T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANAT VE YENİ MEDYA BAĞLAMINDA OSTRANENİE OLGUSU VE BİR FOTOĞRAF PROJESİ

Hazırlayan
Serkan MERCAN

Danışman
Prof. Dr. Simber Rana ATAY

İZMİR / 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "*Çağdaş Sanat ve Yeni Medya Bağlamında Ostranenie Olgusu ve Bir Fotoğraf Projesi*" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

…/…/….

Serkan MERCAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ..... / ..... / ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Serkan Mercan'ın "**Çağdaş Sanat ve Yeni Medya Bağlamında Ostranenie Olgusu ve Bir Fotoğraf Projesi**" konulu tezi incelenmiş ve aday ..... / ..... / ..... tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Fotoğraf sanatının, Rus Avangart sanatçılarının üretimleriyle kazanmış olduğu potansiyel, yeni medyanın zengin üretimlerinde kendine yer edinmiştir. Viktor Şklovski'nin 1917 yılında yayınlamış olduğu Teknik Olarak Sanat makalesinde tanımlanan Ostranenie olgusu, dönemin fotoğraf sanatçısı Aleksandr Rodçenko'nun bakış açısında yeni bir form kazanmış ve fotoğraf tarihinin bir dönüm noktası haline gelmiştir. Rusya'dan Bauhaus'a, oradan da dünyaya yayılan formalist bakış açısı, bilgisayarların ve internetin kitlelere mal olmasıyla Cyberspace'te yeni bir ortam edinmiştir. Çağdaş Sanat ve Fotoğraf ortamında Ostranenie olgusu, algımızı uyandırmaya, bakış açılarımızı tazelemeye, normalleşmeye meydan okumaya devam etmektedir. Bu tezde; Ostranenie olgusu, Konstrüktivist fotoğraf sanatçılarının avangart eğilimleri, Formalist sanat anlayışı ve Lev Manoviç'in Yeni Medya Prensipleri araştırılmıştır. Böylece Ostranenie olgusunun güncel konumu tanımlanmıştır. Bunun yanı sıra kuramsal çalışmaların paralelinde Dördüncü Boyutun Dispersiyon Küpü başlıklı proje ve sergilenmesi tasarlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ostranenie, Viktor Şklovski, Konstrüktivizm, Yeni Medya, Lev Manoviç

ABSTRACT

The art of photography has gained potential with the productions of Russian Avant-garde artists. Therefore, this potential has taken its place in the rich productions of New Media. The phenomenon of ostranenie defined in Viktor Shklovsky's article on Art as Device, which was published in 1917, gained a new form in the perspective of Alexander Rodchenko and became a turning point in the history of photography. The formalist perspective spreading from Russia to the Bauhaus and from there to the world has acquired a new environment in cyberspace with computers and the internet reaching the masses. In the digital era, which contemporary art benefits from photography with different functions, the phenomenon of ostranenie continues to awaken our perception, refresh our perspectives, and challenge normalization. In this thesis, the phenomenon of Ostranenie, the avant-garde tendencies of the Constructivist photographers, the formalist understanding of art and Lev Manovich's New Media Principles were analyzed. Thus, the current positioning of the Ostranenie case was defined. In parallel with the theoretical studies, the project titled Dispersion Cube of Fourth Dimension and its exhibition were designed.

Keywords: Ostranenie, Viktor Shklovsky, Constructivism, New Media, Lev Manovich

ÖNSÖZ

Fotoğraf Anasanat Dalı'ndaki eğitimim boyunca yeni olanın peşindeydim. Normalleşmiş olandan kaçıp yeniye tutunmak için çaba gösterdim. Bunu bazen eski olanda aradım bazen de güncel olanda. Danışmanım Prof. Dr. Simber Rana Atay'ın dersleri sayesinde Viktor Şklovski ve onun Ostranenie olgusuyla tanıştım. Her yeni bilgide raylar yerine oturdu ve algımı hiç olmadığı kadar tazeledi. Daha sonra yine aynı dersler aracılığıyla Lev Manoviç'in yeniye olan bakış açısını öğrendim. Bu iki önemli isim bu tezin temellerini oluşturdu. İkisinin de bulundukları dönem ve üretimleri, araştırılmaya değer bir ortamdı.

Tez boyunca gerçekleştirdiğim araştırmalar sonucunda, birçok farklı sanatçı ve bakış açıları hakkında bilgi sahibi oldum. Avangart ruha sahip her eserde büyük bir heyecan yaşadım. Edindiğim tüm bilgiler, öncelikle fotoğrafa, dijital sanata ve son olarak da günümüze olan bakış açımı derinden etkiledi. Her bilgi, bakış açımı farklı bir yönden geliştirmemi sağladı. Rodçenko'nun ve Moholy-Nagy'ın fotoğrafları, fotomontajları, Şklovski'nin yazıları, Manoviç'in eserleri, Mayakovski'nin şiirleri bana çok değerli deneyimler kazandırdı.

Her koşulda ellerinden gelen en büyük desteği sağlayan aileme; her zaman yardımıma koşan sevgili dostlarıma ve bu tezi yazarken her konuda sabırla yol gösteren, engin bilgilerini paylaşan, normalleşmiş algımı yenileyen, danışmanım Prof. Dr. Simber Rana Atay'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ne zaman ve nerede olursanız olun, normalleşmenin bakış açılarınızı yutmasına izin vermeyin.

Serkan Mercan

2021

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ i

TUTANAK ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

ÖNSÖZ v

İÇİNDEKİLER vi

GÖRSEL LİSTESİ x

GİRİŞ 1

BÖLÜM 1
VİKTOR ŞKLOVSKİ VE OSTRANENİE KURAMI

1.1. Viktor Şklovski'nin Yaşamı 6

1.1.1. Başlangıç ve Zaman Çizelgesi 8

1.1.2. OPOYAZ (Şiirsel Dili Araştırma Topluluğu, Society for the Study of Poetic Language, Obshchestvo izucheniia poeticheskogo iazyka) 13

1.1.3. Lev Tolstoy Etkisi 16

1.1.4. 1917 Devrimi 19

1.1.5. Berlin Dönemi 20

1.1.6. Berlin Sonrası Dönem ve Çok Yönlü Çalışmaları 21

1.1.7. Yoldaş Şklovski 23

1.2. Yapıtları 24

1.2.1. Sözcüğün Dirilişi (Resurrection of the Word) 24

1.2.2. Hayvanat Bahçesi, Aşk Hakkında Olmayan Mektuplar ya da Üçüncü Heloise (Zoo or Letters Not About Love or Third Heloise) 26
1.2.3. Duygusal Bir Yolculuk (A Sentimental Journey) 27
1.2.4. Üçüncü Fabrika (Third Factory) 28
1.2.5. Mayakovski ve Onun Çevresi (Mayakovsky and His Circle) 28
1.2.6. The Hamburg Score 29
1.2.7. Düz Yazı Teorisi Üzerine (Theory of Prose) 29
1.2.8. Şovalye'nin Hamlesi (Knight's Move) 29
1.2.9. Çile: Benzerlerin Farklılığı Üzerine (Bowstring: on the Dissimilarity of the Similar) 30
1.2.10. Bir İyimserlik Avı (A Hunt for Optimism) 30
1.3. 1917 Devrimi ve Kültürel Ortam 30
1.4. Rus Formalizmi ve Rus Avangardı 33
1.4.1. Vladimir Vladimiroviç Mayakovski (1893-1930) 36
1.4.2. Lili Brik (1891-1978) 38
1.4.3. Elsa Triolet (1896-1970) 40
1.4.4. Kazimir Severinoviç Maleviç (1879-1935) 42
1.4.5. Yevgeni İvanoviç Zamyatin (1884-1937) 45
1.5. Ostranenie Olgusu 46
1.5.1. Algı Faktörü 50
1.5.2. Teknik Olarak Sanat (Art As Technique, Art as Device, Искусство как прием) (1917) 52
1.5.3. Formalizm 55
1.5.4. Hermeneutik Bağlam 56

BÖLÜM 2
OSTRANENİE'NİN GÜNCEL KONUMU

2.1. Konstrüktivist Performans ve Aleksandr Rodçenko 59

2.1.1. Konstrüktivizm 59

2.1.2. Aleksandr Rodçenko 63

2.1.2.1. Yakın Çevresinin Portreleri 69

2.1.2.2. Çam Ağaçları 75

2.1.2.3. Mimari ve Urbanizm 77

2.1.2.4. Anonim Portreler 82

2.1.2.5. Natürmort 86

2.1.2.6. Konstrüktif Öge Olarak İnsan 90

2.1.2.7. Toplumsal Hayat 93

2.1.3. Rodçenko'nun Çevresi ve Konstrüktivist Sanatçılar 98

2.2. Lev Manoviç ve Ostranenie'nin Güncellenmesi 117

2.2.1. İki Başlangıç Sergi: Cybernetic Serendipity (1968) ve Software (1970) 118

2.2.2. Lev Manoviç ve Yeni Medya 129

2.2.2.1. Lev Manoviç'in Hayatı 129

2.2.2.2. Yeni Medya 131

2.3. Cyberspace Varyasyonları 135

2.4. Çağdaş Sanat ve Veri Estetiği 145

BÖLÜM 3
FOTOĞRAF PROJESİ: DÖRDÜNCÜ BOYUTUN DİSPERSİYON KÜPÜ

3.1. Projenin Konsepti 152
3.2. Yöntem ve Teknik 156
3.2.1. Birinci Aşama – Polaroid Görüntüler 156
3.2.2. İkinci Aşama – 3D Model Oluşturulması 156
3.3. Sergileme Tasarımı 157
3.3.1. Online Sergileme 157
3.3.2. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Sergileme 158
3.3.3. Artırılmış Gerçeklik Sergilemesi 159
SONUÇ 160
KAYNAKÇA 162
ÖZGEÇMİŞ

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1 - Viktor Şklovski, 1930.....6
Görsel 2 - Igor Palmin, *Viktor Şklovski,* 1983 (Peredelkino, Rusya) 13
Görsel 3 - Karl Karlovich Bulla, Lev Tolstoy Yasyana Polyana'daki mülkünde sevgili atı Délire ile,1908.....18
Görsel 4 - Aleksandr Rodçenko, *Vladimir Mayakovski,* 1924, 12 × 17 cm.....37
Görsel 5 - Osip Brik, *Şklovski ve Mayakovski Nordeney Adasında sahilde*. 1923 (Almanya) 38
Görsel 6 - Aleksandr Rodçenko, *Lili Brik,* 1924.....39
Görsel 7 - Aleksandr Rodçenko, *Lili Brik ve Viktor Şklovski,* 1925 40
Görsel 8 - Aleksandr Rodçenko, *Elsa Triolet*, 1924 41
Görsel 9 - Kazimir Maleviç, 1925, (Gagosian Gallery, New York) 43
Görsel 10 - Kazimir Maleviç, *Siyah Kare,* 1913, (State Tretyakov Gallery, Moskova) 44
Görsel 11 - Yevgeni Zamyatin 46
Görsel 12 - Vladimir Tatlin, *3. Enternasyonel Anıtı,* 1919-1920.....60
Görsel 13 - Aleksandr Rodçenko, *İsimsiz (Battleship Potemkin posteri önünde otoportre),* 1925 64
Görsel 14 – Aleksandr Rodçenko, *Linear Construction (Çizgisel İnşa)*, 1920.....65
Görsel 15 – Aleksandr Rodçenko, *"Pro eto" by Vladimir Mayakovsky ("Pro eto" şiirinin görselleştirildiği kitaptan bir sayfa)*, 1923 68
Görsel 16 – Aleksandr Rodçenko, *Vladimir Mayakovski portre,* 1923 70
Görsel 17 - Aleksandr Rodçenko, *Anne,* 1924 71
Görsel 18 – Aleksandr Rodçenko, *Vladimir Mayakovski portreleri,* 1924.....72
Görsel 19 – Aleksandr Rodçenko, Maliye Müfettişi ile Şiir Hakkında Söyleşi kitabının arka kapağı *(Razgovor c fininspektorom o poesii), 1926*.....73
Görsel 20 – Aleksandr Rodçenko, *Lily Brik*, 1924.....73
Görsel 21 – Aleksandr Rodçenko, *Books (Please)! In All Branches of Knowledge (Kitaplar! Tüm Bilgi Dallarında),* 1924.....74
Görsel 22 - Aleksandr Rodçenko, *Pine Trees (Çam Ağaçları)*, 1927 76

Görsel 23 – Dziga Vertov, *Three Songs About Lenin (Lenin için Üç Şarkı) filminden bir kare*, 1934 77
Görsel 24 - Aleksandr Rodçenko, *Devrim Müzesi Sütunları,* 1926 78
Görsel 25 - Aleksandr Rodçenko, *İsimsiz*, 1927 78
Görsel 26 – Alesandr Rodçenko, *Myasnitskaya Evi,* 1925 79
Görsel 27 – Aleksandr Rodçenko, *Electricity Poles (Elektrik Direkleri)*, 1929 80
Görsel 28 - Aleksandr Rodçenko, *Park of Culture and Leisure (Kültür ve Eğlence Parkı)*, 1929-32 81
Görsel 29 – Aleksandr Rodçenko, *Mosselprom-Gebäude / Mosselprom Binası*, 1930, (Moskova) 81
Görsel 30 – Andrea Mantegna, *Lamentation over the Dead Christ (Ölü Mesih için ağıt*), 1483 82
Görsel 31 – Andrea Mantegna, *Oculus in the Camera degli Sposi (Camera degli Sposi'deki Oculus),* 1474 83
Görsel 32 – Aleksandr Rodçenko, *Young Pioneer (Genç Öncü)*, 1928 83
Görsel 33 – Aleksandr Rodçenko, *At the Telephone (Telefonda),* 1928 84
Görsel 34 - Aleksandr Rodçenko, *Pioneer Girl (Öncü Kız)*, 1930 85
Görsel 35 – Aleksandr Rodçenko – *Pioneer with a Bugle (Borazanlı Öncü)*, 1930 85
Görsel 36 - Aleksandr Rodçenko, *Chauffeur (Şoför)*, 1929 86
Görsel 37 – Aleksandr Rodçenko, *Still life with Leica (Leica ile natürmort)*, 1930 87
Görsel 38 – Aleksandr Rodçenko, *The Vase (Vazo)*, 1928 87
Görsel 39 – Aleksandr Rodçenko, *Breakfast with freshly printed newspaper (Taze basılmış gazete eşliğinde kahvaltı)*, 1929 88
Görsel 40 – Aleksandr Rodçenko, *İsimsiz*, 1929 89
Görsel 41 – Aleksandr Rodçenko, *Fire Escape (Yangın Merdiveni)*, 1925 90
Görsel 42 – Aleksandr Rodçenko, *Guard at the Shukhov Radio Tower (Shukhov Radyo Kulesindeki Muhafız)*, 1929 91
Görsel 43 – Aleksandr Rodçenko, *Die Treppe (Merdivenler)*, 1929 91
Görsel 44 – Aleksandr Rodçenko, *Girl with a Leica (Leica'lı Kız)*, 1932–33 93
Görsel 45 – Aleksandr Rodçenko, *İsimsiz*, 1925 94

Görsel 46 – Aleksandr Rodçenko, *Woman with Carriage* (Bebek Arabası ile Kadın), 1928 94
Görsel 47 – Aleksandr Rodçenko, *Demonstration (Gösteri),* 1932 95
Görsel 48 – Aleksandr Rodçenko, *Reading Hall of the Lenin Library (Lenin Kütüphanesi Okuma Salonu)*, 1932 95
Görsel 49 – Aleksandr Rodçenko, *Gathering for a Demonstration (Gösteri İçin Toplanış),* 1928 96
Görsel 50 – Aleksandr Rodçenko, *Columns of Dynamo Sports Turning to Enter Red Square Moscow (Moskova Kızıl Meydan'a Dönen Dinamo Sporları Sütunları),* 1935 .. 96
Görsel 51 – Aleksandr Rodçenko, *Dive (Suya Atlayış),* 1934 97
Görsel 52 – *Vladimir Tatlin, kendi tasarlamış olduğu ceketi ve enerji tasarruflu sobası ile*, 1919 99
Görsel 53 – El Lissitzky, *The Constructor (Konstrüktör)*, 1924 101
Görsel 54 – El Lissitzky, *Rusya: Sovyetler Birliği'nde Mimarinin Yeniden İnşası için kapak çalışması (New Ways of Building in the World),* 1929-30 101
Görsel 55 – El Lissitzky, *N2ATUR + T2ECHNIK + K2UNST* = $\sqrt{-1} = i$, 1924 102
Görsel 56 - László Moholy-Nagy, *Leda and the swan; The Myth Inverted (Leda ve Kuğu: Efsane Tersine Çevrilmiş),* 1925 104
Görsel 57 - László Moholy-Nagy, *Jealousy (Kıskançlık)*, 1927 105
Görsel 58 - László Moholy-Nagy, *Light-Space Modulator (Işık-Uzay Modülatörü)*, 1930 106
Görsel 59 - László Moholy-Nagy, *Funkturm Berlin (Berlin Radyo Kulesi),* 1928 107
Görsel 60 - László Moholy-Nagy, *Dessau*, 1926 108
Görsel 61 – Albert Renger-Patzsch, *Kauper, Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck (Yüksek Fırın Tesisi),* 1927 110
Görsel 62 – Albert Renger-Patzsch, *Catasetum trindentatum, Orchidaceae,* 1922-1923 111
Görsel 63 – Albert Renger-Patzsch, *Ein Knotenpunkt der Fachwerkbrücke Duisburg-Hochfeld (Duisburg-Hochfeld makas köprüsünün bir kavşağı)*, 1928 111
Görsel 64 – Iwao Yamawaki, *İsimsiz*, 1931 112
Görsel 65 – Iwao Yamawaki, *Bauhaus Öğrencisi*, 1930-32 113

Görsel 66 – Boris Ignatovich, *With a board (Bir tahta ile)*, 1929.....114
Görsel 67 – Anton Stankowski, *Feuerwehr (İtfaiye),* 1930 115
Görsel 68 – Anton Stankowski, *Begrüßung (Selamlama)*, 1934.....116
Görsel 69 - Electronic Associates Inc., Computers and Automation bilgisayar sanatı yarışması birincilik ödülü, 1963.....120
Görsel 70 – Computers and Automation dergisi bilgisayar sanatı yarışması kazanlarının kapakta yer alan eserleri, 1964-1971 121
Görsel 71 – Nam June Paik, *Elektronik televizyon görselleri*, 1965 122
Görsel 72 – A. Michael Noll, *4 boyutlu dönen hiper küpün 3 boyutlu izdüşümü,* 1965 122
Görsel 73 – Efraim Arazi, Self-portrait (Otoportre), 1968.....123
Görsel 74 – Computer Technique Group, *Shot Kennedy No. 1,* 1967-68 124
Görsel 75 – L. D. Harmon ve K. C. Knowlton, *Martılar: algı çalışmaları II*, 1969 ...124
Görsel 76 – Architecture Machine Group M.I.T., *Seek (Arama)*, 1970 126
Görsel 77 – Sonia Sheridan, *Helen Dybvig*, 1974 127
Görsel 78 – Les Levine, *Systems Burnoff X Residual Software*, 1969 128
Görsel 79 – Syd Mead, Blade Runner konsept şehir çizimi, 1982.....136
Görsel 80 – The Matrix filmi, Neo'nun bakış açısından Matrix, 1999 139
Görsel 81 – AES+F*, Last Riot 2, Panorama #4*, 2006.....140
Görsel 82 – Aydın Büyüktaş, *Bus Station, Flatland*, 2016 141
Görsel 83 – Rebecca Merlic, The City as a House (Ev Olarak Şehir), 2020 143
Görsel 84 - Emmanuel Van der Auwera, *The Sky is on Fire'dan bir kare,* 2019 144
Görsel 85 – Lev Manoviç, *Phototrails, Dört şehrin "görsel imzaları" (sol üstten saat yönünde): San Francisco, Tokyo, Bangkok ve New York City (parlaklık ve renk tonu değerlerine göre görselleştirilmiştir.),* 2013 147
Görsel 86 – Lev Manoviç, *On Broadway arayüzünden bir kare*, 2014 148
Görsel 87 – Refik Anadol, *Latent History*, 2019.....149
Görsel 88 – Serkan Mercan, *Dördüncü Boyutun Dispersiyon Küpü (Dispersion Cube of Fourth Dimension)*, 2021 153
Görsel 89 – Serkan Mercan, Başka bir açıdan *Dördüncü Boyutun Dispersiyon Küpü (Dispersion Cube of Fourth Dimension)*, 2021.....154

Görsel 90 – *Dördüncü Boyutun Dispersiyon Küpü (Dispersion Cube of Fourth Dimension)* Wireframe 155
Görsel 91 - http://serkanmercan.com/dispersion-cube-of-fourth-dimension/ adresi için QR Kodu. 158

GİRİŞ

1990'larda doğan çocuklar, önemli bir geçiş dönemine şahit olmuştur. Analog üretimlerin dijitale doğru dönüşümünün son evresi olan bu dönem, kaset çalarla müziklerin dinlendiği, Atari ile oyunların oynandığı, bugün geriye baktığımızda yüzümüzde tebessüm oluşturan güzel anıların biriktiği bir dönem olmuştur. Ben de henüz 5 yaşındayken, babamın eve Atari ile geldiği günü hiç unutmadım. Cihazın estetiği ayrı, oyunların grafikleri beni ayrı etkilemiştir. Bu kutuya olan bağımlılığım küçük yaşta gözlük kullanmama bile neden olmuştur. 8-bit olarak tanımlanan grafik çalışmalar nostaljinin etkisiyle bugün bile benim için özel bir önem arz etmektedir.

Fotoğrafla tanışma hikayem de Atari ile benzerdir. Yine aynı şekilde babamın bana bir akşam Zenit 122 fotoğraf makinesi getirmesiyle fotoğraf ile olan bağlarım örülmeye başlamıştır. Neyse ki bu icat gözlerimi bozmak yerine gözlerimi açmaktadır. İlk filmimi, ilk baskılarımı da net bir şekilde hatırlıyorum. Buna benzer özel anılar hiçbir zaman silinmemekte. Her ne kadar Atari ile dijitale olan tutkumuz ateşlenmiş olsa da analog olana dönüş bambaşka bir duygu halini yeniden körüklemiştir. Ama bu Atari'nin yarattığı duygu halini de küçümsememek gerekir. Bu nedenle 1990'ların başlarında doğan biri için hikâyenin bir analog bir de dijital tarafı paralel olarak her zaman var olacaktır.

Analog ve dijital arasındaki bağların etkileşimini artırmak ve güçlendirmek, bu tezin başlıca yazılma nedenlerinden biridir. Burada analog kavramıyla aklımda oluşan bilgi, bu tezin de içeriğini oluşturacak olan ve günümüz dijital dünyasında sıkça yansımalarını gördüğümüz Rus avangart sanatçılarının eserleri, düşünceleri, hayalleri, kuramlarıdır. Bu dönemi analog olarak adlandırmam ne kadar doğru emin olmasam da savunmam şudur: Analog kelimesinin anlamı, bilginin sürekli değişen fiziksel büyüklüklerle temsil edildiği bir mekanizma veya cihazla ilgilidir. Bu mekanizmanın nasıl ortaya çıktığını ve nasıl çalıştığını çoğu insan sorgulamaz fakat çıktılarını sıklıkla kullanır. Rus Avangardı'nın çıktılarını da bugün dijital dünyada sıklıkla kullanıyoruz. Estetik, bakış açısı, bilinç durumu gibi bize birçok yenilik katan bu dönem, hızla yeniler doğuran bugünün dijital medyasında çok önemli bir konuma sahiptir. Bu katkılar aynı

zamanda günlük hayatımızı etkilediği kadar sanatı da etkilemektedir. Yeni medya ve çağdaş sanat bağlamında incelediğimiz birçok eserde bu dönemi bize hatırlatacak izlere rastlarız.

Rastladığımız izlerden en değerlisi, Viktor Şklovski'nin 1917 yılında kaleme aldığı *Teknik Olarak Sanat* makalesidir. Şklovski'nin ostranenie olgusu hem dönemini hem de 21. Yüzyılın ilk çeyreğini bakış açılarımız ile yeniden keşfetmemizi sağlamaktadır. Ostranenie olgusu, otomatikleşen algımızı yabancılaştırarak dünyayı bize yeniden tanıtmaktadır. Şklovski'nin kaleme aldığı bu olgu, yazıldığı ilk günden itibaren üreten ve sanat icra eden büyük bir kesimi etkilemiştir ve geçerliliğini günümüzde de korumaya devam etmektedir.

Lev Manoviç, 1999 yılında Shklovksy'nin *Teknik Olarak Sanat* makalesinden ilham alarak yazdığı *Yazılım Olarak Avangart* makalesiyle, 1920'li yıllarda avangart olarak tanımladığımız yeninin günümüzdeki yansımalarını gösterip, günümüzün yenilerini tanımlayarak güncellemiştir. Üzerinden yaklaşık 20 yıl geçen bu güncelleme, teknolojinin yenilenme katsayısının ve paradigma değişikliklerinin dikkate alınmasıyla hatırlatılarak tekrar güncellenecek bir konuma gelmiştir. Şimdi Rus avangart sanatçılarının 100 yıl önce hissettikleri duyarlılıkları hissedip, günümüz üretimlerine ostranenie ile bakarak neler görebildiğimizi kaleme alabilecek konuma geldik. Bu güncellemenin öncelikli amacı, Manoviç'in vurgulamış olduğu yeninin izlerini takip ederek yeni bir açıdan günümüzde fotoğrafın geldiği noktayı incelemek ve Türkçe yeni bir kaynak sunmaktır.

Bu tezi yazarken, öncelikle ilk ağızdan bilgilerin toplanmasına özen gösterilmiştir. Olaylar Rus yazarlar ve sanatçılar etrafında yaşandığı için Rusça kaynakların kullanılması böyle bir araştırma için en doğru seçenek olsa da dil sorunu nedeniyle İngilizce kaynaklar tercih edilmiştir. Bu nedenle Viktor Şklovski'nin İngilizce'ye çevirilen kitapları, Lev Manoviç'in yayınlamış olduğu kitaplar kullanılmıştır. Dahası özellikle Şklovski'nin hikayesinde Serena Vitale ve Alexandra Berlina'nın Şklovski ile olan doğrudan diyaloglarını kaleme aldıkları kitaplar çok değerli bilgiler sağlamıştır. Ayrıca Rus Avangardı'nın önemli yazarlarının kitapları ve makaleleri

de dönemi daha iyi anlamak adına okunarak teze dahil edilmiştir. İçinde bulunduğumuz pandemi nedeniyle özellikle online kaynak taramaları sıklıkla başvurduğum bir yöntem olmuştur. Kitapların dijital taramaları da bu konuda oldukça kapsamlı bir durumda olduğundan dolayı kütüphaneleri aratmayacak bilgiler sağlamıştır.

Bu tez 3 ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm "Viktor Şklovski'nin Hikayesi" Rus Devrimi ve Rus Avangardı'na odaklanarak hem Şklovski'nin ostranenie olgusunu hem de dönemin avangart ruhunu daha iyi anlamak adına incelemelerde bulunmuştur. Shklovksy'nin hayatı önemli dönüm noktalarına göre bölümlere ayrılarak, incelenmiştir. 1917 Devrimi ve Rus Avangardı başlığında devrimin sonuçları ve etkileriyle avangart hareketin ilişkisine değinilmiştir. Birinci bölümde son olarak ostranenie olgusu tüm bu bilgiler dikkate alınarak, ayrıca bilimsel ve hermeneutik bağlamda tartışılıp, Formalizm akımındaki yerine de değinilerek tamamlanmıştır.

Ostranenie'nin Güncel Konumu başlıklı ikinci bölüme, öncelikle Konstrüktivizm akımı ve bu akımın önemli kurucularından Aleksandr Rodçenko ile giriş yapılmıştır. Bu akımın temelindeki formalizm ve ostranenie olgusunun izlerine değinilerek Rodçenko'nun eserleri incelenmiştir. Ayrıca Rodçenko'dan etkilenen sanatçılara da yer verilmiştir. Bu bölümde ikinci başlık olarak, Lev Manoviç ve Ostranenie'nin Güncellenmesi yer almaktadır. Manoviç'in Rusya ve Amerika arasındaki bağlantısı dikkate alınarak hayat hikayesi gözden geçirilmiştir. Daha sonra Lev Manoviç'in yeni medya ve *Yazılım Olarak Avangart* makalesinde yazdıkları dikkate alınarak ostranenie olgusunu güncellemesi incelenmiştir. Bu güncelleme dikkate alınarak yeni medyanın tanımı yapılmış, günümüzdeki konumu incelenmiş ve tartışılmıştır. Üçüncü başlıkta Cyberspace'i mecra olarak kullanan sanatçılara ve yeni medya üretimlerine yer verilmiştir. Bu örneklerde ostranenie olgusunun varlığı ve geçerliliği tartışılmıştır. İkinci bölümün son başlığında büyük verilerden yararlanarak çalışmalar yapan sanatçılara değinilmiş ve bu eserlerin çağdaş sanat bağlamında ostranenie olgusunu nasıl işledikleri tartışılmıştır.

Üçüncü bölümde, tez boyunca incelemiş olduğum avangart ruhunun ve ostranenie olgusunun temel oluşturduğu bir projeye yer verilmiştir. Daha önceki deneysel

çalışmalarım analog fotoğrafı, çağdaş sanat bağlamında sorgulayarak yeni yöntemler geliştirmek ve görüntü üretiminin alternatif yollarının olup olamayacağı üzerinedir. Bu fotoğraf projesinde, dördüncü boyutu fotoğraflayabilecek bir konsept fotoğraf makinesi tasarlanmıştır. Teknik imkanları içgüdüsel olarak ortaya koyan bu proje, dördüncü boyuta dair olasılıkların hayal edilmesine teşvik etmektedir. Projenin ayrıca sergileme planı oluşturulmuştur.

BÖLÜM 1

VİKTOR ŞKLOVSKİ VE OSTRANENİE KURAMI

BÖLÜM 1

VİKTOR ŞKLOVSKİ VE OSTRANENİE KURAMI

1.1.Viktor Şklovski'nin Yaşamı

Viktor Borisoviç Şklovski (Viktor Borisovich Shklovsky), 24 Ocak 1893 tarihinde doğmuş ve 6 Aralık 1984'te hayata gözlerini yummuştur. Bu 91 yıllık yaşamının ilk yarısında savaş ve ifade özgürlüğü gibi çeşitli mücadeleler yaşamıştır. Hayatının her döneminde üretmeye devam eden Şklovski, ikinci yarısında daha özgür bir şekilde kendini ifade etme şansı bulmuş ve birçok kitap ve makale yayınlamıştır. Şklovski yaşadıkları ve ürettikleri değerlendirildiğinde Rus Devrimleri, I. Dünya Savaşı, II. Dünya Savaşı ve sonrası olmak üzere birçok önemli döneme tanıklık etmiş ve bu doğrultuda çok yönlü olarak sanat, sinema, hayat gibi farklı konularda görüşlerini dile getirmiştir.

Görsel 1 - Viktor Şklovski, 1930

Şklovski'i tanımlamak gerekirse birçok farklı unvan kullanmak mümkün olacaktır. Viktor Şklovski; bir yazar, bir aşık, bir asker, bir sanat kuramcısı, bir önder, bir göçmen, bir dost, bir akademisyen, bir formalist, bir avangart ve bir sanatçıdır. Şklovski'nin hikayesi; Rus Formalizmi'ni anlamak, ostranenie olgusunun çıkış noktasını keşfetmek, avangart kuramın kökenlerini bilmek ve dönemin sanatçılarının bakış açılarını anlayabilmek için önemli bir kavşaktır. Şklovski ve Vladimir Mayakovski (1893-1930), Aleksandr Rodçenko (1891-1956), Kazimir Maleviç (1879-1935), Lili Brik (1891-1978), Aleksandr Romanoviç (1884-1942) gibi dönemin edebiyatçıları ve sanatçıları, siyasi devrimlerin yaşandığı bir dönemde eserleriyle sanatta devrim yaratmışlardır.

Şklovski, hayatı boyunca her şeyin farkındadır. Yaşamın, ölümün, sanatın, ailenin, Rusya'da olup bitenlerin, dünyada olup bitenlerin, kendi içinde olup bitenlerin… Tüm hayat tecrübesi ona bu farkındalığı kazandırmıştır. Bu farkındalığı, diğerlerine ifade etmesi, insanlara tanıtması ve yaşamı kutlaması gerekmekteydi. Olabildiğince çok insana ulaşarak kendine, bu farkındalığı sağlayan ve benimseyen arkadaşlar edinmiştir. Onlarla birlik olarak daha fazla insana ulaşmıştır. Sonuç olarak içinde yer aldığı bu topluluk belgelenmiş başarılara imza atarak sonsuzluğa erişmiştir. Bu sonsuzluk, bir akım yaratarak dünyayı sarmıştır. Bugün, bu akım hala devam eden bir farkındalık yaratmıştır. Şklovski ve tarihin akışını değiştiren düşünürlerin önemi bu yüzdendir. Zihinlerde yer edinmiş ve hayat felsefemizi değiştirmişlerdir. Bu noktada Şklovski'nin etkisinin önemi daha da değerlidir, çünkü fikirlerinin kişilere ulaşması engellenmiş ve önüne engeller konmuştur. Bu zorluklara, kayıplara ve engellere rağmen düşüncelerinin bize ulaşabilmiş olması, fikirlerinin engelleri aşacak kadar güçlü olduğunun kanıtıdır.

Şklovski kendini yanlış anlamaların ustası olarak betimler. "…felsefe tarihindeki her büyük diyalog çoğu kez bir yanlış anlamadır: Aristoteles Platon'u yanlış anlamış, Thomas Aquinas Aristoteles'i yanlış anlamış, Hegel, Kant ve Schelling'i yanlış anlamış, Nietzsche İsa'yı yanlış anlamış, Heidegger Hegel'i yanlış anlamıştır... Ne zaman bir filozof bir diğeri üzerinde bir etki yaratmışsa, bu etki istisnasız üretken bir yanlış okuma temelli olmuştur…" (Žižek, Bedensiz Organlar, 2015: 26). Žižek'in bahsettiği bu üretken yanlış okuma durumu, Şklovski'nin yaşamını üzerinde temellendirdiği yabancılaşma (ostranenie) olgusu ile yakın ilişkidedir. Bununla alakalı olarak Lidiya

Ginzburg'un 1920-1930 yılları arasında yazmış olduğu anılarından bir alıntı mevcuttur: "Yanlış anlamak benim uzmanlık alanımdır der Şklovski. Lidiya Ginzburg'un anılarından. (1920s-1930s)" (Berlina, 2017:37). Bu üretken yanlış anlama durumu Žižek'in gözlemlemiş olduğu yanlış anlama durumundan belki de daha bilinçli bir yanlış anlama durumudur ve Şklovski için daha farklı üretimler ile sonuçlanmıştır. Fakat genel olarak bu yanlış anlama durumu tarihin akışını değiştirecek adımlara önayak olmaktadır. Burada bahsedilen yanlış anlama, Gadamer'in tanımladığı hermeneutik ile de başka bir boyuta taşınabilir. Yanlış anlama, aslında hermeneutik yorumlama biçimidir, belki de kaleme alan kişi, bu yanlış anlaşılmaları bilinçli olarak yazılarında bırakmıştır.

> "Biz skandallardan korkmayız. Neden skandal yaratmayalım ki? Ben bu teknikte uzmanlaştım. Olay şudur: Ne kadar ileri gitmeyi göze aldığını bilmediğin zaman kazanırsın. Bu, her zaman skandallar, tartışmalar, kavgalar ve hatta savaş ile söz konusu olmuştur. Fakat ne zaman duracağını a priori biliyorsan, o zaman çoktan kaybetmişsindir." (Vitale, 2012:52).

Şklovski, o dönem herkesin düşündüğü ve şu anda gözlemlediğimiz kaynaklara göre neşe saçan bir insan olarak gözlemlense de Lidiya Ginzburg'e göre aksi bir durumdadır. "Şklovski'nin neşe saçan biri olduğu önermesi tamamen yanlıştır. Şklovski hüzünlü bir insandır. Tüm şüpheleri gidermek adına bunu ona sorduğumda, şeref sözü vererek üzgün biri olduğunu belirtmiştir." (Buskirk, 2016:98).

Şklovski'nin hayatına dair, yukarıda bahsi geçen ve sanat dünyasının akışını önemli bir ölçüde etkileyen olaylar, konularına göre yedi başlık altında incelenmektedir. Şklovski'nin hayatı hakkında genel bilgiler verirken, tarihe kazınan olaylar, oluşumlar ve dönüm noktası niteliğindeki gelişmeler daha detaylı bir şekilde yer almaktadır.

1.1.1. Başlangıç ve Zaman Çizelgesi

"Kendi kendini var edenlerden değiliz, bizi var eden zamandır. Zaman bizi var eder ve ardından bunu kötüye kullanır." (Vitale, 2012: 67).

Şklovski, "OPOYAZ'ın kurucusu ve geçici hükümetin bir subayıydı; zırhlı bölüğün eğitmeni ve Sosyalist Devrim Partisi'nin gerilla savaşçısıydı; Sanat Tarihi Enstitüsü'nde profesör ve siyasi göçmen; yazar ve akademisyen, edebiyat eleştirmeni ve

yabancı filmlerin re-editörü; senaryo yazarı, film eleştirmeni; hatta aktördü." (Kalinin), ve ayrıca açıkça ya da dolaylı olarak kendi çalışmalarının baş kahramanıydı." (Berlina, 2017:9). Şklovski, Petrograd'ın (günümüzdeki adıyla St. Petersburg) büyüleyici entelektüel hayatında yeni ufuklar açan bir rol oynamıştır. Fütüristlerin lideri, Rus formalizminin kurucusu, Serapion Kardeşler'in öğretmeni ve LEF'in etkili bir üyesi olarak, kendi nesline ve daha sonra Sovyet döneminde önemli figürler haline gelecek olan genç yazarlar üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur (Shklovsky, A Sentimental Journey, 2004:XII).

Şklovski'nin hayatının detaylı bir şekilde ele alındığı Rusça kaynaklar dışında Alexandra Berlina'nın *Bir Okuyucu* (*A Reader*) kitabı en önemli kaynaktır. Bu nedenle hayatına dair önemli noktalar ve Şklovski'nin eserlerinde hayatı ile ilgili verdiği bilgiler Berlina'nın kitabından alınan çeviriler ile yazılmıştır. Daha kapsamlı bir eser olmadığı için bu konuda genel olarak tek kaynaktan ve Şklovski'nin metinlerinin çevirilerinden yararlanılmıştır. Daha detaylı bir biyografiye ulaşılmak istenirse 2014 yılında Berezin tarafından yayınlanan Rusça biyografisine başvurulabilir. Rusça'nın okunamayacağı durumlarda ise Berlina'nın çevirisi tercih edilmelidir.

Viktor Şklovski, 25 Ocak 1893 yılında Boris ve Varvara Şklovski'nin oğlu olarak St. Petersburg'da dünyaya gelmiştir.

-1908 yılında, daha 15 yaşındayken, ilk kısa hikayesi *Vesna* dergisinde yayınlanmıştır. Aynı yıl okuldan atılmış ve başka bir okula kabul edilmiştir. İlk kısa hikâyesinden bahsederken mütevazi bir şekilde hikâyeyi yerer.

-1912 yılında Petersburg Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nde eğitime başlamış ve bir buçuk yıl eğitim görmüştür. Hayatı boyunca hiçbir yüksek eğitim kurumundan diploma almamıştır.

-1913-14 yılları arasında edebi temalı kafelerde ve okullarda konuşmalar yapmaya başlamıştır. Bunlardan en ünlüleri *Dil Tarihinde Fütürizm'in Yeri* (*The Place of Futurism in Language History*) başlıklı konuşmasıdır. Daha sonra bu konuşması *Sözcüğün Dirilişi* (*Resurrection of the Word, Воскрешение Слова*) başlığı aldığında

yayınlanır. Bu konuşmalarını yaptığı süreçte OPOYAZ olarak bilinen *Şiirsel Dili Araştırma Topluluğu* (*Society for the Study of Poetic Language, Obshchestvo izucheniia poeticheskogo iazyka*) Şklovski etrafında şekillenmeye başlamıştır.

-28 Temmuz 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı başlar ve 1914 Sonbaharında Şklovski gönüllü olarak savaşa katılır. Zırhlı bölükte eğitmenlik görevi alır.

-1916 yılı genellikle OPOYAZ'ın doğuş yılı olarak anılır. Yine 1916 yılında Şklovski, Petrograd'da askeri görevini yerine getirdiği dönemde *Teknik Olarak Sanat* (*Art as Technique*) makalesini kaleme alır.

-1916-17 yılları arasında, makalelerinden oluşan *Şiirsel Dil Teorisi Derlemeleri* (*Collection on the Theory of Poetic Language*)'nin birinci ve ikinci ciltlerini düzenler ve yayınlar.

-1917 yılında Şklovski Sosyalist-Devrimci Parti tarafında Şubat Devrimi'ne katılır.

-1917 yılının sonbaharında Ekim Devrimi gerçekleşir. Şklovski, Caucasus Kampanyası'na katılmak için gittiği Kuzey İran'dan geri döner ve Sosyalist Devrimci Parti'nin Bolşevik karşıtı darbe girişimi için gizli çalışmalara katılır.

-1918 sonbaharında Kiev'e gider ve Ukrayna'nın bağımsızlığı için savaşır. Kardeşi Nikolai 28 yaşında idam edilir. Üvey kardeşi Evgeny ise 30 yaşında yaralılara yardım ettiği sırada hayatını kaybeder.

-1919 yılında Sosyalist-Devrimci Parti üyeleri için genel af ilan edilir. Şklovski Petrograd'a geri döner. Buradaki açlık ve soğuğa rağmen aktif bir hayatı olur. OPOYAZ üyeleri ile eğitimler verir, yazılar yazar ve edebi konularda tartışmalara katılır. Hasta bir hemşire ve sahne tasarımcısı olan Vasilisa Kordi ile evlenir. Kız kardeşi Evgeniya 27 yaşındayken geride iki kızını bırakarak beslenme bozukluğu nedeniyle hayatını kaybeder.

-1920 yılında Şklovski karısını takip ederek Ukrayna'da Kızıl Ordu'nun yanında Beyaz Muhafızlar'a karşı savaşır. Bu sırada bir el bombasının patlaması sonucu yaralanır

ve 18 parça şarapnel vücuduna isabet eder ve bazıları hayatı boyunca vücudunda kalır. Daha sonra Petrograd'a geri döner ve Devlet Sanat Tarihi Enstitüsü'ne profesör olarak atanır.

-1922 yılında Sosyalist-Devrimci Parti için geçerli olan af iptal edilir ve Şklovski tutuklanmaktan son anda kurtulur. Bunun üzerine Şklovski donmuş Finlandiya Körfezi'ni geçerek kaçmak zorunda kalır. Bir sonraki durağı Berlin'dir. Burada Elsa Triolet'e âşık olur. Sonbaharda Rusya'ya geri kabul edilmek için başvurularda bulunur. Bunun önemli bir nedeni karısının Rusya'da tutuklu olmasıdır.

-1923 yılında *Hayvanat Bahçesi, Aşk Hakkında Olmayan Mektuplar ya da Üçüncü Heloise* (*Zoo. Letters not about Love, or Third Heloise), Duygusal Bir Yolculuk* (*A Sentimental Journey)* ve *Şovalye'nin Hamlesi* (*Knight's Move)* kitapları yayınlanır. Eylül ayında Şklovski Rusya'ya geri döner ve karısıyla tekrar bir araya gelir. Bir yıl sonra oğlu Nikita dünyaya gelir.

-1925 yılında *Düz Yazı Teorisi Üzerine* (*On The Theory of Prose)* yayınlanır. Şklovski, mali durumları yüzünden Third State Cinema Factory'de film editörü ve senaryo yazarı olarak çalışmaya başlar.

-1926 yılında *Üçüncü Fabrika* (*The Third Factory)* kitabı yayınlanır.

-1927 yılında kızı Varvara dünyaya gelir. Aynı yıl *Yazı Zanaatı Tekniği (Technique of Writing Craft)* yayınlanır.

-1928 yılında *Hamburg Score* yayınlanır.

-1930 yılında Stalinci baskı yoğunlaşır. Aynı yıl Şklovski *Bilimsel Hataya Bir Anıt'ı* (*A Monument to a Scientific Error)* yayınlar.

-1932 yılında kardeşi Vladimir'in de aralarında olduğu Gulag mahkumları tarafından inşa edilen Beyazdeniz-Baltık Kanalı'na gider ve kardeşinin kaçmasına yardım eder. Fakat daha sonra kardeşi tekrar yakalanır ve 48 yaşında vurularak hayatını kaybeder.

-1939 yılında Şklovski kamu hizmetlerinde gösterilen üstün başarılar sonucu verilen Kızıl Bayrak İşçi Nişanına layık görülür.

-1945 yılında Şklovski'nin tek oğlu Nikita 21 yaşında Almanya ile ön saflarda savaşırken hayatını kaybeder. Şklovski'nin anti-Sovyet söylemleri yıllarca işlerinin boykot edilmesine neden olmuştur.

-1952 yılında Şklovski'nin hayatını kaybeden oğluyla aynı adı taşıyan torunu Nikita dünyaya gelir.

-1956 yılında Şklovski karısı Vasilisa'dan boşanır ve yazılarını yazan Serafima Suok ile evlenir. Aynı yıl Kruşçev ile destalinizasyon dönemi başlar.

-Şklovski 1963'te Lev Tolstoy'un biyografisini yayınlar.

-1964 yılında içinde öykülerin yanı sıra Şklovski'nin anılarının da olduğu *Bir Zamanlar* (*Once Upon A Time)* adlı eserini yayınlar.

-1965 yılında bu çalışmada da alıntıları bulunan Tzvetan Todorov'un *Rus Biçimciliği* kitabının Fransızca orjinali Roman Jakobson'un önsözü ile yayınlanır. Ayrıca Şklovski'nin *Teknik Olarak Sanat* makalesinin 4 makaleden biri olarak yer aldığı *Rus Biçimci Eleştirisi: Dört Deneme* (*Russian Formalist Criticism: Four Essays)* yayınlanır.

-1966 yılında *Düzyazı Hakkında Masallar* (*Tales About Prose)* yayınlanır.

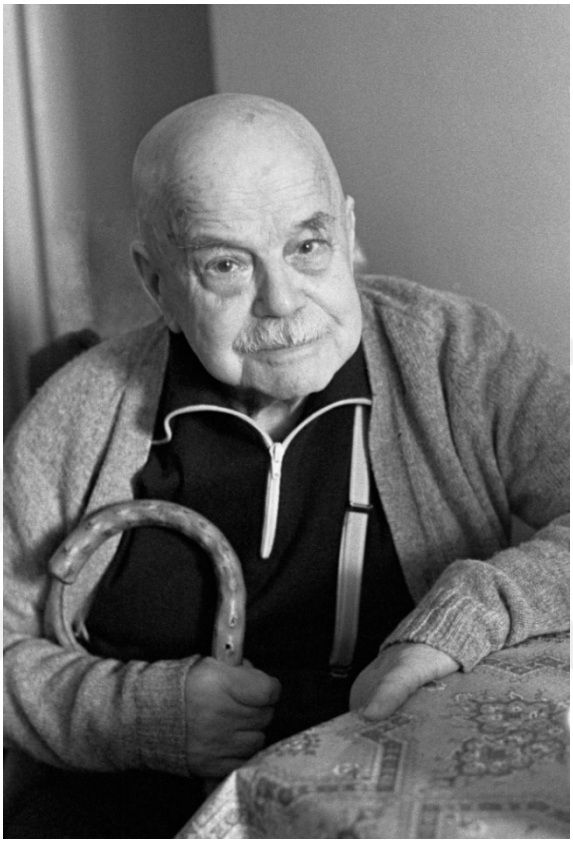
-1970 yılında ise *Çile: Benzerlerin Farklılığı Üzerine (Bowstring. On the Dissimilarity of the Similar)* kitabı Şklovski tarafından kaleme alınır.

-1981 yılında *Yanılgının Enerjisi: Olay Örgüsü Üzerine Bir Kitap* (*Energy of Delusion: A Book on Plot)* yayınlanır.

-1982 Şklovski'nin karısı Serafima hayatını kaybeder.

-1983 yılında *Düz Yazı Teorisi Üzerine* (*On the Theory of Prose)* yayınlanır.

-5 Aralık 1984 yılında Viktor Şklovski Moskova'daki bir hastanede 91 yaşında hayata gözlerini yumar.



Görsel 2 - Igor Palmin, *Viktor Şklovski,* 1983 (Peredelkino, Rusya)

1.1.2. OPOYAZ (Şiirsel Dili Araştırma Topluluğu, Society for the Study of Poetic Language, Obshchestvo izucheniia poeticheskogo iazyka)

Şklovski, 1914 yılında basılan *Sözcüğün Dirilişi* yazısını, ortaya çıkışından kısa bir süre sonra, bir kopyasını öğrencisi olduğu Jan Bauduin de Courtenay'a (1845-1929) götürür. Ünlü dilbilimci Courtenay, Şklovski'yi en değerli öğrencileri Lev Yakubinsky ve E. D. Polivanov ile tanıştırır. Birlikte, şiirin ses kalıplarının zengin yeni bir dilbilimsel araştırma alanı ortaya çıkardığını sezerler. 1914 yılında, Şklovski'nin liderliğinde Courtenay'ın öğrencileri fütüristlerle güçlerini birleştirerek OPOYAZ'ı kurarlar (Shklovsky, A Sentimental Journey, 2004:XI).

1914 yılında Petersburg Üniversitesi'nde bir araya gelen bir grup dilbilimci Şklovski etrafında OPOYAZ olarak anılacak olan topluluğu kurulmuştur. Her ne kadar 1916 yılına kadar resmi olarak oluşturulmamış olsa da St. Petersburg'da terkedilmiş bir apartman dairesinin mutfağında buluşmalar düzenleyerek dönemin konuları üzerine tartışmalar gerçekleştirmişlerdir. "Viktor Şklovski, Yury Tynyanov, Osip Brik, Boris Eikhenbaum ve Roman Jakobson ve daha niceleri henüz Batı'da sesini duyurmamışken, o zamanki edebiyat araştırmalarının kontrolündeki akademik filoloji anlayışına bir alternatif olarak Şiirsel Dili Araştırma Topluluğu'nu, Rusça kısaltmasıyla OPOYAZ'ı oluşturmak için 20. yüzyılın başında güçlerini birleştirdiler." (Hejinian & Watten, 2013:4).

Şklovski'nin düşünceleri OPOYAZ için manifesto niteliğinde olmuştur. "Şklovski, Sembolistler ve onların idealist şiir sanatı tarafından benimsenen geleneksel ifadelere karşı OPOYAZ'ın başlıca figürü olarak radikal bir atak şeklinde düşüncelerini ortaya koymuştur." (Oever, 2010:53).

OPOYAZ'ın temelini Şklovski'nin *Sözcüğün Dirilişi* makalesi oluşturmuştur. Aynı zamanda Formalizm'in de temel yapı taşlarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu makalenin detayları Yapıtları başlığı altında incelenmektedir. Şklovski'nin *Sözcüğün Dirilişi* (OPOYAZ ve diğer grubun henüz oluşturulmadığı bir dönemde, 1914 yılında ayrı bir broşür olarak yayınlanmıştır.) çalışması Formalistlerin en önemli ve etkin yayınlarından erken dönemde en etkili olan olmuştur. Şiirsel dil kuramı üzerine 1916 ve 1917 yıllarında OPOYAZ tarafından iki araştırma koleksiyonu yayınlanmıştır ve 1919 yılında *Poetics* adı ile tek cilt olarak tekrar yayınlanmıştır. (Ayrıca aralarından Şklovski, Brik, Eichenbaum ve Yakubinsky'nin seminer çalışmalarına da yer verilmiştir.) Jakobson'ın çalışmaları *Son Dönem Rus Şiiri* (Prag, 1921) ve *Başlıca Rusça ile Karşılaştırmalı, Çek Şiiri Üzerine* (Berlin, 1923); Eichenbaum'un çalışmaları *Rus Şarkı Sözlerinin Melodisi* (Petrograd, 1922) ve *Anna Akhmatova* (Petrograd, 1923); Tynianov'un çalışmaları *Mısra ve Dil Yetisi Sorunu* (1924) olmak üzere baskıda yer almaktadır (Lawton, 1988:282).

Viktor Şklovski'nin de içinde olduğu OPOYAZ grubu, ilk adımda Futurizm akımından etkilenmiştir. Daha sonra da bu etkilenme Formalizm'in ilk adımlarına doğru ilerlemiştir. Şklovski, *Bir Zamanlar'da* bu durumdan şu şekilde bahsetmiştir:

"OPOYAZ, Fütürizm ile yakından bağlantılıydı ya da ilk başta durum böyleydi. Fakat kısa bir süre sonra stilin genel sorularını incelemeye başladı. Aynı zamanda formun kendi ihtiyaçlarından hareketle stil değişikliğinin yasalarını bulma çabasındaydı." (Berlina, 2017:244). Sonuç olarak OPOYAZ, Şklovski önderliğinde Formalizm'in ortaya çıkışına vesile olan önemli bir topluluktur. Fütürizm'den ilham alıp daha sonra Formalizm'in temelini oluşturmuşlardır. Şklovski *Teknik Olarak Sanat* makalesini de bu topluluk hala faliyetlerini sürdürürken, bu topluluğun bir üyesi olarak yayınlamıştır. OPOYAZ üyeleriyle geçirdiği dönemin önemini Şklovski her fırsatta vurgulamıştır. Berlin'e sürgün edildiği dönemde de üyelerler birlikte gerçekleştirdikleri tartışmaları ve etkinlikleri özlediğini de dile getirmiştir.

"OPOYAZ üyeleri, gelişen sanatın farklı olgularının ortak yasalarını bulmayı deniyordu. Evet, kendilerini 'formalist' diye adlandırmıyorlardı. Fakat imgenin ötesinde olanları da görmezden geliyorlardı. Leylak dünyasının varlığını tartışmıyorlardı ancak sadece şiirin kendisinin var olduğunu iddia eder gibi davranıyorlardı." (Berlina, 2017:244).

OPOYAZ grubu daha ilk dönemlerinde yaptıkları kritiklerle kendilerine ortak bir nokta belirlemişlerdir. "İşte, her şey oradaydı, OPOYAZ'dan olan herkesin ilk kez tanıştığı yerde, Petersburg Üniversitesi'nin salonlarındaydı. Sanırım 1912 yılıydı ve daha ilk toplantılarımızdan birinde Vengerov'un çalışmalarının gerçek edebi çalışmalar olup olmadığını tartışıyorduk." (Vitale, 2012:59).

"Grubumuzun (OPOYAZ) ilk yayını 1916 yılına kadar ortaya çıkmamıştır. OPOYAZ grubundaki herkes, inanılmaz derece bilgili, kendini adamış ve akademik geçmişe sahip dil bilimcileriydi." (Vitale, 2012:59). Oluşturdukları bu kültürel ortam, her bir üyenin gelişmesine katkı sağlamış, Rus akademi ve kültür tarihini birlikte şekillendirmelerine fırsat vermiştir. Her fırsatta Şklovski bu dönemde edindiği tecrübeleri ve çalışmaları dile getirmektedir.

1.1.3. Lev Tolstoy Etkisi

1828 yılında dünyaya gelen Tolstoy; Pascal, Platon, Dickens, Rousseau gibi klasikleri okuyarak kendine bir yaşam felsefesi belirlemiştir. Üniversite hayatını yarıda bırakarak doğduğu yer olan Yasyana Polyana'ya dönen Tolstoy, 1851 yılında orduya yazılmıştır (Tolstoy L. , 2015:5).

Orduda görev yaptığı sırada otobiyografik eserleri *Çocukluk, Gençlik Yılları'nı* yazmıştır. Bu dönemde yazmış olduğu eserler ile ilk başarılarını elde eden Tolstoy, kendini edebiyata adamaya karar vermiştir (Tolstoy L. , 2015:5). 1857 yılında İsviçre, Almanya ve Fransa'yı kapsayan bir geziye çıkmıştır. Döndüğü tarihte serflik kaldırılmıştır, bu nedenle toprak ve borç anlaşmalarını çözmek için yargıç olmuştur. 1870'lerin ortasından itibaren bunalım dönemine giren Tolstoy, 1869'da ilk büyük romanı olan *Savaş ve Barış'ı* yayınladıktan sonra, 1877 yılında ikinci büyük romanı olan *Anna Karenina'yı* yayınlamıştır (Tolstoy L. , 2015:6).

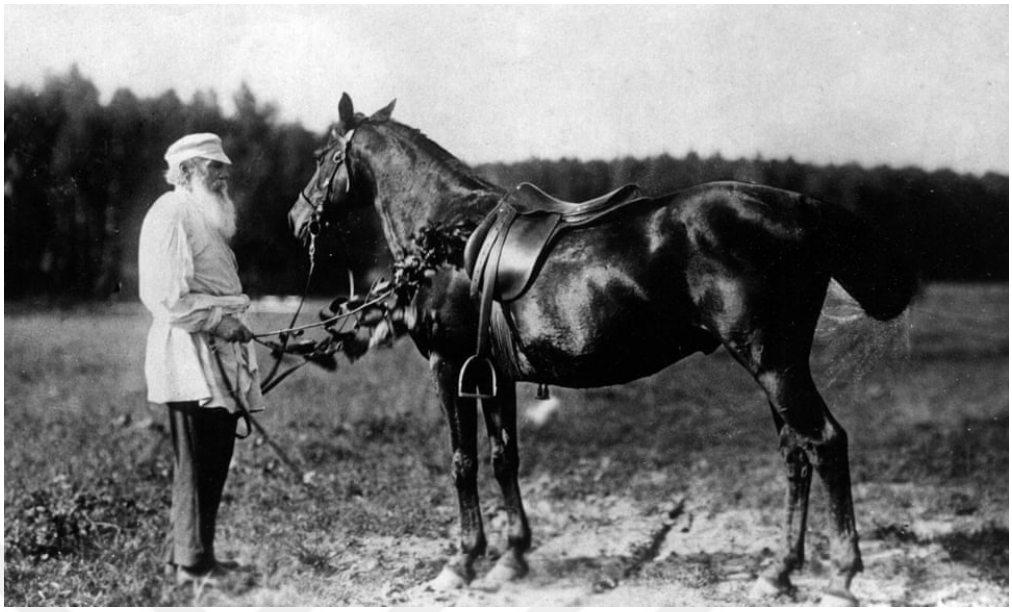
Tolstoy, yaratıcılığı en yüksek noktasına ulaştığı dönemde, bunalım geçirir ve kendisinin de aralarında yer aldığı seçkinlerin değerler sistemine tümüyle sırt çevirmesi gerektiğine inanmaya başlar. Bu dönemden itibaren aristokratik yaşayış biçimini bırakır ve kol emeğine bağlı işler yapmaya başlar (Walicki, 2013:486). Bu değişiklik, Tolstoy için büyük bir dönüm noktası olmuştur. Paris'te bir adamın başının giyotinle koparıldığını görünce, hiçbir kuramın bir insanın yaşamının elinden alınmasını haklı gösteremeyeceğini düşünmüştür (Walicki, 2013:488). Tolstoy için bir insana işkence etmek veya öldürmek değil, yardım etmek ve birbirini sevmek doğal olandır. İnsanlığı birleştiren gücün sevgi olduğuna inanır. Bu düşünceleri, daha sonra Hindistan'ı bağımsızlığına kavuşturacak olan Mahatma Gandi (1869-1948)'ye ilham olmuş ve onu derinden etkilemiştir. Bu iki dost, birçok kez aralarında mektuplaşmıştır. Tolstoy'un görüşlerine göre; "Gerçek yaşam, olgular dünyası değil, görünmez olan ve kişisel olmayan 'akla uygun bir bilinçlilik'tir, zamanla ve uzamla bağımlı olmayan evrensel bir güçtür. Bireylilik kötüdür; insanın gerçek yaşamla bağlarını koparan, onu olgular dünyasında tutuklayan ve onu acıya ve ölüme mahkûm eden bir görüntüdür." (Walicki, 2013:495-496).

Tolstoy' göre sanatın rolü şu şekildedir: "Gerçek sanatın baş görevi, insanları birleştirmektir; 'zengin sınıflar'ın sanatı, bunun tersine, öteki insanlara kapalıdır ve yalnızca toplumun ince bir ayrıcalıklar tabakasının duygularını iletme girişimidir." (Walicki, 2013:511).

Lev Tolstoy, eserleriyle tüm dünyada tanınan bir yazardır. Aynı zamanda Şklovski'ye ilham kaynağı olan en önemli isimlerden biridir ve Şklovski yazılarında sıkça Tolstoy'dan bahsetmektedir. Tolstoy'un *Holstomer* (1886) hikayesinde yer verdiği anlatım tekniği Şklovski'nin *ostranenie* olgusunu gözlemlediği ve *Teknik Olarak Sanat* makalesinde açıklamak için kullandığı en önemli örneklerden biridir. Tolstoy, bu hikâyede olayları bir atın gözünden betimleyerek yazıp, okuyucuya daha önce hiç deneyimlemediği bir bakış açısından aktarmaktadır.

"…sokaktaki adımla Holstomer'im (keten-biçer) ben; bu ad bana insanlar tarafından Rusya'da emsaline rastlanmayan uzun ve geniş adımlarlar yürüdüğüm için verildi." (Tolstoy L. N., 2019:15).

Holstomer isimli at, sadece gözlem yapmaz, aynı zamanda gözlemleriyle çıkarımlarda bulunur ve insanoğlunu eleştirir. "Yine o zamanlar beni bir insanın mülkü olarak adlandırmalarına aklım ermiyordu. Benden, canlı bir attan söz ederken 'atım' demeleri tıpkı 'toprağım', 'havam', 'suyum' kelimeleri kadar garip geliyordu bana." (Tolstoy L. N., 2019:23).



Görsel 3 - Karl Karlovich Bulla, Lev Tolstoy Yasyana Polyana'daki mülkünde sevgili atı Délire ile,1908.

> "Tolstoy'u iyi bilen herkes onda bu türden yüzlerce örnek bulabilir. Nesneleri bağlamları dışında görme tarzı, Tolstoy'u, son yapıtlarında, farklılaşma tekniği dogmaların ve ritlerin betimlenmesine de uygulamaya yöneltti. Bu tekniğe göre, Tolstoy dinsel kullanımdaki alışılmış sözcüklerin yerine gündelik dilin sözcüklerini koyuyordu. Ortaya tuhaf, ürkünç bir şey çıktı; birçokları bunu küfür olarak kabul ettiler ve fena halde incindiler. Oysa, Tolstoy çevresindekileri yine aynı teknikle algılıyor ve anlatıyordu. Tolstoy'un algılamaları uzun süreden beri değinmek istemediği nesnelere yönelince, kendi inancını da sarsmıştı." (Todorov, 2016:83).

"Tolstoy der ki: akla uygun olan yoksulken, aptalca olan herşey zengin ve doğurgandır. Sanatta bu mutlak özgürlük, yardım ve dış destek olmaksızın kaçınılmazdır." (Vitale, 2012:97). Tolstoy'un burada bahsettiği özgürlük, Şklovski'nin ostranenie olgusu ile deneyimlediği özgürlük olarak örneklendirilebilir.

"Tolstoy yaşamda kendisini çevreleyen sağduyuya inanmamıştır; o, yaşamı olduğu gibi değil; olması gerektiği şekilde betimlemiştir." (Berlina, 2017:305). Tolstoy'un döneme olan bakış açışı, olması gerekenin tamamen Tolstloy'un düşünceleri ile sınırlı olmasına, yani onun dönemi özgür bir şekilde kendi yorumuyla gözlemlediğini göstermektedir.

Şklovski'nin hayat hikayesine bakıldığında, Tolstoy'un hayatı ile benzer olaylara tanık olduğu gözlemlenmektedir. İkisi de savaşa katılmış, insanlık dışı olaylara tanık olmuş, yakınlarını kaybetmiştir. İkisi de savaşta olsalar bile yazmaya devam etmiş ve bu çalışmalarıyla ses getirmiştir. Bu nedenle Tolstoy'un yazdıkları Şklovski'ye önemli dersler vermiş ve yaşadıklarının üstesinde gelme gücü vermiş olabilir. Şklovski, bu hayat boyu süren hayranlığını ve araştırmalarını Lev Tolstoy biyografisiyle bir kitap haline getirmiştir. "Tüm hayatım boyunca Tolstoy'u inceliyordum ve sanki gençleşircesine Tolstoy benim için sürekli değişmekteydi. Her zaman benden bir adım ileride." (Berlina, 2017:306). Şklovski'nin çalışmalarında Tolstoy her zaman Şklovski'yi şaşırtmıştır ve bu Şklovski'yi motive eden bir güç haline gelmiştir.

1.1.4. 1917 Devrimi

Şklovski'nin savaşla iç içe olan hayatı boyunca onun yaşam biçimini en çok etkileyen olaylardan biri 1917 Devrimi olmuştur. Bu dönemde yapmış olduğu tercihler tüm hayatının akışını önemli ölçüde değiştirmiştir. Devrimi ortaya koyanların kendi içindeki mücadeleleri de Şklovski'nin olumsuz şekilde etkilenmesine yol açmıştır.

Bir asker olarak, Şklovski Petrograd askeri birliğinin ruh halini ve neredeyse kazayla, Şubat Devrimi'ne neden olan olaylar dizisini gözlemleyebiliyordu. Şubat ve Ekim devrimi arasındaki süreçte, Şklovski kendi ordu birimini temsilen ve sonrasında Avusturya cephesi komiseri olarak Petrograd Sovyet'ine hizmet vermiştir. Şklovski, memurların otoritesini dengelemek için yetkilendirilmiş olan yeni komitelerde yakın planda yer almıştır. Haziran 1917'de geçici hükümet tarafından Avusturya cephesine bir saldırı başlatma kararının alınması aşamalarında ve hükümete karşı General Kornilov tarafından yönetilen ayaklanmalar konusunda detaylı olarak rapor vermiştir. Cephedeki deneyimleri sonucunda düş kırıklığına uğrayan Şklovski Petrograd'a dönmüş ve İran'daki Rus işgal ordusuna komiser olarak transfer edilmiştir. İran'dan döndükten sonra Şklovski, Kurucu Meclis'i yeniden yetkilendirmeyi planlayan yeraltı organizasyonuna katılmıştır ve bu organizasyon kısa süre sonra Bolşevikler tarafından dağıtılmıştır. Tutuklanmakla tehdit edilen Şklovski önce Saratov'a ve sonra da Almanlar tarafından işgal altında olan ve kukla lider Hetman Skoropadsky tarafından yönetilen Kiev'e

kaçmıştır. 1919 yılının Ocak ayında, Şklovski, Gorki'nin yardımıyla Petrograd'a dönmüştür ve 1918 yazı Sosyalist Devrimci terörist aktivitelerine suç ortaklığından temize çıkarılmıştır (Shklovsky, A Sentimental Journey, 2004:XIII).

Devrimin gerçekleştiği dönemde Şklovski Sosyalist Devrimci taraftadır. Politik inançları hakkında suskundur fakat birçok noktada, özellkle de savaş konusunda Bolşevikler ile karşıt görüşte olduğu açık bir şekilde görülmektedir (Shklovsky, A Sentimental Journey, 2004:XXXVI).

"Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda ele geçirilen Berlin, evsiz Ruslar için göçebe topluluğunun sığnağı haline gelmiştir. 7 yıl aralıksız devam eden dünya savaşı, devrim ve sivil savaş 3 milyondan fazla Rus'u ana yurtlarından sürmüştür." (Shklovsky, Zoo or Letters Not about Love, 1971:XIII). Bunlardan biri de Şklovski'dir. Kısa sürede gece vakti baskınlar düzenleyerek kişiler tutuklanmaya başlamış ve onlardan bir daha haber alınamamıştır. Tutuklanan kişiler genellikle Rusya'nın önemli ve başarılı kişileri olmuştur. Şklovski, tutuklanacaklar listesinde olduğunu farkedince kaçmaya karar vermiştir. Finlandiya'ya kaçarak sığınma talep etmiştir. Oradan da tüm Rus aydınlarının bulunduğu Almanya'ya taşınmıştır. Bolşevik devriminin rüzgarıyla Berlin'e savrulan Şklovski ve Rus aydınları, sınırlı olanaklara rağmen uzaktan da olsa ülkesine hizmet etmeye devam etmiştir (Shklovsky, Dialogues with Shklovsky, 1967-1968:3).

1.1.5. Berlin Dönemi

Sovyet rejimi ve sivil savaşın ilk yıllarında, Şklovski Kızıl Ordu'nun hem yanında hem karşısında savaşmıştır, fakat o edebi davasını hiç terk etmemiştir. Bir grup genç nesir yazarları onun etrafında toplanmıştır ve Petrograd'daki Sanat Evi'nde, kendilerine Serapion Kardeşler diyen, en başarılı genç Sovyet yazarlardan bazılarını (M. Zoshchenko, V. Kaverin, K. Fedin, L. Lunts ve diğerleri) da içeren bu grup kapsamında düzenli tartışmalar yapılmıştır. 1922'de, artan politik baskıların gelgitleri ve muhaliflerin yargılanması sonucu Şklovski, devrim-karşıtı aktivite ile suçlanma ihtimalinden endişe duyarak (daha önce ona karşı yapılan suçlamalar Gorki'nin müdahalesi sayesinde düşürülmüştür), Berlin'e kaçmıştır. Berlin'de, o unutulmaz, zorlayıcı yılların hesabını *Duygusal Bir Yolculuk'un* yanı sıra *Hayvanat Bahçesi, Aşk Hakkında Olmayan*

Mektuplar'da yazmıştır. İkincisi, büyüleyici bir savaş sonrası Berlin hakkında, politik göçmen olmak hakkında, edebiyat hakkında, hepsinden öte, Elsa Triolet'e olan karşılıksız aşkı hakkında olan kişisel bir kitaptır (Shklovsky, 1972:XVI). *Duygusal Bir Yolculuk* kitabı ise Finlandiya üzerinden Berlin'e olan yolculuğunu konu edinen bir kitaptır. Burada Rusya'daki anılarından bahseder. Berlin'e ulaşmasıyla birlikte kitap son bulur.

Şklovski, Berlin'de üzüntü içindedir. Her ne kadar onunla sürülen diğer Rus aydınları da olmasına rağmen Rusya'da olmamanın üzüntüsü ona ağır gelmektedir. *Hayvanat Bahçesi, Aşk Hakkında Olmayan Mektuplar* kitabının sonunda, Şklovski'nin Rusya'daki yetkililere yazdığı bir mektup bulunmaktadır. Şklovski bu mektupta neden Rusya'ya dönmesi gerektiğini açıklar. "Derin bilgisine rağmen, Şklovski Berlin'de acı dolu bir farkındalık içindeydi. Bu durumu *Hayvanat Bahçesi, Aşk Hakkında Olmayan Mektuplar* kitabının sonundaki Sovyet yetkililerine yazdığı açık mektubunda şöyle belirtmiştir:" Benim tüm gündelik hayatım, tüm düzenli alışkanlıklarım beni bugünün Rusya'sına bağlamaktadır." Rusça orjinalindeki *byt* ve *navyki* kelimeleri burada 'düzenli alışkanlık' şeklinde tanımlansa da 'yaşama şeklim ve yeteneklerim' ya da 'gündelik hayatım ve tecrübelerim' olarak da çevirmek mümkündür." (Berlina, 2017:15). O ve küçük bavulunun bir an önce Rusya'ya dönmesi gerektiği açıklar. "Bir defasında bir sergiye gittim ve hayretler içinde kaldım: aynı Moskova'da olmak gibiydi…" (Vitale, 2012:101). Şklovski, Berlin'de üzüntü içinde olsa da, hayatı boyunca verdiği mücadelerlerde potansiyelini korumayı başardığı gibi evinden, yurdundan uzak da olsa farkındalığını beslemeye devam ediyordu.

Sonunda Rus yetkililer Shlosvky'nin yurda geri dönmesine izin verir. "Rusya'ya geri döndüm. Dedikleri gibi, su kuşlar için değil, sadece balıklar içindir." (Vitale, 2012:102). Şklovski, sadece Rusya'da yaşayabileceğini bu şekilde ifade etmiştir. Onun için başka bir yer mümkün değil.

1.1.6. Berlin Sonrası Dönem ve Çok Yönlü Çalışmaları

Rusya'ya döndükten sonra Şklovski, Serapion Kardeşler ile olan bağlarını derhal yenilemiştir ve Mayakovski'nin fütürist ve formalistlerden oluşan yeni birliği LEF'e katılır. Aynı zamanda Berlin'de Charlie Chaplin'in sanatı üzerine yazdığı makale ile

başlamış olduğu film teori ve eleştirilerine devam etmiştir. 1923 yılında Sovyetler Birliği'ne dönüşüyle, 1920'lerin önemli yönetmenleri Eisenstein (1898-1948), Pudovkin (1893-1953) ve Dovzhenko (1894-1956) ile yakından çalışma fırsatı olmuştur. 1920'ler boyunca, Şklovski'nin senaryolarıyla bir düzineden fazla film çekilmiştir (Shklovsky, A Sentimental Journey, 2004:XXIII).

1920'lerin ortalarında formalistler, Şklovski'nin "red restoration"nın yapımcıları olarak adlandırdığı Marksistler ve gelenekselciler tarafından her yönden saldırı altında kalmıştır. Diğer şeylerin yanı sıra, formalistler ve konstrüktivistler "kapitalist ve spiritual emigre" olarak şuçlanmıştır. Sürgün edilen, anavatanına geri döndüğünde sadece, Sovyet Rusya bağlamında en kötü hakaretlerden biri olan "spiritual emigre" olarak adlandırılır (Boym, 1996:520).

Şklovski her ne kadar ülkesine geri dönmüş olsa da çeşitli mücadeleler onu beklemekteydi. 21 Ocak 1924 yılında Vladimir Lenin hayatını kaybeder. 1929 yılında Komünist Parti'nin fikirleri ve hedefleri ile uyuşmayan tüm özgür ve bağımsız dergiler kapanmıştır. 1930 yılında Şklovski, kendisini ve ailesini bu kaçınılmaz davadan korumak adına Formalizm'in bir hata olduğunu kabul ettiği *Bilimsel Hataya Bir Anıt* başlıklı bir makale yayınlamak zorunda kalmıştır (Shklovsky, Dialogues with Shklovsky, 1967-1968:3). Bahsi geçen makalede Şklovski, her ne kadar rejimin duymak istediklerini yazmış olsa da yine de formalizmi tam olarak terk etmediğini de belirtir. 1930'lardan itibaren, rejim sanatın kendi bayrağı altında özgürce var olmasına izin vermemiştir. Bu nedenle Şklovski edebiyat anlayışında sert değişiklikler yapmak zorunda kalmıştır. Görünürde Stalin dönemi için gereken resmi formüllere dikkat etmiş, fakat hiçbir zaman erken dönem konumunu terk etmemiştir (Shklovsky, A Sentimental Journey, 2004:XXIV).

"Filmleri gözden geçirdiğim; Goskino'nun Üçüncü Fabrika'sında bir işim var. Tüm kafam film parçaları ile dolmuş durumda. Sanki montaj odasında filmlerin atıldığı çöp kovası gibi." (Shklovksy, 2002:57). Siyasi baskıların sonucunda Şklovski, Rusya'daki hayatında zorluklar yaşamaktadır. İş bulmak onun için zorlaşmıştır ve edebi çalışmalarına kısıtlamalar getirilmiştir. Berlin'den döndükten sonra Moskova'ya giden ve

orada bir film stüdyosunda iş bulan Şklovski, kendine vakit ayıramadığı içim mutsuzdur ve film stüdyosundaki işi onu yormaktadır. "İşler benim için iyi gitmiyor. Formaldehit (dokuların bozulmasını engelleyen madde, kadavralar için kullanılır.) içinde askıya alınmış gibi yaşıyorum. Burada, Moskova'da hiçbir iş yapamıyorum. Suçlu hissettiren rüyalar uykumu bölüyor. Kitap yazmak için hiç zamanım yok." (Shklovksy, 2002:57).

Her şeye rağmen Şklovski umudunu yitirmemektedir. *Üçüncü Fabrika* kitabının son satırlarında bunu dile getirir. "Hayatın Üçüncü Fabrika'sı, beni al! Fakat beni yanlış birliğe koyma. Her ne yaşanırsa yaşansın, yine de bir sigortam var: iyi olan sağlığım. Şimdiye kadar kalbim, tarif etmediğim şeyleri bile taşımayı başardı. Kırılmadı: büyümedi." (Shklovksy, 2002:86).

1930'lardan itibaren Şklovski yüzlerce makale, düzinelerce kitap ve ondan fazla senaryo üretmiştir. Stalin'in ölümünden sonra Şklovski'nin yayınladığı kitapların kalitesi Şklovski'nin hayatta kalışına tanıklık etmektedir. Yayınladığı bu kitaplar hem Sovyetler Birliği'nde hem de batıda büyük bir ilgi görmüştür (Shklovsky, A Sentimental Journey, 2004:XXIV). Şklovski'nin eserleriyle bıraktığı izi silmek mümkün değildir. Eserlerinin ve düşüncelerinin yolculuğu henüz yeni başlamıştır ve günümüzde de konu edilmeye devam edecektir.

1.1.7. Yoldaş Şklovski

Şklovski Rusya'nın yüzleştiği tüm problemlerden olumsuz şekilde etkilenmiştir. Yakınları hayatını kaybetmiş, ülkeden sürgün edilmiş, açlıkla yüzleşmiş, savaşta yara almıştır. Bir yandan tehditler alırken bir yandan da koruma altındadır. Her ne kadar ülkeden kaçmak zorunda kalmış olsa bile daha sonra nişan ödülü ile onurlandırılmıştır. Her şekilde hayata tutunmuş ve üretmiştir. Her iki dünya savaşı da Şklovski için büyük acılara sebep olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesine aylar kala oğlu Nikita'nın savaşta hayatını kaybettiği haberini almıştır. Sadece Rusya'da değil, dünyanın farklı yerlerinde savaşa tanık olan Şklovski için savaş ve siyasi meseleler, hayatının gidişatını etkileyen büyük olaylara sebebiyet vermiştir.

Şklovski Birinci Dünya Savaşı'nda farklı cephelerde savaşmıştır, askeri birliklere sürüş eğitmenliği yapmış ve elinde bir bomba patlamıştır. Çarı deviren 1917 Şubat Devrimi'nde yer almıştır. Aynı zamanda anti-Bolşevik hareketlerde yer almış ve bu nedenle gizli saklı bir hayat yaşamak zorunda kalmıştır. Sosyalist Devrimci Parti ile olan ilişkisi yüzünden Berlin'e kaçmak zorunda kalmış fakat hemen ertesi yıl Gorki ve Mayakovski'nin müdahalesiyle geri dönmeyi başarmıştır (Hossain, 2018).

1920'nin ilkbahar aylarında, Şklovski Gorki'nin yardımıyla seyahat izni elde etmiş ve karısına Petrograd'a dönmesi için eşlik etmek üzere Kherson bölgesine gitmiştir. Karısıyla birlikte ayrılmadan önce, General Wrangel'in Kızıl Ordu'ya saldırı düzenlemesiyle kapana kısılmışlardır. Şklovski Kızıl Ordu'ya katılmış ve tahrip elemanı olarak çalışmıştır, ta ki elinde bir bomba patlayana kadar. Daha sonra Petrograd'a tahliye edilmiştir (Shklovsky, A Sentimental Journey, 2004:XIV).

1.2. Yapıtları

Hayatı boyunca sayısız yazılı eser veren, makaleler yazan Şklovski ilk yazısını 17 yaşındayken kaleme almıştır. Vesna (Bahar) isimli dergide yayınlanmış, kendisine göre kötü bir düzyazıdır (Vitale, 2012: 49). Bundan 4 yıl sonra yapacağı konuşmayla Rus Formalizm'inin ilk adımlarını atacağından habersizdir.

1.2.1. Sözcüğün Dirilişi (Resurrection of the Word)

Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde, Petersburg'un önde gelen sanatçıları Sokak Köpeği (Броде́чая соба́ка, The Stray Dog) olarak bilinen avangart kabarede bir araya gelmektedir. Aralık 1913'te, Petersburg Üniversitesi'nde daha birinci sınıf öğrencisiyken, Şklovski *Dil Tarihinde Fütürizmin Yeri (The Place of Futurism in the History of Language)* adlı bildirisini okumuştur. Burada Şklovski, fütürist şiirin sözcükleri geleneksel öneminden soyutladığı ve sözcüğün sesine dikkat çekerek algılanabilir olarak geri döndürdüğü savunmuştur. Genel olarak sanatın işlevinin sözcüğün ve dünyanın yeni algılarına yönlendirmesi gerektiğini vurgulayarak konuşmasını sonuçlandırmıştır (Shklovsky, A Sentimental Journey, 2004:X).

Şklovski'nin 1914 yılında yayınladığı bu makalede yoğun olarak kelimenin anlamının normalleşmesinden söz edilmektedir ve *ostranenie* olgusunun temelleri atılmaktadır. Bu makaleden anlayacağımız üzere Şklovski için normalleşme durumu uzun süredir düşündüğü ve tartıştığı bir mesele olmuştur. *Sözcüğün Dirilişi'ni* yazmadan önce edebi temalı kafelerde ve okullarda da düşüncelerini paylaşmış, diğer yazarların ve şairlerin ilgisini çekmiştir. Bu konuşmalarını *Dil Tarihinde Fütürizmin Yeri* adı altında yapmış ve daha sonra *Sözcüğün Dirilişi* başlığı altında metne dönüştürmüştür. Bu sayede OPOYAZ grubunun temelleri bu makale ve altında yatan düşünceler üzerine inşa edilmiştir. Bundan iki yıl sonra yayınladığı *Teknik Olarak Sanat* makalesi ile *Sözcüğün Dirilişi* ile temellenen düşünceler Tolstoy'un yazdıkları ile desteklenerek bütüne ulaşmış ve inşası tamamlanmıştır. Şklovski *Dil Tarihinde Fütürizmin Yeri* konuşmalarını *Mayakovski ve Onun Çevresi* (*Mayakovsky and His Circle*) kitabında şu şekilde özetlemiştir:

> "Eleştiri tavrı yeni bir trend yönünde. Şiirin temel taşı olarak sözcük. Sözcük-imge ve taşlaşması. Sözcüğü geliştirme amacı olarak epithet. Sözcüğün eski ustalarının yapıtlarının kaderi, sözcüğün kendi kaderiyle aynıdır. İkisi de şiirden düzyazı doğru olan yola ışık tutmakta. İkisi de aşinalığın camdan zırhı ile kaplanmış. Eski sanatın ölümünün kanıtı olarak 'ticari sanat'. Nesnelerin ölümü. Tuhaflık, tanıdık olanla savaşın aracı olarak. Kayma kuramı. Fütürizm'in görevi, kişinin dünyayı algılama yeteneğini yeniden kazandırmak için nesneleri diriltmek. Kötü ve hassas kelimeler, değişmiş ve şekli bozulan kelimelerdir. Fütürist araçlar ile sözlü düşünce sürecine uygun olan araçlar arasındaki bağlantı. Genel olarak eski şiirin yarı anlaşılır dili. Fütüristlerin dili, Sesli harflerin skalası. Nesnelerin dirilişi." (Shklovsky, Mayakovsky and His Circle, 1972:68).

"Herşeyi açıklamak istedim. Çünkü henüz gençtim. *Sözcüğün Dirilişi'ni* yazdım, foliant baskı ile hazırlanmış ufak bir broşür. Büyülü dille, nidalarla, anlaşılmayan seslerle ortaya kondu fakat tahmin edilebiliyordu. Cubo-futuristler bu tarz şeylere meraklıydı; 'gerçekte olan kelimeyi' kendi sonu olan kelimeye dönüştürerek geliştirmişlerdir." (Berlina, 2017:237). Şklovski'nin bu makalesi kavram olarak ostranenie sözcüğünden yoksun olduğu için *Teknik Olarak Sanat* makalesine ve ostranenie olgusuna zemin hazırlayan bir metin olduğu dile getirilmektedir (Berlina, 2017:54).

“İnsanoğlu dünyada yaşamaktadır, ama öncelikle ve her şeyden çok sözcüklerin dünyasında yaşamaktadır. ‘Yerini alanlar’dan, çelişkide görünenlerden, sınırı aşanlardan çoğunlukla yeni bir harmoni doğar.” (Vitale, 2012: 66). Edebiyat sayesinde ulaşamadığımız diyarlarda dolaşırız. Farklı dünyalara konuk oluruz. Farkındalığımızı en çok sözcüklerde yaşarız. Alışagelmişin dışına çıkarak Shklosky’nin tabiriyle yeni bir farkındalık edinerek yeni bir harmoniye ulaşmak, algılarımızı genişletmek mümkündür. Burada bahsedilen “yerini alanlar” alışagelmiş tabirlerin dışına çıkarak yeni ifadeler ile tanımlamaktır. Tıpkı Tolstoy örneğinde olduğu gibi ifade ediş şeklimizi alışageldik sözcükler dışından seçerek hem daha çok farkındalık oluşturmak hem de dikkat yakalamak mümkündür. Bu konu tabii ki sözcükler ile sınırlı kalmak zorunda değildir fakat Şklovski’nin edebi geçmişi sonucunda çıkış noktası edebiyat olmuştur. Edebiyatla sınırlı kalmayan formalist araştırmalar, Rus Avangart sanatçılarının ortak alanı olarak değerlendirilebilmektedir.

1.2.2. Hayvanat Bahçesi, Aşk Hakkında Olmayan Mektuplar ya da Üçüncü Heloise (Zoo or Letters Not About Love or Third Heloise)

Şklovski, Berlin’de olduğu dönemde, Elsa Triolet’e aşık olmuştur. Ona çok aşık olmasına rağmen bu aşk sonuçlanmamıştır. İkili arasındaki mektuplaşmalar Abelard ve Heloise’in trajik aşk hikayesinden ilham alarak bir kitaba dönüştürülmüştür. Jean-Jacques Rousseau’nun Yeni Heloise (1761) kitabı da bu aşk hikayesinin bir güncellemesidir. Şklovski, bu iki hikayeye bir yenisini ekler ve kitabını Üçüncü Heloise olarak adlandırır. “Aşk hakkında yazma yasağı sadece edebi bir araç değil, aynı zamanda alışılmadık derecede iyi bir baskı altında tutma örneğiydi. Başlık sayfasındaki ithafta "Kitabı Elsa Triolet'e ithaf ediyorum ve Üçüncü Heloise adını veriyorum" yazıyordu. Heloise, sevilen kişinin adının bir anagramıydı, ancak ilk Heloise, Abelard'ın ve ikincisi, Rousseau'nun "yeni Heloise" sinin aksine, bu muhatap göndericiye aşık bile değildi.” (Jangfeldt, 2014:221).

“Roman Jacobson ve ben aynı kadına aşıktık, fakat şans eseri, onun hakkında kitap yazan ben oldum. Bu kitap beni duymayan bir kadın hakkında, fakat ben solmayan çiçekler veya kıyıya vuran dalgalar gibi sürekli onun etrafındayım.” (Berlina, 2017:308).

Kitap, Elsa Triolet ve Şklovski arasında yazılan 29 mektuptan oluşmaktadır. Bu romanda Şklovski Elsa'ya olan aşkı aracılığıyla Berlin, sanat ve aşık olmak hakkında yazar. Kitapta Elsa'nın adı Alya olarak değiştirilmiştir. Şklovski bu aşkın karşılıksız olduğunun farkındadır. Elsa da bir kaç mektupta Şklovski'e karşı birşey hissetmediğini dile getirmiştir ve Şklovski'den aşkından bahsetmemesini ister. O yüzden kitabın ismi "letters not about love" yani aşk hakkında olmayan mektuplar olarak adlandırılmıştır. Şklovski buradaki tezatlıkla Elsa'ya olan aşkından ve etkilerinden durumu başka meselelere bağlayarak bahsetmektedir. Hatta Şklovski bir noktada günde iki kez mektup yazmaya başlar ve bu durum Elsa'yı rahatsız eder. Kitaptaki 21. mektupta Elsa, Şklovski'yi kastederek "Sen kendin için benim hakkımda yazıyorsun; ben de senin için kendim hakkında yazıyorum." (Shklovsky, Zoo or Letters Not about Love, 1971:78). diyerek bir yandan Şklovski'yi mutlu etmek için kendinden bahsettiğini belirtir fakat diğer yandan Şklovski'nin kendisini takıntı haline getirdiğine de vurgu yapmaktadır. Kitabın sonunda Şklovski'nin yetkililere hitaben yazmış olduğu metinde; Alya isimli bir kadının hiç var olmadığı, yabancı insanlar, yabancı topraklar ve yanlış anlaşılmalar hakkında yazmak için bir kadın ve aşk uydurduğunu belirtmektedir. Sonuna da Rusya'ya dönmek istediğini ekler (Shklovsky, Zoo or Letters Not about Love, 1971:103).

1.2.3. Duygusal Bir Yolculuk (A Sentimental Journey)

Duygusal Bir Yolculuk kitabı ilk olarak 1923 yılında Berlin'de yayınlanmıştır ve aslında 3 ayrı kitaptan oluşmaktadır: *Devrim ve Cephe (Revolution and the Front),* 1919 yılında Şklovski tarafından yazılmış ve 1921'de yayınlanmıştır; *Son Söz: Kitabın Sonu "Devrim ve Cephe" (Epilogue: End of Book "Revolution and the Front")*, 1921'in sonlarında yazılmıştır ve 1922'nin başlarında yayınlanmıştır; ve *Yazı Masası (Writing Desk),* 1922 Mayıs'ında yazılmıştır. *Duygusal Bir Yolculuk'un* yapımında Şklovski, *Devrim ve Cephe* başlığını birinci bölüm olarak kullanmıştır, *Yazı Masası* başlığını da ikinci bölüm olarak eklemiştir, *Son Söz* başlığını ikiye bölmüş ve *Yazı Masası* ile birleştirmiştir (Shklovsky, A Sentimental Journey, 2004:XV).

Kitap adını Laurence Sterne'nin aynı adı taşıyan kitabından almaktadır. Sterne'nin kitabında Yorick adlı başkahraman Fransa ve İtalya'da gezilere çıkmıştır.

Kitapta, Yorick turistik yerleri gezmek yerine insanları ve duygularına odaklamıştır (Sterne, 2015). Şklovski de Rus Devrimi döneminde İran, Ukrayna, Kafkasya ve Finlandiya'ya gerçekleştirdiği geziler boyunca yaşadığı savaşın gerçek yüzünü kaleme almıştır. Savaşın acı olaylarına tanık olan Şklovski, kitapta bu yaşadığı dehset verici olaylara yer vermektedir. Şklovski'nin *Duygusal Bir Yolculuk* kitabı ortaya çıktığında, formalist eleştirmenler Boris Eikhenbaum ve Yury Tynyanov tarafından Rus romanında umut verici yeni bir trendin başlangıcı olarak ifade edilmiştir. Kitap Şklovski'nin Berlin'e ulaşmasıyla son bulmaktadır.

1.2.4. Üçüncü Fabrika (Third Factory)

Şklovski, *Üçüncü Fabrika* kitabında Berlin'den döndükten sonraki hayatı ile ilgili parçalara yer vermektedir. Aynı zamanda OPOYAZ'dan yakın dostlarına mektup niteliğinde bölümler bulunmaktadır. Bu bölümlerde eski dostlarını özlediği ve onlardan haber almak istediği görülmektedir. *Üçüncü Fabrika*, film stüdyosundaki işi, onun edebi çalışmalarına vakit ayıramamasına neden olmaktadır ve bu rahatsızlığını kitapta dile getirmektedir.

Şklovski, hayatını üç "fabrika" olarak bölümlemektedir. Birincisi; ailesi ve okul hayatı; ikincisi OPOYAZ ve üçüncüsü kitabı yazmış olduğu ve içinde bulunduğu dönemdir (Shklovksy, 2002:8). İlk bölümde okul hayatı ve ailesinden bahseden Şklovski, ikinci bölümde OPOYAZ döneminden bahseder. Üçüncü bölümde ise Berlin sonrası yaşadığı tecrübeleri, Rusya'nın o dönemki hali ve sanatın özgürlüğü konuları yer almaktadır.

1.2.5. Mayakovski ve Onun Çevresi (Mayakovsky and His Circle)

Şklovski'nin 1940 yılında yayınladığı bu kitapta, Mayakovski'nin biyografisi olmasının yanında, onun kişisel ilham kaynakları, Rus şiirindeki önemli konumu ve dilbilimsel yenilikleri ayrıca konu edilmiştir. Mayakovski, yeni bir sanat yaratma coşkusunun merkezinde yer almaktadır. Şklovski, Brik'ler ve diğerleri ile hayatını ve sanatını yeni bir topluma ve hümanizme adamıştır (Shklovsky, Mayakovsky and His Circle, 1972).

Bu kitapta, sadece Mayakovski'nin değil, onun etkileşimde bulunduğu ve Rus sanatında önemli bir etkiye sahip olan, onunla birlikte çalışan ve onu etkileyen kişilerin hakkında da bilgi edinmek ve fikir sahibi olmak mümkündür. Tüm bu olaylar, Şklovski'nin gözlemlerine dayalı olan anılarıyla bütünleşerek aynı zamanda bir olay örgüsüyle anlatılmaktadır. Ayrıca olayların yaşandığı dönemin koşulları, savaş, kültürel ortam gibi konulara da değinilmiştir.

1.2.6. The Hamburg Score

1928 yılında yazılan ve Şklovski'nin makale ve anılarının derlendiği bir kitaptır. Tüm güreşçiler, organizatörlerinin buyruklarıyla bilinçli olarak maçları kaybederler ve numara yaparlar fakat yılda bir kez Hamburg'da gerçekleşen özel etkinlikte bir araya gelen güreşçiler, uzun, zorlu bir yarışa girerler. Güreşçilerin gerçek gücü sadece orada gözler önüne serilmektedir. Kitabın ismi de bu etkinlikten ilham alınarak berlilenmiştir (Avagyan, The Hamburg Score, 2017).

1.2.7. Düz Yazı Teorisi Üzerine (Theory of Prose)

1925 yılında yayınlanan bu kitapta, yapılsalcılık ve post-yapısalcılık öngörülmektedir. Ayrıca bugün 1920'lerde olduğu gibi kışkırtıcı olan kurgunun doğası hakkında sorular sorulmaktadır. Şklovski'nin en önemli edebi eleştiri kitaplarından biri konumundadır. Yazarların materyallerini "gerçekliği" taklit etme girişimlerinden ziyade sanatsal ilkelere göre yapılandırdıklarını ileri sürerek, Şklovski Cervantes, Tolstoy, Sterne, Dickens, Bely ve Rozanov'dan örnekler kullanarak bize kurgu hakkında ve en hırslı anlarında dünya hakkında yeni bir düşünce tarzı verir (Sher, 1990).

1.2.8. Şovalye'nin Hamlesi (Knight's Move)

İlk kez 1923 yılında yayınlanan bu kitapta 1919-1921 yılları arasında The Life of Art gazetesi için yazılan Şklovski'e ait makaleler ve kısa eleştirel parçalara yer verilmiştir. Her zamanki zekası ve dehasıyla Şklovski, zamanının kötü yazarlarını, sanatçılarını ve eleştirmenlerini, özellikle de sanatı politik veya sosyal bir araç olarak kullananlar için boyunduruk vermektedir (Sheldon, Knight's Move, 2005).

1.2.9. Çile: Benzerlerin Farklılığı Üzerine (Bowstring: on the Dissimilarity of the Similar)

İlk kez 1970 yılında Moskova'da yayınlanan, 77 yaşındayken yazdığı bu kitapla Şklovski ostranenie olgusu hakkında yazarken, sanatı ve hayatı, aynı zamanda hayatı boyunca savunduklarını ve anılarını yaşının getirdiği yeni bir bakış açısıyla kaleme almaktadır. Şklovski, metinsel montaj tekniği kullanarak farklı türlerle denemeler yaparken, otobiyografi, biyografi, anı, tarih ve edebiyat eleştirisini birleştirerek sanat adına farklı ve yenilikçi olmaya cesaret eden bir kitapta, mekanik tekrarı, sıradanlık ve kültürel dar görüşlülüğü cesurca reddeder. Bowstring kitabı, sanatı geleneklere bağlılıktan kurtarmak için, pişmanlık duymayan projesinde kimseyi ayırmayan parlak ve kışkırtıcı bir kitaptır (Avagyan, Bowstring, 2011).

1.2.10 Bir İyimserlik Avı (A Hunt for Optimism)

1929 yılında Şklovski'nin *New Prose* başlığıyla yazmaya başladığı bu kitap, Mayakovski'nin ani ölümünün ardından büyük oranda revize edilmiştir ve 1931 yılında yayınlanmıştır. Kitap, Sovyet denetimini ve Sovyet liderlerinin iğneleyici gösteriş kabiliyetsizliklerini yermektedir. Çeşitliliği nedeniyle Şklovski'nin tarzına uzak ve bütünlükten yoksun olsa da yapılan eleştirilere rağmen kitap, stil olarak tahmin edilemez, deneysel olarak cesur ve pişman olunmayacak seviyede ironiktir. Bu nedenle de Şklovski'nin en iyi çalışmalarından biri haline gelmiştir (Avagyan, A Hunt for Optimism, 2012). Kitap çeşitli öyküler, hatıralar ve tarihi öneme sahip parçalar sunmaktadır. Savaş sonrasının va savaş dönemi deneyiminin tahrip edici etkileri iyi bir şekilde aktarılmıştır (Orthofer, 2012).

1.3. 1917 Devrimi ve Kültürel Ortam

> "1983 yılında doğdum, 1905 Devrimi'nden önce, fakat ilk devrimle ve yeninin beklentisiyle birlikte gözlerim açılmıştı. Devrimin gelmekte olduğunu, yakın zamanda gerçekleşebileceğini biliyorduk. Şiirlerimizde, geliş tarihini tahmin etmeye çalışıyorduk. Katılım sağlayabileceğimiz radikal değişikliklerin olduğu bir devrim bekleyişindeydik. Dünyayı olduğu gibi kabul etmek ya da taklit etmek istemiyorduk, onu anlamak ve değiştirmek istiyorduk. Fakat nasıl

> olacağını henüz bilmiyorduk.” (Shklovsky, Bowstring: on the Dissimilarity of the Similar, 2011:17).

1917 Devrimi ve o zamanın Rusya’sına gelmeden önce kısa bir şekilde Rusya tarihini inceleyip çıkarımlarda bulunmak ve devrim dönemine yükleyeceğimiz anlamlar açısından önemlidir. Rusya, farklı coğrafyalardaki farklı ulusların Rurik liderliğinde 862 yılında bir araya gelmesiyle bugün bildiğimiz Rusya olma yolunda ilk adımını atmıştır. Tarih boyunca farklı vizyonlardaki liderlere ev sahipliği yapsa da 1. Petro’nun 1682 yılında çar olması ile Avrupa’yı kendine model alarak reformlar oluşturmaya başlamıştır. 1. Petro Avrupa’nın farklı noktalarında eğitim alıp kendini geliştirerek aynı zamanda gördüğü yerlerdeki kültürü de ülkesine taşımıştır. Savaş sebebiyle ülkesine geri dönen 1. Petro, St. Petersburg kentini, öğrenmiş olduğu bilgiler eşliğinde bizzat çalışmalarda yer alarak sıfırdan kurmuştur. 1. Petro Rusya’yı Avrupa’nın kaderini etkin bir şekilde etkileyecek bir güç haline getirmiştir. Yaşamının son günlerinde yerine geçecek uygun bir varis belirleyememiş olsa da ondan birkaç dönem sonrasında gelecek olan 2.Katerina, 1. Petro’nun yarım kalmış yeniliklerini ve projelerini başarı ile gerçekleştirmiştir.

1905 Ocak ayında dönemin işçileri daha iyi çalışma koşulları için Çar 2. Nikolay’a dilekçe vererek talepte bulunmak için barışçıl bir şekilde saraya doğru yürüyüş gerçekleştirirken askerlere ateş emri gelmesiyle birlikte birçok insan hayatını kaybetmiş, binlerce kişi yaralanmıştır. Kanlı Pazar olarak anılan bu acımasız olaydan sonra Rusya’da devrim hareketlerinin başladığını söylemek mümkündür. İşçi sınıfı daha örgütlü ve politik bir şekilde eylemler gerçekleştirmiş ve Çar’ın geri çekilerek işçilerin taleplerini değerlendirmesini ve söz hakkı tanımasını sağlamıştır (Swain, 2019:11).

1914 Ağustos’ta, Rusya’nın Birinci Dünya Savaşı’na girişi, Rus ve dünya tarihini kökünden değiştiren olayların gerçekleşmesine neden olmuştur. Rusya’da savaş, geçiş yaşamadan, devrime dönüşmüştür ve 300 yıllık kesintisiz hükümdarlığını kutlayan Romanov hanedanı devrilmiştir. 1917 yılındaki Şubat Devrimi yerini Ekim Devrimi’ne devretmiştir ve bu uzlaşmazlık vahşi bir sivil savaşa neden olmuştur (Sheldon, Shklovsky's "Zoo" and Russian Berlin, 1970:262).

"Serena Vitale: '20'lerde *Şovalye'nin Hamlesi'nde* yazmış olduğun "Sanatın rengi, asla şehir surlarında sallanan bayrağın rengini yansıtmaz.' cümlesi hakkında bugün 26 Aralık 1978'de ne düşünüyorsun?"

Viktor Şklovski: "Demek istediğim şudur ki, etrafta dikilip bayrakları izlememize gerek yoktur. Çünkü bazen anti-devrimci olduğunu düşündüğümüz şey devrimci olabilir, hatta bu sefer anti-devrimciliğe dönüşebilir…vesaire. Ama tabii ki bu teorim yanlış çıkmıştır." (Vitale, 2012: 75). Şklovski'nin görüşüne göre sanat her daim var olacaktır. Bir zamanlar devrim yaratan bir şey, başka bir zaman devrime engel olan olarak algılanabilir fakat bu onun sanat olduğunu değiştirmez. Belki de burada kriterimiz devrimci olup olmaması ile ölçülmemelidir. Sanatı sanat olarak kabul ettiğimiz zaman içindeki anlamı daha net bir şekilde kavrayabilir ve hissederiz. Siyasi etkenler ne kadar az dahil olursa o kadar iyidir.

> "Yer alan ifadeler Şklovski'nin yayınlanmış yazıları ve okuyucusuna ulaşmayan mektuplarından alınmıştır; bazıları da arkadaşları ve öğrencileri tarafından alınan notlardan elde edilmiştir. (Chudakov, 'Sprashivaya Shklovskogo'; Shulman; Adamovich; Galushkin, 'Razgovory'). " Sanat ile birlikte heyecanını yitirmiş olan dünya, korkunç bir intiharın eşiğinde. Bu içinde bulunduğumuz ölü sanat döneminde, savaş bilinci engellemekte; bu da durumun dini savaşların vahşetinden bile daha vahşi oluşunu kanıtlamakta." (Berlina, 2017:43).

"O zamanlar sanatçılar Paris ve Munih'e eğitim almaya gidiyorlardı. Yabancı öğrencilerin yüzde ellisi Ruslardan oluşuyordu. Tüm yeniliklerin geldiği yerler bunlardı." (Shklovsky, 1972:14). Avrupada olup biten sanat hareketleri bu sayede Rusya'da kendine yer edinmiştir. Avrupada eğitim alan sanatçılar fütürizm gibi akımların da Rusya'da gündem olmasını sağlamıştır.

"Komunist egemenlik oluştukça iki grup arasında temel bir farklılık gelişti: Fütüristler devrimci sanatlarının Komunist devlete hizmet etmesini ve yeni bir toplum oluşturmasını istediler; Şklovski ve Formalistler, devrimin geleneksel sanat anlayışını yıkmasına ihtiyaç duyuyorlardı, kendi başına ayakta duran özgür bir sanat istiyorlardı." (Shlovsky,1972:16). Sanatın siyasi nedenlerle yapılmasına karşı çıkılması ilerleyen

dönemde baskıcı rejim nedeniyle hükümet yanlısı olmayan sanat hareketlerinin engellenmesine neden olmuştur.

" Çoğumuz devrimin yakın olduğunu hissetti, fakat çoğumuz bunun dışında bir yerde olduğumuzu, kendi zamanımızın krallığında, hangi milenyumda olduğumuzu öğrenmek istemediğimiz bir zamanda olduğumuzu düşünüyorduk." (Shklovsky, 1972:87). Sanatçılar kendilerini dönemden soyutlayarak kendi dünyalarını yaratmış ve dışarıda olup biten gerginliğe sırt çevirmişlerdir. Fakat beklenen olmamıştır. Savaş tüm Rusya'yı etkisi altına almış ve bir çok sanatçı bu savaştan olumsuz şekilde etkilenmiştir.

1.4. Rus Formalizmi ve Rus Avangardı

> "Eski sanat şimdiye dek çoktan öldü, fakat yenisi henüz doğmuş değil. Nesneler de öldü: dünyanın hissini kaybettik. Bizler, yayını ve tellerini artık hissedemeyen kemancılar gibiyiz. Gündelik hayatımızdaki sanatçılığımız sona erdi; artık algılamıyoruz. Sadece yeni sanat formlarının yaratılışı, bize eski hayat deneyimimizi geri kazandırabilir, nesneleri yaşama geri döndürür ve karamsarlığı yok eder." (Steiner, 1984:49).

Şklovski 1914 yılında *Sözcüğün Dirilişi'nde* bunları yazmıştır. Hem dönemin durumunu özetlemiş hem de devrim yapmak üzere olan bir lider gibi yeniliklerin gerekliliğini vurgulamıştır.

Globalleşen dünya ile hikayeler birbirine ilham vermeye ve etkileşimli bir şekilde ilerleme olanağı vermiştir. Akımlar eklemlenerek dünyanın farklı noktalarında farklı bakış açıları ile yorumlanmış ve yeni akımları doğurmuştur. İtalya'da olan Rusya'yı, Rusya'da olan Almanya'yı, Almanya'da olan tüm dünyayı etkiler hale gelmiştir. Bu globalleşen *network* ile daha fazla akım görülmeye başlanmıştır. Bu noktada da Rus Formalizm'i ve Rus Avangardı da dünyada olup bitenlerden hem ilham almış hem de büyük bir ilham kaynağı olmuştur.

Felsefe ve bilimin konularıyla ilgili olan sanatçılar bulundukları dönemin ötesinde konuları işleyerek fırsat buldukça yenilikçi düşüncelerini ortaya koymuştur. "Zaman ve uzayın sorunsallarıyla ilgiliydik: zamanın döndüncü boyutta hareket

edebildiğinin farkındaydık. O sanatçılar, o ressamlar, devrimin tam olarak okumayı bilmediği insanlardı." (Vitale, 2012: 79).

Şklovski ve arkadaşlarının çıkış noktası anlam ve dilbilim olmuştur. Rus edebiyatı, dünya tarihi açısından önemli bir konumdadır ve Şklovski'de büyük Rus yazarlardan aldığı ilham ile yeni bir akım yaratmıştır. Bu akımda katkıları olan tüm sanatçılar Rusya'nın *intellegentsia* kesimindendir. Ortaya çıkan Formalizm akımı, ilerleyen dönemde yapısalcılık için temel teşkil etmektedir. Aynı zamanda sonrasında post-yapısalcılık ile de bağlantıları bulunmaktadır. Bunun nedeni Şklovski'nin düşüncelerinin güncelliğini korumasıdır.

Devrim ve sonrası dönemdeki sanatçılar sürekli olarak birbiri ile etkileşim halindedir ve buluşmalar gerçekleştirip fikir paylaşımlarında bulunmuşlardır. "Saldırılar, hem geleneksel eleştiri okulu ve onların edebiyattaki içerik ve sosyal anlamlar üzerine vurgularını, hem de yeni Sembolist okulunu ve onun felsefe, mistisizm ve müziksellik vurgularını hedef alıyordu" (Shklovsky, 1972:15).

Formalizm, sanat eserinin hikayesine ya da dünya ile olan ilişkisine değil; formuna, yani üretim biçimi ve görsel yönlerine odaklanan, eserin en önemli yönünün form olarak kabul edildiği kritik bir durumu tanımlar. Bu nedenle örneğin; resim sanatında formalistik bir kritik, rengin kalitesi, fırça darbeleri, çizgiler ve kompozisyona odaklanır (Formalism-Art Term – Tate).

Rus Formalizmi'nin çıkış noktasının edebiyat olması ve temsilcilerinin büyük bir çoğunluğu metin üreticileri olmasına rağmen akım edebiyatla sınırlı kalmamış ve farklı dallardan birçok sanatçıya da ilham vermiş ve eserler üretilmiştir. Rus devrimi dönemindeki tüm sanatçılar, Formalizm de dahil olmak üzere hem edebiyat hem resim hem de heykel olmak üzere avangart ruhla eserler vermişlerdir. İnşa edilen yeni siyasi düzen, yeni bir kültür, yeni bir sanat anlayışını da beraberinde getirmiştir.

"Formalistler hazır objelerde ya da insan eliyle yapılmış karışık yapılarda sanatsal bir arayış içinde olmakla çok ilgili değillerdi. Bu nedenden dolayı 'yer değiştime' konsepti, özellikle çalışmanın üretilmesine uygun olan 'teknik' için her zaman ikinci

planda olmuştur. ‘Her sanat,’ der Şklovski, ‘malzemeyi sanatsal olarak deneyimleten bir dönüşüm sağlayan kendi organizasyonuna sahiptir… Ekstra estetik malzemeyi, form sağlayarak sanat eserine dönüştüren tekniktir.” (Steiner, 1984:50).

Şklovski’nin başlatmış olduğu Formalizm’in içinde farklı anlayışlar yakalamak da mümkündür. Jurij Striedter’e göre iki Formalist lider olan Şklovski ile Tynjanov konsept olarak birbirinden uzaktır. “Şklovski’nin ‘algılamayı güçleştirmek’ için ‘yabancılaştırma’ fonksiyonu ile ‘teknikler toplamı’ olarak sanatsal görüşü, Striedter’in fikrine göre Tynjanov’un işlevleri diyakronik ve eş zamanlı olarak tanımlanmış cihazlardan oluşan ‘sistem’ olarak dile getirdiği sanat eserinin kapsamlı tanımı ile, modası geçmiş hale gelmiştir Striedter’ e göre ‘Şklovski ortodoks bir Formalist olarak devam ederken, buna karşılık olarak Tynjanov’un ise Yapısalcılığın Hazreti Yahya’sı olduğu ortaya çıkmıştır.” (Steiner, 1984:20).

Yapısalcılık ve Formalizm arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamak mümkündür: “Rus Formalistleri zaman içinde, sözlü sanatta çeşitli faktörlerin ilişkili olduğu görüşünü benimsemişlerdir. Bir faktörün baskın işlevi diğer faktörlerin önemini destekler ve onların biçimini bozar, fakat işlevlerini nadiren ortadan kaldırır. Eğer Formalistler edebiyatı, faktörlerinin birbirine bağlı olduğu bir sistem tarafından karakterize edildiği şekilde inceleseydi, bu duruma yapısalcılık dememiz gerekirdi ki onlar 1927’den önce bu adı nadiren kullanmışlardır.” (Steiner, 1984:32).

Şklovski’nin *Teknik Olarak Sanat* adlı makalesi birçok farklı kaynak tarafından Formalizm’in manifestosu olarak ifade edilmiştir. Kendilerinden önceki sanatı yıkma isteği, sanata yeni bir anlam katma heyecanı Şklovski ve arkadaşlarında yoğun bir şekilde mevcuttur. Şklovski bunun farkındadır ve hem yaşanan hareketlere yön vermiş hem de olanları kaleme alarak sanat faaliyetlerini belgelendirmiştir. Sonuç olarak ortaya çıkan makaleler ve yazılar döneme ışık tutan önemli kaynaklar haline gelmiştir.

> “Sanat, sürekli devam eden bir şaşkınlık durumudur. Merak, dünyanın yeniden algılanmasını sağlar, insaoğlu dünyayı yeniden hisseder ve kendisinin olana dönüştürür. Sanat sayesinde, eldivenlerimizi çıkarıp, gözlerimizi ovuşturdukça, gerçekliği ilk kez deneyimliyor gibi gerçekliğin hakikatini görür ve hissederiz. Bizler kelimeleri yaratanlar değiliz. Kelimeler çoktan var olmuş

> ve sözlüklerde yer edinmiş… Sanat, şiir önceden mevcut olan yapılara sahip kelimelerden faydalanır, fakat gizli anlaşmalarıyla onların üstesinden gelir ve onları yeniden diriltirler, onlara somut, kullanılabilir bir anlam kazandırırlar." (Vitale, 2012: 75).

Formalizmin yoğun olarak gözlendiği dönemde, Şklovski ve çevresindeki avangart sanatçılar, yapıtlarıyla ve düşünceleriyle geleneksel anlayışı yıkarak, yeni bir sanat ortaya koymuşlardır. Bu sanatçılardan bazılarının hayat hikayesi ve önemi hakkında detaylar aşağıdaki başlıklarda incelenebilir.

1.4.1. Vladimir Vladimiroviç Mayakovski (1893-1930)

1893 yılında dünyaya gelen Mayakovski, Bagdadi'de dünyaya gelmiştir. Babası öldükten sonra Moskova'ya taşınmak zorunda kalmıştır. Daha 14 yaşındayken Rusya Sosyal Demokratik İşçi Partisi'ne (Bolşevikler) katılmıştır. Bu sebeple birçok kez tutuklanmıştır. Son kez serbest kalışından sonra sanat ve parti arasında seçimle yüz yüze gelmiştir ve partiden ayrılmıştır. Sanata resim yaparak başlamıştır. Daha sonra Resim, Heykel ve Mimarlık okuluna kabul edilmiştir. Mayakovski resim yapmayı öğrenirken bir sanat değil de zanaat öğrendiğini düşünmeye başlamıştır. İlk Futurist grubunu David Burlyuk (1882-1962) ile kurmuştur. Sanat konusunda konuşmalar yapmıştır. Her dönemin kendi sanatı olduğunu savunmuştur. Çok sayıda kitap okumuş ve arkadaşları aracılığıyla şiir yazmaya başlamıştır. Şiir sayesinde ifade aracını bulduğunu hissetmiştir. Başlarda arkadaşları için yazmış olsa da zaman geçtikçe şiir onun sesi haline gelmiştir (Shklovsky, 1972). Sonuç olarak Mayakovski'nin şiirleri Formalizm'in sesi haline gelmiştir. Mayakovsky 1917 devrimini coşku ile karşılar. Resim ve şiirleriyle bu harekete destek olur. 14 Nisan 1930 yılında kendini vurarak intihar eder. Hayatta olduğu dönemde şiirlerini yayınlamakta zorluk yaşayan Mayakovski, Stalin'in olumlu yorumları sonrası övgüler almaya başlar.

Görsel 4 - Aleksandr Rodçenko, *Vladimir Mayakovski,* 1924, 12 × 17 cm

Şklovski ve Mayakovski çok yakın arkadaştır. Beraber uzunca vakitler geçirirler ve sanat üzerine, şiir ve dil üzerine sohbetler gerçekleştirirler. Şklovski, kendi tarzında; Mayakovski'yi ve çevresindekileri anlattığı *Mayakovski ve Onun Çevresi* isimli kitabı yazmıştır. Kitapta hem Mayakovski'nin hayatını, anılarını; hem de arkadaşları ile sanata ve dünyaya bakış açılarını açıklar. Kitap, Mayakovski'nin hikayesinin yanında dönemin sanatsal olaylarına da ışık kaynağıdır.

Mayakovski, birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Mayakovski ile tanışan herkes onun vizyonundan ve eserlerinden etkilenmiştir. Maleviç ve Mayakovski de birbirlerine ilham vermiştir ve beraber çalışmalarda bulunmuşlardır.

“Mayakovski’nin genel methodu, onun nükteli sözlerinde ortaya çıkmaktadır: vurgunun ikincil bir kelimeye aktarımı ile kelimenin tekrar yorumlanması ve aşina olduğumuz anlamlarının yok edilmesi.” (Shklovsky, 1972:93).

Görsel 5 - Osip Brik, *Şklovski ve Mayakovski Nordeney Adasında sahilde*. 1923 (Almanya)

1930 baharında, Mayakovski, ofisinde, herhangi bir uyarıda bulunmadan kendini vurarak intihar etmiştir. İntihar notunda “Korkak olduğumu düşünme. Cidden, kaçınılmazdı.” yazmaktadır. Moskova sokaklarında Mayakovski’nin tabutunu 150.000 kişi takip etmiştir (Steward, 2008).

1.4.2. Lili Brik (1891-1978)

Lili Brik dönemin avangart hareketinin ilham perisi olarak anılır. Osip Brik’in eşi, Mayakovksi’nin aşığı, Elsa Triolet’in kardeşidir. Özellikle Mayakovski’nin Lili Brik’ten büyük ilham aldığı bilinmektedir. Mayakovski ondan o kadar etkilenmiştir ki ona yakın olmak için Lili Brik’in eşiyle kaldığı apartmana yakın bir yere taşınmıştır. Lili Brik’e yazdığı mektuplar bir kitap olarak yayınlanmıştır.

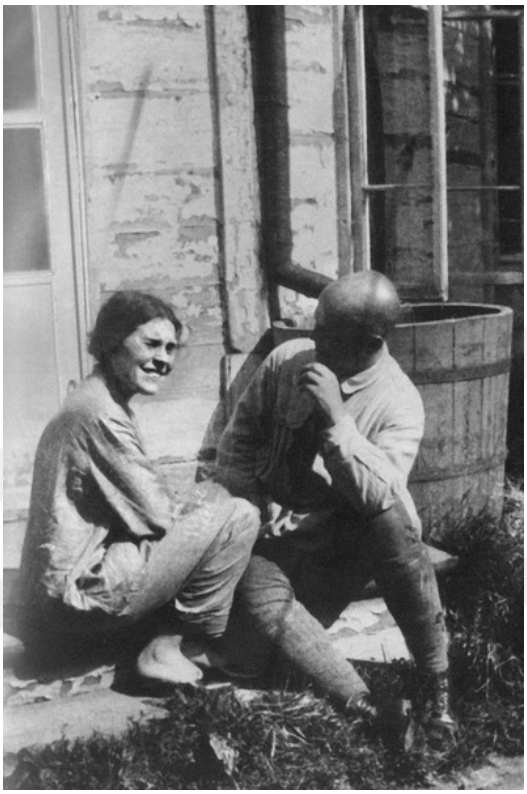
Dönemin önemli Rus sanatçılarına ilham perisi olan Lili Brik, aşk hikayelerinin de merkezindedir. “Elsa Mayakovski’ye, Mayakovski de sanatçı Osip Brik ile evli olan büyük kardeşi Lili’ye aşıktı.” (Berlina, 2017:108) 1915 yılında Lili Brik ve eşi Osip Brik, Petersburg’daki dairelerini; yazarları, şairleri, ressamları, sinemacıları bir araya getirecek soirée’ye ev sahipliği yapmıştır. Bu etkinliğe Lili’nin kardeşi Elsa ile birlikte olan Mayakovski’de katılmıştır. Mayakovski o gece gerçekleştirdiği şiir okumaları ile ev sahibi olan Lili ve Osip Brik’i etkilemeyi başarmıştır. Edebiyat eleştirmeni ve yayıncı olan Osip, bu tarihten sonra Mayakovski’ye şiirlerini yayınlamayı teklif etmiştir. Ayrıca gelişen olaylar ile Lili ve Mayakovski birbirlerine âşık olmuştur ve sonraki yıllarda Lili Brik, Mayakovksi için en büyük ilham kaynaklarından biri olmuştur (Steward, 2008).

Görsel 6 - Aleksandr Rodçenko, *Lili Brik,* 1924

Lili Brik ayrıca Aleksandr Rodçenko için de büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Lili, Osip, Mayakovski, Rodçenko ve eşi Varvara, birlikte ortak üretimler gerçekleştirmiş ve birbirlerine destek olmuştur. Osip, Mayakovsky ve Rodçenko birlikte LEF (Left Front of the Arts) dergisini yayınlamıştır (Steward, 2008).

Mayakovksi’nin intihari Lili Brik’i derinden etkilemiş ve onun için bir dönüm noktası olmuştur. İntiharın verdiği dehşet ve öfkenin enerjisiyle aylarca yazılarını düzenlemekle geçirmiştir. Bunun sonucunda Mayakovski’nin 1915’ten ölümüne kadar Lili Brik’e yazdığı mektuplar derlenerek *Lili Brik’e Mektuplar* kitabı yayınlanmıştır.

1978 yılında Lili Brik 86 yaşındayken, sandalyeden düşerek kalçasını kırar. Kimseye yük olmak istemediğinden yüksek dozda uyku ilacı içerek intihar eder (Sinelschikova, 2019).



Görsel 7 - Aleksandr Rodçenko, *Lili Brik ve Viktor Şklovski,* 1925

1.4.3. Elsa Triolet (1896-1970)

Elsa Triolet, Lili Brik'in kardeşidir. 1896 yılında Moskova'da Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Elsa Kagan'ın annesi müzik öğretmeni, babası ise avukattır. Kız kardeşiyle birlikte çok iyi bir eğitim gören Elsa mükemmel Almanca ve İngilizce konuşup piyano çalar. Ayrıca Moskova Mimarlık Akademisini de bitirerek iç mimar olmuştur (Aksoy, 2016).

Şklovski Berlin'deyken Elsa Triolet'e âşık olmuştur. *Hayvanat Bahçesi, Aşk Hakkında Olmayan Mektuplar ya da Üçüncü Heloise* kitabı Elsa Triolet (kitapta Alya olarak geçer) ile olan yazışmalardan oluşur. Her ne kadar Şklovski Elsa Triolet'e âşık olsa da o dönem Şklovski'nin eşi hapistedir ve bir an önce Rusya'ya dönmek için can atmaktadır. Şklovski bu aşkın platonik olduğunun farkındadır.

Görsel 8 - Aleksandr Rodçenko, *Elsa Triolet*, 1924

Elsa'nın mektuplarını gören Maksim Gorki, Elsa'nın yazılarına hayran kalmıştır. Daha sonra hem Şklovski hem Gorki, Elsa'yı yazmaya teşvik etmiştir. Andre Troilet ile evlenen Elsa, Paris'e yerleşir ve yazılarına ciddiyet ile odaklanarak roman yazmaya başlar. Daha küçük yaşta Fransızca ve Almanca öğrenen Elsa, bu durumu hem avantaj hem de lanet olarak görmektedir. Kendi yazılarını da çevirme fırsatı olan Elsa, hangi dille

yazması gerektiği konusunda kendi içinde çatışmalar yaşamış ve bir dili seçtiğinde diğer dile ihanet ediyor hissi yaşamıştır (Beaujour, 1983:320).

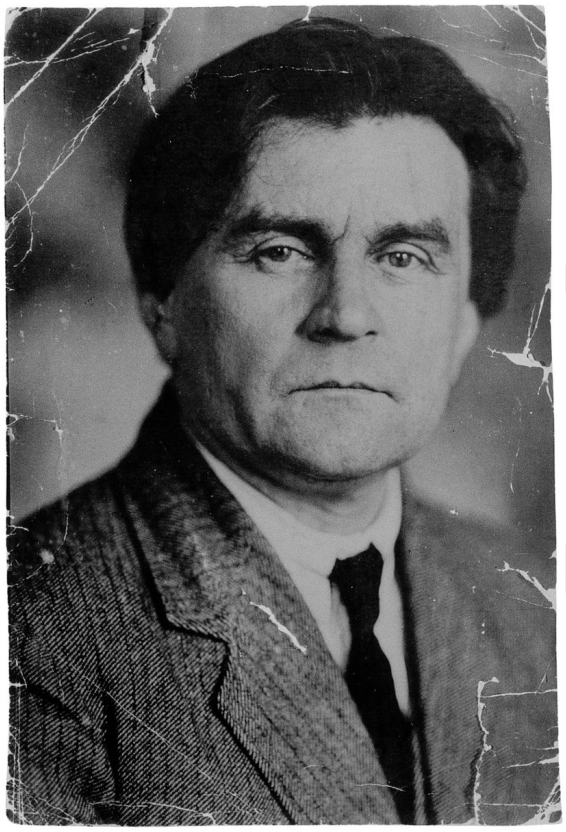
Kasım 1928 yılında, Dada ve sürrealist hareketin kurucularından, yazar, şair ve eleştirmen Louis Aragon, Mayakovski ile tanışır (Aragon, Louis, 2020). Elsa, Aragon'un *Paris Köylüsü* kitabını okur ve Mayakovski'ye yazarla tanışmak istediğini söyler. 6 Kasım 1928'de Elsa ile Aragon bir kafede tanışırlar ve 1970'te Elsa Triolet'in ölümüne kadar birbirlerinden ayrılmazlar (Triolet, Elsa (1896–1970), 2020).

1.4.4. Kazimir Severinoviç Maleviç (1879-1935)

Kazimir Maleviç, Rus resim tarihinin öncü sanatçılarından biri ve Süprematizm hareketinin kurucusudur. 23 Şubat 1879 yılında Kiev'de doğan sanatçı, Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık okulunda eğitim görmüştür. Eğitim döneminde Vladimir Tatlin liderliğindeki Rus avangart grubu Soyuz Molodyozhi grubuna dahil olmuştur. 1915 yılında, ikonik manifestosu ile Süprematizm'in sınırlarını belirlemiş ve saf estetik duyguların değerinin geometrik şekillerden türediğini dile getirmiştir. Maleviç, Avrupa'daki sergilerle ün kazanırken, Stalin rejimi tarafından burjuva sanatçısı olmakla kınanmıştır. Uyum sağlamak zorunda bırakılan sanatçı, köylüleri ve manzaraları geleneksel empresyonist tarzla resmettiği ilk dönem çalışmalarına geri dönmüştür. 1935 yılında, 57 yaşındayken Leningrad'da kanser nedeniyle hayatını kaybetmiştir.

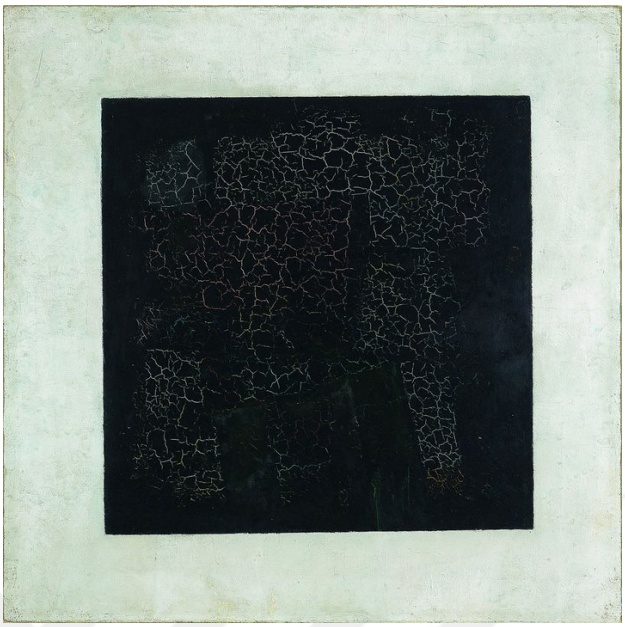
Şklovski ve Formalizm'in bir diğer önemli temsilcisi Jakobson, Maleviç'in Süprematizm'inin coşkulu savunucularındandır (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2004:143). "Maleviç Vitebsk Sanat Enstitüsu'nün müdürüyken Chagall'ı çok fazla sevmiyordu. Diğer şeylerin yanı sıra, biçimsellik yönündeki düşünceleriyle ayrı düşüyorlardı: En fantastik biçimde temsil ediliyor olsa da Chagall, insan figüründen yanaydı. Diğer taraftan Maleviç, geometrik soyutlamalardan yanaydı. Ben Maleviç'in

grubuna daha yakındım.” (Vitale, 2012: 76). Şklovski, Maleviç ve Süpremizm’e olan yakınlığını yazılarında dile getirmiştir.



Görsel 9 - Kazimir Maleviç, 1925, (Gagosian Gallery, New York)

Maleviç meşhur Siyah Kare’si ile insanoğlunu temsil edebilecek en mükemmel formu vurgulamıştır. Her bir kenarı aynı uzunlukta, her açıdan aynı olan, doğada bulunamayacak, ancak ve ancak insanoğlunun mükemmellik arayışı ile ortaya çıkabilecek bir form… İnsanoğlunun yaratılışından bugüne kadar olan serüvenini temsil edecek yalın, matematiksel hem bilimsel hem de felsefi bir form. Bu eser hem resmedildiği dönemi hem de günümüzü yorumlamada önemli bir bakış açısı sunmaktadır. Maleviç, bu formu verirken bilindik somut objelerden olabildiğince uzaklaşmak istemiştir. Bu form ile duyguları öne çıkarmaktadır. Siyah kare duygu iken, dışındaki beyaz alan duygunun ötesindeki boşluğu ifade eder.



Görsel 10 - Kazimir Maleviç, *Siyah Kare,* 1913, (State Tretyakov Gallery, Moskova)

> "Maleviç'in Süprematist Karesi, sert ve provoke eden tepkilere sebep oldu. Sanatçılar şaşkınlık içindeydiler. Fakat şimdi bile herşey daha basit bir hale gelmişken ve üstünden o kadar zaman geçmişken, o tarzda bir resim görsem yine de hayrete düşerdim. Maleviç, resminin bir devrim bayrağı olduğuna samimiyetiyle tamamen ikna olmuştur. Bana söylenenlere göre Maleviç 1905 Devrimi'nde yer almıştır. Kesin olarak inanmaktadır ki bu anlaşılan bir devrim olmuştur. Fakat anlaşılan bir devrim, her zaman gelecekte meydana gelir." (Vitale, 2012: 79).

Şklovski, Maleviç ve sanatının yaşadığı deneyimlere yakından şahit olmuş ve yazılarında bunları dile getirmiştir. Şklovski'nin devrim konusundaki düşünceleri, Maleviç ve eserlerinin günümüzdeki değeri ile kanıtlanmaktadır.

"Maleviç, bir resim sergilemiştir: kırmızı arkaplanda, kesik koniler biçiminde siyah ve beyazlar içinde bir kadın. Bu tesadüfi bir keşif değil, aksine güçlü bir çalışmadır. Maleviç kimseyi hayrete düşürme niyetinde değildi, o sadece herşeyin ne olduğunu açıklamak istiyordu. Bu durum izleyiciler komik geliyordu." (Shklovsky, 1972:51-52). Maleviç'in eserlerine tepki gösterenlerin aksine Şklovski, Maleviç ve sanatının anlatmak istediklerini anlamakta ve onun yanında yer almaktadır.

1935 yılındaki ölümünden sonra çeyrek asır kadar unutulan Maleviç, günümüzde Siyah Kare'siyle ve Süprematist çalışmalarıyla kavramsal sanatta önemli bir konuma sahiptir (Fauchereau, 1993:7).

1.4.5. Yevgeni İvanoviç Zamyatin (1884-1937)

Yevgeni İvanoviç Zamyatin, 1884 yılında Lebedyan Rusya'da dünyaya gelmiştir. St. Petersburg'da gemi mühendisliği eğitimi görürken Bolşevik Partisi'ne katılmıştır. 1917 Ekim Devrimi'nde Rusya'dadır ve devrim sonrası ateşli edebiyat tartışmalarına katılmıştır. Şklovski ve genç edebiyatçılarla birlikte Serapion Kardeşler'i kurmuştur (Zamyatin, 2009:2). 1920'de yazdığı "Biz" adlı romanı eşsiz modern bir tür olan anti-ütopik roman türünü ortaya çıkarmıştır. Bu eseri ile birçok Avrupalı yazara ilham olmuştur (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2020). Zamyatin'den etkilenen yazarlardan en önemlisi George Orwell (1903-1950) ve 1949 yılında yayınlanan romanı 1984'tür. 1984 kitabı birçok bakımdan "Biz" romanı benzerlik göstermektedir.

1919 sonbahar ve kış aylarında, Şklovski, Gorki tarafından açlık sınırındaki aydınlara iş sağlamak adına oluşturulan organizasyonlar ağının bir parçası olan Çevirmenlerin Stüdyosu'nda (Translators' Studio) edebi teoriler üzerine dersler vermiştir. Şklovski burada, Anglo-Amerikan çevirilerine bakan ve kendisinin edebiyatın doğası ve işlevleri hakkındaki varsayımlarını paylaşan Yevgeni Zamyatin ile tanışmıştır (Shklovsky, A Sentimental Journey, 2004:XIV). Daha sonra bu ikili ve öğrencilerinden oluşan bir grup, Serapion Kardeşler'i kurmuştur.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Zamyatin, İngiltere'de Rus buz kırıcı gemilerinin inşasını yönetmiştir. Bu sırada gözlemlemiş olduğu İngiliz hayatının alçaklığı ve duygusal baskılarını konu edindiği *Adalılar (The Islander)* kitabını yazmıştır (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2020). "Zamyatin, Serapion Kardeşler için çok önemliydi. Çok güçlü bir adamdı ve çok iyi bir romancıydı, bunun için *Adalılar'a* bakmanız yeterli. Aynı zamanda iyi bir mühendistir. "Krasin"i, Nobile'yi kurtaran gemiyi inşa eden oydu. Nobile felaketi olduğunda çağırılan Zamyatin'dir. Eğer Rusya'ya geri dönseydi,

Nobile'yi kurtaran o ve gemisi olacaktı. Göç edişinden sonra Zamyatin bir daha hiç yazmadı…" (Vitale, 2012:91).

Görsel 11 - Yevgeni Zamyatin

Zamyatin, *Biz* kitabının ondan habersiz yapılan Ruşça çevirisi nedeniyle suçlanmış ve daha önce de tutuklandığı gibi bu nedenle de tekrar tutuklanmıştır. Baskılar sonucunda eserlerini yayınlayamaz konuma gelmiştir ve 1931 yılında Stalin'e yaptığı itiraz ve Gorki'nin müdahalesiyle yurt dışında uzun süreli kalma izni verilmiştir. Bunun üzerine Zamyatin Paris'e taşınır fakat hiçbir zaman eskisi gibi üretken olamaz (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2020). 1937 yılında Paris'te hayatını kaybeder.

1.5. Ostranenie Olgusu

Ostranenie olgusu, İngilizce en yalın anlamıyla "making strange", Türkçe ise farklılaştırma, yabancılaştırma olarak tanımlanabilir. Sanatın normalleşen algımızı yeniden uyandırmak için bir araç olabileceğini vurgular. Ostranenie, yeniden görmemiz için bizi oyuna davet eder. Bu oyunu ciddiye alanlar, bu tecrübe sonucunda Türkçe ifade

edilebileceği gibi yabancılaşarak, söz konusu olanı yeniden keşfe çıkarlar. Aslında her ne kadar yabancılaşma olarak ifade etsek de sonuçta keşfedilen her zaman gözümüzün önünde olanlardır. Bu sayede farkına varır ve varlığını tekrar benimseriz. Bu algılama süreci ne kadar uzun sürerse o kadar fazla gözümüzün önünde olanın farkına varırız.

Şklovski, ostranenie olgusunu ilk kez *Teknik Olarak Sanat* makalesi ile dile getirmiştir. Ostranenie'nin, İngilizce'ye çevirisinde "estrangement, defamilirization, alienation" gibi kelimeler kullanılmıştır. Bu durum genellikle Viktor Şklovski'nin çevirilerinin başlangıcında çevirmen tarafından kanıtlar sunularak açıklanır. Her bir çevirmen neden hangi kelimeyi kullandığını açıklar. Bu metinde de aynı şekilde İngilizce ve sonrasında Türkçe'ye çevirirken yararlandığım durumları açıklayacağım. İngilizce kelimeler arasında ostranenie olgusu için kullanılan kelimelerden biri "alienation" kelimesidir. Çeviri olarak anlamını her ne kadar karşılıyor olsa da sanayi devrimi sonrası ortaya çıkan bireyin yabancılaşması durumu olarak benimsendiği için genellikle yanlış anlaşılmalara yönlendirebilir. Burada vurgulanmak istenen fabrika işçilerinin sürekli aynı görevi tekrar ederek çalışmaları ve sonuç olarak kendi benliklerini kaybetmeleri, yabancılaşmaları durumudur. Alienation isimli çeşitli kitaplar ve makaleler mevcuttur. Bunların içinden çok azı Viktor Şklovski'nin ostranenie olgusunu vurgu yapmaktadır. Şklovski'e en yakın anlamı dramatik tiyatro yazarı Bertolt Brecht (1898-1956) "Verfremdungseffekt (alienation effect)" ile kullanmıştır. Fakat Brecht'in kullandığı yöntemdeki duyguları ortadan kaldırma niyeti ostranenie olgusunda yoktur. Şklovski, ostranenie kelimesini strannyi (strange) kelimesinden türetmiştir. Fakat, anadili Rusça olan biri için ostranenie kelimesinde bir gariplik vardır. Şklovski strannyi kelimesindeki "n" harflerinden birini eksik yazmıştır. O nedenle Rusça storona (side) kelimesinden türediğinin düşünülmesine neden olabilmektedir ve "marginalization" gibi bir anlama geldiği düşüncesi oluşmaktadır. Çoğu zaman tek "n" harfiyle yazılan ostranenie için Şklovski kendini suçlamaktadır. 1983 yılında geçmişten bahsederken, bu pişmanlığını dile getirir ve öncelikle strannyi kelimesiyle başlaması gerektiğini düşünür (Oever, 2010:23). Strannyi kelimesinin İngilizce anlamını ve ostranenie'nin making strange olarak türediğini düşünürsek Türkçe'ye çevirdiğimizde garipleştirme, tuhaflaştırma, yabancılaştırma, farklılaştırma, acayipleştirme gibi denemeler yapabiliriz. Yabancı

kelimesinin tanınmayan, bilinmeyen anlamına gelen tanımlarını değerlendirirsek tanınmayan, bilinmeyen haline getirme olarak ostranenie olgusunu da açıklayabilmekteyiz. Yabancı kelimesini bu şekilde tanımlayabilmemiz nedeniyle Türkçe'de hem akademik hem de günlük konuşma dili olarak en uygun tanımı "yabancılaştırma" ile sağlayabiliriz. Bir başka alternatif de farklılaştırma olabilir. Tzvetan Todorov'un Yazın Kuramı kitabında, çevirmenler Mehmet Rifat ve Sema Rifat, ostranenie olgusunu farklılaştırma olarak ifade etmeyi tercih etmiştir. Bu durumu şu şekilde açıklanmaktadır: "Farklılaştırma terimini, Rusça'da ostranenie sözcüğü için önerilen Fransızca singularisation ya da representation insolite; İngilizce defamiliarization ve İtalyanca straniamento terimlerinin karşılığı olarak kulladık. Bu terim 'farklı, değişik, şaşırtıcı, alışılmamış, tuhaf, yabancı kılma' anlamını içerir." (Todorov, 2016:78). Yabancılaştırma teriminin farklı anlamlar içerebilme ihtimalinden dolayı farklılaştırma olarak ifade edilmesi, ostranenie olgusunu eşsiz bir konuma yerleştirmek bakımından fayda sağlamaktadır.

"Hayat sadece uzun değil, aynı zamanda çokludur, çok yönlüdür." (Vitale, 2012: 56). Hayatta birçok hikayeye yer olduğunu dile getiren Şklovski, farklı inançlar, farklı hikayeler ve mücadeleler ile karşılaşmanın mümkün olduğunu dile getirmektedir. "Gelecek hakkında konuşuyoruz, fakat aynı zamanda geçmişe aitiz." (Vitale, 2012: 56). Şklovski, geçmiş ve geleceğin kesişiminin gerçekliği oluşturduğunu dile getirir.

> "Sanat her zaman ve sadece yaşamla ilgilenir. Sanatta ne yapıyoruz? Hayatı diriltiyoruz. İnsan yaşamla o kadar meşguldür ki yaşamayı unutur. Hep der ki: yarın, yarın. Bu gerçek ölümdür. Sanatın büyük başarısı nedir? Hayat. Görülebilen, hissedilebilen, somut bir şekilde yaşayabilen, tıpkı Othello'nun yaptığı gibi, vazgeçebileceği bir hayat, sevgi ve şan rüyalarını terk ederek." (Vitale, 2012: 43-44).

Sanatın hayatı diriltmesinin yöntemlerinden biri ostranenie'dir. Bunu edebiyat ile yapabileceğimiz gibi resimle, fotoğrafla, filmlerle de yapmamız mümkündür. Örneğin; Maleviç'in Siyah Kare'sinde ostranenie'nin formla ortaya konduğunu görebiliriz. Resmin sıfır noktası, figürlere değil duygulara odaklanmamızı ve onları diriltmemizi ister. Algımızı duygularımızda yoğunlaştırırız.

Şklovski'nin ostranenie olgusu çok yönlüdür ve geçerliliği birçok alanda mümkündür. Günümüzde değişen paradigmalar ve alternatif medyalar dahi ostranenie'nin rahatlıkla var olabileceği alanlardır. 2017 yılında yazılan *Bir Okuyucu* kitabında da Berlina bu durumu dile getirir. "Ostranenie edebiyat dışında da var olabilir, dünyaya uygulanabilir ve aynı zamanda 'şiirsel' dile, türlere ve tekniklere uygulanabilir." (Berlina, 2017:24).

Berlina'nın ostranenie hakkında yazmış olduğu açıklama, görüntülerin temelinde ostranenie bakış açısını barındırdığı ve bu durumun görselin içindeki ana fikirde kendinden yer edindiğini göstermektedir. "Bu, her edebi eserin onu içermesi gerektiği anlamına gelmez, ancak birçok görüntünün kalbinde yer alır." (Berlina, 2017:24).

"Ostranenie çok yönlü bir kavramdır, ve farklı zamanlarda Şklovski bazı yönleri ile diğerlerinden daha fazla ilgiliydi. Ama hiçbir zaman ilgisini tamamıyla yitirmemiştir." (Berlina, 2017:26). Şklovski, hayatının hangi dönemi olursa olsun ostranenie olgusundan söz etmeyi ihmal etmemiştir. Anlattığı hikayelerde bu durum gözlemlenmektedir. Genellikle hikayeleri yorumlama şekli de ostranenie olgusu dikkate alınarak ve formalist kimliğiyle gerçekleşmektedir.

"Şklovski, sanatın sadece dünyanın güzelliklerine değil aynı zamanda dünyanın dehşetine de uyanma yolu olduğunu söyler." (Berlina, 2017:26). Ostranenie, ilk an deneyimini tekrar yaşatarak yeniden görme fırsatı sunar. Bu, normalleşmiş bir dehşet söz konusu olsa dahi geçerlidir. Hassasiyetlerimiz, farkındalığımızı uyanışa geçirir.

Şklovski'nin öğrencilerinin aldığı notlardan birinde şu ifade yer alır: "Sanatta, geçmiş şeyleri onları reddederek kullanırız." (Berlina, 2017:44). Hem günlük yaşamda hem de sanatta devrimlerin olduğu bir dönemde kendini yetiştirmiş olan Şklovski ve dönemin sanatçıları, avangart ruhla eser vermiştir. Bu, genellikle kendinden önce gelen anlayışları reddederek olmuştur.

1.5.1. Algı Faktörü

"Değişen şeyler dikkatimizi, değişmeye direnen şeylerden daha fazla çekerler." (Gadamer, 2008:XXXVI). Bu değişimden yola çıkarak Şklovski, gözümüzün önünde olanı tekrar algılamamızı, görmemizi ve bunu da sanat yoluyla yapabileceğimizi ifade etmektedir.

Psikolojik olarak incelediğimizde algı hem gündelik hayatı hem de sanat eserlerini anlamlandırma ve yorumlamamıza olanak sağlayan fizyolojik bir durumdur. Algıyı tanımlamak için öncelikle duyumu tanımlamak gerekmektedir. Duyu alıcıları, belirli uyaran türlerine yanıt veren uzmanlaşmış nöronlar olarak tanımlanır. Duyusal bilgi duyusal bir alıcı tarafından tespit edildiğinde duyum meydana gelir. Duyusal alıcılarımız sürekli olarak bilgi toplar ve sonuç olarak dünyayla girdiğimiz etkileşim, bu bilgiyi nasıl yorumladığımıza bağlıdır. Algılama, duyusal bilgilerin düzenleme, yorumlama ve bilinçli olarak deneyimlenme biçimini ifade etmektedir. Algı hem aşağıdan yukarıya hem de yukarıdan aşağıya işlemeyi içerir. Aşağıdan yukarıya işleme, algıların duyusal girdiden oluştuğunu ifade eder. Öte yandan, bu duyumları nasıl yorumladığımız, mevcut bilgilerimizden, deneyimlerimizden ve düşüncelerimizden etkilenir. Buna yukarıdan aşağıya işleme denir (Sensation and Perception, tarih yok).

1830'larda Ernst Heinrich Weber (1795-1878) tarafından önerilen değişim teorisi, bugün bilinen adıyla Weber Kanunu'na göre, uyaranlar arası farkları doğrusal olarak değil logaritmik olarak algılarız. Önemli olan farkın miktarı değil, ne oranda fark olduğudur (Crash Course, 2014). Bu nedenle, çevremizdeki küçük orandaki değişimleri duyumsamak mümkün olmayabilir.

Bu konudaki bir başka teoriye göre, kişinin karar verirken kullandığı ölçütler, motivasyonu ve algı eşiği, zayıf bir uyaranı duyup duymayacağını etkileyen önemli faktörlerdir. Sinyal Tespit Teorisi olarak adlandırılan bu teoriye göre, örneğin bir anne baba ağlayan çocuğunun sesini duymasına rağmen, hemen yanlarından geçen bir trenin sesini duymayabilir (Crash Course, 2014).

“Algılamanın genel yasalarını incelersek, eylemlerin, alışkanlık haline gelir gelmez otomatikleştiklerini de görürüz. Böylece bütün alışkanlıklarımız bilinçdışı ve otomatik bir ortama kayarlar…” (Todorov, 2016:76). Algılarımız duyumlardan oluşsa da, tüm duyumlar algı ile sonuçlanmaz. Aslında, uzun süreler boyunca sabit kalan uyaranları genellikle algılamıyoruz. Bu duyusal adaptasyon olarak bilinmektedir. Örneğin, bir sınıfa ilk kez girdiğimizde duyduğumuz saatin çalışma sesini, öğretmen ve öğrenciler ile etkileşime girip konuşmaya başladığımızda unuturuz. Saat çalışmaya ve duyusal alıcılarımızı etkilemeye devam eder fakat duyusal adaptasyon nedeniyle onu duymayız (Sensation and Perception). Bir başka örnek olarak da evimizin kokusu verilebilir. Her evin kendine ait bir kokusu vardır. Genellikle bunu uzun süre dışarıda kaldıktan sonra eve ilk girdiğimizde farkederiz. Fakat evde geçirdiğimiz kısa süre sonunda duyusal adaptasyon nedeniyle o kokuyu almamaya başlarız. Duyusal adaptasyon ile alışkanlık çoğu kez birbirine karıştırılmaktadır. Duyusal adaptasyon, fizyolojik bir durumdur ve kişinin kontrol etmesi mümkün değildir. Alışkanlık ise, kişinin dikkat ettiği uyaranlara göre tercih edebileceği bir durumdur. Evimizin kokusunu tekrar almaya çalışsak da duyumsayamayız fakat, alışkanlık ile algılamayı bıraktığımız bir şeyi tekrar algılamaya başlayabiliriz.

Algı konusuna psikolojik açıdan baktığımız gibi filozofik açıdan da bakmak mümkündür. Gilles Deleuze (1925-1995) ve Felix Guattari (1930-1992) algı ve duyumun ötesine geçen kavramlar tanımlarlar. Bunlar algılam ve duygulam kavramlarıdır. Algılam algı değil, kendisini deneyimleyenden ayrı bir yaşamı olan, ilişki ya da duyu paketleridir. Duygulam his değil, hissi yaşayanların ötesine geçen bir oluştur (Erez, 2014). Bu transandantal oluşun sanat ve edebiyat deneyimlerimizde ortaya çıktığını söylemek mümkündür. “Her sanatçı için söylenmesi gereken şudur: Sanatçı, bize verdiği algılamlar ya da görülerle bağlantılı olarak duygulamların göstericisi, duygulamların mucidi, duygulamların yaratıcısıdır. Onları yalnızca kendi yapıtında yaratmaz, onları bize verir ve bizim onlarla birlikte oluşa gelmemizi sağlar, bileşiğin içine alır bizi.” (Deleuze & Guattari, 2017:172).

“Sanatın, malzemenin olanakları içinde hedefi, algılamı nesne algılamalarından ve algılayan bir öznenin durumlarından, duygulamı da bir durumdan ötekine geçiş olarak

duygulanımlardan çekip almaktır. Bir duyumlar kitlesinden, katışıksız bir duyum varlığını çıkartmaktır. Bunun için, her yapıtın sahibine göre değişen ve yapıtın parçası olan bir yöntem gerekir." (Deleuze & Guattari, 2017:164). "Eğer sanatta gelişme varsa, bunun nedeni sanatın ancak, aynı ölçüde sapmalar, dönüşler, ayrım çizgileri, düzey ve ölçek değişiklikleri olarak yeni algılamlar ve yeni duygulamlar yaratarak yaşayabilmesidir…" (Deleuze & Guattari, 2017:189).

"Bir şeyleri gerçekten görmeyi öğrenmek için yaşıyoruz, ancak benlikteki tozlu labirentte kaybolmamak için diğerleriyle olan bağlantımızı kaybetmemeliyiz." (Berlina, 2017:240). Gerçekten görme eylemini, doğru iletişim kurmak amacıyla kullanırsak algımızı, kendimizle ve dünyayla bağlantıya geçip daha etkili şekilde görebileceğimiz bir araç olarak kullanabiliriz.

1.5.2. Teknik Olarak Sanat (Art As Technique, Art as Device, Искусство как прием) (1917)

Şklovski'nin en önemli yapıtı farklı kaynaklarda farklı çevirilerle karşımıza çıkmaktadır. Buradaki ikilem genellikle *Art as Device* ve *Art as Technique* arasındadır. Tzvetan Todorov (1939)'un Fransızca çevirisinden Türkçe'ye aktaran Mehmet Rifat ve Sema Rifat teknik kelimesini tercih etmektedir ve bunu çevirisinin girişinde şu şekilde açıklar:

> "Fransızcası: 'L'Art comme procédé'. Bu metnin Fransızca başlığında yer alan ve metnin içinde de ayrıntılarıyla incelenen 'procede' kavramı, Türkçe'de 'teknik', 'usul', 'yordam', 'yöntem' terimleriyle karşılanabilirdi. Biz 'teknik' sözcüğünü yeğledik. Rusçası priyom (priem) olan bu kavram İtalyanca'ya procedimento, İngilizce'ye ise technique(ya da device) olarak aktarılmıştı. R. Jakopson da kendisiyle yapılan bir söyleşide, Fransızca'daki procede sözcüğünün bu kavramı çok iyi karşılamadığını, söylemek istenilen şeye Rusça'daki priyom'un ve İngilizce'deki device'ın daha uygun düştüğünü belirtir. (bkz. R. Jakopson, Russie foliepoesie, Paris, Seuil, 1986, s.45)" (Todorov, 2016:71).

Burada Rusça "priem" kelimesi İngilizceye "device" ve "technique" olarak iki farklı şekilde çevrilebilmektedir. Technique yani Türkçe olarak "teknik" kelimesini etimolojik olarak incelediğimizde Eski Yunancadaki sanat anlamına gelen *tekhnē*

kelimesine ulaşmaktayız. Daha sonra günümüz anlamına en yakın olacak şekilde Latince'de "bir sanat ya da sanatla yapmak" anlamında bir sıfat olarak kullanılan *technicus* ile karşılaşırız (Google). Buna göre teknik kelimesi zaten sanatla iç içedir. Şklovski'nin vurgulamak istediği; sanatın, bir amaç ile yöntem olarak kullanılmasıdır. Amaç ise, algıları harekete geçirerek bir şeyin görünen varlığını sorgulayıp belleğin uyandırılmasıdır.

> "İşte, yaşam duygusunu vermek, nesneleri hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır. Sanatın amacı, nesne duyusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak olarak değil; sanatın tekniği nesneleri farklılaştırma(yabancılaştırma), biçimi anlaşılmaz kılma, algılamanın güçlüğünü ve süresini artırma tekniğidir." (Todorov, 2016:78).

Teknik Olarak Sanat makalesi, Rus Formalizmi'nin ortaya çıkışında önemli bir konuma sahiptir. Şklovski'nin bu makalesi hem akımın manifestosu konumundadır hem de dönemin önemli dilbilimcilerini bir araya getiren ilk adımdır. Daha sonra Rus sanatçıların eserlerine ve bakış açılarına ilham kaynağı olacak olan bu makale, sadece edebiyatla sınırlı değil, tüm sanatta örneklerini bulabileceğimiz bir etkidir. Şklovski *Teknik Olarak Sanat'ta* ostranenie'nin sınırlarını belirlerken şunu ifade eder: "Ben kişisel olarak, imgenin bulunduğu hemen her yerde farklılaştırmanın (ostranenie, yabancılaştırma) bulunduğunu düşünüyorum." (Todorov, 2016:84).

Şklovski, Teknik Olarak Sanat makalesiyle "sanat imgelerle düşünmektir" görüşünü tartışarak teorik ve pratik olarak yeterli olmadığını vurgulamaktadır. Bu ifade edebi olan ve edebi olmayan arasındaki farkı yeterince ifade edememektedir. Bu ifadelerin saptırmalara sebep verdiğini belirten Şklovski, tanımlamayı daha da belirginleştirerek güncellenmesini ve edebiyatın genel olarak amacının da tanımlanmasını istemektedir. Şklovski'e göre iki tür imge vardır. Birincisi "pratik düşünme yolu, nesneleri bir araya getirme aracı olarak imge ", bir diğeri ise izlenimi güçlendirme aracı olarak şiirsel imge". Şiirsel imge, Şklovski için en fazla etkiyi yaratmanın araçlarından biridir (Todorov, 2016:74).

> "Algılamanın genel yasalarını incelersek, eylemlerin, alışkanlık haline gelir gelmez otomatikleştiklerini de görürüz…Nesne paketlenmiş gibi geçer

> yanımızdan, var olduğunu, kapladığı yerden biliriz, ama yalnızca yüzeyini görürüz. Böyle bir algılamanın etkisiyle de nesne önce algılama olarak, ardından da yeniden üretilmesi içinde kaybolup gider… Böylece yaşam bir hiçe dönüşerek yok olup gider." (Todorov, 2016:76).

Teknik Olarak Sanat'ta Şklovski, imge konusuna dikkat çektikten sonra otomatikleşme sorununu tanımlar. Algımızın, alışkanlık haline gelerek otomatik bir ortama kaydığını belirtir. Bunu çözmenin sanatla mümkün olduğunu belirterek sanatın amacını tanımlar ve ostranenie olgusunu sanatın tanımına yerleştirir:

> "Sanatın amacı, nesne duygusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesneleri farklılaştırma (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmaz kılma, algılamanın güçlüğünü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi, kendi başına bir erektir (amaçtır) ve uzatılması gerekir; *sanat, nesnenin oluşunu hissetme aracıdır; daha önce 'olmuş' olanın, sanat için bir önemi yoktur.*" (Todorov, 2016:78).

Şklovski'nin sanatın amacını tanımlarken formalist akımın ortak özelliklerini de belirttiğini gözlemlemek mümkündür. Sanat, otomatikleşen algımızı farklılaştırıp, dünyayı deneyimleme gücümüzü artırarak sadece sanat eserini değil, gündelik yaşamı da yeni bir bakıştan görmemize olanak sağlar. Sanat eserinin ve sanatçının insan hayatına kattığı en değerli etkilerden biri bu katkıdır.

Şklovski, ostranenie olgusunu tanımladıktan sonra, sanatta yabancılaştırma etkisinin farklı yollarla gerçekleştirilebileceğini vurgular ve buna örnek olarak Lev Tolstoy'u gösterir. "Lev Tolstoy'da farklılaştırma (yabancılaştırma) tekniği, nesneyi kendi adıyla belirtmemekle ama onu sanki ilk kez görüyormuş gibi betimlemekle ve her olayı sanki ilk kez oluyormuş gibi ele almakla gerçekleşir." (Todorov, 2016:79). Tolstoy'un farklı eserlerinden örnekler verdikten sonra Şklovski, imge açısından Potebnia'nın bakış açısı ile aralarındaki farkı tanımlar. "İmgenin amacı taşıdığı anlamı kavrayışımıza daha yakın kılmak değil, nesnenin özel bir algılanışını yaratmaktır, tanınmasını sağlamak değil de görüntüsünü yaratmaktır." (Todorov, 2016:84) Nesneyi özellikle algılanmak için tasarlayıp, Şklovski'nin tanımlamış olduğu şekilde yabancılaştırarak algılanmasını sağlayabiliriz. *Teknik Olarak Sanat'ta* verilen diğer örnekler de genellikle erotik nesneleri tanımlarken kullanılan betimlemelerdir. Cinsel

organların; doğrudan değil, örtmece ya da bilmece şeklinde betimlenerek kullanılması verdiği örnekler arasındadır.

> "*Teknik Olarak Sanat,* avangart geleneklerin en iyisinde gerçek bir 'manifestodur' ve temel amacı başlığın açıkça belirttiği gibi sanatı teknik perspektifinden ya da teknik olarak yeniden düşünmektir…'Manifesto, sanatın incelenme biçiminde yorumlanacak bir form olarak değil, teknikler ve algısal etkileri açısından devrimci bir değişime işaret ediyor." (Oever, 2010:33).

"Şeylerin, sadece otomatik olarak algılanmak yerine görünür hale gelmeleri için yeni formlar verilmelidir." (Berlina, 2017:3). Bu yeni formları verme durumu yabancılaştırma (ostranenie) olarak tanımlanabilir. Bunu farklı yollarla vermek mümkündür. Bu sadece dönemi ve konumu ile sınırlı olan bir durum değil, herhangi bir zamanda ve dünyanın herhangi bir yerinde bunu sağlamak mümkündür.

Şklovski'nin bu makalesi aracılığıyla ostranenie olgusu yazıldıktan hemen sonra Rus Formalizmi'ni oluşturmak amacıyla bir grup dilbilimcinin OPOYAZ adı altında bir araya gelmesini sağlamış ve formalist eleştiriyi sanata kazandırmıştır.

1.5.3. Formalizm

Rus Formalizmi ve Rus Avangardı başlığı altında dönemin Formalizm tarihçesi ve Formalizm hakkında genel bilgiler verilmiştir. Bu başlık altında ise kavramın ostranenie olgusu ile olan ilişkisi tartışılacaktır.

"Formalizm her zaman yeni bakış açılarını temsil eder. Formalist sanat eleştirmeni ya da formalist sanatçısı, bir görsel kâşifidir. Formalizm, edebiyattan fotoğrafa, resimden grafiğe, sinemadan medya estetikleri ve diğerlerine kadar sanatın tüm dallarını kapsayan bir dil araştırmasıdır." (Atay, 2019:94). Formalist bakış açışı ve ostranenie, algıları açarak kişiyi özgür kılar. Bu özgürlük, iyi hisleri beraberinde getirir. Bu algılam ve özgürlük hissi ile yaşadığımızı hisseder ve motivasyon ile yeni keşiflere çıkarız.

Formalizmi tanımlayan şey Şklovski'nin ostranenie olgusuyla temellendirdiği düşüncedir. Ostranenie olgusu formalizmi besler. Formalist eleştiri, eserlerde ostranenie arayışındadır. Sanatçılar formu, otomatikleşmeden kurtarmak için yabancılaştırırlar ve

bizler izleyiciler olarak nesneleri görmeye ve algımızdaki imgelerle eşleştirmeye çalıştığımızda, ilk başta başarısız oluruz, algılamaya devam ettikçe tanımaya ve imgeyi farklı bir konuma yerleştirmeye başlarız. Esas olan obje değil onun algılanma sürecidir. Bu algılama süreci, farklı deneyimlere fırsat verir ve bakış açısını, algılama alışkanlıklarını değiştirir.

Formalizmden önce edebi çalışmalar bilginin diğer dalları ile ilgilidir, fakat formalistler benzersiz ve özel bir araştırma nesnesine sahip olduğunu iddia ederek kendi çekim alanı olan bir disiplin sağlamışlardır (Steiner, 1984:245). Önemli olan yaratımındaki tarihsel ya da psikolojik etmenler değildir. Sadece yapıtın kendisi oradadır ve onun algılanma süreci önemlidir. Yeni form, yeni bir içerik ifade etmek yerine sanatsal niteliğini kaybetmiş eski formun yerine geçmek için ortaya çıkar (Steiner, 1984:56). İnsan eyleminin ürünü olarak sanat eseri, pratik algıyı sanatsal olanla değiştirme amacındaki fonksiyonel objedir. Bunu genellikle objeyi alışagelmiş içeriğinden koparark gerçekleştirir. Bu alışılmış içerikten kopan form, yabancılaşarak sanatsal algıya yönlendirir. Bu yeni formu zihnimizdeki imgelerle buluşturmak için çabalarız. Ne kadar çok çabalarsak algımız o kadar çok idman yapmış olur. Zihnimiz sonunda bu bilmeceyi çözebilir fakat aynı zamanda algımız bu oyunu alışkanlık haline getirir ve diğer formları da sorgulamaya başlar. O zaman algılamların sanatsallığı yeni bakış açımız haline gelir.

1.5.4. Hermeneutik Bağlam

20. yüzyıl hermeneutik tartışmalarına yaptığı önemli katkılarıyla bilinen Alman felsefeci Hans-Georg Gadamer (1900-2002), en önemli eserlerinden biri olan *Hakikat ve Yöntem'de (1960)* deneyim ve sanat ilişkisini tartışır. *Erlebnis* ve *erfahrung* terimlerini tanımlar. Şklovski'nin ostranenie olgusu ve erlebnis kavramı arasında paralel bir ilişki bulunmaktadır. *Erlebnis*, estetik deneyim anlamına gelir. Bir şey vuku bulurken hala hayatta olmak anlamına gelen *erleben* kelimesinden türetilmiştir (Gadamer, 2008:83). Gadamer'in bahsettiği bu estetik tecrübe, sanat eserini yalnızca kendi estetik varlığıyla tecrübe etmemizi ve estetik farklılaşmayı sağlar. Farklılaşmadan doğan estetik bilinç hakimiyeti, her şeyi estetik olarak görme kapasitesinden ibarettir (Gadamer, 2008:118). Ostranenie'nin yöntem olarak kullanıldığı sanat eserlerinde izleyicinin sanat eseri ile olan

tecrübesinde *erlebnisten* söz etmek mümkündür. *Erlebnis*, düşünce ve duyarlılıklarımıza katkıda bulunan bir deneyimdir. Ostranenie ile arasındaki etkileşim; duyarlılıklarımızın, algımızın değişmesi ile yeni bakış açıları kazanmamızla gerçekleşir. Sanatçının ostranenie ile hedeflediği, izleyicinin sanat eseri ile olan etkileşiminin *erlebnis* olarak adlandırabileceğimiz bir tecrübe olmasıdır.

Hermeneutik; bildirme, haber verme, açıklama sanatıdır. Yunan mitolojisinde Hermes, tanrıların mesajlarını ölümlülere iletirdi. Bunu doğrudan olarak yapmaz, daha çok buyrukların bir açıklaması olarak yapardı. Grekçe *hermeneia* "bilgece açıklama", *hermeneus* ise "açıklayan" ve "çeviren" olarak geçmektedir (Gadamer, Hermeneutik, 2017:42-43). Alman filozof Wilhelm Dilthey (1833-1911) için hermeneutik, erlebnis olarak adlandırdığımız deneyimler üzerine kuruludur. Bu deneyimler, tüm hayatımızı nasıl anladığımızı, geçmişi kavrayışımızı ve geleceği nasıl tahmin edeceğimizi tanımlayan ya da dönüştüren deneyimlerdir. Gadamer, *erlebnis* yerine gelenek ile olan karşılaşmamızı *erfahrung* ile açıklar. *Erfahrung* iki şekilde anlamlandırılabilir. Birincisi, terimin bilimsel anlamı, tekrar edilebilen deneyimdir. Gadamer, terimin ikinci anlamına odaklanır. Buna göre, önceki inanışlarımızı tersine çeviren ya da aksini ispatlayan deneyimler *erfahrung* olarak tanımlanır. Bu deneyim, kişiyi diğer deneyimlere daha açık hale getirir ve bu deneyimlerden öğrenme yetisini sağlar. Buna göre tüm deneyimler *erfahrung* olarak tanımlanamaz. Bilincin tersine çevrilmesi ve ufkun genişlemesi, bu deneyimleri *erfahrung* olarak tanımlamak için gereken unsurlardır (Parris, 2009:34). Ostranenie, *erfahrung* için etkili bir yöntem olarak kabul edilebilir.

"Fiilen anladığımız şeyi tam anlamıyla kavramlaştırmaya ve metodize etmeye çalışırken daima çok geç kalırız. Anlama asla fiilen temellendirilemez; çünkü anlamanın bizatihi kendisi daima zaten üzerinde durduğumuz temel, üzerinde durduğumuz zemindir." (Gadamer, 2008:XVII). Ostranenie olgusu, varlığımızı oluşturan hermeneutik süreklilik için yeni deneyimler kazanmak adına sanat eserinin tecrübesine odaklanır. Gündelik hayatı en derindeki köklerine kadar estetik bir bilinçle algılamak hedefiyle bizi uyandırır.

BÖLÜM 2
OSTRANENİE'NİN GÜNCEL KONUMU

BÖLÜM 2
OSTRANENİE'NİN GÜNCEL KONUMU

Ostranenie olgusu, Konstrüktivizm ile görsel sanatlara doğru bir filizlenme yaşamıştır. Bu filizlenme, fotoğraf sanatında kendini büyütecek bir ortam yaratmış ve günümüze kadar ulaşan önemli bir estetik bakış açısı haline gelmiştir. Bu bakış açısının en önemli temsilcisi öncü Konstrüktivist sanatçılarından Aleksandr Rodçenko'dur. Sanatın birçok alanında eser veren Rodçenko'nun tecrübeleri ve düşünceleri fotoğraflarında da avangart ruhu ile eşsiz bir görsel dil yaratmasını sağlamıştır. Rodçenko ile başlayan bu estetik bakış açısı, fotoğraf sanatı ve günümüz yeni medyasında da yer bulmuş ve günümüze taşımıştır. Bu bölümde, Rodçenko'nun izi takip edilerek, ostranenie bakış açısının yansımalarını çağdaş sanat ve yeni medya bağlamında hem geleneksel hem de dijital sanattaki yeri araştırılacaktır. Ostranenie'nin sağlamış olduğu bilinç durumu, bu tespitleri başarıya ulaştıracak en büyük etkendir. Lev Manoviç'in güncellemiş olduğu ostranenie, cyberspace'te adından söz ettirmiştir ve görünen o ki söz ettirmeye devam edecektir. Değişim ivmesini arttıran teknolojik gelişmeler yeni üretim yolları sağlamıştır. Bu nedenle Rodçenko ve Lev Manoviç'in başarılı bir şekilde güncellediği ostranenie kavramı güncellemelerine bir yenisini daha eklemeyi sürdürme ihtiyacındadır.

2.1. Konstrüktivist Performans ve Aleksandr Rodçenko

1910'lu yıllarda başlayan Konstrüktivizm akımı, Maleviç, Tatlin gibi isimlerin kıvılcımlarının devrim sonrası Rusya'sında ateşe dönüşmesiyle ortaya çıkmış ve sadece Rusya'yı ya da o dönemi değil, günümüz dünyasının sanat ve tasarım üretimlerini de etkileyen güçlü bir fikir haline gelmiştir. Bunu da Aleksandr Rodçenko'nun gerçekleştirdiği örgütlenmeler ve öne sürdüğü fikirler ile ürettiği eserlere borçluyuz.

2.1.1. Konstrüktivizm

Konstrüktivizm sanat akımı, 1917 Rus Devrimi ve sonrasında gelişen Sivil Savaş'ın deneyimine doğrudan tepki olarak ortaya çıkmıştır (Lodder, 1983:1). Birçok köklü değişimin yaşandığı bu süreçte Rus avangart sanatçıları yeni bir sanat anlayışı yaratmanın zamanı geldiğini düşünmektedir.

Konstrüktivizm'in doğuşu, Vladimir Tatlin'in *3. Enternasyonel Anıtı* (Monument to the Third International) modeline doğrudan cevap olarak doğmuştur. Bu model, 8 Kasım 1920'de Ekim Devrimi'nin üçüncü yıl dönümünde Petrograd'da sergilenmiştir. Yaklaşık 6 metrelik bu ahşap modelin orijinal anıt boyutu 400 metre, o dönemin en yüksek yapısı olan Eiffel Kulesi'nden üçte bir oranında daha uzun, metal ve camdan inşa edilmesi planlanmıştır. Tatlin'in bu meşhur tasarımının eğik yapısı, tepede birleşen iki koni şeklinde spiralleri, eğik merkezdeki üst üste yerleştirilmiş dört geometrik cam kütleyi saran karmaşık çıtalar ağı, öne çıkan özellikleridir (Foster, 2004:175). Her ne kadar mimarlar tarafından inşa etme hesaplamaları hazırlanmış olsa da bu anıt hiçbir zaman inşa edilmemiştir.

Görsel 12 - Vladimir Tatlin, *3. Enternasyonel Anıtı,* 1919-1920

Tatlin'in eserin sergilendiği tarihte, Moskova'da INKhUK (Institut Khudozhestvennoy Kultury, Sanatsal Kültür Enstitüsü) adı altında Kandinsky yönetiminde ressamlar, grafik sanatçıları, heykeltraşlar, mimarlar ve sanat

akademisyenlerinden oluşan bir sanatsal organizasyon bulunmaktaydı. Kısa bir süre önce kurulmuş olan bu sanatçılar topluluğu, Kandinsky'nin ideallarinden memnun değildi. Enstitü, Komünist ütopyaya uygun bir sanat yapmak istiyordu. Bu nedenle Kandinsky, topluluk oluşturulduktan kısa bir süre sonra yapılan oylama ile enstitüden atılmıştır. Kandinsky'nin gidişi ile birlikte iki farklı programa odaklanılmıştır. Birincisi, geleneksel sanat materyalleri kullanılarak analitik bir yaklaşım içermekteydi. İkinci program ise sanatsal deneylerinin sonuçlarını günlük pratik aktivitelere uygulamak isteyen tasarımcı ve zanaatçılara ağırlık veriyordu (INKhUK, 2020).

Kandinsky'nin enstitüden atılmasından henüz birkaç hafta geçmişken Tatlin, Petrograd'da anıt modeli ile büyük ses getirmiştir. Moskova'da da büyük yankı uyandıran bu eser, INKhUK'un da ilgisini çekmiştir. Bu deneysel tasarım her ne kadar hiçbir zaman inşa edilmeyecek olsa da deneysel tasarımı, Moskova'daki sanat organizasyonunun "laboratuvar çalışması" olarak adlandırdığı işler için büyük bir cesaret vermiştir. Grup, Tatlin'in anıtının iki özelliğine odaklanmıştır: faktura ve tektonik. Faktura, Viktor Şklovski'ye göre sanat eserlerinin en önemli standartlarından biridir. Faktura, yüzeyin materyal özelliklerine atıfta bulunmaktır. Buna göre objenin yüzeyi, nasıl yapıldığını kendi özelliklerini vurgulayarak açık bir şekilde göstermek zorundadır. Tektonik ise; sanat eserinin uzaysal mevcudiyetine odaklanmaktadır. Bir jeoloji terimi olan tektonik, aynı zamanda organiğin eş anlamlısıdır ve toplam dengeye ulaşılıncaya kadar nesnelerin somut biçimlerinin sürekli yer değiştirmesi ve değiştirilmesi olarak yorumlanabilir. Rodchenko ve diğerleri, Tatlin'in eserinde bu terimlerin tutarsız olduğunu düşünmektedir. Materyal olarak ve Tatlin'in iddiasının aksine, spiralin formal kullanımında ve asırlık bir ikonografiye başvurmada hiçbir şeyin haklı olmadığını hissetmişlerdir. Bunun bir *construction* değil yazarsal bir kompozisyon olduğunu ifade etmektedirler (Foster, 2004:176). Bu *construction*/*composition* tartışması zayıf olması nedeniyle derli toplu bir açıklamaya ihtiyaç duyuyordu. 4 aylık uzun süren tartışmalar sonucu fikir birliğine varılarak iki terimin tanımları ve farkları belirlenmiştir. Buna göre; *construction* tanımlanacak olursa, materyal ve element aşırılığından kaçınan bilimsel bir üslup ya da organizasyon olarak tanımlanabilir. Diğer bir deyişle, gelişigüzellikten

kaçınan formu ve anlamı çeşitli materyaller arası ilişkiden yola çıkarak belirlenir. Bunun aksine *composition* ise, gelişigüzel ve keyfidir (Foster, 2004:177).

Bu tartışmaların sonucunda konstrüktivizm terimi ve akımı ortaya çıkmıştır. Rodçenko kısa sürede en yakın dostları Ioganson, Konstantin Medunetsky, Vladimir Stenberg ve kardeşi Georgy, Stepanova ve Aleksei Gan bir araya gelerek Working Group of Constructivist'i kurmuştur. Konstrüktivizm terimi ilk sanat pratiği olarak 1920'lerin başında kullanılmıştır. Terimin bir basılı yayında ilk ortaya çıkışı The Constructivists: K. K. Medunetsky, V. A. Stenbergi G. A. Stenberg isminde 1922 yılında Kafe Poetov Moskova'da gerçekleşen sergide olmuştur (Lodder, 1983:2). Sanat ve günlük yaşamı seri üretim ve endüstri aracılığıyla birleştirme konseptinden yola çıkmaktadır.

Konstrüktivist sanatçılarla sıkı bir iletişim içinde olan Şklovski'nin Formalizm'de yaptığı gibi Kontrüktivizm de kendinden önce gelen sanatı reddetmiştir. Konstruktivizmde sanat artık sanat için değildir. Sosyal bir amacı vardır. Doğası gereği pratik olmak zorundadır. Müzik, sinema, mimarlık hepsi konstrüktivizmden etkilenmiştir. Pratikliğin güzellikle buluşması olarak tanımlanabilir. Stalin'in iktidara gelmesiyle yerini Sosyalist Realizm'e bırakmıştır. Weimer Cumhuriyeti'nde ortaya çıkan ve günümüzde bile etkileri devam eden Bauhaus akımının temelinde konstrüktivizm yer almaktadır.

Sanatın yeni toplumda yeri yoktu. Onun yerine "entelektüel üretim", üç boyutlu soyut yapılar yapmaktan kazanılan biçimsel deneyimi Marksizm ideolojisi ve endüstriyel üretimin kısıtlamaları ile birleştirerek yeni komünist kolektife hizmet edecektir. Program, Konstrüktivistlerin fabrikalara komünizme dayalı bir yaklaşımla donanmış olarak girmeleri gerektiğini açıkça belirtiyordu (Lodder, 1983:3).

Biçimsel dilin ve materyal çalışmalarının devrimci görevleriyle özdeşleştirilmesi; propaganda, kışkırtma ve daha sonra yeni komünist ortamın yaratılması ve sanayinin gücüne bağlanması; 1917 Ekim Devrimi'nin hemen ardından birkaç yıl içinde gerçekleşti. iNKhUK (Institut khudozhestvennoi kul'tury - Institute of Artistic Culture) bünyesinde yürütülen teorik tartışmalar, sanatın ve sanatçının rolüne ilişkin yeni bir kavramın oluşturulmasına yol gösterdi. "Sanatçı-yapıcı" ve "sanatçı-mühendis" ideali

ortaya çıktı (Lodder, 1983:4). Bu idealin gerçekleştirilmesi, Konstrüktivist yaklaşımın biçimsel, ideolojik ve teknik öğelerinin öğretildiği VKhUTEMAS'a (Vysshie gosudar-stvennye khudozhestvennye i tekhnicheskie masterskie, Yüksek Devlet Sanatsal ve Teknik Atölyeleri) emanet edildi. Ek olarak Konstrüktivist sanatçılar, seri üretim için gündelik nesneleri tasarlamaya çalıştılar. Bunlar, Konstrüktivistlerin doğaya ait olmayan tasarım ve grafik tasarım sınıflandırmalarının sonuçlarıyla birlikte incelenmelidir (Lodder, 1983: 5). Konstrüktivizm'in yeni teknolojik gelişmelere adapte olmasıyla önemli bir üretim tekniği olan fotomontaj ortaya çıkmıştır. Konstrüktivist olanlar içinde en önemlisi Aleksandr Rodçenko olmuştur.

2.1.2. Aleksandr Rodçenko

1916 yılında Şklovski tarafından geliştirilen ostranenie olgusu edebi amaçlarla tasarlanmış olsa da fotoğrafta belirgin uygulamaları olmuştur. Düzyazı ve şiiri etkileyen dünyanın yabancılaştırılması durumu, algının yenilenmesi ve yükseltilmesi edebiyatın birincil hedefi olarak kabul edilmesi, kameranın dünyayı alışagelmişin dışında temsil etme yeteneklerinin doğal olarak dikkat çekmesine neden olmuştur (Solomon-Godeau, 1989:85). Şklovski'nin ostranenie olgusu tüm sanat dallarına hitap edebilmektedir. Bunlardan biri de fotoğraf sanatıdır. Fotoğraf makinesinin icat edilişi ile dünya yeni bir bakış açısı kazanmıştır. Tarih boyunca da fotoğraf sanatçıları teknikleri ve düşüncelerini sorgulayarak kendini güncellemiştir. Bu güncelleme aynı zamanda izleyici için de yeni deneyimler sunmak anlamına gelmektedir. Rus Avangardı sanatçılarından Aleksandr Rodçenko, değişen kültür içeriği ile yeni bakış açıları bulmayı kendine görev edinerek tüm farklı bakış açılarını izleyiciye deneyimletmek amacıyla fotoğraflar çekmiştir. Ostranenie olgusu ve fotoğraf konusundaki köprüyü Rodçenko'nun fotoğrafları ile kurabilmekteyiz.

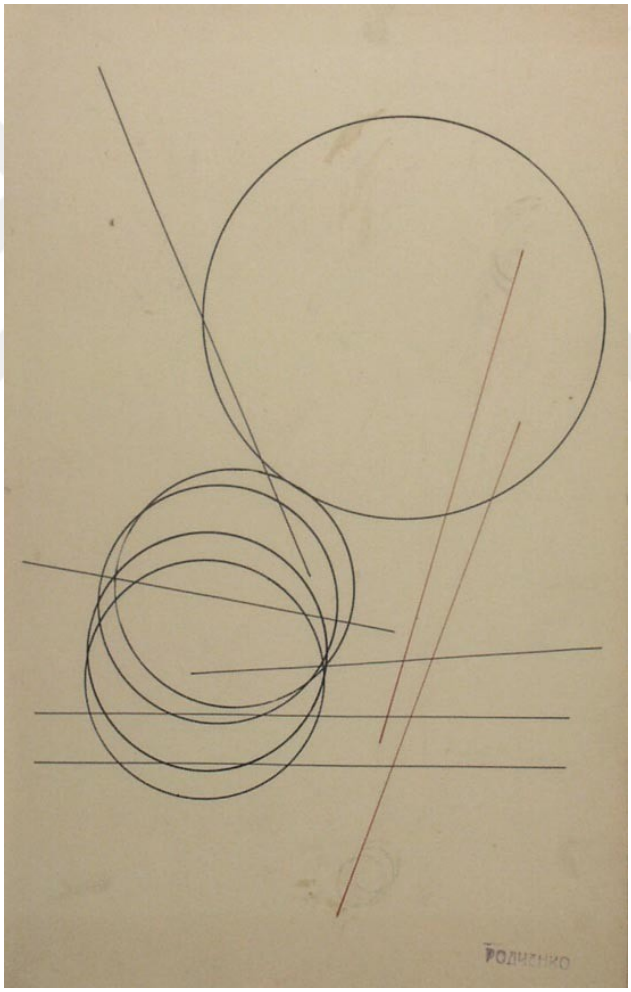
Aleksandr Mihayloviç Rodçenko (Aleksander Mikhailovich Rodchenko) (1891-1956)

Ostranenie ve fotoğraf bağlamı söz konusu olduğunda akla gelen ilk isim Şklovski'nin yakın arkadaşlarından biri olan Aleksandr Rodçenko'dur. "Aleksandr Rodçenko, 5 Aralık 1891 yılında St. Petersburg'da dünyaya gelmiştir. 1980'ların başında,

babası kendi tiyatrosu ve oyun odası olan bir kulüpte çalışmaktadır. Rodçenko da ailesi ile bu kulüpte yaşamaktaydı." (Khan-Magomedov, 1987:1). Tiyatronun içinde büyümesinin sonucu olarak, sıradan günlük bir hayat yaşıyormuş gibi kurmaca bir dünyanın içinde büyümüştür. Kimse ona düzgün bir temel eğitim vermemiştir fakat yine de onun son derecede hassas olan çocuk aklı, etrafındaki fakirlik ve büyüleyici atmosfer ile çevrelenmiştir. Rodçenko, orada algıladığı her şeyin insan eliyle yapılmış olduğundan bahsetmektedir. İlk gördüğü manzara sahnededir, ilk gördüğü çiçek, babası tarafından yapılmıştır… Günlük hayatta normal olan şeyleri bir illüzyon perdesinden görmüştür. Burada yaşadıkları, sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan fikirlerine kök salacak bir tohum niteliğinde olmuştur (Khan-Magomedov, 1987:1). Ailesi Kazan'a taşınan Rodçenko, orada sanat eğitimini tamamlamıştır. Rodçenko'nun öğrenci olduğu dönemde Kazan, sanat anlamında önemli şehirlerden biri olarak görülmektedir (Khan-Magomedov, 1987:3). Buradaki sanat eğitimini tamamlayan Rodçenko 1914 yılında hayatının geri kalanını geçireceği Moskova'ya taşınmıştır (Khan-Magomedov, 1987:3).

Görsel 13 - Aleksandr Rodçenko, *İsimsiz (Battleship Potemkin posteri önünde otoportre),* 1925

Rodçenko'nun Moskova'ya gelişi, onun için bir dönüm noktası olmuştur. Sanatın güncel hareketlerini deneyimleme şansı bulmuş ve kendi tarzını oluşturma fırsatı yakalamıştır. Dönemin Vasili Kandinski (1866-1944), Vladimir Tatlin (1885-1953) ve Kazimir Maleviç gibi popüler sanatçılarını, eserleriyle etkilemeyi başarmıştır. Onlarla sergilere katılmış ve çeşitli sanat topluluklarında beraber yer alma şansı elde etmiştir (Khan-Magomedov, 1987). Aynı zamanda avangart sanatçılar arasında göze çarpan eşi Varvara Stepanova da Rodçenko'yu motive etmiş ve onun ilham perisi olmuştur. Bu ikili, birlikte üretimler de gerçekleştirmiştir.



Görsel 14 – Aleksandr Rodçenko, *Linear Construction (Çizgisel İnşa)*, 1920

Rodçenko'nun çizgisel araştırmaları, tüm eserlerinde var olmuştur. Bu araştırma hem felsefi hem de sanatsal bir probleme çözüm arayışı olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda grafiksel bir araştırmadır. Cetvel ve temel formlar kullanılarak oluşturulan bu şekiller Rodçenko'ya özgü avangart tarzın en belirgin ögeleridir. Nesnel olmayan (non-objective) bu eserlerde çizgiler boşlukla var olurlar. Genellikle diagonal olarak var olan çizgiler, iki boyutun ötesine geçer ve üçüncü boyutta uzaya yerleştirilmiş izlenimi oluştururlar. Bu şekilde izleyici bu iki boyutlu görseli, zihnin sınırlarını zorlayarak, ister istemez farklı açılardan bir inşa oluşturma çabasına girer.

Rodçenko, sanatın birçok alanında eser vermiştir. Öncelikle resimler daha sonra heykeller üretmiştir. Konstrüktivizm'in önemli sanatçılarından biri haline gelmiştir. Rodçenko aynı zamanda bir grafik tasarımcıdır. Eşi Varvara Stepanova (1894-1958) ile birçok derginin kapak tasarımlarını yapmış, fotomontaj çalışmalar üretmiştir. Fotomontaj çalışmaları onun fotoğrafa ilgi duymaya başlamasına vesile olmuştur (Khan-Magomedov, 1987). 1921 yılında Moskova'da gerçekleşen "5x5=25" sergisinde kırmızı, mavi ve sarı olarak boyadığı 3 tablo ile Rodçenko resim sanatına veda etmiştir. Bu tarihten sonra sanatçı, malzeme çeşitlerine, teknolojilere ve Soviet toplumunun ihtiyacını hissettiği yaratıcı enerjinin toplu bir uzlaşma oluşturduğu çalışmalara yönelmiştir. (Solomon-Godeau, 1989:87). Bu yöneliş 1924 yılından itibaren de fotoğrafta kendini göstermiştir. Sanatla olan tecrübesi ve Rodçenko'nun geometrik soyutlamalar ve non-objectivity konusuna odaklanması sebebiyle fotoğrafa ilgisi de bu konularda eserler üretmesine yol açmıştır. Fotoğraflarında genel olarak formalist bir bakış açısı yakalamıştır.

Her biri çok değerli bu eserlerin yanı sıra Rodçenko, sanat dünyasına fotografik bir dil yetisi kazandırmıştır. Ostranenie olgusunun gözlemlendiği fotoğrafları, fotoğraf tarihi açısından dönüm noktası konumundadır. Rodçenko'nun döneme iz bırakmış olan yakın arkadaşlarını fotoğraflamasının yanı sıra, Rusya'daki hayatı konu edinen fotoğraflarında bakış açısını değiştirerek insanları fotoğraflamış ve ostranenie tekniği ile fotoğrafı buluşturmuştur. Rodçenko'nun 1920'lerdeki en yenilikçi fotoğrafları geleneksel bakış açılarını reddetmesiyle öne çıkmaktadır, görseli oluşturanın bir pencere camı değil

kamera lensi olduğu yönünde ısrarcıdır. Solucan deliği[1](worm's-eye), kuş bakışı (bird's-eye), eğik ya da baş döndürücü bakış açıları sadece yabancılaştırma stratejisine değil, apparatusun kendisinin bu görüşün temsilcisi olduğunun göstergesidir (Solomon-Godeau, 1989:87).

Her zaman fotoğrafları yeniden üretmeye ve büyütmeye ihtiyaç duyan Rodçenko, iki kamera satın almıştır. Biri Dagor lense sahip yeniden üretim için kullandığı 134x18 bir makine, diğeri ise cep boyutundaki bir Kodak'tır (Elliott, 1779:81). Rodçenko'nun kendi sözlerine göre fotomontajlarda kullanılacak fotoğraf ihtiyacından dolayı fotoğrafçılığa da başlamıştır. Rodchenko ilk fotomontaj çalışmalarında genellikle Abram Shterenberg'in (1900-1979) fotoğraflarını kullanmıştır. Daha sonra kendi de fotoğraf çekmeye karar verir. 1923'ten itibaren fotomontaj, en çok tercih ettiği çalışma yöntemlerinden biri olmuştur; 1924 tarihinden itibaren de fotoğrafçılığı benimsemiştir (Elliott, 1979:30).

Rodçenko, 1920'lerin sonuna doğru bir Leica kamera alır ve bu ufak fotoğraf makinesinin tüm avantajlarından yararlanarak etkileyici fotoğraflar çeker. Bu fotoğraflar daha sonra LEF dergisinde hangi kamera ile çekildiği vurgulanarak yayınlanmıştır. Normal şartlarda hangi kameranın kullandığı belirtilmemesine rağmen Leica ile çekilen bu fotoğraflarda Rodçenko, hangi kamerayı kullandığını belirterek devrim sayılabilecek bu yeni makineler ve film formatı için kanıt niteliğinde bir bilgi bırakmıştır. (Fricke, 1979) Böylece, Rodçenko Sovyet fotoğrafçılar arasında Leica'yı kullanan ilk isimlerden biri olarak tarihe geçmiştir.

[1] Worm's-eye Türkçe'ye solucan gözü olarak çevrilse de solucan deliği olarak kullanmak, kuş bakışı terimindeki gibi bunun bir bakma eylemi olduğunu daha net bir şekilde betimlemektedir.

Görsel 15 – Aleksandr Rodçenko, *"Pro eto" by Vladimir Mayakovsky (“Pro eto” şiirinin görselleştirildiği kitaptan bir sayfa)*, 1923

Yukarıdaki görselde yer alan fotomontaj çalışması, Mayakovski’nin Lili Brik’e yazmış olduğu “Pro eto” isimli aşk şiiri, LEF dergisi için Rodchenko tarafından görselleştirilmiştir. Mayakovski bu şiirde, Lili Brik’in onu son reddedişi üzerine iki aylık ayrılıkları sırasında duyduğu acı ve ıstırabı detaylandırarak anlatmaktadır. Mayakovski duygusal güvensizlik ve kıskançlık duygularını ifade etmektedir. Aynı zamanda politik bir eğilimi vardır ve "devrimci dönüşüm koşullarında hayata bir yansıma" olarak görülebilir (McElvanney, 2019). Rodchenko, bu duygusal eseri Konstrüktivist kaygılarla, Şklovski’nin ostranenie olgusunu dikkate alarak görselleştirmiştir. Görselin geneline baktığımızda kablolarla örülmüş bir inşa görmekteyiz. Kompozisyonun bir ucunda Mayakovski, diğer ucunda da Lili Brik’i temsil ettiğini varsayabileceğimiz bir insan figürü bulunmaktadır. Bu iki figür telefonla birbirine bağlanma çabasındadır fakat aralarında ciddi bir mesafe bulunmaktadır. Modernist bir öge olarak değerlendirebileceğimiz telefon figürü, teknolojik olarak ikiliyi kolayca iletişime geçirebilecek bir ögeyken, ilişkinin karmaşıklığı ve duygu hali bu ögenin mekanizmasına

müdahale edilerek görselleştirilmiştir. Rodçenko'nun Formalist ve Konstrüktivist kaygıları ve bu nedenle kullandığı ögeler, Rus Modernizmi'nin oluşturulmasında önemli bir paya sahiptir.

Rodchenko fotoğraf makinesini eline ilk aldığı dönemde genellikle farklı açılardan bir kişi, ev, kasaba meydanı, cam sürahi, ağaçlar, bir makine gibi bir nesneyi fotoğraflamıştır. 1928'den itibaren radyo kulesi, haber ajansı TASS'ın yazı işleri büroları veya bir araba fabrikası gibi tüm nesne komplekslerini kamerasıyla inceleme ve günlük konuların bu yeni görüntülerini bir sekans içine koyma eğilimindedir. Rodchenko, "yeni vizyonun" yukarıdan ve aşağıdan çekim yapma konusunda dogmatik olmadığını vurgulamaktadır. Geleneksel açı başka, daha etkili bir açı ile değiştirilmemeliydi, ancak fotoğrafçılar kendi araçlarıyla "dünyayı her açıdan göstermeyi ve onu her yönden görme yeteneğini öğretmeyi" öğrenmek zorundaydı (Elliott, 1979:111).

Rodçenko'nun fotoğrafları; tıpkı resimleri, grafik çalışmaları ve üç boyutlu nesneleri gibi gergin bir ilişkiler ağından oluşan ışık ve gölge, nesnelerin konturları, çerçeveleri, figürleri, arka plan, yüzey kontrastlarından yararlanan çizgisel çalışmalardır (Elliott, 1979:109). Çok yönlü eserler üretmesinden dolayı türler arasını sınırları eritmiştir. Bu sayede, çizgisel çalışmalarındaki grafik akışkanlığı fotoğraflarında da gözlemlemek mümkündür. Bu çizgiselliği alışkın olmadığımız açılardan fotoğraflar çekerek dinamik hale getirmiştir.

Rodçenko fotografik dadaizmin bir temsilcisidir. Avangart ruhu ile fotoğrafı yeniden tanımlamaktadır. Çekmiş olduğu fotoğraflar, estetik bir strateji haline gelmiştir. Bu nedenle avangart fotoğraf için çok önemlidir. Rodçenko'nun fotoğraflarını teknik açıdan ve fotoğraf türleri dikkate alınarak yedi başlık altında toplanmıştır.

2.1.2.1. Yakın Çevresinin Portreleri

Rodçenko'nun ilk fotoğraf çalışmaları yakın çevresini çekmiş olduğu portre fotoğraflarıdır. Bu kişiler arasında annesi, Vladimir Mayakovski, Lili Brik, eşi Varvara Stepanova, Aleksei Gan, Elsa Triolet gibi isimler bulunmaktadır.

Görsel 16 – Aleksandr Rodçenko, *Vladimir Mayakovski portre,* 1923

Yukarıdaki Mayakovski portresi, Rodçenko'nun 1923 yılında fotoğrafa ilgi duyduğu ilk zamanlarda çektiği portrelerden biridir. Bu fotoğrafta Mayakovski'yi Rusya'ya özgü astragan kalpağıyla ve kürküyle görmekteyiz. Rodçenko'nun fotoğraflarında Mayakovski'yi sıklıkça görmek mümkündür. İkilinin yakın ilişkisi, ürettikleri eserlerle de birbirlerine ilham vermiş ve bağlarını güçlendirmiştir. Rodçenko ve eşi Varvara Mayakovski, Brik çifti ile sürekli olarak iletişim halindedir ve beraber üretimler gerçekleştirmişlerdir.

Görsel 17 - Aleksandr Rodçenko, *Anne,* 1924

Yakın çevresine ait bir diğer fotoğraf da annesinin portresidir. Rodçenko'nun fotoğrafları dendiğinde akla gelen ilk fotoğraflarından biri bu portredir. Fotoğrafta, annesinin bükülmüş gözlüğünün oluşturduğu çizgilerin yarattığı form ve baş örtüsünün deseni Rodçenko'nun çizgisel çalışmaları düşünüldüğünde dikkat çekmektedir.

Görsel 18 – Aleksandr Rodçenko, *Vladimir Mayakovski portreleri,* 1924

Walter Benjamin'in (1892-1940) *Fotografinin Küçük Tarihi'nde (1931)* Newhaven'li balıkçı kadının bakışlarında veya Dauthendey'in karısında gördüğü, fotoğrafı resimden ayıran, fotoğraflanan kişinin, fotoğrafçının sanatının ötesinde gözlemlenebilecek şeyler, Rodçenko'nun Mayakovski portrelerinde de bize seslenmektedir. Dauthendey'in karısının intiharı gibi Mayakovski'nin duyguları da sert bakışlarının arasına gizlenen bir seslenişi fotoğraf yakalamış gibidir. Mayakovski her ne kadar sapasağlamım diye haykırsa da aurası bize kırılganlığını da hissettirmektedir.

Daha önce incelediğimiz Mayakovski portresinin ardından daha sofistike bir seri olarak karşımıza çıkan bu portrelere Rodçenko, analitik bir şekilde yaklaşarak farklı pozlar ve açılardan fotoğraf çekmeye özen göstermiştir. 6 fotoğraftan oluştuğunu bildiğimiz bu seri için Rodçenko, her bir açıyı ve pozu detaylarıyla not alarak çalışmıştır. Rodçenko'nun bu fotoğraflardan birini kullanmış olduğu fotomontaj çalışmasını aşağıda görebilirsiniz.

Görsel 19 – Aleksandr Rodçenko, Maliye Müfettişi ile Şiir Hakkında Söyleşi kitabının arka kapağı *(Razgovor c fininspektorom o poesii), 1926*

Görsel 20 – Aleksandr Rodçenko, *Lily Brik*, 1924

Rodçenko'nun çekmiş olduğu portreler içinde belki de en değerlisi Lili Brik'in portresidir. Dinamik kompozisyonu ve Lili Brik'in haykırış pozu ile fotoğraf enerji doludur. Alt açıdan çekilmiş bu fotoğraf, Lili Brik'in ruhunun o dönem Rus Avangardı'nda bırakmış olduğu etkiyi de özetler niteliktedir. Fotoğrafa bakıldığı anda, Lili Brik ne için haykırıyor olursa olsun, bütün enerji ve duygu haliyle izleyiciyi harekete geçirecek gibidir. Konstrüktivist fotoğrafın ilk simge çalışmalarından biri olarak sayılabilir.

Görsel 21 – Aleksandr Rodçenko, *Books (Please)! In All Branches of Knowledge (Kitaplar! Tüm Bilgi Dallarında),* 1924

Rodçenko'nun bu fotoğrafı kullanarak Lengiz Yayınevi için yapmış olduğu afiş, grafik tasarım tarihinin önemli eserlerinden biri olmuştur. "Kitaplar! Tüm Bilgi Dallarında" metnine sahip bu tasarım, günümüzde bile farklı reprodüksiyonlar ile karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Hem fotomontaj çalışmasının kendisi hem de reprodüksiyonları, Rodçenko'nun hem içerik hem de tasarım olarak zamansız, hala geçerliliğini koruyan bir çalışmaya imza attığının göstergesidir.

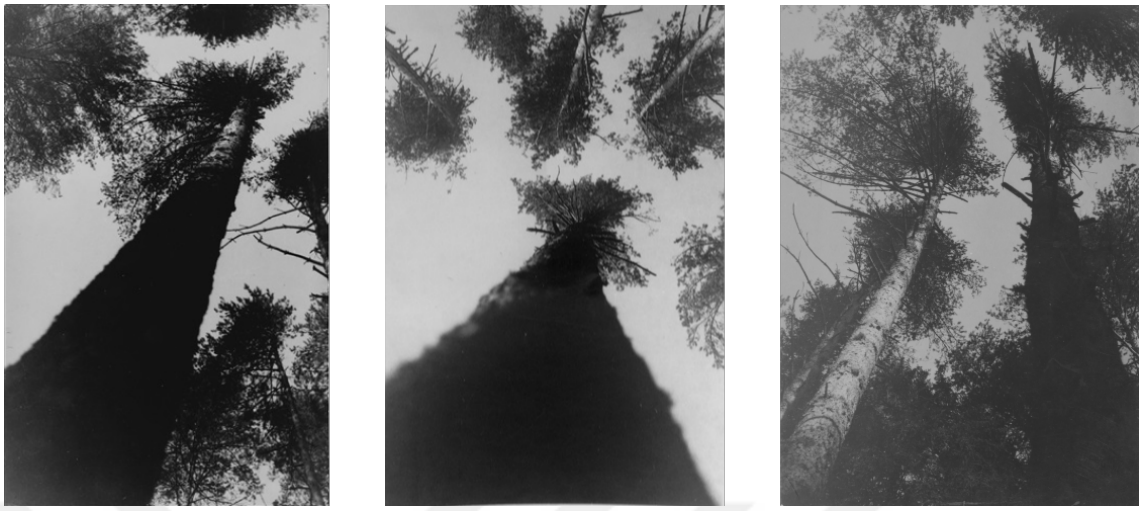
"…
Titreyen sesin,
nota dizisinin üstünden,

dikiyorum gözümü
hedefe!
Sağlam bacaklarımın gururuyla,
haykıracağım: - Sapasağlamım,
ve kalıyorum!
Diyeceğim ki:
- Bak,
Burada bile, ey sevgili,
dizelerimle kasıp kavururken gündelik iğrençliği,
koruyarak sevgili sözcüğünü,
seni,
esirgiyorum
ilenmelerimde.
Gel,
Karşılık ver dizelerimin çağrısına.
…"

Şu Beylik Sorun Üstüne
-Vladimir Mayakovski (Mayakovski, 1999:111-112).

2.1.2.2. Çam Ağaçları

1927 yılında Rodçenko, Mayakovski'nin kır evini ziyarete gitmiş ve birkaç gün kırsal kesime nadir gezilerinden birini gerçekleştirmiştir. Bu gezi hakkında günlüğüne şu notları almıştır: "Puşkino'da, kır evinde, etrafta dolaşıp, doğayı gözlemledim: yer yer çalılar, yer yer ağaçlar, dağ geçidi ve ısırgan otu… Her şey rastgele ve düzensiz, fotoğraf çekecek hiçbir şey yok, ilgi çekici değil. Fakat çam ağaçları fena değil, uzun, çıplak, aynı telefon direkleri gibi." (Stiegler, 2009:1).



Görsel 22 - Aleksandr Rodçenko, *Pine Trees (Çam Ağaçları)*, 1927

Rodçenko'ya telefon direklerini anımsatan bu ağaçların, onda potansiyel endüstriyel kullanımı çağrıştırdığına şüphe yoktur. Rodçenko'nun bu fotoğrafları Rusya'da büyük bir tartışmaya sebep olmuştur. 1924 yılında annesinin portresiyle kapağında yer aldığı Moskova merkezli fotoğraf dergisi Sovetskoe Foto'da Nisan 1928'de yayınlanan bir mektupta, ismi bilinmeyen bir yazar Rodchenko'yu Batı Avrupalı fotoğrafçılar László Moholy-Nagy ve Albert Renger-Patzsch'ın konusunu ve kompozisyonlarını çalmakla suçlamıştır. Bu durum, derginin Rodchenko'nun çalışmalarını boykot etmesiyle sonuçlanmıştır. Sanatçı, alternatif sanat ve kültür dergisi olan Novyi lef'te Haziran 1928'de doğrudan bu eleştirilere yanıt vermek zorunda kalmıştır. Sözde solcu avangart fotoğrafçılar ile halkın fotoğrafçıları arasındaki gerilim, 1931'de fotoğrafı sosyalist için bir silah olarak kullanma misyonunu destekleyen Rusya Proleter Fotoğraf Muhabirleri Derneği'nin (ROPF) kurulması ile doruğa ulaşmıştır. 1930'lar boyunca, bu devlet onaylı dergi, içeriğe biçimden çok değer veren bir fotoğraf pratiğini teşvik etmede giderek muhafazakâr hale gelmiş, bu değişim 1927 ve 1935 kapaklarında dramatik bir şekilde temsil edilmiştir (Sovetskoe Foto, tarih yok).

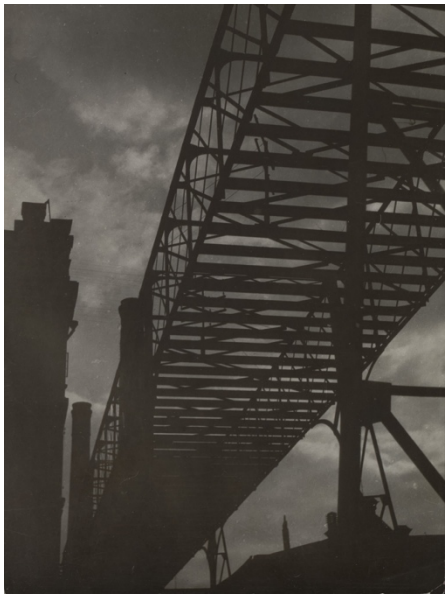
Dziga Vertov, 1934 yapımı *Lenin için Üç Şarkı* (*Three Songs About Lenin)* belgeselinin girişinde, çam ağaçlarını Rodçenko'nun çam ağaçlarına benzer bir açıdan görüntüleyerek Rodçenko'nun estetik devrim niteliğindeki tekniğine gönderme yapmaktadır (Stiegler, 2009:4-5).

Görsel 23 – Dziga Vertov, *Three Songs About Lenin (Lenin için Üç Şarkı) filminden bir kare*, 1934

2.1.2.3. Mimari ve Urbanizm

Modernizmin ve şehirleşmenin etkisiyle tüm dünyada yerleşim yerlerinde farklılaşmalar meydana gelmiştir. Ortak kullanıma ait olan yapılaşma apartmanlar, devlet binaları ortaya çıkmıştır. Bu yapılar, yeni bakış açıları kazanmamızı sağlamış ve Rodçenko'ya ilham vermiştir. Bu bakış açısını kendine özgü avangart tarzıyla fotoğraflayarak bize yeni bir algı kazanmıştır. Rodçenko'nun fotoğrafları konstrüktivizmin de etkisiyle, bize üst ve alt açılardan grafiksel etkiyi vermektedir.

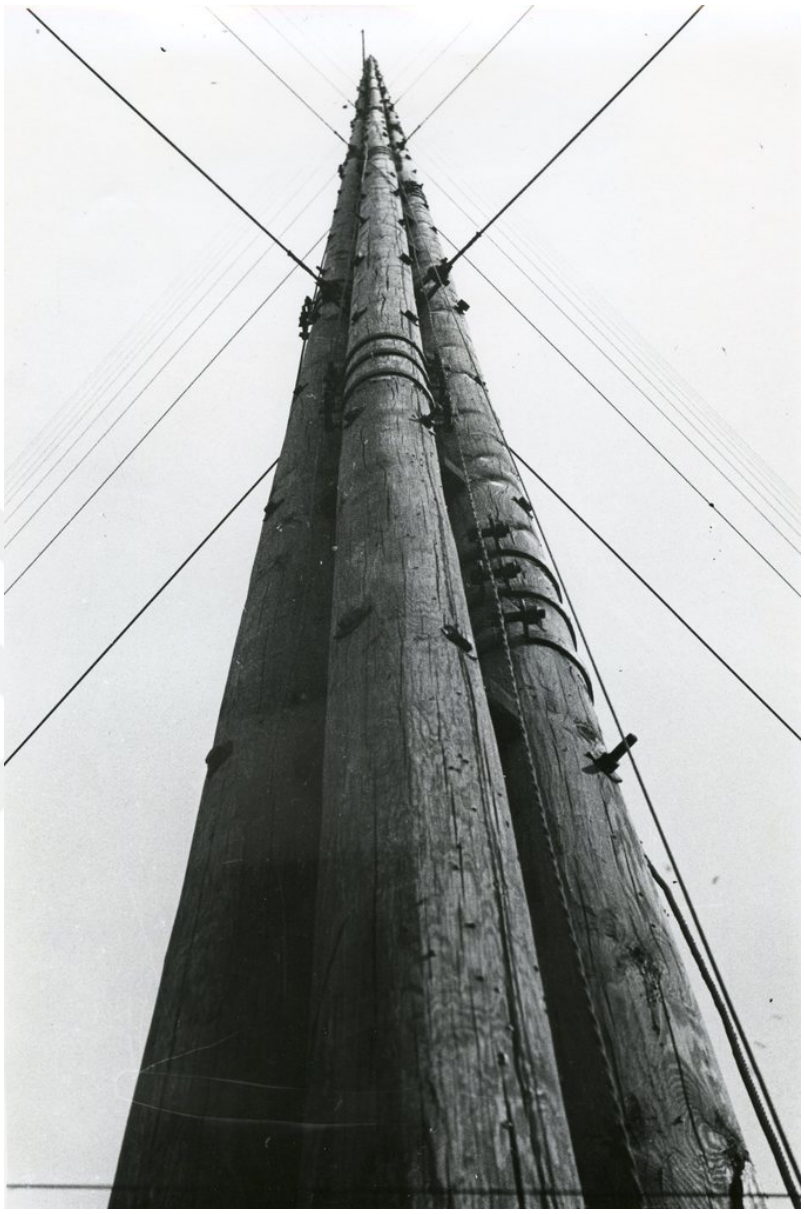
Görsel 24 - Aleksandr Rodçenko, *Devrim Müzesi Sütunları,* 1926



Görsel 25 - Aleksandr Rodçenko, *İsimsiz*, 1927

Görsel 26 – Alesandr Rodçenko, *Myasnitskaya Evi,* 1925

Rodçenko'nun mimari fotoğrafları, çizgisel araştırmalarının bir uzantısı niteliğindedir. Mimari fotoğraflarına bakıldığında bir yüzey ve desen, çizgiler eşliğinde grafiksel bir çalışma oluşturmaktadır. Bu fotoğraflar, Rodçenko'nun formalist yaklaşımı ve ostranenie olgusu için kusursuz örnekler oluşturmaktadır. Her gün gözlerimizin önünde var olan binalar, apartmanlar bu fotoğraflarla bir form meselesine dönüşmektedir. İnsanoğlunun yarattığı bu yapılar, Rodçenko'nun fotoğraflarında görkemleriyle yüceltilmekte ve anlam kazanmaktadır.



Görsel 27 – Aleksandr Rodçenko, *Electricity Poles (Elektrik Direkleri)*, 1929

Rodçenko'nun 1927 yılında Mayakovski'nin kır evinde fotoğraflamış olduğu çam ağaçlarının serüveninin devamı niteliğindeki bu elektrik direkleri, kabloların diagonal kesişimleriyle beraber hem çizgisel çalışmalarının izlerini taşır hem de formalist fotoğraf için çok değerli bir örnek oluşturur. Gökyüzüne doğru kaybolan direkler, sonsuzluğa uzanan bir yapı izlenimi vermektedir.

Görsel 28 - Aleksandr Rodçenko, *Park of Culture and Leisure (Kültür ve Eğlence Parkı)*, 1929-32

Görsel 29 – Aleksandr Rodçenko, *Mosselprom-Gebäude / Mosselprom Binası*, 1930, (Moskova)

2.1.2.4. Anonim Portreler

Rodçenko yakın ailesini fotoğrafladığı portrelere ek olarak, günlük hayatta karşılaştığı, gördüğü insanların da portrelerini fotoğraflamıştır. İlk dönem yakın çevre portre fotoğraflarının aksine, açı denemeleri anonim portrelerde daha yoğun bir şekilde karşımıza çıkar.

Rodçenko'nun alt açı ve üst açıdan portre çalışmalarını, Rönesans sanatçısı Andrea Mantegna'nın (1431-1506) İtalyanca *Sotto in su* (aşağıdan yukarıya doğru) diğer bir tabiriyle *rakursi* (foreshortening) tekniği olarak adlandırılan çalışmalarında gözlemleyebilmekteyiz. Bunlardan en önemlisi *Lamentation over the Dead Christ* (Ölü İsa için ağıt) (1483) adlı eseridir. Eserde, İsa ölümünden hemen sonra yatırıldığı yerden alt açıdan resmedilmiştir.

Görsel 30 – Andrea Mantegna, *Lamentation over the Dead Christ (Ölü Mesih için ağıt*), 1483

Mantegna'nın perspektif çalışmaları bu eserle sınırlı kalmamıştır. Genellikle alt açıyı tercih eden sanatçının açı illüzyonları İtalyan Rönesansı'nın en bilinen sanatçılarından biri olmasını sağlamıştır.

Görsel 31 – Andrea Mantegna, *Oculus in the Camera degli Sposi (Camera degli Sposi'deki Oculus),* 1474

Mantegna'nın bir diğer örneği, İtalya'nın Mantua kentindeki Ducal Sarayı'nda tavana resmettiği fresk çalışmasıdır. Burada, tavandaki delikten aşağıya bakan melekler alt açıdan bir illüzyon yaratacak şekilde resmedilmiştir (Sotto in su, 2008).

Rodçenko'nun portreleri, Mantegna'nın resim tekniğini güncellemiş ve kendine özgü bir fotoğraf tekniği haline getirmiştir. Ayrıca Mantegna'nın aksine sadece alt açı değil üst açıdan da portreler fotoğraflamıştır.

Görsel 32 – Aleksandr Rodçenko, *Young Pioneer (Genç Öncü)*, 1928

Görsel 33 – Aleksandr Rodçenko, *At the Telephone (Telefonda),* 1928

Rodçenko'nun 1928 yılında fotoğrafladığı Telefondaki Kadın, en önemli fotoğraflarından biridir. Bu fotoğraf, gazete yapım aşamalarını sıralayan bir dergi makalesine konulmak üzere çekilen bir serinin parçasıdır. Rodchenko'nun fotoğrafı, bu sürece kadınların katılımını vurgulamaktadır (Cleveland Museum of Art, tarih yok). Rusya'nın o dönemki sosyal hayatının modernliğini de temsil etmektedir.

Görsel 34 - Aleksandr Rodçenko, *Pioneer Girl (Öncü Kız)*, 1930

Görsel 35 – Aleksandr Rodçenko – *Pioneer with a Bugle (Borazanlı Öncü)*, 1930

Görsel 36 - Aleksandr Rodçenko, *Chauffeur (Şoför)*, 1929

Gösteriler sırasında alt açıdan çekilmiş genç bir kız fotoğrafı olan *Pioneer Girl* (Görsel 34), gelecek nesilleri yüceltmekte ve yeni sistemde gençlere verilen değeri vurgulamaktadır. Alt açının bu yüceltme etkisini Rodçenko sıklıkla kullanmaktadır.

Rodçenko'nun bir şoförü fotoğrafladığı *Chauffeur* (Görsel 36) fotoğrafı, hızı temsil eden bir mesleğin temsilcisini gördüğümüz bir fotoğraftır. Piposunun ucunun fotoğrafın kenarından kadraja girmesiyle yansıma ve gerçek dünya arasındaki bağlantının kurulduğu fotoğraf, aynı zamanda görüntünün kendi içinde tekrarlanmasıyla oluşturulan *mise en abyme* tekniğine başarılı bir örnektir.

2.1.2.5. Natürmort

Rodçenko'nun, 1920'ler boyunca natürmort fotoğraflarla form çalışmasında bulunduğu gözlemlenmektedir. Günlük hayatın içinde kullanılan objeleri, grafiksel kaygı ön planda tutularak fotoğraflamıştır. Bu fotoğrafların komposizyonları, Rodçenko'nun tüm çalışmalarında olduğu gibi konstrüktivist kaygı ile üretilmiştir.

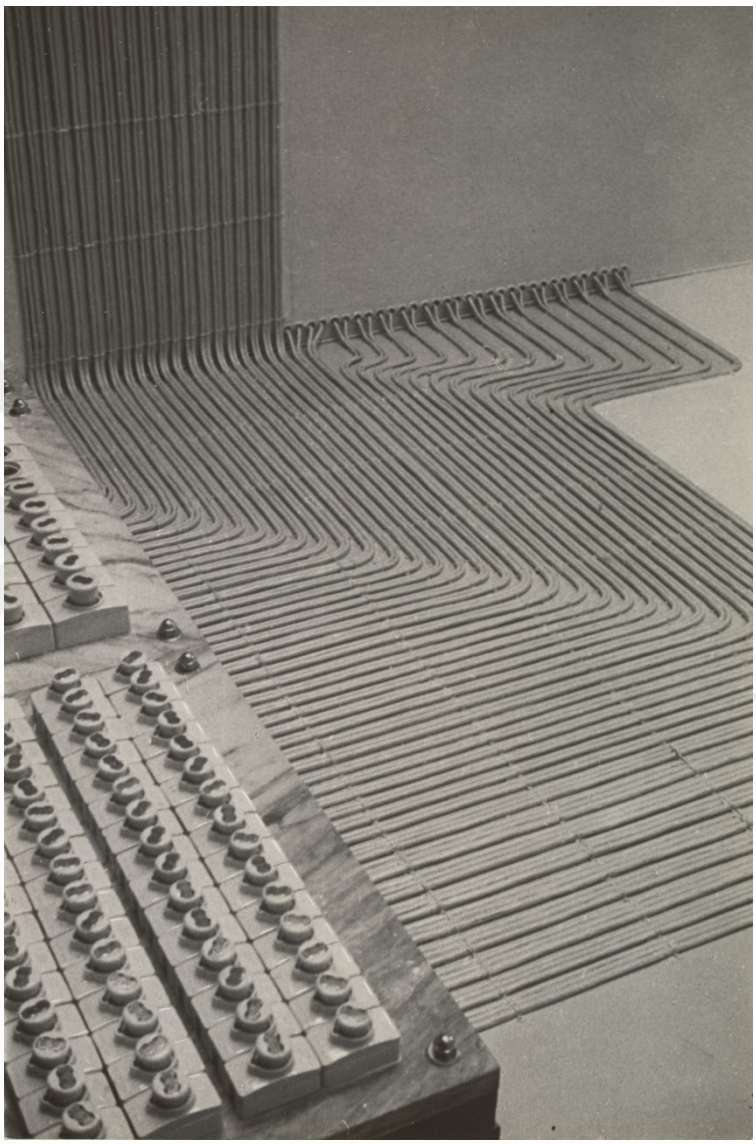
Görsel 37 – Aleksandr Rodçenko, *Still life with Leica (Leica ile natürmort)*, 1930

Görsel 38 – Aleksandr Rodçenko, *The Vase (Vazo)*, 1928

Görsel 39 – Aleksandr Rodçenko, *Breakfast with freshly printed newspaper (Taze basılmış gazete eşliğinde kahvaltı)*, 1929

Rodçenko'nun *The Vase* (Görsel 38) fotoğrafı, bir girdap izlenimi vermektedir. İnsan üretimi olan bu cam tasarım, Rodçenko'nun açısıyla bize bugünün perspektifinden kinetik bir görüntü sunmaktadır.

Yeni basılmış gazeteyle kahvaltı (Breakfast with freshly printed newspaper) fotoğrafı, her ne kadar insan figürü bulundursa dahi masanın düzeni ve fotoğraflanma açısından dolayı natürmort fotoğraf kategorisinde değerlendirilebilir. Rodçenko'nun fotoğraflarında türler arası sınırlar bazen erimektedir. Bu nedenle, fotoğrafları kategorilere ayırmak zaman zaman çelişkili bir sonuç doğurabilmektedir.



Görsel 40 – Aleksandr Rodçenko, *İsimsiz*, 1929

Görsel 40'ta gördüğümüz devrelere ait fotoğraf, ilk bakışta devasa bir yapı izlenimi sunmaktadır. Fotoğrafı inceledikçe, boyutu hakkındaki gerçeği çözümleyebilmemize rağmen, ilk bakışta algımızla oynayan bu illüzyon modernizmin konstrüktivist yapısının da maketi olabilecek yapıdadır. Dinamik bir açıdan fotoğraflanan bu görselde Rodçenko, bu defa ölçeğini küçük tutarak bize grafiksel fotoğraf

çalışmalarına yeni bir örnek sunmaktadır. Bu fotoğraf stilinin güncel örneklerini Alman fotoğrafçı Andreas Gursky'nin (1955) fotoğraflarında gözlemleyebilmekteyiz.

2.1.2.6. Konstrüktif Öge Olarak İnsan

Rodçenko'nun kent fotoğraflarında, grafiksel akışın içinde insan figürü de sıkça yer almaktadır. Grafiksel ritmin içine yerleştirilmiş insan, şehrin deseni ve kimliği içerisinde varlığıyla modern bir izlenim bırakmaktadır. Grafiksel ögelere hareket katmak amacıyla kadraj genellikle eğik olarak kullanılmıştır.

Görsel 41 – Aleksandr Rodçenko, *Fire Escape (Yangın Merdiveni)*, 1925

Görsel 42 – Aleksandr Rodçenko, *Guard at the Shukhov Radio Tower (Shukhov Radyo Kulesindeki Muhafız)*, 1929

Görsel 43 – Aleksandr Rodçenko, *Die Treppe (Merdivenler)*, 1929

1929 yılının yaz aylarında Rodçenko, Moskova Christ the Saviour katedralinde anne ve çocuğunu fotoğrafladığında 20. yüzyıl Rus fotoğrafı için bir başyapıt üretmiştir. Fotoğrafın çekildiği katedral Moskova'nın simgelerinden biridir. Rodçenko bu fotoğrafıyla görkemli mimarı içeriği, Konstrüktivist formal bir yapıya dönüştürmüştür. Annesinin kollarında yukarı taşınan çocuk motifi aynı zamanda Rodçenko'nun dramatik hafızasını ve annesi arasındaki yakın ilişkiyi de yansıtmaktadır.

Sergei Eisenstein, 1925 tarihli Battleship Potemkin filminde, Odessa'daki Boulevard basamaklarında kitlelerin paniğe kapılmış bir şekilde kaçısını canlandırmıştır. 1837-41'de inşa edilen ve on iki basamağa bölünmüş olan bu geniş, etkileyici merdiven, limanı şehre bağlamaktadır. Eisenstein, 1905 isyanı sırasında halkın acımasız katliamının ritmik bir alçalma hareketiyle canlandırıldığı efsanevi adım dizisini burada yönetmiştir. Korkunç kalabalık merdivenlerden aşağı inerken, ölüm saçan askerler sayısız cesetle dolu merdivenlerden aşağı inmektedir. Kalabalıkta bir anne oğlunu kaybeder. Vurulmuş olan çocuk, kalabalık tarafından ölümüne çiğnenmiştir. Anne perişan bir halde, çocuğunu kaldırır, askerlere doğru merdivenlerden yukarı yürür ve bağırır: "Ateş etmeyin, oğlum fena yaralandı!" Ancak çarlık birlikleri, anneyi de öldürür ve anne kollarında oğluyla yere yığılır. Rodçenko, 4 yıl sonra anne ve oğlunun fotoğrafını çekerken bu sahne aklındadır. Rodçenko, bu sahneyi tersine çevirir ve annesi tarafından korunan yaralı çocuk şimdi adeta, yeniden Christ the Saviour katedraline doğru taşınmaktadır (Rennert & Williams, 2013-2014:58-65).

Görsel 44 – Aleksandr Rodçenko, *Girl with a Leica (Leica'lı Kız)*, 1932–33

Leica'lı Kız (Girl with a Leica, Görsel 44) fotoğrafı, her ne kadar dengesiz gibi görünse de bunun nedeni Rodçenko'ya özgü diagonal bir fotoğraf olmasıdır. Rodçenko bu fotoğrafta ışığın dramatik etkisiyle oluşan *grid* (örgü) deseninden faydalanmaktadır.

2.1.2.7. Toplumsal Hayat

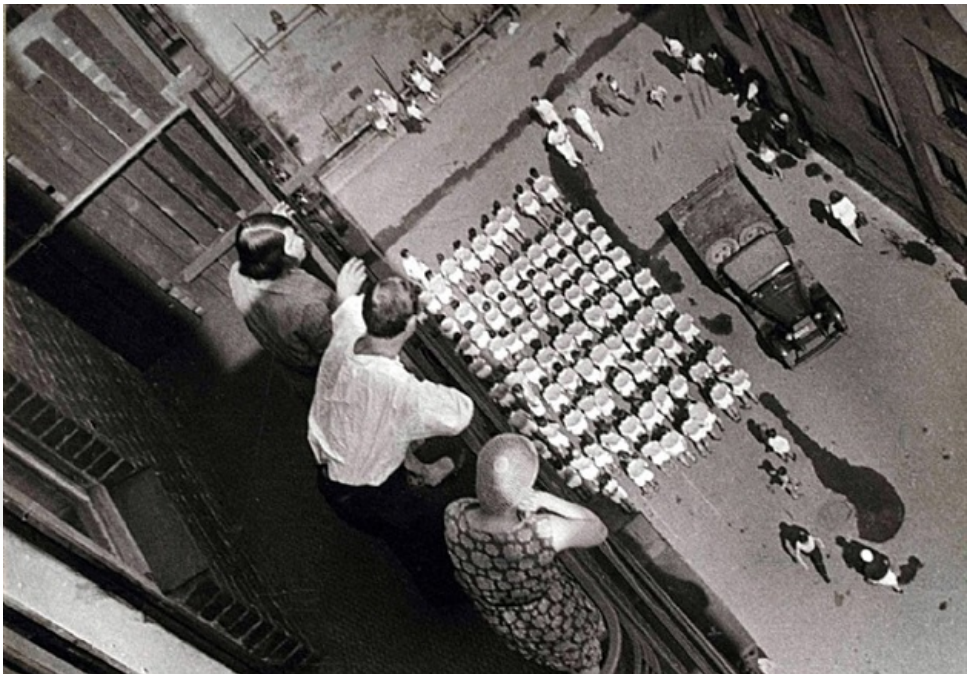
Rodçenko, kendine özgü bakış açısıyla o dönemin Sovyet Rusya'sında günlük hayatı da belgelemiştir. Sokak gösterileri, halkın yoğun olduğu caddeler, sokaktaki insanlar, spor etkinliklerinde bulunan sporcular gibi farklı sahneleri fotoğraflayarak kitleselliği kullanıp çizgi ve form çalışmalarına devam etmiştir. Bunların ortak özelliği, her birinin hareketi temsil eden fotoğraflar olmasıdır.

Görsel 45 – Aleksandr Rodçenko, *İsimsiz*, 1925

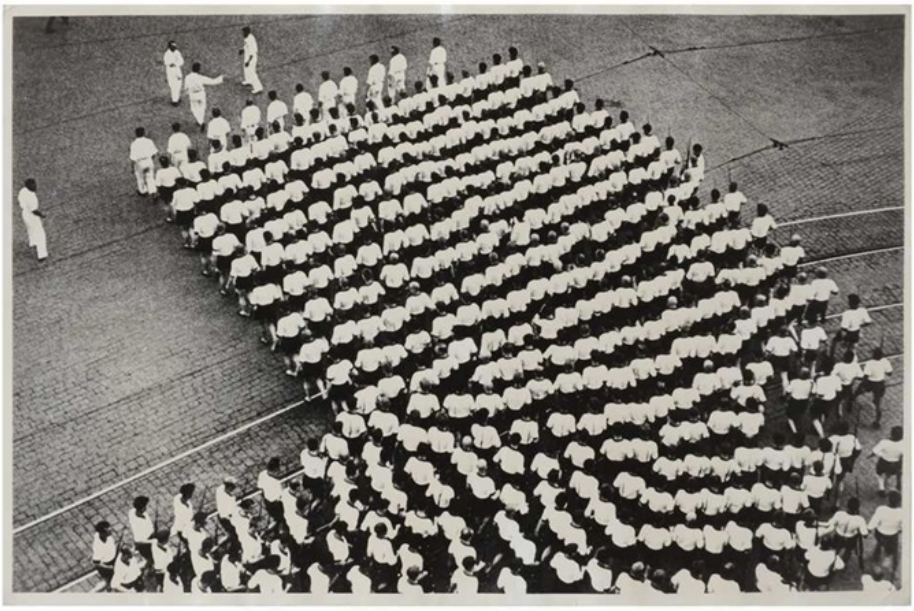
Görsel 46 – Aleksandr Rodçenko, *Woman with Carriage* (Bebek Arabası ile Kadın), 1928

Görsel 47 – Aleksandr Rodçenko, *Demonstration (Gösteri),* 1932

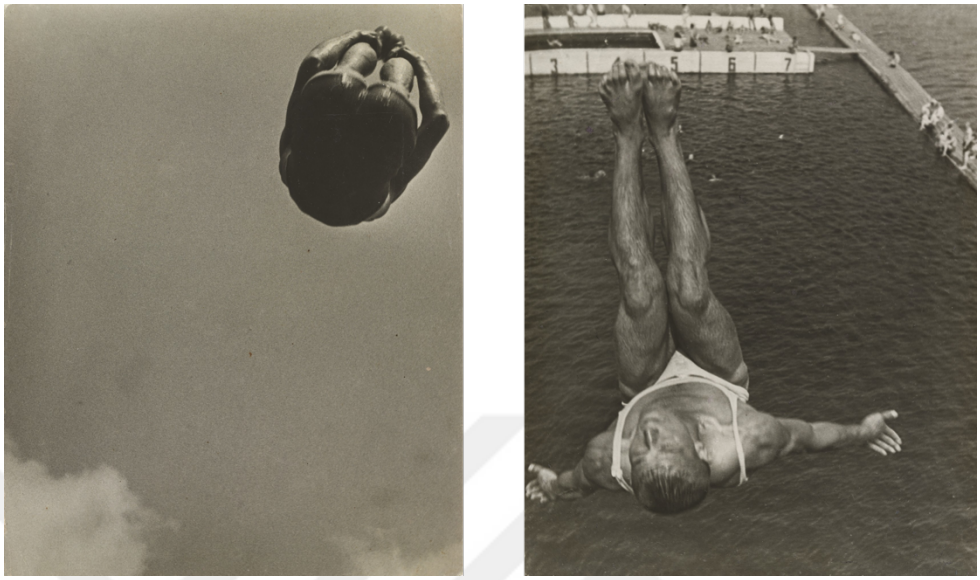
Görsel 48 – Aleksandr Rodçenko, *Reading Hall of the Lenin Library (Lenin Kütüphanesi Okuma Salonu)*, 1932



Görsel 49 – Aleksandr Rodçenko, *Gathering for a Demonstration (Gösteri İçin Toplanış),* 1928



Görsel 50 – Aleksandr Rodçenko, *Columns of Dynamo Sports Turning to Enter Red Square Moscow (Moskova Kızıl Meydan'a Dönen Dinamo Sporları Sütunları),* 1935



Görsel 51 – Aleksandr Rodçenko, *Dive (Suya Atlayış),* 1934

Formalizm'in yeni Rusya yönetimince yasaklanması çabalarından dolayı Rodçenko'nun formalist çalışmaları eleştirilerin odak noktası konumuna gelmiştir. Rodçenko, Formalist karşıtı eleştirilere cevap olarak dönemin sanat dergilerinde yazılar yayınlamış ve görüşlerini savunmuştur (Khan-Magomedov, 1987:240). 1936 yılında antiformalist baskılara boyun eğerek, saf formal çözümleri kendi isteğiyle sosyalist gerçekliğe tamamen hizmet veren bir fotografik dil için terk ettiğini açıklamıştır. Dört yıl sonra da resim yapmaya geri dönmüştür (Solomon-Godeau, 1989:88).

Zamanla Rodçenko'ya yapılan eleştiriler son bulmuş ve Rodçenko'nun tarzı ve eserleri Sovyet fotoğraf tarihinin önemli bir temsilcisi haline gelmiştir. Şklovski ve dönemin avangart hareketlerinden ilham alan Rodçenko'nun ortaya koymuş olduğu fotografik dil yetisinin izleri günümüzde hala gözlemlenebilmektedir.

Rus fotoğrafı, önce kendi anavatanında resmi baskı altında kalır; ardından Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde hızlı bir şekilde asimilasyona uğrar- böylece deyim yerindeyse, kendi başarısının kurbanı olmuştur-. Dolayısıyla devrime hizmet

amacıyla icat edilen ama sonradan dağınık ve etkisiz hale gelmiş fotoğraf stratejileri, çabucak farklı kullanımlar ve farklı ideolojiler tarafından devşirilmiştir (Solomon-Godeau, 1989:84). Formalist fotoğraf Weimar Almanya'sında şekil değiştirmiş biçimde yer almıştır. 1930 itibariyle Alman fotoğraf pratikleri popüler medya, reklamcılık, fotoğraf kitapları ve sergilerini kapsayacak şekilde genişlemiştir. Her ne kadar Rus formalizminin etkisinin Weimar Almanya'sına nasıl etki ettiğinin izlerini belgelerle sürmek çok mümkün olmasa da farklı güçlerin kümülatif olarak şekil verdikleri ve 1920'lerin sonlarında tanımlanan *fotokultur'*e evrildiği düşünülmektedir. Her şeye rağmen, 1922'de Berlin'de yer alan İlk Rus Sanatı Sergisi (Erste russische Kunstausstellung)'nin muazzam bir etkisi olduğu aşikardır (Solomon-Godeau, 1989:90). Berlin Rus Konsolosluğu'nun yakınlarındaki Van Diemen Galerisi'nde 167 sanatçının 700'den fazla eserinin bulunduğu sergide resimler, grafik çalışmaları, heykeller, mimarı modeller, tiyatrolar için hazırlanan tasarımlar ve porselen gibi çeşitli eserler sergilenmiştir. Basının olumlu tepkileri ve 15.000 ziyaretçinin yoğun ilgisi nedeniyle sergi yıl sonuna kadar uzatılmıştır (First Russian Art Exhibition, 2017).

2.1.3. Rodçenko'nun Çevresi ve Konstrüktivist Sanatçılar

Vladimir Yevgraphovich Tatlin (1885-1953)

Vladimir Tatlin'in 1885'te Moskova'da doğduğu ve Ukrayna'da büyüdüğü bilinmektedir. Babası mühendis, annesi ise şairdir. Tatlin iki yaşındayken annesi vefat etmiştir. Tatlin çok mutsuz bir çocukluk geçirmiştir ve henüz genç yaşta kaçışı denizlerde aramıştır. İlk sanatsal eğitimini 1902 yılında Levenets ve Kharchenko yönetiminde ikon boyayarak almıştır. Aynı yıl Tatlin, 1904'e kadar çalıştığı, akademik olarak daha odaklı Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'na (Moskovskoe uchilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva) girmiştir. Bu çalışma dönemi, deniz maceralarıyla bölünmüştür (Lodder, 1983:7).

Tatlin, 1904-1909 yılları arasında Penza Sanat Okulu'nda, Gezici Sanat Sergileri Derneği (Tovar-ishchestvo peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok, 1870-1923) üyesi sanatçı Afanas'ev'in yönetiminde eğitim görmüştür. Itinerantsor Wanderers (Peredvizhniki) olarak bilinen bu sanatçılar, çağdaş koşulları ve sosyal sorunları

tanımlayan Rus gerçekliğiyle ilgili bir sanat yaratmaya kararlıydı. Stilistik olarak Gerçekçiliğe gömülmüş olsa da bu sanatçıların ulusal, sosyal ve politik bağlılığı Tatlin üzerinde etkili olmuş olabilir. Daha sonra Tatlin, Afanas'ev'i kendisini en çok etkileyen üç sanatçıdan biri olarak nitelendirmiştir. Tatlin, Penza'dan mezun olduktan sonra 1909-10 yılını Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda geçirmiştir. Tatlin kendisini etkileyen 3 sanatçıdan bir diğeri de Picasso olduğunu ifade etmiştir ve 1919 yılındaki Paris ziyareti, sanatını şekillendirmede büyük bir etki yaratmıştır (Lodder, 1983:8). Tatlin, Rodçenko'nun ve Konstrüktivizm'in şekillenmesi rol oynamıştır. Onun 3. Enternasyonel Anıtı sebebiyle, sanatçılar ve kuramcılar tartışmalar gerçekleştirip Konstrüktivizm akımını ortaya koymuşlardır. Hem Rodçenko hem de Tatlin, çok yönlü tasarım yeteneklerini farklı alanlarda değerlendirmişlerdir. Kendileri için kıyafetler tasarlamış, üretmiş; bunun yanı sıra örneğin Tatlin, enerji tasarruflu bir fırın tasarlamıştır.

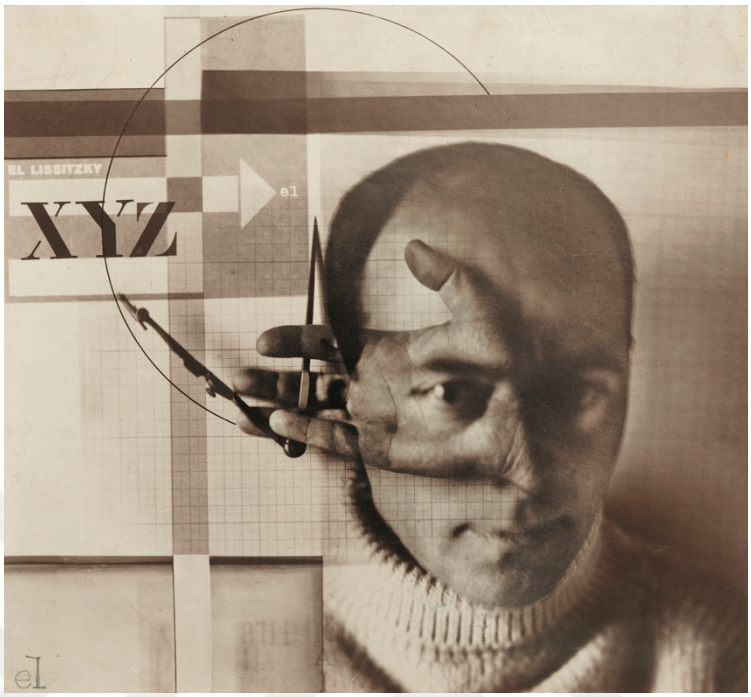
Görsel 52 – *Vladimir Tatlin, kendi tasarlamış olduğu ceketi ve enerji tasarruflu sobası ile*, 1919

El Lissitzky (1890-1941)

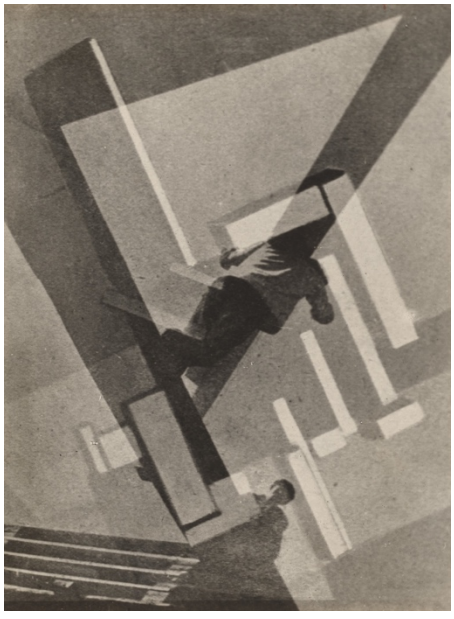
El Lissitzky bir sanatçı, tasarımcı, fotoğrafçı, tipograf, polemikçi ve mimardır. Rus Avangardı'nda önemli bir figürdür. Akıl hocası Kazimir Malevich ile Süprematizm'in gelişmesine yardımcı olmuş ve Sovyetler Birliği için çok sayıda sergi ve propaganda çalışması tasarlamıştır. Çalışmaları Bauhaus'u ve Konstrüktivist hareketi büyük ölçüde etkilemiş ve 20. yüzyıl grafik tasarımına önemli etkileri olan üretim teknikleri geliştirmiştir (Monoskop, tarih yok). Almanya ve Rusya arasında seyahatleri, Rusya'daki sanatsal ve kültürel gelişmelerin Almanya'da yankı bulmasını sağlamıştır.

Mimarlık eğitimini tamamlayan Lissitzky, çeşitli mimarlık ofislerinde çalıştıktan sonra 1919 yılında, Vitebsk Popüler Sanat Enstitüsü'nde (Vitebsk Popular Art Institute, Vitebskoe Narodnoe Khudozhestvennoe Uchilishche) mimarlık, grafik tasarım ve baskı eğitimleri vermiştir. Aynı enstitüde ona katılan Maleviç'in süprematizm akımı ona ilham verir ve kendine özgü soyut bir sanat üretme fikriyle *Proun* olarak adlandırdığı tekniği geliştirir. Enstitü dağıldıktan sonra Lissitzky, Moskova'ya döner ve yeni kurulan VKhUTEMAS'da mimarlık eğitimleri vermeye başlar. Burada yolu Konstrüktivist sanatçılarla keşisen Lissitzky, daha sonra kendi programını geliştirir. Süprematizm ve uzay ve konstrüksiyonun prensiplerini *Proun* çalışmalarıyla anlattığı dersler verir (Monoskop, tarih yok).

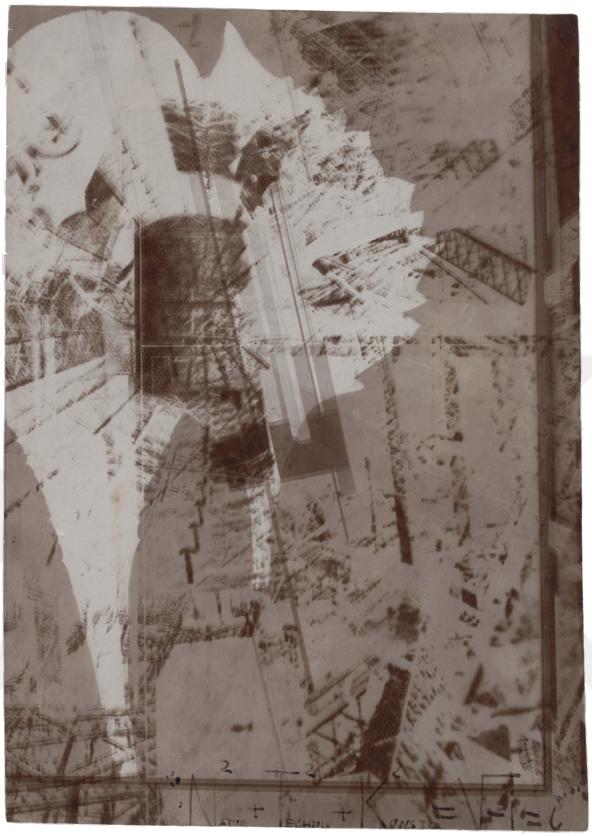
Lissitzky'nin fotomontaj çalışmalarında, grafik ve fotoğraf iç içe geçmektedir. Bu katmanlı çalışmalar, farklı tekniklerin bir arada kullanılmasıyla elde edilmiştir. Örneğin, Lissitzky, *The Constructor* adlı otoportresini, fotogram, çizim ve kolaj tekniklerini kullanarak üretmiştir.



Görsel 53 – El Lissitzky, *The Constructor (Konstrüktör)*, 1924



Görsel 54 – El Lissitzky, *Rusya: Sovyetler Birliği'nde Mimarinin Yeniden İnşası için kapak çalışması (New Ways of Building in the World),* 1929-30



Görsel 55 – El Lissitzky, *N2ATUR + T2ECHNIK + K2UNST = √-1 = i*, 1924

László Moholy-Nagy (1895-1946)

Formalizmin, Bauhaus'un kendisi gibi değişim ve kırılmalara uğradığı aşamada, Rodçenko'nun radikal formalizminin, Weimar *fotokultur*'üne yayılarak ve Bauhaus kapsamında Moholy-Nagy tarafından özümsenerek değiştirildiğini gözlemlemek mümkündür (Solomon-Godeau, 1989:84). Alman fotoğrafı 1920'lerde Rus fotoğrafının etkisindeydi, bunun sonucu olarak 1929'daki Deutsche Werkebund Film und Foto sergisiyle Sovyet çalışmalarının yapıcı elementleri benimsenerek, belirli pratiklere dahil edildi, dönüştürüldü (Solomon-Godeau, 1989:90).

Moholy-Nagy, 1919'da resme odaklandığı dönemde, diğer modern sanatçıların, özellikle Malevich ve Lissitzky'nin eserleriyle tanışmaya başlamıştır; Budapeşt'te o dönemde yapılmış tablo bulunmamaktadır, batılı sanatçıların resimlerinin sadece birkaç reprodüksiyonu görülmektedir, çünkü şehir beş savaş yılı boyunca batıdan tamamen izole edilmiştir (Monoskop, tarih yok).

Moholy-Nagy, 1921 yılında, Berlin'de yaşamaktadır ve Rus akımının gerçekleştiği zamanda El Lissitzky ile arkadaş olmuştur. Mayakovsky, Osip ve Lili Brik, Ilya Ehrenburg, Pevsner, Kandinsky (Bauhaus'ta ders vermek için) gibi sanatçılar da bu dönemde Berlin'e gelmiştir (Solomon-Godeau, 1989:94). Bu etkileşim Moholy-Nagy'ın vizyonunu değiştirmiştir. Neredeyse bir yılını yalnızca kolajlara ve fotogramlara ayırarak tamamen nesnel olmayan (non-objective) bir çalışma gerçekleştirmiştir (Monoskop, tarih yok). Moholy-Nagy da Rodçenko gibi, farklı alanlarda eserler vermiştir. Tasarımlar yapmış, fotoğraf çekmiş, resim yapmış, yazı karakteri tasarlamış, deneysel filmler çekmiş, fotogramlar üretmiştir. Bauhaus'un bütün sanatları eş zamanlı ve iç içe barındırması, Moholy-Nagy için farklı alanlarda üretim yapabilmesine ilham vermiştir. Aynı zamanda bu iç içe üretim, sanatçıların bakış açılarını tetiklemiş ve deneysel çalışmaların da üretilmesine olanak sağlamıştır. Bu duyarlılığı Moholy-Nagy'ın fotogram ve ışık kullanarak ürettiği form çalışmalarında görmekteyiz.

Moholy-Nagy, 1923'te resimlerini Konstrüktivizm olarak tanımlamıştır. 1923 ile 1927 arasında ilgi alanları esas olarak fotoğrafa odaklanmıştır ve bu da ona sınırsız bir deneme alanı sunmuştur. 1924'te fotoğraf heykelleri yapmaya başlamıştır. 1927'de Malevich ile tanışmış ve 1927-1929 yılları arasında Hollandalı avangart aylık International Revue i 10'un fotoğraf editörü olarak görev yapmıştır (Monoskop, tarih yok). Moholy-Nagy da Rodçenko gibi form ve açı çalışmaları gerçekleştirmiştir. Moholy Nagy'ın *Leda and the swan* -Zeus Leda ile birlikte olmak için kuğu formuna bürünür- adlı fotomontaj eserine baktığımızda, çizgisel ve derinliği olan bir çalışma görmekteyiz.

Görsel 56 - László Moholy-Nagy, *Leda and the swan; The Myth Inverted (Leda ve Kuğu: Efsane Tersine Çevrilmiş),* 1925

Kaynağını birçok sanatçının resmettiği mitolojik bir hikâyeden alan bu eserde Moholy-Nagy, efsaneyi tersine çevirir. Kuğuya dönüşen Zeus değil, Leda'dır (Kaplan, 1995:177). Leda'yı çizgilerin birleştiği noktaya doğru atlarken görürürüz. Bu birleşim noktası dönüşümün gerçekleştiği nokta gibidir. Görselin alt bölümünde Leda kuğuya dönüşmüş ve ondan kaçan Zeus'a bakmaktadır. Çizgilerin birleşim noktası ayrıca, ufuk çizgisini de belirlemektedir. Birleşimin altı; efsanedeki nehir, üstü ise gökyüzüdür. Olayların gerçekleştiği ortam, konstrüktif bir sahneyi andırmaktadır.

Görsel 57 - László Moholy-Nagy, *Jealousy (Kıskançlık)*, 1927

Moholy-Nagy'ın bir diğer çalışması Jealousy de derinlik algısı yaratan özelliklere sahiptir. Fotografik ögeler barındıran bu fotomontaj çalışmasında Moholy-Nagy'ın kendisini silüet ve negatif olarak görmekteyiz. Moholy-Nagy'ın bir düzlem üzerinden kesilmiş olan formunun içinden kimliği belirsiz bir kadın, Moholy-Nagy'ın silüetini ve önünde yer alan kadını vurmaktadır. Bu bir ölüm sahnesidir. Moholy-Nagy, bu ölüm sahnesinde arzularını susturmak ya da arzularının sadece eserlerinde yer aldığını ve bunların kimliği belirsiz bir nişancı tarafından kontrol edildiğini göstermek istiyor olabilir (Kaplan, 1995:136). Ayrıca fotomontajda yer alan Moholy-Nagy'ın fotoğrafının karısı Lucia Moholy (1894-1989) tarafından çekildiğini düşünürsek bir ironi ile karşılaşabiliriz. Orijinallerin ve kopyalarının olduğu bu dünyada, ödünç alma durumu kıskançlık duyguları uyandırabilir (Kaplan, 1995:134). Moholy-Nagy'ın karısı Lucia,

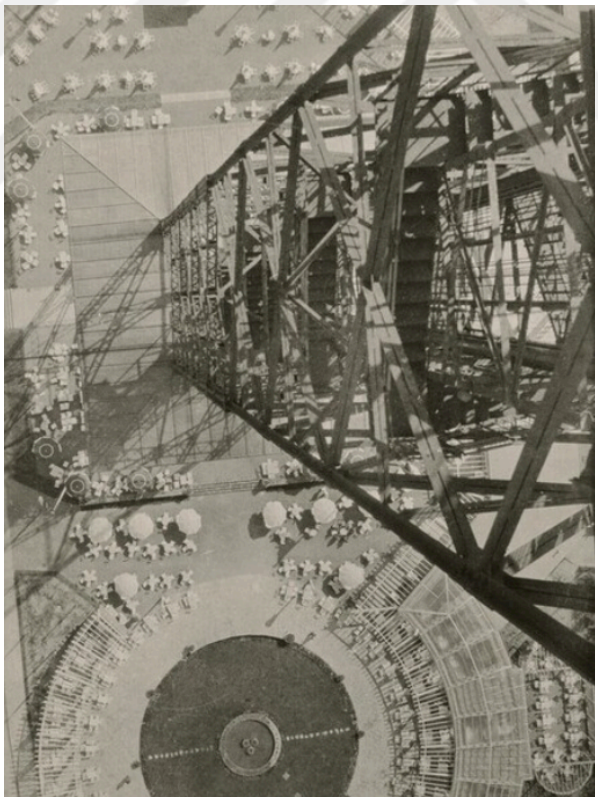
fotoğraf konusunda kendini eğitmiş biridir ve bu bilgisi Moholy-Nagy'a birçok konuda içerik ve yardım sağlamıştır. Lucia'nın Bauhaus'ta çekmiş olduğu fotoğraflar, akımın gelişim ve üretim sürecine tanıklık etmektedir. İkili 1929 yılındaki ayrılıklarına kadar birlikte fotogram çalışmaları da üretmişlerdir. Karısının Moholy-Nagy'a emanet ettiği negatifleri daha sonra Moholy-Nagy, Walter Grapius'a (1883-1969) vermiş ve ikili daha sonra Amerika'da bir araya geldiklerinde bu negatiflerden üretimler gerçekleştirmiştir. Buna rağmen çalışmalarda Lucia Moholy'nin isminden bahsedilmemiştir. Bunun farkına varan Lucia yıllar boyunca negatifleri geri almaya ve çalışmalarda isminin yer alması için hukuki çözüm arayışında bulunmuştur (Bang, 2018).

Moholy-Nagy, 1930 yılında Işık-Uzay Modülatörü (Das Lichtrequisit, Light-Space Modulator) adında bir makine üretmiştir. Bu makine, dönen çeşitli formlardaki delikli yüzeylerden ve kayan bir top gibi objelerden oluşmaktadır. Üzerindeki materyallerin dönmesi sonucunda ışık yansımaları ve çeşitli rastgele gölgeler oluşmaktadır. Bu otomatik yaratım, gerçeküstü Dadaist bir iş olmasının yanında, çalışan mekanizması nedeniyle zamanının ötesinde bir izlenim yaratmaktadır. Moholy-Nagy'ın bu vizyonunda Konstrüktivism ve Bauhaus'un katkısı çok değerlidir.

Görsel 58 - László Moholy-Nagy, *Light-Space Modulator (Işık-Uzay Modülatörü)*, 1930

Moholy-Nagy, Berlin'de kaldığı sürede, Berlin'in o dönem için önemli yapılarından biri olan Berlin Radio Kulesi inşası tamamlanır. 1926'da tamamlanan bu kule, Moholy-Nagy'ın fotoğraf deneyleri için çok önemli bir noktadır. Moholy-Nagy kuleye tırmanır ve kamerasını aşağıya doğrultur. Bu noktada, Moholy-Nagy, Berlin'in dikkat çekici formlarını görür. Burada çektiği fotoğraflar büyük ses getirir ve çeşitli ülkelerde sergilenir (Funkturm Berlin, tarih yok).

Fotoğraf, Rodçenko, Moholy-Nagy gibi Konstrüktivist sanatçıların kullanımıyla, yeni bir kimlik kazanmıştır. Çektikleri fotoğraflar sayesinde, izleyiciler, fotoğrafın farklı bir işlevini gözlemleme fırsatı bulmuştur.



Görsel 59 - László Moholy-Nagy, *Funkturm Berlin (Berlin Radyo Kulesi),* 1928

Görsel 60 - László Moholy-Nagy, *Dessau*, 1926

Moholy-Nagy'ın *Dessau* fotoğrafında iki kadın birbiriyle iletişim kurmaktadır. Kadınlardan biri balkonda, diğeri de alt kattadır. Diyagonal açıyla gördüğümüz iki kadın arasındaki mesafe, alt kattaki kadının yatay bir düzlemde yer almasıyla, perspektif olarak farklı bir boyuta taşınmıştır. Balkondaki kadın için duvar niteliğindeki korkuluklar, alt kattaki kadın için zemin oluşturmaktadır.

Albert Renger-Patzsch (1897-1966)

22 Haziran 1897 yılında Würzburg Almanya'da dünyaya gelen Albert Renger-Patzsch, hobi olarak fotoğraf çeken babasının izinden giderek amatör olarak başladığı ve profesyonel seviyeye getirdiği fotoğraf tutkusunu, babasının potansiyelini ileriye taşıyarak mükemmelleştirmiştir. Henüz 14 yaşındayken neredeyse her formatta fotoğraf çekmiştir fakat henüz bunun hayatının kariyeri olup olmayacağına karar vermemiştir.

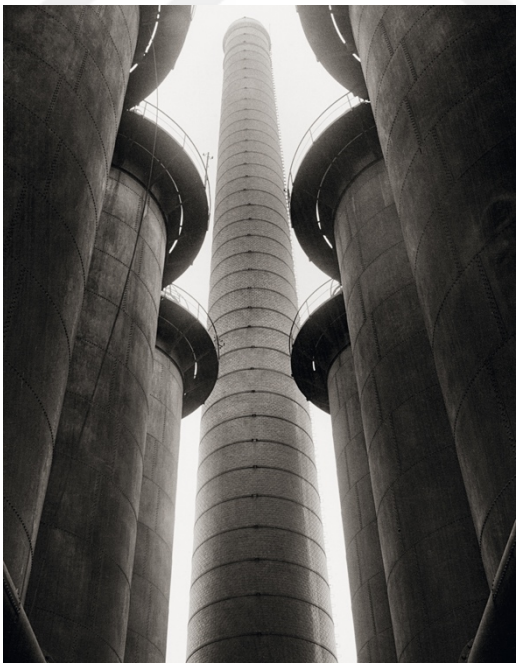
Kimyager olmak isteyen Albert, 1916 yılında Dresden Kreuz-Gymnasium'dan kimya alanında bir diploma almıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda orduda çeşitli görevlerde yer alan Albert, daha sonra da kimya alanında çalışmaya devam etmiştir. 1921 yılında romantik fikirlerinin, kimyager olarak sürdüreceği bir kariyer için uygun olmadığına karar verir ve 1922 yılında Hagen'de bulunan Folkwang und Auriga yayın evinde fotoğraf arşivi direktörü olarak çalışmaya başlar. Bu tarihten sonra fotoğrafı kariyer olarak sürdüren Albert, sergiler ve yayınlar ile başarısını belgelemiştir. Bu yayınlardan en çok ses getireni form çalışmalarının yer aldığı *The World is Beautiful (Die Welt Ist Schön)* olmuştur (Kuspit & Naef, 1993:4-5).

> "Eski fikirleri sorgulamaya ve yeni bir bakış açısıyla bir şeylere bakmaya acil olarak ihtiyaç vardır. Fotoğrafçı, tekniği sayesinde mümkün olan yeniden üretimin mükemmel bağlılığı ile bilinci tamamen açık hale gelmelidir ve kişinin bir objeden aldığı hazda artış olmalıdır. Sonuç olarak doğa, sürekli gelişme göstermeye ihtiyaç duyacak kadar yoksul değildir." (Kuspit & Naef, 1993:8).

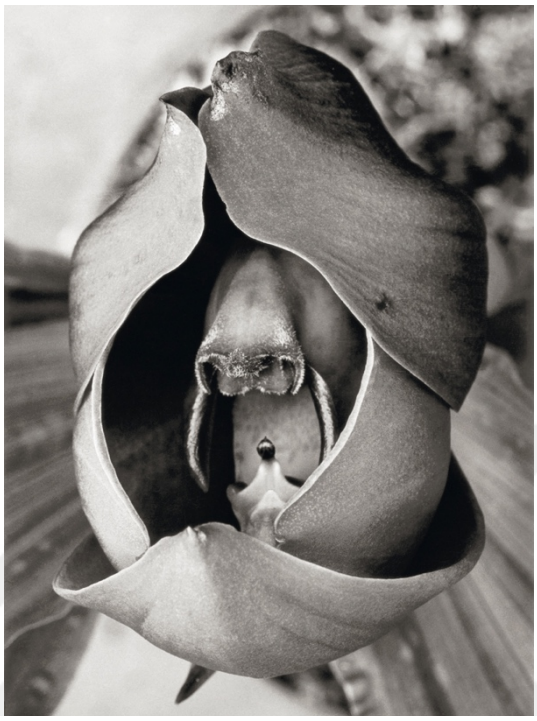
Albert Renger'in burada ifade ettiği yeni bakış açısı Shklovksy'nin kaleme aldığı, Rodçenko'nun fotoğrafladığı bakış açısı vurgusu ve avangart ruhu ile uyumluluk göstermektedir. Ayrıca fotoğraflar incelendiğinde bu bakış açısının etkilerini açıkça görmek mümkündür.

"1928'de Renger-Patzsch The World is Beautiful isimli 100 fotoğraflık, forma olan titiz hassasiyetiyle, doğadakinin insan yapımı olanla güzellik ve düzen bakımından benzer olduğunu gösterdiği bir koleksiyon yayınladı." (Lewis, tarih yok). Renger-Patzsch'ın bu çalışması, temsil ettiği bakış açısıyla 20. yüzyılın en önemli fotoğrafçılarından biri olmasını sağlamıştır. Renger-Patzsch'ın çalışmalarında (özellikle de The World is Beautiful 1928'de yer alanlar), ögeler çağdaştır, Rus formalizminden etkilenmediyse, daha eskiye dayanan Kantçı konseptine bağlanabilir: formun geçerli yasaları doğanın tüm tezahüründe desteklenmektedir, aynı şekilde insanoğlunun çalışmalarında da bu yapılarla ortaya çıkanlar güzellik ve önem sağlamaktadır. Bu nedenle bir makine, mimari yapı ve detaylar doğadan ya da bir sanat eserinden daha az güzel değildir (Solomon-Godeau, 1989:92).

Renger-Patzsch'ın fotoğrafları, 1920-1930 tarihleri arasında görülen Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik) akımının örnekleri olarak gösterilebilmektedir. Bu akımın eserlerinde gerçeklik tüm detaylarıyla ortadadır. Sanatçılar, nesnel gerçekliğe sadık kalarak, neredeyse sanat olmadan, olduğu gibi resmetmek istemiştir (Neue Sachlichkeit (New Objectivity), tarih yok). Resimde başlayan bu akım, gerçek anlamda tanımını fotoğrafta bulmuştur. "Öyleyse sanatı sanatçılara bırakalım, fotoğrafik niteliklerden dolayı var olduğu söylenebilecek fotoğrafik araçlarla, sanattan ödünç alınmadan fotoğrafı oluşturmaya çalışalım." (Plumb, 2006:118). Bu amaçla yola çıkan Renger-Patzsch da straight photography olarak adlandırabileceğimiz fotoğraflarıyla mimari, portre, natürmort konularında eser üretmiştir. Özellikle mimari ve natürmort fotoğrafları birer form araştırması örnekleridir. Neue Sachlichkeit'da fotoğrafçılar, yeni endüstriyel çağın ve modern metropollerin temasını incelemektedir. Bakış açısıyla konstrüksiyonları ve natürmort fotoğrafı yeniden tanımlamıştır. Küçük yaşta babasının yardımı ile fotoğraf çekmeye başlamasıyla, geçen sürede kendini geliştirmiş ve kusursuza yakın fotoğraf baskıları üretmiştir.



Görsel 61 – Albert Renger-Patzsch, *Kauper, Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck (Yüksek Fırın Tesisi),* 1927



Görsel 62 – Albert Renger-Patzsch, *Catasetum trindentatum, Orchidaceae,* 1922-1923

Görsel 63 – Albert Renger-Patzsch, *Ein Knotenpunkt der Fachwerkbrücke Duisburg-Hochfeld (Duisburg-Hochfeld makas köprüsünün bir kavşağı)*, 1928

Iwao Yamawaki (1898-1987)

Japonya Nagazaki'de dünyaya gelen Iwao Yamawaki, Tokyo Sanat Akademisi'nde 1921-1926 yılları arasında mimarlık eğitimi almıştır. Daha sonra mimar olarak çalıştığı dönemlerde Japonya'nın mimarlık konulu dergilerinde Bauhaus'un etkinliklerini takip etmiştir (Williamson, 2016). 30 yaşına geldiğinde kendisinden 12 yaş küçük Yamawaki Michiko ile evlenmesi ayarlanmıştır. Varlıklı bir ailenin kızı olan Michiko ile evlenmesi ve onun soyadını alması karşılığında Iwao, Bauhaus'da alacağı bir eğitim için finansman talep etmiştir. Evlenir evlenmez karı koca, Dessau'ya giderek Bauhaus'da eğitimlerine başlamışlardır. İkili, henüz derslere kaydolmadan Josef Albers and Wassily Kandinsky'nin hazırlık kurslarına katılmıştır. Daha sonra Mies van der Rohe'den alacakları dersler ile alakalı olarak Iwao'nun notları arasında çok fazla bir detaya rastlanmamaktadır. Onun yerine çektiği çeşitli fotoğraflar yer almaktadır. Daha önceki mimarlık kariyerine bakarak Iwao kendini uzmanlığının dışına çıkarak fotoğraf konusuna merak salmıştır. 1930-1932 yılları arasında Bauhaus'da bulunan Iwao, bu dönemde Berlin, Amsterdam ve Moskova'yı da ziyaret etmiştir (Takagi, 2019).

Görsel 64 – Iwao Yamawaki, *İsimsiz*, 1931

Görsel 65 – Iwao Yamawaki, *Bauhaus Öğrencisi*, 1930-32

Moholy-Nagy'a hayranlık duyan Iwao'nun, aynı zamanda Rusya'yı ve Berlin'i ziyaret etmesi sebebiyle, buradaki avangart sanatçılardan da ilham almış olma ihtimali bulunmaktadır. Iwao'nun çektiği fotoğraflar genellikle Rodçenko'nun ortaya koyduğu fotoğraf dil yetisine dair izler taşımaktadır. Iwao da insanları ve binaları alt açılardan fotoğraflamayı tercih etmiştir. Mimari geçmişi, yapıları farklı bir gözle görmesi için ona temel hazırlamıştır. Fotoğraf tutkusuna bu gözle katkılar sağlayarak avangart ruhun yansımalarını benimsemiştir.

Boris Ignatovitch (1899-1976)

Rodçenko'nun yakın çevresinde onunla aynı heyecanı paylaşan Boris Ignatovitch Rus avangart fotoğrafına katkıda bulunan bir başka sanatçıdır. Ignatovich,

Bugün Belarus'un bulunduğu, o dönemin Slutsk adıyla bilinen şehrinde dünyaya gelmiştir. Kariyerine gazeteci ve editör olarak başlamıştır. 1920'lerin başında Moskova'ya taşınarak fotoğraflar çekmeye başlamıştır. Ignatovich de Rodçenko gibi, alışılmadık açılardan ve perspektiflerden fotoğraflar çekmiştir. Rodçenko, Stepanova ve

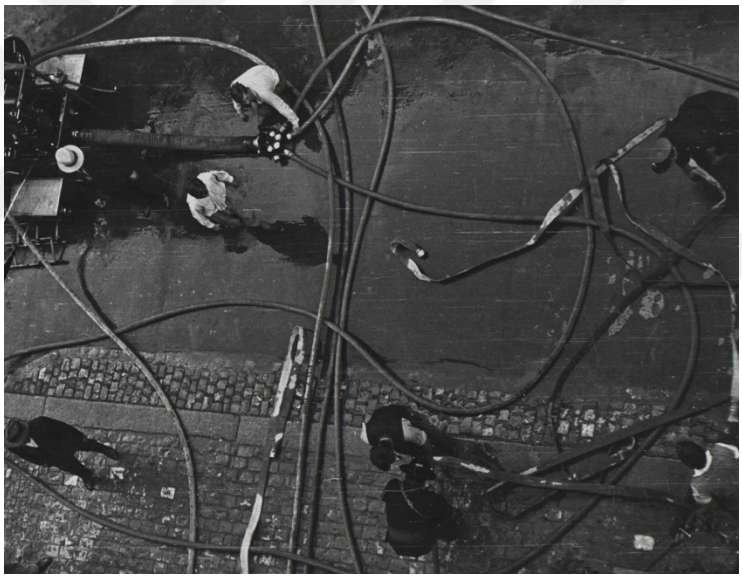
Görsel 66 – Boris Ignatovich, *With a board (Bir tahta ile)*, 1929

Lissitzky ile yakından çalışmıştır. Formalist fotoğrafları nedeniyle Rodçenko October Group'dan atıldığında fotoğraf bölümünün başına Ignatovich getirilmiştir. Rodçenko'ya en çok saygı duyduğu çağdaş sanatçının kim olduğu sorulduğunda Ignatovich cevabını vermiştir. Ona göre Ignatovich bir muhabirin keskin gözlerine sahip olmasının yanında iyi bir zevke de sahiptir (Boris Ignatovich - Russian Photography, tarih yok).

Ignatovich'in *With a board* fotoğrafında, çalışan üstün bir yetenekle keresteyi dengede tutarak taşımaktadır. İşini yaparken aynı zamanda Ignatovich'in açısından diagonal bir form ortaya çıkmaktadır. Bu form devrimin ruhuna uygun olarak yeni formların toplumla birlikte var olduğuna da işaret eden bir izlenim yaratmaktadır.

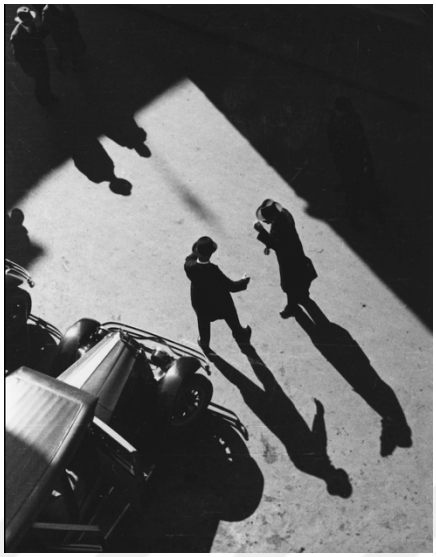
Anton Stankowsky (1906-1998)

1906 yılında dünyaya gelen sanatçı, yıllar boyunca kilise ressamlığı yaptıktan sonra 1927 yılında Folkwang Okulu'nda eğitim almaya başlamıştır. Folkwang Okulu, grafik sanatları ve tipografinin yanında fotoğraf eğitimi de vermektedir. 1929 yılında Zürih'e taşınan sanatçı reklamcılık stüdyolarında çalışmış ve yeni fotoğraf, tipografi vizyonuyla konstrüktif grafik sanat çalışmaları yapmıştır (Stankowski Stiftung, tarih yok). Bu alanda hayatı boyunca birçok ödül kazanan sanatçının fotoğraflarında Rodçenko'nun ve konstrüktif fotoğrafın etkileri görülmektedir.



Görsel 67 – Anton Stankowski, *Feuerwehr (İtfaiye),* 1930

Stankowsky'nin bu fotoğrafında itfaiye çalışanları görevini yerine getirirken, farkında olmadan görsel bir performans oluşturmaktadır. Hortumların itfaiyecilerle birlikte fotoğraftaki dağılımı katmanlı bir kompozisyon görünümündedir. Her ne kadar bir sokak fotoğrafı olsa da çekildiği açı itibariyle, forma dikkat çekerek hikâyeyi daha da derinleştirmektedir.



Görsel 68 – Anton Stankowski, *Begrüßung (Selamlama)*, 1934

Stankowski'nin *Begrüßung* fotoğrafında iki kişinin selamlaştığı ortam ve ışık, sert gölgeleriyle, Alman Dışavurumcu sinemasının ışık ve gölge kullanımı konusundaki başarısının bir uzantısı niteliğindedir. Fotoğraftaki kişilerin gölgeleri doppelgänger (Almanca ikiz) efekt oluşturarak farklı bir boyutta hikayenin tekrarlanmasını sağlamaktadır. Işığın yönü itibariyle gerçek kişilerin de gölge kadar siyah bir silüetle görünmesi bu etkiyi güçlendirmektedir.

Avangart deneyimi dolayısıyla kazanılan görüntü üretim teknikleri ve uygulamaları fotografik dil yetisine mal olmuş ve avangart dönem ertesinde günümüze kadar geçerliliğini korumuştur. Özellikle resim ve grafik alanında çalışan sanatçılar, fotoğrafa yeni bir vizyon sağlamıştır. Rodçenko, Moholy-Nagy ve Renger-Patsch önderliğinde fotoğrafçılar, dünyaya yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Sonrası incelendiğinde fotografik dil yetisi bağlamında avangart esprilere rastlamak mümkündür. "Kavramsal sanattan sonra fotoğraf, yüksek modernist paradigmalardan uzakta, erken dönem avangartlarının ruhunu yeniden uyandıran bir yöne doğru şekilleniyor olarak değerlendirilmelidir." (Iversen, 2010:26).

2.2. Lev Manoviç ve Ostranenie'nin Güncellenmesi

"Sanat her zaman kendisini geleceğe yansıtır." (Vitale, 2012: 39).

Şklovski'nin bu sözleri, şu ana kadar bu tez içerisinde değerlendirilen sanatçılar ve birçok diğer sanatçı tarafından kanıtlanmıştır. Sanatın bu kendini geleceğe yansıtma özelliği, günümüzde de geleceği şekillendirmeye devam etmektedir. Sanat ile yarattığımız algılar ve formlar, tüm insanlığa ilham vermekte ve onları hayal kurmaya davet etmektedir. Bu bağlamda bazı sanat eserleri güncel hale gelmektedir. Özellikle avangart sanatçıların gerçekleştirdiği çalışmalar günümüzde diğerlerinden çok daha etkili bir şekilde yol göstermektedir.

"Süreçler, sapmayı yeni türün bir niteliğine dönüştürerek sıçramalarla gerçekleşir. Biçimsel olarak var olan ve değişmeyen eski form işlevsel olarak değişir." (Shklovsky, Monument to a Scientific Error, 1930). Şklovski, resmi baskılar sonucu yazdığı bu makalede sadece beklenenleri dile getirmemiş, ayrıca sanatın gücünün ve inandıklarının daima var olacağını vurgulamıştır. Lev Manoviç, 69 yıl sonra Şklovski'nin ostranenie olgusunu ve avangardı güncelleyerek Şklovski'nin mirasına sahip çıkmıştır.

Şklovkski, Serena Vitale ile olan röportajında şunları dile getirmiştir: "Bir dönem sona erdiğinde, zaman gözlemlenir ve formlar yıpranır. Görüyorsunuz, biz Ruslar ve siz İtalyanlar, hepimiz bitmemiş bir roman yaşadık. Bir romanın nasıl bitebileceğini bilmiyorum, tıpkı dünyada ne olacağını, Avrupa'nın geleceğinin ne olacağını bilmediğim gibi. Bildiğim tek şey kişinin daima yeni sonlar icat etmesi gerektiğidir." (Vitale, 2012: 43). Şklovski için inandıkları her zaman var olmaya devam etmiştir. Her kuramcı için de savundukları var olmaya devam edecektir. Fakat dönemler sona erer ve her yeni dönem bir öncekinin sonunu ilan eder. Bu Şklovski'nin kuramlarının sonu değildir fakat yeniye yer açmak için önceki inanışlara meydan okumak gerekmektedir. Her ne kadar yeni eskiye meydan okusa da yeni olan eskiye muhtaçtır. Yeni olmanın tek koşulu eskiye bakabilmektir. Bu nedenle her dönem, bir öncekinin uzantısı niteliğindedir.

"1917 yılında yazdığım 'Art as Device' adlı makalem hala basılmakta, değiştirilmemiştir. Kusursuz ve doğru olduğu için değil, zaman bizimle birlikte bizim

kalemle yazdığımız gibi yazdığı içindir. O zamanlar söylediğimiz şeylerin çoğu bugün ortak bilgidir." (Berlina,2017:307). Şklovski'nin makalesi tarihte yerini almış ve düşünceleri tarihin bir parçası haline gelmiştir. Birçok sanatçı, bu kuramdan etkilenerek eserler üretmiştir. Lev Manoviç bu önemli kuramı güncellemiş ve günümüz koşullarını Şklovski'nin bakış açısıyla yorumlamıştır. Lev Manoviç'in ve yeni medyanın hikayesinden önce, bilgisayar sanatının ilk dönemlerine bakmamız gerekmektedir. 1960'lı yıllarda başlayan bu serüven, bilgisayar kullanılarak sanat üretmenin olanaklarını kapsamlı bir şekilde sorgulamış ve gelecek nesillere ilham vermiştir.

2.2.1. İki Başlangıç Sergi: Cybernetic Serendipity (1968) ve Software (1970)

Bilgisayarların henüz kitlelere mal olmadığı bir dönemde iki önemli sergi gerçekleştirilmiştir. Bu sergiler, yaklaşmakta olan değişimin ayak seslerinin habercisi ve dönemin genç nesli için de ilham kaynağı olmuştur. Gerçekleşen bu iki büyük sergi, bilgisayarların sanat amacıyla kullanıldığı ve sergilendiği ilk etkinliklerdendir.

Cybernetic Serendipity

1968 yılında, Computer Arts, Nash House, The Mall, Londra'da gerçekleşen bu sergi 2 Ağustos günü kapılarını açmış ve 20 Ekim'e kadar açık kalmıştır. Sergi, Jasia Reichardt tarafından Mark Dowson (teknoloji danışmanı) ve Peter Schmidt'in (müzik danışmanı) iş birliğiyle gerçekleşmiştir. Sergi tasarımını Franciszka Themerson üstlenmiştir. Proje 1965 yılında başlamış olsa da ancak 1968 yılında yeterli finansal destek bulabilmiştir (Reichardt, 1968:5).

Cybernetic Serendipity, başarılardan çok olasılıklarla ilgilenir, bu anlamda zamanının ötesinde ve iyimserdir. Hiçbir kahramanca iddiada bulunulamaz, çünkü bilgisayarlar tıpkı bilimde devrim yarattıkları gibi şu ana kadar ne müzikte ne sanat ne de şiirde devrim yaratmıştır (Reichardt, 1968:5).

Serginin en büyük ilham kaynağı Norbert Wiener'in 1948'de yayınlanan Sibernetik kitabıdır. Wiener (1894-1964) sibernetiğin kapsamını şu şekilde açıklar: "toplum ve makineleri kontrol etmek için mesaj çalışmalarını, hesap makineleri ve diğer

otomatik makinelerin geliştirmesini, bunların psikoloji ve sinir sistemi üstüne olan yansımalarını ve deneme niteliğinde yeni bir bilimsel yöntem teorisinin geliştirilmesini de kapsayan geniş bir alana sahiptir." (Wiener, 1982:27). Sibernetik, kökeni Yunanca olan *kubernetes*, yani *gemi kaptanı* sözcüğünden türetilmiştir (Wiener, 1982:27). Kısaca tanımlayacak olursak hayvan ve makinedeki kontrol ve iletişimin bilimsel çalışması, sibernetiğin kapsamıdır.

Norbert Wiener'in vizyonuyla yola çıkan sanatçılar, o güne kadar var olmuş elektronik cihazlar ve bilgisayarları kullanarak sanatsal üretim potansiyellerini sorgulamış ve bilgisayar kullanılarak üretilen eserlerin önemli ilk örneklerini sergilemişlerdir. Sergide birçok farklı mühendislik dalından insanın emeği vardır. Studio International'ın yayınladığı özel sayıda sergide yer alan çalışmaların bilimsel açıklamaları ve Jasia Reichardt'ın editörlüğünde bilgisayar teknolojileri ile ilgili birçok bilgi yer almaktadır. Sergi 3 bölüme ayrılmıştır:

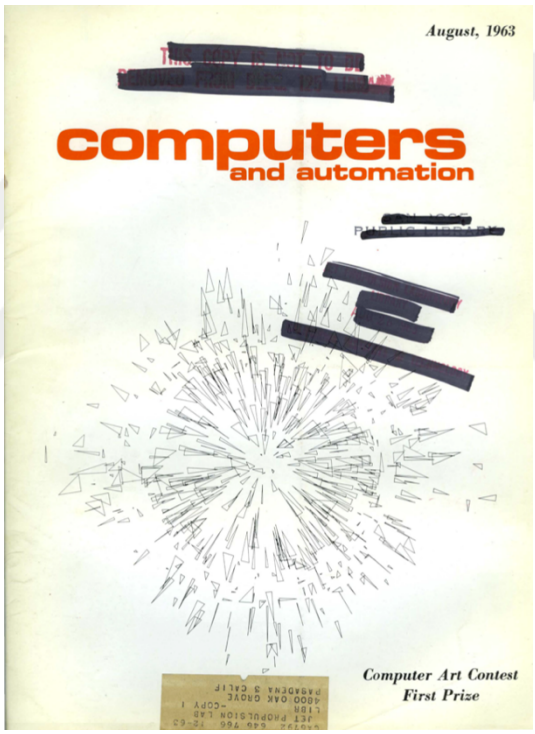
1-Bilgisayarda oluşturulan grafikler, bilgisayar animasyonlu filmler. bilgisayarda bestelenmiş ve çalınan müzik, bilgisayar şiirleri ve metinleri,

2-Sanat eseri olarak sibernetik cihazlar, sibernetik ortamlar, uzaktan kumandalı robotlar ve boyama makineleri,

3-Bilgisayarların kullanımlarını gösteren makineler ve sibernetik tarihiyle ilgilenen bir ortam (Reichardt, 1968:5).

Jasia Reichardt'ın Cybernetic Serendipity özel sayısındaki Computer Art başlıklı yazısında belirttiği gibi 1960 yılından itibaren bilgisayar, gelişmekte olan bir sanatçı olarak yerini almıştır. Computers and Automation (Bilgisayarlar ve Otomasyon) isimli Amerika'da yayınlanan bilgisayar dergisi 1963 yılının Şubat ayında ilk bilgisayar sanatı yarışmasını duyurmuştur. Ondan sonraki her yıl Ağustos ayının kapağı kazanan esere ayrılmış ve ikinci kazanan da derginin içinde sergilenmiştir (Reichardt, 1968:70). Böylelikle sanatçılar ve mühendisler, bilgisayar kullanarak sanat eseri üretme konusunda teşvik edilmiştir. Jasia Reichardt'ın gözlemlerine göre kazanan eserler, çeşitlilik gösterse de belirli karakteristik özelliklere sahiptir. Tüm eserler siyah beyazdır ve geometrik

şekillere vurgu yapan çizgisel çalışmalardır (Reichardt, 1968:70). Bu özellikleri düşünürsek henüz eserleri görmeden gözümüzde süprematist ve konstrüktivist eserler canlanabilir. Bilgisayar tekniklerinin ve olanaklarının kısıtlılığı, eserlerin düz çizgilerle ve geometrik şekillerle üretilmesine neden olmuş ve Rus Avangart sanatçılarının görsel tarzlarına benzer bir estetik ortaya çıkarmıştır. Fabrikalar ve makinelerle başlayan estetik iş birliği, bilgisayar grafikleriyle devam etmiştir.



Görsel 69 - Electronic Associates Inc., Computers and Automation bilgisayar sanatı yarışması birincilik ödülü, 1963

Computers and Automation dergisinin bilgisayar sanatı yarışmasının ilk kazananı Elekctronic Associates tarafından DATAPLOTTER -kağıt üzerine bilgisayardan gelen komutlara göre X-Y kordinatlarında iki boyutlu çizim yapan cihaz- ile otomatik olarak hazılanan çalışmadır. Görselde birçok farklı boyuttaki üçgen bir araya gelerek küreyi andıran bir form oluşturmaktadır. Dünyadan uzaya doğru uzanan gökdelenler ve uyduları andıran bu çalışma, insanoğlunu bekleyen gelişmelerin habercisi görünümündedir.

Cybernetics and Serendipity sergisine kadar ve daha sonraki yıllarda Computers and Automation dergisi, yarışmayı devam ettirerek her Ağustos ayında yeni kazananları duyurmuştur. Görsel 70'te 1964-1971 yılları arasında yarışmayı kazanan görsellerden bir seçkiyi görebilirsiniz.

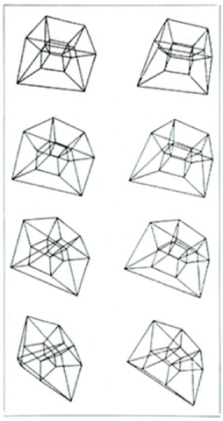
Görsel 70 – Computers and Automation dergisi bilgisayar sanatı yarışması kazanlarının kapakta yer alan eserleri, 1964-1971

Sergide birçok farklı eser görmek mümkündür. Müzik, grafik, şiir konularında bilgisayarlar programlanarak, mühendislerin hazırlamış olduğu algoritmalar ile ses üretmiş, grafik çizimler yapmış, şiirler yazmıştır. Bunun yanı sıra video ve fotoğraf konusunda da deneysel çalışmalar bulunmaktadır. Televizyon ve video kullanan ilk sanatçılardan biri olan Nam June Paik da Cybernetic Serendipity sergisinde yer almıştır. İleri görüşlülüğü ile tanınan Güney Kore'li sanatçıya göre, insanlar çevreyi aslına uygun şekilde çoğaltmakla yetinmek yerine çevrelerini kontrol edebilmelidir. Bay Paik, izleyiciye biraz kontrol vermek için televizyon setlerini elden geçirmiştir (Reichardt, 1968:42).

Görsel 71 – Nam June Paik, *Elektronik televizyon görselleri*, 1965

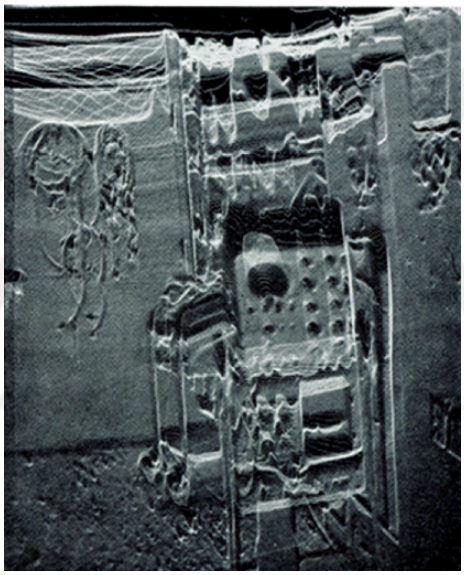
Nam June Paik, at nalı şeklindeki büyük mıknatısını televizyonun üstüne yerleştirerek televizyondaki görüntüleri yok etmiştir ve benzersiz elektronik formlar oluşturmuştur (Reichardt, 1968:42). Televizyonun, toplum için değerli bir iletişim aracı olduğu dönemde, ona müdahale ederek hem izleyicilerin ilgisini çekmiş hem de elektronik formlar yaratarak manyetik alanlarla boyama yapmıştır.

Michael Noll, sergiye katılan bir diğer mühendis-sanatçıdır. 3 boyutlu animasyon konusunda yaptığı çalışmalar bilgisayar grafikleri ve animasyon konusunda öncü konumundadır. Hiperküp (Hypercube) animasyonu 4. Boyut konusunda üretilmiş olan ilk animasyonlardan biridir ve 4. boyutun zaman yerine ilk 3 boyut gibi uzaysal bir boyut olarak değerlendirildiği bir çalışmadır (Noll, 1968:1279). İzleyiciler farklı iki açıdan kaydedilen hiper küpü, özel bir gözlük yardımıyla 3 boyutlu olarak gözlemleyebilmektedir.



Görsel 72 – A. Michael Noll, *4 boyutlu dönen hiper küpün 3 boyutlu izdüşümü,* 1965

Cybernetic Serendipity sergisinde yer alan bir diğer mühendis Efraim Arazi'dir. Dijital video ve fotoğraf konusunda çalışan Arazi, analog görüntü sinyallerinin dijital bir şekilde aktarılması konusunda çalışmalarda bulunmuştur. NASA'nın 1969 yılında Ay'a gerçekleştiği Apollo 11 görevinde Neil Armstrong'un ilk adımlarının görüntüleri, Efraim Arazi'nin geliştirdiği teknolojiler sayesinde Dünya'da yayınlanmıştır. Arazi'nin Cybernetic Serendipity sergisinde yer alan çalışmalarından biri *Self-Portrait*'tir. Bu otoportre bir insana değil kameraya aittir.

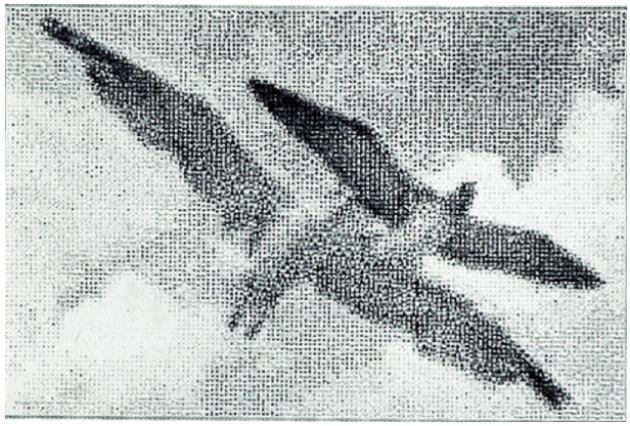


Görsel 73 – Efraim Arazi, Self-portrait (Otoportre), 1968

Sergiye uluslarası katılımlar da olmuştur. Japonya'dan gelen Computer Technique Group (Bilgisayar Teknik Grubu, CTG) çalışmalarıyla grafik ve fotoğrafı bilgisayar aracılığıyla birleştirmiştir. Grup; Masao Komura, Haruki Tsuchiya, Kunio Yamanaka ve Junichiro Kakizaki tarafından 1966 yılında kurulmuştur. IBM Japonya ofisi, gruba grafik çalışmalarında destekte bulunmuştur. Grup, bilgisayarın sanatsal bir mecra olarak değerli olacağını öngörmüştür. Onlara göre; "Bilgisayar sanatı, zaman, mekan ve varoluş hakkında bir şeyler söylemektedir. Uzaydaki bir nesne, manyetik bant aracılığıyla iki basit ifade, 1 veya O aracılığıyla iletilen bir dizi bilgi birimine veya bitlerine dönüştürülür." (Reichardt, 1968:75). Bilgisayarda oluşturulan her görüntü bir veri sonucu görselleştirilmektedir. Bu veriye müdahale edilerek oluşturulacak görüntü kontrol edilebilmektedir.

Görsel 74 – Computer Technique Group, *Shot Kennedy No. 1,* 1967-68

K. C. Knowlton ve L.D. Harmon tarafından üretilen bilgisayar üretimi fotoğraflar da Cybernetic Serendipity sergisinde yer alan grafiksel çalışmalar arasındadır. 35mm'lik filmin taranması ve grafiksel ögeler ile yeniden oluşturulması sonucu, uzaktan fotoğraf gibi görünen fakat yakından bakıldığında grafiksel desenin algılanabildiği çalışmalar ortaya çıkmaktadır.



Görsel 75 – L. D. Harmon ve K. C. Knowlton, *Martılar: algı çalışmaları II*, 1969

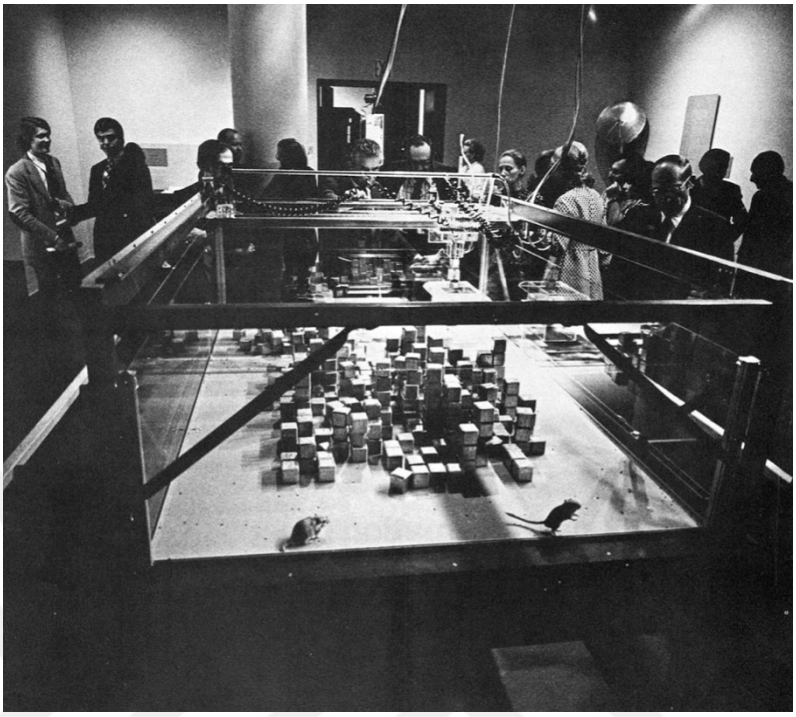
Cybernetic Serendipity, 1960'ların en önemli bilgisayar sanatı eserlerinin bir araya gelmesiyle tüm dünyaya bilgisayarın olanaklarını göstermiştir. Tüm dünyadan sanatçıları bir araya toplayan etkinlik, diğer sergilerden daha önemli bir konuma gelmiştir. Kısıtlı olanaklara rağmen, IBM gibi önemli bilgisayar şirketlerinin ve inisiyatiflerin desteğiyle 70'li yıllara girmeden bilgisayar sanatının öncü etkinliklerinden biri olmuştur.

Software

Software (Yazılım) sergisi 1970 yılında 17 Eylül-8 Kasım tarihleri arasında New York The Jewish Museum'da gerçekleşmiştir. Serginin küratörlüğünü Jack Burnham üstlenmiştir. Sergi American Motors Corporation sponsorluğunda gerçekleşmiştir. Jack Burnham'a göre sergi sanat ve sanat olmayan arasında bir ayrımda bulunmamaktadır. Bu seçimi tamamen izleyiciye bırakmaktadır. Software sergisinin amacı, bu kültürde en hızlı büyüyen alanın duyarlılığına odaklanmaktır: bilgi işlem sistemleri ve araçları (Burnham, 1970:10).

Jack Burnham, 1968 yılında gerçekleşen Cybernetic Serendipity sergisinin tarihsel bir özgeçmiş yönünden çok kapsamlı bir sergi olduğunu vurgulamaktadır ve Software sergisiyle aynı zemini kapsamadan, müze ortamında bilgisayarları kullanmak amacıyla serginin gerçekleştirildiğini belirtmektedir. Software sergisi, devrimin değiştirdiği kişisel ve sosyal duyarlılıklara hitap etmektedir. Genel olarak bu değişiklikler, tamamen görsel tepkilerden ziyade, yeni prosedürler ve fiziksel gerçeklikle başa çıkma yolları biçiminde dahili olmuştur. Bilgisayarlar için donanım kadar yazılım da önem teşkil etmektedir. Benzetme yapacak olursak vücudumuz donanımken, davranışlarımız yazılım olarak tanımlanabilir (Burnham, 1970:11).

Sanatın içeriğinin genellikle resim, heykel veya galeri ortamı olduğu düşünülerek, yazılımın sanat formatı olarak kullanılması sanatın tarihsel özünü düşünmeye sevk etmektedir. Yazılım içinde barındırdığı algoritmaları kullanarak donanımları harekete geçirmektedir. Yazılım, makine ile insan arasındaki iletişimin sağlandığı köprü konumundadır. Bu iletişimi izleyiciye sorgulatarak iç gözlemde bulunmalarını sağlamak Software sergisinin hedeflerinden biridir.



Görsel 76 – Architecture Machine Group M.I.T., *Seek (Arama)*, 1970

Seek çalışması, Software sergisinin öne çıkan yüzü olmuştur. Architecture Machine Group tarafından M.I.T.'de geliştirilen bu çalışma, bilgisayar tarafından kontrol edilen bir mekanizmadır. Etrafı camla kapalı, içinde oyuncak blokların dizili olduğu ve çöl farelerinin yer aldığı üç boyutlu alanın üstünde bilgisayara bağlı ve blokların yerini değiştirebilen bir mekanik kol yer almaktadır. Blokların dizilim planları bilgisayarda mevcuttur ve çöl fareleri blokları devirdikçe mekanik kol kayıtlı olan dizilime göre blokları yerine yerleştirmektedir. Blokları düzeltmek dışında mekanik kol aynı zamanda, kayıtlı dizilimler arası değişikleri de uygulamaktadır. Oyuncak blokların konumu, farklı sensörler yardımıyla takip edilmektedir (Burnham, 1970:23). Her ne kadar basit bir yapı gibi görünse de Seek, farelerin hareketlerine yetişemeyerek, canlıların tahmin edilemez doğasına yenik düşmüştür.

Görüntü üretimi konusunda son teknolojinin olanaklarını sanatsal ifade aracı olarak kullanan Sonia Sheridan, sergiye katılan bir diğer sanatçıdır. Günümüz tanımıyla renkli bir fotokopi makinesi olarak adlandırabileceğimiz 3M Thermofax makinesini kullanarak Sheridan, insanların ve objelerin renkli fotokopilerini çekmektedir (Burnham,

1970:24). Fotoğraftan farklı olarak bir fotokopi makinesi çok daha yavaş bir şekilde çalışır ve figürler ışığa duyarlı yüzeye yakın olmak zorundadır. Yavaş olmasının bir avantajı, görüntüye canlı olarak müdahale edecek fırsatın olmasıdır. Fotokopi makinesinin tüm olanaklarını, deneyimleyen Sheridan, henüz bilgisayarların grafik yazılımlarına sahip olmadığı bir dönemde, görüntüleri çoğaltarak yazılım kullanmadan eserler üretmiştir.

Görsel 77 – Sonia Sheridan, *Helen Dybvig*, 1974

Yazılımın, sanat eserinin orijinalini görme deneyimini yok edeceğini dile getiren Les Levine'in Phyllis Kind Gallery, Şikago'da çektiği 31 adet fotoğrafı her biri 1000'er kopya olarak çoğaltmış ve 1969 yılında Ithaka, New York'daki Earth Works sergisinde rastgele yere dağıtılmış, üstüne de jöle kaplanmıştır. Bazı fotoğraflar da sakızla duvara yapıştırılmıştır. Geri kalan fotoğrafları ise satışa çıkarmıştır. Les Levine açıklamasında şunları dile getirmiştir: "Bir şeyi ilk elden görme deneyimi artık yazılım kontrollü bir toplumda değerli değildir, çünkü medyada görülen her şey ilk elden deneyim kadar enerji taşır." (Burnham, 1970:61). Buna ek olarak üretilen sanatın çoğunlukla sanat eseri hakkında bilgi olarak sona erdiğini dile getirmektedir. Bu durumda Walter Benjamin'in

Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanar Eseri adlı yazısında dile getirdiği gibi eserin bulunduğu yerdeki biricik varlığı da eksik kalmaktadır (Benjamin, 2012:48). Halesini kaybeden sanat eseri, sergilenme değerini öne çıkarmaktadır.

Görsel 78 – Les Levine, *Systems Burnoff X Residual Software*, 1969

Cybernetic Serendipity sergisinden önce ve Software sergisinden sonra bilgisayar sanatını konu alan başka sergiler de gerçekleştirilmiştir. Aralarında en çok öne çıkanlar bu iki sergi olmuştur. Bilgisayar sanatı sergilerle beraber sesini duyurmaya başlamış, sanatçılar ve mühendisler bu konudaki üretimlerini hızlandırmıştır. Bu konuda inisiyatiflerin, okulların ve bilgisayar şirketlerin de katkıları çok önemlidir. Bilgisayar sanatı bu örgütlenmeler sayesinde gelişim hızını artırmıştır.

18 Eylül 1979 yılında, Linz Avusturya'da 20 sanatçı ve bilim adamı, dijital devrimi ve olası sonuçlarını tartışmak için "Sanat, Teknoloji ve Toplum Festivali"nde bir araya gelir. O günden itibaren her yıl gerçekleşen bu festivalin adı Ars Electronica'dır. Elektronik müzisyen Hubert Bognermayr, müzik yapımcısı Ulli A.Rützel, sibernetikçi ve fizikçi Herbert W. Franke ile türünün dünyada en önemli ve en büyük festivallerinden

birinin temelini atmışlardır. Günümüzde de varlığını sürdüren bu festival, dünyanın her yerinden sanatçılar, bilim adamları, geliştiriciler, tasarımcılar, girişimciler ve aktivistlerle birlikte böyle bir dijital hümanizme katkıda bulunmayı hedeflemektedir. 2004 yılından itibaren Ars Electronica Export adıyla farklı ülkelerde de etkinlikler düzenlemeye başlamıştır (About Ars Electronica, tarih yok).

2.2.2. Lev Manoviç ve Yeni Medya

Bilgisayarın lüks olmaktan çıkıp her evde yer almaya başladığı, yazılım ve donanımın estetik olanakları artırdığı, internetin giderek yaygınlaştığı dönemde Lev Manoviç; Shklovksy'nin ve Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy gibi avangart sanatçıların yeniliklerini yeniden tanımlayarak onları güncellemiştir. Bu güncellemenin yer aldığı, 1999 yılında yayınlanan *Avant-garde as Software* (Yazılım Olarak Avangart) makalesi, isminden de anlaşılacağı üzere Shklovsky'nin *Art as Technique* (Teknik Olarak Sanat) makalesine bir güncellemedir. Manoviç bu makalesinde 1920'lerde Rusya ve Almanya'da yaşanan avangart hareketi dikkate alarak, 1990'larda ortaya çıkan, yeni kültürel forma yani yeni medyaya bakmaktadır. Bu makalenin içeriğini ve genel olarak Manoviç'in üretmiş olduğu çalışmaları daha iyi anlamak için öncelikle Manoviç'in hayat hikayesine bakmamız gerekmektedir.

2.2.2.1. Lev Manoviç'in Hayatı

1960 yılında Moskova'da dünyaya gelen Lev Manoviç, ressam olmayı istese de 1975 yılında Matematik Lisesi'ne kaydolur. Bu lisede müfredata ek olarak kalkülüs ve bilgisayar programlama dersleri bulunmaktadır. 2 yıl süren bilgisayar programlama derslerinde öğrenciler bilgisayar kullanmak yerine karatahta ve not defterleriyle programlamayı öğrenmektedir. Lev Manoviç de bu programa katılır. İki yılın sonunda iki programlama dili öğrenir: Peace-1 ve ALGOL-60. İki yıllık eğitimin sonunda Lev Manoviç ve diğer öğrenciler bir kereye mahsus bilgi işlem merkezine götürülür ve yazdıkları programları bilgisayarlara girerler (Manovich, 2001:3).

Bilgisayar programlama eğitimi almaya başladığı yıl Manoviç, özel çizim dersleri de almaya başlar. 2 yıllık bu eğitiminin sonunda Moskova Mimarlık Enstitüsü'ne

girmeye hak kazanır ve burada 1979 yılına kadar eğitim alır. 1981 yılında Manoviç Amerika'ya taşınır ve eğitimine orada devam eder. Tisch Sanat Okulu, Film ve Televizyon Bölümü'nde 1982-83 yıllarında eğitim alır. 1988 yılında New York Üniversitesi Psikoloji Bölümü'nden "İnsan Görüşünün Matematiksel Modellerinin Simülasyonu İçin Bir Yazılım Paketi" teziyle mezun olur. 1993 yılında Roschester Üniversitesi'nde Görsel ve Kültürel Çalışmalar alanında "Konstrüktivizm'den Sanal Gerçekliğe Vizyon Mühendisliği" adlı doktora tezini tamamlar (Manovich, Manovich CV).

1985 yılında Manoviç, Digital Effects isimli dünyada televizyon yayınları ve filmler için 3 boyutlu animasyonlar üreten ilk şirketlerden birinde çalışmaktadır. Burada şirketin kullandığı yazılım programlarını öğrenir ve kendi 3 boyutlu modellemeler yaparak çalışmalar üretir. Bu çalışmalar New York'da bilgisayar sanatı sergilerinde sergilenir (Manovich, Language of the New Media, 2001:4). Bu bağlamda Manoviç aynı zamanda bir sanatçıdır. Hem sanat hem de bilgisayar programcılığı eğitimi alan Manoviç, bu ikisini harmanlayarak, dijital eserler üretmiştir.

Manoviç, yeni medya, yazılım ve kültürel analitikler alanlarındaki araştırmaların ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. 2020 yılı itibariyle Manoviç 15 kitap yazmıştır. Bunlar: Cultural Analytics (Kültürel Çözümlemeler) (2020), AI Aesthetics (Yapay Zeka Estetiği) (2018), Theories of Software Culture (Yazılım Kültürü Kuramları) (2017), Instagram and Contemporary Image (Instagram ve Çağdaş İmge) (2017), Software Takes Command (Yazılım İdareyi Ele Alıyor) (Bloomsbury Academic, 2013), Black Box - White Cube (Siyah Kutu-Beyaz Küp) (Merve Verlag Berlin, 2005), Soft Cinema (Yazılım Sinema) (The MIT Press, 2005), The Language of New Media (Yeni Medya'nın Dili) (The MIT Press, 2001), Metamediji (Metamedya) (Belgrade, 2001), Tekstura: Russian Essays on Visual Culture (Doku:Görsel Kültür Üzerine Rus Denemeleri) (Chicago University Press, 1993) vb. Kitaplarına ek olarak 35 farklı ülkede 500 defadan fazla basılmış 140 makalesi bulunmaktadır. Language of the New Media kitabı 14 farklı dile çevrilmiş ve dünya çapında yüzden fazla programda ders kitabı olarak kullanılmaktadır (Manovich, About Lev Manovich, tarih yok). Ülkemizde kitaptan Türkçe alıntılarla karşılaşabilmekteyiz fakat henüz Türkçe çevirisi bulunmamaktadır.

Lev Manoviç, yayınlarını ve çalışmalarını kendi internet sitesi manovich.net aracılığıyla da yayınlamaktadır. Enformasyon paylaşımında internetin açık kaynaklılığına katkı sağlayan Manoviç cömertçe makalelerini kitlelere ulaştırmaktadır. Bilgiyi ulaşılabilir kılarak öncü fikirlerinin yayılma hızını artırmaktadır.

Manoviç 2007 yılında Cultural Analytics Lab'ı (Kültürel Analitikler Laboratuvarı) kurmuştur. Laboratuvar, beşeri bilimlerdeki büyük kültürel görsel veri kümelerinin hesaplamalı analizine ve görselleştirilmesine öncülük etmiştir. MoMA, Getty Araştırma Enstitüsü, Avusturya Film Müzesi, Hollanda Ses ve İmge Enstitüsü ve diğerleri bu laboratuvarın yöntem ve yazılımlarını kendi medya arşivleri için kullanmıştır (Manovich, About Lev Manovich, tarih yok).

Lev Manoviç New York Şehir Üniversitesi Bilgisayar Bilimleri'nde profesör olarak eğitim vermektedir. Aynı zamanda araştırmalarına ve yayınlarına devam etmektedir. Dönemin Sovyetler Birliği'nde başlayan hikayesi, Amerika'da devam etmiştir. İki farklı kültür arasındaki seyahatleri, ona farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Ayrıca Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla Rusya'da başlayan değişimi de gözlemleyebilme fırsatı elde etmiştir. Büyük veriler kullanarak gerçekleştirdiği çalışmaları, yeni medyanın en önemli örneklerindendir. Bu örneklere Manoviç'in kişisel internet sitesi aracılığıyla erişim sağlanabilmektedir. Çağdaş Sanat ve Veri Estetiği başlığında bu konudaki örneklerden birine ulaşılabilmektedir.

2.2.2.2. Yeni Medya

Bilgisayarın teknik ve yazılımsal olanaklarının her geçen gün gelişmesiyle birlikte geleneksel medyada karşımıza çıkan analog ögeler, bilgisayarda dijital olarak görüntülenebilir hale gelmiştir. Uzaysal konum, voltaj vb. gibi sürekli değişen bir fiziksel nicelikle temsil edilen sinyaller veya bilgilerle ilgili olan analog (Oxford Languages) yerine, sayısal değerlerle ilgili olan dijital veriler kullanılır olmuştur. Bu sayısal veriler, analog olarak elde ettiğimiz ses, görüntü, yazı ve fotoğrafı algoritmalar aracılığıyla dijital olarak görüntülememizi sağlamıştır. Bu sayede insanoğlu, çeşitli iletişim ortamlarını tek bir cihaz aracılığıyla görüntüleyebilir, düzenleyebilir ve üretebilir hale gelmiştir. Bu yeni kitle iletişim biçimi yeni medya olarak adlandırılmaktadır.

Yeni medya konusundaki en değerli kuramlardan biri Manoviç'e aittir. Manoviç, Language of the New Media kitabında eski olarak tanımlayabileceğimiz geleneksel medya ile yeni medya arasındaki farkları netleştirmeye çalışır ve yeni medyanın önemli prensiplerini ortaya koyar. Yeni medyanın 5 prensibi olarak bilinen bu çalışma analog ve dijital diyalektiğinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Manoviç'in ortaya koyduğu bu prensipler şunlardır:

Sayısal Temsil

İster bilgisayarda sıfırdan oluşturulmuş ister analog medya kaynaklarından dönüştürülmüş olsun, tüm yeni medya nesneleri dijital koddan oluşan sayısal temsillerdir. Bunun iki önemli sonucu bulunmaktadır:

1. Bir yeni medya nesnesi, örneğin bir görsel ya da şekil matematiksel bir fonksiyon ile açıklanabilir.

2. Birinci maddenin sonucunda, bir yeni medya nesnesine matematiksel fonksiyonunu değiştirmek aracılığıyla müdahale edilebilir. Örneğin; bir fotoğrafın kontrastı artırılabilir, renk tonu değiştirilebilir. Bu sayede medya programlanabilir hale gelir (Manovich, Language of the New Media, 2001:27).

Medya nesnesine müdahale edebilme durumu, sanatçıların eser üretmek için kolayca bilgisayar aracılığıyla fiziksel bir müdahale gerektirmeksizin çalışabilmelerini sağlamıştır. Böylelikle örneğin, karanlık odada teknik olarak yapılan müdahaleler bilgisayar aracılığıyla sadece birkaç butona basılarak yapılabilir hale gelmiştir. Geliştirilen yazılımlar, bu durumu herhangi bir kod yazmadan grafiksel kullanıcı arayüzü aracılığıyla gerçekleştirmemizi sağlamıştır.

Modülerlik

Görüntüler, sesler, şekiller veya davranışlar gibi medya ögeleri, farklı örneklerin (pikseller, poligonlar, vokseller, karakterler, komut dosyaları) koleksiyonları olarak temsil edilir. Bu öğeler daha büyük ölçekli nesneler halinde bir araya getirilir ancak ayrı kimliklerini korumaya devam ederler. Nesnelerin kendileri, bağımsızlıklarını

kaybetmeden yeniden daha büyük nesneler halinde birleştirilebilir (Manovich, Language of the New Media, 2001:30).

Medya ögelerinin bağımsızlıklarını kaybetmemesi ve geriye dönüp yeni müdahalelerde bulunabilme durumu, aynı ögenin sonsuz alternatifte çoğaltılabilmesini sağlamıştır. Sayısal değerden oluşan ögeler, algoritmalar ile birbirine eklenerek istenildiği takdirde özünü oluşturan sayısal değerin ayıklanmasıyla kendi varlığını koruyabilmektedir. Bu sayede, ögeler geriye dönük müdahalelere açık ve düzenlenebilir hale gelmektedir.

Yeni medya ögelerinin farklı değer koleksiyonları sayesinde çok yönlü olarak düzenlenebilmesi mümkündür. Örneğin, bir fotoğraf renk olarak düzenlenebilirken aynı anda form olarak da düzenlenebilmektedir. Bu farklı düzenlemeler farklı koleksiyonlar olarak kaydedilebilir ve birbirinden bağımsız bir şekilde geriye dönük olarak tekrar değiştirilebilmektedir.

Otomasyon

Medyanın sayısal kodlanması (sayısal temsil) ve medya objesinin modüler yapısı (modülerlik), üretim, manipülasyon ve erişimle ilgili birçok işlemin otomatikleşmesine izin verir. Böylelikle, insan yönelimselliği kısmen de olsa yaratıcı süreçten çıkarılabilir (Manovich, Language of the New Media, 2001:32).

Müdahaleleri tek bir tuşla kolaylıkla gerçekleştirilebilir hale getiren otomasyon yazılımları, her bir kodun manuel olarak girildiği ilk döneme göre dijital işlemlere büyük bir hız kazandırmıştır. Bilgisayarın istenilen komutu, tam olarak, hata yapmadan, mükemmel bir şekilde gerçekleştiriyor oluşu, üretilen eserin aurasını da değiştirmiştir. Sanatçıların hataları ve yönelimleri artık daha azdır. Sanatçılar el emeği olarak tanımladığımız üretimlerde yansıttıkları karakteristik özellikleri, bilgisayarın mükemmel müdahalelerinin çerçevesinde yapmak zorundadır.

Değişkenlik

Bir yeni medya nesnesi ilk ve son olarak belirlenmiş bir şey değil, aksine farklı, hatta potansiyel olarak sonsuz versiyonlarda var olabilen bir şeydir. Bu, ortamın sayısal kodlamasının (sayısal temsil) ve bir ortam nesnesinin modüler yapısının (modülerlik) bir başka sonucudur (Manovich, Language of the New Media, 2001:36).

Medya nesneleri, her zaman geri dönülerek değiştirilebildiği ve yenilerinin üretilmesinin mümkün olması sayesinde hiçbir zaman tamamlanmış değildir. Her zaman yeni bir üretim için geri çağırılabilmektedir. Bir bilgisayar kullanıcısının üretmiş olduğu çalışma, başka bir kullanıcı tarafından kopyalanarak, yeni bir müdahaleye sahip olabilir. Bu nedenle modülerlikte bahsedilen sonsuz alternatif üretim her zaman mevcuttur.

Kod Çevrimi

Bilgisayarlaşma, medyayı bilgisayar verisi haline getirmektedir. Bunun sonucu olarak medyanın yapısı artık bilgisayarın veri organizasyonuna ilişkin gelenekleri takip etmektedir: listeler, kayıtlar ve diziler gibi yeni veri yapıları; tüm sabitlerin değişkenlerle yer değiştirmesi, algoritmalar ve veri yapıları arasındaki ayrım ve modülerlik. Bu bağlamda yeni medyanın iki belirgin katmandan meydana geldiği düşünülebilir: kültürel katman ve bilgisayar katmanı (Manovich, Language of the New Media, 2001:45-46).

Sonuç olarak, kültür katmanı ve bilgisayar katmanı birbirini etkilemekte ve bileşik hale gelmektedir. Bu birleşim, insan kültürünün dünyayı biçimlendirdiği geleneksel yolların, insan ve bilgisayar içeriklerinin, bilgisayarın kendi temsil etme yöntemlerinin harmanlandığı bir bilgisayar kültürü olarak sonuçlanmaktadır (Manovich, Language of the New Media, 2001:46).

Kültürün bilgisayarla olan etkileşimi, bilgiye bakış açımızı değiştirmektedir. Sayısal verilere dönüştürülen kültürel ögeler, bilgisayar kullanıcıları tarafından yeni bilgi formlarında deneyimlenir ve sonuç olarak kültürü, paradigmaları değiştirir. Her bilgisayar kullanıcısı bilgiyi kendine özgü bir serüven sonucu edinmektedir. Bilgiler arasında yaptıkları bu özgün geziler, kişiye özgü bakış açıları kazandırmaktadır. İnternet

bu gezileri sonsuz bir siber uzayda (cyberspace) gerçekleştirmelerini sağlamaktadır. Bu devasa uzayda milyonlarca kullanıcı aynı anda kendi serüvenlerini gerçekleştirir ve büyük verinin (big data) içinde hem verinin bir parçası haline gelir hem de var olan veriler arasında gezebilir. Bu büyük veri görselleştirilerek bize insanoğlu için küçük gibi görünebilecek olayların büyük çapta ne gibi etkileri olabileceğini gösterebilmektedir. Bu bağlamda Rodçenko'nun balkondan gündelik hayatı, Moholy-Nagy'ın radyo kulesinden Berlin'i fotoğrafladığı bakış açısı Olimpos'tan insanları izleyen tanrılar gibi uzaydan bizi izleyen uydulara kadar yükselmiştir. Bu yükseliş avangart fotoğrafçıların fiziksel yükselişinin yanında sanal bir yükseliştir.

"Fotoğraf Tarihi sürekli olarak algoritmik bir proje olarak güncellenmektedir." (Atay, 2019:94). Tüm fotoğraf tarihine baktığımızda, yıllar içerisinde geliştirilmiş teknikler ve görsel üsluplar, dijital fotoğraf teknikleri olarak var olmaya devam etmektedir. Tarih boyunca üretilmiş tüm fotoğraf filmlerinin görsel etkileri, lomography, çoklu pozlama (multiple-exposure), cyanotype, ağartma (bleaching), lumen baskı, gum bichromate yazılımsal olarak uygulanabilmektedir.

2.3. Cyberspace Varyasyonları

Teknolojik gelişmeler, beraberinde yeni bir estetik anlayışı da doğurmaktadır. Bu, estetik anlayışı hem günlük hayattaki tasarımların hem de bilim kurgu gibi kurmaca dünyaların meselesi haline gelmektedir. Bilim kurgu bu meseleyi daha da öteye taşıyarak sadece hayal gücünün sınır kabul edildiği yeni dünyalar ve tasarımlar doğurmaktadır. 1970'lerde ortaya çıkan Steampunk akımı bunun örneklerinden biridir. Steampunk akımının Jules Verne ve H.G.Wells'in kitaplarından ilham alarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Bir diğer akım Cyberpunk da Philip K. Dick'in *Android'ler Elektrikli Koyun Düşler mi?* (1968) kitabından yola çıkarak çekilen Blade Runner (Ridley Scott, 1982) filmiyle ilk kez görselleştirilmiştir. Akira (Katsuhiro Ôtomo, 1988), Johhny Mnemonic (Robert Longo, 1995), Ghost In The Shell (Mamoru Oshii, 1995), Nirvana (Gabriele Salvatores, 1997), The Matrix (Lilly Wachowski, Lana Wachowski, 1999) gibi filmlerle de bu dünya görsel kimliğini pekiştirmiştir. Hem Steampunk hem de Cyberpunk, ortaya çıktıkları dönemin gelişmelerini ve gündeminin sonucu olarak gelişen teknoloji ve

büyüyen metropollerle geleceği tasarlamayı kendine görev edinmektedir. Burada sonsuz ihtimallerin içinden tasarımcıların hayal gücünün belirlediği tasarımlar ile bir ütopya ya da distopya inşa edilmektedir. Fütürist tasarımcı Syd Mead'in (1933-2019) çalışmaları Blade Runner ve Cyberpunk akımı için öncü olmuştur. Aynı zamanda endüstriyel tasarımcı olan Mead, tasarımlarını olabildiğince mantık çerçevesi içinde işlevlerini de düşünerek planlamıştır. Blade Runner ile aynı yıl yayınlanan bir diğer film Tron (Steven Lisberger, 1982), dijital dünyanın içine hapsolan bir programcının serüvenlerini anlatmaktadır. Bilgisayar devrelerini andıran çizgiler ve parlak neon renklere sahip bu dijital dünya, cyberspace estetiğinin ilk temsillerinden biri olmuştur.

Görsel 79 – Syd Mead, Blade Runner konsept şehir çizimi, 1982

William Gibson 1982 yılında bilim kurgu dergisi Omni'de yayınlanan Burning Chrome isimli bir hikâye yazmıştır. Bu hikâyede Gibson bugün internet olarak tanımladığımız iletişim ağını betimleyerek cyberspace (siber uzay) adını vermiştir. Daha sonra Gibson aynı terimi Neuromancer (1984) adlı bilim kurgu romanında da kullanmış ve cyberspace kavramı romanla birlikte ses getirmeye başlamıştır. Romanda cyberspace, bir jakla bağlanılabilen, kişinin bilincini gövdesinden ayırarak ulaştığı ortak bir halüsinasyon olan matristir (matrix). Her ulustan milyarlarca kullanıcıya açık olan bu

matris, insan sistemindeki her bilgisayarın kayıtlarından yansıyan verilerin grafiksel sunumudur (Gibson, 2019:10-77).

Cyberpunk filmlerinin başarısı, oyun sektörünün de dikkatini çekmiştir. Blade Runner filminin yayınlanmasından 3 yıl sonra aynı isimle macera oyunu piyasaya sürülmüştür. Ardından 1988 yılında Neuromancer romanı da oyunlaştırılmıştır. Neuromancer oyunu geometrik formlardan oluşan cyberspace tasviriyle Tron'un başlattığı estetiği devam ettirmiştir. Konsol oyunlarının paralelinde cyberpunk türünde rol yapma oyunları da piyasaya sürülmüştür. 1988 yapımı Cyberpunk rol yapma oyunu oyunculara akışını kontrol edebildikleri bir distopya sunmaktadır. 1989 yılında yayınlanan Shadowrun rol yapma oyunu da fantezi ögelerini bilim kurguyla harmanlayarak büyük başarı elde etmiştir (Indigo Gaming, 2019). "Bilgisayar oyunları dünyası, homo ludens'in yeni ortamıdır. Oyuncu, algoritmik olarak belirlenen algı değişkenliğini gerçekleştirdiğini ve temsil ettiğini varsayar. Bilgisayar oyunları evreninde, alışılagelmiş ve alışılmadık şeyler sürekli olarak birbirine dönüşür." (Atay, 2019:96). Oyunlar, cyberspace'in görsel temsilini gezilebilecek interaktif bir sanal dünyaya dönüştürürler. Oyunu oynayan kişi Neuromancer'da olduğu gibi sisteme bağlanır ve orada dolaşabilir. Bu bağlamda zihnimizde canlanan cyberspace imgesine en yakın ve etkileşimi en yüksek ortamlardan birini oluşturur. Kişiyi oyunun dünyasına en çok çeken detaylar alışılmadık olanlardır. Bu sayede oyuncu eşsiz deneyimler kazanır ve algılarını uyandırır. Bu deneyim alışılagelmişe olan bakış açısını da değiştirir.

1988 yılında yayınlanan Cyberpunk rol yapma oyununun tasarımcısı ve yazarı Mike Pondsmith (1954), 1990 yılında Cyberpunk 2020'yi yayınlamış ve orijinal oyuna, daha derin bir hikaye sunmuştur. Daha sonra 2 yeni oyunu yayınlanan seriye, 2013 yılında duyurulan Cyberpunk 2077 video oyunu eklenmiştir. Oyunun hikayesi Mike Pondsmith'in danışmanlığında oluşturulmuş ve var olan Cyberpunk estetiğini kapsayan bir oyun yaratılmıştır (FANDOM Games Community, tarih yok). 2020'nin sonunda yayınlanan oyun, duyurulduğu ilk günden itibaren dikkatleri üstüne toplamış ve yayınlanır yayınlanmaz rekor sayıda indirme almıştır. Cyberpunk 2077 hikayesi, Night City isimli bir distopik metropolde gerçekleşmektedir. Şirketlerin egemenliğinde yönetilen bu şehirde, devasa gökdelenler ve sayısız katmanlar bulunmaktadır.

Cyberspace'in karşımıza çıktığı diğer bir başyapıt 1999 yapımı The Matrix filmidir. Wachowski Kardeşler; Lana Wachowski, Lilly Wachowski'nin yazdığı ve yönettiği bu filmde cyberspace gerçekliği sorguladığımız bir dünya görünümündedir. Uzak gelecekte insanoğlu yapay zekanın tutsağı haline gelmiş ve enerji kaynağı olarak kullanılır olmuştur. Bu enerjiyi kullanmak için makineler cyberspace yani Matrix aracılığıyla insanları zihinlerinin bağlı olduğu sanal bir dünyada yaşatmaktadırlar. Matrix'e bağlı olan bir grup insan matrix'ten çıkmayı başarmış ve makinelerin egemenliğine son verip insanoğlunu gerçek dünyaya uyandırmak istemektedir. Bu bağlamda iki önemli karakter bulunmaktadır. Birincisi olan Morpheus -adını Yunan mitolojisindeki rüya tanrısından almıştır- Matrix'te dünyayı kurtaracak kişiyi aramaktadır. Tıpkı mitolojide olduğu gibi insanlara gerçeği göstermek isteyen Morpheus, sonunda aradığı kişiyi bulmuştur. Bu, adı yeni olan anlamına gelen Neo'dur. Aynı zamanda İngilizce seçilmiş kişi anlamında kullanılan One'ın anagramıdır. Filmde Matrix, Morpheus'un tanımıyla dijital benliğin zihinsel bir projeksiyonudur. Filmin sonlarına doğru Neo, matrix'in bu projeksiyonunun tamamen farkına varır ve tüm dünyayı sayısal temsil olarak algılamayı başarır. Bu sayede Matrix'in aldatıcı gerçekliğinden arınır ve cyberspace'in bir varyasyonunu deneyimler. Filmdeki "There is no spoon." (Kaşık yok.) sahnesi, Neo'nun gerçeği görmesi için hatırlatıcı bir anahtar görevi görmektedir. Matrix'in kurallarına uyulduğu takdirde gerçeği algılamak mümkün değildir. Ancak korku ve şüphelerinden arınanlar Matrix'te özgürce istediğini yapabilmektedir. Matrix, yarattığı etki bakımından sinema ve cyberspace kavramı için başyapıt niteliğindedir. Neo karakterini canlandıran Keanu Reeves'in Johnny Mnemonic ile başlayan cyberspace yolculuğu Matrix ile ses getirmiş ve günümüzde Cyberpunk 2077 oyununda Johnny Silverhand karakteri ile devam etmektedir. Kendisi cyberpunk akımının önemli bir temsilcisi haline gelmiştir.

Görsel 80 – The Matrix filmi, Neo'nun bakış açısından Matrix, 1999

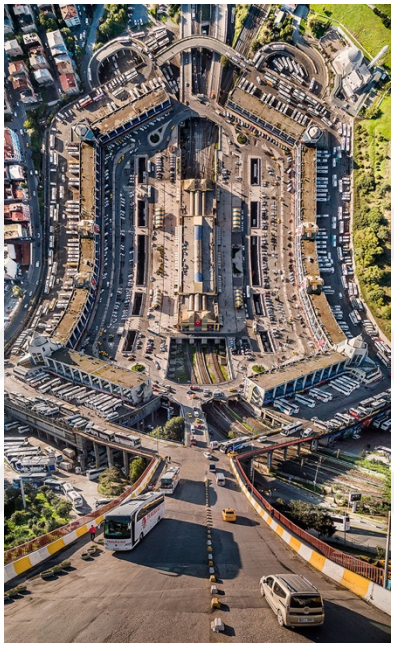
Cyberspace, interneti temsil etmesinin yanında yeni, görülmemiş bir dünyayı temsil etmektedir. Normal hayatta göremeyeceğimiz gerçeküstü tasarımları cyberspace'te görmek mümkündür. Sonsuz bir deneyim alanı olan bu uzay, her insana algısını değiştirecek farklı deneyimler sunmaktadır. Yeni medya ögelerinden oluşan cyberspace'te fotoğraf bir görüntü üretme mekanizması olarak yer almaktadır.

Dijital görüntülerin ve bilgisayar yazılımlarının sunduğu bir özellik, gerçekliğe çok yakın olan hayal dünyaları inşa edebilmemizdir. Bu inşa gerçek görüntüler barındırsa da yeni medyanın modülerliğini kullanarak gerçekte var olmayan bir dünya yaratmak mümkündür. 1987 yılında kurulan AES+F kolektifi tam olarak bahsedilen bu dünyaları yaratmaktadır. Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky ve Vladimir Fridkes'den oluşan AES + F, geleneksel medya, fotoğraf, video ve dijital teknolojilerin kesişme noktasında çalışmaktadır. Kolektif, uygulamalarını global kültürün değerlerini, ahlaksızlıklarını ve çatışmalarını ortaya koyup keşfettikleri bir tür "sosyal psikanaliz" olarak tanımlamaktadır (AES+F, tarih yok).

Görsel 81 – AES+F*, Last Riot 2, Panorama #4*, 2006

AES+F'nin 2005-2007 yılları arasında yayınlanan ve bir dizi fotoğraf, resim, çizim, heykel ve animasyondan oluşan Last Riot serisine baktığımızda sanal bir dünyada genç figürlerin yarı çıplak askeri üniformalarla hem modern hem de geleneksel silahlarla çatışma içinde oldukları gözlemlenmektedir. Arka planda geleneksel olarak inşa edilmiş bir bina ve diğer uçta fabrika arasındaki bağlantı dikkat çekmektedir. Figürlerin her biri farklı bir desene sahip üniforma giymektedir. Last Riot'un animasyonuna bakacak olursak, karakterlerin hareketinin doğal değil, bir bilgisayar tarafından hareketlendirilmiş oyun karakteri gibi olduğunu görebiliriz. Aynı zamanda figürlerin pürüzsüz bir şekilde görüntülenmesiyle mitolojik karakterlerin mükemmelliğine benzer bir algı oluşmaktadır. Figürlerin panoramada yerleşimi 18. ve 19. yüzyılda görülen Neoklasizm sanat akımının eserlerini hatırlatmaktadır. AES+F'nin resmî websitesi olan aesf.art'ta belirtildiği üzere giderek büyüyen sanal dünyanın teknoloji ve malzemeleri bu yapay ortamı, yeni bir çağın fantastik manzarasına dönüştürmektedir. Bu sanal dünyada her bir karakter hem kendisiyle hem de diğerleriyle savaşır; kurban ve saldırgan, erkek ve kadın arasında hiçbir fark yoktur. Bu anakronik ortamın ideolojinin, tarihin ve etiğin sonunu kutladığını belirtmektedir (AES+F, 2005-2007). AES+F kolektifinin bu seride genç karakterleri kullanmasının sonucu olarak izleyici, dünyanın yapaylığını yeni bir açıdan deneyimlemektedir. Hiçbir savaşa ya da şiddete karışmaması gereken çocuklar görkemli bir kaos ortamında görülmektedir. William Golding'in kaleme aldığı Sineklerin Tanrısı hikayesinde olduğu gibi toplumda masumiyeti ve geleceği temsil eden çocuklarda bile

insanoğlunun yabani içgüdülerinin medeniyetten daha güçlü olduğunu göstermektedir. Cyberspace ile de insanoğlunun sahip olduğu içgüdüler sanal bir dünyaya taşınmış ve yeni bir form bulmuştur. Sineklerin Tanrısı'nda olduğu gibi izole bir adaya düşmek yerine, fiziksel dünyadan ayrı yeni yapay bir dünya inşa edilmiş ve içgüdülerin farklı yansımaları oluşmuştur.



Görsel 82 – Aydın Büyüktaş, *Bus Station, Flatland*, 2016

Dijital yazılımların yeni görüntüler üretme olanaklarından yararlanan bir diğer sanatçı Aydın Büyüktaş'tır. Edwin Abbott'un 1884 yılında yayınlanan *Düzlemler Ülkesi (Flatland)* kitabından adını alan seri farklı bakış açılarını birleştirerek gündelik yaşama alternatif bir açıdan bakmaktadır (Büyüktaş, 2016). Her gün içinde olduğumuz mekanları olduğundan farklı göstermek isteyen sanatçı görsel bir doku oluşturmaya da dikkat ederek fotoğraflar üretmiştir. 3. boyutun ötesinde görüntüler üreten Büyüktaş, insan gözüyle algılanmasa da var olabilecek boyutların iz düşümünü yaratmıştır. Kompozisyonlar genellikle yol, nehir gibi devamlılığı olan ögeleri merkeze alarak kurgulanmıştır. Ortalama bir insan yüksekliğinden başlayan görüntüler giderek yükselmekte ve bükülerek kuş bakışı bir açıya ulaşmaktadır. Birçok açıyı tek bir görselle deneyimlememizi sağlarken, görselde yükseldikçe küçülen ögeler farklı dokular oluşturmaktadır. Örneğin,

İstanbul Esenler Otogarı'nın fotoğraflandığı *Bus Station* (Görsel 82) çalışması altıgen bir desen oluşturmaktadır. Tüm şehirleri bir araya bağlayan bu kritik nokta, farklı ögeleri birbirine bağlayan devre kartı görünümündedir.

Fotoğraf cyberspace'te yeni yapılar oluşturmak için gerçek dünyanın bir referansı olarak kullanılabilirken aynı zamanda bu inşalarda doku olarak da yer almaktadır. Diğer yandan fotoğrafı fotoğraf olarak, gerçek dünyada algıladığımız şekilde de cyberspace'te görebilmekteyiz. Ars Electronica'nın Marianne von Willemer 2020 Dijital Medya Ödülü'nü *The City as a House (Bir Ev Olarak Şehir)* adlı eseriyle kazanan Rebecca Merlic, Tokyo'daki 2 aylık göçebe hayatını konu alan çalışmasıyla fotoğrafın farklı işlevlerini harmanlamıştır. Sanatçı, bu iki aylık süreç için bir apartman dairesi kiralamak yerine şehri evi olarak kullanmıştır. Bir evde ihtiyaç duyacağı mekanları şehirde bulunan farklı noktaları kullanarak karşılamıştır. Trende, hotelde, kapsülde, anime kafede, çalıştığı yerde uyuyan Merlic, artık bir mutfağı olmadığı için de şehirde yer alan, uygun fiyatlı restoranlar, fast-food mekanları ve sokaktaki seyyar satıcıların hazırladığı yemeklerle beslenmiştir. Temizlik ihtiyaçlarını da şehirdeki hamamlarda gidermiştir (Merlic, tarih yok). Bir mekâna bağlı olmamanın özgürlüğünü deneyimleyen sanatçı, sadece uyumak için gittiği bir apartman yerine, telefonu ile keşfettiği şehrin farklı çözümlerinden istediğini seçerek özel mülkün bağlayıcılığından arınmıştır. Bu süreçte yaşadığı deneyimleri fotoğraf, ses kayıtları ve videolarla belgeleyen Merlic, daha sonra bu materyalleri kullanarak sanal bir roman hazırlamıştır. Bu sanal roman, bilgisayar oyunu formatındadır ve izleyici Merlic'in yarattığı bu oyunda özgürce dolaşarak anılarını gözlemleyebilmektedir. Merlic, bir apartmanda sahip olacağı yatak odası, mutfak, oturma odası ve banyoyu oyun içindeki farklı mekanlara bölerek 4 farklı dünya tasarlamıştır. Her bir dünya kendine özgü görsel bir tasarıma sahiptir. Merlic, bu dünyalar içinde fotogrametri tekniğiyle kendini 3 boyutlu olarak yerleştirmiştir. Aynı zamanda çektiği fotoğrafları da bu cyberspace'te konumlandırarak fantazmagorik bir ortam yaratmıştır. Tüm günlük akışını telefonu ile belirleyen sanatçı, şehirde cyberspace serüvenlerimize benzer bir deneyim yaşamıştır. Daha sonra tasarladığı oyunla izleyiciye de yeni, özgün deneyimler oluşturma fırsatı tanımıştır.

Görsel 83 – Rebecca Merlic, The City as a House (Ev Olarak Şehir), 2020

Fotoğraflar aracılığıyla, sanal bir dünya inşa eden bir diğer sanatçı Emmanuel Van der Auwera'dır. *The Sky is on Fire* adlı eserinde sanatçı, Miami'nin sokaklarından topladığı görüntülerle yeni bir mekân yaratmaktadır. (THE BOTANIQUE) Telefonunun kamerasını kullanarak sokaktaki objeleri tarayan Auwera, sokağın zamandaki bir anını cyberspace'de inşa ederek, içinde dolaşmaktadır. Etrafta görünen 3 boyutlu objeler fotoğraflarla giydirilmiş içi boş poligonlardır. Sanal görüntüler, bozulmuş formlarıyla görüntülerin yapaylığını öne sürmektedir. Hem gerçekliğe hem de sanala gönderme yapan sokakta bir kamera dolaşmakta ve Chaz isimli bir gencin sıkıntılarını dinlemektedir. Sokağın sonunda Chaz'in video görüntüsüne ulaşılır. Chaz hem kendini hem de onu izleyenleri motive etmeye çalışmaktadır. Dijital çağda yaşadığımızı hatırlatan Chaz, insanoğlunun işinin henüz bitmediğini, daha uzun yıllar var olacağını vurgulamaktadır (Auwera, Sky is on fire capture (short), 2019). Auwera'nın yarattığı sanal sokakta; formu bozulan ağaçlar, arabalar, sokak taşları ölü bir dünya izlenimi yaratmaktadır. 3 büyük ekran ile sergilenen eser, sokaktaki ufak detayları aramak isteyen seyirciye pikselleşen bir görüntü sunmaktadır. Bu esrarengiz sokağın ortasında Chaz isimli gencin telefonu ile kaydettiği umut verici sözler bir ironi yaratmaktadır. İnsanoğlunun neslinin tükendiği ve sadece dijital görüntülerin kaldığı izlenimi oluşturan

bu sunum, günlük olarak üretilen fotoğraf ve video kayıtları için sonsuza dek var olacakları bir arşiv evreni yaratmaktadır.

Görsel 84 - Emmanuel Van der Auwera, *The Sky is on Fire'dan bir kare,* 2019

Hem Merlic'in hem de Auwera'nın eserlerine baktığımızda izleyiciyi farklı bir dünyaya çeken bir etki ile karşılaşmaktayız. Yeni medyanın izleyiciye sunduğu bu deneyim *immersive* olarak tanımlanmaktadır. Çok yönlü bu kavram, izleyicinin duyularını kullanarak etkileyici ve duyarlılığı yüksek bir deneyim olarak tanımlanabilir. İzleyici, gerçek dünyadan koparak sanal bir dünyanın içinde olduğu hissine kapılabilmektedir. Özellikle Merlic'in oyun olarak deneyimlenen eseri bu etkiyi güçlü bir şekilde oluşturmaktadır. Sanat eserinin deneyimini oyun kavramı üzerinden tanımlayan Gadamer, *immersive* etkinin tanımlanmasında da bize katkı sağlamaktadır: "Ciddiyet bize oyunun dışına çıkma çağrısında bulunan bir şey değildir, aksine oyunu oyun yapan şeydir…Oyuncu oyunun ne olduğunu ve yapmakta olduğu şeyin 'sadece bir oyun' olduğunu çok iyi bilir; fakat neyi bildiğini bilmez." (Gadamer, Hakikat ve Yöntem Birinci Cilt, 2008:192). Merlic'in yarattığı sanal dünyada gezen izleyici, tüm ciddiyetiyle bu dünyada dolaşır, varlığını kabul eder, estetik görüntülerin sonucu farklı duyguları deneyimler. İzleyici bunun bir oyun olduğunun farkında olsa da Merlic'in dünyasında dolaşmaya başladığı anda gerçek dünyayı unutur, zihinsel olarak varlığını bu sanal

dünyaya aktarır. İnteraktif sanat eserlerinde, oyunlarda ve çeşitli sergileme yöntemlerinde yaşadığımız bu deneyim, cyberspace'in varlığını bize hissettiren, onunla iletişim kurmamızı sağlayan bu *immersive* etkidir.

Cyberspace, tüm sanat tarihini bünyesine alarak büyüyen bir evren niteliğindedir. Günümüze bakacak olursak cyberspace; mobil cihazlar ve gelişen teknolojiler sayesinde, günlük hayatımızın daha büyük bir bölümünü etkilemeye başlamıştır. Bunun yanı sıra görüntü üretiminin katlanarak büyümesi, dijital mecralara olan bakış açımızı otomatikleştirmiştir. Gün içinde bakılan sosyal mecralar ve internet adresleri, anlık olarak tükettiğimiz ve hemen unuttuğumuz bilgiler sunmaya başlamıştır. Bu durumda, her bir görüntünün tek başına teşkil ettiği önemden çok cyberspace'te daha geniş bir açıdan görüntülerin bütününe bakmak hem durumun genel özetini görmek hem de farklı anlamları yakalamak için kullanılır hale gelmiştir. Özetleyecek olursak, Rodçenko'nun şehri yukarıdan görüntülediği gibi, cyberspace'te de yükselerek sanal bir balkondan görüntülerin bir bütün olarak görüntülenmesi mümkündür.

2.4. Çağdaş Sanat ve Veri Estetiği

Yeni medyanın ortaya çıkışına olanak sağlayan teknolojik gelişmeler, görsel üretimini önemli derecede kolay hale getirmiştir. Her bireyin bir görsel üreticisi haline gelişi büyük ölçekteki veri havuzlarını meydana getirmektedir. Bu görseller her ne kadar kişisel hikayeler ve toplumsal olaylar gibi içeriklere sahip olsa da veri olarak değerlendirildiklerinde ufak çerçevede gözlemlenemeyecek sonuçlar ortaya koyabilmektedirler. Bunlar insan davranışlarının hangi koşullarda ne gibi tepkiler gösterdikleri ile ilgili ya da bazı müdahalelerin ne gibi etkileri doğurduğunu görebileceğimiz, sadece büyük verilerin incelenmesi sonucunda genel bir yargıya varılabilecek çıktılar olabilmektedir.

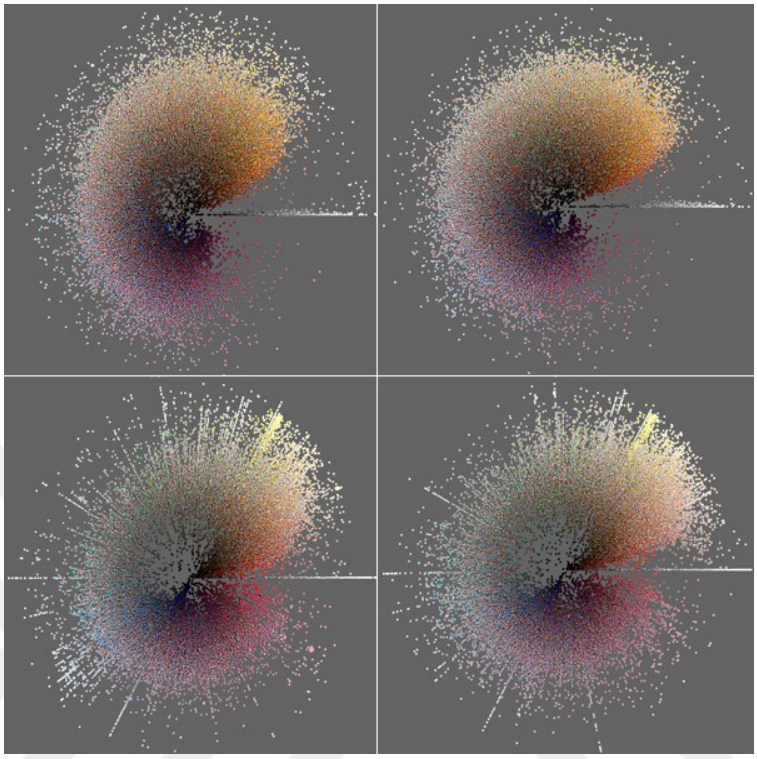
"Birçok yeni medya nesnesi hikâye anlatmaz. Bir başlangıcı veya sonu yoktur; aslında, tematik, resmi veya başka bir şekilde, ögelerini bir sıraya göre düzenleyecek herhangi bir gelişmeleri yoktur. Bunun yerine, her bir ögenin diğerleriyle aynı öneme sahip olduğu tek tek ögelerin koleksiyonlarıdır." (Manovich, Database as Symbolic Form, 2007:39). Lev Manoviç, yeni medyada üretilen içeriği kullanarak yazılımlar ve

algoritmalar aracılığıyla görsel koleksiyonlar üretmiştir. Bu koleksiyonları üretmek için veri tabanlarından yararlanmıştır. Veri tabanları, bilgisayar tarafından arama ve geri çağırma için organize edilmiş ögelerin koleksiyonudur.

> "Kültürel bir form olarak veri tabanı, dünyayı bir ögeler listesi olarak temsil eder ve bu listeyi düzene sokmayı reddeder. Buna karşılık, bir öykü, görünüşte sırasız ögelerin (olayların) neden-sonuç yörüngesini yaratır. Bu nedenle veri tabanı ve öyküleme doğal düşmandır. İkisi de dünyadan bir anlam çıkarmak için özel bir hak iddia etmekte ve insan kültürünün aynı faaliyet alanı için rekabet halindedir." (Manovich, Database as Symbolic Form, 2007:44).

Bu bağlamda, veri tabanları kullanılarak ortaya çıkarılan anlamların özel bir yeri vardır. Öykülemeden çıkarılan anlamlar izleyicinin gözünün önünde bulunabilirken veri tabanlarındaki anlamlar farklı bir bakış açısı gerektirmektedir. İnsanoğlu algoritmalar yardımıyla veri tabanının ögelerini farklı şekillerde kategorileştirerek farklı anlamlar ve bakış açıları üretebilmektedir.

Lev Manoviç'in kültürel bir desen oluşturan Phototrails projesi, 13 farklı şehirde çekilmiş Instagram fotoğraflarını renk değerlerine göre yerleştirerek şehir bazında renk yoğunluklarını göstermektedir. 300 binden fazla kişinin 2.3 milyon fotoğrafı, şehirlerin kültürel farklılıklarını ortaya koymaktadır. İnsanoğlu akıllı cihazlarındaki yazılımlar aracılığıyla büyük miktarda görsel üretmekte, izlemekte ve paylaşmaktadır. Bu deneyim, tek bir kullanıcı için küçük çapta bir eylem olsa da şehirlerin görsel kültürü hakkında bize anlamlı bilgiler sunabilmektedir. Instagram'ın her fotoğraf için sunduğu metadata (üst veri); konum, zaman, etiket gibi bilgileri de barındırması sayesinde Manoviç'in görsel sınıflandırmalarına altyapı hazırlamaktadır. Aynı zamanda bu bilgiler farklı katmanlar olarak sunulabilmektedir. Zaman, konum, renk gibi farklı çizelgelerin kombinasyonlarıyla çeşitli formlarda çekilen fotoğraflar sunulmuştur. Bunlardan en dikkat çekeni fotoğrafların aydınlık değerinin yarıçap, renk tonunun çember olarak yerleştirilerek görselleştirildiği çalışmalardır. Çalışmaya konu olan her şehrin renk ve aydınlık tercihleri, şehirler hakkında yeni anlamlar, genellemeler oluşturmamızı sağlamaktadır.

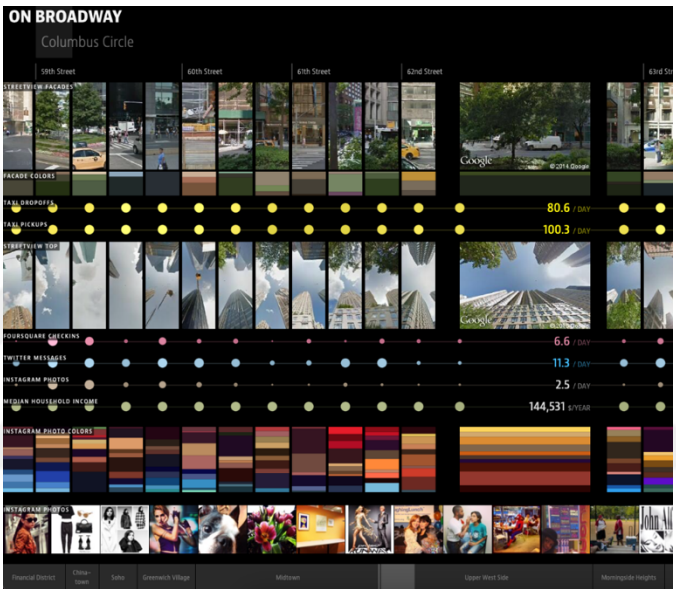


Görsel 85 – Lev Manoviç, *Phototrails, Dört şehrin "görsel imzaları" (sol üstten saat yönünde): San Francisco, Tokyo, Bangkok ve New York City (parlaklık ve renk tonu değerlerine göre görselleştirilmiştir.),* 2013

Phototrails projesindeki veri görselleştirilmelerine baktığımızda, San Francisco ve Tokyo benzer renk aralığında yer alırken, Tokyo'nun renk dağılımı daha dengelidir. Bangkok ve New York şehirleri ise San Francisco ve Tokyo'nun aksine sarı ve turuncu renklerinden yoksundur. New York ve Bangkok, iki büyük metropol kent olarak birbirine benzemektedir. Tokyo'nun da dinamik bir metropol olduğu düşünüldüğünde New York ve Bangkok'a benzemesi beklenirken, San Francisco ile aynı skalaya sahip olması dikkat çekmektedir. Bu bağlamda San Francisco ve Tokyo'nun daha renkli bir görsel kültüre sahip olduğu sonucuna varılabilmektedir. Şehirlerin kültürel ve mimari tarihine bakılarak daha kapsamlı bir sonuca ulaşmak mümkündür.

Verinin farklı bir açıdan sunumunu Lev Manoviç'in bir diğer projesi olan On Broadway çalışmasında görebilmekteyiz. Modern sanatçılardan ilham alan Manoviç,

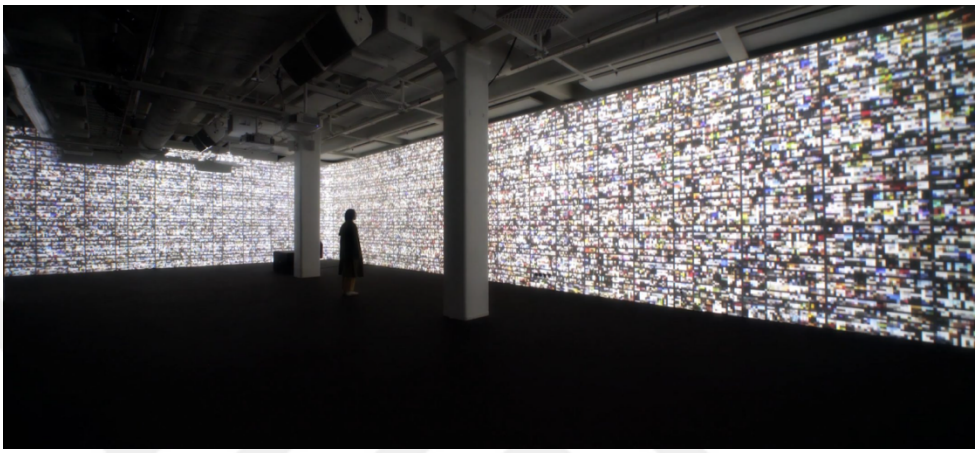
özellikle Edward Ruscha'nın (1937) Every Building on the Sunset Strip (Sunset Strip'teki Her Bina) (1966) adlı kitap tasarımından ilham almıştır. Kitapta Ruscha, Los Angeles'taki yaklaşık iki buçuk kilometrelik Sunset Bulvarı'nın iki tarafını da fotoğraflayarak birleştirmiş ve açıldığında 8 metre olan bir kitap tasarlamıştır (On Broadway, tarih yok). Özellikle bu eserden ilham alan Lev Manoviç, çok katmanlı bir biçimde New York'un ünlü Broadway caddesinin interaktif bir projesini üretmiştir.



Görsel 86 – Lev Manoviç, *On Broadway arayüzünden bir kare*, 2014

http://www.on-broadway.nyc adresinden ulaşılabilen uygulama, Broadway'den çekilmiş Google Street görüntülerini merkeze alarak, Broadway boyunca yatay olarak dolaşabileceğiniz interaktif bir arayüz sunmaktadır. Bir fotoğrafa tıkladığınızda, fotoğraftaki konum ile ilgili 13 katmanda farklı bilgileri bulmak mümkündür. Bu veri katmanları yukarıdan aşağıya sıralı olarak şu şekildedir: Sembolik yapı ve anekdot, Google Street'ten alınan ön cephe fotoğrafı, ön cephe renk skalası, taksi istatistikleri, Google Street'ten alınan gökyüzü görünümü, sosyal medya istatistikleri, ortalama gelir, Instagram fotoğraflarının renk skalası, Instagram fotoğrafları, muhit. Her bir noktaya ait verilerin ve görsel ögelerin yer aldığı bu uygulama, özellikle gökyüzü görünümünü merkez noktasına alarak Rodçenko'nun avangart tekniğini onurlandırmaktadır. Ostranenie olgusunun izleri böylece yeni medyada varlığını sürdürmektedir. Farklı

alanlardaki veriler, hem sokak üzerinde karşılaştırma yapmamıza izin vermekte hem de görüntülerle farklı bilgiler arasında bağlantı kurmamızı sağlamaktadır. Seçilen bilgiler sayesinde gündelik hayat ve kültür arasında da bir bağ yakalamak mümkündür.



Görsel 87 – Refik Anadol, *Latent History*, 2019

Yeni medyanın ve yapay zekanın olanaklarını kullanarak eserler üreten sanatçı Refik Anadol, fotoğrafı temel alan çalışmalarıyla hiç var olmamış anılar üretmektedir. Vilem Flusser'ın *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* kitabında kamerayı kendi başına bir zekâ formu olarak tanımladığını hatırlatan Anadol, 2019 yılında ürettiği Latent History (Saklı Tarih) eseriyle Stokholm'ün fotografik anılarını araştırmaktadır. Şehrin 150 yıllık geçmişine kadar var olan fotoğraflarını bir araya getiren sanatçı, şehrin fark edilmemiş gizli katmanlarını, kolektif bilincini ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Büyük projeksiyonlarla görsel bir performans olarak sunulan bu görüntüler, yapay zekanın hiç var olmamış fotoğraflar üretmesiyle, görsel algımızı ve gerçekliği karşı karşıya getiren üretimler gerçekleştirmektedir (Latent History, tarih yok). Anadol, yapay zekanın yeni fotoğraflar üretmesi için, makine öğrenmesi algoritmaları kullanarak, geçmişten bugüne toplanmış binlerce, milyonlarca fotoğrafı tespit ederek, fotoğrafların barındırdığı kriterleri keşfetmektedir. Bu fotoğraflar hem yeni üretimler için kaynak hem de üretilecek fotoğrafların gerçekliğinin ölçütü olarak veri tabanında yer almaktadır. Ölçüt olarak

gerekli koşulları karşılamayan üretimler makinenin karşılaştırma aşamasında silinmekte ve her yeni denemede daha tutarlı görseller üretilmektedir. 55 metre genişliğinde ve 3.5 metre yüksekliğindeki bu eser, *immersive* bir etki oluşturmaktadır.

BÖLÜM 3

FOTOĞRAF PROJESİ: “DÖRDÜNCÜ BOYUTUN DİSPERSİYON KÜPÜ”

BÖLÜM 3

FOTOĞRAF PROJESİ: "DÖRDÜNCÜ BOYUTUN DİSPERSİYON KÜPÜ"

Bu mixed media projesi, dördüncü boyutun görselleştirilmesinin tartışıldığı bir dönemde, görseli yakalayacak olan mekanizmanın tasarımına odaklanmaktadır. Metafizikten yararlanarak, dördüncü boyutun fotoğrafını çekecek makineyi sorgulayan bu tasarım, sanat tarihinden ve avangart üretimlerden ilham alarak bir konsept oluşturmaktadır. Eğer dördüncü boyutta fotoğraf çekebiliyor olsaydık bunu nasıl yapardık? Tek bir fotoğraf yeterli olur mu? Bu sorulara yanıt ararken, fotoğrafın bugün kabul edilen, iki boyutlu formundan vazgeçmeden, dördüncü boyuta entegre edilmesiyle tasarlanmıştır. Böylece dördüncü boyutun iki boyutlu izdüşümünü farklı açılardan elde ederek, dördüncü boyutta var olacak bir cihaz konsepti oluşturulmuştur.

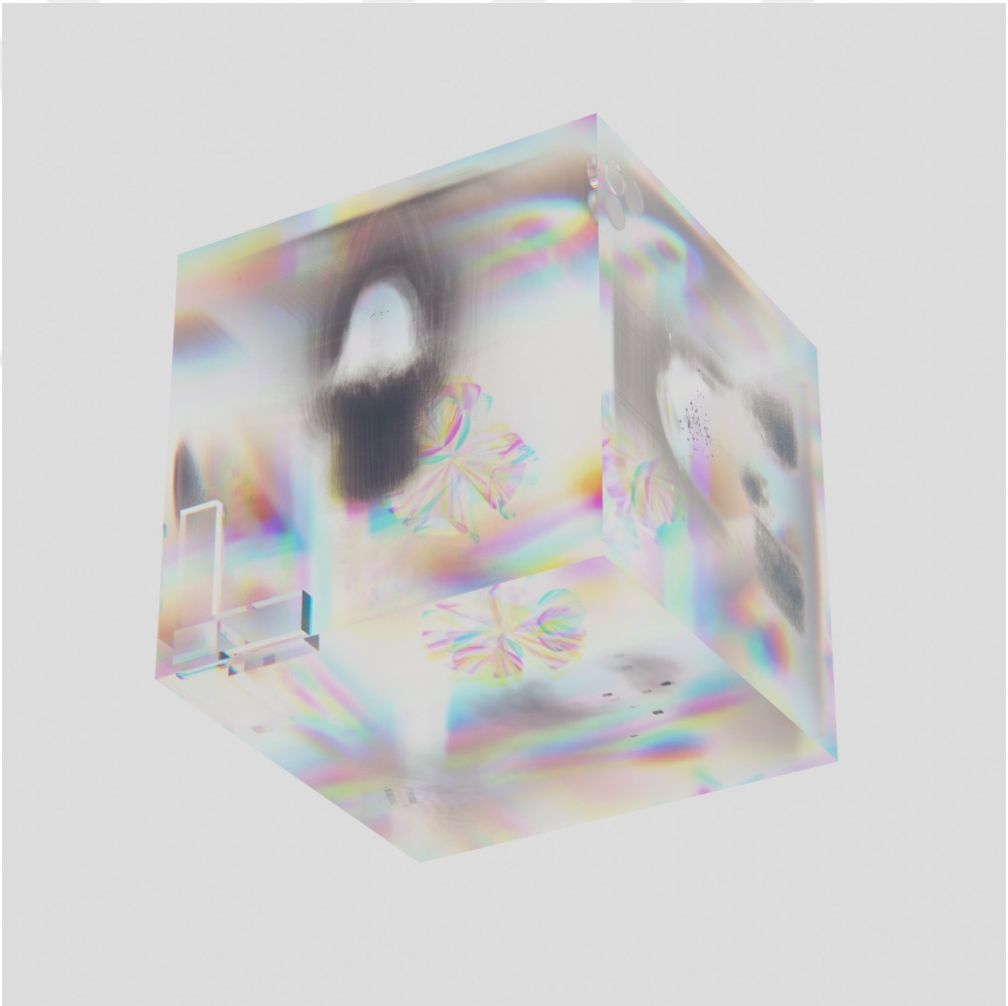
3.1. Projenin Konsepti

Dördüncü boyutun bilinmeyenleri sanatçılara yeni bir üretim alanı oluşturmaktadır. Bu üretimler hakkında sanat tarihçilerinin ortaya koyduğu incelemeler de eserler kadar ilgi çekicidir. Özellikle Marcel Duchamp'ın dördüncü boyutu konu alan eserleri önemli bir ilgi odağıdır. Jean Clair'in *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu* kitabı bu konuda önemli bakış açıları sunmaktadır.

"Pawlowski; 'bir bilinmeyen olmadan, bilinenin var olmayacağını' söylüyor ve dördüncü boyutu 'bilinmeyenin zorunlu bir simgesi' olarak tanımlıyordu." (Clair, 2000:36). Jean Clair'in Gaston de Pawlowski'nin *Dördüncü Boyut Ülkesine Yolculuk (Journey to the Land of the Fourth Dimension)* adlı romanından yapmış olduğu alıntıda belirtildiği gibi bu fotoğraf projesi de bilinmeyeni var etmeye odaklanmaktadır.

Dördüncü boyut zaman mıdır yoksa üçüncü boyutun devamı niteliğindeki yeni bir fiziksel boyut mudur? Bu soruya bilimselliği bir kenara bırakarak baktığımızda iki şekilde de kabul edebilmek mümkündür. Kairos'u yakalamak için sadece zaman değil aynı zamanda bulunduğu konum ve koşullar da önemlidir. Onun fiziksel özellikleri sayesinde zamanlamanın önemi artmaktadır. Doğru an olarak da tanımlanabilecek olan

Kairos, yakalanmamak için fiziksel özelliklerini olabildiğince iki boyuta indirmektedir. Bu yüzden saçının arkası kazınmıştır ve sadece başının üstündeki ufak bir bölümde saçı bulunur. Yunan Mitolojisindeki bu karakter hayal edilirken, fiziki özellikleri de hikâyenin temelinde yer almıştır. Durmadan koşan bu Tanrı, üçüncü boyutu anlatırken yararlandığımız iki boyutlu kesitlerin toplamı gibidir. Hareketiyle üçüncü boyutu oluşturur, yakaladığımızda ise sadece bir kesit elde etmiş oluruz. Kairos üçüncü boyutta değil de dördüncü boyutta koşuyor olabilir miydi?

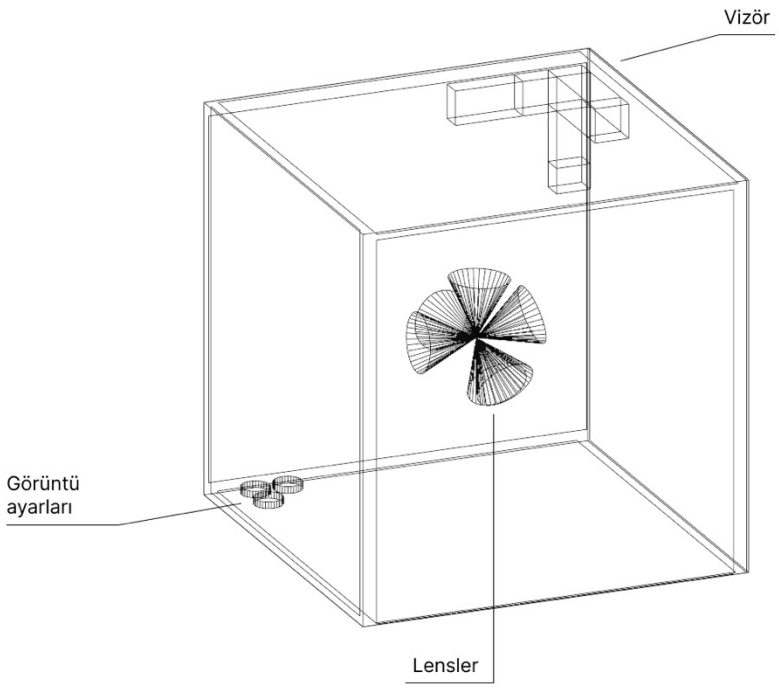


Görsel 88 – Serkan Mercan, *Dördüncü Boyutun Dispersiyon Küpü (Dispersion Cube of Fourth Dimension)*, 2021

Bu fotoğraf ve tasarım projesi, dördüncü boyutu yakalamak için küpün yüzeyleri kadar görüntünün yakalanması gerektiğini koşul olarak kabul etmektedir. Boyutlar arası ilişkilerin betimlenmesinde temel görevindeki kare ve küp, bir kez daha dördüncü boyut için aracı niteliğindedir. Altı görüntünün, dördüncü boyuttaki farklı açıların bir araya gelmesiyle daha net bir form oluşturacağı düşünülmektedir. Küpün her bir yüzeyi hem görüntünün kaydedildiği hem de yansıtıldığı alandır. Karşı taraftan lens aracılığıyla gelen görüntüyü yansıtırken, kendi tarafındaki görüntünün lense ulaşması için de optik bir aracıdır. Bu sayede görüntüler yüzeye karşıdan bakıldığında kesişir ve dördüncü boyutta iç içe geçen küplerde olduğu gibi fotoğraflar da birbiriyle iç içe geçer. Altı yüzeyin de birden fazla işlevi bulunması nedeniyle malzeme olarak optik bir cam tercih edilmiştir. Böylelikle herhangi bir kayıp söz konusu olmadan görüntünün akışı sağlanmıştır.

Görsel 89 – Serkan Mercan, Başka bir açıdan *Dördüncü Boyutun Dispersiyon Küpü (Dispersion Cube of Fourth Dimension)*, 2021

Kare, projede her şeyi içinde barındıran küpün çıkış noktasıdır ve önemli bir konumdadır. Abbott'un *Düzlemler Ülkesi*'nde erkek, Maleviç'in *Siyah Kare*'sinde duygu olarak yer alan kare, Konstrüktivist sanatçıların çalışmalarında yer edinmiştir. Cyberspace, kare formundaki piksellerin bir araya gelmesiyle elde edilmiştir. Evren için atomlar neyse, cyberspace için de pikseller odur. Onun en temel yapıtaşlarından biridir. Karenin bir üst boyutu olan küp, dördüncü boyutun izdüşümü için en uygun formlardan biridir. Bu nedenle, dördüncü boyutu görüntülemesi planlanan tasarım için de küp tercih edilmiştir.



Görsel 90 – *Dördüncü Boyutun Dispersiyon Küpü (Dispersion Cube of Fourth Dimension)* Wireframe

Bu projedeki amaç ve planlamalar açık bir şekilde kurmaca bir plan oluşturmaktadır. Tıpkı Marcel Duchamp'ın *Büyük Cam*'da karmaşık bir mekanizma tasarlaması gibi dördüncü boyuta ait bir cihaz tasarımı hayal edilmiştir. Bu mekanizmanın teknik olarak çalışabilmesinden öte, düşünce sınırlarının sonsuzluğuna vurgu yapması istenmektedir. Avangart ruhundan alınan cesaretle, bilinmeyene yeni bir bakış açısı sunmak projenin başlıca amacıdır. Rus Avangart sanatçıları ve yeni medya üretimleri dikkate alındığında, ostranenie olgusu ve sonrasında, bakış açısını şekillendirmek sanatçıların yegâne amaçlarından biridir.

3.2. Yöntem ve Teknik

Projenin gerçekleştirilmesi için hem analog hem de dijital yöntemlerden yararlanılmıştır. Analog tekniklerle başlayan üretim, elde edilen görüntülerin dijital ortama aktarılmasıyla yeni bir alana taşınmıştır. Proje, iki aşamada gerçekleştirilmiştir:

3.2.1. Birinci Aşama – Polaroid Görüntüler

Projede kullanılan fotoğraflar, Polaroid OneStep fotoğraf makinesiyle Ilford Multigrade fotoğraf kartı üzerine pozlama yapılarak oluşturulmuştur. Fotoğraf kartları standart Polaroid boyutu olan 10.7 x 8.8 cm olarak kesilmiş ve fotoğraf kartuşuna yerleştirilmiştir. Bu şekilde Polaroid filmlerin yerini alternatif bir malzeme almıştır. Fotoğraf kartının, Polaroid filmine göre ışığa hassasiyetinin az olması nedeniyle çoklu pozlama yapılarak görüntü elde edilmiştir. Ayrıca tercih edilen fotoğraf kartı nedeniyle çekilen fotoğraflar negatiftir ve siyah beyaz renklerdedir.

3.2.2. İkinci Aşama – 3D Model Oluşturulması

Elde edilen fotoğraflar tarandıktan sonra fotoğraf düzenleme yazılımı kullanılarak beyaz alanları silinmiş ve transparan, siyah bir görüntü haline gelmiştir. Daha sonra üç boyutlu modelleme yazılımı kullanılarak planlanan mekanizma modellenmiştir. Modele göre fotoğraf dışındaki tüm materyaller camdır. Görüntünün çoğaltılmasını da sağlayan bu cam materyal, renklerin yayılımını artıracak şekilde *dispersion* etkisi verilerek oluşturulmuştur.

Oluşturulan tasarımdaki tüm içerik cam bir küpün içinde yer almaktadır. Küpün her yüzünde başka bir fotoğraf yer almaktadır. Fotoğrafların yönü, her yüzey için farklıdır. Ayrıca küpün ortasında her yüzey için bir lens yer almaktadır. Küpün bir köşesinde vizör, bir diğer köşesinde ise fotoğrafın oluşturulmasını sağlayacak ayar kısmı bulunmaktadır.

Tasarım, üç boyutlu olarak hazırlanmıştır. Gri bir arka planda bulunmaktadır. İnteraktif bir çıktı alınması durumunda arka plan silinecektir. Artırılmış gerçeklik tekniğiyle sunulduğu takdirde, arka plansız, bulunduğu ortamla etkileşime giren şeffaf bir tasarım planlanmıştır.

Mixed Media olanaklarından faydalanan bu tasarım projesi analog ve dijital teknikleri bir arada kullanarak hem tasarım hem de fotoğraf tarihini içinde barındırmaktadır. Günümüzün yazılım çözümleri ve en güncel uygulamalar kullanılarak tasarlanmış bu proje, farklı çıktılar ile çeşitli ortamlarda sergilenme olanaklarına sahiptir.

3.3. Sergileme Tasarımı

Bu üç boyutlu proje, birden fazla yöntemle sergilenmek üzere hazırlanmıştır. Ayrıca, ilerleyen zamanlarda projenin farklı versiyonlarının da oluşturulması mümkün olacaktır. Çoklu çıktıları bulunan bu proje için üç farklı sergileme planlanmıştır.

3.3.1. Online Sergileme

Bu sergileme tasarımı, kişisel web sitesi üzerinden projenin görüntülenebildiği bir video çıktısı olarak planlanmıştır. Web sitesinin adresine sahip herkes, bilgisayar veya telefon aracılığıyla projeyi görüntüleyebilecektir. Herhangi bir süre kısıtlaması bulunmayacak ve istenildiği takdirde ziyaret edilebilecektir. Sitede, proje ile ilgili kısa bir bilgi, projenin video çıktısı bulunmaktadır. http://serkanmercan.com/dispersion-cube-of-fourth-dimension/ adresinden video görüntülenebilmektedir. Ayrıca Görsel 91'de yer alan QR Kodu okutarak da internet sayfasına gidilebilir.

Teknik bilginin edinilmesi sonucunda online sergininin interaktif bir versiyon ile güncellenmesi planlanmaktadır. Javascript kütüphaneleri yardımı ile küpün üç boyutlu

olarak sitede yer alması planlanmaktadır. Bu versiyonda izleyici bir video görüntülemek yerine üç boyutlu olarak küpü görüntüleyecek ve istediği takdirde, fare ve klavye yardımıyla küpün etrafında dolaşabilecektir.

Görsel 91 - http://serkanmercan.com/dispersion-cube-of-fourth-dimension/ adresi için QR Kodu.

3.3.2. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Sergileme

Bir diğer sergileme tasarımı, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sergilenmek üzere planlanmıştır. Online serginin aksine fiziksel olarak gezilebilecek bu sergide, 6 adet LCD ekranın küp şeklini alacak şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulacaktır. Çerçeve oranının her kenarda eşit olduğu Dell E1715S 17 inc 5 ms Kare LED Monitör kullanılarak bir küp oluşturulacaktır. Monitörlerin standart ayakları yerine, özel olarak hazırlanmış bir 6 girişli ayak üretilecek ve küp formunun korunması ve sabitlenmesi sağlanacaktır. Her monitörde küpün bir yüzeyine yer verilecek ve ışık kaynaklarının video çıktılarında hareket etmesi sağlanacak ve cam hissi verilecektir. 6 monitörden oluşan bu küp çelik bir halat ile tavana sabitlenecektir. Online çıktıların aksine, küp, 45 derecelik yatay bir açı ile yerleştirilecek ve her bir ekranın kolaylıkla görüntülenebileceği, yerden 1,5 metre yükseklikte bulunacaktır.

3.3.3. Artırılmış Gerçeklik Sergilemesi

Serginin, ilerleyen aşamalarda artırılmış gerçeklik (AR) yazılımları kullanılarak sergilenmesi planlanmaktadır. Böylelikle küpün herhangi bir ortamda, izleyicinin telefonu veya tableti ile görüntülenebilmesi sağlanacaktır. Özellikle pandemi döneminde olduğumuz düşünüldüğünde izleyiciye ulaşmak adına online ve artırılmış gerçeklik sergileri önemli bir konumdadır. İzleyicinin bir link veya QR kod üzerinden erişeceği küp, gerekli yazılımın akıllı cihazda yüklenmiş olması durumunda, kamera yardımı ile görüntülenebilecek ve istenilen boyuta büyütülebilecektir. İzleyici bulunduğu ortama kamera ile küpü yerleştirebilecek ve etrafında dolaşabilecektir.

SONUÇ

Cyberspace'te ostranenie olgusunun izlerini keşfetmeyi amaçlayan bu tez öncelikle, Viktor Şklovski'nin hayatının ve Rus Avangart hareketlerindeki etkisinin araştırmasıyla başlamıştır. Şklovski'nin yazmış olduğu kitaplar ve makaleler göz önüne alınarak hangi olaylardan etkilendiği ve kimlere etki ettiği tespit edilmiştir. Şklovski'nin Rodçenko, Mayakovski, Brik kardeşler gibi kritik sanatçılarla olan ilişkisi formalist bakış açısının uygulanması için bir ortam oluşturmuştur. Özellikle Rodçenko'nun Konstrüktivizm ile başlayan fotoğraf çalışmaları ostranenie olgusu için ilk önemli örnekleri oluşturmaktadır. Daha sonra bu etki sinemada da Vertov gibi yönetmenlerce kullanılmıştır.

Şklovski'nin yazmış olduğu Teknik Olarak Sanat (1917) makalesi dikkate alınarak, ostranenie olgusunun anlamı irdelenmiştir. Berlina ve Vitale'nin yazılarından yararlanarak Şklovski'nin bakış açısı netleştirilerek ostranenie olgusu, algı faktörü ve hermeneutik bağlam dikkate alınarak incelenmiştir. Türkçeye yabancılaştırma olarak çevirebileceğimiz bu kavram, normalleşmenin karşısında durmakta ve algılarımızı açan bir deneyim sunmaktadır.

İkinci bölümde, Konstrüktivist sanat etrafında güç kazanan ostranenie olgusu, sanatçıları ve eserleri incelenmiştir. Çok yönlü eserler veren Rodçenko'nun fotoğrafları konularına göre yedi başlıkta incelenerek, fotoğrafta Rodçenko'nun formalist bakış açısı yorumlanmıştır. Rodçenko ve diğer sanatçılarla Konstrüktivist akım, Rusya sınırlarını aşmış ve Bauhaus'ta ses getirmiştir. Moholy-Nagy'ın çektiği fotoğraflar, formalist bakış açısının bir diğer yansıması olmuştur. Sadece Moholy-Nagy değil Bauhaus'ta eğitim alan diğer sanatçılar da farklı açı denemeleri gerçekleştirmiştir. Renger-Patzsch da bu bağlamda, Yeni Nesnelliğin tüm gerçekçiliğiyle bir form araştırması ortaya koymuştur.

Bilgisayarların, yazılım ve donanımın sanata kazandırdığı potansiyelin habercisi olan iki önemli sergi, Cybernetic Serendipity (1968) ve Software'e (1970) katılan sanatçılar ve eserleri incelenerek bu yeni görsel üretimin formları tespit edilmiştir. Bu sergiler, teknik ve kavramsal konulara yoğunlaşmaktadır.

1999 yılında yazdığı Yazılım Olarak Avangart makalesiyle Şklovski'nin ostraneni olgusunu güncelleyen Lev Manoviç, Konstrüktivist akımın formlarını günümüze taşımıştır. Lev Manoviç'in Rusya ve Amerika arasındaki hayat hikayesi, avangart sanatın yeni bir form kazanmasını sağlamış ve farklı bakış açılarını deneyimleme fırsatı sunmuştur. Hem kuramsal hem de sanatsal üretimler gerçekleştiren Manoviç, yeni medyanın hem kuramcısı hem de sanatçısı haline gelmiştir. Aynı zamanda, Yazılım Olarak Avangart makalesiyle postmodern dönemde, yeni kelimesine güncel bir içerik kazandırmıştır.

1980'li yıllarda başlayan Cyberpunk akımının konu edildiği filmler ve oyunlar dijital sanatın önemli ilham kaynakları olmuştur. Gibson'ın Neuromancer kitabında rastladığımız cyberspace olgusu, internetin erken dönem temsilcisidir. 1990'lı yıllarda kitlelerin ulaşan internet, yeni bir üretim alanı açmıştır. Cyberspace, gerçeklikten ayrı olarak dijital bir benliğimizin var olduğu iletişim platformu olmuştur. Sadece benliğimiz değil yaşadığımız dünyayı da değiştirebildiğimiz bu siber uzay, formalist bakış açısı için taze kan niteliğindedir. Bu medyada üretilen eserlerde fotoğraf sanal bir dünya inşa etmemizi sağlamaktadır.

Görsel üretiminin katlanarak artmasıyla, fotoğraf bize yeni bakış açıları sunmak için bir içerik olarak da kullanılmaktadır. Lev Manoviç'in öncüsü olduğu veri çalışmaları, kitlesel bakış açılarını veri tabanlarıyla sınıflandıran ve farklı formlarda izleyiciye sunan çalışmalara dönüşmüştür. Verilerden yararlanan bu estetik çalışmalar, ancak bilgisayar yardımıyla görülebilecek bakış açıları yaratmıştır.

Önce Rus Avangardı, daha sonra da yeni medya ve cyberspace üretimlerine baktığımızda, Şklovski'nin zamansız ve evrensel bir kavram ortaya attığı görülmektedir. Ostranenie olgusu, dijital sanatta kendine yer edinmiştir. Hem sanatçıların hem de izleyicilerin bakış açılarını yenilemeye devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Berlina, A. (2017). *Viktor Shklovsky: A Reader.* New York: Bloomsbury Academic.

Buskirk, E. V. (2016). *Lydia Ginzburg's Prose: Reality in Search of Literature.* New Jersey: Princeton University Press.

Clair, J. (2000). *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu - Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme.* (Ö. Açıkkol, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *Felsefe Nedir?* (11 b.). (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Elliott, D. (1979). *Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia.* New York: Pantheon Books.

Fauchereau, S. (1993). *Malevich.* New York: Rizzoli International Publications.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. (2004). *Art Since 1900.* London: Thames & Hudson.

Gadamer, H.-G. (2008). *Hakikat ve Yöntem Birinci Cilt.* İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Gadamer, H.-G. (2017). Hermeneutik. (Ş. Öztürk, Dü.) *Cogito*, 42-58.

Gibson, W. (2019). *Neuromancer.* İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Hejinian, L., & Watten, B. (Dü). (2013). *a guide to Poetics Journal: Writing in The Expanded Field.* Middletown: Wesleyan University Press.

Iversen, M. (2010). Automaticity: Ruscha and Performative Photography. D. Costello, & M. Iversen (Dü) içinde, *Photography After Conceptual Art* (s. 26). Singapore: Wiley-Blackwell Publication.

Jangfeldt, B. (2014). *Mayakovsky: A Biography.* Chicago: The University of Chicago Press.

Kaplan, L. (1995). *Laszio Moholy-Nagy: Biographical Writings.* London: Duke University Press.

Khan-Magomedov, S. O. (1987). *Rodchenko: The Complete Work.* (V. Quilici, Dü.) İtalya: MIT Press.

Kuspit, D., & Naef, W. (1993). *Albert Renger Patzsch: Joy Before The Object.* Hong Kong: New York : Aperture.

Lawton, A. (Dü.). (1988). *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928.* Ithaca: Cornell University Press.

Lemon, L. T., & Reis, M. J. (Dü). (1965). *Russian Formalist Criticism: Four Essays.* University of Nebraska Press.

Lodder, C. (1983). *Russian Constructivism.* New Haven: Yale University Press.

Manovich, L. (2001). *Language of the New Media.* Londra: The MIT Press.

Manovich, L. (2007). Database as Symbolic Form. V. Vesna içinde, *Database Aesthetics Art in the Age of Information Overflow.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mayakovski, V. (1999). *Lili Brik'e Mektuplar.* (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Kavram Yayınları.

Oever, A. v. (2010). *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving İmage The History, Reception, and Relevance of a Concept.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Parris, D. P. (2009). *Reception Theory and Biblical Hermeneutics.* Eugene: Pickwick Publications.

Plumb, S. (2006). *Neue Sachlichkeit 1918-33 Unity and Diversity of an Art Movement.* Amsterdam: Editions Rodopi.

Shklovksy, V. (2002). *Third Factory.* Ann Arbor: Dalkey Archive Press.

Shklovsky, V. (1967-1968). Dialogues with Shklovsky. (V. Duvakin, Röportaj Yapan) Londra: Lexington Books.

Shklovsky, V. (1971). *Zoo or Letters Not about Love.* (R. Sheldon, Çev.) London: Cornell University Press.

Shklovsky, V. (1972). *Mayakovsky and His Circle.* New York: The Cornwall Press.

Shklovsky, V. (2004). *A Sentimental Journey.* Illinois: Dalkey Archive Press.

Shklovsky, V. (2011). *Bowstring: on the Dissimilarity of the Similar.* Dublin: Dalkey Archive Press.

Solomon-Godeau, A. (1989). *The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style.* (R. Bolton, Dü.) London: The MIT Press.

Steiner, P. (1984). *Russian Formalism : A Metapoetics.* New York: Cornell University Press.

Swain, G. (2019). *Rus Devrimi'nin Kısa Tarihi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Todorov, T. (2016). *Yazın Kuramı.* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tolstoy, L. (2015). *Anna Karenina.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Tolstoy, L. N. (2019). *Üç Ölüm.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Vitale, S. (2012). *Shklovsky: Witness To An Era.* Dalkey Archive Press.

Walicki, A. (2013). *Rus Düşünce Tarihi: Aydınlanma'dan Marksizme.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Wiener, N. (1982). *Sibernetik.* (İ. Keskin, Çev.) İstanbul, Türkiye: Say Kitap Pazarlama.

Zamyatin, Y. (2009). *Biz.* İstanbul: Versus Kitap.

Žižek, S. (2015). *Bedensiz Organlar.* (U. Y. KARA, Çev.) İstanbul: Monokl Yayınları.

Makaleler

Atay, S. (2019). Post-Soviet Era and Postmodern Image Production. *Revista de Stiinte Politice*(61), 92-103.

Beaujour, E. K. (1983). The Bilingualism of Elsa Triolet. *Comparative Literature Studies*, 317-328. Nisan 17, 2020 tarihinde https://www.jstor.org/stable/40246407 adresinden alındı

Boym, S. (1996). Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky. *Poetics Today*, 511-530.

Burnham, J. (1970). *Software.* New York: The Jewish Museum.

Noll, A. M. (1968). Computer animation and the fourth dimension. *AFIPS - Conference Proceedings, Volume 33*, 1279-1283.
Reichardt, J. (Dü.). (1968, Haziran 1). Cybernetic Serendipity. *Studio International*, 5-100.
Rennert, A., & Williams, K. (2013-2014). TRANSFORMING RUSSIAN ARCHITECTURE: "STEPS" BY ALEKSANDR RODCHENKO – AND EISENSTEIN'S FILM MONTAGE. *New Zealand Slavonic Journal*, 55-75.
Sheldon, R. (1970). Shklovsky's "Zoo" and Russian Berlin. *The Russian Review*, 262-274.

İnternet Kaynakları

About Ars Electronica. (tarih yok). Aralık 27, 2020 tarihinde Ars Electronica: https://ars.electronica.art/about/en/ adresinden alındı
AES+F. (2005-2007). *Last Riot*. Ocak 10, 2021 tarihinde AES+F: https://aesf.art/projects/last_riot/ adresinden alındı
AES+F. (tarih yok). *Biography*. Ocak 9, 2021 tarihinde AES+F: https://aesf.art/page/short_biography/ adresinden alındı
Aksoy, N. B. (2016, Aralık 5). *Yılların Gerisinde Kalmış Kırık Bir Aşk Öyküsü Aragon ve Elsa'nın Gözleri*. Nisan 17, 2020 tarihinde Listelist: https://listelist.com/elsa-triolet-louis-aragon/ adresinden alındı
Aleksandr Rodchenko "Pro eto" by Vladimir Mayakovsky. (tarih yok). Kasım 19, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/8195?artist_id=4975&page=1&sov_referrer=artist adresinden alındı
Aleksandr Rodchenko Chauffeur 1929. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/44912 adresinden alındı
Aleksandr Rodchenko Columns of the Museum of the Revolution 1926. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/56397 adresinden alındı
Aleksandr Rodchenko Girl with a Leica 1932–33. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/83882 adresinden alındı
Aleksandr Rodchenko Guard at the Shukhov Radio Tower. (2020, Kasım 22). MoMA. adresinden alındı
Aleksandr Rodchenko Linear Construction (1920). (tarih yok). Kasım 21, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/82298?artist_id=4975&page=1&sov_referrer=artist adresinden alındı
Aleksandr Rodchenko Park of Culture and Leisure 1929-32. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/51064 adresinden alındı
Aleksandr Rodchenko Pine Trees, Pushkino 1927. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/56410 adresinden alındı
Aleksandr Rodchenko Pioneer Girl 1930. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/51740 adresinden alındı

Aleksandr Rodchenko Pioneer with a Bugle 1930. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/56414 adresinden alındı

Aleksandr Rodchenko Untitled 1927. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/48937 adresinden alındı

Aleksandr Rodchenko, At the Telephone. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/45117 adresinden alındı

Aleksandr Rodchenko, Mother, 1924 | MoMA. (tarih yok). Kasım 21, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/56406 adresinden alındı

Aleksandr Rodchenko, Untitled, 1929. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/50991 adresinden alındı

Aleksandr Rodchenko, Vladimir Mayakovsky, 1924. (tarih yok). Kasım 21, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/56438 adresinden alındı

Alexander Rodchenko. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Rossart: https://www.rossart.org/alexander-rodchenko adresinden alındı

Alexander Rodchenko | Books (Please)! In All Branches of Knowledge, 1924. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artsy: https://www.artsy.net/artwork/alexander-rodchenko-books-please-in-all-branches-of-knowledge adresinden alındı

Alexander Rodchenko Electricity Poles. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artsy: https://www.artsy.net/artwork/alexander-rodchenko-electricity-poles adresinden alındı

Alexander Rodchenko Pine Trees, 1927. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artsy: https://www.artsy.net/artwork/alexander-rodchenko-pine-trees adresinden alındı

Aleksandr Rodchenko. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/artists/4975 adresinden alındı

Aragon, Louis. (2020, Mart 21). Nisan 18, 2020 tarihinde Encyclopedia of World Biography: https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/french-literature-biographies/louis-aragon adresinden alındı

Atay, S. (2019, Nisan 1). *Post-Soviet Era and Postmodern Image Production.* Mayıs 15, 2020 tarihinde The Free Library: https://www.thefreelibrary.com/Post-Soviet+Era+and+Postmodern+Image+Production.-a0586470151 adresinden alındı

Auwera, E. V. (2019, Kasım 24). *Sky is on fire capture (short)*. Ocak 16, 2021 tarihinde Vimeo: https://vimeo.com/375263970 adresinden alındı

Auwera, E. V. (tarih yok). *The Sky is on Fire*. Ocak 16, 2021 tarihinde IFFR: https://iffr.com/en/2020/films/the-sky-is-on-fire adresinden alındı

Avagyan, S. (2011). *Bowstring*. Mart 29, 2020 tarihinde Dalkey Archive Press: https://www.dalkeyarchive.com/product/bowstring/ adresinden alındı

Avagyan, S. (2012). *A Hunt for Optimism*. Mart 29, 2020 tarihinde Dalkey Archive Press: https://www.dalkeyarchive.com/product/a-hunt-for-optimism/ adresinden alındı

Avagyan, S. (2017, Şubat 24). *The Hamburg Score*. Mart 28, 2020 tarihinde Dalkey Archive Press: https://www.dalkeyarchive.com/product/the-hamburg-score/ adresinden alındı

Bang, M. J. (2018, Aralık 10). *Lucia Moholy ve "Nesne Fotoğrafçılığı"*. (M. Yıldız, Editör) Aralık 12, 2020 tarihinde e-skop: https://www.e-skop.com/skopbulten/lucia-moholy-ve-"nesne-fotografciligi"/4196 adresinden alındı

Boris Ignatovich - Russian Photography. (tarih yok). Şubat 23, 2020 tarihinde Nailya Alexander Gallery: http://www.nailyaalexandergallery.com/russian-photography/boris-ignatovich adresinden alındı

Breakfast with freshly printed newspaper by Alexander Rodchenko. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/breakfast-with-freshly-printed-newspaper-sh0zIQNqAMT5YqlMyPr5QA2 adresinden alındı

Brik, O. (1923). *Shklovsky ve Mayakovsky Nordeney Adası'nda sahilde.* Almanya. Mayıs 29, 2020 tarihinde https://monoskop.org/Viktor_Shklovsky adresinden alındı

Bulla, K. K. (1908). *Lev Tolstoy.* Mayıs 30, 2020 tarihinde http://sites.utoronto.ca/tolstoy/gallery/tour/image50.html adresinden alındı

Büyüktaş, A. (2016, Nisan 6). *Aydın Büyüktaş Flatland / Düzülke Belgeselinden*. Ocak 23, 2021 tarihinde Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=5jwMdZfZodQ adresinden alındı

Cleveland Museum of Art. (tarih yok). *At the Telephone*. Kasım 22, 2020 tarihinde Cleveland Museum of Art: https://www.clevelandart.org/art/2007.146 adresinden alındı

Columns of Dynamo Sports Tutning to Eenter Red Square Moscow, 1935. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/columns-of-dynamo-sports-turning-to-enter-red-S5aCOhqwwsdpMBivP80_qQ2 adresinden alındı

Computers and Automation 196308. (1963, Ağustos). Aralık 14, 2020 tarihinde Internet Archive: https://archive.org/details/bitsavers_computersA_6480024 adresinden alındı

Cover for Mayakovsky Book. (tarih yok). Kasım 28, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/portraits_mayakov_jpg.html adresinden alındı

Crash Course. (2014, Mart 3). *Duyum & Algı - Crash Course Psikoloji*. Mayıs 8, 2020 tarihinde Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=unWnZvXJH2o adresinden alındı

Demonstration 1932. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/83881 adresinden alındı

Die Treppe by Alexander Rodchenko. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/die-treppe-CBddFsS0qFfatXi3oufGgw2 adresinden alındı

Dive, 1934. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/83878 adresinden alındı

Dive, 1934. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/83880 adresinden alındı

Dziga Vertov: Three Songs about Lenin (1934). (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=x66SYdygrpE adresinden alındı

El Lissitzky. (tarih yok). Aralık 2, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/215306?artist_id=3569&page=3&sov_referrer=artist adresinden alındı

EL LISSITZKY (1890-1941) Self-Portrait ('The Constructor'). (tarih yok). Aralık 5, 2020 tarihinde Christie's: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/el-lissitzky-1890-1941-self-portrait-the-constructor-6191297-details.aspx adresinden alındı

Erez, E. (2014, Nisan 7). *Deleuze: Saf, içkin bir yaşam için edebiyat ve sanat*. Mayıs 9, 2020 tarihinde Edebiyat Haber: http://www.edebiyathaber.net/deleuze-edebiyat-ve-sanat-saf-ickin-bir-yasam-ani-emek-erez/ adresinden alındı

FANDOM Games Community. (tarih yok). *Cyberpunk 2077*. Ocak 23, 2021 tarihinde Cyberpunk Wiki: https://cyberpunk.fandom.com/wiki/Cyberpunk_2077#Visual_Styles adresinden alındı

Fire Escape by Alexander Rodchenko. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/fire-escape-UcC6-fL2vwYWWDw3KEgn2A2 adresinden alındı

First Russian Art Exhibition. (2017, Aralık 10). Mart 15, 2020 tarihinde Monoskop: https://monoskop.org/First_Russian_Art_Exhibition adresinden alındı

Fricke, O. (1979, Nisan). *The Dzerzhinsky Commune: Birth of the Soviet 35mm Camera Industry*. Nisan 03, 2021, tarihinde Fedka: https://www.fedka.com/Useful_info/Commune_by_Fricke/commune_A.htm adresinden alındı

Formalism-Art Term - Tate. (tarih yok). 12 21, 2019 tarihinde Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/formalism adresinden alındı

Funkturm Berlin. (tarih yok). Aralık 5, 2020 tarihinde National Gallery of Art: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.132226.html adresinden alındı

Gathering for a Demonstration, 1928. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/gathering-for-a-demonstration-a-TqENh5rZMIyuKr8-KCY3pw2 adresinden alındı

Google. (tarih yok). *Google*. Mayıs 2, 2019 tarihinde Google Sözlük: https://www.google.com/search?biw=1366&bih=586&ei=XTXLXKf2C9LQxgP35JewDQ&q=technic+etymology&oq=technic+et&gs_l=psy-ab.1.0.0i22i30l9j0i22i10i30.76880.81196..82205...0.0..0.144.1168.0j10.....0....1..gws-wiz.....0i71j35i39i19j35i39j0i131j0j0i67j0i203j0i1 adresinden alındı

Hossain, M. S. (2018, Şubat 3). *Making Revolution Strange/r: Viktor Shklovsky and the Bolsheviks*. Mart 9, 2020 tarihinde The Daily Star: https://www.thedailystar.net/book-reviews/making-revolution-stranger-viktor-shklovsky-and-the-bolsheviks-1529152 adresinden alındı

Ignatovich, B. (tarih yok). *With a board*. Aralık 5, 2020 tarihinde Artsy: https://www.artsy.net/artwork/boris-ignatovich-with-a-board adresinden alındı

Indigo Gaming. (2019, Aralık 2). *Cyberpunk Documentary PART 1 | Neuromancer, Blade Runner, RoboCop, Akira, Shadowrun*. Ocak 6, 2021 tarihinde Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=sttm8Q9rOdQ adresinden alındı

INKhUK. (2020, Eylül 23). Ekim 29, 2020 tarihinde Monoskop: https://monoskop.org/INKhUK adresinden alındı

Kazimir Malevich. (tarih yok). Nisan 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/kazimir-malevich-2/ adresinden alındı

(1925).*Kazimir Malevich.* Mayıs 29, 2020 tarihinde https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-31-summer-2014/cosmos-and-canvas adresinden alındı

Lamentation over the Dead Christ. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Pinacoteca di Brera: https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/ adresinden alındı

Last Riot. (2006). Ocak 9, 2021 tarihinde AES+F: https://aesf.art/projects/last_riot/lr_panoramas/3 adresinden alındı

Latent History. (tarih yok). Ocak 19, 2021 tarihinde Refik Anadol: https://refikanadol.com/works/latent-history/ adresinden alındı

Levine, L. (tarih yok). *Gustav Obermann*. Aralık 20, 2020 tarihinde Art Blart: https://artblart.com/tag/gustav-obermann/ adresinden alındı

Lewis, E. (tarih yok). *Albert Renger-Patzsch*. Mart 8, 2020 tarihinde Tate: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/albert-renger-patzsch adresinden alındı

Lily Brik by Alexander Rodchenko on Artnet. (tarih yok). Kasım 21, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/lily-brik-a-8Pk_TugZDlDOdw637evmxg2 adresinden alındı

M.A.Orthofer. (2012, Ekim 27). *A Hunt for Optimism - Viktor Shklovsky*. Mart 29, 2020 tarihinde Complete Review: http://www.complete-review.com/reviews/shklovsv/hunt.html adresinden alındı

Malevich, K. (1913). *Siyah Kare.* Moskova. Mayıs 29, 2020 tarihinde https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square adresinden alındı

Manovich, L. (2013, Ağustos 13). *Taking Snapshots of the Cultural Life of Cities*. Ocak 19, 2021 tarihinde California Institute for Telecommunications and Information Technology: http://www.calit2.net/newsroom/article.php?id=2208 adresinden alındı

Manovich, L. (tarih yok). *About Lev Manovich*. Aralık 23, 2020 tarihinde Lev Manovich: http://manovich.net/index.php/about adresinden alındı

Manovich, L. (tarih yok). *Manovich CV*. Aralık 23, 2020 tarihinde Lev Manovich: http://manovich.net/content/01-about/manovich_cv.pdf adresinden alındı

McElvanney, K. (2019, Temmuz 19). *Love, Art and Rejection: Mayakovsky's Pro eto*. Kasım 21, 2020 tarihinde European Studies Blog: https://blogs.bl.uk/european/2019/07/love-art-and-rejection-mayakovskys-pro-eto.html adresinden alındı

Merlic, R. (tarih yok). *TheCirtAsAHouse*. Ocak 16, 2021 tarihinde Rebecca Merlic: https://rebeccamerlic.myportfolio.com/thecityasahouse adresinden alındı

Moholy-Nagy, L. (1926). *László Moholy-Nagy*. Aralık 2, 2020 tarihinde Monoskop: https://monoskop.org/File:Moholy-Nagy_Laszlo_1926-28_Dessau.jpg adresinden alındı

Moholy-Nagy, L. (tarih yok). *Das Lichtrequisit*. Aralık 5, 2020 tarihinde Getty Museum: https://www.getty.edu/art/collection/objects/45320/laszlo-moholy-nagy-das-lichtrequisit-american-1930/ adresinden alındı

Moholy-Nagy, L. (tarih yok). *Leda and the swan*. Aralık 5, 2020 tarihinde Google Arts & Culture: https://artsandculture.google.com/asset/leda-and-the-swan-lászló-moholy-nagy/PgE-ojApJm33cg adresinden alındı

Monoskop. (tarih yok). *El Lissitzky*. Aralık 2, 2020 tarihinde Monoskop: https://monoskop.org/El_Lissitzky adresinden alındı

Monoskop. (tarih yok). *László Moholy-Nagy*. Aralık 2, 2020 tarihinde Monoskop: https://monoskop.org/L%C3%A1szl%C3%B3_Moholy-Nagy adresinden alındı

Mosselprom-Gebäude / Mosselprom Building, Moscow , 1930 by Alexander Rodchenko. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/mosselprom-gebäude-mosselprom-building-moscow-TeqmS_rSPLrg8n_JnWcAgg2 adresinden alındı

Neue Sachlichkeit (New Objectivity). (tarih yok). Aralık 12, 2020 tarihinde National Galleries Scotland: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/neue-sachlichkeit-new-objectivity adresinden alındı

On Broadway. (tarih yok). Ocak 19, 2021 tarihinde On Broadway: http://www.on-broadway.nyc adresinden alındı

Palmin, I. (1983). *Viktor Shklovsky.* Peredelkino. Mayıs 30, 2020 tarihinde https://www.flickr.com/photos/igorpalmin/3272292982 adresinden alındı

Pollmeier, K. (2014). *El Lissitzky's Multilayer Photographs: A Technical Analysis.* Aralık 5, 2020 tarihinde Object:Photo. MoMA: https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Pollmeier.pdf adresinden alındı

Portrait of Vladimir Mayakovsky by Alexander Rodchenko. (tarih yok). Kasım 21, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/portrait-of-vladimir-mayakovsky-d2OATqfj-q9iODCzRGaKfQ2 adresinden alındı

Reading Hall of the Lenin Library , 1932–1932. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/reading-hall-of-the-lenin-library-K1qkaIDkXVqIHbE5XrfbIQ2 adresinden alındı

Renger-Patzsch, A. (tarih yok). *Lübeck*. Aralık 6, 2020 tarihinde Art Blart: https://artblart.com/tag/lubeck/ adresinden alındı

Rodchenko, A. (1924). *Elsa Triolet.* Mayıs 29, 2020 tarihinde http://www.all-art.org/art_20th_century/rodchenko1.html adresinden alındı

Rodchenko, A. (1924). *Lilya Brik.* https://monoskop.org/Lilya_Brik adresinden alındı

Rodchenko, A. (1924). *Vladimir Mayakovsky.* Mayıs 29, 2020 tarihinde https://www.artsy.net/artwork/5b869c79e429f528492d927d adresinden alındı

Rodchenko, A. (1925). *Lilya Brik ve Viktor Shklovsky.* https://monoskop.org/Viktor_Shklovsky adresinden alındı

Sensation and Perception. (tarih yok). Mayıs 8, 2020 tarihinde Lumen Learning: https://courses.lumenlearning.com/wmopen-psychology/chapter/outcome-sensation-and-perception/ adresinden alındı

Sheldon, R. (2005). *Knight's Move*. Mart 28, 2020 tarihinde Dalkey Archive Press: https://www.dalkeyarchive.com/product/knights-move/ adresinden alındı

Sher, B. (1990). *Theory of Prose*. Mart 28, 2020 tarihinde Dalkey Archive Press: https://www.dalkeyarchive.com/product/theory-of-prose/ adresinden alındı

Sheridan, S. (tarih yok). *Helen Dybvig*. Aralık 20, 2020 tarihinde The Art Institute of Chicago: https://www.artic.edu/artworks/48245/helen-dybvig adresinden alındı

Shklovsky, V. (1930). *Monument to a Scientific Error*. Mart 18, 2020 tarihinde Dalkey Archive Press: https://www.dalkeyarchive.com/monument-to-a-scientific-error/ adresinden alındı

Sinelschikova, Y. (2019, Ağustos 8). *Why Mayakovsky's muse was considered a witch and the cause of his suicide*. Nisan 17, 2020 tarihinde Russia Beyond:

https://www.rbth.com/history/330788-mayakovskys-muse-lilya-brik adresinden alındı

Sotto in su. (2008, Ekim 27). Kasım 22, 2020 tarihinde Encyclopaedia Britannica: https://www.britannica.com/art/sotto-in-su adresinden alındı

Sovetskoe Foto. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Object:Photo | MoMA: https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/785.html#_edn1 adresinden alındı

Stankowski Stiftung. (tarih yok). Aralık 6, 2020 tarihinde Stankowski Stiftung: https://www.stankowski-stiftung.de/english/anton/stankowski.html adresinden alındı

Stankowski, A. (tarih yok). *Anton Stankowski, Begrüßung, 1934*. Aralık 6, 2020 tarihinde Artsy: https://www.artsy.net/artwork/anton-stankowski-begrussung adresinden alındı

Stankowski, A. (tarih yok). *Anton Stankowski, Feuerwehr, 1930*. Aralık 6, 2020 tarihinde Artsy: https://www.artsy.net/artwork/anton-stankowski-feuerwehr adresinden alındı

Sterne, L. (2015, Temmuz 2). *Duygusal Bir Yolculuk - Laurence Sterne*. Ocak 31, 2021 tarihinde Google Kitaplar: https://books.google.com.tr/books/about/Duygusal_Bir_Yolculuk.html?id=NUSGDQAAQBAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y adresinden alındı

Steward, S. (2008, Ocak 20). *Lilya Brik: a very Soviet siren*. Nisan 15, 2020 tarihinde The Telegraph: https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3670628/Lilya-Brik-a-very-Soviet-siren.html adresinden alındı

Stiegler, B. (2009, Mayıs 1). *When a Photograph of Trees Is Almost like a Crime.* Kasım 22, 2020 tarihinde OpenEdition Journals: URL: http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3422 adresinden alındı

STILL LIFE WITH LEICA 1930. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/aus-house-on-miasnitskaya-1925-still-life-with-rCqy6dQy0ZFAvbVvSkiOKA2 adresinden alındı

Takagi, M. (2019, Mart 13). *The Attack on the Bauhaus*. Şubat 25, 2020 tarihinde Bauhaus Imaginista: http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/4762/the-attack-on-the-bauhaus adresinden alındı

THE BOTANIQUE. (tarih yok). *Emmanuel Van der Auwera, The Sky is on Fire*. Ocak 16, 2021 tarihinde Harlan Lavey Projects: https://hl-projects.com/events/4/overview/ adresinden alındı

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020, Mart 6). *Yevgeny Zamyatin*. Mayıs 1, 2020 tarihinde Encyclopedia Britannica: https://www.britannica.com/biography/Yevgeny-Zamyatin adresinden alındı

The vase bu Alexander Rodchenko. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/the-vase-1oMX5bR4r19ZwOtUcRWepA2 adresinden alındı

Triolet, Elsa (1896–1970). (2020, Nisan 2). Nisan 17, 2020 tarihinde Encyclopedia: https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/triolet-elsa-1896-1970 adresinden alındı

Untitled (Street View from the Top with Small People) , 1925. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/untitled-

street-view-from-the-top-with-small-D8U6pemSISWWjbef0IhKtA2 adresinden alındı

(tarih yok).*Viktor Shklovsky.* Mayıs 28, 2020 tarihinde http://www.davidbordwell.com/essays/shklovsky.php adresinden alındı

Vladimir Tatlin. (tarih yok). Aralık 5, 2020 tarihinde Monoskop: https://monoskop.org/File:Vladimir_Tatlin_wearing_a_coat_of_his_own_design_and_standing_next_to_an_energy_efficient_stove_he_designed_ca_1919.jpg adresinden alındı

Vladimir Tatlin: 'Monument to the Third International'. (tarih yok). Kasım 19, 2020 tarihinde Phillips: https://www.phillips.com/article/43416956/vladimir-tatlin-monument-to-the-third-international adresinden alındı

Webster, A. (2017, Eylül 24). *INSIDE SYD MEAD'S VISIONS OF THE FUTURE, FROM BLADE RUNNER TO TRON*. Ocak 9, 2021 tarihinde The Verge: https://www.theverge.com/2017/9/24/16345612/syd-mead-art-design-book-blade-runner adresinden alındı

Williamson, B. (2016, Nisan). *'Bauhaus Student' Iwao Yamawaki 1930 - 2*. Şubat 25, 2020 tarihinde Tate: https://www.tate.org.uk/art/artworks/yamawaki-bauhaus-student-p79899 adresinden alındı

Woman with Carriage , 1928. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/woman-with-carriage-fGgHP7kBwWj_33436UJCdA2 adresinden alındı

Yamawaki, I. (tarih yok). *Iwao Yamawaki 1898-1987*. Aralık 6, 2020 tarihinde Tate: https://www.tate.org.uk/art/artists/iwao-yamawaki-14400 adresinden alındı

Yamawaki, I. (tarih yok). *Iwao Yamawaki Untitled 1931*. Aralık 6, 2020 tarihinde MoMA: https://www.moma.org/collection/works/83952?artist_id=24578&page=1&sov_referrer=artist adresinden alındı

(tarih yok).*Yevgeny Zamyatin.* Mayıs 29, 2020 tarihinde https://codepen.io/WindTamer/full/XNyLRW adresinden alındı

Young pioneer by Alexander Rodchenko. (tarih yok). Kasım 22, 2020 tarihinde Artnet: http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/young-pioneer-1ea0pWtWRfXPYFYwmUzVYQ2 adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Serkan MERCAN
Doğum Yeri ve Yılı: Krumovgrad/Bulgaristan, 1993

Eğitim

Lisans: 2016, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Reklamcılık Bölümü
Erasmus Öğrenci Değişim Programı: 2015-2016 Güz Dönemi, Hollanda, Hanze University of Applied Sciences School of Communication, Media & IT Communication in Business, The Campaign
Lise: 2012, Hatice Güzelcan Anadolu Lisesi

Sergiler

2018 "Kodlar" Hypertext, Galeri F1, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir
2018 "Bizler Kimiz?" Manifesto, K2 Güncel Sanat Merkezi, İzmir
2017 "Mudgram" Dönüşüm, İKSEV, İzmir

İletişim Bilgileri

İnternet Sitesi: serkanmercan.com
E-posta: serkanmercan@outlook.com