

PAPER DETAILS

TITLE: Antroposen Çağında Tekno-Teatrallik ve Sanat Eleştirisi

AUTHORS: Çağatay Olgun

PAGES: 248-276

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3965645>

Antroposen Çağında Tekno-Teatrallik ve Sanat Eleştirisi

Techno-Theatricality and Art Criticism in the Anthropocene Age

Dr. Çağatay OLGUN

ORCID: 0000-0003-2911-9702 ♦ Sanat Tarihçisi ♦ cagatayolgund@tilkisanat.com

Özet

Sanat eleştirisinin işlevselliği, teknolojik ve ekonomik koşullar altında değişime uğramaktadır. Ticari kaygılar ve pazar taleplerine bağımlılık, sanatın eleştirel tutumunu zayıflatırken, sanat eleştirisinin geri-bildirim mantığına indirgenmesi, eleştirmenlerin sanat nesnesinden ziyade izleyici beklentilerine odaklanmasına neden olmaktadır. Bu durum, sanat eleştirisinin biçimsel ve estetik tartışmalardan uzaklaşarak ticari pazarlama aracı haline gelmesine yol açmaktadır. Ayrıca, kültürel hiyerarşinin güçlenmesi ve çok-sesliliğin engellenmesi, eleştirinin otoriter bir yapıya bürünmesine neden olmaktadır. Bu makale, günümüz sanat eleştirisinin epistemolojik ve metodolojik dönüşümlerini incelemektedir. Çalışmanın amacı, sanat eleştirisinin mevcut krizine dair epistemolojik sorunların eleştirinin yöntemlerine etkisini analiz etmektir. Makalenin kapsamı, post-Fordist ekonomik yapıların sanat dünyasına etkilerini ve bu etkilerin sanat eserlerinin üretiminden eleştirisine kadar olan süreçlerdeki yansımalarını içermektedir. Ayrıca, Antroposen Çağı, tekno-bilim ve tekno-sfer gibi günümüz dünyasında öne çıkan kavramlar irdelenmektedir. Antroposen Çağı, insan faaliyetlerinin doğa üzerindeki etkilerinin arttığı bir dönemi ifade ederken, tekno-bilim ve tekno-sfer, sanatsal süreçlerde önemli rol oynayan kavramlardır. Tekno-teatrallik kavramı ise sanat eserlerinin estetik ve deneyimsel boyutlarının teknoloji etkisi altındaki dönüşümünü vurgulamak için terminolojik bir öneri olarak geliştirilmiştir. Bu açıdan, günümüz sanatının teknik, estetik ve epistemolojik karakterine ilişkin tanımlayıcı bir niteliktedir. Michael Fried'in sanata karşıt olarak düşündüğü "teatrallik" vurgusundan yola çıkarak oluşturulan bu kavram, insan faaliyetlerini yüceltirken, nesneleri ve eylemleri bağlamlarından soyutlayarak gerçekliğin yanıltıcı bir biçimde deneyimlenmesini temsil eder. Sanatsal pratikler özelinde ise bilgi, gerçeklik ve algılayıcı arasındaki dinamikleri, teknoloji aracılığıyla ortaya çıkan normatif çatışmalarla yeniden şekillendirir. Sanatı eleştirel bilinçten izole ederken, teknolojiye ilişkin teolojik imalar aracılığı ile tüketim ve eğlenceyi merkez alan bir vasatlığı kiteselleştirir. Makalenin temel hipotezi, sanat eleştirisinin krizden çıkışının izleyici deneyimine odaklanarak bilimsel yöntemler ve entelektüel birikimler aracılığıyla sanatın nesneleşmiş varlığına karşı etkili bir sorgulama yapılmasına ilişkin gerekliliktir. Öte yandan sanat eleştirisinin içerisinde bulunduğu kriz ortamı, sistemin daha iyi işlemesi için gerekli değişikliklerin yapılmasını motive eden bir katalizör olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, sanat eleştirisinin, Antroposen ya da post-Fordist stratejilerin taşıyıcısı olma pozisyonundan kurtularak özgün bir eleştirel tutum geliştirmesi gerekmektedir. Açık bir ifadeyle, sanat dünyası, eleştirel tutum ve cesaretle sanat üzerinde tahakküm oluşturan kurumsal güçlere karşı durmalıdır. Estetik deneyimin ve beğeni biçimlerinin tek biçimliliğine itiraz etmelidir. Özetle, sanat eleştirisi, bilimsel yöntemler ve entelektüel birikimle desteklenerek yeniden yapılandırılmalıdır.

Anahtar Kelimeler: sanat eleştirisi, epistemoloji, antroposen, teatrallik, tekno-teatrallik

Extended Abstract

Checked 

This study examines the devaluation of art and art criticism in contemporary economic conditions from an epistemological perspective. It explores how the domination of capital over knowledge and the process of dumbing down have led to the devaluation of art objects and criticism. The theoretical framework of the research is built on concepts of cultural capital and power-knowledge relations. The proposed concept of "techno-theatricality" is used to analyze the impact of technology on art. As a terminological proposal, techno-theatricality is descriptive of contemporary art's technical, aesthetic and epistemological character. It is based on Michael Fried's emphasis on "theatricality" instead of art. The concept represents artists' misleading experience of reality by abstracting objects and actions from their context. The dominant effect of techno-theatricality is to reshape the dynamics between knowledge, reality and the perceiver through normative conflicts that emerge through technology. While isolating art from critical consciousness, it massifies a mediocrity centred on consumption and entertainment through theological allusions to technology. The historical development of art criticism and its

transformation under modern economic conditions are considered within the context of cultural capital and power-knowledge relations. The theory of cultural capital is an important tool for understanding the economic and social context of art objects and criticism. Power-knowledge relations explain how knowledge is manipulated and controlled. The proposed concept of “techno-theatricality” offers a critical analytical framework for understanding how technology transforms art into a spectacle and commodity, impacting art criticism. Existing literature on the crisis of art criticism highlights various economic, cultural, and political factors contributing to this crisis. However, these studies do not sufficiently address the epistemological transformations underlying the issue. The literature has not adequately explored the simplification of knowledge by capital and its effects on art criticism. This study aims to fill this gap by providing a more comprehensive view of the current crisis in art criticism. This research employs qualitative research methods. Literature review and case studies constitute the main data collection methods. The literature review aims to understand the existing theoretical framework and reveal how art and art criticism are affected under contemporary economic conditions. Case studies analyze the concrete examples of the domination of capital over knowledge. The findings indicate that art and art criticism have significantly transformed under contemporary economic conditions. The domination of capital over knowledge has led to the devaluation of art objects and criticism, transforming art criticism into a tool serving economic interests. The concept of “techno-theatricality” reveals how technology transforms art into a spectacle and commodity, leading to the loss of depth and critical nature in art criticism. The quality of art criticism is shaped by rules imposed by capital, redefining the object of criticism as the surrounding rules. The simplification of knowledge and its easy consumption by the masses result in the loss of depth and contemplative quality in art criticism. Art criticism is now seen as a tool for entertainment and consumption rather than informative and thought-provoking. Techno-theatricality, as a significant component of this process, causes art objects to adopt a technologically enchanting and consumption-oriented character. The findings help us understand the current crisis in art criticism and the economic and epistemological dynamics underlying this crisis. Under the influence of the knowledge economy and capital accumulation, art criticism has undergone a significant transformation. The concept of techno-theatricality is used to understand the impact of technology and capital on art and how these influences shape criticism. In this context, the purpose of criticism is not only to reveal the value of art but also to critically evaluate the impact of economic and technological transformations on art. This study emphasizes the need for redefining art criticism and preserving critical thinking. Techno-theatricality reveals how art is directed by economic and technological forces and how this process affects the quality of critical art. Shedding light on the current crisis in art criticism, this study provides strategic suggestions for strengthening critical thinking and ensuring the art world's future. This research is limited to examining the transformation of art criticism and the domination of capital over knowledge. One of the main limitations of the study is that the data used are qualitative and limited to case studies. This limitation affects the generalizability of the findings. The implications of the research are summarized as raising awareness about the current state of art criticism and providing a basis for future studies in this area. Emphasizing the need for a critical stance against the simplification of knowledge and the domination of capital over knowledge is a significant contribution of this study. The use of the concept of techno-theatricality offers a new perspective to understand the current state of art and criticism. This research is original in examining the devaluation of art and art criticism in contemporary economic conditions from an epistemological perspective. It addresses how the domination of capital over knowledge and the simplification of knowledge lead to the manipulation and devaluation of art criticism. Additionally, the proposal of the concept of “techno-theatricality” provides a new analytical framework to understand the transformation of art criticism today. The value of the research lies in shedding light on the current crisis in art criticism and analyzing the economic and epistemological dynamics underlying this crisis. This is crucial for determining the future directions of art criticism and the strategies needed to preserve critical thinking in this field. The concept of techno-theatricality is a valuable tool for understanding how art is shaped by technology and capital and how this transformation affects the quality of critical art. In conclusion, this study reveals the devaluation of art and art criticism and the epistemological foundations of this process under contemporary economic conditions. It emphasizes how the domination of capital over knowledge and the simplification of knowledge change and devalue the quality of art criticism. The concept of “techno-theatricality” analyzes how technology transforms art into a spectacle and commodity, highlighting the necessity of preserving art criticism's depth and critical nature. This study sheds light on the current crisis in art criticism and provides strategic suggestions for strengthening critical thinking. Redefining art criticism and strengthening critical thinking are vital for the art world's future.

Keywords: art criticism, epistemology, anthropocene, theatricality, techno- theatricality

Giriş

Günümüzde sanat, geleneksel tanım ve rollerini aşarak ekonomik yapı ile karmaşık (fakat birincil önemde) ilişki biçimlerine dayalı bir kurum haline gelmiştir. Bu etkileşim, sermayeye hem

olumlu hem de olumsuz bağımlılıklar yoluyla varlığını sürdürürken sanata ilişkin kriz ve fırsat potansiyelleri eş zamanlı olarak belirmektedir. Bir yönüyle, çağdaş estetik, sanatın doğasını sorgulamada yetkin bir konuma gelerek geleneksel ekonomik paradigmlar ile ilişkisinin dışında bir görünüm kazanır. Öte yandan, post-Fordist sistemin mekanizmaları içinde sıkışarak pazar odaklı metotlar ve tüketim eğilimleriyle ekonomik büyümenin göstergesine dönüşür. J.J. Charlesworth bu paradoksal durumu şu sözlerle tanımlar:

“Çağdaş sanat, diğer pek çok alt kültürün aksine, oligarşik zenginlerle ve bununla birlikte gelen seçkinlik ve elitizmle çoğu zaman çelişkili bir ilişki geliştirmiştir. Bunun paradokslarından biri, sanatın kendisini kitlesel ve popülist kültüre karşı hizalama eğiliminde olmasına rağmen, yine de seçkinlerin kültürü haline gelmiş bir alt kültür olmasıdır. Son yıllarda, sanat dünyasının ayrıcalıklı kurumsal dünyası, ilerici kültürü karakterize eden sosyal adalet, çevresel ve etik sorumluluk konularını merkeze almıştır- bu konum, onu genellikle ana akım toplumun daha az ayrıcalıklı kesimlerinin, sıkıştırılmış orta sınıfın, haklarından mahrum bırakılmış işçi sınıfı seçmenlerinin ve kültürel perspektifleri bu kaygılardan keskin bir şekilde farklı olan diğerlerinin çıkarları ve değerleriyle karşı karşıya getirmektedir” (Charlesworth, 2021).

Sanat dünyasındaki ekonomik dinamikler, 2023 yılında küresel ölçekte sanat piyasasının 67,8 milyar dolara yükselen ticari işlem hacmi ile somut bir şekilde görülmektedir (McAndrew, 2023, s. 19). Ticari talebin sanat eserlerinin değerini belirlemedeki rolü, estetik değerin ötesinde bir boyuta işaret etmektedir. Söz konusu ortam; sanatçılar, kurumlar ve koleksiyonerler açısından çeşitli fırsatlar yaratırken ekonomik eğilimlerin sanatın özgünlüğü ve eleştirel potansiyeliyle ilişkilerinin süreklilik içerisinde sorgulanması gerekmektedir.

Teknolojik gelişmeler sonucunda çevrimiçi ağlar, sanat eserlerinin hızla yayılmasını ve erişilebilir olmasını sağlayarak sanat dünyasına ilişkin etkileşimlerin yapısını değiştirmektedir. Sanat içerikli çevrimiçi platformların yanı sıra çevrimiçi müzayedeler ve sanat pazarları, eserlerin küresel ölçekte alınıp satılmasını sağlamaktadır. Uluslararası müzayede şirketlerinde milyonlarca dolarlık işlem hacimlerine sahip eser alım satımlarının sayısı her geçen gün artmaktadır. 2023 yılı itibarıyla, global ölçekte çevrimiçi sanat platformları üzerinden yapılan satışların toplamının 11,8 milyar dolarlık bir ciroya (pazarın toplam cirosunun yaklaşık yüzde 18’i) ulaştığı tahmin edilmektedir. Ayrıca 2025 yılına kadar çevrimiçi satışların toplam satışların yüzde 23’ünü oluşturması ön görülmektedir (McAndrew, 2023, s. 30). Bu rakamlar, internetin sanat ticaretindeki önemini ve etkisini açıkça göstermektedir.

Mevcut ekonomik görünümde sanatçılar artık sadece yaratıcı bireyler olarak değil, aynı zamanda pazarlama becerilerine ve ticari başarıya odaklanmak zorunda kalan girişimcilerdir. Eleştirmenler ise kurumlar ile arabuluculuk düzeyinde ilişkiler geliştirmektedir. Öte yandan, sanat dünyasında kategorik genellemelerin rolü ve sanatın ticari boyutları arasındaki ilişki giderek daha belirgin hale gelmektedir. Kategorik genellemeler, bir grup veya kategoriye ait örneklerin, bu grup veya kategoriye ait özelliklerin tümüne sahip olduğu varsayımına dayanan mantıksal önermelerdir. Sanata ilişkin herhangi bir olgu genellemeler içeren kategorilerine dahil edildiğinde, izleyici ya da koleksiyoner kategorik beklentiler içerisinde sınırlanır. 20. yüzyılda avangart ve çağdaş sanatsal kategorileri toplum yararına yıkmaya iddiası büyük bir başarısızlığa uğramış, 1970’li yıllardan itibaren ise sanat dünyasını etkisi altına alan ticari kaygılar, kategorik ayrımları güçlendirmiştir. Bu bağlamda, Ultra-Çağdaş Sanat (Ultra-Contemporary Art) kavramı, sanatın ticari boyutunu ele alırken önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Ultra-Çağdaş Sanat, ilk olarak Artnet'in editörleri tarafından, 2019 Bahar istihbarat Raporu'nda 1974 sonrası doğan sanatçıları tanımlamak için kullanılmıştır (Artnet, 2019, s. 63). Henüz tanınmamış sanatçıların eserlerini piyasada sergilediği ve satışa sunduğu bir fenomen olarak karşımıza çıkan Ultra-Çağdaş Sanat, uluslararası müzayede şirketi Philips tarafından özel bir ilgiyle desteklenmiştir. Öyle ki, Phillips (2022), Ultra Çağdaş kategorisindeki sanatçılara özel olarak düzenlediği ULTRA/NEO sergisini, bu sanatçıların eserlerinden oluşan bir seçkiye yazılmış aşk mektubu olarak tanımlamaktadır. Ultra-Çağdaş Sanat kategorisindeki sanatçıların çoğunlukla resmi bir sanat eğitimi almamış olması ve hatta henüz bir sergi dahi açmadan milyon dolar ölçeğinde çevrimiçi müzayede satışlarına ulaşmış olması, değişen değer ölçütlerinin yanı sıra kategorik genellemelerin, koleksiyonerlerin davranış biçimlerine ilişkin manipülatif etkisinin somut göstergesidir (Catalano, 2021).

Benzer bir durumun 2021 yılında Non-Fungible Token (NFT) piyasasında yaşanmış olduğu unutulmamalıdır. NFT'ler, dijital sanat eserlerinin sahipliğini ve özgünlüğünü kanıtlamak için kullanılan blok zinciri tabanlı varlıklardır. 2021 yılında, yoğun medya desteği eşliğinde 22 milyar dolarlık bir pazarı domine eden ve milyon dolarlık anlaşmalarla gündeme gelen NFT piyasasında, 2023 yılı itibarıyla 73,257 NFT koleksiyonundan 69,795'inin (toplam koleksiyonların yüzde 95'i) piyasa değeri 0 Ethereum'a inmiştir. Veriler, 23 milyon kişinin yatırımının değersiz olduğu anlamına gelmektedir. Ayrıca, üretilen yeni NFT'lerin yüzde 79'unun piyasanın talebini karşılayacak yeterlilikte olmadıkları için satılamadığı tespit edilmiştir (Yang, 2023; Stokel-Walker, 2023). Bu göstergeler, sanat ve ekonomi arasındaki ilişkinin spekülatif doğasını anlamamız açısından değerlidir.

Bu çalışmada, post-Fordist ekonomik koşulların sanatın temel değerlerinde ve özellikle epistemik boyutlarında önemli ölçekte olumsuz değişimlere yol açtığı iddia edilmektedir. Sanatın insan bilgisine ve deneyimine katkı sağlama potansiyeli, teknolojik ve ekonomik dönüşümlerle birlikte sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatın öncelikle ticari bir meta olarak görülmesi, değer ölçütlerinde spesifik problemlere yol açar. Sanatın epistemik boyutları ve toplumsal etkileri göz ardı edilerek, sadece ekonomik kazanç odaklı bir anlayış benimsenmektedir. Bu durum, sanatın özgünlüğünü ve yaratıcılığını tehdit etmekte, sanatın toplumsal kalkınmaya ilişkin potansiyelini sınırlamaktadır. Buchloch'un aşağıdaki ifadeleri, mevcut durumun önemli bir gözlemidir:

"Bence son yirmi yıl içinde olağanüstü bir soyutlama sürecine, daha doğrusu daha önce bilinmeyen bir uzmanlaşma düzeyine tanık olduk. Sanatsal pratiklerin, deneyimin ütöpik olmasa da eleştirel bir boyutunu ürettiği yönündeki geleneksel varsayım ortadan kalktığında, geriye kurumsal ve ekonomik çıkarların önceliği duygusu kaldı. Eleştirmenin yargısı, küratörün kültür endüstrisinin aygıtlarına (örneğin uluslararası bienaller ve grup sergileri) kurumsal erişimi ya da koleksiyoncunun pazarda veya müzayedede nesneye anında erişimi tarafından geçersiz kılındı. Artık sahip olmanız gereken tek şey, kalite yargısı yetkinliği ve yatırım uzmanlığı olarak hizmet eden üst düzey uzmanlıktır. Benim abartmam -kabul etmek gerekir ki bu bir abartıdır- bir yatırım yapısı için eleştiriye ihtiyacınız olmadığını, uzmanlara ihtiyacınız olduğunu söylemeye yarar. Mavi çipli hisse senetleri için de eleştiriye ihtiyacınız yoktur" (Baker vd., 2002, s. 202).

Makale kapsamında ele alınan tartışmaların odak noktası, sanata ve eleştiriye ilişkin bilginin günümüz koşullarındaki değişim biçimleridir. Sanat eserleri, içerdikleri bilgiyle anlam kazanır. Ancak son yıllarda yaşanan teknolojik ve ekonomik değişimler, sanatın -daha genel anlamıyla insanın- bilgi ile ilişkisini etkilemiştir. Bilginin metalaşması, bilgiyi ticari mal olarak görmeye ve ticari amaçlar

doğrultusunda kullanmaya yönelik bir yaklaşımı teşvik etmiştir. Bu durum, bilginin asıl amacından uzaklaşmasına ve toplumsal fayda yerine kazanç odaklı bir anlayışın öne çıkmasına neden olmuştur.

Bilginin metalaştırılması, ortak kaynak olması gereken şeylerin özelleştirilmesini içerir. Hardt ve Negri (2009, s. 267), bilginin fikri mülkiyet hakları yoluyla özelleştirilmesinin, ortak olana erişimi kısıtlayarak inovasyon ve üretimi engellediğini savunur. Bilginin özelleştirilmesi ile ortak olana serbest erişim ihtiyacı arasındaki bu gerilim, bilgi ekonomisindeki pek çok güncel çatışmanın temelini oluşturmaktadır. Öte yandan, bilgi ekonomisinde bilgi sadece araçsal değil, ekonomik değerin kurucusu olarak bir değer yaratımıdır (Hardt & Negri, 2009, s. 283). Bu değişim, toplumsal ve kültürel yaşam biçimlerinin üretiminin ekonomik faaliyetin merkezinde yer aldığı biyopolitik üretime doğru daha geniş bir dönüşümü yansıtmaktadır.

Bilginin başarısız olamayacak kadar büyük şirketler tarafından tahakküm altına alınması, post-Fordist sistemin önemli bir gerçeğidir. Özellikle Grant Bollmer'in (2018, s. 20) "Silikon Vadisi Elitleri" olarak tanımladığı Google, Meta, Open AI, Microsoft gibi teknoloji firmaları, bilgi üretimine küresel ölçekte hükmetmektedir. Bu şirketler, bilgiyi toplama, işleme, depolama ve dağıtma konusundaki teknolojik altyapıları aracılığı ile kullanıcıların verilerini toplayarak, analiz ederek ve pazarlama stratejilerini optimize ederek büyük bir güç elde etmişlerdir. Bu durum, bilgiye erişimin ve bilgi kullanımının sınırlarını belirleyen bir güç dinamiği oluşturmuştur. Bilginin kontrolü sadece ekonomik değil, aynı zamanda sosyal ve politik alanlarda da büyük bir etkiye sahiptir. Bu şirketlerin, milyarlarca dolarlık ticari hacme sahip bir "sektör" olarak kültürel geleceğimizi sanatçıların ve eleştirmenlerin iradesine bırakmasına inanmak ise en iyi ifadeyle naif bir iyimserliktir.

Siva Vaidhyanathan'ın 2011 yılında yayınlanan Google üzerine kaleme aldığı çalışması, dijital dünyanın anlatılarının temelde inanç zemininde şekillendiğine dair önemli bir iddia içermektedir. Vaidhyanathan'a göre (2011, ss. 8-9) Google'ın dünyadaki bilgiyi düzenleme, evrensel olarak erişilebilir ve kullanışlı hale getirme iddiasına duyulan güven kitlelerin sahip olduğu bir tür inanç sistemine dayanmaktadır. Ancak, bu inancın gerçekliği sorgulandığında, Google'ın aslında nesnel ve tarafsız bir bilgi sunma amacından çok, belirli çıkarları ve öncelikleri olan bir kuruluş olduğu ortaya çıkar. Özellikle ticari kaygılar ve reklam gelirleri, Google'ın bilgi sunumunda belirleyici bir faktör haline gelmiştir.

Google, birçok insanın günlük yaşamında temel bir bilgi kaynağı olarak kabul edilmektedir. Google'ın bilgi sunumundaki güvenilirliği ve tarafsızlığına olan inancın sadece bireylerin değil, aynı zamanda toplumun genel bir kabulü olduğu da unutulmamalıdır. Dolayısıyla, çevrimiçi platformların bilgi sunumunda var olan inanç temelli yapı, titizlikle sorgulanması gereken bir konudur. Vaidhyanathan'ın (2011, s. 2) "Googlelaşma (*Googlization*)" olarak adlandırdığı süreç, insanların algılarını ve etkileşimlerini büyük ölçüde etkileyerek bireylerin bilgiye olan yaklaşımlarını, tüketim alışkanlıklarını ve genel dünya görüşlerini dönüştürmektedir.

Siva Vaidhyanathan, kitabın bütününde ilgili sürecin üç temel alanda değişime yol açtığına dikkat çeker: Biz (özne), Dünya (çevre) ve Bilgi (episteme). Bu kavramlar, günümüze yön veren teknolojik, ekonomik ve kültürel gelişmeleri kapsayan çok katmanlı bir tartışmanın başat paydaşlarıdır. Makalenin amacı, bu dönüşüm sürecinin sanat eleştirilerine yansımalarını ortaya koymaktır. Çalışma kapsamında, mevcut literatüre sanat eleştirisi alanında yaşanan değişimlere ilişkin kavramsal bir çerçeve sunulması amaçlanmaktadır. Makalenin bir başka önemli katkısı ise sanat literatürüne terminolojik bir öneri olarak tekno-teatrallık kavramının geliştirilmiş olmasıdır. Bu kavram, çağdaş sanatta bilgi ve nesnellığe ilişkin yaşanan problemleri aydınlatma potansiyeli taşımaktadır. Ayrıca çağdaş sanata ilişkin kavramsal tartışmaları genişleterek sanatın dönüşen doğasını daha kapsamlı bir

şekilde anlamamıza yardımcı olması beklenmektedir. Son olarak sanat eleştirisinin krizde olduğu yönündeki yaygın görüşler ve iddialara karşı, sorunun daha büyük olduğuna dikkat çekilmektedir. Sanat eleştirisinin sadece krizde olmadığı, aksine daha geniş bir zeminde, bilginin dönüşümü gibi hayati sorunlarla karşı karşıya olduğu gerçeği ile yüzleşmemiz gerekliliği vurgulanmaktadır.

Sanat Eleştirisinin Algısal ve Epistemik Çerçevesi

Günümüzde çağdaş sanatın teorik ve pratik yapısı, küresel bilgi ekonomisinin çıkarları çerçevesinde belirlenmiş bir sınırlılık içerisinde. Yeni teknolojik gelişmeler, mevcut kullanım biçimleri dolayısıyla kapitalizmin küresel egemenliğini güvence altına almak için yeni örgütlenme biçimleri yaratırken bilgiye ilişkin süreçlerin değişen doğası, sanat söyleminde radikal değişimlere kaynaklık etmektedir. Teknobilim'in hızla evrimleşen dinamikleri ve artan tanımlayıcı gücü, doğal ile yapay arasındaki sınırların giderek belirsizleşmesine yol açarak Batı kavramsal sistemlerinin geleneksel düalizmlerini sarsmıştır. Ingeborg Reichle, geleneksel bilimlerin teknobilimlere dönüşüm sürecinin, 19. Yüzyılda büyük ölçekli devlet ve özel araştırma kurumlarının ortaya çıkışı ile başladığını iddia eder (Reichle, 2009, s. 9). Özellikle, biyoteknoloji ve yapay zekâ gibi alanlardaki hızlı gelişmeler, teknobilimin etkisini artırmış ve sembolik düzenin yeniden şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Teknolojinin gücü ve etkisi artarken insanların yaşam tarzları, iş dünyası ve iletişim biçimleri de radikal bir şekilde değişmektedir. Teknobilim, bireylerin algıları ve bilinç düzeyleri üzerinde de derin etkilere sahiptir. Yapay zekâ, sanal gerçeklik ve diğer gelişmiş teknolojiler, insanların düşünme ve algılama biçimlerini değiştirerek yeni bir zihinsel ve duygusal deneyim alanı yaratmaktadır. Bu durum, insanların kendilerini ve çevrelerini algılama biçimlerinde köklü değişikliklere yol açarken yeni bilgi üretim ve paylaşım yöntemlerinin ortaya çıkmasına olanak tanır.

Sanat tarihi ya da sanat eleştirisinin -daha geniş anlamıyla sanat düşüncesinin- krizi özellikle kavramsal sistemlerin içerisinde bulunduğu, henüz nasıl sonuçlanacağına ilişkin yeterli ön görülerimizin olmadığı değişimler ile ilgilidir. 1960'lı yıllardan itibaren geleneksel ve modern sanat türlerinden hızla uzaklaşılrken yeni sanat biçimleri neredeyse sınırsız bir çeşitlilik içerisinde çoğalmaya devam etmektedir. Günümüzde, sanatın tarihsel olarak içerisinde konumlandığı bağlam, her türlü sınırı ve belirlenmişliği ortadan kaldırmayı hedefleyen sanatçılar tarafından işlevsizleştirilmektedir. Yeni görüşe göre sanat, a priori olarak tanımlanmayan; ancak genel epistemolojik çıkarlara hizmet eden belirli içerikleri iletmeye imkânı sunan bir yapıya indirgenmiştir (Reichle, 2009, s. 2). Sanat kavramının değişen doğası, artık neyin, hangi koşullarda ve hangi gerekçe ile sanat olabileceğine ilişkin tüm ihtimalleri eş-zamanlı olarak kabul etmeye yönelik bir belirsizliğe dönüşür. Bu belirsizliğin kültür endüstrisi tarafından nesneleştirildiği unutulmamalıdır. Estetik yargıların keyfiyet temelinde algılanmasını ön gören postmodernist-ticari sanat ortamı, sosyal medya ve diğer kaynakları ile bu keyfiyeti zorunlu ve ticari değeri olan bir öznellik olarak sunar. Yenilik, özgürlük, başkaldırı gibi kavramlar tabulaştırılır. Sanat eleştirisi ise yöntem ve ifade biçimleri açısından söz konusu duruma uyum sağlama endişesine yönelir. Bu sürecin çözülmesine geçmeden önce sanat eleştirisi olgusunun incelenmesi gerekmektedir.

Sanat eleştirisi, bir yapıya verilen tepki ve bu tepkiye yol açan unsurlarla ilgili farklı bağlamsal faktörleri dikkate alan, öznel ve metodolojik yaklaşımlar içeren bir değerlendirme sürecidir. Sanat eserlerini anlamak, yorumlamak ve değerlendirmek için bir araç olarak kullanılır. Eleştirinin amacı sadece sanatın, dehanın veya yaratıcılığın tanımını sağlamak değildir. Eleştiri, sanat eserlerinin bilinçli ya da rastlantısal unsurlarından anlamlı algılar yaratma sürecini açıklamaya odaklanır. Bu bağlamda, merak, gözlem, araştırma, şüphe, metot ve ifade stratejileri eleştirinin temelini oluşturur. Tüm bu stratejiler belirli bir nesne ya da olguya yönelik olması açısından durumsaldır.

Eleştirel etkinlik, kültürel değerlerin dolaşımını kapsayan söylemsel bir biçim olarak söz konusu değerlerin etkisi altında şekillenir. Bu açıdan sanat eleştirisinin mevcut durumu, çağdaş sanatın içinde bulunduğu süreçler ile doğrudan ilişkilidir. Çünkü eleştiri, ilişkisel ve dinamik bir olgudur. Geleneksel bakış açısı, sanat eserinin oluşumunu takiben eleştirinin geldiğini varsayar; ancak aslında sanat ile eleştiri arasındaki etkileşim çift yönlüdür. Eleştirelilik, ilişkiler tarafından üretildiği kadar ilişki biçimlerini de dönüştürür (Walsh, 2016, s. 16). Sanat eserleri ile eleştiri, sabit ve önceden belirlenmiş varoluşsal durumlar yerine, sürekli birbirini dönüştüren ve geliştiren dinamik süreçlerdir. Bu nedenle, sanat ve eleştiri arasındaki ilişki, önceden düzenlenmiş katı bir hiyerarşi yerine, karşılıklı ve devamlı bir etkileşimi temsil eder.

Sanat eserleriyle olan ilişkimiz, eleştirel düşüncenin ürünüdür ve bu ilişki sanatın anlamını oluşturur. Eleştirel bakış açısı, sanat eserlerinin soyut ve fiziksel boyutlarını bir araya getirerek onların anlamını açığa çıkarır. Ayrıca sanat eleştirisi, estetik değer ve yargılarımızı gerekçelendirirken bu yargılara ulaştığımız deneyimlerin algısal çerçevesini belirler. Bu açıdan sanat eleştirisi, sanatsal pratiğin ve sanat söyleminin ayrılmaz bir parçasıdır.

Bir sanat nesnesi, her şeyden önce bilgi nesnesidir. Bilgi ise dış dünyadaki gerçeklik ile ilgilidir. Bilmenin en belirgin özelliği ise dünyayı kapsayan bir durum olmasıdır. Çünkü bu olgusaldır: P'nin bilinmesi, P'ye inanmanın aksine, P'yi gerektirir. Böylece dış çevrenin durumu, kişinin epistemik durumunu kurucu olarak sınırlar. İzleyicinin bir sanat eseri hakkında ilgi ve bilgi sahibi olması, o eserin varlığına ve özelliklerine ilişkin gerçeklikle uyumlu bir algıya sahip olması koşuluna bağlıdır. Yani; bir nesnenin sanat eseri olarak alımlanması, onun sanat eseri olduğuna inanmanın ötesinde, sanat eserinin mevcut sanatsal gerçeklikle uyumlu olduğunu kabul etmeyi gerektirir. Bu bağlamda, dış çevrenin durumu kişinin epistemik durumunu belirleyici bir faktör olarak ortaya çıkar. Bireyin bilgi sahibi olabilmesi için dış dünyanın gerçekliğine dair bir bağlamda bulunması önemlidir. Daha spesifik olarak olgusal epistemik durumlar, bireyin belirli bir zamanda ve belirli bir bağlamda neyi algıladığını ve neyi hatırladığını içermektedir. Hungerland'ın "algısal kalıplar" olarak adlandırdığı zihinsel çevre, sabit olmayıp kültürel olarak koşullandırılmaları açısından değişkendir (Hungerland, 1947, s. 194). Nelson Goodman'ın söylediği gibi, bir eserin estetik özellikleri hem algılanan biçimsel nitelikleri hem de esere nasıl bakmamız gerektiğini belirleyen unsurları içerir. (Goodman, 1968, s. 112).

Gombrich (2005, ss. 147-148) "Sanat ve Yanılsama" eserinde algıyı sadece pasif bir süreç olarak düşünmenin hatalı bir yaklaşım olduğunu söylerken retinanın sadece veri kaydı yapma süreciyle sınırlı olmadığını vurgular. Görmek, salt bir kayıt eylemi olarak özetlenemez; aksine aktif bir süreçtir ve insan zihninde tamamen pasif bir algılama durumu mümkün değildir. Algı, bireyin beklentilerine dayalı olarak biçimlenen dinamik bir süreçtir; bu, beklentilerin değişimine bağlı olarak tanımlanabilir ve asla beklentilerden bağımsız gerçekleşmez. Gombrich'in ifadesiyle, görmek her zaman "orada bir şey görmek" anlamına gelir. Bu bağlamda eleştirinin amacı beğeni ya da yorum değil, algı ve koşullarını yaratmaktır (Gombrich, 2005, s. 219).

Sanat, duyular ve duygular ile deneyimlenir. Teori ise duyuşsal alanın dışındadır. Elbette eleştiri, sanat eserlerinin yalnızca duyuşsal algılanışını değil; aynı zamanda onların kültürel, tarihsel, psikolojik ve toplumsal bağlamlarını da kapsar. Ancak bu genişletilmiş odak, eleştirinin sanatın somut deneyiminden uzaklaşmasına ve sanat eserlerinin kendine özgü estetik değerlerinden kopmasına neden olur. Bu durum, sanat eleştirisinin sanatla olan bağlantısını zayıflatır. Ayrıca, eleştiriye sanatın canlı ve dinamik doğasından uzaklaştırma tehlikesi barındırır.

Sanat eleştirisinin işlevselliğine ilişkin kaygılar, 1970'li yılların değişen sanat üretim metotlarından kaynaklanır. Enstalasyon, performans, video sanatı, kavramsal sanat gibi yeni alanların ortaya çıkışı geleneksel eleştiri anlayışlarını yetersiz kılar. Teori ve pratik arasındaki mesafenin ortadan kalkması, sanatçıların eserlerinde eleştirel söylemi birinci elden iletecek metotlar geliştirmesi, eleştirmenin sanat dünyası ve sanatçı arasında çözümlemekte yükümlü olduğu mesafeyi ortadan kaldırır. Deneyimin öznel doğası, izleyici ile sanat nesnesi arasındaki etkileşimi, duysal ve duygusal olasılıklar açısından genişletir. Bunun sonucunda eleştirmen, bir sanat etkinliğinin değerini çözümlemeyi ve anlamayı hedefleyen tutumu terk ederek etkinliğin sonuçlarına odaklı yorumlama faaliyetine yönelir.

Sanat eleştirmenlerinin sahip olduğu ideolojik, ekonomik ve teorik bağlılıklar, sanat eserlerini yorumlamada belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu bağlılıklar, eleştirmenlerin değerlendirmelerini şekillendirir ve bir tür filtre görevi görerek sanat eserinin nesnel analizinden ziyade eleştirmenin kendi ideolojik veya teorik perspektifinden değerlendirilmesine yol açar. Sonuç olarak sanat eseri, eleştirmenin önceden kabul ettiği inançları doğrulayan veya reddeden ya da mevcut ilişkilerini sürdürmesini sağlayan bir argüman haline gelebilir. Bu durum, sanat eserinin kendisi üzerinde yapılan değerlendirmelerin öznelliğini artırır ve eleştirinin nesnelliğini şüpheli hale getirir. Polanyi (1962, s. 275), bilimsel ve eleştirel dünya görüşlerimize ilişkin makul olduğunu savunduğumuz şüphelerin, bu görüşlere olan inançlarımızdan kaynaklandığını belirtir. Bu perspektif, sanat eleştirisinin öznelliğinin bilgi, ölçüt, metot ve gerekçelendirmelerden bağımsız bir serbestlik durumu olmadığını vurgular.

Bilginin Dönüşümü

Sanat eleştirisinin krizde olduğuna ilişkin söylemler, çağdaş sanatın ve daha geniş anlamıyla eleştiri kültürünün içerisinde bulunduğu koşullardan ayrı düşünülemez. Sanat eleştirisinin krizi olarak imlenen çerçeve, sanatta bilgiye dayalı süreçlerin geçirdiği dönüşümler ile ilişkilidir. Tom Holert, çağdaş sanatın küresel bilgi endüstrilerinin bir işlevine dönüşmesinin ve sanatın bilgi etkinliği olarak yeniden konumlandırılmasının politik-ekonomik temellerinin çok çeşitli olduğunu vurgular. Holert'a göre (2020, ss. 19-20), çağdaş sanat, genel toplumun benlik algısını oluşturan ideolojinin kaçınılmaz bir alt kümesidir. Kültür, eğitim ve finans alanlarıyla bağlantılı olan sanat; bir spekülasyon, ayrıcalık ve eleştiri alanıdır. Sanatın bir kurum olarak istisnaî karakteri, idealist estetik teoriye, sınıf bağımlı nadir erişilebilirliğe ve özerk sanat eseri ile metanın radikal homolojisine dayanır. Bu özelliklerin birleşimi, çağdaş sanatı bireyler, şirketler, kuruluşlar ve devletler için yatırım yapılabilir; aynı zamanda ekonomik, sembolik ve siyasi amaçlar için araçsallaştırılabilir kılar. Sanatın ekonomi politikası, yalnızca egemen sınıfın ekonomik çıkarlarıyla değil, aynı zamanda bilgi ve eğitime özgü değerlerle de biçimlenir. Bu değerler ise statü, zenginlik ve erişim gibi unsurlara dönüştürülür. Sanat gibi bilgi de finansallaşma, parasallaşma ve piyasalaşma süreçlerinin konusu haline gelmiştir; bu nedenle günümüzde en etkili olan bilgi kavramı, herhangi bir felsefi ve epistemolojik gelenekten giderek daha az türetilmektedir. Daha ziyade, bilginin öncelikle nicelleştirilebilir, ölçülebilir ve hesaplanabilir olduğu ekonomik ve teknokratik bir anlayışa dayanmaktadır. Gerçekten de bilgi, ekonomizasyonun öznesi olarak onaylanmadığında giderek yok gibi görünmektedir.

Bilgi ekonomisi söylemi, bilginin ekonomik değere dönüşmesi ve ticari olarak kullanılabilir hale gelmesi sürecini ifade eder. Geleneksel ekonomik faaliyetlerde olduğu gibi, bilgi ekonomisinde de değer yaratma ve ticaret söz konusudur. Ancak, bilgi ekonomisinde değer genellikle somut malların üretiminden ziyade bilgi, beceri, yenilik ve entelektüel mülkiyet gibi kaynaklardan gelir (Machlup, 1962, s. 32). Metalaşma ise sanat eserlerinin ticari mallar olarak değerlendirilmesi sürecidir. Bu süreç, estetik

yargının sanatsal bilgi ve anlam üretim süreçlerinden koparılarak ticari çıkarların etkisi altına girmesine neden olur. Neoliberalizm ve bilgi ekonomisi arasındaki ilişki, akademik çevrelerde sıkça tartışılan bir konudur. Neoliberal politikalar, üniversitelerin ve diğer bilgi üretim kurumlarının piyasa temelli yapılar haline gelmesine neden olmuştur. Üniversiteler, bilgi üretiminde ve dağıtımında önemli roller üstlenir. Ancak, bu bilgi genellikle ekonomik olarak değerlendirilebilir hale getirilir ve ticari çıkarlarla uyumlu hale getirilir (Cribb & Gewirtz, 2003, s. 192). Bu dönüşüm, bilginin nesneleştirilmesine, ölçülebilir ve aktarılabilir bir meta haline gelmesine yol açar (Fumagalli vd., 2011, s. 10). Neoliberal politikalar ve bilgi ekonomisinin etkileri, üniversitelerin bağımsız bilgi ve araştırma kaynakları olarak rollerinin zayıflamasına neden olmuştur. Bu bağlamda, eğitim ve bilginin ticari değerler üzerinden değerlendirilmesi, üniversitelerin ve diğer bilgi üretim kurumlarının piyasa temelli yapılar haline gelmesine yol açmıştır. Sonuç olarak, bilgi nesneleştirilmiş, ölçülebilir ve aktarılabilir bir meta haline gelmiştir.

Yann Moulier Boutang (2011, s. 95), geleneksel işgücü kavramının ötesine geçerek dijital bağlanabilirliğin ve toplumsal etkileşimin bir sonucu olarak ortaya çıkan zımnî bilginin önem kazandığına dikkat çeker. Geleneksel anlamda, bireylerin emeği ve bilişsel yetenekleri üzerinde odaklanan bakış açısına karşı, dijital teknolojilerin ve iletişim ağlarının ortaya çıkardığı büyük miktardaki verinin toplumun kolektif bilgisine nasıl katkı sağladığını tartışır. Ona göre, bu dijital bağlanabilirlik, bireyler arasında paylaşılan ve erişilebilen geniş ancak “zımnî” nitelikteki bir bilgi havuzunu oluşturur. Boutang’ın iddiası, geleneksel işgücü ekonomisinde bireylerin somut ürünler üzerindeki emeği yerine dijital platformlarda üretilen ve paylaşılan zımnî bilginin daha önemli hale geldiği yönündedir. Bu sayede yaratıcı eylem ve pratiklerin özgürlük kazanarak bilgi üzerindeki kapitalist tahakkümün geriletildiğini savunur (Boutang, 2011, s. 108). Boutang’ın göz ardı ettiği nokta ise bilginin üretim ve dolaşım süreçlerindeki etkin paydaşların özgüllüğüdür. Konumuz bağlamında öne çıkan unsur, Silikon Vadisi elitlerinin küresel ölçekte bilgi ekonomisinin belirleyicileri haline gelmesidir. Bu şirketler, geniş veri havuzlarına erişimleri ve kullanıcıların davranışları hakkında derinlemesine bilgi sahibi olmaları nedeniyle büyük bir güce sahiptirler. Bu durum, uluslararası sermayenin bilgi üzerindeki tahakkümünü arttırmıştır.

Post-Fordist dönem, endüstriyel üretimdeki dönüşümlerle birlikte çalışma biçimlerinde ve toplumsal ilişkilerde önemli değişimlere yol açmıştır. Bu dönüşüm, geleneksel endüstriyel üretim modelinin yerini alarak, bilgi ve iletişim teknolojilerinin öncelikli olduğu esnek bir ekonomik yapıya işaret etmektedir (Castells, 2008, ss. 202-203). Paolo Virno (2004), “A Grammar of the Multitude” adlı eserinde, günümüz ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümlerini anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Virno, post-Fordizm döneminde ekonomik üretkenlik için geleneksel işçilikten ziyade dilsel ve ilişkisel yeteneklerin ön plana çıktığını savunur. Geleneksel sanayi döneminde emek, genellikle somut ürünlerin imalatıyla ilişkilendirilirken post-Fordist dönemde bu durum değişir. Artık bilgi ve iletişim ekonomisinde, bilgi işçilerinin dilsel ve ilişkisel yetenekleri, üretim sürecinin temel dinamikleri haline gelmiştir (Virno, 2004, ss. 52-53). Bu bağlamda, bireyler arasındaki ilişkilerin aşırı derecede iç içe geçtiği bir ortamda farklı benlik duygusu ortadan kalkar.

Virno’ya göre, daha fazla bağlantı arayışındaki bireylerin dilsel ve bilişsel yeteneklerini sergileme kaygıları gösterişli bir “virtüözlük” haline gelir (Virno, 2004, s. 62). Bireyler, sürekli rekabet ortamı içerisinde kendilerini göstermek, uyum sağlamak ve bağlantı kurmak zorunda hissederler. Rekabete dayalı böyle bir ortamda, benlik duygusu erozyona uğrayarak toplumsal ölçekte patolojik krizlere yol açar. Bireyler, sıklıkla performans ölçümleri ve yeniden doğrulama süreçlerine tabi tutulur (Virno, 2004, s. 75-76). Öte yandan Sennett’in (2017, s. 38) dikkat çektiği gibi, söz konusu durum, sürekli

yeni beceriler öğrenmek zorunda olan ve “bilginin temellerini durmaksızın değiştiren” yeni bireyin doğuşuna kaynaklık eder. Bu duruma ayak uyduramayanlar ise toplumda görünmez hale gelerek başarıdan öte beceri ve yeteneği önceleyen iş çevrelerinin görüş alanının dışında kalır (Sennett, 2017, s. 90).

Virno’nun eleştirisine ek olarak eseri yazdığı tarihten günümüze gelinceye kadar yaşanan bir başka önemli değişim, veri depolamaya dayalı sistemlerin yükselişi ve bu sistemlerin insan davranışlarına etkileridir. Bu yeni evre, sayısallaştırılmış, verileştirilmiş, yapay zekâ ve otomasyon teknolojilerindeki ilerlemelerle karakterizedir. Veri depolama ve işleme teknolojilerindeki ilerlemeler, insan davranışlarına yönelik geniş çaplı veri toplama imkânı sunmaktadır. İnternet kullanımı, mobil cihazlar, sosyal medya platformları ve diğer dijital araçlar aracılığıyla elde edilen veriler, büyük veri analitiği ve yapay zekâ algoritmalarıyla işlenerek, değerli bilgilere dönüştürülmektedir. Bu, toplumun her kesiminde, bireylerin davranışları, tercihleri ve alışkanlıkları hakkında derinlemesine bilgi sahibi olunmasını sağlar. Ancak, veri odaklı sistemlerin insan davranışları üzerindeki etkisi sadece veri toplama ile sınırlı değildir. Veriler, yapay zekâ algoritmaları aracılığıyla analiz edilir ve insan davranışlarını anlamak, yönlendirmek ve hatta öngörmek için kullanılır. Sürecin ilgili pratikleri reklamcılık, pazarlama, siyaset, sağlık ve daha birçok alanı içine alan geniş bir yelpazede gerçekleşir.

Bireylerin dilsel-ilişkisel yetenekleri üzerindeki baskılar, insan eylemliliğini pasifize eder. Serge Lesourd (2018), modern toplumda öznenin nasıl susturulduğu ve özgürlüklerin paradoksal biçimde nasıl kontrol mekanizmalarına dönüştüğünü incelediği çalışmasında, “liberal laf ebelikleri” olarak tanımladığı modern söylemlerin bireysel özgürlük ve özerklik vaatleriyle dolu olduğuna dikkat çeker. Ancak, bu özgürlüklerin aslında bireyleri daha fazla kontrol altına alma yöntemi olduğunu ileri sürer. “Modern toplumlar, özgürlük ve özerklik vaatleriyle bireyleri etkisi altına alırken bu özgürlüklerin gerçekte nasıl bir kontrol ve gözetim mekanizması olarak işlediğini gizlediğini” belirtir (Lesourd, 2018, s. 85). Lesourd, bu paradoksu özellikle teknoloji ve medya aracılığıyla yapılan manipülasyonlarla ilişkilendirir. Sosyal medya ve dijital platformlar, bireylerin kendilerini ifade etme biçimlerini özgürleştirdiği iddiasında bulunurken aslında kullanıcıların verilerini toplayarak ve algoritmalar aracılığıyla davranışlarını şekillendirerek yeni kontrol biçimleri oluşturduğunu vurgular (Lesourd, 2018, s. 102).

Eleştiri açısından, yazma eyleminin algoritmalara bağlanması, içerik üreticiliği, metinlerin arama motorlarının optimizasyonuna uygun olarak SEO’ya uygun bir dile indirgenmesi gibi olgular, sınırlanmış ifadelerle yol açar. Veri odaklı algoritmik sistemler, bireylerin davranışlarını yönlendirirken eleştirmenlerin iradeleri ve özgürlükleri üzerinde bir tür kontrol mekanizması oluşur. Bireyler, önceden belirlenmiş kalıplar içinde hareket etmeye ve sistem tarafından belirlenen yönlerde davranmaya zorlanır. Bu bağlamda algoritmik sistemlerin geleceği tahmin ve kontrol edilebilir, verileştirilmiş bir hedef olarak tanımlaması, geleceğin “şimdi” içerisinde ipotek edilmişliğini gösterir. Geleceğin yapısal-sistemik ikamesi, pasif bir kabulleniş ve ileriye dönük hayal gücünün etkisizleştirilmesine yol açar.

Post-Fordist sistemin ve veri odaklı yaklaşımların insan eylemlerini pasifleştirme potansiyeline dikkat çektikten sonra, Paolo Virno’nun “fırsatçılık” kavramı, bu bağlamda tamamlayıcı niteliktedir. Fırsatçılık, bu tür sistemlerin yarattığı pasiflik ortamında beliren bir çatlaktır ve toplumdaki katmanlar arasında ortaya çıkar (Virno, 2004, s. 41). Çatlakta meydana gelen eylemlilik biçimleri, insan yaşamına ilişkin sorunlara kaynaklık eden distopik bir varoluşa yol açar. Sanat dünyası açısından değerlendirildiğinde sanatçılar genellikle bilgi üzerinde hegemonik baskılar oluşturan odaklara karşı koyabilecek, davranışsal üretimin araçlarına hükmedebilecek güç, imkân veya donanımına sahip değildir.

Dolayısıyla, yaşamlarını sürdürebilmek için sistemin sunduğu fırsatları değerlendirmek amacıyla “zımni bilgi” ve dilsel-iletişimsel virtüözlük becerileri gereklidir. Bu süreç, özünde en yüksek kâr marjına ulaşma hedefiyle kitlelerle iletişim açısından sürekli bir uzmanlık kaygısı ve çaba gerektirir (Virno, 2004, ss. 43-45). Estetik kaygılar ikinci değerler olarak kavranır. Özneler “şeyleşme” sürecine tâbi kılınırken neredeyse hiçbir estetik ve bilimsel kuralla sınırlı olmayan, manipülasyonlara dayalı bir ortam tesis olur. Adorno ve Horkheimer’in işaret ettiği gibi şeyleşmenin etkisi ile “*eleştirin yerine mekanik bilirkişilik, saygının yerine de şöhretin unutkan kültü geçer*” (Adorno & Horkheimer, 2014, ss. 213-214). Bu açıdan The Times yazarı Susie Goldsbrough’un sanat piyasasının işlerliğine yönelik tespitleri önemlidir:

“Çağdaş sanat piyasası neredeyse tamamen kuralsızdır. Başka herhangi bir sektörde içeriden öğrenenlerin ticareti ya da piyasa manipülasyonu olarak adlandırılabilir şeyler burada kesinlikle iş dünyasına özgüdür. Büyük bir eser müzayedeye çıktığında, genellikle sanatçıyı temsil eden veya ona yatırım yapan galeriler, bayiler ve koleksiyoncular fiyatı yükseltmek ve varlıklarının değerini şişirmek için bir araya gelirler. Koleksiyoncular anonim kalabildikleri için, bayiler bazen çıkar çatışması gibi kaba düşüncelerden etkilenmeden bir işlemde hem alıcıyı hem de satıcıyı temsil ederler” (Goldsbrough, 2024).

Jamie Keesling’in sanat eleştirisinde işbirliklerine ilişkin etik kaygılara odaklandığı makalesinde yer verdiği gözlemleri ise söz konusu durumun pratikte nasıl görüldüğünü gözler önüne sermektedir:

“Gerçekte, sanatçıların ve sanat eleştirmenlerinin çoğu zaman zorunluluktan doğan birden fazla şapka takması, özgür, özgün ve eleştirel bir pratik olasılığını daha da kısıtlıyor. Tüm bunlar, geçimin kesinlikle garanti altına alınmadığı bir dönemde geçerli. Yaratıcılığı kıskırtmak şöyle dursun, basılı yayınların iflas etmesinin ve ücretli yazı fırsatlarının azalmasının ardından yaşanan acımasız rekabet uzlaşmaya yol açıyor: listeler, halkla ilişkiler firmaları tarafından yerleştirilen şişirme yazılar ve tekrarlanan basın bültenleri, başka türlü eleştirel eğilimleri olan pek çok yazar için kira ödemenin gerçek bir aracı haline geliyor” (Keesling, 2021).

Bilginin dolaşımı ve dağıtımı üzerinde etkili olan kontrol mekanizmaları, medya, eğitim, teknoloji ve kültürel kurumlar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu mekanizmalar, bilgiye erişimi ve yayılmasını şekillendiren çeşitli politika ve pratikleri içerir. Örneğin, sanatsal araştırma ya da araştırma temelli sanatsal pratik gibi söylemlere dayanan, sanatçı ya da sanat profesyonellerinin verili koşullar ve sınırlılıklar içerisinde araştırma faaliyetine ilişkin fonlar, sponsorluklar ya da medya anlaşmaları ile sağlanan doğrudan veya dolaylı olarak finansman ile ilgilidir. Uluslararası sermayenin fonlar, raporlar ve stratejik eylem planları çerçevesinde sanata verdiği destek, toplumsal kalkınmaya olan samimi bir inancın ötesinde “yaratıcı endüstriler” söylemi altında “yaratıcılık” temasını mesleki eğitime kanalize ederek sanatı doğrudan endüstrinin hizmetine bağlamayı hedefler (Hardt & Negri, 2009, ss. 267-269). Bunun içinse bir sonraki bölümde ele alacağımız tekno-teatrallik kullanır.

Antroposen Çağının Sanatsal Söylemi: Tekno-Teatrallik

Çalışmamız kapsamında, tekno-teatrallik terimi, mevcut eleştirel tartışmaya ilişkin epistemik sorunları kapsayıcılığı açısından önerilmektedir. Tekno-teatrallik, sanat formlarının üretiminde ve sunumunda teknolojinin giderek artan rolüyle karakterize olan bir fenomendir. Sadece dijital araçlarla üretilmiş eserleri değil, aynı zamanda eserlerin dijital ortamlarda sunulması veya fiziki mekânlarda dijital araçlarla sunumun güçlendirilmesini de kapsar. Teknolojiye dayalı biçimsel bir vurgunun ötesinde

dijital dünyanın epistemik ve estetik düşünce üzerindeki etkileri ile karakterizedir. Öte yandan, seyircinin, teknolojik büyülenme eşliğinde “seyirci olma duygusuna” ilişkin bağıllık ve hayranlığını içerir.

Tekno-teatrallık teriminin kavramsal çerçevesi, sanat eleştirmeni Michael Fried’in 1967 yılında yayınlanan “Art and Objecthood” makalesinde irdelediği “teatrallık” kavramıdır. Michael Fried (1998, ss. 160), özellikle Denis Diderot’nun yazılarından hareketle, sanatta teatrallığı ve özümsemeyi belirleyici kategoriler olarak tanımlar. Teatrallığı, modern sanatın tanımlayıcı bir özelliği olan özümsemenin karşıtı olarak görür. Fried’e göre “teatrallık”, sanat eserini izleme deneyiminin sanat eserinin kendisinden ayırt edilemez hale geldiği olguyu ifade etmektedir. Fried, sanat bir olay olarak kategorize edildiğinde, izleyicilerin sanat eserinin kendisinden ziyade daha geniş kültürel bağlamı takdir etme eğiliminde olduğunu savunmuştur. Ona göre bu durum, sanat eserinin bağımsız bir varlık olarak değerlendirilmesini engelleyerek tepkilerin çevredeki sosyo-tarihsel koşullar tarafından koşullandırılması nedeniyle sanatın takdir edilme biçimini tehlikeye atmaktadır (Fried, 1998, ss. 153-154). Fried, Minimalizmin (literalist sanat olarak tanımlar) teatrallığı olarak gördüğü, sanat eserinin kendisinden ziyade serginin durumunu ya da olayını (“vızıltı” olarak adlandırır) vurgulayan tavrını eleştirmiştir. Literalist duyarlılığın teatrallığı, ilk başta seyircinin eser ile karşılaştığı gerçek koşullar ile ilişkili olmasından kaynaklanır. Fried, Minimalizm’in sanat eserinin modernizm tarafından örneklenen ilişkisel özelliklerinden ziyade izleyicinin deneyimine odaklanmasının, sanat eserini kişinin dünyaya dair genel deneyiminden ayırt edilemez hale getirdiğini savunmuştur (Fried, 1998, s. 155). Fried’in sanattaki “teatrallık” kavramı özünde Minimalist Sanat’ın izleyici merkezli yaklaşımının bir eleştirisidir ve bunun yerine bağımsız bir varlık olarak sanat eserinin kendisine odaklanılmasını savunur. Bu düşüncelerinin temeli ise Diderot’nun retorik performans tarzına verdiği tepkiye dayanır. Diderot’ya göre (1883, s. 365) oyuncuların seyirciye doğrudan hitap etmesi, gerçekçi duygusal ifadeyi engeller. Dolayısıyla teatrallık içeren bir sanat eserinin deneyiminde, nesne önemini yitirirken, tatmin edici olan şey seyirci olma duygusudur. Teatral etki, insan eylemlerini yüceleştirirken nesne ve eylemi bağlamlarından koparır. Nesnenin bilgisi ikincil duruma düşer.

Teknolojik gelişmelerin sanatın üretim ve sunumunda oynadığı rol, günümüz sanatının temel dinamiklerinden biridir.¹ Sanat eserlerinin yaratımında dijital teknolojilerin kullanımı, interaktif medya ve sanal gerçeklik gibi yeni araçlar ve platformlar sanatın estetik ve deneyimsel boyutlarını önemli ölçüde değiştirmiştir. Sanat eserleri, dijital projeksiyonlar, ses ve ışık enstalasyonları, artırılmış gerçeklik deneyimleri gibi teknolojik araçlar ile yeni deneyim biçimleri çerçevesinde organize edilmektedir. Örneğin, Moon Ribas, vücuduna yerleştirdiği siber duyu implantları aracılığıyla performans sanatını teknolojiyle birleştirir. Ribas’ın en bilinen çalışması, ayak bileklerine yerleştirilen sismik sensörler

¹ Frank Popper (2007, s. 398), çağdaş sanatın bilim ve teknolojiyle olan ilişkisini vurgulayan “teknobilimsel sanat” terimini önermiştir. Bu terim, sanatın bilim ve teknolojiyle etkileşimini gösteren sanat pratiklerini tanımlar. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren, bilimde bilgi üretiminin karmaşıklığını ve çok yönlülüğünü ifade eden “teknobilim” kavramı, doğa bilimlerinin teknobilimlere evrilmesi neticesinde teknolojik kültürde doğanın rolünün giderek belirsizleştiğini gösterir. Teknobilim, doğal ve yapay arasındaki ayrımın bulanıklaşması sonucunda Batı’nın geleneksel düalizmlerinin yeniden değerlendirilmesini gerekliliğini ima eder. Öte yandan bilimin teknikleşmesi ve endüstriyel teknolojinin artan verimliliği ile sembolik düzenin teknobilimsel pratiklerle yeniden şekillendirilmesinin önemini vurgular. Genetik mühendisliği ve yapay yaşam araştırmaları gibi alanlardaki ilerlemeler, doğa ve kültürün iç içe geçtiği ve bilim kategorilerinde önemli değişimlerin yaşandığı bir dönemi işaret eder. Tüm bu gelişmelerin sağlık, ekonomi, mühendislik ve daha pek çok alanda insanlığın geleceği için önemli katkılar sunduğu inkâr edilemez. Buna karşın, sanattaki gelişmeler açısından teknobilimsel mantığın ikincil değerinde bir gösteri unsuruna indirgenmesi önemlidir.

sayesinde dünyanın herhangi bir yerinde meydana gelen depremleri hissetmesine ve bu titreşimleri dans performanslarına dönüştürmesine dayanır. Bu performanslar, teknolojinin insan duyularını nasıl genişletebileceğini ve insan bedeninin sınırlarını nasıl yeniden tanımlayabileceğini araştırır. Eserler, genellikle izleyicilerde hayranlık ve şaşkınlık uyandıran görsel-duyusal bir performansa dayanır. Ancak bu teknolojik entegrasyon eleştirel düşüncenin yerini teknolojik hayranlığa bırakır. Benzer bir başka örnek, Olafur Eliasson'un ışık, su, sıcaklık ve hava gibi doğal unsurları teknolojik araçlarla birleştirerek ürettiği büyük ölçekli enstalasyonlardır. Eliasson'un çalışmaları, duyusal deneyimi ve teknolojik gösteriyi merkeze alır. Londra'daki Tate Modern'de sergilenen "Weather Project" eserinde, devasa bir yapay güneş ve sis makineleri kullanılarak ziyaretçilere bir hava olayı deneyimi sunulmuştur. İzleyiciler, eserin parçası haline gelerek bu yapay çevreyi deneyimler. James Turrell, ışık ve mekân kullanarak izleyicilere farklı algısal deneyimler sunan eserler yaratır. Eserlerinde genellikle yüksek teknolojiye ışık sistemleri ve projeksiyonlar kullanır. Bu eserler, izleyicilerin gökyüzünü izleyebilecekleri özel olarak tasarlanmış mekanlardır. Tavan açıklığı ve ışık sistemleri kullanılarak, izleyicilerin gökyüzüne dair algıları manipüle edilir. Teknolojinin kullanım biçimi, estetik deneyimi açık bir biçimde teknolojik gösteri ile domine eder. Chris Milk, sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) teknolojileri kullanarak interaktif sanatsal deneyimler yaratan bir sanatçıdır. Çalışmaları genellikle izleyicilerin aktif katılımını ve teknolojik yenilikleri ön plana çıkarır. Tüm bu çalışmaların ortak niteliği, her şeyden önce teknolojik bir gösteri olmalarıdır.

Tekno-teatrallik bağlamında sanatçıları eleştirirken teknolojinin sanatsal deneyimi nasıl dönüştürdüğünü, sanatın estetik, eleştirel ve anlam boyutlarını nasıl etkilediğini değerlendirmek önemlidir. Sanat eserlerinin estetik yüzeyselliği, algısal manipülasyon, bilim ve sanat dengesinin kaybı, yüzeysel izleyici katılımı, teknolojik yabancılaşma, demokrasi ve erişim yanılsaması gibi açılardan eleştirilmesi, sanatın bilgi ve estetik değerlerinin korunması açısından önemlidir.

Lyotard, Roma tiyatrosu üzerine yaptığı analizlerde, teatrallüğünün, her şeyin bir gösterge ya da bir işaret olduğu, ancak hiçbir şeyin işaretlenmediği ya da gösterilmediği bir kanaate dayandığını savunur. Benzer bir biçimde, tekno-teatral sanat, gerçeklikten kopyalanmış bir taklit alanı olarak değil, aynı zamanda anlamın inşa edildiği ve yeniden yorumlandığı bir ortam olarak işlev görür. Bu bağlamda, göstergelerin anlamlarını tam olarak temsil etmediği; ancak anlamlarını sürekli olarak değiştirdiği bir durumla karşılaşırız. Gösterge, metonimik işaretlemelerin sürekli döngüsü içinde anlam kazanır; yani bir şey sadece diğerine işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda geçici ve kısmi bir anlam taşır. Bu durum, temsil edilenin kendisinden daha azıyla yetinmek zorunda olduğumuz bir gerçekliği yansıtır. Temsil, varlığın kaybını içerir; çünkü artık tekno-teatral bir eser temsil edilenin kendisi değil, fantazma ya da yansımasıdır. Bu yetersizlik duygusu, dürtüsel tepkiler ve keyfiyete dayanır (Lyotard, 2011, ss. 96-97). Hal Foster (2018) ise enformasyon endüstrisinin dijital teknolojilerinin sunduğu olanakların, bugün birçok görüntünün ne dünya hakkında gerçek belgeler ne de ondan kaçış araçları olduğu gerçeğine yol açtığını vurgular. Bu görüntüler, genellikle bizim müdahalemiz olmadan ve kendi çıkarları doğrultusunda gerçekliklerini inşa eden viral yaratımlardır. Aynı zamanda, kısa haber raporları veya ani alışveriş önerileri gibi spazmlarla patlayan bilgi için de geçerlidir. Bu, dijital çağda bilginin kontrolsüz bir şekilde dolaşımının ve üretilmesinin sonucudur.

Tekno-teatrallik, sanat eserlerinin sanat-dışı değerlere göre deneyimlenmesi koşuluna bağlıdır. Mobil uygulamalar, lazer teknolojileri, hologramlar, kodlama, AR, VR, yapay zekâ gibi uygulama ve araçlar, bir nesnenin üretiminde odak noktası olarak mühendislik bilgisini ve teknolojik ütopayı -daha geniş anlamıyla tekno-sfer- mantığını vurgular. Tekno-sfer, insan yapımı tüm teknolojik eserlerin ve sistemlerin birbiriyle bağlantılı ağını tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Akıllı telefonlar ve

bilgisayarlar gibi bireysel aygıtlardan şehirler, ulaşım ağları ve iletişim altyapıları gibi büyük ölçekli sistemlere kadar her şeyi kapsar. Teknosfer, insan faaliyetlerinin iklim ve çevre üzerinde baskın bir etkiye sahip olduğu mevcut jeolojik çağ olan Antroposen'in² tanımlayıcı yapılarından biri olarak kabul edilmektedir. Devasa ölçeği, enerjik doğası ve küresel varlığı ile karakterize edilen teknosfer, gezegensel evrimin bir ürünü ve atmosfer, hidrosfer, litosfer ve biyosfer ile ortaya çıkan bir dünya küresi olarak işaretlenmektedir. Bu doğal kürelerden farklı olarak teknosfer, yalnızca fiziksel aygıtları değil şirketler, hükümetler ve yasal sistemler gibi soyut varlıkları da içeren yapay bileşenlerden oluşur. Teknosfer, büyük ölçüde dijital medya ve teknolojiye dayanan yeni bir sanat ortamının ortaya çıkmasını kolaylaştırmakla kalmaz, aynı zamanda sanat eleştirisi üzerinde önemli etkileri vardır. Tarihsel bilgiye ve sanat eserleri üzerinde düşünmeye dayanan geleneksel sanat eleştirisi becerileri, eleştirel analizden ziyade anlık görsel-duyusal uyarıma öncelik veren hızlı ve yüzeysel etkileşimler tarafından gölgelenmektedir (Stiegler, 2010, s. 184).

Adam Walker (2024, ss. 21-22) teknoferi, her şeyi kapsayan metinsel bir bağlam olarak tanımlar. Bir kavram olarak teknofer, giderek daha fazla ağa bağlanan ve dijitalleşen bir yaşam düzlemidir. Öte yandan, yaşamlarımızı şekillendiren hegemonik bir güç olarak eşitsizliği artırır ve azınlığın çıkarlarına hizmet eder. Walker'a göre, sanatın egemen yapılar ile iç içe geçmişliği ve "suç ortaklığı", bağlantısız spekülasyonlar ve insan eliyle yazılmamış metin yığınlarında (kod sistemleri, algoritmalar vb.) açıkça görülür. Teknosferik düzlemde her şey sermayenin spekülasyon çıkarlarına tabi kılınır. İnsanın geleceğe ilişkin tasavvur ve etkileri, alınıp satılabilir bir değer olarak fiyatlandırılır.

Teknosferik spekülasyon, klişe anlatılar ya da eleştirel niteliğinden arındırılmış içerikler ile teknolojik gelişime ilişkin gösteriye dönüşür. Sanat, teknolojik gelişimin yanı sıra, küresel krizlerde teknoloji kullanımımıza ilişkin sorumluluğumuzu gizleyerek teolojik imalar içeren bir olumlama kültürüne katılır. Tekno-teatral perspektifte doğa, ehlileştirilmiş, sınırsız müdahaleye açık ve müzelerde korunması gereken nostaljik bir nesneye indirgenir. İnsan, doğal yaşamın arka planından soyutlanarak doğanın güçleriyle eşitlenir. Bu açıdan teknofer, Antroposen Çağı ile iç içe gelişen yapısal bir varlıktan tekno-teatrallik, Antroposen Çağı'nın sanatsal söylemidir.

Antroposen'i çevreleyen söylem³, Batı felsefe geleneğinin kritik yönlerini yansıtan yerleşik ikiliklerle doludur. Kültür/doğa ve insan/insan olmayan ikilikleri yalnızca akademik ayrımlar olmayıp afetlerin ve daha geniş toplumsal etkilerinin tasvir edilme ve anlaşılma biçimlerini çerçevelemede temeldir. Giuliani (2020), bu düalist çerçevelerin tarafsız veya doğal olmadığını, bölünmüş, hiyerarşik ve kriz odaklı bir dünya görüşünü vurgulayan kültürel anlatılar ve politikalar aracılığıyla sosyal olarak

² İnsan faaliyetlerinin Dünya'nın jeolojisi ve ekosistemleri üzerinde önemli bir küresel etkiye sahip olduğu mevcut çağı karakterize eden bir terim olan Antroposen, siyasi, psikolojik ve felsefi boyutları kapsayan çok disiplinli tartışmaların odak noktası haline gelmiştir. Antroposen, insanın gezegen üzerindeki etkilerinin belirgin hale geldiği ve gezegenin jeolojik süreçlerini etkilediği bir dönemi ifade eder. Antroposen'in başlangıcı konusunda bilimsel bir fikir birliği yoktur. Bazı bilim insanları bu çağı 18. yüzyıldaki Sanayi Devrimi'ne, bazıları ise 10.000 yıl önce tarımın gelişmesine dayandırır. Daha radikal görüşler, Homo sapiens'in ilk ortaya çıkışını Antroposen'in başlangıcı olarak görür (Crutzen & Stoermer, 2000, ss. 17-18).

³ Antroposen kavramı, insanlığın doğaya hâkim bir güç olduğunu ve gezegeni kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirme hakkına sahip olduğunu ima eder. İnsanın evrende özel bir akıllı yaşam formu olduğu, gezegenin kaderini belirleme ve dünyayı kurtaracak olanın insanlığın yönetsel bir zihniyet benimseyerek doğal sistemleri aktif bir biçimde yönetmesi gerektiği iddiası taşır. Böylece insan faaliyetlerinin neden olduğu çevresel zararlar, kaçınılmaz bir ilerleme biçimi olarak sunulur ve insanlığın refahı için gerekli bir bedel olarak görülür. Teknosferin zararlarını, biyosferin sorumluluklarını yerine getirmede suçlaması ile örter.

inşa edildiğini ifade etmektedir. Bu bakış açısı, bu çağdaki etkileşimlerimizi ve kavramsal çerçevelerimizi şekillendiren/şekillendirmeye devam eden sömürge ve sömürge sonrası miraslardan büyük ölçüde etkilenmiştir (Giuliani, 2020, s. 182). Bu ikilikler, “doğal” ve “kültürel” olanın birbirinden farklı ve çoğu zaman birbirine karşıt güçler olarak görüldüğü bir dünya görüşü inşa etmenin temelini oluşturmaktadır. Kartezyen düalizmin bir mirası olan doğa/kültür ayrımı, doğayı insan zekâsı ve kültürü tarafından üstesinden gelinmesi gereken bir şey olarak konumlandırır. Bu ayrım, ekolojik sistemler pahasına insan ihtiyaçlarına ve kültürel gelişmelere öncelik veren, sömürü ve bozulmaya yol açan çevre politikalarının ve ekonomik uygulamaların çoğunun temelini oluşturmaktadır (Plumwood, 1993, ss. 4-5; Haraway, 2003, s. 16)⁴

Söylemsel alan, kurumlar ve disiplinler tarafından şekillendirilen, birbiriyle örtüşen bir dizi söylem ve uygulamayı ifade eder. Bu söylemler bireysel söylemlerden daha geniştir ve “hakikat” olarak görülürler. Bu açıdan sosyal dünyanın çeşitli yönlerini anlamlandırır. Beşerî bilimler ve sosyal bilimlerde ise söylem, dil aracılığıyla ifade edilebilen resmi düşünme biçimini tanımlar. Söylem, bir konu hakkında hangi ifadelerin söylenebileceğini tanımlayan sosyal bir sınırdır. Bu terim aynı zamanda, farklı örneklerin aynı kaygı, bakış açısı, kavram veya tema kalıplarını paylaştığı, bu ilke tarafından yönetilen belirli bir söyleme atıfta bulunmak için de kullanılır. Özünde, seçilen söylem iletişim kurmak için gereken kelime dağarcığını, ifadeleri veya tarzı sağlar.

Söylemsel alanın daralması, ifade olasılıklarının ve iletişimsel eylemin kesintiye uğramasına yol açar. Onur Ağkaya’nın “Bir Reklam Arası: Distopya” makalesinde haklı olarak dikkat çektiği gibi; reklam, tanıtım ve geribildirim dayalı kaygılar yaratımın önüne geçerken bilgi üretimi ve dolaşımının sermayenin tek taraflı edimine dayalı olarak gerçekleşmesi, iletişim niteliğini kaybederek bir “iletim” eylemine dönüşür. Ağkaya’nın “adı özgürlük olan tam bir teslimiyet” ve “bilme istencine karşı otokastrasyon” vurgusu, bir önceki bölümde tartıştığımız “pasiflik” koşulları içerisinde mümkün olmaktadır (Ağkaya, 2018, ss. 58-59). İletim mantığı ile eleştirelilik ve diyalog imkânı ortadan kalkar. Dolayısıyla alımlayıcı için bilginin içeriğinden ziyade “bilginin potansiyel tüketicisi” olma konumu önem kazanır (tekno-teatral sanatın izleyicisi ile aynı konumdur). Toplumsal yapı, tartışma ve ortak yaşama kültürünü kaybeder.⁵ Müştareklerini kaybetmiş bir toplum için, söylemin yerine kimliklere dayalı hüküm duygusu geçer. Hakikate olan bağlılığımız (evrenin temel yasaları ve işleyiş biçimi), yerini sahtelik kültürüne bırakır.

Dünyanın sahtelik temelinde deneyimlenmesi, bilgi (epistem), gerçeklik (algı) ve algılayan (özne) arasındaki ilişkinin teatrallğine dayanır. Tekno-teatrallik, normatif çatışmalar aracılığı ile kendisini dayatır. Epistemik ve estetik değer, bu çatışmanın iki ayrı ucundadır. Ayrıca tekno-teatrallik,

⁴ Dahası, insan/insan olmayan ikilemi bu ayrımı daha da kötüleştirmekte, insan çıkarlarının insan olmayan yaşamın içsel değerinin önüne geçtiği hiyerarşik bir ilişkiyi pekiştirmektedir. Böyle bir bakış açısı, bu çağa damgasını vuran büyük biyolojik çeşitlilik kaybına ve ekolojik dengesizliğe yol açan insan merkezli sömürünün meşrulaştırılmasında etkili olmaktadır. Bu hiyerarşik sıralama, yalnızca “doğal” kaynakları sömürmekle kalmayıp aynı zamanda farklı insan nüfuslarını “doğaya” daha yakın ve dolayısıyla daha az insan olarak kategorize eden sömürgeci uygulamalara dayanmaktadır (Fanon, 1963, s. 27; Said, 1978, s. 2) Antroposen hem nedensel hem de endişe konusu olarak insanın evrendeki merkeziliğini öne çıkararak, biyosferin tahakkümüne meydan okumak için söylemsel alanı daraltır. Teknobilimsel mantığı ise kitleleri Antroposen’in gerçekliğine ikna etmek için pragmatik bir savunma olarak sunar.

⁵ Dijital sanat platformlarının yaygınlaşması sanat eleştirisini demokratikleştirme iddiasını sürdürmesine karşın kamusal söylemi de parçalamış ve tutarlı eleştirel anlatılar oluşturmaya zorlaştırmıştır (Galloway, 2012, s. 75).

estetik deneyimde kategorik inanç ve genellemelerin baskın olmasını talep eder.⁶ Alımlayıcıyı, kategorik beklentiler ile sınırlayan mekân, medya ya da söylemler aracılığı ile nesnenin yokluğunda, Michael Fried'in deyimiyle "nesnelliğin teatrallığı" olarak ortaya çıkar. Buna ek olarak nesnenin teatrallığı, bir bilgi ilişkisinden ziyade bir inanç meselesidir. Gombrich'e geri dönecek olursak "bir şey görmek, her zaman orada bir şey görmektir" ifadesi, "bir şey görmek, orada bir şey gördüğüne inanmaktır" önermesine dönüşür.

Tekno-Teatral Sanatta Teolojik İmalar

Herhangi bir sistemin dayandığı temele dair her türlü şüpheyi ortadan kaldırmak, eleştireliliği tamamen askıya alarak o sistemi bir inanç nesnesi haline getirmek anlamına gelir. İnançlar, sorgulamaya kapalı yapılar olarak teorik bir sistem oldukları gerçeği göz ardı edilerek dünyanın ontolojik özellikleri olarak deneyimlenir. Gerçekten de tekno-sferin başat aktörleri olan Silikon Vadisi elitlerinin insan geleceğine ilişkin kurtuluş olarak teknolojiyi işaret etmesi (ve ifade biçimleri), teolojik bir retorik üretiminden başka bir şey değildir. Ancak, bu retorikliği temellendiren kurtuluş temalı "inançlar", gerçekte yaşananlar ile ilgili değildir. J.J. Charlesworth, çağdaş sanatın söz konusu durum karşısındaki sorunlu konumunu şu sözlerle ifade etmektedir:

"Şimdiye kadar pek çok çağdaş sanat eseri, eko-felaket ve parçalanmış, insan sonrası bir öznellik hakkındaki bu kıyamet-ütopik vizyonu pek çok mem kültürüyle paylaşıyor. Bunlar, gerçekte kendisi için bir gelecek göremeyen bir kültürü rahatlatan hayallerden biraz daha fazlasıdır. Dolayısıyla, bu daha kitlesel kültürel tahayyülde çağdaş sanatın katılmayacağı çok az şey olduğu için, soru, eğer varsa, sanat dünyasını bu daha büyük şöhrat kültüründen, sanal paradan ve tüm bunların sona ereceğine dair fantezilerden neyin ayırabileceği haline geliyor. Belki de çok az şey vardır. Bu durumda, belki de yakında çözülecek ya da başka bir şeye dönüşecektir" (Charlesworth, 2021).

Teknolojiye dayalı ilerlemenin örtük teolojik cazibesi, kitleleri büyülenmeye dayalı bir bağlılığın öznesi kılmaktadır. Bu bağlılık, sadece mevcut refah seviyesini artırmak için değil, aynı zamanda yeniden hayal kurmak, yaşamak ve birbirimizle yeniden bağlantı kurmak için alternatif yolların olmadığına dair bir yanılsamaya dayanır. Siber-ütopacılar gibi iyimserler, çevrimiçi iletişimin özgürleştirici gücüne olan naif inançları nedeniyle, internetin olumsuz yönlerini görmezden gelme eğilimine kapılırlar. Tekno-teatral sanat, geleceğe ilişkin muğlak varsayımlar eşliğinde teknolojinin insanları güçlendirdiğine ilişkin popülist inancı pekiştirir (Morozov, 2011, ss. 45-47). Sanatın bu şekilde araçsallaştırılması, egemen ideolojilere karşı alternatif ve eleştirel söylemi teşvik etme potansiyelini azaltmaktadır.⁷ Post-Fordizm, Antroposen ve tekno-sferin etkisiyle eleştiri kültürünün erozyona uğraması, sanatın eleştirel düşünme alanı olarak işlev görme kapasitesini azaltarak önemli bir kültürel

⁶ Bu noktada Adorno'nun kültür endüstrisinin tüketiciye sınıflandırabileceği hiçbir şey bırakmadığına ilişkin tespitleri önemlidir. Zira, meta haline getirilen her şey kitleler için önceden kategorize edilerek bir dayatma olarak sunulur (Adorno, 2020, s. 53).

⁷ Adorno perspektifinden bir diğer ilişkili olgu, kültür endüstrisine dayanak oluşturan meta fetişizmidir. Araçsallaşan akıl verimlilik, hesaplanabilirlik ve kontrol üzerine odaklanır. Bireyler, aktif öznelere yerine pasif nesnelere dönüşürken, toplumsal değişim hayal edilemez veya gerçekleştirilemez hale gelir. Kültürel ürünler ise şeyleşmiş aklın hakimiyetini pekiştirecek biçimde standartlaştırılır ve metalaştırılır. Sanat, kültürel, toplumsal ve ontolojik kullanımı olmaksızın "efsanevi" bir fenomene indirgenir (Adorno, 2020, ss. 110-111). Bu açıdan meta fetişizmi bağlamında tekno-teatral sanat, kültür endüstrisi için oldukça kullanışlıdır.

kaybı temsil etmektedir. Daha kötüsü ise sanatçıların tekno-teatrallık ile gönüllü bir söylem birliği içerisinde konumlanmasıdır.

Refik Anadol'un yakın zamanda eleştirmen Jerry Saltz ile sosyal medya üzerinden girdiği münakaşa, teolojik retorikğin sanatçılar tarafından kabulü ve üretimine yönelik güçlü bir örnek sunmaktadır. Anadol, Saltz'ın eleştirisine⁸, sosyal medya hesabından şu sözlerle cevap verir:

“Sözlerinin benim için hiçbir anlamı yok @jerrysaltz benimle hiç konuşmadın, stüdyomu hiç ziyaret etmedin, kim olduğumu, neden ve nasıl sanat yarattığımı bilmiyorsun. Ama sana söyleyeyim; ben işimi kalbimden yaratıyorum! Ve bunu öğrenmek için ÇALIŞMALISINIZ, ARAŞTIRMALISINIZ! Konuşmak zorundasınız! Geldiğiniz dünya değişti! Yeni dünya aydınlık, yeni dünya kapsayıcı, yeni dünyanın kapıları yok! Ben benim topluluğumum! Herkes için sanat yapıyorum, herkes, her yaş ve her kültür için! Ben herkesim! Sen hiç kimse değilsin!” (Anadol, 2023).⁹

Refik Anadol'un Jerry Saltz'a verdiği cevap, sanatçının eleştiriye karşı tutumunu göstermesi ve iletişimin reddedilmesi açısından çarpıcı bir örnektir. Kullanılan dilin neredeyse tanrısal bir havaya bürünmesi, eleştiriye karşı anlayışsızlığın ve aşırı özgüvenin ifadesi olarak algılanabilir. Refik Anadol'un cevabındaki teolojik vurgular, sanatçının kendi yaratıcı gücünü neredeyse kutsal bir varlık olduğunu göstermektedir. Ancak, bu, sanatın yaratıcı sürecinin insanüstü bir niteliği olduğu izlenimini yaratır. Anadol'un ifadeleri, sanatçının kendisini bir tür kurtarıcı veya yenilikçi olarak gördüğünü düşündürebilir. Nihayetinde, sizi kurtarmak isteyen eleştirmek, günah işlemekle eş değerdir!¹⁰ Bu bağlamda tekno-teatral sanat, Refik Anadol'dan yaptığımız alıntının da gösterdiği gibi, kategorik genellemelere dayalı inancın keskin karşıtlıklar ve teolojik imalar aracılığı ile yüceltilmesidir.¹¹

Söz konusu teolojik vurgular, aynı zamanda sanatçının özeleştiriye dayalı gelişim dinamiklerini göz ardı ederek kendisini tarihestü bir varlık olarak tanımladığını göstermektedir. Clement Greenberg'in haklı olarak vurguladığı gibi, sanatsal gelişmeler, sanat ortamındaki özeleştiri süreçlerine dayanır. Bu açıdan sanat eserleri, sanatın iç dinamiklerine ilişkin (form, teknik, malzeme vb.) tarihsel

⁸ Sanat eleştirmeni Jerry Saltz, Refik Anadol'un MoMA'da sergilenen “Unsupervised” adlı eseri üzerine yaptığı eleştirilerde oldukça sert ve belirgin ifadeler kullanmıştır. Saltz, Anadol'un eserini “milyon dolarlık devasa bir lav lambası” ve “yarım milyon dolarlık bir ekran koruyucu” olarak nitelendirerek, eserin sanatsal derinlikten yoksun olduğunu ve sadece geçici bir eğlence unsuru sunduğunu belirtmiştir. Saltz, dijital sanata karşı olmadığını, ancak Anadol'un eserlerinin estetik açıdan yetersiz ve izleyiciyi yüzeysel bir şekilde oyaladığını savunmuştur (Saltz, 2023).

⁹ Refik Anadol tarafından yapılan vurgu ve gramer hatalarına dokunulmamıştır.

¹⁰ Ayrıca Anadol'un, eleştirmenle hiç konuşmadığını ve stüdyosunu hiç ziyaret etmediğini belirtmesi, eleştirinin geçersizliğini savunmak için yetersiz bir argümandır. Keza, sanatçının işini kalbinden yarattığını vurgulaması da eserine ilişkin eleştirinin konusu değildir. Zira eleştirmenin görevi, sanatçının niyet ya da samimiyet testi yapmak, hiç değildir.

¹¹ Tekno-teatral sanat, tüm estetik ve kuramsal yetersizliğini gizlemek için teknolojiyi bir inanç nesnesi olarak konu edinir. Bu bağlamda, Neil Postman'ın teknolojinin her şeyin önünde tutulduğu bir toplumu tanımlamak için kullandığı Teknopoli kavramını hatırlamakta yarar vardır. Temelde, kültürel yaşam üzerinde ciddi etkileri olan bir zihin durumunu temsil eden Teknopoli'de, teknoloji kutsanır ve ilerlemesi doğuştan gelen bir iyilik olarak görülür. Yazara göre, “teknolojinin tanrılaştırılmasından ibaret bu durum kültürün yetkisini teknolojiye araması, tatminini teknolojiye bulması ve emirlerini teknolojiden alması” anlamına gelmektedir (Postman, 1993, s. 71). Bu açıdan, tekno-teatral sanatta, Adorno'nun “imgesel materyalizm” tanımlamasında olduğu gibi toplumsal bilincin imgesel vasıfları ortadan kalkarken, teknolojik övgülere dayalı yanılsama dogmatik bir dolaysızlığa dönüşür (Adorno, 2016, ss. 190-191).

gelişimine yönelik görüşler olarak ifade kazanır (Greenberg, 1965, s. 145). Sanatçıların ister postmodernist bir tavır, isterse de ticari/ideolojik kaygılar ışığında bu tarihselliği reddetmesi yalnızca keyfî ya da sezgisel yargıların ürünüdür. Oysa estetik değer, sanat tarihi odaklı disiplinlerarası araştırmaların bulguları aracılığı ile tespiti mümkün bir değer biçimidir. Bu kapsam dışında kalan tüm değerlendirme ve yargılar ise kitlesel olarak tüketilmek üzere üretilir.

İlgili durumun bir diğer çarpıcı örneği sanat eleştirmeni Ben Davis ve sosyal medya fenomeni, ressam Devon Rodriguez arasındaki tartışmadır. Davis'in Rodriguez'in sergisini eleştiren bir yazı kaleme alması¹² Rodriguez'in ve sosyal medyadaki hayranlarının tepkisiyle karşılaşmıştır. Rodriguez, eleştiriye sosyal medya platformları üzerinden yanıt vermiş ve takipçilerini Davis'e karşı harekete geçirmiştir. Sanatçının yönlendirmeleri sonucu geniş bir kitle tarafından Ben Davis'e yönelik çok sayıda hakaret ve tehdit içerikli saldırıların yanı sıra, eleştirmenin işten atılması için kampanyalar düzenlenmiştir. Bu olay, ünlü kişilerin sosyal medya aracılığıyla takipçilerini harekete geçirme gücünü ve eleştirmenlere karşı oluşabilecek olumsuz tepkilerin boyutlarını gözler önüne sermektedir.

Davis'e göre (2023), Devon Rodriguez'in durumu, modern sanat dünyasında sanatçıların karşılaştığı yeni dinamiklerin özeti niteliğindedir. Yazar, Karen Patel'in "var olma baskısı" olarak tanımladığı durumu alıntılanarak, sanatçıların yalnızca sanat üretmekle kalmayıp, aynı zamanda çevrimiçi ağlar üzerinden bir izleyici kitlesiyle sürekli etkileşim halinde olma zorunluluğunu içerisinde olduğunu vurgular. Öte yandan sanatın sosyal medya platformlarında hiper yüklü trendlerle yükselmesi, izleyici kitlesinin dikkatini çekmekte başarılı olabilir; ancak bu ilgi, algoritmalara dayalı tüketim mantığının sınırları içerisinde geçerlidir.

Eleştirelliğin Ehlileştirilmesi: Geribildirim Mantığı, Yöntemin ve Yargılamanın Askıya Alınması

Tekno-teatrallik, kültürel sermaye göstergeleri ile temellendirilen değer ve nitelik algısına ilişkin eğilimleri yansıtmaktadır. Estetiğin kapsamını genişletmeye yönelik çağdaş girişimlerin başlıca önerisi, sanat olgusunun kültür kavramı içerisinde eritilmesidir. Patricia Bickers (2021, s. 101) Art Council England'ın 2020 yılında yayınladığı "Let's Create" başlıklı stratejik raporundan (Art Council England, 2020) hareketle "sanat, sanatkarlık ve sanatçı" kavramlarının yerine sırasıyla "kültür, yaratıcılık ve yaratıcı uygulayıcılar"¹³ sözcüklerinin kullanımına dikkat çeker. Raporu hazırlayan danışmanların yeni sözcüklerin kamuoyu tarafından "daha az korkutucu bulunduğu" gerekçesini eleştirir.

Bickers'ın tespitleri, konumuz açısından önemlidir. Sanat ve izleyiciler arasındaki uçurumu kapatmanın yolu, sanatı kültürel bağlama entegre ederek her ikisini de yaratıcılık kavramının pozitif algısıyla sınırlandırmak değildir. Patricia Bickers, bu tür bir kültürel göreceliğin neoliberal iş kültürünün başka bir yansıması olduğunu belirtir. Bu görüşe göre, sanat ve iş dünyası arasındaki sınırlar bulanıklaştırılarak her türlü yaratıcı emeğin ticarileştirilmesi ve metalaştırılması desteklenmektedir. Bickers, bu yaklaşımın sanatı daha sevimli ve genel halk için daha az "korkutucu" hale getirmeyi amaçlayan bir strateji olduğunu savunur. Sanatın tehlikeli ve anlaşılması zor bir şey olduğu varsayımıyla sanatı müzeler gibi güvenli ve kurumsal alanlara hapsederek izleyicilerin sanatla yüzleşme potansiyelin

¹² Ben Davis'in Devon Rodriguez hakkında kaleme aldığı eleştiri makalesi için bkz. <https://news.artnet.com/art-world-archives/devon-rodriguez-parasocial-aesthetics-2380960>

¹³ Refik Anadol örneğinde tespit ettiğimiz teolojik vurguların söz konusu kavramlar ile ilişkisine dikkat ediniz.

azaltıldığına dikkat çeker. Bu yaklaşım, elitizmin tersine çevrilmiş bir biçimdir; çünkü “biz” ve “onlar” ayrımını pekiştirir ve “gerçek sanatın koruyucuları” olduklarını iddia eden bir elit kesimi ortaya çıkarır (Bickers, 2021, ss. 102-103).

Çağdaş sanat eğitimindeki değişiklikler, bir sanatçının sahip olması gereken bilgi ve becerilere dair belirsizlikler yaratır. Sanat tarihçisi Howard Singerman, “*bir sanatçının neyi bilmesi, hangi becerilere sahip olması gerektiği ve bu becerilerin sanat eserinin kendisiyle aynı düzeyde olup olamayacağı artık açık değil*” diye belirtir (Singerman, 2001, s. 3). Ona göre, sanatçıların teknik yeterlilikleri ve entelektüel donanımları ile eserlerinin sanatsal değeri arasındaki ilişki, geleneksel kavramlarla açıklanamayacak kadar karmaşık hale gelmiştir. Bu belirsizlik, sanatın dijitalleşmesi, yeni medya araçlarının kullanımı ve disiplinlerarası yaklaşımlar gibi faktörlerle daha da derinleşmiştir (Singerman, 2001, s. 45). Özellikle, teknolojinin sanat üretim süreçlerine entegrasyonu, sanatçının teknik becerilerinin ve dijital yetkinliklerinin sanat eserinin kendisiyle ne ölçüde örtüşmesi gerektiği sorusunu ortaya çıkarmaktadır. Singerman, bu dönüşümlerin sanat eğitimi ve pratiği üzerinde önemli etkileri olduğunu ve sanatçının rolünün yeniden tanımlanması gerektiğini savunur (Singerman, 2001, s. 120).

Söz konusu yaklaşım, günümüzde herkesin sanatçı olabileceğine dair (bunu ben de yaparım!) gerçekçi olmayan söylemin Batı merkezli niyetlerini eleştirel bir biçimde işaret etmektedir. Bu söylemde, Fried’in “*seyirci olma duygusu*” olarak işaret ettiği tutum, ironik bir biçimde “sanatçı olma duygusuna” dönüşür. Bu açıdan tekno-teatral sanat, herkesin (ama özellikle mühendislik, yazılım, kodlama) sanatçı olmayı deneyimleyeceği bir sahneye dönüşür. Herkesin sanatçı olma potansiyeli taşıdığı bir ortamda ise herkesin eleştirmen olması kaçınılmazdır.

Dayandığı kuramsal temel her ne olursa olsun, bir sanat eleştirisinin niteliği bilgi ve bilgiyi işleme biçimi, yani yöntemiyle ilişkilidir. Yöntem, bilimsel araştırma, felsefi sorgulama ve eleştiri süreçlerinde merkezi bir öneme sahiptir. Yaygın bir yanılgı, yöntemin düşüncenin faaliyetinden bağımsız olarak önceden var olduğu ve düşüncüyü temsil etmek için malzemeye dışsal bir biçim olarak eklendiğidir. Ancak bu anlayış, yöntemin doğasını ve işlevini yeterince kavramamaktadır. Yöntem, aslında düşüncenin kendisiyle iç içe geçmiş ve birlikte evrilen bir yapıdır. Düşüncüyü şekillendiren ve ona yön veren bir araç olarak düşüncenin somutlaşmasına ve anlaşılır hale gelmesine olanak tanır. Bu tanım, eleştirinin yalnızca mevcut bilgi ve anlayışların sınırlarını çizmekle kalmayıp aynı zamanda bu sınırların ötesine geçebilecek yeni perspektiflerin ve anlayışların geliştirilmesine olanak tanıdığını gösterir. Yöntem, bu bağlamda hem düzenleyici hem de koşullandırıcı bir rol oynar; düzenleyici olarak aklın işleyişini ve düşüncüyü yapılandırırken koşullandırıcı olarak, deneyimlerin genel koşullarını ve olasılıklarını belirler.

Creswell (2014, s. 57), araştırma yöntemlerinin düşünsel süreçlerin yapılandırılmasında kritik bir rol oynadığını belirtir. Düşüncenin belirli bir konu üzerinde yoğunlaşmasını sağlar, analiz ve sentez yapısını kurar ve böylece düşüncenin daha zengin bir içeriğe sahip olmasını destekler. Bu süreçte yöntem, düşüncenin malzeme üzerindeki etkisini ve malzemenin düşüncüyü nasıl şekillendirdiğini de ortaya koyar. Makalenin Giriş bölümünde algı yaratma faaliyeti olarak nitelediğimiz eleştirel etkinlikler, yöntemin bu nitelikleri üzerinde temellenir.

Dijital dönüşüm, sanat eleştirisinin yöntem sorunlarını daha da belirgin hale getirmiştir. Sosyal medya ve dijital platformlar, eleştirmenlerin sanat eserleri hakkında hızlı ve yüzeysel geri bildirimlerde bulunmasını teşvik etmektedir. Bu durum, eleştirinin derinliğini ve metodolojik tutarlılığını olumsuz etkilemektedir. Sanat eleştirisini, günümüzde olduğu gibi geri-bildirim mantığına indirgemek, temelde

yöntem sorunu ile ilişkilidir. Geri-bildirim mantığı, sanat eleştirmeninin yönteminden aldığı meşruiyet yerine sanat dünyası ile ilişkilerinden alan “sanat yazarına” dönüşerek tanıtım, inceleme ve öznel keyfiyetin öncelikli olduğu bir yazım faaliyetiyle sınırlanmış olmasıdır.

Mevcut durumun sürdürülebilirliği, sanat nesnesinin bir bilgi nesnesi olduğu gerçeğinin ihmal edilmesine dayanır. Bilgi kaynaklarının bilişsel kapitalizm tarafından tekelleştirilmesi ve metalaştırılması, sanatı küresel bilgi endüstrilerinin bir işlevi/aparatına dönüştürürken sanat nesneleri nitelikleri üzerine yapıştırılmış çelişkisiz nesnelere dönüşmektedir. Sanatsal üretim ve estetik düşünme alanı, postmodernist bilgi ekonomisinin etkinlik ilkeleri tarafından sermaye lehine sömürgeleştirilmiştir. Dolayısıyla, yanıltıcı bir biçimde sanatın demokratikleşmesi, kamusallaşması ve hatta kimi zaman “özgürleşmesi” olarak lanse edilen sanatsal ortam, çevreyi kendi çıkarları doğrultusunda kavramsallaştıran özel sermaye eliyle belirsizliği içerecek biçimde basitleştirilmiştir (Maryna Protas, 2021, s. 100).

Post-Fordizmin, işbirliği ve sosyal ağlara dayalı yapısı, eleştirmeni sanat dünyası içerisindeki diğer unsurlar ile işbirliği yapmasına ve birlikte üretmesine olanak sağlar. Eleştirmenin sanat dünyası ile ilişkileri, eleştirel nitelik açısından sakıncalı değildir. Burada esas sorun, işbirliğine dayalı tutumun eleştirmenin hayatta kalma stratejisine dönüşmesidir. Çünkü çevrimiçi mantık, geri-bildirime dayalı görünürlük temelinde potansiyel rakiplerin varlığını zorunlu kılar. Bourdieu’nun görüşleri, söz konusu rekabet ortamının niteliği hakkında bilgi vericidir:

“Daimî bir simgesel rekabetin tepe noktaları olan polemiklerde iyi görüldüğü gibi, toplumsal dünyaya ve özellikle rakiplere dair pratik bilgi, bir indirgeme taraflılığına riayet eder; grupları ve bağdaştırıcı şekilde kavranmış vasıflar grubunu adlandıran, görünür kılan ve kendi öz ilkelerinin bilgisini içermeyen sınıflandırıcı etiketlere başvurur” (Bourdieu, 2021, s. 17).

İngilizce’de “dumbing down” olarak tanımlanan yaklaşım, konumuz açısından önemlidir. Kavramların veya konuların daha popüler veya daha geniş (ve daha kazançlı) bir kitle için erişilebilir hale getirilmesi amacıyla geçirildiği, aşırı basitleştirildiği veya önemsizleştirildiği kültürel eğilim için kullanılan aşağılayıcı bir terimdir. Bilgiyi basitleştirici bu eğilim, toplumun genelinde düşünsel/eleştirel tembelliğe ve bilgiye yüzeysel bir şekilde yaklaşmasına neden olduğu kadar öznelere teatrallik zemininde ortaya çıkan fırsatçılığa karşı savunmasız duruma getirmektedir.

Sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla, sanat dünyasında görünürlük ve viral olma kaygısı giderek artmaktadır. Dikkat ekonomisinin bir sonucu olarak görünürlük, sanatçılar ve eleştirmenler için önemli bir faktördür. Var olma baskısına dönüşen bu durum, sanat ya da eleştiri pratiğini sürdürmenin yanı sıra sanata hedef kitle ile sürekli bağlantıda kalma endişesi doğurur. Sanat, tüm ilişki biçimleriyle sermayenin sembolik yönü tarafından belirlenen teatral performanslara indirgenir. Söylemsel alanın daralması, algısal-duyusal etkilerin abartılı ölçeklere ulaşması, büyülenmeye dayalı estetik deneyimler, her şeyden önce bir diyalog biçimi olan sanat ve eleştirisini tek yönlü bir söyleme indirger. Sanat eleştirisi bilimsel niteliklerini ve analitik potansiyelini korumak yerine, bir olumlama kültürüne katılarak onu yeniden üretir.

Bu süreçte yöntemin belirleyici edimi haline gelen bilginin basitleştirilmesi, eleştiriye yargı üretmekten alıkoyar. Öncül ve sonuç arasındaki bağlantı, sahip oldukları kavramsal içeriklerden arındırılarak keyfiliğe, eğlence ya da büyülenme (büyüleyicilik bir değer yargısı değildir (Baudrillard, s. 161) temeline çekilir. Dolayısıyla bu bağlantı rasyonel niteliğini kaybederek bir inanç eylemi ortaya çıkar. Eleştirel bilinçte öz-farkındalığın yitilmesi ve mutlak özdeşliğe dayalı ideolojik/teknosferik iddia,

analiz ve hipotezin yerini alır. Yargı ortadan kalkar ve sloganvâri söylemlere dayalı bir olumlama kültürü ortaya çıkar. Eleştirmenin işlevi, mevcut sistem lehine olan inancı gerekçelendirmek olarak belirlenir.

Amaç

Bu araştırmanın amacı, günümüz koşullarında sanat ve sanat eleştirisinin değer kaybını epistemolojik bir perspektiften incelemektir. Araştırma, sermayenin bilgi üzerindeki tahakkümü, bilginin basitleştirilmesi (dumbing down) ve Antroposen Çağı fikri bağlamında ortaya çıkan tekno-sfer mantığının sanat eleştirisi üzerindeki etkilerini ortaya koymayı hedeflemektedir. Ayrıca "teknoteatrallik" kavramı önerilerek teknolojinin sanat ve eleştiri üzerindeki etkileri analiz edilmektedir.

Yöntem

Bu araştırma nitel araştırma yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma yöntemi, araştırma probleminin kapsamlı bir şekilde ele alınmasını sağlar. Çalışma süresince, literatür taraması ve vaka incelemeleri temel veri toplama yöntemleri olarak benimsenmiştir. Literatür taraması, mevcut teorik çerçeveyi anlamak ve sanat eleştirisinin çağdaş ekonomik koşullar altında nasıl etkilendiğini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Akademik veri tabanları, hakemli dergiler, konferans bildirileri ve ilgili çevrimiçi kaynaklar sistematik olarak taranmıştır. Arama kriterleri olarak "sanat eleştirisi", "sanat ekonomisi", "post-Fordizm", "Antroposen", "teknobilim" "bilginin basitleştirilmesi" ve "epistemolojik analiz" gibi anahtar kelimeler kullanılmıştır. Toplanan kaynaklar, tekrar eden temalar, önemli bulgular ve mevcut konunun anlaşılmasındaki boşlukları belirlemek amacıyla analiz edilmiştir. Bu süreç, sanat eleştirisinin günümüzde karşılaştığı zorlukları anlamada epistemolojik değerlendirmelerin kritik rolünü vurgulamak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Vaka incelemeleri ise konu kapsamındaki mevcut durumun somut örnekler üzerinden analiz edilmesini sağlamak amacıyla yapılmıştır. Araştırmada kullanılan vaka örnekleri, sanat piyasasının önemli figürleri, eserler ve eleştirel metinlerden seçilmiştir. Her vaka, sermaye ve teknolojinin sanatı nasıl bir gösteri ve tüketim nesnesine dönüştürdüğünü, bu dönüşümün eleştirel sanatın derinlikli yapısını nasıl etkilediğini gösterecek şekilde detaylı bir şekilde incelenmiştir. Ayrıca, literatür taraması ve vaka incelemelerinde ele alınan verilerin zaman ve konu bağlamında güncel olmasına özen gösterilmiştir.

Araştırmada, sanat eserleri, eleştiriler ve akademik makaleler gibi farklı veri kaynakları kullanılmıştır. Bu çeşitlilik, elde edilen verilerin doğruluğunu ve kapsamlılığını artırmıştır. Konu edinilen sanat eserleri, eleştiri metinleri ve vaka örnekleri, detaylı bir analiz sürecinden geçirilmiştir. Bu süreç, araştırmanın iç tutarlılığını ve geçerliliğini sağlamıştır. Öte yandan, kapsam geçerliliğini sağlamak amacı ile literatür taraması ve vaka incelemeleri, araştırmanın problemlerine uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Makaleye konu olan veriler, tarihsel ve eleştirel bir perspektifle incelenmiş, bu perspektifin çalışmanın tutarlılığını ve güvenilirliğini arttırması hedeflenmiştir. Ayrıca veriler, makalenin amacı doğrultusunda tespit edilen belirli temalar ve örüntüler çerçevesinde analiz edilerek tutarlılık sağlanmıştır. Araştırmada kullanılan kavramlar, sanat eleştirisinin çağdaş ekonomik koşullar altındaki durumunu anlamaya yönelik olarak birbiriyle uyumlu bir şekilde ele alınmıştır. Örneğin, post-Fordizm ve teknobilim kavramları, sanatın ekonomik ve teknolojik bağlamdaki dönüşümünü anlamada önemli bir rol oynamaktadır. Araştırma, sanat eleştirisinin günümüzde karşılaştığı zorlukları anlamada epistemolojik değerlendirmelerin kritik rolünü vurgularken bu değerlendirmeler, araştırmanın teorik ve pratik boyutları arasındaki tutarlılığı sağlamayı amaçlamıştır.

Bulgular

Araştırmanın bulguları, sermayenin bilgi üzerindeki tahakkümünün sanat ve sanat eleştirisinin niteliğini derinlemesine etkilediğini göstermektedir. Sanat piyasasındaki ekonomik dinamikler, sanat eserlerinin ve eleştirilerinin değersizleştirilmesine yol açmaktadır. Literatürde yer alan birçok çalışma, sermayenin sanat eserlerinin estetik değerini ve eleştirel niteliğini nasıl dönüştürdüğünü vurgulamaktadır. Sanat eserlerinin ticarileşmesi ve metalaşması, sanatın epistemik değerlerini gölgede bırakmaktadır. Bulgular, sanat eserlerinin sadece ekonomik kazanç sağlama aracı olarak görülmesinin sanatsal yaratıcılığı ve özgünlüğü tehdit ettiğini ortaya koymaktadır.

“Tekno-teatrallik” kavramı, teknolojinin sanat eserlerini bir gösteri ve tüketim nesnesine dönüştürmesini analiz etmek için kullanılan önemli bir araç olarak tanımlanmıştır. Bulgular, teknolojinin sanatın estetik ve eleştirel boyutlarını nasıl dönüştürdüğünü detaylı bir şekilde ortaya koymaktadır. Teknoloji, sanat eserlerinin yaratımında ve sunumunda merkezi bir rol oynayarak eserlerin teknolojik büyülenme ve tüketim odaklı bir yapıya bürünmesine neden olmaktadır.

Teknolojik araçların kullanımı, sanat eleştirisinin algısal ve epistemik çerçevesini de değiştirmektedir. Sanat eserlerinin dijital projeksiyonlar, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik gibi teknolojilerle sunulması, izleyicilerin sanat eserine olan algısını dönüştürmekte ve eleştirel düşüncüyü zayıflatmaktadır.

Sermayenin bilgi üzerindeki tahakkümü, bilginin basitleştirilmesi ve geniş kitleler tarafından kolayca tüketilebilir hale getirilmesi sürecini beraberinde getirmektedir. Bulgular, bu sürecin sanat eleştirisinin eleştirel niteliğini kaybetmesine sebep olduğunu göstermektedir. Sanat eleştirisi, artık bilgilendirici ve düşündürücü olmaktan çok eğlence ve tüketim aracı olarak görülmektedir.

Araştırma bulguları, sanat eleştirisinin krizini ve bu krizin altında yatan ekonomik ve epistemolojik dinamikleri anlamamızı sağlamaktadır. Sanat eleştirisinin yeniden tanımlanması ve eleştirel düşüncenin güçlendirilmesi gerekliliğine dikkat çekmektedir. Ayrıca bulgular, sanat eleştirisinin gelecekteki yönelimleri ve bu alandaki eleştirel düşüncenin korunması için gerekli stratejiler hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Bu stratejiler, sanatta eleştirel düşüncenin güçlendirilmesi, sanat eserlerinin ticari baskılardan korunması ve eleştirinin bağımsızlığının sağlanması gibi konuları içermektedir. Sanat eleştirisinin mevcut krizini aşmak ve eleştirel niteliğini korumak için akademik ve profesyonel çevrelerin iş birliği içinde çalışması gerekmektedir. Bu bağlamda sanat eleştirisinin yeniden tanımlanması ve eleştirel düşüncenin korunması gerekliliği, araştırmanın en önemli bulgularından biridir. Bu çalışma, sanat eleştirisinin mevcut krizini anlamak ve bu krizden çıkış yolları bulmak için önemli bir katkı sağlamaktadır.

Sonuç ve Tartışma

Sanatın işlevi, geç kapitalizmin evrimi ve teknolojik dönüşümlerle birlikte önemli değişimlere uğramıştır. Özellikle postendüstriyel dönemde öznelliğin (bireysel ve kolektif) bir varlık olarak keşfi, sanatı yeni biçimlerde yapılandırmıştır. Romantizm çağından bu yana öznelliğin örgütlenmesi ve eklenmesinin önemli bir alanı olan sanat, yirminci yüzyılın sonlarında yaratıcılığı entelektüel-bilişsel üretkenlik olarak vurgulayarak maddi olmayan emek türlerinin gelişimi için bir laboratuvar haline gelmiştir (Lazzarato, 1996, s. 142).

Modernizmin doktrini, özellikle 1960’lı yıllardan itibaren krize girmiş, postmodernizmin yükselişiyle birlikte estetik ve epistemik kategoriler arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır (Jameson, 1991,

s. 4). Bu süreçte çağdaş sanat, bir bilgi ve biliş biçimi olarak tanımlanmıştır. Sanatın işlevi estetik deneyimin ötesine geçerek bilgi üretimi ve dağıtımıyla ilişkilendirilmiştir (Bourriaud, 2002, s. 13). Bununla birlikte, teknolojik dönüşümler sanatın doğasını ve işlevini yeniden şekillendirmiştir. Dijital sanat, yapay zeka ve veri bilimi gibi alanlar, sanatsal yaratıcılığın yeni sınırlarını belirlemiştir (Manovich, 2001, s. 23).

Antroposen çağının sanatsal söylemi, genellikle insan faaliyetlerinin çevresel etkilerini ele alan ve ekolojik farkındalık yaratma amacı güden eserleri içerir. Ancak, bu yaklaşımın samimiyeti konusunda bazı eleştiriler bulunmaktadır. Özellikle, sanatın askeri ve endüstriyel komplekslerle olan potansiyel bağlantıları ve bu bağlamda kullanılan teknolojilerin başta askeri amaçlar olmak üzere çeşitli art niyetler taşıyabileceği endişesi dile getirilmektedir (Parikka, 2015, s. 67). Bu eleştiriler, sanatın ekolojik duyarlılık ve sürdürülebilirlik temalarını ele alırken aynı zamanda bu temaların ticari ve politik amaçlar için nasıl kullanılabileceğini sorgular.

Sanatın “kapitalizmin yeni ruhu” (Boltanski & Chiapello, 2005, s. 98) ve “bilişsel kapitalizm” (Boutang, 2011, s. 57) kavramları çerçevesinde ne ölçüde etkili olduğu veya bu aşamaları ne ölçüde oluşturduğu soruları da tartışmalıdır. Sanat, bu yeni kapitalist paradigmalara dahil olurken aynı zamanda bu süreçlerden etkilenmiş ve onları şekillendirmiştir. Bu bağlamda sanatın tarihsel olarak belirli sosyoekonomik koşullarla nasıl ilişkilendirildiği, bu koşullardan nasıl etkilendiği ve bu koşulları nasıl oluşturduğu kritik bir öneme sahiptir (Harvey, 2005, s. 76).

Sanatın bu dönüşümü, yaratıcı emeğin ve entelektüel üretkenliğin önemini vurgularken sanatın toplumsal ve ekonomik bağlamlarla olan ilişkisini yeniden değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bu değerlendirme, sanatın kapitalist üretim süreçlerine nasıl entegre olduğu ve bu süreçlerin sanatsal üretimi nasıl şekillendirdiği üzerine derinlemesine bir analiz yapmayı zorunlu kılmaktadır.

Çağdaş sanat eleştirisi ise bilgiye dayalı yargı mantığından ve sanat tarihinin “sözde” baskısından kurtulmuş ütopyik bir konum talep etmektedir. Ancak, eleştiri metinleri giderek bilimsel temellerini ve metodolojik bütünlüğünü kaybetmektedir. Genellikle edebi bir dil, betimleme öncelikli yaklaşımlar ve estetik yargılardan arındırılmış geri bildirimlere değer verme eğilimleri ortaya çıkmaktadır. Bu durum, aksiyolojik yargının yerini yorumlayıcı ifadelere bırakmasına yol açmaktadır. Programatik beyanlar ve zayıf donanımlı eleştirel denemeler, ikna edici olmayan neden-sonuç ilişkilerine dayalı yorumlama etkinlikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat dünyasında sıkça tartışılan “sanat krizi” kavramı ise okuyucuların başarısızlığına atıfta bulunarak ele alınmakta; ancak bu yaklaşım tartışmanın asıl odak noktasını belirsizleştirmektedir.

Sanat eleştirisindeki krizlerin temel nedeni, eleştirmenlerin ve sanat dünyasının kendisinden kaynaklanmaktadır. Esas sorun, sanatın eleştirisinin “eleştirel olmaktan imtina eden” tavrının ticari bir karşılık bularak kendisine ait konfor alanının dışına çıkmadaki gönülsüzlüğüdür. Eleştirmenler, sermaye koşullarında var olabilmek için sermayenin “eleştirelilik” karşıtı kuralları içerisinde söylem üretmektedir. Sanat eleştirisinde kriz söyleminin tartışılma biçimleri ise çağdaş sanatın mevcut sorunlarını teğet geçen, Pierre Bourdieu’nun deyişiyle, “kendi kendini meşrulaştırma retorığının” bir parçası olarak işlev görmektedir (Bourdieu, 2021, s. 17).

Modernizm öncesi geleneksel sanat eleştirisi, subjektif ve kişisel yorumlara dayanırken 19. yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkan yaklaşımlar bilimsel verilere ve niyetlere odaklanmıştır. Çağdaş dönemde ise eleştirel sözün alanı fiziki olarak sonsuz bir ağa doğru genişlemesine karşın söylemsel açıdan sınırlanmıştır. Eleştirel tavır, etkileşim ilkeleri ve geri bildirim kaygıları tarafından koşullandırılmıştır. Bu durum, eleştiri metinlerini yargının göz ardı edildiği betimleme, inceleme ve

keyfilik arasında kararsızlık gösteren bir beyan platformuna dönüştürmüştür. Geri bildirim mantığına indirgenmiş bir eleştiri, yargıda bulunmayı reddetmekte ve en yüksek sayıda olumlu geri bildirimle ulaşmayı amaçlayan içerikler üretmektedir.

Sanat eleştirisi, arama motorlarında öne çıkma, SEO uyumlu yazım dili, sansasyonel ve kolay okunabilir metinler gibi unsurların içerikten taviz verilmesine neden olduğu bir ortamda var olmaya çalışmaktadır. Bu durum, eleştirel özgürlüğün ve nesnelliğin yerini ticari kaygılara ve popülerliğe bırakmasına yol açmaktadır. Büyük veri analitiği ve algoritmalar, yazar ve okuyucu arasındaki etkileşimden elde edilen verilerle yeni ve daha kazançlı beğeni biçimleri yaratmak için çalışmaktadır. İnsan davranışına ilişkin veriler özenle yedeklenerek kültürel beğeni, yaratıcı endüstrileri finanse eden kurumların organizasyon yapısıyla bağdaşık olmak koşuluyla uygun eğilimler hiyerarşisi çerçevesinde yeniden üretilmektedir. Bu hiyerarşide üst sıralara yükselmek uğruna eleştirel özgürlük, bir pazarlık unsuru haline gelmektedir.

Sanatçılar ve eleştirmenler, kendilerini başlıca insanlığın kültür bağışçıları olarak gören oligarşik koleksiyoncuların sermaye tarafından başarıyla yönlendirildiği sanat piyasasına boyun eğmektedir. Bu eleştiri, aslında kültür endüstrisinin temelsiz iyimserliğini sorgulayarak, temel paradigmaların dönüşümü alanında birçok sorunu gündeme getirmektedir. Temelsiz iyimserlik, sanatın kitleler tarafından erişilebilir ve anlaşılabilir olmasının toplumsal ilerlemeye katkı sağlayacağı inancını ifade eder. Ancak bu kavrayış, sanatın eleştirel potansiyelinin göz ardı edilmesine ve sanat eserlerinin tüketim nesnesi olarak değer görmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda, temel paradigmaların dönüşümü, sanatın toplumsal değerinin yeniden tanımlanmasını ve eleştirel işlevlerinin vurgulanmasını zorunlu kılmaktadır.

Epistemolojik açıdan "kriz" kelimesi, bilginin doğası, kökeni, kapsamı ve sınırları ile ilgili bir dönüm noktasını veya zorlu bir durumu ifade eder. Bu terim, genellikle mevcut bilgi yapılarının yetersiz kaldığı, yeni bilgi arayışının kaçınılmaz hale geldiği veya yerleşik anlayışların sorgulandığı durumları tanımlamak için kullanılır. Kriz, bir bilgi sisteminin veya paradigmaların karşılaştığı temel sorunları ve bu sorunların çözümü için gerekli olan bilgi arayışını simgeler. Dolayısıyla sanat eleştirisinin krizde olduğu yönündeki yaygın görüşler, daha büyük bir sorunun parçası olarak ele alınmalıdır. Sanat eleştirisi, sadece ekonomik ve teknolojik dönüşümlerin etkisi altında değil, aynı zamanda bilgi ekonomisinin ve post-Fordist üretim süreçlerinin belirleyici olduğu bir dünyada var olmaya çalışmaktadır. Sanat eleştirisinin bu yeni koşullar altında yeniden tanımlanması ve eleştirel düşüncenin değerinin korunması, sanat dünyası için hayati bir öneme sahiptir.

Teknobilimin etkileri, gelecekte doğa ve kültür, yaşam ve ölüm gibi temel kavramların yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmaktadır. Bu durum; bilim, teknoloji, toplum ve birey arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını artırarak yeni bilgi üretim ve paylaşım yöntemlerinin ortaya çıkmasına yol açar. Çözüm, elbette teknolojik gelişmeler karşısında teknofobik bir tavır olarak teknolojiyi reddetmek değildir. Aksine, bu yeni ifade biçimlerini anlamak ve değerlendirmek için yeni yaklaşımlar ve metodolojiler geliştirilmelidir. Teknoloji sanatsal pratikleri şekillendirmeye devam ederken sanatçılar ve eleştirmenler arasında teknolojik okuryazarlığın geliştirilmesi büyük önem taşımaktadır.

Teknolojik gelişmelerin sanat üzerindeki dönüştürücü etkileri, "tekno-teatrallik" kavramı ile analiz edilmiştir. Tekno-teatrallik, sanat eserlerinin teknolojinin etkisi altında gösteri ve tüketim nesnesine dönüşmesini ifade eder. Tekno-teatral eğilimler, sanatın eleştirel düşüncüyü teşvik etme potansiyelinin zayıflamasına neden olur. Teknolojinin etkisi altında, sanat eserleri hızlı tüketim nesnelerine dönüşür. Teknoloji, sanatın ifade biçimlerini genişletme iddiası taşırken sanat eleştirisi,

teknolojinin teolojik anlamlarla kutsandığı çerçeveye bağlı sınırlı söylemler üretir. Eleştirel değerlendirme süreçleri yüzeysel tüketim kültüründen etkilenir. Sanat eleştirisi, yargılama etkinliğini kaybederek inceleme mantığı çerçevesinde eğlence ve tüketim odaklı hale gelir. Bu durum, sanatın toplumsal eleştiri ve düşünce üretme işlevini zayıflatır.

Teknolojinin sanata entegrasyonu, estetik deneyimin duyu öncelikli doğasını güçlendirmektedir. Yüksek ses, büyük ölçekler gibi duyuşsal unsurlar ön plandadır. Sanatçıların duyuşsal kapasiteleri biçimselleştirme ve sanatsal form açısından tartışma becerilerine ilişkin ölçüt ve gerekçeler ele alınmalıdır. Sanat eleştirisinin krizde olduğu günümüzde bilimsel yaklaşımlardan yararlanmaları ve bilginin metalaşmasına karşı bilimselliği savunmaları gerekmektedir.

Sanat eleştirisinde, eleştirel yaklaşımın ve bilimsel temellere dayanan metodolojik süreçlerin yeniden önem kazanması gerektiği açıktır. Teknolojinin insan üzerindeki etkileri giderek daha belirgin hale gelmektedir. Dijital medya ve sosyal platformlar, bireylerin sanat eserleriyle etkileşim biçimlerini dönüştürmekte ve algı süreçlerini yeniden şekillendirmektedir. Bu bağlamda eleştirmenlerin teknolojinin bu etkilerini anlayarak bilimsel temellere dayalı yargılama etkinliği içinde olmaları gerekmektedir. Teknolojik olanın tabulaştırılmasının ötesinde, söylemsel alanın güçlü metodolojik girişimlerle genişletilerek yargılama faaliyetine öncelik tanınmalıdır. Bilginin tahakkümüne karşı bilgiyi çoğaltmaktan başka somut bir çözüm yoktur. Bu açıdan, mevcut kriz ortamı aynı zamanda bilgi kapasitelerinin çoğaltılması için bir fırsattır. Sanatın ve eleştirinin bilgiye dayalı sorunlarla acil bir biçimde yüzleşmelidir. Eleştirmenlerin teknolojinin sanatsal deneyim üzerindeki etkilerini nesnel bir şekilde değerlendirmelerine ve sanat eserlerinin eleştirel analizini daha güvenilir bir zemine oturtmalarına ihtiyaç vardır.

Formalist, deneyimsel ve sanatın estetik iç dinamiklerine yönelik bilimsel yaklaşımlar eleştirinin nesnel olmasının yanı sıra estetik değerlere odaklanarak sanatın özgünlüğünü korur. Sanatsal değeri ticari ve politik baskılardan bağımsız kılar. Formalist yaklaşımların başta nöroestetik olmak üzere bilimsel bir arka plana sahip olacak biçimde yeniden yapılandırılması, sanattaki değer kaybına ilişkin önemli bir adım olacaktır. Estetik deneyim ve sanatın algılanması konularında yapılan araştırmalar, deneysel psikoloji ve nöroestetik gibi bilim dallarının önemini ortaya koymaktadır. Bu tür bilimsel yaklaşımlar, sanat eleştirisinin daha objektif ve ölçülebilir temellere dayanmasını sağlayarak başta ölçüt problemi olmak üzere eleştiriye içkin sorunları çözme kapasitemizi artırır. Sanat eleştirisinin bilimsel yöntemlerle desteklenmesi, eleştirinin güvenilirliğini artırarak sanat eserlerinin toplumsal ve kültürel bağlam içinde anlam kazanmasına katkı sunar.

Sonuç olarak, hipotezimiz sanat eleştirisinin krizinin temelinde, eleştirmenlerin sermaye koşullarında eleştirellikten uzaklaşmalarının yattığını öne sürmektedir. Eleştirel yaklaşımların zayıflaması, sanat eserlerinin toplumsal ve kültürel bağlamda anlamını yitirmesine neden olmuştur. Ancak; nöroestetik, deneysel psikoloji, deneysel estetik ve davranış bilimleri gibi bilimsel disiplinlerin sanat eleştirisine entegre edilmesi, eleştirinin nesnelliğini ve güvenilirliğini artırabilir. Ayrıca, bilimsel temelli estetik yaklaşımlara yönelmek, sanat dünyasında hakir görülen uzmanlık ve bilginin de yeniden saygı kazanmasını sağlayacaktır. Önerilerimiz doğrultusunda sanat eleştirisinin bilgi ekonomisi ve post-Fordist üretim süreçlerinin belirleyici olduğu bu yeni dünyada var olabilmesi için eleştirel düşüncenin değerini koruyarak ve estetik yargıları savunarak geleceğe umutla bakabiliriz. Sanat eleştirisinin geleceği, eleştirmenlerin bilimsel yöntemleri benimseyerek eleştirel düşüncüyü ve estetik yargıları koruma konusundaki kararlılıklarına bağlıdır. Bu bağlamda, sanat eleştirisinin krizini aşmak ve yeniden güçlü bir konuma gelmek mümkündür.

Kaynakça

- Adorno, W. T. (2016). *Negatif diyalektik*. Metis Yayınları.
- Adorno, W. T. (2020). *Kültür endüstrisi*. İletişim Yayınları.
- Adorno, W. T. & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği*. Kabaalıcı.
- Ağkaya, O. (2018). Bir reklam arası: distopya. *Cogito*. 90, 49-62.
- Anadol, R. [@refikanadol]. (23 Kasım 2023). Your words has no meaning to me @jerrysaltz you never talked to me, never visited my studio, no idea who i am, why and how I create art [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/refikanadol/status/1727727314157318209>
- Artnet (2019). *Intelligence report sprint 2019*. artnetnews. https://media.artnet.com/image/upload/v1616185996/2019/02/intelligence_report_spring_qspbad.pdf
- Arts Council England (2020). *Let's create: strategy 2020-2030*. Arts Council England. <https://www.artscouncil.org.uk/our-strategy-2020-2030>
- Baker, G., Krauss, R., Buchloh, B., Fraser, A., Joselit, D., Meyer, J., Storr, R., Foster, H., Miller, J. & Molesworth, H. (2002). Round table: the present conditions of art criticism. *October*, 100, 201–228. <http://www.jstor.org/stable/779100>
- Baudrillard, J. (2018). *Simulakrlar ve simülasyon*. Doğu Batı Yayınları.
- Bickers, P. (2021). *The ends of art criticism*. Lund Humphries.
- Bollmer, G. (2018). *Theorizing digital cultures*. SAGE Publishing.
- Boltanski, L. & Chiapello, E. (2005). *The new spirit of capitalism*. Verso.
- Bourdieu, P. (2021). *Homo academicus*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Les presses du réel.
- Boutang, M. Y. (2011). *Cognitive capitalism*. Polity Press.
- Bürger, P. (2017). *Avangard kuramı*. İletişim Yayınları.
- Castells, M. (2008). *Enformasyon çağı: ekonomi, toplum ve kültür, Birinci cilt: Ağ toplumunun yükselişi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Catalano, L. (9 Aralık 2021). Ultra-contemporary art ascendant: the rise of the market's newest category. *AuctionDaily*. <https://auctiondaily.com/news/ultra-contemporary-art-ascendant-the-rise-of-the-markets-newest-category/>
- Charlesworth, J. J. (17 Mart 2021). Why the artworld loves to hate nft art. *ArtReview*. <https://artreview.com/why-the-artworld-loves-to-hate-nft-art-beeple-christies-grimes/>
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (4th ed.). SAGE Publications.
- Cribb, A. & Gewirtz, S. (2003). The hollowed-out university? the effect of neoliberalism on academic work and institutions. P. O'Neill & T. Savage (Ed.), *Education and Social Change* (187-210). Palgrave Macmillan.

- Crist, E. (2016). On the poverty of our nomenclature, Jason W. Moore (Ed.), *Anthropocene or capitalocene? nature, history, and the crisis of capitalism* (14-33), PM Press.
- Crutzen, P. J. & Stoermer, E. F. (2000). The Anthropocene. *Global Change Newsletter*, (41), 17-18.
- Davis, B. (19 Ekim 2023). The world's most popular painter sent his followers after me because he didn't like a review of his work. here's what i learned. <https://news.artnet.com/art-world-archives/devon-rodriguez-parasocial-aesthetics-2380960>
- Diderot, D. (1883). *The Paradox of Acting* (Trans. W. H. Pollock). Chatto & Windus.
- Fanon, F. (1963). *The wretched of the earth*. Grove Press.
- Foster H. (2018). Smash the screen, *London Review of Books*, (40)7, 40–41. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v40/n07/hal-foster/smash-the-screen>
- Fried, M. (1967). Art and objecthood. *Artforum*, 5(10), 12-23.
- Fried, M. (1998). *Art and objecthood: Essays and reviews*. University of Chicago Press.
- Fumagalli, A., Giuliani, A., Lucarelli S. & Vercellone, C. (2011). Cognitive capitalism and labour: The general intellect. *Cognitive Capitalism, Welfare, and Labour: The Commonfare Hypothesis*. Routledge.
- Galloway, A. R. (2012). *The interface effect*. Polity.
- Giuliani, G. (2020). *Monsters, catastrophes and the anthropocene: a postcolonial critique*. Routledge.
- Goldsbrough, S. (19 Nisan 2024). All that glitters by Orlando Whitfield review — the art world's golden boy fraudster. *The Times*. <https://www.thetimes.co.uk/article/all-that-glitters-orlando-whitfield-review-fnjgf2m38>
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve yanılsama: resim yoluyla betimlemenin psikolojisi*. Remzi Kitabevi.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art*. The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Greenberg, C. (1965). *Art and culture*, Beacon Press.
- Haraway, D. (2003). *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Hardt, M. & Negri, A. (2009). *Commonwealth*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Harvey, D. (2005). *A brief history of neoliberalism*. Oxford University Press.
- Holert, T. (2020). *Knowledge beside itself*. MIT Press.
- Hungerland, H. (1947). Suggestions for procedure in art criticism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 5(3), 189-195. <http://www.jstor.org/stable/427073>
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Keesling, J. (4 Mart 2021). Can Art Criticism Be Both Collaborative and Ethical?. *Hyperallergic*, <https://hyperallergic.com/626690/can-art-criticism-be-both-collaborative-and-ethical/>
- Latour, B. (1993). *We have never been modern*. Harvard University Press.
- Lazzarato, M. (1996). Immaterial labour. In *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. University of Minnesota Press.

- Lazzarato, M. (2017). *Experimental politics: work, welfare, and creativity in the neoliberal age*. MIT Press.
- Lesourd, S. (2018). *Özne nasıl susturulur? Söylemlerden liberal laf ebeliklerine*. Doğu Batı Yayınları.
- Lyotard, J. F. (2011). *Libidinal ekonomi*. Hil Yayınları.
- Machlup, F. (1962). *The production and distribution of knowledge in the United States*. Princeton University Press.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- McAndrew, C. (2023). *The art market 2023*, Art Basel & UBS. <https://www.ubs.com/global/en/our-firm/art/collecting/art-market-survey/download-report-2023.html>
- Morozov, E. (2011). *The net delusion: the dark side of internet freedom*. PublicAffairs.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: philosophy and ecology after the end of the world*. University of Minnesota Press.
- Özgenç Erdoğan, N., Öztürk, M. A. ve Keskin, F. (2021). Doğu-batı sınırı üzerinden postkolonyalizm ve postkolonyalizmin çağdaş sanata yansımaları. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(4), 519-534.
- Parikka, J. (2015). *A geology of media*. University of Minnesota Press.
- Phillips. (2022). Introducing ULTRA/NEO, our spotlight on ultra-contemporary talent. <https://www.phillips.com/article/86120605/ultra-neo-hong-kong-fall-auction>
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the mastery of nature*. Routledge.
- Polanyi, M. (1962). *Personal knowledge: towards a post-critical philosophy*. Routledge & Kegan Paul.
- Popper, F. (2007). *From technological to virtual art*. MIT Press.
- Postman, N. (1993). *Technopoly: The surrender of culture to technology*. Vintage Books
- Protas, M. (2021). On the crisis of criticism and public art. *Collection of Scientific Papers Contemporary Art*, (17), 195-208. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248451>
- Reichle, I. (2009). *Art in the age of technoscience: genetic engineering, robotics, and artificial life in contemporary art*. Springer.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Saltz, J. (22 Şubat 2023). MoMA's glorified lava lamp Refik Anadol's Unsupervised is a crowd-pleasing, like-generating mediocrity. *Vulture*. <https://www.vulture.com/article/jerry-saltz-moma-refik-anadol-unsupervised.html>
- Sennett, R. (2017). *Yeni kapitalizm kültürü*. Ayrıntı Yayınları.
- Singerman, H. (2001). *Art subjects: Making artists in the American university*. University of California Press.
- Stakel-Walker, C. (14 Kasım 2023). Techscape: NFTs were meant to change everything – what happened?. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/technology/2023/nov/14/techscape-nfts-cryptocurrency>

- Stiegler, B. (2010). *For a new critique of political economy*. Polity.
- Vaidhyanathan, S. (2011). *The googlization of everything (and why we should worry)*. University of California Press.
- Virno, P. (2004). *A grammar of the multitude: for an analysis of contemporary forms of life*. Semiotext(e).
- Walker, A. (2024). *Art, labour, text and radical care*. Routledge.
- Walsh, M. (2016). Critique fatigue. *Art Monthly*, 400, 13-16.
- Yang, M. (22 Eylül 2023). The vast majority of NFTs are now worthless, new report shows. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/technology/2023/sep/22/nfts-worthless-price>

Çatışma Beyanı

Makalenin herhangi bir aşamasında maddi veya manevi çıkar sağlanmamıştır.

Yayın Etiği Beyanı

Bu makalenin planlanmasından, uygulanmasına, verilerin toplanmasından verilerin analizine kadar olan tüm süreçte “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbirisi gerçekleştirilmemiştir. Bu araştırmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamıştır. Bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.