bir teknoloji olarak üç temel yapısal özelliğinden söz etmek gerekir. Birincisi, fotoğraf ve filmde üzerinde görüntünün oluştuğu ışığa karşı duyarlı malzemenin, yani filmin yerini videoda kamera tüpleri ve video bantları almıştır. İkinci önemli yapısal özelliği ise, sergilenen görüntünün ışıktan oluşmasıdır. Videonun sergilendiği yüzeyin kendisi ışıktır. Ekran ışıktan oluşan bir yüzeydir. Üçüncüsü ise, videoda görüntü ve sesin aynı anda, birlikte kayıt edilerek, yine birlikte çoğaltılarak yayılmasıdır.”¹⁵⁹

Çağdaş sanatta bir defalık yapılan performansları ve Happening olarak bilinen etkinlikleri kaydetmek ve tekrar izlenmesini mümkün kılmak, oldukça uzaklarda, doğada yapılan Landart çalışmalarını galeri mekanlarına taşıyabilmek, gelip geçici Art Povera işlerinin belgesel olarak kalıcılığını sağlamak veya Süreç sanatının aşamalarını kaydedebilmek için video, fotoğraf ve ses kayıt cihazlarının birer belgeleme aracı olarak çok büyük önemi vardır.

Joseph Beuys'un 1974 yılında bir kerelik yaptığı 'I Like America And America Likes Me' isimli performansının video ve fotoğraf kayıtlarının günümüze kadar gelmesi çağdaş sanatın kendi pratiklerini farklı zaman ve mekanlara taşımak için geliştirdiği bir belgeleme yöntemine bir örnektir.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Videonun İcadı, 21 Kasım 2008. Erişim Tarihi: 21 Temmuz 2013.

<http://www.teknoloji.tc/1652/videonun-icadi/>

¹⁵⁹ Kılıç, s.209.

¹⁶⁰ Ferhat Özgür, *Fotoğrafın Gücü*, (Yayımlanmamış Ders Notu), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Ankara 2009.



Resim 2.4. Joseph Beuys ,“I Like America And America Likes Me”, 1974

2.2.4. Çağın İcadı ‘İnternet’

Bilgi çağının en belirgin özelliklerinden birisi, iletişim teknolojisindeki hızlı gelişmeler ve bunların günlük yaşama hızla girmesidir.¹⁶¹ Son yüzyılda iletişim teknolojileri, toplumu temelden ve süratle değiştirerek, kısa zamanda yaşamın birer parçası haline geldiler, iletişim teknolojileri artık, küreselleşen dünyada, siyasi, ekonomik ve kişisel yaşamın temel bileşenleri durumundadırlar.¹⁶² İnsanlık tarihinde, iletişim alanında, küreselleşmeyi bu ölçüde kolaylaştıran, İnternet dışında bir başka teknoloji henüz geliştirilmemiştir. Halen, yaklaşık kırkbeşbin bölgesel, ulusal yada uluslararası ağ yoluyla yine yaklaşık ikiyüz ülkeden otuz milyonun üzerinde insanı ilgilendirdiği ifade edilen ve her geçen saniye hızla büyüyen bir sistemle karşı karşıyadır, insanlık.¹⁶³

¹⁶¹ Mehmet Kesim, “İletişim Teknolojisindeki Yeni Gelişmelerden Teletext ve Viewdata' nın Uzaktan Öğretimde Kullanılması”, *Anadolu Üniversitesi Yayınları*, No:106 Anadolu Üniversitesi, Eskişehir 1985.

¹⁶² Linda Harasim , *Online Education: Perspectives on a New Environment.*, NY: Praeger, 1990, s.39.

¹⁶³ Şahin Karasar,” İnternet Ortamında Eğitim”, *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı:18,s.145-161.

*"İnternet, birçok bilgisayar sisteminin birbirine bağlı olduğu, dünya çapında yaygın olan ve sürekli büyüyen bir iletişim ağıdır."*¹⁶⁴

Altun'a göre ise *"İnternet, ortak bir dil kullanarak iletişim kuran bilgisayarların genel bir ağıdır."*¹⁶⁵

İnternetin bir başka tanımı ise, *"Binaları ve çalışanları olan gerçek bir yer değil, dünya çapında birbirine bağlantılı bilgisayarların oluşturduğu sanal bir ortamdır. Birbirine bağlı bu bilgisayarlar sayesinde insanlar birbirleriyle veri, ileti ve dosya alışverişi yapma olanağına sahiptir."*¹⁶⁶

"İnternet, netlerin neti, ağların ağı ya da tüm dünyadan, yüz binlerce bilgisayar ağının, bilgiye erişilmesi amacı ile birbirlerine bağlanmalarından oluşan bir ağ olarak tanımlanabilir".¹⁶⁷

*"İnternet, değişik bilgisayar ağlarında olan insanların, dünyanın neresinde olurlarsa olsunlar, birbirleriyle aynı ağ üzerindeymiş gibi haberleşmelerini ve bilgilerini en verimli şekilde paylaşımlarını sağlayan bir teknolojidir."*¹⁶⁸

İnsanlık tarihinin en büyük icatlarından olan İnternetin keşifinde ilk adım 1989 da atılmıştı. Aslında bilgisayarlar arası data alışverişi 1969 da yapılıyordu ancak bilginin ortak paylaşımı hayal bile edilemiyordu.1989 yılında İsviçre'de yaşayan genç bir İngiliz'in 'bilginin evrensel paylaşımı' konusunda yazdığı rapor, birden çok kişinin beyninde ampuller yanmasına neden oldu.

İnternet ilk ortaya çıktığı yıllarda yalnızca uzaktaki bir başka bilgisayarla haberleşme amacıyla geliştirilmiştir. Teknolojik gelişmelerin paralelinde internet, dosya alışverişi, elektronik mesaj alma/gönderme gibi internet hizmetlerinin yanında tartışma

¹⁶⁴ Orta Doğu Teknik Üniversitesi, *İnternet nedir? Temel Kavramlar*,22.11.2007.Erişim Tarihi 22 Temmuz 2013

.<http://www.po.metu.edu.tr/links/inf/css25/bolum1.html#1>.

¹⁶⁵ Hasan Altun, *İlköğretim Okulları 6,7 ve 8. sınıflar için Seçmeli Bilgisayar*, Kumbaskı, Ankara 2003,s.186.

¹⁶⁶ Allen, Douglas, W. Steve Johnson, *İnternet Öğrenim Kılavuzu*, (Çeviren: Dr. Cahit Akın), Alfa Yayınları, İstanbul 1998, s.2.

¹⁶⁷ Ahmet Duman, *İnternet, Öğrenme ve Eğitim Üzerine Bir Deneme*, 22.11.2007.Erişim Tarihi:22 Temmuz 2013.

<http://www.egitim.aku.edu.tr/dumana.htm>

¹⁶⁸ G. Bağcı Kılıç ve Hasan Karaaslan, *Okullarda İnternet Kullanımı: Avantajları, Dezavantajları ve Alınması Gereken Tedbirler*,1998.Erişim Tarihi:22 Temmuz 2013.

<http://egitim.aku.edu.tr/bagci1.htm>

kanalları, sanal alışveriş, reklâm, eğitim gibi hizmetlerin eklenmesi, üniversiteler ve kuruluşların da katılımı ile büyüyerek bugünkü anlamıyla kullanılan internet adını almıştır.¹⁶⁹

1989 yılında Tim Berners Lee araştırma merkezlerindeki bilgi kayıplarının asgariye indirilmesi konusunda ‘Bilgi Yönetimi Bir Öneri’ başlıklı bir rapor yazdı. Dev bir örümcek ağı gibi kurulacak sistemin, bilginin paylaşımını sınırsız hale getirebileceğini öngörüyordu. İnternet bu tarihten 20 yıl öncesinden beri ABD’de kısıtlı bilgi ağı olarak kullanılıyordu fakat sistemin World Wide Web haline gelmesi için Tim Berners Lee’nin sahip olduğu vizyona ihtiyaç vardı. Tim Berners Lee konu üzerinde iki yıl çalıştı ve 1991 de yarattığı özel bir yazılım sayesinde telefon hatlarıyla tüm araştırma merkezlerinin ulaşabileceği ilk web sitesini kurdu. Aynı yılın ağustos ayında www halka da açıldı ve ilk tartışma grupları oluşmaya başladı.¹⁷⁰

Yukarıda verilen açıklamalardan da anlaşılacağı üzere internet’in en temel işlevi, haberleşme ve iletişimidir. İnternet üzerinden dünyanın dört bir tarafıyla faks kadar hızlı, postadan daha ucuz bir şekilde iletişim kurulabilir, her konuda araştırma yapılabilir. Ayrıca bu süreç içinde gerekli görülen bilgi ve dokümanlar bilgisayarlara kaydedilebilir.

“İnterneti olanakları sayesinde kullanıcılar; yerinden hareket etmeden uçsuz bucaksız alışveriş yapabilir, müze ve sergileri gezebilir, müzik arşivlerine girebilir, farklı ülkelerden olan insanlarla her konuda yazıyla veya sesli olarak tartışabilir, ithalat-ihracat firmaları yurt dışındaki bağlantılarını en küçük zaman diliminde gerçekleştirebilir ve iletilmek istenen mesajları en düşük maliyetle günün her anında dünyanın her yerine gönderebilir. İnternet kullanıcılarının, interneti sunduğu olanakları içinde kaybolmadan, etkili bir biçimde kullanabilmeleri için interneti kullanma amaçlarını iyi belirlemeleri gerekmektedir. Böylece insanlar internette istediklerine hem daha çabuk ulaşmış hem de zamanını daha verimli kullanmış olurlar.”¹⁷¹

¹⁶⁹ Göksel Çakır, Hüseyin Önder, *Temel Bilgisayar Teknolojileri Kullanımı*, 3.Baskı , Nobel Dağıtım, Ankara 2000, s.277.

¹⁷⁰ *İnternet Tarihi*, 22 Mayıs 2004. Erişim Tarihi: 22 Temmuz 2013.

<http://www.pcnet.com.tr/forum/internet-ag-ve-guvenlik/85945-internet-tarihi.html>

¹⁷¹ İhsan Akarsu, *İnternette Yararlanma Durumları, Performans Görevlerini Proje Türlerini ve Öğretmen Davranışlarını Etkilemekte Midir?*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul 2008, s.10-11.

Toplumlar üzerinde, kimi zaman olumlu, kimi zaman da olumsuz etkileri gözlemlenen İnternetin, insanın sosyal hayatı ve kültürü üzerinde birtakım değişiklere yol açtığı görülmektedir. Dünya, İnternetle, bilgi ağırlıklı bir iletişim sisteminin içine doğru yol almakta ve bununla birlikte bilginin geniş kitlelere ulaşması İnternet sayesinde sağlanmaktadır. Etkileşimli iletişim imkanları sunarak bireylerin ‘seçim’ ve ‘özgürlük’ alanlarını genişletmekte ve dolayısıyla yayılan bilgiyle toplumsal gelişmeye olumlu bir etki yaptığı düşünülmektedir. Bununla birlikte şiddet ve tüketim amaçlı olarak egemen kurumlar tarafından İnternet’e sunulan dezenformasyonun, bireyleri belirli egemen yaşam kültürü ve düşüncelere kanallize ettiği de görülmektedir. İnternet ayrıca, kişiler arasındaki mesafe, yaş, cinsiyet, ırk, kültür gibi gerçek dünyada önemli olabilecek pek çok özelliği ortadan kaldırmaktadır. İnternetin anonim karakteri sayesinde, aynı şekilde düşünen insanların, zaman ve mekana bağılı olmaksızın kolaylıkla bir araya gelerek, sanal topluluklar oluşturması, farklı kültürlerin mensubu insanların birbirlerini tanıma fırsatı bulması, sanal ilişkilerden gerçek ilişkilere geçişlerin yaşanması ve insanların her türlü düşüncüyü daha özgür ifade edebilir hale gelmesi, sosyal hayatta başlıca gözlemlenen değişimlerdendir. Alışveriş, ticaret, hatta işe gitmeden evden çalışma, e-devlet gibi kullanımlar insanın sosyal yaşamını ve ilişkilerini birebir etkilemektedir. İnternet kullanımının ekonomik hayatı ve üretim ilişkilerini, bunun sonucu olarak sosyal hayatı değiştirdiği açıkça görülmektedir. Bilgi çağının olmazsa olmazlarından olan İnternetin bu alanda yol açacağı yeniliklerle, eğlenceden giyime, insan haklarından ulusal değerlere, çalışma kültüründen boş zaman kavramına, mektup nostaljisinden e-mail haberleşmesine, bilimsel çalışmadan gazete okumaya kadar yaşamın tüm alanlarında kültürel değişim yaşanmaktadır.¹⁷²

2.3. VIDEO SANATININ ENSTALASYONLA ETKİLEŞİMİ

Sanat eseri ya da sanatsal etkinliğin, anlamlandırılma süreci; o etkinliğin henüz tasarı olarak temellerinin atılması ile başlar. Başlamış bir edimin, bittiği düşünülebilir böyle bir cümlemin ardından. Fakat gerek video sanatı için gerekse enstalasyon için

¹⁷² Birkan Sarıfakıoğlu, “İnternetin Toplumsal Etkileri”, *Elektrik Mühendisliği Dergisi*, Sayı :431, Ağustos 2007, s.54.

bunu söylemek mümkün değildir. Hatta konunun biraz dışına taşılacak olursa, yazılı herhangi bir metnin dahi bir son anlamı yoktur, dolayısı ile sonu da yoktur.

Sanatsal etkinliğin amacı nedir? İzleyicinin ya da diğer bir deyişle alımlayıcının üzerinde bir değişiklik yaratmak mıdır? Bir anlam yaratmak mıdır? Bir sav ortaya koymak mıdır? Yalnızca sanatçının rahatlaması mıdır sanat etkinliği? Aslına bakılacak olursa, tanımlamaya başlandığı anda, keskin sınırlar bulunduğu anda, kendi içerisinde özgür ya da devingen olması gereken sanat eylemi, hapsedilmiş olmaktadır. Bu sebeple sanat ediminin, sanat eserinin tanımını yapmak, hem güç hem de kendi içerisinde çelişkiler ve paradokslar yaratacak kadar tezattır.

Bir sanat etkinliği değerlendirilirken de bu kıstaslar göz önünde bulundurulmalıdır. Nihai bir anlam olamayacağına göre, nihai bir değerlendirme de yapılamayacaktır. Lakin yine de değerlendirmenin çeşitli aşamaları ve unsurları bulunmaktadır. Bunlar; zaman- mekan ve izleyici şeklinde sınıflandırılabilir gibi, herhangi bir sınıflandırmaya girilmeden de sanat eserinin varlığı ile ilgili çözümlemeler yapılabilir. Yine de zaman-mekan-izleyici açısından ele alınacak olursa, zaman kavramının değişkenliğinden söz edilerek konuya giriş yapılabilir. Bir sanat etkinliği ya da sanat eseri, olduğu yerde durmakla, durağan sayılamayacaktır öncelikle. Çünkü eserin üzerinde, akıp giden zaman ve zamanın ellerine teslim edilmiş bir yapıt söz konusudur. Bu sebeple sanat eseri, zaman değişimine göre anlam değişimleri yaşayabilir ki bu da çok doğaldır. Uzun süreli yapılabilecek gözlemlerle anlaşılabilecek bu örnek, burada daha kısa zaman dilimleri içerisinde anlatılmaya çalışılacaktır.

Bir enstalasyonun izleyiciye sunulması için düzenlenmiş bir mekan olduğu varsayıldığında, bu mekanı dolaşan ve enstalasyona dahil olan alımlayıcıların algısı, geçen zamana göre değişebilmektedir. Enstalasyonla karşı karşıya geldiği dakikadan itibaren izleyici için de, sanat eseri için de zaman akmaya devam etmektedir. Dolayısı ile, en basit örnekle, ışığın bile değişimi, algıların biçimlenmesinde rol oynayacaktır.

“Mekan için de değişim söz konusudur. Bir eserin sergilendiği mekanla kurduğu ilişki yadsınamaz. Bir resimden söz edilecek olunursa, bu resmin hangi renk duvarda asılı olduğu bile algıyı etkilemektedir. Yanyana geldiği diğer varlıklarla, anlam biçimlenmeye devam eder. İzleyicinin durup da izlediği yer-yön dahi, anlamın değişken

*olabileceğine bir örnektir. Bir enstalasyonda hem yerleştirmenin yapıldığı mekan, anlam bakımından önemlidir, hem de yerleştirme sonrasında ortaya çıkan yeni mekan yeni anlamlar yaratır. Video enstalasyonlarda bir üçüncü ayak olarak monitör ya da video görüntüsünü yansıtmak için kullanılan diğer araçlar da belirmektedir. Mekan, izleyici ve de monitör üçlüsü, anlam yaratmada birbirlerinden bağımsız çalışarak ortak bir eylem gerçekleştirmektedir. Özellikle yerleştirmelerde, daha yakın örnek olarak da heykelde; görülen ve dokunulan yani hissedilen boyuta, monitör sayesinde, görülen ama dokunulamayan bir başka boyut daha katılmıştır. İzleyici, ekran karşısında, ekran yapısı da göz ardı edilmeden bir başka etkinin daha altında kalmak durumundadır. İşte bu, monitörün sağladığı görülüp de dokunulamayan ama yine de içinde olunan bir etkileşimdir”.*¹⁷³

1960’ların ‘happening’ lerinden ‘living theatre’a, ‘eylem resmi’nden ‘gövdesel sanat’a, ‘Fluxus aksiyonları’ndan yüksek görsel-işitsel teknolojinin kullanıldığı ve kimi zaman sanal gerçeklik ortamında gerçekleşen performanslara kadar birçok farklı tarzı belirtmek için, her ne kadar yetersiz kalsa da, giderek bu tarzlar arasında zaten belirsiz olan sınırların geçirgenleşmeye başladığı göz önünde tutulursa, gerektiğinde farklılıkları vurgulamak koşuluyla genellikle tercih edilen ‘performans’ terimini kullanmak uygun olur. Sanatın çeşitli türleri arasında çok-boyutlu ilişkiler kurarak yeni bir ifade tarzı, giderek farklı bir dil oluşturmaya yönelik, daha doğrusu bu dilin akışkan imkanlarını sürekli bir deneyimin konusu haline getiren ‘performans sanatı’, inter-medial (disiplinlerarası) karakteriyle, aralarında gidip gelerek ince bir ağla birbirine bağladığı, video ve fotoğrafı da kapsayan plastik sanatların, müziğin, dansın, tiyatronun kendilerine özgü dillerine de dönüştürücü etkilerde bulunmayı sürdürüyor. Nesne enstalasyonunun, videonun, müzikal öğelerin, metnin, dansın ya da gövdesel ifadenin bir arada yoğun ilişkilere girdiği performanslar, bir plastik sanat sergisinin mi, bir tiyatro oyununun mu, bir konser ya da dans gösterisinin mi gerçekleştiği sorusunu anlamsız kılıyor. Canlı bir performansın bazı teknik müdahalelere uğramış video kaydı anlık bir olayı farklı bir mekan-zaman boyutunda plastikleştirerek bir sergi mekanında gerçekleştirilen enstalasyonlardan oluşan bir düzenlemenin (agencement) parçası

¹⁷³ Öçalan, s.29-30.

olabiliyor. Bu düzenleme söz, müzik ve dansla kurulan bir performansın “sahne”sini oluşturabiliyor.¹⁷⁴

1960'larda bir çevre olarak sanat eseri fikri, izleyicinin sadece bakmakla kalmayıp dünya da yaşadığı gibi sanat eserinin içinde yaşaması, hatta zaman zaman onun bir parçası olması beklentisini getirdi. Bu konudaki önemli kişilerden biri Robert Smithson' dır. Yer (daha büyük bir mekân içinde belirli bir yer) ve yer olmayan (bu yerin galeride fotoğraf, harita, çeşitli malzeme ve dokümanlarla tekrardan sunumu) arasında bir ayırım yapmıştır. Günümüz enstalasyonlarında günlük ve doğal malzemelerin yanı sıra video, ses, performans, bilgisayarlar ve Internet gibi yeni mecralar da kullanılmaktadır. Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak çıkan yerleştirme sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş, 20. yüzyıl sonlarında baskın sanat türü olmuş ve hala da bu özelliğini korumaktadır.

2.4. ÖNCÜ VIDEO SANATÇILARI

Teknolojik gelişmelerin durdurulamaz ölçüde hızlandığı XX. yy'ın sanatı olan video sanatının temellerinin XVIII. yy'da Kinetoskopun icadıyla ardından Auguste ve Louis Lumiere kardeşlerin sinematografi adlı aygıtı geliştirmesiyle birlikte atıldığını söyleyebiliriz, yani sinemanın gelişimin video sanatı üzerindeki etkisi göz ardı edilemez. Sinemanın toplumsal yaşama sızması ve insanların hayatında başköşeye oturmasıyla birlikte telegörsellik de önceleri kısmen olsa da şimdilerde çoğunlukla sanatla işbirliği yapar hale gelmiştir. Bu işbirliği seri üretimin artması ve buna bağlı olarak video üretmek için gerekli araçlara herkesin rahatlıkla ulaşabildiği günümüz teknoloji ve internet çağında doruk noktasına ulaşmıştır. Öyle ki videoyu üretmek için gereken araç gerece ulaşmanın yanı sıra, videoyu insanlarla paylaşmanın fazlasıyla kolaylaştığı günümüzde videolar yaratıcılığını yeni teknolojilerle harmanlamaktan kaçınmayan sanatçılar için önemli sanatsal imkânlar sunmaktadır.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Özgür Uçkan, “Silinen Sınırlar Karışan Diller”, *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, Haziran 1996 sayısı. Erişim Tarihi: 23 Temmuz 2013. <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22212/silinen-sinirlar-karisan-diller-inter-media-performans-sanatinin-dunu-bugunu-deneyimler>

¹⁷⁵ Demet Ergin, “Video Sanatı: Görüntünün Ötesinde, Gerçeğin Peşinde”, *Martı Dergisi*, 11 Mart 2011.

Video sanatının başlangıcı olarak, 1965 yılında Kore asıllı Amerikalı Sanatçı Nam June Paik' in piyasaya sunulan taşınabilir ilk video kayıt cihazı Sony Portapak model kamerayı satın alıp, yaptığı ilk çekimi New York'ta bir mekanda sunması gösterilmektedir. Video sanatı için bir milat bağlamında, bu olay 'tanımlama ve tarihselleştirme' açısından uygun görülmektedir. Belirttiğim gibi, video sanatının öncesinde, televizyon [estetigi] temelli bir üretim ortaya çıkmıştır. Bu süreç, video uygulamalarına uzanan yolu oluşturan parametrelerden birisidir. 1959 yılından itibaren Alman sanatçı Wolf Vostell "de/collage" olarak adlandırdığı çalışmalarında, çalışır durumdaki televizyon setlerini kullanırken, aynı yıl içinde Nam June Paik mıknaş kullanarak, yayın akışındaki görüntüleri bozduğu televizyonlar ile deneysel çalışmalara başlamıştır. Sanatçıların bu yaklaşımları sanatta bir yeniliği başlatmıştır. Ayrıca her iki sanatçı da 1962 yılında ilk festivalini gerçekleştiren 1960 sonrası sanat hareketlerinden Fluxus akımı içerisinde yer almışlardır.

Videonun hem kendisinin bağımsız bir ifade biçimi olarak hem de diğer uygulamaların içinde bir unsur olarak kullanımı bu tarihlerden sonra giderek yaygınlaşmıştır. 1969 yılında New York Howard Wise Galerisi, 'TV as a Creative Medium' isimli sergiyi açmıştır. Bu ilk olarak tamamen video işlerine adanan sergi olmuştur. Kavramsal Sanat ve videonun ilişkisi de çoğu sanatçı için kullanışlı görülmüş, Bruce Nauman ve William Wegman bu anlayışta ürünler vermiştir. Yine video kullanan sanatçılar arasında Terry Fox ve Joan Jonas da bulunmaktadır.

"Avrupa ölçeğinde video sanatının gelişimi içerisinde, 'TV Gallery' bağlamını geliştiren Gerry Schum ve İngiliz sanatçı David Hall sayılmaktadır. Bu süreçlerde ayrıca, kavramsal sanat ve video ilişkisinin, düşünce/sanat birliğini kullanarak, kurgulanmış ya da koşullu görüntüsel üretimlerden ziyade, 1970'lerle birlikte kapalı devre çalışan, birden fazla monitör temelli yerleştirmeleri arttırdığı da görülmeye başlanmıştır. Dan Graham bu temelde çalışan sanatçılar arasındadır. Kavramsal Sanat bağlamında 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. 1970'lerin sonunda Bill Viola, Kit Fitzgerald ve John Sarborn 1980'ler ve sonrasını etkileyen, imge ve ses montajında

yeni teknikler önermeye başlamıştır. 1980'lerde video sanatının yükselişi ABD ve Avrupa'da 'video kültürünün' oluşması ile devam etmiştir. 1990'larda ise uluslararası sergilerde ve bienallerde video yerleştirmeler sıklıkla yer almaya başlamış, aynı zamanda galeri ve müzelerde sergi programlarına girmeye başlamıştır. Video sanatı bugün geline nokta, elektronik iletişim ağının bir parçası olarak, 'media art' başlığı altında değerlendirilmektedir. Oluşturduğu bağımsız alanı ve geliştirdiği yenilikler, dijital çağ teknolojisi tarafından kapsanmıştır. Videonun sanat dünyasında 'yasallaşmasının' göstergelerinden birisi de prestijli sanat ödüllerinden Turner Prize'ın 1996 yılında video sanatçısı Douglas Gordon'a verilmesidir. Gordon ödülü, '24 Hour Psycho' adlı çalışması ile kazanmıştır".¹⁷⁶

2.4.1. Name June Paik

1932 yılında Kore'nin Seul şehrinde doğan Nam June Paik, ailesi ile beraber 1950 yılında Kore Savaşı nedeniyle önce Hong Kong'a ardından Japonya'ya göç etmiştir. 1953-56 yılları arasında Tokyo Üniversitesi'nde Felsefe ve Sanat Tarihi, Müzik Tarihi eğitimi yapmıştır. Arnold Schönberg üzerine Doktora Tezi hazırlamıştır.¹⁷⁷ Daha sonra avangart müzik ve performans üzerine olan eğilimleri nedeni ile Federal Almanya'ya yerleşen Paik, Münih Üniversitesi'nde müzik tarihi eğitimine başlamıştır. Bu arada diziseli (serialist) müziğin öncülerinden Karlheinz Stockhausen ile tanışan Paik, Freiburg Konservatuarında kompozisyon eğitimine devam etmiştir. Paik'in 1958 yılında Darmstadt'taki Yeni Müzik Yaz Okulu'nda eğitim görürken Amerikalı deneysel müzisyen-kompozitör John Cage ile tanışması ve etkilenmesi, John Cage'in sadece Amerika Birleşik Devletleri'nde Fluxus, Oluşumlar gibi sanat hareketlerinin oluşumunda değil, bu bağlamda kompozisyon ve performans üzerine düşüncelerinin sınır ötesine geçerek Avrupa'daki hareketlerde de etkili olduğunu göstermektedir. Paik, Cage'in Zen Budizm, buluntu nesneleri (found objects), performansın ilkeleri ile olan

¹⁷⁶ Fırat Arapoğlu, *Video'nun Radikal Dili (Videoist'in ve Depo'nun Konferans Salonundaki Konuşma Metni)*, 25 Haziran 2010. Erişim Tarihi: 26 Temmuz 2013.

<http://firatarapoglu.blogspot.com/2010/06/videonun-radikal-dili.html>

¹⁷⁷ Muammer Bozkurt, *Video Sanatı Enstalasyon/Film/Performans*, Bileşim Yayınevi, İstanbul 2005, s.360.

ilgisinden ve geleneksel müzik enstrümanlarını farklı bir biçimde değerlendirme yöntemlerinden etkilenmiştir.¹⁷⁸

Almanya’da sanat eğitimi almış eski bir elektronik müzik öğrencisi olan Paik, video alanında yabancı değildi; daha önce Köln’de elektronik müzik stüdyolarında çalışmış ve elektronik cihazların yapısını öğrenmiş bir uzmandı. 1959 yılından beri de televizyon ve elektronik görüntünün estetik sorunları üzerine kuramsal araştırmalar yapmıştır. Paik, Almanya’da elektrik mühendisi arkadaşıyla birlikte hurdalıktan topladığı 13 adet siyah-beyaz monitörü onardı ve video sanatının ilk enstalasyonu denilebilecek Mart 1963’te ‘Exposition of Electronic Television’ çalışmasını Almanya’nın Wuppertal kenti Galerî Parnass’ta gerçekleştirdi. Galerî Parnass daha sonraki yıllarda video sanatının merkezlerinden biri oldu. Parnass video sanatının gelişim sürecinde isimlerine sık sık rastlayacağımız önemli sanatçıların etkinliklerine sahne oldu; daha da önemlisi, Video Sanatı’nı başlatan sanatçı olarak tanınmıştır.¹⁷⁹



Resim 2.5. Nam June Paik, “Exposition of Music – Electronic Television”, 1963.

¹⁷⁸ Julian Petley, *Hi-Tech Visions, New Statesman & Society (Devlet Adamı & Toplum)*, 1988, s.37.

¹⁷⁹ Bozkurt, s.177.

“Paik, televizyonu bozmuş, kirletmiş, fetiş haline dönüştürmüş, onu iki katına çıkarmış, içini pislikle doldurarak simgesel olarak dışkı boşaltmış, Buda biçiminde, sonsuz akla olan yakınlığını ortaya koyarak, televizyonun zaman sınırlılığını ve görüşsüzlüğünü kendisiyle yüzleştirmiş, içine büyüyen bitkiler koyarak doğal zamanı ortaya koymuş ve aygıtın mimarlıkla, iç dekorasyonla olan yakınlığını ise televizyonu bir mobilyaya dönüştürerek ve son olarak da sinyali renkli ve müzikal bir görüntüye çevirerek göstermiştir.”¹⁸⁰

Bu süreçte ayrıca, elektronik müzik uygulamalarına başlayan Paik, 1958 – 1963 yılları arasında Köln’de bulunan WDR elektronik müzik stüdyosunda programlar gerçekleştirmiştir. 1962 yılında Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik (Uluslararası Fluxus En Yeni Müzik Festivali) festivaline katılan Paik, böylece Fluxus grubu ile beraber çalışmaya başlamıştır. 1963–1964 yılları arasında Japonya’ya giden Paik, burada Shuya Abe ile beraber elektromanyetikler ve renkli televizyon üzerine denemelere girişmiş, ayrıca New York’a giderek burada daha sonra çeşitli performansları beraber gerçekleştireceği avangart çellist Charlotte Moorman ile çalışmaya başlamıştır. 1965 yılında New York’ta Galeri Bonino’da bir sergi açan Paik’in 1965 yılında Sony firmasının piyasaya sunduğu ilk taşınabilir video kayıt cihazı Portapak modelini satın alması, daha önce de belirtildiği gibi video sanatının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. 1966–1969 yılları arasında mıknaatılar ile görüntülerini deforme ettiği televizyon kayıtlarına dair işler yapmış ve çoklu-monitör (multi-monitor) yerleştirmelerine başlamıştır.¹⁸¹

“Sergi, sanatçının, seyirciden hangi seviyede katılım beklediğine göre, yapıtların doğasına, önerilen ya da temsil edilen toplumsallaşma modellerine göre değişen özgün bir ‘mübadele alanı’ yaratacaktır. Bu ‘mübadele alanı’nı ise, estetik kısıtlara göre yargılamalıyız, yani formunun tutarlılığını, ardından bize önerdiği ‘dünyanın’, yansıttığı insani ilişkilerin görüntüsünü analiz ederek. Bu toplumsal aralıkta, sanatçı, sergilediği simgesel modellerin sorumluluğunu üstlenmek zorundadır: Bütün tasvirler (ama çağdaş sanat, tasvir etmekten çok örnekler, toplumsal dokudan ilham almaktan ziyade onun içine girer), toplumun içinde oldukları yerden başka bir

¹⁸⁰ Martha Rosler, “Video: Shedding the Utopian Moment”, (Ed.: Dough Hall and Sally Jo Fifer), Illuminating Video An Essential Guide to Video Art, Aperture Foundation, New Jersey 1990, s. 45.

¹⁸¹ Rıfat Şahiner, “Paik’in Elektronik Tuvalleri”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Sayı:46, 2000, s.46-55.

yere aktarılabilecek değerlere işaret eder. Temelinde ticaretin bulunduğu bir insan etkinliği olarak sanat, bir etğin hem nesnesi hem de öznesidir: Ve ötekilerin tersine, kendini bu ticarete sergilemekten başka bir işlevinin olmaması, bu durumu pekiştirir. Sanat bir karşılaşma halidir. ”¹⁸²



Resim 2.6. Nam June Paik , “Tv Çello”, 1971

4 Ekim 1965 tarihinde New York’ta elektronik eşya satan mağazanın vitrininde Sony marka ilk video kameralardan biri sergilenir. Nam June Paik, bu mağazadan Sony’nin ürettiği taşınabilir ilk video kamerayı alan kişilerdendi. Bu olay video sanatının miladı olarak görülmektedir Japonya’da müzik besteleri üzerine eğitim almış olan Paik, monitörde görünen video görüntüsünü bozmanın yollarını bulmuştu.

¹⁸²Bourriaud, s.27.

Sanatçının, avangard müzisyen Charlotte Moorman'm kullanması için hazırladığı 'Concerto for Tv ' adlı eseri buna örnektir. Sanatçı, 'Gerilla Televizyonu ' adı verilen, televizyonun Batı kültüründeki baskın rolünü irdeleyen, açıkça siyasî ve polemikçi yapıtlar üretmiştir. Sanatçı, aynı zamanda monitör setlerini mekân düzenlemeye dayalı sanat çalışmalarının öğeleri olarak kullanmıştır. Paik, tv monitörlerini üst üste dizerek insan figürü formunda video heykeller üretmiş, bu yapıtların günlük aktivitelerin sürdüğü süpermarketlere, araba mezarlıklarına, tropik bahçelere, toprak altına... vb. yerleştirmiştir. Paik, bazı çalışmalarında, gerçek/görüntü ayranım altüst eden 'Muma Bakan Buda' adlı yapıtmda olduğu gibi, Buda ya da bir düşünür heykelini video ekranının önüne oturtur ve ekrandaki görüntüyü ki bu bazen aynı heykelin canlı görüntüsüdür, heykelin kendisine izlettirir.¹⁸³

"Paik'te görülen post-pop duyarlılığı, gerçek- zaman kavramı bağlamındaki atağının da bir uzantısıdır. 1967' de gerçekleştirdiği 'Variations on George Ball on Meet The Pres' (George Ball'ın Basınla Tartışması Üzerine Çeşitlemeler), Johnson'ın ABD başkanı olduğu dönemin kayıtlarıdır. Bu, dönemin dışişleri bakanı olan Ball'ın başlangıçta gerçek zamanlı olarak akan görüntülerini ve daha sonra, Paik'in, bant makaralarını elleriyle hareket ettirmesi sonucu ortaya çıkan boşluklarını içeren bir kayıttır. Bu çalışma, ondan bir yıl önce gerçekleştirdiği 'Variations on Johnny Carson Versus Charlotte Moorman' (Charlotte Moorman Johnny Carson'a Karşı Üzerine Çeşitlemeler) ile manyetik bozulmalar arsında bir geçiş sağlamıştır. Burada, Charlotte Moorman, John Cage'in Johnny Carson için yaptığı bir parçayı, görüntüde olmaksızın yorumlamıştır. Paik, kablounun altını ince bir çizgi halinde silen hareketli bir başka kabloyu bant boyunca yerleştirmiştir. Sonuçta, Carson-Moorman etkileşimi anlık silinmelerle kesilmiştir".¹⁸⁴

1970'de Paik ve Shuya Abe, işbirliği içinde, kendi ihtiyaçları için ekipman geliştirmişlerdir. 'Paik-Abe Video Synthesizer' (Paik-Abe Video Sentezleyici) olarak tanınan bu aygıt, sanatçıya yeniden tarama, biçim bozma, renklendirme gibi yollarla canlı ve kaydedilmiş kaynaklardan video görüntüsü üretme imkânı tanımıştır. Paik, var olanın üzerinde oynamanın, kaydetmekten daha zor olduğunu düşünmüştür. Paik'in

¹⁸³ Mark Mazower, *Karanlık Kıta*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, I. Baskı İstanbul 2003, s.427.

¹⁸⁴ Ross, s.6.

İlgisi, bu yeni teknolojinin araştırılması üzerine değil, iletişim üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçının çalışmasının odağı, televizyon ve iletişimin dünya çapında yarattığı kültürdür. Rock müziği, reklamlar, gösteriler, Asya dansları, Hint ritüellerini onun için önemli olan ve sevdiği birçok konuyu içermektedir. Cage'nin sessiz konuşması ve Charlette Moorman'ın vücudunu enstrüman gibi kullanması da bunların arasındadır.¹⁸⁵



Resim 2.7. Nam June Paik , “The Moon in The Oldest”, 1965.

1969’da ikili Moorman’ın göğüslerinin üstünde iki TV ekranı olan bir sütyen giydiği Canlı Heykel İçin TV Sütyen performansını gerçekleştirmiştir. Paik bu dönem boyunca müziği sanat ve edebiyatla yarışacak noktaya getirmeyi ve cinselliği kabuledilebilir bir konu yapmayı amaçlamıştır. Paik Fluxus yapıtlarından birinde icracıdan canlı bir sperm balının dölyolunun içine tırmanmasını istemiştir.

¹⁸⁵Bozkurt, s.184.



Resim 2.8. Nam June Paik, “Tv Sütyen”, 1969

Paik 1974’te “süper otoban” terimini haberleşmeye uyarlayarak kullanmıştır ve bu da Paik’in “Haberleşme Süperotobanı”nın (*Information Superhighway*) yaratıcısı olduğu düşüncesinin doğmasına neden olmuştur. Gerçekten de Paik 1974’te Rockefeller Foundation’a sunduğu “Endüstri Sonrası Toplum için Medya Planlaması: XXI. yy’a sadece 26 yıl kaldı” başlıklı teklifinde terimi biraz değiştirerek ‘elektronik süper otoban’ olarak kullanmıştır:

“Yeni elektronik süper otobanların inşa edilmesi gelecekte daha da büyük bir yatırım olacak. New York’u Los Angeles’a güçlü iletişim menziline sahip ağların yanı sıra karasal uydularla, frekans yönlendiricilerle, demetlenmiş eş eksenli kablolarla ve fiber optik lazer ışınlarıyla bağladığımızı düşünelim. Maliyet hemen hemen Ay’a araç indirmekle aynı olacaktır ama tek bir farkla: Yan ürünlerin getireceği kâr çok daha büyük olacaktır.”



Resim 2.9. Nam June Paik, “Information Superhighway”, 1974

“1986’ tarihli Something Pacific başlıklı bir başka çalışmada oturan bir Buda heykeli kapalı devre bir televizyonda kendi görüntüsüne bakar. (Bu çalışma Kaliforniya Üniversitesi, San Diego’deki Stuart Collection’da yer almaktadır.). Positive Egg adlı bir başka çalışmada beyaz bir yumurta siyah bir geri plan üzerinde gösterilir. Boyutları artan bir dizi video monitörde ekrandaki görüntü git gide büyür ve en sonunda yumurta soyut, tanınamayacak bir şekil alır. 1975 tarihli Video Fish’de yatay bir hat boyunca dizilmiş içinde canlı balıkların yüzdüğü akvaryumların karşısına başka balıkların görüntüsünü gösteren aynı sayıda ekrar yerleştirilmiştir.

Paik’in Smithson American Art Museum’un Lincoln Galerisi’nde sergilenen 1995 tarihli Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii başlıklı çalışması onun kültür eleştirisinin çarpıcı bir örneğidir. Bu çalışmayla Paik televizyon, hareketli görüntüler ve parlak ışıltılı şeyler saplantılı Amerikan kültürü hakkındaki kendi yorumunu sunar.”¹⁸⁶

¹⁸⁶ Nam June Paik, Kuad Galery.12 Mayıs 2012.Erişim.Tarihi:26 Temmuz 2013.
http://www.kuadgallery.com/tr/artist/nam-june-paik/



Resim 2.10. Nam June Paik, “Something Pacific”, 1986

2.4.2. Jan Svankmajer

“Jan Svankmajer 1934’de Prag’da doğdu. Prag Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi’nde sahne düzenlemesi ve Prag Gösteri Sanatları Akademisi kukla bölümünde yönetmenlik ve sahne düzenlemesi dallarında aldığı eğitim yaratıcılığının gelişmesini sağladı. FAMU’ da öğrenim görürken Avangard Sovyet tiyatro ve sinemasıyla ilgilendi. Sovyetler Birliği’nde 1956 sonrası gelişen kültürel özgürlük ortamından yararlanarak Luis Bunuel, Max Ernst, Salvador Dali, Joan Miro’nun yapıtlarını ve savaş öncesi gerçeküstücülerin yazılarını inceledi.

Sinema ve film teknolojisi eğitimi almaması aşırı derecede teknolojiye dayalı sinema sanatının, yaratıcılığını önlemesine engel oldu. “Büyülü Fener” tiyatrosunda bazı film yapımcılarıyla özel efektleri de içeren deneysel çalışmalar yaptı. İlk filmi 1964 yılında Prag’da Krátky Film Stúdyosu’nda gerçekleştirdi. Jan Svankmajer’in çok yönlü yaratıcılığı sinemanın sınırlarını aşar. Sanatçının kendine has görsel anlatım gücü 1950’lerin sonundan bu yana süregelmektedir. Kısa ve uzun metraj film çalışmaları, birçok da videosu bulunmaktadır.

Yazınsal anlatım gücü senaryo ve şiirlere, teorik çalışmaları ise hayal gücüne dayanmaktadır. Jan Svankmajer' in yaratıcı gücü, olağanüstü bir duyarlılık, etkileyici bir eleştirel zeka ve hınzır bir kara mizahtan kaynaklanmaktadır. Sinema ve diğer görsel yazınsal alanlardaki yapıtları, Çekoslovak Gerçeküstü Grubu'yla ortak çalışmalarıyla ilişkilidir."¹⁸⁷

Svankmajer'in animasyonlarında kullandığı gerçek nesnelerle olan ilişkisi ve onlara bakış açısı önemlidir. Çünkü ona göre, yıllar içinde 'başlarından geçen' olaylar, temas ettikleri kişiler, nesnelere bir hafıza vererek içlerinde hayat barındırmalarını sağlar.¹⁸⁸ Dolayısıyla, Svankmajer nesnelerin insanlardan daha 'canlı' ve kalıcı olduğuna inanır. Sinema mecrasının baskın görselliğine karşın, bize sunulan dünyayı nesneler aracılığıyla sadece görerek değil, dokunsal ve duysal algımızla deneyimletmeyi önemser. Tanıklık ettiği her şeyi içinde saklayan bir nesneyle iletişime geçmek, ona dokunarak gizli taraflarını ortaya çıkarmak, o nesneye özgürlüğünü de vermek demektir. İşte tam da bu nedenle animasyonu bir sihir olarak görür ve bu tür bir filmin amacının nesnelerin kendi adlarına konuşmasına izin vermek olduğunu söyler.

Oyuncak bebek, ekmek, çorap, taş, ayakkabı gibi gündelik hayattan pek çok nesne kullansa da, bunların bildiğimiz dünyaya ait bir gerçekliği yoktur; canlandıklarında, taşlar bisküviye, çoraplar kurtçuklara, iğne yastıkları kirpilere dönüşür. Nesneler, büründükleri bu farklı kimliklerle yerleşik algılama biçimimizi alt üst ederler, kendi hafızalarındakileri bize iletirler ve bizim hayal dünyamızdaki, bilinçdışımızdaki kimi gizli şeyleri ortaya çıkarırlar.¹⁸⁹ *"Freud, tekinsizliği, aslen bilinen ama derinlerde saklanmış, bilindiği bilinmeyenle yüzleşmeye dair bir duygulanım olarak tanımlar. Hem korkutucu derecede yabancı ve tuhaf hem de şaşırtıcı biçimde tanıdık ve içsel olana dikkat çeker.*"¹⁹⁰

Svankmajer, çalışmalarında temel olarak varoluşu ele almıştır. İnsanın birey olması, yaşamı, diğer varlıklarla kurduğu iletişim ve özellikle nesnel dünyada var

¹⁸⁷ Öçalan, s.32-33.

¹⁸⁸ Michael O'Pray, "Jan Švankmajer: A Mannerist Surrealist", Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer, der. Peter Hames (Westport , CT: Greenwood Press, 1995), s.56-57.

¹⁸⁹ Dagmar Motycka Weston, *Down to the Cellar*, The Architectural Setting as an Embodied Topography of the Imagination in Two Films of Jan Švankmajer , 2011, s.1.

¹⁹⁰ Ceren Acun, "Kusurun Tekinsiz Dünyasında Hans Bellmer ve Jan Svankmajer Üzerine Bir Deneme", *Skop Dergi*, 20 Aralık 2012.

olmayan duygulanım ve hayal dünyasının göstergelerini incelemiş, gerçeküstü bir yaklaşımla ve de kimi zaman mizah katarak çalışmalarına aktarmıştır.

Svankmajer videosu izlendiğinde ilk olarak karşı karşıya kalınan olgu, insanın kendisi olmaktadır. Açtığı kapılardan bakıldığında, onun çok fazla hayalperest olduğu düşünülebilir ilk anda. Çünkü gerçek hayat diye adlandırılan hayatın içerisinde, pek de rastlanmayacak türden tipler, yaratıklar, varlıklar göze çarpar. Bu yabancı varlıklar, yabancısı olunmayan bir dünyadan temelini aldığı bütün kavramları, izleyiciye bambaşka bir atmosferde geri sunmaktadır.

Bilindik efsanelerle uğraşır, tanınan masal kahramanlarını deforme eder. Bunu yapmasındaki amaç, başka bir yorumla, çok iyi bilindiği düşünülen o olay örgüsünün altında yatan, akla daha evvel gelmemiş şeyleri düşündürebilmektir. Kimi zaman da, o ana dek dikkat edilmemiş bir detayı yakalar, farkındalık yaratır. Öyle ki bir biftek parçasının ikiye bölünüp, iki ayrı varlık haline geldiğini, sonrasında bir aşk yaşayabileceğini, dans edebileceklerini görüp, biftek pişirirken daha dikkatli olunmaması işten bile değildir. Svankmajer'in çalışmalarından birine daha yakından bakılacak olursa onun temelini aldığı noktaları anlamak kolaylaşacaktır.

Dimensions of Dialogue adlı çalışmasında Svankmajer, diyalogun boyutlarına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu çalışmasında insanlar arasındaki iletişime, çok da iç açıcı olmayan bir pencereden bakmaktadır. İletişim kurulurken özellikle dilin etkisi üzerinde düşündüren video, diyalogun temel yapılarını irdeler. Kişilerin iletişim kurarken yapacakları en ufak dil hatasından ya da birbirlerini anlamamalarına sebep olacak bir başka sebepten dolayı, bir anda kızgınlaşabileceğini; hatta karşısındakinin varlığına etki edecek kadar tehlikeli olabileceğini göstermek istemiştir.

“Bu çaba her iki kafanın da soluksuz ve harap düşene dek, anlamsızca uğraşması ile sonlanır. Tüm bu sekanslar boyunca iletişim kurmanın, diyalog hatalarının ya da karşılıklı anlaşmanın hastalıklı yönleri gözler önüne serilir. Bir şekilde bir varlık, diğerini yok edene dek ya da bir başka şekilde zarar vererek diyalog

kurmaktadır. Üç ana duygu temelinde şekillenen videoda bu duygular; üstünlük, aşk ve öfkedir. Her biri için alt açılımlar yapılmıştır.”¹⁹¹

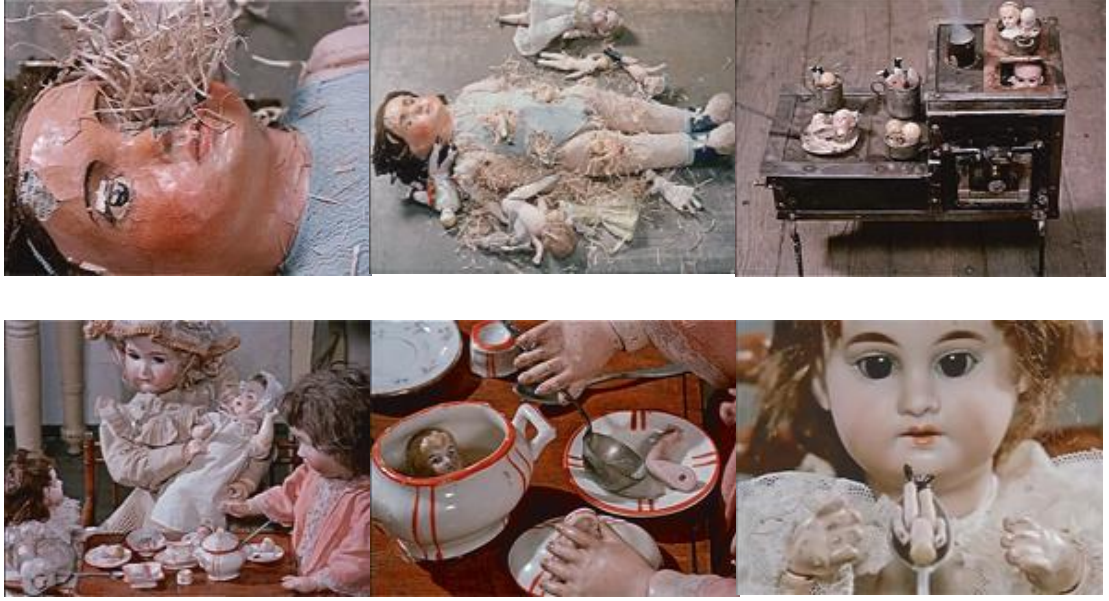


Resim 2.11. Jan Svankmajer, “Dimensions of Dialogue”, 1982

“Svankmajer’ in oyuncak bebekleri ilk önce çocukluğa özgü bir masumiyeti yansıtarak canlanırlar ama bu masumiyet hızla yok olur. Büyük bebeğin tüm vücudunu delerek içinden çıkan, ondan doğan daha küçük bebekler, sırasıyla kıyma makinesine girer, dümdüz ütülenir, sonra küçük tencerelerde parça parça edilmiş, kötürüm bırakılmış bir halde pişirilir. Üstelik büyük bebekler oturup küçük bebekleri yerler. Filmde vurgulanan vahşet yamyamlığa kadar varır.”¹⁹²

¹⁹¹ Öçalan, s.37-38.

¹⁹² Bellmer’ den aktaran, Katharine Conley, “Anamorphic Love”, Surrealism, Desire Unbound, der. Jennifer Mundy (Londra: Tate, 2001), s.109.



Resim 2.12.,2.13.,2.14.,2.15.,2.16.,2.17. Jan Svankmajer, “Bebekler”.

Eserlerinin tümünde canlandırma teknikleri ile çeşitli plastik nesnelerin (biçim değişikliğine uğramış veya gerçek), kimi zaman bunların en saçma olanlarının birleşmeleri egemen Svankmajer sık sık canlı oyuncaklarla, stilize edilmiş canlandırma nesnelerini ve kuklaları dağınık bir şekilde birleştiriyor ve daha çok tiyatro şiirselliğine ulaşıyor. Temaların ve motiflerin (saçma tuhaflıklar, düş, heyecan) ve nesnelerin anlatım yöntemleri(nesnelerin saçmalığı, biçimlerin dönüşümü), Svankmajer’ in gerçek üstücülüğünü ortaya çıkarmakta, biçim ve içeriğin absürdlüğüne gösterdiği eğilim, aslında kökleri gerçek etkilere dayanan ve somut bir mesaja dönüşen bir soyutluktur...¹⁹³

2.6.3. Shigeko Kubota

“Kubota Niigata, 1937 yılında Japonya’da doğdu. Tokyo Üniversitesi’nden heykel bölümünden mezun olduktan sonra New York Üniversitesi ve Sosyal Araştırmalar New School’ da okudu. 1964 yılında New York’a taşındı; aynı yıl içinde o Fluxus Teşkilatı Başkan Yardımcısı oldu. Eserleri Modern Sanat, New York ve Sanat, Japonya’nın Toyama Müzesi Müzesi’nin daimi koleksiyonlarda yer alıyor. Modern

¹⁹³ Svankmajer, Alternatif Yeşilçam Kültürü Sitesi, 17 Ağustos 2009. Erişim Tarihi: 27 Temmuz 2013. <http://sinematikyesilcam.com/2009/08/svankmajer-2/>

Sanat Müzesi (Projeler), New York, Documentas 6 ve 8, Kassel, Almanya; Folkwang Müzesi, Essen, Almanya Kubota video heykel, enstalasyon ve videolar Rene Block Galerisi, New York dahil olmak üzere kurumlarda uluslararası sergilerde sergilendi bunlardan bazıları Kunsthaus Zürich, Stedelijk Museum, Amsterdam;, Amerikan Sanat, New York Whitney Müzesi Kulturhuset, Stockholm, Japonya Derneği, New York; Kitchen, New York; Yeni Langton Sanat, San Francisco; Kongress Halle, Berlin çalışmalarının retrospektif 1991 Hareketli Görüntü, New York'ta American Museum of sunuldu.

1996 yılında Amerikan Sanat, New York Whitney Müzesi'nde bir kişinin gösterisi konu oldu. Residence Brown Üniversitesi ve Chicago Sanat Enstitüsü Okulu, Berlin'de Deutscher Akademischer Austauschdienst Bursu, Sanat Bursu, Sanat teşviklerine ilişkin New York Eyalet Konseyi, Guggenheim Fellowship, Rockefeller Vakfı bursu, ve NEA / Görsel Sanatlar Ulusal Bağış dahil olmak üzere birçok hibe ve ödül sahibi bir sanatçıdır.”¹⁹⁴

Maya Stendhal Galerisi öncü videoyu heykeltıraş ve multimedya sanatçısı Shigeko Kubota 6 Eylül 20 Ekim'e 2007'de çalışır Nam June Paik ile , With My Life başlıklı bir solo gösteri sunmaktan mutluluk duyar. Kubota meşru bir sanat formu olarak videonun kabulü için büyük ölçüde sorumludur. Onun erken video heykeller ve performansları 1960'ların sonunda ve 1970'lerin feminist sanat hareketi sırasında kadın sanatçı için yeni bir çığır açtı. Aynı zamanda, bu koca ve işbirlikçi Nam June Paik (1932 - 2006) ile sanatçının özel ilişkiyi vurgulamaya çalışır. otobiyografik çalışma Kubota'nın etkileyici vücutu boyunca sabit bir tema. Kişisel ruhsal ve yaratıcı yönlerini aktarmaya elektronik görüntü ile geleneksel heykeli birleştiren bir video çevresinde tasarlanan sergi Kubota'nın büyülü videosu heykelleri, peyzajları. Bu devasa kristal ayna büyümeler, dinamik metal heykeller ve rengarenk canlı organizmalar gibi titremek video ekranı projeksiyonları ile dolu bir hayal olduğunu. Kubota başka bir dünya ile bir iletişim aracı olarak heykeller açıklanır.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Felix, Zdenck, Shigeko Kubota, *Video Heykel*, Essen, Almanya 1981.

¹⁹⁵ Shigeko Kubota, *My Life With Nam June Paik*, 1996. Erişim Tarihi: 27 Temmuz 2013.

<http://artdaily.com/news/21529/Shigeko-Kubota---My-Life-With-Nam-June-Paik#.UfO6mtJM8aA>



Resim 2.18. Shigeo Kubota, “Cinsel Şifa(Sexual Healing)”,



Resim 2.19. Shigeo Kubota, “Vajina Boyama(Vagina Painting)”, 1965

“Shigeko Kubota Perpetual Fluxus Festivali sırasında Cinemateque, East 4th Street New York Temmuz 1965 tarihinde Vajina Boyama gerçekleştirilir.

Kubota; kısa etekle arkasında bir fırça bağlı ve zeminde kağıt büyük bir parçası üzerinde resimsel işaretleri yapmak için çömeldi. Bu şekilde Kubota yaratıcı deha ile erkekliğe bağlı olduğu düşünülen varsayımlara meydan okudu.”¹⁹⁶

Kubota'nın yaptığı feminist bir hareketti. Kadınların ezildiği horlandığı bir dünyada ,önemli bir sunumdu. Doğrudan erkek egemenliğine başkaldırıydı. Eylem tahmin edilebileceğinde çok daha başarılı olmuştur.

Sanatçının diğer bir çalışması ise Nehir' dir. Nehir, üç monitörü kavisli paslanmaz çelik çukur üzerinde, yüz aşağı, tavandan askıya alınır. Bir pompa ayrıca plastik aynalar içeren yalak, sudüzlemi oluşturuluyor. Sanatçının yüzen renkli bantlar monitörler üzerinde oynatılıyor. TV ekranları göz seviyesinin altında olduğundan, onu görseli sadece su, aynalar ve tank parlak yüzeyler üzerinde birden, çarpık yansımalar görülüyor. Kubota için bir metafor olarak video konusunda nehir; hem statik olmayan ve yansıtan vardır; hem doğa hem gerçekliği yansıtma sürekli akışları vardır. Birçok yönden, video ana arter başka bir yere bilgi aktarımı mümkün kılan gibi nehir yerini almıştır.¹⁹⁷

2.5. SANAT DALLARI ARASI ETKİLEŞİM VE TOPLUM

XVIII. yüzyıl, siyasi tarih, bilimsel çalışmalar ve buluşlardan insanoğlunun günlük yaşantısına kadar birçok alanda önemli değişimlerin ve gelişmelerin yaşandığı son derece hareketli bir yüzyıl olmuştur. Daha önceki dönemlerde ele alınan bilimsel çalışmalar, dönemin teknik alandaki gelişimi ile değerlendirilmiş, günümüz bilim ve sanat dünyasına etki etmiş ve önemli katkılar sağlamıştır. Fransız Devriminin etkisi tüm dünyaya yayılırken, Sanayi Devrimi ve Makine Devrimi, yeni toplumsal görüşlerin ve yapıların ortaya çıkmasına neden olmuş, büyük kitlelerin sanatsal, bilimsel ve toplumsal

¹⁹⁶ Wark Jayne, *Radikal Jestler Kuzey Amerika'da Feminizm ve Performans Sanatı* , 2006, s.46-48.

¹⁹⁷ Karl Ruhrberg, Honnef, Klaus; Fricke, Christiane; Manfred Schneckeburger, Ingo F. Walther, *20. Yüzyıl Sanat*, 2000, s.596.

olaylara ilgisi artmıştır. Uluslararası düzeyde düzenlenen konferanslar bilimsel etkinliklerin ve etkileşmenin gelişmesine katkıda bulunmuştur.¹⁹⁸

S.Coyner ise disiplin kavramını tanımlarken, “...öncelikle bir disiplinin akademik bir bölüm olmadığına, disiplinin fikirler ve bilgi türleriyle ilgili olduğuna dikkat çekmiş ve disiplini bir konu değil bilgiler topluluğu olarak açıklamıştır.”¹⁹⁹

Sanatta disiplinlerarası ilişki, çok yeni bir kavram gibi görünse de, tarihsel sürece baktığımız zaman sanat tarihi açısından bugün sanat eseri olarak nitelendirilen eserleri üreten insanların aslında birbirinden farklı alanlarla da uğraştıkları görülmektedir. İlkel toplumlarda sanatçılar, günlük kullanıma yönelik çok farklı malzemelerden eşyalar, ticari amaçlı objeler üretmelerinin yanında aynı zamanda içerisinde ‘gizli güçleri’ barındıran dinsel nitelikli figürleri, çeşitli nesneleri yaratan kişilerdi. Sanat alanında disiplinlerarası kavramı ele alındığında iki farklı yönelimle karşı karşıya kalınmaktadır. Bu yönelimlerden ilki sanat disiplinlerinin kendi aralarındaki etkileşim ve ilişki, ikincisi ise sanat olgusunun bilim alanındaki disiplinlerle olan etkileşim ve ilişkidir.

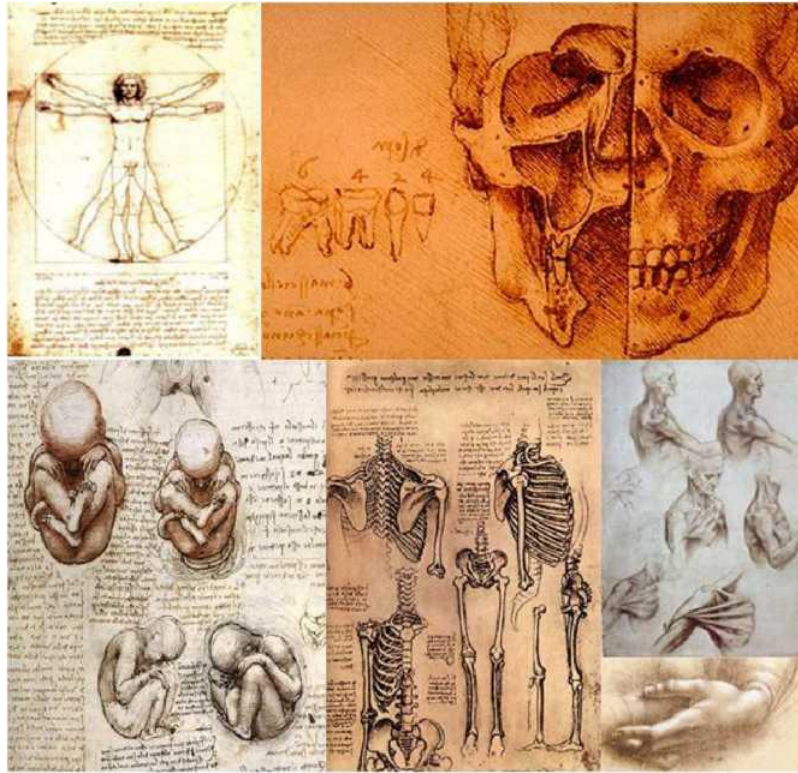
“Yirminci yüzyıl sanat anlayışında yoğun olarak yaşanan ve birçok farklı açılımlarla etkili bir şekilde devam eden sanat disiplinleri arasındaki etkileşim, tarihsel açıdan değerlendirildiğinde tarih öncesi dönemden Eski Mısır ve Yunan sanatına daha sonraları da Rönesans sanatına kadar uzanmaktadır. Seramik sanatçısının aynı zamanda ressam, bir müzisyenin aynı zaman da dansçı olduğu düşünülürse disiplinlerarası kavramını hayata geçiren ilk etkinliğin de sanat olduğunu söyleyebiliriz. Rönesans’la birlikte sanatın önemli değişimlere uğraması, sanatçıların hem sanat disiplinleri ile hem de bilimsel alanlara yönelip çalışmaları ile çok yakından ilgilidir. Rönesans sanatçısı tarihçidir, bilim adamıdır, müzisyendir, mimardır, matematikçidir. Yaşadığımız yüzyılda Leonardo da Vinci’nin üç yüzden fazla bilimin kurucusu olarak gösterilmesi bunun en güzel kanıtıdır.”²⁰⁰

¹⁹⁸ Şafak Ural, *Bilim Tarihi III*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1994, s.92.

¹⁹⁹ Belkıs Kümbetoğlu, Hande Birkalan Gedik, *Gelenekten Geleceğe Antropoloji*, Epsilon Yayınevi, İstanbul 2005, s.154

²⁰⁰ Devabil Kara, Kavalcı Füsün, *Estetik ve Sanat Dersleri*, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara 1993.

Leonardo da Vinci’ nin ressamlığının yanında aynı zamanda heykeltıraş, mimar ve mühendistir. Yaptığı makine planları, askeri araç tasarımları onun çok yönlülüğünü göstermektedir. İnsan anatomisi ile ilgili yaptığı çalışmalar tıbbın ilerlemesine katkı sağlamıştır. Rönesans sanatının önde gelen isimlerinden Michelangelo heykelleri ile ön plana çıkarken, o da aynı zamanda ressam, mimar, şair ve mühendis olarak bilinmektedir. Rönesans, sanatçıların, tıp adamlarının, filozofların ve matematikçilerin yeni keşifler için birlikte çalıştıkları önemli bir dönem olmuştur.²⁰¹



Resim 2.20. Leonardo da Vinci ,“Anatomi çizimleri”.

Düşünmeyi, araştırmayı ve yaratıcılığı temsilen, felsefe, bilim ve sanat arasındaki etkileşim, özgür ve diyalektik düşünce sistemini yaratan zincirin halkalarıdır. Sadece sanatsal başlıklar arasında değil, tüm bilimlerde disiplinlerarası diyalog eksikliği, yalnızca uzmanlık alanıyla sınırlı, evrensel düzlemde sebep-sonuç ilişkilerini kuramayan, dar bir alana sıkışmış sığ toplumlar üretmeye devam etmektedir. Bu nedenle sanatlararası etkileşimin önünü açan eşzamanlı alımlama, hem sanatsal pratik

²⁰¹ Serpil Kapar Kılıç, “Yaratmak Üzerine”, *rh+ Plastik Sanatlar Dergisi*, 20, Temmuz - Ağustos, 2005, s.66.

hem de bilgi üretimi düzeyinde olmazsa olmaz bir noktada durmaktadır. Çünkü şiiri duyumsamamış, müzik tarihini kavrayıp içselleştirememiş bir ressam eksik resim yapacak ya da resimle heykelle ilgilenmeyen bir mimar, ortaya başyapıtlar değil, yaratıcı zekadan yoksun anonim dörtgen prizmalar çıkaracaktır. Yalnızca gözleri gören ya da kulakları duyan biri ne kadar sanat yapabilirse, türdeş ve farklı disiplinlere kapalı olmanın da benzer bir naiflik ve yarım kalmışlığı beraberinde taşıması kaçınılmazdır. Bu nedenle genel sanat kültürü kapsamında disiplinlerin birbiriyle olan iletişimi, hem yaratıcı edimi tetiklemek hem de farklı deneysel sonuçlara ulaşmak açısından hayati önem taşır. Yaşam içinde sanatsal, sosyal, siyasal, düşünsel ve bilimsel alanlar nasıl bir arada akarak tarihi oluşturuyorlarsa, disiplinler de birbirinden kopuk değil, yaşamın kendi gibi eşanlı olmalıdır. Bir dönemi algılama, o döneme ait verileri tüm yönleriyle kavramaktan geçer. Dönemin siyasal ve sosyal konjüktürünü anlamadan sadece sanatına dair veriler elde ederek o dönemden içeri girilemez. Örneğin savaş koşullarının ya da yaşanan endüstriyel, siyasi devrimlerin o toplumun sanat, bilim ve düşün dünyasına nasıl yansıdığını, bir kültürel tarihe nasıl biçim verdiğini kavramadan, nesneler ve olaylar arası ilişkiler, bağlantılar kurulamaz. Zamanı kavrama, ancak böyle mümkün olabilir; üst bir görmeyi gerektirdiği için görsel düşünme de böyle başlar.

Öteden beri süregelen bir olgu olarak sanatlar arasındaki etkileşim yeni bir şey değildir; ancak günümüzdeki tema, yöntem, malzeme, içerik ve teknik geçişkenlik nedeniyle boyutları genişlemiştir. Müziğin sadece zamansal, resmin yüzeysel, mimarının mekansal vb. olarak algılanma biçimi, bugün için geçerliğini yitirmiş durumdadır. Bu yeni melez yapılar yeni bir gramerle okuma gerektirdiklerinden, 20. yüzyılın başında modernizmin yarattığı değer ve kriterler de dönüşüme uğramıştır. Dolayısıyla bu kaygan zemin üzerinde, sanatta ne zaman akışı ve bütünlük aranmakta ne de salt kendi diline ait unsurları kullanması beklenmektedir. Postmodernizmin bu sınırötesi alternatif sanat biçimlerinde, sanatçı resme fotoğrafı, heykeli, müziği, şiiri, metni, tüm teknoloji ve medya-tv öğelerini eklemleyebilmektedir. Güncel sanat üretimleri çağdaş heykeli yerleştirmeden, reklam endüstrisini ya da yaşamın kendisini sanattan ayırt edilmesi zor bir konuma getirecek kadar özgürlükçü deneysel bir noktada

dursa da her türlü düşünsel, biçimsel, iletişimsel yaklaşıma açık olduğu için cazibesini korumaya devam etmektedir.²⁰²

“Postmodernizmin erittiği sınırlarla beraber birbiri içine geçen girift yapılar, konunun önemini daha da artırdığından, 1960 sonrası sanatının zaten kendiliğinden etkileşim halinde olan yapısı, günümüz sanatçısını daha da çok ilgilendiren bu olguyla yakın temas halindedir. Bu dönemde sanatın değişen tanımları sanatçıyı oldukça genişletilmiş bir etkinlik alanına dahil etmiştir. Günümüz sanatçısı ne sadece resim, fotoğraf, video ya da enstelasyon ile sınırlıdır. Sanatın malzeme dağarcığının da genişlemesi, 1990’lı yıllarla daha da belirginleşen resim, heykel, performans, görüntü, ses, yazı vb. öğelerin yan yana sergilenebileceği bir dönemi etkin kılmıştır. Bu dönüşüm nesnel bir biçimde tekil obje olarak sergilenen yapının yerine, performanslar, teatral eylemler, kavramsal projeler, çevre müdahaleleri, görsel uygulamaların bir arada olduğu yada birbiri içinde gezdiği daha dinamik bir ortamı doğallaştırır. Kullanılan dil zenginliği bağlamında bir çok sanatsal kategori içinde değerlendirebileceğimiz çağdaş sanatın temsil biçimleri, duvarları olmayan bir ortam yaratmıştır. Multidisipliner bir dönemin sanatı da aynı biçimde çoğul etkileşimler içermekte ve sanatçının birden fazla sanat biçiminde etkin olduğu iletişime açık bir yapıyı görücüye çıkarmaktadır. Sanatçı Füsun Onur da sanatların geleneksel bakışın ötesinde birbirine açık olma halini şu sorularla vurgular: ‘(...) resim niçin duvarda, çerçevede kalmalı? Heykel deyince ille figür, şekil mi olmalı? Resim, heykel diye sınırları hep ayrılır mı? Resmin olanakları ne, heykelin olanakları ne?’ sorusudur.”²⁰³

“Bazı eleştirmenler, güzel sanatlar arasındaki hiyerarşi sıralamasını yaparken edebiyata ayrıcalık tanırırlar. Aynı şekilde musikinin büyüsunü önceleyenlere de rastlarız. Diğer sanat alanlarına bu yarışta ön sırayı verenlere de rastlayabiliriz. Bu noktada acaba bir rekabet mi söz konusudur diye bir soru akla gelebilir. Böyle bir rekabetin olması da bütün sanatçılar için itici bir güç sayılmalıdır. Ama hatırlamak gerekir ki söz konusu rekabet aracı yine konuşma ve yazma dilidir.

²⁰² Feyza Gürleşen İlkyaz, *Sanatlar Arası Etkileşim Üzerine Görsel Önermeler*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Ankara 2011, s.1-2.

²⁰³ Burcu Pelvanoğlu, “Sanatın Malzemesindeki Dönüşüm/ Yeniden Resim mi?”, *Rh Pozitif Sanat*, Sayı :67, Ocak 2010, s.24.

Yaratıcılığın ne olduğu, derinliği ve bitip tükenmek bilmezliği üzerine kimden neler öğrendiğimi söylemem gerekirse, adlarını verebileceğim kişiler arasında ancak ikisini gösterebilirim: Biri büyük çok büyük şair olan Jacobsen, ötekisi de, günümüzün sanatçıları arasında eşi olmayan heykeltıraş Auguste Rodin'dir”²⁰⁴

İfade biçimleri farklı olsa da beslendikleri kaynak aynı olan sanat dallarının birbirinden etkilenmemesi olanaksızdır. Bunu en açık haliyle dile getiren usta şair Rilke bize bunun sanatçının dilinden duyma imkânı tanıyor. Sanatlar arası etkileşimin tarihi serüveninde dilin önemini görmekteyiz. Disiplinler arası etkileşim dil ile sağlanmış, uzak kültürleri tanıma büyük ölçüde yazılı kaynaklar sayesinde oluşmuştur. Yine minyatürün İslam sanatında yer bulması XI. yy'da antik kaynaklardan çevrilen eserler sayesinde olmuştur.

Özellikle XX.yüzyıl sanat anlayışında yoğun olarak yaşanan ve birçok farklı açılımlarla etkili bir şekilde devam eden sanat disiplinleri arasındaki etkileşim, tarihsel açıdan değerlendirildiğinde tarih öncesi dönemden, Eski Mısır ve Yunan sanatına, daha sonraları da Rönesans sanatına kadar uzanmaktadır. Rönesans'la birlikte sanatın önemli evreler geçirmesi sanatçıların, tarihçi, bilim adamı, müzisyen, mimar, aynı zamanda ressam ve heykeltıraş olması gibi hem sanat disiplinleri hem de bilimsel alanlara yönelik çalışmaları ile çok yakından ilgilidir. Leonardo da Vinci'nin birçok bilimin kurucusu olarak gösterilmesi bunun en güzel kanıtıdır. Rönesans sanatının önde gelen isimlerinden Michelangelo heykelleri ile ön plana çıkarken, o da aynı zamanda ressam, mimar, şair ve mühendis olarak bilinmektedir. Rönesans, sanatçıların, tıp adamlarının, filozofların ve matematikçilerin yeni keşifler için birlikte çalıştıkları önemli bir dönem olmuştur.

Farklı disiplinleri bir arada uyum içinde görebildiğimiz yapılar ve birçok disipline hâkim sanatçılara Türk sanatında da sıkça rastlanır. Selçuklu veya Klasik Osmanlı eserlerinden herhangi birinde kalem işini, taş süsleme sanatını ahşap oymacılığını, çiniciliği, dokuma sanatını, maden sanatını müthiş bir uyum içinde görmek mümkündür.

²⁰⁴ R. Maria Rilke, *Genç Bir Şaire Mektuplar*, İstanbul 1963, s.108-109.

XVIII. yy'da yaşanan toplumsal olaylar, bilimsel gelişmeler sanat olgusunda da köklü değişimlerin yaşanmasına neden olmuş, dönemin sanatçıları sanat ve bilimsel disiplinlerle iç içe olmuştur. Marcel Duchamp'ın estetik ve sanat arasındaki ilişkiyi ele alışı, Kübist gelenek doğrultusunda dili, sanatın temel bir malzemesi olarak ele alması, el işçiliğinin önemini azaltmak için hazır nesnelerden yararlanması ve sanatçının düşüncesini biçimden önemli tutması, disiplinler arası sanat eğiliminin yanı sıra sonraki tüm sanat anlayışlarına etki etmiştir.²⁰⁵

*“Tuval resminin fotoğraf, video ve bunlarla bağıntılı mekân düzenlemelerine girdiği ortamlar tasarlamayı tercih ettim. Bana göre bunlar, birbirinin alternatifi ya da düşmanı değil... Sanata genel bir bakış getirip, değişik çalışmaların ve değişik sanat dallarının birbirini beslediği ortamlar yaratmayı tercih ediyorum.”*²⁰⁶

İnsana ait ve yine insanın gerçekleştirdiği en önemli etkinlik alanlarından biri olan sanat için değişen dönemlere göre farklı tanımlamalar yapılmış ve buna bağlı olarak da sanat disiplinleri farklı sınıflandırılmalar içerisinde ele alınmıştır. Tarihsel süreçte sayısız tanımlamalarla karşımıza çıkan sanatın, insanın toplumsal yaşamı ile var olduğu düşünülür ve toplumsal yaşamı oluşturan tüm oluşumlar, yapılar ve değerler ile sanat yoğun bir ilişki ve etkileşim içerisindedir. Etkileşim sürecinde dilin önemi yadsınamaz. Zira doğrudan anlatımın en güçlü yolu dildir. İletişim var olduğu sürece etkileşim sürecektir.²⁰⁷

²⁰⁵ Nancy Atakan , *Arayışlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s.22-23.

²⁰⁶ Bedri Baykam, "Benim Sinemalarım", *rh + Plastik Sanatlar Dergisi*:5, İstanbul 2003, s.12.

²⁰⁷ Gültekin Akengin, "Sanat Dalları Arası Etkileşim ve Dil", *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 33, Bahar 2012, s.149.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. GÖRSEL - İŞİTSEL TEKNOLOJİ KULLANIMININ SOSYAL HAYATTAKİ İZDÜŞÜMÜ

İnsanoğlunun bugünkü teknolojiye ulaşması oldukça uzun bir zaman almıştır. Bu kavram incelemeye alındığında sanat gibi insanlığın başlangıcına gidilmesi gerekmektedir. Çünkü aslında teknoloji denilen şey insanın alet kullanabilme yetisinden başka bir şey değildir. İlk insanın bir taşı hayvan öldürmek için yerden almasıyla birlikte bu terminoloji de gelişmeye başlamıştır. Engels bu gelişmenin ana çizgilerini çok açık bir biçimde sergiler: İlk çakılın, uzun süre zarfında insan elinde bıçak olarak işlenerek zaman geçirdiğini ve bunun karşısında bildiğimiz tarihin önemsiz kaldığını ifade eder. Bunun önemli bir adım olduğunun altını çizerek, ‘el artık özgürlüğüne kavuşmuştur ve böylece giderek daha çok beceri kazanmıştır; bu becerilerle birlikte giderek artan kıvraklık da kuşaktan kuşağa geçmiştir. Bu açıdan bakıldığında el, çalışmanın yalnızca bir organı değil, aynı zamanda bir üründür’²⁰⁸ yorumunu yapar. Bir başka deyişle el organı ilk teknolojik ürün olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Teknoloji gelişimini incelerken ikinci olarak karşımıza çıkan kavram çalışma kavramıdır. Bu kavramda insanın hayatını devam ettirmek için gerekenlerin oluşmasını sağlamak için yapılan eylemler olarak tanımlanabilir. Marx, Kapital (1966)’inde çalışmanın özü konusunda düşüncelerini örümcek benzetmesi ile yapar. Çalışmayı, yalnızca insana özgü kılan bir biçim içersinde sınıflandırır ve bir örümceğin bir dokumacınıninkini andıran işler yapabildiğini, arının ise peteklerin yapımı ile mimarları utandırabileceğini ifade eder. Ona göre; ‘en kötü mimarı en usta arıdan ayıran nokta, mimarın peteği balmumundan yapmaya girişmezken önce kafasında kurmasıdır.’

İnsanın yalnız doğal alanda biçim değişikliğine yol açmakla kalmadığını; doğal olan içersinde aynı zamanda amacını gerçekleştirdiğine dikkat çeker ve ‘bu amaç kendisinin bildiği, eylemin türünü ve biçimini bir yasa olarak saptayan ve iradesini ona bağımlı kılmak zorunda olduğu bir amaçtır’ ²⁰⁹ yorumunu yapar.

²⁰⁸ Georg Lukacs, *Estetik*, (Çeviren: Ahmet Çemal), Payel Yayınları, İstanbul 1985, s.153.

²⁰⁹ Lukacs, s.40.

Aristoteles'in Techne (teknik) tanımı da Marx'ın değindiklerine benzer anlamlar taşır. Aristoteles'e göre teknik, bir kullanım değerinin yalnızca nasıl değil, aynı zamanda niçin üretildiğinin sorulduğu toplumsal ve etik bir bağlamda yer almaktadır.²¹⁰

*“Teknoloji kavramı, bir ürünün tüm üretim aşamalarını beşeri boyutlarıyla birlikte içine alan anlamda; know-how ve yöntem anlamlarında; sadece belli fiziki yapısı olan bir donanımın üretimi değil onun kullanımını da içeren anlamda kullanılabilir.”*²¹¹

Teknolojiyi, süreç olarak kavramak son derece önemlidir. Çünkü teknoloji pek çok insanın düşünme eğiliminde olduğu üzere, bilgisayarlar, yazılımlar, uçaklar, ilaçlar, mikrodalga fırınlar vb. gibi dokunulabilir insan yapımı nesnelerden daha fazla bir şeydir. Teknoloji, teknolojik araçların tasarımı, üretimi, işletimi ve tamiri için gereken altyapının tümüdür. Araştırma geliştirmenin yapıldığı üniversiteler ve şirketlerden, üretimin gerçekleştirildiği fabrikalara ve bakım tesislerine dek her şeyi teknoloji denilen süreçle birlikte düşünmek gerekir. Teknolojik araçların yaratımı ve işletimi için gereken tüm bilgi ve süreçler mühendislik bilgisi, üretim uzmanlığı ve pek çok teknik yetenek teknolojinin birbiriyle aynı öneme sahip parçalarıdır. Teknoloji günümüzde, doğa bilimleri, bilim ve mühendisliğin ürünüdür. Bilim, zaman içerisinde biriken bir bilgi toplamı ve aynı zamanda doğaya dair bilgi üreten bir süreç bilimsel araştırma sürecidir. Mühendislik de, bir bilgi toplamını bu kez insan yapımı ürünlerin tasarım ve yaratımına dair bilgi ve sorunları çözme sürecini içerir. Mühendislik aynı zamanda ‘engeller altında tasarım’ olarak da adlandırılabilir ki, doğa yasaları yani bilim, mühendislerin hesaba katmak zorunda oldukları pek çok sınırlayıcı etkenden biridir. Diğer sınırlandırıcı etkenler ise maliyet, güvenilirlik, emniyet, çevresel etkiler, kullanım kolaylığı, insani ve maddi kaynaklara uygunluk, üretilebilirlik, hükümet düzenlemeleri, yasalar ve hatta politikadır.

Teknolojinin günümüzde doğa bilimleri, bilim ve mühendisliğin ürünü olduğunu ifade ettik. Bu ifadede zamansal olarak günümüzü vurgulamamızın nedeni, teknolojinin bir süreç olarak son birkaç yüzyılda geçirdiği hızlı değişimdir. Gerçekten de

²¹⁰ Murray Bookchin, *Özgürlüğün Ekolojisi*, (Çeviren: Alev Türker), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994, s.340.

²¹¹ Stephen J. Kline, (2003). *What's technology?*, Philosophy of technology: An anthology (Der. R.C. Schaff ve V. Dusek) içinde. UK: Wiley-Blackwell, s.210.

kavrayabildiğimiz teknoloji düşüncesi göreceli olarak yenidir. Teknoloji tarihine bakıldığında teknoloji ile bilim arasındaki ilişkinin endüstri devriminden sonra hızlı bir gelişme gösterdiğini görülebilir. Teknoloji tarihi içerisinde sıkça karşımıza çıkan mucitler, genellikle kuramsal bilgiye dayanmadan, becerilerini sezgileri ile bütünleştirerek, teknolojik yenilik diyebileceğimiz üretimlerde bulunmuşlardır. Endüstri devrimi sonrasında ise teknoloji, bir zanaatkârın bilebileceğinden çok daha geniş bir bilgi birikimine dayalı hale geldi ve buna bağlı olarak yeni teknolojilerin geliştirilmesi, üretilmesi ve işletilmesi için büyük çaplı örgütlenmeler gerekti. Endüstri devrimi, üretimin mekanizasyonu, giderek karmaşıklaşan fabrika düzeni, üretilen ürün miktarındaki artış ve bu artışa bağlı olarak oluşturulan küresel piyasa ile nitelenebilir. Endüstri devriminin bir sonucu olarak toplumsal yaşamın ekonomik, politik ve teknolojik olarak sonraki 200 yıl içerisinde hemen hemen dünyanın her yerinde büyük bir dönüşüm geçirdiği kabul edilmektedir. Nitekim 20. yüzyılın başından itibaren teknoloji alanında birbirine bağımlı teknolojilerin oluşturduğu karmaşık ağlar geliştirildi, teknoloji politikaları ve düzenlemelere ihtiyaç duyuldu, teknoloji bu politikalar ve düzenlemeler yoluyla hükümetler tarafından biçimlendirilmeye başlandı. Teknoloji sözcüğünün anlamı da bu değişimleri yansıtabilmek için dönüşüm geçirdi. 19. yüzyılda basitçe, vagon tekerleklerinden telefonlara, pamuklu giysilerden buhar makinalarına fiziksel ürünleri üretmeye yarayan pratik sanatları ifade eden teknoloji, 20. yüzyılda insanın maddi istek ve arzularını karşılayan araçlardan, bunların üretildiği fabrikalara, bilimsel bilgiyi, mühendislik bilgisini ve teknik ürünlerin kendisini işleyen örgütlenmelere dek her şeyi içeren bir anlama sahip oldu. Bilim ve teknoloji günümüzdeki anlamlandırmada sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Bunun 20. yüzyılda bu hale geldiğini akılda tutmak gerekir. Doğal dünyanın bilimsel kavranışı günümüzde teknolojik gelişmenin temelini oluşturmaktadır. Örneğin, bilgisayarları olanaklı kılan entegre devrelerin yapılabilmesi, transistörlerin varlığına bağlıdır. Transistörler ise silikon ve diğer maddelerin elektrikle ilgili özelliklerini anlamaya, yani kimya alanındaki gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan teknoloji de bilimsel araştırmaların yapılabilmesi için eskisinden daha elverişli bir zemin yaratmaktadır. Bilgisayarların sağladığı hızlı işlem yapabilme ya da modelleme yapabilme olanakları küresel ısınmayı araştırabilmek için iklim modellerini yapılabilmesini sağlamaktadır. İletişim teknolojileri sayesinde mümkün olan geniş ağlar, bilim insanlarının bilgiyi hızla

paylaşabilmelerini ve böylece bilgi birikiminin hızla bir araya gelmesini sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında açıktır ki, teknolojik gelişmeleri bilimsel gelişmelerden ayırabilmek son derece güçtür. Apollo 11 Neil Armstrong ve Buzz Aldrin'i ayın yüzüne indirdiğinde pek çok insan bunu bilimin zaferi olarak tanımlamıştır. Zararlılara karşı koyabilen genetik ürünler ortaya çıkınca bunlarda topluca bilimin başarısı olarak görülmüştür. Her ne kadar bilim bu gelişmelerin hepsinin bütünleşik bir parçası olsa da, bunlar aslında teknoloji ile ilişkilidir. Belli bir yeteneğin, bilginin ve tekniğin bilimden tamamen farklı olarak uygulamasıdır. Bu uygulamalar yeni insan ürünü nesneler ortaya çıkartırlar ve bu nesnelerin insanın doğayla başa çıkması ve yaşamın gereklerinin üstesinden gelmesini sağladığı varsayılır.²¹²

*“Günümüzde teknoloji kavramı daha dar bir çerçeveye sokularak, yalnızca yararlı bir nesneyi üretmek için gerekli olan hammaddenin, araçların, makinelerin ve ilgili aygıtların bir araya getirilmesi olarak tanımlanmaya çalışılmaktadır. Bu da Aristoteles'in Techne kavramı ile farklı bir anlamda kavranılmasına neden olmaktadır. Çünkü Techne'nin hedefi iyi yaşamak ya da sınırını aşmadan yaşamakla sınırlı değildir. Bir başka deyişle, Techne yalnızca hammaddeleri, araçları, makineleri ve ürünleri değil, aynı zamanda üreticiyi kapsar. Hiçbir zaman insan faktörünü göz ardı etmez.”*²¹³

Teknoloji konusundaki tartışmalar felsefi niteliği ile Eski Yunan'a kadar götürülebilir. olsa da, teknolojinin günümüzde ulaştığı düzey ve yarattığı etkilerin büyüklüğü, olanaklar ve tehditlerinin yaygınlığı daha çok çağımıza özgü görünmektedir. Özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşları bu konudaki sorgulamaları güçlendirmiştir. İnsanlığı derinden etkileyen önemli olaylar, teknolojinin etkileri konusunda çok farklı görüşlerin aynı dönem içinde ortaya çıkmasını da kolaylaştırıyor görünmektedir. Görüş farklılıkları, Rousseau, Marx, Heidegger, Adorno, Horkheimer, Marcus, Illich, Habermas, Apple, Feenberg, Bowers, Cuban, Postman ve çok sayıda diğer eğitim teknolojisi ve teknoloji politikası konusunda çalışan yazar/akademisyenlerin değerlendirmelerinden izlenebileceği gibi, bu konuda günümüze yansıyan ve daha çok örgütlü/kurumsal güçleri olan kümelerin hareket

²¹² Babacan Taşdemir, *Giriş ve İletişim, Teknoloji ve Toplum İlişkisine Dair Temel Yaklaşımlar* (Ders Notu), Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 11 Ağustos 2011. Erişim Tarihi: 29 Temmuz 2013. <http://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=255>

²¹³ Hakan Uğurlu, “Teknoloji Sanat İlişkisi: Günümüz Teknolojilerinin Amacı”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Uşak 2008, s.254-255.

noktalarından izlemek de olanaklıdır. Özellikle doğa ve insan toplulukları karşısında, insan yapımı ileri teknolojiye dayanan “maddi ürünlerin” sanıldığından çok daha zararlı olabileceğinin farkedilmesi ve bilimsel-teknik bilgiye dayalı ürünlerin, buna bağlı olarak teknolojinin, ‘nötr’, ya da her zaman insan yararına araçlar olmadığı ve teknolojik gelişmenin bazı alanlarda denetlenmesi gerektiği düşüncesini güçlendirmiştir. Bu düşünceler arasında, üretim araçlarına egemen olmanın çalışanları ve toplumu denetlemek anlamına gelmesi ve teknoloji ürünü makinelerin işsizliğe yol açması nedeniyle ekonomik ve siyasal karşıtlıklar; doğaya verilen zarar nedeniyle çevreci karşıtlıklar, dinsel mesajlara aykırı görünen yaşam biçimlerine olanak sağladıkları ve dini otoritelerin toplumu denetleme güçlerini kaybetmelerine yol açtığı için dinsel karşıtlıklar ve uluslararası ticari ilişkiler sırasında azgelişmiş ülkeler aleyhine ekonomik bağımlılık yaratan bir ilişkiye yol açtıkları için de ulusal/ekonomik karşıtlıklar en çok rastlananlar arasındadır. Teknolojinin kullanımına ilişkin diğer iki temel yaklaşım ise,

*Mümkün olan en yüksek düzeyde yeni teknolojilere ulaşmak ve bunları satın almaya ve kullanmaya yönelmektir.

*Teknoloji ürünleri ve kullanımına karşı olmak yerine eleştirel bir değerlendirme ve uygun kullanma çabaları çerçevesinde gözden geçirerek teknoloji kullanmaktır(teknoloji karşıtı kimi görüşlere tam bir karşıtlık oluşturmada).

Birinci grupta, teknoloji toplumsal ve ekonomik anlamda olumludur. İkinci görüşe göre teknoloji ‘nötr’ değildir ancak saf değiştirebilir. Bizim kullanma amacımıza göre anlamı değişir. Bu bakış açısı ile, yaratılacak bir teknolojik genişleme ve ilerleme, öncelikle teknoloji ‘nasıl kullanılmaktadır’, daha sonra da ‘nasıl kullanılmalıdır’ sorularının yanıtlarının araştırılmasını gerektirmektedir. Yine bilgi teknolojisini mevcut eğitim yapısını temel alarak, eğitimde kullanmayı ve teknoloji öğretimini kitleselleştirmeyi hedefleyen kalkınmacı (paternalist) ve teknolojiyi bireysel öğrenme ve gelişme için fırsat olarak gören ve bazı geleneksel kurumların da dağılacaklarını

uman özgürlükçü (libertarian) görüşler olarak sınıflamaya yönelik teknoloji değerlendirmeleri de dikkati çekmektedir.²¹⁴

Tüm bu karşıtlıklara karşın teknoloji ürünleri ve bunların ortaya koyduğu davranışsal/kültürel sonuçlar giderek daha geniş düzeyde tüm ülkelerin toplumsal yaşam alanlarını kapsamaya devam etmektedir. Azgelişmiş / geliştirmekte olan ülkeler açısından ortaya koyduğu belirgin etkilerinden birisi de ekonomik yapıda yerleşik olan “modern üretim teknikleri ile ilkel üretim tekniklerinin yan yana bulunmasından” doğan ‘teknolojik dualizm’in ²¹⁵ eğitim ve sağlık kesimleri içinde de üretilmesine yol açmasıdır. Eğitimde teknolojik düalizm, eğitimin davranışları etkileyebilme gücüne bağlı olarak orta vadede toplumsal düalizme, toplumsal bölünmeye de katkıda bulunan bir etki yaratabilmektedir.

“Teknolojik gelişimin toplumların yaşamına olan etkisi açısından gelişmiş ülkeler ve azgelişmiş/geliştirmekte olan ülkeler ayrımı yapılabilmektedir. Sanayileşmenin yerini bilişim teknolojisi araçlarına bırakmaya başladığı döneme kadar bu tür bir ayrım daha somut olarak gözlenebilmektedir. Teknolojik düalizm bir yana bırakılacak olursa, teknoloji ithali ile hızla toplumsal yaşama yeni ürünleri alan ve bunlara uyum sağlamaya çalışan geliştirmekte olan ülkeler, neredeyse her gün yeni bir ürünün veya uygulamanın bireylerin kullanımına sunulduğu ülkelerde ortaya çıkan yabancılaşıma ve kültürel sorunları da arkasından yaşamaya (ithal etmeye demek de yanlış olmayacaktır) başlamak zorunda kalabilecektir. Dickson, Schumacher, Goulet uyum ve teknoloji çerçevesinde ortaya çıkan sorunlarla ilişkili olarak geliştirmekte olan ülkelerde “uygun teknoloji” kullanılmasını öneren yazarlar arasında yer almıştır.”²¹⁶

Türkiye’nin de bu uyumsuzluk sorununu ciddi olarak yaşayan ülkelerden biri olduğu vurgulanmaktadır.²¹⁷ Öncelikle iş yaşamı ve toplumsal yaşam içerisinde bir grubun ileri teknoloji ürünlerini hızla edinmesi ve (kullanma biçimleri çoğu kez bu ürünlerin kullanımında beklenen, öngörülen değerlere uygun olmasa da) kullanması, eğitim kesiminde de kendini göstermektedir. Ancak, eğitim kesiminde yaşanan

²¹⁴ Tom Conlon, *Bilgi Teknolojisi, Eğitim ve Postmodernizm(2002)*, (Çeviri: Ertan Zereyak ve Esma Genç Çolak), Eğitim Bilimleri ve Uygulama, Cilt:1, Sayı :2, Aralık 2002, s.269-278.

²¹⁵ Vural Savaş, *Kalkınma Ekonomisi*, 4. Baskı, Beta Basım Yayım Dağıtım AŞ., İstanbul. 1986, s.21.

²¹⁶ Cihan Dura, *Bilgi Toplumu*, Kültür Bakanlığı Yayınları. No: 1244, Bilim ve Teknoloji Dizisi 3, Ankara 1990, s.30.

²¹⁷ Dura, s.140-141.

uyumsuzluk ya da sorunların çözümü, örgün eğitim denli okul dışı eğitimin de yeterince gelişmediği azgelişmiş ülkelerde, orta ve büyük ölçekli işletmelerin gösterebildiği hızla gerçekleştirilemeyecektir. Buna öncelikle azgelişmiş ülkelerde eğitime ayrılan kaynakların giderek azalması ve temel eğitim konusunda (okullaşma oranlarının tüm çağ nüfusuna ulaşmaması ve yüksek devam düzeyi gibi) öncelikli gelişmelerin sağlanamamış olması yol açabilecektir. Yine kaynakların sınırlılığı ve teknoloji ilk yatırım/satın alma ve bakım-onarım maliyetleri de ülkenin daha önce sunduğu eğitimin niteliği ve yaygınlığı üzerine de olumsuz etki yapabilecektir. Bu nedenle ileri teknoloji kullanımının getireceği ekonomik, toplumsal ve kültürel etkilerin azgelişmiş ülkeler bağlamında gözden geçirilmesi gereği bulunmaktadır.²¹⁸

3.2. TEKNOLOJİNİN TOPLUMSAL GELİŞİM SÜRECİ

Toplum kavramı, en genel anlamıyla insanlar arasındaki tüm ilişkiler ile bunlardan türeyen kurumları ve kültürü işaret etmektedir. Toplum bireyin ait olduğu en büyük gruptur, fakat kalabalıktan, fertlerin aritmatiksel toplamından çok daha farklı bir olgudur. Birlikte olmanın bilinciyle insanlar arasındaki ilişki toplumu yaratır. Ortak bir hayatın şartlarını ve temel unsurlarını paylaşan ve organize olmuş insan grubudur. Bu anlamda toplum bir sosyal ilişkiler dokusudur. İnsanın olmadığı bir yerde sosyal ilişki olamayacağı için toplumdan söz edilemez. Bu nedenle toplum, aynı zamanda insanların varlığıyla kendiliğinden oluşan tabii bir ortamdır.

Varlıklar arasında sosyal ve fiziki olmak üzere iki tür ilişki vardır. Masa ve üzerinde duran kitap ilişkisi fiziki bir ilişkidir. Varlıklar birbirlerini idrak edememektedirler. İnsanların birbirlerinin varlıklarından haberdar olmaları ve buna göre davranmaları ise sosyal bir ilişkidir. Benzerliklerini ve farklılıklarını algılayarak belli bir yönde davranabilmektedirler. Karşılıklı haberdarlık, çatışma veya birlikte mensubiyet duygusu yaratarak insanların benzerlikleri çerçevesinde gruplaşmasına sebep olarak toplumu meydana getirir. Benzerlikler, eski topluluklarda aynı kandan gelme temeline, modern topluluklarda ise aynı kültürü paylaşma şuuruyla dayanır. Bu nedenle sosyal ilişkilerin bir fonksiyonu olarak toplum insanlarla birlikte doğal olarak vardır. Öte yandan sosyal ilişkiler, kurumları, gelenekleri, örfleri, normları, kısaca

²¹⁸ Hasan Hüseyin Aksoy, “Uluslararası Karşılaştırma Ölçütlerinin Kullanımı ve Türkiye”, *Eğitim Bilim Toplu*, Cilt:1, Sayı:1, Ankara 2003, s.51-60.

sosyal alanda gözlemlenebilecek tüm özellikleri üretir. Bunlara aynı zamanda, insanın yarattığı unsurlar anlamında kültür adı da verilmektedir. Bu bakımdan toplum ve kültür birbirlerini yansıtmaktadır. Bu sebeple kültürün çeşitli kurumlarıyla toplum, zaman zaman eş anlamda kullanılmaktadır. Mesela dini bir grupta eş anlamlı olarak, Müslüman toplumu; devletle eş anlamlı olarak, Türk toplumu deyimleri kullanılabilir. Kısaca toplum kavramı, genel olarak insanlık veya belirli bir sosyal birimi işaret eden çeşitli anlamlarda, organize insan grubunu ifade etmektedir.

Teknolojiyi kısaca bilimsel bilgiden yararlanarak yeni bir ürün geliştirmek, üretmek ve hizmet desteği sağlamak için gerekli bilgi, beceri ve yöntemler bütünü olarak tanımlayabiliriz.

“Gelişmiş ülkelerde, ürün rekabeti, bilimsel ve teknolojik yetkinlik rekabetine dönüşmüştür. Klasik anlamda rekabet gücünü belirleyen faktörler arasında doğal hammadde kaynaklarının bolluğu, ucuz işçilik gibi temel üretim faktörleri yer alırken, günümüzde ileri ve özellikli üretim faktörleri belirleyici duruma gelmiştir. İleri üretim faktörleri, nitelikli iş gücünü, Ar-Ge altyapısını, modern bir haberleşme ağını ve bilişim (enformasyon) teknolojilerinin etkin kullanımını içerirken, özellikli üretim faktörleri, belirli alanlarda yoğunlaşmış bilgi ve beceriye sahip iş gücü ile bilgi ve deneyim birikimini içermektedir. Diğer yandan, başta elektronik, enerji, bilişim, uzay, biyomühendislik, organik kimya endüstrileri gibi ‘bilim ve teknoloji temelli’ sektörler ile bunların bir bileşkesi olan savunma sanayii, en yüksek oranda katma değer yaratan, dolayısı ile toplumsal refaha katkıları en yüksek olan sanayi dalları olarak ortaya çıkmaktadırlar.”²¹⁹

İnsanlık tarihi boyunca ‘değişme’ kavramının her zaman karşımıza çıkan bir olgu olduğu söylenebilir. Değişme kavramı bazı durumlarda “olumlu, istenilen” yönde karşımıza çıktığı gibi ‘olumsuz, istenmeyen’ yönde de karşımıza çıkabilir. Değişme, önceki bir durum veya oluş tarzındaki çeşitlenmeler olarak tanımlanabilir. Ne kadar

²¹⁹Muaz Uysal, *Bilim Teknoloji ve Toplum*, 6 Haziran 2012.Erişim Tarihi:30 Temmuz 2013.
<http://muazuysal.blogspot.com/>

geleneksel ve tutucu olursa olsun her toplum ve her kültür sürekli değişim içindedir.²²⁰ Teknolojik değişimler toplumların gelişmesinde önemli bir etken olarak görülmektedir.

*“Bir toplumun çok ilerde olmasını sağlayan önemli ölçüde teknolojik değişimin hızının yüksek olmasıdır.”*²²¹ Özkalp *“Teknoloji, değişimin itici gücüdür”*²²² düşüncesiyle teknoloji ve değişim arasındaki ilişkiyi belirtmiştir. *“İnsanoğlunun evriminin belirleyici ögesi teknolojidir.”* Dolayısıyla teknolojinin, ilk insanlardan günümüz uygarlıklarına kadar insanlığın gelişiminde doğrudan başat bir unsur olduğu söylenebilir. Günümüz toplumlarının gelişmişliğinde teknolojinin etkisinin gittikçe arttığı görülmektedir. *“Bir toplum yapısının temelinde yatan belirleyici öge de teknolojidir”*²²³ düşüncesiyle teknolojinin toplumların gelişimi açısından önemini vurgulamıştır. *“Bilimsel ve diğer bilgilerin pratik uygulamaları toplumsal değişimin ana kaynağıdır.”*²²⁴ düşüncesiyle bilimsel ve teknolojik gelişmelerin toplumsal değişim üzerindeki etkilerini belirtmiştir. Bunlara ek olarak ünlü antropologlar Mead ve Childe de *“İnsanoğlunun evriminin temelinde teknolojinin yattığını gözlemektedir.”*²²⁵

Bilimsel ilerlemelerle birlikte ortaya çıkan teknolojik yenilikler, toplumsal değişimde çok önemli bir rol oynamaktadır. Uygarlık tarihi içerisinde ateşin, tekerleğin, pusulanın, matbaanın, buharlı makinenin, elektriğin, telgraf ve telefonun, televizyonun, bilgisayarın ve internetin toplumsal yaşamı nasıl derinden etkilediğini ve değiştirdiğini çok iyi biliyoruz. Kimi teknolojik buluşlar, toplumsal ilişkilerde geriye dönüşü mümkün olmayan değişimlere neden olmaktadır. Örneğin ilk olarak 1920’lerde Ford otomotiv fabrikasında kullanılmaya başlanan kayan bant sistemi, üretim alanında neredeyse bir çığır yaratmış, o güne kadar görülmemiş bir şekilde standart ve kesintisiz bir üretim yapma olanağı sağlamıştır. Teknolojinin belirgin rolü yalnızca ekonomik alanla sınırlı kalmamaktadır. Elektronik iletişim alanında gerçekleşen teknolojik ilerlemeler, televizyon, cep telefonu ve internet gibi iletişim biçimlerini daha çok kullanılır hale getirmiştir. Bu tür iletişim biçimlerinin kullanılıyor olması, bireylerin

²²⁰ Joseph Fichter, *Sosyoloji nedir?*(2006), (Çeviren: Çelebi,), Anı Yayıncılık, 8. Baskı, Ankara 1997, s.194.

²²¹ İnan Özer, *Sosyolojiye giriş*, Martı Kitap ve Yayınevi, 2. Baskı, Ankara 2003, s.571.

²²² Enver Özkalp, *Sosyolojiye giriş*, Etkin Basın Yayın Dağıtım, Bursa 2008, s.315.

²²³ Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul 1985, s.310.

²²⁴ Özer, s.570.

²²⁵ Kongar, s.300.

*dünyayı algılayışlarında etkili olmaya başlamıştır. Örneğin facebook, bir yanıyla arkadaşlık sitesidir ama aynı zamanda bireysel ve kolektif olarak dünya görüşlerinin yansıtıldığı ve tartışıldığı bir iletişim ortamıdır.*²²⁶

Ekonomik gelişme ve değişimi, toplumsal boyutu içinde ele alan “ekonomi sosyolojisi” nin bir bilim dalı olarak temel hipotezi; ‘Bütün ekonomik olayların özünde teknolojik bir sürecin yer aldığı sosyal ilişkiler sisteminden oluştuğu’ şeklindedir. Bu nedenle, gerek tarım ve sanayi toplumlarının, gerekse bilgi toplumunun temelinde, kendine özgü belli bir teknoloji ve teknolojik düzey yatmaktadır. Teknolojik gelişme ile doğaya egemen olma savaşı veren insanoğlu, sürekli yeni teknolojiler keşfetme ve üretme uğraşı içindedir. Bu yüzden ülkelerin ekonomik gelişme veya kalkınması bir bakıma yeni teknolojileri bulma, geliştirme, üretme, uygulama ve sosyokültürel boyutları ile bunlara uyum gösterme süreçleri anlamına gelmektedir. Teknolojik yeniliğin ilk yansıdığı ve kullanıldığı alan, ekonomik süreçtir.

*“Yeni teknolojilerin üretim sürecinde kullanılması, yeni işbölümü ve uzmanlaşmaların doğmasına neden olur. Yeni işbölümü ve uzmanlaşma, yeni mesleklerin doğması gelir. Bu nedenle yeni teknolojilerin, ekonomik süreçten sonra etkilerinin yansıdığı alan, sosyal alandır. Sosyal alanda ortaya çıkan yeni meslekler ve sosyal tabakaların, örgütlenerek toplum içinde kendi ağırlıklarını hissettirme çabasının başlaması ile, yeni gelişen sosyal grupların “politik mücadelesi” gündeme gelir. Her sosyal kesim içinde; kendi amaçlarını gerçekleştirme yarışı, bir “iktidar ve güç” kazanma yarışı; yani politik yarıştır. Böylece köklü teknolojik yenilenmenin, ekonomik ve sosyal alandan sonra yansıdığı alan, politik alan olmaktadır. Bu nedenle teknolojik yenilenmeden yansıyan etkiler, en son olarak kültürel alanda kendini hissettirir. Bu süreçte söz konusu olan gecikme, bir zaman sürecine dayanır. Bu zaman gecikmesi, ilgili literatürde kültür gecikmesi olarak adlandırılmaktadır.”*²²⁷

Bilişim teknolojileri sonuçta onu kullanabilme bilgi ve becerisini zorunlu kılan bir içerik ve mantıkla düzenlemiştir. Bilgi teknolojileri, toplumun, toplumsal hayatın

²²⁶ Asaf Şimşek,” A. Giddens’a Göre Toplumsal Değişmeyi Etkileyen Faktörler”, *Politika Dergisi*, Sayı:7, 2008, s.49.

²²⁷ Yılmaz Cemcengiz, *Toplumsal Değişmede Teknolojinin Rolü*, 12 Mart 2011.Erişim Tarihi:30 Temmuz 2011.

<http://yilmazcemcengiz.wordpress.com/2011/03/12/toplumsal-degismede-teknolojinin-rol/>

vazgeçilmez bir araçtır artık. Bu, bireylerin, toplumsal yaşamla bağ kurdukları her kurumsal bağlamda bilgi teknolojilerinin sosyal bir uzantısıyla yüzleşmesine yol açmıştır. İnternet ve cep telefonunun bireysel yaşamı psikiyatrik süreçlere konu olunacak kadar etkilemesi/belirlemesi ise, teknolojinin tüm sosyal süreçleri kuşatıp belirlediğinin açık bir göstergesidir. İnsan bedeninin bu süreçlere konu olurken oluşan edilgenliği, insanların makine tarafından tüm algı içeriklerinin dönüştürülmesi anlamındaki bağımlılığının göstergesidir.²²⁸

Amerika örneği üzerinden, bilgi teknolojilerinin eğitimi, iş hayatını kolaylaştırdığını; otomasyon sistemleri ve akıllı bilgisayarlar sayesinde hızlı ve yüksek verimli iletişime ulaşarak birçok rutin işleri gündemden düşürdüğünü belirtmektedirler. Ayrıca iş saatlerinin kısaldığını elektronik alışverişle, şehir trafiğinin de azaldığını belirlemişlerdir.²²⁹ Artık çoğu varlıklı evde faks makinesi, modem, internet veya işyerine bağlı bilgisayar, cep telefonu, cep bilgisayarı gibi cihazların bulunduğunu; bu teknolojilerin dünyanın her yerindeki uzak ilişkileri odanın içine taşıdığını ve oturma odasının küreselle yerelin birleştiği dünyaya açılan bir kapı olduğunu söylemektedir.

Martin 'in 'bilgi teknolojilerinin etkisi bireysel ve örgütsel seviyenin her iki şeklinde, sosyal mevkilerin geniş bir alanında, işte ve evde ortaya çıkmıştır. Bu, teknoloji ve toplum arasındaki etkileşim, sosyal etkilerin göstergesi olan ölçülere, düzenleyici kontrollere veya hukuksal alana sıklıkla konu olmuştur' tespiti, yeni toplumda, teknolojinin tüm mekanları aynı derecede etkileme gücüne sahip olduğunu gösteren önemli bir göstergedir. Son zamanlarda tartışılan internet hukuku, bu alandaki yeni düzenleme ve sınırlar çizme noktasındaki yönelimleri göstermektedir. Bilgi toplumunda bilgi teknolojileri ile sosyal değişimler arasındaki ilişki iki maddede özetlenebilir:

*Bilgi, bilişim teknolojilerindeki değişim ve hız, sosyal yapıyı çok hızlı bir dönüşüm/değişim sürecine sokmuştur.

²²⁸ Herbert S. Dordick, Wang, Georgette The Information Society: A Retrospective View, Sage Publication, London, New Delhi 1993, s.114. (Herbert S. Dordick, Wang, Georgette The Bilgi Toplumu: Bir Retrospektif Görünümü, Adaçayı Yayın, Londra, New Delhi 1993, s.114.)

²²⁹ John Tomlinson, *Globalization and Culture*, Polity Press, UK (1999), s.53.

*Sosyal değişimin çok hızlı olması, toplumsal ve bireysel hayatın parçalanmasını hızlandırmaktadır. Kurumsal ve bilgisel yoğunlaşmalar; aile hayatında, eğitimde, bireyin psikolojik özelliklerinde parçalanmalar yaratmaktadır.²³⁰

Sonuç olarak günümüz insanı bir yandan bilimsel-teknolojik gelişmeleri takip etmeye çalışırken diğer yandan da bu gelişmelerle ortaya çıkan toplumsal değişmeye uyum sağlamaya çalışmaktadır. Çağımız insanının sadece toplumda olup bitenleri takip eden, çevresinden etkilenen değil onunla etkileşime geçerek gerektiğinde çevresini değiştiren birey olması, toplumun modern çağı yakalamasında önemli bir unsur olarak kabul edilebilir.

3.3. TEKNOLOJİNİN PSİKOLOJİK ETKİLERİ

İnsanlık son dönemde yeni ve köklü bir değişim süreciyle karşı karşıyadır. Uygarlık tarihindeki bu üçüncü köklü değişimin sanayi toplumundan; bilginin giderek hammaddenin, emeğin ve diğer kaynakların yerini alacağı ve geçişin şimdiki sanayi toplumundan tümüyle farklı bir ‘Bilgi Toplumu’ na doğru gerçekleştiği görülmektedir.²³¹

XX. yy’ın ikinci yarısından itibaren bilgi ve iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler, tüm insanlık için heyecan verici bir noktaya ulaşmıştır. Her çeşit bilginin elektronik ortamda saniyeler içerisinde dünyanın her hangi bir yerinden başka bir yerine nakledilebilmesi kendi başına bir devrim olduğu gibi diğer devrimlere de ivme kazandırabilecek ve birey yaşamının her boyutunu hızla değiştirebilecek bir potansiyele sahip olmasıyla da ayrı bir önem taşımaktadır. Değişimlerin neler olacağı, sürecin içerisinde yaşıyor olmamız nedeniyle kısmen öngörülebilmekle birlikte teknolojinin insanlık için önümüzdeki yüzyıllarda hazırladığı sürprizlerin büyük bölümü öngörülebilirlik sınırlarının oldukça ötesine uzanmaktadır.²³² Bilgi teknolojilerinin sürekli gelişen teknolojiler olması, ivme verici sinerjik bir etki yaratmalarından kaynaklanmaktadır. Bilgi teknolojileri, her türlü işlemin yapılmasında salt bir yardımcı

²³⁰ Mehmet Meder, “Bilgi Toplumu ve Toplumsal Değişim”, *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı :9, 2001, s.78.

²³¹ Yoneji Masuda, *Managing In The Information Society*, Mass., Basil Blackwall, USA 1990, s.3.

²³² Şaban Sitembölükbaşı, “İletişim Teknolojisindeki Yenilikler ve Temsili Demokrasinin Geleceği”, *Gazi Üniversitesi İİBF Dergisi*, Sayı:2, 2003, s.193.

unsur olarak devrede olmamakta; çalışanlar işlemlerini yaparken bilgi teknolojilerinden yararlandığında mesleğinin gereksiz ayrıntılarından kurtularak örgütlerine ve yaptığı işlemlere daha çok zaman ayırabilmektedir. Yaptığı işlemin özüne daha çok yoğunlaşabilen çalışan, mesleki bilgilerini uygulama ortamında oluşan bilgilerle ve diğer mesleklerin bilgileri ile daha kolay birleştirebilmekte ve bütünleştirebilmekte, bundan dolayı da bir sinerji oluşmaktadır. Bilgi teknolojileri, tüm disiplinlerle ilgili olan, disiplinlerle tümleşen bir alandır ve bu teknolojiler diğer alanlarda çeşitli biçimlerde uygulanmakta; sınırsız bir etki ve gelişme olanağı vermektedir.²³³

Teknoloji konusundaki tartışmalar felsefi niteliği ile Eski Yunan'a kadar götürülebilir olsa da, teknolojinin günümüzde ulaştığı düzey ve yarattığı etkilerin büyüklüğü, olanaklar ve tehditlerinin yaygınlığı daha çok çağımıza özgü görünmektedir. Özellikle Birinci ve ikinci dünya savaşları bu konudaki sorgulamaları güçlendirmiştir. insanlığı derinden etkileyen önemli olaylar, teknolojinin etkileri konusunda çok farklı görüşlerin aynı dönem içinde ortaya çıkmasını da kolaylaştırıyor görünmektedir. Görüş farklılıkları, Rousseau, Marx, Heidegger, Adorno, Horkheimer, Marcus, Illich, Habermas, Apple, Feenberg ve çok sayıda eğitim teknolojisi ve teknoloji politikası konusunda çalışan yazar/akademisyenlerin değerlendirmelerinden izlenebileceği gibi, bu konuda günümüze yansıyan ve daha çok örgütlü/kurumsal güçleri olan kümelerin hareket noktalarından izlemek de olanaklıdır. Özellikle doğa ve insan toplulukları karşısında, insan yapımı ileri teknolojiye dayanan "maddi ürünlerin" sanıldığından çok daha zararlı olabileceğinin fark edilmesi ve bilimsel-teknik bilgiye dayalı ürünlerin, buna bağlı olarak teknolojinin, "nötr", ya da her zaman insan yararına araçlar olmadığı²³⁴ ve teknolojik gelişmenin bazı alanlarda denetlenmesi gerektiği düşüncesini güçlendirmiştir. Bu düşünceler arasında, üretim araçlarına egemen olmanın çalışanları ve toplumu denetlemek anlamına gelmesi ve teknoloji ürünü makinelerin işsizliğe yol açması nedeniyle ekonomik ve siyasal karşıtlıklar; doğaya verilen zarar nedeniyle çevreci karşıtlıklar, dinsel mesajlara aykırı görünen yaşam biçimlerine olanak sağladıkları ve dini otoritelerin toplumu denetleme güçlerini kaybetmelerine yol açtığı

²³³ Ersin Töreci, "Yeni Bin Yıla Adım Atarken", *Türkiye Bilişim Kültürü Dergisi*, Sayı:72, Ankara 1999, s.21.

²³⁴ Augusto Forti, *Eskiçağda Bilim, Felsefe ve İktidar, Bilim ve İktidar*, 10. Basım, (Derleme: Federico Mayor ve Augusto Forti, Çeviri: Mehmet Küçük), TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları No. 48, Ankara 1997, s.13-22

için dinsel karşıtlıklar ve uluslararası ticari ilişkiler sırasında azgelişmiş ülkeler aleyhine ekonomik bağımlılık yaratan bir ilişkiye yol açtıkları için de ulusal/ekonomik karşıtlıklar en çok rastlananlar arasındadır.

Günümüzde olmazsa olmaz dediğimiz teknolojik aletlerin tabiki yaşamımızda büyük önemi var.. Hayatımızı kolaylaştıran şeylerdir. Teknolojik aletlerin gelişimi uzun yıllar almıştır. Fakat insanoğlu teknolojiyi kullanarak daha da iyi şeyler üretebiliyor. Teknolojinin sonu yoktur.. Her gün yeni bir bilgi eklenmektedir. Ama bu teknolojik ürünleri zamanında ve yerinde kullanmamız gerekiyor. İnsanın kendini tanıma yolunda durdurak bilmeyen çabaları ile birçok keşif ve icatlar gerçekleşmiştir. Elde edilen bu yeni değerler ilk aşamada laboratuvar ortamında kullanılırken daha sonra günlük hayatında parçası olmuştur. Bu teknolojik gelişim tarih boyunca yaşanan ölçekleri sürekli büyötmüştür. Bunlar insanlığın gelişimi için yararlı olmakla beraber bir kısmı da zarar anlamında kullanım bulmuşlardır.

Teknolojik gelişmelerle yaşam koşulları gittikçe iyileşirken diğer taraftan da dengeler değişmeye başlamıştır. Örneğin, insanlar küçük topluluklar halinde yaşarlarken kullandıkları basit silahlarla ancak yerel boyutta kalan savaşlar yapabiliyorlardı. Bu savaşlarda kayıplar az oluyordu. Teknoloji ile birlikte bölgesel ve hatta tüm dünyayı saran boyuta geldiler. Nükleer başlıkla yüklenmiş füzeler, bunlara enerji sağlayan atom santralleri, füzelere kumanda olanağı tanıyan radyo frekansı, laser kontrol devreleri, bilgisayar kontrollü savaş sistemleri ve buna benzerleri ile artık savaşlarda yüzlerle ölçülen kayıplar milyonlarla ölçölmeye başlanmıştır.

Teknolojinin gelişmesiyle doğadan ve dünya nimetlerinden daha çok yararlanılmış, ancak denetlenemeyen denge değişiklikleri sonucu aynı oranda da kirlilik ön plana çıkmaya başlamıştır. Yani doğal gelişim hızının aşılmasıyla doğal denge bozulmuş ve yaratılan atıkların kendi kendini temizleyemediğı, mutlaka insan müdahalesinin gerektiğı bir yapı olmuştur. Ekolojik denge bozulmaya başlamıştır.

Teknolojik gelişme, çökrık makinasıyla beraber işsizliğe, ilaçlarla beraber yeni hastalıklara, tarımın modernleşmesiyle birlikte toprağın fakirleşmesine, çamaşır-bulaşık makinesi buzdolabı gibi yaşamı kolaylaştıran cihazlarla beraber çevre kirliliğı ve

endüstriyel atıkların oluşmasına yol açmıştır. Teknolojik ilerleme sonucu doğal bir dünya ve yaşamdan, yapay bir yaşama ve sanal bir dünyaya geçiş olmaya başlamıştır.

“Günümüz insanı teknolojinin bu baş döndürücü gelişmesi içinde iletişim olanaklarını sonuna kadar kullanabilmekte ve üzerinde yaşadığımız gezegenin tüm yerleşim noktalarına evinde kurulu bir bilgisayar aracılığı ile gidebilmekte, yerkürenin öbür ucundaki bir olayı canlı olarak izleyebilmektedir. Bu hızlı gelişme ve Evrenin gizemlerinin keşfedilmesi yönündeki bu olağanüstü yarış, insanları belirli kalıplar içinde kalmaya ve bu hızlı akışa ayak uydurmaları için de hızlı yaşamaya zorlamaktadır. Endüstri toplumunun insanı önceki yüzyılların insanı ile karşılaştırıldığında, yaşam biçimi, sanat ve kültür anlayışı, dış görünüşü ve alışkanlıkları ile farklılıklar gösterir. Duyguya hitap eden bir klâsik müzik ya da halk müziği, yerini yaşamın hızlı akışını ifade eden pop müziğe, underground, rock vb. müzik akımlarına bırakmıştır. Giyimde renk ve estetik kavramları, yerini marka kavramına bırakmaktadır.

Fotoğraf tekniğinin bulunmasıyla gözleme dayalı bir sanat anlayışı yerini düşünmeye, gözlem ötesindeki hayal gücünü ön plâna çıkartan bir sanat anlayışına terk etmiştir. Empresyonizm yerini ekspresyonizme, o da soyut sanat anlayışına ve daha sonra da performansla bırakmaya başlamıştır. Güneşin batması ile uykuya yatan insan elektrikli aydınlatma düzeninin kuruluşu ile artık 24 saat yaşamakta, üretmekte ve var olan tüm sınırları hızla aşmaktadır.

Üretimin hızlı temposu ile teknolojinin insan üstü yeteneklerini kullanan insan, günlük yaşamın kısır döngüsü içinde duygularından uzaklaşmış, daha çok başarı, daha hızlı yaşam, daha çok üretim gibi bir yarışa girmiştir. İnsanın hızlı yaşamı teknolojiye gelişme hızını arttırmakta, teknolojik gelişmeler de yaşamı daha da hızlandırmaktadır. İnsan ve makine yarış halindedir. İnsan makineleşmekte, duygusallığından uzaklaşmaktadır. Duygusal, dünyanın değerlerini, yani insanî değerleri doyasıya yaşayamayan insan, yerini robotlaşmış bir nesneye bırakmaktadır. Uzmanlara göre, çocuklar teknoloji icadı suni araçlarla yalnızlığa itiliyor. Teknolojiye esir olan insanlar, duygusal çöküntüye uğrarken yaşamı boş anlamsız kabul ediyor. Teknolojik gelişmenin, sağladığı kolaylıklar yanında artık yaşamı riske sokan seviyelere ulaştığı, insanları esareti altına alarak mutsuzluk kaynağı olduğu, ilişkileri olumsuz etkilediği, duygusal

*çöküntü yaşanmasına, yaşamın boş ve anlamsız kabul edilmesine yol açtığı bildirildi.*²³⁵

Teknolojinin kullanımına ilişkin diğer iki temel yaklaşım ise,

** Mümkün olan en yüksek düzeyde yeni teknolojilere ulaşmak ve bunları satın almaya ve kullanmaya yönelmek ile*

** Teknoloji ürünleri ve kullanımına karşı olmak yerine eleştirel bir değerlendirme ve uygun kullanma çabaları çerçevesinde gözden geçirerek teknoloji kullanmaktır.*

Birinci grupta, teknoloji toplumsal ve ekonomik anlamda olumludur. ikinci görüşe göre teknoloji ‘nötr’ değildir ancak saf değiştirebilir. Bizim kullanma amacımıza göre anlamı değişir. Bu bakış açısı ile, yaratılacak bir teknolojik genişleme ve ilerleme, öncelikle teknoloji ‘nasıl kullanılmaktadır’, daha sonra da ‘nasıl kullanılmalıdır’ sorularının yanıtlarının araştırılmasını gerektirmektedir. Yine bilgi teknolojisini mevcut eğitim yapısını temel alarak, eğitimde kullanmayı ve teknoloji öğretimini kitleselleştirmeyi hedefleyen kalkınmacı (paternalist) ve teknolojiyi bireysel öğrenme ve gelişme için fırsat olarak gören ve bazı geleneksel kurumların da dağılacaklarını uman özgürlükçü (libertarian) görüşler olarak sınıflamaya yönelik teknoloji değerlendirmeleri de dikkati çekmektedir.²³⁶

Tüm bu karşıtlıklara karşın teknoloji ürünleri ve bunların ortaya koyduğu davranışsal/kültürel sonuçlar giderek daha geniş düzeyde tüm ülkelerin toplumsal yaşam alanlarını kapsamaya devam etmektedir. Azgelişmiş / gelişmekte olan ülkeler açısından ortaya koyduğu belirgin etkilerinden birisi de ekonomik yapıda yerleşik olan "modern üretim teknikleri ile ilkel üretim tekniklerinin yan yana bulunmasından" doğan "teknolojik dualizm" in²³⁷ eğitim ve sağlık kesimleri içinde de üretilmesine yol açmasıdır. Eğitimde teknolojik düalizm, eğitimin davranışları etkileyebilme gücüne bağlı olarak orta vadede toplumsal düalizme, toplumsal bölünmeye de katkıda bulunan

²³⁵ Ders İzlesene, *Teknolojinin İnsan Yaşamına Olumlu ve Olumsuz Etkileri*, 2009.Erişim Tarihi:30 Temmuz 2013.

<http://www.dersizlesene.com/ILKOGRETIM-DERS-NOTLARI/Teknolojinin-insan-yasamina-olumlu-ve-olumsuz-etkileri-m118.html>

²³⁶ Conlon, s.269-278.

²³⁷ Savaş, s.21-22.

bir etki yaratabilmektedir. Teknolojik gelişimin toplumların yaşamına olan etkisi açısından gelişmiş ülkeler ve azgelişmiş/gelişmekte olan ülkeler ayrımı yapılabilmektedir. Sanayileşmenin yerini bilişim teknolojisi araçlarına bırakmaya başladığı döneme kadar bu tür bir ayrım daha somut olarak gözlenebilmektedir.

Teknolojik düalizm bir yana bırakılacak olursa, teknoloji ithali ile hızla toplumsal yaşama yeni ürünleri alan ve bunlara uyum sağlamaya çalışan gelişmekte olan ülkeler, neredeyse her gün yeni bir ürünün veya uygulamanın bireylerin kullanımına sunulduğu ülkelerde ortaya çıkan yabancılaşma ve kültürel sorunları da arkasından yaşamaya (ithal etmeye demek de yanlış olmayacaktır) başlamak zorunda kalabilecektir. Dickson, Schumacher, Goulet uyum ve teknoloji çerçevesinde ortaya çıkan sorunlarla ilişkili olarak gelişmekte olan ülkelerde "uygun teknoloji" kullanılmasını öneren yazarlar arasında yer almıştır. Türkiye'nin de bu uyumsuzluk sorununu ciddi olarak yaşayan ülkelerden biri olduğu vurgulanmaktadır.²³⁸

“Öncelikle iş yaşamı ve toplumsal yaşam içerisinde bir grubun ileri teknoloji ürünlerini hızla edinmesi ve (kullanma biçimleri çoğu kez bu ürünlerin kullanımında beklenen, öngörülen değerlere uygun olmasa da) kullanması, eğitim kesiminde de kendini göstermektedir. Ancak, eğitim kesiminde yaşanan uyumsuzluk ya da sorunların çözümü, örgün eğitim denli okul dışı eğitimin de yeterince gelişmediği azgelişmiş ülkelerde, orta ve büyük ölçekli işletmelerin gösterebildiği hızla gerçekleştirilemeyecektir. Buna öncelikle azgelişmiş ülkelerde eğitime ayrılan kaynakların giderek azalması ve temel eğitim konusunda (okullaşma oranlarının tüm çağ nüfusuna ulaşmaması ve yüksek devam düzeyi gibi) öncelikli gelişmelerin sağlanamamış olması yol açabilecektir. Yine kaynakların sınırlılığı ve teknoloji ilk yatırım/satın alma ve bakım-onarım maliyetleri de ülkenin daha önce sunduğu eğitimin niteliği ve yaygınlığı üzerine de olumsuz etki yapabilecektir. Bu nedenle ileri teknoloji kullanımının getireceği ekonomik, toplumsal ve kültürel etkilerin azgelişmiş ülkeler bağlamında gözden geçirilmesi gereği bulunmaktadır.”²³⁹

²³⁸ Dura, s.140-141.

²³⁹ Hasan Hüseyin Aksoy, “Eğitim Bilim ve Toplum”, *Üç Aylık Hakemli Dergi*, Cilt:1, Sayı :4, Güz 2003, s.5-6.

“ABD’deki Michigan Üniversitesi’nin yaptığı araştırma, sosyal medyanın insanlarda Narsizmi artırdığını ortaya koydu. Araştırmaya göre, kendini beğenmiş insanlar Twitter ve Facebook’ta egolarını tatmin ediyor. Araştırmacılar, orta yaşlı Narsistlerin sürekli olarak Facebook’ta durumlarını yenilediklerini, genç Narsistlerin ise Twitter’da sık sık tweet atarak egolarını tatmin ettiklerini belirtti.”²⁴⁰

“Larry Rosen: Facebook’ta çok vakit geçiren çocuklar daha fazla narsist davranış sergiliyorlar.Los Angeles Times gazetesine konuşan Larry Rosen isimli psikolog Facebook’un insan psikolojisini etki altında bıraktığını açıkladı. Yıllardır teknolojinin insan psikolojisi üzerinde ki etkilerini araştıran Larry Rosen, Facebook’ta çok vakit geçiren çocukların daha fazla Narsist davranış sergilediklerini belirtiyor.

Buna ek olarak çocuklarda uyku düzensizliği, depresyon, bunalıt ve kaygı gibi olumsuz durumlar daha sık görüüyor. Larry Rosen kendi ekibiyle yaptığı araştırmada okul çağında ki çocukların sınavlarına çalışırken aynı zamanda Facebook hesaplarını da kontrol ettiklerini gözlemlemiş. 15 dakikalık bir zaman dilimi içerisinde gerçekleştirilen araştırmaya katılan kolej, ortaokul ve lise öğrencilerinde dikkat dağınıklığı tespit edilmiş. Ayrıca öğrencilerin bu tutumlarından dolayı sınavlarında daha başarısız oldukları da ortaya konmuş Larry Rosen, çocukların yanı sıra Facebook’un yetişkin insanları da etkilediğini savunuyor. Rosen’a göre İnsanlarda zamanla antisosyal kişilik bozukluğu ortaya çıkıyor. Ayrıca Rosen, insanların Facebook’u ne kadar çok kullanırlarsa o kadar çok alkol tükettiklerini ve bir o kadarda paranoyaya sahip olduklarını belirtiyor.”²⁴¹

“Kaliforniya Üniversitesi’nde yapılan araştırma, gençlerde Facebook ullanımının psikolojik sorunlarla ilişkili olabileceğini açıkça ortaya koyuyor. Gençler başta olmak üzere çoğu internet kullanıcısı günün büyük bir kısmını Facebook başında geçirirken, bu durumun sosyal yaşamda ne gibi değişikliklere neden olduğunu sorgulamak üzere başlatılan bir araştırma oldukça ilginç sonuçlar ortaya çıkardı. BtNet’ in aktardığına göre Kaliforniya State Üniversitesi’nde Psikoloji Profesörü

²⁴⁰ Elliot Panek, *Sosyal Medya İnsan Psikolojisine Nasıl Etki Yapıyor*, 16 Haziran 2013.Erişim Tarihi:30 Temmuz 2013.

<http://www.gundemanset.com/2013/06/sosyal-medya-insan-psikolojisine-nasil-etki-yapiyor/>

²⁴¹ Kaan Karadeniz, *Facebook İnsan Psikolojisini Etkiliyor*, 10 Ağustos 2011.Erişim Tarihi:30 Temmuz 2013.

http://www.gelecekonline.com/metin/facebook_insan_psikolojisini_etkiliyor-12375

olarak görev yapan Larry Rose'un yaptığı ve sonuçlarını 119. Geleneksel Amerikan Psikoloji Birliği Konvansiyonunda paylaştığı 'Poke Me: How Social Networks Can Both Help and Harm Our Kids' adlı araştırma, farklı coğrafyalara dağılmış 300 gencin 15 dakikalık davranış analizleri üzerinden gerçekleştirildi. Sonuçlara göre yoğun olarak Facebook kullanan gençlerde görülen psikolojik davranış bozuklukları şöyle sıralanıyor:

*Narsizm (kendini beğenmişlik)

* Özellikle Facebook'ta uzun süre yer alan gençlerde antisosyal eğilim, aşırı davranışlar, agresif tavırla

* Facebook ve teknolojiyi yoğun kullanan gençlerde okuldan uzaklaşma eğilimi, mide ağrıları, uyku sorunları, sinirlilik ve depresyon

* 15 dakikalık gözlem periyodu sırasında Facebook'u en az bir kez kontrol eden gençlerin ders notlarında düşme eğilimi

* Okumaya ayrılan sürede azalma

Ve yapılan diğer araştırma sonuçları da şöyle;

Profesör Baroness Greenfield' in araştırmasına göre Facebook ve Twitter gibi sosyal paylaşım siteleri gençleri "kimlik krizi"ne sokuyor. Bu paylaşım ağlarında fotoğraflarını paylaşan ya da bir görüşünü yazan kullanıcıların "Bakın ben buradayım" diyerek devamlı insanların dikkatini çekmek istedikleri belirlendi.

Georgia Üniversitesi psikologları 2008 yılında yaptıkları araştırmada, Facebook'a çok fazla güncelleme yapanların Narsist eğilimde olduğu sonucuna varmışlardır. Narsistik eğilimin, uzun süreli sağlıklı ilişki yeteneksizliğini beslediğine dikkat çekmişlerdir.

York Üniversitesi yaptıkları araştırma sonucu, kızların çekici fotoğraf koymaya yoğunlaştıklarını, erkeklerin ise, 'About me'(hakkımda) kısmında kendilerini methetmeye yoğunlaştıklarına dikkat çekmişlerdir.

Hollandalı psikolog Paul Kirschner, ders çalışırken bir yandan da ara ara Facebook sayfasını kontrol eden öğrencilerin oldukça başarısız olduğunu tespit etmiştir. Kirschner yaptığı çalışmada, Facebook kullanıcılarının not ortalamasının 5 üzerinden 3.06 olmasına rağmen Facebook kullanmayanların ortalamasının 3.82 olduğunu tespit etmiştir”.²⁴²

“Karaca’nın ‘Aileyi Tehdit Eden Yeni Bir Tehlike: Sanal İlişkiler’ adlı çalışmasındaki araştırmaya göre internette sohbet(chat) sırasında kadınların %58’i, erkeklerin ise %30’u kimliğini gizlemektedir. ‘Yalan’ kavramı, kullanıcıların sohbetle ilgili olarak değindikleri en önemli konudur. Araştırmaya katılan internet kullanıcıları, sohbette kişilerin olduklarından farklı bir kişilik ve görüntü vererek, kişinin olduğu gibi davranmayıp yalan söylediğini düşünmekte, karşısındaki kişinin verdiği bilgilerin doğruluğuna güvenmemekte ve karşısındaki doğru söylese bile yalana başvurmaktadır.”²⁴³

Bölükbaş’a göre; sohbet asosyal kalıplara giren insanların kabul gördüğü bir dünya olarak kabul edilebilir. Asosyal tipteki kullanıcıların çoğunluğu, kurdukları ilişkilerin sohbette kalmasını istemektedirler. Bu durum tehlikelidir, çünkü kullanıcı gerçek hayattan daha çok kopmakta ve sanal dünya, onlara daha da yeterli olmaktadır. Erkek ve kadın kullanıcıların %90’ı eski sosyal çevresine gereksinim kalmadığını düşünmeye başlamaktadır. Sanal dünya ve sohbet arkadaşlıkları, kişinin hayal dünyasında yaşaması ve hayatın gerçeklerinden kaçması için zemin oluşturabilmektedir. Sohbet edenler farklı kanallarda aynı anda bulunabilirler. Bir kişi, hem din, hem cinsellik ve hem de devrim kanallarından birinde olabilmektedir. Kişilerin fiziksel görüntü, bilgi, beceri, yetenek, zeka, iletişim kuramama, kendini ifade edememe vs. nedenlerinden dolayı çevreden uzaklaşmaları ve sohbete sarılmaları söz konusu olabilmektedir. Sohbet sırasında kurulan arkadaşlıklar, sanal ortamdan çıkarak bazen gerçek hayata da taşınmaktadır. İnsanların, gerçek hayatta konuşmaktan çekindikleri birçok konu, sohbet ortamında rahatça dile getirebilmektedir. Sohbet sayesinde tanıştığı birisiyle yüz yüze görüşen kadınların yaklaşık oranı 1/3 olarak gerçekleşmiştir.”²⁴⁴

²⁴² Fahri Sarrafoğlu, *Sosyal Medyanın Psikolojik Etkileri*, 17 Ekim 2012.Erişim Tarihi:30 Temmuz 2013. <http://www.netpano.com/sosyal-medyanin-psikolojik-etkileri/>

²⁴³ Mehmet Karaca, “Aileyi Tehdit Eden Yeni Bir Tehlike: Sanal İlişkiler”, *e-dergi, Yeni Dünya Bilimler Akademisi*, Cilt:2, Sayı: 3, 2007.

²⁴⁴ Mert Denizci, “Bilişim Toplumu Bağlamında İnternet Olgusu ve Sosyopsikolojik Etkileri”, *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı: 15 Temmuz 2009, s.47.

“Yapılan başka bir araştırma sonucuna göre ,uzun süre televizyon ve bilgisayar başında oturan çocukların kitap, resim ve yazı yazmada geride kaldığını gösteriyor... Özellikle televizyonun 0-3 yaş grubu için etkisi çok büyüktür. Sihirli bir kutudur adeta. Bu dönem hayat boyu kullanılacak bazı özelliklerin kazanıldığı çok önemli bir dönemdir. Oluşabilecek herhangi bir sorun, bütün hayatı etkileyecektir. Günün büyük bir kısmını, cansız bir varlığın karşısında , duygusal ve sosyal uyarıdan mahrum, konuşmasına , bakışına, gülümsemesine karşılık vermeyen, gönderdiği mesajları cevapsız bırakan, sert, soğuk bir cismin karşısında geçiren çocukta sosyalleşme yetersiz kalacaktır.”²⁴⁵

Günümüzde teknolojinin geliştirilmesi ve kullanılması insan yaşamına olumlu ve olumsuz birçok etki yapmaktadır. İnsanın kendini tanınması istikametinde sınır tanımayan çabalar ve keşifler ile yeni yeni icatlar gerçekleştirmektedir. Meydana getirilen bu icatların laboratuvar ortamından, aile ortamına geçmesiyle teknolojiye yakınlığımız ve somut yaşama duygusu zihnimizi işgal etmiştir.

Teknolojik gelişmelerle yaşam standartları yükselirken denge unsurları yer değiştirmeye başlamıştır. Küçük bir topluluk halinde yaşayan bireyler teknolojik gelişmelerle bireysellikten çıkıp toplumsallaşmaya, küreselleşmeye ve dünyanın değişik noktalarındaki gelişmeleri yerinde ve hızlı bir şekilde müşahade eder olmuştur. İnsan sinir sistemini nazara alarak geliştirilen mantıklı sonuçlar üretebilen teknolojik aletlerin icadıyla yaşam denge unsurunun en basitinden en kapsamlısına kadar her alanda kullanılmaya başlanılmıştır. Birçok işleri kolaylaştırdığı gibi birçok alışkanlıklarımızı, geleneklerimizi, örf ve adetlerimizi alıp götürmüştür. Özellikle internetin hayatımıza girmesiyle birçok şey değişmiştir. Bunlardan birkaçını şöyle sıralamak mümkündür; nice hayatlar bir monitörün önünde heba edilmiş, zararlı radyasyonlara maruz kalmıştır, toplum içerisinde geçen süre azalmış, insan avcıları bu teknolojiden faydalanarak nice canlara kıymış, bilgisayarlı ortamlarda insan ilişkilerinin önemi gittikçe azalmıştır.²⁴⁶

²⁴⁵ Kamuran Birlik, “Çocukla Ebeveynin Teknoloji Savaşı”, *Eğitimde Yansımalar Dergisi*, Sayı:31, İstanbul 2012, s.3.

²⁴⁶ Mahmut Dirik, Edip Taşkesen, İhsan Ekin, Dilan Alp, “Bilişim Çağında Sanal Yaşamın Gerçek Yaşama Yansıması”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimler Dergisi*, Cilt:1, Sayı:2, 2012, s.211.

3.4. KİTLE KÜLTÜRÜ

Kitle toplumunda bireyler çoğunlukla birbirinin benzeridir, farklılaşmamış bireyler çoğunlukla özerk bir özellik göstermezler; çalışma hayatı sıradanlaştırıcı ve yabancılaştırıcıdır. Her ne kadar Marx (1844) ‘*din toplumların afyonudur*’ diyorsa da ve kitleler ideolojik fanatizme yatkın görünseler de din etkisini kaybetmiştir dolayısıyla önemli ahlaki değerler sağlamaz. Din, toplumların birlikte hareket etmeleri bakımından önemli bir birleştiricidir ancak kitle toplumunda dinin yerini alan yeni kültürel değerler söz konusudur ve bunların en başında tüketim kültürü gelmektedir. Kitle toplumunda bir arada yaşamın birincil göstergesi aynı tarz tüketmektir. Aynı inanç sistemine bağlılıkla aynı tarz tüketmek benzer birleştirici öğeler olsalar da kitle toplumu kavramıyla özellikle sanayi devrimi sonrası yaşanan ürünlerde çeşitlenmeyi ve teknolojik gelişmelerle pekişen kitle iletişim araçlarının güdümünde tüketim kültürünün yerleşmeye başlamasını anlamalıyız. Böylece dinin etkisini kaybetmiş olmasıyla ne söylemek istediğimiz daha açık anlaşılacaktır. Bireyler arasındaki ilişkilerin zayıfladığı kitle toplumunda akrabalık bağlarının bile birleştiriciliğini kaybettiği görülür. Siyasal katılım ve yorumlama yerini siyasi iktidar tarafından çekip çevrilmeye, tüm düşünce ve tutumların kontrol altına alınmasına bırakmıştır. Kitle toplumunda kültür - sanat, bilim ve felsefe kitle kültürü haline gelmiş tüm bunlar toplumun her kesimine hatta en alt seviyesine hitap eder hale gelmiştir.²⁴⁷

*“Yeni iletişim tekniklerindeki ilerleme kitle kültürünü yaygınlaştıracak olan zemini hazırlamıştır. Birçok yazar gibi Şenyapılı’ da kitle iletişim araçlarındaki bu gelişim toplumsal ve siyasal yaşama bir hareketlilik kazandırırken, toplumdaki bütünleşmenin sağlanmasında da ön ayak olmuştur diyorsa da kitle toplumunda tam bir bütünleşmeden söz edilemez; aslında kitle toplumu, yabancılaşmaların, duyarsızlaşmaların yaşandığı bir gerilim sahasıdır. Kitle toplumunda bir benzerlik ya da bütünleşme aranacaksa bu daha çok aynı tip alışkanlıkların ve özellikle benzer tüketim alışkanlıklarının yaygınlaşması olabilir.”*²⁴⁸ Öyle ki Gramsci’ nin ideolojik hegemonya kuramına göre kitle iletişim araçları iktidarın güç, zenginlik ve statülerini

²⁴⁷Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, (Çevirenler: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan), Metis Yayınları, Dördüncü Basım, İstanbul 2005.

²⁴⁸Önder Şenyapılı, *Toplum ve İletişim*, Turhan Yayınları, Ankara 1981, s.9.

sürdürmek için kullandıkları araçlardır.²⁴⁹ Dolayısıyla iktidar dışındakiler yani kitle toplumu ancak iktidar tarafından verilen bütünleştirici duyguyla bir arada görünürler. Egemen sınıf sahip olduğu toplumsallaştırıcı kurumlar sayesinde kendi fikirlerini kitle toplumuna yaymakta zorluk çekmez, kitle iletişim araçları sayesinde toplumsal roller ve ilişkiler ağı egemen sınıfın etkileyici söylemsel çabalarıyla gerçekleşir.

İletişim kuramcısı J. Martin Barbero'nun ifade ettiği gibi “...bir sınıfın hegemonyasını kurma çabası, egemen sınıfın sahip olduğu çıkarların bağımlı sınıflar tarafından kendi çıkarlarıymış gibi kabul edilmesi ölçüsünde başarıya ulaşır”

Kitle toplumunun bağımlı sınıfın üyelerinden oluştuğunu söylemek yanlış olmaz. Sinema izleyicileri filmlerin beğenilerine sunulan eğlencelikler olduğunu düşünürken aslında filmler egemen sınıfın ürettiği değerleri yaymaktadır. Aynı şekilde televizyon dizileri ya da televizyon programları her gün aynı işlevi yerine getirmektedir. Gazete ve dergilerle diğer basılı yayınlar da aynı işlevi yerine getirseler de basın çok daha eski bir gelenek olduğundan bu alanda sistemin dışına çıkan yayınlar görmek daha olasıdır. Kitle toplumu özellikle basın gibi alternatif kanallardan zaman zaman hegemonyanın yaymak istediği bilinç ya da ideolojiye karşı olumsuz tepkiler verse de hegemonik ideoloji, ister olumlu olsun isterse olumsuz her tür görüşü kendi lehine olacak şekilde kontrol edebilir.”²⁵⁰

Adorno ve Horkheimer kitle toplumunun, bireylerin bir dizi önceden belirlenmiş, kurgulanmış hayatları yaşamalarına imkan tanıdığını belirtirler. Herhangi bir seçim şansları olmadan ekonomik ve kültürel iktidar ellerinden alınmıştır. İktidar aygıtlarının, kültür endüstrisi ile icat ettiği kültürel paketleri sorgulamadan normal gibi yaşayan, kalabalıklaşmış birey ve toplum edilginleştirilmiştir.²⁵¹

Kitle iletişim araçlarının yarattığı kitleselleşme, kitle toplumu kavramından bağımsız düşünülemediği gibi kitleselleşme ve kitle toplumu arasındaki ilişkide de kronolojik bir ayırım yapma gereğini ortaya çıkarır. Her ne kadar kitle toplumuyla ilgili söylediklerimizi kitle iletişim araçlarıyla ilişkilendirsek de kitle toplumu kitle iletişim araçlarının gelişiminden önce başlayan bir süreçtir. Sanayileşme ve buna bağlı kent

²⁴⁹ Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri*, (Çeviren: Adnan Cemgil), Belge Yayınları, İstanbul 2007.

²⁵⁰ James Lull, *Medya, İletişim, Kültür*, (Çeviren: Nazife Güngör), Vadi Yayınları, Ankara 2001, s.52-55.

²⁵¹ Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazya*, Ayko Yayınları, Ankara 1982, s.188.

yaşamına geçiş kitle toplumunu oluşturan başlıca etkenlerdir. Kitle iletişim araçlarının sanayileşmeye paralel olarak hızlı yükselişi kitle toplumunun oluşumunu hızlandırmıştır.

Kitle toplumu, kapitalizmin ilk aşaması olan Sanayi Devriminin 1700’lü yılların sonlarına doğru İngiltere’de başlaması ile ortaya çıkan kentleşmenin bir sonucudur. Biliyoruz ki kitle iletişim araçlarının modern anlamdaki gelişimi XX. yüzyılın başlarına dayanır. Kitle toplumunun oluşmaya başladığı dönemlerde ancak gazetenin varlığından söz edilebilir. Bugünkü anlamıyla kitle toplumunu her gün yeniden inşa eden kitle iletişim araçları yerine başlangıçta kitle toplumunu doğuran bir takım gelişmeler yaşanmıştır. Bu ise sanayi devrimi ve kentleşme gibi gelişmelerin neden olduğu toplumsal değişimleri irdeleyerek anlaşılabilir.

Sanayileşmenin getirdiği ve bugünkü anlamıyla kitle toplumunun oluşumundaki kritik nokta mülk sahibi olan sınıf ve mülk sahibi olmayan işçi sınıfı şeklinde iki farklı sınıfın varlığıdır. Marx’ın 1844 el yazmalarında vurguladığı gibi özel mülkiyetin varlığı emek ve sermaye arasındaki farklılaşmayı dolayısıyla gerilimi yaratır. Toplumun bu temel iki sınıfa bölünmesi gelişen ekonomi politığe ve tekniğe bağlı olarak yeni biçimler almıştır. Sanayi öncesi ya da sanayi sonrası daima var olan bu sınıfsal farklılaşma bugün kitle toplumu denilen toplumun aslında sanayi devrimi öncesindeki köylüye, sanayi devrimi sonrasındaki işçi sınıfına ve modern kapitalist dönemde iktidar dışındaki herkese tekabül ettiği düşünülebilir. Dolayısıyla yalnız bu bile kitle toplumunun kitle iletişim araçlarının gelişimini beklemeden ortaya çıktığını gösterir. Kitle iletişim araçlarının gelişiminden önce işçi sınıfını doğuran kentleşme süreci yaşanmıştır. Kentleşme farklı, uzak ve dağınık toplumların sanayi alanlarına yani kentlere doğru hızla yönelişini dolayısıyla bir kitle oluşturmalarını sağlar. Aynı anda üretime katılmaları ve yalnız üretme amacının araçları olmaları ile birlikte tüm farklılıklarını kaybeden bireyler kısa sürede birbirlerine benzerler. Üstelik bu süreçte ürettikleri ürüne, bulundukları topluma, yaptıkları işe ve son olarak kendilerine çok geçmeden yabancılaşırlar.²⁵²

Kitle toplumu tam da bu farklılıkların silindiği ve yabancılaşmaların başladığı ortamda ortaya çıkmaktadır. Yapılan işe, ürüne ve kendisine yabancılaşan bireyler

²⁵² Karl Marx, *Yabancılaşma*, (Çeviren: Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara 2003.

sermaye sahibi tarafından sömürülen işçi sınıfını oluştururken zamanı geldiğinde kitle iletişim araçlarının dağıtacağı kültürel değerleri benimseyecek kitle toplumunu oluşturur.

Sanayi devrimiyle birlikte ev ve işyerlerinin birbirinden ayrılması birlikte yaşayan ve çalışan insanların sayısının artması, iş konusundaki uzmanlaşmalar, yönetici grupların ortaya çıkması yeni bir üretim ortamı ve yaşam biçiminin göstergeleridir. Bu yeni yaşam biçimi dil, yeme - içme alışkanlıkları, giyim, aile yapısı, akrabalık ilişkileri gibi pek çok konuda değişimleri beraberinde getirir.

Sanayi devrimiyle birlikte meydana gelen toplumsal değişimler toplumların kitleye dönüşmesine bir yığın olarak algılanmasına ayrıca yeni bir dinamik yapıya bürünmesine sebep olurken, bu yeni toplumsal yapıyı kontrol altında tutmak, kitleye ulaşmak ve yönetmek eski yöntemlerle mümkün olmayacağından²⁵³ kitle iletişim araçları kullanılmaya başlanmış ve bu anlamda büyük önem kazanmıştır.

“Kitle toplumu sanayileşme ile beraber kent yaşamına uyum sağlayan bireylerin oluşturduğu yeni toplumsal yapıdır. Bireyler yalnız çalışmak ve üretmek üzerine koşullandırılırken, çalışma veriminin artırılması işçinin daha çok üretmesi adına yeni stratejiler geliştiren sermaye sınıfının iş dışında sunduğu; eğlence ve spor, sinema, müzik gibi her tür boş zaman etkinliğinin üretilmesi sürecinde şekillenen kitle iletişim araçları (özellikle televizyon) en önemli ve yaygın boş zaman faaliyetine dönüşmüştür.

Kitle toplumunun sanayileşme ve kentleşme ile ilgili olduğunu belirtmiştik. Kentleşme olgusu genellikle ekonomik ve toplumsal yapıdaki değişimleri barındıran, sanayileşmeye koşut olarak kent sayısındaki artışı, örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere has değişikliklere neden olan bir nüfus birikimi sürecini ifade eder.”²⁵⁴

Kentleşme ile birlikte sayıca çoğalan bireylerin aralarındaki farklılaşma artmış, sosyal, ekonomik statüler anlamında ve zevkler, değerler bakımından gruplar oluşmuştur. Dolayısıyla bireyler ilişkilerinde şahsiyetten ve samimiyetten uzaklaşmış,

²⁵³Şenol Durgun, “Medya İletişimin Neresinde?”, *Türkiye Günlüğü Dergisi*, Sayı :46, Ankara 1997, s.61.

²⁵⁴Ruşen Keleş, *Kentleşme Politikası*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2002, s.21-22.

ilişkiler daha kısa süreli ve parçalı olmaya başlamıştır.²⁵⁵ Farklı kültürel değerlere sahip bireylerin bir arada yaşamaya başladığı bir alan olarak kent yaşamında tek bir kültürden bahsetmek yerine farklı kent algılamalarının olduğundan söz etmek daha doğru olacaktır.²⁵⁶

Kırsaldan getirilen kültürel değerlerin kentsel yaşamda yaşatılmasına yönelik dernekleşmeler buna örnek teşkil eder. Ayrıca bireylerin kentsel yaşama katılmalarına neden olan gereksinimleri de önemlidir. Eğitim almak üzere kent yaşamına dahil olan bir öğrenci, kamu kurumunda çalışan bir memur, fabrika da çalışan bir işçi, fabrika patronu, siyasetçi farklı amaçlarla kent yaşamına dahil olurlar dolayısıyla kent yaşamından bekledikleri ve elde ettikleri farklı olacaktır.

“Başlangıçta kentte yaşayan ve göçün temel nedeni sanayileşmeye bağlı olarak aynı amacın parçası olmak isteyen bireyler bu bakımdan yalnızca işçi kitlesini oluşturmaktaydı. Kitle toplumuna özgü özellikler kent yaşamında zamanla tesis edilmeye başlanır ve Türkiye’de kitle toplumunun sanayileşmeden sonraki en büyük hızlandırıcısı kitle iletişim araçları olmuştur. Batıda sanayileşme ve kentleşme kitle toplumunu doğururken, kapitalizm kitle toplumunun ideal pazar olduğu gerçeğini fark eder. Türkiye’de ise devlet eliyle başlatılan sanayileşme girişimleri her ne kadar kentleşmeyi ortaya çıkarsa da, Türkiye’de kültürel farklılıkların daha geniş bir yelpazeye sahip olmasından olsa gerek bireyler batıdaki kadar hızlı kültürel benzerlikler göstermemiştir. Dolayısıyla Türkiye’de kitle toplumunun kapitalizmin arzuladığı ölçülere gelmesi kitle iletişim araçları ile hızlandırılmıştır.

Kitle toplumu sanayileşmeye bağlı olarak gelişen bir süreçse de Türkiye’de sanayileşmenin hızlandığı dönemlerde kitle iletişim araçlarının da yeni teknolojik gelişmelerden geçerek yaygınlaştığı görülür. Bu bakımdan Türkiye’de kitle toplumunu yaratan iki faktör olarak kitle iletişim araçları ile sanayileşme ve buna bağlı kentleşme olgusu batıya nispeten daha çok iç içe geçmiştir.”²⁵⁷

²⁵⁵ Ayda Yörükhan, *Şehir Sosyolojisinin Teorik Temelleri*, İmar ve İskan Bakanlığı Yayınları, Ankara 1968, s.57.

²⁵⁶ Sevinç Güçlü, *Kentleşme ve Göç Sürecinde Antalya’da Kent Kültürü ve Kentlilik Bilinci*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002, s.14.

²⁵⁷ Özkan Yüksel, *Kitle İletişim Araçları ve Yanlış Bilinçlilik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Kütahya 2009, s.62.

İnsanın bağımlılaşması ve köleleşmesi, yani kültür endüstrisinin yok edici etkisi, ABD'de yapılan bir programda halktan bir kişinin, insanlar ünlü karakterleri taklit ederlerse çağımız sorunlarının yok olacağı yönündeki görüşünden daha iyi bir biçimde tarif edilemezdi. Kültür endüstrisi, ikiyüzlüce önüne geçtiği mutluluktan insanları uzaklaştırmak için aldatıcı bir memnuniyet duygusunu devreye sokmakta, dünyanın tam da kültür endüstrisinin istediği gibi olduğu fikriyle bir refah havası yaratmaktadır. Kültür endüstrisinin asıl etkisi aydınlanma karşıtlığında kendini göstermektedir ve doğaüstündeki gittikçe artan teknik egemenlik olarak aydınlanma, Horkheimer' la benim daha önce de yazdığımız gibi, kitleleri aldatma haline gelmekte, bilinci zincire vurma yöntemine dönüşmektedir. Kendi başlarına bilinçli olarak yargılayan ve karar veren özerk, bağımsız bireylerin gelişimi önünde bir engel olarak durmaktadır. Böyle bireyler, güçlenmek ve gelişmek için olgun insanlara ihtiyaç duyan demokratik toplumun olmazsa olmaz önkoşuludur. Eğer kitleler sırf kitlelere dönüştükleri için hakir görülüyorsa, şunu akıldan çıkarmamak gerekir ki, onları kitlelere dönüştürüp küçük düşürme, devrin üretim güçleri ne kadarına izin veriyorsa o kadar olgunlaşmalarını sağlamak için, özgürleşmelerini engelleme konusunda kültür endüstrisinin rolü çok büyüktür.²⁵⁸

3.5. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI NIN HAYATIMIZDAKİ YERİ

Kitle iletişim araçları, genel bir tanımla "*kitlesel bir boyutta ileti dağıtabilen araçlar*" ²⁵⁹olarak tanımlanabilir. "*Kitle iletişimi, uzmanlaşmış grupların geniş, heterojen ve farklılaşmış izleyicilere sembolik içerik yaymak üzere teknolojik aygıtları (basın, radyo, film vb.) hizmete soktuğu kurum ve tekniklerden meydana gelir*"²⁶⁰

Yeni iletişim sistemlerinin hızla sağladığı kolaylıkların yanı sıra alanı daha karmaşık kıldığı da görülmektedir. Yeni iletişim yöntemleriyle gittikçe daha fazla insan

²⁵⁸Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken*, (Çeviren: Bülent O. Doğan), Cogito Dergisi, Yaz 2003.

²⁵⁹ Ertugrul Özkök, *Kitlelerin Çözülüşü: İletişim Kuramları Açısından*, Tan Yayınları, Ankara 1985, s.93.

²⁶⁰ Morris Janowitz, "*The study of mass communication*", Sills,D.E.(der.), *International Encyclopedia of the social Sciences*, MacMilland and Free Pres, Cilt:3, New York 1968, s.41.

kitle iletişim araçlarına açık kalmakta, bu araçlara daha fazla zaman ayırmaktadır.²⁶¹

Kitle iletişim araçlarının gelişimi doğrudan teknolojik gelişmeler ile bağlantılıdır. Teknolojik gelişmeler ilk anda bireyin ekonomik anlamda rahatlamasını, sağlık koşullarının iyileşmesini, daha iyi eğitime sahip olmasını amaçlıyor görünse de artık bireyin psikolojik sağlığı ve yaşam koşulları karşısında bir tehdit olarak görülmektedir.²⁶²

*“Yazının gelişmesi ve yığın halinde çoğaltılmasının sağlanması, ulaştırma olanaklarının artması, bunları haberleşme için kullanacak merkezi devletlerin kurulması, ticari ilişkilerin gelişmesi, haberleşmenin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Teknik olanakların artması, haberleşme için özel araçların gelişmesi, bütün bunları gerçekleştiren toplumsal gelişme haberleşmeyi de belirlemiştir.”*²⁶³

Son yarım yüzyıldan bu yana teknolojik gelişmeler birçok insanı şaşkına çevirmiş ve toplumların maddi temelini yeniden şekillendirmeye başlamıştır.²⁶⁴ Bazı insanlar ve toplumlar, bu hızlı gelişmeleri takip edememenin ve kavrayamamanın tedirginliğini yaşamaktadır. Kimileri teknolojiden ürküntü duyuyor, kimileri fazla aldırmamaya çalışıyor, kimileri bu yeniliklerin erdemlerinden söz ediyor. Teknolojinin doğasını irdelerken ve algılarken de pek çoğumuz bir şeyi gözden kaçırıyoruz: Teknolojik gelişmelerin nasıl çeşitli toplumsal ve politik etkenlerle yaratıldığı, "toplumdaki güç dağılımı, maddi ve ideolojik denetim" ile yakından ilişkili olduğu ve egemen sınıfın çıkarlarını beslediği gerçeğidir. Teknolojiye duyulan inanç gün geçtikçe sarsılmaktadır. Modern birey, giderek kendisini yalnız hissetmekte ve dışındaki etkin güçler tarafından kontrol edildiği hissine kapılmaktadır. Geniş, gayri insani bir kargaşa içinde sürekli olarak manipüle edilen birey, ekonomik anlamda neredeyse bir meta olarak görülmeye başlanmıştır. Başlangıçta insanı, yoksulluk, ağır çalışma ve yetersiz sağlık koşullarından kurtarmanın aracı olarak geliştirilen teknoloji, şimdi onun zihinsel sağlığı ve yaşamı karşısında bir tehdit olarak görülmektedir.²⁶⁵

²⁶¹ Melvin De Fleur, *Çağdaş Kitle İletişim Kuramları*, (Çeviren: Aytaç Oksal Buldam), Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı, Ankara 1982, s.155.

²⁶² David Dickson, *Alternatif Teknoloji-Teknik Değişiminin Politik Boyutları*, (Çeviren: Nezih Erdoğan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1992, s.1994.

²⁶³ Raşit Kaya, *Kitle İletişim Sistemleri*, Teori Yayınları, Ankara 1985, s.31.

²⁶⁴ Manuel Castells, *Ağ Toplumunun Yükselişi*, Bilgi Üniversitesi, İstanbul 2005.

²⁶⁵ Dickson, s.22.

Bilgi çağına geçiş ile yeni bir uygarlık ve buna bağlı yeni bir hayat tarzı ortaya çıkmıştır. Bu uygarlık, yeni aile tarzlarını, farklı eğitim, çalışma, sevmeye ve yaşama biçimlerini, yeni bir ekonomi ile yeni politik anlaşmazlıkları da beraberinde getirmiştir. Bütün bunlardan daha da önemlisi, insanların ve toplumların bilinçlerinde değişiklik oluşturmuştur. Giderek gençleşen dünya nüfusunun büyük bir bölümü bugün işsizdir ve teknolojik gelişmeler işsizlik oranını daha da artırmış bulunuyor. Sanayici Washington SyCip çalışabilir durumdaki nüfusun % 20'sinin, gelecek yüzyılda dünya ekonomisinin canlı tutulmasına yeteceğini ve "daha fazla işgücüne ihtiyaç olmadığını" belirtmektedir. İş arayanların beşte biri bütün ürünleri üretmeye ve yüksek nitelik gerektiren işleri yapmaya yetecektir. Bu nüfus, hangi ülkede olursa olsun yaşamda, kazançta, tüketimde egemen olacaktır. Geline nokta teknolojinin, insanların işlerini ellerinden alan bir rakibe dönüştüğü gerçeğidir. Sosyolojik çalışmalar, teknolojinin sosyal grupları, toplulukları ve insan ilişkilerini yıkıma uğrattığını göstermektedir. İnsanı yalnızlaştıran teknoloji, kişiler arasında fiziki ve sosyal mesafeyi arttırıp bireyleri bütünü parçası olma hissinden uzaklaştırmaktadır.

*“Teknolojinin ortaya çıkmasına yardımcı olduğu birçok toplumsal fayda, gün geçtikçe, bunların kullanımıyla ortaya çıkan toplumsal sorunlarla dengelenmektedir. Bunlar, bireyin baskı altında tutulmasından, doğal çevrenin çok yönlü yıkımına ve dünyanın sınırlı doğal kaynaklarının tüketilmesine kadar varan sorunlardır. Teknolojinin toplumsal dünyamızın ayrılmaz bir parçası ve gündelik etkinliklerimizin hemen her bölümünde temel bir öge haline geldiğini yadsıyamayız. Toplumsal alanın sınırları içindeki hemen her türlü işin gerçekleştirilmesi için bir tür makineye gerek duyulması, modern yaşamın belirgin özelliklerinden biridir. Seyahat etmek, haberleşmek, mal üretmek, hizmet sağlamak ve hatta birbirimizi eğlendirmek için makineler kullanırız.”*²⁶⁶ Dickson 'a göre, Teknolojinin toplumdaki rolünü anlamak, yalnızca kendi içinde değil, bizzat toplumu anlamamızın bir parçası olarak da değer kazanmıştır. Teknolojiye ilişkin çağdaş sorunlar teknolojinin doğasından olduğu kadar, onun kullanımından da kaynaklanmakta; ancak teknolojinin doğası da, geniş ölçüde, teknolojinin hiçbir zaman kendilerinden bağımsız olarak düşünülemeyeceği toplumsal ve politik etmenler tarafından belirlenmektedir.

²⁶⁶ Selahattin Turan, Cem Esenoğlu, “Bir Meşrulaştırma Aracı Olarak Bilişim ve Kitle İletişim Teknolojileri: Eleştirel Bir Bakış”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İİBF Dergisi*, Ekim 2006, s.72.

Hayatımızı kolaylaştırdığı, dünyayı küçülttüğü ve bu sayede daha fazla boş zaman yaratarak bizi özgürleştirdiği söylenen teknolojinin aynı zamanda bizi daha kolay izlenebilir, fişlenebilir ve yönetilebilir hale getirdiği söylenebilir. Bu amaçla, televizyon ve bilişim teknolojisinin yanı sıra gazete ve radyodan başlamak üzere bütün kitle iletişim araçlarının bireyler, devletler ve küresel şirketler tarafından nasıl kullanıldığı ve bireyleri her an her yerde izlenip, takip edilebilir hale getirdiği gerçektir. İletişim teknolojileri, oldukça düşük bir maliyete bireylere sunduğu ve yaşattığı düşler sayesinde, çeşitli güçler tarafından hem bir fikri, ideolojiyi yaymak hem de bireysel sarsıntı ve krizleri azaltmak; böylece de toplumsal patlamaları önlemek ve var olan düzenin devamını sağlamak için kullanılmakta, bir çeşit elektronik uyuşturucu görevini yerine getirmektedirler. Bu çalışmada, '*beyin iğfal şebekesi*' olarak tanımlanan iletişim teknolojileri ve bir kontrol aracı olarak bilişim teknolojilerinin bireyi her zaman her yerde kontrol edilebilir ve istenilen biçimde yönlendirilebilir hale getirmesinin nedenleri teorik olarak irdelenmeye çalışılmıştır.²⁶⁷

Modern zamanların en belirgin özelliği teknoloji merkezli bir yaşam tarzıdır. Modern insan, rasyonalite ve aklın ürettiği teknolojinin tehditleri altındadır. Teknoloji bir kısım insanın yaşam biçimini dönüştürürken bir kısmınınkini de söndürmekte olup yeni bir eşitsizlik ve kontrol aracına dönüşmektedir. Sosyal hayatın bir parçası olan ve gün geçtikçe daha da vazgeçilmez hale gelen teknoloji, bireyleri köleleştirip sayıya dönüştürürken; toplumların kültürlerinde de köklü değişikliklere yol açmaktadır. Teknoloji sayesinde toplumların ve bireylerin daha kolay izlenebilir, kontrol edilebilir, yönetilebilir hale geldiği söylenebilir. Teknoloji, belli güçlerin kitleler üzerindeki egemenliğini sürdürdüğü bir araç haline gelmiş bulunmaktadır. Teknolojik araçlar önemli oldukları kadar yönetilmesi de zor olan araçlardır. İnternet, sayısız televizyon kanalıyla birlikte bütün insanların ekrana bağlanacağı bir senaryoyu gerçekleştirmektedir. Amaç bağımsız düşünceyi, kişisel önceliği ve özgür davranışı ortadan kaldırmaktır. Teknolojinin ekran aracılığıyla insanlığı meşgul etmeyi hedeflediği söylenebilir. Brezinski' ye göre teknoloji, Eski Roma'da halkın keyfinin yerinde olmasını sağlayan yönetim ilkesinin, "ekmek ve eğlence"nin modern halidir. Bu yeni modeli, "eğlence" ve "beslenme" sözcükleriyle bir söz oyunu yaparak "tittytainment" diye adlandırıyor. Engellenmişlik hissi duyan dünya nüfusuna yeterince

²⁶⁷ Dickson, s.27-28.

yiyecek ve uyuşturucu nitelikte eğlence sağlanması gerekeceğini, bu sayede herkesin keyfinin yerinde olacağını ve yönetici sınıfına da iktidar amaçlarını gerçekleştirmesi için gereken hareket serbestisini sağlayacağını ifade etmektedir.²⁶⁸

İnternet ve diğer teknolojik gelişmeler sonucunda birçok insan, giderek artan bir biçimde, kendisine iletilecek konu ve görüşleri kendi seçimleri doğrultusunda kısıtlayan bir ‘kişileştirme’ sürecine girmektedirler. Şimdiye dek görülmemiş kesinlikte bir güçle, bazı şeylerin süzgeçten geçip kendilerine ulaşmasına izin verirken, bazılarını da dışarıda bırakmaktadırlar. Dünyanın önde gelen kablolu televizyoncuları artık istedikleri televizyona istedikleri reklâmı gönderme imkânına sahiptirler. Aynı reklâm kuşağında, aynı anda aynı kanalı seyretmekte olan aynı evin içindeki iki ayrı televizyona dahi farklı reklâmlar gönderebilmektedirler.²⁶⁹

*“Heterojen bir toplumda, bu tür bir sistemin işlemesi için, bireysel tercihlerin özgür, yani kamusal olarak kısıtlanmamış olması yetmez. Tam tersine, bu sistem iki ayırıcı koşul dayatır. İnsanların, ellerinde olsa karşılaşmayı tercih etmeyecekleri şeylerle karşılaşması gerekir. İnsanların bilmek, duymak istemediği, belki de canlarını sıkacak konuları ve bakış açılarını içeren beklenmedik karşılaşmalar, demokrasi ve hatta özgürlük bakımından vazgeçilmezdir. İkinci olarak, birçok vatandaşın, hatta vatandaşların çoğunun bir ortak yaşantılar kümesine sahip olması gerekir. Ortak yaşantılar olmazsa, heterojen bir toplumda, toplumsal sorunların dile getirilmesinde ve bireylerin birbirini anlamasında zorluklar yaşanacaktır.”*²⁷⁰

İletişim teknolojileri, radyodan itibaren hep ‘daha çok demokrasi’ vaadiyle hayatımıza girmiş, ancak her seferinde egemen güçlerin güdümüne girmişlerdir. İnternet sayesinde vatandaşların karar alma süreçlerinde son derece hızlı ve kolay bir biçimde daha çok söz sahibi olabileceklerini savunan siber demokratların ‘Atina demokrasisi’ terimini kullanmaları tesadüf değildir.²⁷¹ İnternet üzerinden yaşanacağı iddia edilen demokrasinin getirileri konusunda farklı bir görüş ileri sürmektedir. O’na göre, ‘birkaç ülke ve kentteki göreceli küçük, eğitilmiş ve müreffeh bir seçkin kesim olağanüstü bir

²⁶⁸ Frank Sunn, *Canavar'ın İnternetteki Sayısı:666*, Cep Kitapları, İstanbul 2000.

²⁶⁹ Baskın Bıçakçı, *Bu Reklâm Size Mr. Smith*, Mediacat Yayınları, Ankara 1999.

²⁷⁰ Cass . Sunstein, *Günlük Gazetemiz:İnternet Demokrasi İçin Gerçekten Bir Nimet mi?*, Cogito 2002, s.30.

²⁷¹ Castells, s.202.

enformasyon ve politik katılım aracından yararlanıp, yurttaşlığı fiilen geliştirirken, dünyanın ve ülkenin eğitimsiz, gelişmelere aldırış etmeyen kitleleri, tıpkı klasik Yunanda demokrasinin başlangıcında kölelerin ve barbarların başına geldiği gibi, demokrasinin yeni nüvesinden dışlanacaktır.’ İnternet, yeni ağ toplumunun en belirleyici ögesi olmakla birlikte halen bir efsane ve mitos olmaya devam etmektedir. İnternet erişimi için belirli bir donanım, bilgi ve beceri gerekir. İleri ülkelerde düşen maliyetler bunun bir engel olma özelliğini ortadan kaldırırken, gelişmekte ve yoksulluk içindeki ülkelerde internet ancak küçük bir azınlığın elindedir. Bu da, teknolojinin birtakım insanları köleleştirirken diğerlerinin yaşamını dönüştürmektedir. Teknolojiye egemen olan, onu üreten, pazarlayan ve kullanma gücüne sahip olan kontrol edecek, denetleyecek, yönetecek, karar alacak, diğerleri de alınan kararları uygulayacaktır. Bu hiyerarşide internet kullanıcısı sıradan bir lise öğrencisinden, devlet yönetimine aday bir medya patronuna kadar her basamaktaki güç sahipleri, farklı boyutlarda da olsa güçlerini diğerleri üzerinde sınırsızca kullanma hakkına sahip olmaktadır.

“Ellul ifade ettiği gibi, ağ ve teknoloji toplumunda içgüdülerimiz ile birlikte gizli tutkularımız, mahrem arzularımız izlenecek, tahlil edilecek, aleyhimize kullanılacak ve yayımlanacaktır. Teknoloji, bizi izleme ve kontrol etme aracı olmasının ötesinde bizi yönlendiren, davranışlarımızı ve kimliğimizi yeniden inşa eden bir araç haline gelmiş bulunmaktadır. Kullandığımız her teknolojik araç ile arkamızda izler bırakmakta ve başkalarının özellikle de egemen sınıfların bizi izlemesine imkân sağlamaktayız. Bu durum, bizi izleyenlerde gözlenen patolojik insandışılama ve şahsiyet bozukluklarının normalleşmesine; bizim ise özgürlüğümüzü elimizden alıp gitmekte ve bir çıkmaza doğru sürüklemektedir.”²⁷²

3.6. POPÜLER KÜLTÜRÜN YAŞAMIMIZDAKİ ETKİLERİ

Popüler kültürü tanımlamaya başlarken ilk önce popüler’in günümüzde kullanıldığı biçimiyle iki temel tanımı ele alacağız. Birinci tanımında popüler “yaygın olarak beğenilen, tüketilen” anlamına gelmektedir. İngilizcedeki tanımı ve dilbilimsel

²⁷² Jacques Ellul, *Technology Society*, (Çeviren: Musa Ceylan), Teknoloji Toplumu, Bakış Yayınları, İstanbul 2003.

kaynağı geç Ortaçağdaki ‘*halka ait*’ anlamından türeyen ‘*popüler*’ kavramı, sivil toplumun ortaya çıkmasıyla, bugünkü hakim kullanımıyla ‘*insanların çoğu tarafından sevilen ve tercih edilen*’ anlamını kazanmıştır. Bu tanıma Stuart Hall, ‘*ticari*’ tanım demektir.

*“Bir görüşe göre de popüler, İngilizce people kelimesinden türetilmiştir. People, İngilizcede ahali, halk, ulus, millet, kavim, ırk, aile, yakınlar ve insanlar anlamına gelmektedir.”*²⁷³

Herder popüler kültür kavramının babasıdır. Herder, popüler kültürün ikinci tanımını açıklarken, ‘*öğretilen kültür*’ (learned culture) kavramına karşıt olarak açıklıyor. Herder’in popüler kültür tanımına göre popüler kültür halka ait anlamına gelmektedir. Stuart Hall, bu tanımın halkın yaptığı ve yapmış olduğu her şeyi kapsamaya çalıştığı için “*betimleyici*” tanım demektir.

*“Williams’a göre sözcüğün kullanımının kayıtlarını bize bırakmış olan çoğu insan, soruna tepeden bakmıştır ve bu boyutuyla kavram aynı zamanda “aşağı” ya da “alt” anlamı da taşımaktadır. Kavramın “çok tutulan” şeklindeki temel bir anlamı 18. yüzyılın sonlarında; “çok beğenilen” anlamı ise 19.yüzyılda belirginleşir.”*²⁷⁴

Popüler kültür her ne kadar çok beğenilenleri, çok tutulanları, yani popüler olanları içerse de popüler olanın ne olduğu/kim tarafından popüler sayıldığı/ne kadar popüler olacağı gibi soruların yanıtlarını vermek oldukça güçtür. Üstelik popüler sözcüğündeki anlam kaymaları, dikkatleri ardından gelen kültür kavramının yaratıcısına değil tüketicisine yöneltmektedir. Kısaca popüler kültür başlı başına bir kavramdır ve kendisini oluşturan iki kelimedenden (popüler ve kültür) farklı bir anlama işaret etmektedir.²⁷⁵

Tarih içerisindeki kültürel çalışmalara bakıldığında, erken dönem kültürel çalışmalarda popüler kültürün kuramcılar tarafından olumlandığı ve halka ait/halkın kültürü şeklinde tanımlandığını görmekteyiz. Popülerleri “halka ait” anlamında bir kavram

²⁷³ Redhouse İngilizce-Türkçe / Türkçe-İngilizce Sözlük, , Sev Yayıncılık , İstanbul 2004 , s.124.

²⁷⁴ Raymond Williams, *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Söz Varlığı*, (Çeviren: Savaş Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s.285-286.

²⁷⁵ Bülent Tellan, *Popüler Kültür ve Çizgi Roman Üzerine Bir Çalışma*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Ana Bilim Dalı), Ankara 2006, s.6.

olarak kullanan yaklaşımlar, genel olarak popüler kültüre olumlu bakmaktadır. Kitle kültürü eleştirmenlerinin tersine, popüler kültürü halkın kültürü olarak kabul etmektedir. Popüler kültür, bu anlamda seçkin ve küçük bir azınlığa hitap eden kültüre de bir başkaldırı olarak algılanmaktadır.

Edibe Sözen, popüler kültürü ‘herhangi bir toplumun herhangi bir zamandaki egemen olan kültürü’ şeklinde, daha çok halk kültürü ile özdeşleyecek bir tanımlamada bulunmaktadır.²⁷⁶

Modem toplumlarda kültürü, yüksek/alçak kültür ya da sanat/popüler kültür gibi kavramlara ayıranlar popülerlerin birinci tanımına dayanmaktadırlar. Popüler kültür ya da kitle kültürü XVIII. yüzyıl sonundan itibaren, gelişmiş kapitalist ülkelerde kitlesel üretim koşulları ile birlikte oluşan kitle toplumuna ait kültürdür. Popüler kültür ve kitle kültürü kavramım eşanlamlı olarak kullananlar da, XVIII. yüzyıl sonu popüler kültürün, modem kültürden farklı olduğunu belirtmektedirler. Lowenthal ‘*modem popüler kültür*’ kavramım kullanmaktadır. Peter Burke ise geleneksel ve modem popüler kültürü birbirinden ayırmaktadır. İki kavramı yer değiştirebilir nitelikte kullananlar ise, popülerlerin ticari anlamına uygun olarak kitle iletişim araçlarını kültürel analizin odak noktası haline getirilmekte ve hatta kitle kültürü ile kitle iletişim araçlarını yer değiştirebilen kavramlar olarak kullanabilmektedirler.²⁷⁷

Hal Pun da belirttiği gibi ‘*Popüler*’ i ‘*halka ait*’ anlamında bir kavram olarak tanımlayanlar genel olarak popüler kültüre olumlu bakmaktadırlar. Bu yaklaşım aslında popülerleri ‘halka ait’ anlamında kullansa da ‘ticari’ tanımını göz ardı etmemekte ve temel kriter olarak çoğunluğu almaktadır. Böylece bu anlamda seçkinlik, yalnızca bir azınlığın statü hobisi olarak görülebilen yüksek kültüre karşı, halkın çoğunluğu beğenerek tükettiği ve ürettiği için popüler kültürünün üstünlüğünü savunuyor: kısacası kitle kültürü popüler olduğu için yüksek kültürden daha gerçektir.

Popüler kültürü olumlu olarak görenlerin bir kısmı, halkı, işçi sınıfı ile özdeş olarak ele alır. Onlara göre halkın büyük bir kesimi işçi sınıfından oluşur. Toplumun emekçi kesimini meydana getirmektedir. Buna göre işçi sınıfı toplumdaki üretim

²⁷⁶Edibe Sözen, “Popüler Kültür Retoriği“, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:15, 2001, s.59.

²⁷⁷Meral Özbek, *Popüler kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991, s.81-85.

ilişkilerinin her düzeyinde yer alan ve toplumsal yaşamında merkezi bir yere sahip olan kesimdir. O halde işçi sınıfının ürettiği kültür de toplumda aynı ölçüde merkezi bir konumda bulunmaktadır. Oysa işçi sınıfının karşısında yer alanlar halka, dolayısıyla da topluma yabancıdır. Yüksek kültür olarak adlandırılan bu kültür, toplumda azınlığa seslenmektedir. O halde toplumun asıl kültürü olan işçi sınıfının popüler kültürün kültürünün korunması ve geliştirilmesini sağlamak gerekmektedir.²⁷⁸

Popüler kültürün tarihi, işçi sınıfının üretim süreci ile paralel olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, tarihin ilk medeniyetlerdeki büyük yapıların inşasında çalışmış işçilerin kültürüne dayandırılabilir bir tarihe ve birikime sahip olduğu da düşünülebilir. Ancak geniş kitleler tarafından tüketilmek üzere üretilen, tamamen ticari bir takım prosedürlerin işletilmesi sonucu ortaya çıkmış ve özellikle medya aracılığı ile yayılan kültürün ise popüler kültürden çok kitle kültürü olarak adlandırılması doğru olacaktır.

Bu eksenle değerlendirecek olursak, Mattelart'a göre *“popüler kültür direnenlerin, egemenliğe karşı mücadele edenlerin kültürüdür. Bu kültür kendi başına var olmaz. Egemen kültüre karşıtlık süreci içinde oluşur ve tanımlanabilir”*. Kitle kültürü ise *“popüler kültürün ürün ve pratiklerini gasp edebilir, kendine mal edebilir, onları mitlere döndürür”*²⁷⁹

John Fiske, *“kültürü yaşayan canlı bir süreç olarak görmekte ve popüler kültürü olumlayarak şöyle demektedir: "Kültür yaşayan canlı bir süreçtir yalnızca kendi içinden gelişip boy atabilir. Dışarıdan ya da yukarıdan dayatılamaz. Kitle kültürü kuramcılarının korkuları pratikten doğmamıştır; çünkü kitle kültürü var olmayacak denli çelişkilidir. Tek tip, dışarıdan ithal edilme bir kültür kitlelere hazır bir giysi gibi satılamaz. Kültür asla bu şekilde işlemez. Ne de halk, kendine yabancılaşmış bir yığın, gibi sahip oldukları tek bilinç yanlış bilinç olan tek boyutlu kişiler toplamları gibi, sistemle ilişkileri kendilerini (istekli olmasalar bile) bi haber enayiler olarak köleleştirmiş kitleler gibi davranıp yaşar. Popüler kültürü üreten halktır, kültür endüstrisi değil, kültür endüstrilerinin elinden gelen tek şey halk oluşumlarının kendi popüler*

²⁷⁸ İrfan Erdoğan, *Popüler Kültür Ve İktidar*, (Derleyen: Nazife Güngör), Vadi Yayınları, Ankara 1999, s.11-12.

²⁷⁹ Korkmaz Alemdar, İrfan Erdoğan, *Popüler Kültür ve İletişim*, Erk Yayınları, Genişletilmiş 2. Baskı, , Ankara 2005, s.111.

kültürlerini yaratma sürecinde kullanabilecekleri ya da redde bilecekleri bir metinler ya da kültürel kaynaklar dağıtıcı üretmektir.”²⁸⁰

Popüler kültüre olumlu yaklaşımlar, bu kültürün demokratikleştirici ve egemenlere bir başkaldırı olmasının yanı sıra, aynı zamanda popüler kültürün ulusal bir kültür olduğunu da iddia ederler.

Popüler kültürün ulusal bütünlüğü sağlama özelliği olduğunu söyleyen Erol Mutlu şöyle demektedir: *“Günümüzde ulus devletlerin çoğunun kültür politikalarını 'ulusçuluk' temelinde kurması ve kozmopolitliğe, 'globalleşme' eğilimlerine karşı zaten kozmopolit olan 'seçkin yüksek' kültürü değil 'popüler kültürlerini' korumak için çeşitli önlemlere başvurmaları popüler kültürün bu ulusal bütünlüğü sağlama özelliği ile ilgilidir. Bu korumacı politikalarda başı Kanada ve Fransa gibi ülkeler çekmektedir. Nafta, Gatt gibi gümrük duvarlarının kaldırılmasını, bölgesel ve ekonomik liberalleşme ve bütünleşmeyi amaçlayan uluslararası anlaşmalarda, kültürel malların dolaşımına (ki bu özellikle Amerikan popüler kültür ürünlerini serbestçe dolaşımına karşı bir önlemdir.)sınırlama getirilmeye çalışılması ulusal popüler kültürü koruma çabalarının somut bir örneğidir.”²⁸¹*

Sonuç olarak popüler kültür asıl olarak halkın ortak kültürel tercihlerinin bir toplamıdır. Dolayısıyla halkın yaşayışıyla bir bütünlük arz eder, bu anlamda toplumsal yaşamın devamı ve sağlıklı gelişimi açısından büyük bir öneme sahiptir. Ancak kitle iletişim araçlarının yaygınlaşıp, kitle iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte, popüler kültürün içeriği gibi, onun kitlelere ulaşma şekilleri de modernize olmuştur. Bu fark popüler kültürün tüketilme biçimleri üzerinde de önemli bir etkiye sahiptir. Daha önce de sözü edildiği gibi zaten kitle iletişim kuramları da çoklukla bu değişimden yola çıkarak yeni durumu çözümlemeye çalışmaktadırlar. Yani Popüler Kültür bir anlamda kitle iletişim araştırmalarının belki de en önemli temel alanıdır. Çünkü popüler kültür, artık günümüzde kitle iletişim araçları tarafından dağıtılan, daha da önemlisi, kitle iletişim araçtan tarafından üretilen bir kültürel model haline gelmiştir. Çağımızda kitle iletişim araçlarının büyük gücü popüler kültürü belirliyor. Bu araçlarla kitle için bir kültür üretiliyor; kitle için, ama bu işin uzmanları tarafından üretilen bir kültür. Bu

²⁸⁰ John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, Ankara, Ark Yayınları, 1999, s.36.

²⁸¹ Erol Mutlu, “Popüler Kültürü Eleştirmek”, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:15, 2001, s.35.

sistemde eleştiri adamakıllı örtüklaşıyor; alıcının kendisine verileni beğenmesi ya da beğenmemesi ile sınırlı kalıyor. Öte yandan, bu verilenin niteliği hakkında ciddi biçimde düşünmesini teşvik edecek hiçbir etmen yok; tersine, edilgince almayı sağlayacak her şey var. Ayrıca, bütün bu edilgenleştirici koşullara rağmen belli belirsiz oluşan bir eleştirelilik ipucu olsa bile, bunun kamusallaşmasını sağlayacak herhangi bir yapıda bulunmamaktadır.²⁸²

Bu bağlamda, popüler kültür kavramı artık ‘*halkın, halka ait, halktan*’ anlamını taşıdığını söylemek zor görünmektedir. Aslında popülerin kaynağına inildiğinde halkın kendisiyle yani spontane olarak ürettiği folklorik öğeler ile karşılaşılırdı. Ancak günümüzde bu kaynak, kültür endüstrisi ortamında çoğaltılıp yeniden üretilerek özgünlüğünü kaybetmiş ve ticari bir boyut kazanmıştır. Bu anlamda popüler kültür kavramının “halk” ile olan bağının geçerliliğini yitirdiğini söyleyebiliriz. Böylece popüler kültürün kapitalist Pazar mekanizmasının bir parçası olduğu iddiası da bir nevi haklı kılınmaktadır. Popüler kültür kavramı üzerindeki mücadele, kavramın kitle endüstri tarafından üretilen ürünlerin yaygın kullanımı anlamına dönüştürerek kapitalist sermaye lehine dönüşüme uğrattığını da söyleyebiliriz. Böylece popüler kültür ‘*halka ait*’ anlamından ayrılarak pazarda üretilen ve satılan diğer mallar gibi ticari bakımdan üretilen ve pazarlanan kültür yerine taşınmıştır. Popüler kültür artık günümüzde metalaşan bir kültür haline gelmiş, özgün boyutunda uzaklaşıp tehlikeli bir durum arz eder hale gelmiştir.

Bunların yanında, popüler kültür kuramına olumlu yaklaşanların başında gelen John Fiske “*Akademik bir kuramcı olmanın ötesinde bir popüler kültür hayranıyım*” diyerek popüler kültüre bağlılığını şöyle ilan eder: “*Televizyon izlemekten hoşlanıyorum, sansasyoncu boyalı gazeteleri izliyorum, değersiz popüler romanlar okuyor, popüler filmlerden haz alıyorum. Disney dünyasında, alışveriş merkezlerinde, Graceland da universal stüdyolarına düzenlenen turlarda çok mutlu saatler geçirdim. Tüm bunlara karşı kapitalist sistemin öyle kolayca aldattığı birisi olduğumu da düşünmüyorum. Bu sistem içerisinde büyük hazlar bulabiliyorum da ondan; gerçekte benim hazlarımın o hazlarla belirgin bir farklılık sınırı var. Onların kaynaklarından kendi hazlarımı ürettiğimin farkındayım, bir bakıma onların bakış açısıyla onların*

²⁸²Murat Belge, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayınları, İstanbul 1986, s.433-434.

kaynaklarını kendi hazları için yanlış kullanıyorum. Kahkaham onların atılabilir olarak görmedikleri anlarda gerçekleşebilmektedir; hoş karşılanmayabilecek alaycı bir sırıtma içermektedir.”²⁸³

²⁸³ Fiske, s.218.

3.7. ÇALIŞMALARIM

3.7.1. Labirent



Resim 3.1. Ragıp Tavlaşoğlu “Labirent”, Atık Malzeme(Karton Kutu, Televizyon, Dijital Devreler), 2.5 m x 5 m x 0.65 m, 2014

Hayat denen çetrefilli yol küçük bir spermin gelişmesi, büyümesi, evrimleşmesi bir vücutta hayat bulmasıdır. Bedenin değişimi ve gelişimi algının değişimiyle paralellik göstermesi gerekirken, gösterememektedir.

Labirent isimli çalışmamda bireyin birey olabilme çabasının başa çıkarılması için dönemeçli yollar, algılanılması istenilen mesajlarla çevrelenmiş bir düzen... Günümüzde düşünemeyen, üretemeyen, sorumluluk sahibi olmayan toplumlar oluşturulmaktadır. Sürekli tüketen bir kültür kavramı toplumun her kesmine empoze edilmektedir. Bu oluşturulan kitle kültürünün en geniş iletişim aracı televizyondur.

Diğer teknolojik araçların hayatı bir şekilde kolaylaştırdığı söylenilebilir. Televizyon için bunu söyleyemeyiz. Yapısı gereği; düşünmeden mesajları direkt alıcıya empoze etmesi bakımından korunulmalıdır. Siyasi yönetimler, üretici firmalar, ülkelerin ajanlık faaliyetleri, önderlerin ideolojik faaliyetleri, misyonerlik faaliyetleri gibi bir çok alanda etkin bir şekilde kullanılan televizyon konusunda farkındalık yaratarak sistemin eleştirisini yapmak amacıyla çalışmamı ortaya koydum.

7.3.2. Düşünemeyen Adam ve İdam



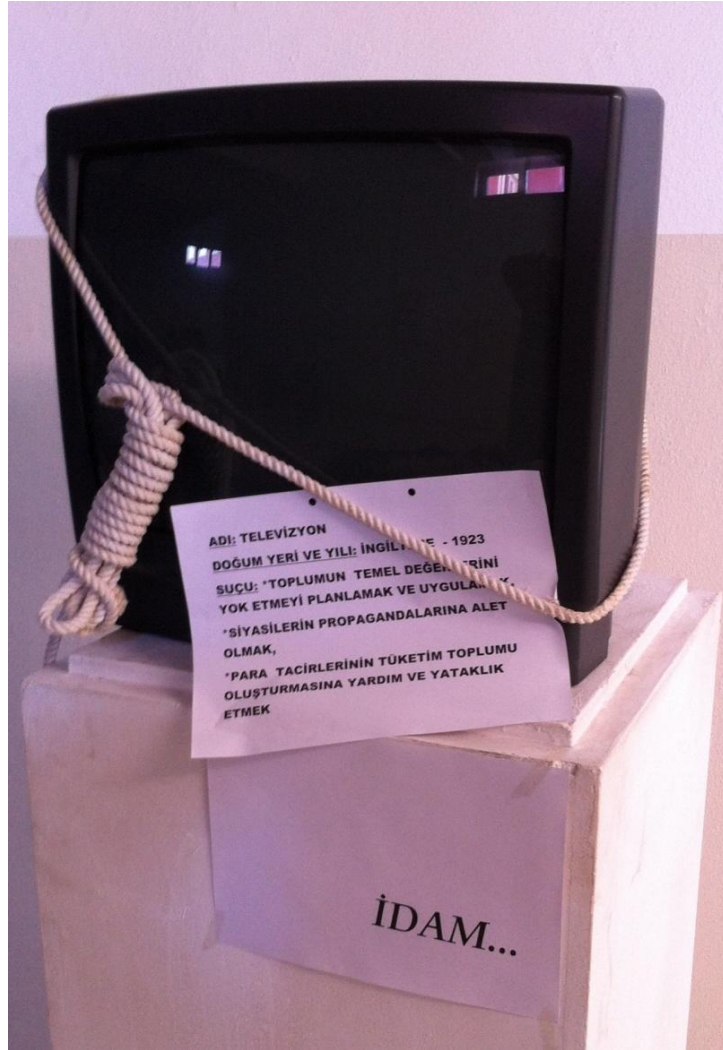
Resim 3.2. Ragıp Tavlaşoğlu, "Düşünemeyen Adam", Canlı Performans (Atık Malzeme, Figür), 2 m x 3 m x 2 m, 2014

İnsanların değişik değişik korkuları vardır. Yükseklik korkusu, yaşlanma korkusu, ölüm korkusu, kaybetme korkusu... ve bu korkular uzar gider. Gece yatağına uzanan insanların hırsız korkusu da bunun gibidir. Sıkı sıkı kapılar kilitlenir, pencereler kontrol edilir. Tamda kendimizi güvende hissettiğimiz ortamda televizyonlarımız açılır. Karşımıza çıkan hangi program olursa olsun duyarsızlaşmaya başlarız.

Televizyonların çıkış amacını irdelemek gerekirse, hareketsiz koltuklarına adete çivilenmiş insanlara empoze edilmek istenen hangi düşünce olursa olsun doğrudan hedefin beynine ulaşır. Her türlü yaşa, cinsiyete, tabibiyete göre hazırlanmış bir sürü program illaki hedef kitlesinin dikkatini çeker, bilinçaltına sinsice yerleşir ve artık her

fikre, bilgiye, buluşa emeksiz, zahmetsiz ulaşan beyinler ;yaratılmışlar arasında insanı farklı kılan en büyük özellik olan düşünce sistemini kullanamaz hale gelirler.Ne kadar çok duyu organına hitap ederse o kadar akılda kalıcılığı artar Çoklu Zeka Kuramı'ndan hareketle hem göz hem kulak gördüklerine odaklanmış, tefekkür ortadan kalkmış ve insan denen varlığın en büyük yetisi elinden alınmıştır.

Düşünemeyen Adam ve İdam adlı çalışmamda teknolojinin kontrolsüz gelişiminden duyduğum rahatsızlıktan ötürü en büyük müsebbibi olduğunu düşündüğüm televizyonların hayatımızdan ilelebet çıkarılmalması konusunda farkındalık oluşturmak amacıyla yaptım



Resim 3.3. Ragıp Tavlaşoğlu, "İdam", Atık Malzeme(Televizyon, Urgan, Kağıt),
40 cm x 50 cm x 45 cm, 2014

7.3.3. Kokuşma



Resim 3.4. Ragıp Tavlaşoğlu, “Kokuşma”, Atık Malzeme
(Televizyon, Kağıt), 1.70 m x 1.20 m x 1 m, 2014

Tarih boyunca insanlar birlikte yaşamak zorunda kalmıştır. İnsanların birlikte yaşamasından kaynaklanan bir takım sosyal olguların gelişmesi de kaçınılmaz olmuştur. Toplum yaşadığı alanlarda düzeni sağlamak, ilişkileri geliştirmek, inançlarını yaşamak gereksinimlerden kaynaklı kültürler oluşmuştur. Bu kültürleşme faaliyetleri yıllar boyu sağlıklı bir şekilde süregelmiştir.

İnsanların kazanma hırsları, hükmedebilme çabası, sömürgeleştirme gibi insani olmayan egolarına yenik düşünceye dek...

Bu çalışmamda toplumun dinamikleri diyebileceğimiz sanat, siyaset, din, basın-yayın ve yaşamın girift ilişkilerinin televizyon kaynaklı kokuşmuş temellerine vurgu yapmak, bireyleri bu konuda düşündürebilmek amacıyla yaptım.

SONUÇ

Sanatın günümüze kadar gelişimi incelendiğinde, ortaya bir insanlık tarihi çıkacağı kesindir. İnsanoğlu varoluşundan bu yana ihtiyaçlarını karşılamak ve belirli hedeflere ulaşmak adına, çevresindeki nesneleri değiştirmiş, böylelikle yeni ürünler ortaya koymuştur. Ortaya konan her ürün, işlevsellik açısından bir üretim nesnesi olarak değerlendirilirken, diğer taraftan da her şeyden bağımsız bir anlatım dili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bugün birçok bilgi geçmiş uygarlıkların ürettiği ve günümüze kadar gelen sanat eserlerine bakılarak elde edilmektedir.

Sanat, tarihin her döneminde din, ekonomi, siyaset, bilim ve teknoloji ile etkileşim içinde olmuştur. Sanatın teknoloji ile arasındaki ilişkiyi ayrı tutmak gerekir. Çünkü din, siyaset, ekonomi gibi alanlar tarihin her döneminde sanat üzerinde bir etki hatta çoğu zaman baskı unsuru olmuştur. Oysaki teknoloji; sanatın yaratılmasında bir araç konumundadır. Tabii ki teknolojik gelişmeler sanatı etkilemişlerdir. Fakat bu etkileme sanatçının yaratım sürecinde etkili olmuştur. Her dönemde o çağın tekniği ile sanat eserleri üretilirken diğerleri sanatçının düşünsel dünyasına müdahale etmiştir.

Teknolojinin sanattaki yaratım sürecine etkisi açıktır. Sanatçı yaşadığı toplumun değerlerini sorgularken yine bu değerleri kullanması en doğal yol olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka deyişle, teknolojinin sanatçının yaratım sürecine etkisini sorgulamak, Ortaçağ sanatçısının yaratım sürecine tanrı merkezli düşüncenin ne olduğunun sorulması ile aynı paraleldedir. Bu bağlamda tartışılması gereken asıl nokta teknolojinin sanatçının yaratım sürecine etkisi değil, çağını sorgulayan sanatçının teknolojiyi kullanarak ne şekilde sanat ürettiğidir.

Kullanıma yönelik doğası ile teknoloji, insanın bedensel üretim ilişkilerini mekanik üretim biçimlerine dönüştürerek çoğaltmaktadır. İnsan gücünü çok aşan bu mekanik üretim biçimleri, kullanım olanaklarını geniş bir yüzeye yayarak, insanca yaşama koşullarını ve insansal ilişkileri daha hızla geliştirmiştir. Teknik özellikler içeren estetik ilişkileri yanında, sanatsal uygulamalarda yararlı olacak çeşitli olanaklar da geliştirmektedir. Bu teknolojik olanaklardan, sanatla biçimsel yönden etkilenmekle birlikte, farklı üretim biçimleri olarak, içeriksel alanda da karşılıklı etkileşim içindedir. İnsan bağlamında bu etkileşimler, devingen bir ortamda organik ilişkiler içinde gelişen bir olaydır ve hiçbir olay ve olgu bu organik ilişkilerden soyutlanamayacağı gibi,

teknoloji de sanattan soyutlanamaz. Her ikisi de organik ilişkiler içinde karşılıklı etkileşerek gelişen devingen üretim olgularıdır.

Teknik ve sanatın tek sözcükle, “tehne” ile ifade edildiği Eski Yunan döneminde ve öncesinde kendiliğinden işbirliğinde olan teknik ve sanat adamları, Ortaçağ’ın baskıcı ve katı tutumundan dolayı birbirinden bağımsız hareket etmek zorunda kalmışlardır. Rönesans ile birlikte, sanat - teknoloji ilişkisinin de çerçevesi değişmeye başlamıştır. Ortaçağ’ın karanlık ve gerici ortamı, Haçlı Seferleri, coğrafi ve bilimsel alandaki keşifler ile yıkılmış ve bu da toplumsal düzende büyük değişikliklere neden olmuştur. Özellikle o zamana kadar toplumda büyük bir etkisi olan kilise eski gücünü yitirmiştir. Bu değişiklikler sanatsal yaşamda da pek farklı olmamıştır. Ortaçağ’ın sanat anlayışında, tanrı merkezli bir anlayış söz konusu iken Rönesans ile birlikte insan merkezli bir anlayış ortaya konmuştur. Böylelikle sanatta insani değerleri yansıtma kaygısı baskın duruma geçmiştir. İşte bu noktada sanattaki eski teknikler, bir başka deyişle bugüne kadar kullanılan teknikler yeterli olmamıştır. Bu yüzden de Ortaçağ sanatçısı yeni arayışlar içine girmiştir. Bu arayış teknolojinin sanatla olan ilişkisinde yeni açılımların oluşmasına neden olmuştur. Rönesans ile başlayan insan merkezli düşünce sistemi, endüstri devrimi ile birlikte yerini, ekonomik üretimin merkez alındığı, değerlerin metalaştığı ve giderek bireyin yabancılaşmasına kadar devam eden bir sürecin başladığı yeni bir döneme bırakmıştır.

Sanayi Devrimi ve Modernizm’ in getirdikleri ile birlikte toplumun değer yargıları da değişmiştir. Çağımız teknoloji çağı olarak adlandırılmaktadır. Bu yüzden ki sanat teknoloji ilişkisi hiçbir dönemde olmadığı kadar iç içedir. Teknolojik gelişmeler toplumsal yapıyı (yaşantıyı) değiştirmekle beraber bu toplumun içinde yaşayan sanatçının dünyayı algılayış biçimini değiştirmiş ve bu değişimle birlikte sanat eseri üretme edimini, bu değişimi sağlayan teknolojik araçlarla dışa aktarmıştır. Fotoğrafla başlayıp film ile devam edip, ardından elektronik sistemlerin bulunmasıyla, televizyon ile devam eden bu süreç taşınabilir kameraların üretilmesiyle Video Sanatı’nın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Elektronik bir anlatım biçimi olan Video Sanatı, kendinden önce var olan sanat anlayışlarıyla beslenip, yeni bir üretim biçimi olarak sanat dünyasını (sanatçıların eser üretme biçimlerini) etkilemiş ve yeni oluşumların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Video sanatının gelişimi, sanatçıların geleneksel sanat üretim biçimlerinin dışında,

teknolojinin olanaklarını da birer araç olarak benimsemeleri ile başlatılabilir. 1960'lı yıllardan itibaren dijital formlarla deneysel çalışmalar yapmaya girişen sanatçılar önce fotoğraf, sinema ve televizyonu, 1980'li yıllarda video kamera ve bilgisayar, 1990'lı yıllardan sonra da interneti yaratıcı ortam olarak kullanmışlardır. Heykeltraşların fiziksel etkenler nedeni ile sınırlı olan imkanları, sanal dünyanın kuralları ile değişmiştir. Sanatçıların ebat, ölçü, form, renk, doku ve malzemeleri bir yazılım programı ile kolayca oluşturabildiği, her türlü bakış açısına göre irdeleyip, değiştirebildiği ve sonsuz sayılarda üretebildiği sanal heykeller dosyası şeklinden, fiili bir fiziksel nesne formuna da dönüşebilmektedir.

Yeni biçimlerin, katışık ve karışık tekniklerin ortaya çıkışı teknolojinin, bilimin ve sanatın buluştuğu noktada çağdaş söylemlere giderek daha fazla ileti olanakları sağlamaktadır. Bugünün sanatı video-artlar, ses enstalasyonları, ışık enstalasyonları ile şekillenmektedir. Teknolojinin olumlanması ve içselleştirilmesi, sanatçının düşünsel temeline dayanan bir dayanıklılık unsuruyla desteklendiğinde ortaya konulan işler, üretim biçimi ve süreci ne olursa olsun, daha güçlü anlam ve mecaz unsurları içermektedir. Bir yandan üretenin ele geçirdiği olanakların giderek klasik sınırları zorlaması, öte yandan iletişim teknolojilerinin tüketim olgusunu koşullandıran ve sanatı seçkin bir yapıda tutmaya çalışan müze, galeri, koleksiyon gibi mekan kavramlarını yeniden sorgulamaya bırakması, üretenin yeniden mekan yapılandırmasını öngörmesi ve düzenlemesi dışında ve sanatçının bunlara ilişkin bilinç altına sinmiş değer yargılarını giderek yitirmesi, sanatın kavramsal değişimler yaşamasına sebep olmaktadır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla gelişen teknoloji, geniş halk yığınlarını endüstri merkezlerine toplayarak onlara, yeni yaşam olanakları sunarken, “Tüketim Toplumu” olarak adlandırılan yeni bir toplum biçiminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tüketim toplumunun tüketimi için arz edilen sanayi ürünlerinin büyük bir bölümünü, kullanıp atılmaya uygun olanları oluşturmaktadır. Bu durum insan varlığının beğenisinin tüketilebilen bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. Yani; tüketimin kendisi zevk haline dönüşmüştür.

Günümüzün sanat ortamında, sanat olgusuna ilişkin faaliyetlerde tüketim toplumunun atıklarını oluşturan bir kullanımlık nesnelerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Klasik eylemleri oluşturan resim ve heykel ise belleğe dayalı bir alt yapı

gerektirmektedir. Ancak günümüzde yoğun bir şekilde insan yaşamına giren televizyon ve diğer kitle iletişim araçlarının yoğun görüntü sunumlarıyla, insan varlığını hazır alıcı boyutuna sürüklemişlerdir. Bellek birikimleri için gereken yaşanmışlık, bu araçlar sayesinde bir kenara itilerek insan varlığına dayatılmaktadır. Böylece nesneye ve olaylara ait birbirinden kopuk bilgiler, ilişkisiz ve yetersiz olarak insan zihnini doldurmaktadır. Bu nedenler, resim ve heykel için gerekli belleğin oluşmasını engellediği gibi, sanatçı, yaratma sürecinde kullandığı malzemeleri, tüketim toplumunun atıkları arasından, yani hurdalar dünyasından elde etmektedir

Çöpe atılmış basit bir nesneden yeni üretilmiş nesnelere değin her tür malzeme ve teknolojinin kullanımı gittikçe artan bir hızla yaygınlaşmaktadır. Bu ürünlerin kullanılması, başlangıcındaki “tepkisel” tavırdan çok, bir üslup haline dönüşmektedir. Zevksiz seri üretim nesnelerinin yanı sıra, “sanat eserleri” nin birçoğunun bile sadece teknolojinin olanaklarıyla yapıldığına ve insan sıcaklığından gittikçe uzaklaşıldığına, bu nedenle, insan duyarlılığını yansıtan “el yapımı” ürünlerin yeniden gündeme geldiği görülmektedir. Bu ortamda şekillenen günümüz sanatında, bir yandan çöpe atılmış basit bir nesneden yeni üretilmiş nesnelere kadar, her tür malzeme ve tekniğin kullanımı gittikçe artan bir hızla yaygınlaşırken, temelini desenin oluşturduğu resim ve heykel çalışmaları “gelenekçi” olarak nitelendirilerek küçümseme “ima”larıyla değerlendirilmektedir. Ortak yanları biçimciliğe bir alternatif getirmek ve resim-heykelle ilgili süregelen önermeleri değiştirmektir.

Heykel sanatı çağlar boyunca devam eden değişimler karşısında bazen değişmek zorunda kalmış, bazen de bu etkileri kendi lehine çevirerek gelişim gösterebilmiştir. Geçmişten bugüne heykeltıraşlar farklı şekillerde gerçekliği yansıtmaya çalışmışlardır. Modernizm ile birlikte ise heykeltıraşlar bilim ve teknolojiye sağlanan gelişmelerin ışığında, klasik anlayışın bu amaca ulaşmadaki yetersizliğini fark etmişler ve farklı arayışlara girmişlerdir. Heykel sanatının temsile dayalı işlevselliğini kaybetmesiyle farklı bir boyut kazanan bu süreç, başlangıçta heykelde biçimsel çözümlemelere neden olmuştur. Postmodernist sürecin başlamasıyla birlikte heykeltıraşlar batı merkezinden beslenen bakış açısının yanında, dünya üzerindeki farklı kültürlerin birikimlerine de ulaşabilmişlerdir. Aynı zamanda teknolojinin sağladığı imkânlarla birlikte heykeltıraşlar farklı malzeme ve tekniklerle çalışabilme imkânı da

kazanmışlardır. Artan yeni bilgi ve teknik imkânlar daha önce sorgulanması bile mümkün olmayan şeylerin ele alınmasını sağlamıştır.

Plastik sanatlarda, görsel ve işitsel teknolojinin kullanımı, kitle iletişim araçlarının ve içinde olduğu sanat olgusunun bir eleştirisidir. 20. yüzyılda sanatçı, kendisini çevreleyen teknolojik unsurların etkisi altında kalmaktan kendini kurtaramamış, çoğunlukla, teknoloji karşısındaki olumlu veya olumsuz tavrını, tuvalinde, yontusunda hatta kimi zaman kendisi de başlı başına birer teknolojik eser olabilen ürününde, dolaylı veya dolaysız yoldan dile getirmiştir.

KAYNAKÇA

Acun, Ceren, “Kusurun Tekinsiz Dünyasında Hans Bellmer ve Jan Svankmajer Üzerine Bir Deneme”, *Skop Dergi*, 20 Aralık 2012.

Adorno, Theodor W., “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, (Çeviren: Bülent O. Doğan), *Cogito Dergisi*, Yaz 2003.

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, (Çevirenler: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan), Metis Yayınları, Dördüncü Basım, İstanbul 2005.

Akengin, Gültekin, “Sanat Dalları Arası Etkileşim ve Dil”, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, Sayı:33, Bahar 2012.

Aksoy, Hasan Hüseyin, *Uluslararası Karşılaştırma Ölçütlerinin Kullanımı ve Türkiye*, Eğitim Bilim Toplum, Cilt:1, Sayı:1, Ankara 2003, s.51-60.

Aksoy, Hasan Hüseyin, “Eğitim Bilim ve Toplum”, *Üç Aylık Hakemli Dergi*, Cilt:1, Sayı:4, Güz 2003, s5-6.

Akarsu, İhsan, *İnternette Yararlanma Durumları, Performans Görevlerini Proje Türlerini ve Öğretmen Davranışlarını Etkilemekte Midir?*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul 2008.

Akay, Ali, E. Zeytinoğlu, *Kavramın Sınırlarında Bağlam*, Birinci Basım, İstanbul 1998.

Aksu, Yakup, *Video Sanatının Varoluş Süreci ve Nam June Paik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anabilim Dalı, Erzurum 2011.

Altun, Hasan, *İlköğretim Okulları 6,7 ve 8. sınıflar için Seçmeli Bilgisayar*, Kumbaskı, Ankara 2003.

Altunay, Alper, “Elektronik Görüntü Sanatı”, *Adam Sanat*, Sayı: 87, Ağustos 2001.

Altunay, Alper, “Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı”, *Eskişehir, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları*, No:54, 2004.

Alemdar, Korkmaz, İ. Erdoğan, *Popüler Kültür ve İletişim*, Erk Yayınları, Genişletilmiş 2. Baskı, Ankara 2005.

Altay, Adil Bilhan, “Dadaizm”, *Desen Yazılar Dergisi*, Sayı:1, Haziran 2004
Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.

Atakan, Nancy, *Arayışlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.

Arseven, Celal Esad, *M.E.B. Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1998.

Artun, Ali, "Sanaatta ve Sosyolojide Çağdaşlık ve Güncellik", *Toplum ve Bilim Dergisi*, 21 Ocak 2013. Erişim Tarihi:18 Temmuz 2013.
<http://www.aliartun.com/content/detail/88>

Arapoğlu, Fırat, *Video' nun Radikal Dili (Videoist'in ve Depo'nun Konferans Salonundaki Konuşma Metni)*. 25 Haziran 2010.Erişim Tarihi:26 Temmuz 2013.
<http://firatarapoglu.blogspot.com/2010/06/videonun-radikal-dili.html>

Atakan, Nancy, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir 2008.

Atal, Tuncay Murat, *Video Sanatının Tarihsel ve Toplumsal Kökenleri*, 18 Ağustos 2008.ErişimTarihi:20Temmuz2013.
http://videosanati.blogspot.com/2008_08_01_archive.html

Atal, Tuncay Murat, *Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir 2008.

Aysan, Şükrü, "Kavramsal Sanat", *Kalın Dergisi*, Sayı:1, İstanbul 1986.

Aziz, Aysel, *Radio ve Televizyona Giriş*, A.Ü.S.B.F Yayınları, No: 480, Ankara 1981.

Aziz, Aysel, *Televizyonun Yetişkin Eğitimindeki Yeri ve Önemi*, TODAİE Yayınları, Ankara 1975.

Barok Uslubu, 24 Ocak 2009, Erişim Tarihi:11 Temmuz 2013.
<http://sanattarihi.net/forum/index.php?topic=1113.0>

Barok Sanatı, 16 Haziran 2013, Erişim Tarihi:11 Temmuz 2013.
<http://www.forumgercek.com/showthread.php?t=83345>

Baran, Ethem, E. Dinçer, Ç. Gürel, C. Kozanoğlu, *Popüler Kültür ve Futbol Üzerine, Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, S:57, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004.

Başaran, Aylin, *20.Yüzyıl'da Heykel Sanatı ve Propaganda*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2010.

Baykam, Bedri, Benim Sinemalarım, *Rh + Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı:5, İstanbul 2003.

Batur, Enis, *Modernizmin Serüveni*, Yapıkredi Yayınları, İstanbul 1999.

Bayrı, Erim, *Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi ve Türkiye'deki Sonuçları*, İstanbul 1989.

Benjamin H.D. Buchloch, Rosalind Krauss, Hal Foster, Yve Alain Bois, “Art Since 1900”, Thames & Hudson 2004.

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, (Çeviren: Ahmet Cemal), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Berger, John, *Sanat ve Devrim*, (Çeviren: Bige Berker), Agora Kitaplığı, 3. Basım, İstanbul 2007.

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

Belge, Murat, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayınları, İstanbul 1986.

Beksaç, Engin, *Avrupa Sanatına Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul 2000
Bellmer’ den aktaran, Katharine Conley, “Anamorphic Love”, Surrealism, Desire Unbound, der. Jennifer Mundy (Londra: Tate, 2001).

Bell, Julian, *Sanatın Yeni Tarihi*, İstanbul 2007.

Bıçakçı, Baskın, *Bu Reklâm Size Mr. Smith*, Mediacat Yayınları, Ankara 1999.

Birlik, Kamuran, “Çocukla Ebeveynin Teknoloji Savaşı”, *Eğitimde Yansımalar Dergisi*, Sayı:31, İstanbul 2012.

Bitmez, Mehmet Hakan *Modern Çağda Kolaj, Asambaj, Montaj gibi Teknik ve Anlatıların Heykel Sanatına Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay 2008.

Bozkurt, Muammer, *Video Sanatı Enstalasyon/Film/Performans*, Bileşim Yayınevi, İstanbul 2005.

Bourriaud, Nicolas, *İlişkisel Estetik*, (Çeviren: Saadet Özen), Bağlam Yayıncılık, Birinci Basım, Ankara 2005.

Bozkurt, Muammer, *Video Sanatı Enstalasyon/Film/Performans*, Bileşim Yayınevi, İstanbul 2005.

Bookchin, Murray, *Özgürlüğün Ekolojisi*, (Çeviren: Alev Türker), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994.

Bottero, Jean, *Kültürümüzün Şafağı Babil*, (Çeviren: Ali Berktaş), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2009.

Bulat, Mustafa, “Antik Çağ Heykel Sanatında Kopya”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Sayı 2, 2000, s.84. Erişim Tarihi:10 Temmuz 2013
<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/3091/2983>

Bulat, Mustafa,” Modern Heykelin Doğuşu”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı:11,Erzurum 2007, s.83-84.

Bulat, Serap, “Teknoloji ve Modern Heykel”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı:1, Erzurum 1999.

Burke, Peter, *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, (Çeviren: Zeynep Yelçe), Kitap Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2003.

Castells, Manuel, *Ağ Toplumunun Yükselişi*, Bilgi Üniversitesi, İstanbul 2005.

Çakır, Göksel, H. Önder, *Temel Bilgisayar Teknolojileri Kullanımı*, 3.Baskı, Nobel Dağıtım, Ankara 2000.

Çalışlar, Aziz, *Gerçekçiliğin Estetiği*, De Yayınevi, İstanbul 1986.

Cebraioğlu, Orhan, “Modern/Postmodern Sürecinde Plastik Sanatlarda Estetik Arayışlar ve Sanatçının Avangard Tutumu”, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 29, Sayı :1, 2005.

Cemcengiz,Yılmaz, *Toplumsal Değişmede Teknolojinin Rolü*,12 Mart 2011.Erişim Tarihi:30 Temmuz 2011. <http://yilmazcemcengiz.wordpress.com/2011/03/12/toplumsal-degismede-teknolojinin-rol/>

Çekderi, Akif, *20.Yüzyıl Heykelinde Görsel ve Düşünsel Değişimler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2011.

Chris, Cynthia, *Video art:dead or alive?*, Afterimage, Nov-Dec 1996.

Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, (Çeviren: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.

Claudon, Francis, “Romantizm”, *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1988.

Conlon, Tom, *Bilgi Teknolojisi, Eğitim ve Postmodernizm*, (Çeviri. Ertan Zereyak ve Esma Genç Çolak), Eğitim Bilimleri ve Uygulama, Cilt:1, Sayı: 2, Aralık 2002.

Cumming, Robert, *Sanat: Görsel Rehberler*, İnkılap Kitabevi, Leo China 2008.

Coşkun, İsmail, “Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme”, *Sosyoloji Dergisi*, Sayı:6, 2003.

Cornor, Steven, *Postmodernist Kültür*, (Çeviren: Doğan Şahiner), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Coste, Cerdan, *İletişim ve Toplum*, (Derleyen:Jean Marie Charon), Medya Dünyası, İletişim Yayınları, İstanbul 1992.

Çomak, Nebahat Akgün, “Türk Sinemasında Ordu Merkezli Sinema Dairesinin Önemi ve Yeri Sinemanın Doğuşu Ve Ülkemize Girişi”, *İletişim Dergisi*, Der Yayınları, İstanbul 1995, s.297-304.

Dadaizm, Deyim Sanat Galerisi, 2007. Erişim Tarihi:22 Temmuz 2013. <http://www.deyimsanatgalerisi.com/tr/dadaizm-k18.html>

Danto, C.Arthur, *Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, (Çeviren:Zeynep Demirsü), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010.

Dura, Cihan, *Bilgi Toplumu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, No: 1244, Bilim ve Teknoloji Dizisi 3, Ankara, 1990.

Değirmencioğlu, Ayşe, *1960 Sonrası Genişletilmiş Heykel Kavramı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2008.

Demirkol,Vedat, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2008.

Derman, Deniz,”Video Sanatı”, *Şeker Sanat*, Sayı:4, Mayıs- Haziran 1995.

Derman, Deniz,”Panayırdan Televizyona”, *Hürriyet Gösteri*, Aralık 1992.

Denizci, Mert,”Bilişim Toplumu Bağlamında İnternet Olgusu ve Sosyopsikolojik Etkileri”, *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı:15, Temmuz 2009.

Ders İzlesene, Teknolojinin İnsan Yaşamına Olumlu ve Olumsuz Etkileri, 2009. Erişim Tarihi:30 Temmuz 2013.

<http://www.dersizlesene.com/ILKOGRETIM-DERS-NOTLARI/Teknolojinin-insan-yasamina-olumlu-ve-olumsuz-etkileri-m118.html>

Dirik, Mahmut, E. Taşkesen, İ. Ekin, D. Alp,”Bilişim Çağında Sanal Yaşamın Gerçek Yaşama Yansıması”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimler Dergisi*, Cilt:1, Sayı:2, 2012.

Dickson, David, *Alternatif Teknoloji-Teknik Değişmenin Politik Boyutları*, (Çeviren: Nezh Erdoğan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1992.

Douglas, Allen, W.S. Johnson, *İnternet Öğrenim Kılavuzu*, (Çeviren: Dr. Cahit Akın), Alfa Yayınları. İstanbul 1998.

Dökmen,Ceylan, *Disiplinler Arası Sanat Ortamında Heykel Tekil Kalabilir mi ?*. Erişim Tarihi:16 Temmuz 2013. <http://www.ceylandokmen.com/yazilar/>

Duman, Ahmet, *İnternet, Öğrenme ve Eğitim Üzerine Bir Deneme*. 22.11.2007.Erişim Tarihi:22 Temmuz 2013. <http://www.egitim.aku.edu.tr/dumana.htm>

Dura, Cihan, *Bilgi Toplumu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, No:1244, Bilim ve Teknoloji Dizisi:3, Ankara 1990.

Durgun, Şenol, "Medya İletişimin Neresinde?", *Türkiye Günlüğü Dergisi*, Sayı: 46, Ankara 1997.

Duran, Hacı, *Kültür Ocağında Sanat Ve Din*, 9 Kasım 2011. Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2013. <http://www.haciduran.com/2011/11/09/kultur-ocaginda-sanat-ve-din/>

Dordick, Herbert S., *Bilgi Toplumu: Bir Retrospektif Görünümü*, Adaçayı Yayın, Londra 1993.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt III, İstanbul 1997.

Edi, Naci, *Modern Heykelde Hareket*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2011.

Ellul, Jacques, *Technology Society*, (Çeviren: Musa Ceylan), Teknoloji Toplumu, Bakış Yayınları, İstanbul 2003.

Ergin, Zeynep, *Fluxus' u Bilmek Gerekir mi?*, Sanat Çevresi, İstanbul 1996.

Ergin, Demet, "Video Sanatı: Görüntünün Ötesinde Gerçeğin Peşinde", *Martı Dergisi*, 11 Mart 2011.

Erdoğan, İrfan, *Popüler Kültür Ve İktidar*, (Derleyen: Nazife Güngör), Vadi Yayınları, Ankara 1999.

Erdoğan, İrfan, A. Korkmaz, *Öteki Kuram*, Erk Yayınevi, Ankara 2005.

Erzen, Jale Nejdet, "Modernizm Sonrası Sanat", *a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi*, İstanbul 1991.

Ersoy, Ayla, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul 1995.

Eriç, Daniyal, *Çağdaş Teknolojinin Müzik Sanatına Katkısı Elektronik Müzik, Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara 1985.

Eroğlu, Özkan, *Minimal Art*, 4 Kasım 2009. Erişim Tarihi: 16 Temmuz 2013 <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ozkan-eroglu-minimal-art-minimalizm/>

Eyni, Anar, *Soyut Heykel Sanatının Güzel Sanatlar Fakültelerindeki Heykel Eğitime Yansımaları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Öğretmenliği Bilim Dalı, Konya 2007.

Farago, France, *Sanat*, Doğu-Batı Yayınları, Ankara 2006.

Fichter, Joseph, *Sosyoloji nedir?(2006)*, (Çeviren: Çelebi), Anı Yayıncılık, 8. Baskı, Ankara 1997.

Fiske, John, *Popüler Kültürü Anlamak*, Ark Yayınları, Ankara 1999.

Fleur, Melvin De, *Çağdaş Kitle İletişim Kuramları*, (Çeviren: Aytaç Oksal Buldam), Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı, Ankara 1982.

Fromm, Erich, *Rüyalar ve Mitoslar*, Arıtan Yayınevi, İstanbul 1995.

Friedman, Ken, *Ubi Fluxus İbi Motus 1990-1962*, (Çeviren.: Yılmaz Aysan), Acura Di Achille Bonito Oliva, İtalya 1990.

Foucault, Michel, *Bu Bir Pipo Değildir*, (Çeviren:Selahattin Hilav),Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2001.

Forti, Augusto, "Eskiçağda Bilim, Felsefe ve iktidar", *Bilim ve İktidar*, 10. Basım. (Derleme: Federico Mayor ve Augusto Forti), (Çeviri: Mehmet Küçük), TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları No. 48, Ankara 1997.

Germaner, Semra, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, 1.Basım, İstanbul 1997.

Gençaydın, Zafer, *Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı, Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara 1985.

Giderer, Hakkı Engin, *Resmin Sonu: Kavramsal Sanat Ve Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara 2003.

Gordin, Misha, "Kavramsal Sanat", *Okumag Dergisi*, 15 Kasım 2012.Erişim Tarihi:17 Temmuz 2013 <http://okumag.com/category/dijital-sanat/>

Gramsci, Anthonio, *Hapishane Defterleri*, (Çeviren: Adnan Cemgil), Belge Yayınları, İstanbul 2007.

Gürkök, C.Tuğba, *Tanrının Eli: Rodin*, 28 Haziran 2005.Erişim Tarihi:18 Temmuz 2013. <http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=misafir&baslik=14>

Gültekin, Çizgen, *Fotoğrafın Görsel Dili*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1998.

Güvemli, Zahir, *Sanat Tarihi*, İstanbul 2005.

Gürleşen İlkayaz, Feyza, *Sanatlar Arası Etkileşim Üzerine Görsel Önermeler*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Ankara 2011.

Güçlü, Sevinç, *Kentlileşme ve Göç Sürecinde Antalya'da Kent Kültürü ve Kentlilik Bilinci*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

Hans, Ernst, J. Gombrich, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2002.

Habermas, Jürgen, *Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje: Postmodernizm*, (Derleyen: Necmi, Zeka), Kıyı Yayınları, İstanbul 1990.

Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, (Çeviren: Sungur Savran), 4.Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2006.

Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000.

Harasim, Linda, *Online Education: Perspectives on a New Environment*, NY: Praeger, 1990.

Hauser, Arnold, *The Social History of Art-Volume 2*, Village Boks, New York 1985.

Harrison, Charles, P. Wood, *Art in Theory, 1900-2000 (Teoride Sanat)*, Oxford: Blackwell Pub, 2003.

Hakan Uğurlu, "Teknoloji Sanat İlişkisi: Günümüzde Teknolojik Sanatların Amacı", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2008, s.256-257.

Heykel Sanatı Nedir, 26 Ekim 2006.Erişim Tarihi: 07 Temmuz 2013
<http://www.e-nedir.com/heykel-sanati-nedir/>

Heykel, Erişim Tarihi:06 Temmuz 2013.<http://tr.wikipedia.org/wiki/Heykel/>

İbrahimgil, Mehmet Z., *Neoklasizm*, 21 Mayıs 2012.Erişim Tarihi:11 Temmuz 2013
<http://www.kulturelbellek.com/neoklasizm-yeni-klasikcilik/>

İlhan, Ayşe Çakır , "Dramanın Sanat Dalları İçindeki Yeri", *Abece Dergisi*, Sayı: 212, Ankara 2005, s.6-8.

İnternet nedir? Temel Kavramlar, Orta Doğu Teknik Üniversitesi. 22.11.2007.Erişim Tarihi: 22 Temmuz 2013.
[.http://www.po.metu.edu.tr/links/inf/css25/bolum1.html#1](http://www.po.metu.edu.tr/links/inf/css25/bolum1.html#1).

İnternet Tarihi, 22mayıs 2004. Erişim Tarihi:22 Temmuz 2013.
<http://www.pcnet.com.tr/forum/internet-ag-ve-guvenlik/85945-internet-tarihi.html>

İnan, Nevzat Kürşat, *Dijital Ortamlarda Heykel Tasarımı ve Uygulamaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Mersin 2010.

İnternet Sanatı, 14 Ağustos 2005.Erişim Tarihi:25 Şubat 2014.
http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0nternet_sanat%C4%B1#Ayr.C4.B1ca_bak.C4.B1n.C4.B1z

İpşiroğlu, Nazan-Mazhar, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.

İzlenimcilik.26 Aralık 2013.Erişim Tarihi:26 Şubat 2014.
<http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenimcilik>

Jayne, Wark, *Radikal Jestler, Kuzey Amerika'da Feminizm ve Performans Sanatı*, İstanbul 2006.

Jameson, Fredric, *Video Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*, (Çeviren:N. Plümer), Cogito No:6, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

Janowitz, Morris, “The study of mass communication”, Sills,D.E.(der.), *İnternational Encyclopedia of the social Sciences*, MacMilland and Free Pres, Cilt 3, New York 1968.

Jameson, Frederic, *Kültürel Dönemeç*, (Çeviren: Kemal İnal), Dost Kitabevi Yayınları, Birinci Basım, Ankara 2005.

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

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

John, Boardman, *Yunan Heykeli: Klasik Dönem*,(Çeviren: Gürkan Ergin), Homer Kitabevi, İstanbul 2005.

Judith Collins, *Sculpture Today (Günümüzde Heykel)*, Phaidon Pres, London 2007.

Karasar, Şahin,”İnternet Ortamında Eğitim”, *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 18, s.145-161.

Kaya, Raşit, *Kitle İletişim Sistemleri*, Teori Yayınları, Ankara 1985.

Kara, Devabil, K. Füsün, *Estetik ve Sanat Dersleri*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1993.

Karadeniz, Kaan, *Facebook İnsan Psikolojisini Etkiliyor*,10 Ağustos 2011. Erişim Tarihi:30 Temmuz 2013.
http://www.gelecekonline.com/metin/facebook_insan_psikolojisini_etkiliyor-12375

Karaca, Mehmet, “Aileyi Tehdit Eden Yeni Bir Tehlike: Sanal İlişkiler”, *e-dergi*, Yeni Dünya Bilimler Akademisi, Cilt:2, Sayı:3, 2007.

Kahraman, Hasan Bülent, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, Everest Yayınları, İkinci Basım, İstanbul 2004.

Karadağ, Erhan, *Sosyal Yaşamın Heykel Üzerine Etkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Erzurum 2011.

Kapar Kılıç, Serpil, "Yaratmak Üzerine", *Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi*, 20, Temmuz – Ağustos 2005.

Kaplanoglu, Lütfü, *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm Ve Dada*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum 2008.

Kesim, Mehmet, "İletişim Teknolojisindeki Yeni Gelişmelerden Teletext ve Viewdata'nın Uzaktan Öğretimde Kullanılması", *Anadolu Üniversitesi Yayınları*, No:106 Anadolu Üniversitesi, Eskişehir 1985.

Keleş Ruşen, *Kentleşme Politikası*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2002.

Kılıç, Levent, *Çoğaltışı Aracından Sanat Ortamına Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, (Derleyen: Levent Kılıç), Hil Yayınları, İstanbul 1995.

Kılıç, Levend, "Elektronik Görüntü ve Video Sanatı", *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık*, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara 1999.

Kılınçarslan, Özgül R., *Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir 2007.

Kılıç, G. Bağcı, H. Karaaslan, *Okullarda İnternet Kullanımı: Avantajları, Dezavantajları ve Alınması Gereken Tedbirler*, 1998. Erişim Tarihi: 22 Temmuz 2013. <http://egitim.aku.edu.tr/bagci1.htm>

Kızıl, Çağhan, "Ulus-Devlet ve Milliyetçilik", *Birikim Dergisi*, 7 Eylül 2007. Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2013. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=314>

Kınay, Cahit, *Kültür Bakanlığı Sanat Tarihi*, Ankara 1993.

Kınay, Cahit, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sayı: 1443, Ankara 1993.

Kongar, Emre, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, 4. Basım, 1985.

Kosuth, Joseph, *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı*, (Çeviren: Şükrü Aysan), STT Yayınları, İstanbul 1980.

Krauss, Rosalind, *Video: Narsisizmin Estetiği*, (Çeviren: Ufak Küçükcan), Video Sanatı: Eîştirel Bir Bakış, (Derleyen: Levent Kılıç), Hil Yayınları, İstanbul 1995.

Kreft, Lev, *Sanat/ Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (Çevirenler: Mustafa Tüzel, Esin Soğancılar, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, Ufuk Kılıç, Emrehan Zeybekoğlu), İletişim Yayınları, İstanbul 2008.

Kurt, Efe Korkut, *Katı Rasyonalizm Bağlamında Kavramsal Sanat*.14 Temmuz 2013.Erişim Tarihi:17 Temmuz 2013.<http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/189.pdf>

Kümbetoğlu, Belkıs, H. B. Gedik, *Gelenekten Geleceğe Antropoloji*, Epsilon Yayınevi, İstanbul 2005.

Little, Stephan, *Sanatı Anlamak*, 25 Mart 2012.Erişim Tarihi: 11 Temmuz 2013 <http://www.sanatlog.com/etiket/barok-ve-rokoko/>

Lukacs, Georg *Estetik*, (Çeviren: Ahmet Çemal), Payel Yayınları, İstanbul 1985.

Lull, James, *Medya- İletişim- Kültür*, (Çeviren: Nazife Güngör), Vadi Yayınları, Ankara 2001.

Lucie-Smith, Edward, *Art Today*, Phaidon Press, London 2003.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, Birinci Basım, İstanbul 1982.

Lyotard, Jean-François, *Postmodern Durum Postmodernizm*, (Çeviren:Ahmet Çiğdem) Ara Yayıncılık, İstanbul 1990).

Mazower, Mark, "Karanlık Kıta İstanbul", *İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları*, 1. Baskı İstanbul 2003.

Marshall, Stuart, *Video: Teknoloji ve Uygulama*, (Çeviren: Alper Altunay), Video, İstanbul 1995.

Masuda, Yoneji, *Managing In The Information Society*, Mass., Basil Blackwall, USA 1990.

Marx, Karl, *Yabancılaşma*, (Çeviren: Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara 2003.

Manuel Castells, *Ağ Toplumunun Yükselişi*, Bilgi Üniversitesi, İstanbul 2005,s,202.

Meydan Larousse *Büyük Lugat ve Ansiklopedi*, Cilt 7, Milliyet Yayınları, İstanbul 1986.

Meder, Mehmet, "Bilgi Toplumu ve Toplumsal Değişim", *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 9, 2001.

Mutman, Mahmut, "Televizyonu Nasıl Sorgulamalı?", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 67, Güz, 1995, s.28.

Mutlu, Erol, *Televizyonu Anlamak*, Ayraç Yayınevi, Ankara 2008.

Mutlu, Erol, *Televizyonu Anlamak*, Gündoğan Yayınevi, Ankara 1991.

Mutlu, Erol, "Popüler Kültürü Eleştirmek", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:15, 2001.

Muraz , Özlem, *NurKoçak'ın Pop Sanat, Foto-Gerçekcilik Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Adana 2009.

Nam June Paik, Kuad Galery.12 Mayıs 2012. Erişim Tarihi:26 Temmuz 2013.
<http://www.kuadgallery.com/tr/artist/nam-june-paik/>

O' Doherty, Brian, *Beyaz Küpün İçinde*, Berkeley University of California Press, USA 1999.

Oliveira, Nicolas, *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı Duyular İmparatorluğu*, (Çeviren: Osman Akınhay), Akbank Kültür sanat Yayınları, İstanbul 2005.

O'Pray, Michael, "Jan Švankmajer: A Mannerist Surrealist", *Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer*, (Der. Peter Hames), Westport , CT: Greenwood Press, 1995.

Oskay, Ünsal, *Çağdaş Fantazya*, AYKO Yayınları, Ankara 1982.

Öçalan, Gökçen, *Çağdaş Sanatta Bir Anlatım Dili Olarak Video ve Enstalasyon*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2007.

Özkök, Ertugrul, *Kitlelerin Çözülüşü: İletişim Kuramları Açısından*, Tan Yayınları, Ankara1985.

Özbek, Meral, *Popüler kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991.

Öztürk, Ceylan A., *1960 Sonrası Heykelin Sunumu ve Sergileme Tasarımları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2011.

Özkaya, Yasemin, *1960'dan Günümüze Çağdaş Heykelin Konumu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2007.

Özcan, Oğuzhan, "Tasarımda Bilgisayar Teknolojisi Kullanımının Geleceği Nasıl Görülüyor", *Macworld Dergisi*, Sayı:42,1995.

Özsezgin, Kaya, *Çağdaş Sanatlar ve Teknoloji İlişkisine Bir Bakış: Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara 1985.

Özdemir, Beyhan, *Teknolojik Gelişim Ve Toplumsal Değişim Çağında Fotoğraf Sanatı*, 5 Mart 2009.Erişim Tarihi:20 Temmuz 2013. <http://www.beyhanozdemir.com>

Özgür, Ferhat, *Fotoğrafın Gücü, Yayınlanmamış Ders Notu*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Ankara 2009.

Özer, İnan, *Sosyolojiye Giriş*, Martı Kitap ve Yayınevi, 2. Baskı, Ankara 2003.

Özkalp, Enver, *Sosyolojiye Giriş*, Etkin Basın Yayın Dağıtım, Bursa 2008.

Panek, Elliot, *Sosyal Medya İnsan Psikolojisine Nasıl Etki Yapıyor*,16 Haziran 2013.Erişim Tarihi:30 Temmuz 2013.
<http://www.gundemanset.com/2013/06/sosyal-medya-insan-psikolojisine-nasil-etki-yapiyor/>

Perry, Anderson, *Postmodernitenin Kökenleri*, (Çeviren Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

Petley, Julian, *Hi-Tech Visions*, New Statesman & Society(Devlet Adamı&Toplum), 1988.

Performans Sanatı. 24 Kasım 2011.Erişim Tarihi:27 Şubat 2014.
http://tr.wikipedia.org/wiki/Performans_sanat%C4%B1

Pelvanoğlu, Burcu, "Sanatın Malzemesindeki Dönüşüm/ Yeniden Resim mi?", *Rh Pozitif Sanat*, Sayı:67, Ocak 2010.

Pischel, Gina, *Görsel Yayınlar Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Cilt:1, İstanbul 1981.

Picasso, Pablo, *Picasso Konuşuyor*, (Derleyen: Dore Ashton. Çevirenler: Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz), Ütopya Yayınları, Ankara 2001.

Postmodernizm, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 59, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.

Popper, Frank, *Art of The Electronic Age*, Singapore, Thames&Hudson 1993.

Redhouse İngilizce-Türkçe / Türkçe-İngilizce Sözlük, Sev Yayıncılık, İstanbul 2004.

Realizm.2007.Erişim Tarihi:27 Şubat 2014.
<http://www.deyimsanatgalerisi.com/tr/realizm-k9.html>

Rilke, R. Maria, *Genç Bir Şaire Mektuplar*, İstanbul 1963.

Romantizm Nedir? Romantizmin Sanat Dalların Etkileri Nelerdir?, 21Ocak 2013.Erişim Tarihi:26 Şubat 2014. <http://www.nkfu.com/romantizm-nedir-romantizmin-sanat-dallarına-etkileri-nelerdir/>

Ross, David, *Gerçek ya da Sonuç: Amerikan Televizyon ve Video Sanat*, (Çeviren: Aysun Yüksel), Video Sanatı: Eteştirel Bir Bakış, (Derleyen:Levent Kılıç), Hil Yayınlan, İstanbul, 1995.

Ross, David, *Gerçek ya da Sonuç: Amerikan Televizyon ve Video Sanatı*, (Derleyen: Levent Kılıç), Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış, (Çeviren: Aysun Yüksel), Hil Yayınları, İstanbul 1995.

Rosler, Martha, “Video: Shedding the Utopian Moment”, (Ed.: Dough Hall and Sally Jo Fifer), *Illuminating Video An Essential Guide to Video Art*, *Aperture Foundation*, New Jersey 1990.

Roma Mimari ve Heykel Sanatı, 23 Temmuz 2012.Erişim Tarihi:10 Temmuz 2013. <http://betulunsanatnotlari.blogspot.com/2012/07/kendini-hayran-oldugu-yunan.html>

Rönesans Heykel Sanatı, 21 Mayıs 2012.Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2013. <http://www.kulturelbellek.com/ronesans-heykel-sanati/>

Rush, Michael, *Video Art*, Singapore, Thames&Huason 2003.

Ruhrberg, Karl, H. Klaus, F. Christiane, M. Schneckenburger, I. F. Walther, *20.Yüzyıl Sanat*, 2000.

Straus , Claude Levi, *İrk, Tarih ve Kültür*, (Çevirenler: Haluk Bayrı, R.Erdem, A. Oyacıoğlu, I. Ergüden), Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 1997.
Savaş,Vural, *Kalkınma Ekonomisi*, 4. Baskı, Beta Basım Yayım Dağıtım AŞ., İstanbul. 1986.

Sarrafoğlu, Fahri, *Sosyal Medyanın Psikolojik Etkileri*,17 Ekim 2012. Erişim Tarihi:30 Temmuz 2013. <http://www.netpano.com/sosyal-medyanin-psikolojik-etkileri/>

Sarıfakıoğlu, Birkan, “İnternetin Toplumsal Etkileri”, *Elektrik Mühendisliği Dergisi*, Sayı: 431, Ağustos 2007.

Sağlamtimur, Zühal, “Özel Dijital Sanat”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:10, Sayı: 3, 2010.

Sarıkartal, Zekiye, “Sanat Alanının Küresel Kurumsallaşması ve Yerleştirmenin (Enstalasyon) Gelişimi”, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 16*, Ankara 2007.

Seçkin Aydın, “Çağdaş Sanatta Belgelemenin Yeri”, *Sanat Dergisi*, Sayı:22.

Seyfi, Hüseyin, *Fluxus Nedir?*.15 Kasım 2009.Erişim Tarihi:23 Temmuz 2013. <http://blog.milliyet.com.tr/fluxus-nedir/Blog/?BlogNo=213808>

Stephen J. Kline,(2003). What's technology?, *Philosophy of technology: An anthology* (Der. R.C. Schaff ve V. Dusek) içinde. UK: Wiley-Blackwell.

Serullaz, Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1983.

Shigeko Kubota - *My Life With Nam June Paik* 1996. Erişim Tarihi:27 Temmuz 2013. <http://artdaily.com/news/21529/Shigeko-Kubota---My-Life-With-Nam-June-Paik#.UfO6mtJM8aA>

Sitembölükbaşı, Şaban,” İletişim Teknolojisindeki Yenilikler ve Temsili Demokrasinin Geleceği”, *Gazi Üniversitesi İİBF Dergisi*, Sayı:2, 2003.

Silbermann, Robert, “In the Spirit of Fluxus” *The Burlington Magazine*, Vol. 135, No:1083, Haziran 1993.

Sözen, Edibe, “Popüler Kültür Retoriği”, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:15, 2001.

Sözen, Metin, U. Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1996.

Sözen, Metin, U. Tanyeli, *Sanat Kavramlar ve Terimler Sözlüğü*, İstanbul 1994.

Sunn, Frank, *Canavar'ın İnternetteki Sayısı:666*, Cep Kitapları, İstanbul 2000.

Sunstein, Cass, *Günlük Gazetemiz:İnternet Demokrasi İçin Gerçekten Bir Nimet mi?*, Cogito 2002.

Sürmeli, Kader, “Dada Hareketinden Kavramsal Sanata”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Yıllık Özel Sayı:2, 2012, s.338-344.

Stephen, Little, *İzmler: Sanatı Anlamak*, (Çeviren: Derya Nüket Özer), Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul 2004.

Svankmajer, *Alternatif Yeşilçam Kültürü Sitesi*, 17 Ağustos 2009. Erişim Tarihi:27 Temmuz 2013. <http://sinematikyesilcam.com/2009/08/svankmajer-2/>

Şahin, Oğuz, *20.Yüzyılda Değişen Heykel ve İşlevi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2011.

Şahiner, Rıfat, “Paik’ın Elektronik Tuvalleri”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Sayı:46, 2000, s.46-48.

Şenel, Aleeddin, “İlkel Topluluktan Uygur Toluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi”, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları*, Sayı 504,Ankara 1982.

Şenyapılı, Önder, *Toplum ve İletişim*, Turhan Yayınları, Ankara 1981.

Şimşek, Aydın, *Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar*, Ümit Yayıncılık, Ankara 2000.

Şimşek, Asaf, “A. Giddens’a Göre Toplumsal Değişmeyi Etkileyen Faktörler”, *Politika Dergisi*, Sayı:7, 2008.

Taşdemir, Babacan, *Giriş ve İletişim, Teknoloji ve Toplum İlişkisine Dair Temel Yaklaşımlar(Ders Notu)*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 11 Ağustos 2011. Erişim Tarihi:29 Temmuz 2013. <http://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=255>

Tanyeli, Uğur, *Modernizm'in Sınırları ve Mimarlık: Modernizmin Serüveni: Bir ''Temel Metinler'' Seçkisi: 1840-1990*, (Hazırlayan: Enis Batur), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Tellan, Bülent, *Popüler Kültür ve Çizgi Roman Üzerine Bir Çalışma*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Ana Bilim Dalı), Ankara 2006.

Töreci, Ersin, “Yeni Bin Yıla Adım Atarken”, *Türkiye Bilişim Kültürü Dergisi*, Sayı:72, Ankara 1999,.

Turim, Maureen, *Video Sanatı: Bir Gelecek Kuramı*, (Çeviren: Aslı Tunç), (Derleyen: Levent Kılıç), Hil Yayınları, İstanbul 1995.

Turani, Adnan , *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul 1992.

Turani, Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, 7. Basım, İstanbul 2009.

Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul 1995.

Turani, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, 12. Baskı, İstanbul 2007.

Turhanlı, Halil, ”Sanatta Devrimci Tufan”, *Cumhuriyet Dergisi*, Sayı:465, 1995.

Turhan, Özgür, *Bilgisayar Teknolojilerinin Heykel Sanatına Sağladığı Yeni Olanaklar: Dijital Heykel*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2006.

Tunalı, İsmail, *Tasarım Felsefesine Giriş*,Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 2002.

Tunalı, İsmail, *Estetik*, Remzi Kitapevi, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1998.

Türker, Halil, N. S. Sebahat, “İmgeden Sayısal Gerçeğe Heykel”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı:7, Aralık 2011.

Uçkan, Özgür,”Silinen Sınırlar Karışan Diller”, *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, Haziran 1996. Erişim Tarihi:23 Temmuz 2013. <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22212/silinen-sinirlar-karisan-diller-inter-media-performans-sanatinin-dunu-bugunu-deneyimler>

Uludağ, Kemal, “Sanat Sosyolojisi”, *Konferans*, Anadolu Üniversitesi Kongre Merkezi Kırmızı Salon, Eskişehir 1996.

Ulusoy, Demet, *Sanatın Sosyal Sınırları*, Ütopya Yayınları, Ankara 2005.

Ural, Şafak, *Bilim Tarihi III*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1994.

Uysal, Muaz, *Bilim Teknoloji ve Toplum*, 6 Haziran 2012.Erişim Tarihi:30 Temmuz 2013. <http://muazzuysal.blogspot.com/>

Uz, Nurbiye, “Sanattaki Yeni Arayışlar ve Kinetik Heykel”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt1, Sayı 1, Batman 2012.

Ünlüer, Ayhan Oğuz, *Ekranın Öte Yüzü*, Tablet Yayınları, 2005 Konya.

Ünsal, Özlem,”Süreç Mekan Deneyim1”, *Brandlife Dergisi*, Sayı: 36, Ocak 2011.

Videonun İcadı, 21 Kasım 2008.Erişim Tarihi:21 Temmuz 2013. <http://www.teknoloji.tc/1652/videonun-icadi/>

Yazıcı, Didem, *Dijital Sanatlar: Sosyal İçerik ve Postkapital*, 09 Kasım 2010. Erişim Tarihi:19 Temmuz 2013. <http://www.danielandujar.org/2010/11/09/dijital-sanatlar-sosyal-icerik-ve-%E2%80%98postkapital%E2%80%99/>

Yılmaz, Mehmet, *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2001.

Yılmaz, Aydoğdu, *Ana Tanrıça' nın Anadolu'da Biçimsel Değişimi ve Günümüz Türk Heykel Sanatına Yansımaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2010.

Yıldızoğlu, Ergin, *Köpeğin Ahlakı; Estetik, Otonomi ve Siyaset Üzerine*, Gri Yayınevi, İstanbul 2005.

Yörükhan, Ayda, *Şehir Sosyolojisinin Teorik Temelleri*, İmar ve İskan Bakanlığı Yayınları, Ankara 1968.

Yüksel, Özkan, *Kitle İletişim Araçları ve Yanlış Bilinçlilik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Kütahya 2009.

Zdenck, Felix, S. Kubota, *Video Heykel*, Essen, Almanya 1981.

Wands, Bruce, *Dijital Çağın Sanatı*, (Çeviren: Osman Akınhay), Akbank Yayınevi, İstanbul 2006.

Walter, Benjamin, *Deneyim ve Yoksulluk, Parıltılar- Illuminationen*, (Çeviren: Yılmaz Öner), Belge Yayınları, İstanbul 1990.

Weston, Dagmar Motycka, *Down to the Cellar, The Architectural Setting as an Embodied Topography of the Imagination in Two Films of Jan Švankmajer*, 2011.

Williams, Raymond, *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Söz Varlığı*, (Çeviren: Savaş Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Ragıp TAVLAŞOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum-1980
Eğitim Durum	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim-iş Öğretmenliği 2003 mezunu
Yabancı Dil	İngilizce
İş Deneyimi	
Stajlar	2000- Vali Vefik Kitapçıgil İlköğretim Okulu Erzurum 2003- 70.Yıl İlköğretim Okulu Erzurum 2003- TOBB İlköğretim Okulu Erzurum
Sergiler	2000- Antalya Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, ANTALYA 2002- 1.Rönesans Sanatevi Karma Resim Sergisi, ERZURUM 2003- 2.Rönesans Sanatevi Karma Resim Sergisi, ERZURUM 2003- KKEF Resim Bölümü Karma Özgün Baskı Sergisi, ERZURUM 2003- KKEF Resim Bölümü Karma Mezuniyet Sergisi, ERZURUM 2004- Bir Dakikanız Varmı' Karma Enstalasyon Sergisi, ERZURUM 2004- 3. Rönesans Sanatevi Karma Resim Sergisi, ERZURUM 2005- Atatürk İlköğretim Okulu Karma Resim Sergisi, YOZGAT

	2006- Daha Kırmızı Daha Beyaz Karma Enstalasyon Sergisi, YOZGAT
	2006- Atatürk İlköğretim Okulu Karma Logo Tasarım Sergisi, YOZGAT
	2006- Atatürk İlköğretim Okulu Karma Resim Sergisi, YOZGAT
	2007- Yozgat İl Kültür Müdürlüğü Galerisi İSER Sanat Evi Karma Resim Sergisi, YOZGAT
	2008- Atatürk İlköğretim Okulu 'Türkiye Tanıtımı' Karma Enstalasyon Sergisi, YOZGAT
	2008- Atatürk İlköğretim Okulu Karma Davetiye Tasarım Sergisi, YOZGAT
	2009- SGK Vergi Haftası etkinlikleri kapsamında Enstalasyon Sergisi, ERZURUM
	2009- Dumlupınar İlköğretim Okulu Teknoloji ve Tasarım Sergisi, ERZURUM
	2009- 24 Kasım Karma Öğretmenler Günü Sergisi, ERZURUM
	2010- Dumlupınar İlköğretim Okulu Karma Resim Sergisi, ERZURUM
	2010- 24 Kasım Öğretmenler Günü Karma Resim Sergisi, ERZURUM
	2011- Celal Akın İlköğretim Okulu Logo-Amblem Tasarım Sergisi, ERZURUM
	2011- 24 Kasım Öğretmenler Günü Karma Resim Sergisi, ERZURUM
	2011- Celal Akın İlköğretim Okulu Yıl Sonu Resim Sergisi, ERZURUM
	2012- Celal Akın Ortaokulu Karma Resim Sergisi, ERZURUM
	2012- 24 Kasım Öğretmenler Günü Karma Resim Sergisi, ERZURUM

	2013- Celal Akın Ortaokulu ‘Türkiyem’ Sergisi, ERZURUM
Çalıştığı Kurumlar	2005- Atatürk İlköğretim Okulu, Yozgat 2009- Dumlupınar İlköğretim Okulu, Erzurum 2011-Celal Akın İlköğretim Okulu, Erzurum 2013-Gazi Ahmet Muhtar Paşa Ortaokulu,Erzurum
İletişim	
E-Posta Adresi	ragiptavlasoglu@hotmail.com
Tarih	Mart-2014