

GÖRSEL DÜNYANIN SİMÜLASYONU VE SANATTA GERÇEKLIK SORUNSA LI

Simulation Of The Visual World And The Problem Of Reality In Art

Dr. Öğr. Üyesi. Hülya PARLAKKALAY

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, hulas@aku.edu.tr, Afyonkarahisar/ TÜRKİYE

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2355-3260>

ÖZET

Felsefe alanında olduğu kadar görsel sanatlar alanında da çağımızdaki temel sorunun, gerçeğin üretimi, eserin yeniden üretimi, imgelerin seri üretimiyle sanatta önemli olan betimlemenin yerini simülasyon'un almış olmasıdır. Simülasyon kavramı ile çağdaş sanat düşüncesinde tartışmalara yol açan yeni gerçeklik sorunsalı bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Gerçeklik ve hakikatle ilişkinin tümüyle koptuğu uzam "aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek"lik simülasyon çağı olarak tanımlanmaktadır. Bu çağın göstergeleri, sanat alanında düşünsel alt yapısını Fütürizm, Pop Art ve sonrasında Dada sanat hareketinden almaktadır. İmgelerin seri üretimi, estetiğin feda edilmesi ve düşünceyi önemseyen sanatsal tavır, Marcel Duchamp ve Andy Warhol'un çalışmaları üzerinden incelenmiştir. Geçmiş sanat formlarının sürekli yeniden diriltilmesi, yeniden üretilebilirlik ve temellük kavramı, Russell Connor'ın eseri üzerinden incelenmiştir. Kopyanın kopyalanması, kopya imge, taklit, yeniden üretilebilirlik bağlamında imgeyi üreten -yeni üretim araçlarıyla- eserin aura kaybı bu çalışmanın ana eksenlerinden birini oluşturmaktadır. Mekanik röprodüksiyonun bir ifade aracı olmadığı aksine kitlelere yönelik sergileme biçimi olduğu düşüncesi, mekanik röprodüksiyonun gösteri dünyasında sanatsal bir eğlenceye dönüştüğü fikri çağa hakim durumdadır. Kitle iletişim araçları aracılığı ile oluşturulan kitle kültürü ve görsel dünya, insanlığın 'görünen' ile ilişkisindeki yoğunluk, göz ve imaj ağırlıklı bir evrenin oluşumu Guy Debord'ın "Gösteri Toplumu" kavramı bağlamında ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Simülasyon, Yeni Gerçeklik, Temellük, Dada, Pop Art

ABSTRACT

The main problems in the field of visual arts as well as in the field of philosophy are the production of the reality, the reproduction of the work, the mass production of images, and the fact that simulation has replaced with the description that is important in art. The concept of simulation and the new reality problem that causes controversy in contemporary art are the basis of this work. Space "a fact with indicators instead of the original" is defined as the age of simulation when the relationship between reality and truth is completely broken. The indicators of this era derive their intellectual background in the field of art from Futurism, Pop Art and, the later Dada art movement. Mass production of images, sacrificing of aesthetics, and artistic attitude that cares about thought have been examined through the works of Marcel Duchamp and Andy Warhol. The continual resurrection of past art forms, reproducibility, and appropriation concept has been studied through the work of Russell Connor. One of the main axes of this work is the loss of aura of the work that produces the image - with reproduction tools- in the context of copy copying, copy Image, imitation, and reproducibility. The idea that mechanical reproduction is not a means of expression, but rather a form of display for the masses, and the idea that mechanical reproduction has turned into an artistic entertainment in the show world dominates the era. Mass culture and the visual world created by using mass media, the formation of a universe based on density, eye and image in humanity's relationship with the 'visible' is discussed in the context of Guy Debord's concept of "Show Society".

Keywords: Simulation, New Reality, Appropriation, Dada, Pop Art

1. GİRİŞ

Çağımızın hızlı değişimi teknoloji ve onunla bağlantılı iletişim alanlarında gerçekleşmektedir. Kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki etkisi, yeni medya alanındaki çeşitliliğin eriştiği düzey, görsel tüketimi tümüyle dönüştürmüş ve büyümüştür. Görsel alanda tüketilen verilerin ve sanat eserlerinin gerçeklik ve özgün değeri günümüzde geçmişe oranla daha yoğun biçimde tartışılmaktadır. Kitle iletişim araçları aracılığı ile paylaşılan bu veriler, kitle kültürünü oluşturan iletişim araçlarının da ayrıca sorgulanmasını gerektirmektedir.

Görselliğin yoğun olarak tüketildiği, anlamın ve derinliğin ötelendiği, herşeyin bir gösteri dünyasına dönüştüğü bir iletişim şeklinin varlığından söz edebiliriz. Burada en önemli araç kitle iletişim araçlarının kitlesel düşünme biçimleri yaratmada ortaya koyduğu popüler kültür, ve kültür endüstrisi ile yönetilen bu araçlar Baudrillard'ın (2014: 12) söz ettiği “simülasyon” evrenine dönüşmüş durumdadır. Baudrillard, çağımızdaki temel sorunun gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi olduğu ve imgelerin seri üretimiyle sanatta çok önemli olan betimlemenin yerini simülasyonun aldığı ifade eder. Peki gerçeklik nedir?

John Berger gerçekliği, “Gerçeklik değişmez bir ölçü değil, karşılaştırmalı yollarla varılan değişken bir başarıdır” diye tanımlar (Berger, J. 2007:42). Berger'in bu tanımlamasında gerçeklik, kökeninden kopmamış diyalektik bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Oysa herhangi bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçekliğin modeller aracılığı ile türetilerek hipergerçek yani simülasyon haline dönüştüğü bir gerçeklik, Baudrillard'ın söz ettiği harita-toprak arasındaki ilişki gibi keskin bir ayrımın yok olduğu -gerçeğin yerini alan simülakrlardan- söz etme gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır (Baudrillard, 2014:14). Bu bağlamda estetiğin bir yanılısma felsefesi olarak değilde yeniden bir algı felsefesi olarak görülmeye başlanması, dış dünyanın kavramların ötesine geçen, salt düşünce gücüyle optik yanılısmaları aşabileceğimiz bir gerçeklik evrenine geçişi mümkün kılan bir gerçeklik alanı oluşmuştur. Günümüzde ise bu alan, teknolojik gelişmeler paralelinde yeniden üretilmiş sanal gerçeklik ile gösteri alanına dönüşmüştür.

Modern bireyin çevresini kuşatan gösterilerin içinde sanat eserlerini ve onların manipüle edilmiş versiyonlarını da görmek mümkündür. İzleyen konumda olan birey bu gösteri dünyasının kendine sunduğu biçimsel sisteme entegre olmuş durumdadır. Bu sistemde içerikten yoksun, ışıklı, renkli, gösterişli, bir hipergerçeklik evreninde illüzyon imajların üretimi söz konusudur. Gerçekliğin sorgulandığı fakat gerçeklik ile ilgili sağlıklı verilere ulaşılamayan simülatif bir evren sürekli yeniden üretilerek bireye sunulmaktadır.

Baudrillard, derinliksiz içerikten yoksun sanat eserini, “sanat imgelerinin kendi aynalarını yutması” metaforu ile açıklamaktadır. İmgeler artık gerçekliğin aynası değildir, İmge, artık gerçeği tahayyül edemez, çünkü kendisi gerçektir; gerçekliği ele geçirmiş ve hipergerçekliğe dönüştürmüşlerdir. İmge artık sanal gerçekliktir ve sanal gerçeklikte, şeyler kendi aynasını yutmuş gibidir. Gerçekliği gerçeklikten kovan bizi anlamdan yoksun bir hipergerçekliğe terk eden imgenin sonuna vardığımızı vurgular (Baudrillard, J. 2012: 37).

Baudrillard'ın (2014:13) gerçeklik ve hakikatle ilişkisinin koptuğu uzamı “aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek” liği yani *simülasyon çağı* olarak tanımladığı dönem, sanat alanında düşünsel alt yapısını Fütürist sanatçılar, Pop Art ve sonrasında Dada sanat hareketi içinde takip edebiliriz. Fütüristlerle başlayan hareketi betimleme isteği, parçalanmış mekan algısı ve makineleşme olarak karşımıza çıkmaktadır. Plastik göstergeler, nesne-metofor-betimleme, ironi aracılığı ile yıkım makinasına dönüşmektedir. Dada'nın bu makinaları Octavio Paz'ın da söz ettiği gibi simge-makinalar'dır (Paz, 2017:21). Dada ile sanat yapıtına dönüşen hazır-nesnelere anonim nesnelere ve bu nesnelere, “sanat nesnesi” kavramını yıkmaya dönük, değerleri ironik biçimde alaya alan bir eleştiridir. İlk bağlamından koparılan manipüle edilen nesne artık boşluktur. Bu nesne ister sıradan günlük yaşamdam anonim bir nesne olsun, isterse sanat eseri olarak nesne olsun spekülative bir gerçeklik ve jesti içinde barındırmaktadır. Dada ve onun öne önemli temsilcisi Marcel Duchamp'la birlikte sanat ve gerçeklik arasındaki mesafe kapanmamak üzere açılmış ve 1916'lı yıllarla birlikte sanat alanında yeni bir gerçeklik anlayışı ortaya çıkmıştır. Yeni gelişen spekülative gerçeklik ve nesne yönelimi bağlamında; Maurizio Ferraris, “Yeni Gerçekçilik Manifestosu”nda Duchamp'dan esinlenerek “...yalnızca her savın içini boşaltıp düşünceyi bir seyirlik gösteriye dönüştürmekten ibaret değil mi? ” diyerek çağın ruhunu yansıtmaktadır (Ferraris, 2019:26). Kökleri Nietzsche geleneğine dayanan, modern çağın akışının tersine çevrilemeyeceği, mesajın iletişim aracının kendisi olduğu, anlamın ve gerçeklik olgusunun yeniden kavranması gerektiği inancına dayanan bir çağın içinde olduğumuz gerçeği ortaya çıkmaktadır. Hakikat, ya da “gerçeklik” Michel Foucault'nun da belirttiği gibi bir metofor ve mite dönüşmüştür (Foucault, 2004: 230-253).

2. POP ART, DADA, YENİ GERÇEKLİK

2.1. “İmgelerin Seri Üretimi” Marcel Duchamp ve Andy Warhol

Sanat temel olarak gerçeklik kaygısıyla hareket etmekle birlikte gerçekliği yeniden kurar. Gerçeklik üzerinde yaratılan simülasyonları ve onun yerine geçen simülakrı deşifre ederek yeni bir gerçeklik yaratır. Sanat doğrusal hareket etmez, gerçekliği doğrudan sanat alanına taşımaz, olagan algıyı kırarak imgelem ve

çağrışımlar aracılığıyla dolayımlyarak anlatmaya çalışır. Sanatta gerçeklik sorunsalı her dönemde farklı sanatsal ve felsefi alt yapılarında tartışılmıştır.

Baudrillard'ın bakış açısı ile sanat, simülakr düzeninde simülasyona dönüşmüştür: “Bizler bir simülasyon dünyasında yaşıyoruz, göstergenin en büyük işlevinin gerçekliği kayboluşa itmek ve bu yolla onun kayboluşunun üzerini örtmek olduğu bir dünyada. Sanat başka bir şey yapmıyor” (Baudrillard, 2012: 36).

20.yy'ın ikinci yarısından itibaren sanatın gerçekçiliğe olan karşıtlığa rağmen, Pop-Art gibi yeni sanat biçimlerinde arttırılmış gerçeklik sanatın temel hedefi haline gelmiştir Yeni gerçeklik anlayışında yaratıcı özne yerini nesneye bırakmıştır. Nesnelere estetik formlarını ötesine geçerek Roger Caillois'nin oyun formları olan mimetik (taklit) ve estetik temsilin karşıtı, *rastlantısal* ve *sersemletici* oyun formlarına dönüşmüştür. Bu bayağı nesnelere, teknolojik nesnelere, sanal nesnelere, fetiş-nesnelere gibi hiçbir estetik dolayımı olmayan anlamsız, yanılısamsız, *aura*'sız, değersiz, dünyanın yanılısama kaybının aynası olan fetiş-nesnelere olarak ifade edilmektedir (Caillois, R.1994:35-41).



Görsel 1. Marcel Duchamp, Bisiklet tekerleği, 1913, 64,8 × 64,8 cm..



Görsel 2. Marcel Duchamp, Çeşme, 1950, 30,5 × 38,1 cm..

1950'lerin sonlarında ortaya çıkan Pop Art, güzel sanatlara yönelik yaklaşımları geri dönüşü olmayan bir şekilde değiştirmiştir (Hodge, 2013:168). Pop Art ile birlikte tekniğe yönelim ve teknik nesneye duyulan ilgi, edilgen, sadece bir makine işleyişi gibi hareket eden yapıyla (parçalama, yeniden birleştirme, kolaj yaklaşımında) bütünleşmiş, derinlikten yoksun ve tümüyle yüzeysel bir bakışla, toplumsal eylemliğin de temel ve örnek biçimi haline gelmiştir.

Pop Art sanatçıları, tüketim toplumunun sembolleri olan imge ve hazır-nesnelere kullanarak eserler ortaya koymuşlardır. Pop Art, sanat eserini *aura*'sından hızla uzaklaştırırken, sanatın geleneğin dışına çıkmasında önemli bir rol oynadı ve Hodge'un belirttiği üzere “Onu modern, materyalist ve tüketimci dünyanın ortasına attı” (2013:171). Andy Warhol'un imge ve ironik nesnelere, Duchamp'ın hazır-nesne'leri metayı sanat formuna dönüştürmüştür (Görsel 1).

Hazır-nesne pisuarın sergilenmesi oldukça aykırı ve alışılmadık bir fikir olarak Duchamp'ın sanatsal gerçekliği alt üst ettiği bir tavır olarak sanat tarihine geçmiştir (Görsel 2). Sanat sermayesine karşı tavır olarak bayağılığa sanat statüsü kazandıran Duchamp, yeni bir dönemi başlatmıştır. Duchamp'a göre empresyonizmden optik sanata kadar tüm modern sanat “retinal” özellik taşımaktadır.

Octavia Paz, Marcel Duchamp'ın eserleri ve düşünsel yapısı üzerine gerçekleştirdiği derin araştırmalarını sunduğu eserinde, hazır-yapıt'ın görsel “retinal” sanata karşı bir eleştiri olduğunu ve Duchamp'ın düşüncesini şu şekilde aktarmaktadır: “Resim, empresyonizmden bu yana, malzemeye, renge, desene, dokuya, duyarlılığa, duyuma dönüşmüş durumda. Düşünce, boya tüpüne indirgendisi; izleme ve düşüncelere dalma ise duyuma” (Paz, 2017: 29). Sanatçının işçilik ustası olmadığı ve eserinde bu bağlamda bir ürün olmadığıdır. Dada'yı diğerlerinde ayıran en önemli özelliği sanatı eylem olarak kavramasıdır. Sonuç olarak sanat için önemli olanın biçim olduğu ve biçimin anlam üreten bir aygıt olarak algılandığı bir estetik tavır

orataya çıkmıştır. Bu öyle bir estetik tavidir ki; bulaşıcı bir hastalık gibi algılanan, yapıtın estetiğinin feda edilmesi gerektiğine inanılan, *düşünceyi* önemseyen bir tavidir.

Paz, ayrıca Duchamp'ın nesneye yaklaşımında çok dikkatli olduğunu nesnelere tekrarından kaçındığını da vurgulamaktadır. Aynı işlemin sık tekrarlarından doğabilecek kabul ve zevk nesnesine dönüşme risklerini gören Duchamp, hazır-yapıtlarını sınırlı sayıda tumaya çalışmıştır. Bu açıdan bakıldığında Duchamp'ın kaçındığı Andy Warhol'un ise çalışmalarında gördüğümüz tekrarlar eseri, fetiş nesnelere dönüştürmüş müdür? Duchamp her nesnenin sanat yapısına dönüşebileceğini ortaya koyarken Warhol ise bir makine gibi şeylerin kopyalarını oluşturmuştur. Warhol'un *Marilyn*'leri özünde fotoğrafların ve ipekbaskı tekniğinin kopyalarıdır. Kendisine ait olmayan, herkes tarafından bilinen bir fotoğrafı *temellük* -kendine mal etmektedir. Warhol sadece ipekbaskı tekniği ile yüzeylerde *çoğaltma* yapmamış, orjinalleri ambalaj kutuları olan Brillo kutularını taklit ve tekrar ederek *Brillo Kutuları* 'nı sergilemiştir.

Baudrillard, Duchamp sonrası dönemle birlikte gerçeklik ve sanat arasındaki mesafenin kapanmamak üzere açıldığını, yaratıcı yanılmanın tamamen oratadan kalktığını, geriye sadece kendi ölüsünü durmadan dönüştüren sanat, yapıbozum ve kendi kendine gördermenin kaldığını ifade etmektedir (Baudrillard, 2012: 23). Aynı zamanda Duchamp'la birlikte estetiğin sona erdiği düşüncesini de şu şekilde vurgulamaktadır:

Hazır nesne olayı, özneliğin askıya alınmasına işaret eder: Sanat eylemi, nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmekten ibarettir. O zaman sanat, neredeyse sadece bir büyü işlemi olur: Nesne, bayağılığıyla, dünyanın tamamını bir hazır-nesneye dönüştüren bir estetiğe aktarılır. Duchamp'ın eylemi kendi başına çok küçüktür, ama ondan itibaren dünyanın bütün bayağılığı estetiğe geçer ve tersi biçimde, estetiğin tamamı bayağılaşır: Bayağılık ile estetik alanları arasında bir yer değiştirme gerçekleşir, bu da geleneksel anlamda estetiği tam manasıyla sona erdirir (Baudrillard, 2012: 87).



Görsel 3. Andy Warhol, Diptych Marilyn, 1962, 205.4 × 289.5 cm.

Andy Warhol' un yapıtlarında ise mekanik yeniden çoğaltım teknikleriyle sürekli tekrar edilen modern mitleri görmekteyiz. Warhol, Marilyn Monroe, Coca Cola, Başkan Mao, Agnelli, Elvis Presley vb. modern mitleri eserlerinde yansıtmıştır (Görsel 3). Warhol, bir makine gibi seri üretimler yapan, makine gibi tekrarların yarattığı etkiyi yücelten, hatta makine olmak istediğini söyleyen bir sanatçıdır. Atölyesi dahi atölyeden ziyade bir eski bir fabrika binasıdır ve o dönemde "Fabrika" diye tanınmıştır. Sanatçı gündelik yaşamın içinden ve her insanın gündelik yaşamında sürekli karşılaştığı nesnelere sanat nesnesine dönüştürmüştür, tüketimi yücelten bir sanatçı olarak eleştirilmiştir (Danto, 2018:58-60). Makinelere ve hıza duyulan hayranlık, makinenin ruhunu keşfetme eğilimi, mekanik üretim etkinliğe duyulan yaratıcı yaklaşım Kübistlerden Warhol'a kadar bir çok süreçten geçmiştir. Mekanik yeniden üretim teknikleriyle makineyi takit eden yaklaşımdan, makinelerin sanatın ruhunu çalmaya çalıştığı günümüz sanatında varıncaya kadar Warhol, bir kırılma noktası olarak durmaktadır.

Warhol, yeniden-üretim ve çoğaltma ile imgeyi bir dönüşüm sürecine tabi tutar, eseri gelenekten ve imgesel gerçekliğinden kopararak kitlesel varlık haline dönüştürür. Bu süreç imgeyi deyim yerindeyse “doğrudan rekabet ve yarışa dayalı” işletme’ den çıkarıp bir başka işletmeye, sanat işletmesine sokar (Perniola, 2015: 51). Baudrillard’a göre Warhol bir kayıt cihazı gibidir, yorum ve derinlikten yoksundur. “Warhol, eserlerinin ayırıcı özelliği olan her şeyi -bayağılığın öne çıkışı, jest ve imgelerin mekanikliği, özellikle de ikonseviciliği- sıradan bir olaya dönüştürdü...Ondan sonrakiler sadece taklit etti, ama şanına yaraşır bir zarafeti olan en büyük smülator Warhol’du...Bu mekanik züppeliğin arkasında aslında nesnenin, göstergenin, imgenin, simülakrın, değer in gücünün tırmanması, fiiliyata dönüşmesi yatmaktadır ki bugün en iyi örneğini sanat piyasası oluşturmaktadır” (Baudrillard, 2012: 57,58).

Donald Kuspit’e göre günümüzde sanatın temsil biçimi olarak “hale”nin yerini gösteri almıştır, sanat kendini maskara etmediği sürece, bir değeri ya da çekiciliği kalmamıştır. “Sanat eserinin halk yığınlarına ulaşmasının tek yolu, gösteri haline gelmesidir, böylece ünlü, hatta kutsal hale gelir; gerçi zaten şöhret, kutsallığın seküler biçimidir, yani ilahi olmayan -ruhu olmayan- kutsallıktır” (Kuspit, 2006: 106). Mekanik röprodüksiyonun bir ifade aracı olmadığı aksine kitlelere yönelik sergileme biçimi olduğu, gösteri dünyasında sanatsal bir eğlenceye dönüştüğü fikri hakimdir. Postsanatçıların gerçek şeyleri sıradan göstergeler olarak kullanıyor olmalarının, gerçekliğin ideolojinin denetiminde öznellikten yoksun olduğuna dikkat çekilmektedir.

Guy Debord “Gösteri Toplumu” adı eserinde, modern bireyin yaşamının teknik gelişmeler ve “kitle iletişim araçları” ile gösteriler tarafından istila edilğini, iletişimin tek yanlı olduğunu vurgulamaktadır. Debord’un “gösteri toplumu” kavramı bağlamında insanlığın ‘görünen’ ile ilişkisindeki yoğunluk, göz ve imaj ağırlıklı bir evrenin oluşumunun ipuçları, çağımızın ruhunda rahatlıkla görülebilmektedir. 20. yüzyılda, yeniden üretim tekniklerinin, matbaanın, fotoğrafın, sinemanın ve elektronik enformasyonun yaygınlaşmasıyla tasvirin nesneye, kopyanın aslına, temsilin gerçekliğe tercih edildiği, görsel teknolojilerin insanın duyumları, yetileri ve estetik pratikleri üzerinde derin etkilere neden olduğu bilenen bir gerçektir. Bu yeni ve ileri teknolojilerin ortaya koyduğu kitle kültürü ile geleneksel sanat formları temelden değişmiş aynı zamanda yeni bir sanat teorisinin araştırılmasını ve sorgulanmasını zorunlu kılmıştır.

Debord’un analizleri doğrultusunda, günümüzün kapitalist toplumu 1960’ların dünyasından daha yoğun biçimde ‘dijital devrim’den aldığı güç ile gösteri ve imajlara boğulmuş durumdadır. Bireyin izleyen ve nesnenin kaderini paylaşan pasif konumu üzerine vurgu yapmaktadır. Debord için ‘gösteri’ yabancılaşmış biçimde her yerdedir ve düşüncesini şu şekilde ifade eder:

İzleyicinin (kendi bilinçsiz etkinliğinin sonucu olan) seyredilen nesneye yabancılaşması şöyle ifade edilir: İzleyici ne kadar çok seyredirse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar. Gösterinin etkin insan karşısındaki dışsallığı, kendi davranışlarının artık bu insana değil, bu davranışları ona sunan bir başkasına ait olması gerçeğinde ortaya çıkar. İşte bu yüzden izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmez, çünkü gösteri her yerdedir (Debord, G.2020:43-44).

Modern birey, erişilen son teknoloji, yeni dijital kültür ve onun kavramlarıyla tanımlanmaya, anlaşılmaya çalışılan bir evrenin içinde yaşamaktadır. Bireyin ve onun bütün ilişkilerinin araçsallaştırıldığı metaşlaşmış bir kültürle iç içe oluşunu ve modern topluma bakış açısını Habermas’ın akatarımı ile “İdeoloji olarak Teknik ve Bilim” adlı eserinde Macuse şu şekilde ifade etmektedir:“Teknolojinin özgürleştirici gücü -şeylerin araçsallaştırılması özgürleşmenin zinciri haline dönüşür, insanların araçsallaştırılması olur” (Habermas, J.1993:7).

Kopyanın kopyalanması, yeniden temellük etme, simülasyon, kopya imge gibi kavramlar önceden gerçek unsurlarken, bir birini yok eden bir yapıda madde, anti-madde gibi gösterge ve gerçek ilişkisi içinde esetik değerin iflas ettiği kökleri Duchamp’a dayanan bu çağın temel kavramlarını ifade etmektedir.

3. GEÇMİŞ SANAT FORMLARININ SÜREKLİ YENİDEN DİRİLTİLMESİ

3.1. Russell Connor’ın Eserinin Temellük Kavramı Üzerinden İncelenmesi

Jean Baudrillard da çağdaş sanatın retrospektif bir yaklaşımla geçmişin ve bugünün değerlerini *temellük* kendine mal ederek hayatta kaldığını ifade etmektedir. Baudrillard’ın “Sanat Komplosu” adlı kitabında Russell Connor’ın ünlü kolajı “The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers” (Modern Sanatın New

Yorklular Tarafından Kaçırılması) adlı eseri üzerinden çağdaş sanata ilişkin görüşleri de oldukça dikkat çekicidir (Görsel 4).

Sanki bizden önceki her şeyin sonsuz retrospektifi düşünmüş bahtımıza... Resmin bütün hareketinin gelecekte geri çekilip tamamen geçmişe kaymış durumda. Gönderme, simülasyon, temellük etme: Günümüz sanatı, uzak ya da yakın geçmişe, hatta bugüne ait tüm formları ve eserleri az çok oyuncu, az çok *kitsch* bir yolla temellük etmeye başlamıştır (Baudrillard, J. 2012:27).



Görsel 4. Russell Connor, The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers (Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması), 1985, 68 x 64cm, John Parker Willis Koleksiyonu.

Russell Connor'ın "Modern Sanatın Kaçırılması" olarak adlandırdığı eseri, tekrar yapım ve ironik bir yaklaşımla ele alınmıştır (Görsel 5). Günümüzde reklam dünyasını ele geçirmiş olan mizah, ironi ve göz boyayan yaklaşımlar estetik yanılsama yaratarak sanat dünyasını da etkilemektedir. Connor, bu eserini 1980'lerde Fransız yazar Serge Guilbaut'ın "New York Modern Sanat Fikrini Nasıl Çaldı" adlı kitabından esinlenerek oluşturduğunu ifade etmektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra New York'u sanat dünyasının merkezi haline getirmek için bir kampanya başlatan ABD hükümeti, Modern Sanatlar Müzesi, bazı eleştirmenler ve galerileri içeren bir grubun bir komplo kurduğundan ve Soyut Ekspresyonizm akımının özgürlükçü yaklaşımını da bu işin sembolü haline geldiğini ifade etmektedir (Connor, R. 2005).

Sanatçı, farklı dönemleri temsil eden iki eseri referans almış ve reproduksiyondan postproduksiyon giden bir yaklaşımla kendi eserinde birleştirmiştir. Bu eserlerden biri Rubens'in "Leuccipos'un Kızlarının Kaçırılışı" adlı eseri, diğeri Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı eseridir. Connor bu komployu tarihin en büyük sanat soygunu olarak görmektedir ve bunu kaydeden bir resim yapma isteği ile eserini kurgulamıştır. Connor'ın düşüncesi her ne kadar etkileyici görünse de eserin biçimsel yapısı kitsch bir yolla temellük etmektedir.



GörSEL 5. Peter Paul Rubens, The rape of the daughters of Leucippus (Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı), 1618, 224x210.5 cm.



GörSEL 6. Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger (O Version O), 1907, 243.9 x 233.7 cm.

Connor, Rubens'in (GörSEL 5) eserindeki ikizleri yırtıcı New Yorklular olarak seçer ve 20. yüzyıl resminde Modern Sanatı en iyi temsil edebilecek iki genç kadın olarak da Modern Sanat için bir başlangıç noktası olarak kabul edilen Picasso'nun başyapıtı Les Femmes d'Alger (Avignonlu Kızlar) (GörSEL 6) eserinden beş figür içinden en esnek iki kadın figürünü seçerek eserini kurgular (Connor, R. 2005).

Connor'ın eserinden yola çıktığımızda karşımıza *temellük* kavramı çıkmaktadır. 'Kendine mal etme' olarak tanımlanan *temellük* kavramını, sanat eserinden yeni bir sanat eseri oluşturma olarak ele aldığımızda, oluşan sanat eseri ile yeni bir eleştirel bakış açısı oluşturulmaktadır. Sanat tarihi boyunca temellük ederek eser üreten pek çok sanatçı ile karşılaşmaktayız. Tiziano'nun 'Venüs'ü ile Eduard Manet'in 'Olympia' adlı eseri, Goya'nın 'Üç Mayıs Katliamı' adlı eseri ile Picasso'nun 'Kore Katliamı' adlı eseri, Velazquez'in 'Masum Papa' eseri ile Bacon'ın 'Velazquez'in çalışmasından sonra Masum Papa' adlı eseri gibi birçok örnekte görebileceğimiz gibi sanatçıların, referans aldıkları resimleri farkı amaçlarla yorumlayarak kendilerine mal ettikleri görülmektedir. Bahsi geçen sanatçılar temellük yöntemi ile eser üretirken kendi özgün düşünsel ve biçimsel yaklaşımlarını ortaya koymuşlardır. Connor'ın yaklaşımı ve bu doğrultuda ortaya koyduğu eser ise tartışmalıdır.

Her sanatçı bu eylemiyle, sanat tarihinin temel bir yapıtı sosyolojik ve tarihsel ilişkileri ile alıntulamakta ve bir sanatsal formu başka bir sanatsal form üretmek üzere temellük ederek kendi döneminin eleştirel bakış açısı ile ele almaktadır. Bu yaklaşım birden fazla tarihsel dönemi iç içe yansıtmakta, hem sosyolojik hemde sanatsal ifade biçimindeki yaklaşımlar açısından bir karşılaştırma ve sorgulamaya neden olmaktadır. Referans alınan orijinal eserin temellük edilmesi eserin ikonik ve kültürel değeri üzerinde tartışmalara ve yeni oluşturulmak istenen algılara, içinde bulunulan dönemin estetik, toplumsal ve siyasi değerlerine yönelik eleştiri, yorum getirebilmektedir. Connor'ın eserinde ise kurgulamanın çıkış noktası etkili görünmekle birlikte ulaşılan biçimsel sonuç açısından; referans alınan eserler ve kendi yorumu arasında sadece yüzeysel bir kolaj yaklaşımı görülmektedir. Sanat tarihinde temellük edilen diğer örneklerle karşılaştırıldığında onların sahip olduğu derinlik ve eleştirel tavrıdan uzak olduğu görülmektedir. Connor'ın temellük etme yaklaşımı, sadece biçimsel formların taklidinden öte geçmemekte ve yeni bir sanatsal dil oluşturma çabası sanatçının eserinde görülmemektedir. Oysaki sanatta yaratıcı tavır, eserin biçimsel olarak yeni ve özgün yaklaşımındadır.

4. GERÇEKLİK YANILSAMASI, AURA KAYBI VE ESTETİĞİN SONU

Sanatsal üretim biçimleri, 1990'lı yıllarla birlikte özerk üretimin yanısıra daha çok orijinalin yerine göstergeler ve anlamlardan oluşan ilişki ve bağlantı noktalarına dönüşmüştür. Eser gelenek alanından çıkarılarak yeniden üretilmiş olsa da her zaman eserin aslına ihtiyaç duyulmaktadır. Devşirme, alıntılama, temellük, kolaj, dönüşüm, değişim, yaratı-kopya, hazır-nesne ve orijinal-taklit gibi bir çok kavram yeniden

çağın düşün biçimiyle birlikte ele alınmakta ve neredeyse üretilen her sanat eseri ile yeniden sorgulanmaktadır.

Yeniden üretilebilirlik kavramı bağlamında Connor'ın ve onun gibi çalışan diğer sanatçıların eserlerini ele aldığımızda tarihsel değişimin merkezine göndermeler yaptıkları görülmektedir. Bu eserler taklit gibi görünmekle birlikte, tarihin spesifik dönemleri arasındaki diyoloğa işaret eden niteliğe sahip çalışmalar olarak da ele alınabilirler. Aynı zamanda sanat eserinin görsel algısından farkı olan zaman-mekansal algının yeniden düzenlenmesini mümkün kılmaktadır. Yeniden üretim eskinin içinden çıkmaktadır ya da eski ile bağlantılıdır. Moholy-Nagy'nin de ifade ettiği gibi, yeni olanın keşfi ve yeni olan içindeki yaratıcı imkanlar, içinden çıktıkları eski formların, eski yapıların içinden çıkmaktadır (Benjamin, 2012:32).

Connor'ın çalışmasında (Görsel 4) sanat tarihinde ki diğer temellük edilen eserlerden farklı olarak, geçmişin şimdi içinde tüketilişinin ironik yaklaşımını, geçmiş dönem eserleri ile sadece düşünsel düzlemde yüzeysel kurulan bağın yetersizliğini, biçimsel olarak yeni ve özgün bir yaklaşımın olmadığını görmekteyiz ve bunu Baudrillard şu şekilde ifade etmektedir:

Geleceğe dönük bir projeksiyon, sanatın bir ütopya hali sunması yerini geçmişe doğru bir bakışa bırakmıştır. Sanat, geçmişi yerinden ederek, onu temellük etmekte, geçmişine göndermelerde bulunarak gerçekleşmektedir (Baudrillard, 2010: 27). Bu durum, geçmişin birikimleri üzerinde yükselen yeni bir dilin üretimi, geçmişle hesaplaşma ya da onun devamı olarak üslup arayışı anlamına gelmemektedir. Geçmiş şimdi içinden tüketilen, ironisi yapılan bir hal almıştır (Baudrillard, 2010: 28).

Sanat alanında yeniden üretme, "taklit" kavramını içinde barındırmakta ve eserin biriciklik değeri üzerinde tartışmalara neden olmaktadır. Taklit etme sanat tarihi içinde ele alınabilecek kapsamlı bir konudur. Sanat eserlerinin teknoloji ile yeniden-üretimini yanısıra, fikir, biçim, üslup olarak taklide dayalı biçimde yeniden üretildiği görülmektedir. Eserlerin, 'kendine mal etme' olarak tanımlanan *temellük* kavramını bağlamında yeniden üretimi, seri üretim hazır-nesne olarak ortaya konması ve sanatçının kendi eserini çok kez çoğaltması gibi yaklaşımlarla yeniden-üretimi *aura* (hale) kaybına neden olamakta mıdır?

Walter Benjamin'in *aura* (hale) kavramı, "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi" (1931) ve "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" (1936) başlıklı yazılarında, bir sanat yapıtının her zaman yeniden-üretilbilir olduğunu, hatta insan elinden çıkan herşeyin yine insanlar tarafından yeniden taklit edile geldiğini vurgulamıştır (Benjamin, 2012: 45). Bir sanat eserinin en iyi biçimde çoğaltılmış halinde bile eksik öğelerin olduğunu, asıl eserin 'buradalık' özelliğinin ortadan kalktığını, hakikiliğın zedelenmiş olacağını belirtir. Eserin yeniden-üretim (çoğaltma) tekniği ile tarihsel tanıklılığının yok edilmesi, Benjamin için, *aura* (hale) kavramını oluşturan biriciklik, şimdi-burada olma ve kült değerinin ortadan kalması anlamına gelmektedir.

Bir sanat eserinin sanatçısı kadar teknik, sanatsal ifade biçimi ve yapıldığı dönemin tarihsel özellikleri de bizlere bilgi sunmaktadır. Eser yeniden-üretim ile tarihsel alanından çıkartılsa da her zaman eserin aslına ihtiyaç duyulacağından, gelenek alanı ve eserin kült değeri birbirinden ayrı düşünülemez. Her çağın algılama araçlarındaki değişiklikler ve bunun toplumsal nedenleri algıların değişmesine neden olmuştur. Sanatın yeni formlarından yola çıkarak, yeni türde bir algılama alanına girdiğini ifade edebiliriz. Eserin *aura* kaybı ve gerçeklik ilişkisi bağlamında; gerçekliğin kitlelerle, kitlelerin de gerçeklikle ilişkisi algılama alanında yeniden düzenlenmiş, algılama sürecindeki değişim, düşünme açısından olduğu kadar algılama açısından da sınırsız boyutlu bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Guy Debord, "Gösteri Toplumu" (2020) adlı eserinde, çağımızın gerçeklik yanılsamasını, eserin kitlelerle ilişkisinin yeniden düzenlenişi ve nesnelleşmiş dünya görüntüsü üzerine düşüncelerini, Feurbach'dan bu alıntıyla başlayarak ifade etmiştir:

Çağımızın... tasviri nesneye, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe, dış görünüşü öze tercih ettiğinden kuşku yoktur... Çağımız için *kutsal* olan tek şey *yanılsama*, kutsal olmayan tek şey ise *hakikattir*. Dahası, hakikat azaldıkça ve yanılsama çoğaldıkça çağımızın gözünde kutsal olanın değeri artar, öyle ki bu çağ açısından *yanılsamanın had safhası, kutsal alanın da had safhası*'dır (Feurbach, 2008:25-26).

Platon'un tanımlamasıyla imge gerçekliğin yansımasıdır. Yani imge yanılsamadır ve gerçekliğe sadık kalan "yaratıcı imgelem" olarak yorumlanır. İmgelemin yaratma eylemi içinde önemli yerini, kazanılan

birikimlerin “yaratıcı imgelem” ile yeni ve özgün bir şekil kazanması süreci olarak ifade edebiliriz. Sanatçılar kendi yaşam deneyimlerini imgeleri ile görünür kılmaktadırlar. Süreç ve deneyimden yoksun, tekrar ve taklitle dayalı bir imge yaratıcı imgelem olarak görülemez. Sanatçılar imgeleri ile varlığın gerçekliğini sorgular ve onu hücrelerine kadar araştırır. Eugene Delacroix’ın “*dehanın kaynağı sadece imgelemdir*” ifadesi bu gerçekliği özetlemektedir.

İngenin yaratıcı yanılması, sanal gerçeklik ile hipergerçekliğe evrilişi, bu yaratıcı yanılmayı yok etmiştir. Sanal sistemlerin kusursuz yanılma eğilimi, imgenin, gösterge ve kavramın yaratıcı yanılması sanallıkta görmek mümkün değildir. Bu yeniden yaratma ya da temellük etme işi; gerçeklikten, imgeden yoksun hologramatik bir yanılmaya dönüşebilmektedir. Bir anlamda gerçekliğin ikizi sanal yeniden üretimi ile eksiltilmekte gerçek nesnenin için formu içindeki aurayı yok etmektedir (Baudrillard, 2012:31).

Henri Lefebvre, modern toplumun bütün gerilimlerinin yaşandığı alan olarak gündelik hayatı, eleştirel teorisinin merkezine almaktadır. Lefebvre göre gündelik hayatın kurgulanması bağlamında sanat ve estetik üzerine ikici dereceden söylemlerin yanıtıcı *uyumlulaştırma* olduğudur ve Üslup da *uyarlama*’dır (Lefebvre, 2016:103). Ayrıca sanat eserinin tüketim toplumunda teknik bir nesneye dönüşümü, *yaratma* kavramının gözden düşmesine de vurgu yapılmaktadır ve gösterinin tüketimini şu şekilde ifade etmektedir:

Gösterinin tüketimi, bir tüketim gösterisine dönüşüyor. Geçmişin (sanat yapıtları, üsluplar, kentler) doymak bilmeden tüketilmesiyle hızlı bir doygunluk ve sıkıntı birbirini izliyor (Lefebvre, H. 2016: 99).

Lefebvre, tüketim toplumunda gündelik yaşamı bir araştırma nesnesi olarak görürken, kültür devriminin ilk koşulu olan yapıt, yaratma, özgürlük, uyarılma, üslup, değer gibi kavramları yeniden anlamlandırmaya çalışmaktadır. Tüketim toplumunda, tüketim ideoloji doğrultusunda tüketici "ben" in tasarlanması, yabancılaşma ile gözden düşmüş olan “hakikat” yani gerçekliği olmayan hakikate eleştirel yaklaşılırken; sanat ve estetik, gündelik yabancılaşma içinde modern dünyanın sunduğu gösterilerde güçlülük ayırt edilebilmektedir (Lefebvre, 2016:104). Gösteri dünyasının tüketim nesnelere arasında sanat -mış gibi görünen nesnelere de dolaşım halindedir. Gündelik hayatın gündelik nesnelere estetik nesnelere olarak gösterilmesi onların sıradanlığının görünmez hale gelmesiyle estetik sıradanlaştırılmaktadır (Danto, 2015:95).

Walter Benjamin’in de ifade ettiği gibi sanat eserinin biricikliği ya da imgenin gücünün döneminin algısı ve değerleri bağlamında düşünülme zorunluluğunu beraberinde getirmektedir.

Örneğin antik bir Venüs heykelinin Yunanlılar’ın bakış açısından yer aldığı bağlam ile ortaçağ din adamlarının bakış açısından bulunduğu bağlam arasında fark vardı; birinciler bu heykeli bir kült konusu yaparlarken, ikincilere göre aynı heykel ilençli bir puttu. Ama gerek Yunanlılar’ın, gerekse ortaçağ din adamlarının karşılaştıkları nitelik, aynı nitelikti, başka deyişle yapının biricikliği, yani özel atmosferiydi” (Benjamin, 2002: 57, 58).

Sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı Walter Benjamin’in ortaya koyduğu bir tespittir. Benjamin’in sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı ile kastettiği şey sanat eserinin bulunduğu yerdeki kendine has olan biricikliğidir. Günümüzde imgelerin biricikliğinden ve gücünü korumasından söz edilebilir mi? Benjamin açısından bu artık mümkün değildir.

Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir (Benjamin, 2002: 55).

Sanat yapıtının hakikiliği Benjamin için bir çekirdek niteliği taşımaktadır. Eserin yeniden-üretimi onun tarihsel tanıklığından koparılarak yapıtın “özel atmosfer”inin yok edilmesidir. Bir sanat eseri gerçekliğin kopyası değildir. Bununla birlikte ondan üretilen kopyalar yeniden-üretim araçları ile eserin özünü yok etmiş ve bulunduğu ortamdaki aurasını parçalamıştır.

Günümüz sanatını içinde çokça dile getirilen estetik açıdan imgelerin sürekli çoğaltılması, ikiz/eşit imgeler yığınının yol açtığı eşit güçteki imgelerin yatay sonsuzluğu içinde imgenin sahip olduğu gücün silinmesi ile şekillenen yeni dünyanın imgeler çöplüğü olduğu eleştirel bakışı ile karşılaşmaktayız. Russell Connor’ın

eserlerinde (Görsel 4), Boris Groys'un estetik açıdan eşit imgelerin yatay sonsuzluğunu görmek mümkündür. Groys eşit imgelerin yatay sonsuzluğunu şu şekilde ifade etmektedir:

Sanatçının bugün kendine referans aldığı şey yüce hakikatin 'düşey' sonsuzluğu değil estetik açıdan eşit imgelerin 'yatay' sonsuzluğudur. Kuşkusuz bu sonsuzluk göndermelerinin ustalıklı yapılması, özel bir temsil bağlamında kullanılmasının etkin ve verimli olup olmayacağını stratejik açıdan ince elenip sık dokunması gerekmektedir (Groys, 2014: 23).

Bu yatay sonsuzluk içinde Groys sanat eserlerinin paradoksal nesnelere olarak algılanmasına dikkat çekmektedir:

Çağdaş sanat bağlamında, her sanat eseri aynı anda bünyesinde hem tezi hem de antitezi bandıran birer paradoks nesne haline gelmeye başladı. Nitekim Duchamp'ın Çeşme'si aynı anda hem bir sanat yapıtıdır hem de sanat yapıtı değildir. Keza Malevich'in Siyah Kare'si de aynı anda hem katıksız bir geometrik şekil hem de bir resimdir (Groys,2014:9)

Yirminci yüzyılın sonunda sanatın "ölüp ölmediği" tartışmaları ile birlikte, sanatın tüketim nesnesine dönüşmüş olması, günümüz sanatı için de tartışmaların merkezindeki yerini korumaktadır. Sanat, iletişim teknolojileri ve finans arasındaki dolaşımında avangard (öncü) tavrından, özerkliğinden, eleştirel gücünden uzaklaşmıştır. Sanatla ilgisi olmayan her şeyin sanata dönüştürülme çabası göz önüne alındığında, kapitalist üretim ilişkilerinin içinde "başka bir sanattan" bahsedilebilir mi? Kuşkusuz sanat her zaman yeniden kavramsallaştırılacak, sanatsal ve estetik ilgiler siyasal, kültürel, felsefe kadar bir çok alanda kaynak olarak ele alınacaktır. Günümüzde sanatta ileri teknolojilerin kullanılması, disiplinlerarası tavrı ile çok boyutlu düzlemlere taşınabilmesi sanatının kavranması açısından güçlükleri beraberinde getirmektedir. Yeni ve ileri teknolojiler, yeni yaklaşımları kuşkusuz beraberinde getirecektir. Dönemin ruhu sanat tarihinin bütün geçmiş süreçlerinde olduğu gibi yine sanatın öncü ve yaratıcı gücü içinde kavranacaktır.

5. SONUÇ

Vasari, Arthur Danto, Hegel, Heidegger, Adorno, Arnold Hauser, Baudrillard gibi düşünürlerin yarattığı eleştirel estetik, sanatın sonu tezleri, çağdaş sanat düşüncesinde çığır açan tartışmalara yol açmıştır. Çağdaş sanat düşüncesinde çığır açan tartışmalara yol açan, kökleri Duchamp'a dayanan anti-estetik ya da estetiksizleştirme bağlamında nesne, sanat, nesnesi, hazır-yapıt, kopya, simülasyon, temlik kavramları bağlamında modern sanat sonrası sanatta gerçeklik olgusu tamamıyla değişmiştir. Çeşitli dönemler ve düşünceler eşliğinde günümüzde de tartışmaları devam eden sanatta yeni gerçeklik algısının, sanat eserinin anlamdan yoksun birer kopyanın kopyası nesnelere dönüşmesinin izleri düşünürler, sanatçılar ve eserleri üzerinden izlenmeye çalışılmıştır. Bu araştırma ile bayağılığın sanat içinde sanatın bayağılık içinde erimesi, geçiş estetiği olarak ifade edebileceğimiz bir dönemde sanatsal/estetik değerlerin ticari değerlere indirildiği bir dönemin sanata hakim olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Sanat ve piyasa, sanatçı ve alımlayıcı/ "sanat tüketicisi", kitle kültürü ve sanat, kültür nesnesi bağlamında bakıldığında "eser" piyasada dolaşıma girmiş sanat nesnesi konumuna dönüşmüştür. Sanat alanında özgünlüğünü yitirmiş, taklit, tüketim nesnesine dönüşmüş, bayağı ve kitsch işleri, Adorno sanata karıştırılmış zehir olarak görür ve şu şekilde ifade eder:

Kitsch her türlü hayal gücünü, yaratıcılığı ve dolayısıyla özgünlüğü dışlayan taklit veya eğreti işleri kitlelerin bakış açısıyla tüketim nesnelere dir. Adorno'ya göre kitsch "Kitsch, kültürün derinliğine inananların sandığı gibi, sanatın düşmanla işbirliğinden kaynaklanan bir süprüntü değildir. Kitsch her fırsatta öne fırlamak üzere sanatta pusuya yatar... O bütün sanata katıştırılmış olan bir zehirdir." (Adorno, 1997:239).

Dünyanın ve nesnenin hakikatini daha derinden keşfetmek adına sanatın durduğu yer neresidir? Gerçi sanat bir hakikat meselesi olmaktan çok yanılma meselesidir. Adorno'nun da ifade ettiği gibi günümüz sanatında bu yanılma sanat eseri -imiş gibi davranan ve kitsch işlerin istilası yanılmasıdır. Şeylerin sadece değerinin paylaşıldığı, formların yok olduğu, kaybolan nesnenin çevresinde yaratılan yapay *aura* oluşturulmuş, ekonomik nesnelere bile kendi amaçları doğrultusundan çıkarıldığı bir dünyada sanat eseri olarak sanat nesnesinin konumu göstergeler sistemi içinde bir fetiş nesne olarak kendini sunmaktadır.

Estetik dünya bir fetişleştirme dünyasına dönüşmüştür. Avangard öncü düşünceler yerini artçılara bırakmış ve sanat alanında gerçekleşen sürekli geri referanslar sanatın ana eksenini konumuna gelmiştir. Ölü doğum gibi bir olgu gerçekleşmektedir. Oysa doğan şey çoktan ölmüştür. Biz doğuma bakarak yenilediğimizi

lineer algısalılık içinde ileri gittiğimizi düşünebiliriz fakat olan şey kendi içinde yok oluş olabilir mi? Ölümü doğurmak, Duchamp'ın ortaya çıkışı sanat için kıyametin habercisidir. Sanatta soyutlamayla birlikte zaten önemli bir dönemece girildiği söylenebilir. Bu süreç hem bir yenilenme hem de nesne için analitik bir hakikat arayışıdır. Aynı zamanda da kimi düşünürlerce bir sapma ve tehlike olarak da ifade edilmiştir. Geçmiş sanat formlarının sürekli yeniden diriltilmesi, biricik imgeden üreyen kopyalar imgenin özünü ortadan kaldırmıştır. Hatta imgeyi üreten yeniden üretim araçları ve sanal görüntü imgenin bulunduğu ortamdaki aurasını ve bu auradan aldığı gücü parçalara ayrılarak yok etmiştir. Bu yeni teknolojilerin getirdiği yeni kitle kültürü bağlamında geleneksel sanat formları temelden değişmiş ve yeni bir sanat teorisinin araştırılmasına sorgulanmasına neden olmuştur. Sonuç olarak bütün bu eleştirel yaklaşımların yanısıra, geçmişte fotoğrafın ortaya çıkışı ile başlayan ve Feuerbach'ın geleceği haber veren görüntünün üretilip tüketilmesi ve gerçekliğe yönelik taleplerimiz üzerine tesbitleri, sanatsal gerçeklik tartışmaları, betimleme ve estetik açıdan yaratıcı arayışlar günümüz görüntü teknolojisi açısından da benzer ve ileri kaygıları barındırmaktadır (Sontag, 2011:181).

İnsan-teknoloji ilişkisi bağlamında günümüz görüntü teknolojileri ile yaratılan illüzyonlar, aşkın/artırılmış gerçeklik, teknik araçlarla görme ve duyma, bilgisayarlar tarafından yaratılan simüle edilmiş gerçeklik sunumu, yaratılan aşkın gerçekliğin zaman ve mekandan azade karakteri bütün bunlar ve daha fazlası tartışılmakla birlikte, bu görüntü teknolojileri insanlar için varolan gerçekliği farklı boyutlara taşımaktadır. Derin bir değişim sürecinden geçtiğimiz bu çağ, tüm bilgi birikimi ve ileri teknolojileri ile yeni bir estetik dilin yaratılmasına imkanlar sunmaktadır.

KAYNAKÇA

ADORNO, T. (1997). Aesthetic Theory, tr. and ed. by Robert Hullot-Kentor, Minneapolis: Uni. of Minnesota Press.

ARTUT, S. (2014). Teknoloji-İnsan Birlikteliği. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUDRİLLARD, J. (2012). Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1. (Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları.

BAUDRİLLARD, J. (2014). Simülakrlar ve Simülasyon. (Çev. Oguz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BENJAMİN, W. (2002). Pasajlar. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BENJAMİN, W. (2012). Fotoğrafın Kısa Tarihi. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

BERGER, J. (2007). Sanat ve Devrim. (Çev. Bilge Berger). İstanbul: Agora Kitaplığı.

CAİLLOİS, R. (1994). Oyunun Tanımı. (Çev. Turhan Ilgaz) Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür Dergisi, 55, 35 - 41.

DANTO, A. (2015). Sanat Nedir. (Çev.Zeynep Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık.

DANTO, A. (2018). Andy Warhol. (Çev.Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DEBORD, G. (2020). Gösteri Toplumu. (Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FERRARIS, M. (2019). Yeni Gerçekçilik Manifestosu. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Kolektif Kitap.

FEUERBACH, L. (2008). Hristiyanlığın Özü. (Çev. Oğuz Özügül). İstanbul: Say Yayınları.

FOUCAULT, M. (2004). Nietzsche, Soybilim, Tarih. (Çev. Işık Ergüden). Seçme Yazılar 5: Felsefe Sahnesi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GROYS, B. (2014). Sanatın Gücü. (Çev. F. Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

HODGE, S. (2013). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri. (Çev. Emre Gözgül).

İstanbul: Domingo Yayınları.

KUSPİT, D. (1996). Sanatın Sonu. (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.

LEFEBVRE, H., (2016). Modern Dünyada Gündelik Hayat. (Çev. Işın Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları.

PAZ, O. (2017). Marcel Duchamp, Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü. (Çev. Şule Demirkol). İstanbul: Everest Yayınları.

PERNIOLA, M. (2015). Sanat ve Gölgesi. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: İletişim Yayınları.

PLATON, (2006). Devlet. İstanbul: Kaynak Yayınları.

SONTAG, S. (2011). Fotoğraf Üzerine. (Çev. Osman Akınbay). İstanbul: Agora Kitaplığı

İnternet Kaynakları

Connor, R. (2005). Notes on 'The Kidnapping' ('Kaçırma' ile ilgili notlar)

http://russellconnor.com/writing_11.html, Erişim Tarihi: 30. 05. 2020

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Marcel Duchamp, Bisiklet tekerleği, 64,8 × 64,8 cm.1913.
https://arthive.com/artists/10948~Marcel_Duchamp/works/294704~Bicycle_wheel#show, Erişim Tarihi: 08. 06. 2020

Görsel 2. Marcel Duchamp,Çeşme, 30,5 × 38,1 cm. 1950.
https://arthive.com/artists/10948~Marcel_Duchamp/works/496901~Fountain#show,

Erişim Tarihi: 08. 06. 2020

Görsel 3. Andy Warhol, Diptych Marilyn, 205.4 × 289.5 cm , 1962.
https://arthive.com/artists/8723~Andy_Warhol/works/391118~Diptych_Marilyn#show, Erişim Tarihi: 08. 06. 2020

Görsel 4. Russell Connor, The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers (Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması), 68 x 64cm, 1985. John Parker Willis Koleksiyonu,
http://russellconnor.com/gallery_17.html, Erişim Tarihi: 30. 05. 2020

Görsel 5. Peter Paul Rubens, The rape of the daughters of Leucippus, 224×210.5 cm, 1618.
https://arthive.com/peterpaulrubens/works/200989~The_rape_of_the_daughters_of_Leucippus, Erişim Tarihi: 30. 05. 2020

Görsel 6. Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon (Avignonlu Kızlar), 243.9 × 233.7 cm, 1907.
<https://www.moma.org/collection/about/conservation/demoiselles/>, Erişim Tarihi: 30. 05. 2020