

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ
ANABİLİM DALI**

**MEDYA SANATININ KURAMSAL KAYNAKLARI ve MEDYA SANATI
ESTETİK BİÇİM TEORİSİNİN İLK SINIRLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Canan DEMİROK

Ankara-2016

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ
ANABİLİM DALI**

**MEDYA SANATININ KURAMSAL KAYNAKLARI ve MEDYA SANATI
ESTETİK BİÇİM TEORİSİNİN İLK SINIRLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Canan DEMİROK

Tez Danışmanı

Doc.Dr.Muharrem ÇEKEN

Ankara-2016

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ
ANABİLİM DALI

**MEDYA SANATININ KURAMSAL KAYNAKLARI ve MEDYA
SANATI ESTETİK BİÇİM TEORİSİNİN İLK SINIRLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doc.Dr.Muharrem ÇEKEN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(.../.../.....)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

.....

İmzası

.....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	v
1.GİRİŞ	1
2.MEDYA SANATININ KURAMSAL KAYNAKLARI	9
2.1. Manifestolar ve Sanat Hareketleri	13
2.1.1.Naum Gabo-Anton Pevsner “Gerçekçi Manifesto” 1920	13
2.1.2.Asociacion Arte Concreto-Invencion “Buluşçu Manifesto” 1946.....	16
2.1.3.Lucio Fontana “Beyaz Manifesto” 1946, “Televizyon Manifestosu” 1952	18
2.1.4. Gyule Kosice “Madi Manifestosu” 1946.....	21
2.1.5. Groupe de Recherche D’Art Visual-GRAV “ Grav manifestosu” 1967	22
2.1.6.Biçimin Kırılma Noktasında Dada Manifestoları.....	24
2.1.7.Video Sanatı Hareketi ve Biçim Teorisi Yansımaları	25
2.2.Sanat Metinleri, Sanatçıları ve Eserleri	31
2.2.1. Laszlo Moholy-Nagy “Yeni Bakış” 1928’ler.....	32
2.2.2. Dick Higgins “İntermedia-Alanlararası” 1965.....	34
2.2.3. Otto Piene “Işık Balesi” 1965	35
2.2.4. Nam June Paik “Sibernetik Sanat” 1966, “Deneyisel Televizyonun Serimlenmesine Sonsöz” 1964, “Sanat ve Uydu” 1984	38
2.2.5. Erkki Huhtamo “Teknolojik Geçmişi Canlandırmak: Medya Sanatının Arkeolojisine Giriş” 1995.....	41
2.2.6. Stan VanDerBeek, Kenneth Knowlton Yapıtları ve “Bilgisayarda Oluşturulmuş Filmler” 1968.....	42
2.2.7. Robert Mallary “Bilgisayar Heykeli: Sibernetiğin Altı düzeyi” 1969	46
2.2.8. Herbert W.Franke “Güzel Olanı Programlamakta Ne Kadar İleri Gidebiliriz?” 1971	47
2.2.9. Marilyn McCray ve Sonia Landy Sheridan	48
2.2.10.Jud Yalkut “Alternatif Video” Kuşağı, 1984, Frank Gillette ve Ira Schneider ile 1969 Röportajı ve Yayoi Kusama	50
2.2.11.Gene Youngblood “Genişletilmiş Sinema” 1970	52
2.2.12. Bill Viola “Veri Uzamında Mülk Sahipliği Olacak mı?” 1982	53
2.2.13.Ege Berensel “Gerilla Televizyonundan Video-Aktivizme,Şahit Videosundan Medya-Aktivizme: Video ile Nasıl Direnir?”	56
2.2.14.Ulus Baker Dersleri.....	57
2.2.15.Nicolas Negroponte “Mimarlık Makinesi” 1970	58

2.2.16. Bertolt Brecht Şiirleri Üzerine	59
2.2.17. Eduardo Kac 1993 “Televarlık sanatı” ve 2000 “GFB Bunny”	60
2.2.18. Keith Piper “Mechanoid’s Bloodline Üzerine Notlar: Robotlara, Androidlere ve siborglara Bakmak” 2001	63
2.2.19. Stelarc Beden ve Robot Çalışmaları	65
2.2.20. Bill Klüver ve 9 Evenings.....	66
2.2.21. Roy Ascott “Davranışçılar ve Gelecekçiler” 1967, “Sanat ve Telematik: Bir Ağ Bilincine Doğru	67
2.2.22. Lev Manovich “Totaliter İnteraktiflik Üzerine” 1996	68
2.2.23. Jack Burnham “Sistemlerin Estetiği” Eleştiri Tarzı.....	68
2.2.24. Harun Farocki “Savaş Günlüğü 1.Bölüm: Diğerlerinin Ölümü”	69
2.2.25. Richard Serra “Television Delivers People” 1979.....	70
2.2.26. David Cronenberg’in VideoDrome ve Existence Filmleri Üzerine	72
2.2.27. John Carpenter’ın “They Live” Filmi Üzerine.....	75
2.2.28. Wolf Vostel Dekolaj Miss America ve Medya Sanatı.....	76
2.2.29. Allan Kaprow ve Oluşum Sanatı	78
2.3. Medya Sanatı ve Toplumsal Teoriler Tartışması	79
2.3.1. Ulrich Beck Risk Toplumu Teorisi ve Medya Sanatı.....	80
2.3.2. Jean Baudrillard ve Simülasyonlar Kavramı ve Medya Sanatı	81
2.3.3. Michel Foucault’un Söylemi ve Medya Sanatı	82
2.3.4. Marksist Teoriler ve Medya Sanatı	83
3. YENİ BİÇİM TEORİSİNİN İLK SINIRLARI.....	85
3.1. Geçmiş Estetik Yaklaşımlar ve Medya Sanatı Estetik Algısı	85
3.2. Yeni Biçim Teorisinin Doğuşu ve İlk Sınırları.....	91
4. DEĞERLENDİRME.....	98
5. SONUÇ	111
BİBLİYOGRAFYA	114
GÖRSELLER.....	123
ÖZET.....	188
ABSTRACT	189

ÖNSÖZ

Atatürk'ün çalışma disiplini ve bana aşlamış olduğu ilerici ideolojisi ile yeni bir teori üzerinde çalışabilme azmi kazanmış olduğumu öncelikle belirtmeliyim. Tüm yaşamım boyunca Atatürk'ün izinden giderek ülkem sanat alanında çağdaşlaşma dinamiklerine uyum sağlayabilmesi ve öncü olabilmesi için çalışacağımı, sanat tarihi disiplini içinde önemli bir rol oynayan modern ve çağdaş sanat araştırmalarının ülkem geleceği için önemli olduğunun bilincinde olup, ülkemde estetik sanat kuramlarının gençlerimiz tarafından bilinçle tartışılacağı günler için çabaladığımı ve çabalayacağımı belirtmek isterim. Bu arzum yalnızca barış dolu ve bilim meraklısı güçlü bir dünya nesline katkı sağlayabilmek içindir. Yeni bir estetik biçim teorisi geliştirme arzum ve bu yöndeki inancım nedeni ile bu çalışmaya başlamış ve araştırmalarım ilerledikçe de bu teorinin kanıtlanabilirliğine inancım artmıştır. Tüm araştırma sürecim boyunca çok fazla sanat metni ve sanat eseri ile karşılaşmam nedeni ile elimden geldiğince teoride vermek istediğim noktaları açık ve anlaşılır bir dille çevirebilecek örnekler olduğu için seçmiş olduğumu belirtmek isterim. . Tüm bu çalışma disiplini bana aşlamış olan Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi ekolünde yetişmiş olmaktan büyük onur duyduğumu da belirtmek isterim. Beni bir sanat tarihçi olarak yetiştiren ve eğitim yaşamımda ilgi duyduğum alana saygı duyarak yaptığım tüm araştırmalarda önümü açan, beni daima yönlendiren ve bana sabırla yaklaşan çok değerli Ankara Üniversitesi Sanat Tarihi bölümü hocalarıma teşekkür ederim. Edinmiş olduğum mesleğimde detaycı araştırma disiplini ve sorgulayıcılık alışkanlığımı bana aşıladıkları için onlara, bu emeklerinden dolayı teşekkür ederim Bu çalışmamı yürütürken tüm bu süreç boyunca beni kendi okulu olan Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde sıklıkla ağırlayan, Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nin zengin kütüphane kaynaklarına kolayca erişmemde bana yardımcı olan arkadaşım Elektrik Elektronik Mühendisi Semih Ozan Sevgili'ye ve ayrıca medya ve modern sanat tarihi ile ilgili bilgilerini benden esirgemeyen değerli akademisyen arkadaşım Yrd.Doc.Dr.Alper Mazman'a teşekkür ederim.

Canan DEMİROK

1.GİRİŞ

Ulus Baker'in söylediği gibi *düşünce pazarlanmaya açık bir nesne*¹ gibidir. Kavramlar arasında sınırlı tanımlar yaratmak, gelişim gösteren bir durum karşısında yeni ayrımları, tarihi sistem içerisinde gerekli noktalara oturtamamaya neden olabilecek hatalara yol açabilir. Bir fikrin doğrultusunda oluşan diğer tüm destekleyici verilerin, insana ait temel düzen algısı ve insanın kendi varlığı haricinde var olan fizik formüllerinin, matematiksel kodların, kısacası evren sistematığının konumuna değinmek zorundadır. Sanat kavramını, tarihi ve estetik teori bağlamında incelemek bu hassasiyeti barındırır. Bunun nedeni, sanatın insandan arındırılmış salt bir kavrama dönüşebilir olma ihtimalini sorgulamak ve insanın kendi kavram ve deneyimlerinden yarattığı ileri kavramlar da dâhil olmak üzere, kapsamlı bir düşünce sistemini, her insan için bütünleşik bir veri ortamına dönüştürebilecek alanı yaratmaktır. Yeni bir teori üretmek, özellikle sanat gibi sınırlı bir kitlenin algısına göre topluma kavratılan bir disiplinin üzerinden, algının dışında kalacak yaklaşımlar geliştirmek her zaman risk unsuru barındırır. Bunun nedeni, çağın belli kalıplara ulaşmış sanat algısı karşısında değişimi ya da bilimsel gerçekliği kabul edebilmesi zordur. Sanat tarihinin en yakın devrinin incelenmesi ve bu devrin sahip olduğu bilgi çağının getirdiği yoğun verinin oluşturduğu zorluklar, bu mesele karşısında geneli yansıtan bir düşünce sistemi geliştirme gerekliliğini zorunlu kılmaktadır. Bu çalışmada yapılan eser-sanatçı-medya sanatı tartışmaları şok edici olsun ya da olmasın, sanat yapıtının aslını, tarihini, geleceğini ve sanat yapıtının evrendeki gerçek kimliğini betimlemeye çalışır. İnsan evrimini sanat tarihi verileri üzerinden takip edebildiğimiz tarafları ile tartışmaya açtığımızda, insanın temelde bir biçim mekanizmasına sahip olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Ancak bu teoriyi destekleyebilmek için, tüm sanat tarihi hakkında ciddi, disiplinler arası araştırmalar, tek doğrultuda farklı kollara ayrılan sistematik yaklaşımların ortaya konulması gerekir. Böyle bir çalışma yıllar süren deneyimlere ihtiyaç duyacaktır. Bu nedenle, bu çalışmada yeni estetik biçim teorisinin ilk sınırları, genel hatları ortaya konulması amacı taşıyan araştırmalar yapılmıştır. Bu teori ile insanda, biçim mekanizmasının var olup olmadığı sorgulanmaya çalışılmıştır. Bunu, klasik sanat inancı sürecince üretilmiş eserlerin üretiliş amaçlarının ve tüm sosyolojik ve politik bağlantılarının

¹Editör Tansu Açık tarafından derlenmiş olan, Ulus Baker'in doktora tezi ve Ortadoğu Teknik

irdelenmesi, ayrıca bu bağlantılar olan dünya kültür tarihi, sanat tarihi, antropoloji, astrofizik, arkeoloji, dinler tarihi, politik ve siyasi tarih, bilim ve felsefe tarihi ve toplum tarihinin incelenmesi gerekir. Bu noktada; modern ve çağdaş devrin genel sistematüğinde yatan meta ve birey odaklı bir devir olduğu, özgür düşüncenin bireysel deneyim ve ön görülerin dâhilinde gerçekleşen süreçler olduğu da göz ardı edilmemelidir. Burada önemli olan bir başka husus daha vardır ki, sanat tarihi bilgisinin sağlamış olduğu biçim ve estetik algılar bütünü, sanat eserlerinin üretilme amaçlarının nedenlerini sorgulayabilme yeterliliğidir. Sanat eserleri ya da sanat metinleri, bireysel sanat algısını çözümleme açısından öncül ve önemli bulgulardır. Bireysel sanat algısı, temelde aynı güdülere sahip olan insanın yine ortak noktasına inildiğine işaret eder. Bir başka deyişle, insana ait olduğu söylenen sanat ve estetik kavramları; insanın evrende zaten var olan biçim mekanizmasının, insan tarafından benimsenmiş halidir. Biçim verme güdüsü; değıştirme, adapte etme, rekabetçi sosyal ortamın getirmiş olduğu en iyisini yani en hoş a gideni, en kabul göreni ortaya çıkarma ve keşfetme güdülerinin ürünüdür. Modern tasarım tarihinin gelişebilmesi endüstri devriminin gerçekleşmesi ve hızlı pazarlama olanaklarının artması ve bunun için de insanların beğenilerini tespit etme ya da onları reklam aracılığı ile yönlendirme üzerinden gelişmiştir.

Bir eserin, sanat tarihi değerdendirmesi üzerinde düşünürken, bütün bir sanat değışimi hakkında çözümleme yapmak yeterli sonuçlar elde etmek için ölçüt olarak kısıtlayıcı ve zorlayıcıdır. Hızlı iletişimsel bilgi çağı içerisinde sanat tarihi araştırması yapmak, daha çok veri ile karşılaşılmasını sağladığı gibi; elde edilen verilerin de başkalarıyla paylaşımı ve değerdendirilmesi bakımından zaman karşısında olum değeri yüksek bir kazanç sağlar. Yoğun iletişim çok fazla eserle karşılaşma şokunu da yaşattığı için, sanat eseri üzerinden değerdendirme yapmak daha da zorlaşır. Bu nedenle çağın sanatını ve kuramsal kaynaklarını açıklamak ve onun estetik değeri hakkında çıkarımlarda bulunmak için sanat eserleri, sanatçı kimlikleri ve sanat üzerine yazılmış olan metinleri doğrudan ele alarak inceleme materyali haline getirmek gerekir. Bu gereklilik inancı ile bu tezin sanat eserleri, sanatçı kimlikleri ve sanat metinleri üzerinden yapılan çıkarım ve analizlerle yazılmış olduğu belirtilmelidir. Bir sanat metni, belli bir tarihte belli özellikler

taşıyan bir bireyin dış çevreden ve kendi deneyimlerinden etkilenecek yarattığı görüşleri içerir.

Medya ve dijital sanatın, sanat tarihsel gelişimi ile yakın sanat tarihinin yeni bir disiplini haline gelmiş ve akademiye kadar girmiş olan bu alanının, geçmiş estetik algının üzerinden yükselen varlığını kavrayabilmek ve ileride yazılacak olan bugünün sanatının tarihinde, dijital çağ sanatının varlık olarak gelişim kaynaklarının tespit edilebilmesi unsurları bu tezin genel amaç ve çıkarım hedeflerinden ilkidir. İkincil amaç, sanatın bugünkü kavramsal varlığının savaş sonrası kabullenilmiş benliğin altında, sorgulayıcı klasik unsurların değişen algısı, önemli hale gelen ve önemsiz hale gelen toplum algılarında yer alan işlevsel yaşam olgularından biri olan çağdaş sanatın hangi kaynaklardan beslenerek bugünkü noktaya ulaştığı hakkında çıkarım yapabilecek veriler elde edebilmektir. Belli bir tarihi süre içerisinde artış göstererek özelleşen bir anlatı sistemlerine dönüşen manifesto metinleri, insanın fikri olarak belli sistemler yaratmak arzusunun metinsel çıkarımlarıdır. Sistemleştirme yeteneğini deneyimleyerek kendi toplumsal ve sosyal evriminde sahiplenerek geliştirmiş olan insanın, sanat üreticiliğinin ardında yatan kaynakların keşfedilebilmesi için, metinlere yani kabul ettirme arzusu ile hazırlanan insan fikirlerinin yazı olarak topluma sunulmuş önemli belgelerine göz atmak gerekir. Sanatı ve sanat hareketlerini bu uzantı ile başlayarak ele almak ve bunları eserler üzerinden takip etmek tezin bir başka amacıdır.

Çalışmanın temelinde medya sanatı ve estetik sorunsalların tartışmalarının ardından elde edilmek istenilen hedef, insanın sahip olduğu biçim mekanizmasının yaratmış olduğu yeni biçim teorisi ve estetiğinin gelişimini, ilk sınırlarının belirlenmesini sağlamaktır. Bu çalışmanın genel hedefi, insanın modernizm sonrasında açığa çıkardığı sanat üretimlerinde, kendi sahip olduğu biçimlendirme mekanizmasının medya sanatı bağlamında sınırlarının çizilmesidir. Sanat tarihinde ve sanat felsefesinde medya sanatı süreci *eskinin kırılması* olarak değerlendirmek çabası taşımayan bu çalışma, sanat-insan ilişkisini farklı bir teori ile açıklama girişimidir. Mühendislerin sanatçıya dönüştüğü medya sanatında klasik estetik bakış açısına sahip olan kitlelerin aksine temel bir yargıda bulunulmaktadır.

İlgili tez, modern ve çağdaş sanat devrimlerinin gelişim süreçlerinin kaynaklarına inilmesi ve bu kaynaklara inilirken medya sanatını, medya sanat metinlerini, manifesto metinlerini, modern ve çağdaş sanatın sanatçı kimliğine önem vererek sorgulamayı ve buradan çıkarılacak sonuçların yeni bir estetik biçim teorisine çevrilmesini konu edinmiştir. Dijital sanatın, medya sanatının, robot sanatının, bilgisayar sanatının ve diğer ilgili ve sibernetik bilime bağımlı gelişen tüm sanat üretimlerinin, metin ve üretilmiş olan sanat eserleri üzerinden çözümlenebilmesi amacı ile tezin konusu medya sanatının kuramsal kaynakları ve yeni estetik biçim teorisinin ilk sınırlarıdır. Konu edinilen mesele, yeni ekonomik sistemlerin yerleştiği, savaş türlerinin değiştiği, devletlerarası göçlerin arttığı, cinsel algının kültürden bağımsız ve küresel bir kimlik kazandığı, bilimin teknoloji kültürünü geliştirdiği, anlık iletişimin küresel olarak kitleleri etkilediği, sanallaşmanın ve bireyselliğin ön plana çıktığı; yazılımların, uygulamaların ve popüler bilgilerin arttığı; bilgi tüketim çağının zirvesinde klasik akademi sanat eğitimi veren akademilerin, sanat teorisyenlerinin dahi bir anda yönlerini çevirdikleri bir alan olan medya sanatıdır.

Çağdaş sanat değişimlerinin temel kurgusunun topluma kavratılabilmesi, gelecek sanatçı nesli için sosyal bilim araştırma ağının disiplinler arası bağıllığını ön plana çıkartması noktasında önem taşıdığı belirtilmelidir. Çalışmayı özel kılan nokta, yeni bir biçim teorisinin varlığını sorguluyor olmasıdır. Sanatın mekanikleşen ve dijitalleşen biçimi, sanatçı kimliklerinde mühendis kökenli sanatçıların artması ve sanatın geleceğini sorgulatan noktaların vurgulanıyor olması bu tezin önemini arttırmaktadır. Bir yazılımın sanat eseri olarak sunulduğu bir çağın salt sanat estetiğini sorgulamanın zorluğu açıktır ki, bu alan çalışılması gereken ve insanın kendi mekanizması ile yüzleştiği noktayı aydınlatan bir sanat devri ile karşılaşıldığını topluma basit yönlerle anlatması bakımından da ayrı bir önem taşımaktadır. Medya sanatının kuramsal kaynaklarını 1960'ların öncesinde teknolojik ve dijital eser üretme algısının kabulünün, sanat toplum çerçevesine nasıl oturtulduğunun çözümlenmesi bu tezin iyi bir takiple gözlemlendiğinde anlaşılacaktır. Öncü olarak bu alanda ilgili çalışmalar yapmış olan isimlere kıyasla bu çalışmada yeni bir biçim teorisinin ilk sınırları çizilmeye çalışılacaktır. Bu bakımdan ilgili tez konusunun önemi; standart bir tarihi veri incelemesini estetik bağlamda ve bununla beraber

biçim teorisi geliştirmektedir. Jack Burnham ve Edward Shanken modern siyaset tarihinden, metalaşmaya, değişen toplum yapılarından, ekonomik sistemin getirileri ve tüm bunların sanat ile olan ilişkisine değinmeleri ile çağdaş sanat araştırma ve eleştiri metodolojisinde nasıl bir yol izlenmesi gerektiğini de sunmuş oluyorlar. Bu bakımdan, özellikle medya sanatının kuramsal kaynaklarına inilmesinde yatan araştırma sisteminde bu iki ismin methodunun uygulanması ile ortaya biçim teorisi çıkmaktadır.

Medya sanatının kuramsal kaynaklarına odaklanırken pek çok yazınsal ve görsel kaynak tespit edilmiştir. Bu kaynakların içerisinde kavrana bilirliliği yüksek, kabul görmüş sanat akımları ve manifesto hareketleri, sanatçıları, eserleri, sanat metinleri çerçevesince sınırlandırılmıştır. Toplumsal hareketler, tarihsel detaylar, sanat akımları ve sanatçılarla ilgili detaycı bir anlatım tercih edilmemiştir. Elde edilen veriler hakkındaki sentezlenmiş düşünceler doğrudan aktarılmıştır. Araştırma medya sanatının kuramsal kaynaklarını irdeler, ancak bu noktada belirtilmelidir ki yeni medya olarak bilinen dijital sanat çağı eser üretimleri için kullanılan basitleştirilmiş ve ayrımlaştırılmış bir alan olarak kavramsal çerçevesi oluşturulmuş olan çağın sanatı da bu konuya bazı noktalarda dahil edilmiştir. Sanat tarihi disiplini altında olan bu çalışma geçmişe yönelik olsa da, geliştirilecek olan biçim teorisi yeni medya sanatını da kapsamaktadır. Nitekim bu teori, genel bir sanat teorisinin temsilidir. Tekil olarak yalnızca medya sanatı teorisi olmadığı belirtilmelidir. Bu sisteme dayalı olarak yalnızca teorisinin ilk sınırları belirlenecektir. İlgili teorisinin doktora çalışması olarak daha detaylı ve deneysel olarak uzun süreli bir araştırmanın sonucunda elde edilebilecek bir teoridir. Bu tezde öne sürülen fikirler ilerleyen zamanda yapılacak olan araştırmaların temeli olarak görülmelidir. Çalışmada incelenmiş olup teze eklenmemiş çok sayıda sanatçı ve sanat düşünürü vardır. Bu sanatçı ve düşünürlerin eklenmemesinin nedeni teoriyi destekleyici bulgu vermedikleri için değildir. Çalışmanın özet olarak sunulmasını engellemeden kolay algılanmasını güçleştirmemesi içindir.

Araştırmanın yöntemi; “Manifestolar ve Sanat Hareketleri”, “Sanat Metinleri Sanatçıları ve Eserleri”, “Medya Sanatı ve Toplumsal Teoriler Tartışması” başlıkları altında birey ve grup temelli sanat değişim fikirlerinin ve bunlardan doğan sürecin

ürünlerine dönüşen yeni sanat algısını çözümleyebilmek amacıyla, ilgili kişilerin yaşamları, eğitimleri, içlerinde bulundukları toplumsal ve politik etkiler ile üretmiş oldukları eserleri gelecekçilik algısı ile çözümlemeye çalışmaktır. Metinlerini doğrudan sanatçıların zihninden çıkan veriler olarak araştırmada kullanılması, sanat eserlerinin medya ve yeni medya kökenli gelişiminden kaynaklanmaktadır. Öncelikle medya ve yeni medya sanatının kuramsal kaynaklarını oluşturacak temelleri tespit edebilmek amacı ile ilgili manifestolar ve sanat hareketleri incelenmiş ve gerekli noktalara değinilmiştir. Ardından çeşitli sanat metinlerine, sanatçılara ve eserlerine, bazı düşünörlere değinilmiştir. Medya sanatı ve toplumsal teorilerden ilişkili olan az sayıda teoriden, yalnızca tespitlerin aktarıldığı düzeyde bahsedilmiştir. Araştırmanın son bölümünde yer alan geçmiş estetik yaklaşımlar ve medya sanatı estetiğı bölümünde tüm bu gelişme çizgisinde, yeni estetik biçim teorisinin klasik estetik algı ile karşılaştırıldığında ortaya çıkan analizlerine yer verilmiştir. Tezin doğrudan amacına ve konusuna ağırlık verilmiştir. Araştırmanın genel çizgisini bozacak gereksiz bilgi aktarımlarından uzak durulmuştur. Araştırmayı zorlaştıran noktalardan biri elbette çok sayıda sanat eserinin üretildiğı bir alan olmasıdır. Ancak, çalışma için teoriyi destekleyecek bulgulara ağırlık verildiğı gibi, çeşitli değışimlere ve öncölöğe neden olan isimler tercih edilmeye çalışılmıştır.

Araştırma doğrudan metinler üzerinden yapılan bölömlere sahip olması nedeni ile sanatçıların bu metinleri doğrudan inceleme alanına girerek yararlanılmıştır. Metinlere paralel, destekleyici somut unsur olarak değerdendirmeye alınan sanat eserlerinin görselleri için internet tabanlı çevrimiçi sanat galeri ve müze koleksiyonları, ayrıca sanatçılara ve sanat akımlarına adanmış olan internet siteleri kullanılmıştır. Anlık internet kullanımları tezin geniş bir isim ağına sahip olmasına rağmen daha hızlı sonuçlanmasını sağlamıştır. Massachusetts Institute of Technology sanat eleştiri yazıları ve makalelerinden ağırlıklı olarak yararlanılmıştır. Bunun nedeni medya sanatı metinlerinin bu enstitöde sistematik bir biçimde bir araya getirilmiş olmasıdır. Ayrıca 1960'lerden günöümüze kadar bu enstitö medya laboratuvarına sahiptir. Bu sayede MIT bu tez için önemli kaynaklardan biri olmuştur. Stanford Üniversitesi, Cambridge Üniversitesi, Oxford Üniversitesi sanat ve felsefe sözlükleri bu tez çalışmasında kullanılmıştır.

Group de Recherche d'Art Visuel., "Grav Manifesto 1967", Asociacion Arte Concreto-Invencion, "Manifesto Invencionista", Dada Manifestoları orijinal manifesto metinlerinden yararlanılmıştır. Edward Shanken'in Sanat ve Elektronik Medya adı ile yayınlanan derleme yayını çalışmanın güven temeli için örnek bir kaynak olduğu belirtilmelidir. Bir başka deyişle bu eser aracılığı ile keşfedilen isimler *Journal Store* ağında taranarak metinlerin çoğuna kolaylıkla erişim sağlanmasında yardımcı olmuştur. Edward Shanken'in hazırlamış olduğu yayına duyulan güven onun bir sanat tarihçisi olması ve medya sanatını sanat tarihi disiplini ile salt metin kökenli olarak çalışarak metinlerden oluşan bir ansiklopedi oluşturmuş olmasıdır. Bu mantığa bağlı kalarak bu çalışma boyunca çeşitli makale ve sanat metinlerinden faydalanılmış olup bu kaynaklar bibliyografya bölümündedir. Ayrıca tez içerisinde yer alan sanat eserleri hakkındaki tarihi ve teknik bilgiler dipnotlarda verilmiştir.

Richard Kostelanetz, Digg Higgins, Otto Piene, Hermine Freed, Erkki Huhtamo, Jurgen Claus, Kenneth Knowlton, Robert Mallery, Herbert Franke, Sonia Landy Sheridan, Marilyn Mc Cray, Jud Yalkut, Gene Youndblood, Bill Viola, Ulus Baker, Nicolas Negroponte, Bertolt Brecht, Eduardo Kac, Keith Piper, Stelarc, Billy Kluver, Roy Ascott, Ulrich Beck, Martin Slattert, Nejat Bozkurt, Jean Paul Sartre, George Santayana, Donald Kuspit, Martin Puchner ve pek çok ismin görüşleri bu tezde yer almıştır.

Tezdeki kavram çerçevesinde en önemli vurgulanması gereken nokta şudur ki, bu tezde *medya sanatı* kavramı yeni medyanın da dâhil edildiği bir anlam çerçevesinde kullanılmıştır. Bunun nedeni; genel bir çıkarım sağlarken biçim teorisinin odak nokta olmasını sağlamaktır. Bu koşulla, *Medya-Yeni Medya* kavramsal tartışmalara hiçbir şekilde girilmemiştir. Medya/Mass Media/Görsel Basın/Kitle İletişim Araçları/Kitleli Medya kavramları anlam açısından birbirlerinin temsilleri olarak, kitleler arası iletişim ve etkileşimin güncel uygulama alanını açıklamaktadır. Bu uygulama alanı kendi ideolojik eylemlerini gerçekleştirebilmek için araçlara ve sinyallere bağımlı sistematik bir yapıya sahip olup, insanın biçim verme mekanizmasının en aktif halkasıdır. Modern tarihin bilimsel gelişim süreci içerisinde, sınır-devletler ve küresel çatışma bu sistemin evrilme mekânıdır. Bilimsel

gelişimin insan evriminin doğal bir sonucu olduğu görüşü kabul edildiğinde, medyayı mutlak sınırları olan, bilişsel gelişimi sonsuz² bir organizma olarak düşünülebilir.



² Buradaki sonsuz kavramı sınırları bilinmeyen evrenin sonsuzluğu var sayılarak düşünülmüş olup, bu kavramı evrenin insan tarafından gelişme sürecine dâhil eden sonsuz bir yöne çekmektedir.

2.MEDYA SANATININ KURAMSAL KAYNAKLARI

Sanat tarihinde ilerici farklılıklar yaratan gelişmelerin temelinde, bilimsel ilerlemenin olduğu, bu bilimsel ilerlemenin ise sanatçılar tarafından toplumsal ve politik etkilerin sınırlarına bağlı olarak geliştiği ve sanatçının kendi öz bilincine göre değişerek şekillendiğinin tespiti, pek çok sanat tarihçi ve sanat kuramcısı tarafından bilinen, kabul gören bir gerçekliktir. Bir sanat hareketinin veya oluşumunun kuramsal kaynaklarına inildiğinde, temelde yatanın bir önceki devrin bilimselliği ile örtüşen noktaları tespit edilir. Bu nedenle, medya sanatının kuramsal kaynaklarında, medya sanatı eserleri ile medya sanatı teorilerindeki bilimsellik ve kavramsal tavır üzerinden ilerlemesi nedeni ile bu alanı incelerken, modern sanat tarihinin değişiminden başlayarak kuramsal kaynaklarına inmek gerekir. Bunun nedeni, medya sanatı algısının modern sanat tarihi algısından sonra ve bunun temelinde ilerliyor olmasından kaynaklanmasıdır. Bu doğrultuda modern sanat algısının oluşumu ve bunu takiben medya sanatının kuramsal kaynakları ortaya çıkarılmalıdır. Yeni biçim teorisinin ilk sınırları belirlenirken sanatçıların sanat üretim süreçleri dikkate alınır. Bilimsel bilgiye olan yatkınlıkları daima göz önünde bulundurulur. Bu nedenle, direkt olarak yazdıkları metinler ve ürettikleri eserler ön plandadır.

Paul Cezanne'ın kimlik olarak modern sanat tarihinde yarattığı temelde, gerçeğin geometri izleniminin sanatçı tarafından doğa gözleminde belirmesi, bunu kendi sanatına aktarmış olmasının yanı sıra; Octave Maus, Emili Zola, Charles Camoin, Emile Bernard, Joachin Gasquaet gibi isimlerle olan yazışmalarındaki görüşlerine de derinlemesine işlemiştir. Modern sanat tarihinde büyük önem taşıyan Cezanne mektupları, modern sanat teorisinin temellerinden sayılır³. Cezanne *sanatçının mümkün olduğu kadar entelektüel standartlara sahip olmayı dilediğini* ⁴ Joahim Gasquet'e 1896 yılında yazdığı mektupta belirterek sanatçı kimliğinin bilgi düzeyi yüksek, ilerici tavra sahip bireyler olduklarını ve bunun için yaşamları boyunca çaba harcadıklarını hatırlatır. Cezanne'ın kendi sanat gelişiminde de rastlanan bu çaba, ürettiği eserlerdeki dikkat çeken kaynağın kendisidir. Bu noktada tartışmaya sunulacak nokta şudur ki, medya sanatçıları bu bakış açısı ile süre gelen

³ Herschel B. Chipp, "Paul Cezanne: Excerpts From The Letters", *Theories Of Modern Art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969, s.16-23.

⁴ A.g.e., s.17

modern sanatın kökenini taşır ve tartışır mı? Medya sanatçılarındaki benzer izlenimlerin toplumsal girişimlerin, insan çatışma sistemlerinin, kitlesel savaş değişimlerinin ve pratik yaşam gelişiminin ilerlemiş olması daha özgürleştiricidir. Bir noktada da savunmacıdır. Bu savunmacı tavır manifestolar zincirinin nedenidir. Savunmacı tavır, yeni olanın kabulünün bilgi temelini mantıklı savunmalarla; bir yandan kitle yaratırken bir yandan da kendi savunduğu bilgilerin gerçekliğini pekiştirecek doğal bir ortam yaratılmış olur.

Sanatçının yaşam standartlarının, yaşadığı ülkenin sahip olduğu toplumsal normları, sanatçının yaşadığı aile ortamı ve çocukluk gelişim sürecinde bilinçaltına yerleşen pek çok özellik, onun sanat yaşamında biçim verme mekanizmasının işleyişinde etkiler bırakır. Bunun yanı sıra; psikolojik rahatsızlıkların da bu etkenler arasında olduğu bilinen bir gerçektir. Ayrıca, sanatçının yetişkinlik çağına iletişim kurduğu bireylerden edindikleri de sanatları için önemli değişimler ve gelişmelere yol açabilir. Örneklendirmek gerekirse; Nazi Gençliği üyesi olan bir sanatçının⁵ birkaç yıl sonrasında tüm yaşamını özgürlük ve barış için çabalayarak geçirdiği gerçeği gibi, benzer zıtlıklar sanatçının “yaşamı nasıl yaşamak istediği”nin kararını vermesinde, güncel yaşamın bireylerinin ve eylemlerinin etkisi yüksektir.

Vincent Van Gogh, sanat yaşamında; aile, insan ilişkileri, çağdaş sanat ortamı ve bunların sanat üretimindeki gelişimini gözlemleyebildiğimiz, doğrudan metin üzerinden analiz yapılabilecek pek az sanatçıdan biridir. Metin yazışmalarından Paul Signac ve Emile Bernard ile olan ilişkisinin sanatına yansıdığı bilinir.⁶ Paul Signac çalışmalarına ve Emile Bernard’ın sanat teorisinden Vincent’in sanatındaki ilişki ve gelişim sanatçıların çevreye açık, bilgiye ve ileri olanı tercih ederek sanat üretme eyleminde olduklarının örneklerinden yalnızca biridir.

Modern sanat tarihinde izlenimcilik sonrasında üretilen geometrik algının geliştiği, nokta temelli, kesik ve ritmik fırça vuruşlarının izlenimci anlayışla üretildiği post empresyonist dönem sanatçılarındaki, muhtemel olarak bir değişimin ardından gelen açık görüşlülük ve geçmişin baskın sanat disiplini arasında kalan özelleşmiş bir dönemdir. Medya sanatında da video sanatının özelleşmiş bir alan

⁵ Otto Piene.

⁶ Herschel B. Chipp, “The Letters of Van Gogh”, *Theories Of Modern Art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969, s.24-27

olduğu belirtilmelidir. Yalnızca teknik bakımdan ayrı bir özelliği olmasının yanı sıra ana etken video sanat eserlerinde insanın eylem ve biçim verme mekanizmasının görüntü ve imajlarla kavramlara dökmeye çalışmasıdır.

Medya kavramının oluşturduğu “yeni kültür” kavramı, popülarizmin ve çağdaş sanat çevrelerinin başlıca sloganıdır. Medya, yeni toplum ve yeni bilinç algısı yaratarak toplum ya da toplumlar üzerinde kısıtlı özgür ideoloji geliştirme konusunda oldukça etkilidir. Medya en genel tanımlama ile “Yeni” kavramının dijital temsilidir. Yeni; etkiler, biçimlendirir, özdeşleştirir. Hatta zaman süreci ile beraber gelişerek klasikleşir. Bu kontrol biçimi, sanat üretimine kadar ulaşır. Her şey, ne kadar sayısallaşırsa, medya da o kadar güçlenerek bilişsel ağını genişletir. Gerçeklik, artık medyanın sunduğu biçimde kabul görmeye başlayarak yaşamda ve sanatta ciddi değişimlere yol açar. Kavramsal sanatın tarihi süreci ile medya tarihi süreçleri de paralellik taşır. Birbirleri üzerine inşa edilmiş gibi algılansa da sanattaki ve küresellikteki değişimler yalnızca net ağı ve kablo yayın gücünün gelişmişliği ile sınırlandırılmaz. İnsan biçim mekanizmasının etkili bir aracı olan medyanın teknolojiye bağımlı olmasının getirdiği sanat üretim etkileri de göz ardı edilmelidir.

Modern Fransız sanat ortamını değiştiren unsurların bağımlı olduğu kapsam, salt bilimsellik temelli ve uzak-yakın ilişkili bir iletişimdi. Sanatçıların sınırlı mekânlarda birbirleri ile fikir alışverişleri “alan” içerisinde bilinç gelişimine sahip olmalarını sağlarken; mektup aracının da varlığı düşünülünce bu değişimin “iletişimsel” kaynaklara dayandığı söylenebilir. Fikir yayın organları kısıtlı bir çevrede beslenmiş ve gelişmişti. Japon baskılarının Avrupa’ya gelişi ve diğer pek çok iletişim kurulmuş mekânlardan gelen pek çok nesnenin bakış açısını değiştirmesi, insanlar arası etkileşimin “yeni soyut ve somut”un sanattaki gücünü yansıtır. Geçmiş yüzyılın başından itibaren soyut sanat ile Kandinsky veya Maleviç’in sanata bakışları ile sanatta nesne ideolojileri değişmeye başlamıştı. Bunu, savaşın değiştirdiği Alman sanat ortamından doğan ekspresyonist, Rus politikasının yeniden inşacılığı ve aynı temele dayanan, barınmanın ve estetik yönden tasarıma bağımlı gelişen Bauhaus Ekolü sanat üretiminin temsilleri takip ederken, bir taraftan Amerika’nın yeni modern sanat ortamını 2.Dünya Savaşı bitimi ile başlattığı görülür. Almanların ideolojik sanat yaklaşımları ile zıtlaşan, figürlere duyumsal ifadecilik

katan, bedenlerin biçimini değiştirmekten korkmayan, renkleri kendi duygu algısına göre değiştiren dışavurumculuk; kendi karşısında duran faşist sanat gücüne karşı duruşunu sanat çevrelerine bu kadar hızlı benimsetmesi medyasal bir iletişim gücü ile sağlamış olmalıdır. Propaganda unsurları ve iletişim araçları olan savaş afişlerinin ve broşürlerinin tasarımlarında özellikle Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı Almanlar'ın sanat değişimleri bu nesneler üzerinden takip edilebilmektedir. Bunun nedeni salt kabul gören estetik aracının “biçim mekanizması aracı” olmasıdır. Amerika tarzı yaşamın eleştirel doruğunda varlığını günümüze kadar sürdüren pop sanat da kapitalist sistemin ve medya sanatının birer temsilcileri olarak görülebilir. Kuşkusuz fluxus ve onunla gelişen video sanatı ile daha pek çoğu medya sanatının temellerini atan sanat akımlarıdır.

Ancak, medya sanatı tanımlanırken bu şekilde bir tarihsel açılımla ifade edilmemektedir. Yaygın olarak “dijitalleşme” kavramının sanata da ulaştığı doğal bir gelişimin sonucu olarak gösterilir. Bu medya sanatını tanımlarken sadece dinginleştirilmiş bir ifadedir.

Fütürist⁷ sanat hareketi Marietti tarafından manifestosu yayınlandığında, tarih 1909 yılıydı. Bu devrin sanatında, İtalya için; gelişim, modern ilerleyiş tutkusu, hızın ve makineleşme çağının gücüne ayak uydurmak ve daima gelişmek tutkusunda ilerliyordu. Eski sanat sistemini ve eskiye olan hayranlığa karşı duruş sergileyen bu hareket öncüleri için geçmiş estetik algı, yeni sistemde savunulamazdı. Bu bakış açısı ile medya sanatı hareketlerinin benzerlik taşıdığı belirtilmelidir. Nihayetinde bu benzerlik bilgisayar, yazılım, robot bilimin, ses, ışık, elektronik, mekanik bilgisinin temelini gelişip, bu gelişmelerin yeni yaşam biçimlerine adapte olarak değiştirdikleri algıları da kapsamaktadır. Temelde ilerici güç hayranlığı medya sanatının genel sanat algısında kabul görür noktaya gelebilmesinin kaynağında; gelecekçilik ve benzer akımlar önemli rol oynamaktadır.

⁷5 Şubat 1909 tarihinde Filippo Tommaso Marinetti tarafından *La Gazzetta dell'Emilia*'da, 20 Şubat tarihinde ise *Le Figaro*'da yayınlanmış olduğu bilinmektedir. İlk destekçileri ise; Carlo Carra, Umberto Boccioni, Luigi Russolo'dur. İlk sergileri Milan'da 30 Nisan 1911 yılında düzenlenmiştir.

2.1. Manifestolar ve Sanat Hareketleri

Araştırmanın bu bölümü, modern sanat tarihinin politik ve ilkesel dünya hareketlerinden etkilenecek manifesto metni hazırlama eğilimlerinden yola çıkan ve biçim teorisinin yazınsal noktasında veri sağlayan bir çalışma alanıdır. Bu bölümde, özellikle Gerçekçi Manifesto, Buluşçu Manifesto, Beyaz Manifesto, Televizyon Manifestosu, Madi Manifestosu, GRAV Manifestosu ve DADA Manifestoları'nın biçim teorisini destekleyen taraflarıyla aktarılmıştır. Ayrıca, kendi içerisinde özelleşmiş olan video sanatı hareketinin ilk örnekleri üzerinde durulmuştur. Manifestoların ilkesel tavrı insanın biçim verme mekanizmasının düşünsel ve toplumsal bir değişime sürüklenmeyi sağlayan, temel bir etki oluşturma gereksinimine dayanmaktadır.

2.1.1. Naum Gabo-Anton Pevsner “Gerçekçi Manifesto” 1920

Naum Gabo⁸'nin sanat değerlendirmesi üzerinde durmak, konstrüktivizmden bağımsız olmayan kapsamlı bir algının tutarlılığını gerektirir. Yine de Naum Gabo'da saf bir ileri geometri sistemine sahip, özelleşmiş olan sanat üslubu; Naum Gabo'nun uzaya ait olanı estetik duyarlılıkla, istemsizce zihninden izleyiciye ulaştırdığını düşündürür. Buradaki istemsiz kavram yaklaşımı, uzay imgesinin maddesel formuna ulaşırken Naum Gabo'nun sahip olduğu cebir bilgisinden ve yapmak istediği inşacı yapıttan kaynaklanmaktadır. Bir başka deyişle, ideolojik tavır ve üst beceri yapıtı biçimlendiren iki noktadır. Bir noktada; zihnin sahip olduğu bilgi, diğer noktada ise; zihninde planlayarak kurguladığı, belli kavramsal temelleri barındıran, belirli bir amaç taşıyan biçimlendirme duygularıdır. Naum Gabo'nun eserleri elektriğe ya da ışığa sahip olmasa da matematiği, uzayı, ışık huzmelerini, ışık

⁸ 1890 yılında Bryansk Rusya'da doğan Naum Pevsner 1915'ten sonra soyadını Gabo olarak değiştirir ve Naum Gabo olarak anılmaya başlar. Naum Gabo, 1910 yılında Münih'te Tıp okuluna kabul edilir. Ancak, sanatçı kısa bir sürenin ardından doğa bilimlerinden de ders almaya başlar. Tıp ve doğa bilimlerinin ardından bu alanlardan oldukça farklı olarak Wölfflin'den sanat tarihi derslerine ilgi duyar. Ardından 1912 yılında sanatçı, mühendislik eğitimi almaya karar vererek Münih'te bir mühendislik okuluna girer. Ayrıca bkz: Ronalds Alley, Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London, 1981, s.231

dalgalarının donmuş anlarını yansıtır. Eserlerinde seçtiği renkler klasik güzelliğin doğal görselliğini kendi formu içerisinde tutar ve izleyiciye yansıtır. Yapıtları hassas görünüşlüdür, ancak dengenin güçlü gösterisini eseri 360 derece incelediğinde hemen fark ettirmektedir. Sanatçının “ Linear Construction No.3⁹” isimli yapıtında kenarları oval ve dört tarafında belli bir eşitliği olmayan şeffaf bir kaide üzerinde yükselir(Görsel 1). Bu kaide, eserin formu ile ilişkilidir. Eser ve kaide aynı sistemin parçası olarak birbirini destekleyen bütünleşik yapısı ile uzay boşluğunda bükülen uzayın neden olduğu çekim-itim kuvvetine birlikte karşı koyarlar. Eser kaideden yükselirken, dört eksene yayılmış tam bir gövdeye sahiptir. Bu gövde içerisinde sabitlenmiş ışık huzmesi görünümünde uzantılara, sınırlarında ise kırmızı renkli alanlara sahiptir. Kırmızı rengin, yapıtı organik bir yapıya dönüştürdüğü açıktır. Sanatçının daha erken bir dönemde yaptığı eserlerden biri olan “Construction in Space¹⁰” kare içerisinde yer alan, tek bir noktadan girdap hareketiyle kıvrılıp kalmış ışıkların, karenin sınırlarına yaklaşan bir hareketlilikle boşlukta ilerlediğini çağrıştırmaktadır(Görsel 2). Formun uzaydaki yapısı, yaşlı bir yıldızdan kopan ateşin savrulmasını hayal ettirir. Burada hayal ettirilen ya da alımlanan duygu bu heykelin sahip olduğu görüntünün biçim olarak gerçek sistemde var olduğunu bunun yalnızca sanatçının zihninden çıkan bir yansıma olarak düşünülmelidir. Çünkü, sonradan yaratılmış olsa bile bir görüntü ya da nesne gerçeğin temsiline dönüşür. Kanıtlanmamış gerçeklikler yalnızca insanın haberdar olduklarıyla sınırlandırılmaz. Aksi halde insan yöneten kimliğe sahip olur ki en büyük bilim karşıtı düşünce bundan daha farklı olamaz. Bu eserin sahip olduğu estetik, güçlü bir bilimsel dayanakla kusursuzlaşır. “Linear Construction No.1”¹¹ sanatçının şeffaf sayılabilecek açıklıkta monokrom olarak tercih ettiği renkle bize sunduğu yapıt, siyah zemin ve fonda bilgisayarda tasarlanmış grafikleri çağrıştıır(Görsel 3). Dalgalanan, bükülen, kıvrılan geometrik şekillere dönüşecek gibi görünen ışık çizgilerini anımsatır. Görsel grafik etkisi taşıyan tabir kullanılırken, yapıtın tuval gibi farklı bir malzemeye farklı bir teknikle yapılması kastedilmemektedir. Yalnızca görsel olarak bize bugün yakın

⁹Linear Construction No.3 with Red,1952,plastik ve naylon malzeme, 95x63x60 mm, Tate Koleksiyon.

¹⁰Construction in Space, 1937-39,selüloz ve kumaş malzemeden, 220x270x180 mm, Tate Koleksiyon.

¹¹Linear Construction No.1,1942-43,sert plastik ve naylon malzeme, 349x349x89 mm, Tate Koleksiyon.

olan grafiğin karşılaştırmasını vermektedir. “Spiral Theme”¹² siyah dikdörtgen bir kaide üzerinde yayılım gösteren eser, grafik görselliğin plastize edilmiş hali gibi canlı ve görselliğinde barındırdığı boşluğa uzanan oval hatlar, merkezde yer alan kıvrımlı uzantısı ile elektriksel mekanizma parçasını anımsatır(Görsel 4). Her an renklenip etrafa ışıklar yayacak bir mekanizmaya benzer. Şeffaf alanlar kendi içerisinde birer evren yaratmaktadır. Sanatçının zihninden biçimlenen bu yapıtın biçim estetiği birbirini tutan ve ince yapısallığın gerçek varlığında gizlenen ancak var olan her şeyin kabulü olarak birebir kendi mekanizmasıyla örtüşen yeni bir yaratım sunar. Naum Gabo ve Anton Pevsner’in manifestosu bu eserleri daha iyi anlayabilmek için önemli bir metindir. Realist manifesto, mekân ve zaman kavramlarından üretilmiş bir yaklaşımla ideolojik temelli, çağı için ilerici ve yenilikçi bir sunuştur. Sanatta an içerisinde etkin olmayı güç ve estetikle bağdaştıran manifesto, geçmişin ve geleceğin sorgusunu reddederek bugün etkin olmayı hedeflemişti. Başka bir tabirle, manifestonun bugünü olan 1920’de bilimi ve yaşamın tüm var olan unsurlarının sanata dâhil edilmesi gerektiğini tüm açıklığıyla vurguluyordu. Bu manifestonun somut halini, Naum Gabo’nun yapıtlarında maddeye dönüşen fikirlerin, an içindeki görsel kinetik ritimlere dönüştüğü açıktır. Klasik sanatın estetiği, Naum Gabo için durağandı ve durağan olan yapıt yine Naum Gabo için bugünü temsil etmeyen anların ifadesiydi. Devrimle yüzleşen bir toplumun bireyi olarak yenileşme ve eski oluşumları reddetmek olağan olarak kabul edilmelidir. Peter Lanyon’un “Construction for Lost Mine”¹³ soyut dışavurumcu ve aynı zamanda inşacı bir eser olarak tanımlanan bir çalışmadır(Görsel 5). Çalışmanın cam malzemesi üzerinde yayılan renkler sanatçının zihninden yansıyan bir renk karmaşası olmaktan öte şeffaf cam temeli üzerinde boşlukta mekân yaratan ve renklerle ifadeyi tamamlayan bir çalışmadır. Boşlukta yaratılan mekân her zaman uzayın ve maddenin temsilidir. Bu nedenle farkına varılan uzayın bilincimizce kabulü ile sanattaki biçime dönüştürmekteyiz. Zihni kaybetmek üzere tasarlanmış olan bu yapıt bu zihinsel formun somut bir inşasıdır. Devrimler, savaşlar bireysel ve toplumsal olarak aşıldıkça insan, zihniyle soyut biçimler vermeye kısıtılır. Devrim ve savaş kavramları kendi eylem dinamiklerinde gerçeğin yok olmak ve yok edilmek

¹²Spiral Theme, 1941, selüloz acetate kumaş ve sert plastik malzeme, 140x244x244 mm, Tate Koleksiyon.

¹³ Construction for Lost Mine, 1959, cam-boyama ve yapıştırma, 538x483x270 mm, Tate Koleksiyon.

üzere yeni dünya inşalarını betimlediği için, bu yeni biçimlendirmenin ağır bir etkiye sahip olması sanatçıların zihinlerinde görmekten korktukları biçimleri eriterek soyuta dönüştürmesine ya da dışavurumun akla yatkın gelmesine neden olur. Sanatçının zihni özgürleşerek belirli kalıplardan çıkıyormuş gibi görünen bu mesele aslında sanatçının kısıtılan zihninin, ele geçirilen varlığının bir kaçıışı ve direnişidir. Medya sanatına kadar ilerleyen bu temel dinamik, medya sanatının kaynaklarında var olan olguların da bir kısmını tanımlamış olur.

2.1.2. Asociacion Arte Concreto-Invencion¹⁴ “Buluşçu Manifesto” 1946

1946 yılında yayımlanan “Buluşçu Manifesto” bugüne kadar sanatın değişimi hakkındaki pek çok detayı açık ifadelerle barındırır. Robot sanatının, yazılım sanatının kendini tasarlayan estetiği bu metinde yaklaşık olarak temsil edilmektedir. Yani kendi yazım tarihinden gelecek sanatın olması gereken yolu izah edilirken, bugünkü medya sanat eserlerine bakıldığında örneklendiğini görmek mümkündür. Buluşçu Manifesto’da idealist estetiğin değişerek, hatta yok olarak, bilimsel estetiğe dönüştüğünü/dönüşeceğini yazar. Medya sanatı estetiği bu manifestonun bugün(manifesto 1946 tarihli) gerçeğe dönüştüğünü gösterir. Medya sanat eserlerinde aranılan estetik, bilimsellik temelindedir. Olması gereken de budur. Ancak şu ifade edilmelidir ki, temsili sanat olarak nitelendirilen sanat devirlerinde ön planda olan yine bilimsellikti; kendi devrinin bilimselliği idi. Bu bağlamda, Buluşçu Manifesto’da belirtilmek istenen ilerici görüşlere karşı duran, bilimin sanattaki yeniliklerine başkaldıran tutumlar içindir. Manifestoda yer alan aktarımlardan en önemli olanı, *icat etmek* eylemine yapılan vurgu ve insan duygularının dramatik eylemlere dönüştürülerek üretilmiş sanat yapıtlarının gerçeğe yönelmelerininin gerekliliğine yapılan vurgudur.

¹⁴ 1944’te Tomas Maldonado tarafından kurulan, geometrik soyutlamaya bağlı sanatçılardan oluşan Arjantinli bu grup, ilk sergilerini 1946’da açmıştı. Lidy Prati, Ennio Iommi, Maniel Espinosa gibi isimler bu grupta yer almıştı.

“Yaşasın yaratıcılığın şenliği! Kahrolsun varoluşçuğun ya da romantizmin uğursuz pervaneleri!” (...) Kahrolsun bütün elit sanat! Yaşasın kolektif sanat!”, “Optik olanı öldür der sürrealistler. Biz optik olanı yüceltin deriz.”, “Her şeyin anahtarı; insanları hayaletlerle değil, gerçeklerle sarın.”, “Araştırmayın ya da bulmayın; icat edin!”¹⁵

BULUŞÇU MANİFESTO “TEMSİLİ SANATIN YANILSAMALARI”
Uzam
İfade
Geçeklik
Hareket

Şekil 1: Buluşçu Manifesto, Temsili Sanatın Yanılsamaları

Buluşçu Manifesto¹⁶’nın ateşli söylemleri, yeni yaratı arzusunu tetiklemek niyetindedir. İnsan duygularının gerçek ifadesinin arayışına yönelterek, bilimsel sorumlulukla sanat üretmeyi hedef haline getirir. Kendinden kısa bir süre önce var olmuş, ilerici görülen bir sanat akımına dahi kuşku ile yaklaşarak, onun sanat algısını sorgular. Bu, manifestonun yazıldığı dönemde gerçek anlamda kendi çağ algısını, kendi çağının sanatını ileri düzeyde sorguladığını gösterir. Bu vurgu medya sanatının bugünkü tutkusu ile pek çok noktada örtüşür. Böyle bir fikrin yayıldığı sanat çevresinde kalıcı bir etki yarattığı açıktır ya da bu manifesto yazarlarının ileri görüşlülüğünün bir göstergesidir.

¹⁵ Asociacion Arte Concreto-Invencion, “Manifesto Invencionista”, Arte Concreta, Buenos Aires, 1946; Türkçe Çevirisi için ayrıca bkz: Edward Shanken, “Hareket, Süre, Aydınlatma”, *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012, s.194

¹⁶ Manifestoyu imzalayan isimler; Edgar Bayley, Primaldo Mónaco, Antonio Caraduje, Oscar Nuñez González Simón Contreras, , Enio Iommi, Obdulio Landi, Matilde Werbin. Raúl Lozza, Rembrandt van Dyck Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, , Lidy Prati, Jorge Souza, Alfredo Hlito

2.1.3.Lucio Fontana “Beyaz Manifesto” 1946, “Televizyon Manifestosu” 1952

Lucio Fontana¹⁷ “Concetto Spaziale”¹⁸’i yaptığında sanat alanında verimli yıllar geçirmişti(Görsel 6). Tek renk boyalı bir tuval ve yırtılmış bir merkezle sanatın anlamına yüce bir katkıda bulunmuş oldu. Bu yapıt, Lucio Fontano’nun zihninde sanat algısının çoktan figürden arındırılmış ve izleyiciye daha geniş bir evren sunma gerekliliğini, ileri düzeyde sahip olduğu zihinsel adaptasyon becerisi ile elde etmiştir. Bu noktada sorulacak soru *medya sanatının* sanatçı ile olan ilişkisi üzerinedir. Bu ilişkide, uzamın Lucio Fontano için bir tavra dönüştüğünü, bu tavrın ise rengin ve maddenin ötesindeki boşluğa erişmiş yapıtlarında gizli olduğunu belirtmek gerekir. Bu yaratıcılık olarak algılanmaması gereken, ideolojik hareket barındıran bir biçim sorgusu temeli ile değerlendirilmesi gereken bir yapıttır. Kültür ve tarih kurmacasından arındırılmış saf ilericilerin, insanı gerçekte yüzleştirme, evrende var olanı insana sunma tavrının bir kaynağıdır. Doğa gözlem gücü yüksek sanatçıların, gerçek betimlemelerini, William Turner gibi ışık odaklı yapıt üreten sanatçılardan farksızdır. Bir başka deyişle, modernizmin sersemlemiş figürlerini tuvale yansıtan Edward Burra’nın “The Snack Bar”¹⁹ yapıtı gibi var olanı yansıtan ve bundan estetik değer payını alan bir yapıttan farklı görülemez (Görsel 7). Üretilen yapıtta, estetik kaynak oluşturan sanatçının sahip olduğu bilgi-bilinç ve ilericiliğidir. Bu ilericilik, onun kalıplardan sıyrılmasının, toplumsal-çevresel normlara takılmayan özgürlükçü, gelişmiş bir sanat algısına sahip olduğunun ipuçlarını verir.

Lucio Fontana’nın “Campione Olimpionico-Atleta in Attesa”²⁰ heykelinde sanatçının klasikleşen tabirle desen gücü gözlemlenir(Görsel 8). “Concetto

¹⁷Lucio Fontana; 1899’da Arjantin’de Rosario de Santa Fe’de doğdu. 1905 ile 1922 yılları arasında İtalya’da yaşadı. 1916’da Birinci Dünya Savaşı’nda teğmen olarak görev yaptı. 1918 yılında Milana yerleşti. Ardından bir süre babasının heykel atölyesinde çalıştığı Rosario de Santa Fe’ye döndü. 1928 yılına gelindiğinde tekrar İtalya’ya dönerek burada iki yıl Brera Akademisi’nde heykel çalıştı. 1935 yılında Paris’e giderek orada Abstraction-Creation grubuna katıldı, yıllar sonra ise The Spazialismo hareketini kurdu. Ayrıca bkz: ALLEY,R.,*Catalogue of the Tate Gallery’s Collection of Modern Art Other Than Works by British Artists*, Tate Gallery and Sotheby, Parke-Bernet, London, 14981, s.221

¹⁸ Concetto Spaziale, 1964-65, Tuval üzerine yağlı boya, 60x51

¹⁹ The Snack Bar, 1930, tuval üzerine yağlı boya, 762x559, Koleksiyon Tate.

²⁰ Campione Olimpionico-Atleta in Attesa, 1932,coloured plaster, 121x92x70 cm,

Spaziale”²¹ yapıtında ise, koyu renk üzerinde ritmik düzende, benzer açılı kıvrımlar oluşturan boşluklar ve bu boşlukların merkezine yakın duran, ayın yüzeyini andıran, maddesel varlığın boşluktaki duruşunu ve etrafındaki titreşimli ışığını yansıtan bir görsel yer almaktadır(Görsel 9). Bu oluşum; kare tuvalin sol üst bölümüne yakın bölümünde yani uzayın herhangi bir yerinde yer alışı betimler. Sanatçının “Concetto Spaziale Forma”²² yapıtı, zemine birer kök gibi işlemiş, doğal çarpıklıkla topraktan yüzeye yayılan köklerin büyümesini andıran bir heykeldir(Görsel 10). Heykelin ara gövdesinin üst eksene ilerleyen yapısı, doğal bir var olanın gelişim yansımasıdır. Üst gövde, yatay düzende üzeri işlenmiş bir alan sunmaktadır. Bu alan, üzerinde yansıttığı küçük boşlukları doğrudan, saf bir analizle iletmektedir. Bu heykel yığını, doğada var olma zorunluluğunun isteksizliğini yan tarafa doğru sağladığı dengesizlik ve alaycılıkla verir. Eğri ama hassas yapısı, kabloların çirkin sinyal yuvalarının bitki kökleri ile benzerliğini yansıtır. Toprakta beslenen ile elektrikten beslenen ya da toprakta son bulan, yutulan enerjinin tezatlığını barındırır.

Başka bir açıdan Lucio Fontano’nun “Concetto Spaziale Attese”²³ yapıtında mavi yüzeyde boşluk yaratan üç derin kesik, sanatçının 1968²⁴’de ulaştığı derin kesğin aslında mekân içerisinde yer alan yeni bir alan yaratımına dönüşecektir(Görsel 11). İzleyiciyi uzay boşluğunu tatmaya izin veren çarpıcı bir yapıttır. Bu noktada yapıt anlamsal olarak faklı boyutlara taşınsa da maddesel bir anlam varsa eğer; o da uzay boşluğuna, dijitalleşen gerçekliğimize yöneliktir. Bir parça kesikten öte, insan zihninden taşan başka sosyal ve duygu içerikli başka anlamlara ulaşabilir. Bireysel deneyimler kuşkusuz sanatçının eser üretiminde etkilidir. Etkili olmaması imkânsız ve düşünülemez bir gerçekliktir. Ancak izleyici için bir eser; sosyal ve bireysel deneyimin eseri algılamada daha da sıradanlaştığı ya da zamanla benzer kalıplarla sıradanlaşacağı unutulmamalıdır. Bu yapıtların yanı sıra destekleyici ve artık iletimsel mekanizmalar kazanan medya sanatı yapıtlarının bir örneğini temsil eden “Truttura Al Neon Per La IX Triennnale Di Milano”²⁵ bir

²¹ Concetto Spaziale, 1961, tuval üzerine akrilik boya, 150x150 cm

²² Concetto Soaziale Forma, 1957, bronz, 139.5x57 cm.

²³ Concetto Spaziale Attese, 1961, tuval üzerine su bazlı boya, 65x50 cm.

²⁴ Milan’da yer alan ve Mimar Aldo Jacober’in yaptığı bir apartmanda 1968 yılında yapılmış olan Lucio Fontana yapıtı.

²⁵ Truttura Al Neon Per La IX Triennnale Di Milano, 1951, beyaz neon ışıklı cam tüpler, 18 mm, length 100 m, light 6500°K

merdiven boşluğunun tavanı ile o boşluğun yer aldığı boş alanda yayılım gösteren bir yapıttır(Görsel 12). Bu eser boşlukta kıvrımlara sahip çizgisel uzantılardır. Maddesel temeli basit ve açıktır. Işık mekânda izleyiciye eşlik eder. Açık bir medya sanat eserini temsil eder. Kıvrımlar gayet çekici bir görüntü sergiler. Peki ya devamı? Bu eserin uzaydaki varlığının anlamı nedir? Bizim için olan anlamı nedir? Bizim için olan anlamı, bireye göre değişkenlik kazanacak bir estetik yani duyumsamalar ve algılamalar içerecektir. Ancak, uzay için yani eserin kendi maddesel varlığı için var olan biçim estetiği ise; sadece salt evren düşüncesidir. Her bir parçanın evrenin temsili birer ürünü olması gerçeğidir.

Lucio Fontano'nun Beyaz Manifestosu; öz ve araçları keşfederek sanatın dördüncü boyutunu besleyen evrimsel yönelimden bahseder. Bu evrimsel yönelim günümüzde sanat düşünürleri tarafından kabul gören açık bir ifadedir. Beyaz Manifesto uygarlığın başladığı noktadan bu yana gelişmiş olan bir sanatın, artık öz ve sahip olduğu salt biçim değerleriyle bir karşı sanat hareketi olarak(aslında bu bir evrensel gerçektir) gelişeceğini vurgular. Öz, biçim ve mekanikleşme aslında sanatın kendi halini almasıdır. Doğa ve madde Beyaz Manifesto'ya göre; hayat ile özdeş değerlerdir. Yine manifestoya göre sanat öğelerini yine doğadan almaktadır. Aslında değişen bir tuval üzerinde temsil arayışlarından öte bir gelişim kabullenışıdir. Bu noktada geçmişteki sanatın bu güne ulaşılırken en temel araç haline geldiği düşünülmelidir. Hala eski aracın üzerinde yükselmeden ilerlemeye çalışılan sanat gelişime kapalı bir tavrı tanımlar. Lucia Fontana'ya göre zaman ve uzam içerisinde sonsuz bir gelişime doğru giden, yani sürekli bir değişimin yaşandığı bir yaşam sistemi vardır. Bu nedenle insan tüm bu değişimleri dışı vurmakta serbesttir.

Lucio Fontana'nın içerisinde yer aldığı bir diğer dikkate değer manifesto "Televizyon Manifestosu" 'dur. Bu manifestoda her şey net olarak belirtilir. Sanat sonsuz fakat madde ile bağlantılı bir kavramdır. Televizyon kavramların bütünleştiği araç, teknoloji sanatın hizmetinde olan bir araç, sanat formları ise iki yönlü olarak uzamın plastik madde olarak algılandığı ve henüz bilinmeyen uzamlar anlayışı olarak belirtilir.²⁶

²⁶ Edward Shanken, "Elektrikli Ortamlar", *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012,s.213

2.1.4. Gyule Kosice “Madi Manifestosu” 1946

Manifesto Madi, yapıtlarda; mutlak anlam, değer, temsil ve ifadesinden arınmayı hedefler. Bir yapıtta olması gereken onu dinamikleştirecek kökenleri bulmaktır. Madi’de yer alan sanat üretim algısında değişebilecek olan bir yaratıma gidilmeden, doğru olanı bulabilmektir. Her sanata ait farklı öğelerin de birleşerek, çerçeveye, boyuta takılmayan yapıt oluşturulabileceğidir. Nitekim Gyule Kosice²⁷ bazı eserlerinde, “su” kavramını kullanarak suyu farklı malzemelerle, ışıqla, suyun doğal sesini, hareketli mekanizmalara dönüştürerek izleyiciye sunmaktadır.

İlk olarak monokrom görüntüye sahip olan, biçimleri değiştirilebilen, ahşap, hareket kazandırılabilen bir yapıt ortaya koymuştur. “Röyi”²⁸ olarak bilinen bu yapıt, farklı parçaların farklı açılarla monte edildiği ve monte edildikleri noktalardan hareket kazandırılabilen, biçimi üzerinde özgürce oynanabilen bir eserdir(Görsel 13). Yapıt, dikdörtgen prizma bir parçaya orta noktasından monte edilmiş uzun, bir insan elinin kavrayabileceği kalınlıkta, tıpkı bir sopa gibi görünen, parçanın bir ucundan başka benzer bir parçaya monte edilmesi ve onun da yine uç kısmından başka bir parçaya eklenmesi ile oluşmuştur. Bu üçlü mekanizma, aralarda farklı geometrik parçalarla sabitlenmiştir. Malzemesi, cilalı koyu renkli ahşaptır. Parçalar eklenme yerlerinden hareket ettirilebilmektedirler. Bu eserin biçimi değişebilen, dinamik bir temele oturtulmuştur. Madi Manifestosu yine de tam olarak yalnızca bu yapıtla bilgi olarak aktarılamaz. 1948 yılında sanatçı mekanik bir heykel inşa eder. Bu yapıt “A drop of water rocked at full speed”²⁹ adıyla anılmaktadır(Görsel 14). Dikdörtgen bir platform üzerine oturtulmuş bu mekanizma kinetik sanat temel algısında üretilmiş olarak eser bir nevi su roketidir. “Articulated Madi Painting”³⁰ hafif görünümlü, dikdörtgen parçaların ince hatlarla birbirine bağlandığı üç renk temeli üzerinden tasarlanmış bir yapıttır(Görsel 15). Boyalı ahşapların sıralanışı en sonunda bir yuvarlakla biter. Bu eserde Madi Manifestosu’nda arzulandığı gibi düzleştirilmiş bir yüzey elde edilmiştir. “Over relief”³¹ neon ışıkları ile çizgiler, daire ve dikdörtgen

²⁷ 1924 Slovakya doğumlu sanatçı. Yaşamının büyük bir bölümü, eğitim süreci ve sanat üretim süreci Arjantin’de geçmiştir. Rhod Rothffus ve Arden Quin ile birlikte Madi Manifestosunu yazdıkları.

²⁸ Röyi, 1944-1952, ahşap, 102 x 82.5 x 15.5 cm, Daros Latinamerica Collection Zürich

²⁹ A drop of water rocked at full speed, 1948, akrilik, su, hava, kinetizm, 12x13x 7 cm

³⁰ Articulated Madi Painting, 1948, Enamel on wood, 90x40 cm

³¹ Over relief, 1950, neon glass, 65x37.5x17 cm

barındıran, ışığın hapsettiği alanlarda kendini ifade eden bir mavinin sunulduğu elektrik ve ışığı sabit olarak kullanan bir yapıttır(Görsel 16). Sanatçı için bu yapıt bir duvar resminden farksızdır. Işığın baskınlığını hissettiren “Color-air luminic relief”³² sanatçının geometrik renk alanları yaratarak bu renklerin küçük kare noktacıklarla (yani bir nevi foton imgeleri) dağıldığını betimleyen bir yapıttır(Görse 17). Dikey ve yatay uzanan yoğun parlak sarılara yine dikey ve yatay yoğun parlak pembeler ve kareye yakın yoğun parlak kırmızılar izlenir. Tüm bunlar bir biri arasında dağılara, dikdörtgen bir alanda yer alırlar. Küçük kare foton imgeleri bazen tek bir yönde bazen iki yönde dağılım gösterir. Sanatçının doğrudan dijital olarak yapmış olduğu “İsimsiz”³³ adlı yapıtı mekanik bir tasarımın örneğidir(Görsel 17). Gyule Kosice, dijital tabanda yeni yaşam alanı ve alansal formlar olarak yarattığı kent tasarımlarıyla da tanınmaktadır. Bu eserde de bir başka tasarımı meydana getirdiği açıktır. Sanatçının suyu, hareketi, ses ve ışığı bir araya getirdiği yapıtlardan biri olan “Mirrored reflection on the water Drop”³⁴ su damlası formunda, içinde mavi damlacıklar barındıran şeffaf bir heykeldir(Görsel 18). Sanatçının bu ve benzeri yapıtları suyun sahip olduğu dinamizmi ortaya çıkaran, sesini, ışığı geçiren yapısını ve hareketliliğini vurgulayarak manifestonun özelliklerini yansıtabilmiştir.

2.1.5. Groupe de Recherche D’Art Visual³⁵-GRAV “ Grav manifestosu” 1967

Işığın kullanımı ile takıntılı bir grup olan Groupe de Recherche D’Art Visual, ışığı kullanılmasını aşağıda yer alan tabloda bulunan etkenlere bağımlı olarak değerlendirmektedir³⁶. İki renk belirleyip, bu renkleri çizgisel bir tavırla aynı geometrik karakterde yansıtıp, farklı varyasyonlarla bir araya getirip, ritmik

³² Color-air luminic relief, 1970, ışık, hava, akrilik, pleksiglass, 72x50x15 cm

³³ İsimsiz, Dijital çalışma, tarihi belirsiz.

³⁴ Mirrored Reflection On The Water Drop, 2007, akrilik.

³⁵ Parisli bir sanatçı grubu olan Groupe de Recherche d’Art Visuel, 11 optokinetik sanatçıdan oluşuyordu. 1960 ile 1968 yılları arasında Paris’te aktif bir sanatçı grubu olduğu bilinmektedir. Aralarında François Morellet, Francisco Sobrino, Joel Stein, Julio le Parc bulunuyordu. Kinetik sanatı araştırmak onların en büyük ilgisiydi. Op sanatın hareketliliği ve görsel oyunları, yapay ışık ve hareket çalışma alanlarıydı.

³⁶ Group de Recheche d’Art Visuel., “Grav Manifesto:1967”, *Theories of Documents of Contemporary Art*, 1967, Univercity of California Press, 1996,s.411-412

ilerlemelerle kurgularsanız Groupe de Recherche D'Art Visual'ın bilimsel sanat tavrı ile karşılaşrsınız.

Victor Vasarely'nin "Banya"³⁷ eseri(Görsel 20), Bridget Riley'in "Fragment 5/8"³⁸ eseri (Görsel 21) bu sanat algısının anlaşılabilmesi için verilebilecek iyi iki örnektir. Ancak Grav'ın medya sanatı içerisindeki yerini daha iyi açıklayan sanatçı Julio Le Parc³⁹'tır. Hareket Ettirilen Sanal Platformlar olarak geçen yapıtları görüntülerin kırılarak ya da kesitlerinin tekrarlanarak yerleştirildiği çalışmalarıdır. 1963-1987 yıllarında sanatçının "Déplacement" serisinde yer alan üç yapıtı üzerinde konuşmak gerekirse kendi devri için birer medya çalışmalarıdır(Görsel 19). Tasarı olarak fotoğraf üzerinde oynatılarak üretilmiş olan çalışmalar GRAV'ın geliştirici ışık tavrıdır. Manifestolarında ışığın kendi hedefleri olmadığını vurgulasalar da ışığın zaten var olan ve eser yaratmada deneysel kullanımlarla yer aldığını belirtirler. Ayrıca şunu sorgularlar; Biz *hala sanatçı mıyız? Biz araştırmacı mıyız?*

GRAV manifestolarında izleyicinin bir parça hareketlenerek elde edeceği görsel çöşkular meydana getirmek isterler.⁴⁰ Grup aslında ışığı fiziksel bağlamda kullanmaz. Sadece yarattıkları görsellerle ışık ilüzyonlarına yol açarlar. Işıkla ve hareketle bu denli uğraşmaları onların hareketli görsellerle olan iletişimlerini ortaya çıkarır. Bu da kuşkusuz medya sanatını geliştiren güçlü bir kaynaktır. Bir noktada bu ışık yanılsamaları aslında ışığın fiziksel gerçekliğini ortaya çıkarmaktadır.

Varyasyonlar	İlerlemeler	Yansıtımlar
--------------	-------------	-------------

³⁷ Banya, 1964, ahşap üstüne guaj boya, 597x597 mm, TATE Koleksiyon.

³⁸ Fragment 5/8, 1965, TATE Koleksiyon.

³⁹ 1928 Arjantin doğumlu sanatçı. 1943-1946 yıllarında Güzel Sanatlar Okulu'na gider.1960 yılında GRAV'a katılır. 1963'te Paris Bienali'ne katılır. 1963-1987 yılları arasında ise "Déplacements" çalışmalarını gerçekleştirir.

⁴⁰ A.g.e.,s.411-412

Yapıların dönüşmesi	Projeksiyonlar	Dönerli ışıklar
---------------------	----------------	-----------------

Şekil 2:Manifesto GRAV’dan.

2.1.6.Biçimin Kırılma Noktasında Dada Manifestoları

Dadaist⁴¹ manifestoda belirtilen Dada hareketinin *gerçeklikle onların arasında en ilkel ilişkiyi temsil etmektedir*⁴². Yine manifestonun en başında belirtildiği *hayata karşı estetik bir tavır almanın en ilkel ilişkiyi temsil etmiş olduğunun*⁴³ söylenmesidir. Bu manifesto sahipleri; “içselleştirme” ve “kültür” kavramlarını tamamen reddederler. Burada dada hareketini estetik, kültür ve duygu iletimlerinden uzaklaştırma çabasının nedeni, savaştan uzaklaşan bir grup düşünürün militarist biçim verme çabasına karşı çıkmak istemeleridir. Bunu gerçekleştirdikleri yol ünik, marjinal bir sanat sistemi kurma arzusudur. Farklı kültürlerden olan bu sanatçı ve düşünürler için, savaş nedeniyle kültürün hiçbir değeri kalmamıştır. Bireyin kendi kültür benliğini anlamsızlaştıran bir tavra bürünmesi, militarist biçim mekanizmasının insan duyuları için yaratmış olduğu aşırılıklar olmalıdır. Dadaist olmak onlar için “tesadüfen sanatçı olmak” kavramı ile bütündür. Çünkü dada temsilcileri, biçim mekanizmalarının farkında olduklarını fakat bu mekanizmanın varlığını eylemleri ve fikirleri temelinde yansıttıkları görünür. Dada bir deney alanı gibidir. Farklı kültürle, farklı diller, farklı şiirler, farklı gelenekler fakat aynı savaş korkusu ve aynı tepkiselliği barındırır. Dada⁴⁴ manifestosundaki sanatçılar, *insanın sınıfsız bir topluma mensup olması gerektiğini ve sanatın da sınıfsız bir topluma*

⁴¹ Dadaist Manifesto, 1918 yılında Berlin’de Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Gerhard Prisz, Raoul Hausmann tarafından imzalanmıştır.

⁴² “Dadaist Manifesto”, *Dada Manifestoları*, İstanbul, 2008, s.31

⁴³ A.g.e., s.31

⁴⁴ Dada manifestosu 11 Nisan 1919 tarihinde imzalandı. Hans Arp, Hans Bauman, Viking Eggeling, Alberto Giacometti, Walter Helbig, Carl-Henning, Marcel Janco, Otto Morach, Hans Richter imzalamıştır.

hizmet etmesi ⁴⁵gerektiğini savunur. Dada hareketinde insanın gerçek mantığına çağrıda bulunulur. Toplumsal normların baskıladığı toplumların sınırlılıklarının gerçek mantık olmadığına dikkat çekerler. Gerçek mantık, Tzara gibi burnunda çörek varken bir eylemin ortamın içerisinde oturuyor olmasıdır. İdeolojik çürüklüğün farkında olmaları her şeyi hedef gösterip hiçbir bireyi hedef göstermemeleridir.

2.1.7.Video Sanatı Hareketi ve Biçim Teorisi Yansımaları

Medya sanatları içerisinde yer alan video sanatı, tek başına kendi alanını yaratmış ve 1960'lerden günümüze kadar aktif olarak bu alandaki sanat üretimleri devam etmiştir. Video sanatının ortaya çıkışındaki teknolojik elverişliliği bir kenara bırakırsak, insan tavrının bu malzemelerle sanat üretimi yapabilme fikrini hangi noktada edinmiş olduğu medya sanatının kuramsal kaynaklarının tespiti için asıl önemli olan noktadır. New York Smolling Gallery'nin 1963 Wolf Vostell sergisi, 1963 Almanya Wuppertal Galerie Parnass'da⁴⁶ Nam June Paik sergisi video temelli olarak medya sanatına baktığımızda karşılaşılabildiğimiz ilk iki önemli sergilerdir. Takip eden süreçte Ira Schneider ve Frank Gillette sergisini düzenleyen Howard Wise Gallery 1969 yılında Tv as a Creative Medium sergisini⁴⁷ de düzenleyerek bu akımın toplum-sanat ilişkisine giden iletim noktasını üstlenmiş galerilerdendir.

Biçim teorisi ile video sanat eserlerinin tartışmaya açılması hususunda bu yönelim insanın hareketli görseller karşısında estetik ifadeler arama noktasına dayanır. Oluşum sanatı, kavramsal sanat, performans sanatı, medya temelli araç sistematığına dönüştürülmüş hazır teknolojik nesnelerle tasarlanmış yapıtların temel dayanaklarında biçim mekanizması yatmaktadır. Klasik olarak bir tuval oluşturmak ile video sanat eseri oluşturmak arasında temel ortak noktalar yer alır. Bir başka ifadeyle anlatmak gerekirse, bir tuval; kurgusal, anlık, gördüğünü resmetme, soyut geometrik gibi yapım eğilimlerini ve dinsel, alegorik, mitolojik, anlık, eleştirel gibi

⁴⁵ “Dada Manifestosu”, *Dada Manifestoları*, İstanbul, 2008, s.37

⁴⁶John Hanhardt; Maria Cristina Villaseñor, “Video-Media Culture of the Late Twentieth Century”, *Art Journal*, Vol.54,No.4, Collage Art Association, 1995,s.21.

⁴⁷ A.g.e.,s.21.

konu işleyişleri olarak basit bir üretim sistemine dayanır. Video sanatı medya sanatı içerisinde, klasik sanat temeline en yakın dal olduğu belirtilmelidir. Çünkü sanat üretim imkânları bu çerçevededir. Görüntüyü kaydetmek, optik alanda soyut imaj ve görüntüler yaratmak, video kolâjlar hazırlamak, aynı anı farklı açılarla video kayıt olarak yansıtmak (eşzamanlı video) gibi çeşitlendirilebilir. Benzerlikler hususunda her iki alanda da görüntüyü kaydedersiniz. Biri el yapımı kayıt diğeri video kayıt cihazı ile sağlanır. Temele indirgediğimizde köklü benzerliklerle karşılaşılır. Video aktivistlerin eleştirel yansıtmaları ile dışavurumcu ressamın çalışmaları benzer köklere sahiptir. Bu noktada ortaya atılacak olan biçim sorgusu kilit bir önem arz eder. Video sanat eserleri insanın anlık görüntüleri aktarabilmesi ve yıllarca tuvalerde geçmiş anları iki boyutta canlandırmaya çalışmış olmaları arzusuna bir dayanak oluşturmuştur. Aşağıda, erken döneme ait olan video sanat eserlerinin kısa anlatıları aktarılmıştır. İnsanın video sanatı kavramını benimsemesinin ardından ilk üretimleri kuşkusuz temel bakış açılarını kolaylıkla ortaya çıkartabilirlik açısından önemlidir. Medya eserleri de insanların mekanikleşen çağının ilk sanat örnekleri olması bakımından oldukça önemlidir. Mağara resminden tuvale, tuvalden video arta kadar gelişen bu süreç daha da ilerleyecektir. İlk video eserlerde, sanatçının kendi bedenini kullanma arzusu da otoportre ve kendi bedenini putlaştırma noktasına gelmeye yol açan pop kültürü ve tüketim toplumunun bireyciliği ön plana çıkarmasının ilk noktalarındandır. Bir başka deyişle, günümüzde var olan medya araçları ile self mekanizmalarının yaratılmış olması ilk video örneklerde de mevcuttur. Kendini görüntüleme ve kendinle bir tavır yaratma aynı zamanda manifesto metinlerinin sahip olduğu kendi fikri-kendi bedeni ile sınırlandırılışıdır. Kısacası tüketim toplumunda aralarında 50 yıllık bir zaman aralığı dahi olsa her nokta birbiri ile ilişkilidir.

Linda Montana⁴⁸'nin "Mitchell's Death"⁴⁹ isimli yapıtı Bayan Montano'nun eşinin yasını tutuşunu yansıttığı bu video yapıtta, tüm ekran sanatçının başı ve tüm yüzünde yer alan tedavi iğnelerinden oluşmaktadır(Görsel 22). Sanatçı, yüzündeki

⁴⁸1942 New York doğumlu olan sanatçı yetişme çağında çevresinde bulunan Katolik Kilisesi'nden oldukça etkilenmiş ve din ritüellerine özel bir ilgi duyarak bunları sanat eserlerine yansıtmıştır. Feminist video hareketlerine de katılan sanatçı "Money is Green Too" isimli yapıtında bir manifesto yarattığını belirtmiştir.

⁴⁹ Linda Montano/ Mitchell's Death/1977/00:22:20

alan kaybı konuşma doğallığındaki dinsel tarzla bütünleşerek ruhani bir hava yaratmaktadır. Yasın ağırlığının bedensel acıya dönüşümünün dışı vurmasını sağlayan iğnelerin kıpırtısı acının sözlerden sonraki ikinci temsilcisidir. Sözlerde yer alan dramatik tutum iğnelerin sağladığı maddesel çözümleme çarpıcıdır. Baş ve sözlerden oluşan bu video sanat eseri Salt insan diyalektiği olarak nitelendirilebilir. Aynı sanatçının meta temalı video sanat eseri olan “Money is Green Too” sanatçı tarafından yöneltilmiş video manifestosudur(görsel 23). Maddeler halinde saydığı manifestosu ilk olarak paranın maddeselliği ile ilişkilidir. Sanatçıların manifesto eğilimleri video sanat eserlerinde sıklıkla görünen bir ileti biçimidir. Pek çok sanatçının görüntülerde yaratmak istedikleri düşüncelerindeki sınır temellerini barındırır. Sanatçının kendi yaşamının yedi yılını biçimlendirdiğini belirttiği “Seven Years of Living Life”⁵⁰ kendi kendine yarattığı, ritüellerle dolu bir dinin etkisi ile yaşamındaki yedi yılın nasıl geçtiğini anlatır(Görsel 24,Görsel 25, Görsel 26). Ritüellerini yedi yıla bölerek, her bir yıl için belirlediği renkleri monokrom renklerde tercih ettiği giysilerle bütünleştirerek, her renge yüklediği anlam doğrultusunda tüm bu yedi yılını geçirir. Kırmızı renk yılında her gün üç saat kırmızı bir odaya kapanarak tüm cinsel güdülerıyla ilgilenir. Sarı renkli yılda barış dilekleri dileyerek geçirir. Mavi renkli yılda gerçeklik ve iletişim üzerinde kurulubir disiplinle yaşar. Tüm bu renk döngüsü aslında bedenindeki çakraları açmak içindir. Kurgusal bir tavırla hazırlanmış olan bu eserde sanatçı, insanın kendi kendine yarattığı inanç mekanizmalarına bağımlı olarak yaşadıklarını vurgular. Tüm bu sınırlarımıza bedenimizi, güdülerimizi ve düşüncelerimizi yönettiğimizi, kalıplar yarattığımızı ve bu kalıplarla yaşamaya çalıştığımızı belirtir. Bu iletileri sanat eseri olarak oluşturma ve sunma noktasına gelmek için aşılın süreçte bireyselliğin ön plana çıkarılması ile gerçekleştiğidüşünülebilir. Aşağıda farklı sanatçılara ait video sanat eserlerinin kısa özetleri yer almaktadır. Bu sanatçı ve ilgili eserlerin birey temelli çalışmalardan mekanik yaklaşımlara ve araçlarla bağımlı hale gelise kadar süren geniş bir çerçevede ancak özetler halinde kısaca anlatılmışlardır. Bunun endeni video sanat eserlerinin biçim teorisi ile olan ilişkisi, medya sanatı kuramsal kaynaklarındaki işlevinin anlaşılabilirliği ve ayrıca sosyal bakış açısı kazandırmak içindir.

⁵⁰ “Seven Years of Living Life”, 1994, Directed Maida Barbaour, 13:13.

Linda Benglis⁵¹ “Now⁵²” isimli çalışmasında “Kayda başla. “Sana kayda şimdi başla dedim!”, “Şimdi!” sözlerinin figür tarafından tekrarlandığı tüm video eser boyunca, ekranın sol bölgesinde yalnızca başının yer aldığı figüre kayıt boyunca eller ve diğer iki açıdan baş görüntüsü eşlik etmektedir(Görsel 27). Figürün yüzünün ince hareketliliği konuşma sırasında ve sonrasında dudak biçimi insan gözlemi için oldukça doğal bir biçimlenim sağlamaktadır. Ekrandaki salt insan figürünün varlığı ve figürün diyalektiği ile bu çalışma diyalektik salt insan video sanat eseri ürünü olduğu söylenebilir. Sanatçının “Collage”⁵³ yapıtında yer alan bir elinde tuttuğu portakalı dişleri ile soyan figür ve arkasında portakallar tutan bir elin yer alan ikinci bir görüntü yer alır(Görsel 28). Ekranın merkezinde el ve portakal unsuru yer alırken figürün başı ekranın neredeyse sağ bölgesinin tamamını kaplamıştır. Çenenin hareketi, ağzın portakalın etkisi ile tepkimesi ve kabuğu tükürme hareketi bedeninin doğal aksanını bize sunmaktadır. Arkadaki ekranda tek, çift ve üç dengeleriyle orantılı portakallar tutan görüntü kimi zaman onunda ardından kalabalık bir spor alanı görüntüsü ile yer almaktadır. Ayrıca heykeltıraş olan sanatçı insan bedeninin tüm biçim algısından haberdardır. Bu yapıt ritmik salt insan video çalışma örneğidir. “Discrepancy”⁵⁴, iç mekândan dış mekânın hareketsiz biçimde bir tablo görünümünde kayıt altına alındığı bu çalışmada figürsüz bir video ile karşı karşıyayız (Görsel 29). Bu video ile izleyici salt bir doğa görünümü ile karşı karşıya kalır ve onun anına tanık olma şansını elde eder. Ağır bir durgunluk içinde insan varlığı dışında kendisini var eden doğaya görmediğimiz bir televizyonun sesi de eşlik etmektedir. Bu çalışmayı salt figürsüz doğa anlatımlı bir video sanat eseri olduğunu söyleyebiliriz.

⁵¹1941 Amerika doğumlu Yunan asıllı sanatçı, Tulane Üniversitesi’nde seramik ve desen eğitimi almış, heykel, fotoğraf ve video sanat eserleri üreterek geçirdiği bir sanat yaşamı olmuştur. Kısa bir süreliğine yaşadığı Paris ve yaşadığı New York sanat çevreleriyle sanatçıyı etkilemiş, ancak buna karşın kendi çizisi cinsiyet kavramının teorileri üzerine dayanmaktadır. Özellikle feminist hareketlere ilgi duyan sanatçı, bu alanda ürettiği video sanat eserleri ile tanınmaktadır. Performance kayıtlarına dayalı olarak ürettiği video sanat eserlerinde cinsiyet temalı sosyal ve medyatik normlar üzerinde çalışmıştır. Sanat yaşamının bir döneminde Jackson Pollock’tan etkilenecek boyaları zeminde oluşturduğu alanlara dökerek ürettiği bazı eserleri Baby Contraband, Baby Planet, Night Sherbet A’dır. Kajal, Pantaj, Centarus, Devaux, Ghost Dance onun video sanatı dışında üretmiş olduğu heykellerden bazılarıdır.

⁵² Now/1973/00:11:45

⁵³ Collage, 1973/00:09:30

⁵⁴ Discrepancy, 1973/00:13:44

Peer Bolde⁵⁵ “Front Hand Back Hand”⁵⁶ ekranda yer alan bir elin ön ve arka yüzünün devamlı olarak dijital ortamla gerçek ortam arasında yer değiştirmesi ve bu değişim sürecinde sanatçının elin yönüne göre hitapta bulunması yer almaktadır(Görsel 36). Video gerçek el görünümüne dijital etkinin eşlik etmesi ile izleyicinin zihninde bütünleşir. Ayrıca elin iki yüzeyi birbirinden farklı görünüme dönüşürken ikisinin aynı merkeze ait olması ve her iki yüzeyde yayılım gösterenin dijital bölge olduğu gözlemlenebilir. Dijitalin sabit gelgitlerine rağmen, siyah-beyaz bir çekimle yapılan bu çalışmada, tüm ekranı salt dijitale çevirir. Video sanat eserinin figürünü “sağ el” oluştururken, dijital ortam etkisi altına girmesiyle de salt figüratif dijital video art tanımlamasına girmektedir. “Keying Distinction”⁵⁷, tuğla materlayilinin anti-materyallik ile sorgulandığı bir video olan bu çalışmada dijital bir etkileme ile elde edilen görünüm üzerinde seri biçimde ilerleyen bir tuğlanın görüntü ve görüntüdeki varlığı sorgulanmaktadır(Görsel 37). Bu video sanatı eserinin nesnesi tek bir tuğladır ve ekranda ona sağlanan kayıt cihazının dijital etkisi çarpıcıdır. Çalışma tam anlamıyla bir salt nesnel dijital video sanat eseri örneğidir. Ekranda yer alan dikey ve yatay denge de ilgi çekicidir.

Woody Vasulka⁵⁸ “Artifacts”⁵⁹tüm bir ekran karıncalanmasından doğan ve neredeyse hipnoz edici bir görüntüye dönüşen video sanat eserinde kısa zamanlı değişimlerle ekranın merkezinde oluşan donukluk ve dairesel hareketlilik monokrom bir eser için algı eşiği oldukça kuvvetlidir(Görsel 31). Figürsüz, soyut geometrik form içeren bu hareketlilik salt dijital soyut geometrik video sanat eseri olarak tanımlanabilir. Eserde bir erkek sesi sizinle bir tür komut biçiminde iletişim halindedir. Ses ekranda figürün olmadığı görüntüde video aracılığı ile kendini var

⁵⁵1952 doğumlu Almanya Rosenheim doğumlu sanatçı, video sanat, elektronik medya sanatı alanında çalışmıştır. 1970 New York State Üniversitesi’nde çalışmaya başlamış, sinema alanında ilerlemiştir. Experimental Television Center’da çalışmaya başladıktan sonra program kordünatörlüğüne kadar ilerlemiştir. 1987 yılında Alfred Üniversitesi’nde Video Sanatları Bölümü’nde başkanlık yapmıştır. Blue Cup Mix, Keying Distinctions, Front Hand Bak Hand, Lava Shifts, Comp Book Updates onun bilinen bazı eserleridir.

⁵⁶ Front Hand Back Hand/1977/00:02:57

⁵⁷ Keying Distinction/1978/00:03:23

⁵⁸ 1937 Çek Cumhuriyeti doğumlu sanatçı video sanatın ilk öncü sanatçılarından biri olarak bilinir. Prag’da Academy of Performing Arts’ta sinema ve televizyon mühendisliği alanında eğitim alarak kısa film senaryoları yazıp üretmeye başlamıştır. Erken dönemde Harvey Lloyd Production’da Stein Vasulka ile belgesel alanında endüstriyel video çalışmalar yaptığı bilinir. Don Cherry, Interface, Sketches Black Sunrise, Swan Lake, Golden Voyage bilinen bazı yapıtlarıdır.

⁵⁹ Artifacts/1980/ 00:22:50

edebilmektedir. Bu da video sanatının erişilmez tutkularından biridir. 1973 yılında ürettiği “Vocabulary” adlı çalışmasında sanatçı dijitalize olmuş bir bedenın temsili görüntüsü ve hareketlerini kodlanmış olmanın eleştirisi ile yansıtır(Görsel 33, Görsel 34, Görsel 35). Bir diğer çalışması olan “Summer Salt”⁶⁰ kameranın şeffaf bir obje içerisine yerleştirilmesi ile elde ettiği performans görüntülerden oluşmaktadır(Görsel 35).

Vico Acconci’nin⁶¹ “Pryings”⁶² isimli çalışması zorlanan bir kadının papaz tarafından kontrol edilmeye çalışmasını anlatmaktadır(Görsel 38). Fiziksel anlamda gözleri açılmaya çalışılan kadının bu eylemden kurtulmaya çalışması performans edilmiştir. Dakikalarca süren bu eylem, dini öğretilerin yoruculuğunu ve zorlayıcılığını sanat izleyicisine deneyimletmektedir. “Open Book”⁶³ sanatçının açık ağzından çıkan sözcüklerin yalnızca dudaklarına odaklanan kameraya yansıdığı çalışmasında, özellikle ilk video eserlerde bedenini kullanmayı tercih eden self sanatçılardandır(Görsel 39). Sanatçının bir diğer yapıtı olan “Undertone”(Görsel 40) ve “Face Off” (Görsel 41) yapıtları ise yine sanatçının kendi bedenini odak haline getirmesiyle oluşturulmuş birey temalı bilinç algısının genelineleştirmesine dayanmasını yansıtan eserlerdir. “Undertone”⁶⁴’da bir masada konuşan sanatçı, “Face Off”⁶⁵’ta bir ses kayıt cihazının önüne uzanarak duyduklarına itiraz etmesini içermektedir.

Sanatçı John Baldessari⁶⁶, “Teaching a Plant the Alphabet”⁶⁷ isimli çalışması saksı içerisindeki bir bitkinin başat olduğu bu yapıtta, bitkiye insan tarafından alfabeler öğretilmektedir(Görsel 30). İnsan figürünün sadece el ile yer aldığı sahnede salt nesnel oluşum sürecinde bitkinin izleyiciye yegâne hâkimiyet alanı yarattığı

⁶⁰ Summer Salt, 1982, 18 dakika, renkli, 4:3.

⁶¹ 1940 doğumlu Amerikalı sanatçı, video sanatı öncülerinden biridir. Film, performance ve video alanında odaklanan sanat yaşamında pek çok eser bırakmıştır. Yetişkinlik öncesinde almış olduğu din eğitimleri ile ilgi çekici bir figür olan sanatçı, sanatını sanat eğitimleri verdiği California Institute of the Arts’ta, Yale Üniversitesi’nde, Pratt Institute ve Brooklyn Collage’da yürütmüştür. Filling Up, Open-Close, Second Hand, Pryings, Zone, My Word, Face of the Earth bilinen bazı çalışmalarıdır.

⁶² Pryings, 1971, yaklaşık 17 dakika, 4:3.

⁶³ Open Book, 1974, yaklaşık 9 dakika, 4:3.

⁶⁴ Undertone, 1972, yaklaşık 37 dakika, mono, 4:3, open reel video.

⁶⁵ Face Off, 1972, yaklaşık 32 dakika, mono.

⁶⁶ 1931 Amerika doğumlu sanatçı, San Diego Collage ve California Üniversitesi Berkeley, Otis Art Institute Los Angeles’da sanat tarihi, edebiyat alanlarında eğitim almıştır. Kendi çağının sanat teorileri üzerinde çalışmış, dönemi için önemli sanat yapıtları üretmiştir.

⁶⁷ Teaching a Plant the Alphabet/1972/ 00:18:08

açıktır. Dairesel bir yükselti üzerinde yer alan nesne kendi doğal sürecinde bu öğretiye tepkisizdir. İnsan figürünün çabasız iletisi ve nesnenin tepkisizliği bize pek çok şeyi hatırlatır. Sanatçının önemli bir diğer yapıtı ise “I am Making Art”⁶⁸’tır(Görsel 31). Bu çalışmasında sanatçı kendi bedeni ile gerçekleştirdiği performansında “Ben Sanat Yapıyorum!” sözlerini sürekli olarak tekrar ederek bedenini bir tarafa doğru eğer. Yaptığı bu eylem onun çağdaş devrinin sanat algısını ve sanat eleştirisini yansıtmaları bakımından önemlidir. Video eserde bedenini farklı biçimlerde hareket ettirmeye devam eden sanatçı sakin duruşu ile olağanlaştıranı eleştirmektedir.

Bir başka önemli erken dönem video sanatçılarından biri olan Hermine Freed⁶⁹ “Art Hestory”⁷⁰ hareketli bir tablo animasyon içerisinde bir masada önünde açık bir kitapla düşünen ve konuşan bir kadını eser olarak algılayıp bunun hakkında yorumlar yapan bir başka kadın sesinin anlatısının yer almaktadır(Görsel 42, Görsel 43, Görsel 44). Sanatçı, sanat olarak görünen ve sanat olarak temsil edilen yapıtların sanat tarihinde durgun ve bazen hiç olmadığı gibi anlatılışını eleştirir. Video eserde bir yazmaya yerleştirilmiş hareketli görselleri yine bir sanat tarihçi olarak anlatır. Yine benzer bir hareketli görselin bu defa Meryem Ana olarak, başının sağında ve solunda yer alan sanat tarihinde en çok bilinen o iki yoldaşıyla bir arada yansıtılır ve bu bölümde Meryem Ana konusu, gülümser. Bu noktada sanat tarihi anlatıcısı imaj kavramını aktarır.

2.2.Sanat Metinleri, Sanatçıları ve Eserleri

Araştırmanın bu bölümünde sanatçılar ve sanat eleştirmenleri tarafından yazılmış olan metinler, bu metinlerden etkilenecek üzetilmiş sanat eserleri üzerinden ilgili detaylar incelenmiştir. Seçilmiş olan metin ve sanat eserleri, geniş bir veriden elde edilen bir eleme ile seçilmiştir. Pek çok aynı görüşü yansıtan metin ve eserler

⁶⁸ I Am Making Art, 1971, yaklaşık 18 dakika, mono.

⁶⁹ 1940 doğumlu Amerikalı sanatçı New York Üniversitesi’nde ve Cornell Üniversitesi’nde eğitim alarak en özellikle videosanatı alanında çalışmıştır. En önemli eseri Art Hestory’dur. Diğer eserlerinden bazıları ise Family Album, NewReel, Two Faces’dır.

⁷⁰ Art Hestory, 1974, 22 dakika, renkli, mono, 4:3.

araştırmaya dâhil edilmemiştir. Anlaşılması kolay ve biçim teorisindeki problemleri çözücü niteliği olan veriler tercih edilmiştir.

2.2.1. Laszlo Moholy-Nagy “Yeni Bakış” 1928’ler

Laszlo Moholy-Nagy⁷¹ Rus soyut sanat öncüleri ile temas ederken bir yandan da Almanya’nın iç işlerinin, özellikle yönetim biçimi dengesinin değişimi ile karmaşa içerisindeki Weimar kentinde sosyalist görüşlerin ağırlıkta olduğu Bauhaus okulu ile ilişkiler kurmuştur. Bakış açısının tüm kökenlerini besleyen bu iki temeli ele aldığımızda, bu iki temelin Rus soyut sanat algısı ile Bauhaus ekolü oldukları belirtilmelidir. Sanatçının üretmiş olduğu sanat eserlerindeki çeşitliliğin kaynağı da budur. Sanatçının üretmiş olduğu yapıtları, medya sanatı izlerini doğrudan taşır. Sanatçının “KVII”⁷² isimli yapıtı, tuval üzerinde varlığını geometri biçimindeki renkler üzerinden kurmuştur(Görsel 45). Yapıtta seçilmiş olan renklerin cılız ve yer yer nötürleşen alanları, birbiri üzerinde var olan biçimlerin geçişlerini belirtmektedir. Bu geçişler sayesinde sanatçının tuvalde yarattığı derinlik açığa çıkarak, birbiri ardına uzayıp giden bir boşluk ve bu boşlukta geometrik renk alanları ile çözümlenmiş olduğu görülür. Tuvalin ön alt bölümünde yer alan yatay uzantı, tek bir hat üzerinden farklı derinlikleri alansal olarak betimler. Tuvalin ana hattında yer alan ince kırmızıçizgi, bu derinliklerin algılanmasını sağlayan yeni bir etki yaratır. Siyah, sarı ve gri geometrik renk alanları ön mekân ve arka mekânı, tuval içerisinde yaygın olarak vurgulanır. Bu görüntü dijital bir tasarımı çağrıştırır. Dijitalin bir ön görüntüsü gibi olması, bir noktada gelişen sanatın görsel olarak belli basamaklarla ilerlediğini, yaratılan bir görüntünün (tuvalde, heykelde vb.) beslenerek ilerlediğini gösterir. “The Law of Series”⁷³ ile sanatçının görüntü ve imajlar üzerinde yapmış olduğu bir deneme sergilenmektedir(Görsel 46). Bu eserde aynı görüntünün (bu görüntü iki elini önünde görünmeyen düz bir alana yaslamış, iki kolu havada ve öne doğru

⁷¹ 1895 Macaristan Bacsbarsod doğumlu sanatçı hukuk eğitimi almış, 1914 yılında Macar ordusunda savaşa katılmıştır.1919’da Rus soyut sanat temsilcileri ile tanışan sanatçı, 1922 yılında Walter Gropius ile tanışarak 1923-1928 Weimar’da Bauhaus’ta eğitmen olmuştur. Bauhaus’tan ayrılınca “Von Material zu Architecture-Malzemededen Mimarlığa” kitabını hazırladı. Ayrıca bkz: Ronald Alley, Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, s.531

⁷² KVII, 1922, tuval üzerine yağlı boya ve grafiti, 1153x1359 mm, Tate Koleksiyon.

⁷³ The Law of Series, 1925, Gelatin silver print (photomontage, 21.4 x 16x3 cm, MoMA

yönelimlidir) tekrar tekrar tuvalin sol üst köşesinden başlayarak tuvalin merkezine doğru tekrarlanmaktadır. Tuvalin sol ön bölümünde ise siyah bir çember içerisinde üç görüntü yer alır. Tüm bu tekrarlanan imajlar derinliğin aynı görüntü üzerinden, farklı konumlandırmalarla elde eder. Tuvalin sağ üst köşesinden uzanan iki paralel çizgi, tuvalin sol ön bölümüne kadar üçlü imajların arasından geçerek uzanır. Boşlukta şeffaf ve kıvrılan gövdesi üzerinden içe doğru ovalleşen “Double Loop”⁷⁴ sahip olduğu bütünlükle tasarlanmışken(Görsel 47), 1924 yılında sanatçı tarafından üretilmiş olan bir başka yapıt olan “İsimsiz”⁷⁵(Görsel 48), görüntünün değişimlerini barındıran, bir anlamda lekese ışık izlerini andıran görseelliği, gerçek maddeselliğin uğrayabileceği değişimleri gösterir. Daha çarpıcı olan “Nickel Construction”⁷⁶ yapıtının mekanik dalgalar gibi biçimlendirilen malzemesidir(Görsel 49). Havada ritmik olarak kıvrılmış bir kurdelenin donmuş görüntüsü gibidir. Farklı materyal, birbiri üzerinde farklı ifadeler barındıran yapıtları, madde dünyasında var olan biçimleri ve sanatçı zihni ile aktarılmış olması ile bağıntılıdır. Bu bağıntı, dijitalleşen sanat devrinin nelerin ifade ettiğinin tartışıldığı çağdan kısa bir süre önce üretilmiş olan bu eserler, sanatsal her tasarımın evrensel doğada var olduğunun ancak ve ancak sanatçıların yaratım süreci ile ortaya çıkarıldığı belirtilmelidir. Bu bir balenin dekore edilmiş sahne üzerinde, duyguları bedensel hareketlerle ifade etmesinden farksızdır. Duygu ifadeleri balede, boşlukta savrulan beden hareketleri ile gerçekleşir. Bir başka ifadeyle, hareket kazanan sanat eseri ya da hareketi temsil eden ya da etmeye yaklaşan bir sanat eseri heykel olarak tanımlanan sanat disiplinine ulaşması, oradan dijital sanat yapıtlarına uzanan bir devamlılıktır. Baledeki duygular, baledeki insan bedeni var olanı temsil eder. Ona estetik değer katan yine bir başka insanın kendi bilinci ve deneyimleri ile ilişkilidir.

Bu bağlamda, sanatçı yazmış olduğu “Yeni Bakış” isimli manifestosunda malzeme zaman aracını temsil eder, zaman da hareketin rolünü üstlenir. Heykelin maddesel varlığına sahip olduğu üç boyuttan sonra zaman boyutu yani dördüncü boyutu eklenmiş olur. Aşağıda yer alan tabloda sanatçının süreli geçişi yer almaktadır.

⁷⁴Double Loop,1946, Plexiglass, 41.1x 56.5 x 44.5 cm, MoMA

⁷⁵İsimsiz, 1924, , jelatin gümüş baskı (fotomontaj, 36.3 x 26.9 cm, MoMA

⁷⁶Nickel Construction, 1921, kaynak demir, 35.9 x 17.5 x 23.8 cm, MoMA

HEYKEL	<i>Kütleden harekete</i>
RESİM	<i>Renk maddesinden ışığa</i>
MÜZİK	<i>Sözsüz tonlardan elektronik arılığa</i>
ŞİİR	<i>Söz dizimi ve gramerden tek tek sözcüklerin ilişkilerine</i>
MİMARİ	<i>Kısıtlı kapalı alanlardan, dış mekâna</i>

Şekil 3: Klasik Sanat Üretimden Medya Sanatlarına Geçiş

2.2.2. Dick Higgins⁷⁷ “İntermedia-Alanlararası” 1965

Sanat kategorileri üzerinde araştırmalar yapmış olan Higgins, eleştirel düşünce açısından sanat türleri üzerinde farklı düşünülmesini sağlamış bir isim olarak tanınmaktadır. Standart sanat kategorileri, klasik roman kategorileri üzerine çalışmıştır. 1960 ve 1970’ler için önemli olan Something Else Press’i kurarak çağında sanat için önemli yazınsal kaynaklar edinilmesini sağlamıştır.⁷⁸Higgins’in “İntermedia Chart” olarak bilinen sınıflandırma çizelgesinde mail sanatı, kavramsal sanat, bilim sanatı, oluşum sanatı, performans sanatı gibi sanat alanlarını intermedia çemberi içerisindeki dağılımlarını, birbirleri ile olan kesişmeleri bu çizelge üzerinden aktarılmaktadır. Değişen sanatı sınıflandırmak, sanat alanlarının birbirleri ile olan ilişkisini kurma girişimi ileri görüşlülüğünün, yapıcılığının bir göstergesidir.

Higgins İntermedia yazısında eski sanat sisteminin feodal bir anlayışla aynı algıda olduğunu, sınırların çizilerek kuralların sıralandığını ve sanatında bu şekilde biçimlendirildiği fikrini barındırır⁷⁹. Higgins’e göre toplumu çeşitli sınıflara ayıran mantık, toplumu biçimlendirdiği gibi sanatı da bu anlayışla biçimlendirmiştir. Higgins, kendi çağındaki sanatın üzerine kafa yorarken bu yeni sanat oluşumlarının

⁷⁷1938 Cambridge İngiltere’de doğdu. New York’ta New School of Social Research’ta eğitim aldı. George Brecht, AlHansen, Allan Kaprow, John Cage gibi dönemin önemli isimleri ile bile tanıştı. Önemli metinler barındıran Someting Else Press’i 1963 yılında kurdu.

⁷⁸ Richard Kostelanetz, “Dick Higgins”, *Performing Art Journal*, Vol.21, No.2, MIT Press, 1999, s.12

⁷⁹Dick Higgins, “İntermedia”, *Someting Else Newsletter*, New York, 1966.; Türkçe Çevirisi için ayrıca bkz: Edward, Shanken,”Hareket, Süre, Aydınlatma”, *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012,s.196-197

hangi kaynaklara indiği bulmaya çalışmıştır. Özellikle dışavurumcu sanatçıların bunun ötesindeki arayışlara nasıl geçmeye çalıştıkları ve ardından gelen kolajları, ortamları, oluşumları sıralamıştır. Sanatta tam da böyle ikili olgu yer almaktadır. ilki; sanatçıların toplumda ortak bir baskılayıcılık ya da yıkıcılığa uğratılarak sanat biçimlendirmelerinde sınırlandırıcı bir güçle karşılaşarak eser üretmeleridir. İkincisi ise, sanatçının toplumu ve içinde bulunduğu sistemi çözümleyerek kendi sanatını bir adım ileriye götürerek denemeler süreci ardından bir sanat alanı meydana getirmeleridir. Her iki seçenek benzer görünse de aslında farklı etki kaynaklarından oluşur.

2.2.3. Otto Piene⁸⁰ “Işık Balesi” 1965

Zero⁸¹ ile sanat kariyerindeki klasiği bulan Otto Piene ışığın saf bir enerji olduğuna inanan, ışık temelli heykelleri, hareketli ışık titreşimleri, saf sarı ve kırmızının tuvallerindeki izleri ile ünik bir sanat sanatçı kimliğine sahiptir. Kendi çağının pek çok sanatçısı gibi savaşa yüzleşmiş ve o da savaştan, insan doğasını tetikleyip, duygularını değiştiren bu kavramdan edindiği deneyimleri sanatına yansıtmıştır.

Zero, Otto Piene için hiçbir zaman bir grup olarak nitelendirilemezdi. Bunun nedeni; başkan, lider, sekreter, üye benzeri hiçbir özelliği barındırmadığına inanmasıdır. Zero’da sadece aralarında sanatsal iletişim ve bağ olan bireylerden meydana gelmektedir.⁸²Zero, kendi eserlerine sergi mekanı bulamayan bir takım genç bireylerden oluşur ve gece sergileriyle dikkat çekerler. İlk gece sergilerinde kırmızı rengin baskınlığı altındaki işleriyle dikkat çekerler. 1958 yılında “Zero 1”

⁸⁰ 1928 Almanya’nın Wefsfalen kentinde doğdu. 1948-53’te Kunstakademie Munich ve Düsseldorf’ta, ardından 1957’de mezun olduğu Cologne Üniversitesi’nden Felsefe eğitimi aldı. Heinz Mack ile beraber Zero sanatçı grubunu 1957’de kurdu.

⁸¹ Zero bir sanat hareketidir. Düsseldorf’ta Gladbacher Strasse Stüdyosu’nda 1958 yılında kuruldu. Zero’nun kurucuları Otto Piene ve Heinz Mack’tir.

⁸² Otto Piene, “Group Zero”, *Art Education*, Vol.18. No.5, National Art Education Association, 1965, s.20

olarak ilk kataloglarını basarlar. Zero'nun ikinci katalogu "Zero 2" *vibration* yani titreşim başlığını alarak görsel hareketliliği barındırır.⁸³

2.Dünya Savaşı'nın yıkımını deneyimlemiş olan Otto Piene, bu yıkımı genç bir yaşta yaşayarak saha savaşlarının bilinçaltında bıraktığı, duygularıyla özümsemediği bazı anlarında yer alan ışıkları, sesleri ve gökyüzünü eserlerini biçimlendirirken kullanmıştır.⁸⁴ Sanatının ideallinde merkezleşen bu temalar yaşamı boyunca yaptığı medya sanat eserlerinde, yaktığı tuvallerinde çarpıcı bir gerçeklikle yansımıştır.

Karışık ve dağınık çevre ışıklandırmaları onun temel ilham kaynağıydı. 1964 Amerikan teknolojilerini araştırmak da bunun bir parçasıydı. Güç kaynakları, lensler, ışık tipleri aramakla yetinmeyip video imajları ve heykelleri ile ilgili olarak farklı kimyasal bileşenler içeren teknolojiler kullanmıştır.⁸⁵ 1968 yılında katılıp altı yıl kadar sonra burada yönetimini sağladığı Massachusetts Institute of Technology's Center'a Otto Piene sayesinde ve belki Gyula Kosice'nin de katkılarıyla, bir taraftan bilim adamlarının bir taraftan da sanatçıların iş birliği içinde çalıştığı bir ortama dönüşür.⁸⁶ 1974 yılında Piene burada "Solar Center"'ı kurar. Bunun için *sosyal sanat merkezi* olarak isimlendirilen yeri, *solar art center* olarak değiştirir.⁸⁷

Sanatçı gökyüzü sanatı ile ilgili olarak verdiği bir röportajında teknolojinin insan ifadeciliğinin başladığı andan itibaren sanatın içerisinde yer aldığını belirterek, bunun antik çağda sanatın doğal bir pratiği olduğunu savunur.⁸⁸ Heykel ya da tablo gibi el yapımı estetik sanat üretimlerinin, bugünün teknolojisi ya da ileri bir dönemdeki teknoloji ile üretilmiş daha ifadeci bir eser karşısında nasıl bir denge olacağı konusundaki görüşlerinde; teknolojinin geçmiş sanat eserlerinin değerini değiştirmeyeceğini savunur. Nedeni ise, her gelişimde insanın teknoloji ile bütünlüğünün doğal bir süreci olduğuna benzer bir görüşe sahiptir. Sanat, bilim ve bilimsel algı kuşkusuz iş birliği içerisinde. Sanatçı, multimedia yerleştirme eserlerinde eski sanat formlarını da kullanmaya devam etmiştir.

⁸³ A.g.m, s.20

⁸⁴ Otto Piene, Robert Russett, "Sky, Scale and Technology in Art", *Leonardo*, Vol. 41, No.5, The MIT Press, 2008, s.511

⁸⁵ A.g.m., s.511

⁸⁶ A.g.m., s.512

⁸⁷ Otto Piene, "The Sun The Sun The Sun", *Leonardo*, Vol.29.No.1., The MIT Press, 1996, s.68.

⁸⁸ Sanatçı röportajda Stoneage ve Mısır Piramitlerini teknoloji ve bilim ile üretilmiş yapıtlar olduklarını hatırlatır.

Modern sanatın yaşadığı gerçek evrimi Otto Piene; genişleme, aktarma, aydınlatma, sanat ve doğa arasındaki iletişim olarak tanımlar.⁸⁹

“Işık Balesi” bir mekânda farklı araç ve imkânlarla sağlanan, sabit ve hareketli ışıklardan oluşan bir medya sanat eseridir (Görsel 50, Görsel 51). Sergi alanın bir duvarında yer alan iç içe sıralanmış düz bir hat veya deliklerle oluşturulmuş halkaların belirli noktalarından aşırı parlayan ve yanıp sönen bir görsellik barındırır. Bu görsel alana farklı kaynaklardan yansıyan ışıklar eşlik eder. Buradaki görsel bir tüfeğin namlusunun imgesini barındırır. Bu duvarın solunda yer alan bölgede ise tavandan sarkan ışık toplarından yansıyan benekli ışık merkezleri ışık kaynağına bağımlı olarak hareket halindedir. Işık balesinin en önemli hareketli parçası incecik geçişlere sahip oval ışık hatlarının bir biri içerisinde hareket ederek ve mekân etrafında belli bir müzik ritmi ile hareket etmesinden oluşan görsellerdir. Hareketli, ince bacaklı bir böceği anımsatan bu görsel tüm mekânda farklı yerlerden geçerek izleyiciyi deneyim kavramına odaklar. Mekânın neredeyse her bir noktasına ara sıra bir parça ışık yansır. Hareketli ışık kürelerinin mekânda yarattığı etki hareketli geometriyi daha da vurucu kılar.

Işık balesi bir medya sanat eseri olarak estetik değeri nasıl anlamlandırır? Bu yapıtı estetik kılan ve onu ünikleştiren öncelikle sanatçının kendi bilincidir. Başka bir deyişle Otto Piene’in kendi bilincidir. Onun bilinci savaşta gördüğü ışıklara odaklıydı. Bu odaklanılan ışık olgusu onun kendi algıda seçiciliği ile ilgiliydi. Işık onun için savaş döneminde deneyim edinilmiş ve sanat yaşamının sonuna kadar eserlerine yansıyabilecek düzeyde önem sahibiydi.

Sanatçı “Işık Balesi” için esinlendiği anı hatırlayarak bazı notlar aktarır. Otto Piene, 7 Mayıs 1945 tarihinde savaştan evine dönerken yalnızca 17 yaşındaydı. Yaşamında ilk kez denizi görebilmek için farklı bir yoldan ilermiş ve suyun üzerindeki ışığın cıva gibi ışıldadığı yere gelerek bu manzara karşısında etki altında kalmıştır. Hava savaşı sırasında gökyüzünde bombardıman uçaklarının arkasında

⁸⁹ A.g.m., s.68.

bıraktığı çizgi bulutunu izlediğini ve harika göründüklerini belirtir⁹⁰. Ve sanatçı öyle bir vurgu yapar ki bu vurgunun üzerine yorum yapmak imkânsızlaşır:

“Fakat korku güzellikten önce gelmekteydi; görmek hedef belirlemektir. Savaşın yarattığı büyüleyici resimler, isimsiz savaş güçlerini fazla rahatsız etmez. Patlayan atom bombası, onu titremeden izleyebilseydik, en kusursuz heykel olurdu.(...) Grünewald ve Caspar David Friedrich’ten sonra Almanya’dan kaç ışık sanatçısı çıkmıştı?”⁹¹

Işık savaş anında özelleşen bir olguya dönüşerek pek çok sanatçı için önemli olmuştur. Bu nedenle medya sanatının biçim estetiğinin bir ucu dünya savaşlarında karanlıkta patlayan bombaların, atılan mermilerin görselliği ile ilişkilidir. Sıradan bir gün oldukça sıradan görünen bir sokakta, bir ormanda, bir ovada ya da bir nehir kenarında durup doğayı ve çevreyi gözlemlemek izlenimci bir sanatçı için olanaklı ve sıradan bir sanat eylemidir. Ancak savaş alanına dönüşmüş aynı mekânlarda sanatçı için cazibe noktası yıkıcı ışık görselleri ve ağır seslerle sarsılır. Bu tür deneyimleri yaşamış olan bir nesil elbette ışığa, harekete, görüntüye, sese ve geçiciliğe önem verecek bir sanat algısıyla kuşanır.

2.2.4. Nam June Paik⁹² “Sibernetik Sanat” 1966, “Deneysel Televizyonun Serimlenmesine Sonsöz” 1964, “Sanat ve Uydu” 1984

Paik, sanat üretiminde devrim yapan ender isimlerden biridir. Asya kökenli bir toplumdaki Batı Avrupa ve Amerika toplumlarına uzanan yaşamı ile ilgi çekici biridir. John Cage’in söylemi ile o belki de bir televizyon sanatı kurucusuydu.⁹³ Ancak bugün genel kabul, onun video sanatının kurucusu olduğudur. Paik’in sanatı

⁹⁰ Otto Pienne, “Light Ballet”, Sergi Kataloğu, New York, 1965; Türkçe Çevirisi için ayrıca bkz: Edward Shanks, “Hareket, Süre, Aydınlatma”, *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012, s.197-198

⁹¹ A.g.e., s.197-198

⁹² 1932 Seoul, Güney Kore’de doğdu. 13 yaşındayken besteci Lee Geon Woo ve piyanist Shin Jae Deok’a ilgi duydu. 17 yaşında Hong Kong’a Royden School’a gitti. Bir yıl kadar sonra Kore’ye geri dönerek Kore savaşı nedeniyle Busan’dan ayrılıp Japonya Kobe’ye yerleşti: Orada Kamakura Lisesi’nden mezun oldu. 1954 yılında Tokyo Üniversitesi’nde estetik ve sanat tarihi okudu. İlerleyen yıllar da Münih’te felsefe, müzik bilimi ve müzik tarihi eğitimlerine yöneldi. John Cage’dan 1958 yazında dersler aldı. 1962 yılında Fluxus’un bir üyesi olarak Beuys gibi isimlerle tanıştı. 1960’lardan yaşamını kaybedene kadar medya sanatının önemli isimlerinden biri olarak yapıtlar üretti.

⁹³ Hermine Freed, “Nam June Paik Retrospective”, *Art Journal*, Vol.42., No.3, Collage Art Association, 1982, s.249

yaratıcı, içerisinde bulunduğu sistemin çarpıklığını hızlıca keşfedip eleştirmekten çekinmeyen gerçekçi bir kimliğin özeti gibidir. Televizyon monitörlerinden bir robot yapmak ya da çeşitli ekranlarda tek bir görsel oluşturmak, bahçe gibi dizayn edilen bir mekâna TV monitörleri yerleştirmek, Buda’yla ve izleyiciyle uğraşmak Nam June Paik’tir. Medya sanatının elektronik hareketliliğini kendi sanatı haline getiren sanatçı yazdığı bazı yazlarla medya sanatının ilk yaklaşımlarından olan görüşlerini belirtmiştir. Özellikle 1965 yılında yazdığı “Sibernetik Sanat” isimli yazısında medya kuramcısı Marshal McLuhan’a kadar ulaşan bir medya farkındalığı ile çağın ilerisine dönük bir zihne bilince sahip olduğu çıkarımı yapmak pek de yanlış olmaz.

Sanatçı “Deneysel Televizyonun Serimlemesine Sonsöz” isimli yazısında kendi deneysel televizyon çalışmalarını değerlendirirken yapıtlarını doğaya benzetir. Doğa gibi güzel ve değişebilen olduğu için onları doğayla eş değer görür. Aslında var olan ya da insan olarak kendimizin var ettiğini düşündüğümüz her şey gerçekte var olandır. Mekanikler de buna dâhildir. Bu yüzden onun eserleri hem fiziksel hem de anlamsal bakımdan gerçektir. Onları, ünik olarak tanımlatan etken ise sanatçının kendi bireyselliğinin belli bir zaman diliminde var olan kendi gerçekliğidir. Paik de “Sanat ve Uydu” yazısında bunu ifade etmeye çalışır. Fransız matematikçi ve fizikçi olan Henri Poincaro’nun keşfedilmekte olan yeni şeyler dediği maddi ilerleme ile elde ettiği şeylerin doğada zaten var olduğunu belirtir.

Sanatçının video heykellerinden⁹⁴ biri olan ve ismi olmayan bir yapıtından bahsetmek gerekir. Bu eser ev tipi bir TV monitörünün plastik incilerle kaplanması ile oluşturulmuştur(Görsel 52). Bu inciler gümüş renginde olup çeşitli boyutlarda ve belli bir sıra veya açı izlenmeden gelişi güzel olarak malzemeye yapıştırılmışlardır. Monitör bir anlamda imajını değiştirmiş ve izleyiciye özel bir varlık olarak sunulmuştur. Dikkati ekranın içinden toplayıp TV’nin kendi imajına odaklamıştır. Basit bir manipülasyon ile yeni bir tasarım, yeni bir algı ve yeni bir imaj yaratılmıştır. TV de zaten yeni ürünler pazarlanır. TV içerisindeki kadın görüntülerinin taktığı şaşalı takılar ve parlak kostümlerden hiçbir farkı kalmaz. Görsel olarak verdikleri son derece parlakken bir monitörün şaşalı görünmemesi için

⁹⁴ İsimli, 1968, Televizyon manüpülasyonu ve plastik inciler, 22.9x33x25x4 cm MOMA Koleksiyon

hiçbir neden olamaz. “Participation TV”⁹⁵ mikrofonlar aracılığı ile oluşturulmuş interaktif video eseri ile sanatçı sanat renklerinin gerçek fiziğiyle tanıştırdığı medya yapıtlarından birini sunmuştur(Görsel 53). Mikrofon aracılığı ile ses veren izleyici ekranda hareketli renk çizgileri ve titreşimleri ile karşılaşır. Renklerin fiziğini kullandığı bir başka yapıtı olan “Laser Cone”⁹⁶ sergi mekanına yerleştirilmiş büyük bir koninin iç ve dış yüzeylerinde çeşitli hareketli görseller oluşturan bir yapıya sahiptir(Görsel 54). İzleyici koninin dışından ve iç kısmından bu görselleri deneyimleyebilir. Lazer ile aydınlanan koni yüzeyi renkleri tekil olarak bir arada saf bir biçimde sunar. Yağlı boya tabloları yer alan üst üste binmiş boyaların renk hücumundan eser yoktur. Çünkü buradaki renkler organik olmayan gerçek renk varlıklarıdır. “Virtually Wise”⁹⁷ bir masa üzerinde duran kare kasalı yuvarlak ekranlı iki TV monitör üst üste yerleştirildiği, alt ekranın bir tarafına içerisinden sıralı fotoğraf baskısı sarkan bir ses iletici çanağı, üst monitörün her iki yanından sarkan siyah telefon ahizeleri olan, masanın alt bölümünde çeşitli ekranların yerleştirilmesi ve çeşitli yazılı görseller barındıran kâğıtların masadan sarkmasıyla oluşturulmuş bir tasarıma sahiptir(Görsel 55). Masanın altında yer alan ve masanın bacaklarına yanaştırılmış, aynı eksenli ikili monitörler renkli videolar sunmaktadır. Bu yapıt kişiselleştirilmiş bir video mekanizmasıdır. Her ekranda insan figürlerinin imajları farklı anlarda, farklı duruşlarda ve farklı renk alanları ve hareketli imgelerle sunulur.

⁹⁵ Participation TV, 1969, Monitör, iki mikrofon ve elektrik.

⁹⁶ Laser Cone, 2001-2010, lazer ve devasa koni, Lazer sanatçısı Norman Ballard ile ortak çalışma.

⁹⁷ Virtually Wise, 1994, monitörler, baskı fotoğraf ve çeşitli günlük kullanım materyali

2.2.5. Erkki Huhtamo⁹⁸ “Teknolojik Geçmiş Canlandırmak: Medya Sanatının Arkeolojisine Giriş” 1995

İnsanları teknolojinin var olduğu bir dünyada yaşadıkları ve insanların akıllı telefon ekranlarından insan yüzü ile göz teması, televizyon ekranı ile teması yani kısacası insan-insan ve insan-iletişim araçları göz teması sıklığı ve etkileri üzerine yoğunlaştığını belirtir. Ekran yaşam pratiği haline geldiğinde görülmez olmaya başladığını da dile getirir. Bir süre sonra ekran başında oturulmaz sadece göz gezdirilir.⁹⁹ Huhtamo, medya sergilerinin teknoloji müzeleri izlemine sahip olduklarını da belirterek bu alanın bir nevi var olan teknoloji tasarım ürünlerinin tekrardan izleyiciye sunulmasını ifade etmektedir.¹⁰⁰ Medya sanat eserlerinin ilk örneklerinde izleyiciyi araçlarla baş başa bırakan bir algı ile üretilmişti. Zaten buradaki kasıt, medya eleştirisi olarak sanatçı zihninden bir bilinç akışı olarak görülmelidir. Nam June Paik ve monitörlerle oluşturduğu yapıtları kendi çağının yaşam sınırlarının bir ifadesiydi. Televizyonlar insana yön verebilen, insanı değiştirebilen ve inandırabilen görüntülerle donatılıyordu. Kadının imajı ile oynanıp bazen salt bir cinsel obje bazen de mama satın alarak çocuğu beslemesi gereken bir anne olarak sunuluyordu. Erkek figürü ile kadın figürünün görüntü ve ses değişimi olarak eleştirel bir tavırla ürettiği eserinde Nam June Paik bu gerçekliği sunuyordu. Bir başka deyişle televizyon ekranı bir kadın erkek sesine sahip olduğuna inandırabilecek bir etki taşıyordu. Bugünün toplumu bilgi donanımı açısından çepeçevre sarıldığı için bazı gerçeklere kuşkusuz 1960'lara göre daha yakındır. Şuan

⁹⁸University of California Los Angeles'ta profesör olan Erkki Huhtamo, Film, Televizyon, Dijital Medya, Medya sanatları alanlarında çalışmaktadır. Huhtamo'nun en önemli özelliği onun arkeolojik bir bakış açısıyla medya sanatı tarihini incelemesidir. Yazarlık ve küratörlük kimlikleriyle de tanınan Huhtamo Avrupa ve Amerika'da pek çok serginin küratörlüğünü yapmıştır. Illusions in Motion, Media Archeology gibi medya sanatı için yazdığı yayınları oldukça önemlidir. Bunun dışında ek çok makalesi bulunan Huhtamo The Huhtamo Collection and Archive of Media Archaeology ile 18.yy ile 20.yy arasına ait medya materyalini bir araya getirmiştir. Bu şekilde elektronik, mekanik yani hareket ve dijital öncesi ilkel sayılabilecek malzemeleri sergilemektedir. 1995 yılında yayımladığı kitabında “Medya Sanatı Arkeolojisine Giriş” başlıklı yazısı, “Yeni Bir Medya Tarihine Doğru”, “Kazı Stratejileri”, “Tekno Kültürle Endişeyle Başa Çıkmak” yazılarıyla bu alanı incelemek için önemli olan düşünce birikimlerinden biridir.

⁹⁹ Erkki Huhtamo, “Screen Test: Why Do We Need an Archeology of the Screen?”, *Cinema Journal*, Vol.51, No.2, 2012, s.144-145.

¹⁰⁰ Erkki Huhtamo, “Resurrecting the Technological Past: An introduction to the Archeology of Media Art”, *Intercommunication*, 1995, Türkçe Çevirisi için ayrıca bkz: Edward, Shanken, “Hareket, Süre, Aydınlatma”, *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012, s.200-201

için kulağa basit duyumlar olarak yansıyan bu bilgiler kendi zamanı için üst düzey bilgilerdi.

Doğrudan güncel kullanım alanını kaybetmiş olan teknoloji araçlarının sanatçılar tarafından özdeş sanat yapıtlarına çevirip, galerilerde sanat eseri olarak sergilenmesini eleştiren Erkki Huhtamo, medya arkeolojisi bağlamında çalışmalar yapmış olan medya sanatçıları bu eleştirisinin dışında tutmaktadır.¹⁰¹ Bu noktada medya sanat eseri üretmiş olmak belli bir sınırlara tabi tutularak bir neyi eleme yapılmıştır. 1980’de ve 1990’larda üretilmiş olan eserlerin övgüsü, bir kesimin saf dışı bırakılması söz konusudur. Burada sanat eseri medya arkeolojisi sınırlandırması yapmak zayıf bir bakış açısını, eski sanat sisteminden vaz geçemeyen, feodal bir sanat algısını yansıtır. İnsan bir biçim vericidir. Üretmiş olduğu ya da tercih etmiş olduğu sistem ne olursa olsun kendi zihni, kendi duyguları ve kendi ideolojisi ile yapıt üretme arzusu duyan insanlardır sanatçılar. Bu nedenle, salt estetik aramak ilk adımda deneyelliği, sonraki adımda ise bilimselliği yani medya sanatını yok edecektir. Belki de, yeniçağın sanatının kavram tanımlaması akıl karıştırıcı rol üstlenmiş olduğu var sayılabilir. Ancak Huhtamo bu izde, aslında sanatın bugününe biçim vermeye çalışır. Tıpkı bir sanatçı gibi ya da sadece normal bir insan gibidir.

2.2.6. Stan VanDerBeek, Kenneth Knowlton¹⁰² Yapıtları ve “Bilgisayarda Oluşturulmuş Filmler” 1968

Mühendis kökenli olan sanatçı Kenneth Knowlton, eser üretebilmek için kendi aracını icat etmiş, medya sanatı için odak noktası olabilecek önemli sanatçılardan biridir. 1962 yılında Bilgisayar Teknik Araştırmalar Departmanında Bell Labs’ta çalışan sanatçı kendi mühendislik deneyimleriyle bilgisayar sanatının, yazılım sanatının önemli bir ismidir. Kendi aracını kendi yaratan, ünük bir seçicilikle

¹⁰¹ Edward Shanken, “Hareket, Süre, Aydınlatma”, *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012, s.199.

¹⁰² 1931 doğumlu Amerikalı sanatçı Kenneth Knowlton Cornell Üniversitesi’nde fizik mühendisliği alanında eğitim almış ve ardından MIT’de bilgisayar bilimi alanında “*Sentence Parsing with a Self-Organizing Heuristic Program*” başlıklı tezi ile doktora yapmıştır. Sanatçı ilk özelleştirilmiş bilgisayar animasyonu dili olan Beflix’i 1963 yılında geliştirdi. Bununla deneysel filmler çekmeye başladı. Ayrıca Leon Harmon ile beraber studies in perception serisinde yoğunlaştıkları elektronik teknoloji tarama teknolojilerini geliştirdiler.

eserlerini üreten, başkalaştıran bir sanatçıdır. Stan Van Der Beek ile olan ortak çalışmaları yeni biçim teorisi için önemli bir aşamadır.

Jurgen Claus, Stan Van Der Beek için yazdığı bir yazıda onun hayalinde bir salon tasarımının var olduğunu belirtir. Bu salon tasarımının detaylarına bakıldığı zaman, insanı dehşete kapılma ile benzer bir duygu içerisine girmesini sağlayacak, şok edici bir yapıt arzusu olduğu anlaşılmaktadır. İnsanı içinde var olduğu mekân yüzeyinden alarak hiç görmediği ama aslında içinde bulunduğu mekânın bir parçası olan uzayı görmesini kapsayan tasarımı, temelde insanların tüm filmleri izleyerek deneyimleyebilecekleri bir salon tasarımıdır. Bu tasarı, insanları var olan hareketli görsellerle yaşamadıkları ya da başka bir deyişle deneyimlemedikleri eylemleri görebileceklerdi. Salonda uzanarak tüm bunları deneyimleyecek olan bir insanın bilinçaltında yer edecek tüm köklü algılar onu sarsacaktı. Sanatçının genel sanat algısının siber bir sistem inancından kaynaklandığı açıktır. Sanatçının sıklıkla kullanmış olduğu *dünya sanatçıları/bizler dünya sanatçılarıyız* söylemleri onun nasıl bir görüş açısına sahip olduğunu sunmaktadır. Bu görüş açısı öyle uzayın alanına dönüktür ki sanatçı sözel olmayan, sadece görsellerin olduğu yeni bir resim dili icat etmek ister. Bunun için hareketli resimlerden, bilgisayarlardan ve televizyonlardan söz eder.¹⁰³

"Achoo Mr. Kerrooshev"¹⁰⁴ Stan VanDerBeek tarafından yapılmış olan hayret uyandıran, eleştirel tavra ve estetik değere sahip dikkat çekici bir yapıttır(Görsel 56). Yapıtı farklı kılan yapım tekniği dışında içeriğidir. Eleştirel haz alma dürtülerini besleyen eser, Rus Sovyet lider Nikita Khrushchev'e itaf edilmiştir. Liderin iri dişli bir gorille imajının yer değiştirmesi, balkondan sesleniş yaparken önüne bir asker dikildikten sonra sahnenin sağından gelen çekiçe balkonda yok edilmesi, içlerinde Stalin'in de imajının yer aldığı bir kalabalığa sahne gösterisi yaparken ayın temsili olan bir kürede oturması ve sahnenin sağından gelen bir bastonla sahneden indirilmesi gibi ilginç yorumlamalar içeren görseller sahip bir eserdir.

¹⁰³ Jurgen Claus, "Stan Van Der Beek: An Early Space Art Pioneer", *Leonardo*, Cilt.36, No.3,Boston, MIT Press,2003, s.229-232

¹⁰⁴1960, 2 dakika, deneysel video kolaj animasyon

"Science Friction"¹⁰⁵ Stan VanDerBeek'in modern dünyanın işleyişi ve kültür miraslarının modern dünyadaki parasal aktarımı ve uyumlu hale getirilişini vurguladığı gibi, bilim ile gelişmesi beklenen insanın güç ve cinsellikten hiçbir zaman vaz geçemediğini de vurgular(Görsel 57). İnsan sürekli biçim vererek ilerlemiş ve bu nedenle Eiffel Kulesi, Pizza Kulesi ve Mısır Dikilitaşları gibi tarihi ve modern anıtların izinden kurtulamadığı ve kurtulamayacağı görüşündedir. Çünkü Meryem Ana ve İsa için üretilmiş dini objeler müzelere ve galerilere tıklmış olarak hala insanın biçim vermeye olan bağlılığını, kendi gelişimini simgeleyen üretici olarak tanımladığı(aslında tüketici ve tükettirici) temel özellikleri sergilenir. Bunların yanı sıra gözlemleyen insan imajı ise aktif olarak korunur. Bu insanın görmek istediği, o an için arzuladığı ve işine geldiği gibi yaşıyor olmasının temsidir. VanDerBeek de aslında imajları değiştirerek, hareketlendirerek yeni kolajlarıyla var olanı eleştirmek adına biçim verir. Bir başka söylemle ifade etmek gerekirse, sanatçı da sunduğu bu insanın doğal kaosundan bir parçadır. Modern erkek giysileri içerisinde bir gorilin gazete okuduğuna, ya da bir saksıyı motor yağıyla sulayan mekanik giysili adama (saksı da yetişen küçük bir roketir) rastladığımız deneysel videoda kadın doğrudan erotik bir imaj yansıtır. Düşünebilen maymun için kadın hala çekicidir. Hatta modern erkek bir adım daha ileri giderek kadının kendini elde etmesi için gösteriler yapmasına müsaade eder. Televizyon imgesi de videoda yer alan önemli anlardan biridir. Bir el televizyon tuşuna basar ve o andan itibaren kırmızı bir girdap insanı hipnotize etmeye başlar. Bu girdap süslü bir görsele dönüşerek ört bas edilir. İki kadın ellerinde erkek iç çamaşırları tutarak "oh" sözcüğü baloncuk olarak yazılır. Televizyonda görseller art arda ilerler. Bu kez bir bilim adamı, bir sonraki defa ise *wide always library* yazılı kurşunlanan bir afiş görünür. Kurşunlar televizyon ekranın solundan uzanan bir el tarafından sıkılmıştır. Dehşete kapılmış beyaz elbiseli bir kadının yüzü kapatılır. Ve artık sahne bilim adamlarıyla doludur. Gözlem gücü yüksek, uzaya bakan adamlar olarak sunulurlar. Aşırı güçlü görünen, politik tipler, gerçek ünlü imajlar da vardır aralarında. Bir yerleri teleskopla gözlemleyen adam imajları ile devam eden ve bu başlangıcın ardından anıtlar ve modern nesneler sergilenir. Her biri tek tek, tıpkı birer roket gibi, gökyüzüne doğru

¹⁰⁵ 1959, stop motion animasyon, TMC.

hareket eder. Bu uzay çağının gelişi için bir kutlama gibidir. Kalem, çatal, ev ve hatta Meryem ve Çocuk İsa ikonları da uzaya fırlatılır.

“The Human Face is a Monument”¹⁰⁶ insanların duygu ifadelerini taşıyan yüzlerinin sunulduğu bir video yapıttır(Görsel 58). Çocuk ya da yetişkin her biri sadece insan imajlarını yansıtan görsellerdir. Mücadele halinde ya da sersemlemiş, düşünürken ya da yoğun duygular içerisinde, objektifin farkında ya da farkında olmadan pek çok insan bu yapıtta yer almıştır. Göçler, ideolojik, dinsel ve antik imajlar da videoda yer alan ilgi çekici anlardır.

1968 yılı için bilgisayar aracılığı ile film üretmek zaman ve maliyet bakımından faydalı bir alana dönüştüğü görüşleri ile doludur. Kenneth Knowlton, belli bir aşamadan sonra film üretirken bilgisayar olmadan işlerin ve hedeflerin tamamlanmasında bilgisayarsız davranmanın imkânsız olduğunu belirtir. Buna filmlerin kaydedilişleri de dâhildir. Süreç hızlanır, iletişim güçlenir ve sahne seçme lüksüne sahip olursunuz.1968 için bilgisayar varlığı çarpıcıdır¹⁰⁷.

Stan Van Der Beek ile deneysel ve avangard filmler çeken Kenneth Knowlton BELLİX işlemleri temelinde yazılmış özel bir makro talimatlar setinde programlanarak yapılmıştır.¹⁰⁸ “Poem Field #2”¹⁰⁹ sözcüklerin Bell Labs’ta hazırlanmış grafiklerle sunulmasından oluşan bir videodur(Görsel 59). “Life, You, So, Say, But, Always” gibi sözcükler renkli grafiklerle farklı hareket ve oluşumlarla sunulur. İmajların dijitale dönüşeceğinin bir ön gelişimi olduğu belirtilmelidir. Biçim verme süreci kapsamında insan işlevsellik gözetmen grafik üretimlere geçerek deneysel süreçler izlemiştir. Bu süre bilgisayar ve dijital odaklı yeni medya yaşam biçimine toplumların adapte edildiği ana kadar sürmüştür. Bu noktadan sonra şok edicilik yazılım ve aplikasyonların özelliklerine ve işlevlerine kaymıştır. Deneyimler bir süreç olarak ilerinin ya da sonra gelenin değerlerini de etkilediği belirtilmelidir.

¹⁰⁶ Human Face is a Monument, 1965, 8:50 dakika, siyah- beyaz

¹⁰⁷ Kenneth Knowlton, "Computer Animated movies", *CyberneticSerendipity*, Sergi Kataloğu, New York:Praeger,1968,s.67-68

¹⁰⁸ A.g.m.,s.67-68.

¹⁰⁹ Poem Field #2, 1971, Bell Laboratories, Bilgisayar Grafikleri.

2.2.7. Robert Mallary¹¹⁰ “Bilgisayar Heykeli: Sibernetiğin Altı düzeyi” 1969

Robert Mallary 1968 yılında Londra’da katıldığı bir serginin¹¹¹ ardından heykel kavramını, bir başka söylemle sibernetik heykel kavramını kendisi için bir öncelik haline getirdiği, zihnen tartışmaya açtığı bir alana dönüştürür. Bu dönüşümün nedeni sanatçının sergi kataloğuna göz attıktan sonra, kendi deyiimi ile *hareket edebilen her şeyin* robot ve bilgisayar ilişkiliyse birer esere dönüşmüş olduğunu, birer sanat eseri değeri gördüklerini eleştirir. Bunun üzerine *Sibernetiğin Altı Düzeyi* yazısını yazar. Bu yazısının sibernetik sanatın gelişmesine bir yön vermek için atılmış bir adım olarak algılatır. Altı aşamadan oluşan bir öneri olan metinde, ilk aşamada heykel ile bilgisayarın karşılıklı olarak birbirlerinden faydalanmaları üzerine yazılmıştır. İkinci aşamada, bilgisayar sanatında *rastgelelik* kavramının bilgisayar sanatında gerekli olabileceğini savunur. Üçüncü aşamada, sanat biliminde eser üretirken programlama evrelerine dikkati çeken Mallary bu aşamada sanatçının ya da programcının önünde çeşitli üretim seçenekleri olması gerekliliğinin önemini vurgular. Sadece bilgisayar tarafından oluşturulmuş bir heykel değil de sanatçının bazı elemeler yaparak ona estetik değer yükleyeceğini belirtmek ister. Dördüncü aşamada, heykeltıraşın aktif/pasif, yaratıcı/tüketici, katılımcı/seyirci, sanatçı/eleştirmen konumunda olduğunu belirtir. Beşinci aşamada, bilgisayarın sanal bakımından özerk varlıklar olduğunu insanın onun üzerinde yok edici/durdurucu bir özelliği olduğunu belirtir. Son aşamada ise, heykeltıraşın bilgisayarın fişini çektiği anda cisimsiz bir enerjiye doğru evrim geçireceğini savunur.¹¹²

Sanatçının “Harpy”¹¹³ adlı mitolojik temalı yapıtı bildiğimiz harpy görüntülerinden oldukça farklıdır(Görsel 60). Maddesel bir görüntüye sahip olan eser bir yığıntılar bütünü gibidir. Harpy kavramı olmasa bu mitolojik varlığın imgesi

¹¹⁰ 1917 Ohio doğumlu sanatçı California’da yetişmiştir. 1917 yılında Escuela Las Artes Del Libro’da çalışmış, ilerleyen yıllarda ise 1960’lı yıllarda Pennsylvania State, Minnesota Üniversitesi ve California Üniversitesi’nde çalışmıştır. Amerikalı Neodadaist olarak tanınan sanatçı, sanatın içinde plastikleri ve bilgisayarı kullanan öncülerden sayılmaktadır. Heykeltraş olarak bilinen Robert Mallary bilgisayar sanatının öncüsüdür.

¹¹¹ Cybernetic Serendipity Sergisi Londra Institute of Contemporary Art’ta gerçekleştirilmiştir.

¹¹² Robert, Mallary, “Computer Sculpture: Six Level of Sybernetics”, *Art Forum*, Mayıs, 1969, s.29-35; Türkçe Çevirisi için ayrıca bkz: Edward Shanken, “Kodlu Form ve Elektronik Üretim”, Sanat ve Elektronik Medya, Akbank, İstanbul, 2012, s.203-205

¹¹³ Harpy, 1962, 90x112, polyester-kaynaklanmış çelik.

akılda canlanmayacak kadar başkalaşmış bir görüntü arz etmektedir. “Quad 2¹¹⁴” dikdörtgen siyah bir kaide üzerinde yükselen uzun ve oval katlara sahip bir yapıttır(Görsel 61). Bu çalışma onun eser üretirken dijital ve gerçek form arasındaki geçiş üzerinde de yoğunlaştığını, bu nedenle biçim estetiği olarak soyut ancak matematiksel soyut odaklı olduğu gözlemlenir.

2.2.8. Herbert W.Franke¹¹⁵ “Güzel Olanı Programlamakta Ne Kadar İleri Gidebiliriz?” 1971

Güzel olanı programlamakta ne kadar ileri gidebiliriz¹¹⁶? Herbert W.Franke tarafından sorulmuş sanat estetiği için kışkırtıcı bir sorudur. Franke bu yaklaşımla aslında şunu düşündürmektedir; estetiğin belli kuralları var mıdır? Varsa; bunlar bilgisayar aracılığı ile programlanabilir mi? Bu, biçim vermekle takıntılı olan bizlere ait bir bakış açısıdır. Sorguladığımız şey bir noktadan sonra takıntılı olmanın gereksiz cevap aramalarıdır. Neyi daha çok ve daha ileri biçimlendirebiliriz? Bu soruna estetik bakış da dâhildir. Bu sorunun ardından diğer bir soruyu sorar Franke; “İnsanın sanat yaratma kapasitesine sahip ve kendini sanatla meşgul tutmaya hazır olması nasıl bir şeydir?¹¹⁷” Siberetik sanat teorisi üzerine düşünürken sorduğu bu soru insanın biçim verme mekanizmasını ortaya koyar. İnsanın hangi amaçlar için biçim verdiği önemlidir. Öncelikli olarak, insanın doğa karşısındaki genel tavrı modernleştiği anda bile aslında hiç değişmeyen biçim verme mekanizmasıdır. Tüketim toplumuna geçtiğinde, biçim verme özelliği ile yüzleşmeye başlar. Bu noktada artan estetik tartışmalar sanatın varlığını(sanat ticaretinin gücü dışında) sorgulamasını betimler. Franke’in sorduğu soruda kendini sanatla meşgul tutmaya hazır olmasının biçim verme mekanizması ile bağlantılı olduğu açıktır. İnsan yaşadığı evrende hayatta kalmak için, kendini savunmak için çeşitli şeylerden çeşitli

¹¹⁴ Quad 2, 1968, kat kat ahşap, bilgisayar heykeli, 711/2x11

¹¹⁵1927 viyana doğumlu sanatçı kimya, fizik, felsefe, matematik ve psikoloji alanlarında Viyana Üniversitesi’nde eğitimler almıştır. Viyana Teknik Üniversitesi’nde elektrik mühendisliği alanında fizik doktorası yapmıştır. Aynı zamanda bilim kurgu yazarı olarak da tanınan sanatçı dijital sanat bağlamında güçlü bir medya sanatçısıdır. Computer Graphics(1971), The Mind Net(1974) onun pek çok yazınsal eserlerinden bazısıdır.

¹¹⁶Herbert WFranke, “Theoretical Foundations of Computer Art”, *Computer Graphics-Computer Art*, Münih, 1971,s.153-161

¹¹⁷ A.g.e, s.153-161

şeyler yaratır. Bunu biçim vererek gerçekleştirir. Salt bir parça üzerinde uğraşır ya da parçaları katıştırır. Medya sanatında da birçok şeyin katıştırıldığı ve çeşitlendiği bilinir. Bu biçim vermenin doğasındadır. Bu nedenle salt sanatla yaşayan bir insan için yalnızca biçim vermekle uğraşmak yadırganmamaktadır. Geriye kalan estetik kavramı ise asıl önem noktasıdır. Sanat estetiği, biçimin algısal olarak ulaştığı noktanın temsilidir. Bu noktada sadece farklı gözetilebilen bazı sorgulamalar geriye kalır. Estetik üzerine yönelen düşünürler için sanatın genel anlamı ya da üretimsel bakış açısı olarak değerlendirilir. Sanatın yüksek sanat değerlendirmeleri de bir noktada estetik üzerine (ya da insanın kendi kendisi üzerine) aşırı yoğunlaşmış olduğunu ve insanın kendi doğasının geri planda kaldığı (insanın kendini tekil görmesi) açıktır.

“Albert Einstein’ın Portresi”¹¹⁸ bilim adamı Einstein’ın bir fotoğrafının on iki farklı şekilde renk değişiminden geçtiği Franke ait bir yapıtıdır(Görsel 62). Herbert Franke bu yapıtı ile Einstein’ı bilgisayarda değişime uğratarak onu *dijitalize* etmiştir. Dördüncü görsele doğru Einstein tamamen renklere dönüşerek kendi görsel formunu kaybetmiştir. Yalnızca bir Einstein imgesi kalmıştır. Bu imge de ilk üç görselin bize sunulması ile gerçekleşmektedir. Sanatta estetiği değerli kılan bilgi ya da salt görsellik midir? Bilgisayar sanatı aslında sanatta ciddi bir estetik tartışmasını açar. Sanat üreten sanatçının bilgisayara olan yeteneği bir noktada çok iyi gözlem yapıp realist portreler çizebilen bir sanatçı kıyaslaması gibidir. İzlenimcilik başladığında Newton’un renk teorisi heyecan uyandırmıştı. Bu bilimsel bir görüşün sanata aktarılmasıydı.

2.2.9. Marilyn McCray¹¹⁹ ve Sonia Landy Sheridan¹²⁰

Marilyn McCray “ Elektroçalışmalar’a Giriş” 1979 yılında, Sonia Landy Sheridan “ Fotokopi Sanatına Karşı Oluşumsal Sistemler: Terimlerle Fikirlerin Berraklaştırılması” 1983 yılında yazılmış metinlerdir. Bu iki sanatçı ve düşünürün metinlerinde yer alan veriler, medya sanatı ve biçim mekanizması için oldukça

¹¹⁸ Albert Einstein’ın Portresi, 1973, 50x30 cm, dijital fotoğraf baskısı.

¹¹⁹ Küratör, yazar.

¹²⁰ 1925 Ohio doğumludur. Emerite of the School of the Art Institute of Chicago’da profesördür. Sonia aynı zamanda bir sanatçıdır. 1970 yılında Generative System’ı kurmuştur. Sanatçı sanatta bilgisayar resim oluşumlarının kullanılması konusunda öncü isim olarak tanınmaktadır.

önemlidir. 1970 yılına gelindiğinde deneysel olarak fotokopi makineleri ile çalışmalar yürüten sanatçıların baskı sanat serileri bile oluşmaya başlamıştı. Fotokopi makinesi elbette bir araçtı. Kopyalamanın dışında bir yaklaşım mantığı ile çalışan sanatçılar, onun deneysel çalışmalara imkân verişinin farkındalığı ile çalışmalar üretmeye devam etmişlerdir. Sonia Landy Sheridan sabit resim oluşturma gereği hakkında görüşlerini sunarken çağın kendi gerekliliğinin bunu oluştuğunu belirtir.¹²¹ Yaratıcı unsurların 1960'lardan beri değiştiğini ve kopyalamanın sanat üretiminde kullanılmasının hiçbir sakınca görülmediğini aktarır.¹²² Bunun yaratıcılık ya da yetenekle de ilgili olmadığını anlatmaya çalışan sanatçı aslında bir noktada yeteneğin bilgiye, mantığa, zekâyâ, mekanik olanı kullanma ve geliştirme yeteneğine dönüştüğü fikrini açığa çıkarır. Sonia Landy Sheridan'ın "Diffraction" ve "Sonia"¹²³ eserleri göz önünde bulundurulduğunda bu eserlerinde fotoğraf görselliğini renklendirilmiş ve değiştirilmiş görünümü sabitlenmiş fotoğraf algısının değişime uğratılması açısından olumlu bir algı olarak karşılanmalıdır(Görsel 63). Ortaya çıkan renkli eserlerdeki grafiksel yoğunluk, siyah-beyaz üretilmiş eserlerde ise ışığın yayıldığı noktalar yapıtları özelleştirmekte ve tekil hale getirmektedir. "Sonia" çalışması sanatçının kendi portresidir. Sanatçının bir başka portre çalışması "Hattula Moholy-Nagy and Her Father in Time"¹²⁴ isimli eserdir(Görsel 64). "Transformation"¹²⁵ çalışmasında sanatçı dikdörtgen bir çerçeve içerisinde yorumladığı yapıtında turuncu, mavi, yeşil, kırmızı renklerinin beyaza doğru geçişini farklı konumlandırmalarla yerleştirdiği eserinde yeşil-sarı, kırmızı-yeşil, kırmızı-sarı renk karşılaştırmalarını kullanarak soyut ve deneysel bir çalışma üretmiştir(Görsel 65). Çalışmanın merkezinde mavi-yeşil sınırların merkeze doğru girdap halinde kıvrılması çalışmanın alt bölümündeki üçgen renk geçiş alanlarında bir zıtlık arz etmiştir.

¹²¹ Sonia Landy Sheridan, "Generative Systems Versus Copy Art: A Clarification of Terms and Ideas", *Leonardo*, Cilt.16, No.2, 1983, s.103-108

¹²² Marilyn McCray, "Introduction", *Electroworks*, Sergi Kataloğu, Rochester: George Eastman House, 1979, s.5-9.

¹²³ Sonia, 1982, karışık dijital ve medya araç teknikle üretilmiş eser.

¹²⁴ Hattula Moholy-Nagy and Her Father in Time, 1984, Lumena/Time Arts computer graphic; black & white camera.

¹²⁵ Transformation, 1997, Photoshop computer graphic, Drawing of fingers metamorphosed into a series.

2.2.10.Jud Yalkut¹²⁶ “Alternatif Video” Kuşağı, 1984, Frank Gillette ve Ira Schneider ile 1969 Röportajı ve Yayoi Kusama

Medya sanatı kendi biçim estetiğini oluştururken uzun bir süreç yaşamıştır. Bir anda birkaç bazı nedenden ötürü ortaya çıkmadığı açıktır. Bu tam anlamıyla bir oluşum sürecidir. Jud Yalkut’un kısa filmlerinin geçiş materyali olarak algılanması da bu sürecin devamlılık göstermesi yüzündendir. Bugün araştırılıp göz önünde bulundurulması gereken pek çok medya sanatı unsuru, karmaşık gibi görünse de üzerinde konuşulmak için epey bir zamanın geçmiş olması gereken zorlu bir algılama gerektirir. Bugün dönüp aynı eserlere baktığımızda bazı sonuçların oluşumlarını daha iyi kavrayabiliyoruz. Jud Yalkut’un üzerinde birkaç söz söylediği video feedback ise, video kavramında süreç içerisindeki ilginç olgulardan biridir. Feedbackler sanat malzemesi olarak kullanılmaya başladığı hatta Jud Yalkut gibi *resim oluşturma malzemesi*¹²⁷ olarak tanınan ve kabul gören temelde eletronüğün kendi doğasından başka bir şey olmamaktadır. Ama boyalarda temelde organiktir. Feedback uzay mekanizmasının bir temsilidir. Her şeyiyle görmediğimiz evrenin bir parçasıdır. Jud Yalkut’un “Turn!Turn!Turn!¹²⁸” isimli yapıtı video feedback ruhunun bir parçasıdır. Yalkut’un yapıtları bu etkinin ve yansıma altında üretilmiş eserlerdir(Görsel 66).

Kendi kendini yok etme teması üzerinden hazırlanmış olan Self Obliteration¹²⁹ Yayomi Kusama’nın sanat yaşamı boyunca sürekli tekrarladığı benekleri odak noktası haline getiren bir video çalışmasıdır(Görsel 67). Başka bir ifadeyle videonun bir araç olduğu ve Yayoi’nin sanatına hizmet ettiği gerçeğidir. Video boyunca izleyici Yayomi’yi ve onun sanat algısına tanık oluyor. Mekân değerlendirmesinde ulunmak gerekirse eser dış mekânda ve kısa bir süreliğine iç mekânda sunuluyor. Dış mekânın sürekli olarak insan tarafından işlendiği detaylara rastlanıyor. Eserde donuk hiçbir görüntü yer almamaktadır. Bu da bize hızlı ve sürekli olarak İnsanın bir şeyleri/doğayı işleyerek, bir şeylere/doğaya ve hatta

¹²⁶ 1938 doğumlu sanatçı intermedia sanat öncülerindendir. 1961 yılı itibarıyla video ve film yapımcılığına başlamıştır. İlk video eserlerinde Nam June Paik ile birlikte çalışmıştır. Sanatçı yaşamı boyunca uluslararası film ve video festivallerine katılmıştır.

¹²⁷ Jud Yalkut, “Woody’s Famuos Feedback Rap”, *Electronic Zen: The Alternate Video Generation*, yayınlanmamış metin, 1984; Türkçe Çevirisi için ayrıca bkz: Edward, SHANKEN,”Kodlu Form ve Elektronik Üretim”, *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012,s.209

¹²⁸ “Turn!Turn!Turn!”, 1965-66, video feedback.

¹²⁹ Yayomi Kusama-Jud Yalkut,1967, 34m., renkli kısa film, oyuncular; Yayoi Kusama, Joe Jones, Don Snyder

kendisine müdahale eden yapısını nasıl işlediğini ifade ediyor. Video Yayomi Kusama'nın beyaz bir mekânda kırmızı ve yoğun dokulu nesneler yığını üzerinde kırmızı giysi içerisinde uyurken başlar. Bu sahnenin hemen öncesinde yer alan görüntüde kusurlu pek çok beneğin hızlı hızlı, çeşitli renklerde izleyiciyi tüm videonun akışına odaklayacak etkiyi yaratır. Bu aslında Yayoi'nin uyanmadan önceki/ var olmadan önceki işlenmiş dünyanın temsilidir. İkinci sahne yaşlı bir kadın eli ile bir atı beyaz beneklerle kaplaması ile başlar. Ardından atı benekle kaplama işi Yayoi'ye geçer. Yayoi burada hala kırmızı kostümüyledir. Uyanmış ve güdülenmişçesine atı işlemektedir. Benekler kendi üzerine de yapıştırılmıştır. Artık atla bir bütündür. Bu nedenle onun üzerinde kırmızı elbisesi ile yürüyüşe çıkar. Kollarını iki yana açarak kendini çevreye /ötekilere tanıtır ve ardından dış dünyayı alımlamaya başlar. Ancak etraf o kadar tek düze ve bu tek düze duruma rağmen yıkıcıdır ki sürekli işlemesi gereken bir dünya vardır karşısında. Attan iner ve bil göle doğru yürümeye başlar. Atına su içirmek için göle girer. Göl de artık beneklerle doludur. Ve bir anda beyaz ve yine beneklerle dolu bir giydi girer. Bu da kendi öz doğasından arınmış olduğunu fakat beneklerle daha çok bütünleşerek değiştiğini gösterir. Göl içerisinde bir müddet gezer ve onu tanır. Onu tanıdıktan sonra artık onu işlemek için hazırdır. Önce nilüferlerin üzerine ve arasına beyaz benekler bırakır. Sonra hala gölün içerisindeyken boş bir tuvale kırmızı benekler çizer. Sürekli ve sürekli buna devam eder. Ta ki benekler suya işlenene kadar. Ardından suya benekler yapmaya başlar fakat su dirençlidir. Çünkü üzerinde nilüferler ve kurbağalar vardır. Yayoi ise vaz geçmez. Yosunlarla tuvaldeki kırmızı benekleri suya işlemeye çalışır. Yayoi saçlarını göl suyunda ıslatır. Saçlarındaki benekler daha çok yapışır ve etki altına girerek, adeta bir törenden çıkıp yeni bir törene başlar gibi bir ağacı (bu kez siyah bir giysi içerisinde) beyaz iri beneklerle donatır ve içlerini kırmızı renklerle boyar. Bir sonraki sahnede Yayoi sarı, yere uzanmış bir kediye yapraklarla kaplamaya başlar. Yaprakla kaplaması kediye doğanın koruyuculuğu altına almak istemesidir. Onu insanlardan kamufle etmeye çalışır. Ancak kedi direnir. Sonraki sahnede yere çıplak olarak uzanan erkek figürünün üzeri bedeni kırmızı beneklerle kaplı kadın tarafından yapraklarla kaplanır. Kadın ayağa kalkan erkeği ağaçların arasında tekrar yapraklarla kaplayarak ona doğasını teslim eder. Yapraklardan kurtulan kedi bu defa beyaz beneklerle kaplanır. Etrafta üzerindeki beneklerle koşar.

Kadın figürü insanların araçları için biçimlendirilmiş olan bir yola beyaz bir rulo açar. Bu rulo oldukça uzundur. Ve kedi rulonun çevresinde yürür. Bu sahneden sonra duvara arkasını dönmüş, üzerinde yalnızca kalça bölümünü örten beyaz üzerine siyah benekli bir bez parçası vardır. Kadın figürü ise canlı sarı tonunda bir kostüme sahiptir. Erkek figürünü hiç durmadan beneklerle kaplayan kadın yok olan erkeğin yerine artık duvarları ve kendi bedenini beneklerle kaplamaktadır. Tüm bu sahnelerin ardından bir değişim gerçekleşir. Artık modern dünya şehirleri ile dolu yeni vardır. Her yer beton binalar ve bir dolu insanlarla doludur. İnsanlar sürekli mekanlara girip çıkmaktadır. Artık insan hayatında iç mekân ve yapay ışıktaki yaşamak vardır. Yapay ışıklar altında insanlar delirmiş gibidir. Sürekli olarak beneklerle birbirlerini işlemektedirler. Yaşam bu noktadan sonra daha hareketli ve hızlıdır. Cinsellik ise bir *kaostur*.

2.2.11. Gene Youngblood¹³⁰ “Genişletilmiş Sinema” 1970

Gene Youngblood bilginin değişimi getirdiğini savunurken, değişimi de enerji kavramı ile bağıntılı yaparak enerji için bilginin gerektiğini belirtilir. Bilgi erişimi, bilgi yönetimi ve işlevsel bilgi sanat için, özellikle teknolojiyi kullanmaktan çekinmeyen ya da sanat algısını değiştirmekten korkmayan bir nesil için, önemli bir kaynaktır¹³¹. Buna gereken enerji ise sanatçının teknoloji uyumu ile daha yakındır. Kendi iş yükünü teknolojiyle paylaşan sanatçılar hedef olarak gösterilebilir. Expanded Cinema olarak bilinen genişlemiş sinema kavramı pek çok medya sanatı temellerini açıklar ama kısaca ve daha sınırlı olarak videonun sanat formu olarak kendini gerçekleştirmesini açıklar. Biçim verme mekanizması için sinemaya el atmak, hareketli video görselleri kurgu ile meydana getirmek, videolar üzerinde oynamalar yaparak medya etkisiyle video sanatına başlamak, sinemayı deneysel kılan evriminden bu yana düzenli ya da düzensiz gelişmiştir. *Taklitin* yetersiz

¹³⁰1942 Arkansas Amerika doğumlu medya sanatçısı ve teorisyendir. Ama 1942 yılında bir uazay gemisi ile geldiğini söyler. California Sanat Enstitüsü’nde çalışmıştır. “Expanded Cinema” onun en önemli yazınsan eseridir.

¹³¹ Gene Youngblood, “Art, Entertainment, Entropy”, *Expanded Cinema*, New York, 1970, s.56-65; Ayrıca bkz: Jean-Jacques, Label, “On the Necessity of Violation”, *The Drama Review*, 1968; Türkçe Çevirisi için ayrıca bkz: Edward Shanken, “Elektrikli Ortamlar”, *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012, s.219

bilginin sonucu olduğunu belirten Gene Younblood, *etkili biçimde yaşamının yeterli bilgiyle yaşamak*¹³² olduğunu savunan Nobert Weiner'ın sözünü hatırlatır. *Yeterli bilgiye neden ihtiyaç duyarız ya da bilginin yeterli olma düzeyini nasıl belirleriz?* Sinema ya da video sanatı ve diğerleri insan tarafından tasarlanan, yaratılan ve pek çoğu sanat eseri ya da insan eğlence sektörünün tüketim hareketi olarak nitelendirilen ürünlerin şuan içinde olduğu noktaya gelen insanlara sansüre uğratılmış bir gerçek sunmak gibidir. Sansüre uğratılmış gerçeklik insanın sadece hangi koşulda, zamanda, mekânda, duygu durumunda olursa olsun kendisine sunulan sanat odağının tüm insanlarda bulunan biçim verme mekanizması ile olduğunu ört bas etmektedir.

2.2.12. Bill Viola¹³³ “Veri Uzamında Mülk Sahipliği Olacak mı?” 1982

Bill Viola'nın yapıtları var olan sanat tarihinde yer alan ikonografik sahnelerin tema olarak kullanıldığı yapıtlarla, modern var oluş algısı ile kavramaya çalıştığı olgularla doludur. Din olgusu bunun başında gelirken evren olgusu da bunun diğer bir sınırır. 400 yıl önce din olgusu için tasarlanmış bir tablonun yarattığı izlenimi ve sahnede yer alan an'ları göz önüne alarak gerçek ışığı ve saptanabilen duygu ifadelerini tekrar tekrar canlandırarak görselde yer alan imajların hareketle sahip olduğu avantajları ortaya koyduğu gibi geçmişin gözlem gücünün hayranlık uyandıran başarısını da sergilemiştir.

Bill Viola'nun yapıtlarında su, boşluk ve insan varlığı gözleme tabi tutulur. Salt bir estetik görsel yaratma arzusu gütmemediğini bu noktada anlamlandırabiliriz. Bu eylem tıpkı video aktivist sanatçıların arzularından farksızdır. Viola kendimizi dış dünya ile gözlemlememizi ister. Bizi su ve boşluk ile temsil eder. “Acceptance”¹³⁴ yapıtı bu algı ile oluşturulmuş yapıtlarından biridir(Görsel 68). Boşlukta su ile temas eden çıplak kadın bedeninin yer aldığı yapıtta figür zamanla suyun etkisini kabullenir.

¹³² A.g.m., s.56-65

¹³³ 1951 New York Amerika doğumlu olan sanatçı yeni medya sanatı, video sanatı alanlarında işler üretmektedir. Özellikle video sanatı işleri ile video sanatının sanat değerini ortaya koymasındaki önemli isimlerden biridir. *Reflection Pool, Tristan's Ascension, The Passing, Three Woman, The Dreamer, Ancient of Days, The Return, Space Between Teeth* onun bazı video sanat eserleridir.

¹³⁴ Acceptance, 2008, Siyah beyaz HD video plazma üzerinde, 8:14 dakika, 3/5, 155,5x92,5x12,7 cm, James Cohan Gallery

Sanatçı “Veri Uzamında Mülk Sahibi Olacak mı?” yazısında benliğin teknolojiden önce gelmesi gerektiğini belirterek eskinin kutsallaştırılmış sanat algısının biricik amaç ile form, estetik ve işlevi birleştirdiğini savunur¹³⁵.

“Sweet Light”¹³⁶ bir günlük karmaşa betimlemesidir(Görsel 69). Bir böceğin sıradan yaşamı ile insanın sıradanlaşan yaşamından takibi izler yansıtır. Bir yandan iç mekândan dışarıya uzanan pencereden gözlemlenen doğa, bir yandan iç mekânın karmaşası ve araçları sunulur. Bunlara ek olarak insan eylemleri de yansıtılır. Kahvesini içen sarı giysili figür masasından kalkarak bir kâğıt buruşturup fırlatır. Kâğıdın içinden çıkan güve orada kıpırdanmaya başlar. Bu esnada arkada hareket halinde bir insan silueti belirir. Bu sahnenin ardından dışarıyla yarı bağımlı bir iç mekânda ortasında yanan bir şamdanın yer aldığı üzeri gıdalarla dolu bir masanın etrafında oturan, devalı birbirleri ile diyalog kuran figürlerle dolu bir sahne yer alır. İnsan iletişiminin yemek yeme eylemi ile nedense geçmişin elektriksiz anlarında mum ışığında yemem ışık, aydınlık bir saatte yine de yakılan bir mum ışığı ile yeniden yaşanır. İhtiyaç dışı eylemsel kullanım insan yaşamının tuhaf takıntıları arasındadır. Sahne bir noktadan sonra boşluktaki ışıksal hareketlere yönelir ve sonlanır. Boşluk insan için ifadesiz bir kavramdır. Çünkü insan biçimlendirerek boşluğu görsel katmanlara ayırır ve onu var olmadığına ikna eder. Ama boşluk gerçek varlığıyla uzayın temsilidir. Tüm bu organik kaosun sonucunda boşluğun salt gerçekliği kalacaktır.

“Anthem”¹³⁷ Los Angeles Tren İstasyonu’nda 11 yaşındaki bir kız çocuğunun çığlık yayılımı ile gerçekleştirilmiş, materyalist algının ağır bastığı, çağdaş ritüelleri, ağır sanayi mimarisini, beden mekaniğini, cerrahi teknolojiyi ve beden ayrılıklarını vurgulayan bir yapıttır¹³⁸(Görsel 70). Çağdaş devrin sarsıntı mekaniğini yansıtan bu yapıt Amerikan ulusal bayrağının kent silüetindeki dalgalanmasıyla başlar. Ardından bir ağaç, abajurla aydınlanan bir masaya dönüşmüş ölü ağaç, ormansız bir alanda

¹³⁵ Bill Viola, “Will There Be Condominaiums in Data Space?”, Video 80, 5., s.36-41(1982: yeniden basımı: Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, MIT Press, Cambrige, Massachusetts, 1995, s.121-135; Türkçe Çevirisi için ayrıca bkz: Edward Shanken,”Elektrikli Ortamlar”, *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012,s.219-220.

¹³⁶ Sweet Light, 1977,video sanat eseri, renkli video,00:09:07, Mono, 4:3,Koleksiyon Early Video Art

¹³⁷ Anthem, 1983,videotape, renkli, 00:11:42, Rockefeller Foundation-Sony Broadcast- The American Film Institute

¹³⁸ Bill Viola, “Anthem”,*A Journal of Performance and Art*, Vol.24, No.2,The MIT Press, 2002, s.14-15

yükselmiş devasa beton kütlesi halinde ağır sanayi fabrikası ve seri üretim ürünü olan giysiler giymiş günlük hayat içerisinde ancak kalabalıktan nerede oldukları dahi anlaşılmayan yürüyen insanların görüntüsü yer alır. Tüm bu görüntülerin ardından beyaz bir elbise giymiş 11 yaşındaki kız çocuğu¹³⁹ tren yolunda belirir. Figürün temsili çılgınlığı video boyunca işler. Ağaç ve kız çocuğu figürlü sahneler geçerken ağaç gövdesinin doğal yapısı ve bu doğal yapıda kendine bir mekân bularak o mekâna ilerleyen yılan sahnesi görülür. Kentin monokrom sarı tonda bir görüntüsü ile devam eden video eser modern çağın hızlı akışını hareketli ve motorlu araçlar üzerinden yansıtır. Yüksek binalar ve küçücük araçlarda ilerleyen insanlar hücre mekanizması gibidir ama bir ağacın gövdesinin olgun işleyişi kadar sabit ve az yıkıcı değildir. Yılan için mekân ağaç gövdesinde bulduğu bir delikken, insan için mekân yeryüzünde ulaşabildiği, değiştirebildiği, biçimlendirebildiği her şeydir. Bu sahnenin ardında yine aynı monokrom geçiş devam ederek yanan bir fabrika gözlemlenir. Yanma eylemi başka bir mekânda ve işleyişte gözlemlenir ki burası bir doğal yakıt merkezidir.

Fabrikaların geometrik formları boşlukta yırtıcı bir güç gibi görünür. Körüler, karanlıkta ısı ısı parlayan hareketli araçlar ve insanın kendi çıplak bedeninde yer alan damarı vardır. Gece kavramı insan bünyesinde yer almaktadır. Gece yapay ışıkla yaşamaya ve çalışmaya devam eder. Biraz içer biraz yer ve uyur. Tüm bu imgeler video boyunca sergilenir. Bir masa üzerinde sergilenen bu geçişlerde boş kase ve biraz yenmiş bir parça ekmek ve uyuyan insan figürü yer alır. Masada yer alan kesilmiş kavunun iç yüzeyine odaklanılarak insan iç yüzeyi ile olan paralellik yansıtılır. Devasa petrol sondaj makinelerinin hareketli mekanik yapısı mekanik çağ öncesi temsili insan figürünün yani 11 yaşındaki kız çocuğunun çılgınlık atmasına yol açar. Bir işçi karmaşık bir mekanik ağ içerisinde bir boruya vurur. İnsan yarattığı mekanizmalarla daha da karmaşıklaşan duygularla yüklenir. Bir kafeste kuş tutabilmek gibi düşünülebilir. Kız figürü yorularak bir kap içerisinde su içer. Ancak korkmadan geçirilecek tek bir an daha kalmamıştır. İnsan kendi bedenine müdahale etmeye başlar. Kendi göğsünü açıp kendi kalbini yani kendi mekanizmasını görebilir. Bir metale biçim veren insan kendine de biçim verir. Sürekli ölene kadar değiştirir. İşleyen mekanizmaların dışında kalan dünyada güneş altında kendi biçimlendirdiği

¹³⁹ Canlandırıcı; Amy Nomura.

plajda uyur, kendi yarattığı şehirlerin sokaklarında yürür. Bu video eserin bağımlı kaldığı görüş insanın biçimlendirme özelliği ile yarattığı mekanik çevrede kendi organizmasıyla nasıl tutunduğunun ürkütücü taraflarıdır. Video eser her gün görmediğimiz hatta pek çok insanın hiçbir zaman görmediği petrol sondajlarının hareketli işleyişi ile ameliyat anında ikiye ayrılabilen bedenimizi ve kalbimizin görselini yansıtıyor. Biçim verme özelliği ile sürekli işleyen insan video sanat eserinde canlandırılıyor.

2.2.13.Ege Berensel¹⁴⁰ “Gerilla Televizyonundan Video-Aktivizme,Şahit Videosundan Medya-Aktivizme: Video ile Nasıl Direnir?”

1970’lerde yaygınlaşan video kayıtların doğrudan topluma ve bireye yönelik şiddetlerin gerçekliğini yansıtan birer araç haline dönüşen video kayıt araçlarının *gerçek basın gerçek medya* işlevine dönüştüğü bir dönemdir. Berensel bu yazısında video ile dünyayı değiştirme çabası güden video aktivizm hareketinin kısa bir tarihi anlatır. Bu metin Türkiye gibi bir yandan gerilla savaşı barındıran, terör örgütleri ile talan edilen toplum, bir yandan da sürekli demokratik söylemleri engellenen bir topluma dönüşmeye başladığı 2000’ler ve sonrası için de özel bir anlam ifade etmektedir. Etnisite kavramı ile tanımlamak pek doğru ve bilimsel olmasa da pek çok farklı kültür tarihi ve güncel kültür yapısı barındıran bir toplumda kurulan baskının kendi içerisinde kendi kendini yaşadığı devletten korumak için savunuculuğuna bir araç olan aktivist video kanalları ve video kayıtları medya sanatının eleştirel bir parçasıdır. Biçim verme mekanizmasının burada da işlediği, video aracılığı ile dünyayı, yaşadığı devleti ve yine yaşadığı devletteki sosyal hak mücadelelerini gerçekleştirmeyi hedefleyen bir insan tavrı ve tutumunun yer aldığı belirtilmelidir. Mısır ayaklanmalarında Bassem Samir isimli Witness Üyesi olan bir aktivist insanların Mısır mücadelesinde sadece bedenleri ve kameraları olduğunu belirterek devlet gücüne karşı bireylerin tekil anlamdaki etkisini güçlendiren, onları gruplar haline getirip birlik sağlayan video kayıtların gücünü ima eder. Bugün hala aktif olan Witness.org sitesi insanlara *see it, film it, change it* sloganıyla hitap etmektedir.

¹⁴⁰ 1968 Türkiye doğumlu sanatçı, küratör. Ortadoğu Teknik Üniversitesi ekolünden yetişmiş olan Ege Berensel, medya sanatı sanatçı topluluğu olan ARTUP üyesidir.

“Past Resembles Present Resembles Past”¹⁴¹Berensel’in 2012 yılında hazırlamış olduğu aktivist video eserde polis şiddetini ve devlet karşısında devletin yozlaşmış karşıt eylemlerini sunmaktadır(Görsel 71). Bu yapıt Türkiye ya da Amerika olsun mekân olarak sistemin paralel işleyişini sunmaktadır. İki video görselin aynı ekranda eş zamanlı olarak verildiği eserde şiddetin devlet tarafından kontrolsüzce gerçekleştirildiği görülür. Polis toplum düzenini bozan bireylere karşı bir güç tavrı hakkına sahipken birey topluma karşı sahip olduğu adaptasyon kaybı yaşaması, genetik olarak sinir hastalıkları yatkınlığı, deneyimsel olarak bilinçaltında onu şiddete iten noktaların varlığı gösterilir. Birey etkenlerle yozlaşır ve kontrol altına alınıp bu yoz durumun çözülmesi gerekir. Fakat çözümün direkt olarak parçalı ve sürekli şiddet uygulanarak, duruma karşı analiz yapılmadan bireyin yaşam hakkının sonlanmasına kadar varılan polis şiddeti başlar. Berensel biçim mekanizmasını belki hiçbir zaman savunmayacak olsa da bu mekanizmanın varlığı için önemli iki kanıtı bir eserde birleştirmiştir.

2.2.14.Ulus Baker¹⁴² Dersleri

Yeni biçim teorisine belki de en çok yaklaşan isim olan Baker, 19 Şubat 1998 yılında verdiği bir derste *aşkın biçimlerin ardışıklığı üzerine* Artisto ve Platon dünya anlayışlarının algısından bahseder.¹⁴³ Baker sanatta oran kavramının ön planda olması durumunu *bu biçimler, ideal biçimler ve hayatın kendisi bir biçimden başka bir biçime geçiş*¹⁴⁴ cümlesini kurar. Bir alt biçimden bir üst biçime, bir üst biçimden bir alt biçime sürekli bir akış halinden¹⁴⁵ bahsederek biçim mekanizmasının farkındalığına sahip olduğunu, bunu bilgi ve düşünceleri ile sezdiği anlaşılır. Bu

¹⁴¹ Past Resembles Present Resembles Past, 2012,i 01:12,Video eser,Polis Şiddetleri 1991-2012.

¹⁴² 1960 Kıbrıs doğumlu sosyolog, yazar ve düşünür. Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji ekolünden yetişmiş, Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Toplum ve Bilim Dergisi yayın ekiplerinde yer almıştır. 2007 yılında sonlanan yaşamına kadar çeşitli Akademik dersler vermiştir.

¹⁴³ Ulus Baker, “19 Şubat 1998”, *Sanat ve Arzu*, İstanbul, 2015,s. 23.

¹⁴⁴ Ulus Baker, “19 Şubat 1998”, 2015,s. 23.

¹⁴⁵ A.g.e.,s.24.

noktada biçim mekanizmasının Yunan devrinde yaklaşık olarak öne sürülmüş olduğu belirtilmelidir. Modern tarihin bir adım ilerisindeki günümüzde yeni bir biçim teori yaklaşımı ya da aslında gerçekte var olan biçim mekanizmasının anlaşılabilirliği, fark edilebilirliği bakımından sahip olunması gereken anın ve sistematüğın oluşmuş olması da önemlidir. Bu trenin icadının Einstein'ın teorisi için gözlem yapmaya el verecek bir örnek oluşturmadaki kaçınılmaz unsuru ile benzerlik taşır. Tam da Ulus Baker'in aynı dersinde bir öğrenci şöyle bir soru sorar: *Peki estetiğı konuşmaya niye gerek var? Öyle bir kavram niye gerekli?*¹⁴⁶ Estetik kavramının kökenini açıklayan Baker, Baumgarten üzerinde yoğunlaşır. Bu soru üzerinde tez çalışmasının değerlendirme bölümünde yer alacaktır.

2.2.15.Nicolas Negroponte¹⁴⁷ “Mimarlık Makinesi” 1970

Nicholas Negroponte, açık olarak der ki; *bir mimarlık makinası yapalım*¹⁴⁸. İnsanın bir tasarımcı olarak fiziksel formu alımlaması gerektiğini, insanın bilişselliğinin geometriyi yani doğal olarak yapısal formları nasıl tasarıma dönüştürdüklerini, iyi ve yeni bir tasarım için eksik bilgilerin giderilmesi hakkında görüşlerini sunar.¹⁴⁹Yapı estetiğinin bilgisayar donanımlı, bilgi açığını en aza indiren mimarlık makineleri öngörüsü üzerinde MIT Architecture Machine Group olarak üzerinde çalışmışlardır. Burada temel algının kökeninde, insanın mimari içerisindeki yaşam sürecinin standart bir noktaya ve insan yaşamını özelleştirip standartlarını iyileştirme çabasıdır. İnsan yapı ilişkisini yeniden biçimlendirme arzusudur.

2014 yılı Mart ayında TED Talks konuşmasında katılan Negroponte, TED Talks için yapmış olduğu 14 geçmiş söylemlerinde/sunumlarında insan ve bilgisayarın ilişkisi üzerinde yeni teknolojilerden tutkuyla bahsettiğı gözlemlenir. “Her Çocuğı Bir Dizüstü Bilgisayar” projesi ile elektriğı, telefonu olmayan yerlerde yaşayan çocukların eğitimi için MIT tarafından tasarlanan yeşil küçük dizüstü bilgisayarlarını dağıtmış ve geri kalmış olan ülkelerdeki çocuklara çağ atlatmış

¹⁴⁶ A.g.e.,s.33.

¹⁴⁷ 1943 doğumlu Yunan kökenli Amerikalı mühendis, mimardır. MIT’de mimarlık eğitimi almıştır.

¹⁴⁸ Nicholas Negroponte, “Robot Architects”, *The Architecture Machine*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1970, s.119-121.

¹⁴⁹ Nicholas Negroponte, “Robot Architects, 1970, s.119-121

olduğu belirtilmelidir. Negroponte'nin kişiliğindeki ilerencilik sürekli yıllar içerisinde ön görülerde bulunup yıllar sonra bu öngörülerin gerçekleştirilmiş olduğudur. Biçim verme tutkusu taşıyan Negroponte, bu tutku ile insanın teknolojik yaşamını nasıl değiştirebileceğini uzun yıllar çalıştığı MIT Medya Labs'ta gerçekleştirmiştir.

Bilgisayarın doğrudan bir eğitim aracına dönüşmesi söz konusuyken sanat ve medya araçlarının birleşmesi de olağan bir süreçtir. Estetik algıların ise dijital ortam yapıtlara kayması zihinlerimizin pratikliğinin artmış olmasından, dogmatik bilinç süreci algımızın kırılmasından kaynaklanmaktadır. Bir mimarlık makinesi bu noktada insan için idealize edilmiş yaşam ortamını tasarlamada gerçeğe dönüşeceği açıktır.

2.2.16. Bertolt Brecht¹⁵⁰ Şiirleri Üzerine

Geniş coğrafi sınırlara yansıyan ve ulaşan kitlesel fikir akımları insan biçim mekanizmasının kurbanları sayılmalıdır. Romantik ve dramatik bir kavram olsa da *kurban* bir şeyler şekillenirken bireyler çok şey kaybeder. Brecht; Otto Pien, Otto Dix gibi savaşı deneyimlemiş isimlerden biridir. Teknoloji ve modern savaşın deneyimlenmesi, sürgün edilmek, savaştırılmak sanatçının tüm eserlerinde sezilenmektedir. Brecht'in de bilinçaltı ve tüm yaşamı bu kavramların baskısı altında geçmiştir. “Göçmenin Sitemi”, “Generalim Tankınız Ne Güçlü”, “Bizden Sonra Doğanlara” şiirleri üzerinde durmak bilinçaltının sözcüklerle toplumsal durum anlatısına el veren noktaları anlamak mümkündür.

“Göçmenin Sitemi”, her şeyini kaybetmiş bir doktorun göçünü ve gittiği yeni yerdeki dışlanmışlığını *utanmaz* olarak tanımlanmasını anlatır. *Utanmaz* sözcüğüne *mahvolmuşum* tepkisi verir.

¹⁵⁰ Eugen Bertolt Friedrich Brecht 1898 Almanya doğumlu şair, piyes yazarı, sanat yönetmenidir. Diyalektik tiyatronun kurucusudur. Munich'te Ludwig Maximillian Üniversitesi'nde tıp, doğa bilimleri, edebiyat üzerine dersler almıştır. Savaş dönemi askeri hastanede çalışmıştır ancak lise yıllarından beri savaş karşıtı bir tavra sahip olduğu bilinmektedir. Komünist olan Brecht, bu görüşlerini tiyatro eserlerine ve şiirlerine yansıtmıştır. Bu yüzden pek çok eseri Nazi güçleri tarafından yok edilmiştir.

“Generalim Tankınız Ne Güçlü”, şiiri insanın kendi türünü öldürebilen bir mekanizması olduğu belirtilir. Bir başka deyişle şiirde verilen tepki; *uçmayı, öldürmeyi bilmek ve düşünebilmek*. Düşündüğü an çarpıklığı fark edecek olduğunun ve buna engel olacağının bir iletisidir.

“Bizden Sonra Doğanlara”, insanın savaş anında günlük işlerini görebildiğini ve henüz duygusal olarak kötü bir haber almadığı sürece iyi olduğunun fikrini aktarır. Hala ekmek alınabilen, topyekûn savaş anına gelinmemiş bir zaman dilimini aktaran eser, *tesadüfen ayaktayım* der. Şiirde *unutmak* kavramının çarpıcı bir yansımasını verir. Burada *unutmak* kavramı *bilgelik* kavramı ile karşılaştırılarak farklı bir bakış açısı yansıtılır. Bildiğimiz bilgelik *dünya kavgalarından uzak durmak* olarak tanımlanırken sessiz kalmak, şiddete başvurmamak ve şiddetten uzak kalmak, bireysel arzu ve hayallerden uzak kalarak güzel olanı aslında *unutmak* manası ile yansıtılarak eleştirilmiştir.

Brecht için radyo bir araç olarak kamusal kullanımlara kamusal karakteri kazandırdığını belirtir. Radyonun kamu için kullanımını kastederek Brecht, radyonun hem ileti hem de bireylerin dinlerken karşılık verebilecekleri bir yapıya sahip olması gerektiğini vurgular¹⁵¹ Bir başka deyişle daha güçlü bir etkileşim ve iletişim ağını arzular. Bu da sanatçının biçim mekanizması ile gerçekleşen dünyayı daha iyi bir hale getirme arzusunun bir parçasıdır.

2.2.17.Eduardo Kac 1993 “Televarlık sanatı” ve 2000 “GFB Bunny”

Eduardo Kac “Televarlık Sanatı” hakkında yazmış olduğu denemesinde televarlığı açıklamak istediğinden bahseder. Elektronik sanat teorilerinde yer alan bazı kavramların birbirleri ile benzer içeriklermiş gibi aynı anlam ifadeleri ile kullanılıyor olmasını eleştirerek bu noktada bir açıklama getirilmesinin gereğini duymuştur. Sanatçı bu denemesinde medya sözcüğünü *bilginin bir noktadan bir*

¹⁵¹ Bertolt Brecht, “Der Rundfunk als Kommunikationsapparat”, *Blätter des Hessischen Landestheaters*, Darmstadt, No:16,(yeniden basımı; “The Radio as an Apparatus of Communication”, *Brecht on Theatre*, Hill and Wang, New York, 1964.

*noktaya taşınması*¹⁵² olarak tanımlamaktadır.¹⁵³ Boudrillard, Virilio gibi isimlerin içerikleri ile kendi düşüncelerini aktaran Kac insan sistemlerinde kavramlar arasında derine inerek basit biçimlendiriciliği göz önünde bulundurmaz. Televizyonun basit fakat yayılcı bir araç olduğunu belirterek İnsanın yeni biçim yaşamını Walkman örneği ile vererek kamusal alandan sıyrılma yaşadığımızı aktarır. Bu tavır da toplumun genel halinde gözlemlenir. Kac'ın aktarımına göre televizyonla toplum ortak bir algı deneyimi yaşarken kişiselleştirilebilen bir araç ile kendi özel deneyimlerini yaşamaya başlar. Bu basit bir karşılaştırmadan fazlası olarak görülmemelidir. Nedeni, televizyonun kontrol sisteminin de bireyde olduğudur. *Kendi kanalını seçip aylık kiralayabilir/ alabilir ya da kendi evine sinemayı taşıyabilirsin* sloganı ile televizyon da bireysel deneyime dönüşür. Eduardo Kac, Boudrillard savunması ile an, mekân ve iletişim deneyimi bağlamında *uzaktaki eyleme tabi*¹⁵⁴ kalıyoruz der. Uzaktaki eyleme tabi kalan bireyler olarak sanal gerçekliğin, uzaktaki gerçeklikle karışarak ve algının şiddete alışı, cinsel güdülerini daha çok dürtten bir gerçek sanal karmaşaları içinden süzülen algılar yeni insan karakterlerini oluşturur. Sanalın bir noktada aslında gerçeğin kopyası olduğu savunulabilir. Bir anime dizi serisinde karşılaşılan yenedünya, bir romanda okunan fantezim dünyası temel insan hedefleri ile kaplıdır. Bir fabl gibi var olan eylemlerin bir başka araç üzerinden aktarımı yer alır. Sevgi, acı, şiddet, gerilim gibi kurgulanabilen ama aslında gerçeği biçimlendirerek çeşitlendiren basit bir tasarımın söz konusu olduğu bilinir. Sanat eseri olarak dijital içerik veya görsel yapıtların tekil oluşu ile bir anime dizi serisinin çok kullanımlı ve kitlesel uyarıcı özelliği farkından çok daha fazla bir ayrım vardır. Eser üretmek için güdülenme her ikisinde de mevcuttur fakat bir anime kitlesel pazarlama odaklıdır. Bunun dışında sahip olduğu kurgu gücü ve desen başarısı sanat değeri olarak güçlü bulunabilir.

Eduardo Kac gibi genetik bilimi görsel unsur taşıyan bir esere çeviren bir sanatçı için sanatın yeni bir deney alanı olduğu açıktır. Modern çağın temel ihtiyaçları giderildiği için bilimsel ve deneysel görsel şok edici ve daha önce

¹⁵² Eduardo Kac medya tanımlamasında hem tek yönlü hem de çift yönlü olarak bilginin bir noktadan bir noktaya iletilmesini sağlayan bütün sistemlere atıfta bulunduğunu belirtir. Detaylı bilgi için bkz: Edward Shanken , “Eduardo Kac Televizyon Sanatı”, *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012,s.234

¹⁵³ A.g.e.,s.234

¹⁵⁴ A.g.e.,s.235

düşünülmemiş olan bazı yeni tekil yaratılar bugünün sanatının biçim verme güdülerimizle ne kadar ilgili olduğumuzu gösterir. Bir tavşanın¹⁵⁵ genlerini denizanasının yeşil görsel özelliğini kullanarak parlayan *yeşil bir tavşan*¹⁵⁶ yaratmak tekil bir fikir, kavramsal bir algı ve izleyici için tipik bir yeniliktir.(Görsel 72).¹⁵⁷ Bu çalışmalar arttıkça izleyici eser etkileşim eşiğinin yükseldiği ve daha da yükseleceği açıktır. Ancak sanat tarihinde var olan ilk deneyimsel sanat aktarımları ile oluşturulmuş denemelerin sanat tarihine dönüm noktaları ve üst estetik olarak aktarılma tepkisi ile karşılaşacakları açıktır. Eduardo Kac'ın parlayan yeşil tavşanı Caravaggio'nun şüpheli Thomas'ı yapısı muamelesi görecektir. Eduardo Kac, Roma İmparatorluğu'ndan Hadrian'ın bir madeni para¹⁵⁸ serisinde tavşan görselinin varlığını gösterir. Aztekler'den ve eski sanat eserlerinden insan tavşan ilişkilerinin boyutlarına değinir. Düşünce temeli barındıran, tesadüfi bir yaratı olmayan bu yapıt sanat tarihinde yeni sanat sisteminin kuramsal algısı hakkında önemli aktarımlar taşıyacağı açıktır.

Eduardo Kac robot sanatını ayrı bir sanat alanı olarak değerlendirerek taklitçi, sentetik oluşunu, klasik heykel ya da heykel olarak tanımlanan güncel hiçbir heykelle kıyaslanmaması gerektiğini, kendi varlığımızın ulaşamadığı, deneyimleyemediği fiziksel ve zamansal olguları sanallaştırarak aslında var olan ama bizim için yeni davranış biçimlerini yaratacağını belirtir.¹⁵⁹ Sanal içerik barındırdığını var saydığımız robot sanat eserlerinin Eduardo Kac'ın ve Antuez Roca'nın yaklaşımlarının izinde düşünüldüğü zaman bu yapıtların fiziksel olarak gerçekleştiremediğimiz ikinci bir yedek beyin ve beden olarak düşünüldüğünde onun klasik heykel algısı ile ilişki kurabilecek bir nesne haline dönüşebilir. Elbette kendi savunmalarında yer alan Nam June Paik gibi sanatçıların eserleri ile benzer oldukları

¹⁵⁵ Kac tavşanın doğru ışık altında yeşil görüldüğünü belirtir.

¹⁵⁶ GFB Bunny ALBA, 2000, yeşil florasın proteini işlenen tavşan.

¹⁵⁷ Eduardo Kac, "Telepresence", Biotelematics ve Transgenik Sanat, Slovenya, 2000, s. 101-131.

¹⁵⁸ Para bir yüzünde Hadrian'ın görselini taşıırken diğer yüzünde bir tavşan görseli yer alır. Tarihi eser bugün Londra Müzesi'ndedir. Sanatçı 2001 yılında Alba Flag yapıtı ile Alba'yı bir bayrak simgesi haline getirerek evinin dışına asar. Bu da sanatçının bir görselin imgesine bizim tarafımızdan yüklenen anlam değerinin eleştirisini sunar. Bir tavşan doğada yaşayan bir canlıdır ama onu bir madeni paraya, taşa, tapınağa işlerseniz ya da bir eve bayrak olarak asarsanız ona verdiğiniz kendi anlamınızdır. Doğada var olanı biçimlendirmenizdir.

¹⁵⁹ Eduardo Kac; Marcelli Antuez Roca, "Robotic Art", *Leonardo Electronic Almanac*, Cilt:5, No:5, Mayıs, 1997.

belirtilmemelidir. Robot sanatının sistematiği ve televarlık anlamsallığı doğrudan yaşanırken, araçlarla birleştirilmiş robot eserler birer robot imgesi taşırlar.

2.2.18. Keith Piper¹⁶⁰ “Mechanoid’s Bloodline Üzerine Notlar: Robotlara, Androidlere ve siborglara Bakmak” 2001

Keith Piper için tarih ve sosyolojiyi metin içerikli analizle video sanat eserlerine dönüştüren bir sanatçı tanımını kullanabiliriz. Sanatçı olarak araştırmacı tavırla sezgileriyle hareket etmekten öte aktivist tavırla gerçekçi, adapte ve bir araya getirici bir kimlik taşıdığı belirtilmelidir. Meselelerde yer alan kavramları video görsellerde direkt olarak kullanan sanatçı deniz görselini sürekli olarak kullanarak deniz aşırı köle ticaretinin imgesini daima yaşatır.

“Go West Young Man¹⁶¹” ırkçılık temalı bir video eserdir(Görsel 73). Haritalar ve onların çizilmiş keşif rotaları birkaç nesli köle sınıfı yaparak kontrol altına almış olan beyaz insan olarak bilinen bazı açık renkli insanlar tarafından yapılmıştır. Bazı açık renkliler koyu renkli insanları sömürme girişiminde bulunmuştur. İnsanın kendi mekanizmasındaki kontrol bir başkası üzerinden sürdürülebilir bir alan yaratır. Bu bir kısım insanı doğal yaşam biçiminden alı koyar.

“The Perfect City”¹⁶² biçim vermek için çok fazla araca sahip olduğumuz, biçim verme mekanizmamızı doğrudan yansıtan tek kanallı video eserdir(Görsel 74). Hayal gücünün aslında bir biçim mekanizmasının parçası olduğunu daha iyi anlatabilecek başka bir eser yoktur. Bu video mimari çizim araçlarına ve bir çizim atölyesine sahip olan anlamsal bağlamda tanrı sözcüğünü temsil edebilecek, devamlı yaratma takıntısı olan insan figürünün bu mekanizma içindeki eylemini sunmaktadır. Eserin detayına inmek gerekirse videoda yer alan ilk sahne bir çizim atölyesidir. Bu atölyenin dış mekâna geçişi sağlayan kapı açıklığı ve pencereden içeri giren ışıkla iç ve dış mekânın sınırını yaratım evresinden öncesini tanımlar. Modern yapıya aitleşen

¹⁶⁰ 1960 doğumlu olan sanatçı medya sanat eserleri ve aktivizm sanatçısı olarak tanınmaktadır. The Exploded City, The Fictions of Science, Terrible Spaces, Trade Winds, Robot Bodies eserlerinden bazılarıdır

¹⁶¹ Go West Young Man, 1996, Kısa bir ırkçılık tarihi video animasyonu, The Art Council of England ve Channel 4 katkılarıyla hazırlanmıştır.

¹⁶² The Perfect City, 2008, tek kanallı video, 12 dakika 50 saniye, Film London, PM Gallery.

insanın bu evre içerisinde başka bir kent tasarımı arzusunı ortaya koyan eser mimarın tasarımı düşünme evrelerini aktarır. Mimar şöyle der ; “Benim görevim bir şehir inşa etmek!”. Ardından gelen sahnelerde günlere bölünmüş sistematik bir evre sunulur. İlk gün su yüzeyinde “The Memory of Drowning” ile başlayan evre “The Memory of Contamination” , “The Memory of Amputation”, “The Memory of The Cleansing”, “The Memory of Burning” ile devam eder. Keith’in çalışmalarında sıklıkla rastlanan hafıza ve yaratım kavramı kökeni olmayan bir neslin ütopyasının anti referansı görevini üstlenmektedir. Modern kent, insan, metrolar, yaşam akışı yeni bir tarihin başlangıcına işaret etse de evrende tarif edilemeyen geleceğin aslında tasarımı ve bu tasarımların oluşumlarından ibaret bir çerçeve yer almaktadır.

Piper “Mechanoid’s Bloodline Üzerine Notlar: Robotlar, Androidlere ve Siborglara Bakmak” yazısında köle kavramı ile robot kavramını karşılaştırır ve aralarındaki benzerlikleri ortaya sunar. Robotlar, insanın köleleştirme istediğinin doğurduğu, pratiklik bakımından tek taraflı bir sömürü ihtiyacının bir ürününü temsil eder.

Robotun terimsel olarak kullanılışını anlatan Piper, kavramın Çek yazar Karel Capek tarafından ortaya atıldığını belirterek, *angarya/esaret* anlamlarını taşıyan Çek Dil kökenli olduğunu, *kaba emek dışında hiçbir amaç gütmeyen varlık* olarak tanımlandığını ekler.¹⁶³ Sosyal bir canlı için ürkütücü bir tanımlama olarak görünse de bu kavram doğrudan bu anlama gelmektedir. Endüstri teknolojileri sayesinde pek çok iş gücü yükünün insandan alınması gerçekleşse de bu kez ortaya kendi temel ihtiyaçlarını karşılayamayan iş eyleminde bulunmadığı için/ para karşılığı hizmet etmediği için işsiz kimlikte insanların kitleler haline dönüşmeye başladığı görülür. Bu noktada köle kavramı değişir ve işlevsel zeki kölelerin tercih edilmeye başladığı gerçeği ortaya çıkar. Mühendislerle dolu ARGE çalışmaları, üretmeye zorlanan bilgi ve beyinsel becerileri gelişmiş insan kitleleri oluşmuştur. Sömürülen insanların bile gelişmişinin kabul gördüğü bir çerçevede sanatın da gelişmiş beyinlere geçtiği verisi ortaya çıkar. Bir başka tabir kullanmak gerekirse, medya sanatı dijitali, mühendisliği, sosyal gözlem gücünde ilericiliği kapsayan bir alan bu nedenle dönüşmüştür. Tüm

¹⁶³ Keith Piper, “Notes on the Machonoid’s Bloodline”, *Art Journal*, 2011.

eksen bilgi çağını işaret etmektedir. Gelişim artı değerle ilerlese de aslında burada insanın biçim verme mekanizması sabit bir yönelimdedir.

Piper aynı yazısında “*en iyi işçi cinsi nasıldır?*”¹⁶⁴ diye bir soru yöneltmiştir. Sanatçının ırkçılıkla ilgili olarak yapmış olduğu eserlere dayanarak robotlarda ırk değil işlevsellik arandığı belirtilmelidir.

2.2.19. Stelarc¹⁶⁵ Beden ve Robot Çalışmaları

Sanatçı “Beden Köhnedir” başlıklı bir yazısında *bedenin yeterli bir biyolojik form* olup olmadığının sorgulanması gerektiğine inandığını belirtmiştir¹⁶⁶. Bu sorgulama doğrultusunda sanatçı bedenini ve bazı başka bedenleri kullanarak sergilediği pek çok beden performans ve robot-beden performanslar üretmiştir. Bilişim çağında bedenin işlevselliğinin azalması ve beynin ön plana çıkması sanatçıyı bu algıya yönlendirmiş olmalıdır. Aynı yazıda insanın kendi var oluşunun doğasının değişime uğratıldığını savunur. İnsan bedeninin bugünkü formu ve organizmasının değişmesi gerektiğine inanan sanatçı insan bedenindeki suyun dahi ortadan kalkması gerektiğine inanmaktadır. Hatta ışığı ve havayı besine çevirebilecek sentetik bir deri üretilmesi gerektiğine inanmaktadır.

Stelarc için kendi bedenini kullanması acı mekanizmasının ve kavramsal bakış açısı için dördüncü bir boyutu gibidir. “Ear on Arm Suspension”¹⁶⁷ bu çalışmalarına verilebilecek önemli performans yapıtlarından biridir (Görsel 75). Mekân içerisinde yaklaşık üç insan boyutlarında beyaz bir kol heykeli ve üzerinde devasa tek bir kulağın yer aldığı performans, sanatçının bedenine kancalar geçirilip boşlukta tüm beden ağırlığı ile sallandırılmasından oluşur. Çok acı çektiği yüzünden ve nefes alışından anlaşılan sanatçı bedenin hassasiyeti üzerinde durur. Çoklu figürle benzer çalışmaları bulunan sanatçı beden ve robot ilişkili bir seri de üretmiştir.

¹⁶⁴ Keith Piper, “Notes on the Machonoid’s Bloodline”, *Art Journal*, 2011.

¹⁶⁵ Performans sanatçısı olan Stelarc, beden takıntısı olan bir sanatçıdır. Beden üzerine Prosthetic Head, Stomach Sculpture, Third Hand, Extended Arm başlıca çalışmalarıdır.

¹⁶⁶ Stelarc, “The Body is Obsolete”. Online yayın. <http://www.stelarc.va.com.au>

¹⁶⁷ Ear on Arm Suspension, 2012 Oslo, Kol biçiminde heykel ve kancalanmış sanatçı materyali.

“Body on Robot Arm¹⁶⁸” turuncu renkli bir robot mekanizmasında yerleştirilen kişi robotun programlanmış olan hareket özelliklerine göre ona yerleştirilmiş kişiyi boşlukta farklı yönlerde hareket ettirmektedir(Görsel 76). Bazen baş aşağı, bazen yanlara doğru ya da çapraz hareketlerle mekân farklı bakışlarla deneyimlemesini sağlar. “Exoskeleton”¹⁶⁹ örümcek eklemelerini andıran yapısı ile insan bedeninin robot aracılığı ile hareket etmesini sergileyen performansta, Stelarc yine bir robota bağlıdır(Görsel 77). Robotun hassas denge yapısı, kablolarla ve mekanik aksanla dolu yapısı bir örümceğin bedenini andırmaktadır. İnsan bedenini sarsabilecek düzeyde hareketler yapan robot zihnen yönlendirilişimizin beden yansımalarını aktarır. “Body on Robot Arm” eserinin bir başka uyarlaması gibi olduğu düşünülebilir.

2.2.20. Bill Klüver¹⁷⁰ ve 9 Evenings

Sanat insanların sosyal taraflarının doğa ilintilerini taşır. Bu nedenle Billy Klüver sanatı ve bilimi karşılaştırdığında bilimin rasyonel ve tek değerli terimlerle, sanatın ise, irrasyonel bir dili olduğunu anlatmaya çalışır¹⁷¹. Sanat medya-dijital-elektronik devrinde (kısaca modern bilim sonrası) duygu eşliğini bilgi hayranlığına çevirmiş olduğu açıktır. Sanatçıların mühendis işbirliğine girişmesi ise sanatçıların (biçim verme takıntıları olan duygusal insanların) bilgiyi ve teknolojik materyali daha çok görmeye başlamaları ile kısmen ilgilidir. Klüver’in odağında 9 evenings¹⁷² vardır. Bu nedenle bu sanat hareketine daha detaylı bakmak gerekir. Bu hareket 1966 yılının Ekim ayında ayın 13’ü ile 23’ü arasında düzenlenmiş performanslar taşıyordu. 10 sanatçı çeşitli mühendislerle beraber hazırladıkları işlerle sanat ve teknolojiyi birleştirmiş oldukları görülür. Bell Labs mühendislerinin

¹⁶⁸ Body on Robot Arm, 2015 Perth, 5:29 dakikalık performans video, turuncu programlanmış robot.

¹⁶⁹ Exoskeleton, 2013 Eindoven, 1:47 dakikalık robot-insan mekanizması performans video.

¹⁷⁰ 1927 Monako doğumlu olan Klüver, İsviçre’de büyümüştür. 1952 yılında Royal Teknoloji Enstitüsü’nden elektrik mühendisi olarak mezun oldu. Bell Telephone Laboratories’te elektrik mühendisi olarak çalıştı. Sanat ve teknoloji ile ilgili olan Klüver, Robert Rauschenberg ile çevresel ses heykelleri yaptı. Rauschenberg dışında pek çok medya sanatçısı ile çeşitli çalışmalar yürüttü

¹⁷¹ Billy Klüver, “Teatre and Engineering: An Experiment: Notes by an Engineer”, *Artforum*, Şubat, 1967, s.11-12.

¹⁷² 9 Evenings sanatçıları; Robert Whitman, John Cage, Yvonne Rainer, Steve Paxton, David Tudor, Öyvind Fahlström, Lucinda Childs, Deborah Hay, Alex Hay, Robert Rauschenberg. Mühendislerden bir kaç; Bela Julesz, Billy Klüver, Fred Waldhauer.

içerisinde yer aldığı bu sergi uzun bir çalışma sürecinin sonucuydu. Klüver bu hareketin biraz risk taşıdığını ve bu riski ortadan kaldırmak için de E.T.A yani Experiments in Art and Technology’i kurduklarını belirtir. Böylece eserler havada kalan, anlamsız, salt teknolojik deneyimler olarak kalmayacaktı. *9 evenings* gibi sanat ve mühendislik üzerine temellenmiş bir hareket kendi devri için sanatın bugün medya ile devam edişini desteklemiş olmalıdır.

Klüver’in ve Rausenberg ‘in en çarpıcı tanımlamaları kuşkusuz *sanatçı ile mühendis işbirliği, devrimci bir çağdaş sosyolojik süreç*¹⁷³ olmalıdır.

2.2.21.Roy Ascott “Davranışçılar ve Gelecekçiler” 1967, “Sanat ve Telematik: Bir Ağ Bilincine Doğru

Roy Ascott çok açık bir ifadeyle “Nesne dolandırıcıları!”¹⁷⁴ diye haykırır. “Davranışçılar ve Gelecekçiler” metninde Ascott, sibernetik çağın vurgusu üzerinde durmaktadır. Bu onun sanat yaşamı boyunca takılı kaldığı, işaret ettiği gerçekliktir. Bir örnek sunarak düşüncüyü Ascott’un bakış açısıyla anlatmaya çalışırsak; bir sanatçı kendi üslubunu yaratır. Mesela, Picasso’nun binlerce vazo eskizi yapmış olması devamlılık fakat kapalı ve otomatikleşen bir devamlılık yaratmış olmasıdır. Bir başka ifadeyle sanatçı kendi bilinçaltıyla ya da kendi ideolojisi ile kendi kendini yöneten bir mekanizma haline gelir. Ve ortaya X isimli bir sanatçının *üslubu* çıkar. İdeolojiktir. Belki değişir ama bunca tekrardan sonra daima ideolojiktir. Ama *değişim* olgusunun sürekli aktif olması sanatçı için ideolojik davranmış olsa dahi bir noktada *yeni olanı* yarattığı zaman etkisiz hale gelerek ileriye dönük üretimler sistemine adapte olmaya başlayacağı o kutsal dokunuşu hissetmiş demektir. Ya da düğmesine basılmış ve ilerici tavra geçmiş demektir.

¹⁷³ Billy Klüver;Robert Rauschenberg, “The Propose of Experiments in Art and Technology”, *E.A.T.*, News, Cilt:1, No: 2, 1967

¹⁷⁴ Roy Ascott, “Behaviourables and Futuribles”, *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, 1967, s.489-491

2.2.22. Lev Manovich¹⁷⁵ “Totaliter İnteraktiflik Üzerine” 1996

Manovich’in dijital sanat üzerine yazdığı sayısız çalışma varken içlerinden biçim teorisini zenginleştirecek nitelikte materyal aramak ve teoriyi güçlendirecek tarafları olan metinleri üzerinde durulmak istenmiştir. Bu nedenle öncelikli olarak Totaliter İnteraktif Üzerine başlıklı yazısından bahsedilecektir. Manovich metne başlarken, Alexei Shulgin’in 1996 yılında yazmış olduğu “Art, Power and Communication” isimli yazısından bir alıntı sunarak interaktif sanat üzerinde tartışmaya başlar. İnteraktif enstelasyonların insanları nasıl heyecandırabildiği konusuna karamsar yaklaşan Alexi Shulgin, insanların manipölasyonların iletisinin yeni bir yolu olduğuna inandıklarını belirtir. Bir nevi Alexei, sanatçı tarafından komuta edilen sanat izleyicisini eleştirmektedir. Ayrıca, medya sanatının manipölasyonların tekrarlı sunuşlarından yaratıldığı belirtir. Bu noktadan sonra Manovich, Çok Yaşa Dijital Devrim yorumu yapar.

İnteraktif ve manipölasyonlardan sunulmuş olan medya sanatı eserlerinin bu analizleri karşısında haklı olduğunu bildirir. Bu konunun soğuk savaş yıllarında üretilmiş olan ajan filmlerine gönderme yaparak bu tarz bir toplumdan doğan bir algının sanata olan yaklaşımını sorgular. Kültür teknolojisinin, kültürel ve sosyal endüstrinin, insanların psikolojik bilinç düzeylerinin teknolojik gelişiminin tedayları üzerinde duran Manovich, var olan ilerlemenin doğal sonucu gereği insanların dijital çağ sanatına geçiş sağladığını vurgular.

2.2.23. Jack Burnham “Sistemlerin Estetiği” Eleştiri Tarzı

Jack Burnham¹⁷⁶ 1960’lı yılların sanat ortamında yazmış olduğu eleştiri yazılarıyla dönemi için ve bugün için son derece önemli analizleri ve eleştirileri

¹⁷⁵Moskova doğumlu Manovich, güzel sanatlar, bilgisayar bilimi ve mimarlık üzerinde eğitimler almış, akademik anlamda dijital sanat tarihi ve teorileri alanında incelemeler yapmıştır. Bugün hala New York City University’de profesör olan düşünür, dijital sanat teorileri, dijital sanatın tarih araştırmaları, medya sanatı, yeni medya sanatı alanlarında yayınları vardır. Pek çok farklı üniversitede görsel sanatlar alanında dersler vermiştir.

¹⁷⁶1931 Amerika doğumlu sanat tarihçi Jack Burnham, teknoloji araçları ve sanat ilişkisi üzerine olan çalışmalarıyla tanınmaktadır. North Western University ve Maryland University’de sanat tarihi

gerçekleştirmiştir. Endüstriyel vandalizm ile elektronik medya arasındaki *güzellik* kavramı ilişğinden, post formalist sanat pratikleri eleştirilerine ulaşan maddesel formalizmin eleştirisini geliştiren önemli bir isimdir. Kendi çağının sanat yaklaşımını incelerken kullanan method bir sanat tarihçi yaklaşımı olarak eser, sanatçı ve onların tutumları temelinde gerçekleştirmesi, çağın sanatının bu araştırma methodu üzerinden gerçekleşmesi gerektiği bakımından da önemlidir. Sistemlerin Estetiği metnini oluştururken Burnham, modern siyaset tarihinden, metalaşmaya, değişen toplum yapılarından, ekonomik sistemin getirileri ve tüm bunların sanat ile olan ilişkisine değinmesi ile çağdaş sanat araştırma ve eleştiri metodolojisinde nasıl bir yol izlenmesi gerektiğini de sunmuş oluyor. Bu bakımdan özellikle medya sanatının kuramsal kaynaklarına inilmesinde yatan araştırma sisteminde onun methodunun uygulanması ile ortaya biçim teorisi çıkmaktadır. Daha açık bir ifade ile, bu çalışmanın araştırma temelinde elde edilmiş olan bulgular Burnham'ın ve daha önce de belirtildiği üzere Edward Shanken'in de kullanmış olduğu methodla çağdaş sanat araştırmalarının sentezler halinde, sistemin genel geçer tüm verilerinin dikkate alınarak sanatın ve estetik algının uğradığı evrim çözümlenmelidir.

2.2.24.Harun Farocki “Savaş Günlüğü 1.Bölüm: Diğerlerinin Ölümü”

Harun Farocki¹⁷⁷ sahip olunan video bellekler üzerinden, hazır görüntüler üzerinde düşünen ve görüntü okuma alanında farklı bakış açılarının algılatılmasını sağlaması bakımından önemli eleştirel kimliklerden biridir. 1969 yılından 2014 yılına kadar süre gelen zaman diliminde özellikle Batı Almanya, Sınır devletlerarası savaşlar, fabrika insanın sosyal davranış evrimine, savunma sanayinin gelişimi, gerçek görüntü ile sanal görüntünün karşılaştırması ve buna benzer alanlar üzerinde çalışmalar yürütmüştür. Olağanlaşan ve ilk odak noktası olan savaş yıkıcılığından ziyade Farocki için savaş insanın bilinçdışı benimsediği bir algı mekanizmasıdır.

eğitimleri almış,1968 yılında yazmış olduğu sistem estetiği yazısı ile önemli bir isme dönüşmüştür. Uzun bir süre MIT Center for Advanced Visual Studies'te çalışmıştır.

¹⁷⁷ Bugün Çek Cumhuriyeti sınırlarında yer alan Nový Jicin bölgesinde 1944 yılında doğmuştur. 1966-1968 yılları arasında Berlin Film Akademisi'ne gitti. Yüzlerce film, medya, belgesel özellikler taşıyan yüzlerce video görsel hazırlamış ve yönetmiştir. Başlıca çalışmaları arasında Inextinguishable Fire, Between Two Wars, An Image, The Appearance, Eye Machine, War at Distance, Parallel I,II,III,IV yer almaktadır.

İlgili metinde 1944 yılında petrol sahası üzerinde Polonya’da yer alan Monowitz Amerikan Hava Kuvvetleri’nin keşif uçağının çektiği fotoğrafların 1977 yılında yayınlandığı ve bu fotoğraflarda Auschwitz kampının görsellerini bulunduğunu belirtir. Fotoğrafı anlatan Farocki bir taraftan Irak Körfez Savaşı’nı aktarır. 1944 yılına ait görsellerin 1977 yılına kadar gösterilmemesi insan tavrının sahip olduğu çeşitlilikleri arasındadır. Politik stratejilerin var olma nedeni insanın var oluşunda yatan bazı mekanizmaların süre içerisinde gelişerek ilerlese de gerçek ve yapay görüntüler arasındaki fark kadar aynı ve farklıdır. Sanatçı bir video kayıt cihazının duygu ve bilinç yüklü bir türü gibi var olanı yansıtarak biçim verme mekanizmasının etkisi ile görseli işlemeye devam eder.

2.2.25. Richard Serra “Television Delivers People” 1979

Richard Serra¹⁷⁸,’nin 1973 “Television Delivers People¹⁷⁹ ” adlı çalışmasında izleyiciye sunduğu gerçeklik medya sanatı eserlerinden belki de en çarpıcı olanlarından biridir(Görsel 78). Amerikan tarzı tüketim toplumu ve medya iletişim organlarının tüketici toplumuna dönüştürme çabasını fark eden sanatçı, bu yapıtı ile Amerikan toplumuna eleştirel bir mesaj aktarır. İnsanlara televizyonun tüketim ve ticaret üzerine kurulu bir düzen olduğunu anlatmaya çalışan Serra ekran önündekileri çarpıcı şekilde uyarır;

“Televizyon, Ticari Televizyon, izleyicidir/hedef kitledir. Televizyon insanlara reklamları sunar. Televizyon dışında ABD’de kitle iletişim diye bir şey yoktur. Kitle iletişim araçları insan topluluklarına ulaşan bir vasıta anlamına gelir.Ticari televizyon 20 milyon insana bir dakikada ulaşır.Ticari yayınlarda izleyiciler kendilerine satılan ayrıcalıklar için ödeme yaparlar.Bu tüketilen tüketicidir.Siz televizyonun ürünüsünüz.Satıcı olan reklamcıya ulaştırılırsın.Seni tüketir.İzleyici

¹⁷⁸1939 Amerika San Francisco doğumlu olan sanatçı 1961-1964 yılları arasında California Üniversitesi ve Yale Üniversitesi’nde Sanat ve Mimarlık Okulu’na gitmiştir. Roma’da burslu olarak sanat eğitimine devam etmiş ve ardından New York’ta yaşamıştır. Geniş bir sanat üretim tarzı olan sanatçı Serra, medya eleştirisi bağlamında üretmiş olduğu medya eserleri ve çeşitli heykeller, kendine özgü yaratmış olduğu tuvaleri ile tanınır. Sanatçı Roma’da burslu olarak sanat eğitimine devam etmiş ve ardından New York’ta yaşamıştır.

¹⁷⁹Television Delivers People, 6 dakikalık sesliverenkli video eser, Artists Rights Society New York, MOMA.

programlamadan sorumlu değildir.Sen son ürünsün.Sen reklamcıya sunulan son ürünsün.Televizyonun ürünüdür.Bir şeyler öğretmesi açısından bakıldığında televizyondaki her şey eğitici dir.Televizyonun ticaret aracılığıyla öğrettiği şey materyalist tüketimdir.YENİ MEDYA ÜLKELERİ medya kontrolüne dayanmaktadır. Medyanın çaba ve nitelik olmaksızın tüm kültürel yelpaze üzerinde etkisi olduğu görülür.Kurumsal oligarşiyle ikna ediliriz.Kurumsal kontrol materyalist propagandayı savunur.Televizyon kuruluşları, ekonomik olarak hayatta kalmaya bağlıdır:.....Kâr için propaganda.Televizyon tüketici taleplerinin yönetimi için en önemli araçtır.Ticari televizyon dünyayı kendine özgü dönemler içinde tanımlar.Ticari televizyon statükoyu tehdit etmeyecek şekilde dünyayı tanımlar.Sizi tehdit etmeyecek şekilde televizyon dünyayı tanımlar.Yumuşak propaganda eğlence olarak kabul edilir.POPÜLER EĞLENCE STATÜKO İÇİN TEMEL PROPAGANDADIR.Yayın üzerindeki kontrol toplumu kontrol etmede alıştırmadır.Haberlerin yüzde yetmiş beşi size televizyondan ulaşır. Haberlerle ilgili olanlar bildiklerinizdir.Bu kararlarınızın ve düşüncelerinizin temelidir.Haber programlarının kontrollü ürünüdür.Televizyon programları düşünce ve bilgilerin açığa çıkmasını sağlar.Ticaret, bilgi ve eğlence arasında doğal bir çatışma vardır.Gücün dağılımını ve Statükoyu pekiştirmek için kitle iletişim zorunluluğu vardır.YENİ MEDYA DEVLETİ varlığı için televizyona bağlıdır.YENİ MEDYA DEVLETİ varlığı için propagandaya bağlıdır.Network ağına sahip şirketler bunları kontrol ederler.KURUMLAR SORUMLU DEĞİLDİR.KURUMLAR DEVLETE, ÇALIŞANLARINA VE HİSSEDARLARINA KARŞISORUMLU DEĞİLDİR.Hissedarlar iradelerini organize etmez ve zorlamazlar.Hissedarlar şirketlerin hisselerini satın alırlar ve hatta şirketlerin ne yaptığını bilmezler.Kurumlar bilgileri azaltırlar.Televizyon endüstrisi bünyesindeki fiziksel cihazlar ile size mesaj göndermek için ihtiyaç duyulan her dolar, onu almak için sizin tarafınızdan harcanan kırk dolar ile eşleşir.Sen başkasının o seçim olmalarını sağlamak için para ödemek .Başka birisinin seçim yapmasına müsaade etmek için para ödersiniz.Tükenirsiniz.Televizyonun ürünüdür.Televizyon insanlara sunar.

180

¹⁸⁰ Richard Serra'nın direk olarak video çalışmasından alınarak yazılmıştır. Çeviri: Canan Demirok, 2014.

Sanatçının değişmeyen sanat üretim algısı özellikle kavramsal olarak hala çağın temsili olan medya sanatına dâhil edilmesi gereken işlenmiş çelik ile ürettiği mekan içerisinde alanlar yaratan dümdüz ya da mekanda hafifçe bükülen, kıvrılan heykelleri modern dünyanın savunmacı ve kısıtlanmışlığını temsil eder. Savunmacılık sanatçının farkındalık sahibi zihninin bu eserleri üretiyor olması ile ilgilidir. “Inside Out”¹⁸¹ (Görsel 82) iki parçadan oluşan, büyük boyutlu bir heykel çalışmasıdır. Serra’nın benzer bir başka yapıtı ise “Through”¹⁸² çalışmasıdır(Görsel 83). Savunmacı tavrını eseri üzerinden yansıtan sanatçı, üç parçadan oluşan ve birer duvar imgesini andıran heykelinde yönlendirilmişlik hissinin çarpıcı bir yansıtıcısıdır. Bu çalışmalar birer manifesto temsili olup, sanatçı zihnini tarafından çözümlenen sistemin sanat sistemine uyarlanmış halidir. “Hand Catching Lead”¹⁸³ isimli çalışması gözlemlendiğinde ise modern insanın temsili doğrudan gözler önüne serilmiştir(Görsel 80, Görsel 81).

2.2.26. David Cronenberg’in VideoDrome ve Existence Filmleri Üzerine

Çağdaş devrin bilinen yönetmenlerinden biri olan David Cronenberg, biçim mekanizmasının araçla iletiminin önemli bir temsilidir. Onun filmleri, bilim kurgu fakat çağın medya sistematiğinin ve yönetilmenin, kontrol edilememenin önemli örnekleridir. Sinema sanatının medya sanatları alanında en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmelidir. David Cronenberg’in¹⁸⁴ 1983 yılında çektiği “Videodrome”¹⁸⁵ adlı filmi televizyona doğrudan getirilen güçlü bir eleştiridir(Görsel 84). Televizyonun insan bedenini ele geçirmesi günümüzde de aynı gerçekliğini korur. Televizyon insanlar için adeta yeni bir yaşam biçimidir. Televizyon insanların bireyselliğini, kendi düşünce evrimlerini kontrol ederek az zamanda en iyi oyalama ve yönetme biçimine dönüşür. Bu araçla bireyler insan doğasının sahip olduğu görüntüye ve sese yönelme ve bunları algılama, zihinde anlık bilinç değişimleri

¹⁸¹ Inside Out, 2013, Dayanıklı Çelik, 401.3 × 2,494.3 × 1,225.6 cm, Gagosian Gallery.

¹⁸² Through, 2015, dökme Çelik, 2.8 m × 9 m × 234.3 cm, Gagosian Gallery.

¹⁸³ Hand Catching Lead, 1971, 3 dakikalık siyah beyaz sessiz video.

¹⁸⁴ 1948 doğumlu Amerikalı olan yönetmen Carpenter, senaristlik ve yapımcılık da yapmıştır. Kentucky Üniversitesi’nde eğitimini alan sanatçının babası da aynı okulda müzik profesörüyü. Dark Stars, Someone Watching Me, The Fog, Ghosts of Mars, Vampirler, Big Trouble in Little China, The Ward önemli yapıtlarından bazılarıdır.

¹⁸⁵ Videodrome, 1983, 87 dakika, renkli, açısı 1: 85:1, Film House Toronto, 35mm,

yaratma ve istemediği her eylemi ikna yoluyla ister hale gelme yani insanı sıfırdan güdüleme gücüne sahiptir. Bu noktada açığa çıkan diğer bir gerçek insanın kontrol edilebilir ve değiştirilebilir bir canlı olduğu gerçeğidir. Saatlerce ekrana bakan bireyler kurgular içerisindeki bu ekranda çok sayıda eylem tarafından hedeflenir. Milli değerleri siyasi amaçlar için yönlendirme, gerek şiddet içerikli görüntülerle şiddete eğilimli hale getirme ya da halk üzerinde korkutma ve bastırma politikaları uygulanır. İnsanın temel davranışları çok iyi algılanmış ve kitle kontrolünde medyada en temel araç haline gelmiştir. Filmde izleyiciye görmesi istenilen pek çok eleştiri sunulmaktadır. Bedenin gerçekliği ile görüntüdeki bedenin gerçekliği sorgulanmaktadır. Acı, işkence, cinayet, sakatlamalar aşırı cinsel uyarıcı ve yeni bir haz amaçlı ve aynı zamanda televizyonda sergilendiğinde çok kazanç sağlayacağı düşünülen videodrome kavram ve uygulaması tarafından ele geçirilen insan bedeni, intiharla yüzleşir. Beyin tümörüne yol açan videodrome kişinin sanrı görmesine neden olarak, onu şiddetin bir parçası haline getirir.

Videodrome’da para karşılığında insanların zihinleri aracılığıyla akıma dönüşen videodrome tüm şiddet unsurlarına ve rahatsız ediciliğine rağmen insan bedenini yeni bedenle değiştirir. Filmin son sahnesinde Max Renn “Yeni bedenim çok yaşa!” diyerek intihar eder. Filmin yaklaşık dokuzuncu dakikasında bir tv programına katılan yapımcı Max Renn yanındaki Nicki adlı kırmızı bir elbise içerisinde oturan kadına sigara teklifinde bulunur. Ancak filmin bu sahnesinde Nicki bir monitörden cevap verirken izleyiciye sunulur. Bu sahnenin ardından gelen diyaloglar da bilinçli bir şekilde devam eder;

“Sunucu: Max Renn, televizyonun seyircilerine soft pornoda, aşırı şiddete kadar her şey sunuyor. Neden?”

Max Renn: Ekonomi meselesi. Biz küçüğüz. İnsanlara başka yerlerde bulamadıkları şeyler vermeliyiz. Biz de bunu yapıyoruz.

Sunucu: Büyük şovların şiddet ve cinsel sapkınlıklara neden olduğunu düşünüyor musunuz? Bu sizin umurunuzda mı?

Max Renn: Tabiki umurumda! Yeterince umurumda olan insanların hüsrانlarına ilişkin zararsız çıkışlar sağlamak.

Sunucu: Sen ne düşünüyorsun Nicki? Sosyal olarak olumlu mu?

Nicki: Bazen aşırı uyarım içinde yaşarız. Sırf uyarım olsun diye can atarız. Kendimizi tıka basa onunla doldururuz.

Max Renn: Neden bu elbiseyi giydiniz?

Nicki: Anlamadım?

Max Renn: Elbisen... Çok uyarıcı. Üstelik kırmızı. Freud bu elbise için ne derdi biliyor musun?

Nicki: Ve haklı olabilirdi. Kabul ediyorum.¹⁸⁶”

Sunucunun Max’a izleyiciyi seyircileriniz, televizyon ekranını da sahip olduğu güç olarak betimlemesi ekranın bir silaha dönüştüğünün eleştirisidir. Nicki’nin bilinçli bir tercihle videodrome’u arzulaması ekran içerisine hapsolan bedeninin Max tarafından öldürülerek, ekrandan beden parçalarının etrafa saçılmasıyla televizyonun kurbanlarından biri olarak sunulur. Ağır bir ekran-beden-zihin eleştirisi yapan bu film, yer yer soyut göz sembolleri içerir. Televizyon insanların yeni eğlencesidir fakat videodrome insanların yeni bedenidir. Bu beden sıradanlaşan şiddet görüntülerinin yeni uygulayıcılarıdır. Nicki’nin uyarım itirafı insanın ilkel yönünü temsil eder. Güdülenmeye hazır, aç, doyuma ulaşmak için can atan, daha çok isteyen, haz için deliren bedenlerimizi temsil eder. Bu temsiliyet sahip olduğumuz adaptasyonun da bir parçasıdır.

Cronenberg’in bir diğer yapıtı olan Existance/Varoluş¹⁸⁷ yapay ve gerçeklik arasındaki kafa karıştırıcı geçişleri ele alan, yönetilme ve kurallarla sınırlandırılmış/programlanmış bedenleri inşa ettiği bir dünyayı temsil eder(Görsel 85). Bir grup oyun tasarımcısının ürettiği ve test etmek için bir araya gelmelerini anlatan filmde gerçek bedenlerinden sinir sistemlerine bağlanan bir oyun aracılığı ile zihnen uzaklaşan insanlar gerçekte oyun arasındaki *gerçekliği* ayırt edemez hale gelerek

¹⁸⁶ Video Drome, David Cronenberg tarafından yönetilmiş film eser.

¹⁸⁷ Existance/Varoluş, 1999, 97 dakika, renkli, aç oranı 1:85: 1, Ses Doby Djital, Canada Television Fund.

varoluşlarını sorgulamalarını aktarır. Gerçek bilincin zayıfladığı ve gerçekte yapmaları imkânsız olan eylemlerden doğan hazları alabildikleri bir oyun içerisindedirler. Oyundaki iki ana karaktere yol göstericilik yapan, bir nevi oyunun madoretörü olan ve bir oyun karakteri gibi görünen oyun yöneticisinin “Oyundaki gerçek ve güvenilir realistleri olduğunuzu ispatlayabilirsiniz.” demesi ile filmdeki oyunun amacının realistiğin tüm getirilerininin uygulandığı bir dünyada yani oyunda başarıya ulaşmaları beklenir. İnsanda var olan yönetme beklentisinin endüstriyel bir kolu olan oyun sektörünün gelişiminin medya etkisi kadar güçlüdür. Oyunlarda kurgulanan ve sunulan tüm sistemler insanı etkileyebilen ve duygulara karşı olan eşik değerlerinin değişmesine neden olabilecek, gerçekte gerçek olmayanı ayırt edemez hale getirebilecek davranışlar sergilenmesine yol açabilecek etki mekanizmasına sahiptir. Oyun sektörü elleştirinin yer aldığı oyun sanatı alanında çalışan medya sanatçıları bu tasarıları sergi mekanlarında interaktif olarak sanat izleyicisine sunarlar. Varoluş filminin kökeninde yatan realizmin barındırdığı ve biçimlendirilmiş zihinlerimizde çoğu zaman realizme karşı koyan duygu davranışlarımızın bir filmsel aktarımıdır. Cronenberg’in bu yapıtı medya sanatlarında yer alan oyun sanatının öncü eleştirel ürünlerinin kaynaklarından biridir. Yalnızca yirmi dakika içerisinde yarım ay biçiminde dizilmiş on üç insanın oyun içerisinde kendi gerçekliklerini kaybederek orada yıllar geçirmiş gibi hissetmelerini sağlayan bir zaman karmaşası yaşadıkları anlatılır. Bioportlarla oyuna bağlanan insanların algı değişimleri ilgi çekicidir. Filmin son sahnesinde ana iki karakter “Bütün oyunlara ve şirketlere ölüm!” diye bağırarak filmin en vurucu eleştirisini açıkça dile getirirler. Fakat filmin sonunda hala oyunun içerisinde olup olmadıklarını bilemezler.

2.2.27. John Carpenter’ın “They Live” Filmi Üzerine

1982 Yapımı Univesal Film Şirketi’nin “They Live!” adlı filmi John Carpenter¹⁸⁸,ın bilinen başarılı yapıtlarından biridir(Görsel 86, Görsel 87). They live/ Yaşıyorlar kapitalizm üzerine yapılmış en çarpıcı yapıtlardan biridir. Kapitalistlerin insan dışı varlıklar olarak tanıtıldığı filmde gerek diyaloglarla gerek sahnelerde

¹⁸⁸1943 Toronto Kanada doğumlu yönetmen, ailesinin etkisi ile sanat ile ilgili olarak yetiştirilmiş, genç yaşlarda yazdığı korku hikayeleri ve Toronto Üniversitesi’nde aldığı fen bilimleri eğitimi onun filmlerine yansımıştır. Rabid/Kunduz, From the Drain, Transfer, The Dead Zone, The Fly, Dead Ringers, Cosmopolis, Fast Company, The Victim başlıca filmlerindendir.

izleyiciye sunulan karelerle ve filmdeki en belirgin ve ana nesne olan “siyah gözlük” ile yapıt sağlam bir kurgunun nesne üzerine eklenmiş anlamıyla bir bütün oluşturarak akıcı ve güçlü bir anlam ifade etmektedir. Başroldeki ana karakter batan bir fabrikadan atılmış bir işçidir/işsizdir. İş bulmak için kapitalizmle güçlenmiş bir şehre göç etmiştir ve yeni geldiği bu şehirde kendine uygun bir iş bulamamaktadır. Çareyi bir inşaatta çalışmakta bulur ancak burada da sendikacılarla görüşmesi gerekmektedir. Bürokrasiye de gönderme yapan bu filmde “Siyah gözlük” nesnesi bir grup kapitalizm karşıtı insanın kapitalistlerin insanların bilinç altına reklam panolarıyla, İtaat et!,Tüket!,Para!,Satın Al!, Öde!, Üre ve çoğal!” gibi yazılarla nasıl girdiklerini ve kontrol edildiklerini açığa çıkarmaktadır. Reklam panolarında, marka ürünlerin etiketlerinde, dergilerde, kitaplarda, afişlerde, televizyonda her yerde yer alan bu yazılar normal insan gözleriyle görülmediği için insanlar sıkışıp kaldıkları bu yaşam biçimine fark etmeden itaat etmektedirler. Filmde kapitalistler devlet tarafından korunmaktadır. En ufak bir isyan girişiminde şiddet uygulanarak engellenmektedirler. Bir grup insanın gökdelenlerin hemen arkasında yer alan bir alanda kurdukları paylaşımcı, yaşamlarını sürdürebilecek kadar eşya ile yaşamlarını sürdürdükleri, birbirleri ile sürekli yardımlaştıkları bir yaşam biçimi kurduklarını fark eden kapitalistler gece baskını ile devlet kontrolüyle yerle bir edilirler. Sürekli bir fikir çatışmasının belirli sahnelerle anlatıldığı bu filmin başarısı tek bir nesne üzerinden anlatılmış büyük bir yapıt olmasıdır. Ana karakterin tüm bu sisteme son vermeye çalışması ve bunu başararak son bulan bu film düşündürücüdür. Filmin sosyolojik kapasitesi, şirketlerin devlet gücünü arkalarına almalarına ve insanların farkında olmadan istemedikleri ve yaşama sürekli baştan başlamak zorunda kaldıkları kapitalizmin bizim yaşamlarımızı nasıl etkilediğini gösteren kavramlarla doludur.

2.2.28. Wolf Vostel Dekolaj Miss America ve Medya Sanatı

Eleştiri yönü yüksek olan sanatçı dekolaj çalışmaları ile medya sanatının elektronik boyutunun elektronik olmayan afiş, gazete gibi medya unsurlarını da kullanması ile pek çok medya sanatçısından farklı bir yön izlemiştir. Monitörler, neon ışıkları ya da hareketli mekanizmalarla sınırlı kalmayarak medyanın hareketsiz, elektriksiz olan yazınsal ve basılı görsellerine odaklanması ile şaşırtıcı ve medyayı

her yönüyle algılayan bir medya sanatçısıdır. Wolf Vostell¹⁸⁹,in “Sun in Your Head”¹⁹⁰ modern görünüşlü kadın ve erkek bedenlerine ait hareketli görüntülerinden alınmış olan parçalardan oluşturulmuş bir videokolajdır (Görsel 89). Bireyden başlayarak kitleye doğru gelişen bir figür dizilimi olan video eserde TV ekranından iletilen her düşüncenin toplumsal olaya dönüştüğü vurgusunu yapmaktadır. Siyah beyaz video olması, kesilen ve müdahaleye uğrayan görüntü sapmalarının oluşması nedeni ile yaratmış olduğu estetik etki devri için ve bugün için hala etkin ve verimlidir. Eleştirel yönü yüksek bir diğer video eseri ise, monitör ekranlarından dışarı yönelen kurgu ve gerçeküstü bazı nesne ve eylem araçlarını bir araya getirerek oluşturduğu “E.d.H.R.”¹⁹¹’dir(Görsel 88). Sıralı rujların üzerinde ileri geri sallanan beyazbir örtünün gittikçe boyanan yüzeyi, monitör etrafında sallanan karga, hareket halinde ve monitöre bağımlı kayak takımlarından esinlenilmiş hareketli mekanizması medyanın sahne ve kurgusallığını eleştirmektedir. İleri geri hareket ettirilen karganın yapay ortamda canlandırılmasının medya aracılığı ile görmemiz istenilen her aşırılığın çarpıcı diğer öğeleri ile birlikte sunularak tek bir mekanda sunulması ile de tüm bu nesne ve yapay hareket kaosunun araçları ile karşı karşıya bırakır. Natürmortların da ye aldığı eser, medya sanatının doğrudan eleştirel ve medya çağının yani algı çağının insan zihni üzerindeki etkileri tek merkezli olarak iletmektedir. Sanatçının 1964 yılında gerçekleştirdiği bir performanstan da bahsetmek gerekir. Sanatçının üzerinde durulması gereken en önemli yapıtlarında bir diğeri ise “Miss America”¹⁹² isimli çalışmasıdır(Görsel 91). Viyetnam Savaşı’nda öldürülen bir partizana ait olan fotoğraftan esinlenerek yaptığı dekolaj çalışmanın üst bölümünde Amerikalı bir güzellik kraliçesinin afişi kullanılarak benzer tarihlerde yaşanan gerçekliklerin medya ekranı ile sahip olduğu gerçekliği yitirerek soyutlaşmasını betimlemektedir. Yaşamı ideolojisi uğruna bir başka insan tarafından öldürülerek sonlandırılan ve yerde öylece yatarken etrafındakilerin soğuk ve

¹⁸⁹1932 Leverkusen Almanya doğumlu olan sanatçı video sanatı ve fluxus hareketi içerisinde bulunması ile tanınır. 1954-1955 yılları arasında Wuppertall Werkkunstschule’da öğrenim görmüştür. 1955-1956 yılları arasında ise Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts’ta, 1957 yılında ise Dusseldorf Sanat Akademisi’nd eğitim almış ve çalışmıştır. Dekolaj çalışmaları onun sanat algısını ortaya koyan önemli yapıtlar olarak bilinir. İlk oluşum sanatı çalışması olan Theatre is in the Street de bilinen başlıca yapıtlarındandır. Diğer önemli eserlerinden bazıları şunlardır; Korea Massakes, Marilyn Monro Idole, You, Sun in Your Head, 6 TV Decollage, Miss Amerika, Die Steine, Concrete Traffic.

¹⁹⁰ Sun in your head, 1963, 16mm film,

¹⁹¹ E.d.H.R., 1968, Video enstelasyon.

¹⁹² Miss America, 1968.

umursamaz hareketliliğini yansıtan sahneleri de dokolajında alt bölümde ekleyerek çalışmanın görsel unsurlarını ve temasını güçlendirmiştir. 1983 yılına ait bir sergi video belgesinde, sergilenen bu eser karşısında şaşkınlıklarını gizleyemeyen bir topluluğun anı kayda alınmıştır. Bir sergi tanıtım filmi olan bu video görselde, insanlar sanat eseri üzerinden negatif duygular edinimlemişlerdir. Wolf Vostell oluşum eserlerinin videoları, video dekolaj olarak sanatçı tarafından manüpülasyona uğratarak geliştirilip enstelasyonlar ya da salt video görselleri olarak ya da bu çalışmalardan alınmış olan görsellerin dekolajlara çevrilmesi ile üretilirler. Wolf Vostell çalışmalarının ya da bir başka ifadeyle Wolf Vostell biçim algısının eleştirel ve medya mekanizmasıyla yönlendirildiği, bütünlerin parçalarak, parçalanmış başka bütünlerle birleştirilip katıştırılması temeline dayanmaktadır. Sanatı anlık eylemlere dönüşmesi, Laszlo Moholy-Nagy'nin manifestosundaki heykelin kütleden harekete, resmin renk maddesinden ışığa, müziğin sözsüz tonlardan elektronik arılığa, şirin söz dizimi ve gramerden tek tek sözcüklerin ilişkilerine dönüşmesi gibi yine değişim içinde olmanın, temelde yatan biçim mekanizmasının başka bir olgu üzerinden ortaya çıkmaktadır. 1961 yılında yapmış olduğu “Coco-Cola”¹⁹³ yapıtı sanatçının reklam afişlerinden başlayarak ilerleyen yıllarda sanatındaki değişimin, bir başka ifadeyle medya aracılığı ile görsel iletim nesnesi haline gelen afişlerin sanat algısındaki değişimi tetiklemiş olduğu yani biçim mekanizmasındaki yeni olgulardan olduğu açıktır(Görsel 90).

2.2.29.Allan Kaprow ve Oluşum Sanatı

Allan Kaprow¹⁹⁴’u hapining/oluşum sanatına iten nokta bir nevi “canlı yayın” mantığının sanata taşınmasına benzetilebilir. Medya aracılığı ile önemli hale gelen an kavramının aktarım temelinde sanatla ilişkisinde benzerlikler vardır. Oluşum sanatı eserlerinin kökeninde yatan medya sanatının kuramsal kaynağına dayanır. Bir başka

¹⁹³ Coca Cola, 1961, kolaj.

¹⁹⁴ 1927 doğumlu Amerikalı sanatçı, 1950-1960 yılları arasında yaratmış olduğu hapining/oluşum kavramı ve bu kavramın açılımında yer alan sanat eylemlerinin kurucusudur. Bu açıdan hem bir sanat teorisyeni hem de aktif bir sanatçı olduğu belirtilmelidir. New York’ta High School of Music and Art okulunda eğitim almış ve sonraki yıllarda ise sanat ve felsefe alanında New York Üniversitesi’nde eğitim almıştır. O devrin bilinen eğitimci John Cage ile de çalışmış olan sanatçı, 1953 yılında Rutgers Üniversitesi’nde eğitim vermiştir.

ifadeyle, medya sanatının kuramsal kaynaklarında doğrudan medya içeriği, araçlar, teknoloji olmasa bile temelinde bireyin ekran eylemleri ve izleyici kitlesi dayanmaktadır. Bu çıkışın bir diğer noktası bilinen performance ve sahne sanatlarıdır. Ancak edinimlenen deneyimden aracılığı ile alınan haz, medyanın köklerine daha yakındır. Sanatın objeden eyleme dönüştüğü noktada değişen sanat sistemi için önemli bir girişimi gerçekleştirmesi sanat tarihi için önemli bir noktadır. Bunu tetikleyen ve kalıcı kılan bir diğer nokta ise, video kayıtlarının imkanı ile bu performansların kayıt altına alınabilirliğidir. 1964 yılında tüm sabah ve öğlen vakti süresince Allan Kaprow ve Smolin Gallery tarafından hazırlanan “Eat”¹⁹⁵ çalışması, yemek kavramı üzerinden seçilmiş mekânlarda gerçekleştirilmiş bir eserdir(Görsel 92).¹⁹⁶Bir mağara mekânının yeme alanına dönüştürüldüğü ve planının önceden tasarlandığı bir yapıttır. Bu noktada eserlerin detayına girilmeden söylenmesi gereken bir mekanda belli bir kavram ya da kavramlar çerçevesinde yaratılmış olan ortamda, sanatçının oluşumları dâhilinde gerçekleştirilen bir takım eylemlerin kavramların görsel ve an iletileri olması sanata olan tutumun verdiği bir disiplindir. Bu disiplinin de insana ait olan biçim mekanizması ile, sanatın topluma ya da aslında erişebilecek düzeyde olan tüm insan topluluğuna ulaşabilirliğinin farkında olarak oluşturulan biçimler olduğu belirtilmelidir.

Zaman/an/mekanda gelip geçici tekseferlik organizasyonel sanat eylemleri biçim mekanizmasının birer sonucudur. Çünkü maddeden venesnellikten, korunan ve saklanandır. Sanatçının kendi varlığının daima bir nesneye aktarımından uzaklaşma ve sanat eyleminin sanatçı tarafından gerçekleştirilen bir tavır olduğunu vurgulamak isterler. Planlı bir sahne showundan farklıdır. Sanatçı sanat eylemini yürüttüğünü vurgulamak ister. Toplumsal şiddet ve değişim olaylarının, değişen sistemin yeni adaptasyonunda doğal bir değişimdir.

2.3.Medya Sanatı ve Toplumsal Teoriler Tartışması

Risk toplumu teorisi, simülasyon kavramı ve Marsist algının yaratmış olduğu toplum ve sistem analizlerinin doğduğu modern ve günümüze kadar olan dönemde

¹⁹⁵ Eat, 1964, an envirement.

¹⁹⁶ Micheal Kirby, “Eat”, *The Tuluane Drama Review*, Vol.10, No.2, The MIT Press, 1965, s.44-49.

ileri sürülmüş olan teorilerin sanat algısındaki değişimlerle benzerlikler taşıdığının, bu benzerliklerin sahip olunan biçim mekanizması ile ilişki halinde olduğunun anlaşılabilirliği için hazırlanmış olan bu bölümde, kısa ve açık yaklaşımlar yapılmıştır. Çağdaş sanatın bu 1980' ve sonrasında daha da sınır tanımayan, klasik toplumsal normlar karşısında adeta savaş içerisinde girmesi, toplum ve politik meselerin sanat çevresince/ duyarlı ve sesini yükseltebilen bireylerin yapıtları ile daha da sınırları belirsizleşir. Elbette dünya savaşları sonrası değişen ekonomi ve küresel ticaretin ve bilimsel ilerlemelerin yarattığı soğuk savaş döneminde sinemanın, medya araçlarının, ideolojik sanat üretimlerinin yanı sıra din, politika, ırkçılık, cinsiyetçilik normlarına karşı da sanat üretimleri farklı boyutlara taşınmıştı. İsa figürünü barındıran bir din objesi olan çarmıhın gündelik insan için reddedilecek ve ahlaken, dinen sorgulanacağına inanılacağı bir tavırla sanat eseri olarak sunulması sanatçı ve toplum arasındaki gerilimlere de yol açabilecek derecede kendisine eleştirel bir yol daha çizmiştir.¹⁹⁷ Toplum ve sanat iletişiminin modern ve çağdaş zamanın dünya sisteminde söz konusu birlikteliğine yansıyan değerler, sanatın ve insanın biçim sorunsalına yakından bağlıdır. Bu yakınlığı ileten sosyolojik toplum teorileri hakkında çıkarımlar yapabilmek gerekir.

2.3.1. Ulrich Beck Risk Toplumu Teorisi ve Medya Sanatı

Risk Toplumu Teorisi¹⁹⁸ Ulrich Beck tarafından geliştirildiğinde sanayi, teknoloji, iletişim, bilgi çağının bireysel karar mekanizmalarına ve onların bağımlı olduğu bireysel eylem ve sorgulayıcılığa, toplumsal karar mekanizmalarına olan bakış açısını geliştirmiştir. Risk toplumu olarak tanımlanan sanayi sonrası çağ toplumunun, mekanik riskler altında olduğu, öncesinde yalnızca doğa ile mücadele ederken bilimsel ilerlemenin ardında gelişen teknoloji çağının tehlikelerinin risk toplumu yarattığı belirtilir. Risk toplumu teorisini daha basit bir temelde aktarmak gerekirse; Ulrich Beck risk toplumu daha çok uzmanlaşma gerektirir. Uzmanlaşma arttıkça ilerleme hızı da artar ve genetik biliminde canlı yaratımı, savunma sanayileri

¹⁹⁷ 1990 yılında sergilenen The Perfect Moment isimli Robert Mapplethorpe yapıtında İsa figürü idrara batırılmıştı.

¹⁹⁸ Ulrich Beck, Risk Society: Towards a New Modernity, London, 1986.

içinde kitle imha silahları üretimi, biyolojik savaşlar gibi fiziksel doğa dışı, insan üretimi/ keşfi/ tasarımı ile sahip olunan tehlikelerin bütünü temsil edilir. Toplumların tümü çöküş riski altında olur ki bu riskin, bireyin tepki mekanizması nedeni ile alacağı kararlara bağlı olarak yeni medya iletişim araçlarının, algı mekanizmalarının işlevselliğini arttırma olasılığıdır. Risk toplumu teorisinin gerçekliği bu toplumda üretilmiş olan sanat eserlerinin de değişiminin açıklar. Dada ve Fluxus hareketleri başlı başına risk toplumu teorisinin eylemsel örnekleridir. Medya sanatının gelişimi, dijitalleşen sanat, kavramlardan oluşan sanat mekanizmasının geldiği noktada sanat eserlerinin eleştiri materyali özelliklerindeki artış bilinen bir gerçektir. A'ya tepki, B'ye tepki ve C'ye karşıtlık olarak ilerleyen bir sisteme dönüşür. Nedeni modern ve sonrası toplumun risk toplumu olmasıdır. Sanatınızın beğenilip beğenilmemesi risktir. Eserinizin sergilenip sergilenmeyeceği risktir. Serginizin ne kadar ilgi göreceği risktir. Eleştiriye ne kadar maruz kalacağınız risktir. Sanatçı olarak eserlerinizin çağdaş sanat müzelerinde yer alıp almayacağı risktir. Çünkü herkesin sanatı şeffaf bir alana yani dijital ortama yerleşmiştir. Bir video aktivist sanatçının eylem meydanında ölüp ölmeyeceği risktir. Tüm bu sanat eserlerinin sanatı tehlikeye attığının iddia edilmesi de risktir. Çalışmalarınızın bir ay sonra unutulup unutulmayacağı risktir. Çağdaş sanat ortamı ekseninden sapmak risktir. Böyle bir ortamda sanat eseri üretebilmek ve sanatçı kimliği taşımak başlı başına risktir. Tüm bu söylemlerin ardından biçim teorisi ile risk toplumunu değerlendirmek gerektiğinde risk toplumunu yaratan mekanizmanın biçim mekanizması olduğu açıktır. Sürekli biçim verme mekanizması ile güdülenen taklitçi insan için yaşamın mekanizmalarını değiştirmek insanın doğasıdır.

2.3.2. Jean Boudrillard ve Simülasyonlar Kavramı ve Medya Sanatı

Jean Boudrillard ve Simülasyonlar üzerine belirttiği analizler *günümüzde mal ya da hizmet almak yerine semboller, imajları aldığımızı*¹⁹⁹, gerçek ihtiyaçlarımızın dışında aldığımız tüm tüketim nesneleri ihtiyaçlarımıza hizmet etmemekte, sadece

¹⁹⁹ Martin Slattery, "Jean Boudrillard: Simülasyonlar", *Sosyolojide Temel Fikirler*, Ankara, 2012, s. 470

psikolojik bir doyum mekanizmasına hitap eden bir tavırdan bahseder²⁰⁰. Simüle edilmiş bir bakış açısı ile simgeselleşen insan varlığı ve ona ait olanlar, gerçek olmayan kavramlarla yaşamaya başlarlar. Bu da biçim mekanizmasının çeşitlemesi yüzündendir. Sanal TV Showları, gerçek ve uzaktan yönetilen savaş görselleri, video aracılığı ile yapılan meydan okumalar ve savaş görselleri gerçek ile benzetim olanın tek kanal aracılığı ile yayılmasının oluşturduğu algı sapması yüzünden bireyler biçim mekanizmalarının, sürekli yaşama adapte olmanın kurbanı olurlar. Hızla unutulmuş gerçeklikler ve simülasyonlar birbirine karışarak saptırılan algılar politik algı operasyonları ile daha da yozlaşır. Bu noktada algı operasyonlarının insan biçim mekanizmasının bir aracına dönüştüğü, insanları kitlesel olarak yönetmeye, yönlendirmeye yani onları istedikleri biçime sokmaya çalışmalarının nedeni budur. Medya sanat eserleri hızla kabul görebilir ve aynı hızla unutulabilir. Sanat ortamları hızla değişebilir ya da farklı bir simgeleşmeye dönüşebilir.

2.3.3.Michel Foucault'un Söylemi ve Medya Sanatı

Micheal Foucault'un söylem kavramında verilen bir örnekte insanların kendilerini ikna ederek ruh sağlıklarının bozulması nedeni ile tedavi görerek normal olarak düşünülen topluma iyileşmiş olarak geri dönme arzusuna sahip olmaları ve ayrıca bir suçlunun ıslahevinde takip altındayken sürekli olarak düzelme, toplumdaki istenilen birey olma çabasında bulunduğu bahsedilir.²⁰¹ Bir başka deyişle sürekli kontrol edilen bir sistem ve bu sistemin bir bireyi olma çabası taşıyan insanların yer aldığı bir genel yaşam sistemi vardır. Güç ve bilgi kavramları Micheal Foucault için modern dünyanın temelidir.²⁰² Ayrıca bu sistem kontrol mekanizmasının sistemini de barındırır. Micheal Foucault teorisinden yola çıkarak sanat alanında yer alan bireylerin de bu role bürünebilecekleri hatta bürünmüş oldukları belirtilebilir. Sanat sisteminde gücü elinde tutan sanatın değişimine de yön verebilecek güçtedir. Sanat bilgisini elinde tutan güç unsuruna da sahiptir. Daha aydın, daha entelektüel imajlarla kaplanan bireylerden oluşan kitle, ileri bir toplum tablosu çizilir. Medya sanatı ve

²⁰⁰ A.g.e., s. 470

²⁰¹ A.g.e., "Micheal Foucault: Söylem", s. 477-485

²⁰² A.g.e., s. 480

dijital sanat platformlarında karşılaşılan durum genel olarak böyledir. Akademiden mezun olan yeni bir sanat insanı için medya sanatı sistemlerine ilgi duymaya başlaması bile kendi için başlıca bir mücadele gerektirir. Tüm öğrendiği klasik sanat algısını yıkmak zorundadır ve bunun için çabalarken sanat tarihi ve sanat eleştirisi okumalarına yönelerek zaman ve emekle baş etmeye çalışır. Çünkü medya sanatı özerk bir yapı gibidir. Dışarıdan içne dahil olmak bireyde kendi içinde bir devrim gerektirir. Geçmiş tüm sanat sistemlerine hakimiyet gerekir ki bu da kabul gören bir sanatçı olabilmesi için doğru bir algılama ile anlaşılmasını gerektirir. ;Bir nevi hastaneye kapatılan ve toplumla benzeşmeye çalışan bireyin gösterdiği zaman ve emek ile paraleldir. Tüm bu mekanizma Foucault'un söylem tanımı ve teorisi ile açıklanır. Medya sanatının klasik sanat sisteminin ardından kabul görmesinin en önemli noktası sanatçıların eğitim ve bilgi düzeylerinden kaynaklanmaktadır. Pek çoğu mühendislik, tıp, sanat tarihi, felsefe, doğa bilimleri, matematik, fizik ve benzer alanlarda görmüş oldukları eğitimler ve sahip oldukları ilerlilik, onların bilgiyi elde tutan kişiler yaparak karşı tarafça kabul görmeyi başarmışlardır. Bireysel ideoloji sınırları ile sanat üretim dönemine geçiş medya sanatının temellerinden biridir.

2.3.4.Marksist Teoriler ve Medya Sanatı

Yazılım bilimi geliştikçe gerçeğe yakın bir eserlerin fırça vuruşlarına kadar en ince detayları ve hatta yıpranmış, kimyasal değişimle değişen tonlarına kadar benzer röpröduksiyonları, dünyadaki önemli bazı galeriler ve müzelerce gerçekleştirildi. Gerçeği bulmak, fizik biliminde ışığın kırılması, renk oluşumu, yansıma kanunları ve benzer sanatla ilişkili bilimsel verilerin artması, sanattaki var olan sistemle beraber değişime giren algı farklılığının diğer bir yanında yer almaktadır. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, bilimin ilerleyişi sanatı kökten değiştirmiştir. Bu noktada sanatın aslında kökten bir değişime uğramadığı, insanların biçim verme mekanizmaları olan canlılar olmasını gün yüzüne çıkarmış olduğu görülür. Karl Marks'ın da araştırmalarında yer verdiği yabancılaşma teorisi gibi sanatçıların klasik sanat karşısında yabancılaşmalarının nedeni aranmalıdır. Klasik sanata olan tavrın değişimi, yeni sanat sistemlerinin ortaya çıkmasındaki pek çok engelin kalkması ile sanatçıların sanatın klasik algısına karşı olan değişimlerinde

yabancılaşma görülür. Bir taraftan medya sanatçıları için karamsar ama sanat üretmekten vaz geçmeyen kısıtlanmış bir biçim verme arzusu sürerken, diğer taraftan yabancılaşan medya sanatçılarının toplumdan kopuşu, toplumun ise henüz klasik sanat sistemini kavrayamadan bu yeni sanat sistemlerine adapte olamaması ve medya sanatına yabancılaşması, hoşlanmaması gerçeği yer alır. Medya sanatında kısıtlı bir toplum algısının var olması, eskinin yüceltilmesi, yeninin eleştirisi devam ederken, smedya sanatçılarının üretimlerinde makine ve yozlaşmayla izleyicinin tekrar karşılaşması haz alma algısı hakkında da bazı sorgulamalara gidilmesini sağlar.

Karl Marx'ın burjuva kitesinin genişletilmesi üzerine getirdiği eleştiride, tek tipleştirmeyi ucuz haberleşme araçları ve üretim araçları sayesinde gerçekleştiren ve aynı zamanda üretici taraf olan burjuvazinin, *kendi suretinde bir dünya yaratması* ²⁰³ görüşünü öne sürüyor. Burjuvazinin ekonomik güçle toplum biçimlendirmeleri rolü sanat kültürü ile olan yakın ilişkisinde sanatın yeni biçimi alırkenki öncü zevkleri de kriter olarak medya aracılığı ile algı uyarıları ile gerçekleştirdiği açıktır. Her şeyin gelip geçiciliği moda kavramında bütünleştirilip, kitlelerin estetik tercihlerinde tüketilmesi hedeflenen yeni ürünlerin pazarlaması için pazar biçimlendirme eğilimleri gerçekleştirmektedirler. Sıradan bir meta ürününün reklamcılıkla estetik kriterleri tek tipleştirmesi sanat algısında da etkin bir eylem rolüne dönüşür. Reklamı medya araçlarında yapılan güncel sergilerin tutması, pek çok çağdaş sanat galerisinin bazı holdinglerin doğrudan ya da sponsorvari katılımı ile ellerinde bulundurulması, sanatı da endüstri aracı haline getirir. Medya sanat eserleri ve dijital çalışmalarda kullanılan elektronik cihazlar ve yazılımların belli standartlarda olması (bu standart belli bir ürün ya da ürünleri işaret eder) ekonomik sistemle sanat sisteminin aynı merkezde Karl Marx'ın burjuvazisinin dünyayı tek bir surete dönüştürmüş olmasının bir gerçekliğidir.

²⁰³ Karl Marx; Frederick Engels, *The Communist Manifesto: A Modern Edition*, Londra, 1998, s.39-41.; Ayrıca bkz: Jullian Stallabrass, "Serbest Bölge mi?", *Sanat A.Ş.; Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.17.

3.YENİ BİÇİM TEORİSİNİN İLK SINIRLARI

Yeni biçim teorisinin ilk sınırlarını çizerken sanata olan geçmiş bakış açılarını ve estetik üzerine yapılmış araştırma ve öne sürülen düşüncelerin incelenmesi sanatın genel sisteminin kavranabilirliği açısından önem arz eder. Bu sistemin ilerleyişi için mutlaka irdelenmesi gereken eski estetik yaklaşımların ardından yeni biçim teorisinin ilk sınırları çizilecektir. Bu noktaya gelene kadar modern ve modern sonrası dönemde medya sanatı ile ilintili olarak ortaya çıkmış sanat hareketlerinin, manifestoların, sanat metinlerinin ve eserlerin incelenmiş olması ve gerekli tespitlerin yapılmış olması gerekmektedir. Bu nedenle önceki bölümde bu eksiklikler giderilerek, ilgili teori ile ilgili gerekli veriler elde edilmiştir. Ardından toplum teorileri incelenmiş ve bir önceki verilerin tespiti aynı bütünlüğe yaklaştırılmıştır. Bu verilerin ardından çıkan neticeler ile ulaşılmış olan odak noktaya ulaşıp, geçmiş estetik yaklaşımlar göz önünde bulundurularak gerekli değerlendirme ve sonuca ulaşılmıştır. Yeni biçim teorisi insanların tüm sanat tarihi sürecinde izlediğimiz, belli normlara ve ihtiyaçlara bağımlı olarak ürettiği nesnelerdeki davranış kökeninin biçim mekanizması ile bağlantılı olduğu bu tez araştırmasında öne sürülen temel teoridir.

3.1.Geçmiş Estetik Yaklaşımlar ve Medya Sanatı Estetik Algısı

Antik çağ felsefesinde Platon görüşlerinde insanın tanımlaması ve sanatın algısına bakıldığında bu noktada Platon'un insanı *kendi varlığını, bilgeliğini seven bir canlı*²⁰⁴ olarak tanımlamış olduğu görülür. Bu noktada biçim teorisinin hususuna dikkat çekmek gerekir. İnsan biçim veren bir canlı olduğu gerçeği onu antik çağda şair ve müzisyen kimliğine büründürmüştür. Çünkü insan Platon'un ifade ettiği gibi *kendi varlığını, bilgeliğini seven bir canlı*'dır. Kendi varlığına düşkün olması kendini erdeme, güzelliğe, bilgeliğe sürükler. Biçim verme özelliği ise zihnindekini kendi çağında sahip olduğu doğrultuda kurguya, şiire, kavramlar arasında kısmen geçişe, fantezim dünyasına yöneltir. Bu noktada aslında insanın toplum karşısındaki psikolojisi de devreye gider. Topluma karşı zihnen sorumlu tutulmasının açıklaması da bu olmalıdır.

²⁰⁴ Nejat Bozkurt, "Platon", *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ankara, 2014, s.103

Platon *acaba sanatlar bilgi içerir ya da taşır mı?*²⁰⁵ sorusunu yöneterek şimdiki çağdaş devrin dijital sanatına, medya sanatının kuramsal kaynaklarındaki, sanat sistemine yerleşimindeki ve olağanlaşmasındaki noktayı açığa kavuşturur. Bizde antik çağdan bu yana var olan bu soru varsa, varlık olarak yapımızda yer alan bir bilgi mekanizmasının estetize edilebilirliği ve cezbedici yönü açıklanabilir.

Platon'un sanatın taklit olduğunu belirtmesinde yer alan düşüncesinde dijital çağ sanatı düşünüldüğünde bu noktada insanın biçim verme mekanizmasının öğrenmek ve deneyimlemek için doğada var olanı betimleme yaklaşımı vardır. Bu taklit unsuru söz konusu olduğunda örneğin bilgisayar sanatındaki kodların ya da aktivist video eserlerdeki gerçeğin bire bir iletisi bu yüzden sanat olarak algılanabilmektedir. Gerçeğe yakın olan her yansımayı sanat olarak tanımlayabilmemize neden olan budur. Çünkü bu karşıtlık ve gerçeklik kendi mekanizmamızda mevcuttur.

Aristoteles'in sanatın taklitle başladığı ve arınma ile son bulduğu anlayışına²⁰⁶ değinmek gerekir. Fakat Aristoteles biçim teorisini besleyecek fikri üzerinde daha çok durmak gerekir ki, bu; insana ait düşünce üç temel etkin nokta söz konusudur; bilme, eyleme, imal etme.²⁰⁷ Aristoteles'in Poetika isimli çalışmasında geçen *imal etme* insanın biçim verme mekanizmasını işaret eder. Kendi devirleri için sanat disiplinlerinin sınırlılığı da bazı noktalarda estetik algılarında da sınırlara yol açmaktadır. Bu nedenledir ki uzun bir dönem düzen, birlik, uyum kavramları güzeli işaret etmiştir. Ayrıca dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta sanatın araç olarak kimin tarafında olduğu da önemlidir. Yani sanat insanın biçim verme mekanizmasının bir aracı haline gelmiş olması Antik devir sanatından modern devre kadar geçerli olmuştur. Sonrasında medya sanatında (sanatta kavramsal nesne bakış açısı kazanmış olduğu andan itibaren) yine biçim vermenin bir aracı halinde kimin tarafında olduğu (devlet, şirket ya da aktivist) önemlidir. Tüketim ve yeni medya çağının sahip olduğu sanatsal görsel/dijital tasarımlar etki eşiğimizle oynamaktadır. Bu nedenledir ki medya sanatında salt bir müzikal uyum aranmamaktadır.

²⁰⁵ A.g.e., "Platon",s. 105.

²⁰⁶ A.g.e., s.119

²⁰⁷ A.g.e., s.125

Kant’a göre *her türlü çıkardan ve yarardan sıyrılmış böyle bir hazzın konusuna güzel*²⁰⁸ denilmektedir. Profesör Nejat Bozkurt Kant’ın estetik algısını belirtirken *güzel olan şeyin bize yarar ve çıkar sağlamayan bir haz verdiğini*²⁰⁹ belirtir. Medya sanatı eserlerinde gözlemlenen estetik algı Kant’ın algısı ile paralellik taşımaktadır. Zihnimizde kalan muhtemel bir Kant algısının da medya sanatına olan yaklaşımı etkilemiş olma ihtimali de düşünülmelidir. Burada haz mekanizması sanat yapıtını üreten/ sanat eylemini gerçekleştiren insana dönüktür. Bell Labs sanatçılarının sanat üretim tutkusu bu bağlama daha yakın durmaktadır. Çıkar ve yarar sağlama konusunda pek çok mühendis kökenli medya sanatçısının teknolojiye olan katkıları, yazılım sanatı, robot sanat, bio sanat gibi alanlarda üretilen ünik çağrışımlara dayalı sanat eserleri sonrasında bazı fikirlerin doğmasına yol açabilmektedir. Fakat, medya sanatçıları çıkar veya yarar sağlama isteği taşımadan üretmiş görünseler de (bu aslında tüm sanat üreticileri için geçerlidir) sanat eserleri biçim verme mekanizmasının altında çalıştığı için bunun bilincin farkında olmadığı ama kesin olarak bir amaç taşıdığı belirtilmelidir.

Hegel’in sanat yaklaşımında biçim teorisine yaklaşan, kısmen onu tanımlayan, ancak bundan bahsederken farklı gerekçeler ve noktalar üzerinde durmaktadır. Yine de Hegel’in *üretmeye ilişkin yalın doğal bir içgüdü olup tasarım tamamlanınca doyumun sağlanması*²¹⁰ fikrini kavratığı bir yaklaşımı vardır. Hegel’in sanat yaklaşımında temelde sanat tarihine bağımlı bir süreç çerçevesinde yorumladığı bir araştırma alanı mevcuttur. Sembolik, Klasik, Romantik bağlamda sanat sıralanırken bu nokta fark edilir. Nejat Bozkurt da Hegel için belirtir ki; Hegel *sanatın evrimi üç aşamalı olarak* ele almış olmasıdır²¹¹. Kuşkusuz Hegel medya sanatının bir gün sanatın dördüncü evresi olarak meydana geleceğini ileri süremezdi.

Biçim teorisini Henri Bergson’dan edinimlemeye çalışırsak ilk karşılaşılan bulgular *özgür yapış* kavramıdır. Bergson bu kavramı sanat eserini ifade ederken sanatçı eyleminin niteliğini belirtmek için kullanır. Ona göre sezgi yeni bir keşif anlamına gelir.²¹² Daha açık belirtmek gerekirse, sanat eseri oluşurken sanatçı

²⁰⁸ A.g.e., “Kant”, s. 145

²⁰⁹ A.g.e., s. 145

²¹⁰ A.g.e., “Hegel”, s. 171

²¹¹ A.g.e., s.171

²¹² A.g.e., “Henry Bergson”, s. 207-208.

yaratma sürecine girecektir ve bu yaratmayı eğer özgür bir biçimlendirme ve yaratım sürecidir. Sezgi eğer yeni bir keşif demek ise bu da iki alanı temsil eder ki; biri, sanat izleyicisinin eseri alımlamadaki ilk hazzı, diğeri ise, sanatçının elindeki sanat üretim araçları ile özgür yaratıma geçerken ki haz ve biçimlendirme sürecini temsil eder. Nejat Bozkurt Bergson'un estetik algısını belirtirken onun salt bir sezgi ve salt bir algı estetiği olarak niteler.²¹³ Bergson'a göre sanat işe yaraması gereken bir kavramdır. Sanat gelişime açık olmalıdır yani medya sanatçılarının ilerici tavırları sanatın sınırları içerisindedir. Bergson sanatın *gerçeklikle yüzleşme*²¹⁴ sağladığını savunmuştur. Bilimsel verilerin artması bu bağlamda sanatın doğal aidiyetini açığa çıkarır. Sanat ilerici ve bilime odaklı bir sistemi temsil eder. Ama sanatın bu varoluşu insanın biçim mekanizması ile tamamlanır.

Sartre, Alexander Calder'in heykelleri için devinim yanılsamasından çok daha fazlasını işaret ederek, onun *devinimi sahiplenerek ele geçirdiğini*²¹⁵ belirtir. Sartre'da heykel bağlamında bronz ya da altın olması, bir başka deyişle heykelin yapısalılığı onun ilgilendiği nokta değildir. Bunun nedenini belirtirken heykelin maddesel oluşuna işaret eder. Sartre'a göre, Calder *yaşayan bir hareketi yontarak gerçekliğin içine oturtmaktadır*²¹⁶. Bunu belirtirken Calder için yaptığı bir yorumdan yola çıkar. Onun heykellerini klasik sanat algısı ile yaratılmış heykellerden taklit konusunda farklı bulmaz. Farklı malzemelerin, farklı formları oluşturması ışığı baştan sona değiştirir. Ancak asıl olan şudur ki, hareketlenen heykel uzam ve zamanda kendi anını ve görüntüsünü oluşturur. Alexander Calder'in heykellerindeki hareket, işlenmiş ya da işlenmemiş doğada var olan parçalardan, yine doğanın gün ışığı ya da yapay ışık kaynağı ile etkileşim yaşasın bu onun doğada var olanı biçimlendirmedeği anlamı taşımaz. Sartre biçim teorisini destekleyen bir noktaya değinir. Bu, *nesne her zaman doğal olayların varlığı ile kendi sabit varlığının arasında olduğunu*²¹⁷ belirtmesidir. Bir başka söylemle, Sartre için de temel sanat anlamı biçim verilmiş bir nesne ve onun evrendeki salt kendi varlığından başkası olmamasıdır. Bu nedenle, estetik haz kaynağının bu sabitlikte çözümlendiği

²¹³ A.g.e., s.207.

²¹⁴ A.g.e.,s.212.

²¹⁵ Jean Paul Sartre, "Calder'in Devinimleri Heykeli", *Estetik Üstüne Denemeler*, Ankara, 1999, s.125

²¹⁶ A.g.e., s.126

²¹⁷ A.g.e., s.126

belirtilmelidir. Yine Sartre Giacometti yapıtları için fikirlerini dile getirir ve bu fikirlerde doğrudan olmasa da kültür kavramı ile ilgili bazı noktalar üzerinde durur. *Giacometti'nin kendi atalarından daha ileri düzeyde olmadığını*²¹⁸ vurguladığını söyler. Kültürel ilerleme ile dalga geçilmiş olduklarını belirterek, insanın biçim verme gelişmişliğini kültür gelişmişliğinden ayırır. Bu noktada sanatta ileride olmak salt klasikliğin taklitlerinin bir adım önüne geçmek ya da körü körüne modernizme adanmak değildir. Salt, tamamen kendi kendine üretilmiş, sanatçı için kendine üretilmiş ve doğal bir duyumsama ile biçimlendirilmiş olduğudur. Sartre Giogometti için onun boşluğu aşırı bulduğunu belirtir. Sartre için de boşluk aşırı bir kavramdır. Hatta sanatçının özellikle bir heykeltıraşın baş etmesi gereken sarsıcı bir büyüklüktür. Giocometti'nin heykellerindeki sezgici tavır insanın beden olarak boşluktaki çarpıklığının dışavurumudur. Burada dikkat çeken ve biçim teorisinin modern çağ sanatçısı için toplumsal sanat baskısını yenerek ekonomik sahipliği ve bunun yaratmış olduğu sınırlılıklarına rağmen bulduğu, erişebildiği bir başka malzemeye biçim vermiş olduğu belirtilmelidir. Onun biçim mekanizması kuralsız ancak bir noktada sıkıntılı duygularla işlenir. Bu da toplumsal baskının sanat sisteminde yön veren bir etken olduğunu gösterir. Bir başka deyişle, biçim verme mekanizmamız başkalarına karşı dirençli ama yeterince güçlü değildir. İtaatkâr bir yapı ile bağlanmıştır.

Walter Benjamin'in sanat yapıtlarındaki ve sanat sistemindeki değişim için öne sürdüğü fikirlerden bahsetmek gerekir. Bunlardan en önemlisi deneyim kavramı üzerine yaptığı tespitlerdir. Geleneksel sanat sisteminin kırılması ile deneyim kaybı yaşayan bir sanat kitlesi oluştuğunu gözlemlemiştir²¹⁹. Deneyim olmadan üretilen yapıtlar deneysel düzeyde kalarak sürekli yeni başlangıç ve denemeler yaratır. Nitekim bu durum medya sanatında yer alan sınır gözetmeyen çeşitlemelerden, medya sanatı türlerinden de anlaşılmakta ve Benjamin'in fikirlerini doğrulamaktadır. Geleneksel sanat sistemi ile ilerlemeden yoksun çağdaş sanat alanında sanat eseri üretiminin bu nedenle çarpıcı kavram ve tasarımların bir araya getirilerek üretilmesi olağanlaşmıştır. Bir yandan politik ve ekonomik tutku ve tanınma arzusu klasik sanatın sanat algı ağırlığını alt seviyelere indirerek sanatın erişilebilir ve içi

²¹⁸ A.g.e., Mutlağın Peşinde", s.86

²¹⁹ Nejat Bozkurt, "Walter Benjamin", *Estetik ve Sanat Felsefesi*, Ankara, 2014, s. 215-227

boşaltılabilir bir kavram olarak algılatılmasına neden olmaktadır. Bu nedenle biçim verme mekanizması olan insanın bu süreçte geçmişi gözetmesi zorlaşmaktadır.

George Santayana, biçim teorisine yaklaşan bir görüş sunmuştur. Ona göre *sanat her zaman için otomatik bir yaratma*²²⁰dır. Santayana'ya göre *güzellik gerçekte bir ideal saptama*²²¹dir. Ayrıca estetik kavramı onun için bilinç ile doğrudan ilintilidir.

Benedetto Croce'ye göre *her türlü bilginin temelinde sanat bulunmaktadır*.²²² Sezgisel bilginin eyleme dönüşmesi noktasında Benedetto Croce'ye göre sanat ortaya çıkmaktadır. Benedetto Croce, sezgisel ve mantıksal bilgi olarak iki alan sunar ve bu iki alan imge ve kavram ile bağıntılıdır. Sezgi ve imge, mantıksal bilgi ve kavramlar olarak da belirtilebilir.²²³ Estetik hazın sanat eserini yaratmış olan sanatçının sezgileri ile sanat izleyicisinin sanatçının sezgilerine yakın bir duyguyu alımladığı anda ortaya çıktığını savunur. Bu nokta ön yargılıdır. Çünkü kişisel deneyimler vardır. Bir başka deyişle sanat izleyicisi kendi bilgi ve deneyimlerine, kültürel, kişiselleşen özel pek çok farklı düşünce yapısına sahip olan kişidir. Bu nedenle mantıklı görünmesi halinde izleyicinin sanatçı ile aynı frekansı yakalaması imkânsız olmamakla beraber yine de estetik kavramını açıklamak için yeterli bilimsel veriler sunmamaktadır. Bunu takiben Benedetto Croce *varlığın bilinç etkinliğinin kendisi*²²⁴ olduğunu savunmuştur. Nejat Bozkurt, Benedetto Croce'yi açıklarken *sanatçının yapıtını oluşturmadan önce kendisini yönlendiren duygunun ne olduğunu bilmediğini*²²⁵ belirtir. Bu adlandırılmayan duygu biçim mekanizmasıdır. İnsanın sahip olduğu biçim verme güdülerinin direkt olarak kanıtıdır.

Sanat tarihi ve felsefe profesörü olan Donald Kuspit Frank Stella'nın görüşlerinden bahsederek *sanatın sıradan olanın içine girerek benzersizliğini yitirdiği*²²⁶ sözlerini aktarır. Çağdaş sanatçıların artık kavramlar üzerinden yola çıkarak sanat ürettiklerinin eleştirisini belirtir. Son yüz yılın sanatçılarında kavram

²²⁰ George Santayana, "The Sense of Beauty", *The Modern Library*, New York, 1955; Nejat Bozkurt, "Santayana", *Estetik ve Sanat Felsefesi*, Ankara, 2014, s. 232.

²²¹ Nejat Bozkurt, "Santayana", *Estetik ve Sanat Felsefesi*, Ankara, 2014, s. 230-241.

²²² A.g.e., "Benedetto Croce", s. 235.

²²³ A.g.e., s. 235-241.

²²⁴ A.g.e., s. 238.

²²⁵ A.g.e., s.239

²²⁶ Donald Kuspit, "Sanatta nöbet Değişimi", *Sanatın Sonu*, İstanbul, 2004, s.24.

vurgusu ciddi bir sıradanlaşmaya yol açmıştır. Bir kavram çatısı altında öne sürülen sanat eserlerinin sanat algısını ve anlamsal düzeyini kaybettirdiğini belirtilir. Başka bir deyişle sanat kavram olarak anlamı değişmiş bir içeriğe dönüşmüş olabilir. Sanatın yaygınlaşması tehlikesi Donald Kuspit tarafından telaffuz edilir. Sanatın popüler bir kimliğe bürünmesi sanatı sıradanlaştırarak çarpıklığa yol açar. Fakat bu noktada ideoloji kavramına değinmek gerebilir. Çünkü ideoloji olduğu sürece sanat ve biçim verme eylemleri devam edecektir. Meta kavramı olduğu sürece de bu devam edecektir. Donalt Kuspit, Dushamp'ın üreten taraf yani sanatçı kimliği ile ilgili görüşlerini belirtirken bu sürecin *bilinçli, bilinçsiz, duygusal, çaba, bilişsel, aci*²²⁷ gibi farklılıklar barındıran bir süreçle tamamlandığını aktarır. Bu bağlamda ise, estetik düzlemde olmaktan bahseder. Donalt Kuspit, Newman'ın görüşlerini aktarırken, onun estetik için söylediği fikirler üzerinde durur. Bunlardan biçim teorisi ile ilişkili olanı Newman'ın *sanatsal edinimin insanın doğuştan sahip olduğunu*²²⁸ söylemesidir. Bunların aksine Donalt Kuspit bu fikrin sanat eseri ve sanat üretme sürecinden bir kötüleme sürecine sokulduğunu savunarak karşı çıkar. Dushamp ve Newman'ın *sanat eseri yaratma sürecini estetik bir süreç ve deneyim*²²⁹ olduğunu göremediklerini belirtir. Modern sanat sürecinde görüşler eğer böyleyse medya sanatçısı sanat üretim sürecini nasıl yaşamaktadır? Bir video aktivist için ağır bir deneyim, performans sanatçısı için estetiğin geçersizliği mi mevcuttur? Bilişsel bir canlı olmanın çok yönlü ve karmaşık getirileri bu soruların cevabıdır. Paradoksa düşmeden içinden çıkılabilir yönleri mevcuttur.

3.2.Yeni Biçim Teorisinin Doğuşu ve İlk Sınırları

Julian Stallabrass, çağdaş sanat yapıtlarının eylemlerinin gündelik yaşamdan kopuk, hayatın olağan işlevselliğinden uzakta, kendine ait sınırlar içerisinde bağımsızca süregeldiğini²³⁰ belirtir ve gerek kavramsal sanatın, performans sanatlarının, beden sanatının, kısacası günümüz galerilerinde ve çağdaş sanat bienallerinde gerçekleştirilen sanat yapımı nesneler ve sanat eylem oluşumlarının

²²⁷ Donald Kuspit, “Estetiğin Kötülenişi”, *Sanatın Sonu*, İstanbul, 2004, s.35.

²²⁸ A.g.e, s.41.

²²⁹ A.g.e., “Yeni Ufuklar Açan Entropi: Modern Sanatın Pradoksu”, s.54

²³⁰ Jullian Stallabrass, “Serbest Bölge mi?”, *Sanat A.Ş.; Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.11.

eleştirisini ele alır. Modern insanın sistem içerisinde verilen yükümlülükleri yerine getiriyor olması, bu verilmiş olan yükümlülüklerin ekonomi sisteminde bir şeyleri biçimlendirmek için kullanılan emeğe karşılık geliyor olması, sanat ile sanayi pratiklerinin benzer yanları olmadığı anlamını taşımamaktadır. İnsanın biçim mekanizmasına sahip olması, onun bir şeyleri biçimlendirip ilerletirken belli uzmanlıklara bugün ve öncesinde sahip olmuştur. Sanat ve ekonominin kesiştiği yerde küratörlerin ve sanatçıların işbirlikleri, çağdaş sanat müze ve koleksiyonları, ortasınıf sanat koleksiyoncularının, sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçilerin bir arada tıpkı yine Julian Stallabrass'ın da belirttiği gibi kendi içlerinde belli bir sistematik oluşturdıkları²³¹ açıktır. Sanat uzman kitesinin görevi sanatın bilinen “sanat” kavramı algısına uygun bir işleyişi, özgür bir bakışla gerçekleştirmeyi, korumayı ve biçimlendirmeyi sağlamaktır. Ekonomik sistemin biçim mekanizması ile sanatçının var olan sanat sisteminde eser biçimlendirmesi/sanatı biçimlendirmesi (medya sanatları, dijital sanat üretimleri dâhil) aynı temele dayandırır. Bu noktada hemen pazara bağımlı üreten/satan/ malı tutup ulaştıran ülkelerde demokratik bir toplum yaratma eğilimi ve toplumu tümüyle demokratik bir çerçeve içerisinde tutma fikrinin uygulanmaya çalışıldığı bilinir. Bir nevi toplumu işçi, burjuvazi, burjuvazi gibi görünen hizmet sınıfı, lüks tüketim kitlesi gibi toplumun vasıflı ve vasıfsız kitlelerini bir arada tutma eğiliminin bir gereğidir. Noam Chomsky bu tür *toplumlarda bilgi edinme yollarının serbest olduğunu*²³² belirtir. Ayrıca şunu da belirtir ki, serbest olan bu bilgi kontrol altında bir serbestliğe sahiptir.²³³ Bu kontrol devletlerin propaganda kurulları tarafından belirlenir ya da devlete bağımlı yayın organlarında gerçekleştirilir. Halkı politik çıkarlara dahil ederek devletin halka ait olduğu izlenimi taşıtan bu sistem uygulamalarında örneğin, toplumun sosyolojik ve kültürel yapısını analiz ederek, medya organlarını tekelleştirerek yeni bir ideoloji tasarısından bahsedebiliriz. Bu örneği daha da açmak gerekirse, örnekte biçimlendirilmek istenilen toplumda hedef ideoloji belli bir coğrafyayı zayıflatmak ve farklı unsurlarla bölerek gücünü kırarak salt bir sömürü bölgesi haline getirmek. Örneğimizdeki toplum çok çeşitli kültürel unsurlar barındıran bir örnektir. Ancak bu toplumda bir kültürün bilinçli olarak yüceltilmesi ve bu yüceleştirilmiş milletin kültür ve

²³¹ A.g.e., s.12-13.

²³² Noam Chomsky, “Önsöz”, *Medya Denetimi*, Everest yayınları, İstanbul, 2013, s.6(vii)

²³³ A.g.e., s.6

toplumsal yapıları, inanç sistemleri araştırılır. Propaganda araçlarının aktif olarak işlenmesi için ise toplumun nelere tepki verdiği, hangi değerlere karşı hassasiyete sahip olduğu araştırılır. Bu toplum içinde barındırdığı tüm unsurlar duygu eşiğini yükselten ve kargaşaya daha elverişli hale gelecek mekanizmalar oluşturur. Devlet, istenilen sömürü ideolojisi gereği yüceleştirdiği kitleye hitap edecek eylemlerde bulunur. Yalnızca yüceleştirilen kitlenin kültürü ve sanatı ön planda tutulur. Bu kısıtlı çerçevede üretilen sanat evrensel kimliğe sahip olmaz. Çünkü bu yüce insan kitlesi aslında evrensel sistemten uzaklaştırılıp çağdaşlaşma ve aydınlanma yolundaki tüm açıklıklar kapatılmış olur. Aydınlanma ve çağdaşlaşmaya karşı bir başka unsur olarak ise din kullanılır. Çünkü din, inanç mekanizması olarak bireyi bilimsellikten uzaklaştıran, evrensel dünya görüşlerine sahip olmasını doğrudan engelleyen, başka kitleleri kendine karşı gösteren bir kavramdır. Bu kavram ile zayıflatılan bir topluma dönüştürme çabası başlar. Bu da propagandanın aktif olarak çalıştığı en önemli süreçtir. Küresel pazarın hakim olduğu sanayi sisteminde bilimsel üretkenlik için ayrılması gereken zaman ve bütçe din kavramı için harcanır. Din okullarının sayıları, ibadet mekanları arttırılarak o yüceleştirilmiş toplumun bilimsel gücü direkt olarak yok edilir. Zaman kavramının önemli olduğu bu yeni dünya sisteminde dine bağımlı hale gelen, zamanını dine harcayan genç kitle bilim üretemez olur ve bilim üretemediği için de teknolojik ilerlemeye ayak uyduramaz hale gelir.

Üreten bir toplum olamayacak hale gelene kadar bu yüceleştirilmiş toplum aynı zamanda küçültülür. Kaynakları terör gibi toplum bozucu unsurlara aktarılır. Sözde yüce ve sözde çağdaşlaştırılan yüce kitle toplum bozucu olgularla birbirine ve din olgusuna daha çok bağımlı hale gelir ki bu noktada işleyen propaganda organları toplumu oyalamaya, gerçek insani değerleri değersizleştirmeye iter. Tüketmesi için önüne dünya markaları sunularak arabasını, uçağını, yapı malzemelerini, teknolojik iletişim ve medya araçlarını kısacası çağdaş dünyaya ayak uydurabilecek kitlenin ihtiyacı olan her şeyi dışa bağımlı hale getirir. Buna enerji de dahildir. Bu noktada propaganda araçları arasında sanatın ve kültür değerlerinin görevi büyüktür. Bu bir nevi yüce kitleye kimlik aktarımıdır. Temsili bir tarih, temsili bir ideoloji var olan üretim potansiyelini kısıtarma gayreti ile son haddinde işler. Topluma bilmediği yeni kelimeler sunulur ki bu kelimeler çağdaş dünyaya ait olmayan salt biçimlendirme

amacı ile sömürgeci sistem için değiştirilir. Şehir mimarilerinde, yapı tasarımlarında ve kullanılan süsleme unsurlarında sembolik bir yücelik yaratılır. Bir yandan toplum bilim yönüyle eritilir, bir yandan da kendine olan güveni ayakta tutulur. Bu da bu toplumun sömürüyü mutlak olarak kabullendiği anlamına gelir ki bu örnek insanın biçim mekanizmasına ait olan unsurun toplumsal boyutudur. Sanat nesnesinin biçim mekanizmasında kullanıma/ propagandaya açık bir nesneye dönüştürülmüştür. Bu da sanat ve kültür kavramlarının çağımızda mutlak olarak sömürü ideolojileri için kullanıldığını gösterir. Ancak bu biçim mekanizmasının ideoloji/amaç ile harekete geçtiğini gösterir. Bu durum sömürge kavramının da biçim mekanizmasıyla gerçekleştiğini gösterir. Yani biçim mekanizması insanın var olan ortamlarda var olmasını istediği oluşumlara geçmesini sağlayan bir iç mekanizma olduğunu gösterir. İster toplum yaratır, ister tasarım yapar ya da bir enstelasyon yaparsınız.

Propaganda, manifesto ya da ideolojik nesne her ikisi de biçim mekanizmasının amaçlanmış doğrultusuna geçtiği evrelerdir. Başka bir örnek daha vermek gerekirse; bir devrim düşünün; fikir olarak gelişerek bir metne dönüşen ve pek çok etkenden beslenen, yöneltilen... Bu devrimin bir oluşum evresi bir de olgunluk dönemi olacaktır. Oluşum evresinde önce genel bir broşür bulursunuz elinizde, ardından bu başka eylemler dâhilinde ilerleyen süreçte bir afişe dönüşür²³⁴. Ama bir isim sorunu vardır. Fikirler tek bir kişiye ait olmadığı sürece dayanaksız kalarak(çünkü insan yönetilmek ister) toplum tarafından kabul görmeyecek ve unutulacaktır. Ancak ve ancak biri bu fikirleri alıp manifestoya dönüştürürse kişi olarak dikkate değer bulunabilir. Toplumsal manifestolar böyle işler ancak sanat manifestoları bu işleyişi sınırlarla kabullenerek direk kişi veya kişiler aracılığı ile metinleştirilip somuta işlerler (bunlar sanat eseridir) ve bu işleri teşhir ederek fikirlerinin arkasında olduklarını, kendi oluşturdukları sanat üretim sınırlarını vurgulayarak manifestolarını gerçekleştirirler. Bir toplum manifestosu ise daha ciddi bir biçimlendirme gerektirdiği için daha zorlu işler.

Toplumsal manifesto ile sanat manifestosunun ortak bir özelliği bulunur. Her ikisi de biçim vermeye çalışır. Biri toplumun politik ve sistemsel işleyişini, diğeri ise sanatı, toplum-sanat algısını, sanat-sanat algısını yeniden biçimlendirir. Sanat

²³⁴ Martin Puchner, “Komünist Manifesto Tarihi”, *Marx ve Avangard Manifestolar*, İstanbul, 2012, s.85

tarihinde bazı geçişlere bakıldığında din için sanatın biçimlendirildiği görülür. Şöyle ki, bir amaç vardır. Ön planda olma, ilgi çekme, ele geçirme bu amaçlar ne olursa olsun insanın temelinde yer alan biçimlendirme mekanizması aracılığı ile gerçekleştiği açıktır. Bu mekanizmanın modern çağdan itibaren daha göz önünde olduğu (çünkü artık bir toplum başka bir toplumu *yok ederken* basın yayın organlarından ya da ahlaki değerlerden çekinmez) hatta ahlaki değerlerin neden sarsıldığı da bu noktada açığa kavuşur. Bu biçim verme mekanizmasının baskınlığı ve daha köklü oluşu ile ilgilidir. Yani ahlak mekanizmasının daha geri ve daha etkisiz bir olgu olmasından ötürüdür.

İnsan biçim mekanizması gereği bir oyuncudur. Yalan söyleyen bir canlıdır. Olmayan sadece zihinsel tasarı halinde olan eylemleri ya da tasarı ve gerçekte olmamış bilgileri öne sürebiliyor olması biçim mekanizmasının bir başka direncidir. İnsanın dogmatik olan şeylere ilgisi ve bağımlılığı vardır. Bu nedenle sanatı algılatmada pek çok zaman rol seçmiş olabilir. Şirket satın alınabilecek miktarda fiyatlara satılan sanat eserleri de bu rolle işlenmiş bir algı çabasının dünya ekonomi sistemindeki halidir. Olmayanı üretme eyleminin dilsel aktarımı insanın roman, hikâye, şiir gibi ürünleri yaratabilmesinin temelinde yatar. İnsanın salt bir üretken olduğu gerçeği de bu temelden doğar.

Çalışmanın başlangıcında düşüncenin pazarlanmaya açık bir nesne haline geldiğini belirten Ulus Baker'in görüşleri belirtilmişti. 24 Şubat 1998 yılında verdiği bir dersin kayıtlarında 17. Yy felsefesinin mekânda, zamanda ve süreçte sonsuzluk ilişkisi üzerinde durduklarını hatırlatarak, insanın düşünce üreten varlık oluşunu aktarır.²³⁵ Estetik kavramının taşıdığı hissetme kurgusu bu noktada düşüncenin yanılmasına kaynak gösterir. Sanatın 17.yy algısı elbette sanatta kavramsal düşüncenin birleşmeyeceği bir çizgide ilerliyodu. Çağdaş sanatta ise düşünce ve sanat aynı kökenin temsilleridir.

Kavramlar üzerinden gerçekleşen sanat, kavrama eylemi ile sanat izleyicisinin deneyimlerine kattığı yeni fikirleri iletir. Bir video sanat eseri izleyen bir sanat izleyicisi edindiği deneyimi geçici bir duygu deneyimi olarak yaşar. Bu geçicilik kişinin günlük yaşamında yeni medya araçları ile pek çok hareketli video

²³⁵ Ulus Baker, "24 Şubat 1998", *Sanat ve Arzu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s.35-37

görselle rutin olarak karşılaştığı içindir. Bir başka deyişle, çağdaş sanatta kavram ve düşünce ile kökleşen sanat yapıtları gelip geçici düşünce ve gelip geçici duyumla karşılaşır. Bunu herhangi bir mekânda ya da sergi mekânında deneyimler. Açık Erişim tabanlı bir sergiyi oturduğu yerde gözden geçirebilir, fakat kendi kendine düşünme eğilimi de bu nedenle zayıflar. Medya sanatlarında edinimlenmesi gereken deneyimin sergi mekânında gerçekleşmesinin gerekliliğini ortaya koyar. Çünkü düşünce eylemi, sürekli olarak deneyimle başka kavramsallaştırılmış sanat ve sanata ilgi duyan insan üzerinden edinimlenir. Bu dinlerde din mekânlarına gidip din adamlarının konuşmalarını dinlemekle aynıdır.

Kavramın yerleşmesi için gereken mekân ve o mekân içerisinde o kavramı gözleyen diğer insanların varlığının bilinmesi ihtiyacıdır. Çağdaş sanat sisteminin tarih süreci yaşamayan eserleri çağdaş sanat müzelerine taşınması kuşkuları yok eder. Bu yine bir başka eyleme benzetilirse, insanın edebiyat, tarih, yasa gibi temel toplumsal metin yazabilme, manifesto yaratabilme yeteneği(biçim verme mekanizmasının sağladığı yaratıcı üretkenlik) geçmiş dinlerin nasıl doğal bir algı ile yaratılabildiğini gösterir. Din mekânları, sergi mekânları ile aynı işlevde ve inançtadır. Birinde ne kadar dine bağlı olduğunuz, diğerinde sanat bilgisine ve deneyimine ne kadar ulaştığınız önemlidir. Hayali bir Leonardo evi düşünülebilir. Leonardo'nun toplumsal düzen ihtiyacından doğan bir biçimlendirme ile yarattığı evinde kutsal bir tablo vardır. Madde dünyasında bu ev ve içindeki tablo bazı ritüellerle desteklenir. Bir ritüel ortaya atarsak o tablonun günün belli saatlerinde izlenmesi, önünde ağlanması, önünde arkası dönük şarkı söylenmesi olabilir. Leonardo'nun evine dolan kitle birbirini gözlemleyen ve birbirine yaptığı bu gözlemle birbirinden rol kapan insanlardır. Yalnızca tek bir mekânda olmaları ve bu mekâna yani Leonardo'nun evine gelmiş ve tüm inanç gerekliliğinin yerine getirilebilmesi için o mekândaki insanların davranışlarını deneyimleyip kendine aktarmış insanlar olmaları nedeni ile bilinçsiz bir benzeşmenin doğmasına neden olurlar.

Leonardo 'nun evi istediği biçime kavuşmuş olur. İnsanları mekânda belli bir temelden doğan sistematikle değiştirip benzeştirmektir. Sergi mekânlarında gerçekleşen de bundan farksızdır. Elbette temelden doğan ilke yönüyle ideolojik

bakımdan kilise, Leonardo'nun evi ya da sergi mekânı farklılık taşır. Fakat bu farklılık biçim mekanizmasının toplum ya da insan kitlesi değişimi gerçekleştirmesi değildir. Pek çok yönden insanın evrimsel ve kültürel tarihi göz önünde bulundurulduğunda biçim verme mekanizmasının işlediği görünür. İdeoloji, propaganda, manifesto, inanç sistemi, mekânlar, medya araçları gibi sosyal ve araçsal tüm değişimleri belli nedenler üzerinden tetikleyen ve geliştiren biçim verme mekanizmasıdır. Ernst Fisher'ın belirttiği ve biçim teorisinin temelini anlatabilecek açıklama şudur ki bilinçli varoluşumuzun ve buna bağımlı bilinçli eylemlerimizin doğuşu ile gerçekleşir ve yine Fisher'ın aktardığı gibi insan araçlar ve amaçlar ilişkisi temelinde *tasarlanmış bir metabolizmadır*.²³⁶ Bir başka ifadeyle, araçlar ve amaçlar temelinde nesnel ve sosyal biçim verme mekanizmasına sahip bir canlıdır. Biçim teorisini ilk sınırlarını bu çerçevelerden ilerleyerek edinimlemek gerekir.

²³⁶ Ernst Fisher, “Araçlar”, *Sanatın Gerekliliği*, İstanbul, 2015, s.33.

4.DEĞERLENDİRME

Medya sanatının kuramsal kaynaklarına inildiğinde, dönemin sanat hareketleri, manifestoları, yazılı metinleri, eserleri, sanatçıları ve toplum teorileri bir arada incelendiğinde, sanat tarihinin en girift devri ile karşı karşıya kalındığı belirtilmelidir. Modern sanat tarihinin en geniş sanat üretim alanı olan ve bugün gelişerek devam eden medya sanatının, yeni bir sanat sistemine dönüşmüş olduğu söylenebilir. Yeni bir sanat sistemi olarak algılanması gereken medya sanatları sisteminde, sanatçı olmak ve sanat izleyicisi olmak kavramlarını bile etkilemiş olup, dünya sanat tarihinde kısa sürede olsa da, algı sistemiği oturmuş ilk devir olduğu belirtilmelidir. Sanat izleyicisinin değişen rolü, sanat eserlerindeki estetik algının köklü değişimi ve sanatın değişen mekânlarının sunduğu açılımlarla daha da zorlaşmaktadır. Salt bir gözlemci olmak, estetik duyuma ulaşmak için klasik sanat eserlerini kavramak kadar kolay değildir. Sanat izleyicisinin medya sanatlarını kavrayabilmesinde yatan tek unsur, içerisinde yaşadığı sistemi çözümleyebilmesine bağlıdır. Bu nedenle, sanat izleyicisi bu yapıtlarla ilk karşılaştığında modern öncesi sanat tarihi bilgisi dayanaksız kalır. Bu nedenle modern sanat tarihine odağın artırılarak, medya sanatının kaynaklarıyla irdelenmesi gerekir.

Bugünün sanat yapıtlarının, geçmişle tek bir bağı vardır ki; bu da sanat üretiminin insanın biçim verme mekanizmasından doğan bir unsur olmasıdır. Bu hususda, sanat izleyicisinin yanında sanatçıların da ciddi bir takım problematikleri vardır. Bunlar; güçlü bir sanat tarihi bilgisine sahip olma, klasik bir sanat kavrayışı ve sanatı ilerici bir tavırla geliştirebilme becerisidir. Görsel unsurların günlük hayat içerisindeki yayılımının yarattığı görsel haz alma tatminsizliği ve görsel sıradanlaşma, dijital çağın sanatçıları için zorlayıcıdır. Tüm bunların yanında, pek çok medya sanatçısının klasik sanat eğitimi almamış olup, çoğunun bilim insanı, özellikle mühendis oldukları görülür. Bu durum, bazı noktalarda kafa karıştırıcıdır. Klasik sanat eğitimi olarak medya sanat eseri oluşturmak tavrı ve başka bir disiplinle eğitim almış olup sanata sonradan dâhil olma tavrı sanatçı bilinçaltında, hem sanatın kavram değeri bağlamında, hem de sanat üretim yaklaşımında bazı farklılıklara ve değişimlere neden olabilir. Bu farkın ilk görüldüğü nokta, farklı disiplinlerde eğitim almış olan sanatçıların klasik sanat eğitimine körü körüne bağlanma tavırları bulunmamaktadır. Daha geliştirici ve daha kutsal bir tutumla yaklaştıkları sanatı bir

araca çevirerek, bu araçla/sanat yapıtıyla kavramlar üretme, sistem eleştirme/çözümleme/işaret etme ve biçim mekanizmasının yaratmış olduğu salt bir ürün yaratmaktır. Sanatı araca çeviren bu kitle, insana ait olan biçim verme tavrının medya sanatı alanı ile sanatın tekelleşmesinin yıkılmasından sonra doğan bireysel sanat üretimine geçilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Sanat; birey ve bir sanat hareketine bağımlı insanlarca, hiçbir diktaya bağılı olmadan üretilmeye başladığında, klasik sanat tavrının kökleşmiş tavrılarını hala barındırsa da, bir noktada insanın biçim verme mekanizmasının gözle görülür hale gelmesine olanak sağlamıştır. Klasik sanat tavrının unsurlarından olan, içinde bulunulan kriterlere ve yönetime bağımlı olarak eser üretme eylemi, medya sanatı çağında yine benzer tavrılar sergilemiş olduğu belirtilmelidir. Bir manifestoya bağımlı kalma, bir sanat hareketine bağılı eylemlerde bulunma tavrı sanat üretiminin insan davranışlarıyla bağımlı olduğunu gösterir.

Araçlarla, eylemler bu nedenle medya sanatında iç içedir. Bugün üretilen yapıtların karşıt eleştirel bakış açıları, adeta klasik sanatın toplumu biçimlendirme amacı ile üretilmiş olmalarıdır. Medya sanatları sistemi ile klasik sanat sisteminin zıt iki farklı evreni temsil etmelerinde yatan köken budur. Bugünün sanatı topluma olum değeri bakımından daha yakındır. Toplumu kendi ideolojisine yaklaştırma bağlamında, her iki evren de aynı noktaya dayansa da, sanat üretim kökeni de biçim mekanizması nedeni ile yine aynı temele bağımlıdır. İki benzer temel daha vardır ki; bu da günümüzde kullanılan endüstri tasarımıdır. Tasarım, insanın yaratıcı üretim becerisinin önemli bir alanıdır. Amacının pazarlama odaklı olması tasarımların estetik değerlerinin, ünlüklüğünün ve bu ünlüklüğün kazandırdığı markalaşma potansiyelinin, insan-estetik yaratıcılık ilişkisinde insana ait hangi köklerin harekete geçirilebilmesinin tespit edilebilecek kadar güçlü olması bakımından göz ardı edilmemesi gereken bir insan davranışıdır. Tasarım sürecinde biçim verme eğilimi gösteren, bunu zihnindeki tüm estetik değerler ve dış kriterlerle gerçekleştiren tasarımcı, sanatçının serbest tekil sanat üretiminin dışında gibi görünse de temelde insanda var olan biçim mekanizması ile zihinde yeni bir üretim gerçekleşir. Üretim süreçleri, üretim öncesi araştırmalar ve deneyimler ile ortaya kıtas odaklı bir tasarım ürünü ya da salt estetik duyuma odaklanmış bir eser ortaya çıkar. Yaratıcılık ve

Üretkenlik kavramları ile açıklanamayacak kadar köklü bir problematik olan bu mesele, insanın biçim verme mekanizmasını işaret eder.

Medya sanatının kuramsal kaynakları değerlendirildiğinde ortaya çıkan diğer yaklaşımlara değinmek gerekirse, politik ve ilkesel dünya hareketlerinden doğan manifesto kavramı ile sanatçıların belli sınırlar içerisinde sanat üretme eğilimleri gösterdikleri ve bunun savunucuları olma yolunda ilerlerken, ürettikleri eserlerde görülen kısır döngünün varlığı, başlangıçta sahip oldukları yenilikçi tavrı ntrlemektedir. Gerçekçi Manifesto, Buluu Manifesto, Beyaz Manifesto, Televizyon Manifestosu, Madi Manifestosu, GRAV Manifestosu ve DADA Manifestoları bu çerçevede gözlemlendiğinde sanat üretimleri belli sınırlarla korunsada ileriye dönük olarak köklü değişimlere neden oldukları ve medya sanatının kuramsal kaynaklarının önemli bir bölümünü oluşturdukları görülür. Gerçekçi Manifesto'nun mekân ve zaman kavramlarından üretilmiş bir yaklaşımla ilerleyen ideolojik temelli, ağı için ilerici ve yenilikçi bir sunutur. Sanatta an içerisinde etkin olmayı g ve estetikle bağdatırır ve ayrıca, geçmişin ve geleceğin sorgusunu reddederek bugün etkin olmayı hedeflerler. Klasik sanatın sahip olduğu estetik algı, Naum Gabo için mutlak ve durağandı. Bu nedenle, Naum Gabo için bugünü temsil etmeyen anların ifadesinden başkasını temsil etmemiş oldukları belirtilmelidir. Devrimle yzleen bir toplumun bireyi olarak yenileme ve eski oluşumları reddetmek Naum Gabo için olağan bir tavır olarak kabul edilmelidir. Bolukta yaratılan mekân her zaman uzayın ve maddenin gerçek ve tek temsilidir. Bu durum ile farkına varılan uzayın, bilincimizce kabulü ile sanattaki biçime dönüşen Naum Gabo eserleri ile medya sanatlarının kökleri balamı olur. Devrim ve savaş kavramları kendi eylem dinamiklerinde gerçeğin yok olmak ve yok edilmek üzere yeni bir dünya inalarını betimlediği için, bu yeni biçimlendirmenin ağır bir etkiye sahip olması, sanatçıların zihinlerinde görmekten korktukları biçimleri eriterek soyuta dntrmesine ya da dıavurumun akla yatkın gelmesine neden olur. Sanatçının zihni zgrleerek belirli kalıplardan ıkıyormu gibi görünen bu mesele, aslında sanatçının kısıtılan zihninin, ele geçirilen varlığının bir kaıı ve direniidir. Medya sanatına kadar ilerleyen bu temel dinamik medya sanatının kaynaklarında var olan olguların da bir kısmını tanımlamış olur. Uzam, ifade, gerçeklik ve hareketin; temsili sanatın yanılsamalarını belirten Buluu Manifesto, idealist estetiğin

değişerek, hatta yok olarak, bilimsel estetiğe dönüştüğünü/dönüşeceğini aktarır. Medya sanatı estetiği bağlamında bu manifestonun çağdaş sanatta gerçeğe dönüştüğü açıktır. Medya sanat eserlerinde aranan estetik köken, bilimsellik temeline dayanır. Beyaz Manifesto ve Televizyon Manifestosu da medya sanatı algısını biçimlendirmiş önemli ön görülerdir. Lucio Fontana eserlerinde bir parça kesikten öte olan gerçek bilgi ile izleyiciyi uzay boşluğunu tatmaya imkân veren, izleyiciyi yabancılaşma teorilerinin beslendiği modern çağda kendi gerçekliği içerisine sürükler. Bu noktada, bu yapıtlar anlamsal olarak farklı boyutlara taşınsa da maddesel birer anlamları varsa eğer, kuşkusuz uzay boşluğunda dijitalleşen gerçekliğimizdir. Beyaz Manifesto uygarlığın başladığı noktadan bu yana gelişmiş olan bir sanatın, artık öz ve sahip olduğu salt biçim değerleriyle bir karşı sanat hareketi olarak(aslında bu bir evrensel gerçektir) gelişeceğini vurgular.

Öz, biçim ve mekanikleşme aslında sanatın kendi halini almasıdır. Doğa ve madde Beyaz Manifesto'ya göre hayat ile özdeş değerlerdir. Yine manifestoya göre sanat öğelerini yine doğadan almaktadır. Aslında değişen bir tuval üzerinde temsil arayışlarından öte bir gelişim kabullenışıdir. Televizyon Manifestosu ise, kavramların bütünleştiği araç olarak teknoloji, sanatın hizmetindeki bir araç, sanat formları ise iki yönlü olarak uzamın plastik madde olarak algılandığı ve henüz bilinmeyen uzamlar anlayışı olarak temsil ediliyor²³⁷ olduğunu düşündüren bir öneri aktarır. Gyule Kosice'in Madi Manifestosu ise, yapıtların mutlak anlam, değer, temsil ve ifadesinden arınmayı hedefler. Bir diğer manifesto olan GRAV Manifestosu ise, ışığı fiziksel bağlamda kullanmadan ışığı hareket yanılsamaları ile yaratmayı hedefleyerek bilimsel ve deneysel bir yön izlemeyi tercih ederler. "İçselleştirme" ve "kültür" kavramlarını tamamen reddedilmeleri ile modern sanat tarihinde Dada Manifestoları en sık bahsi geçen yaklaşımlardır. Dada hareketini estetik, kültür ve duygu iletimlerinden uzaklaştırma çabasının nedeni savaştan uzaklaşan bir grup düşünürün militarist biçim verme çabasına karşı çıkmak istemeleridir. Bunu gerçekleştirdikleri yol ünik, sıra dışı bir sanat sistemi kurma arzusudur. Savaş nedeniyle kültürün hiçbir değeri kalmamıştır. Bireyin kendi kültür benliğini anlamsızlaştıran bir tavra bürünmesi militarist biçim mekanizmasının insan

²³⁷ Bkz: Edward Shanken, "Elektrikli Ortamlar", *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012, s.213.

duyuları için yaratmış olduğu aşırılıklar olmalıdır. Dadaist olmak onlar için “tesadüfen sanatçı olmak” kavramı ile bütündür. Günümüzde var olan medya araçları ile self mekanizmalarının yaratılmış olması bağlamında video sanatı eserleri, ilk kendini görüntüleme ve kendinle bir tavır yaratmanın bireyci bir topluma dönüştüğünün sanatsal bir ifadesidir.

Medya sanatının kuramsal kaynaklarında yer alan bazı sanatçılar ve onların yazmış oldukları sanat metinleriyle üretmiş oldukları sanat eserlerine yansımış olan medya sanatı algısına değinmek gerekir. Laszlo Moholy-Nagy “Yeni Bakış” yazısında; heykel kütleden harekete, resim renk maddesinden ışığa, müzik sözsüz tonlardan elektronik arılığa, şiir söz dizimi ve gramerden tek tek sözcüklerin ilişkilerine, mimari ise kısıtlı kapalı alanlardan dönüşüme uğramış olduğunu ifade eder. Dick Higgins’in “İntermedia Chart” olarak bilinen sınıflandırma çizelgesinde mail sanatı, kavramsal sanat, bilim sanatı, oluşum sanatı, performans sanatı gibi sanat alanlarını intermedia çemberi içerisindeki dağılımlarını, birbirleri ile olan kesişmeleri bu çizelge üzerinden aktarılmaktadır. Değişen sanatı sınıflandırmak, sanat alanlarının birbirleri ile olan ilişkisini kurma girişimi ileri görüşlülüğünün, yapıcılığının bir göstergesidir.

Higgins İntermedia yazısında eski sanat sisteminin feodal bir anlayışla aynı algıda olduğunu, sınırların çizilerek kuralların sıralandığını ve sanatında bu şekilde biçimlendirildiğini aktarır²³⁸. Higgins’e göre toplumu çeşitli sınıflara ayıran mantık, toplumu biçimlendirdiği gibi sanatı da bu anlayışla biçimlendirmiştir. Higgins, kendi çağındaki sanatın üzerine kafa yorarken bu yeni sanat oluşumlarının hangi kaynaklara indiğini bulmaya çalışmıştır. Özellikle dışavurumcu sanatçıların bunun ötesindeki arayışlara nasıl geçmeye çalıştıkları ve ardından gelen kolajları, ortamları, oluşumları sıralamıştır. Otto Piene’nin “Işık Balesi” eseri ile sanatçı, kendi bilinciyle savaşta gördüğü ışıkların etkisinde kalarak, ışık olgusunu kendi algısında seçiciliğe uğratarak, kendi için ışığın anlamını; savaş döneminde deneyim edinilmiş ve sanat yaşamının sonuna kadar eserlerine yansıyan bir olguya dönüşmüştür. Sanatçının yaşamış olduğu savaş deneyimi özellikle ışık balesi eserinde duvarlarda hareketli

²³⁸ Bkz: Dick Higgins, “İntermedia”, *Someting Else Newsletter*, 1966. New York; Türkçe Çevirisi için ayrıca bkz: Edward Shanken, “Hareket, Süre, Aydınlatma”, *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank, İstanbul, 2012, s.196-197

gölgelerin oluştuğu, ritmik bir süreçle organik bir materyalin hareketlerini andıran geçişlerde eseri deneyimleme süreci başlar ki, yapıtlar aracılığı ile sanatçının İkinci Dünya Savaşı'nda deneyimlemiş olduğu tüm kaos hissedilebilir. Kendi duygu deneyimlerini sanat aracılığı ile aktarmış olan Otto Piene, anlatım da dil ve sözcükler yerine hareketli görseller ve ışık unsurlarını kullanmıştır. Televizyon monitörleri kullanarak oluşturduğu medya heykellerle bilinen Nam June Paik'in sanatı; yaratıcı, içerisinde bulunduğu sistemin çarpıklığını hızlıca keşfedip eleştirmekten çekinmeyen, gerçekçi bir kimliğin özetidir.

“Sibernetik Sanat” yazısında, McLuhan'a kadar ulaşan bir medya farkındalığı ile çağın ilerisine dönük bir zihne bilince sahip olduğunu yansıtır. Uzakdoğu kültürü ile yetişmiş bir birey olarak Paik, içerisinde bulunduğu bu yeni kültür çevresinde ulaştığı gözlemlerde, insanların tüm savaş yükünün ardından nelere tepki verip vermeyeceklerini oldukça iyi gözlemlemiştir. Sanatçı “Deneysel Televizyonun Serimlemesine Sonsöz” isimli yazısında yapıtlarını doğaya benzetir. Doğa gibi güzel ve değişebilen olduğu için onları doğayla eş değer görür. Teknoloji ve endüstriye ait ürünlerin kökenlerinde ve insan tarafından kavranışında yatan gerçekliği modern insan yaşamında hala yer alan sanat kavramı ile bütünleştirmiştir. Aslında var olan ya da insan olarak kendimizin var ettiğini düşündüğümüz her şey gerçekte var olandır. Mekanikler de buna dâhildir. Bu yüzden onun eserleri hem fiziksel hem de anlamsal bakımdan gerçektir. Onları ünik olarak tanımlatan etken ise sanatçının kendi bireyselliğinin belli bir zaman diliminde var olan kendi gerçekliği ve ayrıca gözlemlerinden kaynaklanan sonuçlar ve bu sonuçların sonunda elde edilen medya sanat eserleridir. Benzer bir algıya sahip bir diğer isim olan Stan Van Der Beek, “Science Friction” yapıtı ile insanın sürekli biçim vererek ilerlediği bir dünya düzenini eserleri ile aktarır. Bu çalışmalarında modern dünyanın işleyişi ve kültür miraslarının modern dünyadaki parasal aktarımı ve uyumlu hale getirilişini vurgular. Bunların yanı sıra, bilim ile gelişmesi beklenen insanın; güç ve cinsellikten hiçbir zaman vaz geçemediğini sistemli olarak aktarır.

Sanat tarihinde yer alan kült yapıların olağanlığını da vurgulayarak, kendi yapıtlarında yer alan modern yaşam sistematığının sahip olduğu verileri bilim kurgusal bir yaklaşımla ele alır. Medya aracı olan televizyon ekranından insanlara

sunulanların kurgusal anlamsızlığını gerçek üstücü bir tavırla sanat izleyicisine aktarır.

Herbert Frenk medya sanatı tarihi içerisinde sorulmuş olan belki de en çarpıcı ve en ürkütücü soruyu yani “*Güzel olanı programlamakta ne kadar ileri gidebiliriz?*” sorusunu sorar. Franke bu yaklaşımla aslında şunu düşündürmektedir; estetiğin belli kuralları var mıdır? Varsa; bunlar bilgisayar aracılığı ile programlanabilir mi? Bu biçim vermekle arasında bir takıntı bağı olan bizlere ait bir bakış açısidir. Sorguladığımız şey, bir noktadan sonra takıntılı olmanın gereksiz cevap aramalarıdır. Güzel olanı programlama isteğinin doğduğu noktada sanat kavramının güzellik kavramı ile olan salt ve mutlak ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Neyi daha çok ve daha ileri biçimlendirebiliriz?

Klasik sanat sisteminde var olan belli estetik tartışmalarda yer alan yaklaşımlarda bir noktada kişisel duyum etki altında bırakılmaktadır. Bunun nedeni sanat kitlesinin belli bir tabakada kalmış olmasıdır. Hiçbir duygu deneyiminin bugünün insanında koşulsuz olarak aynı etkileri yaratmış olduğu iddia edilemez. Sıbernetik sanat teorisi üzerine düşünürken sorduğu estetiğin belli kurallarının var olup olmaması sorusu, insanın biçim verme mekanizmasını ortaya koyar. İnsanın hangi amaçlar için biçim verdiği önemli bir unsurdur. Öncelikli olarak insanın doğa karşısındaki genel tavrı modernleştiği anda bile hiç değişmeyen biçim verme mekanizmasıdır. Tüketim ve medya toplumuna geçtiğinde insan, biçim verme özelliği ile yüzleşmeye başlar. Yazılım üreterek yeni bir sistematik geliştirme özelliği ile tanışan insan, yaratma ve biçim verme eğilimlerine daha fazla yönelir. Bu noktada artan estetik tartışmalar sanatın varlığını(sanat ticaretinin gücü dışında) sorgulamasını betimler. Franke’in sorduğu soruda kendini sanatla meşgul tutmaya hazır olmasının biçim verme mekanizması ile bağlantılı olduğu açıktır.

Medya sanatçılarının deneysel yaklaşımlarını sanat eserlerine dönüştüren algının yerleşmesi Marilyn McCray, Sonia Landy Sheridan, Yayoi Kusama, Jud Yalkut, Frank Gillette ve bu araştırmada geçen benzer isimlerin teknolojiye bağımlı deneysel yapıt üretmeleri ve bunların sanat yapıtı kimliği almaları hususunda, medya sanatının gelişerek bugün sahip olduğu kavrama dönüşmesinde rol alan önemli isimlerdir. Fotokopi makinasının seri kopyalama işlevinde deneysel çalışmalar

yürütmek, video feedback ile deneysel görseller üretmek tüm bu sanat üretim tutkusunun kökeni ile ilişkilidir. Temelde bir etkilenme unsuru oluşur. Endüstri ve medya araçlarına olan bağımlı deneysel tutkunun sanat kavramı ile buluştuğu noktada, sahip olan değerlerin yıkımı söz konusudur. Bu değer yıkımlarının kökeninde ise dünya savaşlarının kitlesel ideolojik hareketlerle doğması, sonrasında kitle imka silahlarının yok ettiği unsurlarla medya araçları aracılığı ile yabancılaşma tüm bu sürecin değer yıkımına uğratılması ile bağıntılıdır.

Sanatın değişiminde en büyük etkenlerden biri bu nedenle medya araçlarıdır ve medya araçlarına tamı tamına bağımlı olmayan eylemler gibi görünen sanat yapıtları da bu çağın ürünü olmaları nedeni ve bu çağın algısı ile üretilmiş oldukları için tümü medya sanatları olarak kabul edilmelidir. Yoyoi Kusama'nın kendi kendini yok etme kavramına bu denli takılı kalması çağın travması ve insanın sahip olduğu biçim mekanizmasının fikirleri ve maddeleri değiştirme güdüsünü yaratmasıdır. Genişletilmiş sinema kavramına bakıldığında ise, pek çok medya sanatı temellerini açıkladığı görülür. Biçim verme mekanizması, sinemayayı, hareketli video görselleri kurgu ile meydana getirmek rolüne dönüştürüp, videolar üzerinde oynamalar yaparak medya sanatı kuramsal kaynaklarında önemli bir yere sahip olmuştur. Bill Viola'nın Anthnem yapıtında yaratmış olduğu kurgu bu temele dayanmaktadır. Video eser her gün görmediğimiz hatta pek çok insanın hiçbir zaman görmediği petrol sondajlarının hareketli işleyişi ile ameliyat anında içine bakılabilen bedenimizi ve kalbimizin görselini yansıtıyor.

Biçim verme özelliği ile sürekli işleyen insan unsuru, video sanat eserinde canlandırılıyor. İnsanın kendi şoku Bill Viola yapıtında ortaya çıkıyor. Bir başka ifadeyle, insan kendi yaşadığı şoku bu yapıtlarla hatırlıyor ve bu sayede edinimlediği bu duygu deneyimleriyle eserlerin karşısında benzer hisler taşıyan insanlar yaratıyor. Video görsel kayıt unsurunun 1970'lerde yaygınlaştığı ortamda, doğrudan topluma ve bireye yönelik şiddetlerin gerçekliğini yansıtan birer araç haline dönüşen bu kayıt, araçlarının gerçek basın gerçek medya işlevine dönüştüğü bir dönemi gözler önüne sunmaktadır. Bu noktada medya sanatının kuramsal kaynaklarında toplumsal şiddet olaylarına, toplumsal normlara karşı duruş olarak gelişen video aktivistlerin yeri ve önemi büyüktür.

Tüm araçsal sanat üretimleri sürerken, estetik kavramının gerekliliğinin sorgusu Ulus Baker'in bir dersinde sradan bir öğrenci tarafından sorulmuştu. Estetik kavramı tartışmak neden gereklidir? Estetik kavramın dayanağına inme zorunluluğu, bu kavramın çıkış noktasından kaynaklanmasından ziyade, estetik kavramının sanat kavramını yarattığı husus söz konusudur. Bu noktada üzerinde durulması gereken ve destekleyici unsurları ön plana çıkarabilmek adına geçmiş estetik yaklaşımları tekrar gözden geçirmek oalcaktır.

Çağın sistematiğinde uzam, mekân, biçim, renk, ahenk gibi klasik sanat terimlerinin yerini alan faktör değişmiştir. Estetik kavramın klasik temelleri tartışmaları, çağın sanatı için artık geçerli değildir. Çünkü insan Platon'un ifade ettiği gibi *kendi varlığını, bilgeliğini seven bir canlı*'dır. Kendi varlığına düşkün olması kendini erdeme, güzelliğe, bilgeliğe sürükler. Biçim verme özelliği ise zihnindekini kendi çağında sahip olduğu doğrultuda kurguya, şiire, kavramlar arasında kısmen geçişe, fantezim dünyasına yöneltir.

Çağın medya sanatları estetiğinin yapısal değişimi artık şok edicilik, kavramın işlenişi, bilimsel değeri ve an içerisindeki duygu şoku deneyimine bağımlı bir estetik sürece girilmiştir. Genel estetik algının, dijital ortam yapıtlarına kayması, zihinlerimizin bilgisayar yazılımlarına bağımlı yaşayışımıza bağlı olarak pratikliğinin artmış olmasından, dogmatik bilinç süreci algımızın kırılmasından kaynaklanmaktadır. İnsanın yazılımla güzel olanı programlayabilme arzusunda da kendini sevmesi ve bilgeliğini övme tutkusu barındırıyor olmasıdır. Platon'un sanatın taklit olduğunu belirtmesinde yer alan düşüncesinde, dijital çağ sanatı düşünüldüğünde bu noktada insanın biçim verme mekanizmasının öğrenmek ve deneyimlemek için doğada var olanı betimleme yaklaşımı vardır. Aristoteles bilme, eyleme, imal etme²³⁹ kavramalarını aktararak insana ait üç temel etkin noktayı işaret eder. Bu üç kavram biçim mekanizmamızla doğrudan ilişkilidir. *Her türlü çıkardan ve yarardan sıyrılmış böyle bir hazzın konusuna güzel*²⁴⁰ denilmesi bir Kant görüşüdür. Zihnimizde kalan muhtemel bir Kant algısının medya sanatına olan yaklaşımı etkilemiş olma ihtimali de düşünülmelidir. Burada haz mekanizması sanat yapıtını üreten/ sanat eylemini gerçekleştiren insana dönüktür. Bell Labs

²³⁹ Nejat Bozkurt, s.125

²⁴⁰ Nejat Bozkurt, "Kant", *Estetik ve Sanat Felsefesi*, Ankara, 2014, s. 145

sanatçıların sanat üretim tutkusu bu bağlama daha yakın durduğunu bir kez daha belirtmek gerekir. Hegel'in *üretmeye ilişkin yalın doğal bir içgüdü olup tasarım tamamlanınca doyumun sağlanması*²⁴¹ görüşünü belirtmesi üretmenin insan tarafından sahip olunan bir içgüdü olduğunu belirterek biçim teorisini destekleyen bir tutum sağlar.

Henri Bergson'özgür yapış fikrini savunur ve bu kavramı sanat eserini ifade ederken sanatçı eyleminin niteliğini belirtmek için de kullanır. Sanat eseri oluşurken sanatçı yaratma sürecine girecektir ve bu yaratmayı eğer özgür bir biçimlendirme ve yaratım süreci olduğu geçmiş estetik yaklaşımlarda değinilmişti. Sartre *nesne her zaman doğal olayların varlığı ile kendi sabit varlığının arasında olduğu*²⁴² fikrini savunmuştur. Temel bir savunmayla sanat anlamı biçim verilmiş bir nesne ve onun evrendeki salt kendi varlığından başkası olmamasıdır. Bu nedenle, estetik haz kaynağının bu sabitlikte çözümlendiği daha önce de belirtilmişti. *Giacometti'nin kendi atalarından daha ileri düzeyde olmadığını*²⁴³ vurguladığını da aktaran Sartre kültürel ilerleme ile dalga geçilmiş olduğunu belirterek, insanın biçim verme gelişmişliğini kültür gelişmişliğinden ayırarak önceki insanla şimdiki insanı ve sonraki insanı aynı denge üzerinde düşündürür.

Donald Kuspit Frank Stella'nın görüşlerinden bahsederek *sanatın sıradan olanın içine girerek benzersizliğini yitirdiği*²⁴⁴ sözlerini belirtir ve çağdaş sanatçıların artık kavramlar üzerinden yola çıkarak sanat ürettiklerinin eleştirisini yapar. Croce için *bilginin temelinde yer alan sanat* ve estetik haz modern sanat ve çağdaş sanatta odak noktası olan kavram vurgusunun ciddi bir sıradanlaşmaya yol açmıştır. Bir kavram çatısı altında öne sürülen duyumla üretilmiş nesnenin/sanat eserlerinin sanat algısını ve anlamsal düzeyini kaybettirdiğini belirtilir. Başka bir deyişle sanat kavram olarak anlamı değişmiş bir içeriğe dönüşmüş olabilir. Sanatın popüler bir kimliğe bürünmesi sanatı sıradanlaştırarak çarpıklığa yol açtığı daha önce de belirtilmişti.

²⁴¹ Nejat Bozkurt, "Hegel", s. 171

²⁴² Jean Paul Sartre, "Calder'in Devinimleri Heykeli", Ankara, 1999, s.126

²⁴³ Jean Paul Sartre, "Mutlağın Peşinde", Ankara, 1999, s.86

²⁴⁴ Donald Kuspit, "Sanatta nöbet Değişimi", *Sanatın Sonu*, İstanbul, 2004, s.24.

Eduardo Kac'ın fikirlerine göre televizyon aracı ile toplum, ortak bir algı deneyimi yaşarken kişiselleştirilebilen bir araç ile kendi özel deneyimlerini bir tarafta yaşamaya devam eder. Televizyonun kontrol sistemi de bireyde yer almaktadır. Sanal gerçekliğin, uzaktaki gerçeklikle karışarak ve algının şiddete alışı, cinsel güdülerini daha çok dürtten bir gerçek sanal karmaşaları içinden süzülen insan algısı, yeni insan karakterlerini oluşturur. Biçim mekanizmasının tekelleştiği üst tabakada medya araçları kitle kontrolünde doğal içgüdülerimizi kontrol eder. Bir başka deyişle biçim verme mekanizması ile biçim verme mekanizmasına sahip kitleleri, istenilen bir sisteme dönüştürme amaçlı kullanabilme döngüsü vardır. Bilimsel ve deneysel görsel şok edici ve daha önce düşünülmemiş olan bazı yeni tekil yaratılar bugünün sanatının biçim verme güdülerimizle ne kadar ilgili olduğumuzu ortaya çıkartmaktadır. Eduardo Kac'ın ve Antuez Roca'nın yaklaşımlarının sanal içerik barındırdığını var saydığımız robot sanat eserlerinin izinde düşünüldüğünde, bu yapıtların fiziksel olarak gerçekleştiremediğimiz ikinci bir yedek beyin ve beden olarak düşünüldüğünde onun klasik heykel algısı ile ilişki kurabilecek bir nesne haline dönüşebilirliği ortaya çıkmaktadır.

Robot sanatının sistematiği ve televarlık anlamsallığı doğrudan yaşanırken, araçlarla birleştirilmiş robot eserler birer robot imgesi taşırlar. Bu noktada Keith Piper değerlendirmesi yapmak gerekir. Sanatçı en iyi işçi cinsi nasıl olmalıdır diye sorarak, işçi kavramının insan unsuru olmaktan çok biçim veren ve üreten makineleşme ile olan ilişkisini aktarır. Mekanik varlığın işlevselliğinin önem kazandığı bir sistemde elbette üretilen sanat eserleri de deneysel, bilim gücü yüksek ve işlev olarak sanat izleyicisine duygu deneyimi yaşatmak önemli hale gelir ki sanatçı toplum işçisine dönüşerek, onları etkilemek gibi bir zorunluluk üstlenir. İşçi kavramı belli bir kaynağa bağımlı kalarak üreten insanın kavram karşılığıdır. Robot sanat değerlendirmesinde yer alan diğer bir isim olan Stelarc'ın bu konuyu beden işlevselliği temelinde işlediği belirtilmelidir. Sanatçı için kendi bedenini kullanması acı mekanizmasının ve kavramsal bakış açısı için dördüncü bir boyutu gibidir.

Yönlendirilmiş duygusunu en iyi yansıtan sanatçı Richard Serra, medyanın itici ve soğuk tavrını sunan Wolf Vostell, medya alanındaki tespitleriyle Lev

Manoviç, David Cronenberg ya da John Carpenter gibi isimlerin ürettikleri düşünceler ve eserler de medya sanatının kuramsal kaynaklarını oluştururlar.

Modern sanat tarihi ile çağdaş sanat devrinin tamamına yakınının, medya sanatlarının kuramsal kaynaklarını oluşturdukları belirtilmelidir. Bu devirde yer alan sanatçıların, modern toplum teorileri ile değerlendirildiklerinde Ulrich Beck'in Risk Toplumu Teorisi, Jean Bouldrillard'ın Simülasyonlar Kavramı, Micheal Foucault'un görüşleri, meta sistemini yansıtan Marksist teorileri ve Mc Luhan gibi medya eleştirmenlerinin sanatçılarla yakaladıkları paralellikle çağın sorunsalları açığa çıkmaktadır. Tüm bu genel çerçeveyi oluşturan verilere bakıldığında biçim teorisinin ilk kavramsal sınırlamaları açığa çıkmış olduğu değerlendirilmiştir.





5.SONUÇ

Medya sanatı, modern sanat tarihi içerisinde gelişerek çağdaş sanat sistemini derinden etkileyen önemli bir süreci temsil etmektedir. Bu süreç, medya sanat sisteminin kuramsal kaynaklarına inilerek çözümlendiğinde, modern sanat tarihinin daha az yaygınlık kazanmış bir parçası olarak kabul edilmiş olduğu, bunun aksine modern sanat tarihindeki en geniş ve en kalıcı sanat hareketlerini barındırmış bir alan olduğu saptanmıştır. Daha az yaygınlık kazanmış olması, medya sanat eserlerinin klasik sanat algısından farklı, fakat aynı eylem mekanizmasından çıkan iki farklı algı sistemleri olması ve ayrıca, kültür-sanat ensüstrisi içerisinde meta değeri tartışılan türde yapıtlar olmalarından kaynaklanmaktadır. Medya sanatları sistemini bir başka deyişle; özellikle çağımızın sanatını ve sanatçıları kavrayabilmek doğrultusunda medya sanatının kuramsal kaynaklarının tespit edilmesi gerekmiştir. Bu hedef doğrultusunda modern sanat tarihinde yer alan bazı manifestoların medya sanatının düşünce sistemini etkilemiş oldukları tespit edilmiştir. Gerçekçi Manifesto ile tıp ve mühendislik eğitimi almış olan Naum Gabo'nun sahip olduğu cebir bilgisini, ideolojik tavır ve üst ilericilik algısı ile üretmiş olduğu inşacı sistematiğe dayalı eserlerinde bilimin duyumdan daha çok ön planda olduğu tespit edilerek, bu algının medya sanatları sistemine işlemiş olduğu anlaşılmıştır. Buluşçu Manifesto'yu ilan ederek, idealist estetiğin değiştiğini topluma 1949 yılında duyurmuş olan Asociacion Arte Concreto-Invencion hareketinin bilimsel estetiğin ön plana çıktığını savunmuş olmaları ile yeni yaratı arzusunu tetiklemek niyetindedir. İnsan duygularının gerçek ifadesinin arayışına yönelterek bilimsel sorumlulukla sanat üretmeyi hedef haline getirmişlerdir. Lucio Fontana'nın manifestolarında vurgulanan öz ve araçların keşiflerinden doğan evrimsel yönelim ve buna bağımlı gelişen, sonsuz fakat madde ile bağlantılı bir sanat kavramının var olmasıdır. Medya sanatçılarının sanatı algılatma biçimlerindeki gerçeklikler manifesto metinlerinin sanat yönetimindeki değişimi etkilediği gerçeği açığa çıkmaktadır. Bir diğer manifesto olan Madi Manifestosu'nun kaynaklık ettiği mutlak anlamın, temsilin, değer ve ifadenin sanattan arınılması gereken unsurlar olduğunu belirtmiş olmasıdır. Yaratıkları görsellerde ışık ilüzyonları yaratmakta olan GRAV Hareketi ile klasik sanat algısının bir parça daha kırıldığı, medya sanatının kuramsal kaynaklarının ise artı değer olarak geliştiği tespit edilmiştir. Elbette DADA manifestoları ve dada sanat

eylemlerinin de klasik sanat algısını değiştirdikleri uzun bir süredir bilinen bir gerçeklikti. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, modern sanat tarihine ait manifesto ve sanat hareketlerinin bugün çağdaş sanatın en geçerli sanat üretim alanı olan medya sanatlarının bugünkü algısına ulaşmasındaki en temel faktörlerden biri oldukları sonucudur.

Sanatçıların yazmış oldukları sanat metinlerinde, bunların doğrultusunda üretmiş oldukları sanat yapıtlarında bağımsız sanat yaklaşımlarının oluşması, tüm bu sanat tavrının medya sanatının köklerini oluşturduğu tespit edilmiştir. Dick Higgins, Otto Piene, Lazslo Moholy Nagy, Nam June Paik, Roy Ascott, Stan Van Der Beek, Erkki Huhtamo, Robert Mallery, Herbert Frenk Kenneth Knowlton, Marlyn McCray, Jud Yalkut, Gene Youngblood, Bill Viola, Bertolth Brecht, Eduardo Kac, Stelarc, Bill Klüver, Lev Manoviç, Harun Faroçki, David Cronenberg, Wolf Vostell, John Cage, Allan Kaprow ve daha pek çok isim, sanatın bugünkü algısının oluşmasında, kendi deneyim ve ilerici algılarıyla etkilemişlerdir. Bir başka söylemle, sanat sistemini bugünkü sisteme dönüşmesinde etkili oldukları kesin bir sonuçtur.

Modern tarihin toplum teorilerinin, sanat sistemi ile taşıdığı paralellik, çağdaş sistemin işleyişinin, kültür-sanat endüstrisinde yarattığı değişimler ve sanat kitlesindeki çıkar olguları bu çalışmada tespit edilmiştir. Medya sanatının kuramsal kaynakları, meta sisteminin küreselleşmesinin yaratmış olduğu sisteme bağımlıdır. Çağdaş sanatta, düşünce ve sanat aynı kökenin temsilleridir. Kavramlar üzerinden gerçekleşen sanat, kavrama eylemi ile sanat izleyicisinin deneyimlerine kattığı yeni fikirleri iletir. Bir video sanat eseri izleyen bir sanat izleyicisi edindiğı deneyimi geçici bir duygu deneyimi olarak yaşar. Bu geçicilik kişinin günlük yaşamında yeni medya araçları ile pek çok hareketli video görselle rutin olarak karşılaştığı içindir. Bir başka deyişle, çağdaş sanatta kavram ve düşünce ile kökleşen sanat yapıtları gelip geçici düşünce ve gelip geçici duyumla karşılaşır.

Çalışmanın ana sorunsalı olan yeni biçim teorisinin gelişimi ise, klasik sanat sisteminin çöküşü sonrasında insanın yine belirli sınırlar yaratarak sanat üretmeye devam etmiş olmasından kaynaklanmıştır. Estetik algının salt duyum eyleminden uzaklaşıp, deneyimden edinimlenen duyuma dönüşmesi de yeni biçim teorisinin doğmasına neden olmuştur. Modern insanın sistem içerisinde verilen yükümlülükleri

yerine getiriyor olması, bu verilmiş olan yükümlülüklerin ekonomi sisteminde bir şeyleri biçimlendirmek için kullanılan emeğe karşılık geliyor olması, sanat ile sanayi pratiklerinin benzer yanları olmadığı anlamını taşımamaktadır. İnsanın biçim mekanizmasına sahip olması, onun bir şeyleri biçimlendirip ilerletirken belli uzmanlıklara bugün ve öncesinde sahip olmuştur. Biçim mekanizmasını daha kolay bir biçimde aktarmak gerekirse, insanın biçim verme mekanizmasına sahip olan bir canlı olduğu görüşü ortaya çıkmaktadır. Tüm sanat üretim tarihi dikkate alındığında insanın belli amaçlar ve sınırlar doğrultusunda hoş a giden nesneler ürettikleri ve bunlara belli değerler yükledikleri görünür. Pek çok yönden insanın evrimsel ve kültürel tarihi göz önünde bulundurulduğunda biçim verme mekanizmasının işlediği görünür. İdeoloji, propaganda, manifesto, inanç sistemi, mekânlar, medya araçları gibi sosyal ve araçsal tüm değişimleri belli nedenler üzerinden tetikleyen ve geliştiren biçim verme mekanizmasıdır.

Sonuç olarak insan, araçlar ve amaçlar temelinde nesnel ve sosyal biçim verme mekanizmasına sahip bir canlıdır. Bu mekanizma onun çağdaş sanat üretimlerinde açığa çıkan, araçlara bağımlı ve deneyimden estetik duyumu edinilmemeye çalışması ile kendi mekanizmasını açığa çıkarmıştır.

BİBLİYOGRAFYA

ALİOĞLU, N, Yeni Medya Sanatı ve Estetiği, Papatya Yayıncılık Eğitim, Kasım, İstanbul, 2011

ALLEY,R., Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London, 1981

ALMEDIDA,N., “Post Media Art and The nCulture of Instability”, Dismantling The Monolith, Art Documentation:Journal of The Art Libraries Society Of North America, Vol.31,No.1,2012

ANTMEN, A., 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010

ASCOTT, R., “Behaviourables and Futuribles”, Theories and Documents of Contemporary Art, University of California Press, 1967

ASCOTT, R., Art and Telematics: Toward a Network Consciousness: Art-Telecommunication, ed. H, Grundmann, The Western Front, Vancouver, 1984

ATAKAN,N., Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitapevi, İzmir, 2008

BARLOW, D.;MILLS, B., Reading Media Theory, U.K.,2009

BECK,U., Risk Society: Towards a New Modernity, London, 1986.

BETTON, G., Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya Kadar, İletişim,1998

BOURRIAUD,N., Relational aesthetics, Dijon-Quetigny: Les presses du réel,2002

BOZKURT,N.,Sanat ve Estetik Kuramları, Ankara, 2014

BRECHT,B., “The Radio as an Apparatus of Communication”, Brecht on Theatre, Hill and Wang, New York, 1964.

BRENCH, B., Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, Blatter Des Hessischen Landestheaters, Darmstadt, no:16, 1932

CHIPP, H.B., "Paul Cezanne: Excerpts From The Letters", Theories Of Modern Art, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969

CHUN, W.H. K., New Media Old Media, Routledge, New York, 2006

CLAUS,J., "Stan Van Der Beek:An Early Space Art Pioner", Leonardo, Cilt.36, No.3,Boston,MIT Press,2003

CUBBITT,S., "Catching The History of The Media Arts", Leonardo, Vol.40, No.5, MIT Press, 2007

FONTANA, N., "Manifesto Blanco", Buenos Airles, 1946

FRANKE, H., Computer Graphics-Computer Art, çev.Gustav Metzger ve Antje Schrack, Londra;Paidon;Münih,1971

FRANKE,H., "The Latest Developments in Media Art", Leonardo, Vol.29, No.4,MIT Press, 1996

FRANKE,H., "Theoretical Foundations of Computer Art", Computer Graphics-Computer Art,Munih, 1971

FREED, H., "Nam June Paik Retrospective", Art Journal, Vol.42., No.3, Collage Art Association, 1982

GABO, N.;; PEVSNER, A., "Realistic Manifesto", Moskova, 1920;yeniden basımı:Gabo, Sonstructions, Sculptere, Paintinnngs, and Engravings, Londra, 1957

GABO,N.;PEVSNER,A., The Realistic Manifesto, 1920

GARLAKE,M., "Peter Lnyon's Letters to Naum Gabo," The Burlington Magazine, Vol. 137, No.1105, 1995

GRIEVE,A., "Naum Gabo London Tate Gallery, the Burlington Magazine Vol.129, No.1009, Burlington Magazine Publication Ltd., 1987

GROUP DE RECHERCHE D'ART VISUEL, Theories of Documents of Contemporary Art, University of California Press, 1996

GÜREL, K.T. ,Medya ve Popüler Kültür: Eleştirel Bir Yaklaşım,Literatürk, İstanbul,Aralık, 2009

HAGEBOLLING,H., “The Academy of Media Arts Cologne”, Leonardo, Vol.23, No2/3, New Foundations: Classroom Lessons in Art/Science/Technology for the 1990s, MIT Press, 1990

HERNANDZ, E., “Towards an Artbeat New Media In Los Angeles”, a Journal of Performance and Art, Vol.25, No.2, MIT Press, 2003

HIGGENS, D., “Intermedia”, Something Else Newsletter, New York, 1966

HIGGINS,D., “Intermedia”, Leonardo, Vol.34, No.1, The MIT Press, 2001

HIGGINS,D.;EINSENHAUER,L., “Graphis”, The Tulane Drama Review, Vol.10, No.2, The MIT Press, Winter 1965

HIGGINS,H., “Love’s Lost and Found: A Meditation on Fluxus, Family, And Somethings Else, Art Journal, Vol.69, No1/2 Spring –Summer 2010

HILBERRY,S., “Naum Gabo A Constructivist Sculpter”, Bulletin of the Detroit Institute of Arts, Vol.54, No.4, 1976

HUHTAMAO, E., “Resurrecting the Technological Past: An introduction to the Archeology of Media Art”, Intercommunication, 1995

HUHTAMAO, E., “Screen Test:Why Do We Need an Archeology of the Screen?”, Cinema Journal, Vol.51, No.2, 2012

HUHTAMO, E., Intercommunication, 1995

KAC,E., Marcel.li Antuez Roca, “Robotic Art”, Leonardo Electronic Almanac, Cilt:5, No:5, Mayıs, 1997.

KAC,E., Telepresence, Biotelematics ve Transgenik Sanat, Slovenya, 2000

KACUNKO,S., “ Media Art Database and Challenges of Taste Evaluation and Appraisal”,Conserving The Media Arts, Leonardo,Vol.42,No.3,The MIT Press, 2009

KESER N.,Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005

KLUVER,B., “Teatre and Engineering: An Experiment: Notes by an Engineer”, Artforum, Şubat, 1967

KLUVER,B. ; RAUSHENBERG, R., “The Propose of Experiments in Art and Technology”, E.A.T., News, Cilt:1, No: 2, 1967

KNEBUSCH, J., “Planet Eart in Contemporary Electronic Artworks”, Leonardo, Vol.37, No.1, MIT Press, 2004

KNOWLTON, K., Cybernetic Serendipity, Sergi Kataloğu, New York, 1968

KNOWLTON,K., "Computer Animated movies", CyberneticSerendipity, sergi kataloğu içinde, New York:Praeger,1968

KOSICE, G., “Madi Manifestosu”, 1946

KOSICE,G.,”My Mobile Hydromural”,Leonardo, Vol.3, No.4, The MIT Press, 1970

KOSICE,G.;REXER,L.;RAY.,M., “Gyula Kosice”, BOMB, No.124, New Art Publication, 2013

KOSTELANETZ, R., “Dick Higgins”, A Journal of Performance and Art, Vol.21.,No.2, The MIT Press, 1999

KUSPIT, D., “Sanatta Nöbet Değişimi”, Sanatın Sonu, İstanbul, 2004, s.24.

LABEL, J.,J., The Drama Review, 1968

LASO,P., “Games of Pain: Pain as Haptic Stimulation in Computer-game:Based Media Art, Leonardo, Vol.40, No.3, MIT Press, 2007

LAWRENS,J., “Lucio Fontana Venice and New York”, The Burling Magazine, Vol.149, No.1246, Art in Italy, 2007

LEGRADY, G., "Perspectives on Collobarative Research and Education in Media Art"s, Leonardo, Vol.39, No.3, MIT Press, 2006

Leonardo, Vol.36, No.5, MIT Press, 2003

LICHTY,P., "The Cybetnetics of Performance and New Media Art", Leonardo, Vol.33,No.5, Eighth New York Digital Salon, MIT Press, 2000

MALLARY, R., "Computer Sculpture: Six Level of Sybernetics", Art Forum, Mayıs, 1969

MANOVICH, .L., Art-Power and Communication, 1996MOONMAN,C., New Asrtists Video: A Critical Anthology, New York, 1978

MARX, K., Kapital 1,Eriş Yayınları,İstanbul, 2003

McCRAY, M., "Introduction", Electroworks, sergi kataloğu, Rochester: George Eastman House, 1979

MCHALE,B., "Dick Higgens Horizons: The Poetics and Theory of The Intermedia",New Books At A Glance, Poetics Today,Vol.5, No.2,,Duke University Press, 1984

MCLUHAN, E., Essential McLuhan, London, 1997

MCLUHAN,M., Understanding Media, U.K., 2001

MCLUHAN,M.;AGEL, J., Medya Mesajı Medya Mesajıdır: McLuhan'ın İzinde Medyayı Anlama Kılavuzu, MediaCat Kitapları, İstanbul, 2012

MCQUAIL, D., Mass Communication Theory, London, 1983

MONDLOCH,K., "A Symphony of Sensations in the Spectator : Le Courbicier's Poeme Electronique and the Historicization,of New Media Arts, Leonardo, Vol.37, No.1, MIR Press, 2004

MONK, M., "Dick Higgens", Performing Art Journals,No.62, The John Hopkins University Press, 1999

NAGY,M., “The New Vision”, 1928; 3.versiyon, Witteborn and Company, New York, 1946

NARAYANAN, G., “Crafting Chance: Envisioning New-Media arts as Critical Pedagogy”, Leonardo, Vol.39, No.4, Pacific Rim New Media Summit Companion, MIT Press,2006

NEGROPONTE, N., “Robot Architects”, The Architecture Machine, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1 970

O'REILLY,R., “Meetings and Maps: Three Recent Media Works”, Leonardo, Vol.39, No.4, Pacific Rim New Media Summit Companion, MIT Press, 2006,

PAIK, N., J., Arterlude to the Exposition of Experimental Television'dan parçalar. V, 1966

PAIK, N., J., Cybernated Art Manifestos, New York, 1966

PAIK, N., J., Nam June Paik : Art for 25 Million People: Ben Jour Mr.Orwell: Kunts und Satelite in der Zukunft, DAAD GAlerie, Berlin, 1984

PENNY, S., Critical Issues in Electronic Media, State University of New York Press, Albany, 1995

PIENE, O., “Group Zero”, Art Education, Vol.18. No.5,National Art Education Association, 1965

PIENE, O., “Light Ballet”, Sergi Kataloğu, New York, 1965

PIENE, O., “The Sun The Sun The Sun” Leonardo, Vol.29.No.1., The MIT Press, 1996

PIENE, O., Robert Russett, “Sky,Scale and Technology in Art”, Leonardo Vol. 41, No.5, The MIT Press, 2008

PIERCE, J., “Network,Exchange and Dialogue: Media Art in The Asia Pacific”, Leonardo, Vol.38, No.2, MIT Press, 2005

PIPER,K., “Notes on the Machonoid's Bloodline”, Art Journal, 2011

PIPER,K., Keith Piper, “Notes on the Machonoid’s Bloodline”, Art Journal, 2011

POISSANT,L., “The Encyclopedia of New Media Arts”, Leonardo, Vol.39, No.3, MIT Press, 2006

PUCHNER,M., “Komünist Manifesto Tarihi”, Marx ve Avangard manifestolar, İstanbul, 2012

RANKIN, E., “A Betrayal Material: Problems of Conservation in the Constructivist Sculpture of Naum Gabo and Antoine Pevsner”, Leonardo, Vol.21, No.3,1988

RINEHART,R., “The Media Notation System:Documenting and Preserving Digital/Media Art”, Conserving The Media Arts, Leonardo, Vol.40., No.2, The MIT Press, 2007

SANTAYANA,G., “The Sense of Beauty”, The Modern Library, New York, 1955

SARTRE, J.P., Calder’in Devinimleri Heykeli”, Estetik Üstüne Denemeler, Ankara, 1999

SCHECKENBURG, M., Art of The 20 th Century, Köln, 1998

SERMON, P., “The Teleporter Zone: Interactive Media Arts in The Healthcare Context”, Leonardo, Vol.40, No.5, MIT Press, 2007

SERRA, R., Carlota Fay Schoolman, Copyright 3/30/1973

SHANKEN,E., “Art in the Information Age:Technology and Conceptual Art, Leonardo, Vol.35, No.4, MIT Press, 2002

SHANKEN,E., “Life as We Know It and/or Life As It Could Be: Epistemology and the Ontology/Ontogeny of Artificial Life”,Leonardo, Vol.31, No.5, Sixth Annual New York Digital Salon, MIT Press, 1998

SHANKEN,E., Sanat ve Elektronik Medya, Akbank, İstanbul, 2012

SHERIDEN,S.L., “Generative Systems Versus Copy Art: A Clarification of Terms and Ideas”,Leonardo,Cilt.16,No.2,1983

SHINER, L., Sanatın İcadı, İstanbul, 2004

SLATTERT, M., Jean Baudrillard:Simülasyonlar”, Sosyolojide Temel Fikirlerle, Ankara, 2012

SLATTERT, M., Micheal Foucault: Söylem”, Sosyolojide Temel Fikirlerle, Ankara, 2012

STELARC, “The Body is Obsolete”. Online yayın.
<http://www.stelarc.va.com.au>

THACKER, E., The Science Fiction of Technoscience: The Politics of Simulation and a Challenge for New Media Art, Leonardo, Vol.34, No.2, MIT Press, 2000

TRASKE, A., “Temel Atma”,Medya Sanatı Nedir?: Bir yaklaşım Denemesi,Goethe Enstitüsü, 2012

USSELMANN, R., “The Dilemma of Media Art: Cybernetic Serendipity at the ICA London”, Aesthetic Aducation, Vol.38, No.4, 2004

VIOLA, B., “Anthem”,A Journal of Performance and Art, Vol.24, No.2,The MIT Press, 2002

VIOLA, B., “Will There Be Condominaiums in Data Space?”, Video 80, 5, 2002

VIOLA, B., Reasons for Knocking at an Empty House, ed.Robert Violette, MIT Press, Cambrige, Massachusetts, 1995

WASSERMAN,B., “Giocometti & Fontana Art Pierced by Space”, Art Education, Vol.19, No.1, national Art Education Association, 1966

WHITE,A., “ TV and not TV:Lucio Fontana’s Luminous Images in Movement”, Grey Room, No.34,The MIT Press, 2009

WHITE,A., “Lucio Fontana Between Utopia and Kitsch”, Grey Room, No.5, The MIT Press, 2001

YALKUT, J., Electronic Zen: The Alternate Video Generation, yayınlanmamış metin, 1984

YALKUT,J., “Woody’s Famuos Feedback Rap”, Electronic Zen: The Alternate Video Generation, yayınlanmamış metin, 1984

YOUNGBLOOD, G., “Art, Entertainment, Entropy”, Expended Cinema, New York, 1970, s.56-65; Ayrıca bkz: Jean-Jacques, Label, “On the Necessity of Violation”, The Drama Review, 1968

YOUNGBLOOD, G., Expended Cinema, New York, 1970

Manifesto Metinlerinin Kaynakları

Asociacion Arte Concreto-Invencion, “Manifesto Invencionista”, Arte Concreta, Buenos Aires, 1946

Anonim, “Dadaist Manifesto”, Dada Manifestoları, İstanbul, 2008

Group de Recherche d’Art Visuel., “Grav Manifesto:1967”, Theories of Documents of Contemporary Art, 1967, University of California Press, 1996



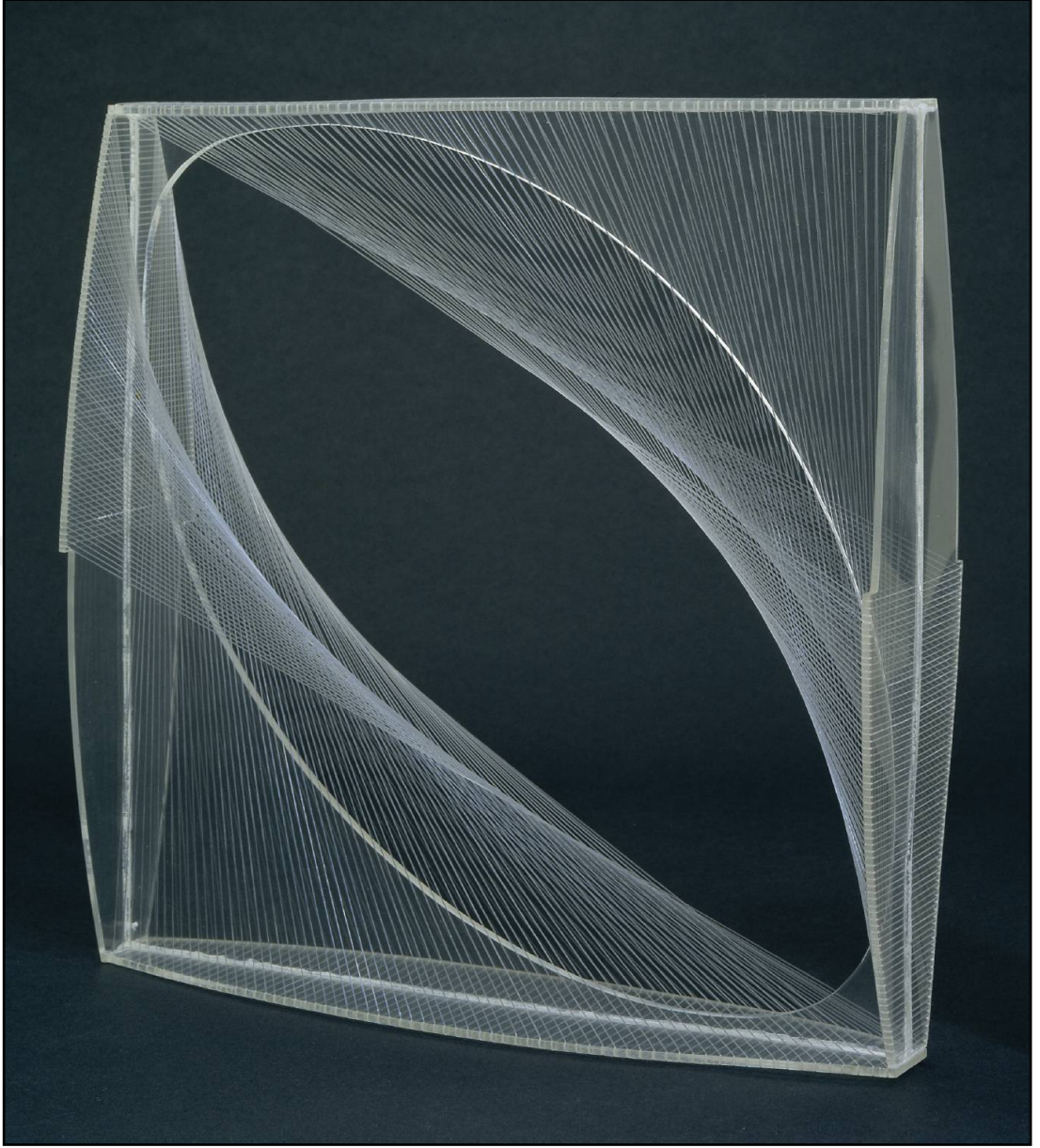
GÖRSELLER



Görsel 1: Naum Gabo Linear Construction No.3 Red,1952,plastik ve naylon malzeme, 95x63x60 mm, Tate Koleksiyon.



Görsel 2: Naum Gabo Construction in space, 1937-39,sesüloz ve acetate kumaş malzemededen, 220x270x180 mm, Tate Koleksiyon.



Görsel 3: Naum Gabo Linear construction No.1,1942-43,sert plastik ve naylon malzeme, 349x349x89 mm, Tate Koleksiyon



Görsel 4 :Naum Gabo Spiral Theme, 1941, selüloz acetate kumaş ve sert plastik malzeme, 140x244x244 mm, Tate Koleksiyon.



Görsel 5: Naum Gabo, Construction for Lost Mine, 1959, cam-boyama ve yapıştırma, 538x483x270 mm, Tate Koleksiyon.



Görsel 6: Lucio Fontana, Concetto Spaziale, 1964-65, Tuval üzerine yağlı boya, 60x51



Görsel 7: Edward Burra, The Snack Bar, 1930, tuval üzerine yağlı boya, 762x559, Koleksiyon Tate.



Görsel 8 :Lucio Fontana, Campione Olimpionico-Atleta in Attesa, 1932,coloured plaster, 121x92x70 cm



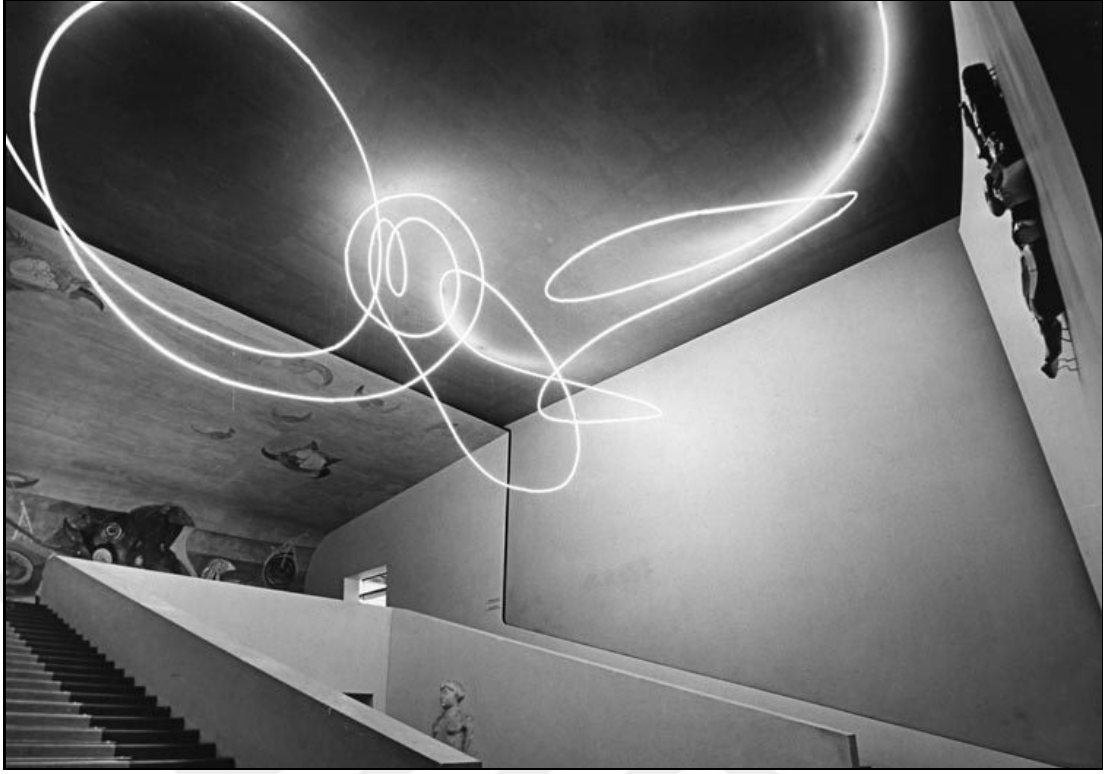
Görsel 9 :Lucio Fontana, Concetto Spaziale, 1961, tuval üzerine akrilik boya, 150x150 cm



Görsel 10: Lucio Fontana, Concetto Soziale Forma, 1957, bronz, 139.5x57 cm.



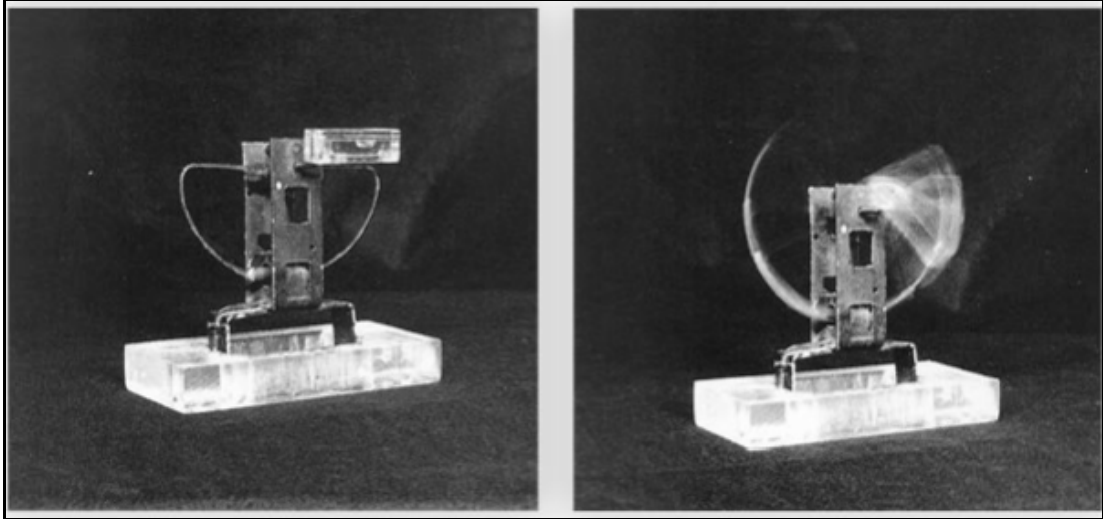
Görsel 11: Lucio Fontana Concetto Spaziale Attese, 1961, tuval üzerine su bazlı boya, 65x50 cm



Görsel 12: Lucio Fontana, Truttura Al Neon Per La IX Triennale Di Milano, 1951, beyaz neon ışıklı cam tüpler, 18 mm, length 100 m, light 6500°K



Görsel 13: Gyule Kosice, Röyi, 1944-1952, ahşap, 102 x 82.5 x 15.5 cm, Daros Latinamerica Collection Zürich



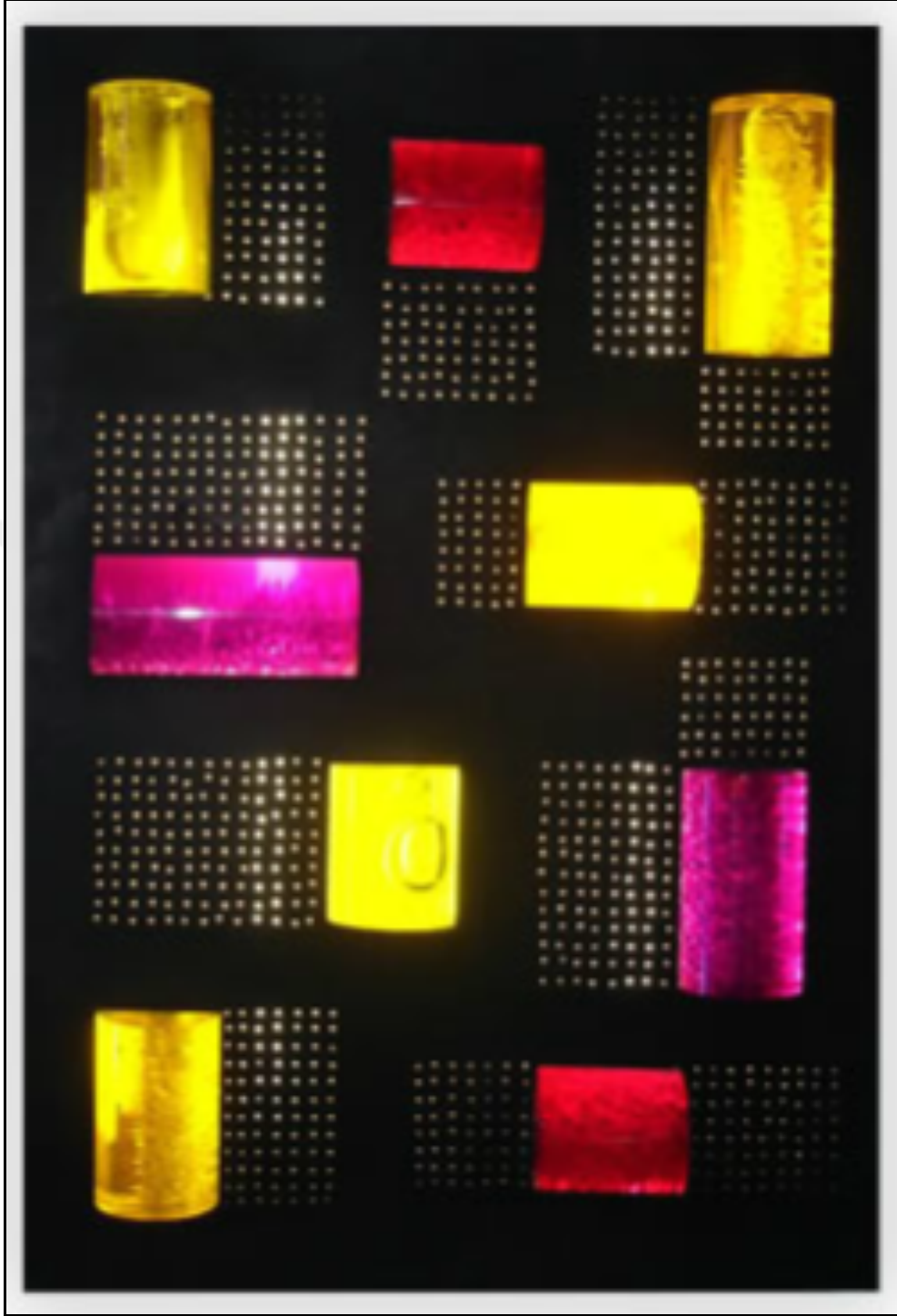
Görsel 14: Gyule Kosice, A drop of water rocked at full speed, 1948, akrilik, su, hava, kinetizm, 12x13x 7 cm



Görsel 15: Gyule Kosice, Articulated Madi Painting, 1948, Enamel on wood, 90x40 cm



Görseel 16: Gyule Kosice, Over relief, 1950, neon glass, 65x37.5x17 cm



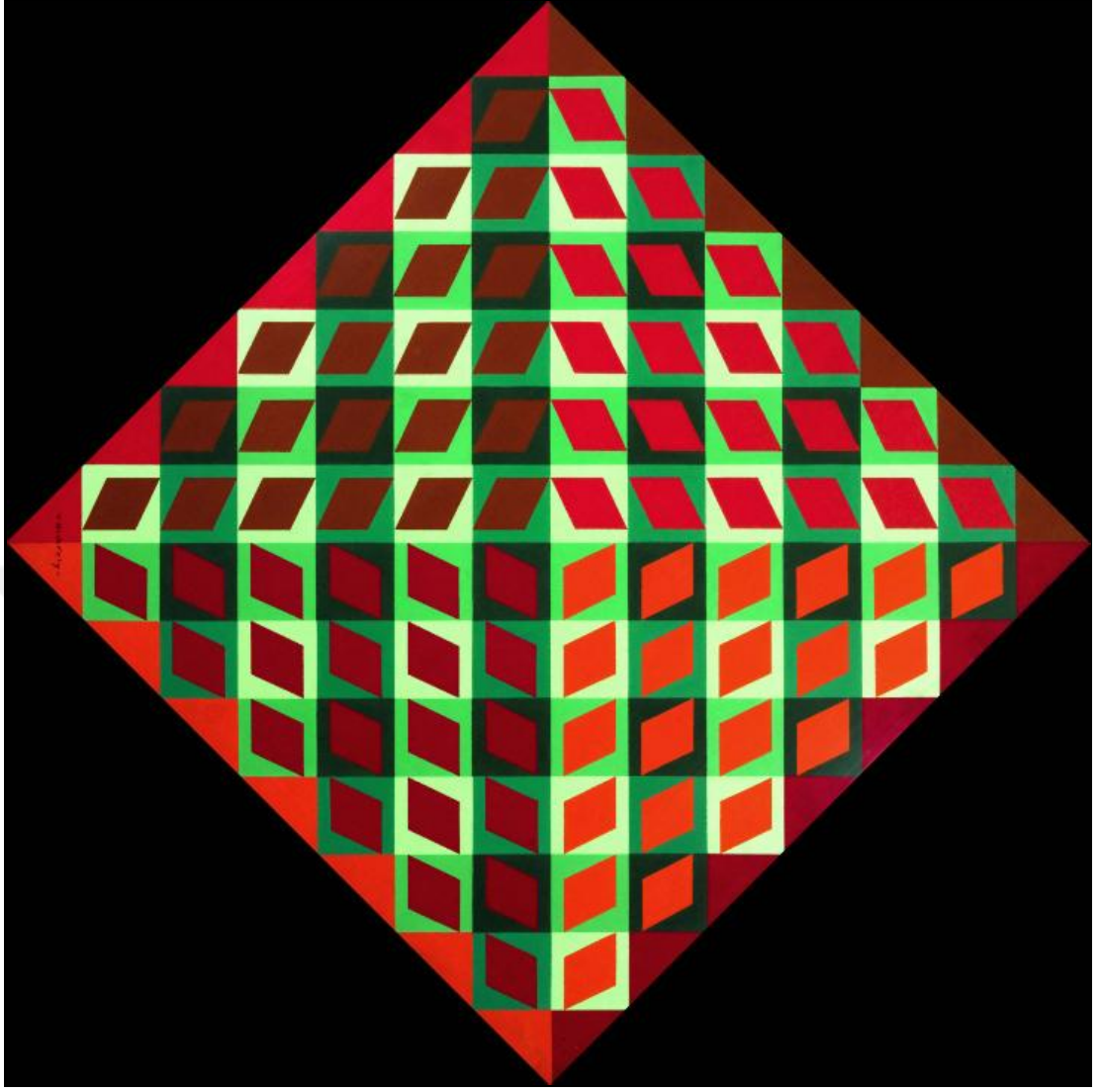
Görsel 17: Gyule Kosice, Color-air luminic relief, 1970, ışık, hava, akrilik, pleksiglass, 72x50x15 cm



Görsel 18: Gyule Kosice ,Mirrored reflection on the water Drop, 2007, akrilik



Görsel 19 :Julio le Parc ,Cloison à lames réfléchissantes- 224 x 260 x 80 Cm- 1966



Görsel 20 : Victor Vasarely, Banya, 1964, ahşag üstüne guaj boya, 597x597 mm, TATE Koleksiyon.



Görsel 21: Bridget Riley, Fragment 5/8, 1965, TATE Koleksiyon.



Görsel 22: Linda Montano, Mitchell's Death,1997



Görsel 23 : Linda Montano,Money is Green Too,A Manifesto.



Görsel 24: Linda Montano, "Seven Years of Living Life", 1994, directed Maida Barbaour, 13:13.



Görsel 25 Linda Montano, "Seven Years of Living Life", 1994, directed Maida Barbaour, 13:13.



Görsel 26 : Linda Montano, *Seven Years of Living Life*”, 1994, directed Maida Barbaour, 13:13.



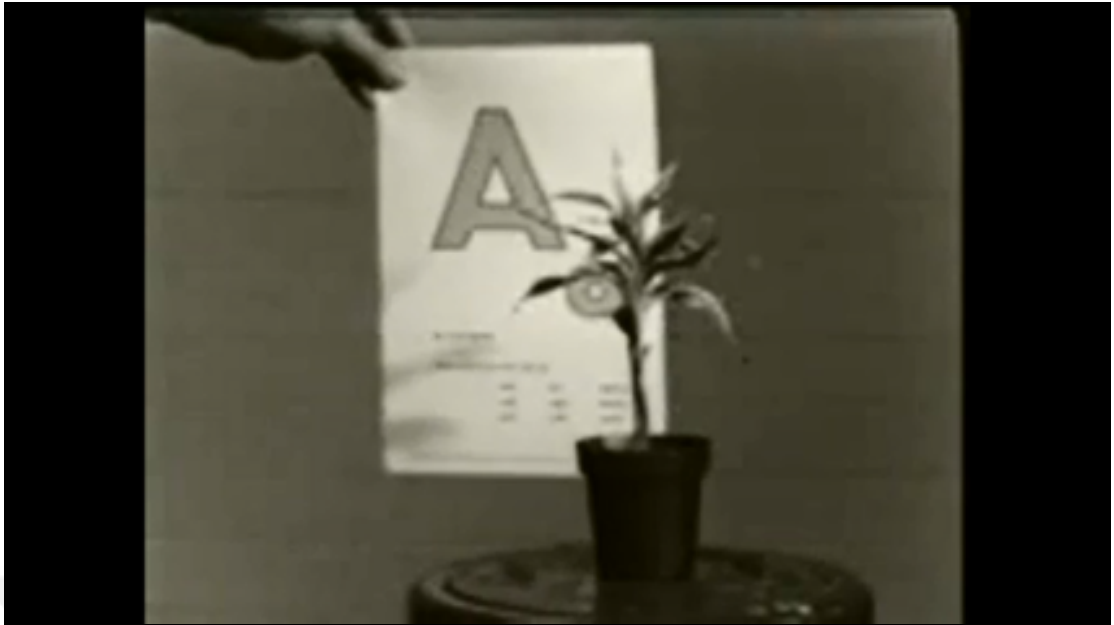
Görsel 27: Linda Benglis, *Now*, 1973



Görsel 28: Linda Benglis, Collage, 1973



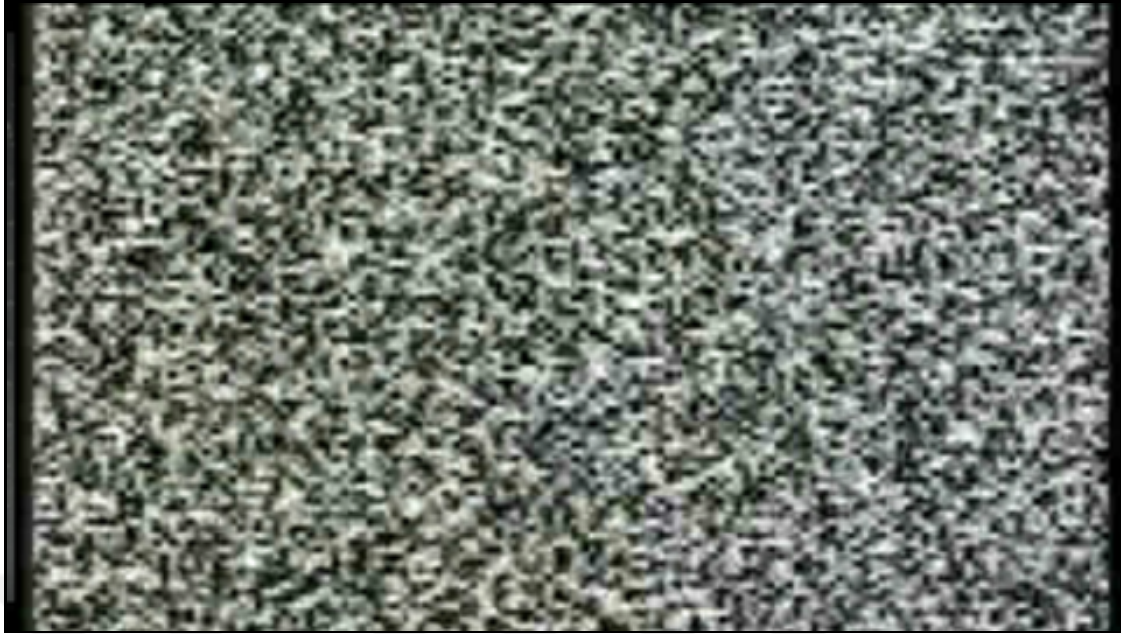
Görsel 29: Lynda Benglis, Discrepancy, 1973



Görsel 30: John Baldessari, Teaching a Plant the Alphabet, 1972



Görsel 31: John Baldessari, I am Making Art, 1971.



Görsel 32: Woody Vasulka, Artifacts, 1980



Görsel 33: Woody Vasulka, Vocabulary, 1973.



Görsel 34: Woody Vasulka, Vocabulary, 1973.



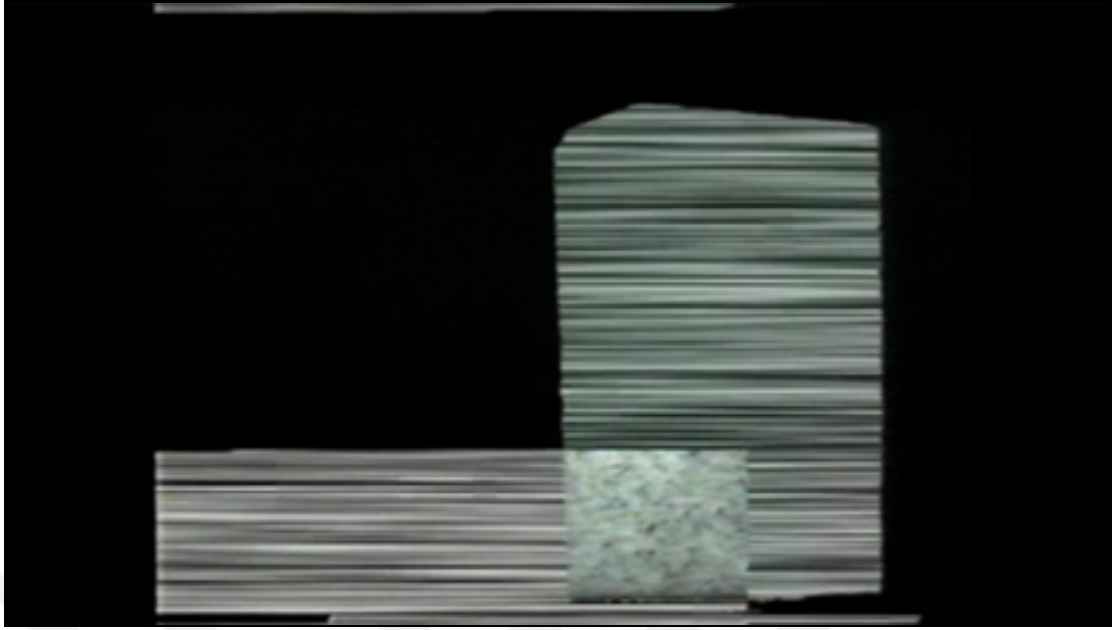
Görsel 35 : Woody Vasulka, Vocabulary, 1973.



Görsel 35 Woody Vasulka, Summer Salt, 1982.



Görsel 36 : Peer Bode, Front Hand-Back Hand, 1977



Görsel 37: Peer Bode, keying Distinction, 1978



Görsel 38 : Vito Acconci, Prying, 1971.



Görsel 39: Vito Acconci, Open Book, 1974.



Görsel 40: Vito Acconci, Undertone, 1972.



Görsel 41: Vito Acconci, Face Off, 1972.



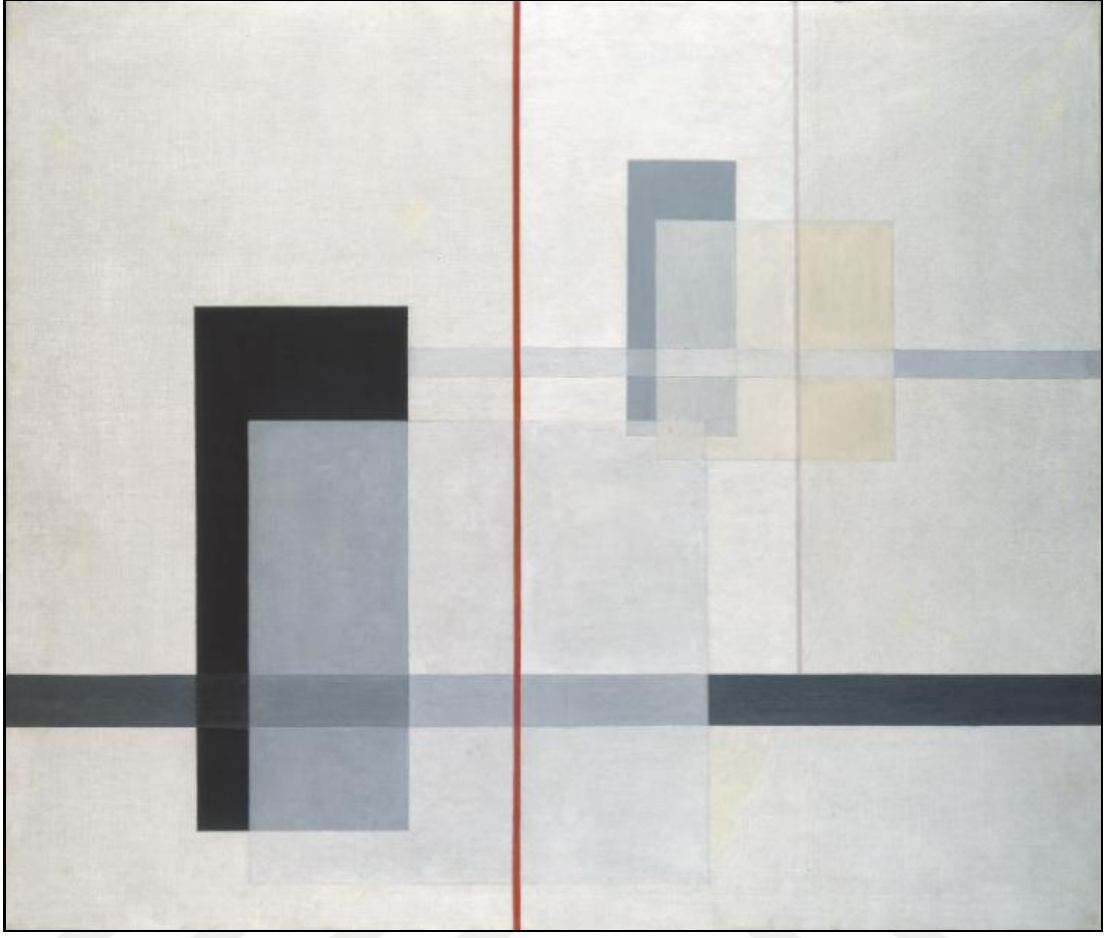
Görsel 42: Hermine Freed, Art History, 1974.



Görsel 43: Hermine Freed, Art Hestory, 1974.



Görsel 44: Hermine Freed, Art Hestory, 1974



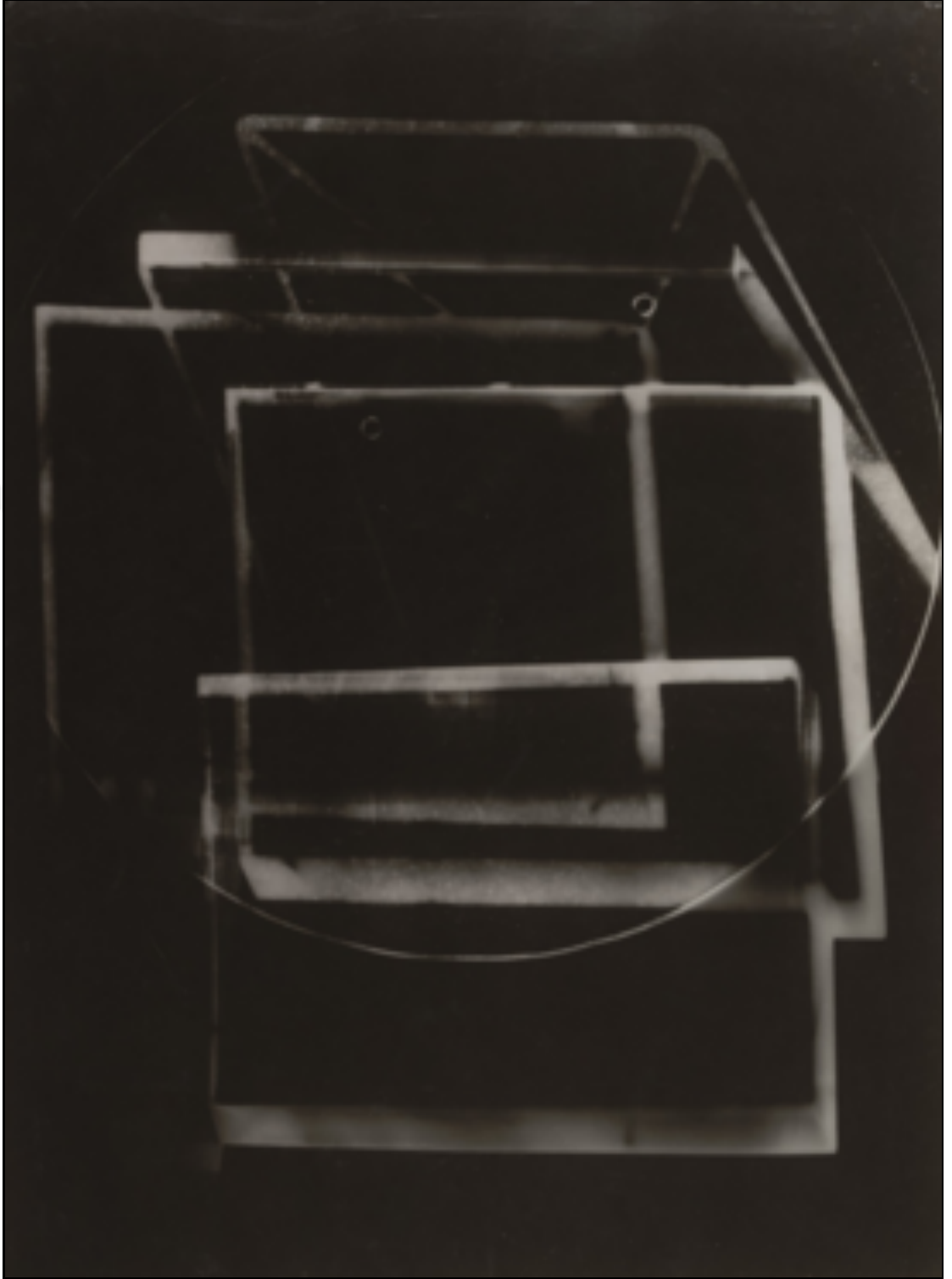
Görsel 45: Laszlo Moholy Nagy KVII, 1922, tuval üzerine yağlı boya ve grafiti, 1153x1359 mm, Tate Koleksiyon.



Görsel 46 :Laszlo Moholy Nagy The Law of Series, 1925, Gelatin silver print (photomontage, 21.4 x 16x3 cm, MoMA



Görsel 47: László Moholy Nagy Double Loop, 1946, Plexiglass, 41.1x 56.5 x 44.5 cm, MoMA



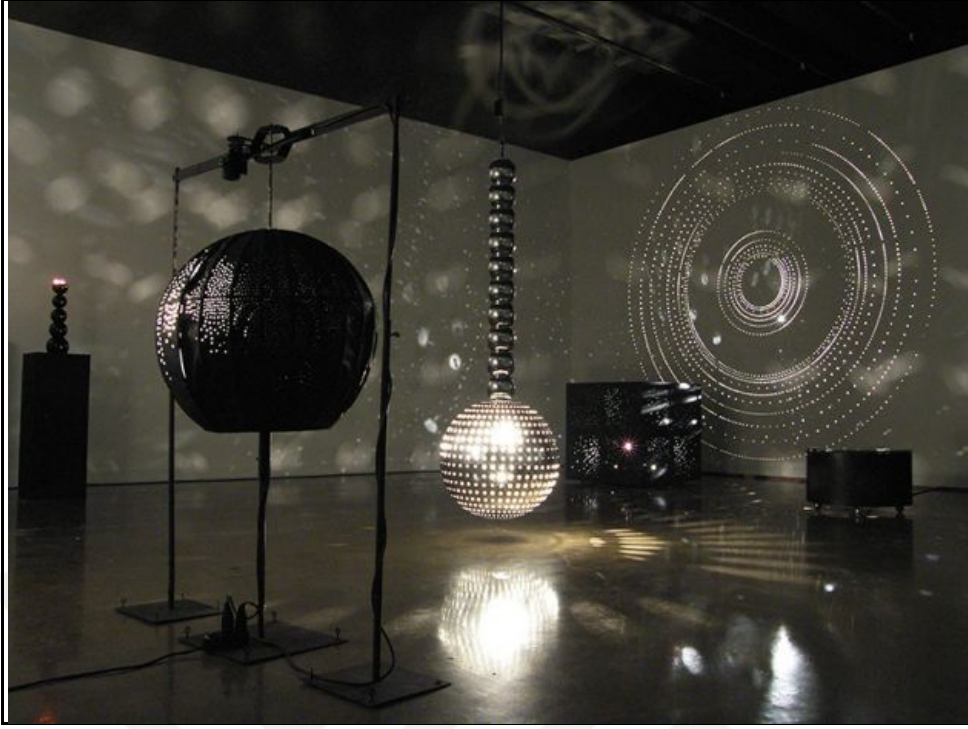
Görse1 48 :Laszlo Moholy Nagy İsimsiz, 1924, , Gelatin silver print (photomontage, 36.3 x 26.9 cm, MoMA



Görsel 49: Laszlo Moholy Nagy Nickel Construction, 1921, Kaynak demir, 35.9 x 17.5 x 23.8 cm, MoMA



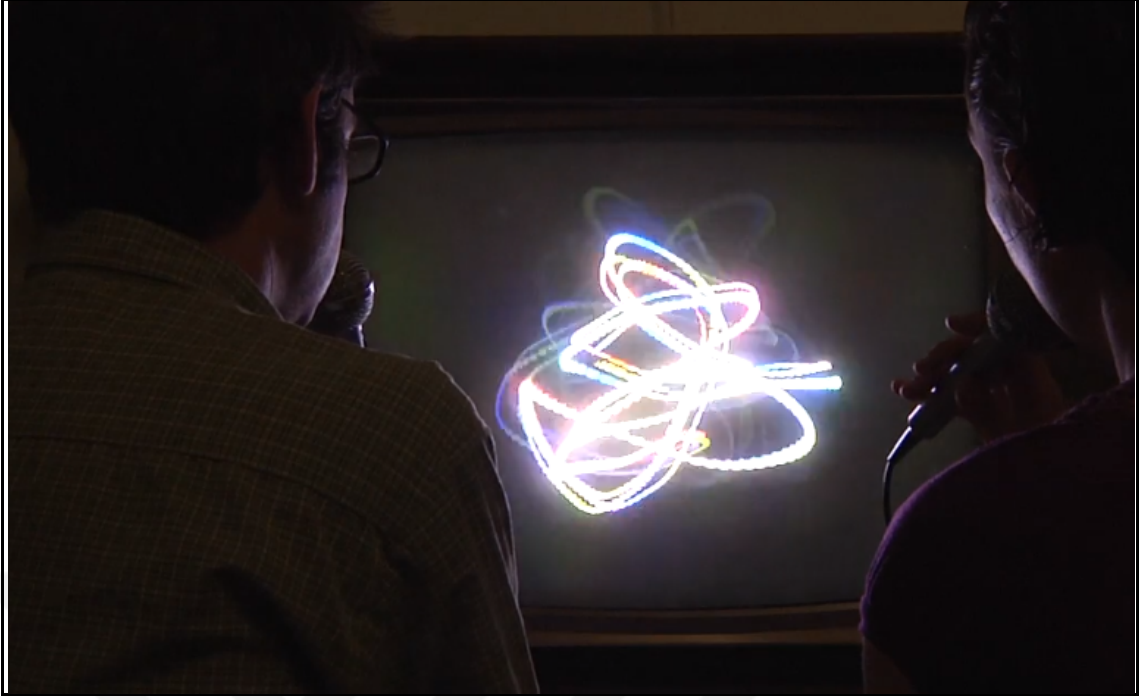
Görsel 50: Otto Piene, Light Ballet, 1965, Media-Kavramsal Enstelasyon.



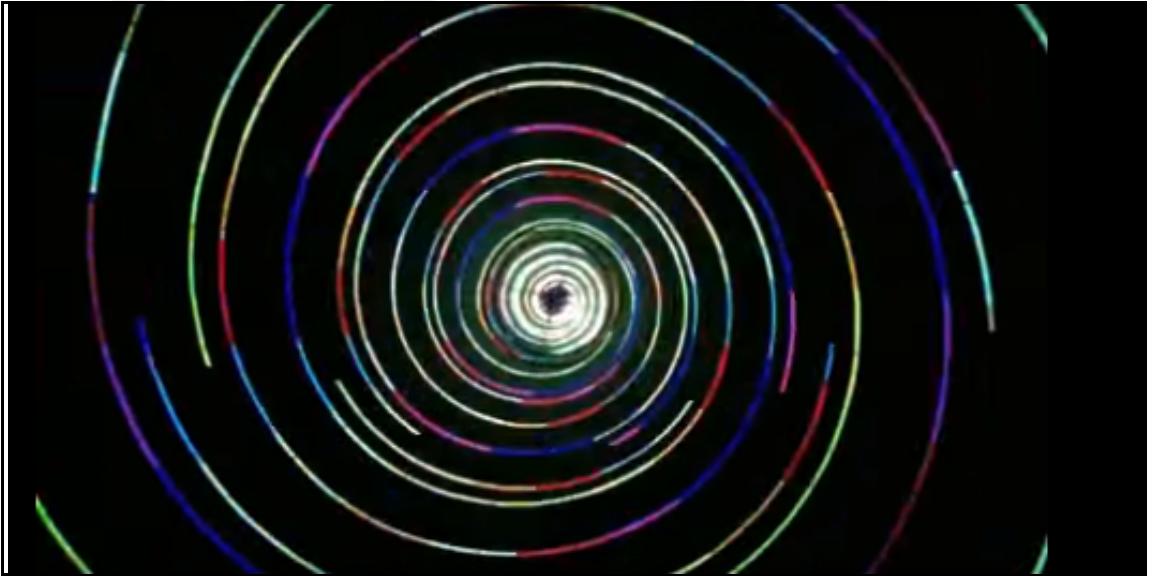
Görsel 51 : Otto Piene, Light Ballet, 1965, Media-Kavramsal Enstelasyon.



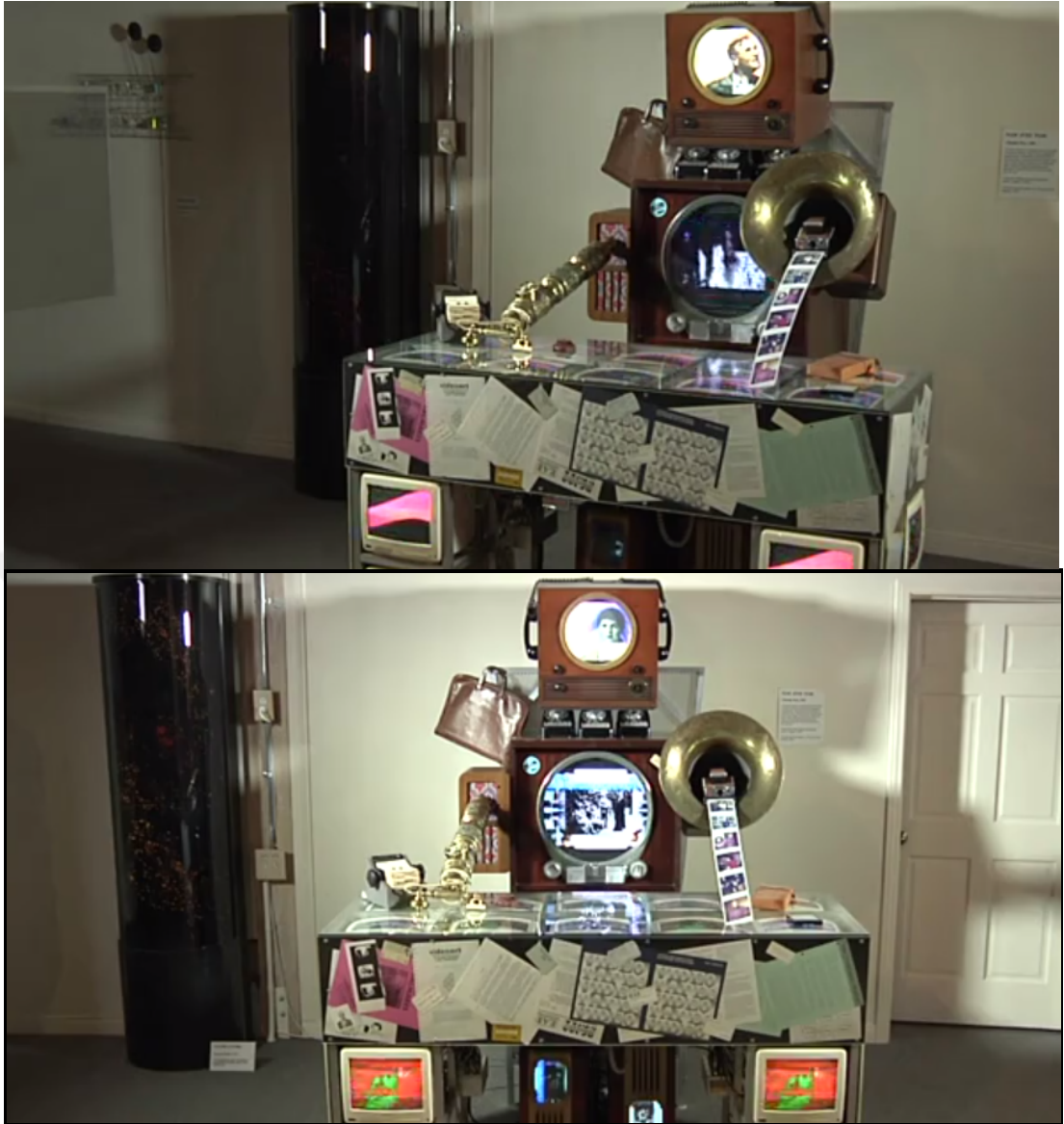
Görsel 52: Nam June Paik, İsimsiz, 1968, Televizyon manipölasyonu ve plastik inciler, 22.9x33x25x4 cm MOMA Koleksiyon



Görsel 53 : Nam June Paik, Participation TV, 1969, Monitör, iki mikrofon ve elektrik.



Görsel 54: June Paik, Laser Cone, 2001-2010, lazer ve devasa koni, Lazer sanatçısı Norman Ballard ile ortak çalışma.



Görsel 55: Nam June Paik, Virtually Wise, 1994, Monitörler, baskı fotoğraf ve çeşitli günlük kullanım materyali



Görsel 56: Stan Van Der Beek, Achoo Mr. Kerrooshev, 1960, 2dakika, deneysel video kolaj animasyon



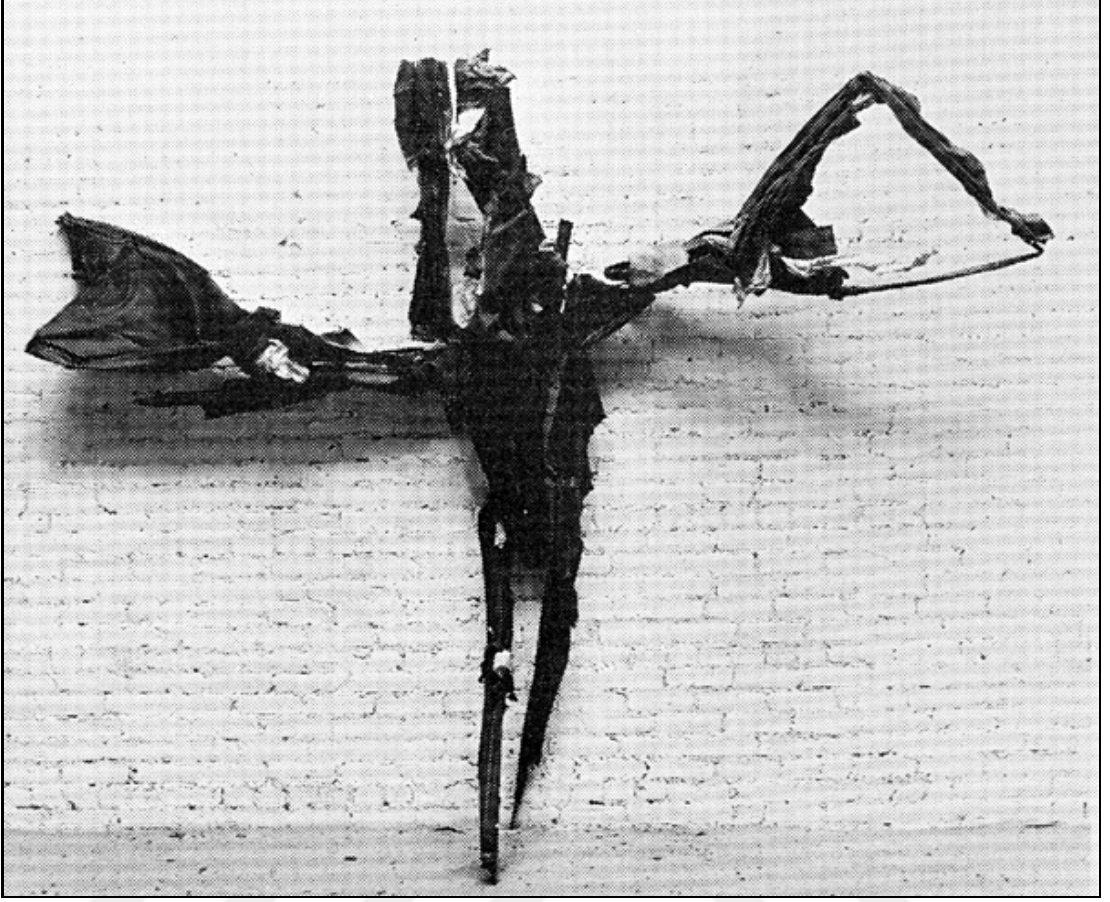
Görsel 57: Stan Van Der Beek, Sience Friction, 1959, stop motion animasyon, TMC.



Görsel 58 :Stan Van Der Beek, The Human Face is a Monument, Human Face is a Monument, 1965, 8:50 dakika, siyah- beyaz



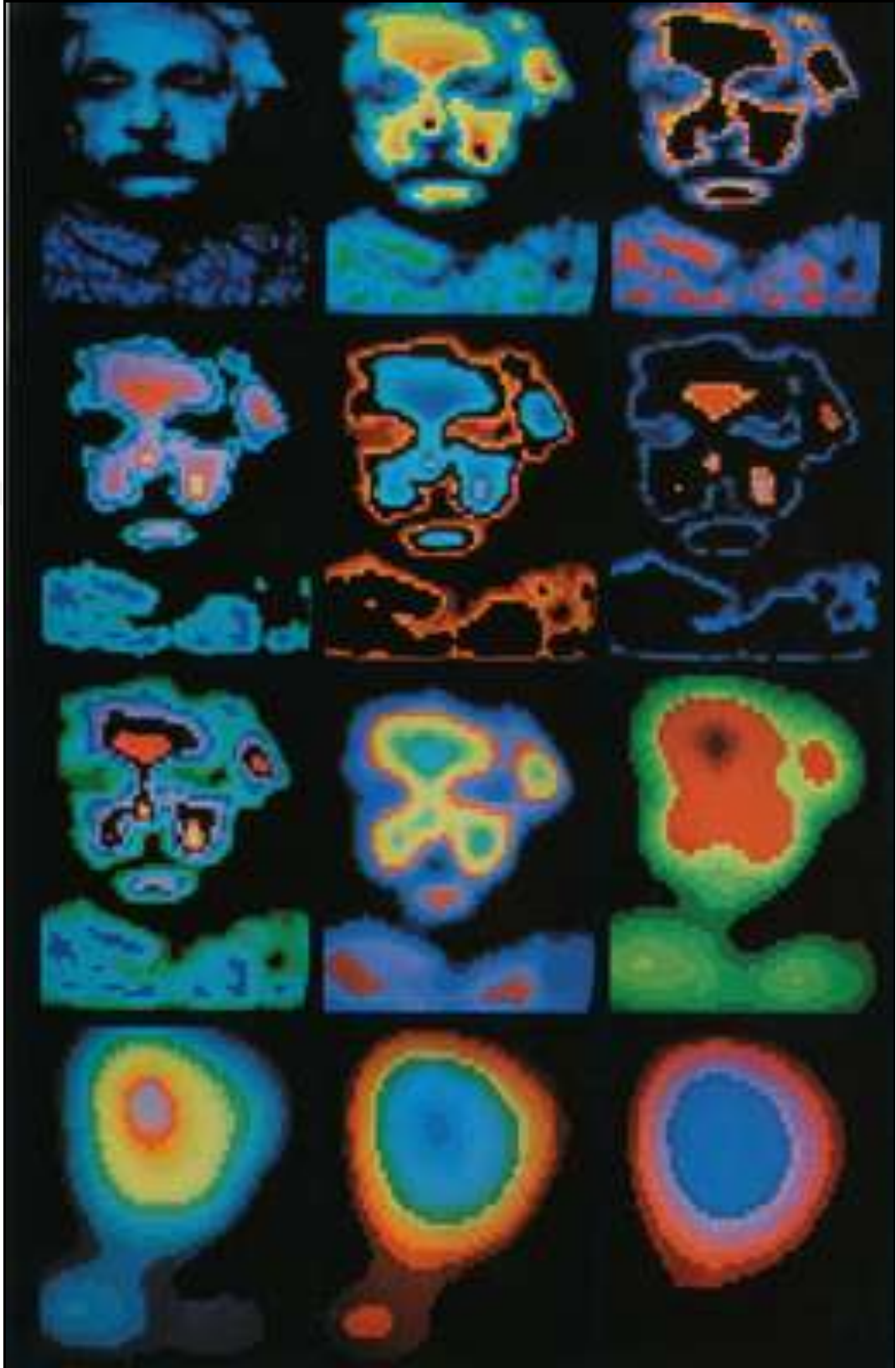
Görsel 59: Kenneth Knowlton, Poem Field #2, 1971, Bell Laboratories, Bilgisayar Grafikleri



Görsel 60: Robbert Mallery, Harpy, 1962, 90x112, polyester-kaynaklanmış çelik.



Görsel 61 :Robbert Mallary, Quad 2, 1968, kat kat ahşap, bilgisayar heykeli, 711/2x11



Görsel 62: Herbert Franke, Albert Einstein'ın Portresi, 1973, 50x30 cm, dijital fotoğraf baskısı.



Görsel 63: Sonia Landy Sheridan, Sonia, 1982, karışık dijital ve medya araç teknikle üretilmiş eser.



Görsel 64: Sonia Landy Sheridan Hattula Moholy-Nagy and Her Father in Time, 1984, Lumena/Time Arts computer graphic; black & white camera.



Görsel 65: Sonia Landy Sheridan Transformation, 1997, Photoshop computer graphic, Drawing of fingers metamorphosed into a series.



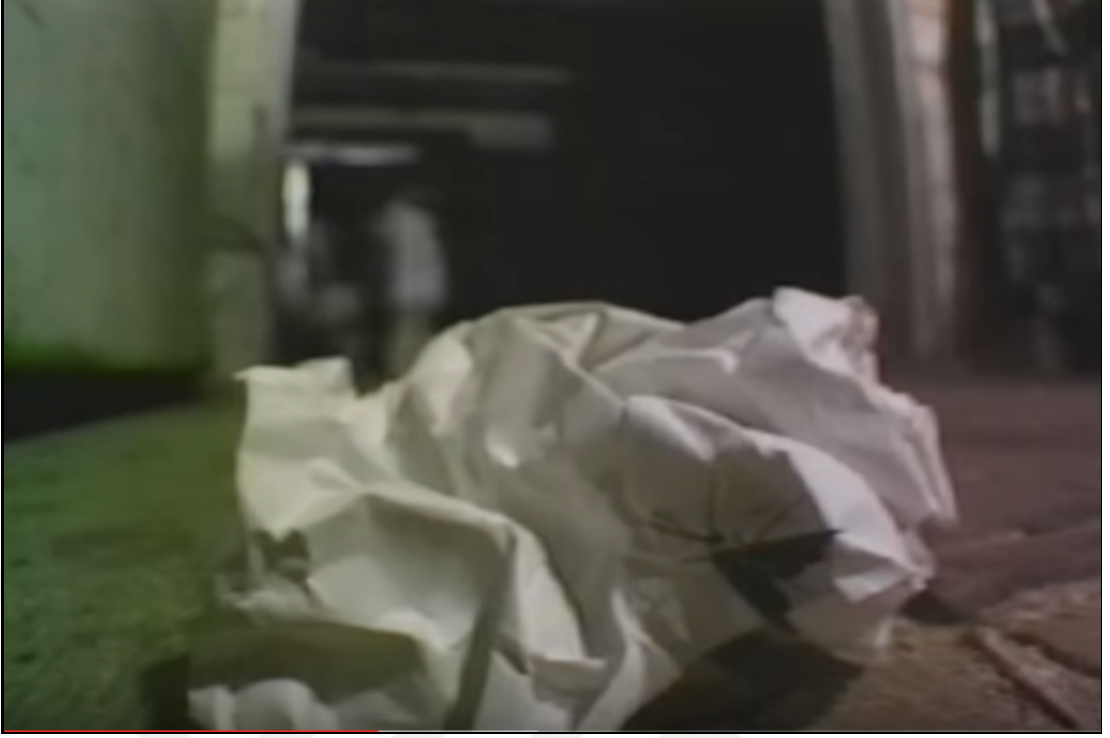
Görsel 66 : Jud Yalkut, Turn!Turn!Turn!”, 1965-66, video feedback.



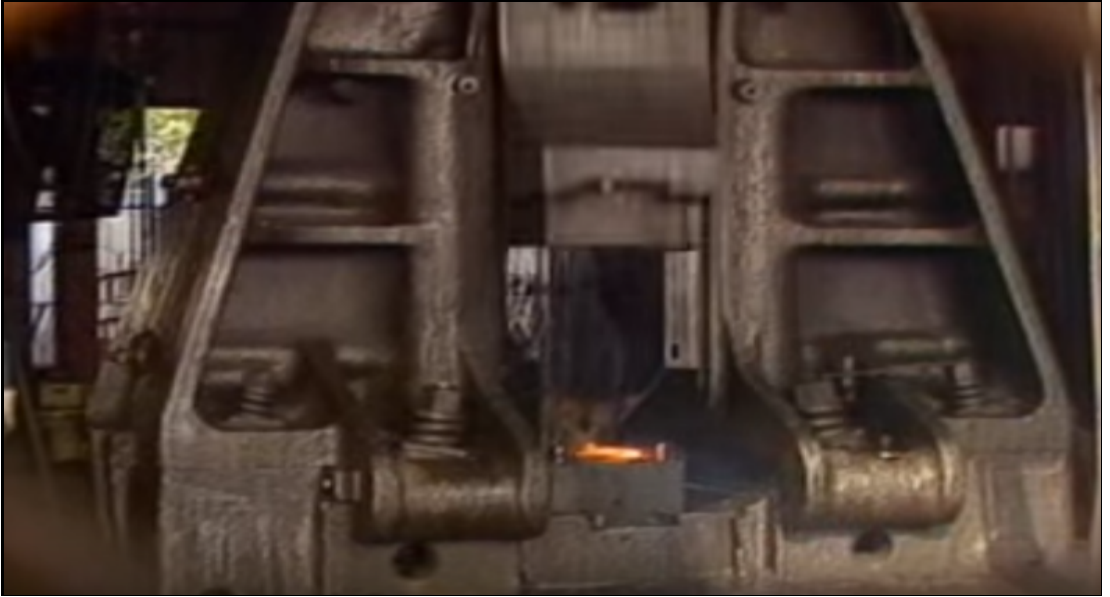
Görsel 67 : Jud Yalkut, Yayomi Kusama-Jud Yalkut,1967, 34m., renkli kısa film, oyuncular; Yayoi Kusama, Joe Jones, Don Snyder



Görsel 68: Bill Viola, Acceptance, 2008, Siyah beyaz HD video plazma üzerinde, 8:14 dakika, 3/5, 155,5x92,5x12,7 cm, James Cohan Gallery



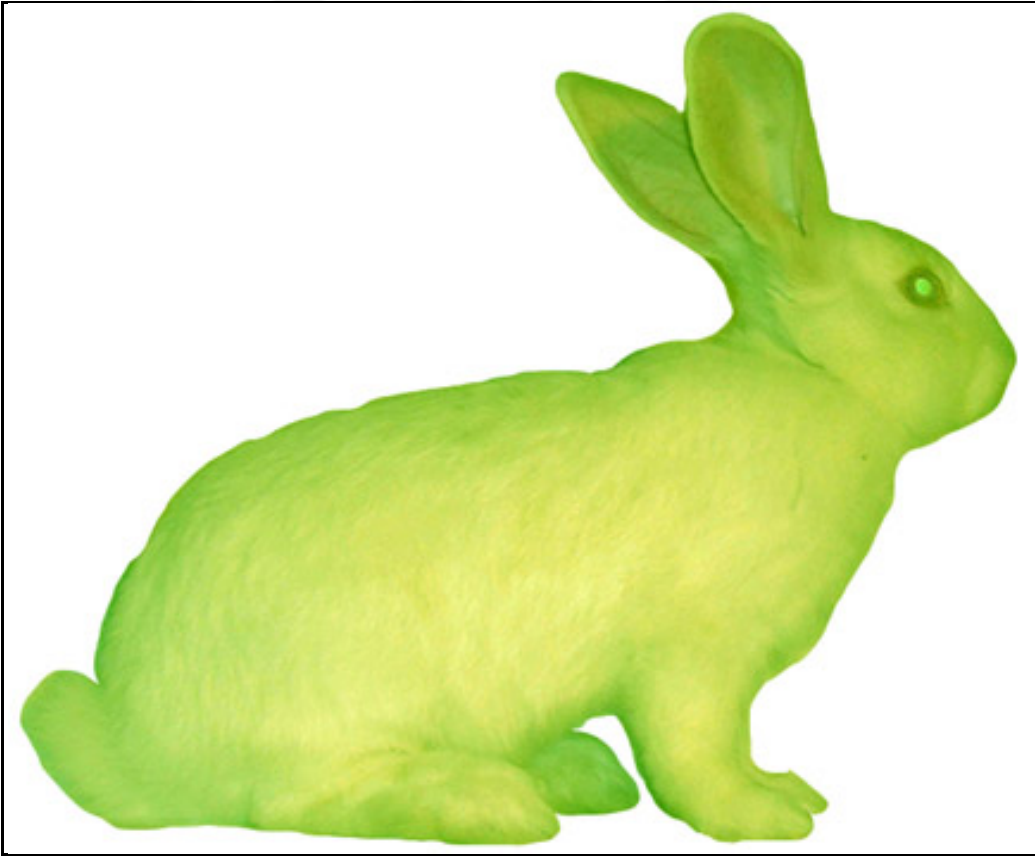
Görsel 69: Bill Viola, Sweet Light, 1977,video sanat eseri,Renkli video,00:09:07, Mono, 4:3,Koleksiyon Early Video Art



Görsel 70: Bill Vipla, Anthem, 1983,videotape, renkli, 00:11:42, Rockefeller Foundation-Sony Broadcast- The American Film Institute



Görsel 71: Ege Berensel, Past Resembles Present Resembles Past, 2012,i 01:12,Video eser,Polis Şiddetleri 1991-2012.



Görsel 72: Eduardo Kac, GFB Bunny ALBA, 2000, yeşil florasan proteini işlenen tavşan.



Görsel 73: Keith Pieper, Go West Young Man, 1996, Kısa bir ırkçılık tarihi video animasyonu, The Art Council of Englan ve Channel 4 katkılarıyla hazırlanmıştır.



Görsel 74: Keith Pieper, The Perfect City, 2008, tek kanallı video, 12 dakika 50 saniye, Film London, PM Gallery.



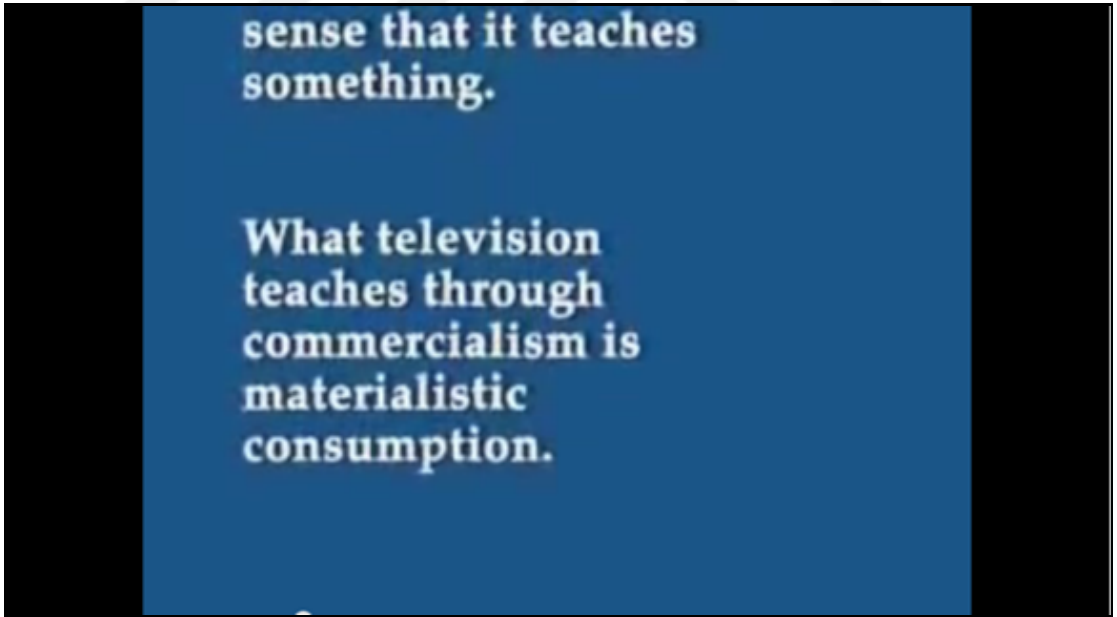
Görsel 75: Stelarc, Ear on Arm Suspension, 2012 Oslo, Kol biçiminde heykel ve kancalanmış sanatçı materyali.



Görsel 76: Stelarc, Body on Robot Arm, 2015 Perth, 5:29 dakikalık performans video, turuncu programlanmış robot



Görsel 77: Stelarc, Exoskeleton, 2013 Eindhoven, 1:47 dakikalık robot-insan mekanizması performans video.



Görsel 78: Richard Serra, Television Delivers People, 1973



Görsel 79: Richard Serra, Hand Catching Lead, 1971, 3 dakikalık siyah beyaz sessiz video.



Görsel 80: Richard Serra, Hand Catching Lead, 1971, 3 dakikalık siyah beyaz sessiz video.



Görsel 81: Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1971, 3 dakikalık siyah beyaz sessiz video.



Görsel 82: Richard Serra, *Inside Out*, 2013, Dayanıklı Çelik, 401.3 × 2,494.3 × 1,225.6 cm, Gagosian Gallery.



Görsel 83: Richard Serra, Through, 2015, dökme Çelik, 2.8 m × 9 m × 234.3 cm, Gagosian Gallery.



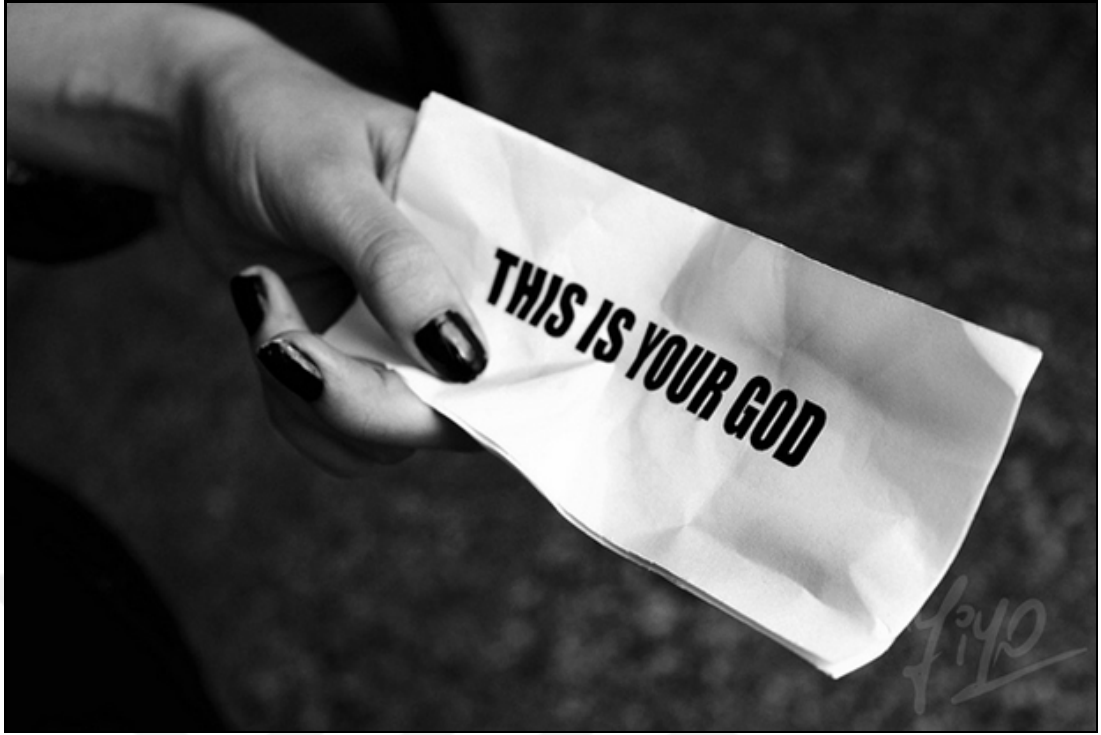
Görsel 84: David Cronenberg, Video Drome.



Görsel 85 : David Cronenberg, Varoluş, 1999.



Görsel 86 : John Carpenter, They Live,



Görsel 87 : John Carpenter, They Live



Görsel 88: Wolf Vostell, E.d.H.R., 1968, Video enstelasyon.



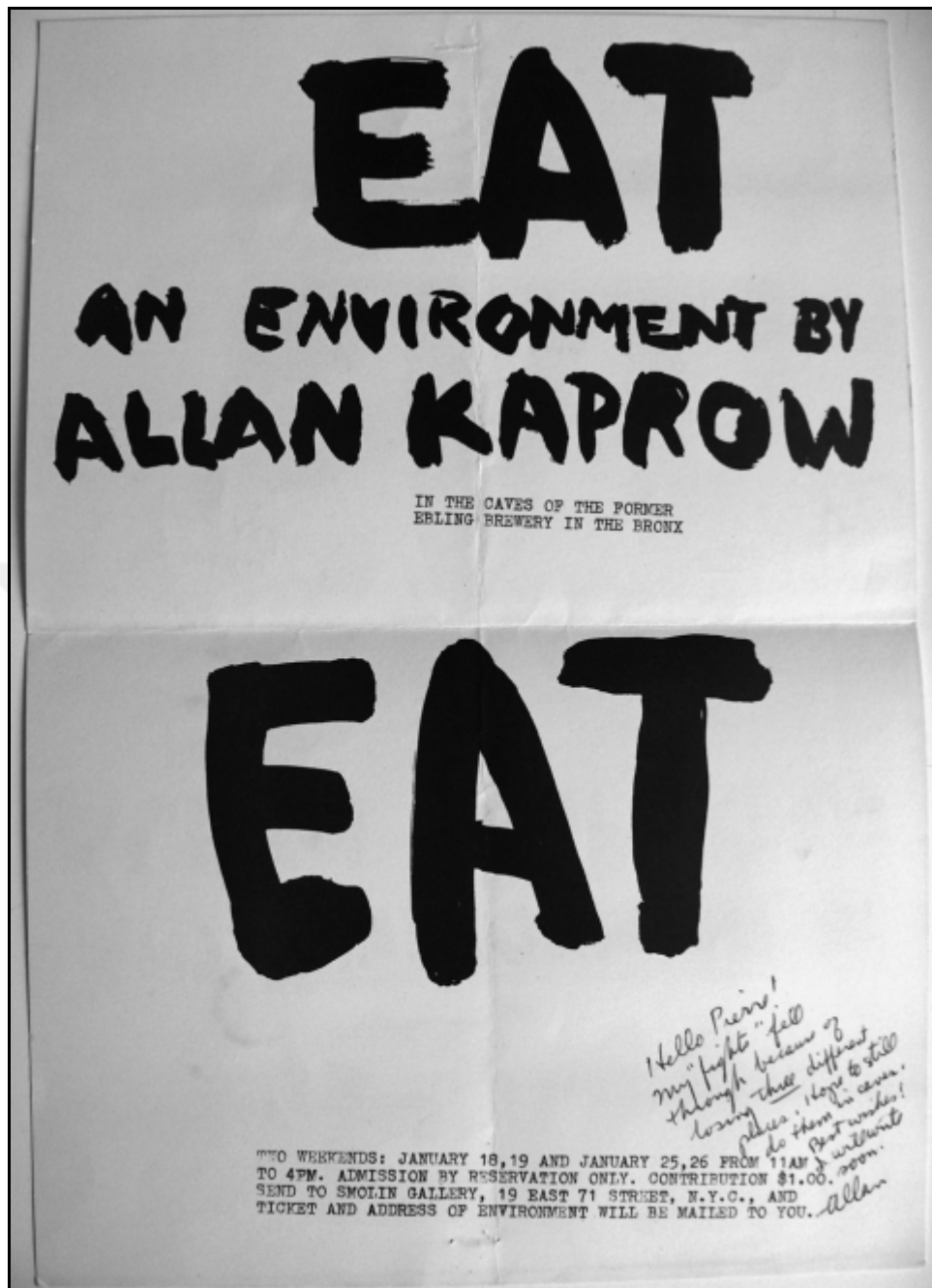
Görsel 89: Wolf Vostell, *Sun in Your Head*, 1963, 16mm film.



Görsel 90: Wolf Vostell, *Coca Cola*, 1961, kolaj.



Görsel 91: Wolf Vostell, Miss America, 1968.



Görsel 92: Allan Kaprow, Eat, 1964, an envirement.

ÖZET

Medya sanatının kuramsal kaynaklarını konu edinen bu tez ile modern sanat sisteminin bugün medya ve yeni medya sanatları olarak bilinen yeni sanat sistemlerine dönüşmesindeki algı ve eser üretim yaklaşımları üzerinde bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Tekniğin ve bilimsel bilginin sanat içerisine girerek hangi değişimleri yarattığı ve bu sayede insanın biçim mekanizmasına sahip bir canlı olduğunun ve daha da ileriye giderek, insanın çağdaş estetik yaklaşımların bilgi ve ilericilik temeline dayalı bir yaratıcılık ve haz sistemi sürecine nasıl dönüştüğünü anlatan bir araştırma olduğu belirtilmelidir. İlgili manifesto metinleri, sanat eleştiri yazıları, sanat eserleri, süreçle ilgili bazı önemli toplum teorileri incelenmiş olup, geçmiş estetik yaklaşımlar ve modern estetik yaklaşımlarda sahip olunan ortak biçim mekanizma algısının varlığı üzerinde durulmuştur. Sonuç olarak elde edilmeye çalışılan nokta yeni bir estetik biçim teorisinin ilk sınırlarının oluşturulmaya çalışılmasıdır.

ABSTRACT

In this thesis, the theoretical origins of media art, the transformation of modern art system into media art system, the change in art with the impacts of scientific information and the modern perception of creativity have been studied. At the end of the study, it has been concluded that human being has a mechanism of forming. Additionally, it is explained that creativity is transformed into a new perception of aesthetics with the presence of information and progressiveness. In the scope of the research; the texts of manifestos, art critiques, artworks and past aesthetics approaches have been examined. Briefly, the first boundaries of mechanism of forming theory and a new aesthetics forming theory has been created.

