

## YENİ MEDYA SANATI VE KURAMSAL AÇILIMLAR

Yrd. Doç. Meltem SÖYLEMEZ\*

### Öz

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatla ilgili birçok kavramı tartışmaya başladık. Çünkü sanat, kavramsal sanatın yeni kavramlarıyla ve farklı disiplinleri birleştiren yeni açılımlarıyla tartışmalar yaratmaya başladı. Üzerine yeni medya sanatının getirdiği sınırsız ve teknolojik olanaklarla günümüze kadar uzanan yeni tartışmalara kapı açtı. Bu gelişmeler, modernist sürecin sanat anlayışlarını alt üst etti ve sanat yeni medya olanakları ile alışlagelmiş sanatla ilgili bir çok kavramı yeniden tartışmaya açtı .

**Anahtar Sözcükler:** Yeni Medya, Kavram, Kuram, ideoloji, Göstergebilim, yapısalcılık ve yapısalcılık sonrası

### NEW MEDIA ART AND THEORETICAL EXPANSIONS

#### Abstract

At the end of the twentieth century, many concepts about art are still discussed. These concepts help us to understand work of arts which are produced at the present time and foresee its expansion. Because art becomes more conceptual thanks to new media arts resources. This being conceptual is started to embrace when traditions of art decay. Consequently our expectation about work of art completely changes and this change features theory and ideology more than work of art's itself.

**Key Words:** New Media, Conception, Theory, ideology, Semiology, Structuralism, Post- Structuralism

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra “nesne”ye bağımlı sanat anlayışı yıkılmıştır. Çünkü ortada öykünülecek bir nesne kalmamıştır. Batı toplumu Pop sanatla birlikte yeni göstergeler üretmiş nesnenin gerçek ile olan bağlantısını kopararak; onu reddetme eğilimi göstermiştir. Bunun yanı sıra toplum yapısı,

---

\* Adnan Menderes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-iş Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi, meltemsoylemez@gmail.com

üretim ve tüketim üzerine yapılan yeni imgeler, göstergeler peşinde sanal dünyalar yaratmaktadır. Bu dönüşüm, batı toplumunun yaşam algısında çok çabuk ilerlemiş ve bir sirkülasyon mantığı çerçevesinde birbirini taklit eden ve tekrarlayan göstergeler yeni bir tüketim düzeni oluşturmuştur. Bu tüketim yapısı öncelikli olarak toplumun genel yapısını etkilemiştir. Hatta üretim ve tüketim düzeninin birbirine karıştığı çağdaş toplumların temel algısı, simgeler ve imgeler üzerinden beslenerek var olmaya başlamıştır.

*“Kitle üretiminin mantığı, bu tür imgelerin imgeler aracılığıyla üretimidir. Nesnenin kendisi, kitle üretimi içinde, kendi gerçekliğinden soyutlanmıştır. Çünkü, nesne, artık Batılı bilinç tarafından ona ait gerçekliğiyle, kendisine ait varoluşuyla, hatta kendisine ait somutluğuyla algılanmamaktadır. Nesne, Batılı bilinçte bir imgeler yığındır”*(Kahraman 1993:23).

Batı dünyasının bu yaşam algısı tüm dünyayı bütün hızıyla sarmış ve hatta doğu ülkelerinde bile toplumun kendi değer yargılarıyla homojenleşen yeni bir örüntüye kavuşmuştur. Bu örüntüyü Jean Baudrillard, nesnelere veya imgelerin toplumu kuşattığı tüketici bir zihniyetin inancı olarak vurgulamaktadır. Yani “buradaki inanç, göstergelerin mutlak-gücüne olan inançtır “(Baudrillard 1997 23). Hatta bu göstergeler Baudrillard’a göre, göstergeler yoluyla insanlığın ele geçirilmesi ve yeni simulakr nesnelere ve yaşam biçimlerinin yaratılması olarak açıklanır. Böylece yeni göstergelere yaslanarak gerçeği dışlama söz konusudur. Bu anlamda çağdaş toplumların farklı yaşam algısı kitle iletişim araçlarının mucizevi gücü, bu yeni yaşam tarzını destekler durumdadır. O yüzden çağdaş toplumlarda üretim ve tüketim düzenini besleyen araçlardan en önemlisi medya ve reklam sektörüdür. Medya ve reklam sektörü toplumun yapısını daha hızlı değiştirirken, eşzamanlı olarak sanatın beslenme kaynaklarını da değiştirmiştir. Nesneye karşı odaklanmak ve nesnenin kendi yapısından kopararak imgesiyle yaşamak ve hatta daha ileri bir aşamada simulakr nesnelere üretmek, yeni bir gösteri toplumunun varlığını hissettiren; sanatta da biçim ile içerik arasındaki gerçekliği birbirinden ayırmıştır. Bu gerçeklik sanatın amacını da açık bir şekilde değiştirmiştir. Baudrillard’ın tanımladığı gibi:

*“Göstergeler her zaman ele geçirme ve savma, uzaklaştırma işlevine sahiptir. Göstergeler yoluyla ele geçirmek için (güçleri,gerçek olanı, mutluluğu, vb.) ortaya çıkarmak ve yadsınmak, bastırmak amacıyla bir şeyi çağrıştırmak.”*

Göstergelere sığınarak gerçeğin yadsınması, sanatın gerçeklerin peşinde değil sadece imgelerin peşinde gitmesine neden olur. Sanat bu noktada içeriği boşaltılmış gündelik yaşamın gerçekliklerini yansıtmaya kaygısı içindedir. Pop sanatla başlayan bu gerçeklik, Andy Warhol’un tüketim nesnelere ile Roy Lichtenstein’in kitle iletişim araçlarındaki imgelerin uyandırdığı büyü, sanatta yeni bir kapı aralamıştır.

Andy Warhol’un bu imgelerden yola çıkarak ürettiği sanat yapıtları, kendi ifadesinden de anlaşıldığı üzere medya dünyasını fetişleştiren yönde sağlam bir öngörü içermektedir.

*“Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor.(..) Gelecekte herkes on beş dakika içinde ünlü olabilecek”(Lynton 1982: 503).*

Andy Warhol’un medyanın gücünü görerek sanatın pazarlanabileceğini fark etmesi sanatta önemli dönüm noktası oluşturur. Donalt Kuspit *“Sanatın Sonu”* adlı kitabında Andy Warhol’un çabalarını ‘deneyim pazarlaması’ olarak tanımlamakta ve “Pop-sanat, gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia ederken; gerçekte farkında olmadan onunla uyum içinde kalır demektedir”(Kuspit, 2006:105).

Kuspit’in Pop sanata bu yaklaşımı bizi yeni teknik ve yöntemlerle tüketim toplumuna hizmet eden yeni bir sanat anlayışını düşündürür. Sanat nesnesinin alınıp satılan bir eşya olarak algılanması, onun yok olmaya başlamasının bir göstergesi olmuştur. Pop sanatçıların amacı, pozitivist olmaya çalışmak olsa da, yeni dil arayışlarının bir yansıması olarak algılanmalıdır.

Asıl pozitivist olmaya çalışan kavramsal sanat olmuştur. Kavramsal sanat, sanat nesnesinin önüne metni çekerek, pozitivist olmayı başarmıştır. Kavram sanatı bu başarıyı, yapıt üzerinden *“kuram”* ile *“ideoloji”* yaratarak ve Kant’ın öznel sanat anlayışına ve sanatın bilinç dışı kültüne darbe vurarak

gerçekleştirmiştir. Çünkü kavram boyutu, öznel sanat anlayışını bu disiplinin dışında bırakmaktadır. Böylece kavramsal sanat ile birlikte gerçeğe benzeyen yeni bir gerçekliğin adımları atılmıştır.

Örneğin; Rene Magritte “imgelerin ihaneti” isimli yapıtında pipo resminin altına yazdığı “*Bu bir pipo değildir*” ibaresinde gerçeği yalanlayarak, düşlenen yeni bir gerçeklik ortaya koydu. Burada sorgulanan yeni bir kavram; “*temsil*” kavramıydı. Fotoğrafa oldukça yakın olan resim, gerçeği değil; izleyicisine onun bir temsili olduğu im’ledi. “Resimde gördüğümüz pipo, cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan, içi kirli ya da ağızlığı yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipoyu imlemektedir”(Lynton 1982:182). Nesne’nin içeriği değil algıda yarattığı imgesi ön plana çıkmıştır.



**Resim I.** Rene Magritte, Sözcüklerin Kullanılışı I, “*Bu bir pipo değildir*” (İmgelerin İhaneti 1928-1929).

Kavram yaratmak ve buna bağlı olarak da imgelem, gerçeklikten önce gelmekte ve sanatta artık bir imgeler sorunu ortaya çıkmaktadır. Yapıt ile yorum birbirinden ayrılarak; yorum biliminin temel gereksinim alanına girmiştir. Böylece Semiyoloji Bilimi (göstergebilim), sanat eleştirmenlerinin temel başvuru kaynağı olmuştur. Göstergebilim, metni sanatçıdan tamamen ayırarak; yapıtı, kavramsal dizgeler içerisinde değerlendirmektedir. Böylece retorik bir kaygıyla odaklanan yorumlama temel ölçüt olarak alınmış ve bu anlamda yapıt, dil’in anlatım

olanaklarını, göstergeler dünyasını yansıtan fotoğraf, bilgisayar, fotomontaj teknikleri, video heykeller ve performans sanatını birbirine yaklaştırmıştır. Bunun yanı sıra kavramsal sanat, performans sanatı, yeni medya sanatının olanakları vb. yapısalılık ve yapısalılık sonrası bir örüntünün içerisinde kendisine dayanaklar yaratmıştır. Burada modernizm ve postmodernizm'in sanata yaklaşımında kavramların ayrıştığını ve sanatsal kaygıların zıt bir yapılanma içerdiğini görmekteyiz. Postmodernist sanatçılar yeni dil arayışlarını ve iletişimin hızını bu kavramların dayanakları ile daha çok benimsediler.

Postmodernist sanatçılar farklı teknikler ve yeni dil arayışları peşinde oldular. Bu teknikleri modern hayatın anlık yönlerini ön plana çıkarıp ve yüceltmek için kullandılar. Farklı dünyaların çarpışması, üst üste gelmesi, kolaj ve fotomontaj çalışmaları, birçok disiplini birleştiren eklektik anlatım biçimleri bu üretim biçimini teşvik etti. Örneğin, Postmodernist düşünürlerden Derrida kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. Çünkü çarpışma, yıkma, çatışma postmodern sanatçının esin kaynağıdır. Örneğin; David Salle'nin ve onun gibi bir çok sanatçının farklı insan bedenlerini veya farklı nesne görüntülerini üst üste getirmesi, onları çakıştırması sanatçının başlıca çıkış noktalarından biridir.

Ayrıştırma, yıkma gibi düşünce şekli yapısalılığın yöntem biçimidir. Bu anlamda yapısalılık, bu yaklaşım örgüsü içerisinde 1960'larda iyi bir başlangıç oluşturdu. Fransız felsefesi bağlamında yönetsel bir yaklaşım olan yapısalılık, yapıtı, kendi içerdiği olanaklarla değerlendiren bir araştırma yaklaşımı olarak karşımıza çıktı. Bu yaklaşım öznellik ile tamamen zıt bir örgü içerisindeydi ve Foucault, Baudrillard, J.F Lyotard, Deleuze ve Guattari'nin geliştirdikleri bir yöntem şekliydi. Aynı zamanda yapısalılık, medya sanatının hedeflerine de uygun düşmekteydi. Çünkü kavramsal dil, medya sanatının çatısını belirliyor; farklı disiplinleri birbirine eklemekte ve bunları bir kurama oturtmaktaydı. Sanat ile kavramlar birbirleriyle homojen bir örgü oluştururken; Postmodernizmin içeriğini oluşturan kuramlar, yeni medyadan da beslenmeye başlamıştı. Medyanın ve medya sanatının da pompaladığı göstergeler sanatta yeni anlam örgüleri yarattı. Ayrıca "medya bize göstergeler olarak göstergeleri, bununla birlikte gerçeğin teminatıyla doğrulanmış göstergeleri tükettirmektedir" (Baudrillard, 1997:27).



**Resim 2.** David Salle, *Old Bottle*, 1995, oil acrylic on canvas, 245 x 325 cm

Göstergebilimin yaratıcılarından Roland Barthes, “*Göstergebilimsel Serüven*” adlı kitabında “gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturmaktadır” demektedir (Barthes 1990:42). Aslında Barthes’ın önemle üzerinde durduğu nokta, gösterilenin, nesnenin kendisi değil de; nesnenin zihinsel tasarımı olarak nitelenmesidir. Bu tasarım gösteri toplumunda simülakr bir şeye dönüşmüştür. Örneğin; Duchamp’ın ready-made’leri bu zihinsel tasarımın ürünleridir. Artık o gösterge bile değildir. Çünkü ortada imgelenen bir şey yoktur. Duchamp, “modelin doğasını değiştirmiştir.(...)modelin önüne geçmiştir. Evvelindedir, var olan modelden sonra gelip onu taklit etmek yerine modelden önce gelmekte ve kökene değin olan model bozulmuş olmaktadır. Çünkü simülakr kopyanın kopyası değildir”(Akay 1997:26).

Yani gerçek, simülasyona uğramıştır. Bu noktada sanatın işlevselliği sorgulanmaktadır. Çünkü obje, ne işlevseldir ne de değildir. Bir kullanım nesnesi de değildir. Yaratılan imgede gerçeklik ve nesne karşıtlığı söz konusudur. O yüzden yokluk ve varlık arasında ne varlığı ne de yokluğu temsil etmektedir. Sanatçı, ortaya yeni bir şey çıkarmamıştır. Nesne, izleyici ile temasa geçtikten sonra izleyicinin deneyimleriyle yeniden ve farklı şekillerde üretilebilme ve

kendini tekrarlama olanağı yaratmış olur. Medya sayesinde yeni bir gözlemci türü ortaya çıkmıştır. Aslında modernite ile başlayan

*“Klasik görme modellerinin ve bunların sabit temsil olanaklarının çöktüğü bir uğrağa karşılık gelir. Gözlem artık belirli bir mekanda göndermede bulunmayan eşdeğerli duyular ve uyarılar meselesidir. 1820 ve 1830 yıllarında başlayan şey gözlemcinin “Camera Obscura” tarafından varsayılan sabit iç/dış mekan ilişkilerinin dışına, içsel duyum ile dışarıdaki gösterge arasında ki ayrımın geri dönülemez biçimde bulanıklaştığı, sınırları belirsiz bir alan üzerindeki konuma yerleştirilmesidir” (Crary, 2004: 37).*

Camera Obscura karşısında duran kurgu- imge- fenomen sanatçının algısal alanını bir kamera ucu ile daraltırken; yeni bir söylem olanağı yaratan fotoğraf, video heykeller veya video sanatı, zaman ve uzam kavramlarını parçalayarak bir eş zamanlı yıkım yaratmıştır. Fakat seyirci, müzik, ses, yeni imajlar, seks, para, moda gibi imgeleri bir eğlence unsuru olarak algılamak; kuramcılar ise, göstergelerin gösteren ile göstereni birleştiren ya da birbirinden tamamen koparan Barthes’ın “anlamlama” dediği, Saussure’in ise “değer” dediği bir yansıtma biçimi olarak algılamaktaydılar. Bu anlamda Derrida’nın yapı bozumu, ikilik yaratan karşıtlıkları kuramsallaştırdı ve Derrida,

*Her koşulda, görünüşlerine karşın, yapıbozum, bir çözümleme(analyse), ve de bir eleştiri değildir, çeviride bu dikkate alınmalı. Bir çözümleme değildir, zira bir yapının sökülmesi, yalın öğeye, bölünemez bir kaynağa doğru bir geri gidiş değildir. Bu değerle, çözümlemenin değeri gibi, bizzat yapıbozumuna tabi felsefi birimlerdir. Krinein ya da krisis ( karar, seçenek, yargı, ayırma) olarak alınması, zaten, tüm aşkını eleştirinin her aygıtı gibi, yapıbozumun temel nesnelere ya da konularından biridir”(Durak 2008:131).*

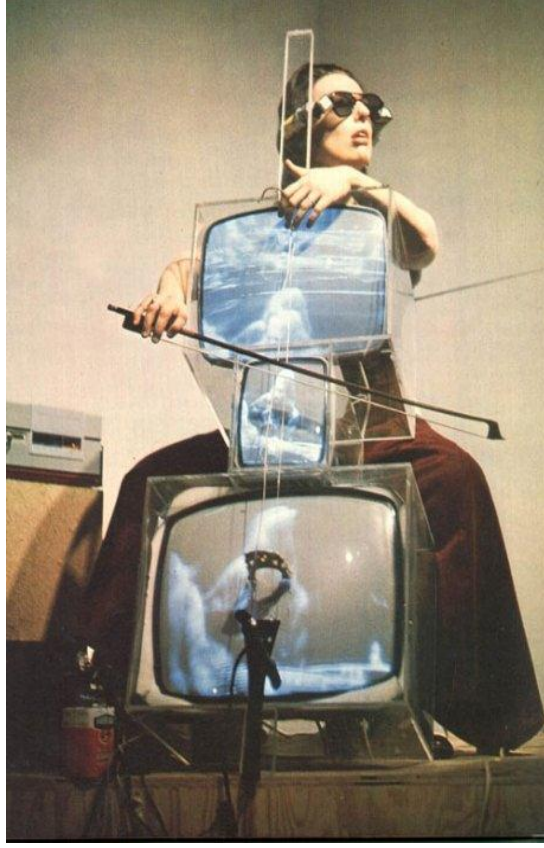
diyerek, yazı kavramını bir üst dil olarak ayrıştırmakta ve kavramsal bir açılım sağlamaktadır. Barthes ise bunu gerçeklikler meselesi değil, “geçerlilikler”

meselesi olarak görür. Burada gerçek olanlar aslında simülakr görüntülerdir. Derrida:

*Bir yandan hiçbir göstergeyi gösterilene gönderirken tasarlanamayacağımızı tanıtlamaya çalışırken, öbür yandan gösterenler dizgesinden asla kaçılmayacağını tanıtlamanın peşine düşer. Böylece hiçbir koşula ve aracıya bağlı olmayan dolaysız bir bulunuş alanı olamayacağını kesinleştirmiş olacaktır” (Uzun, 2002:1306).*

Bu noktada sanatsal çözüm arayışında “anlamlama” kaygısı ön plana çıkar. Sorun insan algısında olmayanın nasıl yakalanacağı sorusudur. Bir algı aracı olarak kamera bir şekilde gözün bir benzeriyle orada olmayanı, yani çerçevenin dışındakini, algısal ufku ötesinde var olanı, eş zamanlı herhangi bir anda yakalamak zorundadır. Yapı bozumcu okuma, bu anlamda hem gösterenler, sesler, im’ler hem de gösterilenler (düşünceler) eş zamanlı üretkenleri ile değerlendirir. Yani sanatçının da ötesinde seyirci ile beraber çok anlamlılık yaratan bir eylem dizgesi hedefler. Bu anlamda öykünme ve gözlem içerikli bir mantığın hakim olduğu bu noktada an/sonsuzluk, algı/yanılsama, kavram ve derin düşünce gibi kavramlar yerini simulasyon, işlev, mekan, metafor, ironi, ampirik, imge, kurgu, simge vb. kavramlara bırakmıştır. Sanatçıların bireyselci üretimlerinin ön plana çıktığı, çok disiplinli bakış açısının kendi biçimsel ve içeriksel çözümlerinin; plastik sanatların kendi analitik yapısından ayrılıp kuramın öncelendiği, uygulama yerine teoride odaklanan bir süreci halen yaşamaktayız. Örneğin; Postmodernizmde yapıt okuma pratiklerini ön plana çeken düşünürlerden biri Umberto Eco’dur.





**Resim.3** Nam June-Paik, *-TV Cell*, (1971), with Charlotte Moorman.

Umberto Eco *“Açık Yapıt”*da yazarın amacını değil; metnin hedefini ön plana çeker. Bu aslında, metnin yazarından çok izleyicinin algılamak istediği şeyle ilgilidir. Eco, sanat yapıtının bir organizasyonun ürünü, kişisel deneyimlerin, olguların veya değerlerin birleşmesiyle ortaya çıktığını vurgular. “Yapıt seyircinin gözünde anlamlı olabiliyorsa bu da aynı şekilde, onun daha önceki deneyimlerinden gelen ve sanat yapıtının sunmuş olduğu niteliklerle eriyip kaynaşabilen değerlerin ve anlamların sayesinde” olduğunu savunur (Eco, 1992: 82).

Bu kavramsal yaklaşımlar günümüzde de birçok sanatçının üretimine dayanak noktası oluşturur. Bu kavramların yerleştiği en önemli yaklaşım biçimi,

*“zaman ufğunun çöküşü ve anlık olana yönelen ilgi,  
kısmen kültürel üretimde olayların gösterilerin,*

*happening'lerin, medya imgelerinin çağdaş dünyada ön plana çıkmış olmasının ürünüdür. Kültür üreticileri yeni teknolojileri medyayı, nihayet multi-medya olanaklarını araştırmayı ve kullanmayı öğrendiler. Bunun sonucu modern hayatın gelip geçicilik taşıyan özelliklerinin yeniden vurgulanması hatta yüceltilmesi olmuştur” (Harvey, 2006:76).*

20.yy'ın ikinci yarısında toplumda başlayan parçalanma sanat alanında da baskın bir tavır olarak ortaya çıktı. Zaman ve tarihselliğin yitirilmesi modernizm'in beklentilerini karşılamadığı gibi, Multi-disipliner yaklaşımın getirdiği kolajlama tekniği, sinema ve video sanatının zaman ve mekanı birleştiren yapısı nedeniyle, medya ile gelen sanatın olanaklarını daha popüler kılmıştır. Özellikle video sanatının görüntülerle zaman diliminde önceyi ve sonrayı yansıtma olanağı ile birlikte; anlığın yansıtılmasında daha önce başlayan performans sanatına eşlik etmesinin yanı sıra hem de rakip olmuştur. Fakat asıl sorun, çok fazla eklektizmin hem genel anlamdaki sanata hem de medya sanatına getirdiği çelişkilerdir. Çünkü zaman içerisinde eklektik sanatın, biçim ve içerik arasındaki bağlantıyı birbirinden kopardığı ve özellikle medya olanaklarının sanatta yeni dil olanakları bağlantısında biçimi öne çekmesi, sanatı saf olarak algılama noktasında sorunlar yaratabilmektedir.

### **Kaynakça**

- AKAY, Ali; *Postmodern Görüntü*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık. 1997  
BARTHES, Roland; *Yazı ve Yorum*, İstanbul: Metis Yayınları. 1990  
BAUDRİLLARD, Jean; *Tüketim Toplum*, İstanbul Ayrintı Yayınları. 1997  
CRARY, Jonathan; *Gözlemcinin Teknikleri*, İstanbul: Metis Yayınları. 2004  
DURAK, Mustafa; *Bir Japon Dosta Mektup*, Sanatçının atölyesi; Düşünce Sanat Kültür Seçkisi, 6. 2008  
ECO, Umberto; *Açık Yapıt*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 1992  
HARVEY, David; *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınlar 2006ı.  
JAMESON-LYOTARD-HABERMAS; *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları. 1994  
KAHRAMAN, Hasan B.; *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1993  
KUSPİT, Donald; *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayınları. 2006  
LYNTON, Norbert; *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul : Remzi Kitabevi. 1982