

50. Sanatsal betimde aporia

Ayře AZAMET¹

APA: Azamet, A. (2023). Sanatsal betimde aporia. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (35), 837-845. DOI: 10.29000/rumelide.1342250.

Öz

Toplumların çevresel ve sosyolojik koşullara uyum süreçleri kitlesel olarak buhranlara yol açmıştır. Sanayileşme, kaynak kısıtlılığı, ekonomi, sağlık, savaş ve iktidar gibi sonu gelmeyen olgusal faktörler, toplumları çatışmaların odağında olmaya zorunlu kılar. Çağın verilerini işleyen ve dönüştüren sanatçı karşıt durumları bir arada tanımlayarak eserlerinde açığa çıkarmaya devam eder. Üstelik güvenli sayılan net verilerin ötesinde, sisler içinde gezinerek de olsa, çıkmazlara yol almayı seçen sanatçı filozof, bugüne yaptıklarıyla yansımıştır. Böylece temsilin ötesinde bir değere ulaşan kavram, eserin maddesinden de özgürleşir. Bulanık, çelişik, çıkmaz, açmaz gibi insanı temelde aşan haller, sanat tartışmalarında var olurken, aslında sanatın deneyimlediği, toplumların deneyimidir. Bu birliktelik içinde doğa-insan beraberliğini yadsıyan teknokratik otorite, çatışma ve sorunlara zemin hazırlamaktadır. Üstelik bu otorite, tabiatta türlerin yok oluşu ve insanı doğasından uzaklaştıran, dönüşü olmayan çıkmazlara savurmaktadır. 21. yüzyıl sonuç olarak dijital ve biyoteknolojik kaosun içinde insana alan sağlayan, posthüman esere göz atmayı gerektirir. Bu araştırma eserlerin 'aporia' anlarına odaklanmaktadır. Felsefe, bilim, sanat ve posthümanist söylemler ile yapıtlar incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Aporia, kaos, posthüman, sanat

Aporia in artistic depiction

Abstract

The adaptation processes of societies to environmental and sociological conditions have led to massive depressions. Endless factual factors such as industrialization, resource constraints, economy, health, war and power oblige societies to be at the center of conflicts. The artist, who processes and transforms the data of the age, continues to reveal the opposite situations in his works by defining them together. Moreover, beyond the clear data deemed safe, the artist-philosopher, who chose to go to dead ends, albeit by wandering in the fog, has reflected on today with his works. Thus, the concept, which reaches a value beyond representation, is also liberated from the substance of the work. While the situations that basically transcend human beings such as fuzzy, contradictory, dead-end, and deadlock exist in art discussions, in fact, what art experiences is the experience of societies. The technocratic authority, which denies the nature-human unity in this unity, prepares the ground for conflicts and problems. Moreover, this authority throws the extinction of species in nature and the irreversible deadlocks that alienate people from their nature. The 21st century ultimately requires taking a look at the posthuman artifact that provides space for humans in the digital and biotechnological chaos. This research focuses on the 'aporia' moments of the works. Philosophy, science, art and posthumanist discourses and works were examined.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, El Sanatları Bölümü, Mimari Dekoratif Sanatlar Programı (Sivas, Türkiye), aazamet@cumhuriyet.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6289-6904 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 18.07.2023-kabul tarihi: 20.08.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1342250]

Keywords: Aporia, chaos, posthuman, art

Giriş

Yaşamda diyalektik karşıtlıkların denge oranları entropiyi artıran ya da azaltandır. Birey, yaşam süresi bağımsız değişkeninde epigenetiğine ve mevcut çevre koşullarına bağımlıdır. Biyolojik yaşamın doğası içinde sıfır müdahale oluş ve (organizmanın etkilenimi ve döngüsel varlıkta yok olmadığı da söylenebilir) varoluşta posthümanın yaşam sınırını ihlali ya da muhafazası anlayışına dair tanıma, muğlaklıktan ileriye gidilemez. Aslında araştırma betimlerinin genelinde sıkça karşılaşılabilecek olan bulanıklık, belirsizlik, çelişki gibi anlar, varoluş dürtümüzde yer alan mutlak tanımlama kodlarına aykırı olmak zorundadır. Yaşamın olgusal belirsizliğinde -özellikle modern sanatla- metaforu biçimlendiren sanatçı, Paul Feyerabend'in ifadesiyle "Adeta laboratuvar gibi temsil etme üslup ve yöntemlerinin sanat eserlerinin tasarlandığı amaca bağlı olarak değiştiği" ana şahit olmamızı sağlar (1995, s. 185). Allan Kaprow'un "Sanat ve Hayatın Bulanıklaşması üzerine Denemeler, 1993" (Essays on the Blurring of Art and Life, 1993) adlı kitabındaki "sanatı ve yaşamı bulanıklaştırmak" Donald Kuspit'e göre "her ikisinin de entropik hale geldiğini kabul etmektir (2014, s. 77). Entropi tüm sistemlerdeki rastgelelik ve düzensizlik olarak tanımlanırken Rudolf Arnheim'a göre artık sanat eseri aynı zamanda bir nihai denge durumunu, tamamlanmış düzeni ve maksimum göreceli entropiyi temsil eder (2010, s. 52). Bu sebeple sanat çağın içerdiği tüm değişim ve gelişim parametrelerine tanımlanabilir bir anlam kazandırmada önemli rol üstlenmektedir. Öyle ki eserle birlikte sahnelenen kurgu sadece sanatın varlığını değil aynı zamanda sosyolojik görevini de açığa çıkarır.

Kavramda aporia

Betim, sanatın yansıtan özelliği ile karıştırılmamalıdır. Zira bu rolü 20. yüzyılda geride bırakan sanatı böyle değerlendirmek maksada dair yolu uzatacaktır. Hatta asıl odaklanılması gereken eser ile izleyici de değil metafor ile alımlayıcıdır. Çünkü eser, bireyin tanılamaktan vazgeçeceği an ile yüzleşmesine davettir. Ama bu vazgeçme karşılaşılan durumun belirsizliğini görmezden gelme değil tam tersi salt görme yetisinden ibaret olmayanın varlığını kabuldür. Jean Baudrillard "daha fazla bilginin ve daha az anlamın olduğu bir dünyada yaşıyoruz" sözleriyle bilginin salt görünen durumunun yetersizliğine değinmektedir (2010, s. 79). Sanatın tanımına dair tartışmalarda görme duyusuna işaret eden genellemelerden öte olduğunun kanıtıdır. Larry Shiner sanatın modernizmin doğuşuna dek bir taklit biçimi olarak görülürken modernizm sonrası "Bir önerme ortaya atan ve bunu kendini bilen biçimde cisimleştiren şey" sözleriyle sanatın doğasını açıklarken, sanatın özünü ise "cisimleşmiş anlam" olarak ifade etmiştir (2018, s. 39). Joseph Kosuth, "Tüm sanatlar (Duchamp'tan sonra) kavramsaldir çünkü sanat sadece kavram olarak var olur" ifadesi ile eserin maddesel varlığından öte kavramın kendi ile sanat olduğuna dikkat çeker (1991, s. 18). Aslında sanatın bir felsefi düşünme pratiğine yöneldiği hali ile Georg Wilhelm Friedrich Hegel "Sanat, bizi entelektüel düşünmeye davet eder ve bunu yeniden sanat yaratmak amacıyla değil, sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek için yapar" sözleriyle sanatın kavramsal doğasını açıklamıştır (1988, s. 11). Aynı düzlemde açıkladığı görüşte Arthur C. Danto, "sanatın genel doğasının felsefi bir çözümlemesini yapmaya girişecek kapasiteye sahip olan az sayıda sanatçıdan biri" olarak Joseph Kosuth'u vurgulamaktadır (2014, s. 37). Sanatçının "Meaning" (1967) adlı eseri bahsi geçen durumu derinlemesine taşır (Bknz. Görsel 1). Ernesto L. Francalanci, "Eğer sözcük nesnenin zihinsel imgelerini sonsuza kadar açık bırakıyorsa, betimleme ve nesnenin kendisini de varlığı kendi sonsuzluğuna götürür" ifadesiyle eserin kavramsal doğasını açıklamaktadır (2012, s. 97). Belirsiz bir maddeleştirme girişimi olan salt yalnlık iddiası taşıyan görüşlerin aksine eser, kavramın manasını sözlük anlamı ötesine taşımıştır. Eser ile yüzleştiğimiz an eserin varlığı, yansımasından mı yoksa

manasından mı sorusu ironiktir. Sanatçının “Nothing” (1968) betimi ise ‘bir şey, hiçbir şeyde var olabilir mi’ sorusunu akla getirir (bknz. Görsel 1). Aristoteles “Fizik IV (217b)” [Physics IV (217b)] de yer alan “Oysa zaman parçalanabilir olmasına karşın parçalarının biri olup bitmiş, biri olacak, hiçbiri yok. Şimdiki an ise zamanın bir parçası değil, çünkü parçanın bir ölçüsü vardır” argümanı ile ‘aporia’² kelimesini zamanın çıkmazını ifade için bahsetmiştir (Aristoteles, 2014, s. 185). O halde Kosuth’un “Nothing” eseri (bknz. Görsel 2), Aristoteles Fizik IV’te yer alan argümanı ilintisinde ‘bir şeyin hiçliğini mana ile var saymak, maddeleştirmek yahut mana ile yok saymak, maddesizleştirmek’ mevcudiyetteki çıkmazdır. Aslında genel tartışmanın mahiyetini sağlayan sanat ve felsefe alanlarının hemfikirliğini çıkmazlarla betimlemek bu araştırmadaki asıl hedeftir. Çünkü yaşam sebep sonuçlarla güvenli kılmaya çalıştığımız pek çok yersiz girişimle doludur. Oysaki yansıyan ya da yansıtılmaya çalışılan her sanat nesnesinin özünde mevcut olma hali vardır. Kavramda sanat nesnesinin açığa çıkması müzede var olandan ibaret olmadığını gösterir.



Görsel 1. Joseph Kosuth, Meaning 1967 (web).

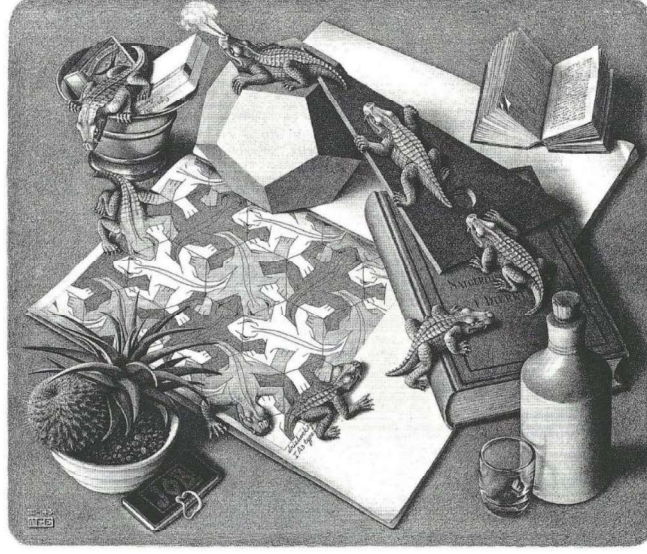


Görsel 2. Joseph Kosuth, Nothing, 1967 (web).

Kaosta aporia

“Sanat kaotik değişkenliği kaoid değişikliğe dönüştürür,” ifadesi yalın bir anlatımla sanatın kaosu duyusal kalma çabasına atıftır (Deleuze ve Guattari 2001, s. 182). Bilimin determinist ve olasılık hesabı ile kaos hakkında bilimsel bir görüşten, eserlerin çıkmazları arasında gelinen bu noktada, Maurits Cornelis Escher paradokslarının maddi tezahürlerine göz atmak yerinde olacaktır. Sanatçı “Sürüngenler” (Reptiles 1943) eserinde kaosu duyulur kılma girişimindedir. Gilles Deleuze ve Félix Guattari eseri “Sürüngen bir devinim, bilime de can vermektedir belki” sözleriyle açıklamaktadır (2001, s. 182). Sanatın tezahür yeteneği bu eserde de bilimsel kavramı açığa çıkaran duyusal bir görünümdür. Escher’in “Sürüngenler”i bahsi geçen varlığının yansımasından öte bilimsel pratiklere metafor bir eser olmuştur (bknz. Görsel 3). Aslında sanatın böylesi ironik betim halleri ‘maddenin halleri’nden ötesi ile ilgilidir. Mihail Volkenstein “Sanat yapıtı, çağdaş bilimin ışığında, canlı organizmaya çok yakın görünmektedir” sözleriyle eserin doğasını bahsi geçen görüşler paralelinde açıklamaktadır (Volkenstein, 1991, s. 47).

² “Mantıksal bir çelişkiyi ifade eden Yunanca bir terim olan ‘aporia’ Jacques Derrida tarafından metafizik argümanında ‘kör noktalar’ olarak adlandırıldığı durumlara atıfta bulunmak için kullanılmıştır” (Lucy, 2004, s. 1). (Aksi ispat edilmedikçe çeviri yazara aittir).



Görsel 3. Maurits Cornelis Escher, Sürüngenler, Litografi, 1943 (Escher, 2009, s. 28).

“Sürüngenler, litografi, 1943, 33,5 x 38,5 cm. Küçük bir timsahın yaşam döngüsü. Her türlü nesnenin ortasında, bir çizim kitabı açık duruyor ve görünümdeki çizim, üç zıt tonda sürüngen figürlerinin bir mozağıdır. Belli ki içlerinden biri dümdüz ve katı bir şekilde yatmaktan bıkmış, plastik görünümlü bir bacağını kitabın kenarından kurtarır ve gerçek hayata başlar. Zooloji üzerine bir kitabın arkasından, mevcudiyetinin en yüksek noktasına kadar bir meydanın kaygan yokuşunu zahmetli bir şekilde tırmanıyor. Sonra, yorgun ama tatmin olmuş bir şekilde hızlı bir horlamadan sonra, kül tablası üzerinden düz yüzeye, o düz çizim kâğıdına tekrar yokuş aşağı iner ve bir kez daha yüzey bölme unsuru olan işlevini üstlenerek eski arkadaşlarına uysalca katılır.”³ (Escher, 2009, s. 10).

Sanatçının eserindeki devinimi cümleleri ile aktardığı bu metinde aslında zihnin kolektif yönüne hitap ettiğini de vurgulamak yerinde olacaktır. Çünkü algı zannettiğimiz şey beş duyu organı ile görülür olandan ziyadedir. Sanatın algıda bütüncül tarafı karmaşık, kaotik ya da çıkmaz anlara duyulur bir an kazandırması sebebiyle alımlayıcıya yeni kapılar aralamaktadır. Öyle ki sanat, yaşamın olgusal tarafında kaygı uyandıran halleri anlamlandıran ve bireyde ‘yaşama sanatı’na erişmesinde eşlik edendir. Eserde döngü sürüngenin yaşamında evreni sınırında deneyiminden kaçınmayı değil tekrerrüü sağlar. Aslında bu duyusalığa eriştiren dürtü değil en çok da merak hatta kendini bilme girişimidir. Eserdeki sürüngen ve türdeş diğerleri aynılık içinde iken bile aynı olmadıklarına şahit olmamızı sağlar. Zooloji biliminin bu tür hakkında sağladığı tüm verilere rağmen ötesinde ‘düşünen’ sanatçı, metaforu ile eylemsel döngüyü betimlemiştir. Eserin betim unsurlarında alımlayıcı varoluşu ile ilgili hangi farkında olma haline yabancılaşmış hatta çıkmazını unutmuştur. Aslında maksat ‘kişisel gelişim’ klişelerini değil sanatçının öz yapısında olan ‘altıncı duyu’ ayrıcalığını vurgulamaktır. Sanatçı yaşadığı çağın ötesinde gören yönünün altını çizerek eklemek yerindedir ki aslında sanat çağların yol açtığı aporialara teskin edici bir rol üstlenmektedir. Öte yandan sanatta çağdaşlık bir kör noktadır. Yapıt, “kendi kör noktası ve yerleşik alanının açmazı”nı içerir (Small, 2013, s. 124). Çünkü 21. yüzyıl sanatı çağa projektör olsa da sanat kendi paradigmasına, sanatçı da kendi buhranlarına dairdir.

Teknokratik aporia

20. yüzyılda aşına olduğumuz bilimkurgu sahnelerinin, günümüzde felaket senaryosu olarak adlandırılan deneyimlerine dair akıl tutulması organizmanın “kalıtsal enformasyon” çatışması

³ Aksi ispat edilmedikçe çeviri yazara aittir.

nedeniyedir (Volkenstein, 1991, s. 46). Posthümanın yaşam merkezine aldığı yapay teknolojiler, ilk insan dürtüleri ve kodlarının dönüşen tarafı nedeniyle hayatın tanılamaları zorlaşmaktadır. Modernleşen yaşamla birlikte insanın yaşam sürecinde ekonomi, sağlık, kıtlık, kuraklık, kaynak sıkıntıları, kitlesel manipülasyonun neticesi sosyal bozulmalar gibi sonu gelmeyen faktörlerde yarımına dair sorular yadsınamaz. Aslında böylesi bir gerçekle yüzleşme hali öncesinde bu soruların sorulması, gereken tedbirdir. Bu aşamada ilkel bir dürtü olan hayatta kalma, zamanla yaşam süresini uzatma haddine ulaştığını fark etmek gerekir. Tam bu noktada ‘ölüm çıkmazı’ posthümanın bu çağa yansıyan girişimlerinin temel odağıdır. Çünkü biyoteknoloji, nörobilim, genetik, sibernetik, yapay zekâ teknolojileri gibi teknokratik ideolojinin deney ortamında tüm canlı bireyleri kapsayacak bir girişimin olağanlığının tartışıldığı çağda yarının kaygısı oldukça sıradandır. Yaşam ömrünü uzatmada posthümanın çabası, kaynak kısıtlılığı faktöründe (üstelik teknoloji otoritenin ve sistemin tümüyle tekelinde iken insanlığa hizmet edecek yanıtı) oldukça iyimser bir ihtimaldir. Aslında böylesi sorular, asıl odağımız ‘aporia’ kavramına götürmektedir. Çünkü varolma hakkını etik idealler mi yoksa bilim mi belirleyecektir.

Max Horkheimer’e göre “Doğa üzerindeki egemenlik, insan üzerindeki egemenliği getirir. Her özne sadece dışsal doğanın (gerek insanın fiziksel varlığının gerekse insanın dışındaki doğanın) köleleştirilmesine katılmakla kalmaz, bunu yapabilmek için kendi içindeki doğayı da boyunduruk altına alır” sözleriyle insanı, modern sanayi toplumlarının tahakkümü dışında tutulsa bile kendi esaretine zemin olacağını ifade etmektedir (Horkheimer, 2013, s. 120). Doğa öznenin hakimiyetinde araçlaşması ile kaçınılmaz ve öngörülemeyen bir hale gelmektedir. O halde Antroposen’de insan olmak algılayışlarımızı ve kolektif deneyimimizin dışında kalan olasılıklarda mevcut belirsizlikleri nasıl etkileyecektir. Sanayi devrimi ile başlayan ve insanın yetisi, özgürlükleri doğrultusunda -ki bu sadece mevcut kaynaklar sınırlılığında bir özgürlük- tabiatı dönüştüren, posthümanla genişleyen teknoloji ve bilim, doğanın deneyimlediği insan merkezli yok oluşa yaklaşmakta mıdır? Slavoj Žižek, “durumun sandığımızdan da kaotik olduğuna, doğal ve sosyal faktörlerin artık ayıramayacak şekilde birbirine dolaşmış bulunduğu” işaret etmektedir (2012, s. 67). Tüm parametrelerin değişken trafiği içinde organizmanın aporia anlarına tanık-tanışık olan sanatçı ise eseri ile bugünlerin kriz anlarını betimler. K. Malcolm Richards “Yirmibirinci yüzyılda yaşayan bireylerdeki tüm bu yapıların çarpışması, Magritte’in tablolarındaki paramparça pencereler ve tuvaler gibi kimliğimizin parçalarının dağıldığı bol anlar sağlar”⁴ ifadesiyle artık eserin duvarda asılı güzelliğinden öte, kaygının ve kör noktaların zorunlu karşılaşmasına davet eden görüntüsüne dikkat çekmektedir (2008, s. 135).

Aporia kavramının sözlük anlamı dışında felsefi argümanlar ışığında teknobilim temelli bahsine geçmek yerinde olacaktır. Konuyu sosyolojik faktörlerle ele aldığımızda tarihsel süreçte toplum inşasında sürekli bir devinim söz konusu olmuştur. Çünkü varoluş hakkında tüm soru-sorunlar böylesi bir yanıt ve anlamlandırma ile mümkündür. Savaş, hastalık, kaynak sınırlılıkları gibi motivasyonlar bilimlere alternatif çözümlere sürüklemektedir. Beraberinde etik sorgulamayı gerektiren bu süreçler tümüyle insanın yaşadığı toplumda birlikteliğini dönüştürmüştür. Bilimin gelişmesi ve teknik ilerleme, teknokratik ideolojinin otoriter yapısını güçlendirmektedir. Bu durumu Jürgen Habermas şöyle açıklamaktadır;

“Endüstriyel olarak ilerlemiş toplumlar, normlar tarafından yürütülen değil dış çekicilik tarafından yönlendirilen bir davranış kontrolü modeline uyuyor görünmektedirler. Ölçülü uyarım yoluyla dolaylı güdümlenme herşeyden önce görünürde özne olan özgürlük alanlarında (seçim- tüketim- ve boş zaman davranışları) artmıştır. Çağın sosyopsikolojik işareti otoriter kişilikten çok üst-ben’in yapısızlaştırılmasıyla karakterize edilmiştir. Fakat uyum sağlayıcı davranışın artması yalnızca amaç-

⁴ Aksi ispat edilmedikçe çeviri yazara aittir.

rasyonel eylemin yapısı altında çözülen, dil aracılığıyla sağlanan etkileşim alanının öteki yüzüdür. Buna özne olarak, amaç-rasyonel eylem ile etkileşim arasındaki farkın sadece insanların bilimlerinin bilincinden değil, insanların kendilerinin bilinçlerinden de yitip gitmesi karşılık düşer. Teknokratik bilincin ideolojik gücü bu farkın bulanıklaştırılmasında kendini gösterir” (1993, s. 55- 56).

Sonuç olarak doğanın teknoloji güdümünde araçlaşmasına başlangıç olan sanayi devrimiyle dönülmez bir adım atılmıştır. Bireyin teknoibilim tekelinde sürdürdüğü yaşamda kendi doğasına olan vedayı, Tom Wolfe “Üzgünüm, Ruhunuz Az Önce Öldü” (“Sorry, But Your Soul Just Died”, 1996) adlı makalesinde vurgulamaktadır (1996, s. 211-223). Dışımızdaki doğanın tahribatına yönelik tepkilerimiz ve dönüşümün nasıl sonuçlanacağına dair öngörülerden ziyade sürecin tahmin edilemez sınırlarında deneyimlediğimiz doğa-nın/mızın sınırlarının ihlalidir. Çünkü teknokratik otorite bilimin odağında gelişen sistemini sürdürürken doğa ya da bireyi kapsayan etik hususları yok saymayı olağan görmektedir.

Organizma varlığı ile doğal haklara sahiptir ve bu etik argüman felsefi söylemlerin varoluş odağındadır. Ancak bu görüşün temelinde özgürlük değerini sapma noktasına ulaştıran teknoibilim örüntüsü yaşamın gelecek teminatına ters yönde etkileme olasılıklarına gebecektir. Francis Fukuyama “Teknolojinin esas olan varlığımızı kademeli olarak değiştirme kapasitesi vereceği bir posthüman geleceğe girmek üzere olabiliriz”⁵ sözleriyle belki de çoğu insanın bunu özgürlük sayacağı günlerin yakın olduğuna işaret etmektedir (2002, s. 217). Ebeveynlerin sahip olacakları çocukları seçme özgürlüğü, bilim adamlarının araştırma yapma özgürlüğü ve girişimcilerin zenginlik yaratmak için teknolojiyi kullanarak en üst düzeye çıkarma özgürlüğü gibi sonu gelmeyen ayak izleri ve kalıntılarla dolu bir örüntü sadece bilimkurgu değildir (Fukuyama, 2002, s. 217).

Çıkmaza giden yol ‘ilk’ insani başlangıçlarla olsa da sorumlu olduğumuz anlara tanık olmamızı sanatın diliyle izlemek yerinde olacaktır. Sanatçı Liselot van der Heijden “Aporia” eserinde zebranın ölüm saniyelerinden oluşan video gösteriminde izleyiciyi empati anına tanık haline getirmiştir. Doğaya karşı zafer zannedilenin sonuçlarına dair yoksun kalan duyularımızı harekete geçirir. Zebranın sayısal olarak yansıyan kısıtlı saniyeleri ölümsüz bir eseri oluştururken sanat çağa bir projektör olmaya devam etmektedir. Eserin de adını aldığı ‘aporia’ aslında posthümanın empati yoksunluğunu vurgulamaktadır. Doğa-insan-posthüman, 21. yüzyılın figürlerini seyrederken ve bahsederken tüm kurgusal zannettiğimiz yüzleşmelerle dolu zamanlar geçmektedir. Çağa dair bilimin hamleleri, toplumların reaksiyonları ve sonuç olarak sanatın betimsel matrisleri aporialardan kaçınma halinin daha büyük bir zorluk olduğunu göstermektedir.

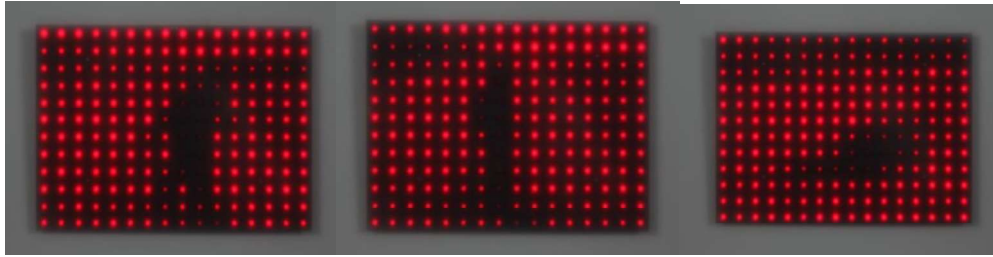
Jim Campbell’in bulanık aporiası

Dijital devrim 20. yüzyılda dünyayı hızla etkileşim ağına çeken bir sürecin başlangıcıdır. Dijital devrim sonrası toplumlarda buhran, sanayi devriminde olduğu gibi viraldir. Sanatta görsel kültürün ve dijital öğelerin sentezine erişim sağlayan “Yeni Medya” uygulamalarında sanatçının veri işleme ve dönüştürme potansiyeli artmıştır. Richard Colson bu durumun sanatçının eserinde “tedirginlik duygusuyla yüzleşme isteği” olarak yansıdığından bahsetmektedir (Colson, 2007, s. 64). Nihayetinde sanatçı bu verileri dönüşüm senaryosunda araç olarak gündeme getirmektedir. Dijital verinin dinamik ve güncellenebilir yapısı yönü ile ele alındığında dijital sanat “canlı” olarak ifade edilebilir. Bu nedenle çağın sanat uygulamalarına eşlik eden teknolojiler yeni medya sanatında sonsuz türevde imkân sağlamaktadır.

⁵ Aksi ispat edilmedikçe çeviri yazara aittir.

Temsilin sınırlarını ve “dijital yapıların permütasyonlarının” nasıl çalıştığını Jim Campbell eserlerinde görmek mümkündür (Hoy, 2017, s. 13). Sanatçı piksel tabanlı düşük çözünürlükteki video enstalasyon eserlerini dinamik bir veri olarak tasarlamıştır. Görüntü estetiğini, çözünürlükteki “görüntünün bulanıklığı ve netliği” birlikteliğinde keşfetmiştir (Broeckmann, 2017, s. 151). İzleyici Campbell eserlerinde görüntüyü anlamlandırma sürecinde ön yargı ve tutarsız duyularla karşı karşıyadır. Herhangi bir maddeleştirilmiş görüntüyü Richard Shiff, “klişe yorumlara ve her türlü ideolojiye direnerek alışlagelmiş mesajından kaçma potansiyeli” olarak ifade etmektedir (Shiff, 2013, s. 129). Katherine Hayles’e göre eserleri “Dağıtılmış bilişsel ortamlardan ortaya çıkan hibrit öznellik” taşımaktadır (2005, s. 212). Domenico Quaranta, sanatçının eserlerini “ışığın manyetik cazibesi ve bu teknolojinin sunduğu düşük çözünürlük”le aktardığını ifade etmektedir (2013, s. 168). Campbell, insan görsel algısının özelliklerini açıkça hesaba katarak “algısal kodlama” temelinde optimize etmeye çalışır (Broeckmann, 2017, s. 152). Meredith Hoy, Campbell’ın, kuantize dünya görüşünü, “iki modalitenin saf biçimde var olmadığı ve birlikte var olarak birbiri üzerinde baskı oluşturduğu melez bir epistemoloji” olarak ifade etmektedir (2017, s. 94).

Campbell hem estetik hem de teknolojik olarak dijital ancak analogik kaydedilmiş hareketli görüntüleri ve düşük çözünürlüklü, hesaplamalı programlanmış dizileri üst üste bindirerek “analojilik ile dijitallik arasında algısal ve kavramsal bir boşluk” yaratır (Hoy, 2017, s. 89). Sanatçının her iki teknik yaklaşımının beraberliğinde hiyerarşi değil kolektiflik hedefidir. Campbell, grafik çözünürlüğün reddini gerçekleştirir; led ızgaraları, vücutların ve nesnelerin özgünlüğünü gizler, bunun yerine figürsel ayrıntı eksikliğine rağmen sezgisel olarak tanınabilen jestleri ve hareketleri iletir. Campbell’ın sanat eserlerinin gösterdiği şey, dijital sistemlerin ‘mutlak karakteri’ olduğu düşünülebilecek şeyin ayrı, eklemli, yeri belirlenebilir olmasıdır. Metrik olarak yapılandırılmış bir evrendeki konum, genellikle geçicilik, algısal istikrarsızlık ve hatta anlamsal belirsizlikle ilgili sorunları gündeme getirir. Bu durumu sanatçının “Belirsiz Simgeler” (Ambiguous Icons-Running Falling 2000-2004) koşan, yürüyen ve düşen tek figürlerin analogik olarak kaydedilmiş hareketli görüntülerini gölgelere çevirdiği serisinde görmek mümkündür (Bknz Görsel 4) (Hoy, 2017, s. 90).



Görsel 4. Jim Campbell, Belirsiz Simgeler 1, 2000. 165 adet LED, Pleksiglas (web).

Jim Campbell, LED’lerle yapılan çalışmalarda “görüntüler” kırmızı veya beyaz ışık darbelerinden oluşur. Kendi içinde, süreç mutlaka istisnai bir izlenim yaratmaz. Önceden ayarlanmış bir LED ızgara üzerindeki ışık sinyalleri aracılığıyla resimsel bir temsili simüle eden algoritmik dizilerden oluşmaktadır. Çalışma, geleneksel bir duvar resmi formatına sahiptir ve temsil edilen figürlerin konturları, statikten dinamik moda geçer. Yvonne Spielmann eseri “mümkün olan en az bilgi değeriyle en büyük belirsizliği elde etmeyi başarır; dijital simülasyon matrisindeki figüratif ve soyut desenler arasındaki sınır bölgeleri bu amaç için özellikle uygundur” sözleriyle ifade etmiştir (2013, s. 122). Figürleri ve jestleri en geniş, en soyut ana hatlara indirgeme süreci, dünyayı teknik düzeyde bir metrik nicelemeye tabi tutar, ancak muğlaklığın analog özelliklerinin rahatsız edici varlığını korur. Paradoksal

olarak, yapıtın görüntüsündeki anlamsal yoğunluk ve açık uçluluk, tam olarak sözdizimsel ekleme/ayrıklaştırma eyleminde elde edilir (Hoy 2017, s. 92) Campbell'ın enstalasyonları, modernizmin çok öncesindeki sanat pratisyenlerinin, eleştirmenlerin ve teorisyenlerin tasvir, biçim ve sanat nesnesi hakkındaki düşünceleri genişletir. Dijital işleme ve estetiği, teknolojinin betimlemedeki rolünde eserin resim olarak tanınabileceği veya anlaşılabilirliği sınırlarda tarihsel ve estetik söylemlere dahil edecek şekilde kullanır.

Sonuç

Sanat sürekli devrimlerin derinliği içinde varlığını sürdürürken, estetik değerlerde sınırlandırılabilir ayrımları aramanın mümkün olmadığını göstermektedir. Toplum meydana getiren en küçük birimde insan, yaşam sürecinde tüm değişim parametreleri ile karşılaştığı durumlarla yadsınamaz çıkmazlara sürüklenmektedir. Aslında felsefi ifadeyle 'aporia' bireyin kendi sınırlarını aşan durumlara yönelik bir tavır alamama halidir. Sanatçı da böylesi anların muğlaklığını maddeleştirme girişimindedir. Araştırmada çıkmaz sokaklarda gezintiyi zorunlu kılan eserlerde kavramsal açıdan belirsiz ve bulanık öğelerle tasvirlenen eserler seçilmiştir. Öyle ki eser hep alışık olduğumuzun dışında yani nesne olmadan ibaret olmayan yönüyle karşımıza çıkmaktadır. Sanat kuramsal açıdan ya da dönem sınırları içinde devinimi sürdürdüğü sanat tarihi sınırlılıklarında irdelendiği argümanlar barındırmaktadır. Ancak mutlak tanımlamaların mümkün olmadığı eserlere dair asgaride çizilebilir sınırlar, bu araştırmanın motivasyonunu oluşturmaktadır. Çünkü özellikle antroposen çağın yoğunluğunda posthüman anlamaya dair sorular sınır kavramında bir kilittir. Eserleri deşifre etmek adına sanatın çıkmaz sokaklarında gezintiyi çıkaran görüşler eşliğinde tartışmalardan bahsedilmiştir. Yerleşik mekânlarda var olan ve ziyaret edilen eseri artık mekânın ve maddenin ötesine götüren sanatçı, hünerinin ispatıyla değil 'sanatçı filozof' yönüyle öne çıkmaktadır. Sanat pratikleri hayli karmaşık ve kaotik değişkenlere anlaşılır bir metafor sağlamaktadır. Bilimsel gelişmelerin özellikle toplumsal algılanabilirliği güçlendiren eserleriyle sanatçının eserinde açığa çıkar. 21. yüzyılın öncesi ve kendisi ile oluşan sentezinde bilim, sanatla vücut bulacaktır. Teknoloji ve bilimin bugününde sanatçı eşliğinde anlama yetisini geliştiren insan, kaosa uyum sağlamaktadır. Belirsiz, bulanık, çelişkili, muğlak zaman ve durumlarla; yenilenen, gelişen, düşünen algılama süreçlerini muktedir hale getiren sanatla daha fazla yaşama zamanı gelmedi mi?

Kaynakça

- Aristoteles. (2014). *Fizik*. Çev. Saffet Babür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arnheim, R. (1971). *Entropy and Art an Essay on Disorder and Order*. London: University of California Press Berkeley.
- Baudrillard, J. (2010). *Simulacra and Simulation*. United States of America: The University of Michigan Press.
- Broeckmann, A. (2016). *Machine Art in The Twentieth Century*. London: The MIT Press.
- Campbell, J. (2023). *Jim Campbell Website Under Construction*. new.jimcampbell.tv: http://www.jimcampbell.tv/portfolio/low_resolution_works/running_falling/ambiguous_icon_five_running_falling/ adresinden alındı
- Colson, R. (2007). *The Fundamentals of Digital Arts*. AVA Publishing.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. Çev. Zeynep Demirsu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, P. F. (2001). *Felsefe Nedir*. Çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Escher, M. C. (2009). *Escher The Graphic Work*. Taschen.

- Feinberg, Y., Volkenstein, M., Kuznetsov, B., Averinzev, S., & Klaniczay, T. (1991). *Bilim ve Sanat Üzerine. Haz. Ođuz Özüđül*. İstanbul: Us Yayınevi.
- Feyerabend, P. (1995). *Akla Veda*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Fukuyama, F. (2002). *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Habermas, J. (1993). *İdeoloji olarak Teknik ve Bilim*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hayles, N. K. (2005). *My Mother Was a Computer*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hegel, G. W. (1988). *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Çev. Thomas Malcolm Knox. New York: Clarendon Press Oxford.
- Horkheimer, M. (2013). *Akil Tutulması*. Çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hoy, M. (2017). *From Point to Pixel: A Genealogy of Digital Aesthetics*. New England: Dartmouth College Press.
- Kaprow, A. (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Ed. Jeff Kelley. London: University of California Press Berkeley.
- Kosuth, J. (1967). Phillips: <https://www.phillips.com/detail/joseph-kosuth/UK010310/13> adresinden alındı
- Kosuth, J. (1967). Buffalo Akg Art Museum: <https://buffaloakg.org/artworks/20151426-titled-art-idea-idea-nothing-italian> adresinden alındı
- Kosuth, J. (1991). *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966- 1990 Writing Art Series*. London: Massachusetts Institute of Technology.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. Çev. Yasemin Tezğiden. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lucy, N. (2004). *A Derrida Dictionary*. Blackwell Publishing.
- Quaranta, D. (2013). *Beyond New Media Art*. Brescia: LINK Editions.
- Richards, K. M. (2008). *Derrida Reframed*. New York: I. B. Tauris.
- Shiff, R. (2013). Specificity. A. Dumbadze, & S. Hudson içinde, *Contemporary Art: 1989 to The Present* (s. 126-136). Oxford: John Wiley & Sons, Inc.
- Shiner, L. (2018). Sanatın İcadı, çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı.
- Small, I. V. (2013). Medium Aspecificity / Autopoietic Form. A. Dumbadze, & S. Hudson içinde, *Contemporary Art : 1989 to the Present* (s. 117-125). Oxford: John Wiley & Sons, Inc.
- Spielmann, Y. (2013). *Hybrid Culture Japanese Media Arts in Dialogue with the West*, Trans. Anja Welle and Stan Jones. London: The MIT Press.
- Wolfe, T. (1996, December 2). Sorry, but your soul just died. *Forbes ASAP*, s. 211-223.
- Zizek, S. (2012). *Antroposen'e Hoşgeldiniz*. İstanbul: Encore Yayınları.