

## MEDYUM-SONRASI DURUM VE TÜRKİYE'DE GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ

POST-MEDIUM CONDITION AND FINE ARTS EDUCATION IN TURKEY

Kerem Ozan BAYRAKTAR\* 

Sanat-Tasarım Dergisi 2020, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.1-8 DOI: 10.35333/Sanat.2020.256

## Öz

Modern Sanatla birlikte gelişimini tamamlayan “medyum” kavramı bugün Türkiye’deki devlet üniversitelerinin güzel sanat eğitiminde hala varlığını sürdürmektedir. Modern Sanatın gelişmesinde önemli bir rol oynayan bu kavram, 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatsal üretimi açıklamakta yetersiz kalmış ve Medyum-Sonrası Durum denilen döneme girilmiştir.

1970 ve sonrasında medyum hiyerarşisinden kurtulan sanat, malzeme değil söylem tabanlı, her türden teknik ve malzemeyi içeren, bağlamsal ve performatif bir hal almıştır.

Günümüzde de baskın bir üretim formu ya da malzeme olmamasına karşın, Türkiye’deki sanat okullarının müfredat sistemleri geleneksel medyum kategorilerine göre eğitimlerini sürdürmeye devam etmektedir. Bu bağlamda 1970’lerde yaşanan medyum krizi günümüz sanat eğitiminde hala devam etmektedir.

Bu krizden çıkmanın yollarından birisi söz konusu krize verilen sanatsal ve kuramsal yanıtları eğitim modellerine adapte etmektir.

Bu metin medyuma özgüllük fikri hakkında genel bir tarihsel fikir vererek Medyum-Sonrası duruma ve bu durumun sanat eğitimiyle ilişkisini irdeler.

**Anahtar kelimeler:** sanat eğitimi, medyuma özgüllük, medyum-sonrası durum, malzeme, çağdaş sanat

## Abstract

The concept of “medium”, which has completed its development with Modern Art, is still in existence in the fine art educations of state universities in Turkey. This concept, which played an important role in the development of Modern Art, was insufficient to explain artistic production since the second half of the 20th century and the art system entered the period called Post-Medium Condition.

Art, which got rid of the medium hierarchy after 1970, has become a contextual and performative, not material but discourse-based, containing all kinds of techniques and materials.

Today, despite the lack of a dominant form of production or material, curriculum system of art schools in Turkey are continuing to pursue their education according to traditional medium categories. In this context, the medium crisis experienced in the 1970s still continues in today’s art education.

One way out of this crisis is to adapt the artistic and theoretical responses to this crisis to educational models.

This text examines the post-medium condition and its relation to art education by giving a general historical idea about the idea of medium specificity.

**Keywords:** art education, medium specificity, post-medium condition, material, contemporary art

## Sanatın Medyum Ayrımları

Sanatı resim, heykel ve müzik gibi alanlara bölme fikrinin temelleri, Romalıların Antik Yunan’daki bilgi hiyerarşilerine dayanarak oluşturdukları “*artes liberales – artes mechanicae*” ayrımına dek uzanmaktadır. “*Artes mechanicae*” (Latince *Mekanik sanatlar*) tıp, tarım, demircilik, mimarlık, terzilik gibi teknik bir ustalık ve bilgi gerektiren, bugün mühendislik, zanaat ya da uygulamalı sanatlar olarak anlaşılacak sanatları ifade ederken “*Artes liberales*” (Latince *Özgür sanatlar*) ise Astronomi, Mantık, Matematik, Geometri, Müzik, Dilbilgisi ve Retorik sanatlarından oluşmaktadır (Castle, 1969). Resim ve heykelin özgür sanatlar sayılması Rönesans ile gelişmiş ve bu sanatlar marangozluk, demircilik ya da terzilik kategorisindeki teknik ustalık sanatları olmaktan çıkmıştır (Westfall, 1969).

Sanat türlerinin medyum (İngilizce *medium*) (1) fikriyle birleşmesinin temelleri 18. yüzyılda atılmıştır. Medyum ayrımları üzerine olan tartışmaların başlıca kaynaklardan birisi Gotthold Ephraim Lessing’in *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (Lessing, 1766) isimli metnidir. Lessing, resmin ve şiirin “kendine özgü” karakteristik özelliklerinden söz ederken şiirin “zamana”, resmin ise “uzama” yönelik bir sanat olduğunu; bu nedenle de şiirin eylemlerle, resmin ise bedene yönelik bir vurgu taşıması gerektiğini söyler. “Özgü olmak” ifadesi çok sonraları modern disiplinlerin oluşmasına da kaynaklık etmiştir. Buna karşın o dönemde henüz bir medyum fikri oluşmuş değildir. Lessing, şiiri ve resmi sanatsal mecralar olarak tanımlamaz. Daha çok bir tecrübeye yönelik farklı “ifade biçimleri” şeklinde algılar (Lessing, 1766).

Sanatsal medyumun sanat dünyasında ana başlıklardan birisi olarak tartışılması Modernizmle birlikte ortaya çıkmıştır. Modernleşme, alanların kendi iç problemlerine yöneldiği ve ayrımlarını saptadığı, bir sınır çizme; fark koyma çağıdır. Sadece resim ya da müzik değil, matematikten mimariye kadar her alanda dış dünya ile disiplinlerin ilişkisinin sorgulandığı bir döneme geçilmiştir. “Bir hakikati gösteren bilim ya da sanat” fikri yerine, kendi iç yapılarını kavramaya çalışan, biçimselleştirme sorunsallarının ağır bastığı yaklaşımlar benimsenmiştir. Giderek soyutlaşan bir şekilde

“matematik için matematik”, “resim için resim”, “dans için dans” olarak ifade edilen yönelimler ortaya çıkmıştır. Disiplinler dış dünya ile olan ilişkilerinden önce, kendi dillerini, farklarını, “onları o yapan şeyin ne olduğunu” kavramaya yönelik sorunsallarla ilgilenmiştir. Bu sürecin net bir örneği olarak soyut sanat, resmin kendi “iç” sorunlarını problem edinmiştir.

Medyum teriminin modern sanatta belirgin bir nitelik kazanmasında Clement Greenberg’in “medyum özgüllüğü” (İngilizce *medium specificity*) tezi büyük bir önem taşır. Modern resim teorisinin başlıca yapıtaşlarından birisi olan bu düşünce, 20. Yüzyıldan bugüne sadece resmin değil, her türden sanatsal üretimin sınıflandırılmasında etkili olmuş bir kuramdır. Medyum özgüllüğü tezinin başlıca iddiası yapıtların medyumlarının “kendine özgü” özelliklerinin vurgulanması, bu özellikler üzerinden değerlendirilmesi ve bunun dışındaki alanlarla ilişkilerinin sınırlandırılmasıdır. Bu fikre göre her sanat yapıtı sanatsal amacına uygun bir şekilde kendi “özgün özelliklerine” dönmelidir. Örneğin resim “iki boyutluluğunu”; “düzlüğü” vurgulamalı, heykel ise “üç boyutluluğunu” temel çıkış noktası olarak ele almalıdır. Bir tür “safaştırma” projesi olarak nitelendirilebilecek bu ve benzeri düşünceler, bugün devam eden resim, heykel, video, yeni medya gibi alan ayrışmalarının da başlıca zeminlerinden birisidir.

Clement Greenberg, kendine has bir Immanuel Kant yorumu yaparak, sanat medyumlarının kendilerine sınır çekip “saflaşması” gerektiğini savunmuştur. Eleştirmen bu fikri, Kant’ın felsefede “metafiziğe sınır çizerek mantığı saflaştırma” projesine benzetmektedir (Greenberg, 1940). Greenberg, bu anlamda, Lessing’in açtığı meseleyi oldukça ileriye taşıyarak sanat dallarının normatif sınırlarının oluşmasında büyük bir rol üstlenmiştir. Resim kendi doğası olan iki boyutluluğa yönelmeli, bir anlamda “ne ise o” (Greenberg, 1940) olmalıdır ve bu durum diğer tüm sanatsal medyumlar için de geçerlidir. Eleştirmen resmin heykelden nasıl bağımsızlaştığınu şu şekilde ifade eder:

*“Üç boyutluluk heykelin sahasıdır ve kendi özerkliği adına resim öncelikle kendisini heykelle paylaşabileceği her şeyden yoksun bırakmak zorunda kalmıştır. Tam da bunu yaparken, ama – tekrar ediyorum – temsili ya da edebi olan dışlamak için değil, resim kendisini soyutlaştırmıştır.”* (Greenberg, 1940)

Greenberg’in “medyum özgüllüğü” fikri bugün modern eğitim veren güzel sanatlar okullarının müfredatlarının biçimlenmesine de doğrudan ya da dolaylı olarak etki etmiştir. Güzel Sanatlar okulları Rönesans’dan devralınan “özgür sanatlar” ayrımını, Modern Sanatın “medyum özgüllüğü” düşüncesiyle melezleştirmiştir.

## Medyum Krizi

Greenberg döneminde medyum ayrışmalarından kaynaklanan krizin ilk habercileri Minimalizm ve köklerini Dadaizm’den alan Pop Sanattır. Minimalistler heykel ya da resimde olduğu gibi nesnelere “içinde” birtakım temsiller göstermezler. Onlara göre sanat nesnesi fiziksel bir çevre içindeki “özgül (spesifik) bir nesnedir”. Düşüncesi Greenberg ile paralellikler taşıyan Micheal Fried’in Minimalizm eleştirisi dönemin medyuma anlayışını büyük bir titizlikle ortaya koyar. Fried’e göre resim ve heykel “nesne

değil, sanat nesnesidir.” (Fried, 1967) Sanat nesnesi oluşlarını ise resim ve heykel olmalarına, yani bir medyum olmalarına borçludurlar. Onları sanat yapan, herhangi bir nesne olmaları değil, resim ve heykel oluşlarıdır. Minimalist nesnelere ise resim ya da heykel değillerdir. Bunlar sanatçıların da deyimiyle “Özgül Nesnelere”. Bu nedenle Fried’a göre sanat oluşları problemlidir çünkü sanat olmalarının ayırt edileceği bir medyumdan yoksundurlar (Fried, 1967).

*“Donald Judd 1965 tarihli çığır açan makalesi “Özgül Nesnelere”de, resmin artık diğer üç boyutlu şeyler gibi bir nesne haline geldiğini duyurdu. Resmi ve heykeli ayıran hiçbir şey yoktur – her ikisinin de ayrı medyumlar olarak farklılıkları sona ermiştir.”* (Krauss, 2000)

Modern eleştirmenler için nesnenin bir medyuma referans vermemesi bu nesnelere sanat oluşlarını dahi sorunlu hale getirmektedir çünkü onlar için nesne olmak tek başına sanat olmak için yeterli değildir.

Bu bağlamda güzel sanatlar eğitime bakıldığında, Türkiye’deki modellerin yapılanma sisteminin Fried’in bulunduğu nokta ile ne tür farklar ve benzerlikler taşıdığı tartışılmalıdır. Örneğin klasik anlamıyla Minimalist bir yapıt üretmek isteyen bir öğrenci hangi bölümde eğitim görmelidir? Resme ve heykelle karşı olarak gelişen bir sanat yaklaşımı, resim ve heykel alanlarının içinde kendine nasıl yer bulacaktır? Minimalist yapıtlar “bir nesnedir”. Bir nesne ise bir medyum; bir mecra değildir. Eğer günümüz heykel bölümleri sadece soyut ya da temsili heykelleri değil, uzama yönelik her türden çözümlenmeyi (yerleştirme, kamusal sanat vb.) bünyesinde barındırabiliyorsa, neden hala bu eğitim modeli geleneksel heykel yapımının ilkeleri üzerine kuruludur? Bunun temel nedeninin, modern ve çağdaş sanata giden yolun, geleneksel teknikleri bilmekten geçtiğine yönelik yaygın inançtan kaynaklanması olasıdır. Bu nedenle bugün üretilen Minimalist çalışmalar heykelin türevi olarak görülmektedir. Bu tür durumlarda açıkça bir tarihsel hiyerarşi vardır. Bu hiyerarşinin “sosyal-heykel” ya da “veri-heykel” gibi, heykelin ve sanatın sınırlarını genişleten ifadeler de bile bulunduğu görülür..

Modern Sanat içindeki medyum krizinin diğer önemli bir ayağı Pop Sanattır. Greenberg Pop Sanatı şu şekilde eleştirir:

*“(Pop sanatı) gerçekten ne yenilikçi buluyorum ne de yüzeysel bir seviyeden öte beğeniyi (zevki) gerçekten zorladığını düşünüyorum. Şimdiye kadar (muhtemelen Jasper Johns bir yana), beğeni tarihine yeni bir bölüm eklemiştir fakat bu çağdaş sanatın evrimi içinde otantik olarak yeni bir bölüm değildir.”* (Greenberg, 1986)

Pop sanatın Dada’dan miras aldığı hazır nesnelere, asambrajları ve popüler kültür imgeleri yüksek sanatın “medyum özgüllüğü” türünden beklentilerini karşılamamıştır.

Medyum özgüllüğü tezinin doğrudan hedef alan hareket ise Kavramsal Sanattır. Kavramsal sanat, biçimciliğin tüm kategorik ayrımlarını sorgulamıştır, deyim yerindeyse hepsine savaş açmıştır.

Kavramsal sanat şemsiyesi altında çalışan sanatçılar (Akla ilk gelen isimlerden Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Art & Language, Lawrence Weiner, Mel Bochner, Dan Graham ve Hans Haacke) nesne sorununu en uç düzeyde tartışmış, sanat nesnesinin uzamsal ve algısal niteliklerini sorunsal haline getirerek “gayri-maddi” (İngilizce *immaterial*) bir sanat nesnesi fikrinin olanaklarını aramıştır. Bu yaklaşıma göre bir nesnenin belirli bir bağlam olmadan sanat olarak algılanması söz konusu değildir. Bu bakış açısı sanat yapıtlarını hem dil felsefesi özelinde hem de sosyal bağlamlarıyla birlikte, bütünsel bir biçimde incelemeyi gerektirir.

Rosalind Krauss “sanat nedir?” ya da “bu sanat mıdır?” sorusunun nesneye değil sanata yönelik bir soru olduğunun altını çizer (Krauss, 2011). Bu anlamda vurguyu “sanat nesnesinin biçiminden sanatın biçimine” doğru kaydırır. Joseph Kosuth’ta biçimciliği oldukça benzer bir anlamda eleştirmiştir:

*“Biçimci eleştiri morfolojik bir bağlamdaki belli nesnelere fiziksel özelliklerinin bir analizinden başka bir şey değildir. Ama bu bizim sanatın doğasına ya da işlevine yönelik anlayışımıza herhangi bir bilgi (ya da olgu) katmaz. (...) Bugünlerde bir sanatçı olmak sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir. (...) Resim bir tür sanattır. Eğer resim yapıyorsanız, sanatın doğasını zaten (sorgulamıyor) kabul ediyorsunuzdur. O zaman sanatın doğasının Avrupalı bir resim-heykel ikiliği geleneği olduğunu kabul ediyorsunuzdur.”* (Kosuth, 1969)

Minimalizm, Pop Sanat ve Kavramsal Sanat, “sanat hareketleridir”; izlenimcilik ya da Kübizmde olduğu gibi baskın medyumlara özgü “sanat akımları” değillerdir. Bu hareketlerin resim ya da heykel gibi belirli malzeme tercihleri, stilleri, üslupları yoktur. Yaklaşım biçimleri, hareket tarzları vardır.

Bu noktada sanat eğitimi açısından şu çok açıktır: Önden geleneksel olarak belirlenmiş bir malzemesi olmayan ifade ve eylemlerin, malzeme ayırımına dayalı atölyelerde eğitiminin verilmesi teorik mümkün değildir ya da yanıltıcıdır.

Sanat yapmak isteyen bir öğrencinin sanat okuluna gitmesi doğal bir beklentidir. Bugün sıklıkla karşılaşıldığı gibi bu öğrenciler Kavramsal Sanat ve sonrasında gelişen yaklaşımlara yönelebilmektedir. Bu yönde sanat yapmak isteyen bir öğrenci neden geleneksel resim ve heykel eğitiminin içeriği olan ve hayatı boyunca kullanmayacağı model resmi ve biçimci kompozisyonlar gibi eğitimleri almak zorunda bırakılmaktadır? Burada da üstte belirttiğimiz çağdaş yaklaşımlarla sanat yapmak için önce geleneksel tekniklerin kavranması gerektiği inancı yatar. Kavramsal Sanat ve sonrası sanat yaklaşımları tam da bu tür bir çizgisel tarih ve öğrenme anlayışına, zamanla gelişen zanaat ustalığı fikrine karşı çıkmıştır.

Başta Kavramsal Sanat olmak özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretilen çalışmalarlardaki çeşitlilik, “medyum özgüllüğü” fikrini kararsızlaştırmaya başlamıştır. Bu durum sadece farklı malzemelerin ve kategorilerin sanat yapıtlarında birbirlerine karışmasından ötürü değil, resim ve heykel gibi görsel sanatların tipolojik ayrımlarını sorunsallaştıran sanat biçimlerinin ve eleştirilerinin türemesinden de kaynaklıdır. Duchamp’da

köklenen “sanatın kendisinin bir sistem olarak yapıtın üretimi ve sunumunda doğrudan bir mesele olarak incelenmesi”, Kavramsal Sanatla birlikte doruğuna ulaşmıştır. Sanat yapıtını görsel malzeme ilişkileri yerine, kavramsal ilişkiler ağına ele alma anlayışı, resim ve heykel üzerinden gelişmiş biçimci sanat teorilerinin tutarsızlıklarını göstermiştir.

Bu yönde gelişen sanat teorileri, sanat nesnelere elle tutulur, gözle görülür biçimsel özelliklerinin değerlendirildiği bir anlayıştan uzaklaşmış, bu özelliklerin sanat kurumlarıyla, sanat tarihiyle ve farklı akımlarla nasıl ilişkilendiğine yönelik bir yola evrilmiştir. Peter Osborne, Kavramsal Sonrası sanatı tanımlarken sanatın mümkün olan tüm malzeme biçimlerine doğru genişlediğini ve bir sanat eserinin herhangi bir zamanda, birden fazla materyal örneklemelerinin tamamı olarak gerçekleştirildiğini belirtir. (Osborne, 2013)

Sanatın belirli bir zaman mekandaki özgün medyumların fiziksel niteliklerinden, merkezin daha belirsiz olduğu bir ilişkiler ağına değerlendirilmeye başlanması, medyum-sonrası sanat tarifinin oluşumundaki ana hatlardan birisini çizmektedir.

### Medyum-Sonrası Durum

Rosalind Krauss 1970’lerdeki sanat hareketlerini çözümlerken, “Sanatın Medyum-Sonrası Durumu” ifadesini kullanmaktadır (Krauss, 2000). Krauss, Medyum-Sonrası Duruma farklı açılarından yaklaşmaktadır. Bunlardan ilki purist (safaştırıcı) sanatın paradoksu üzerinedir. Özgün medyumlar kendileri dışında bir şey olmadıklarını, çerçevenin dışından tümüyle yaratılmış otonom alanlar olduklarını iddia etmelerine karşın, değişim değerine indirgenebilen meta nesnelere sahiptirler. Buna karşın Kavramsal Sanat, pazarı inkâr etmeden “çerçevenin dışıyla” ilgilenmiş, doğrudan sistemin içinde çalışan bir sanat olarak metalaşmayla savaşmayı denemiştir (Krauss, 2000). Kavramsal sanat, sanatı ilişki kurduğu her türden (felsefi, sosyal, ekonomik vb.) alanın içinde ele alan bir sanattır (2).

Krauss medyum fikrini bir heterojenlik üzerinden inşa eder ve Greenbergci anlamdaki homojen medyum özgüllüğünün çağdaş yapıtları anlamak için kullanışlı olmadığını belirtir. Eleştirmen, medyumun salt fiziksel özellikler üzerinden tanımlanmasının olanaksızlığını Marcel Broodthaers gibi sanatçıların çalışmalarını örnekleyerek gösterir (Krauss, 2000). Bu tür sanatçılar için medyum karmaşık (kompleks); birbiri içine geçmiş “teknik dayanaklardan” (İngilizce *technical support*) oluşmaktadır. Krauss geleneksel medyum terimi yerine önerdiği teknik dayanak terimini şöyle açıklar:

*“Teknik dayanak (altlık)”, en geleneksel estetik mecraların (tuval üzerine yağlı boya, fresk, dökme bronz veya kaynaklı metal dahil heykel malzemeleri gibi) son zamanlarda hükmünü kaybettiğini kabullenirken, işin fiziksel desteğinin basit ve bütünsel bir şekilde tanımlanmasını imkansızlaştıran yeni teknolojilerin katmanlı mekanizmalarına da kucak açmaktadır. (filmin “medyum” selüloit şerit mi, ekran mi, düzenlenmiş görüntülerin birleşimleri mi, projektörün ışık demeti mi, dairesel düzenekler midir?)”* (Krauss, 2000).

Krauss geleneksel medyum teriminin birtakım uzmanlar tarafından işlenen fiziksel nesnelere iken, teknik dayanağın arabalar ve televizyonlar gibi, yeni estetik eğilimler doğrultusunda gelişmiş kavramsal araçlar olduğunu belirtir (Krauss, 2000). Örneğin Ed Ruscha'nın teknik dayanağı arabalardır çünkü sanatçı bu taşıtların doğrudan etkisi sayesinde uzak köşelerde ki benzin istasyonlarını, araba ve yol kültürünün fotoğraflarını çekebilmektedir. Araba, basitçe bir seyahat aracı değil, bir sanat yapım aracıdır (Krauss'un örnek olarak arabayı seçmesi akla medyum tanımı yaparken demiryolu örneğini veren Marshall McLuhan'ı getirir. (McLuhan, 1964)).

*"Krauss'un çağdaş sanattaki kriter krizine karşı koymak için yaptığı teorik hamle, medyum, tuvalin fiziksel desteğindeki pigmentin fiziksel özü gibi maddi niteliklerin bir işlevi yerine, söylemsel bir sistem olarak yeniden inşa etmektir. Bu nedenle, bir sanat eserinin medyum, hem söylemsel bir alanın tarihsel evrimi ('avangart resim' gibi) hem de bir sanatçının pratiğini verili medyumla eleştirel bir ilişki içinde yerleştirmesine izin veren mevcut 'kavramsal dayanak'tır."* (Rilke, 2015)

Krauss'un üstünde durduğu diğer bir durum ise medya heterojenliğidir. Düşünür, medyum sonrası çağa televizyon ile girdiğimizi belirtir (Krauss, 2000). Televizyon yayınının bir "özü"; merkezde yer alan bir çekirdeği yoktur. Televizyon ve videonun tıpkı "Hidra'nın (mitolojideki çok başlı bir canavar) başları gibi" aynı anda uzamda sonsuz çeşitlilikle formlar, mekansallıklar ve zamansallıklar yaratması, tek bir örneğin formal bir bütünlük sunmadığı, özgüllüğün saptanamadığı bir durum yaratmıştır.

Lev Manovich, Krauss'ununkine oldukça benzer bir eleştiri üretir ve farklı argümanları tek bir çatı altında, yine televizyon örneği üzerinden inşa eder (Manovich, 2013). (Medyum-Sonrası Durumda televizyonun önem taşımasının nedeni, "medyumdan medyaya geçişte" çok etkili bir örnek olmasından kaynaklanmaktadır.) Televizyonun bir yayın olarak özgüllüğünün saptanamamasının yanı sıra, televizyonun sanatsal kullanımında, sanat olmayandan ayrımının nasıl kurulacağı da bir sorunsal ortaya koyar. Manovich, bu bağlamda video sanatı ile televizyon yayını ayrımına değinir. Her ikisi de aynı malzemeyi (canlı olarak iletilebilen veya bir bant üzerine kaydedilebilen elektronik sinyal) kullanmaktadır. Televizyon kitle medyası iken video sanatının sanat izleyicisine yönelik olmasının ayrımı, materyal ayrımı değil sosyolojik ve ekonomik bir ayrımdır (Manovich, 2013). İzleyicilerin farklı olmasının yanı sıra dağıtım mekanizmaları da farklıdır. Televizyon bir yayın ağında işlev görürken video, sanat kurumlarında / galerilerde sunulur. Bu nedenle fiziksel malzeme üzerinden bir sanat ayrımı geçersizdir. Çünkü aynı fiziksel "malzeme" farklı koşullarda farklı şekillerde belirir. Bu belirli malzemeye içkin bir özellik olmadığına göre, fiziksel malzemeler üzerinden yapılan bir kategorizasyon da geçersizdir.

Manovich'in belirttiği durum fotoğrafta da oldukça belirgindir. Fotoğraf hem sanat fotoğrafı, moda fotoğrafı, belgesel fotoğraf, basın fotoğrafı gibi kurumsal kategorilere ayrılmakta hem de bu kategoriler sık sık birbirlerinin içine geçtiklerinden zaman zaman izleyici kitleleri ve mekanlar da melezleşebilmektedir. *Instagram* gibi bir sosyal fotoğraf paylaşım uygulamasını kullanan bir sanatçı, doğrudan seçici bir sanat kitesine hitap etmez, aynı zamanda uygulamayı eğlenmek ya da kişisel hayatlarını

paylaşmak gibi başka amaçlar için kullanan kitleye de hitap eder. Bu durumda Manovich'in belirttiği sosyolojik ve ekonomik ayrımlar da bıçak sırtı gibi ayrılmaz, ağ üzerinde dağıtık (İngilizce *distributed*) bir şekilde yer alır.

Manovich geleneksel medyum ayrımının kitle iletişim araçları kullanan sanatçılar üzerinde politik anlamda da büyük bir baskı yarattığını belirtir. Örneğin teorik olarak sonsuz sayıda kopyalanabilen sayısal üretimler, görseller, videolar ya da animasyonlar, geleneksel baskı tekniklerinin edisyon sisteminin kurallarına maruz kalmaktadır (Manovich, 2013).

Medyumun sosyal alanlarla heterojenleşmesine bir karşılık olarak Dijital Devrimle birlikte medyumun materyal ayağı tekiplenmiştir. Felix Guattari 'Towards a Post-Media Era' (Guattari, 1990) isimli metninde televizyon imgesinin sayısallaşmasının, televizyon ile bilgisayar ekranını aynı şeye dönüştüreceğini belirtmiştir. Guattari'nin öngörüsü bugün gerçekleşmiştir. Televizyon ile bilgisayar ekranı bugün tümüyle aynı şeydir ve bağlama göre farklı işlevler üstlenebilir. Bu ekranın işaret edilebilecek fiziksel bir medyum yoktur. Farklı işlevleri kullanıcıların kendisi belirler.

Metin, fotoğraf ya da ses, dijital olarak kodlandığında artık malzeme temelinde bir medyum özgüllükten söz etmek mümkün olmaz çünkü hepsi alt seviyede aynı türden nesnedir; elektrik yüklerinin sayısal kod temsilidir. Dolayısıyla medyum özgüllüğü materyal temelinde kurmanın olanağı sayısal kodlama ile ortadan kalkar.

*"Enformasyonun ve kanalların sayısallaşması, bireysel medya arasındaki farkları siler. Bilgisayarlarda her şey sayıya dönüşür: imgesiz, sessiz ve sözsüz nicelikler. Ve fiber optik ağ, önceden ayrı olan tüm veri akışlarının standartlaştırılmış bir dijital sayı dizisine indirildiğinde, herhangi bir medyum artık değerine çevrilebilir. Sayılarla hiçbir şey imkansız değildir. Modülasyon, dönüşüm, senkronizasyon; gecikme, hafıza, aktarım; karıştırma, tarama, haritalama – tüm medyanın dijital bir tabanda toplam bağlanması, medyum kavramını siler"* (Kittler, 1999).

Diğer yandan sayısal sanat türlerinin "aynı maddeye" dayanması onları aynı yapıtlar kılmaz. Yapıtları özgün kılan malzeme değil, sunum, içerik ve kavramsal bağlarıdır. Bu durum da malzemeler üzerinden bir sanat hiyerarşisi kurmanın başka bir sorununu gösterir.

Televizyonun ve benzeri aygıtların medyum fikrini silmesi teknolojik bir meseleden daha büyük önem taşımaktadır. Bu durum daha çok bir algılama meselesidir. Sanat da tıpkı televizyon imgesi gibi ağda dolaşıma girmekte, aynı anda birçok yerde imgesel olarak algılanabilmektedir. Yapıtları müzeler ya da galerilerdeki fiziksel nesnelere değil, bu fiziksel nesnelere işaret ettikleri duygular, fikirler, teoriler, kısacası iletişim sistemi üzerindeki odaklanmalar oluşturur. Bu anlamda nesnelere üzerindeki anlam, bireyler arası iletişim ağlarında dolaşımındadır. Bu durum dijital teknolojinin var olmasından çok önce de mevcuttur fakat dijital teknolojiler özel bir farkındalık ve hız sağlamıştır. Bu farkındalığı ortaya çıkaran diğer önemli durum ise tek bir nesnenin işaret edilemeyeceği, özellikle 1970'ler sonrasında



yoğun bir biçimde kullanılan yerleştirmeler, performanslar ve geçici niteliği olan çalışmalardaki farklı üretim biçimleridir.

1970 sonrası sanattaki diğer önemli bir mesele ise üretim sürecinin de tıpkı medyum gibi merkezi olmamasıdır. Bugün sanat yapıtında (yapıt üretim süreçlerine ya da zanaata ilişkin özel bir bağlam üzerine inşa edilmediği taktirde) nesnelere doğrudan sanatçının ürettiği olması bir zorunluluk değildir. Birçok sanatçı endüstriyel ortamlarda farklı meslek gruplarından teknisyenlerle çalışmaktadır. Hatta çok sayıda uzmandan oluşan *Forensic Architecture* gibi kategorize etmenin çok güç ve belki de gereksiz olduğu, aynı anda hukuk, sanat, politika ve gazetecilik şeklinde, birçok alanda aktif işlev gösterebilen gruplar bulunmaktadır. *Forensic Architecture* bir taraftan İngiltere'nin prestijli sanat ödülü Turner Ödülü'ne aday gösterilirken, diğer yandan insanlık için oldukça kritik hukuki davaların müdahilisi olur. Bu türden grupların ürettiği bir çağda, artık sanat – sanat olmayan ayrımını dahi konuşmak problemlili hale gelmişken, malzeme hiyerarşilerini korumaya çalışmanın tek gerekçesi geleneği her ne olursa olsun devam ettirme çabasıdır.

Sanatçılar farklı tekniklerde uzmanlaşabilmesine rağmen onları sanatçı yapan şey bir tekniğin ya da tekniklerin uzmanları olmaları değildir. Örneğin bir bilim insanı mühendislerle birlikte çalışmasına rağmen mühendislik yapmaz. Çeşitli nedenlerle yapıyor olsa da bu bilim insanı olmasından farklı bir şeydir. Aynı şekilde sanatçılar da farklı teknisyenler ve mühendislerle çalışabilir, hatta sık sık görüldüğü gibi kendisi bu rollere de bürünebilir, fakat sanatçı olarak uzmanlaştığı şey yaklaşımlar, formlar, fikirlerdir. Martha Buskirk, Cindy Sherman'ı örnek vererek şöyle der:

*“Sherman'ın çalışmalarında fotoğraf medyumunun önemi nedir? Sherman'ın itibarını oluşturan siyah-beyaz “İsimsiz Filmler” hem sahnelenen sahnelerin kompozisyonu hem de parazit ve kontrast derecesi gibi fotografik nitelikler açısından büyük farklılıklar gösterir. Sherman, deklanşör (bazen ampul ve kordon ile) veya bir zamanlayıcı kullanarak fotoğrafların çoğunu kendisi çekmiştir ve bazı fotoğrafları, özellikle de dış mekanlarda olanları çekmek için arkadaşlarından ve ailesinden yardım almıştır. Ayrıca baskıları için ticari karanlık odalar kullanarak üretim sürecinin bir kısmından uzaklaşmıştır. Bu nedenle müelliflik, baskıyı kimin yaptığı, hatta fotoğrafı kimin çektiği meselesi bile değildir.”* (Buskirk, 2005)

Sherman bu nedenlerle (bir tekniğe referans verecek şekilde) bir fotoğrafçı olarak değil, sanatçı ya da performans sanatçısı olarak anılır.

Sonuç olarak medyum-sonrası durum, sanat dünyasında sanatçı, sanat nesnesi ve üretim modeli açısından merkezi olmaktan giderek uzaklaşmış, “nesne değil sistem odaklı” bir sanatı tariflemektedir.

## **Türkiye'deki Güzel Sanatlar Fakültelerinde Medyum Tabanlı Bölüm Ayrımları**

Türkiye'deki Güzel Sanatlar Fakültelerinin çok büyük bir kısmının sanat bölümlerini Resim, Heykel, Seramik gibi medyum kategorilerine göre ayrımları iki ana koldan beslenmektedir. Bunlardan ilki klasik sanat

akademilerinin yapılması bir diğeri ise sanatı fiziksel malzemeler ve teknikler üzerinden açıklamaya çalışan modern sanata özgü biçimci sanat görüşleridir.

Türkiye'de ilk kurulan güzel sanatlar okullarının batılı modelleri bu tür bir bölüm ayrımını bugün terk etmiş olmasına rağmen, Türkiye'de çeşitli çabalara rağmen bu yönde bir değişim tam anlamıyla gerçekleşmemiştir. Örneğin Sanayi-i Nefise (bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) okulunun örnek aldığı Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Resim ya da Heykel bölümleri değil genel bir sanatsal üretimi tanımlayacak “Sanatsal Pratik” bölümü vardır. Benzer bir şekilde Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar okulunun model aldığı Bauhaus okulunun bugünkü kurumlarında ayrı ayrı bölümler değil, “Güzel Sanatlar” bölümü bulunmaktadır.

1957 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun kuruluşuyla Bauhaus sistemi birçok okulu etkileyecek bir ekol olarak Türkiye'ye girmiştir. Esra Aliçavuşoğlu, Bauhaus'un Türkiye'ye girmesinin kuşaklar boyu sürecek iki ayrı sanat eğitim sistemini de belirlediğini belirtir. Fransız ekolünden gelen “katı” Akademi'ye (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) bir alternatif olarak deneysel Tatbiki Güzel Sanatlar'ın varlığı yapılan sanatsal etkinliklerde bu anlayış farkını açıkça hissettirmiştir.

*“Tatbikili sanatçıların özellikle 1970'lerden sonra, Türk sanatının tıval dışında farklı malzemelerle oluşturulan ifade çeşitliliğine Akademiler'lerden daha kolay uyum sağladıkları öne sürülebilir. Çünkü Tatbiki'de farklı malzemelerle sanatsal yaratıyı çeşitlendirmek sadece desteklenmekle kalmaz, teşvik de edilir. Sanatçı adayları akademik eğitime oranla daha serbest bırakılır, standartlaşmış, muhafazakar bir yapının aksine bireysel yaratıcılığa ortam oluşturulur”* (Aliçavuşoğlu, 2009).

Bu farklılık okulların bu ekolleri kısmen terk etmiş olmasına rağmen günümüzde de görünürdür. Örneğin Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Resim bölümü diploma projeleri incelendiğinde, Marmara Güzel Sanatlar'ın önceden katı bir şekilde belirlenmiş resim kategorileri yerine, her tür malzeme, yöntem ve ifade çeşitliliğine olanak tanıyan oldukça özgürlüğe bir anlayışı benimsediği görülmektedir.

Bauhaus'un ruhu olan Temel Sanat Eğitimi bugün birçok okulun I. Sınıf müfredatlarında bir ders olarak okutulmaktadır. Geleneksel anlayışına rağmen, eğitimcilerin atılımlarıyla Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde de (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) 1969 yılında tüm bölümlerin ihtiyacına yanıt vermesi amacıyla Temel Sanat Eğitimi bölümü kurulmuştur.

Temel Sanat Eğitimi, nokta, çizgi, renk, doku gibi temel tasarım öğeleri üzerinden yapısal bir anlayışla malzeme form ilkerlerini araştırmayı ve öğretmeyi amaçlamaktadır. Temel Sanat Eğitimi, bölüm ayrımlarını aşmak konusunda oldukça etkili olmuştur çünkü konunun dans, müzik, heykel ya da grafik tasarım olması eğitimin yöntemini belirlemektedir. Buna karşın zaman ilerledikçe eğitimin uygulamalarının katı bir biçimcilikten ve görsel sanatlar vurgusundan beslenmesi, (Bauhaus'un aksine) sanat,

hayat ve teknoloji arasındaki bağı giderek arka plana itilmesi, bu eğitimin bütünselci öğretisini zedelemiştir. Bunun sonucu olarak bu bölüm bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde olduğu gibi kendi içinde ders özelinde (resmi olmayan bir şekilde) tekrar bölümlere göre ayrılmıştır. Tekstil bölümünde farklı, resim bölümünde farklı bir temel sanat eğitiminin olması, bu eğitim modelinin kendisiyle ilişkilidir.

Temel Sanat Eğitimi ve 19. Yüzyıl akademizmine dayanan Neo-Klasik eğitimin aynı anda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi müfredatını belirlemesi 1970'li yıllarda ciddi bir krize neden olmuştur (Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü Kurulu toplantı tutanağı, 1976). Günümüzde ise Temel Eğitim Bölümü sadece belli bölümlere hizmet vermektedir. Resim ve Heykel bölümlerinin yapısının Temel Eğitim Bölümü'nün bütünsel yapısıyla çatışması, bu bölümlerin, temel sanat eğitiminden kopmasına yol açmıştır.

Bugün de bir taraftan Neo-Klasik sanat geleneklerinin, diğer taraftan ise (eğer mümkünse) güncellenmemiş bir Bauhaus ekolünün çağdaş sanat içinde eritilmeye çalışılması söz konusu tutarlılık krizinin birçok okulda hala devam ettiğini göstermektedir.

Medyum bazlı bölüm ayrımlarının, katı müfredat presedürlerinin ve teknik yetersizliklerin çağdaş sanatın yöntem ve malzeme konusundaki çeşitliliğine yanıt verememesi öğrenciler ve yenilikçi eğitimcileri alternatif yapılanmalara itmiştir. 1996 yılında sanat öğrencilerini bünyesinde barındıran "Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği" ve paralelindeki "Genç Etkinlik" özgün bir medyum olmayan performans sanatına yönelmiş, kentnin önemli sanat mekanlarında gerçekleştirdiği etkinliklerle çağdaş sanatın gelişiminde kritik bir rol oynamıştır. Kurucu üyelerinin Alican Yaraş, Nadi Güler, Fulya Köseoğlu, Hakan Onur, Mürteza Fidan, Didem Dayı, Genco Gülan olduğu dernekte, bu isimlerle birlikte Elif Çelebi, İnel İnal, Gaye Yazıcıtuğ, Arcan Kırıl, Murat Işık, Funda Peşken, Halil Altındere, Vahit Tuna çalışmalarında bulunmuştur. (İnal, 2013)

Genç Etkinlik gibi girişimlerin eğitim sistemine doğrudan yansıdığı ve atölyelerin iç işleyişlerine yönelik malzeme ve yöntem sınırlarını esnettiği görülmektedir. Bugün özellikle resim bölümlerinde üretilen çalışmalarda resimle sınırlı kalmayan büyük bir çeşitlilik göze çarpmaktadır.

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'deki Sanat Bölümü'nün mevcut eğitim anlayışına bir alternatif olarak özellikle 2005-2009 yılları arasındaki dönemde oldukça aktif olan bütüncül bir eğitim sistemini sürdürdüğü görülmektedir.

"(...) temel sanat eğitimi programı, çok disiplinli bir yaklaşımla ve sanat pratikleri içinden düşünerek kavramlara doğru yol almayı mümkün kılmayı amaçlıyordu. Teori ve pratiği bir araya getiren, öğrencilerin soyut düşünme yöntemleri oluşturmalarına destek veren programda performatif, etkileşime dayanan yaratıcı düşünme biçimlerinin dinamik bir öğrenme ve uygulama atölyesinde buluşması sağlanıyordu." (Eviner, 2013)

Programın o dönemki yürütücüsü İnci Eviner o dönemde ve sonrasında, *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt* (13. İstanbul Bienali, 2013) ve *Ortak Eylem*

*Aygıtı: I Rather Laugh* (Basis voor Actuele Kunst, 2017) gibi öğrencilerle birlikte gerçekleştirdiği etkinliklerle bilgi üretimi, sanat eğitimi ve sanat üretiminin iç içe geçebileceği bir yapıyı önermiştir.

"“Aygıt”, “Sanat eğitiminin sınırlayıcı/ kısıtlayıcı müfredatının, didaktik, tanımlayıcı dilinin yerine özgürleştirici kolektif öğrenme metotlarının performatif araştırma ve performatif sunum kapsamı içinde düşünüldüğü bir alan yarattı. Sanat eğitimiyle sanat arasındaki sınırları kaldırmayı amaçlayan bu iş, bienalin de temel önceliklerinden biri olan farklı öğrenme biçimlerinin olasılığını araştırarak özgün bir yöntem sundu. (...) Sanatın doğası itibarıyla ilişkili olduğu birçok alana – adalet, ekoloji, şiir, edebiyat, hareket, beden – ilişki kuran, bu alanlar üzerine bir söz söylemek yerine, bunları kendine gerçekten dert edinen ve ortak alanın içine dahil eden bir yapı kuruldu.” (Eviner, 2013)

Sanatın malzeme ve yöntemlerinin arasında bir hiyerarşi bulunmamasına rağmen bugün bu ayrımlara göre bir eğitim müfredatının bulunmasına farklı okullar farklı refleksler vermiştir. Öğrencilere atölyelerde diledikleri malzeme ve yöntemle çalışma olanağı verilmesi, özgürlüğe eğitime önem veren eğitimcilerin kullandığı bir yöntemdir. Diğer bir yöntem yan atölyelerle bu çeşitliliği desteklemektir. Buna karşın medyum odaklı eğitim modelini terk etmenin yolu çok fazla atölye açmak ile değil zanaat odaklı eğitimden vazgeçilmesi ile mümkün olabilir. Resim ve heykel bölümleri genişlemediği taktirde bugünkü geniş üretim yelpazesine hangi bölümler hizmet verecektir?

Okullarda mevcut geleneksel tekniklerin seçilme nedenlerinin ise sanatsal temellere dayandığı şüphelidir. Eğer sanat her türden teknik ve malzemenin yardımıyla gerçekleştirilebiliyorsa ve bu iddianın karşısına koyulabilecek geçerli bir sav yoksa, özel bir tekniğin sanat okullarında öğretiliyor olmasının bir gerekçesi de yoktur. Bir sanat okulunda bakır oymacılığı yerine serigrafi atölyesinin bulunmasının nedeni tarihsel alışkanlıklardan ötürüdür. Bu tarihsel ayrımlar zaten problemlili olan bölüm ayrımlarına dayandığı için resim bölümünde iki boyutlu imge üretim teknikleri, heykel bölümünde üç boyutlu nesne üretim teknikleri şeklinde hiyerarşik ayrımlar oluşmuştur. Bu kategorilere girmeyen yapıtlar ise bu kategorilerin altında (örneğin yanlış bir ifade olan “minimalist heykel” ifadesi gibi) yer almak zorunda bırakılmıştır. Resim ve heykel gibi kategoriler zaten problemlili olduğundan kategorilerin kendi iç yapılanmaları da problemlidir.

Peter Weibel, Medyum-Sonrası Durumun sonuçlarından birinin medyum hiyerarşilerinin sarsılması olduğunu belirtir (Weibel, 2006). Bugün bir yöntem ya da malzeme diğerine göre baskın değildir. Resim, fotoğraf, video ya da yeni medya sanatsal ve epistemolojik olarak eşdeğerdir. Buna karşın pek çok okulun yapılanmasında bu baskınlık devam etmekte ve tarihsel olarak daha eski olan daha değerli görülmektedir. Tarihsel olarak daha eski ve daha çok örnek barındırmak (resim ve heykelin durumunda olduğu gibi) hiyerarşik bir üstünlük için bir neden oluşturmadığı gibi, yeni malzeme ve yöntemlerin zorunlu olarak eski alanlarla ilişkisi üzerinden tanımlanmasını da gerektirmez. Eğitim açısından düşünüldüğünde bilgisayar klavyesi kullanmayı öğrenmek için daktilo öğrenmek ya da kurşun kalem kullanmayı öğrenmek gerekli değildir. Video sanatı yapmak isteyen

bir öğrencinin modelden resim çizmesinin tutarlı bir gerekçesi yoktur. Modelden resmin, sadece insan anatomisine ya da resim sanatına değil görmeye ve sanat bilincine ilişkin genel bir deneyim sunacağı, bu anlamda resimle sınırlı kalmadığı iddia edilebilir. Buna karşın insan anatomisine, görmeye veya sanat algısına yönelik bu tür genel bir deneyim ve bilgi cep telefonu ile video çekimi üzerinden de verilebilir. Dolayısıyla birinin değil de diğerinin seçimi sanatsal kaygılardan değil, medyum hiyerarşisine yönelik kaygılardan kaynaklanır.

“Bir medyumun temel özelliklerin neden o medyumla yapılan sanat için doğrudan zorunlu sonuçlar taşıdığını varsayalım?” diyen Noel Carroll bir romancının daktilo ve kâğıt kullanımının romanın etkileri ne ilişkisi bulunduğunu sorar (Carroll, 1985). Romancının malzemesi dildir, kâğıt ya da daktilo değil. Diğer yandan romanla şiiri ayırmak için de daktilo ve kâğıt kullanılamaz çünkü ikisi de aynı materyali paylaşır (Carroll, 1985). Aynı şekilde boyama eylemi ve boya lekeleri sadece resim için değil “boyacılık” gibi birçok etkinlikte söz konusu olabilir. Tekrarlamak gerekirse malzemenin kendisi doğrudan sanatsal bir amaç içermez. Fiziksel malzemenin önemi ya da önemsizliğini hangi bağlamda değerlendirildiği belirler ve bu bağlam malzemenin kendi içine gömülü değildir.

Farklı materyaller amaca göre farklı kullanım olanakları sunar. Bir malzeme ya da tekniğin başka medyumlarda olmayan bir durumu en iyi ifade eden oluşu (örneğin iki boyutluluğu en iyi resmin ifade edeceği iddiası) doğru kabul edildiğinde dahi, buradan onun bir hiyerarşiye ya da yalıtılmaya tabi tutulması sonucunu çıkarmaz. Bir medyumun başarılı olduğu iddia edildiği alanla sınırlandırılmasının sanat üretimine ilgisi nedir? (Carroll, 1985). Örneğin tuval üzerine yağlı boya ile şiir yazmak, şiir ya da resim açısından neden olumsuz bir özelliktir? Bu sebeple belirleyici olan medyum değil, bağlamdır. Carroll, medyum özgüllüğünün sanat üretimi ya da sanat yapımı konusu ile ilgisiz olduğunu belirtir (Carroll, 1985). Eğer belirleyici olan bağlamsa, o halde eğitimde de vurgu, medyum üzerine ya da bu medyumun kullanım olanakları üzerinde değil, bağlam ve bu bağlamın uygulama alanları üzerine olmalıdır.

*“Medyum özgüllüğü mitinin yararlı sonuçlar elde edildiği ve edinebileceği gerçeğini küçümsemek istemiyorum. Ancak bu efsaneden faydalanan öğrencilerin, uygulamalarına yön veren “son teknoloji” teknikler, gelenekler ve tarzlardan ziyade, sanatlarının malzemelerini düşünmek kadar basit bir şeyi gerçekten yapıp yapmadıklarını merak ediyorum. Ve ayrıca, medyum özgüllüğü tezi istenmeyen sonuçlara neden olabilir. Öğrenciler, kendi ortamlarının hâkim geleneklerine batıp takılabilir, diğer sanatlardan ilham alma olasılığından mahrum kalabilirler.”* (Carroll, 1985)

Ders içeriklerinin resim sanatı, heykel sanatı gibi medyum özgüllüğüne dayalı ayrımlara değil, “hareketli imgeler”, “uzam”, “çoğaltma”, “performatiflik” gibi kendi içinde farklı tekniklere izin veren, farklı tekniklere uygulama olanağı veren, nesne değil yaklaşım odaklı bir şekilde oluşturulması, zanaat vurgusu yerine sanat vurgusu üzerine temellenmesi bugün eğitim müfredatıyla öğrenci gerçekliği arasındaki krizin aşılmasına yardımcı olabilir.

Malzeme, şüphesiz farklı ifadelerle izin verir ve her malzemenin kendine özgü sınırları, olanakları vardır. Buna karşın bir malzemenin diğerine karşı baskın olması farklı bir durumdur. Performans yapmak isteyen bir öğrencinin geleneksel resim tekniklerini bilmesi faydalı olabilir fakat bu bir zorunluluk olmamalıdır. Sanat tarihi ve sanat teorisi bunu açıkça göstermektedir.

Medyum tabanlı eğitim modeli pratik olarak da zorluklar taşımaktadır. Büyük bir çeşitlilik arz eden tekniklerin tümünü sanat okullarında barındırmak mümkün değildir. Bu durum mümkün olsa dahi bir kişinin bilgi kapasitesinin, özel bilgiler ve tecrübeler gerektiren bu tekniklere hâkim olması da güçtür. Dolayısıyla sanat okulları özellikli endüstriyel teknikleri okul dışında bırakmakta, bunun yerine geleneksel tekniklerin devamlılığını sürdürmektedir. Öğrenciler sanatla ilişkilerini geleneksel teknikler üzerinden kavramaya çalışırken, ihtiyaç duyduklarında okul dışındaki ortamlardan destek almaktadırlar.

## Sonuç

Sanat eğitimini sadece fiziksel malzemeler ve bunların kullanımları üzerinden gerçekleştiren bir eğitimin çağdaş sanat yapmak isteyen öğrencilere yanıt veremeyeceği açıktır. Bu noktada mevcut eğitim modellerini esnetmeye çalışmak da tutarsızlıklara neden olmaktadır. Sanat teorisinde medyum özgüllüğüne karşı üretilen fikirlerin eğitim modellerinde kullanılması oldukça mümkün görünmektedir. Örneğin “medyum” yerine Rosalind Krauss’un “teknik dayanak” terimini kullanmak, geleneksel ayrımların tarihsel baskısından kurtulmak için bir yol olabilir. Teknik dayanak, resim, araba ya da hava dalgaları olabileceğinden her bir araç için bir atölye açmak otomatikman olanaksızlaşacaktır. Bunun yerine kapsayıcı atölye dersleri ve okulların imkanları ve öğrencilerin yönelimleri doğrultusunda açılacak olan teknik derslerle yeni müfredat sistemleri denenebilir. Bu anlamda Avrupa ve ABD’deki okulların birçoğunda olduğu gibi ayrı ayrı resim ve heykel bölümleri yerine genel bir “güzel sanatlar” bölümü fikri ülke genelindeki okullarda tartışmaya açılmalıdır. Bu bölümün yapılmasında ise Resim Sanatı gibi bir malzeme ve yöneme referans veren dersler yerine her türden deneye izin veren genel atölye dersleri, doğru gerçekleştirmeler üzerinde inşa edilmiş seçmeli teknik derslerle (resim, video, halı, ahşap oymacılığı, programlama vb.) ve kuramsal derslerle desteklenebilir. Yine malzeme temelli olan usta-çırak ilişkisi tabanlı stilist atölyeler yerine, birçok uzmandan yararlanmanın mümkün olduğu modüler müfredat sistemleri kullanılabilir. Bu yöntemler halihazırda dünyanın birçok yerindeki önemli güzel sanatlar okullarında denenmiş ve başarı sağlanmıştır. Bugün özellikle Asya ve Batı Asya ülkeleri çağdaş sanat ortamında ciddi bir yeri olan Türkiye sanatının da bu türden çağdaş müfredatları kurabilecek potansiyeli vardır.

Seçmeli atölyelerdeki teknik derslerin içeriğinin belirlenmesinde güncel ihtiyaçlar bir unsur olarak kullanılabilir. Sanatsal teknikler, malzemeler ve yöntemler her çağın felsefesinden ve yaşam tarzından doğrudan etkilenmektedir. Her teknoloji beraberinde düşünsel değişimleri ve her değişim yeni ihtiyaçları doğurmaktadır. Bugünün öğrencileri kilise resimleri, matbaa ya da operalarla çevrili bir dünyada yaşamadığı gibi, ütopyaların, ideal nesnelere ve fikirlerin olduğu bir çağda da yaşamıyor. Yaşamlarında var

olmayan araçları ve yöntemleri, “çağdaştırmaya” çalışmak yerine sanatın her döneminde olduğu gibi kendi doğallığında gelişen araç ve yöntemleri kullanmaları daha verimli bir sanat eğitimi ortaya koyamaz mı? Roman yazımı el yazısı, daktilo ya da bilgisayar klavyesi gibi teknolojik değişimlere rağmen devam etmiştir. Sinema ve fotoğraf çok kısa dönemde çok fazla tekniği alıp eskitmiş fakat etkisi daha da artmıştır. Günümüz resmi bu bağlamda nerede durmaktadır?

Diğer yandan okulların her tür malzemeyi kapsamayacağı ve kapsamaması gerektiği de açıktır. Bunun yerine yine Krauss’un değindiği bağlamda, malzeme odaklı değil söylem odaklı kapsayıcı atölye modellerine de ihtiyaç vardır.

Medyum vurgusu sanatın kültürel ve sosyal bağlarını da saf dışı etmektedir. Bir resmin hangi ekonomik, kültürel, siyasal ve biyolojik bağlamlarda işlevler kazandığını düşünmeden resim yapmak, fildişi kulesinde yaşamaktır. Eleştiri kapasitesi yüksek ve çevre şartlarına gerçekçi ve güncel cevaplar üretebilen bir öğrenci profili okullarda halihazırda zaten vardır. Eğitim sisteminin yapması gereken bu öğrencilere daha çok özgürlük alanı açmak, seçeneklerini daha çok arttırmaktır. Bu anlamda yönetim birimlerimin bu yöndeki müfredat yapılanmaları için eğitimcilerle gerekli alt yapıları ve zamanı sağlaması da elzemdir.

“Dünya, imtiyazlı üniversite bölümleri gibi ayrılmaz.” – Hans Haacke (Siegel, 1971)

## Notlar

1. Bu metinde “medyum” kelimesi İngilizcedeki “medium” kelimesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. İngilizce “medium” teriminin çevirisi oldukça güçtür. Terim, iletişim araçları, iletişim ortamı anlamlarına geldiği gibi, sanat materyallerine de referans verir. Bu birbirine yakın anlamlar “Resim” gibi terimlerle birlikte kullanıldığında kafa karışıklığı yaratabilir. “Resim” denildiğinde resmin malzemesi (örn. Tuval üzerine yağlı boya, kumaş vs.) anlaşılabilceği gibi bir yöntemler, malzemeler, teknikler, fikirler ve tarihler bütünü olarak “resim sanatı” da anlaşılabilir. Bu kafa karışıklığına engel olmak için ikinci kullanımda “malzeme” terimi tercih edilmiştir. “Medium” kelimesinin çoğulu olan “media” Türkçe’de “medya” şeklinde kullanılmaktadır. Fakat bu kullanım sadece iletişim ortamı (örneğin “sosyal medya”) anlamına gelir. Bu anlam karışıklığını gidermek İngilizce olduğu gibi çoğul kullanım için medya yerine medyumlar tercih edilmiştir.
2. Krauss’un sözünü ettiği bu mesele bugün Güzel Sanatlar Fakültesi ve sanat pazarı ilişkisinde tümüyle görünür olmuştur. Akademinin

belirleyiciliğini yitirmesiyle birlikte, özellikle genç sanatçıları hedefleyen sergiler ve fuarlarla, sanat teorisi geri plana itilmiş, reklamcılık ve popülerlik büyük bir önem kazanmış ve sanat nesnelere meta değeri ile sanatsal değeri iç içe geçmiştir. Bu durumun oluşmasında sanatın sosyal ve ekonomik bağlarını dışlayan “medyumcu eğitimin” payı büyüktür.

## \*Arş. Gör. Kerem Ozan BAYRAKTAR

E-Posta: keremozan@gmail.com, kerem.ozan@marmara.edu.tr  
Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

## Kaynaklar

- Aliçavuşoğlu, E. (2009). Bauhaus Geleneği ve Günümüz Sanatına Yansımaları. A. Artun (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı* içinde. İletişim.
- Buskirk, M. (2005). *The Contingent Object of Contemporary Art*. MIT Press.
- Carroll, N. (1985). The specificity of media in the arts. *Journal of Aesthetic Education*, 19 (4), 5-20.
- Castle, E. B. (1969). *Ancient Education and Today*. Penguin Books.
- Eviner İ. (2014). *Ortak Eylem Ayrılığı: Bir Elit*. İKSÜ.
- Fried, C. (1967). Sanat ve Nesnelik. C. Harrison & Paul Wood (Ed.), Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi (s. 881-890) içinde. Küre.
- Greenberg, C. (1940). Daha yeni bir Laokoon’a Doğru. C. Harrison & Paul Wood (Ed.), Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi (s. 601-606) içinde. Küre.
- Greenberg, C. (1986). Post Painterly Abstraction. J. O’Brian (Ed.), *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance* içinde, 1957-1969. University of Chicago Press.
- Guattari, F. (1990). Towards a Post-media Era. C. Apprich ve diğerleri (Ed.) *Provocative alloys: A Post-Media Anthology* (s. 26-27) içinde. PML Books.
- İnal, İ. (2013). DAGS (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği). URL: <http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com/> Erişim: 12.11.2020
- Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.
- Kosuth, J. (1969). Daha yeni bir Laokoon’a Doğru. C. Harrison & Paul Wood (Ed.), Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi (s. 898-907) içinde. Küre.
- Krauss, R. E. (2011). *Under Blue Cup*. MIT Press
- Krauss, R. E. (2000). “A Voyage on the North Sea”: *Art in the Age of the Post-medium Condition*. Thames & Hudson.
- Lessing, G. E. (1984). *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. 1766. Johns Hopkins UP.
- Manovich, L. (2013). Media After Software. *Journal of Visual Culture*, 12(1), 30-37.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. MIT Press.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso.
- Rilke, A. (2015). ‘The Question of Medium: William Kentridge, James Coleman and Contemporary Formalism’. URL: <https://medium.com/@aodhnrilke/the-question-of-medium-william-kentridge-james-coleman-and-contemporary-formalism-e8f08979b901> Erişim: 11.11.2020
- Temel Sanat Eğitimi Kursüsü Kurulu toplantı tutanağı, 1976, Salt Research, URL: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/202210> Erişim: 12.11.2020
- Siegel, J. (1971). An Interview with Hans Haacke. *Arts Magazine* 19.
- Weibel, Peter (2006). The Post-Media Condition. *AAVV. Postmedia Condition* (s.98) içinde. Centro Cultural Conde Duque.
- Westfall, C. W. (1969). Painting and the Liberal Arts: Alberti’s View. *Journal of the History of Ideas*, 487-506.