Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 55, Aralık 2021, s. 532-549

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.54932>

Arş. Gör. Enis Malik DURAN

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, enismalikduran@gmail.com

Doç. Umut GERMEÇ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, umutgermec@gmail.com

MONET’NİN BAHÇESİNDEN DİJİTAL DOĞAYA¹

Özet

Teknolojik gelişmeler insanlık tarihinin bilinen başlangıcından günümüze dek yaşam koşullarını belirleyen ana etmenlerden biri olarak kabul edilmekte ve bu gelişimler sanat eylemine de etki eden güçlü bir unsur olarak okunmaktadır. Sanat tarihsel açıdan özellikle Sanayi Devrimi sonrası süreçte sanatta yaşanan kırılmaların kaynağındaki teknolojik donanım, yeni paradigmaların oluşmasına olanak sağlamış ve sanatçının ifadesi üzerinde de baskınlık kuran bir gerece dönüşmüştür. Dijital Çağ olarak da tanımlanan 21. yüzyılda dijitalleşmenin tüm yer küreyi içine alan kapsama alanının yaşam kültürüne yönelik belirleyici etkileri, sanatsal ifade biçimlerini ve üretim yöntemlerini değişime uğratmıştır. Dijital kültürün oluşturduğu dil sosyal, ekonomik, toplumsal, kültürel birçok alanda etkilerini sürdürürken bireyin doğayla, dış gerçeklikle, varlık alanı ve ben duygusuyla olan ilişkisine de iki uçlu müdahale etmektedir. Dijital yapının yaşam kültürüyle bağı konusunda olumlu bakış açıları bulunsa da; biyolojik bir varlık olarak insanın kodlarla örülü düzlemle diyalogu, doğayla ilişkisi arasındaki mesafeleri arttırırken, metalaşma ve yapaylaşma duygusunu da beraberinde getirir. Dijital ekranlarda tüketilen imgelerin oluşturduğu bellekle ifadenin yapaylaşması,

¹“Bu çalışma Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimince Desteklenmiştir. Proje Numarası: 3408”

“This work was supported by Çanakkale Onsekiz Mart University The Scientific Research Coordination Unit, Project number: 3408”

sanatta sentetik yapıların oluşmasıyla ve sanatın varlık alanını yitirmesiyle sonuçlanabilir.

Anahtar kelimeler: Dijitalleşme, Dijital Sanat, NFT, Doğa, Ağ Toplumu

FROM MONET'S GARDEN TO DIGITAL NATURE

Abstract

Technological developments are accepted as one of the main factors determining the living conditions from the known beginning of human history to the present, and these developments are read as a powerful factor affecting the act of art. From an historical point of view, especially in the post-Industrial Revolution period, the technological equipment at the source of the breaks in art has enabled the formation of new paradigms and has turned into a tool that dominates the expression of the artist. In the 21st century, which is also defined as the Digital Age, the decisive effects of the coverage area of digitalization covering the entire globe on living culture have changed the forms of artistic expression and production methods. While the language created by digital culture continues its effects in many social, economic, communal and cultural areas, it also interferes with the individual's relationship with nature, external reality, space of being and sense of self. Although there are positive perspectives on the connection of digital structure with the living culture; As a biological being, the dialogue of human with the plane knitted with codes increases the distances between their relationship with nature and brings with it the feeling of commodification and artificialization. The artificialization of expression with the memory created by the images consumed on digital screens may result in the formation of synthetic structures in art and the loss of art's existence.

Keywords: Digitalization, Digital Art, NFT, Nature, Network Society

GİRİŞ

Batı sanatında doğa mülke dönüştürüldüğü ölçüde güzel bulunmuştur. 15. ve 16. yüzyıllarda deniz aşırı ticaretle oluşan kapitalist ekonomi, varıllaşmış bir kesimle birlikte sanatın da himaye altına alınmasını getirmiştir. Özellikle Kuzey Avrupa'da Protestanlığın yaygınlaşmasıyla, sanat koruyuculuğu kiliseden ve dolayısıyla sanat da dini konulardan uzaklaşırken, natürmort ve portre türlerinin, varıllığı içeren bir estetik bağlam çerçevesinde gelişme gösterdiği, aynı yaklaşım biçiminin Batı sanatında doğaya bakışın ilk örneklerini oluşturan peyzaj resmi üzerinde de etkili olduğu bilinmektedir. *Doğayı konu edinen resimler 17. yüzyılda Hollanda'da, Ruysdael, Hobbema ve Van Goyen'lerin yaptıkları özerk peyzajlar dışında, Turner ve Constable'a kadar genel olarak İngiliz ve Fransız toprak sahiplerimin mülk tutkularıyla desteklenmiştir. Poussin ve Lorrain'in onaylanmış peyzaj resmi yöntemleri feodal soyluların mülk tutkusunun aracı olmuştur.* (Germeç 2018: 87) Sanayi Devrimi'ne kadar sanat yapıtlarında izlenen mülkiyetçi yaklaşım, varlıklının yaşam biçimini, doğayla ilişkilerini yansıtan Rokoko resmiyle doruğuna ulaşır. 19. yüzyıla kadar aristokrasinin estetik bağlamını belirlediği Batı sanatında, kapitalizmin gelişiminin yarattığı piyasa ekonomisinin etkilerinin kaçınılmaz sonucu olarak, güzel sanatlar ayrımı oluşmuş ve özellikle sanatın metalaşma hiyerarşisinin en üstünde resim sanatı yer almıştır.

18. ve 19. yüzyıllarda sanayinin gelişimiyle birlikte toplumsal yaşam kentleşme, makineleşme ve hız olgusunun getirdikleriyle dönüşüme uğramıştır. Aydınlanma Çağı olarak da adlandırılan bu dönemde sanayi üretimini doyuracak materyalleri karşılayabilmek adına gelişen doğaya indirgemeci yaklaşım, felsefe ve sanatta tepkisel ifadeyi doğurmuştur. *Dünya (Batı dünyası) ilerledikçe, yaşamın bütünlüğünü yitirdiği, kentlerin kendini beğenmiş ve baskıcı bir anlayışın dev yansımalarına dönüştüğü, insanın doğayla ve kendi iç yapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı yolundaki kuşku da artmaya başlamıştır.* (Lynton 2004: 13) Endüstrinin el emeğinin yerine koyduğu üretim şekline karşıt olarak gelişen Arts and Crafts ve Art Nouveau, endüstrinin yalın ve soğuk yüzeylerine insani bir imge olarak doğanın formlarını mimariden, eşyalara kadar taşıyan bir girişim olarak öne çıkmıştır.

Sanayi sonrası değişen koşulların yarattığı sorgulamalarla, özellikle sanayileşmede öncü ülkeler olan Almanya ve İngiltere'de felsefe, edebiyat ve sanatta ortaya çıkan Romantizm akımı doğa duyarlılığının görünür olduğu tepkisel niteliği taşımaktadır. İngiltere'de Turner'ın doğanın yabancı yanını, yüceliğini imleyen, kolonyalizmin yıkıcı yönüne işaret eden kompozisyonları ve Almanya'da Friedrich'in içe dönüşü vurgulayan, zamansız, lirik doğa tasvirleri ile resimde geleneksel yaklaşımın kırıldığı ve modern sanat akımlarının manzara resmiyle önünün açıldığı gözlemlenir. *Romantizmi Rönesans zamanından beri egemen olan geleneğin karşısına diken 'romantik devrim', pek çok tarihçiye göre sanat tarihinin en köklü kırılmasına işaret eder. Bu kırılma, sonradan modernizmle kronikleşecek yeni kırılmaların, zulûkların, hamlelerin yolunu göstermektedir.* (Artun 2004: 22) Romantik resmin yarattığı kırılmaların altında sanatçıların yüzey çözümlemeleri ve konu seçimleriyle getirdikleri özgürleştirme vardır. Romantikler, Rönesans'ın sahne kurgusunu kaldırmışlar, mükemmelliğin, tariflenmiş olanın temsili akademizme karşı bir tavrı benimseyerek; eksik, bitmemiş olanın savunusunu yapmışlardır.

Endüstriyel gelişmeler bireyin yaşamında kısıtlamalar getirmesinin yanı sıra kültürel temaslar, hareket kabiliyetinin artması, boyanın tüplere girmesi, renk kuramları üzerine ortaya konan bilimsel veriler ve fotoğrafın icadı gibi teknolojik gelişmelerin kazandırdıkları, sanatın olanaklarını genişletmiştir. Romantiklerin açtığı yolda doğayı konu edinen sanatçılar, resimlerdeki bulguları döneminin teknolojik imkanlarının sunduğu görselliğin uzağına düşen, doğayla bireysel gözlemleri sonucu edinmişlerdir.

Monet, ışığın ve atmosferin resmin konusundan daha güçlü olduğu kanısına Turner'ın resimlerini inceleyerek varmıştır. Sanatçının içselliklerinin resme yansımaları, ışığın ve rengin anlatım ögesi olarak önem kazanması Romantiklerle başlayarak Doğalcıların yöntemleri, İzlenimciler ve Ardıl İzlenimcilerin ulaştıkları yeni bulgularla 20. yüzyıl sanatını geçmiş bütün dönemlerden koparan zemini hazırlamıştır. Form ve renk üzerine yapılan araştırmalar, psikolojik etki, işlevsellik, kavramsallık gibi konularda üretilen tezler 20. Yüzyılda birbirlerine koştur ya da ardışık ortaya çıkan akımlar üzerinde etkili olmuştur. (Germeç 2018: 102)

Empresyonizmin ortaya çıkışı sanatçının düşünsel açıdan bunalılmasının bir sonucu olarak okunabilir. İdeolojik ve toplumsal bakış açılarının bireyin ve toplumun üstündeki olumsuz etkisi, izlenimcilerin resimden konuyu çıkarmalarına neden olmuştur. Nesneye değil nesneyi bürüyen ışıkla ilgilenen izlenimciler bireyci duyumunu dışavurumunu yansıtmışlardır. Fischer'in da belirttiği gibi, İzlenimciliği salt biçim, renk, konu ilişkisi deneylerinden ibaret bir tür olarak okumak yüzeysel bir bakış açısının sonucudur. *Yalnız izlenimleriyle ilgilenen, dünyayı değiştirme kaygısı olmayan, bir kan damlasını yalnızca bir renk lekesi, bir bayrağı yalnızca buğday tarlasında açmış bir gelincik sayan bir gözlemcinin tutumudur bu.* (Fischer 1995: 74)

Monet, teknolojik ilerlemenin bir göstergesi, mekanik bir savaş olarak kabul edilen ve büyük bir coğrafyayı kapsayan doğa ve insan kıyımına neden olan 1. Dünya Savaşı'nın etkilerinden bahçesine-doğaya sığınarak kaçınmıştır.

Şekil 1. Claude Monet, Water Lilies, 1914-1917

20. yüzyıla gelindiğinde avangard sanat akımlarının yüzeyde getirdiği yeniliklerin yolunu açan İzlenimci, Ard-İzlenimci ve Yeni-İzlenimcilerin resimsel çözümlemeleri doğayı gözlemleyerek ve manzara resmi üzerinden ilerlemiştir. Monet, Cezanne, Van Gogh, Gauguin gibi öncü sanatçılar üretim pratiklerini modern şehrin yükselişinden uzak, makineleşmenin seslerini duymadıkları manzaralar üzerinden kurmuşlardır.

Baudelaire modern hayatın ressamını tanımlarken, sanatçının ele aldığı konularını kentin içinden seçmesi gerektiğini vurgular. Le Courbusier, şehri insanın doğaya egemen oluşu olarak yorumlayarak şöyle devam eder: *Şehir, aklımızı eyleme geçiren güçlü bir imgedir. Neden şehir bugün de bir şiir kaynağı olmasın.* (Le Courbusier 2014: IX) Modern sanat akımlarının forma indirgemeci yaklaşımı adeta bir makine üretimi gibi doğanın formlarını bozma ve yeni bir biçimde düzenleme eylemindedir. Klee, bir sanat eserinin yaratım sürecinde, resim sanatının kendine özgü boyutlarına girmesinin sonucu olarak, doğanın yeniden doğabilmesi bağlamında, doğal biçimin çarpıtılması gerektiğini savunur. (Harrison, Wood 2016: 398) Modern avangardların gelenekle bağlarını tamamen koparan biçimsel arayışları kendilerinden önceki sanat üretimlerine karşı yıkıcı bir itkiyle oluşur. Fütüristlerin yanı sıra Maleviç gibi avangardlar, geleneği temsil eden müzelerin yıkılarak çağın sanatının yeni formlarının geçmişin gölgesinden kurtulması gerektiğini savunan manifestolar kaleme almışlardır. Groys, avangardın ilerleme ve teknoloji kavramıyla ilişkili bir olgu olduğunu saptamasını yapar. Modern çağın koşulu olarak kültürel gelenek ve tanıdık dünyanın sürekli yıkımının, teknolojik, siyasal ve toplumsal devrimlerin karşında sanatın nasıl devam edebileceğini ve ilerlemenin yıkıcılığına nasıl direnebileceğini sorar. *Avangard geleceğin sanatını yaratmak istemiyordu, zaman aşırı bir sanat, bütün zamanlar için geçerli bir sanat yaratmak istiyordu.* (Groys 2017: 62) Avangardın teknoloji ile ilişkisini Harvey, zamanın mekanın parçalanmasıyla temsil eden kamusal bir simge

olarak tanımladığı Deluanay'ın *Tour Eiffel* resmi üzerinden okur: *Hareketin temsilcileri yaptıkları şeyin Ford'un montaj hattındaki uygulamalarla paralelliğinin muhtemelen farkında değillerdi, ama Eyfel Kulesi'nin simge olarak seçilmiş olması, bütün hareketin endüstriyalizm ile ilişkili olduğu gerçeğini yansıtıyordu.* (Harvey 2010: 301)

Mekanik bir savaş olarak kabul edilen I. Dünya Savaşı yıllarında birbiri ardına ve eş zamanlı olarak, heterojen bir yapıda ortaya çıkan modern sanat akımları endüstriyalizmin yarattığı sıkışmanın dışı vurumu olarak görünür. Bu dönemde Dada akımı, kuralsızlığa dayalı özgürlük alanı içinde sanatın tanımlarını alt üst eden radikal bir yaklaşımla, sanatın kavramsallaşma sürecini tetiklemiştir. Anti-sanat terimini kullanan Duchamp'ın hazır nesneleri, yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan, sanatta kavrama dayalı, nesne bağlamından kopan post modern öğelerin ilk örnekleri arasında gösterilmektedir. Üretildiği günden bugüne sanatın dinamiklerini ve sanatta yeni olanı anlamak için Duchamp'ın sanatta nesnenin yerine düşünceyi koyduğu pisuvarı bir başlangıç noktası olarak belirlenmektedir. 1917 tarihinde R. Mutt imzasıyla gönderilen ancak reddedilen "Fountain" çalışması sonrası yayınlanan yazıda şu ifadeler yer alır: *Bay Mutt'un çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu seçti. Sıradan günlük bir malzemeyi aldı, onu kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi-o nesne için yeni bir düşünce yarattı.* (Harrison, Wood 2016: 283)

Duchamp'ın sanatta kavramsallaşmanın önünü açtığı "Pisuvan" adlı çalışması sonrasında sanatın ne'liğine dair cevaplar ve sanat eserini belirleyen tanımların sınırlarının muğlaklaştığı kabul edilmektedir. Huelsenbeck, ilk Alman Dada Manifestosu'nda, Dadacı sanatın o güne dek gelmiş tüm sanat hareketlerinden ayrıldığını belirterek, *"Dadacılık ilk kez yaşam karşısında estetik bir tutum olmaktan çıktı"* şeklinde devam etmektedir. (Harrison, Wood 2016: 288) Sanatın, estetik görünün, yaşamla bütünleştirilme çabası 60'lı yıllardan itibaren sanatçıların kullandıkları materyallerdeki çeşitlilik içinde görünür hale gelir. Duchamp'ın tavrı çalışma çerçevesinde, dijital ortamın yaratılarıyla ortaya çıkan sanat eserlerinin kavram, nesne, sergileme, metalaşma bağlamında dayanağını oluşturması bakımından önemlidir.

Doğanın Temsili

Doğa farklı tarihsel dönemlerde ve kültürlerde sanat eyleminin kaynağını oluşturan bir unsur olmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında endüstriyel gelişimlerin ve teknolojik ilerlemenin olduğu noktada çevre sorunlarının kaygı verici boyutlara ulaşması, sanatçılara doğaya dair farkındalık yaratma, teknolojiye karşı doğayı öne çıkarma misyonu yüklemiştir. *Doğa ve ekosistemdeki giderek artan bozulma, endişe yaratırken bu bozulmaya neden olana yönelik eyleme geçme gerekliliğinin her geçen gün artması, 1960'larda başlayan sanat ve doğa algısındaki değişimle birlikte sanatçının eleştiren, sorgulayan, çözüm üreten projeler, sanatsal pratikler ortaya koymasına neden olmuştur.* (Saygı 2016: 7) 60'lı yılların sonlarına doğru ortaya çıkan Arazi Sanatı, mevcut sanat piyasası sistemine karşı, Performans Sanatı, Arte Povera, Kavramsal Sanat ve Minimalizmin etkilerinin görüldüğü yeni bir estetik dil geliştirebilmek için sınırları olan yüzeylerin dışına çıkarak doğanın kendisini medyum olarak ele almış, çöller, araziler ve vadilerin kullanımıyla, sınırlandırılmamış mekanın olanakları içinde sanatsal kavrayışı dönüştürmüştür. Üretimleri için her türlü nesneyi, alanı kullanan Arazi Sanatı akımı için doğanın başka bir biçimde keşfi ya da doğanın kendisinin bizzat resimsel ve heykelsel kılınmasıdır da denilebilir. (Kedik 1999: 108) Antmen'in de belirttiği gibi, sürekli büyümeye dayalı, anamalcı anlayışı kırabilmek için akımın sanatçıları, doğayı görünür kılan, doğaya dair

bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşım benimsemişlerdir. (Antmen 2009: 251)

Arazi sanatı ilk başlarda kentsel alanın dışında yapılan çalışmaları imleyen bir başlık olarak öne çıkmıştır. Yaklaşık yüzyıllık bir zaman dilimi içerisinde, teknolojik gelişmelerin yarattığı hoşnutsuzluklar, doğaya sığınan ve kaynaklarını doğa gözlemleriyle sağaltan Romantikler ve İzlenimcilerde olduğu gibi sanatçıların izleğini tekrar doğanın kendisine yönlendirmelerine sebep olmuştur. 1950 sonrası dil, ırk, kimlik, savaş, çevresel kırım gibi birçok olguya karşı sosyal yapıda da oluşan tepkisellik, sanatın düşünsel yapısının da paydasını oluşturmuş ve o yıllarda dikkat çekilen birçok konu günümüze dek gelen süreçte geçerliliğini farklı formlarda sürdürmüştür.

Brown, *güncel sanat alanında doğal dünyayı sadece bir ilham kaynağı ya da temsil edilecek bir konu olarak ele almaktan öte doğrudan etkilenilmesi düşünülen –yaratıcı araçlarla dönüştürülecek ve iyileştirilecek bir eylem alanı olarak görme eğiliminin artmakta olduğunu* belirtir. (Brown 2014:6) Arazi Sanatının da “Yeryüzü Sanatı”, “Çevresel Sanat”, “Ekolojik Sanat” gibi başlıklarla, doğaya dair duyarlılığı merkezine alarak çeşitlendiği gözlemlenir. Bu durumun nedenleri arasında; eserlerin uygulandığı alanların merkezden uzakta olması, bazıları çok büyük boyutlu olduğu için izlenmesinin problemler yaratması, bazılarının da performatif yönüyle kalıcılığının bulunmaması gösterilebilir. İzleyici etkileşimini sağlayabilmek, yeni bir deneyim yönteminin türetilmesini zorunlu kılmıştır. Böylesi sebepler üretimin çıktılarının fotoğraf ve video gibi yeni medya sanatını hazırlayan araçlarla, mekanın sınırları içerisinde sunulmasını gerektirmiştir. Bunun yanı sıra daha çok ekolojik sanat başlığı altında tanımlanan sanat pratikleri, periferiden merkeze yönelmiştir. Alan Sonfist’in Manhattan’da uyguladığı “Zaman Manzaraları”, Joseph Beuys’un sanayi kenti Kassel’de başlattığı “7000 Meşe Projesi”, Agnes Denes’in “Buğday Tarlası”, Nicolas Garcia Inarritu’nun “Yeşil Venedik”, Andy Goldsworthy’nin “Kartopları”, Olafur Eliasson’un “Buz Nöbeti” doğa duyarlılığını yaşam alanları içinde görünür kılan performatif, sürece dayalı, geçici ve değişken yapıdaki çalışmalardır. Brown, bu disiplinlerarası yaklaşımı açıklarken sağlıklı bir çevrenin oluşturulabilmesinde, ekoloji, siyaset, toplumsal uygulamalar, teknoloji ve iş dünyası gibi sistemlerin aralarındaki ilişkiyi göstererek, gezegenin sorunlarının disiplinlerarası yaklaşımların gereksinimiyle çözülebileceğini belirtir. (Brown 2014: 7) Arazi Sanatı içinde, kalıcı eserler üretmek uğruna doğayı talan eden makineler kullanarak doğadan öte sanatçının öne çıktığı örneklerin inşa edildiği de gözlemlenir.

20. yüzyıl içindeki üretim pratiklerindeki çeşitliliğe ve kullanılan medyumlara bakıldığında sergileme, yüzey, malzeme, sanatçı edimi gibi estetik kriterlerin terk edildiği gözlemlenebilir. Politik, kültürel, ekolojik temelli hoşnutsuzluklara dikkat çekme misyonunu üstlenen sanatçılar çok yönlü, multi disipliner deneyler gerçekleştirmiştir. Sanatta fikrin temel unsur olarak gördüğü kabul, sanatı elle tutulur formatından çıkarmıştır. Önceki dönemlerde, Courbet, Turner, Manet, Picasso gibi isimlerini çoğaltabileceğimiz, örnek oluşturabilecek sanatçılar, içinde yaşadıkları çağın sorunlarına dair duyarlılıklarını yüzey üzerinde kullandıkları imgelerle dışa vurmuşlardır.

Ancak sanatın eylemsel, performatif, salt kavramsal ve interaktif örneklerinin çoğaldığı 1960 sonrası sanat üretimlerinde sanatçının aktivist yanının ön plana çıkarıldığı görülür. Groys, sanat aktivizminin yeni bir fenomen olarak merkezi önemde olduğunu üstünde durur. Sanat aktivistlerinin ekoloji, ekonomi, toplumsal eşitlik gibi konulara dikkat çekmeye çalıştıklarını,

adeta STK'ların işlevini üstelendiklerini belirtir. Sanatçılar yararlı olmak, dünyayı değiştirmek, dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek isterler; ama aynı zamanda sanatçı olmaktan vazgeçmek istemezler. Kuramsal, siyasal ve hatta tümüyle pratik sorunlar da bu noktadan çıkar. Groys, Debord ve Benjamin referanslarını vererek, aktivist eleştirinin estetikleştirme ve seyirleştirme üzerinden işleminin, dikkati protestonun amacından estetik değerlere çekmesini sebep göstererek sorunlu olduğunu belirtir. (Groys 2017: 43-44) Aslında bu durum modernleşmeyle birlikte duyarlılığın da yüzeyselleşmesi olarak okunabilir. Turner'ın, Friedrich'in anlatımı örtük imgelerle duyulara hitap eden şiirsel ifadenin ürünü olarak görünürler. Sanayileşmenin hızla yayıldığı dönemle çakışan Romantik dönemdeki sanat anlayışı, insan eliyle yaratılmış sanayinin dehşet verici saldırısı karşısında, doğadan ulvi büyük güzelliği, uçsuz bucaksızlığı ya da kudretinin sonucu olarak huşu, saygı, duyulanım ya da dehşet esinleme kapasitesini göstermekteydi. (...) İnsan doğanın sonsuzluğunda kendi potansiyelini gördü ve onun fiziki ihtişamını manevi görkeme dönüştürdü. Brown, bu fikirlerin günümüzde de sürdüğünü ve doğayı temel alan çalışmaların ardındaki felsefi, ahlaki ve duygusal zemini bu fikirlerin oluşturduğunu belirtir. (Brown 2014: 10)

Dijitalleşmeye Doğru

İkinci Dünya Savaşı sonrasında küresel ekonominin gelişimiyle birlikte müze ve galeri sayısındaki artışlar, bienaller ve sanat fuarları, sanat eserinin tecimsel tarafının yükseldiğini göstermektedir. Yaşam koşullarının teknolojik yeniliklerle birlikte sürekli değişim halinde olması, kitle iletişim araçlarının enformasyon üretme ve edinme eylemini pratik hale getirmesinin yanı sıra ekonomik, siyasal ve kültürel yapıya etki eden faktörler, toplumsal duyarlılığı beraberinde getirmiştir. Özellikle 60'lı yıllarda kültürel farklılıklar, ırk, kimlik, feminizm, savaş karşıtı hareketlerin yanı sıra endüstrinin indirgemeci yaklaşımıyla talan edilen çevreye müdahalelere karşı oluşan tepkiler, sanatçıların bu konular üzerine eğilmelerini sağlar. Galeri ve sanat simsarlarının oluşturduğu ticari düzene ve sanatın metalaşmasına karşı duyulan tepkiler de sanatı, geleneği yıkarken gelenekleşen modernist formların dışında bir alana ve eserin meta yönüne bir karşı duruş göstermeye taşır. Yüzyılın ikinci yarısında ekonomik, kültürel, toplumsal dinamiklerin kaynağında yatan teknolojik gelişmelerle birlikte, özellikle 21. yüzyıl yaşamını biçimlendiren bilgisayar ve yazılım sektörünün araçları da bu süreçte sanatsal müdahaleler için bir alan oluşturmaya başlamıştır.

Yayın hayatına 1950'li yıllarda başlayan bilgisayarla ilgili ilk dergi olarak kabul edilen Computers and Automation'ın 1963 Ocak sayısında Amerikalı mühendis Edmund Berkeley'in *Bilgisayar Sanatı* tanımlaması yer almaktadır. Dergi kapağında sanatçı değil, mühendis olan Efraim Arazi tarafından bilgisayarla yapılan bir resme yer verilmiştir. Dönemin yeni teknolojisi kullanılarak üretilen çalışmaların gördüğü ilgi, 1963-73 yılları arasında düzenli olarak bilgisayar sanatı yarışmalarının düzenlenmeye başlamasını sağlamıştır. (Tuğal 2018: 106)

Şekil 2. Piet Mondrian, Composition in Line, Second State, oil on canvas, 1917.

Şekil 3. Michael Noll, Composition With Lines, 1965.

İlk yıllarında Bilgisayar Sanatı adıyla tanımlanan Dijital Sanat, teknik donanım ve yazılımların birleştirilmesiyle oluşturulan formların gerçekleşmesini sağlayan bir sistemdir. Yazılımı yapan kişinin eylemi dijital ortamdaki algoritmaların hesaplanması yoluyla yapılır. Dijital sanatçı Hiroshi Kawano'ya göre, algoritmik süreçte kullanılan bilgisayarlar kendi sanat yapabilirliklerine (yazılımsal ve donanımsal) bağlı olarak yapıt üretirken, insanın yapmış olduğu sanatın kurallarını mantıksal bir çerçevede sunmaktadır. (Tuğal 2018: 159) Bu mecrada üretilen ilk örnekler bakıldığında modern sanatların izinin görülmesinin ardında, insan emeği üretimlerin yapay zekaya aktarıldığı veriler doğrultusunda hazırlanmış olması yatar. *Bilgisayarların yüksek kalitede sanatsal üretim yapabilmeleri ancak insanların yapmış oldukları sanatı bilimsel estetik olarak anlayabilmeleri sonucunda mümkün olacaktır. Dolayısı ile bilgisayarda yapılan sanat doğrudan insanın yapmış olduğu sanatın bilimine bağlıdır.*

(Tuğal 2018: 160) Bu bağlamda, Michael Noll'un 1965 tarihli "Çizgilerle Bilgisayar Kompozisyonu" başlıklı çalışmasıyla Mondrian'ın 1917 tarihli "Çizgilerle Kompozisyon-İkinci Durum" eserinin arasındaki benzerliğin yanı sıra Sol Lewitt ile Manfred Mohr'un açık küpün form varyasyonları üzerine üretimlerindeki benzerliğin yanı sıra aynı yıllarda yapılmış olması dikkat çekicidir.

Nicolas Bourriaud *İlişkisel Estetik* kitabında, teknolojinin düşünce biçimlerinde değişiklik meydana getirebileceğini ancak teknik gelişme ile sanatın arasındaki ilişkinin sistematik gitmediğini vurgular. Fotoğrafın icadından sonra Monet ve Degas'nın resim anlayışı üzerinden örneklediği ilişki biçiminde, söz konusu sanatçıların teknolojiyi taklit etmek yerine onun kazanımlarıyla aynı çağdaki görüş açılarının ötesinde bir fotografik düşünce ürettiklerini belirtir. Bourriaud, yerdeğiştirme yasası olarak tanımladığı sanat-teknik ilişkisinde, teknolojik gelişmelerin sanatçının süzgecinden geçme sürecini şu şekilde ifade eder: *Sanat, tekniğe karşı eleştirel görevini, ancak onun getirdiklerinin yerini değiştirdiğinde gerçekleştirmiş olur; nitekim bilgisayar devriminin belli başlı etkileri, bugün bilgisayar kullanmayan sanatçılarda görülebilir. (Bourriaud 2018: 104)*

Teknik olasılıkların çerçevesinde üretim yapmaya çalışan sanatçıların illüstrasyonun tuzağına düştüğünü, grafikbilgi görüntüleri üretenlerin, kendilerine dayatılmış üretim biçimlerine yabancılaşmalarının temsili olarak tarif eden Bourriaud'un perspektfinden bakıldığında, dijital sanat örneklerinde özgünlüğün kısırlılığı ve tekniğin çizdiği sınırların görünür olduğu söylenebilir.

1960 yıllarda Almanya ve Fransa'da geliştirilen Bilgi Estetiği kuramı, sanat nesnelerini özgün unsurlar olmaksızın matematiksel algoritmalara dayalı nesnelleştirilmiş bir yapıda ortaya koymaktadır. İlk dönemlerde ortaya konulan görüntülerin içerikten bağımsız geometrik formlar olması, bilgisayar üzerindeki estetik ve matematiksel kural ve kabullere göre şekillenmesinden ileri gelmektedir. (Tuğal 2018: 127) Bilgiye dayalı bir yapılanma olan sanat üretiminin kaynaklarını, geometrik formlarla çözümlenen Soyut sanat ve Opart çalışmalarından aldığı gözlemlenir. Frieder Nake, nesnenin estetiği olarak Bilgi Estetiği'nin, imkansız sürecine girmeye zorlandığını, çünkü var olan ve dolayısıyla üretilmiş bir yapının sanat yapıtı olarak değerlendirilmesi algı gerektiriyorsa, öncelikle algılayan bir failin olması gerektiğini belirtir. Bu failin insan olmayan, ancak makinesel ve algoritmik yapıya sahip olmasına izin verdiğimiz ölçüde, nesnel bir değerlendirmeyi deneyebileceğimizi ve umut edebileceğimizi vurgular. (Nake 2012: 62)

Teknolojinin hızlı bir şekilde değiştiği ve güncellendiği son yetmiş yılda yazılım algoritmaları da kurduğu matematiksel bağlantılarla, olasılıkların çeşitliliği içerisinde sanatçının önceden tahmin edemeyeceği formların rastlantısal olarak belirmesini sağlamaktadır. Algoritmalara dayalı bu formlardaki rastlantısallık komutun program tarafından oluşturulabilecek verinin niceliği dahilinde ortaya çıkacaktır. İlk dönem üretilen dijital temelli çalışmalardaki görsel eksiklik, algoritmaların gelişmesiyle sonucun tam olarak hesaplanamadığı organik yapıların oluşturulmasına olanak vermektedir. Bunun yanı sıra her gün ağ sistemine dahil olan milyarlarca görsel verinin sağladığı imkanlarla üretimlerin görselliğinin daha albenili bir yapıya büründüğü görülmektedir.

Makine insan iş birliği içerisinde, kendi tasarladığı AARON programı ile özgün çalışmalar üretmeye çabalayan İngiliz sanatçı Harold Cohen öne çıkmaktadır. Cohen kendi oluşturduğu

programlama diliyle kodladığı görüntüleri *kaplumbağa* adı verilen bir robotik kol aracılığıyla fiziksel olarak ortaya koymuştur. Teknolojik gelişmelere koşut olarak çalışmaları da sürekli güncellenen yüzey çözümlemeleriyle devam etmiştir. Makinenin insansılaştırılmasının sanatsal anlamda önemli bir örneği olan bu çalışmalarda Cohen, AARON ile ilişkisini Rönesans ressamlarının stüdyo asistanları ile olan ilişkisine benzeterek, programın kendini geliştirmek için kendi başına bir çaba sarf etmediğini söyler. Cohen, sanatsal üretimde eylem-sanatçı ilişkisi üzerine; bir gün AARON kendi başına bir çalışmayı imzalamaya karar verip uygularsa zekası üzerine tartışmalara da son vermiş olur diyerek, teknolojinin araçsal durumunu vurgulamıştır. (Garcia 2016) Bu noktada önemli olan kısım, sanatçının kullandığı araçtan ziyade bu aracı kullanarak ortaya çıkan sonucun niteliği olmalıdır. Sanatın yeni formunu ortaya koyacaklar teknolojinin sınırlarıyla yetinmeyenler olacaktır.

1960'lı yıllardan itibaren sanat üretimlerini belirleyen yöntemler ve süreçlerde büyük değişimlerin yaşandığı gözlemlenmektedir. Bilgisayar, fotoğraf, video, televizyon ve özellikle 90'lı yıllardan sonra interneti yaratıcı ortam olarak benimseyen sanatçıların üretimleri yeni medya sanatı olarak tanımlanan eserleri oluşturmaktadır. Teknolojik gelişmelerin sanatsal yansımalarındaki belirleyici rolünün yanı sıra doğaya dair kaygıların da paralel bir düzlemde yükseldiği ve birçok sanatçının gerek yeni medya araçlarını kullanarak; gerekse geleneksel yöntemlerle bu sorunlara dikkat çektiği gözlemlenmektedir.

Özellikle Sovyetler Birliği üzerinde askeri üstünlük sağlayabilmek amacıyla Amerika'nın girişimleriyle başlayan internet sistemi, 90'lı yıllardan itibaren küresel iletişim ağına dönüşmüştür. Castells'in belirttiği gibi, yeni bir sosyal form olan ağ toplumunda internet çağı coğrafyanın sonu olarak tanımlanmaktadır. (Castells 2020: 281) Ağ destekli ekonominin para kazanma odaklı yapısı, gezenin sürekli olarak taranması ve doğal kaynakların hızla tüketilmesini getirdiği için, *aynı büyüme modeline şu anda dışlanmış olan gezegen nüfusunun yarsını dahil edersek, yarattığımız sanayi üretim ve tüketim modeli ekolojik olarak sürdürülebilir değildir.* (Castells 2020: 362) Groys da internetin ilk günlerinde bireysel bir özgürlük alanı olarak tanımlansa da, aslında şirketlerin çıkarlarıyla kontrol edilen bir uzam olduğunu hatırlatır. *Standart internet kullanıcısı kural olarak bilgisayar ekranına odaklanır ve internet donanımı –interneti çağdaş sanayi medeniyetine kazıyan bütün o monitörleri, terminalleri, kabloları gözden geçirir.* (Groys 2018: 117)

Dijital mecraların internet ağının genişlemesiyle yaygınlık kazanması dış gerçeklik algısını da dönüştürmektedir. İmajlar çağında teknolojik aygıtların sunuşuyla maruz kalınan sayısız görüntü içinde birey, zaman ve mekan kavramlarından soyutlanmaktadır. *Doğal olarak bu zaman kavramı içerisinde sanatçı, teknolojik gelişmeler ve toplumun bunlar ile çatışkısından veya uyumundan doğan yeni gerçekliklerin ve imgelerin içinde yüzen bir haldedir.* (Coşkun 2014: 83) Sanatçının üretim yapma süreçlerinde spatula, fırça veya boya kadar araçsallaşan görüntü düzenleme programlarının manipülasyon becerisinin yanı sıra sanatçı, imgesinin kaynaklarını da görsel verilerin giderek çoğaldığı internet okyanusundan elde eder. *Dijital teknolojilerin üretimde etkin olduğu ve bu bağlamda simülasyon ilkesinin öne çıktığı sanat dünyasında, gerçek ancak modelin bir kopyası olabilmekte, gerçeğin artık doğayla ilişkiden değil daha önceden üretilmiş nesnelerden ve gerçeklerden, kısacası yapay bir dünyadan hareket edilerek üretildiği söylenebilir.* (Sağlamtimur 2010: 228) Benzer şekilde Lee, belirli şeylerin kavramın modeli olarak işlev görebileceğini belirtir. 3D yazıcıda üretilen at heykelciğinden örnek vererek; at kavramının, birkaç atın gözleminden oluşan bir genelleme olduğunu, plastik

heykelciğin at modeli vazifesi görebileceğini söyler. *Modelin kendisinin bir at olması gerekmediğine dikkat edin. Bir somut model modellenmekte olan şeyin bir takım esas niteliklerini yakalayan fiziksel bir şeydir.* (Lee 2019: 62)

Özellikle son yirmi yılda cep telefonu, tabletler gibi mobil iletişim aygıtlarında bireyin ağ sistemi içerisinde kullandığı sosyal medya platformları kendisini bu mecralara bağımlı kılarken, dijital ortamda toplanan veriler yapay zeka algoritmalarını besleyen kaynaklara dönüşmektedir. Ağ sistemine dayalı tüm sistemlerin masum olmadığı açıktır. Ağda kaldığımız süre duysal, düşünsel davranış biçimlerimizin bilgi olarak süzülmesi dijital bir otopsi sürecine dönüşmektedir. Bu otopsinin kapsamı hem toplumsal hem de bireyseldir. Bu sebeple birçok ülkede öncü veri toplayıcı şirketlere karşı davalar açıldığı bilinmektedir. Küresel bilgi akışı içerisinde, ağda kalınan süre boyunca gerçekleşen tüm eylemler aracılığıyla toplanan veriler, sanat alanında da karşılığını bulmaktadır. Örneğin; en büyük veri toplayıcısı Google'ın DeepMind yapay zeka projesi, kullanıcı verilerine dayanan bir algoritma ağı olarak tasarlanmıştır. *Kullanıcı verileriyle ve algoritmalarla oluşturulan yapay zeka DeepMind'in sanat çalışmaları DeepDream olarak adlandırılıyor. DeepMind'a gösterilen bir imgenin ardından, bu yapay zeka uykuya dalar ve imge üzerinden rüya görmeye koyulur. Rüyasının görselleştirilmiş anları imaj olarak DeepDream projesinde görüntülenir.* (Eren 2017)

Algoritmik yapılar, teknolojinin gerçekle sanal dünyanın sınırlarını inceltme çabaları sanat üretimlerinin deneyime dayalı bir yapıya bürünmesini de beraberinde getirmiştir. Sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, karma gerçeklik teknolojileri birçok alanda olduğu gibi sanat piyasasında da etkileşimli, katılımcıları dış gereklikten koparan, mekanı dönüştürerek izleyici deneyimine odaklanan ve üç boyutlu olarak izlenebilen ortam olanakları sağlamaktadır. Miguel Chevalier, Alexander Mordvintsev, Peter Kogler, Mike Tyka, Chris Milk, Cahr Davies, Refik Anadol gibi birçok sanatçı verileri ve yapay zeka teknolojisini medyum olarak kullananlar sanatçılar arasında gösterilmektedir.

Artun, Cenevre'deki bir fizik laboratuvarının her saniyede 40 terabit veri üretmesini ve dünya satranç şampiyonu Kasparov'u yenen DeepBlue yazılımının saniyede iki yüz milyon hamle değerlendirmesi yapabildiği örneklerini vererek, iletişim ve kültür-sanat dünyasına kadar, finans, sanayi, ticaret dünyası ve savaşların algoritmalar tarafından denetlendiğini ve algoritmaların kaynağının onları işleten bilgi-işlem makineleri, yapay zeka ve totalinde savaş endüstrisi olduğunu belirtir. *Algoritmalarla beslenen veriler, dijital ortamda çalışan, iletişen tüm insanlara aittir. Dijital bilişim ve iletişim oligarkları güya bizim onayımızı alarak bunları kendilerine mal ediyor ve sonra da özellikle tüketimle ve siyasetle ilgili davranışlarımızın tasarlanabilmesi amacıyla satıyorlar.* (Artun 2021)

Yapay zeka teknolojisi ilk ortaya çıktığından beri insanın işleyişini model alırken, insan ile makine arasındaki sınırları ortadan kaldırmanın çabası gözlemlenmektedir. Dijital teknolojinin insana özgü bir eylem olarak kabul edilen sanat pratiklerine yansısı da bunun bir sonucu olarak kabul edilebilir. Yapay zeka, bilgi işlem hızı, bellek kapasitesi ve matematiksel verilerin işbirliğiyle insanın düşünme eylemini taklit ederken, insanın güncel verilerinin yanı sıra dijitalleştirilen insanlığın külliyatını da kullanarak eylemini gerçekleştirir. Fransız kolektifi Obvius'un, GAN teknolojisiyle on beş bin sanat eserini algoritmik süzgeçten geçirerek oluşturduğu *"Edmond de Belamy'nin Portresi"* müzayedede yaklaşık 450 bin dolara satılmıştır. Hanson Robotics tarafından 'icat edilen' ve 2016 yılında aktif hale getirilen insansı robot Sophia'ya Suudi Arabistan vatandaşlığı verilmiştir. 2021'e gelindiğinde Sophia'nın sanat

tarihinden örnekler ve işbirliği yaptığı İtalyan Sanatçı Andrea Bonaceto'nun çalışmalarından beslenerek çıkan NFT eseri yaklaşık yedi yüz bin dolara alıcı bulmuştur.

Şekil 4. Yapay zekaya sahip insansı robot Sophia'nın çalışma alanındaki görüntüsü.

Dijitalleşmenin getirisi olarak oluşan ağ toplumunda Artun'un da bahsettiği gibi, toplumu küresel anlamda tasarlamaya dayalı yaklaşım kültürel sığlaşmayı sağlarken ideolojilerin de belli bir bakış açısına indirgenerek örgütlenmesini beraberinde getirmektedir. Sonuçta bireyin bağımsızca kendi kontrolünde gördüğü ara yüzlerde algoritmalar kendi kurgusunu dayattığı için internet uzamında farkındalığın önemi artmaktadır. Sanat alanında yukarıda verilen örneklerde satış bedellerine bağlı spekülasyon yaratılsa da algoritmaların oluşturduğu görüntülerin sanat olarak değerlendirilmesi, Artun'a göre zamanımızda cevabı verilemeyecek bir sorudur. *Çünkü 1980'lerdeki postmodernist dönemle birlikte başlayan anything goes estetiği bağlamında her şey sanattır, yeter ki, "sanat" olarak sergilensin ve satılsın.* (Artun 2021)

Ekranların Çağı

Bourriaud, yaşadığımız çağı tartışmasız olarak ekran çağı olarak tanımlar. Teknolojinin özgürleştirici gücüne iyimser olarak bakmanın sakıncalarını vurgularken, *imge teknolojisinin ya da atom enerjisinin, günlük hayatta iyileştirmeler sağlamanın yanında, birer tehlike ve köleleştirme aracı olabileceğini artık bildiğimizi* belirtir. (Bourriaud 2018: 101-102) Günümüzde rutin, yaşamsal işlemlerin yanı sıra birçok bilgiye ulaşabilmenin yolu, fiziksel alanlardan çok giderek genişleyen internet uzamındaki verilere dayanmaktadır. Teknolojik olanaklarla uzak, yakın, yerel, ulusal, uluslararası gibi kavramların yerine çevrimiçi, eşzamanlı, küresel akış gibi kavramların geçtiği gözlemlenir. Sanat piyasasında da internet, öncelikle batı kaynaklı eserler olmak üzere sanatın külliyatını dijitalleştirerek, performans ve happening gibi geçici doğaya sahip üretimler de dahil olmak üzere sanatın kaydını tutarak sanatın daha çok insana ulaşmasını sağlayan bir veri mecrasına dönüşmüştür. Dolayısıyla tüm iş kollarında ve ilişki biçimlerinde kurulan işbirliğiyle ekrana bağımlı bir yaşam şeklinin oluştuğu gözlemlenmektedir.

Dijital ortamdaki imgelerin ve görüntü düzenleme programının araçsallaşması sanatçı belleğindeki görsel imgeleri de belirlerken teknolojinin olanakları görme biçimini de dönüştürür. Carlo Zanni'nin bilgisayar ekranlarında gördüğümüz görüntüleri plastik bir yapıya

dönüştürdüğü masa üstü ikonları ve masa üstü manzara resimleri bu bağlamda öne çıkmaktadır. Zanni, Windows XP işletim sisteminde masa üstü duvar kağıdı olarak kullanılan manzara resimlerini yağlıboya ile resmederek, çağımız insanın manzarayla olan ilişkisini sorgulayan eserler üretmiştir. *İroniktir ki, maddesel doğamızı sayısal verilerle kodlayarak sanal bir alan içinde saklayan bilgisayarın vitrini bu ve benzeri doğa manzaralarıyla kaplanmaktadır.* (Tanyıldızı 2008: 32)

Benzer şekilde İngiliz sanatçı Dan Hays, internetten edindiği düşük çözünürlüklü manzara görüntülerini kullanarak ürettiği resimlerde, yüksek çözünürlüklü optik gerçeğe benzerliğe ve bunun yapılandığı pasif gözlemciye (izleyiciye) yönelik teknoloji güdümlü takıntıyı sorgulamaktadır. İnsanların alışkanlık kazandığı yüksek teknolojili ekranın, şeffaf bir optik yanılısma, çoklu duyuşal ve içgüdüsel karşılaşmaların yerini alan sanal bir pencere ile dünyanın temel deneyimini maskeleyerek tehdit ettiğini vurgulayan sanatçı, resimlerinde pikselliymiş gibi görünen manzara resimleri boyamıştır. Sanatçı bu yönelişteki amacın, parçalanma yoluyla soyutlamaya yönelerek, kaybedilen bir şeye daha derin bir özlem duygusu çağrıştırmak olduğunu belirtmektedir. (Hays 2011)

Bu ve benzeri örneklerde sanatçılar, doğayla ilişkimize dair eleştirel bir tavrı benimsiyorsa da kaynaklarını dijital mecradan çıkarmaktadırlar. Daha önce de değinildiği gibi, giderek genişleyen veri havuzundaki görsellerle sanatçılar model olarak doğanın kendisini değil, görüntünün mekanik süzgeçten geçen görüntüsünü kullanmaktadır. Ortaya çıkan sonuç, modelin modelinin işlenmesini barındırmaktadır. Bakışın önüne konumlanan araçlar, bakanın imkanlarını da değiştirerek bakışın kendisini de ortadan kaybolmaya itebilir; *çünkü nesnenin ve dolayısıyla görüşteki ani değişimin suç ortağı olan objektif bakışın yerine geçmiştir.* (Baudrillard 2020: 61) Monet, Giverny'deki evinin bahçesinde, kendi bakışıyla, söğüt, süsen ve Japonya'dan özel olarak getirttiği nilüferlerle bezediği bahçesini model olarak kullanmıştır. Döneminde yükselen sanayi kentlerinin gölgesinde doğayı bir kaçış aracı olarak kullanan Monet'nin tavrı, salt ışığın etkilerini aktaran bir makine gibi algılanmamalıdır. Mekanikleşen dünyada savaşın, doğanın ve insan kıyımının yıkıcı etkilerinden bu şekilde uzaklaşmaktadır. Monet'nin resimleri, doğadan haz aldığının ve doğadan duyum olarak görme gerçekleştirdiğinin kanıtıdır. Baudrillard, ekranı okumanın bakışla tamamen farklı olduğunu, ekran için bakışın söz konusu olmadığını belirtir. Dijitalleşen sesin, görüntünün, temasın kurulan ilişkide duyarlılık paradigmasını değiştirdiğini, gözle görüntünün yüzeydeki bitişikliğini, bakıştaki mesafenin sonunu belirttiğini vurgular. (Baudrillard 2020: 60) Dış gerçeklikle ilişkinin yitimi görmeyi de yitirmek anlamına gelir. İnsan biyolojik bir varlıktır ve dolayısıyla doğaya gereksinimi vardır.

Günümüzde sosyal medya araçları, temelinde tanıtım, yaygınlık, bilinirlik ve görünürlük olgularını pekiştirmek amacıyla, veri olarak sanatın ağ sisteminde yer almasını sağlar. Bu yeni gösterme, görünür olma biçimi sanat eserinin varlığını da indirgeyerek farklı boyutlardaki ekranların sınırları çerçevesine yerleştirerek dijitalleştirir. Instagram gibi sosyal medya araçlarının sürekli olarak, kullanıcının tepkilerine ve paylaşımlarına göre algoritmik bir sistemle güncellenmesi, küresel bazda görünür olma çabasındaki galerilerin, koleksiyoncuların ve sanatçıların hesaplarından sisteme dahil olan ve sürekli olarak niceliği artan eserlerin akışta yer bulmasıyla sonuçlanır. İzleyenle eser ilişkisinin yeni organizmasını oluşturan bu yapıda fiziki karşılaşma zaman ve mekandan bağımsız bir gösterim düzeyine indirgenmiş olur. Bu kapitalist sistemin yeni estetik bağlamı olarak okunmalıdır. Sanat piyasasının büyüyen bir ekonomiye dönüşmesinin getirileri olarak dijital ortamda ulaşılabilir olan sanat eseri, nesnesinin

zorunluluğundan koparak dijital araçlardaki bir imgeye dönüşmektedir. Bu tür pazarlama stratejilerinin yaygınlık kazanması da sanat eserinin mekanla kurduğu ilişkiyi, aurasını, izlenme stratejilerini dönüştürür.

Baudrillard, sanatın ve daha çok sanat üzerine söylemlerin hızla çoğaldığını ancak sanatın ruhunun yok olduğunu belirtir. Kültür adıyla tanıdığımız estetik değerlerin düpedüz üretiminden, göstergelerin hızla çoğalmasından ve geçmiş ve güncel biçimlerin sürekli yeniden kullanıma sokulmasından dolayı, sanatı ayıran simgesel uzlaşma niteliğiyle, sanatın yok olduğunu açıklar. Estetik kuralları belirleyen yargıların yoksunluğundan dolayı *sanatın durumu, tıpkı gerçek zenginlik ya da değere çevrilmesi imkansız olduğundan artık değiş tokuş edilemeyen ve bundan böyle yalnızca dolaşan paralar gibidir.* (Baudrillard 2020: 20-21)

Machianus'un Fluxus manifestosunda belirttiği üzere, insan ve maddi kaynakların tüketimine karşı olmalarının, sanatçıların para kazanacakları bir iş bulana dek sanat üretmeye devam edeceklerini söylerken sanatın metalaşması yönünde duydukları kaygılarının yanı sıra sanatın yaygınlık kazanması yönündeki çabalarının, günümüzde herkesin ulaşabildiği, tamamen sanal ancak güvenilir ve takip edilebilir, sanatçı haklarını koruyan ve değiş tokuş edilemeyen kripto sanata evirildiği söylenebilir.

NFT (Non-Fungible-Token) olarak tanımlanan kripto sanat, blockchain teknolojisini kullanan değiştirilemez çip paralara denilmektedir. Token olarak adlandırılan jetonlar, blok zincirinde kriptografik olarak kaydedilmiş ve müdahale edilemeyecek, değiştirilemeyecek şekilde bir sanat eserine bağlı sertifikaları temsil etmektedir. NFT işlemi, dijital çalışmalar üreten sanatçının, Super Rare, Open-Sea, Makers Place, Nifty gibi NFT platformlarına eserini yüklediğinde Ethereum blok zincirinde, sanat eseri ile benzersiz şekilde ilişkilendirilmiş bir jeton oluşturması şeklinde gelişir. Tüm bu işlemlerin geliştirilmesinin sebebi, dijital ortama yüklendiği anda herkesin ulaşabileceği görüntüye, asıl sıfatını ekleyerek, onu biricik hale getirirken, sahip olunabilme potansiyelini de arttırmak olduğu söylenebilir. Eserin satışı piyasa değerine göre yine dijital para birimleri olan coinler üzerinden yapılmaktadır.

On yazarın kripto sanatı farklı yönlerinden ele aldığı *Crypto art: A decentralized view* makalesinde, dijital ortamda var olan sanat eserlerinin, kripto parayla aynı maddeden yapıldığı için para birimi olarak da kullanılabileceği yazılmaktadır. Sanatın değer sorgulamalarının tartışmalı ve dönemin koşullarına göre çeşitlilik barındırdığı belirtilen yazıda, tamamen dijital ortamda üretilmiş ve fiziki bir karşılığı olmayan eserlerin savunusu, yirminci yüzyılda gerçekleşen avangard örneklerin içinden seçilmiştir. Warhol'un kitle iletişim araçlarıyla sanatla parayı bir tutan yaklaşımı; Kosuth gibi kavramsal sanatçıların eserde fikri öne çıkararak materyali dışlayan yaklaşımları ile sadece dijital ortamda varlığını sürdürebilen kripto sanatın çalışma mantığının anlaşılabilmesi belirtilir. (Franceschet, Colavizza, Smith, Finucane, Ostachowski, Scalet, Perkins, Morgan, Hernandez 2019)

NFT'lerin sanat piyasasında dikkat çekmesi Beeple'in (Mike Winkelmann) *Everydays: The First 5000 Days* isimli dijital kolajının Christie's Müzayede evinde yaklaşık 69 milyon dolara alıcı bulması ile olmuştur. NFT henüz çok yeni ve üzerine tartışmaların varsayımlar üzerinden gittiği kabul edilse de, en çok sanatçı ile koleksiyoner arasındaki satışların güvenliği, eser sahibinin her satışta pay alması ve eserin yatırım değeri üzerinden gündeme gelmesi, bu sanat biçiminin doğrudan meta olgusuyla ilişkili olduğunu göstermektedir. Nitekim, kripto art platformlarının web sitelerinde sanatçı eser listelerinin kripto ve gerçek para değerleri üzerinden

sıralanması da, sanat eserinin bedeline göre eserin-sanatçının önemli veya iyi olduğuna dair algı oluşturulduğu gözlemlenir. Bu listeleme biçimi online alışveriş sitelerindekiyle aynı mantıkta konumlanır. Sanatın mülkiyet tutkusuyla olan ilişkisi yeni sistemin kurduğu şeffaf yapıda açıkça görünmektedir.

Şekil 5. Beeple'in "Everydays: The First 5,000 Days" başlıklı çalışmasının detay görüntüsü.

Crypto art: A decentralized view makalesinde kavramsal sanatçıların sanattan pazara dönüş eksenini bozmak için maddi nesneden kurtulmaya çalışırken, kripto sanatçıların daha kolay alınıp satılabilen bir şey yaratmak için benzer bir kaydıleştirme taktiği uyguladıkları vurgulanır. (Franceschet, Colavizza, Smith, Finucane, Ostachowski, Scalet, Perkins, Morgan, Hernandez 2019) Dijital sanatların lunapark deneyimine benzer hareketliliğe sahip albenili görüntüleri, dijital mecrayla ilişkimizle doğru orantılıdır. Sanal uzamda sanatın varolmasını destekleyen temel etmenlerin başında, üretimin maddi karşılığını bulması ve hızlı bir şekilde yaşamın tüm alanında kabul gören çevrimiçi mekanizmaların oluşturduğu dijital kültürün vazgeçilmez bir alışkanlık haline almasıdır.

Politik, ekonomik, kültürel dönüşümler sanat alanında da doğrudan dönüşümlerin yaşanmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Kitle iletişim araçları, ekranlar, cep telefonu, tablet gibi teknolojik aygıtlar, yaşamın her anında sürekli bir uyarıcı olarak, anın deneyimi kuşatan bir zar tabakası gibidir. Tüketim kültürünün kazandığı yaygınlık durağan görüntülerin yerine sürekli hareketli imgeleri bakışın içine dahil etmektedir. Ekranların çağı, çok açıktır ki bireyin dış gerçeklik deneyimini etkilemektedir. Yabani doğa, insanın varoluş yolunda kırıma uğradığı bir çağda dijital deneyimle biçimlendirilen kitle kültürü için görünmez olmuştur. Sadece doğa değil insana özgü birçok nitelik ekrana bağımlı yaşamın içinde varlığını unutturma potansiyelini barındırmaktadır. Baudrillard'ın altını çizdiği gibi, sanal mecra düşüncenin sürekli ertelendiği ve tüketildiği bir olguya dönüşürken gelecek nesiller için özgürlük lafı geçmeyecektir. *Bu nesiller, boşluktalarmış gibi kendilerini koltuklarına bağlayarak yaşayıp gideceklerdir.* (Baudrillard 2020: 57)

Dönüşen yapı içerisinde algoritmaların, yapay zekanın, kodların yordamıyla dış gerçekliğin dijitalleşerek veriye dönüştüğü ve görme biçimlerini belirlemeye çalıştığı ortamda sanat için

teknoloji araç olarak kullanılsa da, sanatçı edimini dış gerçekliğin, doğanın deneyimine dayalı bakışının süzgecinden geçirerek var etmelidir. Neyin sanat olduğu ve neyin sanat olmadığını belirleyen kriterlerin olmadığı günümüzde, sanatın değer kriterleri sadece alınıp satılabilme potansiyeline göre değerlendirildiğinde sanat, tıpkı doğa gibi, eserin kendisinin ikinci planda kaldığı sadece tüketilmek istenen bir faaliyete dönüşecektir.

SONUÇ

19. yüzyıldan günümüze teknolojinin itkisiyle değişen mekanizmalar politik, ekonomik ve kültürel bağlamda toplumların yapısını dönüştürürken, sanat da dönüşüm hızına paralel olarak değişime uğramıştır. 19. yüzyılda Batının sanat tarihsel sürecinde yaşanan kırılmalar, sanayileşmenin yarattığı yıkıma karşı bakışlarını doğaya çeviren ressamın düşüncelerinin görüntüleri olarak var olmuştur. Yirminci yüzyılda özyıkım itkisiyle cisminden, nesnesinden kopan sanat adeta kendi temelini yok etmeye yönelik deneyler çerçevesinde ilerler. Alınıp satılabilirdiği piyasa içinde kabul gören sanat eseri kendisini sınırların, kuralların yitirildiği alanda bulmuştur.

Teknolojik gelişmelerin doymak bilmez küresel kapitalizmi besleyen, yer küreye etkilerinin iki büyük dünya savaşı sonrasında sanatçıların izleğini oluşturduğu görülür. Sanatçıların yeni bir plastik dil arayışları sürerken, bilgisayar ve internetin gelişimi sanatçıların yeni araç-gereçlerini belirlemiş ve görme biçimlerini etkilemiştir. İnternetin gelişip yaygınlaşması dünyayı ağ toplumu üzerinden birleştirirken, ekranlara bağımlı yaşam, bireyin doğayla ilişkisi önüne arayüzlerini kapatmaktadır. Yapay yüzeylerde insanın uzaklaştığı doğa aslında tükettiği doğaya dönüşmüştür. Giderek dijital uzama bağımlı kılınan yaşamında doğadan ve doğal olandan uzaklaşan bireyin yaşadığı yabancılaşma ve yapaylık duygusu, sanatta da teknolojinin araçlarıyla yapaylaşmış, kültür endüstrisi içinde tüketime hizmet eden üretimlerin doğmasına yol açmaktadır.

İnsanlığın teknolojik olarak vardığı nokta, özellikle resim sanatı söz konusu olduğunda, bir tür çoğaltma ve tekrarlama estetiği içinde hareketli görüntülerin yapay yüzeylerine indirgenmektedir. Günümüzde dijital ortamda üretim yapan sanatçılar, insanlığın bugüne dek getirdiği birikimleri veriye dönüştürerek dünyayı piksellerle boyadıkları heykeller ve görüntülerle bezemektedirler. Bu verilerin kaynağını da duysal ve düşünsel olarak dijital otopsiye maruz kalan toplumlar beslemektedir.

Toplumsal yapılarda olduğu gibi sanatta da hiçbir dönemde tek bir yöne doğru yönelme eğilimi olmamıştır. Dijital sanat varlığını pekiştirirken, kaynaklarını doğadan, dış gerçeklik deneyiminden alan sanatçılar da savunularını sürdürecektir. Ancak biyolojik bir varlık olarak, doğanın bir parçası olan insan için özellikle çevresel duyarlılık en önemli mesele olarak görünmektedir.

Endüstri çağının yarattığı travmaların günümüze dek çeşitlendiği süreçte sanat da adeta ateşte yanarak kıvranan bir organizma gibi yeni formlar ve biçimlere bürünmüştür. Dijital çağda geline nokta kript bir eseri incelerken, Monet'nin tuvaline yapışan kumları gerçek anlamda görebilmek için, eserlerinin yüksek çözünürlüklü görsellerini yakınlaştırmak yeterli olmayacaktır.

KAYNAKLAR

Kitaplar

- Antmen, Ahu (2009). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudelaire, Charles (2004). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: Ali Berktaş), Sunuş: Ali Artun, Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Baudrillard, Jean (2020). *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bourriaud, Nicolas (2018). *İlişkisel Estetik*. (Çev. Saadet Özen), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Brown, Andrew (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*. (Çev. Emre Gözgülü, Yiğit Adam), İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 82.
- Castells, Manuel (2020). *İnternet Galaksisi*. (Çev. Özkan Avcı, Esra Öztürk, Bayram Şamil Demirkan, İlknur Patan, Hilal Berge, Uğur Evcim, Mustafa Gültepe, Mehmet Keskin, Şayınur Şakı), Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Fischer, Ernst(1995). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınları.
- Groys, Boris (2017). *Akıştta İnternet Çağında Sanat*. (Çev. Ebru Kılıç), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Harrison, Charles; Wood, Paul (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.
- Harvey, David (2010). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*. (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.
- Le Corbusier (2014). *Şehircilik*. (Çev. Pelin Kotas), İstanbul: Daimon Yayınları.
- Lee, Edward Ashford (2019). *Dijital Ruh İnsan ve Teknoloji Arasındaki Yaratıcı Ortaklık*, (Çev. Avni Uysal, Gizem Uysal), İstanbul: Koç üniversitesi Yayınları.
- Lynton, Norbert (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuğal, Sibel Avcı (2018). Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Makaleler

- Coşkun, Rıdvan (2014). Teknolojinin Olanakları ile Değişen Sanat Alanı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(6), 76-89.
- Germeç, Umut (2019). 20. Yüzyıl Başlarında Batı Resminde Doğa. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(32), 85-105.
- Nake, Frieder (2012). Information aesthetics: an heroic experiment, in: Jon McCormack & Mark d'Inverno (eds.): Computers and creativity. Berlin, London: 61-95.
- Sağlamtimur, Zühal Özel (2010). Dijital Sanat, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), 213-238.

Saygı, Sevil (2016). Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık. *Sanat - Tasarım Dergisi*, 7, 7-13.

İnternet Kaynakları

Artun, Ali. Refik Anadol ve Algoritma Sanatı. <https://www.e-skop.com/skopbulten/refik-anadol-ve-algoritma-sanati/6111>, (Erişim Tarihi: 23.06.2021)

Eren, İkbâl. Oyun Emeği: Playbour ve Yapay Zekanın Ürettiği Sanat. <https://www.e-skop.com/skopbulten/oyun-emegi-playbour-ve-yapay-zek%C3%A2nin-urettigi-sanat/3398>, (Erişim Tarihi: 23.06.2021)

Franceschet, Massimo; Colavizza, Giovanni; Smith Tai; Finucane Blake; Ostachowski, Martin Lukas; Scalet, Sergio; Perkins, Jonathan; Morgan, James; Hernandez, Sebastian (2019). Crypto art: A decentralized View. <https://arxiv.org/abs/1906.03263> , (Erişim Tarihi: 23.06.2021)

Garcia, Chris. Harold Cohen And Aaron - A 40 Year Collaboration. <https://computerhistory.org/blog/harold-cohen-and-aaron-a-40-year-collaboration/> (Erişim Tarihi: 23.06.2021)

Hays, Dan. Screen as Landscape. <https://danhays.org/screenaslandscape.html> (Erişim Tarihi: 23.06.2021)

Tezler

Tanyıldızı, Barış (2008). Çağdaş Resim Sanatında Dijital Görüntü Estetiği, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Şekil Kaynakça

Şekil 1. Claude Monet, Water Lilies, 1914-1917. <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/water-lilies-1917-10> (Erişim Tarihi: 23.06.2021)

Şekil 2. Piet Mondrian, Composition in Line, Second State, oil on canvas, 1917. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mondriaan_Compositie_in_lijn.jpg (Erişim Tarihi: 23.06.2021)

Şekil 3. Michael Noll, Composition With Lines, 1965. https://dam.org/museum/artists_ui/artists/noll-a-michael/ (Erişim Tarihi: 23.06.2021)

Şekil 4. Yapay zekaya sahip insansı robot Sophia'nın çalışma alanındaki görüntüsü. <https://www.nytimes.com/2021/03/25/arts/sophia-robot-nft.html> (Erişim Tarihi: 23.06.2021)

Şekil 5. Beeple'in "Everydays: The First 5,000 Days" başlıklı çalışmasının detay görüntüsü. <https://news.artnet.com/opinion/beeple-everydays-review-1951656> (Erişim Tarihi: 23.06.2021)