

T.C.

BEYKENT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İLETİŞİM VE TASARIM ANASANAT DALI

İLETİŞİM SANATLARI VE TASARIMI SANAT DALI

**20. YÜZYIL SANATI İLE TEKNOLOJİNİN  
ETKİLEŞİMİ**

İletişim Sanatları ve Tasarımı Yüksek Lisans Projesi

**CEREN UBAY**

İstanbul,2016

T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM VE TASARIM ANASANAT DALI  
İLETİŞİM SANATLARI VE TASARIMI SANAT DALI

**20. YÜZYIL SANATI İLE TEKNOLOJİNİN  
ETKİLEŞİMİ**

İletişim Sanatları ve Tasarımı Yüksek Lisans Projesi

**CEREN UBAY**

130784016

Tez Danışmanı

Doç. Bengisu Bayrak

İstanbul,2016

T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ  
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

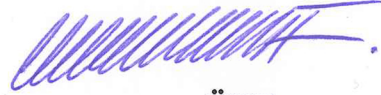
09 / 05 / 2016

Enstitümüz *İletişim ve Tasarım* Anasanat dalı *İletişim Sanatları ve Tasarımı* Programı yüksek lisans öğrencilerinden 130784016 numaralı *Ceren UBAY*'ın "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "*20. Yüzyıl Sanatı ile Teknolojinin Etkileşimi*" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 19.04.2016 tarih ve 2016/16 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (6.0) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında oyçokluğu/oybirliği ile Kabul/Red veya Düzeltme kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.



**DANIŞMAN**  
DOÇ.DR.BENGİSU BAYRAK  
(Nişantaşı Üniversitesi)



**ÜYE**  
YRD.DOÇ.DR.ÇEYİZ MAKAL FAIRCLOUGH  
(Beykent Üniversitesi)

Serh 03

**ÜYE**  
DOÇ.DR.NAZAN ALIOĞLU  
(Beykent Üniversitesi)



## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “20. Yüzyıl Sanatı ile Teknolojinin Etkileşimi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullandıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. / /

İmza

Aday: Ceren Ubay

Adı ve Soyadı : Ceren Ubay  
Danışmanı : Bengisu Bayrak  
Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans, 2016  
Alanı : İletişim Sanatları ve Tasarım  
Anahtar Kelimeler : 20. Yüzyıl Sanatı, Teknoloji, Fotoğraf

## ÖZ

### 20. YÜZYIL SANATI İLE TEKNOLOJİNİN ETKİLEŞİMİ

Bu tezin amacı, 20. yüzyılda teknolojinin sanat pratiği ve içeriğine yaptığı etkileri araştırmaktır. Fotoğraf tekniğinin kopyalama özelliği, başta resim sanatı olmak üzere tüm sanatsal pratikler üzerinde güçlü bir etki yaptığından, fotoğraf tezde yoğunluklu olarak ele alınmıştır. Fotoğrafla başlayan el hünerinin değer kaybı, 20. yüzyılın başlarında Marcel Duchamp ve Dada ile pekişmiş, Andy Warhol ile en ileri düzeyine erişmiştir. Böylece ‘hünerle elde edilen biricik sanat eseri’ olgusu yerine sanat yapıtının kavramsal içeriği değer kazanmıştır. Bu tezde, 20. yüzyıl sanatçılarının üretimleri, teknik arayışları, ürettikleri yapıtlar ve sanatın teknolojiyle etkileşimini ele alarak kronolojik bir yol izlenmiştir.

Name and Surname : Ceren Ubay  
Supervisor : Bengisu Bayrak  
Degree and Date : Master, 2016  
Major : Communication Arts and Design  
Key Words : 20th Century Art, Technology, Photograph

## **ABSTRACT**

### **20th CENTURY ART OF THE INTERACTION OF TECHNOLOGY**

The aim of this dissertation is to investigate the effects of technology in terms of practice and content to 20th century art. Due to its capability of 'copying' and its strong impact on all the artistic practices, yet most strongly about painting, emphasis is given to photography. Started with photography, the depreciation of the value of talent based art was accentuated by Marcel Duchamp and Dada movement in the early 20th century, and reached its highest level with Andy Warhol. Hence, the concept of 'unique handmade artwork' left its place to the conceptual content of the work of art. Following a chronological path, this dissertation covers the artistic productions, technical quests of 20th century artists, and their interaction with technology.

## RESİMLER LİSTESİ

	<b>Sayfa No.</b>
<b>Resim 1.</b> Leonardo da Vinci – Göz ve Işınlr üzerine Deney.....	9
<b>Resim 2.</b> Leonardo da Vinci – Görme Deneyi.....	10
<b>Resim 3.</b> Leonardo da Vinci – Hayal Edilmiş Karanlık Oda Kompleksi.....	11
<b>Resim 4.</b> G. Frisius – Camera Obscura'nın İlk Çizimi.....	13
<b>Resim 5.</b> Taşınabilir Camera Obscura.....	14
<b>Resim 6.</b> Joseph Nicéphore Niépce – Kaydedilen İlk Fotoğraf.....	15
<b>Resim 7.</b> Joseph Nicéphore Niépce – Kurulu Sofra (1827).....	17
<b>Resim 8.</b> Daguerreotype'in kapağı (1839).....	18
<b>Resim 9.</b> Daguerre'un Çektiği Bir Fotoğraf.....	18
<b>Resim 10.</b> William Henry Talbot – Nelson Sütunu (1844).....	19
<b>Resim 11.</b> Claude Monet – İzlenim, Gündoğumu (1873).....	28

<b>Resim 12.</b> Lumière Kardeşler – Sinematografi.....	29
<b>Resim 13.</b> Lumière Kardeşler – Trenin Gara Gelişi (1895).....	30
<b>Resim 14.</b> Alice Guy-Blaché – İsa'nın Hayatı (1906).....	31
<b>Resim 15.</b> Alice Guy-Blaché – 2000 Yılında (1912).....	32
<b>Resim 16.</b> Alice Guy-Blaché – Lahana Perisi (1896).....	32
<b>Resim 17.</b> Pablo Picasso – Avignon'lu Kızlar (1907).....	36
<b>Resim 18.</b> Pablo Picasso – Guernica (1937).....	38
<b>Resim 19.</b> Jackson Pollock – Numara 1, Eflatun Buğu (1950).....	42
<b>Resim 20.</b> René Magritte – Bu Bir Pipo Değildir (1928).....	43
<b>Resim 21.</b> Piero Manzoni – Sanatçının Dışkısı (1961).....	44
<b>Resim 22.</b> Joseph Kosuth – Bir ve Üç Sandalye (1965).....	45
<b>Resim 23.</b> Yves Klein – Boşluk (1958).....	46
<b>Resim 24.</b> Marina Abramovich – Thomas'ın Dudakları (2005).....	47
<b>Resim 25.</b> John Cage.....	49

<b>Resim 26.</b> John Cage – 4’33’’ Performansının Afiş (1952).....	49
<b>Resim 27.</b> Nam June Paik – Rastgele Erişim (1963).....	50
<b>Resim 28.</b> Nam June Paik - Magnet TV (1965).....	52
<b>Resim 29.</b> Nam June Paik – K-456 Robot Sanatçı (1964).....	53
<b>Resim 30.</b> Nam June Paik - TV Buda (1974).....	54
<b>Resim 31.</b> Nam June Paik - Video Buda (1974).....	55
<b>Resim 32.</b> Nam June Paik - Video Bayrak(1985).....	55
<b>Resim 33.</b> Nam June Paik - TV Rodin (1975).....	56
<b>Resim 34.</b> Nam June Paik – Üç Yumurta (1981).....	57
<b>Resim 35.</b> Nam June Paik - Video Balık (1975).....	58
<b>Resim 36.</b> Nam June Paik - TV Saat (1989).....	58
<b>Resim 37.</b> Nam June Paik – TV Bahçe (1974).....	59
<b>Resim 38.</b> Marcel Duchamp - Bisiklet Tekerleği (1913).....	62
<b>Resim 39.</b> Marcel Duchamp – Şişe Kurutucusu (1914).....	63

<b>Resim 40.</b> Marcel Duchamp – Çeşme (1917).....	64
<b>Resim 41.</b> Marcel Duchamp – L.H.O.O.Q.(1919).....	66
<b>Resim 42.</b> Marcel Duchamp – Neden Hapşır mıyorsun Rose Sélavy? (1921)...	67
<b>Resim 43.</b> Andy Warhol – Jackie (1964).....	69
<b>Resim 44.</b> Andy Warhol - Üçlü Elvis (1962).....	70
<b>Resim 45.</b> Andy Warhol - Alışveriş Çantası Üzerinde Campbell's Çorbası Kutusu (1966).....	71
<b>Resim 46.</b> Andy Warhol - Bacak ve Ayakkabı (1955).....	72
<b>Resim 47.</b> Andy Warhol - Marilyn Diptiği(1962).....	74
<b>Resim 48.</b> Andy Warhol – Otuz, Birden Daha İyidir (1963).....	75

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

<b>YEMİN METNİ</b> .....	iv
<b>ÖZ</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vi
<b>RESİMLERİN LİSTESİ</b> .....	vii

<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
-----------------------	---

<b>2. FOTOĞRAFIN KEŞFİ</b> .....	9
----------------------------------	---

2.1. Fotoğraf Tekniğinin Tarihsel Süreci.....	9
---	---

2.2. Camera Obscura (Karanlık Kutu).....	13
--	----

2.3. Fotoğrafın Bulunuşunun Portre Ressamlığına Etkisi .....	21
--	----

2.4. Fotoğrafın Empresyonizme Etkisi.....	27
---	----

<b>3. SİNEMANIN DOĞUŞU</b> .....	29
----------------------------------	----

3.1. Montaj Kuramı.....	34
-------------------------	----

<b>4. 20. YÜZYIL EKSENİNDE GELİŞEN SANAT</b> .....	36
--	----

4.1. Kavramsal Sanatın İzlediği Yol.....	43
--	----

4.2. Performans Sanatı (Happening) ve Enstalasyon.....	46
--	----

4.3. Fluxus Hareketi.....	48
4.4. Nam June Paik: Günümüz Sanatına Etkisi.....	52
<b>5. SANATIN PARÇALANMASI.....</b>	<b>62</b>
5.1. Hazır Nesne (Ready Made): DUCHAMP.....	62
5.2. Serigrafi: Andy Warhol Mekanik Röprodüksiyon (Çoğaltma).....	68
<b>6. SONUÇ.....</b>	<b>76</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>82</b>

## 1.GİRİŞ

Bu tezde, fotoğrafın bulunuşundan itibaren günümüze kadar gelen teknolojik ilerlemeler ve 20. yüzyıl sanatındaki gelişim ve değişimleri, sanatın, sadece beceriye dayalı olmamakla birlikte düşünsel olan taraflarının da ortaya koyulması hedeflenmiştir.

“Teknoloji” kelimesinin etimolojik kökeni araştırıldığında Antik Yunan Uygarlığı’na dayandığı görülmektedir. Yunanca “*Tekhne*” ve “*Logos*” kelimelerinden türeyen teknoloji kelimesi, maharet ve çalışma anlamına gelmektedir. Teknolojinin görüntüye önem vermesi, güzellikle iç içe olması ve görseelliğın hayatımızın günlük akışında çok önemli bir yer tutması nedeniyle önemsenmektedir.

Teknoloji yaşantımızı kolaylaştırmakla birlikte bizi ona bağımlı hale getirmektedir. Günümüz yüzyılına kadar değişen süreçte teknoloji kelimesi, karşımıza en çok çıkan ve herkesçe kullanılan bir kavram olmuştur. Takip edemediğimiz bir hızla gelişen teknoloji, artık kontrol edilemeyecek kadar şekil değiştirmeye başlamış ve bizlerin yaşamını da ele almıştır. Bilim ve teknolojinin hızlı ilerleyişi pek çok değerleri de elimizden aldığı gibi önlenemez kişilik bozukluğu, yalnızlaşmaya giden depresif haller ve bunalım gibi durumlar yaratmıştır. Günümüzde, sosyal medya, sanatçı ve tasarımcıların yapıtlarını paylaştıkları sanat ve tasarım platformlarının sağladığı etkileşim ortamı, sanat/ tasarım anlayışımızı ve sanat üretimlerini de etkilemektedir.

20. yüzyıl sanatı ile teknolojinin etkileşimini anlatırken, elbette ki 20. yüzyıla gelinceye kadar gelişen sanat akımlarını ve sanat alanında ki farklılıkların da anlatılması hedeflenmiştir. Tezde, Leonardo da Vinci’nin optik çalışmalarıyla birlikte gelişen fotoğraf kamerasının bulunuşundan bahsedilmesi istenilmektedir.

Leonardo da Vinci, geometrik bir araç olarak gördüğü gözün oluşturduğu perspektifi, çalışmalarına aktararak keşfettiği optik bilimi deneylerini geliştirerek Camera Obscura’nın öncülüğünü yapmıştır. Günümüz teknolojisinde büyük rol oynayan bu keşif, Leonardo’dan sonra üzerine çalışmalar yapan Thomas Wedgwood’un önderliğinde, Niépce Nicéphore ve “Louis-Jacques-Mandé Daguerre

yıllar süren deneylerin ardından 1837’de Camera Obscura’da oluşan görüntüyü kalıcı olarak sabitlemeyi başardı” (Hacking, 2015: 23). Bilim adamlarının uzun süren uğraşları sonucunda, iğne deliği kameradan görüntü alma işlemi tamamlanmış ve ışık yoluyla dış dünyanın bir yüzey üzerine kaydedilmesi, kimyacı ve fizikçi bilim adamları tarafından başarılmıştır. Işığa duyarlı bir yüzey ve gümüş tuzlarını kullanarak bu keşfi tamamlamışlardır.

Bu iki isim haricinde fotoğrafla ilgilenen ve fotoğrafın gelişimini ilerleten bir başka bilim adamı olan William Henry Fox Talbot, negatif baskıdan pozitif baskı alma yöntemini geliştirerek pozlama işlemi en kısa süreye indirerek fotoğraf makinesinin gelişiminde büyük rol oynamıştır.

Fotoğrafın bulunuşu, taklit sorunsalı ile portre ve manzara ressamlığını etki altına almıştır. Antik dönem filozofları Platon ve Aristoteles’in görüşlerini ayıran mimesis (taklit) sorunsalı iki ismi de “sanat taklittir” düşüncesinde buluşturmuş, fakat “Platon sanatın ideal toplumdaki uzaklaştırılmasını, Aristo ise sanata değer verilmesini istemiştir” (Barrett, 2015: 46).

Zaman kaybı olarak nitelendirilen resmin yerini fotoğraf olarak, gerçeklik kavramını ele almayı başarmıştır. Fotoğrafın ortaya çıkması, temsil sorununu tetiklemiştir. Portre ressamlarını etkileyen elde taşınabilir Camera Obscura gerçekçi resmetmenin doğasındaki gelişimleri değiştirmiş ve temsil sorununa neden olmuştur. Sanatın sonunun geldiğini düşündüren fotoğrafın keşfi, portre ve manzara ressamlarına resmin öldüğünü düşündürerek farklı arayışlara girmelerine ve doğayı olduğu gibi aktarma yönelimine doğrultmuştur.

Bu tezde fotoğrafın özel bir önemi var; sanat yapıtının biriciklikten çıkması tüm 20. yüzyıl sanatının kuramını ve uygulamasını derinden etkileyecek bir olay olmasının yanında sıradan bir teknoloji değildir.

Tezde yer verilen bir diğer konu ise, fotoğraf makinesinin yol açtığı sorunlardır. Fotoğrafın, yeniden üretilebilirliği, çoğaltılabilir özelliği, sanatsal üretimleri zorlamış ve her şeyin kopyasını üretmesi sanattan çok teknolojik bir faaliyet olarak görülmüştür. Fotoğraf, taklit kavramını sorgulayarak biricik sanat

yapıtının da izlerini silmiş, tüm manzara ve portre fotoğrafçıları endişelendirerek yeni arayışlara sevketmiş ve doğayı anlık resmetmeye yönlendirmiştir.

Fotoğrafın, İzlenimci ressamalara yeni yönelimler yaratması tartışmalara neden olmuştur. Akan zamanı olduğu gibi resmetme yolunda ilerleyen İzlenimci sanatçılar, fotoğrafın yarattığı gerçekçi görüntüye tepki olarak geliştirdikleri tekniği doğanın birebir yansıması olarak kullanmışlardır.

Fotoğraf makinesinin sinema kamerasına dönüşmesiyle, Louis Lumière'in icadı olan sinematografi ortaya çıkmış ve film üretimleri başlamıştır. İlk sinema filmi üreticileri olarak Lumière kardeşler bilinmektedir ancak, kamerayı ilk kullanan ve ilk filmi üreten sanatçı Alice Guy-Blaché'dir. Kadınların, ikinci plana atıldığı dönemde sesini duyurmakta zorluk yaşayan Blaché, ürettiği birçok filmin de adını kayıtlara geçirmekte güçlük çekmiştir.

İlk film üreticisi olan Alice Guy-Blaché, sinemanın gelişimindeki tüm teknikleri kullanmış ve montaj kuramını hayata geçirerek ilk kurmaca filmi bir senaryoya bağlı kalarak üretmiştir. Guy-Blaché'in öncülüğünde gelişen montaj kuramı, Lev Kuleshov'un çalışmalarıyla devam etmiştir. Montaj üzerine yoğun zaman harcayan Kuleshov, çalışmalarını geliştirip yeni teknik arayışlar içerisine girmiştir.

Kuleshov deneyini gerçekleştiren Rus kuramcı "Kuleshov Etkisi" isimi verilen önemli bir çalışmayı gerçekleştirmiştir. Montaj kuramını, sanatsal düşünceden ayıran Kuleshov, kurgu teorisinin temsilcisi olmayı başarmıştır.

Bu tezde ele alınan konulardan biri de 20. Yüzyıl ekseninde gelişen sanatın izlediği yol ve sanatçıların bu gelişim sürecinde teknolojiye ve düşünsel sanata olan katkılarıdır. Picabia, modernizmin gelişme sürecinde etkili bir açıklama yapmış ve o açıklamada "modern dünyanın dehası makineleşmedir... İnsan hayatının, hatta ruhunun somut bir parçasıdır o," (Butler, 2013: 43) demiştir. 20. yüzyıl sanatı denildiği takdirde, aklımıza ilk gelen sanatçılardan biri Picasso ve Picasso'nun yenilikçi, aynı zamanda eleştirel tavrıdır. 20. yüzyılın dahisi olan Pablo Picasso, savaşa ve sanata başkaldırı olarak ürettiği yapıtlarıyla, izleyicinin resim

anlayışının sınırlarını zorlamıştır. Geliştirdiği teknikler ve yeni buluşlara imza atan “Picasso’nun en bilinen taşbaskılarından biri, 1949’da Paris’te gerçekleştirilen Barış Kongresi’nin afişi için yaptığı “Barış Güvercini”dir. Picasso grafik yapıtlarını, uzun bir süre boyunca değişik tekniklerin bileşiminden yola çıkarak gerçekleştirmişti” (Walther, 2005: 31), ayrıca sanatçının muşamba baskıları 20. yüzyıl grafik sanatının başyapıtları arasında yer almaktadır.

20. yüzyıl sanatçıları, savaşa ve teknolojiye karşı tedirginliklerini yapıtlarıyla yansıtmak durumunda kalmışlardır. Gelişen teknolojiyle birlikte ortaya çıkan yeni akımlar bir diğerini geride bırakarak yarattığı kaosla sanatı ve sanatçıyı psikolojik bir sınava sokmuştur. Savaş hali, makineleşme ve teknolojinin etkileri sanatçıların, sanatı silah olarak kullanma biçimine dönmüş ve sanatı kullanan sanatçıların başında *Guernica* eseriyle Picasso gelmektedir.

20. yüzyıla damga vuran ve sanatın içeriğini tamamen değiştirmeye çalışan akımlara gelecek olursak, Dada ayaklanmasıyla birlikte sanatçılar ve sanat akımları eleştirilere maruz kalarak bölünmelere sebep olmuştur.

Bu tezde yer verilen konulardan biri ise, 20. yüzyılın bir ürünü olan Kavramsal Sanattır. Dada’ya yakın olmakla birlikte müzecilik anlayışına tepkili bir şekilde doğmuştur. “Dünyayı dönüştürmek için, insanı değiştirmek. Şimdiye kadar hiç bilinmeyen iletişim biçimleri ortaya koyan sanatın-Fluxus’un parolası işte bu olmuştur” (Eroğlu, 2015: 285). Kavramsal Sanatın özünde, alışlageldik sanat yapıtlarının dışına çıkmak ve daha çok düşünülmüş sanata değer vermek vardır. Sanat yapıtlarına anlam kazandırmak, fikir yaratmak amacını taşıırken beceriden çok düşünceye önem vermektedir. Buchloh’a göre, “kavramsal sanat zamanın en radikal sanatıydı” (Artun, Öрге, 2013: 29) çünkü, diğer sanat formlarından ayrılarak alışılmışlıktan sıyrılmıştır. Düşünce biçimiyle Kavramsal Sanata en yakın sanatçı Marcel Duchamp’tır. Duchamp’ın, kuralları alt üst eden tavrı izleyicinin sanatı sorgulamasına ve Kavramsal Sanatın özünde olan “sanat nedir?” sorusuna en yakın isimdir.

Kavramsal Sanatın öncülerinden sayılan René Magritte’in pipo resmi çalışmasıyla oluşturduğu paradoks, tüm sanat formlarının önüne geçen fikir odaklı

akımı yansıtmaktadır ve fikir sanatı olarak da adlandırılmaktadır. Kavramsal Sanatın öncülerinden Lawrence Weiner bir açıklamasında; “endüstriyel ve sosyoekonomik makineler çevreyi o kadar kirletiyor ki sanatçı durumu daha da vahim hale getirmeye zorunlu hissettiği anda sanat toptan ortadan kalkmalıdır” (Antmen, a.g.k., 199) şeklinde bir tavır sergilemiştir. Temel aldığı konu fikirlerin, sanat üretimlerinden beceri, yetenek, ustalık gibi bilindik tarzlardan uzak olmasıdır. Duchamp’ı kavramsal sanatın ortasına oturtan etki benzer şekilde sanatı sorgulaması ve sanat yapıtlarına sırt çevirmesi olmuştur.

Cevaptan çok sorularla ilgilenen Kavramsal Sanat, enstalasyon, performans ve Video Sanatı gibi birçok sanatı içerisine alan bir oluşum olmuştur. Kavramsal sanatçılar, ortaya çıkan yapıttan çok sunulan fikirlere önem verirler bu nedenle, fikir ortaya çıkan yapıttan daha önemli olmuştur. Tezde örneklerle açıklanan performans deneylerinden bir tanesi de Yves Klein’e ait olan pencereden atlayarak uçuş deneyi yapmış olduğu çalışmadır. Bu deney, Performans Sanatını tam anlamıyla yansıtan ilk yapıtlardandır. Sol LeWitt’e göre, “enstalasyon sanatından politik, feminist ve sosyal içerikli sanata kadar bugünün kayda değer sanat formlarının kökü Kavramsal Sanat’a dayanmaktadır” (Hodge, a.g.k., 183). Özünde, Cabaret Voltaire’deki eylemlere, yaptırımlara ve Dadaistlerin gösterilerine dayanan performans sanatı, Kavramsal Sanatın bir parçası olarak tanımlanır ve içerisinde enstalasyon, ve Video Sanatını da barındırmaktadır.

Performans Sanatı, sanatçı ve izleyicinin etkileşim içerisinde olmasını hedefleyen ilk akım olarak görülmüştür. “*Happening* düşüncesini ve ilk *happening* deneylerini geliştiren Allan Kaprow (1927-2006) olduğu bilinir. Dolayısıyla *fluxus*’un doğuşundaki etkisi de belirleyicidir. Kaprow, sanatı gündelik hayatın anlamlandırılmasıyla ilişkilendirir” (Artun, 2013: 347).

Tezde örneklenen izleyiciyle etkileşim içerisinde olan performanslardan birisi de, Marina Abramovich’in Slav halkı için düzenlediği “Thomas’ın Dudakları” adlı çalışmasıdır. Abramovich’in, bu çalışması Performans Sanatını en iyi yansıtan yapıtlardan biridir. Kavramsal Sanat, performans, enstalasyon ve Video Sanatı ile ilgilenen sanatçılar tarafından kurulan Fluxus, Dada gibi bir devrim yaratarak sanatın yaşamın bir parçası olduğunu destekleyen düşünce oluşturmuştur.

Sanat nesnesinin satın alınabilirliğine karşı çıkan Fluxus'da, sanat kuramlarına karşı çıkarak sanatçının duygu ve düşüncelerini dikkate almışlardır. Tek seferlik, biletsiz ve eğlence amacı olmadan gerçekleştirilen performanslar tiyatro veya izleyicinin memnuniyeti amaçlı olan gösterilerden ayrılmaktadır. Fluxus sanatçılarından olan John Cage, Performans Sanatına yön veren "4'33" adlı performansıyla rastlantısal bir çalışma gerçekleştirerek izleyicinin daha önceki deneyimlerini sarsmıştır. Besteci olan Cage'in, yanı sıra, Fluxus temsilcilerinden olan Nam June Paik'da müzik kolajı denemeleri yapmıştır. İzleyiciyle etkileşimi sağlayan bu tür performanslar, 20. yüzyıl sanatını teknoloji bir yana dursun düşünsel tarafıyla da desteklemiştir.

Tezde örneklenen bu sanatçıların dışında farklı sanatçılarda örnek verilebilirdi; fakat konu edilen sanatçılar, 20. yüzyıl sanat alanına katkıda bulunmuş sanatçıların bir kısmı olarak sınırlandırılmıştır.

Maciunas'ın davetiyle Fluxus'a katılarak birçok performans gerçekleştiren Paik, 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından olup, teknolojiyle en çok ilgilenen ve teknik buluşlara imza atan nadir sanatçılardan biri olmuştur. Video enstalasyonlarıyla ve televizyon heykelleriyle 20. yüzyıl sanatına dair tüm teknik arayışları geliştiren sanatçı video sanatının da öncülüğünü yapmıştır.

Televizyonların katot küplerine yapıştırdığı mıknatıslarla görüntüleri manipüle ederek geliştirdiği çalışmalar Paik'in yenilikçi tavrına ve teknik arayışlarda olduğuna işaret etmiştir. Sayısız enstalasyon ve performans gerçekleştiren Paik, kitle iletişim aracı olan televizyonu kullanarak görüntülerle birlikte izleyicinin de algılarını manipüle etmiştir. Paik, yeni teknoloji nesnelere geliştirirken izleyiciyle iletişim kurabilen prototip robot tasarlamış ve bu gibi enstalasyonlarla izleyiciye televizyonun insan yaşamını ne kadar sömürdüğünü anlatmaya çalışmıştır.

Gerçeklik kavramını enstalasyon yapıtlarıyla sorgulayan Paik, televizyonu kullanarak izleyiciye doğrudan mesajlar vermeyi hedeflemiştir, Ancak "gerçek görelidir. Gerçek çağların dünya görüşlerine göre doğruluk kazanmaktadır" (Turani, 2014: 112). Televizyon heykelleriyle yakından ilişkili olan Paik, Pop Sanatının çoğaltma tekniğini kullanarak Andy Warhol'a yakınlaşmış ve popüler kültürün bir

parçası olan televizyonu seri üretime dönüştürmüştür. 20. yüzyıl sanatının tüm teknik olanaklarını kullanan Paik, biz dizi röprodüksiyon yaparak kullandığı nesnelere televizyonla bağdaştırmıştır.

Duchamp gibi Paik’da, kullandığı nesnelere kavramsal içerikli olmasına özen göstermiştir. Kavramsal Sanata en yakın isim olan Duchamp, ürettiği hazır yapım nesnelere sanata farklı bir boyut getirerek izleyicinin biricik sanat yapıtını sorgulamasına yol açmıştır. Duchamp, sanat yapıtının göze hitap eden tarafından üretimlerini ayırarak düşünceye önem veren tarafta yer almıştır.

Çeşme yapıtıyla birlikte sanat üretiminin sınırlarını zorlayan sanatçı, günlük yaşam nesnelere içeriğini değiştirerek, izleyiciye ‘sanatçının imzaladığı her nesne biricik sanat yapıtıdır’ düşüncesini empoze etmeye çalışmıştır. Sanatçının herhangi bir nesneyi, seçip, ayırıp, imzaladıktan sonra onu değerli kılacak ve sanat eseri statüsüne getirebilecek olduğunu düşünmüştür.

Tezde sözü geçen sanat eserinin biriciklik kavramı, Duchamp ve Warhol’un orijinal-kopya sorununa yaklaşıyor. Duchamp’ı Warhol’dan ayıran düşünce, Duchamp’ın endüstri nesnelere imzalayıp sanat eseri mertebesine yükselterek, biricik olduğunu ve sanatçının imzaladığı her nesnenin aurası olduğunu savunmasıdır. Marcel Duchamp yüksek değer algısı yaratan eserlere karşı çıkarak kült değeri olan yapıtların röprodüksiyonlarıyla çalışmış, üzerlerine kendisi müdahale ederek bu algıyı yok etmek ve sanat nesnelere amacından saptırarak sanat yapıtını parçalamak istemiştir.

Duchamp, Warhol’un seri üretimleriyle tedirgin olarak çoğaltma tekniğinin, hazır nesnelere yerini alacağını sorun haline getirmiştir. 20. yüzyıl seri üretim çoğaltma tekniğinin başında gelen Warhol, mekanik üretimi desteklemesiyle sanat yapıtının biricikliğine karşı çıkan bir tavır edinmiştir.

Fotoğrafa benzer üretimler yapan Warhol, ikonlaşmış isimlerin serigrafilerini yaparak bu şekilde kendisini markalaştırmıştır. Düşünce yapısı olarak Warhol’u Duchamp’tan ayıran durum ise, Duchamp sanat yapıtının biricikliğini desteklerken Warhol, sanatçı ile sanat yapıtı arasında farklılık olmadığını savunur. “Benjamin

yapıtların saçtığı bu havaya ilişkin felsefi yada eleştirel bir tanım yerine, küçük bir dal parçasını ufuk çizgisindeki bir dağ silsilesine karşı tutup düşünerek görsel bir deney yapmamızı önerir” (Murray, 2012: 65). Avangard sanatçılardan olan Duchamp, seçip, ayırıp, imzalayarak ikonlaştırdığı nesnelere biriciklik mertebesine yükseltirken Warhol, Avangard sanatçılardan ayrılır ve tüketimi eleştirerek ikonlaşmış, metalaşmış nesnelere ve ünlülerin fotoğraflarını çoğaltarak üretimi desteklemektedir.

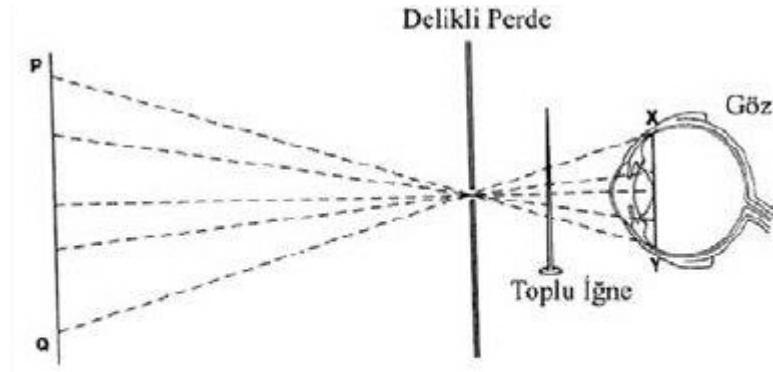
Duchamp’ın tersine kopyanın orijinalinden daha değerli olmadığı düşüncesine dayanan yapıtlar üretmiş ve biriciklik kavramını tabularını yıkmıştır. Serigrafiyi, kendini anlatma biçimi olarak kullanan Warhol, sayısız röprodüksiyon üreterek tanınmış ikonları endüstrinin bir parçası haline dönüştürmüştür.

Tüketim toplumunu eleştirme amaçlı ürettiği serigrafilerle trajik konuları ele alarak çoğaltma tekniğini aynı zamanda araç olarak kullanmıştır. Andy Warhol, “serigrafi baskı ve resim, orijinal ve kopya, el yapımı ve röprodüksiyon, soyut ve temsil ve en önemlisi de yüksek ve alçak kültür arasında bir yere oturur” (Ward, 2014: 74). Warhol’un çoğaltma tekniğinin amacı, Duchamp gibi birçok sanatçının yaptığı metalaşmayı önlemek, sanatçının sanatçı olmayandan farkının olmadığını göstermektir. Sanat yapıtının maneviyatı, biricikliği, oluşturulan kült değerler yapıtın aurasını oluşturmaktadır. Benjamin’e göre, “teknik yeniden üretim çağında yitip giden şey, sanat eserinin *halesidir*” (Su, 2014: 105). Warhol’un üstlendiği görev ise, sanat yapıtının aurasını teknik araçlar ve yeniden üretim yoluyla etkisini yok etmek olmuştur. Yeniden üretimle birlikte sanat yapıtının biricik aurasını yok eden çoğaltma sistemi, sanatçının da aurasını silmiştir. Ritüeller sayesinde sanat yapıtının aurasının oluşması çoğaltma tekniğiyle orijinalin önemini kalmamasını sağlamıştır.

Tezin iç bölümlerinde yukarıda örneklenen sanatçıların yapıtları ve 20. yüzyıl sanat alanındaki gelişmelerle birlikte ilerleyen teknoloji alanındaki etkileşim incelenmeye çalışılmıştır.



çalışmalarında, resimlerinde ve araştırmalarında optik bilimi her zaman merkeze oturmuştur. Perspektif bilgisine duyduğu güven onu optik bilimiyle uğraşmaya sevk etmiştir.



(Resim - 2) Leonardo da Vinci – Görme Deneyi

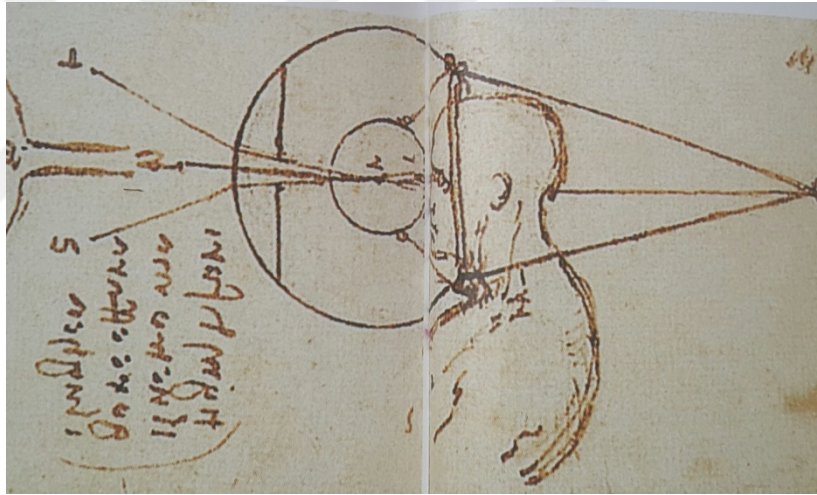
Ortaçağ dşnrlerinden optikçi ve matematikçi İbni-el Heysem'in geliştirdiği optik çalışmalarından gelmektedir. İbni-el Heysem, ilkel yöntem olarak kullanılan Camera Obscura'yı ilk kez güneş tutulmasını izlemek için kullanmıştır. Işığın nasıl kullanıldığı, çizgilerin nasıl takip edildiği, aynalardan yansımaların nasıl düştüğü ve merceklerin nasıl kullanıldığı, Leonardo'nun araştırmaları arasındaydı.

Leonardo, aynaların yarattığı değişimlerin geometriyle ilgili olmasıyla çok ilgilenmiştir. Bir çok diyagram inceleyen sanatçı, ışınların paralelliğini ve merkez noktalarda keşişmesini takip etmiştir.

Da Vinci, elyazmalarına geçene kadar optik bilimiyle ilgilenmiştir. "Bir ressam olarak ışığı ve gölgeyi incelikli kullanan Leonardo, *Manuscript C*'de resim çalışmasında peyzajda, ağaçlarda ve insan yüzlerinde ışık ve gölgenin nasıl kullanılacağına ilişkin pratik tavsiyeleri yer almaktadır." (Gazi Topdemir, 2012)

Leonardo gözü geometrik bir araç olarak incelemiş, gözün gördüğü alanı matematik kurallarına uygun biçimde değerlendirmiştir. Gözü geometrik bir araç olarak gören Leonardo, deneyimlediği kaynaklardan yardım alarak, bu aracı incelemek istemektedir.

Leonardo'nun ilgisini çeken piramit görseli, odak bir ışığa bakarken gözbebeğinde oluşur fakat, bu piramit kuramının geçerliliği hala tartışılmaktadır. Gözü bir perspektif araç olarak düşünen Leonardo ışık, ses ve rengi bu perspektiften geçirdiği düşüncesini vurgulamıştır. Burada vurguladığı görüşünü piramit görselinde kullanmaktadır. İlk sorgulamalarında “görsel füzeler” oluşturma fikrini öne sürmüştür. Bu fikir eski düşüncelere aittir fakat, Ortaçağ düşüncesi olan “göz ışınlarının nesnelere parçacıklar çıkarması” fikri Leonardo'nun inandığı düşünceyi oluşturmuştur.



(Resim - 3) Leonardo da Vinci – Hayal Edilmiş Karanlık Oda Kompleksi

Leonardo da Vinci, araç olarak gördüğü göz ve ışınlar için türlü deneyler yapmıştır. Bulduğu optik odalarına, bir delik kartona ince saman tanesi ve ya dikmiş iğnesi yerleştirerek, ışığı kırabilmek için yuvarlak şekillerde camlar ve mercekler kullanmıştır. Leonardo'nun optik çalışmaları genellikle, ışık ve gölge tespitleri üzerine olmuştur. Gölge ve ışık arasındaki bağı kavrayabilmek için birçok deneyle uğraşan Leonardo, resmin temelinde ışık, gölge etkileşiminin olduğunu belirtmiştir.

Teknik kuram olarak gözdeki görüntü, ters dönmektedir ve görme işlemi kendi kendini tamamlamaktadır. Bu olayı keşfeden Leonardo, görüntünün optik sinirler dolayısıyla tekrar dönme işlemiyle düz bir biçimde algılandığını belirtmektedir.

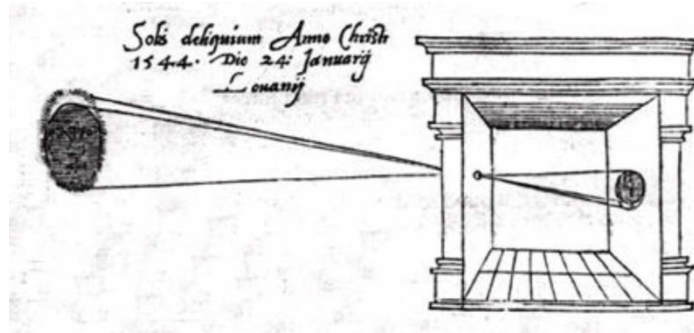
Gözün görüntüyü algılama biçimi ve geometrik bir perspektif oluşturması Leonardo'nun araştırmalarının merkezini tamamlamış ve optik çalışmalarında istenilen verileri oluşturmuştur. Günümüz teknolojisine ilk adımları atan bilim adamlarından olan Leonardo da Vinci teknik arayışları ve optik bilimi çalışmalarıyla Camera Obscura'nın keşfine zemin hazırlayarak fotoğrafın keşfinde büyük rol oynamıştır.



## 2.2. Camera Obscura (Karanlık Kutu)

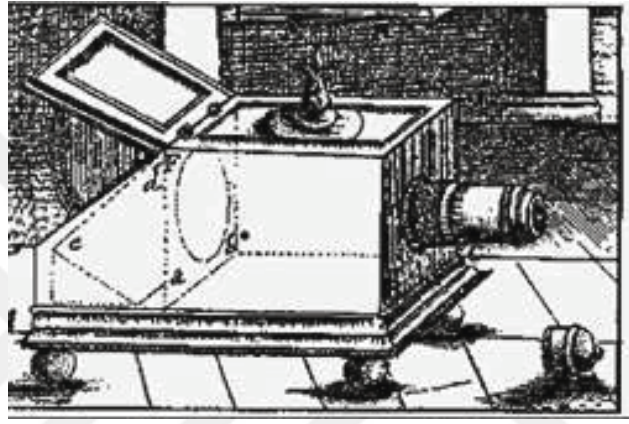
Resim sanatının görüntü üretme anlayışından farklı olarak bilim insanları ve sanatçıların ortak uğraşlarıyla, uzun süre üzerinde çalışmalar yapılan fotoğraf, çoğaltma özelliği nedeniyle icadından günümüze kadar sanata büyük maliyetler kazandıran bir buluş olmuştur. Yunanca photos (ışık) ve graphos (resim) anlamlarına gelen kelimelerden oluşan “fotoğraf” kelimesi, kalıcı görüntüler elde etmek için kullanılan kimyasal ve elektronik ışımayı kullanma tekniğidir. İnsanlar doğumundan itibaren algılamaya çalıştığı dünyayı bir şekilde resmetme amacında olmuştur. Bunun için birçok teknik ve buluş gerçekleştirilmiştir. Fotoğrafın çıkışı da buna dayanmaktadır. Teknolojinin gelişimiyle birlikte insanoğlu da zaman kazanma yolunda ilerlemek istemiştir. Camera Obscura'nın keşfedilmesi ise dış dünyanın ışık yoluyla bir yüzey üzerine yansıtılması fikriyle oluşmuştur.

Fotoğraf tekniği görüntüyü bir yüzeyde yakalamak amacıyla bilinçli çalışmalar sonucunda değil, rastlantısal deneyler sonucunda bulunmuştur. Şimdilerde olduğu gibi gelişmiş teknolojiler olmadığı için eskiden fotoğraf makinelerle çekilmemiştir. M.Ö. 4. yüzyılda iğne deliği kameradan söz eden Çinli filozof Mo Di ve Yunanlı matematikçiler olmuştur. 1566 tarihinde Daniele Barbaro diyaframı, 1760'da Tiphaigne de la Roche günümüzde deneyimlediğimiz geleneksel fotoğrafı tarif etmişlerdir.



(Resim - 4) G. Frisius – Camera Obscura'nın İlk Çizimi

Karanlık kutu girişimi karanlık bir odanın bir duvarına iğne deliği kadar delik oluşturulup karşıdaki duvara ters olarak dışarıda ki görüntünün yansıtılması ile oluşmuştur. Mimar, heykeltıraş ve matematikçi olan Filippo Brunelleschi, 1420’li yıllarda aynı teknikle, daha iyi bir çizim ve perspektifle karanlık odayı daha doğru kullanma amacıyla çalışmıştır. Girolama Cardano da karanlık kutunun daha kaliteli görüntüler vermesi için uğraşan bir diğer isimdir. 1550’de Cardano, karanlık kutunun önüne optik uygulayan ilk kişi olmuş, bu şekilde parlak ve net görüntüyü elde etmiştir.

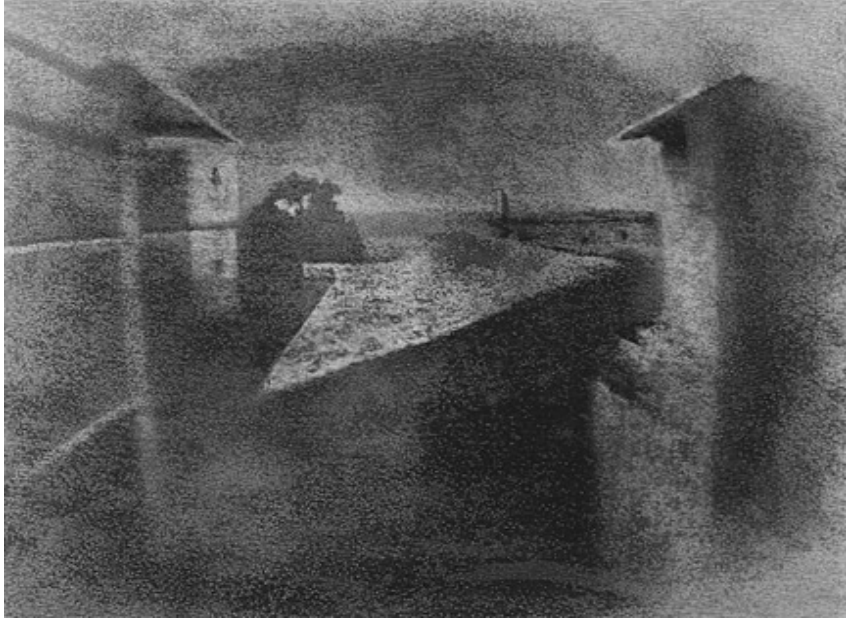


(Resim - 5) Taşınabilir Camera Obscura

Yer yüzünde, güneş ışığı ile renk değiştiren bir çok madde vardır ve bilim insanları bu maddeler üzerinde araştırmalar yapmışlardır. Araştırmalar sonucunda ulaşılan pozlamayı verebilen ışığa duyarlı gümüş tuzlarına ulaşılmıştır. Işığa duyarlı ilk görüntü elde etme çalışmalarını, 1700’lü yıllarda Thomas Wedgwood gerçekleştirmiştir. “Fotoğraf kimyasındaki ilk çalışmalar, kimyacı Fabricius ile başlamış, sırasıyla Johann Heinrich Schultze, Thomas Wedgwood ve Humphry Davy ile de çalışmalar devam etmiştir” (Kanburoğlu, 2013: 25).

Işığa duyarlı bir yüzeyde Camera Obscura ile görüntü kaydetmeyi deneyen ilk kişi olarak bilinen Wedgwood, gümüş nitratın ışığa yeterli düzeyde duyarlı olmamasından dolayı görüntüyü kaydedememiştir. Wedgwood’un görüntüyü elde etme uğraşlarının nedeni, el ile yaptığı porselen işlemeciliğini

daha hızlı bir şekilde yapmak için bir çözüm aramak olmuştur. Roland Barthes'ın bahsettiği gibi sık sık fotoğrafı ressamların bulduğu söylenir. Barthes'a göre fotoğrafı ressamların bulduğu söylentisine karşıt olarak düşüncesi şöyledir: "Hayır, onu kimyacılar bulmuştur. Çünkü "Bu vardı" *noema*'sı, ancak bilimsel bir olayın (gümüş halojenürlerin ışığa duyarlı olduklarının bulunması), ışıklandırılmış bir nesnenin yaydığı ışık ışınlarını doğrudan geri kazanıp baskısını yapabilmesi ile mümkün olabilmiştir" (Barthes, 2014: 98).



**(Resim - 6) Joseph Nicéphore Niépce – Kaydedilen İlk Fotoğraf**

1826'da Camera Obscura'yı kullanarak kalıcı fotoğrafı sağlayan ilk kişi Nicéphore Niépce olmuştur. Camera Obscura, kutu şeklinde bir cihaz olduğu için görüntüyü yüzeye yansıtarak fotoğrafçı tarafından kopyalanmasını sağlamaktadır. Kamera ile fotoğraf çekmek 1820'lerde başarılmıştır, fakat kalıcı olmasını sağlamak için uğraş ve çabalar sonuç vermemiştir. Fotoğrafın keşfiyle ilgili yayınlarda, genellikle Louis Daguerre'dan bahsedilmektedir. "Daguerreotype" (Dagerotip) yöntemiyle, fotografik görüntü elde edilmiştir, ancak görüntünün kalıcılığı ve sabitliği Niépce tarafından sağlanmıştır. Niépce, çeşitli teknolojik uğraşlarıyla da bilinmektedir.

Mekanik çoğaltma tekniğiyle ilgilenen Niépce'in yaşadığı dönemde taşbaskı (litografi) çok yaygındı. Taşbaskı yöntemi yüksek çizim becerisi

gerektiren bir teknik olduğu için, Niépce farklı bir yöntem arayışına girmiştir. Pozlama işlemine yeni bir teknik katarak gümüş klorürle kapladığı gravürü vernikle saydam hale getirip ışığa duyarlı mekanik bir çoğaltma yöntemi geliştirmiştir.

Fotoğrafta, yeni bir dönem açan Niépce, görüntüyü pozlama yoluyla metaller üzerine yansıtmıştır. Wegwood'un yöntemini karanlık kutu ile birleştirmeyi düşünmüş ve kopya etmenin ötesinde karanlık kutuyla görünen her şeyi kaydetmiştir. Bu teknikle elde ettiği sonuç negatif bir görüntüdür, ancak Niépce'in istediği pozitif görüntüyü elde etmektir. Gümüş tuzlarından istediği pozitif görüntüyü alamayınca, ışık şiddetine bağlı olarak beyazlaşma yaratan maddeler kullanmaya yönelmiştir.

Diyafram üzerinde çalışmayı hedefleyen Niépce, karanlık kutu ile çalışarak kutudan giren ışığı test etmiştir. İsteddiği görüntüyü elde edebilmek için uzun uğraşlar veren sanatçı; lavanta esansı, metal bir levha üzerine yayılmış asfalt ve ışığa duyarlı madde kullanarak sonunda pozitif görüntü elde etmeyi başarmıştır. Birleştirilen maddeler ince bir şekilde sürülmüş ve ışığın etkisiyle çözünmezlik ve parlaklık yaratmıştır. Levha ışıklı bir görüntü aracı ile karanlık bir oda da sergilenmiştir. Işık alan yüzey sertleşirken karanlık kısım ise yumuşak kalmıştır. Lavanta esansı ve on ölçü petrol çözüldürücü kullanan Niépce, karanlık odadaki ışıktan kurtulmak amaçlı bu tekniği kullanmış, daha sonra da tekniğini geliştirmek için farklı malzemelerle deneyler yapmıştır.

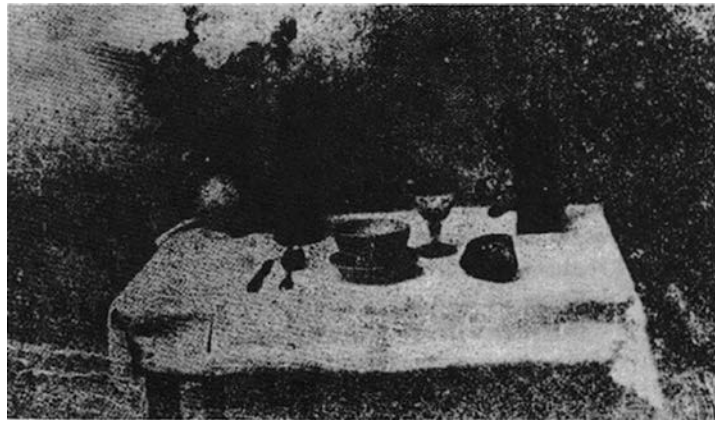
Yuda bitümü sekiz saatlik bir bekleme süresi gerektirdiği için, Niépce farklı maddelerin arayışına başlamıştır. Kurşun ve kalay birleşimi bir plakayı, ışığa tutulduğunda sertleşen bitümen maddesiyle kaplamış ve ışık almayan zayıf bölgeler ise koyu rengi, yumuşaklığı bozmamıştır. Son görüntüyü almak için bitümen maddesini bir çözeltiyle çıkarmıştır. Günümüzde kullanılan kontak baskıyı elde etmek için gravür ve resimleri saydamlaştırarak ışık geçirgenliğini sağlamıştır.

Fotoğrafın keşfini asıl tetikleyen yöntemi ise, içerisine ışığa duyarlı levha yerleştirdiği ve optikten geçerek ışığı içe geçiren karanlık kutu

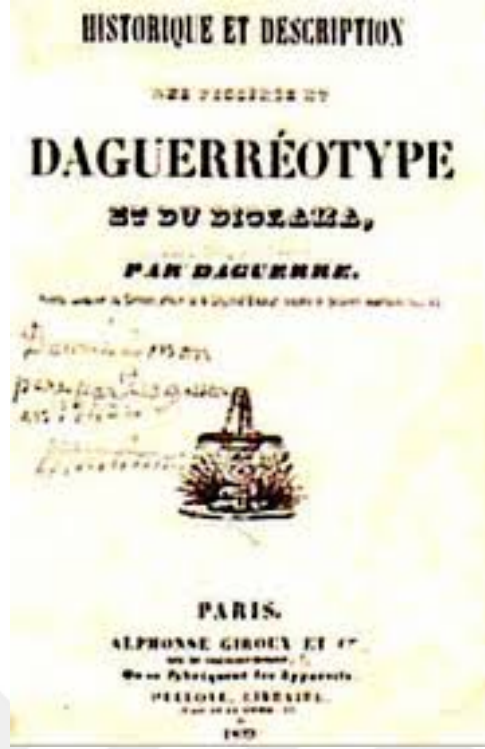
yöntemidir. Niépce, “helyografi” adını verdiği görüntüyü ışığa duyarlı madde, metal taşıyıcıyı taban ve güneş ışığı ile pozlandırma sağladığı karanlık kutu tekniği ile sağlamıştır.

Niépce'nin öncülüğünde ilk fotografik görüntüleri elde edenler arasında olan William Henry Fox Talbot, negatif görüntüden çok sayıda pozitif baskı alma yöntemini geliştiren ilk fotoğrafçıdır.

Fotoğrafın keşfi, bir yüzey üzerine kaydedilmiş optik görüntünün ışık yoluyla helyografi yöntemini sağlamasıyla oluşmuştur. Niépce'in gerçekleştirdiği bu yöntemle ilk fotoğraf, sekiz saatlik bir pozlama ile evinin perçeresinden çektiği karedir. Işığa duyarlı bir malzeme olan yuda bitümü çok zayıf bir malzeme olduğu için, güneşin hareket etmesiyle siyah ve beyaz tonlar vermekle birlikte ton derecesi düşük olmuştur. Niépce'nin ölümünden sonra 1837'de Daguerre, civa buharıyla levha üzerindeki görüntünün rastlantı sonucu görünür hale geldiğini keşfetmiştir. Daha sonra geliştirdiği teknikler ile bir çok fotoğraf çeken Niépce, 1827'de *Kurulu Sofra* (Resim – 7) fotoğrafında daha fazla ara ton kullanmıştır. Kurulu sofrası, tarihin ilk fotoğraflarından olduğu gibi, aynı zamanda ilk natürmort fotoğrafıdır. Daguerre, Niépce'le tanışmadan önce de bunun gibi tekniklerle uğraşmış fakat tam olarak başarılı olamamıştır. İkili yaptıkları anlaşmadan sonra birlikte ilerlemiş ve tekniklerini geliştirmişlerdir.



(Resim - 7) Joseph Nicéphore Niépce – Kurulu Sofra (1827)



(Resim - 8) Daguerreotype'in kapağı (1839)

*Dagerotip* (Resim – 8) olarak adlandırdığı bir yöntemi keşfeden Daguerre, görüntünün sodyum klorür ile sabitleşmesini gözlemleyip pozlandırma işleminin süresini etkili bir oranla birkaç saate düşürmüştü ve dünyaya fotoğrafın keşfini duyurmuştur.



(Resim - 9) Daguerre'un Çektiği Bir Fotoğraf

Fotoğraf tekniğinde yeni arayışlara giren Talbot, Camera Obscura'nın gelişmiş bir türü olan Camera Lucida ile çalışmış ve görüntüyü kâğıt üzerine aktarabileceği yöntemlere girişmiştir. Sodyum klorür ve gümüş nitrat çözeltilerine batırılarak ışığa duyarlı hale gelen kağıtlarla uzun süren bir pozlama ile görüntüler elde etmiş ve bu görüntülere “fotogram” ismini vermiştir. Fotoğrafın gelişimindeki sürece giren bu araştırmacılar arasında yer alan John Herschel'de sodyum klorür ile sabitleme işlemi yerine sodyum tiyo sülfat kullanmayı tercih etmiş ve çok daha başarılı olmuştur.



(Resim - 10) William Henry Fox Talbot – Nelson Sütunu (1844)

Bu yöntemin bulunmasıyla her biri aynı tekniği kullanmıştır fakat, Talbot ısrarla başka yöntemler aramaya devam etmiş ve sonunda “kalotip” (calotype) yöntemini bulmuştur. Negatiften pozitif baskı alma yöntemi, Talbot'nun pozlama süresini kısaltmasında önem taşımıştır. Kalotipleri yıkamayı önemsemediği için bir süre sonra bozulmuşlardır. Daha sonralarda gerçek anlamda rulo filmlerin kimyasının değişmesiyle gelişmeler yaratarak fotoğraf makinelerinin gelişmesine ön ayak olan George Eastman, adını duyurmuştur. Talbot, 1840'da ilk kalotip tekniğini, 1830'da ise John Herschel siyanotip tekniği olan “mavi kopya” yöntemini keşfetmiştir. Henüz yapım aşamasında olan *Nelson Sütunu*

(Resim – 10) alışması Talbot'nun en iyi işlerinden biri sayılmaktadır. 1844 yılında Talbot, içinde “Meyve Sepeti” isimli fotoğrafı da bulunan kitabını yayımlamıştır. Talbot'dan sonra kalotipi üreten isimlerse, Hill ve Adamson olmuştur ve binlerce üretim yapmışlardır. “Keşfinden sonra yeni bir görme biçimi olarak değerlendirilen ve resmin yerini alacağı düşünülen fotoğraf Benjamin'e göre, geleceğe kalmak için fotoğraf çekmeye ve çektirmeye başlayan bir nesille birlikte günlük yaşam düzeninin kğıda aktarılmasını olanaklı kılmıştır. Ancak fotoğraf, bir anlığına parlayıp snen geçmiş bir anı gösterdiği için bir yitirmişlik biçimi olarak görülmüş ve tarihi sergileyen bir belge olarak değerlendirilmiştir” (Sağlamtur, 2013: 242). Bu bakış açısı, fotoğrafın sanat olarak değerlendirilmesini geciktirdiği gibi, resmin de belge niteliklerini zayıflatmıştır. “Fotoğraf sahneye, itibarlı bir sanatı (resim sanatını) tecavüze ve onun değerini küçültmeye yeltenen bir tredici faaliyet olarak çıkmıştır” (Sontag, 2011: 173). Fotoğrafın keşfiyle birlikte resim sanatı da tehlikeye girmiş ve özellikle portre ressamlığının etkileneceği dşncesi resim alanında endişe yaratmıştır.

### 2.3. Fotoğrafın Bulunuşunun Portre Ressamlığına Etkisi

Kelime anlamı, ‘taklit’, ‘kopyalama’ ve ‘öykünme’ olan mimesis, sanatta ve edebiyatta insan davranışlarını ve doğayı taklit etme anlamını taşımaktadır. İlk olarak Aristoteles tarafından kullanılan mimesis kavramı, Aristoteles’in “sanat taklittir” (Balkır, 2014) ifadesiyle bilinmektedir. Yaşama dair pek çok alanda düşünce üretmiş olan Antik dönemin filozofları Platon ve Aristoteles, zaman zaman aynı fikirde olsalar da karşıt görüşlere de sahip olmuşlardır. Her iki filozof da gerçek hayatı taklit (mimesis) olarak görseller de taklit konusunda birbirlerinden farklı düşünmüşlerdir. Platon, idealar kuramından yola çıkarak dünyadaki her şeyi ideaların basit taklitleri olarak görmektedir. Dünyadaki her şeyi kopya olarak gören Platon’un gözünde kopyaların ve kopyacıların hiçbir değeri yoktur.

Sanatçıların, doğayı taklit etme kavramı bizleri Platonun idealar sorunsalına yöneltir. “Çevremizde yer alan nesnelere birer görüntüdür, gerçek olan bunların İdea’sıdır” (İpşiroğlu, 2011: 31). Antik dönemden günümüze kadar gelen, ‘iyilik’, ‘gerçeklik’ ve ‘güzellik’ kavramlarının neleri ifade ettikleri konusundaki sorgulamalar birçok kişi tarafından yanıtlanmaya çalışılmıştır. Birbiriyle bağlantılı olan bu sorgulamalar, aslında aynı yere varan düşüncelerdir. İyilik, gerçek ve güzeldir; güzellik ise iyi ve gerçektir. Tüm bu konulara değindiğimizde Platon’un, mağara benzetmesine yönelmekteyiz. Platon, insanları mağarada yaşayan ‘mahpuslar’ (hapis kişi) olarak tanımlamıştır. Dışarıya çıkamayan, dışarıda olan biteni göremeyen insanın gördüğü tek şey, duvardaki gölgelerdir. Bu nedenle gördüklerini gerçek sanır. Sadece kendisini o mağaradan çıkarmak isteyen ve çıkmayı başarabilen idealarla karşılaşır. İçeride gördüklerinin yanılısına olduğunu, gerçeklerden uzak olduğunu o an anlarlar. Platon’un ‘temsil’ kavramına göre, mağara gerçek dünyanın yansımasıyla yaşamaktır. Bilgiye ulaşmak, zincirlerden kurtulmak kişinin kendi elindedir ve bunu sadece kendisi isterse kendi başına yapabilir.

Platon ve Aristoteles’i ayıran görüş, Aristoteles’in insanların insanları taklit ederek doğayı öğrendiği ve bu nedenle sanatın hayatı taklit etmesinin bir öğrenme olduğu düşüncesi idi. Platon, her sanatı taklit olarak görmüş ve bu görüşü mimesis kavramını kullanarak ifade etmiştir. İdeaların taklidi olarak gördüğü sanatı, doğanın

bir yansıması olarak tanımlamıştır. Platon'a göre sanatta mimesis, zanaatçılar ve sanatçılar olarak ikiye ayrılır, 'Zanaatçıların yaptığı taklit üretim için, sanatçıların yaptığı taklit kafa karıştırmak için' olduğunu savunur. İdealara öykünen zanaatkârlar taklidi üretim için yaparken, kopyanın kopyasını yapan sanatçılar gerçeği saptırır. Sanatçıların doğayı olduğu gibi değil, görüldüğü gibi yansıttıklarını ifade etmiştir. Buna göre resim, heykel gibi plastik sanatlar, gerçeği yansıtmayan, gerçekten uzaklaştıran bir çerçevedir. Platon'a göre sanat olan her şey ideaların bir taklidiyken Aristoteles'e göre sanat olan her şey gerçeğin taklididir.

Mağara duvarlarına bakıldığında, çizilen resimleri tekniğin başlangıcı ve üretimin doğuşu olarak kabul edersek, insanoğlunun günümüze gelene kadar sürekli üretmeye açık olduğunu görmemiz mümkündür. Tüm teknik alanlarda olduğu gibi imgelerin üretimi de zamanla değişime uğramış ve tarihteki değişimler gibi yeninin ortaya çıkmasıyla eski gözden kaybolmuştur. İnsanoğlunun temelinde, görüleni olduğu gibi aktarma isteği yatmaktadır. Bunun için tüm resmetme tekniklerinin altında görüntüyü gerçekçi yansıtmaya arzusu bulunmaktadır.

Fotoğrafın görüntü kaydetmesiyle "gerçeklik" sorgulamasında beceriye dayalı resim sanatının, üstünlüğünü kaybetmesine neden olmuştur. Doğanın olduğu gibi yansımasını, görüntüyü olduğu gibi aktarmasını sağlayan fotoğraf, Platon'un söz ettiği gibi, mağarada "daha önce gördükleriye, güneşin benzeri olan bir ışığın yarattığı gölgelerdi sadece" (Platon, 2016: 254). Platon burada; fotoğrafın ışık yoluyla resmetmenin gerçekliği oluşturduğunu dile getirmiştir. Fotoğrafın keşfiyle, birlikte dijital çağda fotoğraf manipülasyonunun sanatsal bir dil ve yaklaşım; etik açıdan zaman zaman tartışmalı bir sorunsal haline gelene kadar fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi sıkı bağlarla bağlanmıştır.

Fotoğrafi, kopyalama, taklit ve temsil sorunsalı içerisinde değerlendiren Benjamin, yeniden üretilebilirlik, fotoğrafın çoğaltılabilirliği ve sanatsal üretimleri modern çağın teknolojik gelişmeleri olarak görmektedir. Benjamin'e göre, fotoğraf keşfedildikten sonra resmin yerini alan ve yenilikçi görsel bir biçim olarak kabul edilmiştir. Fotoğrafi, geçmişin kağıda aktarılmış fakat, anlık bir görüntünün geçip giden tarihi simgeleyen bir belge olduğunu öngörmüştür.

Benjamin, geçmişten şimdiye kadar anıların, olayların, hatıraların fotoğraf sayesinde oluştuğunu “buradalık” ve “şimdilik” olarak tanımlamaktadır. Benjamin’e göre, “fotoğrafçı önceden bütün sanatsal hazırlıklarını ne kadar titizlikle yapsa bile ve modelinin konumunu belirlerken ne kadar aykırı bir tasarımda bulunursa bulunsun, izleyici yine de içinde, tam burada ve şimdi meydana gelen tesadüfün ufacık kıvılcımını yakalamaya doğru karşı konmaz bir dürtü hissedecektir” (Benjamin, 2012: 10).

Resim ne kadar gerçeği yansıtmış, görüleni aktarmış olsa da ressamın kendi yorumu ve el becerisi dahilinde gelişmiştir. Fotoğraf ise daha çok belgesel niteliğiyle öne çıkmıştır. Hangi araçla elde edilirse edilsin, resim kalıcı bir görüntüdür. Nasıl bir araçla yapıldığı kadar hangi ortamda kaydedildiği de onun sabitliğini bozmamaktadır. Resmin gerçekliğini oluşturan kararlılık; sonucu değiştirmemekle birlikte, sanatçının kendi iradesine kalmış bir durumdur. Resim çekme; kimileri tarafından farklı algılanmakta veya “yadırganmaktadır.” Açıklık getirmek gerekirse, “her fotoğraf resimdir, ama her resim fotoğraf değildir” (Yılmaz, 2013: 17). Tavrı olarak farklılıklar olan iki teknik arasında nesnel farklılıklar da vardır. Fotoğraf, sadece yağlı boya resmin görüntüsünü yakalar, ancak fotoğraf makinesinin görüntülediği her şeyi resim yoluyla elde etmek mümkün olabilmektedir.

Gerçekliği yakalamak konusundaki tüm tartışmalar, fotoğrafın neliğine karşı gelmiştir. Gerçek görüntüyü yansıtmaya çalışan fotoğrafçılar, müdahale etmekten ve manipülasyondan kaçınmışlardır. Resmin gerçeklik olgusuna değinecek olursak boyaların ve araçların oluşturduğu farklılıklardır ya da anın oluşturduğu izleridir. Resmin alt başlığı sayılabilecek fotoğraf, 19. yüzyılın sanayi devrimiyle birlikte oldukça gelişmiş ve çoğaltma özelliğinin yanı sıra görüntünün bir makine tarafından çoğaltılması fikri oluşmuştur. Fotoğrafın icadıyla onu aşağılamaya çalışan kesimin savunması ise, doğayı makineyle kopya etmek veya doğanın sayılamayacak kadar çok çoğaltılabilir olmasına karşı tepkileridir.

Gerçeklik olgusu, gözle görülebilen doğadan oluşmaktadır. Ressamların gerçeği yansıtmaları da doğayı olduğu gibi görüp aktarmalarında gelmektedir ve saygınlık buradan gelmektedir.

Fotoğrafın icadından hemen sonra istenmemesi, saygı duyulan bir sanat olan resmin önünü kesmesiyle oluşmuştur. Resim sanatıyla girdiği her savaştan galip olarak çıkması istenmemesine yol açmıştır. Sanat olmaktan mahrum kalan fotoğraf, kendi alanında yetişip büyüyerek resmin tüm alanlarını saf dışı bırakmıştır, bu nedenle farklı bir algı yaratarak dışarıda kalmaya mahkum olmuştur. Belgeselliği tartışmalı olan “fotoğraf nesnedir, doğru söyler; ama resim öznedir, yorum içerir” savı asla engellenemez. Yine aynı konuyla bağlantılı, ‘fotoğraf belgeseldir; ama resim belgesel değildir’ savı da anlamsızdır” (Yılmaz, a.g.k., 52).

Daguerre’un görüntüyü sabitlemesiyle birlikte, portre ressamları farklı yollar deneyerek resmin yanı sıra fotoğrafla da ilgilenerek bu alanda ilerleme kaydetmişlerdir. Portre ressamlarının fotoğraf alanındaki bu başarısı daha önceden aldıkları eğitimlerle bağlantılıdır.

Niépe’den, Daguerre’a kadar fotoğraf teknolojisindeki gelişmelerle ilerleyen fotoğraf, ‘temsil’ sorununun ortaya çıkmasına neden olmuştur. “Temsil sisteminin doğasında değişimlerin yaşanmasına neden olacak, gerçekçi resmetme işini -Johann Zahn 1776’da portre resimleri çizebilmek için elde taşınabilecek Camera Obscura’yı imal etmişti- ve özellikle portre ressamlığını” (Çeliksap, 2015: 5) oldukça etkilemiştir.

19. yüzyılın akademik ressamlarından olan Paul Delaroche, yeni icat edilmiş “Dagerotip”i Fransız hükümetine sunmuştur ve en usta ressamların dahi bu buluşla ilgilendiklerini belirtmiş, Dagerotip’in ressamların uzun bir sürede yaptığı işi, oldukça kısa bir süreye indirmiş ve mükemmel sonuçlar elde ettiğini vurgulamıştır. Öyle ki Delaroche, fotoğrafın bu denli gelişmesiyle birlikte akademide “bugünden itibaren resim ölmüştür!” (Antmen, 2014: 11) diye bağırması ve “empresyonizmin babası” (Read, 2014: 83) olarak tanınan J.W. Turner’da, fotoğrafa tepkisini göstermek için dikkatleri çekmeye çalışmıştır.

Teknolojik gelişmeler, yeni sanatçıların gözlem deneyimini arttırmış, fotoğraf alanındaki ilerlemeler doğayı daha ayrıntılı gözlemlemeyi sağlamıştır. İzleyicinin algılarını, görme biçimlerini değiştirme amacı ile yeni konular ve yeni

teknik arayışlar oluşturmuştur. 20. yüzyıl sanatı bu tür arayışların ve çabaların sonunda gelişmiştir.

Görüntü üretmekten öteye geçen fotoğraf, insanlar tarafından üretilen birçok yapının değer kaybetmesine yol açmıştır. Gerçeği yansıtan buluş olarak kayda geçen fotoğraf, el becerisiyle üretilen resmin önüne geçmiş, resmin zaman kaybı olduğunu zihinlere yerleştirmiştir.

Fotoğraf ile resmin gerçekliği yansıtma rekabeti fotoğrafın lehine sonuçlanmıştır. Resim yapabilmenin Tanrı tarafından bahşedilen bir yetenek olduğu görüşü, fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte bu yeteneğe herkesin sahip olabileceği, Tanrı'ya karşı gelmek olarak tanımlanmıştır. Fotoğrafın icadıyla birlikte, resim sanatında taklit, doğanın taklitçiliğinin de değişmesi fotoğrafın çoğaltılabilir olması mimetik kavramı da sorgulamıştır. John Berger'e göre "her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu" (Berger, 2008: 19). Fotoğrafın çoğaltma özelliği, fotoğraf makinesinin bulunuşu resimlere bakış açısını da değiştirmiştir. Yağlı boya resim insanlara kendilerini biricik hissetme olanağı tanıyordu fakat, fotoğraf makinesi ve ardından gelen fotoğraf makinesinin sinema makinesine dönüşmesi bu biriciklik hissiyatını da yok etmiştir. Görüntünün kolaylıkla yeniden üretilebilmesi, resim sanatının görüntü üretmede yeni bir dil yakalamasını gerekli kılmıştır.

Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi sağlayan fotoğraf, her şeyin kopyasını üretmiştir. Bu nedenle fotoğraf, sanatsal faaliyetten çok teknolojik bir araç olarak kabul edilmektedir. Eleştirmen, sanat ve tarih araştırmacısı olan Walter Benjamin'in, fotoğrafçılığının yanı sıra tüm kültürel alanlarda ele aldığı konular vardır. Fotoğrafi sanatın temsili olarak gören Benjamin, kitle iletişim aracı olarak tanımladığı fotoğrafı yeniden üretimin bir parçası olarak incelemiştir.

Fotoğrafın icadıyla bir travma geçiren resim sanatçıları, yeni amaçlar edinmişlerdir. Doğayı olduğu gibi resmetme yönelimine giren sanatçılar, doğada

gelişen tüm olayları en ufak ayrıntısına kadar tuvallerine aktararak, fotoğrafın yakaladığı gerçekçi görüntüyü elde etmişlerdir. Manzara ressamlarından farklı olarak Benjamin, “ne ki, fotoğrafın gerçek kurbanı manzara resmi değil, minyatür portre olmuştur” (Benjamin, a.g.k., 16) cümlesiyle bakış açısını portre resmine yöneltmiştir. Fotoğraf, İzlenimcilik (Empresyonizm) akımına da yön vermiştir.

Fotoğrafın keşfiyle birlikte başta Claude Monet ve J.W. Turner olmak üzere, birçok izlenimci ressam bundan çok etkilenmiş ve fotoğrafın resmin yerini alacağı tedirginliğiyle doğayı olduğu gibi resmetme işini yani ışığın oluşturduğu anlık değişimleri aktarma yönelimine girişmişlerdir.



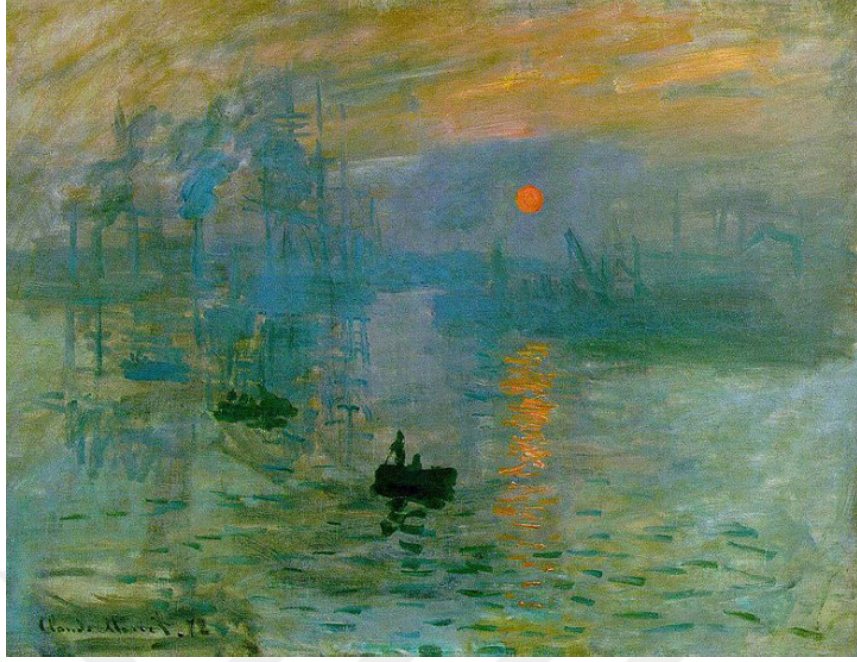
## 2.4. Fotoğrafın Empresyonizme Etkisi

Tamamlanmamışlık, bitmemişlik izlenimi veren Empresyonist resimler, bir çok eleştirmen ve izleyici tarafından alay konusu olmuştur.

Monet'nin de dahil olduğu gösterişli ve kusursuz sanata karşı duran gruptaki sanatçılar, geçip giden zamanı, modern hayatı hiçbir şekilde değiştirmeden olduğu gibi anı yakalamak amaçlı resmetmişler ve akan zamandan geriye kalan izlenimin ışığını yakalamaya çalışmışlardır. İzlenimci ressam, dış dünyada ne görüyorlarsa etraflarında gözlemledikleri her şeyi resmetmişlerdir.

“Empresyonistler” ifadesi ilk kez bir eleştirmen tarafından, 1874'te bir grup ressamın Paris'te açtığı sergide gördüklerini “acizlik” olarak nitelendirmek amacıyla kullanıldı” (Hodge, 2015: 76). Empresyonist sanatçıların daima isyankar, skandala ve spekülasyonlara dayalı fikirleri olmuştur. Empresyonist teriminin kullanılmaya başlandığı yıllarda küçük düşürücü bir anlam içeriyordu. “Monet'nin 1873'te yaptığı *İzlenim, Gündoğumu* adlı resim, yapıtı beğenmeyen eleştirmenlerin, ressamın bağlı olduğu akımı, küçümseyici bir dille “*İzlenimci*” olarak adlandırmasına yol açtı” (Tunç, 2012: 3).

1870'li yıllarda ilk kez Paris'te sergilenerek küçümsenen izlenimci resimler, dönemin resim anlayışından farklılıklar gösteren fırça darbelerine sahip olduğu için aşağılanmışlardır. Parlak, baskın ve kesik kesik fırça darbeleri kullanan izlenimciler, yenilikçi üsluplarıyla dikkat çekmişlerdir.



**(Resim - 11) Claude Monet – İzlenim, Gündoğumu (1873)**

Claude Monet'nin Empresyonist döneme ismini veren *İzlenim, Gündoğumu* (Resim – 11) isimli resmi, benzer şekilde tartışmalı yorumlara malzeme olmuştur.

Fotoğraf makinesinin bulunması, insanların resme bakış açısını değiştirdi ve bunlar hemen resimlere yansımış oldu. İzlenimci ressamalara göre nesnelere göründükleri gibi değil, yakalanması zor, hareket eden, buldukları noktada durmayan niteliktedir.

### 3. SİNEMANIN DOĞUŞU

1877 yılında başlayan sinemanın icadı, aslında 20. yüzyılın bir ürünüdür. Öncelikli olarak *Kronofotografi* ile başlayarak *Praksinoskop*, *Optik tiyatro*, *Kinetograf* ve son olarak *Sinematografi* ile devam etmiştir.



(Resim - 12) Lumière Kardeşler – Sinematografi

Fotoğraf kamerasının, sinema kamerasına dönüşmesiyle önce hareketli, sonra sesli görüntü elde edilmesi başarılmıştır.

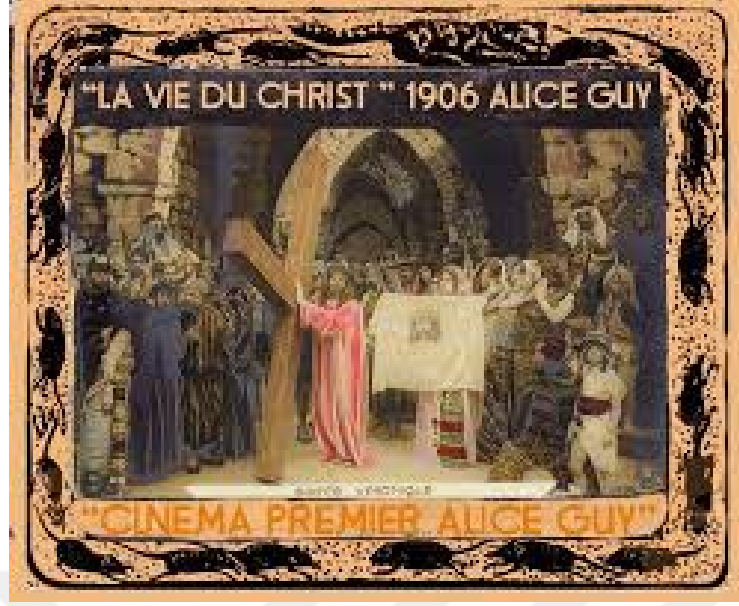
*Sinematografi* (Resim – 12) ile kaydedilen ilk film ise *Lumière Fabrikasından Çıkış* olmuştur. O zamana kadarki en pahalı icat olan sinematografi, dünyada keşfedilip denenmeye devam etmiştir. Lumière kardeşler'in *Trenin Gara Gelişi* (Resim – 13) olarak bilinen filmi üretilen ilk film olarak kayıtlara geçmektedir.



(Resim - 13) Lumière Kardeşler – Trenin Gara Gelişi (1895)

Çoğu kitapta Lumière'lerin ilk yönetmenler olarak yer aldıkları bilinir fakat, kadınlar söz sahibi olmadıkları için sinema alanında da çoğu isim geri planda kalmıştır. Sinema tarihinin en önemli isimlerinden biri Alice Guy-Blaché'dir. Ses senkronizasyonu, renk tonlamaları, ırklararası döküm ve özel efektler ile 1.000' den fazla film üreten Blaché, teknik bilgileri ve tecrübeleri gelişmiş bir yapımcıdır. Yüzlerce film üreten Blaché, renklendirme, kronofon ve senkron bilgisiyle cihazları kullanarak sinema tarihinin temelini oluşturmuştur. Teknik bilgileri sayesinde pek çok film üreten sanatçı kendi film stüdyosunu açarak sanatını daha ileri taşımıştır. Yeni teknolojiler ile denemeler yapan sanatçı, kurgu kuramına ve film endüstrisine en fazla katkıyı sağlamıştır.

Kadınların hiçbir konuda hakkı olmadığı ve hatta film yapımı hakkında hiç kimsenin bir fikri olmadığı dönemde Alice Guy, ilk kurmaca film yönetmenidir ve birçok film üretmeye başlamış ürettiği görüntülerle de mesajlar vermiştir.



(Resim - 14) Alice Guy-Blaché – İsa'nın Hayatı (1906)

Film yapımcılarının genelinin erkek olması, Alice Guy'ı birçok zorlukla baş başa bırakmış ve bu nedenle ürettiği filmlerin çoğunda feminist olgulara rastlanmıştır. İlk öykülü sinema filmini yapan Alice Guy-Blaché, binden fazla film üretmiş ve New Jersey'de kendi stüdyosunu açmıştır. Guy-Blaché'in kullandığı ilk kamera ise Louis Lumieré'in icat ettiği Sinematografi'dir.

Film üretmek için gerekli cihazlara henüz sahip olunan dönemde renk, ses ve efekt gibi sinematografik öğeleri denemiştir. Alice Guy-Blache, Kronofon sistemi ile ses ve senkron üzerinde denemeler yapmış, görüntülerin ekranda birleşmesini sağlamıştır. Sinemanın gelişiminde büyük adımlar atan Alice Guy-Blaché, geri sarma, çift pozlama ve özel efektler olmak üzere birçok tekniği kullanmıştır. Sinema alanında çoğu yeniliklere yapan Guy-Blaché, sesli ve renkli filmlerin de öncülüğünü yapmıştır.

Dönemin film bütçelerine göre en büyük bütçeyi harcayan Guy-Blaché, 1906'da *İsa'nın Hayatı* (Resim – 14) filmini çekmiştir.



(Resim - 15) Alice Guy-Blaché – 2000 Yılında (1912)

Alice Guy-Blaché, Fransa'daki 11 yıllık çalışma hayatını sonlandırdıktan sonra Amerika'ya giderek yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendiği, dünyayı kadınların yönettiği ilk bilim kurgulardan olan filmi *2000 Yılında'* yı (Resim – 15) yapmıştır.



(Resim - 16) Alice Guy-Blaché – Lahana Perisi (1896)

İlk filmi *Lahana Perisi* (Resim – 16) olan Alice Guy-Blaché, herkes tarafından unutulmuş fakat feminist tarihçiler filmleri tekrar bulmuşlardır. Filmlerinin çoğu kaybolan Guy-Blaché 1919’da son filmi üretmiş, daha sonra hiç film yapmamıştır. Guy-Blaché, montaj kuramını hayata geçirerek ilk kurmaca filmi yapmıştır.

Fotoğrafın bulunuşuyla üzerindeki etkiyi atlatamayan insanlar, hareketli fotoğrafın icadıyla daha büyük bir etkilenme yaşamışlardır. 20. yüzyılda teknolojik ilerlemelerle birlikte gelişen sinema, ilk önce Amerika’da yayılmaya başlamıştır. Prodüksiyon şirketleri büyük bütçeler harcayarak hiç durmadan film üretmiş ve ev sahipliğini üstlenmişlerdir. Sinema alanında tüm yeniliklerle ilerleyen Amerika “Hollywood” olarak anılan film sektörüne adını yazdıran ülke olarak kayıtlara geçmiştir.

### 3.1. Montaj Kuramı

“Kurgu” veya “Montaj”, bir senaryo içerisinde ses, görüntü ve efektlerin bir amaç dahilinde oluşturduğu sıralamaya verilen isimdir. Montaj tekniğinde aynı sıralamayı yapmak her zaman yeterli değildir. Kurgu televizyonda ayrı, film yapımında ayrı işlemektedir. Kurgu, genellikle sinemanın ana hatlarını oluşturan ve içerdiği görüntülerin düzenlenmesinde yardımcı olan bir tekniktir. Sinemanın yaratılmasında en önemli rolü oynayan öge kurgu tekniğidir. İlk üretilen filmlerde görünen abartılı hareketler sinemayı monotonluktan kurtarma amacıyla edinilmiş devinimlerdir. Kimi eleştirmenlere göre, sinema sanatın bir parçasıysa kurgu sanatsal bir zorunluluk halini almıştır.

Sinemanın sanat olarak kabul edilmesi, kurgunun sinemaya dâhil olmasıyla gelişmiştir. Tüm sanatsal faaliyetlerin içerisine girebilen kurgu terimi, sinemada daha etkin bir rol oynamış ve teknolojinin gelişimiyle birlikte mekanik kurgudan elektronik kurguya geçiş başlamıştır. Sinema için kurgu ilk planda değildir, ancak sinemanın doğuşu kurguyu da doğurmak zorunda kalmıştır. Kurgu, çeşitli kurallara, içerik oluşturmaya ve belli bir anlayışa göre çekimlerin sıralanmasıyla oluşmaktadır.

Lev Kuleshov, sinema üzerine yoğun çalışmalar yaparak yapıtlarında kurgu uygulamaları geliştirmiş ve sinema tarihinin öncülerinden sayılmıştır. Rus sinema kuramcısı “Lev Kuleşov ilk defa “montaj” kelimesini Vestnik Kinematografi (Sinema Haberleri) dergisinde, “Sinemada Sanatçının Görevleri” adlı makalesinde kullanmıştır; “Üzerine harfler yazılarak dağıtılmış ayrı küpleri bir araya getirerek, kelime veya cümle kuran çocukların yaptığı gibi, yönetmen de filmi yapmak için ayrı, birbirleriyle ilgisi olmayan, farklı an ve günlerde çekilmiş parçaları bir araya getirerek, dağınık pozları en uygun, anlamlı, eksiksiz ve düzenli bir şekilde sıralamalıdır. Bu da filmin montajını anlatan en basit, en ilkel şemadır...” (Eraydın, 2010).

Lev Kuleshov, 1920’li yıllarda “*Kuleşov Etkisi*” (İng: Kuleshov Effect) ismi verilen bir deney yapmıştır. Bu deneyde Kuleshov, dört ayrı görüntüyü kullanarak üç kısa film üretmiştir. Çekilen karelerde, ifadesiz bir adam, küçük bir kız, bir tas çorba ve bir tabut görüntülenmiştir.

Bu üç görüntü şu şekildedir;

1.Film: Adam-çorba-adam

2.Film: Adam-küçük kız-adam

3.Film: Adam-tabut-adam

Üretilen bu üç film, üç farklı gruba izletilerek seyirciler için psikolojik bir durum olup olmadığı izlenmiştir. İlk filmde, “açlık”, ikincisinde “sevgi” ve üçüncü filmde “üzüntü” olduğunu belirtmişlerdir.

Kuleshov bir başka deneyde iki insanın karşılaşp bir davete icabet etmelerini göstermektedir. Bu deneyine “Yaratıcı Coğrafya” adını veren Kuleshov montajını şu şekilde oluşturmuştur;

1. Bir adam soldan sağa doğru yürümektedir.
2. Bir kadın sağdan sola doğru yürümektedir.
3. Adamla kadın karşılaşır ve tokalaşırlar, adam kadına bir yeri gösterir
4. Önünde geniş merdivenlerin bulunduğu, büyük, beyaz bir bina gözükür.
5. Adamla kadın merdivenlerden çıkarlar

Kuleshov için montaj, sahnelerin birleştirilmesinden çok sanatsal bir düşüncedir. Kuleshov; Vertov, Eisenstein ve Pudovkin'den önce kurgu kuramını geliştirmiş ve Sovyet kurgu kuramının kurucusu olmuştur. Lev Kuleshov, geliştirdiği teknikler, montaj ve yeniliklerle büyük bir katkı sağlamış ayrıca sinema tarihine montaj tekniğini getirerek etkili bir rol oynamıştır. Günümüzün sanatı olarak gösterilen sinemanın başlıca sebebi, kurgu kavramıdır. Sovyet sinemasının öncülüğünü yaptığı kurgu kavramı sinematografinin başlıca anlatım biçimi haline almıştır. Sinema başlıca bir anlatım biçimidir ve kurgu da sinemanın sanat olmasını sağlayan en temel etkendir.

#### 4. 20. YÜZYIL EKSENİNDE GELİŞEN SANAT

20. yüzyıl sanatına baktığımızda hiç bir şey tesadüf veya istisna olmamıştır. 20. yüzyıl sanatı denildiği takdirde, modern sanattan bahsetmek ve modern sanatın beraberinde getirdiği yeni arayışlardan, tekniklerden söz etmek gerekmektedir. Sanat tarihine bakacak olursak, sanatta yapılan yenilikleri sarsan sanatçılar olduğunu görmekteyiz. Endüstri çağı olarak bilinen 20. yüzyıl büyük aşamalardan geçerek tekniğin gelişmesinde söz sahibi olmuştur. Picasso'da yenilikçi tavrıyla 20. yüzyıl sanatına öncülük eden isimlerdendir.

Modernizmin doğuşunda ve 20. yüzyıl sanat alanında etkili rol oynayan Pablo Picasso'nun eseri olan *Avignon'lu Kızlar*'ın (Resim – 17) sorgusuz ün kazandığı bir dönem olmuştur.



(Resim - 17) Pablo Picasso – Avignon'lu Kızlar (1907)

Picasso, o dönemde Avignonlu Kızlar'ı tasarlarken, baş, gövde çalışmaları yaparak ilerlemiştir. İri gözler, büyüyen kulak ve dudaklar, soluk renkler giderek belirginleşir ve deformasyonlar oluşur ancak “o dönemde kimse “küpler”i düşünmüyordu, “kübizm”i ise aklına getiren bile yoktu” (Cabanne, 2013: 19).

Picasso'nun Kübizm'e geçişi onun dönüm noktası olarak görülmektedir. "1907'deki Picasso yapıtlarındaki bir başka konu da matematik-geometrinin özellikle sorgulanmasıdır. Çizgi kübizminin hemen başındaki bu sorgulama, aslında "yüzeysel nasıl sorgulayabilirim" sorusunun yanıtını bulmak için ele alınmıştır" (Eroğlu, 2016: 37). Keskin fırça darbeleri, çarpıcı renkler ve aceleci tavrı sanata karşı başkaldırışını simgelemektedir. Hiç bir zaman, bir İzlenimci gibi yaşamı resmetme amacıyla olmayan Picasso, resim anlayışını alt üst ederek 20. yüzyıla imzasını atan önemli isimlerden biri olmayı başarmıştır. Bilim ve sanat ilişkisi, geometrinin perspektif kurallarını sanat alanına dâhil etmesiyle başlamıştır. Temelinde 'akılcılık' olan Kübizm, düşünsel boyuta doğru ilerlerken 'alan-zaman', 'zaman-eşzamanlılık' gibi bilimsel teknikleri kullanarak kuram, gözlem, varsayım ve algı gibi yöntemler doğrultusunda yol izlemiştir.

Kübizmin geleneksel sanattan ayrılmasına "Avignon'lu Kızlar" yapıtının analitik çözümlenmesi ve geometrik mantığı sebeptir. Sanat ve bilimden destek alan dördüncü boyut kavramı, 20. yüzyıl sanatının bakış açısını değiştirmiş ve gözün geometrik görme yöntemini sağlamıştır. Picasso, dört boyutlu çalışmalarla ilgilenerek 'zaman-mekân' kavramını bilimsel olarak yapıtlarına uygulamış ve değişik açılardan bakarak problemini çözebildiği geometrik çalışmaları, Picasso'yu dört boyut anlayışına yönlendirmiştir.

Sanatçılar, değişen tarihle birlikte ona ayak uydurmaya çalışan, sanatta birçok akıma, yeniliklere, kültürel ve toplumsal çatışmalara ayrıca bunlarla birlikte gelişen teknolojiye de adapte olmak zorunda kalmıştır.

Tüm akımları geride bırakarak modern çağa geçiş döneminde, sanatçıları ve yapıtlarını etkileyen birçok kaos faktörü olmuştur. Politika, sömürgecilik, kapitalizm, ekonomik durumlar, makineleşme, savaşlar ve teknoloji sanatçıların ruhsal yapılarını, sanatta varolma mücadelelerini de yansıtmıştır.

Sanatçıların, kendilerini anlatma biçimi olarak çok sayıda izm ortaya çıkmıştır. Bütün bu akımlar ve teknikler sanatçıların korku ve kaygılarını yansıttıkları ifade biçimidir. Sanatı amaç olmaktan çok araç olarak kullanmışlardır. Sanatı araç olarak kullanan sanatçılar arasında olan Picasso, *Guernica* (Resim – 18)

adlı eserini savaşa karşı tepkisini göstermek için yapmış ve özgürlük anlayışını bu resimle aktarmıştır. “Picasso’nun *Guernica*’sı tarihsel bir olayı, sanatsal özgürlüğün geçerli olduğu bir çağa en uygun anlatımla yansıtır” (Walther, a.g.k., 67).



(Resim - 18) Pablo Picasso – Guernica (1937)

“Yirminci yüzyılın en ünlü resmidir *Guernica*” (Berger, 2015: 179). Üç boyutluluk, derinlik ve ruhsal çöküntülere kulak veren sanatçı, endüstriyel yenilikleri estetik bir biçimde kullanmıştır.

Makineleşme anlayışını benimseyen insanları eleştiren ve teknolojiyi yadırgayan Picasso, kübik parçalamalarıyla dönemin ruhsal sıkıntı ve çöküntülerini tuvaline aktarmıştır. 20. yüzyıl gelişmeleri ve teknolojik ilerlemeler arasında, 20. yüzyıl sanatına bilimsel yaklaşımları olan Picasso ve savaş döneminde bir takım sanatçıların kendilerini ifade etme biçimleri yer almaktadır. Teknik arayışların getirdiği yenilikler, sanatçıların gösterdiği çabalara örnekler verilmiştir. Kübizmin yapmaya çalıştığı yeni bir resimsel dil oluşturmak olmuştur.

Yeni bir görme biçimi ve doğayı temsil etmenin yeni bir şekli olarak doğmuş bir akımdır. Alışıldık resim anlayışını yok ederek geometrik bir kurgu amacı edinmiş ve 20. yüzyıl sanat hareketlerinin en radikal oluşumu halini almıştır. Doğayı düşünsel olarak betimleyen Kübizm, üç boyutluluk anlayışından sıyrılarak yüzeyde iki boyutluluğu kullanmış ve eşzamanlılık açısından dördüncü boyuta geçiş yaparak temsil sisteminden uzaklaşıp resimsel gerçekliğe yaklaşarak görselliğe önem

kazandırmıştır. Kübizm, Einstein'ın atomu parçalamasıyla benzerlikler taşıyan bir yaklaşım sergileyerek bilimsel gelişmelerin 'zaman-mekân' ilişkisini güçlendirmiştir. Kübizm, sanat nesnesinin ne olup olmadığına dair sorularla karşı karşıya kalmış ve geleneksel kitle kültürüne ait, malzemenin ilerisinde, sıradan sanat nesnelерinin sanat yapıtı haline geldiği önemli bir adım olmuştur. 'Sanat nedir?' sorusuna karşılık kalıplaşan infazların olduğu dönemde Kübizm bile büyük bir oluşum olarak kaydedilmiştir. Kübizmle birlikte ortaya çıkan sanat yapıtının sorgulanması 20. yüzyılda ortaya çıkan Dada ve Fluxus hareketlerine kadar uzanmıştır.

1915 yılında, Dada hareketiyle birlikte anarşistlerin açtığı hasar sonucu birçok sanatçı bundan etkilenmektedir. Dada'nın New York ayağında olan sanatçı Marcel Duchamp, en bilindik eseri olan "Çeşme"yi sergilemiştir. Günümüze kadar gelen ve Duchamp'ın ilk hazır-yapım'ı olan çeşme birçok söylentiye sebep olmuş aynı zamanda, Çeşme'nin sanat yapıtı olup olmadığı sorguları devam etmiştir. 1924 yılında başlayan Sürrealizm, Dada'dan sonra André Breton öncülüğünde başlamıştır.

Günümüze kadar yazılmış, üzerinde durulmuş kaynaklara bakıldığında modernlik ucu açık, kendini yenileyen ve sürekli yenilik yaratmayı hedefleyen bir kavramdır. Modernizmin çıkışında, sıradan bir modernlik görüşü olmamakla birlikte, yapıcı olmayan tam tersi yıkıcı bir tepki ve eleştirel bir tavır bulunmaktadır. Bu tavır, ilk dönemlerinde modernizmi ikiye bölmüştür. Akıl ve bilime saldıran *Dada* ile *Sürrealizm*, modernlik karşısında hayranlık besleyen *Modernizm*, *Fütürizm* ve *Konstrüktivizm* gibi sert bir bölünme yaşanmıştır.

1960'lı yıllarda avangard sanatçılar arasında, sanat kurumlarına karşı eleştirel eserler üretme çabası oluşmuştur. Bu yıllarda, sanat alanında büyük bir sanatsal verimlilik başlamıştır. 1960'lı yılların en önemli sanat hareketleri, Pop sanatı, Performans sanatı, Fluxus, Happening, Kavramsal Sanat, ve Minimalizm olmuştur.

Sanat yapıtlarının biricikliğine meydan okuyan Duchamp'ın hazır yapımları, başka bir açıdan sanat kurumlarını da ele eleştirmiştir. "Alçak kültür- Yüksek kültür" ayrımında modernizm kendini daha fazla ifade etmiş ve kitle-toplum ilişkisini daha iyi yönetmiş ve iletişim kurmayı sağlamıştır. Yüksek – aşağı kültür ayrımını yıkmaya çalışan post-modernizm, "seçkin" ve "kitle" sanatı ayrımını da ortadan kaldırmayı

hedeflemiştir. Tüketime dayalı olan kültür anlayışına karşı çıkan bir dönem olmuştur. Post-modernizm, 1960'lı yılların demokratikleşme ve kitle kültürünün doğuşu ile anılmaya devam ederken, endüstriyelleşen postmodernizm 20. yüzyıl hareketlerinin modernizmin çevrelediği otokratik dünyaya savaş açmıştır. İlk kez sesini duyurduğunda kültürel alanda gelişen postmodernizm, birçok alana yayılmaya başlamıştır. Modernizmle birlikte, sanat kendi içine dönük hale geldiği dönemde soyut sanatın öncülerinden, Kandinsky, Klee, Mondrian ve Pollock gibi isimler modernizmin temsilcileri sayılmışlardır. 1970'li yıllarda kitle kültürünün doğuşu ile 1980'li yıllarda da teknolojinin gelişmesi, sanat alanında etkili yeniliklere seyir vermiştir. Sanatın sınırlarını parçalayan görsel teknolojiler, 1970'li yıllardan itibaren sanat alanında kullanılan teknolojik araçlar sayesinde, sanatçıların kendilerini ifade etmesini sağlamıştır.

Sanatın, pek çok “izm”lere ayrıldığı sırada I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile 1914 yılında modernizme geçilmiştir. Modern sanat, sanat tarihini ifade etmekten çok sanatsal bir tavidir ve kendine özgü bir dönemdir. “Raoul Hausmann resim alanında yeni malzemeyi ortaya koyar. Yeterince yürekli bulmadığı çağdaş yaşamda nasıl bir propaganda gücü sergileyebileceğini sezdiği fotomontajı yaratır” (Dachy, 2014: 36). Çağdaş yaşamı eleştiren Hausmann ve Heartfield, fotomontajla birlikte kolaj tekniklerini kullanarak yenilikler yaratmışlardır. Ünlü bir ressam ve heykел sanatçısı olan Picasso ise, tekniklerini ilerleterek 20. yüzyıl modern sanatının gelişiminde gravür ve taşbaskıyı (çoğaltma dışında) sanatsal üretimin parçası haline getirmiştir.

Fotoğraf ve video aracılığı ile gelinen noktada, 1960'larda teknik olanakların gelişmesi tüm sanat formlarını yeni amaçlara teşvik etmiştir. Modernist dönemin video-enstalasyon sanatçılarından Nam June Paik, bir robot prototipi geliştirerek uzaktan kumandayla yönetmiştir. 20. yüzyılın teknolojik imkânlarından en çok etkilenen ve teknolojiyi en çok kullanan sanatçılarından birisi olarak çok sayıda video, video-enstalasyon, robot, çoklu televizyon düzenlemeleri ile sanat yapıtları üretmiştir.

19. yüzyılda soyut resim sanatının gerçekçilik geleneği yıkılarak modernist sanat öne çıkmıştır ve modernist dönem, teknolojik ilerlemenin olduğu bir dönem

olarak kabul görmüştür. Güncel olan bir çok sanat eseri, postmodernist düşünce yapısı sayesinde tartışma konusu haline gelmiştir, televizyon postmodern kuramcılar için tüketim kültürünün teknolojik ilerleme açısından önemli bir faktördür.

Her ne kadar günümüz çağı için geçerli bir terim olmasa da, postmodernizmin yerini tartışmalı da olsa yeni bir “izm” almamıştır. Modernizm, diğer akımlara karşı bir tepki olarak çıktığı gibi postmodernizm de modernizme karşı bir tepki olarak doğmuştur, modernizmin getirdiği düşünce yapısını reddeder ve bunu ironik biçimde yapar.

Art Nouveau, 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl başında yaklaşık 25 yıl etkili olmuştur. Sanayi üretimindeki gelişmeler, yeni malzeme ve yeni tekniklere karşı, geleneksel formlara bağımlı kalmanın tutarsızlıkların sorgulamasıyla başlamıştır. Art Nouveau üslubundaki yapıtlar, çoğunlukla geleneksel teknikler ve malzemeler kullanılarak üretilmiştir.

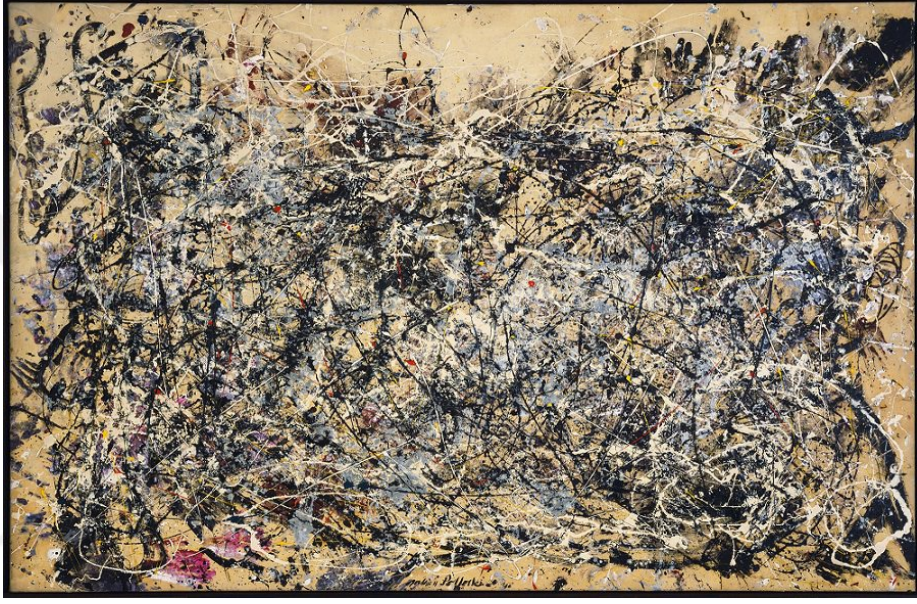
1920’li yıllarda ortaya çıkan Art Deco ise, bir mimarlık, endüstriyel tasarım ve güzel sanatlar akımıdır. 1925 yılında, adını Paris’teki bir sergiden almış ve Art Nouveau akımına tepki olarak gelişmiştir. Art Nouveau, çiçek ve bitkisel (floral) desenlere, kıvrımlı hatlara dayalı detaylar içerirken, Art Deco, düz, keskin, geometrik desenleri ve pürüzsüz yüzeyleri içermektedir. Art Deco’da kullanılan renkler genellikle, altın sarısı, bronz, gümüş, çelik grisi gibi metalik tonlardır.

1900’lü yıllarda ortaya çıkarak eski sanatları yıkan modern sanatta en temel konu “yabancılaşma”dır. Modern sanat, yalınlık ve basitlikle öne çıkmaktadır.

Tarihsel süreçte çok fazla değişkenlik gösteren sanat bazen yeni buluşlara tepki, bazen de sorunlara çözüm olarak ilerleme kaydetmiştir. Modern hayata geçiş sürecinde sanatçıların savaş esnasında ve sonrasında varolma gayreti görülmektedir. Modernizmin çıkış noktalarından olan bir görüş, kişinin hayatını devam ettirebilmesi için ya teknolojiye karşı bir tez üretecek ya da teknoloji ile birlikte yürüyecek olmasıdır. Teknolojiyi ve endüstrileşmeyi eleştiren ama aynı zamanda bunları sanatında kullanan sanatçıların başında Marcel Duchamp ve Andy Warhol gelmektedir. Duchamp, yapıtın fikrinin görüntüsünden daha önemli olduğunu

savunur. Anarşist tavrıyla Duchamp, Dada'nın öncüleri arasında gösterilir. Duchamp'a göre, sanatçı ölmüştür onun yerini makineler almıştır. İnsanı mekanik bir hâle getiren Warhol tüketimi destekleyen bir yol izlemiştir.

İkinci Dünya Savaşı, sanat alanında birçok gelişmelere sahne olmuştur. Jackson Pollock, *Numara 1, Eflatun Buğu* (Resim- 19) adlı resmini savaşa tepki olarak üretmiş, New York'ta Soyut Ekspresyonizm'in liderliğini üstlenmiştir.



(Resim - 19) Jackson Pollock – Numara 1, Eflatun Buğu (1950)

Daha sonra ise, 1960'lı yıllarda Pop'un “babası” Andy Warhol kariyerinde ünlü isimleri ve gıda ambalajları serigrafilerini yapmış, tüketim toplumu ve popüler kültürün “alçak sanat” ile “yüksek sanat” ayrımının kurallarını bozmuştur. Endüstrileşmeyle birlikte sanat yapıtı üretimlerine başlanması, insanoğlunun becerisine karşı üstün kılmış ve hakimiyet kurmaya başlamıştır.

#### 4.1. Kavramsal Sanatın İzlediği Yol

1960'larda ortaya çıkan kavramsal sanat, müze ve sergilerde gösterilen sanatın doğasına tepki olarak doğmuştur. "Sanat Nedir?" sorusunu izleyiciye sordurmaya yönelik tavrı ile eleştirel bir çıkış yaratmıştır.



(Resim - 20) René Magritte – Bu Bir Pipo Değildir (1928)

Kavramsal sanatın başlangıcı olarak bazı düşünörlere göre Kosuth'tan daha önce René Magritte, gerçek ve gerçek olmayan düşünceyi ortaya koymuştur. *Bu Bir Pipo Değildir* (Resim – 20) isimli çalışmasında resmini yaptığı pipo ile resimdeki görüntünün aynı şey olmadığını belirtir.

Resmin oluşturduğu fotografik etkinin yarattığı paradoks bu düşünceyi desteklemektedir. Kavramsal sanatın başlangıcı olarak kabul edilen bu resim F. Saussure'ün göstergebilim anlayışını yansıtan ve orijinal-kopya arasındaki ilişkiyi de ima eden bir yapıttır.

Kavramsal sanatın özünde Dada ve Marcel Duchamp'ın "çeşme"si vardır. Bilindik üzere Duchamp, bir pisuarı ters çevirip "R. Mutt" takma adı ile imzalayarak izleyicinin algılarıyla oynayıp "Bu sanat mı?" sorusunu düşöndürmüştür.

İzleyiciyi provake eden ünlü İtalyan sanatçı Piero Manzoni, kendi eleştirisini *Sanatçının Dışkısı* (Resim – 21) ismini kullandığı doksan dokuz adet küçük konserve kutusu üreterek yapmıştır.



(Resim - 21) Piero Manzoni – Sanatçının Dışkısı (1961)

Konserveler açıldığında içindeki yiyecekler bozulur mantığı olduğu için kutular uzun bir süre açılmamıştır. Bu konserve kutularından 80.000 dolar gelir kazanan sanatçının sattığı kutularının içinden gerçekten dışkı çıktığı öğrenilmiştir. Bir diğer kavramsal sanatçı olan Joseph Kosuth ise, *Bir ve Üç Sandalye* (Resim – 21) adını verdiği çalışmada biri gerçek sandalye, diğeri sandalye resmi ve bir diğeri de sandalye sözcüğünün tanımından oluşan enstalasyon çalışmasını gerçekleştirmiştir.

“Information” sergisi için yaptığı bu çalışma, sanatın estetik kaygıların çözümlendiği bir ortam olmaktan çok, bilgi ve fikir kaynağı olduğunu öne sürmek için açılan bir sergidir.



(Resim - 22) Joseph Kosuth – Bir ve Üç Sandalye (1965)

## 4.2. Performans Sanatı (Happening) ve Enstalasyon

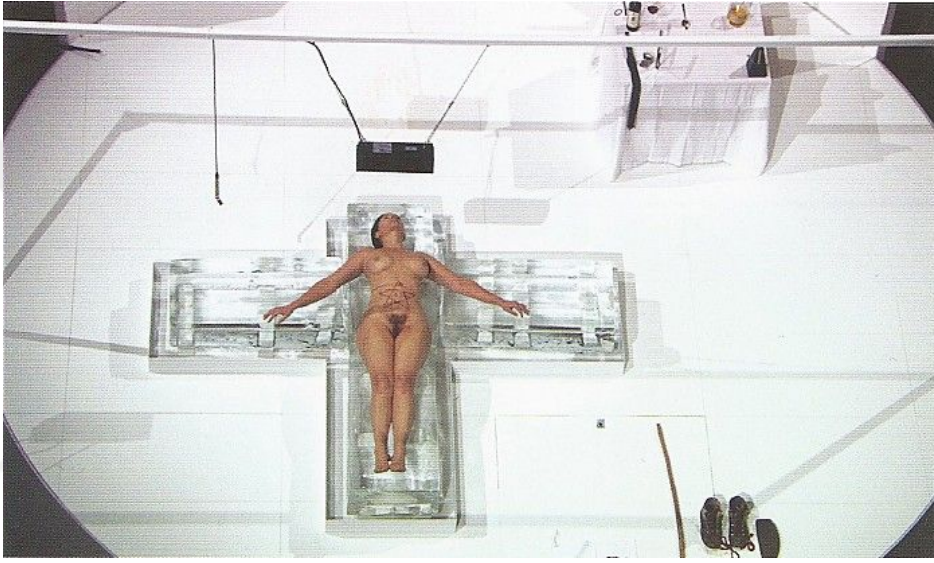
Enstalasyon (yerleştirme-sanatı), 1960'ların sonlarına doğru ismini duyurmaya başlamış ve çoğunlukla galeri, sergi gibi kapalı mekânlarda gerçekleştirilmiştir. “Schwitters, 1923'ten itibaren on yıl boyunca, Almanya'nın Hannover şehrindeki evini sanat eserine dönüştürmeye uğraşır. Sanatçının kolajları – tıpkı Yves Klein'ın (1928-62) Paris'teki “Hammadde Düzeyindeki Duyarlılığın Katı Resimsel Duyarlılığa Dönüştürülmesi” başlıklı performans için yaptığı *Boşluk* (1958) adlı eseri gibi – enstalasyon sanatının ortaya çıkmasında etkili oldu. Klein eserinde, büyük bir kabin dışında tüm mekânı bağlamından koparmış ve odayı beyaza boyayarak girişe mavi bir perde asmıştır. İzleyiciler, açılış gecesinde sanatçının “görünmez resim” dediği şeyi görmek için sıraya girmek zorunda kalmıştır” (Farthing, 2014: 504).



(Resim - 23) Yves Klein – Boşluk (1958)

20. yüzyılda, fütürist, sürrealist ve dadaist sanatçıların sergilediği performans sanatı sanatçı ile izleyici arasındaki etkileşime dayalı tiyatral gösterilerdir. 1960'lı yıllarda sanatçıların kendi bedenlerini sergilediği gösterilere verilen isim olan performans sanatı, Allan Kaprow'un New York'ta başlattığı oyunlarla birlikte başlamıştır. Kaprow, tuvali mekân gibi serbestçe kullanan Jackson Pollock'tan ilham almıştır.

Performans sanatının önemli isimlerinden olan Marina Abramovich, 1973'te ilk kez Avusturya'da düzenlenmiş *Thomas'ın Dudakları* (Resim – 24) isimli performansını gerçekleştirmiştir. Abramovich'in sahneye çıplak çıkarak bal yedikten sonra şarap içmiş ve ardından karnına çizilmiş olan yıldız şekline jiletle keserek kontur geçmiştir, daha sonra asker botları giyerek rus müziğinde ağlamış müzik bitince haç şeklinde bir buz kütesinin üzerine yatarak kendisini kırbaçlamıştır. Bu performansıyla ilgi çeken Sırp asıllı Abramovich, performansını baskı altındaki Slav halkına adanmıştır.



(Resim - 24) Marina Abramovich – Thomas'ın Dudakları (2005)

John Cage, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik, Carolee Schneeman ve aralarına daha sonra dahil olan Joseph Beuys gibi sanatçılar aynı zamanda Fluxus akımının da öncülüğünü yapmış bu grup performans sanatının önde gelenleri sayılmaktadırlar. Günlük yaşamın sanata dahil olmasını hedefleyen Fluxus sanatçıları, Marcel Duchamp'ın yapıtları ile ilgilenmiş Duchamp'ın izleyiciyle ilişki kurma biçimini kendi arzuları doğrultusunda kurma şeklini çözümlenmeye çalışmışlardır.

### 4.3. Fluxus Hareketi

“Akış” anlamına gelen ‘flux’ kelimesinden esinle isimlendirilmiş Fluxus akımı, George Maciunas tarafından kurulmuştur. Enerjiyi dışavurma anlamını taşımaktadır.

Dada ile bazı benzerlikler taşımasından dolayı, Neo-Dada olarak da anılan, Fluxus etkinliklerinde enstalasyon, happening, aksiyon gibi gösteriler de sergilemiştir. Sanatla yaşam arasında sınır olmadığını savunan Fluxus, Dada akımında olduğu gibi, sanatı ve sanat yapıtının anlamını sorgulayarak sanat nesnesinin satın alınma fikrini reddetmiştir.

Fluxus’un önemli sanatçılarında John Cage, müzikle kolaj yaparak deneyselliği vurgulamıştır. Cage, deneylerin tesadüf ile geliştiğini düşünmektedir. Dinleyenlerin, alışlageldik isteklerinden arınmasını sağlamak için bu performansı oluşturmayı amaçlamıştır.

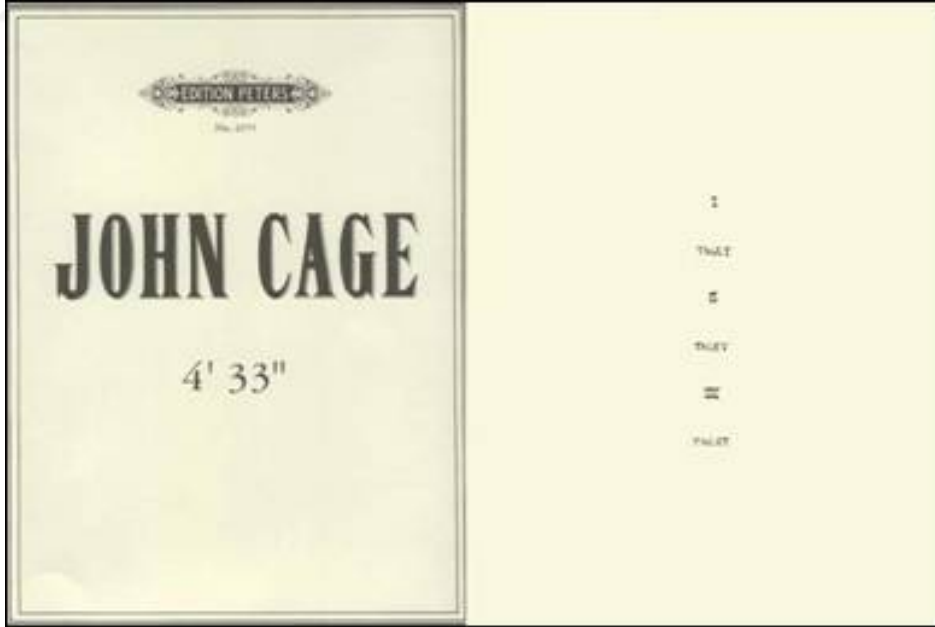
John Cage, sanatçının duygularını yaptığı müzik veya sanat yapıtıyla ifade ettiğini düşünmektedir. John Cage, müzikte kompozisyon yapabilmek için belirli bir takım şartlar olmadığını savunmuştur. Seslerin birbirleriyle bağlantılı olması gerekmediğini ve belirli bir kalıp içerisine girilmemesini düşünmüştür.

Cage, 4’33” olarak adlandırdığı yapıtında bir piyanonun tellerini birbirine bağlayıp tahta, tokmak ve lastiği aralarına yerleştirerek piyanonun kendine özgü sesinden farklı tınlar yaratarak değişimin öncülüğünü yapmıştır. Sessizliğinde bir müzik olduğunu vurguladığı 4 dakika 33 saniyelik piyano performansı en ünlü eseri olmuştur.



(Resim -25) John Cage

John Cage'in bu ünlü eseri tam olarak, piyanistin sahneye çıkması ile başlar dinleyiciyi selamlayarak tabureye oturur ve piyanonun kapağını kaldırıp bir süre bekler tekrar kapatır ve bu işlemi 4 dakika 33 saniye boyunca tekrar eder. 4 dakika 33 saniye dolduktan sonra piyanoyu kapatarak tekrar dinleyiciyi selamlar ve salondan ayrılır.



(Resim - 26) John Cage – 4'33" Performasının Afişi (1952)

Eser devam ettiği süre zarfında çıkan diğer sesler de esere dahildir ve benim sorumluluğumdadır diye belirten Cage, Hint felsefesindeki “*Sessizliği Dinlemek*” konusundan yola çıkmıştır. İzleyiciye verdiği gerilimi de müziğin bir parçası olarak görmektedir.

Cage’in bu performansı sırasında salonda ufak tefek bazı seslerin haricinde dinleyenlerin hiç birinden ses çıkmamış ve sessizliği dinlemişlerdir. Ancak bu sessizlik, kişisel beklentiyi karşılamadığı için herkesin canını sıkmıştır. John Cage ise, kişisel beğeni ve beklentiyi değil, tesadüf ve rastlantılara önem kazandırılmasını amaçlamıştır. Cage’in yanı sıra müzik ve sesle kolaj yapma fikriyle ilgilenen sanatçılar arasında Nam June Paik’da bulunmaktadır.



(Resim - 27) Nam June Paik – Rastgele Erişim (1963)

Nam June Paik, 1963’te gerçekleştirdiği *Rastgele Erişim* (Resim – 27) isimli izleyiciyle etkileşimli duvara yapıştırılmış ses bantlarını geliştirmiştir. Kendi müzik kompozisyonlarını kendileri gerçekleştiren izleyici, bir anlamda Cage’in yaratmaya çalıştığı tesadüfü tamamlamışlardır.

George Maciunas'ın, daveti üzerine Fluxus'a katılan Paik, daha öncesinde performansları ile dikkat çekmiştir. Bir performansında sahneden inerek John Cage'in kravatını kesmiş ve Cage'le beraber David Tudor'un üzerine traş kremi sıkarak Maciunas'ı cezp etmiştir.

20. yüzyılın başlarından beri sanat ve yaşam arasında etkileşim kurmayı hedefleyen Fluxus hareketi, izleyiciyle doğrudan iletişim kurmaya yönelik sanatsal çalışmaları içerisinde barındıran bir oluşumdur. Bedenin anların aracı olarak kullanılması çeşitli eylemlere, toplumsal farkındalıklara, yasak ve günahlara, köleleştirilmeye, ön yargılara, cinsiyet ayrımlarına, cinsel istismarlara, sınıf ayrımlarına ve yabancılaştırılma gibi eleştirel vurguların yapıldığı performanslar sanat alanında yeni düşünce oluşumlarını etkilemiştir. Duyarlı davranan sanatçıların kendi bedenlerini kullanarak sergiledikleri çalışmalarda izleyiciyle, birebir etkileşim kurarak 'sanat ve hayat' olarak oluşturdukları yapıtlardır.

#### 4.4. Nam June Paik: Günümüz Sanatına Etkisi

20. yüzyılın en önemli sanatçılarından olan Nam June Paik, günümüz sanatında kullanılan TV, video, projeksiyon gibi teknolojik araçların sanat nesnesi olabileceğini öne sürdüğü için güncel sanatın oluşmasında en büyük etken olmuştur. Televizyon heykelleri, video enstalasyonları ayrıca günümüz sanatına dair video ve net sanatının öncülerindedir.

Paik, 1963'te Fluxus'a katılmasıyla performans sanatı çalışmaları yoğunlaşmıştır. Sanat nesnesi haline çevirerek kitle iletişim aracı olarak görülen televizyonu zaman zaman heykelleştirmiştir. Avangard video – enstalasyon sanatçısı olan Paik, televizyonu eleştirel bir parça haline dönüştürmüştür.

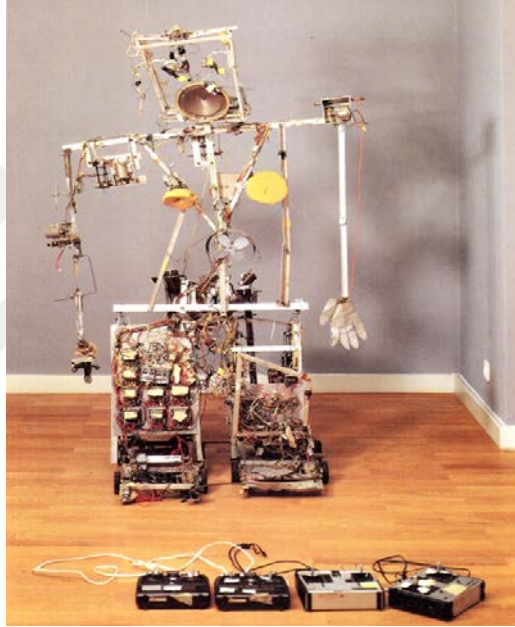


(Resim - 28) Nam June Paik - Magnet TV (1965)

Televizyonların katot tüpüne yapıştırdığı mıknatıslar sayesinde görüntüyü manipüle ettiği deneysel çalışma, ilk televizyon resimlerinden biridir. Bu yapıt, video sanatının geleceğini işaret etmektedir. 1963'te Wuppertal Galerie Parnass'ta mıknatıslarla manipüle edilmiş televizyonlarla dolu bir odada, sanat nesnesi aynı zamanda da televizyon ve izleyiciyle algılarının yer değiştirmesini sağlayan bir

ortam hazırlamıştır. Paik burada, televizyonun alışıldık ticari çağrışımını ortadan kaldırmak istemiştir.

Paik, çok sayıda enstalasyonunda televizyonu enstalasyonun bir parçası olarak kullanmıştır. 1963'te Zen için TV'de, yatay çizgiler oluşturduğu televizyonları yan yatırıp çizgileri dikey pozisyona çevirip izleyici ile görüntü arasındaki bağı zedelemiştir. Günlük yaşamın iletişim aracı olan televizyonu izleyiciye yabancılaştırmıştır.



(Resim- 29) Nam June Paik – K-456 Robot Sanatçı (1964)

Paik, 1964'te Shuya Abe ile *K-456* (Resim – 29) isimli bir robot-sanatçı geliştirmiştir. Robot opera adını verdiği performansı insanlarla iletişim kurabilen en yeni teknoloji nesnesi olmuştur. Tüm Fluxus performanslarında olduğu gibi izleyiciyle ilişkili teknolojinin insanlaştırılmış halini *K-456* almıştır. Televizyonun, yaşamı ne kadar ele aldığını anlatmak amaçlı bir çok televizyon nesnesi geliştirmiştir. “1960’ların ortalarında uzaktan kumandalı bir robot prototipi gibi ilk video enstalasyonları ortaya çıktı. Paik sınırları zorlayarak yeni teknolojilerle

deneyley yaptı, sanat, film ve müzik arasında yeni bir sentez araştırdı” (Buchholz, Bühler, Hille, Kaeppele, Stotland, 2012: 492).

Paik, enstalasyonlarında TV gerçekliği ve TV mekâmı gibi “kapalı devre” kavramlarını temel alır. Paik’in oluşturduğu ironi, performansların kendini eleştiren ve yansıtan yapıtlardır. Kapalı devre kamera-video kendi kendini devam ettiren sistemin bir döngüsü halini alır. Televizyon, Paik’in yapıtlarında bir nesne olmanın yanı sıra izleyici ile bir iletişim aracı olarak izleyiciye mesajı doğrudan verir.



(Resim - 30) Nam June Paik - TV Buda (1974)

Paik’in *TV Buda* (Resim – 30) enstalasyonun da monitörde kendisini izleyen Buda heykeli görülmektedir. Kapalı devre kamera-video ile görüntü Budist inanışındaki reenkarnasyon düşünceyiyle gerçeklik kavramını sorgular.

Auguste Rodin’in Düşünen Adam heykelinin röprodüksiyonunu yapan Paik, heykeli monitör karşısına oturarak kapalı devre video enstalasyonu gerçekleştirmiştir.



(Resim - 31) Nam June Paik - TV Rodin (1975)



(Resim - 32) Nam June Paik - Video Buda (1974)

Paik, TV Buda enstalasyonundan sonra hemen *Video Buda* (Resim – 32) televizyon enstalasyonunu yapmıştır. Enstalasyondaki televizyonlara, Buda tapınakları ve piramit şekli vererek görüntüyü çoğaltmıştır. Popüler kültürün seri üretim kavramını irdeleyen Video Buda, Warhol'un Pop Sanatıyla çoğaltmanın işlevi bağlamında benzerlikler taşır.



(Resim - 33) Nam June Paik - Video Bayrak (1985)

Yetmiş ayrı televizyonda Amerikan bayrağını parçalayıp çoğaltan Paik, *Video Bayrak* (Resim – 33) isimli bu yapıtında Özgürlük Anıtı ve tüm Amerika başkanlarının portreleri de dâhil olmak üzere gösterdiği çeşitli görüntülerle ulus olma, ulusçuluk, Amerikan Rüyası gibi kavramlara işaret etmektedir.

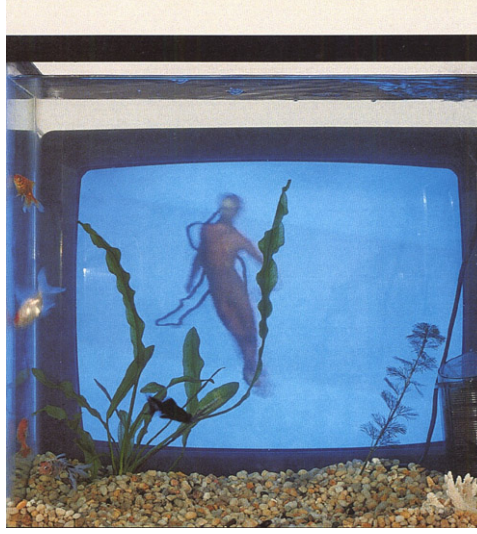
Bilindik üzere Duchamp hazır nesnelere seçip ayırarak sanat yapıtı olarak adlandırmıştır. Sanat yapıtlarının parçalanması, sanatın amacını değiştirilmesi ve yüksek sanata saldırı niteliğinin artması, Paik'in kullandığı nesnelere kavramsal içerikli enstalasyonlar olmasını değiştirmemiştir. Duchamp'ın hem sanat yapıtının biricikliğini “anti sanat” tavrıyla eleştirmesi, hem de yapıtlarını imzalayarak yine orijinal mertebesine yükseltmesinde oluşan ikilem gibi, Paik'in enstalasyonları ve performansları kavramsal içerik oluşturur, kendi kendini eleştirir, kendini yansıtır, kendini tüketir ve bir döngü oluşturur.



(Resim - 34) Nam June Paik – Üç Yumurta (1981)

*Üç Yumurta* (Resim – 34) video enstalasyonunda televizyon gerçeğini sorgulama amacı ile masanın üzerine koyduğu bir yumurtayı video kamerası ile bir monitöre yansıtarak bir diğer monitörü de yanına koyarak hangi yumurtanın gerçek olduğunu düşündürür ve aynı zaman da televizyon gerçekliğini de sorgular.

Üç Yumurta'ya benzer bir enstalasyon olan “Büyüyen Yumurtalar (1984)” kavramsal içerikli kapalı devre kamera-video ile sekiz ayrı televizyona görüntüleyerek gittikçe büyüyen yumurta görsellerinde, gerçeklik kavramını sorgulayan enstalasyonlar oluşturmuştur. Paik, televizyonu doğanın ve yaşamın bir parçası olarak gösterir, bunun için de Büyüyen Yumurtalar doğayı ve yaşamı temsil eder.



(Resim - 35) Nam June Paik - Video Balık (1975)

Paik'in televizyon, akvaryum ve balık konseptli *Video Balık* (Resim – 35) enstalasyonunda, Amerikalı koreograf dansçı Merce Cunningham, balıklar ve uçaklar görülür. İzleyicinin algılarıyla oynayan enstalasyonda Paik, televizyonun “aptal kutusu” olduğunu hiçbir şey vermeyen, düşündürmeyen görüntüden ibaret olduğuna işaret etmektedir. 1970’li yıllardan sonra izleyici odaklı araştırmalar yapılarak sonucunda ortaya çıkan açılımlarla izleyicinin mesajı anlamlandırma ve kodlama yeteneği ortaya çıkmıştır. John Fiske’ye göre izleyicinin televizyon karşısında sınırsız özgürlüğü vardır.



(Resim - 36) Nam June Paik - TV Saat (1989)

Paik'in, 24 adet televizyon enstalasyonu günün 24 saatini simgelerken yerleştirme biçimi olarak elips bir kaideyle düzenlenmiştir. Zen için TV'deki düz çizgilerde olduğu gibi *TV Saat*'deki (Resim – 36) görüntüler de çizgi şeklini alacak şekilde bozulmuştur.

Paik'in tropikal bitkiler içerisinde sergilenen enstalasyonundaki televizyonlar oldukça dikkat çekmiştir. Geniş mekanda gösterilen enstalasyon mekâna göre değiştirilebilir. Paik'in *TV Bahçe* (Resim – 37) enstalasyonunda aynı zamanda Paik'in *Global Groove*'da sergilenmiştir. Televizyonun yaşantımızın bir parçası olduğunu, hatta yaşantımız boyunca eksik olmayacak mekân duygusu yaratmak amaçlı sergilenen *TV Bahçe* teknolojiyi ve doğayı bir arada kullanmıştır. İzleyici ile enstalasyon arasında gerçekçi bir iletişim kurmayı hedefler. *Global Groove*, Paik'in televizyonu devamlılık oluşturan postmodern doğasına işaret eder. Postmodern kolay olması ile ilk video örnekleri arasında yer alırken Paik'in dönüm noktası olmuştur. Televizyonun kapsam ve içeriğini eleştirirken, *Global Groove* bu içerikleri kullanarak eleştirisini kasıtlı şekilde yapar.



(Resim - 37) Nam June Paik – *TV Bahçe* (1974)

*Global Groove*, birçok sanatçının ses, görüntü ve röportajlarından oluşan hızlı ve parçalı kurgulanmış videodur. “Birçok ses ve görüntü kaydından yapılmış bir kolaj olması nedeniyle *Global Groove*, postmodern içeriğiyle de video mediumunu kullanan bugünün sanatçılarının postmodern parodi yöntemiyle yaptıkları videolara referans olan ilk video örneklerindedir” (Bayrak, a.g.k., 100).

Paik'ın dönüm noktası olan *Global Groove*, postmodern içeriğiyle Paik'ın sanat anlayışını yansıtan ucu açık bir videodur. Paik'in *Global Groove* eleştirisi ile Warhol'un eleştirisi biçimi aynı yöntemdir. Postmodern süreci duraklatmaya sürükleyen Fluxus hareketi, ikinci bir Avangard oluşumu yaratmıştır. *Global Groove* postmodern duraklamayı ortadan kaldırmıştır. Video Sanatı'nın değişim sürecine girmesi ile gelişmeye başladığı bir döneme girildiği izlenmiştir.

Sosyal ilişkileri gözetken Video Sanatı, *Global Groove* ile değişime doğru yönelmiştir. Paik'den sonraki sanatçılar bu değişime fazlaca katkıda bulunmuşlardır. Günümüzde video ve televizyon da Paik'dan sonra farklı bir süreç başlamıştır. "Sanat yapıtının satın alınabilecek bir nesne olmadığını savunarak biricik sanat nesnesi üretmek yerine, yaşamın kendisini sanat olarak algılayan Fluxus sanatçılarının filmlerinde çok belirgin olduğu gibi, dönemin video-art'ının da performans sanatıyla olan etkileşimi açıktır. Video-art, performansların videoya çekilmeleri ve bir anlamda belgeleştirilmesinden farklı olmakla birlikte, belgelendirme eylemiyle ilişkilidir. Bu ilişki, yaşamın sanatla eş koşulmasından kaynaklanan sanatsal bakış açısından kaynaklanır. Birçok Fluxus sanatçısı performanslarını veya düzenledikleri *happening*'leri (olay) video bantlara kaydetmiş ve bu görüntüleri performansın veya *happening*'in yapıldığı mekânda tekrar sergilemiştir" (Bayrak, 2005: 51).

1960'lı yıllarda başlayan Deneysel Video Sanatı, her türlü eleştirilere maruz kalarak postmodernizmle birlikte sonra ermiştir. Sanat çerçevesinin başköşesinde duran Video Sanatı, Paik'in çalışmaları önderliğinde gelişmesini tamamlamıştır. Sinema ve Video Sanatını karşılaştıran kuramcılar, Video Sanatının önlenemez yükselişini değerlendirirken televizyon görüntülerine bakarak bir sonuç elde etmeyi hedeflemişlerdir. Televizyonun bağımlılık yaratan tavrı, Video Sanatı ile karşılaştırılmaz çünkü, sinemadaki gibi sürükleyici olmayan ve "sıkıcı" olarak nitelendirilen Video Sanatı, geleneksel kurgu mantığına uymamaktadır. Video sanatçısı, sinema sanatçısından niyet olarak ayrılır ve 'yargıları-algıları' sınırlandıran görüntü akışına yeni kurgular kazandırma mantığıyla ilerlemiştir. Kitle iletişim

araçlarıyla yapılan sanatsal bir deney olmaktan öteye gitmeyen Video Sanatı, izleyicinin alışkanlıklarını değiştirme amacı edinmiştir.



## 5. SANATIN PARÇALANMASI

### 5.1. Hazır Nesne (Ready Made): Duchamp

20. yüzyılın en önemli yol göstericilerinden ve Dada hareketinin öncülerinden olan sanatçı, günlük kullanım nesnelерinin bağlamını değiştirerek sanat yapıtına dönüşmesini sağlamıştır. Bu fikir “kavramsal sanat” fikri altında gösterilmiş ve teknik düşünce yerine kavramsal düşünceye yaklaşmıştır. Duchamp hazır nesnelere yeni anlamlar yükleyerek üretimler yapmaya başlamıştır. 1913 yılında ilk hazır yapıtı olan *Bisiklet Tekerleği*' ni (Resim – 38) üretmiştir.



(Resim - 38) Marcel Duchamp - Bisiklet Tekerleği (1913)

Duchamp ilk hazır yapım nesneyi ve seçilmiş endüstri ürünü olan bisiklet tekerleğini ters çevirip bir taburenin üzerine yerleştirmiş, bisikleti değersiz olmaktan kurtarıp sanat eseri mertebesine yükseltmeye çalışmıştır. Marcel Duchamp, ürettiği ilk hazır-yapım nesnesi olan bisiklet tekerleği ile tüm estetik fikirleri bozguna uğratmıştır. Bu fikre karşı düşünce olarak da sanatta yapıbozum olarak değerlendirilmesi önermesinde bulunmuştur.

Marcel Duchamp, kendi deyişiiyle “retinal” (göze hitap eden) yapıtlardan sıyrılarak zihne hitap eden sanatı sunmak gerektiğini savunmuştur. 1917’de *Çeşme*’ i (Resim – 40) sergiler. Duchamp’ın çeşmesi sanatsal teknikleri olduğu kadar halkın beğenisini de zorlamıştır. Hazır-nesne tüm sanatsal çalışmalarla parça parça da olsa bir ilişki içerisindedir.



(Resim - 39) Marcel Duchamp – Şişe Kurutucusu (1914)

Duchamp’ın şişe askılığı için söylediği “*O var, O’nunla karşılaştım*” (Eroğlu, 2014: 45) sözü aslında gördüğü her şeye hazır nesne olarak baktığının bir kanıtıdır. Günlük yaşantımızda kullandığımız nesnelere seçerek sanat yapıtı olarak ele almış olması Duchamp’ın görünür sanat dediği şeydir. Onun için sanat seçebilmek demektir. Asıl mesele, yapıtı boyamak, oluşturmak değil doğru nesneyi seçebilmektir. “Herhangi bir şeyi yapmak, bu mavi ya da kırmızı boya tüpünü seçmektir... Bu boya tüpünü satın aldınız ve onu kullanmadınız. Onu ready made olarak satın aldınız: dünyanın bütün tuvaleri, yardım almış ‘ready made’ler ve toplama çalışmalarıdır...” (Cauquelin, 2005: 79).

Sanata ironiyle yaklaşan sanatçı, hazır yapım nesnelere kuşkusuz ele alarak kişiliğini de bir yandan sergilemiştir. Modern çağın anlatımlarına

yalnızca, sanatın önünde durabileceğini savunan Foucault'ya göre “Sanat ve sanatçı akla meydan okuyan delice eğilimleriyle, insan bilimlerinin normleştirici akılcılığından, normlara karşıt, ‘anormal’ bir sapma yaratır.” Görsel sanat alanında bu türden bir sapma yaratan en önemli figür Marcel Duchamp olmuştur. Sanatçı, ready-made (hazır-yapım) olarak adlandırdığı serisine ait olan 1917 imzalı bir pisuvarı sergileyerek, herhangi bir nesneye sanatçının sağladığı yeni konum ve anlam değişikliğine işaret etmiştir” (Yücel, a.g.k., 13). Neredeyse tüm eserlerinde bu ironi yaklaşımına rastlamak mümkündür. Marcel Duchamp, “*Büyük Cam*”ı hazırlama aşamasındayken bir yandan da iki farklı nesneyi, taburenin üzerine ters biçimde yerleştirdiği bisiklet tekerleği bir de, Paris’teki atölyesine koyduğu *Şişe Kurutucusu*’nu (Resim – 39) oluşturur.



(Resim - 40) Marcel Duchamp – Çeşme (1917)

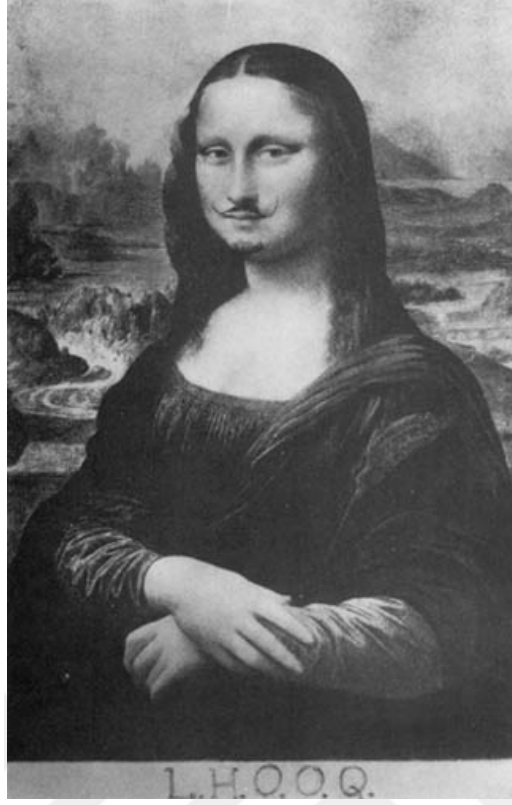
Duchamp, sanatın biricikliğini kavramsal sanatın düşünsel tarafını ortaya koyduğunda sorgulamaktadır. Sanata eleştirel bakış açısıyla üretimi seyircinin tepkisine göre ele almaktadır. “Duchamp’ın en ünlü ve en tartışmalı yapıtlarından biri olan Çeşme’nin ardındaki hikaye, onun bir sanat eserinden

ziyade bir ergen muzipliği olduğunu ortaya koymaktadır. Bir grup ressam ve bir sanat koleksiyoncusuyla birlikte New York'ta akşam yemeği yedikten sonra Duchamp, grubun diğer üyeleriyle birlikte 118 Beşinci Cadde'de bulunan JL Mott Ironworks adındaki bir hırdavatçının yolunu tuttu. Duchamp bir tane "Bedfordshire" marka porselen pisuar alıp atölyesine getirdi, baş aşağı çevirdi ve "R.MUTT 1917" diye imzalayıp ona Çeşme adını verdi" (Grzymkowski, 2015: 89).

"*R.Mutt*" takma adıyla imzaladığı yapıtını Grand Central Gallery'ye gönderir, 6 dolar ödeyen herkesin katılabileceği sergide jüri yoktur. Dolayısıyla sergiden elenmesine sebep olacak kişiler olmadığı için Duchamp'ın kendi savunduğu düşünce "ört bas" edilmiş olmasıydı. Sergiye koyulmaya değer görmeyen görevliler onu diğer eserlerin arasından kaldırmıştır. Bir süre sonra Duchamp "*Richard Mutt Davası*" başlıklı bir savunma hazırlar. Savunmada şöyle yazar:

"Bu çeşmeyi Bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmadığının hiçbir önemi yoktur. O bunu SEÇMİŞTİR. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir başlık ve bakış açısıyla, işlevsel anlamını ortadan kaldıracak şekilde yerleştirmiş o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır" (Kalkan Erenus, 2014; 86).

Duchamp'ın hazır yapımları ve Warhol'un işlerinde orijinal – kopya meselesinde benzerlik olduğu kadar farklar da vardır. Duchamp, diğer avangard sanatçılar gibi sanatı parçalamak ve içeriğini değiştirme içgüdüğü ve amacı taşımaktadır. Duchamp, daima yenilik peşinde ve biriciklik kavramını sanatına yansıtma peşinde olmuştur. Seçme, ayırma ve imzalama eylemleri ile endüstri nesnelere sanat yapıtı derecesine yükseltmektedir. Duchamp, daima sanat yapıtının biricikliğini korumaya ve bayağılaştırmaktan uzak tutmaya çalışmıştır. Kopyanın orijinalinden daha değerli olmadığı düşüncesini savunmaktadır. Warhol'un aksine, ikonlara karşı çıkıp tepki gösteren Duchamp'ın ters çevirip imzaladığı "Çeşme"si ironik bir şekilde ikonlaşmıştır.



**(Resim - 41) Marcel Duchamp – L.H.O.O.Q.(1919)**

Yine aynı şekilde bir diğer tanınmış eserlerinden biri *L.H.O.O.Q.* (Resim – 41) Leonardo da Vinci'nin baş yapıtı olan "Mona Lisa"nın reproduksiyonuna kurşun kalemle çizdiği sakal ve bıyıklı müdahalesidir. Sanatçı burada yine alışlageldik mizahını kullanarak Mona Lisa'nın erkek olduğu şüphelerine gönderme yapmıştır. *L.H.O.O.Q.* harfleriyle şifrelediği mesajıyla Mona Lisa'nın erotik çağrışımlarını anlatmaya çalıştığı oldukça ortadadır. Mona Lisa'nın renkli röprodüksiyonu üzerine müdahale, Duchamp'ın en Dadaist yapıtlarındandır. Leonardo'nun ikonik yapıtlarından ve kült değeri olan Mona Lisa'ya alaycı bir tavırla müdahale ederek aynı zamanda sanatta yüksek değer algısına da saldırmıştır.

Duchamp, izleyiciyi düşündürmek ve sanatı, sanat yapıtını parçalamak aynı zamanda sanat yapıtını amacından saptırmak amaçlı olarak hazır yapım nesnelere üretmiştir. Tek başına günlük hayatın endüstriyel bir nesnesi olan hazır yapım ürünü, sanatçının onu imzalaması ve seçip ayırmasıyla sanat yapıtına dönüşmektedir.

Sanatçının, bu olanağı vermesi sanat yapıtını parçalamaktan başka bir şey değıildir. Sanat yapıtının biricikliği ve değerliliğini sorgulayan hazır yapım nesnesi, izleyicinin dūşüncesini de parçalamaktadır.



(Resim - 42) Marcel Duchamp – Neden Hapşır mıyorsun Rose Sélavy? (1921)

Duchamp'ın “destek görmüş” hazır-nesne olarak adlandırdığı *Neden Hapşır mıyorsun Rose Sélavy?* (Resim – 42) isimli yapıtı, bir kuş kafesi içerisinde 152 mermer küpü, bir mürekkep balığı kemiği ve bir termometreden oluşmaktadır. Duchamp, izleyiciyle etkileşim kurmak amaçlı kurguladığı yapıtında yer değiştirmiş iki nesneyle baş başa bırakır ve izleyici sadece kafesi yerinden kaldırdığı zaman Duchamp'ın kurguladığı yer değiştirme oyununu fark edecektir. Pop Sanatı'nın özerklik konusunu yok edeceği endişeleri, Duchamp'ı tedirgin etmiş ve hazır-yapım nesnelerinin seri-üretim nesnelere gibi kendiliğinden değer yitireceğini düşünmesi en büyük sorunu haline gelmiştir.

Warhol'u Duchamp'tan ayıran özelliği ikonculuğu, mekanikselciliği, sanat eserini öne çıkarma fikrini yadırgamasıdır. “Sadece Warhol bunu yaptı, başka kimse değil!” (Baudrillard, 2014: 57).

## 5.2. Serigrafi: Andy Warhol– Mekanik Röprodüksiyon ( oğaltma)

Pop Sanatının en önemli temsilcilerinden olan Andy Warhol, seri üretimi en çok kullanan sanatçılardan biri olarak bilinmektedir. “Popüler sanat”ın ana temsilcilerinden olan Amerikalı baskı sanatçısı, Avangard yapımcı, reklam illüstratörü Warhol, mekanik üretimi ve tüketimi destekleyen bir yol izlemiştir. Andy Warhol serigrafilerini New York’taki “Fabrika” adını verdiği atölyesinde devam ettirmiştir. Bir çok tekniği okul yıllarında deneyen Warhol, sonraki yıllarda hem sanat üretim yöntemi olarak hem de sanatının fikrini oluşturan bir öge olarak serigrafi tekniğine yoğunlaşmıştır. New York’ta dergilere yaptığı illüstrasyonlarla tanınan Warhol, daha sonralarda yaptığı resim çalışmalarıyla reklam tasarımlarını  ağrıştırmıştır.

Andy Warhol sayısız ünlünün renkli serigrafilerini çoklu ortamlarda gerçekleştiren sıra dışı bir sanatçı olmuştur ve seri üretim ürünlerini sanat yapıtı olarak kullanmıştır. Bu yapıtıların eleştiri ve ya övgü olup olmadığını  ozmek her zaman zor olmuştur. Kendisini bir markaya dönüştüren Warhol, “Gelecekte, herkes on beş dakikalığına dünyaca ünlü olacaktır.” (Grzymkowski, a.g.k., 2015: 227) sözüyle ‘sanat alanında markalaşma’ kavramını ortaya koyan belki de ilk sanatçıdır.

Andy Warhol, fotoğrafa dayanan serigrafiler üretmiştir. Kullandığı renkli ve sıradan nesnelere sayesinde günümüzde de takip edebildiğimiz yapıtılar üretmiştir. Çoğaltma tekniği, Warhol’un kendine özgü tekniğini ve kimliğini ortaya koymaktadır. Serigrafi tekniği hızlı ve çok sayıda yapıt üretimini sağlamıştır. Sanat ıyla sanatçı olmayan arasında bir fark olmadığını savunan Warhol, kendisini bir ikon haline getirmesinin yanı sıra endüstriyel tekniklerden de yararlanmıştır. Andy Warhol, sanatı parçalamak veya nesnelere ayırmak gibi bir amaç edinmediği için Avangard sanatçı olmaktan sıyrılmıştır. Avangard’ın amacı, yıkmak, bozmak ve biricik olma çabasıdır ve bu nedenle Warhol’un yapıtılarında bunlar yoktur. Warhol’un çalışmalarında, tüketim toplumunun ikonlaştırdıklarını yeniden üretilip, çoğaltma, kopyalama amacı görülmektedir.

Jean Baudrillard, Warhol'un işleri aşağılanmamış yada yüceltilmemiştir. Kullandığı tüm figürler tüketim toplumuna ait parçalardır ve Warhol, Duchamp ile diğer Avangard sanatçılardan ayrılır çünkü, Warhol dışındaki sanatçılar sanatı parçalama yolunda ilerlemişlerdir düşüncesindedir. Ona göre, “Modern sanat, nesnesinin yapı çözümünde çok ileri noktalara varmıştı, ama sanatçının ve yaratıcı eyleminin hiçe indirgenmesinde Warhol daha ileri gitmiştir. Onun züppeliği buradadır; ama bu bizi sanatın tüm yapmacıklığından kurtaran bir züppeliktir. Tam olarak istem dışı bir züppeliktir bu. Picabia'da, Duchamp'da makine, istem dışı düzenek niteliğiyle, yani modern dünyanın otomatik gerçekliği olarak değil de, gerçeküstücü mekaniklik niteliğiyle bulunur. Warhol ise doğrudan istem dışı makinesellikle özdeşleşir; görüntülerine bulaşıcı gücünü kazandıran da budur. Sıradanlıkla sıkı fıkı olsalar da, öteki sanatçıların, görüntülere ilişkin bu zincirleme tepki gücü yoktur. Çünkü gerçek züppe olmamışlardır – sadece birer sanatçıdan ibarettirler. Bunların yapıtları, yapaylığın yarı yolunda kalırlar. Onlarda temsiliyetin gizini yitirmiş olmakla birlikte, bu durumun, aslında istem dışı züppelik içinde bir tür intiharı içerebilen sonuçlarını değerlendiremezler” (Baudrillard, 2012; 100).



(Resim - 43) Andy Warhol – Jackie (1964)

Modern sanatın, biricik sanat yapıtını sarsan Warhol, Pop Sanatı'nın doğasındaki eşsiz sanat yapıtını üretmek yerine çoğaltılabilir, kopyalanabilir ve kopyanın orjinalinden daha az değerli olmadığı yapıtılar üretmiştir.



(Resim - 44) Andy Warhol - Üçlü Elvis (1962)

Andy Warhol *Üçlü Elvis* (Resim – 44) serigrafisi çalışmasında, Elvis Presley'i bir ikondan daha fazlasına dönüştürmüştür. Serigrafisi tekniğini kendisine bir araç edinmiş ve dizi halinde röprodüksiyonlar üretmiştir.

Marilyn Monroe, Elvis Presley, Jacqueline Kennedy, Elizabeth Taylor, Mao gibi tanınmış isimleri birer ikon haline dönüştüren ve günümüzde de hâlen ikon görülen yapıtılar olmasını sağlamıştır. Tekniği ve endüstriyi araç edinmekten kendini alıkoyamamıştır. “Sanat yaşamına ticari illüstratör olarak başlayan ve sonrasında ressam, film yönetmeni, albüm prodüktörü ve yazar olarak devam eden Andy Warhol, 1960lar'da Marilyn Monroe, Elizabeth

Taylor, John F. Kennedy, Jaqueline Kennedy gibi popüler kültürün mitleştirdiği kişilerin yanı sıra Brillo kutuları, Campbell's çorba konserveleri gibi marka kavramı üzerine kurulmuş popüler kültür nesnelerini de serigrafi yöntemiyle çoğaltarak mitleştirmiştir” (Bayrak, 2008: 35).

Tüketim toplumunu, yaptığı üretimlerle eleştiren Warhol, Campbell's, Elvis ve Marilyn gibi ikonların dışında Amerikan kültürünün karanlık yüzünü yansıtan, elektrikli sandalye ve trafik kazaları gibi görselleri de çoğaltmıştır. Warhol, trajik konuları ele aldığı kadar inekler, çiçekler gibi sevimli görselleri de çoğaltma işine girişmiştir. İnsanların duyarsızlığını ve düşüncesizliğini gösterme amacı gütmüştür. Andy Warhol'un serigrafiyi kullanma amacını, tekniğini ve üretim biçimini sevdiği için yaptığını, aynı resmi defalarca yeniden ufak detaylarla, farklılıklarla yinelemekten hoşlandığı bilinmektedir.



(Resim - 45) Andy Warhol - Alışveriş Çantası Üzerinde Campbell's Çorbası Kutusu (1966)

Warhol, Campbell's Çorbası Kutuları Alışveriş Çantası (Resim – 45) üzerindeki bu baskıda sanatın hayattan beslendiğini anlatmak istemiştir. Serigrafi tekniği ve baskı yönteminin ilerlemesiyle kendisini “Pop'un Papası” (Warhol, 2011: 205) ilan etmiştir.

Enstalasyon (yerleştirme), yapımcılık, performans sanatı ve m¼zikle de ilgilenen sanatçı parasını kazanarak tüm teknikleri sanat yaşamı boyunca kullanmıştır.



(Resim - 46) Andy Warhol - Bacak ve Ayakkabı (1955)

1950'lerde yaptığı kitap ill¼strasyonları ile yeni bir ses getiren Warhol grafik tasarımları ile 20. Y¼zyıl sanatçıları arasında en konuşulan isim olmayı başarmıştır. Litografı baskı çalışması olan *Bacak ve Ayakkabı* (Resim – 46) Warhol'un eğitimi aldığı vitrin tasarımcılığı, moda fotoğrafçılığı ve reklamcılık ürünü sayılmaktadır. Yine kullandığı renkler, canlı tonlar onun kişiliğini yansıttığı kadar "Marilynler" yapıtına hazırlık gibidir.

Sanat yapıtının biricikliği, teknolojik gelişmeler, sanayinin gelişmesi, matbaanın icadı ile daha önce tek olan sanat yapıtının, çoğaltılabilir hale gelmesiyle etkisinin yok olmasına sebep olmuştur. "1936 yılında yazdığı "Mekanik Röprodüksiyon Çağında Sanat" adlı makalesinde yazar, mekanik çoğaltımın ve kitlesele üretimin ritüele bağılı olan bağımlılıktan kurtaracağını, ama bunun hem yıkıcı hem de yapıcı bir gelişme olduğunu belirtmiştir. Benjamin, bu gelişmenin, sanatı bağlamından söktüğünü, sanat geleneğini

paramparça ettiğini, sanat eserinin “aura”sını yok ettiğini ileri sürerken aynı zamanda yeni imkanların söz konusu olduğunu belirtmiştir. Yazar’a göre, mekanik çoğaltım sanat eserinin kült değerini ortadan kaldırırken ona yeni işlevler verebilir, aura dağılırken sanatın kitleselleşmesine olanak sağlayabilir ve böylece sanat, politikleşerek tekrar hayata bağlanabilecektir” (Yücel, 2012: 13). Çoğaltılabilirlik ile sanat yapıtının tarihsel anlamı bile görmezden gelinmiştir çünkü, artık birebir ve kusursuz çoğaltma, çeşitlendirme, tekrarlanma başlamıştır.

Yeniden-üretimde sanat eserinin farkındalığı, ortaya çıktığından beri yetkisini devam ettirerek süregelmiştir. Bunun dışında sanat eserinin, değişen oluşumları ve sanat eserinin değişen kazançları ilişkilendirilmiştir. Özgün bir eserin gerçekliği dosyalardan veya daha önce görünmediği yerden çıkartılması orjinallliğini ortaya koyar.

Teknik yapıyla yeniden-üretim el sanatıyla yapılan karşı gerçek eser önünde çok daha bağımsızdır. Bir şeyin gerçekliği maddiyatından, tarihsel yakınlığına kadar başladığından bu zamana o şeyin, ananeleşmiş birliğinden meydana gelir. Sanat eserinin teknik açıdan yeniden-üretilebilirliği zamanda gücünü kaybeden, eserin önemli “aurası” olmak varlığın oluşumunu özetlemektedir. Bahsi geçen zaman şimdiki kitle hareketleriyle fazlaca yakındır.

Sanat eserlerinin “biricikliği”, hakikiliğini koruyarak ilk kullanım değerine referans vererek kutsal törenlerde bulunur. Yeniden-üretim ilk aracı olan fotoğraf, sanatı bir anlamıyla bunalıma sokacak çıkışıyla aradan yüzyıllar geçtikten sonra “sanat sanat içindir” öğretisiyle tepki yaratmıştır. Auranın, “uzak, yakın” ilişkisi sanat eserinin, kült değerinin uzamsal-zamansal algısıyla oynamasından başka bir şey olmamıştır. Gerçekte yaklaşılmazlık, kült imgesinin doğasında vardır. İnsanın kendi materyalleri aracılığıyla elde edilebileceği yakınlık, imgenin görünüşünün ardından da koruduğu mesafeyi bozguna uğratmaz.

Üretimi yapılan sanat yapıtlarının, ilk çağlardan bu yana kendilerine göre anlam ve manaları vardır. Willendorf Venüsü veya Lascaux mağaralarındaki

(MÖ. 25.000) yapıtlar onları üreten sanatçılar için ne kadar önemli olmuşsa, her sanat eseri de sanatçısı için o denli önem taşımaktadır. Bu durumun asıl sebebi ise, yapıtın orijinal olma meselesinden kaynaklanmaktadır. Sanat yapıtının orijinal olmasının yanı sıra, toplumsal, kültürel, siyasi ve dinsel olması da etkindir bu etkenler, sanat yapıtını önemli kılmaktadır. Tüm bunlar birleştğinde sanat yapıtının “hale” ya da “aura” denen “biriciklik” özelliğidir.

Mekanik olarak yeniden-üretim, yapıtın tarihle bağlantısını yok etmiştir. Aura konusunu yok eden çoğaltma işlemi, sanat yapıtının “buradalığını” ortadan kaldırmasıyla artık “aurasızlık” oluşmuştur çünkü, sanat yapıtının aurasını silen çoğaltma tekniği, sanatçının da buradalığını silmiştir. Sanat yapıtının biricik olmasının temelinde, tören ve ritüel gibi asıl kullanım yerlerinde değerlendirilmesi gerektiği düşüncesi yatmaktadır. Kopyalanarak çoğaltılan sanat yapıtının yanında “orijinal” olanın değeri kalmamıştır.

Sanat yapıtlarının, çoğaltılabilir olmaları üretildikleri yerden ayrılabilir, yer değiştirebilir ve hareket edebilir olmuşlardır.

1963 yılı ekseninde “Popüler” sözcüğünden uyarlanarak “Pop” terimi ortaya çıkmıştır. O dönemin sanatçıları popüler ünlülerden esinlenerek onları birer sanat yapıtına dönüştürmüşlerdir.



(Resim - 47) Andy Warhol - Marilyn Diptiği(1962)

Warhol'un en bilindik yapıtlarından olan Marilyn Monroe portresi, Monroe'nun Niagara filminden alınmış bir tanıtım fotoğrafıdır. Marilyn Monroe öldükten sonra onun 20'den fazla serigrafisini yapmıştır. Monroe'yu popüler kültürün en önemli ikonu yaptığını savunan eleştirmenler ve yazarlar olmuştur fakat, Andy Warhol ünlü ve popüler insanları konu edinen kendi ününü ortaya koymaya çalışan bir sanatçıdır. Fotoğrafın her çeşit rengini akrilik boya ile tuval üzerine yaptığı serigrafî tekniği ile dikkat çekmiştir. Tüm ilgiyi üzerine çekmesine neden olan yapıtı ise *Marilyn Diptiği* (Resim – 47) olmuştur. Bir yarısı canlı ve parlak tonlarda diğer yarısı siyah mürekkeple yapılan çalışmasında Monroe'nun ölümünden çok etkilenen Warhol, yaşam ve ölümü simgelemiştir. Sanatçı bu yapıtın da, mürekkep ve kaymalar sonucunda elde edilen görüntüyü kısmen kontrol edebilmiştir. Boyalı resmin üzerine, uygulanan siyah mürekkebin kumaşa sürülmesi ile gerçekleşmiştir.

Ölümü simgeleyen bu serigrafî, fotoğraftan öte tutularak görselin güzelliğinin üzerini kapatmıştır. Portre de kullanılan renkler ve arka plan canlı renkler de olmakla birlikte beyaz astar üzerine el ile boyanmıştır ancak verilen etki doğal olmamakla beraber görüntünün bozulmasıyla birlikte yapaylaştırılmıştır.



(Resim - 48) Andy Warhol – Otuz, Birden Daha İyidir (1963)

Duchamp'ın sanat yapıtını klişeleştirmekten korkmasının aksine Warhol, sanat yapıtını sanatçıdan daha öncelikli görmemiş ve Warhol, 'Marilynler'den sonra Duchamp'ın 'L.H.O.O.Q.' yapıtını kullanarak *Otuz, Birden Daha İyidir* (Resim – 48) adını verdiği çalışmasını aynı fotoğrafı kullanarak çoğaltmıştır. “Bir sanat yapıtı, ilkesel olarak, daima yeniden-üretilebilir olmuştur. İnsanlar tarafından yapılan nesnelere her zaman insanlar tarafından kopyalanabilmiştir” (Benjamin, 2015: 11). Andy Warhol, ipek baskı yöntemini kullanarak seçtiği fotoğrafları orjinallerine eklediği ufak değişikliklerle röprodüksiyonun röprodüksiyonu haline getirmiştir.



## 6. SONUÇ

Bu çalışmada 20. yüzyılda teknoloji ve sanat etkileşiminin sanatın içeriğini ve biçimini nasıl değiştirdiği incelenmiştir. Bu teknolojik ilerlemeler ve sanatla olan etkileşimi, fotoğrafın sanat üzerindeki güçlü etkilerinden dolayı fotoğrafın bulunuşundan itibaren ele alınmıştır. Leonardo da Vinci'nin optik çalışmaları, fotoğraf kamerasının bulunuşuna etki etmiş ve Camera Obscura'nın keşfine ön ayak olmuştur. Fotoğrafın bulunuşuyla birlikte gelişen teknolojik ilerlemeler özellikle portre resminin varoluş nedeninin sorgulanmasına ve temsil sorununa neden olmuştur. Üretimleri sekteye uğratması teknolojinin sanatsal üretim üzerindeki en önemli etki ve sonuçlarından biridir. Fotoğrafın belge olma özelliğinin ön plana çıkması, fotoğrafın daha sonrasında sanat olarak kabul edilme mücadelesi vermesine neden olmuştur. 1960'lara gelindiğinde fotoğrafın kopyalama özelliği, Andy Warhol ile el üretiminin sanatsal değerini sorgulatar hâle gelmiştir. Kavramsal içerikli ve odaklı performans, enstalasyon ve video sanatı gibi yeni hareketler, 20. yüzyıl ekseninde sanatın estetik üretimden çok fikir odaklı gelişmesini amaçlayan bir süreç başlatmıştır. 20. yüzyıl sanatından söz ederken, Nam June Paik, Marcel Duchamp, Andy Warhol olmak üzere örneklenen sanatçıların teknolojiyi kullanma biçimleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunun nedeni, bu sanatçıların sanat yapıtları, üretim şekilleri ve 'sanatçı-teknoloji' 'teknoloji-etkileşim' gibi odak noktaları belirleyen, sanat alanında yeni fikirleri ve günümüz sanatını oluşturan buluşları olmuştur.

Teknoloji ve bilimin ivmeli bir şekilde hızlanması, sanatı kaotik bir alana taşımış, makineleşmeyle birlikte birçok değer yeniden düşünülmüştür. Teknoloji ve bilimin birbirinden destek alarak ilerlemesi, hayâl edilemeyecek noktalara gelmiştir. Makineleşme ve hız, el üretiminin değer kaybetmesine, bunalımlara, toplumsal yalnızlaşmalara neden olmuştur. Üretim için kullanılan makineler zaman zaman araç olarak kullanılmaktan çıkıp, amaç hâline gelmiştir. Teknolojinin olanaklarına duyulan hayranlık, 20. yüzyıla girerken Lumière kardeşlerin açık hava panayırlarında gösterdiği filmlerin ilgi çekmesinde olduğu kadar, 2000'li yılların başında ortaya çıkan 3D film teknolojisi üretimi *Akvaryum* ve *Uzayın Sırları* gibi filmlerde de görülebilir.

Da Vinci'nin çalışmalarıyla olgunlaşma sürecine giren Camera Obscura deneyleri, günümüz fotoğraf kamerası oluşumunda en büyük rolü oynamıştır. Ele alınan teknolojik gelişmelerin başında gelen fotoğraf, Niépce ve Daguerre tarafından keşfedilmiş, daha sonrasında Talbot'un geliştirmesiyle yayılmıştır. Bulunuşuyla birlikte heyecan ve coşkuya olduğu kadar, çeşitli tedirginliklere de yol açan fotoğraf, manzara ve portre ressamlığının önüne geçerek özellikle resimde taklit sorunsalını beraberinde getirmiştir. Tezde taklit sorunsalından söz edilirken, Platon'un mimesis (taklit) kavramından yararlanılarak ona anti-tez oluşturan Aristoteles'ten söz edilmiştir. Görüşleri farklı olan iki felsefeci de "sanat taklittir" düşüncesini savunmuş, fakat Platon sanat ideaların bir parçasıdır demiştir.

Fotoğrafla tanışan insanlar tarafından resmin artık zaman kaybından başka bir şey olmadığını düşünülmesi, Monet ve Turner olmak üzere İzlenimci ressamları farklı arayışlara yönlendirmiştir. Işığın yer değiştirmesiyle doğada oluşan görüntüleri olduğu gibi aktarmaya karar vermişlerdir. Fotoğrafın çoğaltılabilir olması, tüm sanat faaliyetlerini sıkıntıya sokmuştur. Böylece resim sanatı gerçekçi üslupla doğayı taklit etmekten sıyrılmaya başlamıştır. Fotoğrafın icadı, modern sanatın gelişmesinde de büyük rol oynamıştır. Fotoğrafın bulunuşuyla bir arayışa giren sanatçılar, doğayı fotoğrafın yapamayacağı şekilde resmetmiştir. Gerçekçi resme yönelmiş olan sanatçılar, artık beceriden çok hayal güçlerini konuşturmak zorunda kalmışlardır.

Fotoğrafın bulunuşuyla gerçekleşen teknik arayışlar sonucunda, fotoğraf kamerasının sinema kamerasına dönüşmesiyle konu edinen sinematografi Louis Lumière tarafından icat edilmiş ve Alice Guy-Blaché ilk kurmaca filmi çekmiştir.

Kuleshov'un sinema sektörüne olan büyük katkısı montaj kuramı ve geliştirdiği deneyle birlikte sinemada kurgunun oluşturduğu anlatisallık deneyimlenmiştir. Yan yana gelen görüntülerden öyküsel bir anlam elde edilmesi düşüncesi, sinema sanatının doğuşuna sebep vermiştir.

Teknolojinin gelişmesi gösteriyor ki, çok şey kazandırdığı gibi çok şeyi de geri almıştır çünkü; fotoğrafın bu gelişimi sanatçıları zor durumda bırakmıştır. Teknolojinin bu denli gelişmesi sinemayı da etkilemiştir.

Teknolojinin insanlar üzerindeki etkileri ve beraberinde toplumsal, ekonomik, kültürel ayrımlar, performans, happening, enstalasyon ve video sanatı gibi sanatsal hareketlerle eleştirilmeye başlamıştır. Tezde üzerinde durulan Kavramsal Sanat ve beraberinde gelen arayışlar olmuştur. Kavramsal Sanattan söz edilirken, yön veren sanatçılar ve dış etkenler de değerlendirilmiştir.

Teknolojinin olanaklarını ve kopyalamayı benimseyen sanatçıların başında Marcel Duchamp ve Andy Warhol gelmektedir. Duchamp, yapıt üretiminde düşünceyi daima ön planda tutmuştur. Anti-estetik ve anarşist tavrıyla Dadaizm'in öncülerinden olan sanatçı, biricik 'eser' fikrine karşı çıkan bir üslup edinmiştir. En çok bilinen hazır-yapım ürünü olan Çeşme yapıtıyla değerli bir eser üretme yerine bir endüstri nesnesinin sanatçının seçmesi ve bağlamını değiştirmesiyle bir 'yapıt' a dönüşebileceğini göstermek istemiştir. Andy Warhol ise, Duchamp'ın bu tavrının bir adım ötesine geçip tüketimi desteklemiş ve kendisi de dâhil olmak üzere dönemin tüm 'tüketilebilir' imgelerini mekanik bir imge haline dönüştürmüştür. Sanat yapıtının biricikliğini ortadan kaldıran Warhol, düşünce olarak tüm Avangard sanatçılardan ayrılmış ve çoğaltma teknikleriyle 20. yüzyıl sanat alanına pastij ve kendine mâl etme uygulamalarını katmıştır.

Tezde yer verilen sanat akımlarından Performans sanatı, yine kavramsal içerikli sanatın bir parçasıdır. Performans sanatçılarından bazıları açıklanarak örneklenen akım, Kavramsal Sanatta olduğu gibi fikir odaklı ve sanatçıların vücutlarıyla tek seferlik gösteriler yaptıkları çalışmalarıdır. Kavramsal Sanatla paralel gelişen performans, enstalasyon ve video sanatı 20. yüzyılın teknolojisinin oluşturduğu koşullar sayesinde hayata geçmiştir ve izleyiciyle doğrudan etkileşim içerisindedir. İzleyicinin beklentilerine karşı anti-tavır sergileyen bu sanatsal faaliyetler, sanatçılarında yaptırımlarıyla sanatın fikir odaklı olmasını ve beklentiyi karşılamamasını desteklemiştir.

Nam June Paik'in geliştirdiği Video Sanatı, hem bir sanatsal üslup, hemde bir teknik olarak sanatsal uygulama olmuştur. 1990'ların sonlarında itibaren dijital kameraların ucuzlaması ve dijital kurgunun olanaklarıyla birlikte video yaygın olarak kullanılmaya başlanmış ve 90'lı yılların başta uygulamalarından olmuştur. Video yöntemiyle sanatçıların kendi olanaklarıyla kitlelere ulaşmaları sanatın daha kolay

erişilebilmesini sağlamıştır. Kayıt alma imkanıyla video, enstalasyon, happening ve heykelle birleşerek, video-enstalasyon, video-heykel gibi anlatım şekilleri yaratmıştır.

20. yüzyıl sanatı geçmiş sanat üsluplarıyla ilerlemekle beraber teknolojinin getirdiği yeni olanaklar ve imkânlarla gelişmektedir. Yeni ilerlemelerle biçimlenen günümüz sanatı, hayatımıza ve sanata yansıyan değişikliklerle etkilenmektedir. Küresel topluluğun genişlemesiyle birlikte sadece sanatçılar değil, yeni teknikler ve yeni arayışlarda günümüz sanatına ayak uydurarak ilerlemiş ve teknolojinin de sanata yansısıyla büyük ölçüde hız kazanmıştır. Sürekli değişen, yenilenen, birinin yerini bir diğeri alan sanat üslupları da bilgi ve teknoloji çağının hızıyla değişmektedir.

Makineleşme ve teknoloji insanların kendileri için kurduğu duygusal dünyayı yıkmıştır. 20. yüzyıl sanatına yansıyan bu yıkım resmin duygusal, görsel biçimsel ve içeriksel fikrini ortadan kaldırarak yerini makine estetiğine vermiştir. 20. yüzyıl alanında kapitalizmin ağır basması üretim tutkusunu tetiklemiştir. Teknolojinin hızı ve cazibesi 20. yüzyıl alanındaki sanat anlayışını da etkilemektedir. Resim sanatının yerini performanslar, enstalasyonları video sanatı ve happeningler almıştır.

Sanatçılar, teknoloji ve endüstrinin bu gelişimini yapıtları ile eleştirme çabasına girmişlerdir. Teknolojinin sanata ve sanat yapıtına olan etkisinden dolayı çeşitli arayışlar başlamıştır. Bu nedenle resim sanatının dışına çıkılarak topluma eleştiri aracı olarak yapıtlar bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Teknolojinin yarattığı cazibe insanlarda her zaman şok etkisine sebep olmuştur. Her yeni ilerleme, her yeni buluş, sahip olma veya gözlemlene tutkusu yaratmıştır.

Günümüze kadar gelen süreçte sanat ve teknoloji hep bir etkileşim ve iletişim hâlinde olmuştur. Günümüz sanatına bakıldığında, 21. yüzyılın başında sanatçılar 20. yüzyıl sanatından etkilenmeye devam etmektedir. Dijital sanat, internet sanatı vb. sanatların yoğunlaştığı bu dönemde de sanatçılar kendi üretimlerinin dijital röprodüksiyonlarını yapmaktadırlar. Akımlardan sonra gelen çağdaş sanat, akımlara dâhil olan sanatçıların günümüzde bireysel, bağımsız bir şekilde tarzlarını

oluşturmasına yön vermiştir. En ileri teknolojiyi kullanmayan sanatçılar dahi bir şekilde teknolojinin sanatı yönettiğini düşünürler.

Sonuç olarak, tüm teknolojik gelişmeler toplumun kendi üretimidir ve tekrardan kendini yaratan kaynağa yönelir. Tekniğin gelişmesi, sanatçıların üretimlerini biçim ve içeriksel farklılıklarla ortaya çıkarmakla kalmayıp, sanatçıların kendi yaşadıkları toplumsal yapıları farklı gözlemlerle nitelendirmelerini sağlamıştır. Sanatçılar veya bilim adamları olsun yarattıklarını belirli amaçlar için ortaya koymuşlardır. Günümüzde teknoloji yeni bir dil oluşturmuş ve sanatçılar da teknolojinin oluşturduğu bu yeni dile uygun üretimler ve deneysel uygulamalar yaparak yaklaşmışlardır.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar

Antmen, Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014)

Artun, Ali, Sanat Manifestoları, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013)

Artun, Ali, Öрге, Nursu, Çağdaş Sanat Nedir?, çev. Özge Çelik ve Diğer, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013)

Artut, Selçuk, Teknoloji-İnsan Birlikteliği, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014)

Barrett, Terry, Neden Bu Sanat?, çev. Esra Ermert, (İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2015)

Barthes, Roland, Camera Lucida, çev. Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2014)

Baudrillard, Jean, Kusursuz Cinayet, çev. Necmettin Sevil, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012)

Baudrillard, Jean, Sanat Komplosu, çev. Elçin Gen, Işık Ergüden, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014)

Benjamin, Walter, Fotoğrafın Kısa Tarihi, çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 2012)

- Benjamin, Walter, Teknik Olarak Yeniden – Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı, çev. Gökhan Sarı, (İstanbul: Zeplin Düşünce Yayınları, 2015)
- Berger, John, Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, (İstanbul: Metis Yayınları, 2015)
- Buchholz, L., Elke, ve Diğer, Sanat, çev. Derya Nüket Özer, (İstanbul: NTV Yayınları, 2012)
- Butler, Christopher, Modernizm, çev. Nursu Öрге, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013)
- Cabanne, Pierre, Kübizm, çev. Işık Ergüden, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013)
- Cauquelin, Anne, Çağdaş Sanat, çev. Özlem Avcı, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005)
- Dachy, Marc, Dada, çev. Orçun Türkay, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014)
- Eroğlu, Özkan, Baudrillard'ı Okumak, (İstanbul: Tekhne Yayınları, 2014)
- Eroğlu, Özkan, Matisse ve Picasso, (İstanbul: Tekhne Yayınları, 2016)
- Eroğlu, Özkan, Modern Sanat, (İstanbul: Tekhne Yayınları, 2015)
- Farthing, Stephen, Sanatın Tüm Öyküsü, çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu (İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2014)

Grzymkowski, Eric, Sanat 101, çev. Orhan Düz (İstanbul: Say Yayınları, 2015)

Hacking, Juliet, Fotoğrafın Tüm Öyküsü, çev. Abbas Bozkurt (İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2015)

Hodge, Susie, Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri, çev. Emre Gözğü, (İstanbul: Domingo Yayınları, 2015)

İpşiroğlu, Nazan, İpşiroğlu, Mazhar, Sanatta Devrim, (İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2011)

John, Berger, Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, (İstanbul: Metis Yayınları, 2015)

John, Berger, Görme Biçimleri, çev. Yurdanur Salman, (İstanbul: Metis Yayınları, 2008)

Kalkan, Erenus, Özlem, Marcel Duchamp, (İstanbul: Tekhne Yayınları, 2014)

Kanburoğlu, Özer, A'dan Z'ye Fotoğraf, (İstanbul: Say Yayınları, 2013)

Murray, Chris, 20. Yüzyılda Batı Sanatını Okuyanlar, çev. Suğra Öncü, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012)

Read, Herbert, Sanatın Anlamı, çev. Nuşin Asgari, (İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2014)

Sontag, Susan, Fotoğraf Üzerine, çev. Osman Akınbay, (İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 2011)

Su, Süreyya, Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi, (İstanbul: Profil Yayıncılık, 2014)

Tunç, Dürrin, Monet, çev. Elif Gökteke, (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2012)

Turani, Adnan, Çağdaş Sanat Felsefesi, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2014)

Yılmaz, Mehmet, Fotoğraf Resimdir, (Ankara: Ütopya Yayınları, 2013)

Yücel, Derya, Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze, (İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, 2012)

Walther, F, Ingo, Picasso, çev. Ahu Antmen, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2005)

Ward, Glenn, Postmodernizmi Anlamak, çev. Tufan Göbekçin, (İstanbul: Optimist Yayınları, 2014)

Warhol, Andy, Andy Warhol Felsefesi, çev. Elif Gökteke, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011)

## Tezler

Bayrak, Bengisu, (2005) Dördüncü Tür (...): Hibrit Videosinemaklip, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilgi Üniversitesi

Bayrak, Bengisu, (2008) Fotoğraf, Resim, Sinema ve Video Sanatının Devinimli İlişkisi: Alıntılama ve Anlamlandırma, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi

## Yayınlanmış Makaleler

Çeliksap, Sefa, (2015, Ekim). Fotoğrafta “Portre-Yüz”ün Gerçek (siz) liği; Paradoks ve Dönüşüm. *Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi, Bodrum G.S.F. Uluslar arası Sanat Sempozyumu*, (E-ISSN: 978-605-4397-48-8)

Sağlamtur, Zuhâl Özel, (2013, Güz). Walter Benjamin’in Bakış Açısından Tarih ve Fotoğraf İlişkisi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 37.sayı, (E-ISSN: 2147-4524)

## Web Siteleri

Eraydın, Alper, 28 Ekim 2010 <http://alpereraydin.blogspot.com.tr/2010/10/bicimci-sovyet-sinemas.html> (Mart, 22, 2016 tarihinde erişilmiştir.)

Gazi Topdemir, Hüseyin. 2 Ekim 2012 <https://www.academia.edu/10950634/> (Ocak 21, 2016 tarihinde erişilmiştir.)

Balkır, Gönül, 9 Ekim 2014 <http://www.gonulbalkir.com/sanatta-mimesis-sanat-taklit-midir/> (Mart, 11, 2016 tarihinde erişilmiştir.)

## ÖZGEÇMİŞ

9 Şubat 1991 tarihi, İstanbul ili Kağıthane ilçesi doğumluyum. İlk ve Orta okulu yine aynı ilçede tamamladıktan sonra, Liseyi İstinye ilçesinde Tekstil Teknolojisi üzerine bitirdim. Güzel Sanatlara hazırlık aşamasında resim üzerine kurs eğitimi aldım. Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümüne 2009 yılında kaydoldum ve 2014 yılında mezun oldum. Ara vermeden devam ettirdiğim öğrenim hayatıma tekrar, Beykent Üniversitesi İletişim Tasarım Anabilim Dalında yüksek lisans eğitimine başladım.

Özel ilgi alanlarım, resim, animasyon, tarih ve felsefedir.

Yabancı dilim İngilizce.

**Aday: Ceren Ubay**