



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

SANAT VE ŞEYLEŞ(TİRİL)ME SÜREÇLERİ

Aysel ALVER

Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu

Ankara
2011

SANAT VE ŞEYLEŞ(TİRİL)ME SÜREÇLERİ

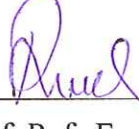
Aysel ALVER

Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu

Ankara
2011

KABUL VE ONAY

Aysel Alver tarafından hazırlanan “Sanat ve Şeyleş(tiril)me Süreçleri” başlıklı bu çalışma, 21.06.2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



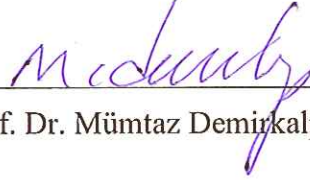
Prof. Refa Emrali (Başkan)



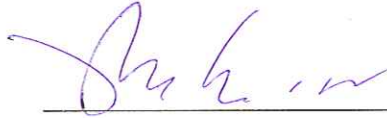
Yrd. Doç. Şinasi Tek (Danışman)



Prof. Dr. Candan Terviel



Prof. Dr. Mümtaz Demirkalp



Doç. Turhan Çetin

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan Çakın

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

21.06.2011



Aysel Alver

ÖZET

ALVER, Aysel. “Sanat Ve Şeyleş(tiril)me Süreçleri” Sanat Eseri Çalışma Raporu, Ankara, 2011

20. yüzyılın başlarından itibaren hızlı bir biçimde gelişen teknoloji ve bilişimin ortaya çıkardığı iletişim ve kontrol bilimi olan sibernetik, toplumsal alanda dolaşıma giren her türlü bilginin kontrol altına alınabilmesini sağlamıştır. Ancak kontrol altına alınan bilgi, hükümet politikalarının meşruluğunun sağlanması doğrultusunda kullanılmış ve manipülasyona uğratılmıştır. Aynı süreçte, esasında bir bilgi objesi olan estetik obje de benzer biçimde bir araç haline getirilerek manipülasyona uğratılmıştır. Bu manipülasyonlar tıpkı toplumsal alanda olduğu gibi, sanatın ontolojik alanında da gerçeklik sorununu ortaya çıkarmıştır. Manipüle edilen gerçeklik simülasyonlarla işleyebilir hale getirilmek istenmiştir. Ancak yerinden edilen gerçeklik, insan ve değerlerinin şeyleştiği bir varlık alanı ortaya çıkarmıştır. Lukács bu şeyleşme sürecini herhangi bir varlığı onun ait olduğu başka boyutları görmezden gelerek belli bir şey olarak kavramak şeklinde tanımlamıştır.

Bu sanat eseri raporunda, toplumsal şeyleşme süreçlerinin bir uzantısı olarak sanat alanında da benzer bir biçimde (özellikle 1940’lı yıllardan sonra ortaya çıkan) sanatçıya ve bazı sanat kurumlarına yapılan büyük yatırımlarla sanatın kimi ideolojik politikaların hizmetine girmesi ile şeyleş(tiril)miş olduğu vurgulanmaktadır.

Böyle bir düzlem üzerinden ortaya konan sanat eseri çalışmasında ise şeyleşmiş olan toplumsal yaşamda şeyleşen birey, beden ve ten, kolay yıpranabilen bir malzeme olan kağıt ile biçimlendirilerek yeniden tüketime sunulmaktadırlar. Bütüncül bir şeyleşme sürecinin irdelendiği bu çalışmalarda aynı zamanda Modern dönem sanatına ait değerlerin, Postmodern dönem ile birlikte yerinden edilişi ile tüketim kültürünün bir nesnesi haline gelen sanat eserinin de özünde şeyleş(tiril)miş olduğu vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Şeyleşme, Bilgi, Ontoloji, Gnoseoloji, Simülasyon, Sibernetik.

ABSTRACT

ALVER, Aysel. “Art and Processes of Reification” Art Work Report, Ankara, 2011

Cybernetic, which occurred at the beginning of 20th century as a result of rapidly developed technology and informatics, as communication and control science provided the possibility of control any information in social realm. However, this kind of information was used to make legitimate politics of governments and was manipulated. Synchronically, during this process, aesthetic object which is in fact an object of knowledge is similarly manipulated by making it a medium. However, this process reveals a problem of reality in realm of existence and ontological realm of art’s existence. Manipulated reality was wanted to shape that functions with simulations. Yet displaced reality revealed an area existence in which human and its values are reified. Lukacs evaluated this reification process as comprehending any existence as a certain thing ignoring its other dimensions.

In this art work report, the emphasis is on art’s reification through subjecting art to some ideological politics as a result of large amount of investment in artists and some art associations (especially after 1940s) similarly in the art area as a continuation of social reification processes.

In art works created concerning this context, reified individual, body, skin in reified social life, are shaped with an indurable material; paper and re-presented as commodity object. At the same time, in these works reification process is scrutinized as a total reification via displacement of values of Modern period art by postmodern period, reification of art work as an object of consumption culture is emphasized.

Key Words: Reification, Information, Ontology, Gnoseology, Simulation, Cybernetics.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER DİZİNİ.....	vii

1. BÖLÜM

1.1.POSTMODERN DÖNEMDE BİLGİ VE GERÇEKLİK PROBLEMLERİ...	1
1.2. SİMÜLASYON VE TARİHSELLİK.....	11
1.3. ŞEYLEŞME KAVRAMI.....	12

2.BÖLÜM

2.1. İDEOLOJİK SÜRECİN DOKTRİNEL ALANLARINDAN BİRİ OLARAK SANAT VE. ŞEYLEŞME.....	16
2.2. POSTMODERN DURUM VE ŞEYLEŞME.....	19
2.3.TOPLUMSAL ALANDA BİR MÜDAHİL OLARAK SANATÇI.....	21
2.4.1940’LI YILLARDA SANAT VE ŞEYLEŞME.....	29

2.5.POSTMODERN DÖNEM SANAT EKONOMİSİ, ‘YATIRIM İÇİN SANAT’ VE ŞEYLEŞME.....	36
--	----

3.BÖLÜM

3.1. ŞEYLEŞME VE BEDEN SANATI.....	43
3.2. CERMODERN ATÖLYE SÜRECİ.....	52
KAYNAKÇA.....	55
ÖZGEÇMİŞ.....	60

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Presidio Modelo Hapihanesi, Küba.....	6
Resim 2. Uydudan bir kent görünümü.....	7
Resim 3. Atmosferin dışındaki bir uydu görüntüsü.....	7
Resim 4. Mobese kamerasından kent görüntüsü.....	7
Resim 5. Mobese Kamerası.....	7
Resim 6. Mobese görüntü merkezi.....	8
Resim 7. Raoul Hausmann's Self-portrait of the Dadasopher, 1920.....	21
Resim 8. Nam June Paik "TV Buddha", New York, 1976	23
Resim 9. Nam June Paik "Electronic Superhighway", 1995.....	24
Resim 10. Nam June Paik, "Global Groove'da Charlotte Moorman", 1971.....	24
Resim 11. Vladimir Tatlin, "3. Enternasyonal Anıtı için Proje",1919.....	26
Resim 12. Aleksandr Rodçenko "Moskova", 1916.....	26
Resim 13. John Heartfield , "Hitler", 1930.....	26
Resim 14: Azade Köker, Tutuku, 2007.....	28
Resim 15, Aysel Alver, K-U-T-U-T, 50 x 24 x 22 cm , 2011.....	28
Resim 16. Jackson Pollock, "Sonbahar Ritmi", 1950.....	30
Resim 17. Ad Reinhardt, "Siyah Resim" , (1964).....	31
Resim 18. Damien Hirst, "Shark 1", 2004.....	38
Resim 19. Damien Hirst, "For the Love of God", 2007.....	38
Resim 20: Aysel Alver, Keyif, karışık teknik,90x110x30cm, 2010.....	40
Resim 21.Şükran Moral, Genelev, performans,1997, İstanbul.....	41
Resim 22.Şükran Moral, Genelev, performans,1997, İstanbul.....	41
Resim 23: Aysel Alver, Meydan, karışık teknik, 100x60x15cm, 2010.....	42
Resim 24. Pınar Yolaçan, "Faniler ", 2005.....	44

Resim 25. Aysel Alver, “Gövdemdeki Kurt”, karışık teknik, 95x19x15cm. 2010.....	45
Resim 26. Andy Warhol, “Marilyn Monroe, L.H.O.O.Q.”, 1963.....	46
Resim 27. Escobar Marisol, “Women and Dog ,New York”, 1964.....	47
Resim 28. Aysel Alver, “Entelektüel”, karışık teknik,120 x35 x25 cm. 2009.....	47
Resim 29. Aysel Alver “Mazi”, karışık teknik, 68 x14 x12 cm. 2009.....	47
Resim 30. Meet Stelarc	48
Resim 31. Meet Stelarc.....	48
Resim 32. Michelangelo Pistoletto “Paçavraların Venüs’ü”,1987.....	49
Resim 33. Aysel Alver , “Hamile”, karışık teknik, 170 x28 x30 cm.2008.....	50
Resim 34: Aysel Alver, “Refika”, karışık teknik,190 x45 x30 cm 2010.....	50
Resim 35. Barney Matthew, 2010.....	51
Resim 36. Barney Matthew, 2010.....	51
Resim 37. CerMODERN , Atölye, Ankara, 2011.....	53
Resim 38. CerMODERN , Atölye, Ankara, 2011.....	53
Resim 39. CerMODERN , Atölye, Ankara, 2011.....	53
Resim 40. CerMODERN , Atölye, Ankara,2011.....	53
Resim 41. Aysel Alver, “Pusu”, karışıl teknik,100 x15 x10 cm. 2011.....	54
Resim 42. Aysel Alver, “Pusu”, karışık teknik,100 x15 x10 cm. 2011.....	54
Resim 43. Aysel Alver, “Alaca-1”, karışık teknik, 120 x25 x18 cm. 2011.....	54
Resim 44. Aysel Alver, “Alaca-2”,karışık teknik,100 x45 x40 cm. 2011.....	54

1.BÖLÜM

1.1 POSTMODERN DÖNEMDE BİLGİ VE GERÇEKLİK PROBLEMLERİ

Estetik tavrın obje'si yalnız bir estetik obje değil ondan da daha önce bir bilgi obje'si olarak kabul edilmelidir. (Tunalı 1989: 30).

Postmodern dönem sanatının ontolojik süreçleri ve bu süreçlerin kırılma noktaları üzerine yapılacak bir değerlendirmeden önce, bu değerlendirmenin ana zeminini oluşturan Postmodern çağda hakikat ve bilgi konusunu çeşitli bağlamlarıyla ele almak gerekecektir; ancak içinden geçilmekte olan çağda yapılacak bütüncül bir hakikat tanımlaması, karmaşık bir sürece temas etmeyi gerektirecektir.

Mengüşoğlu hakikati, en temel bağlamıyla, bilginin dışarıdaki reel bir objeye uygun gelmesi olarak tarif eder ve bütün gnoseolojik¹ problemlerde olduğu gibi, hakikati de ontolojik şartların tayin ettiğini belirtir. Bu bakımdan yapılacak bir hakikat değerlendirmesinde, hakikatin ontolojik karakterinin de ele alınması gerektiğini ifade etmektedir. (Mengüşoğlu 1976:162). Ancak, özellikle bugün hakikati yalnızca ontolojik bağlamıyla ele almak yeterli olmayacaktır.

Modern çağda, ontolojinin üzerinde inşa edildiği gneosolojik alan, sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olan dinamik ve karmaşık sistemler bilimidir. Bu sistem yapısı gereği beklenmedik oluşumların ortaya çıkmasına yol açabilir bir yapıdadır. Ancak modern rasyonalizm, süreçleri 'varlıklar ve olanaklılıkları' konjonktüründen ele alarak, tüm unsurları rasyonel matematiksellikle birbirine bağlamaktadır. Geliştirilen bu yöntemle ve aynı yöntem sayesinde oluşturulan geri bildirim döngüsü aracılığıyla

¹ Gnoseoloji: Bilginin bilimi, bilgi kuramı. Güçlü, Abdulkali- Uzun, Erkan- Uzun, Serkan- Yolsal, Ümit Hüsrev. *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003:218

teknik ve donanım kontrol altına alınabilmektedir. Bu yöntemle kontrol altına alınan unsurlar, amaç doğrultusunda kullanıma uygun bir hale getirilebilmektedir. Ancak bu yöntem sayesinde artık daha hızlı ve programlı bir biçimde gelişen teknoloji, yönü ve karakteri bakımından var olan iktidarın ihtiyaçları ve öngörülleri doğrultusunda olmaktadır. Bu sürecin ilerleyişi ise, çeşitli meşrulaştırma politikası eşliğinde gerçekleştirilebilmektedir; ancak bu meşruluk süreci, bilginin içeriğine yapılacak bir müdahalenin sonucunda mümkün olabilmektedir.

“Yirminci yüzyılın bütün büyük okulları- ister pragmatizm ya da fenomenoloji, ister varoluşçuluk, mantıksal pozitivizm ya da yapısalcılık okulu söz konusu olsun- ortak bir tutumla ‘içerik’ten vazgeçiyor” demektedir. Aynı zamanda İnsanın bu çağda “kendini gerçekleştirme olanağını biçimcilikte, töze ve insan doğasına ilişkin bütün önkabullerin reddinde ve metafizik sistemin yerine yöntemin geçirilmesinde buluyorlar”. (Jameson 2008: 33).

Sözü edilen ‘yöntem’, modern çağın dinamik ve bilimsel süreçleri eşliğinde ‘teknik’ ile birleşerek sistemin bir nevi lokomotif gücünü oluşturmaktadır. Rasyonel matematiksellik bu oluşumun cebiridir. Denilebilir ki bu çağda anlamlar, rakamlar ve istatistiklerle; değerler ise iktisatla yer değiştirmektedir. Yani ‘değerler’² in yerini ‘değer’³ almıştır. Rasyonel gerçeklik, veriler üzerinden inşa edilmektedir. Ancak ortaya konan bu verilerin dolaşım sürecinde, gneosolojik bağlamda kimi problemler taşıdığı görülmektedir. “Bizim hipotezimiz, toplumlar post-endüstriyel; kültürlerde de Postmodern olarak bilinen çağa girdikçe bilginin konumunun değiştiğidir. Bu geçiş, Avrupa için yeniden inşasının tamamlanışını işaret eden 1950’lerin sonundan beri yürürlüktedir.” (Lyotard 1997: 16). Bu bağlamda bugün yapılacak bir gerçeklik tartışmasında, ilerideki bölümlerde de görüleceği gibi, 1950’li yıllar önemli bir miladı

² Burada ‘değerler’ sözcüğü, var olan şeylerin var olan imkânları anlamında kullanılmıştır. Yani eserlerle veya kişilerin yaptıkları ile, yaşamları ile gerçekleştirilen insan fenomenleridir; insanın, kişilerce gerçekleştirilen varlık yapısı imkanlarıdır. KUÇURADİ, Ioanna. *İnsan ve Değerleri*(2003), Ankara: Yankı Yayınları.

³ Burada ‘değer’ sözcüğü bir iktisad terimi olarak kullanılmıştır. İnsan emeğinin ürünüyle, nesnelerle ve parayla ilgilidir; kullanım ve değiş tokuş değeri anlamında kullanılır. KUÇURADİ, Ioanna. *İnsan ve Değerleri* (2003), Ankara: Yankı Yayınları.

oluşturmaktadır.

Post-endüstriyel dönemin gelişen bilimsel ve teknolojik süreçleri beraberinde yeni algı ve yaşam biçimleri ile birlikte farklı sosyal yapılanmaları ortaya çıkarmıştır. Sosyal ve kültürel alanlar, yeni tanımlar ve biçimler kazanmaya başlamıştır. Gelişen sürecin bir sonucu olarak ‘gerçekliğe’ dair yapılan tartışmalarda da yepyeni kulvarlar ortaya çıkmıştır. Bu noktada post süreç ile birlikte ortaya çıkan iki yeni kavram olan ‘simülasyon’ ve ‘sibernetik’, hakikat ve bilgi tartışmalarına yeni boyutlar kazandırmaları ile son derece önemli iki kavramdırlar.

Sistem içerisindeki bilgi akışı ve bu akışın ortaya çıkardığı sonuçlarla ilgilenen, yani asıl işlevi iletişim ve kontrol bilimi olan ‘sibernetik’ kavramı, felsefesi ve yöntemleri ile çok disiplinli olarak disiplinlerarası konuları ele alabilecek matematiksel bir dile sahip olmaktadır. Böylesi sistemli bir yapının söz konusu olduğu bir zeminde, dolayısıyla bilginin mevcut olduğu her yerde kontrol mekanizmalarının varlığından söz etmek mümkün olacaktır. Bu kontrol mekanizmaları sistemin geri bildirim döngülerini oluşturan yapıtaşlarıdır. Burada sistemden kast edilen, genel anlamıyla bir hedefe ulaşmak için parçaların beraber çalışmasıyla oluşan herhangi bir bütündür. Bu tür bir sistemde bilgi kendi içinde önceliklere sahip olmaktadır. Bilginin sahip olduğu değer, kendisine atfedilecektir, bu değer in cebri ise işlevselliği doğrultusunda olacaktır.

Kapitalizmin piyasa güdümlü, liberal ekonomi merkezli yapısı, diğer bir ifadeyle, modern toplum olarak da adlandırılan bugünün dünyasında bilgiye değer atfedilmesinin yanı sıra, bilginin üretim biçimi, işlerliği ve sunuluş yöntemlerinde de ciddi değişimler meydana gelmiştir. Meydana gelen bu değişimler yeni sosyal yapılanmalar eşliğinde yepyeni sorular ve karmaşık problemler sürecine evrilmiştir.

Lyotard, bilginin üretim süreçlerine doğrudan üretici güç olarak katılması ile onun büyük bir oranda oyunun kurallarını meşrulaştırmakla yükümlü kılınmasını, bilginin işlerlik ölçütünün teknolojik olarak değişmiş olması sonucuna bağlamıştır.(Lyotard 1997). Bu sürecin oluşturduğu toplum yapısı, sanal algı ve sanal sosyal paylaşım alanlarının gündelik hayatta yerlerini almaları ile de, gelişen sürece ters orantılı olarak kimi estetik bağlamlar ve insani değerler de terk edilmiştir. Bu türden değişen sosyal alışkanlıkların yanı sıra, bilginin dolaşım sürecinde olagelen dönüşümler ve

beraberinde ortaya çıkan spekülâtif durumlar ile bilişsel, psikolojik ve sosyolâjik kimi patolojik sorunların ortaya çıktığı sonucuna varmak mümkündür.

Lyotard, bu patolojik süreçlerin ortaya çıkışını, bilgi sağlayıcı makinelerin küçültülmesi ve ticarileştirilmesi sürecine bağlamıştır; bilginin toplumsal alanda sağlanan dolaşımıyla tüketime sunulması ve üretim sürecinde de üretici güç olarak işlerlik kazanması bu sürecin ortaya çıkmasının temel koşullarını oluşturmuştur. Böyle bir süreç “bilgi hegemonyasının yanı sıra belirli bir mantık ve dolayısıyla hangi önermelerin ‘bilgi’ önermeleri olarak kabul edileceğini belirleyen bir buyurucu hükümler sorununu doğurmaktadır.” (Lyotard 1997:27). Böyle bir ortamda gerçek olanın ve bilginin ne olduğu, hangi ihtiyaçların sebebi ve sonucu olacağı postendüstriyel süreçte, daha çok bir hükümetler sorunu olarak varlık göstermektedir. “Bilimin meşruluğu sorunu Platon’dan beri kanun koyucunun meşruluğuna ayrılmaz bir biçimde bağlıdır”. (Lyotard 1997: 19).

Geri bildirim döngüsü üzerine kurulu sistem mantığının meşruluğu, dolaşıma giren bu önermeler ile sağlanmaktadır. Bu türden bir meşrulaşma süreci, yeni kontrol alanlarının oluşmasına da olanak tanımıştır. Küçültülerek tüketime sunulan teknoloji toplumsal alanda yaygın bir biçimde yer bulmaktadır. Bu teknolojiler saf bilginin üretimi ve tüketimi sürecini oluşturmakla kalmayıp, öte yandan kolay ve hızlı bir biçimde, aşağıdan yukarıya veri toplama ve kaydetme işlevi ile de geri bildirim sistemine hizmet etmektedirler.

Ulus devletlerin ortaya çıkması ile merkezi yönetim planlarının oluşturulması, beraberinde bu ulus devletleri kontrol ve disipline etme ihtiyaçlarını doğurmuştur. Ulus devletler kendi sınırları içerisindeki kentlerin toplamından oluşmaktadır. Bu kentler, sanayi temelli büyük sermayelerin dolaşımının hâkim olduğu, yerel siyasi yapılanmaların hâkimiyetindeki merkezi yapılanmalara sahiptirler. Bu merkezler sahip oldukları yetkiler doğrultusunda uyguladıkları ekonomik, siyasi ve kültürel politikalarla toplumu belli bir düzende kaynaştırmaya çalışırlar. Dolayısıyla, her seçim sonrası yönetim, yeni psikolojik süreçleri oluşturacak yeni yasalar, yeni dini yorumlar, yeni kültür ve sanat anlayışları hayata geçirilmektedir. Ancak bunlar bir önceki uygulamaların adeta *resetlenmesi* üzerinden gerçekleşmektedir. Süreçler ve dolayısıyla

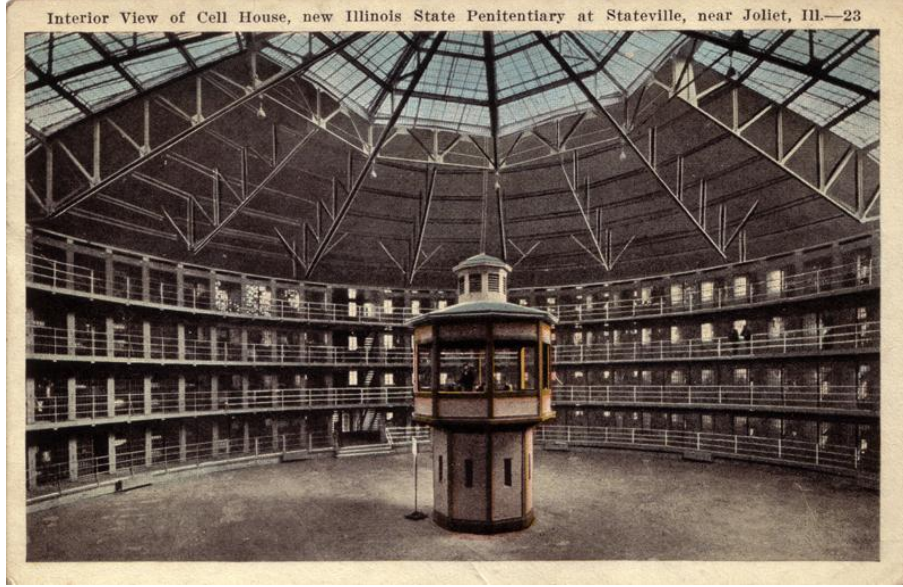
toplumsal bellek, hızla farklılaşan bir sürecin parçası olarak kesintiye uğratılır.

Kentleşme ile yönetim süreçlerinin gündelik hayata işleyen etkileri, insanın şekleştirelmesi sürecinde makro ve mikro süreçleri bir birine bağlayan önemli bir sacayağı işlevi görmektedir. Adorno, kent hayatında yaşanan şekleşmeyi şu şekilde tarif etmektedir:

Bireyi, hijyenik küçük dairelerde bağımsız biri olarak süregenleştirmesi gereken şehir planlama projeleri kişiyi iyice bütünsel sermaye erkinin, hasmının boyunduruğı altına sokar. Bu konutların sakinleri üretici ve tüketici olarak iş ve eğlence için merkezlere çağrılırken, içinde oturdukları hücreler de kesintisiz, düzenli kompleksler olarak kristalleşirler. Makrokozmos ile mikrokozmosun bu gözle görülür birliği insanlara kendi kültürlerinin modelini, genel ile özel olanın sahte özdeşliğini sunar. (Adorno, Horkheimer 2010: 162–163).

Sahte özdeşliklerin bir aradalığıyla eklektik bir yapıya sahip olan kentler, Adorno'nun da belirttiğı gibi, kristalleştirilmiş olmaları ile sistemli bir kontrol mekanizması sürecine sokulmuşlardır. Kent yaşamıyla sürecin üretim ve tüketim döngüsünde süreklilik, sürecin makro ve mikro gözlem teknikleriyle kontrol edilmesiyle sağlanmaktadır. Kayıt altına alınan süreçler, iki uçlu bir kontrol sürecini doğurmuştur. 1.İktidarın yönlendirme ve gözlemleri sonucu, yumuşak ya da sert müdahalesiyle oluşan kontrol; 2. Gözetlenerek 'zan' altına giren bireylerin geliştirdiğı otokontrol'dür.

1791 yılında Bentham tarafından tasarlanan, bütünlüklü bir gözlem anlamına gelen Panoptikon (Resim 1) isimli hapishane, gözetleme ve kontrol teknolojisi alanında ilk denebilecek önemli bir örnektir. Panopticon, daire şeklinde, ortasında bir gözlemevi bulunan ve hücrelerinin tümü dairenin içine bakan bir hapishane modelidir.



Resim 1: Presidio Modelo Hapihanesi, Küba.

Foucault'ya göre, Panopticon'da mahkûmların yalnızca davranışları değil, düşünceleri de kontrol altındadır. Foucault'nun bir makineye benzettiği Panopticon'un mimari yapısı mahkûmların gizlenemeyeceği şekilde tasarlanmıştır. Mahkûmlar kuleden sürekli izlenmenin verdiği tedirginlikle zaman içinde kulenin gözüyle kendini izleyerek istenilen doğrultuda hareket etmeye başlamaktadır. Bu noktada hapishane kurallarını içselleştiren kişi bir mahkûm olduğunu da kabullenmektedir. Foucault, panopticon'da gerçekleştirilen gözlem ve denetim mekanizmasını modern dönem iktidarının işleyiş biçimini anlatmak için bir metafor olarak ele almıştır (Foucault 2006). Benzer bir biçimde bugün internet, telekomünikasyon ve uydu (Resim 2–3) sistemleri aracılığıyla toplumsal veya bireysel hayat alanlarından toplanan veriler gelişmiş alıcılar aracılığı ile saptanmakta ve kaydedilmektedir.



Resim 2: Uydudan bir kent görüntüsü.



Resim 3: Atmosferin dışındaki bir uydu görüntüsü.

İnsanlar tarafından belirli amaçlar için üretilmiş olan uydular, taşıyıcılarla (Roket, Uzay mekiği vs) dünya yörüngesine taşınan cihazlardır. Bu uydular uzayı ve dünyayı gözlemek için kullanıldıkları gibi haberleşme ve askeri amaçlarla da kullanılmaktadırlar. Avrupa Uzay Ajansı'nın verilerine göre, dünya çevresinde şu anda 12 bin adet uydu faaliyet gösteriyor.

Mobil elektronik sistem entegrasyonunun (mobese) (Resim 4, 5, 6) gerçekleşmesi ile aynı şekilde mobese cihazları aracılığı ile de büyük kent merkezlerinin yanı sıra tüm sokak araları ve kurumsal binalar kolaylıkla izlenebilmektedir. Güvenlik amacıyla yapılan bu düzenleme öte yandan toplumsal bir güvensizlik ortamı yaratmaktadır. 'Zan' altındaki bireyler her attıkları adımda gözlem altındadırlar. Ayrıca gözetleyen de gözetlendiğini bildiği bu yöntem bireylerin kendilerini disipline etmek zorunda hissettikleri bir otokontrolü beraberinde getirmiştir.



Resim 4: Mobese kamerasından kent görüntüsü.



Resim 5: Mobese Kamerası.



Resim 6: Mobese görüntü merkezi.

Bugün Ankara'nın çeşitli yerlerine sadece 2–3 yıl içerisinde, 27 Nisan 2010 tarihinde Ankara Valiliği tarafından yapılan resmi bir açıklama ile 800 mobese kamerası yerleştirildi. Yapılan açıklamaya göre bu kamera kayıtlarının aynı zamanda yargı için bir delil olarak kullanılması da amaçlanmıştır.

Bu türden bir uygulama ile özel yaşam alanlarının da istismar edilişi ise göz ardı edilmektedir. Gelişmiş yüksek denetim sürecinin nesnesi konumundaki insan bu sürecin bir sonucu olarak yaşadığı yabancılaşma ve şizofreni ile başbaşa bırakılır. Gözetlenen ve kayıt altına alınan bireyler bütünden dışlanarak öteki olma psikolojisiyle, belirlenmiş bir hattın üzerinde tutulmak istenir ve kendilerine verilen mesaj açıktır: kendilerinin dışındaki bir gücün varlığı. Ancak bu türden bir teknolojinin büyük sermayedarların tekelinde ve hizmetinde olduğu ise görmezden gelinir.

Tekniğin toplum üzerinde kazandığı erkin zeminin ekonomik açıdan en güçlülerin erki olduğu suskunlukla geçiştirilir. Günümüzün teknik rasyonelliği egemenliğin rasyonelliğidir (Adorno, Horkheimer 2010:163).

Bu türden uygulamalar, George Orwell'in, Stalinizme indirgediği totaliter bir sosyalizm anlayışını anlattığı 1984 yapıtını hatırlatmaktadır. Kitapta, televizyonun yapımı ve aynı aygıtın, hem alıcı hem verici olarak kullanılmasını sağlayan teknik gelişmelerin, özel hayata son verişini anlatır. Gözetlenmesi gerekecek kadar önemli olan herkesin, hiç aralıksız polis denetimi altında oluşunun yanı sıra başka iletişim yolları bulunmadığından, sürekli bir resmi propaganda bombardımanı altında tutulabilmesi sağlanır. Böylece herkesin devletin isteklerine boyun eğmesi ve her

konuda düşünsel bir birliğin oluşması sağlanmak isteni(Orwell 2006). Yani gerçek fantastik bir kurguyla yer değiştirmiştir. Baudrillard bu fantastik kurgu sürecini simülasyon olarak adlandırmıştır.

Liberal ekonomik politikalar sonucunda orta sınıfın giderek yok olması ile iki sınıf arasındaki açının da ciddi oranda açılması ve beraberinde açlık sınırındaki artış elbette beraberinde sosyal bir tehlikeyi oluşturan büyük bir dinamiğe gebe olmayı getirecektir. Öteki konumundaki kitleler kimi kanallar üzerinden kolay sınıf atlama vaatleriyle durumun gerçekliğinden uzaklaştırılmak istenirler. Yani süreçlerin meşruluğu ve işleyebilirliği gerçeğin yerini alan modeller olan simülasyonlarla sağlanmaktadır. Varlık sırasında önceliğe sahip olan bu modeller gerçeğe müdahale edebilmekte veya onun yerine geçebilmektedirler.

Bu bağlamda hiyerarşik katmanlar üzerinde yapılandırılmış olan günümüz toplum yapısında bir önermenin doğruluk değeri göndereni ve alıcısı arasındaki sınıf ilişkisine göre belirlenir ve bu süreç bir dizi meşrulaştırma politikası aracılığıyla kesintisiz bir hale getirilmek istenmektedir. Bilimsel hakikat ve toplumsal adalet konularında iktidarın meşrulaştırılması, sözü geçen iktidarın kendi önermelerinin işlerliğini sağlamasına dayalı olarak gerçekleşmektedir. Lyotard bu sürecin ölçütünün yaşam süreçlerine uygulanmasını “zorunlu olarak yumuşak ya da katı bir terör düzeyi içermekte olup, bu terörü işlersel yani ölçülebilir de olabileceğini, gözden de kaybolabilir”⁴ nitelikte de olabileceğini belirtir.

Süreç rasyonellik düzleminde irdelendiğinde, mevcut hiyerarşik yapının özellikle alt katmanlarında ciddi oranlarda bilişsel bir deformasyon gözlemlenir. Bu deformasyon modern toplum yapısında adeta bir harç işlevi görmekte olup, simülatif bir kurguya işaret etmektedir. Bu kurgu içerisinde, homolojik bir yapı inşa edilmek istenmektedir. Kültürel ve gnoseolojik deformasyon ile oluşturulmak istenen homolojik yapı üzerinden kitlelerin kimi kategoriler altında toplanması da hedeflenmektedir.

⁴ LYOTARD, J.F. *Postmodern Durum* (Çev. Ahmet Çiğdem), Ankara: Vadi Yayıncılık, 1997, s. 13.

Bu türden bir tutum modern insanın bir nevi kamburu olup, ortaçağdan bugüne uzanan genetik bir kod gibidir. Bu kod, temelde insanın hakikat ile ilişkisinde yaşadığı gneosolojik bir problemdir. Gnoseolojik alanda yaşanan deformasyon insanın ontolojik hatlarının sınırlarını belirleyen, temel şablonlara dayandırılan bir yapısalığa işaret eder. Denilebilir ki, toplumsal alanda en ufak zerreye kadar nüfuz eden bu deformasyon kaçınılmaz bir biçimde ahlaki problemleri de açığa çıkarmaktadır.

Horkheimer, *Akıl Tutulması* isimli kitabında, “insanın bilme sürecinin yaşantılardan öğrenmeyi ve teorik kavrayışı gerektirdiği kadar gerçek tarihsel iradeyi ve eylemi de gerektirdiğini” ifade etmektedir (Horkheimer 1994: 47). Ancak bu tür simülatif bir yapısalılık zemini üzerinden ortaya konan iradenin ve eylemin de simülatif özellikte olma riski oldukça yüksektir. Keza daha fazla açıklık getirmek gerekirse, Baudrillard’ın *Simülakr – Simülasyon* kitabından örnekle: Bir skandal olarak nitelenen Watergate, Baudrillard’a göre aslında bir skandal değildir. Watergate, Baudrillard’a göre; Nixon’un başından geçenler yalnızca karşı partinin gizlice dinlendiğinin ‘açığa’ çıkmasından ibaret değildir. En azından Watergate’in başka bir işlevselliği vardır. Watergate, bir skandal olmaktan çok bir skandal simülasyonudur ve bu simülasyon sayesinde dünyaya yeni bir politik ahlak şırıngalanmaktadır. Watergate’i gün ışığına çıkaran Washington Post gazetecilerinin yaptığı budur. Artık bir skandal gizlenmek yerine skandalın skandal olmadığı gizlenmektedir. Burada Watergate bir modeldi. Watergate, politik gerçeklik ilkesini kurtarmanın bir yoludur. Bahsedilen bu ilke simülasyonun her türlü nedenselliği durdurması ile kurtarılabilişliğini belirtir ve başka bir örnekte ise devlet başkanlarına düzenlenen suikastlardır: ABD başkanlarını örnekleyerek yola çıkan Baudrillard’, başkanlarından Johnson, Nixon ve Ford’ un herhangi bir politik güce sahip olmadıklarından, iktidar simgesi olmak yerine birer iktidar kuklası olduklarını vurgulamaktadır. Bahsedilen suikast senaryoları devlet başkanlarının birer iktidar kuklası olduklarını gizlemek için düzenlendiği ve bu suikastların bir iktidar yokluğunu da gizlemeye yaradığı belirtmektedir.

Sonuç olarak, 21. Yüzyılda süreçler iki alan üzerinden yaşam kazanmaktadır: ‘teknik’ ve ‘yöntem’. Tekniğin temel yapısı rasyonel matematiksellikten oluşurken bu sürecin işlerliğinin sağlanması simülarklardan oluşan yöntemler dizisi üzerinden gerçekleştirilebilmektedir.

1.2 SİMÜLASYON VE TARİHSELLİK

Tüm fenomenlerin sürekliliği ve ayrılığı, (mistik ya da aşkın ya da değil) nedensellik sorunu ve tüm fenomenlere rasyonel matematik kriterlerinin uygulanması' kapitalist sistem anlayışında bilimsel bir tarih yorumunun yapılamamasına neden olmuştur. 'Modern rasyonalizm tüm fenomenleri birbirine bağlayan prensipleri anladığını ve üretimde çarpıcı etkileri olan teknolojik ilerlemelere sebebiyet verdiğini iddia eder. (Perry 2010: 145).

Matt Perry'e göre, burjuva düşüncesi yarattığı simülasyonlardan kaynaklı, doğası gereği bilimsel bir tarih yorumu gerçekleştirememektedir. Perry bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Burjuvazinin tarihsel olarak kendini haklı çıkarma kaygısı ile yapılan ideolojik çarpıtmaların yarattığı simülatif atmosfer içinde süreçleri bir bütün olarak yorumlayamayışı ve çelişkiler toplamından oluşan bu sistemin kendi aleyhine dönecek olan 'diyalektikten' yoksun oluşu bu türden bütüncül bir değerlendirmenin yapılabilmesinin önüne geçmektedir.

Perry'nin aktarımıyla:

Lukács, topyekün tarihin münferit tarihsel olayların mekanik birikimi ya da sadece tarih felsefesine dayanan ve tarihteki olaylardan ayrı, aşkın bir açıklama düsturu olmadığını belirtmiştir. Perry, topyekün tarihin, tarihsel gerçeklikten ayıramayacağını ve tarihçi ya da tarihe katkıda bulunan kimse doğrudan doğruya tecrübeyle tarihsel sürecin hakiki idrakine varamayacağını belirtmiştir. Buna karşın burjuva tarihinin dolayısızlık halinde, statik ve atomlarına ayrılmış bir tarih yorumunda bulunduğunu da eklemiştir. Ancak Lukács Tarih ve Sınıf Bilinci'nde 'Bu yolla en fazla elde edilecek şeyin tarihin tezahürlerinin ve olguları illüstrasyonlar olarak kullanan toplumun biçimsel bir tipolojisini kurmak olduğunu belirtir. Tahakküm biçimlerinde yoğunlaşan tarih kavramında Lukács meta kapitalizmini odak noktası olarak vurgular. Metalaştırma her şeyi bir niceliğe, bir parasal değere tahvil ediyor ve bu yolla akılcı bir hesaplama tabi kılıyordu.(Perry 2010:145).

İçkin değerlerden yoksun unsurların, derinlikli, pür bir yapıyı oluşturabilecekleri mümkün görünmemekle birlikte, içsel yapılarından arındırılan unsurları değeri yalnızca işlevsellikleri ile orantılı olup bu değer yalnızca onlara değiş tokuş sırasında verilen oranlarla ölçülebilir olacaktır. Böylelikle şeyler olanaklılıkları doğrultusunda tekniğe indirgenmek istenmektedirler.

Modern dönemle birlikte ortaya çıkan sistemli bilişsel deformasyon süreci, ekonomik ve siyasi yaptırımlar, insan ve değerlerini nesneleştirirken toplumsal ve bireysel ilişkilerin yanı sıra insanların kendilerine ait imgeleri, düşünceleri, sosyal yaşam, sanat ve kültürde meydana gelen sapmaları tanımlamak için, *Şeyleştirme* bütüncül anlatıya sahip bir metafor olacaktır. Denilebilir ki bu yabancılaşma süreci, insanın öz ve anlamlarını yitirerek, imaj ve şablonlarla sınırlandırılması pahasına olmuştur.

1.3 ŞEYLEŞME KAVRAMI

Ahmet Cevizci'nin Felsefe sözlüğünde:

İnsani olanın doğal, nesnel ve insana yabancı bir şey haline getirilmesi tavrı ya da yanlışı olarak tarif edilen 'şeyleşme', bir şey (bir nesne veya bir insan varlığı), teori veya uygulamada, bir nesne ya da meta olarak değerlendirildiği zaman söz konusu olacağı belirtilmekte ve yine buna yakın bir anlamda, şeyleştirme, insanın kararı ve eylemine bağlı bir şey, örneğin bir kurum ya da toplumsal bir pratik, insandan bağımsız dışsal bir nesne, bir şekilde kendine ait bağımsız varoluşa sahip bir şey olarak görüldüğü zaman söz konusu olup, bir tip ya da ideal bir türün, sanki gerçek bir birey veya toplumun bir betimlemesi olarak görülmesidir.

Şeyleştirmenin, Marksist teoride, insanların işten yabancılaşmalarıyla ve insani varlıklarından ziyade, manipülasyona elverişli nesneleriyle ilişkili bir anlam içinde kullanıldığı ancak, terimi popülerleştiren kişinin, ünlü Macar düşünür Lukács olduğu belirtilir ve şöyle devam eder: "O, terimi insani ilişkilerin, sanki toplumsal dünyanın değil de, doğal dünyanın ayrılmaz bir yönleriymişçesine, sabit ve değişmez bir nitelik kazanarak, insanın denetiminden çıkması durumunu tanımlamak için kullanmıştır. Şeyleşme terimini, bu sürecin kapitalist toplumlarda ortaya çıktığını söyleyerek yabancılaşmayla bağlantılı bir biçimde kullanan Lukács, bununla insani olan her şeyin, insani değerini yitirerek, maddeleşmesini anlatmak istemiştir (Cevizci 2010: 1472).

"Şeyleşme :Bir sürecin ya da ilişkinin genelleme yoluyla bir soyutlamaya dönüştürüldüğü ve böylece bir 'şey/ nesne' haline getirildiği anı imler." (Bewes 2008: 23–24).

Kapitalizm'in yol açtığı şeyleşme, nesnel ve öznel olan iki farklı alandan oluşan bir şeyleşme biçimidir. Kapitalist pazarın yasaları bu sürecin nesnel yönünü oluşturur. Emek bu süreçte salt bir nicelik konusu haline gelir, İnsan emeği rasyonelleştirilmiştir, insan da bu sürecin bir parçası olarak metalaşmıştır. Bu bağlamda Frankfurt Okulu düşünürlerinin ele aldığı temel kavramlardan biri olarak şeyleştirme, bu düşünürler

tarafından kapitalizmin tanımlamasında paylaştıkları ortak bir paydalar doğrultusunda maddelerle sıralarken, 3.maddede şu vurgu yapılmıştır:

Kapitalist toplumsal sürecin birliğini sağlayan toplumsal ilişkilerin toplamı, onun fetişleşmesini ve şeyleşmesini de sağlar. İnsan emeğinin ürünleri, bağımsız, ayrı kendi yaşamları olan, doğal değerler olarak görülür. Değişim, dağıtım ve tüketimden kaynaklanan toplumsal ve maddi ilişkiler doğrudan anlaşılır değildir. Gerekli bir yanılsama, metaların fetişizmi ile maskelenir (Dellaloğlu 1995: 36).

Tüm bu tanımlamaların yanı sıra, Bewes'in de şeyleşmenin her durumda, şey-lik'in nesnel gerçekliğin ölçütü haline geldiği, başka bir deyişle 'verili dünya'nın bu dünyanın hakikati olarak kabul edildiği bir süreç olduğunu belirtmesiyle aslında, şeyleşmenin kolaylıkla dinsel, ideolojik, kültürel ve sanatsal alanları dönüştürebilen politik bir terim olabileceğine işaret edilmektedir. Bu tür bir kıvraklığa sahip olan şeyleşmenin dolayısıyla kavramsal olarak genişlemeye sahip yapıda olduğunu belirtmektedir. (Bewes 2008).

“Âdem ile Havva'nın cennetten kovulması ve Tanrı'nın gözünden ırak bir yerde yaşamak zorunda bırakıldığında olan şey şeyleşmedir” (Bewes 2008: 25). Aynı şekilde, Bewes'in, Babil Kulesi yükseldikçe artan kibrin, aralarında kullandıkları tek dilin farklı dünya dillerine parçalanması suretiyle cezalandırıldığı ve böylelikle sözcükler dünyası ile şeyler dünyası arasındaki bağlantının sonsuza dek kesildiği zaman meydana gelen şey olarak tariflemesi ise, ulus devletlerin ortaya çıkmasını tetikleyen milliyetçilik fikrinin akabinde toplumların giderek parçalanırken keskinleşen sınırlar içerisinde dil, kültür ve din düzleminde gerçekleşen parçalanmanın ortaya çıkardığı ötekileşmenin, özünde bir şeyleşme süreci olduğunu söylemek mümkündür. Belirli sınırlar içerisinde ise, bu parçalanma kentler, bölgeler nezdinde ve bütünlüklü olarak da alanlar, meslekler ve bu meslek branşları bakımından gerçekleşen uzmanlaşmanın bir sonucu olarak doğadan uzaklaşmasına bağlamak mümkündür. Benzer bir biçimde Schiller'in daha 18. Yüzyıl sonlarına doğru kendi döneminin insanında bile bu parçalanmışlığından yakınmıştır. Schiller o dönemde bu parçalanmayı kültüre bağlamıştır. Deneyler, farklı fikirler ve kısmi bir teknikle de olsa, gelişen bilimin kendi içinde kimi uzmanlaşmalara yönelmesinin yanı sıra devletlerin yönetim mekanizmasının, insanları ve işlerin kesinlikle ayrılmasını zorunlu kılması ile kültür

Schiller tarafından insan doğasının iç bağıını koparan bir fenomen olarak görülmüştür.⁵

Yukarıda belirtildiği üzere Modern Çağ öncesine dayanan şeyleştirme süreci, Modern dönemle birlikte genişlemiş olarak insanın bilim, bilgi ve bilme alanında rasyonelleşmiştir. Daha sonra bu genişleme yakın geçmiş zamanda, beğeni-güzellik, siyaset ve sanat disiplinleri alanında devam etmiştir.

Lukács şeyleşme kavramını; Herhangi bir varlığı onun ait olduğu başka boyutları görmezden gelerek belli bir şey olarak kavramaktır. Kapitalist dünyanın sistematik olarak böyle bir tavrı teşvik ettiğini ifade etmektedir. Ayrıca böyle bir şeyleşmenin en derin toplumsal ilişkilere kadar işlediğini belirten Lukács, kapitalist bir dünyayı bütün toplumsal ilişkilerin, şeyleşmiş ilişkilerle yer değiştirdiği bir dünya” olarak betimler. (Lukács 1983: 181).

Tarih ve Sınıf Bilinci’nde çağdaş dönemin bürokratik devlet aygıtı ve hukuk yapısı ayrıcalıklı bir akılsallaştırma-şeyleştirme aracı olarak betimlenir. Böyle bir şeyleş(tir)me teması üzerinden toplumsal ve kültürel yaşamın bütününe ait patolojileri tespit etmek mümkün hale gelmektedir, der Lukács. Modern bürokrasilerde adalet sistemi ve kamu hizmetinin resmi standardizasyonu ile şekillendirilen devlet yapısı aracılığı ile insanın yaşam biçimi, üretim süreçleri ve bilincinin kapitalist ekonominin genel sosyo-ekonomik süreçlerine uyum göstermesi sağlandığını belirten Lukács bu süreci ‘insanlığın ihlali’ olarak tarif etmiştir. (Lukács 2006).

Toplumsal ve doğal ilişkilerin meta üzerinden tayin edildiği kapitalist toplum yapısında her şey bir fiyata sahip olup bu fiyat üzerinden değer kapsamına alınmaktadır. Denilebilir ki insan, günümüzde giderek daralan bir alan olmasına rağmen ya tarımsal emek gücü ya da ücretli işçi olarak piyasada alınıp satıldığı için metalaşmıştır. Lukács bu süreci genel anlamıyla bir şeye dönüşmek ve toplumsal süreçlerin parçalandığı, gerçek olmayan suni bir süreç olarak değerlendirir. “Toprak arazi kirasına, makine sermayeye dönüşürken işçi sermaye ve ücret isteminin kölesi olarak sürecin bir parçası halindedir.” (Perry 2010: 145).

⁵ Schiller, Friedrich. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, (Çev. Melahat Özgü), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1990, s. 23.

Emre Sünter, 11.05.2010 tarihli *Radikal Gazetesi* 'nde yayınlanan “Şeyleş(tir)menin Mantığı ve Eşcinsellik” başlıklı makalesinde, şeyleştiren özne, toplumsal süreçlerde kaybolan öznenin derin doğasından hareket etmek yerine onun kendi özelliklerini çarpıtarak, saygı duymadığı bir nesne haline getirdiğini belirtir. Burada ‘özne’ olarak betimlenen birey, özünde tarihsel bir role sahip olan, kısmi bir bakışın nesnesi haline getirilerek şeyleştiriliyor.

II. BÖLÜM

2.1 İDEOLOJİK SÜRECİN DOKTRİNEL ALANLARINDAN BİRİ OLARAK SANAT VE ŞEYLEŞME

Bireyin kendini var etme yetisi, onun özgürlük süreciyle ayrılamaz bir bütünü oluşturur. Kendini var etme süreci bilinçten yani bireyin kendi farkındalığından ayrılamaz. Birinci bölümde üzerinde durulan temel mesele ise, ontolojik anlamda, yirminci yüzyılın ortalarından yirmi birinci yüzyıla geline süreçte bireylerin ve toplumların kendilerini var etme süreçlerinin nasıl ilerlediğiyle ilgilidir. Yapılan analiz doğrultusunda varılmak istenen yer ise, tanımlanan toplum biçiminin bir bireyi olarak sanatçının kendini var etme süreci ve bu ortam içerisinde sanatın varlık durumudur.

Birinci bölümde dolaylı veya direkt olarak, İktidarların, tahakküm altına aldığı duyularını teşhir edecek bir yetiye, emrindeki bir bilime, somut mantığa veya her yanıyla insanı kapsayan sanat anlayışına duyduğu ihtiyacı anlatılmıştır. Bu türden bir ihtiyaç doğrultusunda, insan edimlerine -zorla ya da değil- yapılan müdahale ile asıl anlamından uzaklaştırılarak başka bir amaca hizmet ediyor olması, sözü edilen edimlerin ve bu edimlere sahip olan insanın şeyleştiği andır.

Sözü edilen şeyleşmiş toplum yapısında insanın kendini var etme sürecinin bir alanı olarak sanat, insani olanın yani duygu ve duyarlılıkların kapsayıcısı olarak önemli bir mihenk taşı durumundadır. İnsan, hayalleri, umutları, imgeleri ve fikirleri ile büyük oranda varlığını sanat alanında idrak etmiştir. Bu noktada ontolojik sürecin, sanatın ontolojisiyle doğrudan ilişkisine vurgu yapmak gerekir. Delaloğlu'nun şu sözleri bu açıdan önem arz etmektedir:

Sanatın doğruluğu 'gerçek' olanı tanımlamak için verili olanın egemenliğini kırma gücünde yatar. Estetik biçimin bir sonucu olarak bir kopuş sayesinde, sanatın kurgusal dünyası hakiki gerçek olarak görünür. (Dellaloğlu 1995: 56).

Her ne kadar İsmail Tunalı, estetik bir objenin yalnız bir estetik obje olmasından önce bir bilgi objesi olduğunu belirtmiş olsa da, buna karşın sanat eserlerinin, bilgi objelerinin varlık tarzını paylaşmadığını da belirtmiştir. Burada kast edilen bilgi

objelerinin, kendi başına olan, bilinmiş olmaktan bağımsız olan bir şey oluşlarına karşı yani kendi başına var olan bağımsız bir şey iken sanat, yaratması ve kavraması kendi başına var olmayan şeyin ‘objektivationu’ olarak tanımlanır. Bu bağlamıyla Tunalı, estetik obje ile bilgi objesini kesin olarak ayırır ve bu ayrılığı şu şekilde belirtir: (Tunalı 1989).

Bu ayrılık, estetik objenin, varsa tabiattaki korrelat’ından aşkın (transcendent) bir varlığa sahip olduğunu bize söyler. Çünkü “her tasvir edilen şey varlığı aşar. Varlık, tasvir edilen bir varlık haline gelince, sahip olduğu transparens, saydamlık artar.” Varlığın sanat eseri haline gelirken, reel varlığı aşması, onda bizim bir anlam bulmamızdan ileri gelir. Anlam kazanmış olan bir şey, anlam sfer’ine ulaşmamış bir şey için transcendent’tir, aşkındır. Tasvir edilen bir şeyin tabiattaki korrelat’larından aşkın olması bu nedenden ileri gelir. Buradan şunu çıkarıyoruz ki, sanat eserini estetik objeyi tabiattan ve reel objeden ayıran ana ayırım, sanat eserinin bir ifadesinin ve anlamının olmasıdır. (Tunalı 1971: 60–61).

Tunalı, şüphesiz ki, estetik objeyi, yalnızca bir anlam ve ifade varlığı olarak görmez. Estetik varlığın bir yanıyla gerçeğe dayanan reel bir objeyken, öbür yanıyla bir anlam varlığı olduğunu belirtir.(Tunalı 1971: 60–61). Buna karşın Megill’in, sanatçının gözlemlediği şeye dair ‘doğru’ bir yorum getirmek zorunda olmadığını, çünkü sanatta ilgilenilmesi gerekenin yorumun kendisi olduğunu söylemesi, (Megill 1998:146) üzerinden bir noktanın dikkatle ifadelendirilmesi gerekir. Tunalı’nın belirttiği gibi bir bilgi objesi olan estetik objenin aynı zamanda tarihsel bir bağlamının da olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Yani yapılacak bir yorumun sübjektif oluşu veya eksik ya da yanlış yorumlamanın bir sonucu olması ile maksatlı olarak yanıltıcı ve bu doğrultuda yönlendirici olacak olması birbirinden ayrılmalı ve farklı değerlendirmeye tabi tutulmalıdır.

Bu noktada Suat Kemal Yetkin’in aktarımıyla Hippolyte Taine’ nin görüşlerine yer vermek gerekecektir. Suat Kemal Yetkin, Taine’in sanatçının fikirlerini değerlendirişini şu şekilde aktarmıştır:

-Sanatkârın ve sanat eserinin gayesi hakiki eşyanın ifade ettiklerinden daha mükemmel ve daha vazih olarak bir takım esas hassayı izah etmektir.- (Taine, Philosophie de l’art, cilt1, s,41-42). Bu maksadı temin için sanatkâr esas hassa hakkında bir fikir edinir ve hakiki şeyin parçaları arasındaki nispetleri usul dairesinde değiştirir, yani sanat eserini yaratır. Bu surette, sanatkârın fikrine göre yaratılmış eser, ideal denilen şeyi ifade eder. Demek oluyor ki harici eşya sanatkâr onları kendi fikrine göre tadil ettiği zaman, hakikatten mefkûreye

geçiyor. (...) Sanatkâr kendi fikrine göre şu ve ya bu fikri alır, bizim için talep ve iddia kabil olamaz. Aynı mevzu falan veya onun aksi olarak falan şekilde yahut ikisinin arasında mutavassıt şekillerin her birinde tasavvur ve iddia olunabilir. Bu böyle olmakla beraber hakiki âlemde olduğu gibi hayali âlemde de muhtelif mertebeler vardır, çünkü kıymetler mevcuttur. (Yetkin 1942: 171–172).

Suut Kemal Yetkin'in aktarımıyla Taine, sanatta zorunlu gördüğü kriterleri şöyle sıralamıştır(Yetkin 1942: 171–172) :

- 1.Sanat eserinin meydana koyduğu dikkate değer hassanın ehemmiyeti derecesi,
- 2.Fayda derecesi,
- 3.Tesirlerin aynı gayeye teveccühü derecesi.

Elbette Taine 'in burada ifade ettiği 'fayda' veya 'değer' gibi sözcükler, zanaat alanında kullanılan bir şeyin kullanılabilirliği, işlevi veya maddi anlamındaki karşılıkları ile aynı anlama gelmediği açıktır. Kastedilen sanatın içkin değerlerine ait anlamsal hususlardır. Denilebilir ki, Taine'in sanatta zorunlu gördüğü bu maddeler, sanatın bütün zamanlarına yayılan içkin değerlerinin bir yönüyle özeti gibidir. Sözü edilen maddeler, sanatın bir biçim olarak, bir imge olarak, bir metafor ve bir eylem olarak varlığının katmanları içerisinde, tecrübe edinilen yaşamın belleğini taşıdığı sonucuna varmak mümkündür. Tanie bu zorunlulukları, sanatın bir yanıyla tarihsel olduğu beklentisiyle saptamış olsa gerek.

Adorno bu tarihselliği sanatın toplumsal gerçekliğin dışında olması ile açıklamaktadır. Bunun başlıca sebebi ise, sanatın özünde toplumsal gerçekliği değiştiren bir eylem olmayıp, toplum gerçekliği içinde sınırlı bir bölgede gerçek değerlere sahip örnek bir alan olarak tarif edilir olmasıdır. Böylece sanatın toplum gerçeğine doğrudan müdahalesi korunmuş olacaktır. Adorno, böylelikle sanatın varlık alanını toplumsal gerçekliğin tümüyle dışında olarak belirlerken, model düşüncesini sanatta örneklemektedir. Sanat, mümkün uzlaşımların modelidir. Tunalı, sanatın toplumsal gerçekliğin dışında bulunmasını, sanatın gerçeklik dışı bir görünüş olmasında temellendirir ve toplumun ise bir gerçeklik olarak çarpıklığı ve yanlışlığı içerdiğini belirtir. Bu çarpıklığı ise, sistemdeki emek ile sermaye arasındaki çelişkinin varlığına

bağlamaktadır. (Delaloğlu 1995).

Lukács, toplumsal içerikten en yoksun gibi görünen sanat ürünlerinde bile bastırılmış bir toplumsal içeriğin bulunduğunu belirtmiştir. Egleton ise, sanatın bu türden bir toplumsal baskıyla yankılanırken müdahale etmeyi reddederek suçlu durumuna düştüğünü belirtir. Çünkü sanatın gerçeğe müdahaleden vazgeçerek kendisi için bir masumiyet itibarını tercih ettiğini belirtir. Kimi sanat hareketlerinin ‘yorumsuzluk’ tutumlarının temelinde bu kaygı söz konusudur (Delaloğlu 1995). Sanatın gerçeğe müdahaleden çekindiği öngörüsü bir yere kadar doğrudur. Oysa Birinci Dünya Savaşı koşullarında bu hiç de böyle olmamıştır; Modern Dönem sanat anlayışının avangard hareketlerinin ilk sinyallerini verdiği sanat alanındaki kırılma ile onun toplumsal gerçekliklere müdahil bir tutum içerisine girdiği görülmektedir.

2.2 POSTMODERN DURUM VE ŞEYLEŞME

Jameson’ın elektronik ve Nükleer Enerji çağı olarak ifadelendirdiği Postmodern dönemde ‘gerçeklik’, en az ekranlar ve diğer tüm kitle iletişim araçları yoluyla istenilen doğrultuda yönlendirilmek istendiği kadar, sanat da bu alanda kullanılmak istenmiştir. Bu dönemde sanat alanında başlayan tartışmalar, sanat ve para başlığında odaklanmıştır. Postmodern dönemle birlikte giderek sıklaşan bu tartışmalar, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası yoğunlaşmıştır. Oysa para sanat tarihine çok daha önceleri giren bir unsurdur. Modern döneme gelindiğinde de para sanat alanında büyük oranda etkin bir rol oynamıştır. Bu rol Postmodern dönemde artmıştır. Oysa Postmodern dönemde sanat esasında paradan daha öte bir problem yaşamaktaydı. 1940’lı yıllardan itibaren sanat alanında yaşanan sorun bir ‘gerçeklik’ sorunudur. Ancak sözü edilen ‘gerçeklik artık sanatın bir meselesi olan ‘gerçeklik’ değil, sanatın bizzat kendisinin ‘gerçekliği’ ile ilgili bir sorundur.

Anderson’ın, 1950’li yılların sonuna doğru sanat alanında ortaya çıkan bir olumsuzluk olarak karşılandığını belirttiği postmodernizm, nitelik bağlamında kimi eleştirmenlerce, moderne kıyasla bir geri düşüş olarak yorumlanmıştır. Anderson’ın

aktarımına göre 1960 yılında Hanry Levin postmodernizmi, modernizmin yüksek entelektüel değerlerini terk eden, esnek orta yollu taklitçilik olarak tanımlamıştır. Levi'ye göre, bu kültür ile ticaretin kesiştiği bir noktada, sanatçı ile burjuva arasındaki yeni bir suç ortaklığı demektir (Anderson 2002). Ancak 1960'ların ortalarında CIA tarafından düzenlenen, soğuk savaş sırasında entelektüel etkinliği konu alan Kültürel Bağımsızlık Kongresinde söz alan Leslie Fiedler, postmodernizmi yeni kuşaklar arasında filizlenen yeni bir duyarlılık olarak tanımlamıştır. Ne var ki Anderson, Fidler'in, sıradan insanlığın özgürlüğü ve içgüdülerinin serbestliği olarak tanımladığı postmoderni 1969 yılına gelindiğinde, dönemin öğrenci ayaklanmalarının bilinçli olarak depolitize edilmiş bir yankısı olarak görmektedir. Anderson, Fidler'in yorumunu ise, bu bakış açısıyla ancak tarihe kayıtsız kalma iddiasının yerine getirilebileceği belirtmiştir. Aynı dönemde toplumbilimci Amitai Etzioni'n, yayınladığı *The Active Society* adlı kitabında Postmodern dönemi, toplumun nihayet kendi kendisinin efendisi olduğu bir demokrasiye sahip olacağı dönem olarak tarif etmiştir (Anderson 2002). Ancak bu dönemde postmodernizmle birlikte özgürlüklerden, sistem karşıtlığından, eylemden söz eden ve hatta marksizmden dem vuran Etzioni türü yaklaşımlar bilinçli ya da bilinçsiz olsun, özünde sadece bir çeşit 'pharmakon'dan başka bir şey olmamıştır. Dolayısıyla, özgürlük kavramı ve demokrasi terimi gibi, bu amaç doğrultusunda ortaya konan söylemlerin tümü yalnızca spekülatif bir biçim olmuşlardır. Derida'nın, kendi içinde ve kendi başına hiçbir hakikati olmayan bir varlık olarak tarif ettiği 'pharmakon'u, böyle olduğu için de şeyleştirilemezlik olarak ele almıştır. Ancak denilebilir ki, 'pharmakon' bir tutum olarak şeyleştirme aracı olmuştur; çünkü böyle bir tutumla postmodern dönemde gerçeklik olduğundan başka gösterilmek istenmiştir. Böylelikle lanse edilenin dışında, gerçekte var olanın meşruluğunun sağlanması hedeflenmiştir.

Aynı dönemlerde belirginleşen postmodernizmin Avrupa kaynaklı olmasına karşın, Amerika'da güçlenmesi gibi, bu döneme sanat alanında ortaya çıkan şeyleşme durumu da, kaynağını Amerika merkezli bir perspektiften almaktadır. Ortak paydalarda kesişebilen bu iki kavram kimi yanları ile paradoksal bir bütünlük oluşturmaktadırlar. Bu ortak paydanın en belirgin özelliği smülatif varoluşları barındırıyor olmalarıdır. Keza bu sanat eseri raporunun da ana temasını oluşturan önemli bir süreç olarak yer alacak olan, 1940 ve 1950'li yıllar, bu anlamda çarpıcı bir örneği oluşturmaktadır.

Postmodernizmin giderek varlığını güçlü bir biçimde ortaya koyabildiği, kendisinden sıklıkla ve övgüyle söz edildiği aynı yıllarda Amerika’ da ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk hareketi de döneme damgasını vurmuştur. Ancak bu iki sürecin İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmış olması tesadüf eseri değildir. Bu bağlamda öncelikle bu dönemi hazırlayan koşullara bakmak gerekecektir:

2.3 TOPLUMSAL ALANDA BİR MÜDAHİL OLARAK SANATÇI

Birinci Dünya Savaşı sonrasında değişen dünya ekonomik dengeleri ve ortaya çıkan yeni ulus devlet yapıları ile yeni pazar alanlarının oluşması, yeni siyasi rejimlerin belirginleşmesi ve ABD’nin diğer devletlere karşı artan müdahalesi, İkinci Dünya savaşının koşullarını oluşturmuştur. Modernizm, Birinci Dünya Savaşı sonrasında kapitalizmin emperyalizme evrilmesinin yanı sıra, yaşanan büyük yıkımların, toplu kıyımların doğurduğu bir kriz süreci içersine girmiştir. Yaşanan krizin bir sonucu olarak sınıflar arasındaki uçurumların artışı ve sanatın burjuva sınıfının tekelinde, müzelere hapsedilip galerilerde pazarlanıyor olması dönem sanatçılarının tepkisine yol açmıştır. Dada hareketi bu alandaki ilk itiraz olmuştur (Resim 7). Savaşa ve piyasa anlayışına gösterilen bu itirazın yanı sıra, Marcel Duchamp’ın sanat alanında hazır nesne kullanımını tartışmaya açması ile modern sanatın içerik ve biçim dilinin büyük bir dönüşüm yaşamasına neden olacak bir kırılmanın ilk fiskei vurulmuştur.



Resim 7: Raoul Hausmann’s Self-portrait of the Dadasopher, 1920.

Modern dönemim tüm avangard hareketlerinin ‘gerçeklik’ sorgusu gibi, Dada hareketi de kendisinden sonra gelen Gerçeküstücülük hareketine yöntem olarak son derece gelişmiş bir gerçeklik algısı bırakmıştır. Kurulu düzenin yakıcı bir biçimde sorgulandığı bu dönemde elbette belirginleşen alternatif ideolojilerin etkisinde kalınmıştır. Bu doğrultuda örgütlü olarak hareket eden ve basın kanalını da kullanan Dadacılar, var olan düzenin yıkılması talebini net bir biçimde ortaya koymuşlardır. Gerçekliği doğaçta bulan Dadacılar, insan aklını, dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen bir akılsızlık olarak görmüş olup, bu rasyonel aklın karşısına denetimsiz bir akıldışılığı savunmuşlardır. Dadacıların itirazı özünde kapitalizmin insanı şeyleştirmesine, sanat ve edebiyat cephesinden gösterilen bir tepkidir. Dolayısıyla, İkinci Dünya Savaşı sonrasında farklı olarak sahip olunan bir değer söz konusudur; tarihin diyalektik bilimsel bir gerçeklik üzerinden ilerliyor oluşu. Yani var olan bir gerçekliğe karşı ortaya konan gerçek bir tavır. Bu gerçekliğin karakterini oluşturan ana unsur ise, özünde toplumsal şeyleşmedir. Ancak Dada hareketi, sanat alanında biçim, malzeme, içerik ve dil açısından meydana getirdiği kırılma ile 1940 sonrası için gerçeklikten önce gelen bir model olarak kullanılmıştır.

20. yüzyılda gelişen teknolojinin yaygınlaşarak gündelik hayatta yerini alması ile kitle iletişim araçları ve özellikle de görsel medya kanalı ile toplum bir görüntüler bombardımanına tutulmuştur. Siyasi iktidarların çoğunluğu böylelikle kendi iktidarlıklarını şiddet ve baskı kullanmak yerine bu kitle iletişim araçlarını kullanarak, oluşturdukları görüntü ve bilgi bombardımanı ile devasa siyasi eğlence sektörleri oluşturmuştur. Dolayısıyla, sahnelenen veya dolaşıma giren veriler ikna odaklı olması yönüyle bir gerçeklik problemini ortaya çıkarmaktadır.

Modernizm, gösteren gösterilen ve gönderenin rollerini net biçimde ayrıştırıp özerkleştirdi. Postmodernizm ise, bu ayrımları sorunsallaştırdı, özellikle de gösteren ile gönderge arasındaki, başka deyişle temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi... Artık kesin bir gerçeklik kalmadığı iddiası buradan çıkan en radikal sonuç. Jean Baudrillard’ın iddiası bu. (Kreft Lev, Ali Artun 2008: 11).

Fikirler doğrultusunda yeniden düzenlenen ‘gerçeklik’ kitle iletişim araçları aracılığıyla meşrulaştırılarak yaşamın alanına işlenir. Dolayısıyla 1. Bölümde belirtildiği gibi, George Orwell’in 1984 isimli distopyası bugünkü sistemin en büyük şeyleştirme araçlarını refere etmektedir. Verili önermeler, endüstriyel bir alanda, görüntü ve ses olarak teknolojiyle ‘gerçeğe’ dönüştürülmektedirler.

Özünde 1960’lı yılların toplumsal muhalefet hareketlerinden etkilenen ve kendisi de dönemin kültürel muhalefet alanında yer alan Fluxus sanatçılarından biri olan Kore’li video sanatçısı Nam June Paik (Resim 8-9-10) , çalışmaları ile tıpkı Orwell’in yapıtında olduğu gibi, televizyonun işlerliğini ve yaşama katılan bu yeni ‘gerçeklik’ alanını deşifre etmek istemiştir. Böylelikle Paik’in yaptığı bu deşifre, sanat yoluyla toplumsal gerçekliğe müdahalenin örneklerinden biridir.



Resim 8: Nam June Paik, TV Buddha, New York, 1976.



Resim 9: Nam June Paik, Electronic Superhighway, Smithsonian Museum of American Art, 1995.



Resim 10: Nam June Paik, Global Groove'da Charlotte Moorman, 1971

Şahiner, Paik'in çalışmaları için bütünden ya da gerçeğinden ayırdığı görüntüleri devamı olmayan bir alanda izole ederek keyfi bir bileşkede kontrolü altına aldığı şeklinde yorumlamıştır. Denilebilir ki, Paik'in yaptığı, sistemin bir nevi misillemesi gibidir; çünkü 'gerçeklik', sistem tarafından bu ekranlarda kontrol edilip, istenilen yönde kullanılabilir (Şahiner 2008).

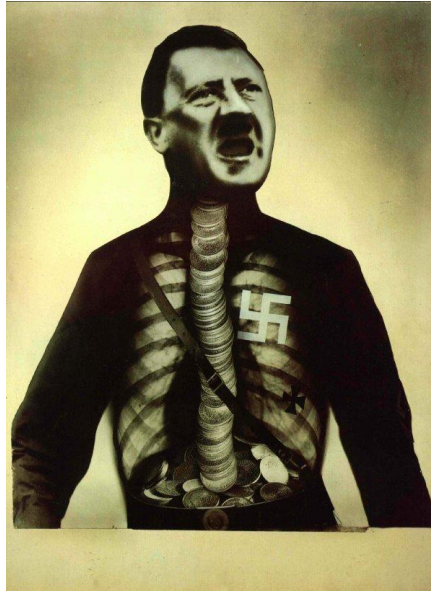
Elektronik anlatımda, birçok etkileme yöntemi vardır. Televizyonda gerçeklik duygusunu kaybedersiniz. Görüntülerin sentezlenmesi ve renklendirilmesiyle gerçeklik daha gerçek dışı olur... Çok sayıda renklendirilmiş video görüntüsünü gördükten sonra, gerçek bir renk ya da siyah ve beyaz gördüğümde kendimi toprağa dokunurcasına iyi hissedirim. (Şahiner 2008: 49).

Avrupa, özellikle 1920 ve 1940'lı yıllar arasında iki farklı ideolojik kutbun arasında gerçekleşen gerilimle hareketli bir süreç geçirmekteydi. Bu yıllarda, Sovyet sanatçılarının yanı sıra Avrupa da yükselen sosyalizm ideolojik bakımdan birçok sanatçı ve aydını etkileyerek güç kazanmaktaydı. Bu anlamda 1920'li yıllarda Rusya' da ortaya çıkan Konstrüktivizm akımı ile aynı yıllarda Almanya'da ortaya çıkan Bauhaus okulu çevresinde toplanan sanatçılar aynı görüşlere sahiplerdir. Her iki çevrenin ortak görüşü de var olan sisteme karşı yeni bir sistemin kurulmasının gerekliliğidir. Gerçek anlamda özgürlük ve eşitlik taleplerini ortaya koyan bu sanatçılar sanatı toplumsal bir düzlemde ele almışlardır. 'sanat toplum içindir' söylemi bu dönemin toplumcu gerçekçi sanat anlayışının temel çıkarımı olmuştur. Tasarıma indirgenen sanatın işlevselliği veya propagandatıf yanı ön plana çıkarılmıştır.

Aynı dönemde Rus Konstrüktivizminin önemli temsilcilerinden Vladimir Tatlin, kapitalizmin simgesi olarak tanımlanıp Paris'te bulunan Eyfel kulesine karşı sosyalizmin simgesi olacak ve önemli bir propaganda ve güç göstergesi olarak 396 m. olması planlanan '3. Enternasyonal Anıt'ını tasarlamıştır (Resim 11). Tatlin'in bu çalışması gerçekleştirilme imkânının bulunmamasından dolayı maket düzeyinde kalmış olsa da sanat tarihine malolmuştur.



Resim 12. Aleksandr Rodçenko, Moskova, 1916



Resim 13: John Heartfield, Hitler, 1930

Fotoğrafta geleneksel yöntemleri terk eden Rodçenko (Resim 12) gibi, John Heartfield (Resim 13) ve bu dönemde diğer pek çok konstrüktivist sanatçı, yaygın bir biçimde afiş, dergi ve resim çalışmalarıyla devrim ideolojisinin propagandasını yapmışlardır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında birçok sanatçı ve eleştirmenin kapitalist dünya anlayışına inancının sarsılmış olması bu propagandaların özellikle Avrupa’ da hızlıca karşılık bulması ile sonuçlanmıştır. Bu dönemde Avrupa’ da

Sanatçılar, yaygın bir sanat görüşü olarak var olan, Dada hareketini tarihe kaldıran Gerçeküstücü sanat anlayışında toplanmışlardır. Dada'ya kıyasla ayakları yere basan politik bir tutuma sahip bu sanatçılar, beklenenin üzerinde satış yapan dergiler de yayınlamışlardır. Sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına da karşı olmuşlardır. Psikanalize ve Marksizme ilgi duymuşlardır. Toplum ve bireyi, 'tarihsel gerçeklik' olarak sunulan aldatmacalardan kurtarmak gerektiğini savunmuşlardır. Fransız Komünist Partisi'ne üye olan Gerçeküstücüler, baskı unsuru olarak gördükleri kurulu düzene karşı isyanlarını sanatsal alanın dışında bir eylem alanına taşımayı hedeflemişlerdir. Yayınladıkları dergilerde bu görüşlerini savunan "Gerçeküstücüler sanatçıyı, küçük burjuva ahlak değerlerine karşı isyan eden bir tür romantik devrimci olarak tanımlanmıştır"(Antmen 2008:135).

Ancak 1932 yılına gelindiğinde, süreç sanatçıların aleyhine işleyen bir dönemi işaret ediyordu. Bu tarihte Rusya, bütün sanatçı gruplarını ve birliklerini dağıtma kararı alan Sovyet Merkez Komitesi'nin kararı ile ülkede Fütürist, Konstrüktivist ve Suprematist sanat akımları yasaklanarak yalnızca devletin desteklediği, propagandacı ve eğitici 'Toplumcu Gerçekçi' sanat anlayışına izin verilmiştir. Aynı dönemde İtalya ve Almanya'da yükselen Nasyonalizm ile bir başka baskı sürecinin burada başlaması ve Fransa'da milliyetçi kültür sınırlarının oluşturulması ile birçok sanatçı bulunduğu ülkeyi terketmek zorunda kalmıştır. Totaliter rejimlerin manipülasyonuna uğrayan sanat toplumsal gerçekliğe müdahil olma noktasında biçim ve içerik bağlamında seyrelemiştir. Bu süreçte Orwell "Tek bir şeye saplanma manyaklığı da aykırı düşünme korkusu da, yaratıcılık yeteneklerinin dostu değildir." diye uyarmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın doruğa ulaştığı bu dönemde ülkelerini terk etmek zorunda kalan ve çoğunluğu sol görüşlü olan bu sanatçılar, ABD tarafından Batı Avrupa'da CIA tarafından çok gizli bir biçimde yürütülen kültürel propagandanın etkisinde kalmışlardır ve ABD'ye taşınmışlardır.

Hem ticaret hem de totaliter rejimler bilgileri en yüksek düzeyde denetlemek ister. Bunun için bir kitsch kültürüne gerek duyarlar. Kitle kültürü kaçınılmaz olarak kitsch'dir çünkü edilgen tüketiciler erişilebilir sonuçları bilinçli araştırılan sebepten çok daha kolay anlar...Kitsch en etkili sonucu elde etmeye çalışırken, Avangart sebebe yönelmeyi hedefler. (Chris 2009: 172).

Tarihte totaliter rejimler ya da kimi üçüncü dünya ülkelerinin geç demokratikleşme süreçlerinde ideoloji ve ya sanat alanında bu türden denetleme mekanizmaları kitsch kültürünün yanısıra baskı ve yasaklama politikaları aracılığı ile gerçekleştirilebilmektedir. Bu süreç yasaklamalar ve çeşitli benzer müdahale biçimleri ile gerçekleştirilmektedir. Keza 2007 yılında Ankara’da dönemin belediye başkanının emri ile Altın Park Kültür ve Kongre Merkezinden Azade Köker’in “Tutku” isimli heykeli (Resim 14) ayıp olduğu gerekçesi ile kaldırılmıştır. Bu yasaklamanın temelinde kamusal alanın bilgisine yapılan bir müdahale yatmaktadır. “Tutku ve algı yığınını araştırmayı yasaklayarak, kendi kavramları ötesinde hiçbir şey bilmeyen yönetici bir akılsallıktan daha sakat hiçbir şey olamaz.” (Eagleton 2010: 32). Ancak “K-U-T-U-T” (Resim 15) başlıklı çalışma ile kaldırılan heykel kamuflaj desenli bir biçimle yeniden ortaya konarak, bu türden bir yasaklamaların insana dair duyarlılıkları yok saymasına karşın bu duyarlılıkların aslında yok edilemeyeceği vurgulanmaktadır.



Resim 14: Azade Köker, Tutuku, 2007. Resim 15, Aysel Alver, K-U-T-U-T,
50 x 24 x 22 cm

2.4 1940’LI YILLARDA SANAT VE ŞEYLEŞME

“Bunun bir sır olduğunu biliyorum çünkü herkes her yerde birbirine bunu fısıldıyor.”
William Congreve

Soyut Dışavurumculuk hareketinin bir sanat hareketi olmasından daha temel bir özelliğinden söz etmek mümkündür: Bu özellik, sanatın tarihte ilk defa bu kadar net bir biçimde, kendisine aldatma yetkisinin verilmesidir. Bu durumu Amerikan sanatının İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası yaşadığı keskin bir dönüşümle soyuta yönelişini dönemsel, siyasi ve ideolojik politikalar üzerinden açıklamak mümkündür. Ancak bundan önce dönemin ünlü Amerikalı eleştirmen ve Soyut Dışavurumculuk hareketinin önde gelen savunucusu Harold Rosenberg’in bu hareket ile ilgili yaptığı değerlendirmelere bakmak gerekecektir. Rosenberg, bu hareketin, sanatı içerikten arındırışını şu sözlerle değerlendirmiş ve bazı sanatçıların duruşları ile ikircikli bir tablo çizdiklerini belirtmiştir.

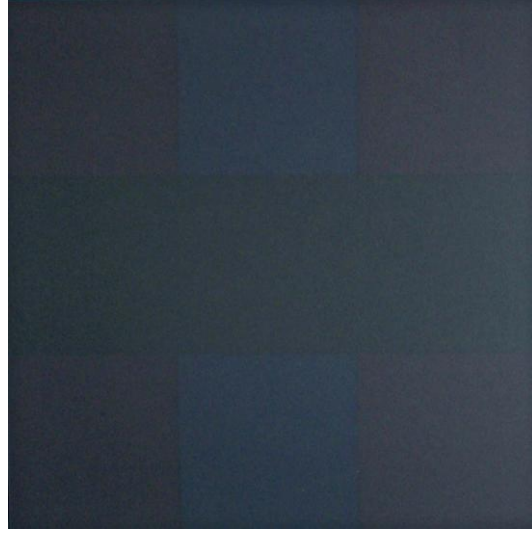
Resmin yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren Amerikalı ressam, belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi, görünür kılmışlar; tuvalle giriştikleri bu mücadelenin sonucu olan imgeler yaratmışlardır. (Antmen 2008:148).

Bu sanatçılar yeni yeni filizlenmekte olan Postmodern dönemin kültürel endüstri süreci ile ne uzlaşmışlardır ne de karşıdırlar. Bu dönemde yorumsuz bir sanat anlayışının olabileceğini savunan bazı sanatçılardan da söz etmek mümkündür. Bu sanatçılar, bilinen klasik anlamdaki resmin öldüğü şiarıyla sanat alanında teknik ve içerik anlamında ciddi bir dönüşüm gerçekleştirmişlerdir. Kimi zaman fırçanın kullanılmadığı, herhangi bir form, imgenin veya metafor ya da bir mesajın bulunmadığı bu çalışmalarda, tavrın kendisinin bir yorum, bir eylem olduğu belirtilmiştir. Ancak elbette ki sözü edilen yorumsuzluk bu türden çalışmaların bütününde tarihsel olma özelliğinin önüne geçmemektedir.

Rosenberg' e göre esas mesele, her türlü nesnenin, 'resim yapma eylemine yer açılsın diye bir kenara itilmesidir. Amerikan resminin politik, estetik ve ahlaki tüm değerlerden sıyrılarak, bir özgürlük eylemi olarak salt resim yapmaya başlanmasını Rosenberg, Amerikan sanatı için büyük ve önemli bir dönüşüm olduğunu belirtmiştir. Rosenberg'in Soyut Dışavurumcu sanatçıları bu haliyle içine kapanmış olmalarına karşın Soğuk Savaş yıllarında Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku'yla özdeşleştirilen baskıcı rejimlerin karşısına bu sanatçılar Amerika kanadıyla özdeşleştirilerek yine de özgür oldukları şeklinde ifadelendirilmişlerdir. Rosenberg'in övgüyle söz ettiği bu hareketin toplumsal bir mesaj verme kaygısının bulunmayışı ve sanatçıların kendi içsel gereksinimleri ile sanata yönelmesi sosyalist ülkelerin resmi sanatı durumundaki toplumcu gerçekçi eğilimlere karşı bağımsız yaratının simgesi olarak tarif edilmektedir. (Antmen 2008).



Resim 16: Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi, 1950.



Resim 17: Ad Reinhardt, Siyah Resim, 1964

Rosenberg'in ifade ettiği doğrultuda bu hareketin önemli temsilcilerinden olan Amerikalı sanatçı Pollock, resmi (Resim 16), alışlagelmiş fırça ile boyama tekniklerinin yerine, yere serdiği devasa tuvaler üzerine boyayı dökerek, damlatarak, fırlatarak, bir eylem eşliğinde ortaya çıkardığı doğaçlama biçimler ile resimde sanatçının el izlerinin, duyarlılıklarının ve hikâyelerinin geride bırakıldığı yeni bir döneme işaret etmektedirler. Aynı şekilde, Amerikalı bir diğer sanatçı Ad Reinhardt (Resim 17), resmin öldüğü söylemi ile 1967 tarihine kadar hep aynı tarzda, geometrik soyutlama ile birbirinden zor ayırt edilen iki siyah renk tabakası bir haç biçiminde kesişerek, tuval üzerinde üç ayrı parçaya bölmüştür. Reinhardt, bu haç biçimini boşluk olarak adlandırmış ve temel kaygısını sanatı 'sanat- olarak –sanat-olarak-sanat' olarak belirtmiştir.

Rosenberg'in de belirttiği gibi, Soyut Dışavurumculuk özünde Dada hareketinin yarattığı muhalif çizginin dönemin yoğunlaşan ideolojik muhalefet alanlarının da etkisiyle ortaya çıkan Gerçeküstücülük ve sosyalist ülkelerdeki toplumcu gerçekçi sanat anlayışlarına karşı Amerikan hükümeti tarafından ortaya çıkarılmış bir harekettir.

Ancak pek çok eleştirmen ve yazar, Amerikan sanatındaki bu keskin dönüşümü,

Amerika'nın İdeolojik politikalarının bir ürünü olduğunu savunmuşlar. Antmen'in aktarımı ile: "Fransız sanat tarihçisi Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı* adlı kitabında, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki büyük başarısını sanattan başka nedenlere de bağlamanın mümkün olduğunu belirtmiştir. Guibaut'ya göre New York modern sanat ortamı ve aydınları, 1935–1941 yılları arasında Bilinçli bir 'Marksizm'den uzaklaşma' sürecine tabi tutulmuşlardır." (Antmen 2008:148).

Kapitalist dünya perspektifi ile yönetilen ABD liberal ekonomik sistemi ile ideolojik iki kutuplu Soguk Savaş sürecinin bir ucunda bulunan ABD için Avrupa'da yükselen Marksizm dalgası bir tehlike oluşturmaya başlamıştı. Kapitalist dünya anlayışının ciddi sorgularının yapıldığı bu süreçte ABD sistemin meşruluğunu güçlendirmek adına CIA desteği ile bir dizi yeni politikayı hayata geçirmiştir. Bu politikalardan en önemlisini kültür ve sanat ayağı oluşturmuştur.

Bir iktidar, kendi amaçları için 'duyulur' hayatı hesaba katma gereği duyar, çünkü bu hayatı anlamaksızın, hiçbir tahakküm güvenilir olamaz. Duygular ve duyular dünyası, kesinlikle, sadece 'özel-olana, Kant'ın küçümseyici bir şekilde, 'beğenin egoizmi' dediği şeye teslim edilemez; bunun yerine, bu dünya, bizzat aklın kendisinin görkemli kavrayış gücü içerisine sokulmaktadır. Estetik, diye yazmaktadır Buamgarten, mantığın 'kız kardeşidir, bir tür ratio inferior'dur (aşağı düzeyden akıl) veya duyumsal yaşamın daha alt düzeyinde, aklın kadınsı benzeridir. (Eagleton 2010: 33).

ABD tarafında Batı Avrupa'da yürütülen kültürel propaganda programı kapsamında 1950 yılında Kültürel Özgürlük Kongresi oluşturulmuştur. Avrupa'dan birçok sanatçının ABD'ye taşınması ile büyük başarılar elde ettiği gözlemlenen program aracılığı ile otuz beş ülkede bürolar açılmış ve 20'nin üzerinde dergi basılmıştır. Onlarca çalışanı olan kongre, 1967 yılına kadar CIA ajanı Michael Josselson başkanlığında yürütülmüştür. Tanınmış ünlü kişilerin katıldığı uluslararası toplantılar düzenleyen kongre, sergiler açmakta, bir haber ve film servisine sahip, gerçekleştirdiği sanat yarışmalarında büyük ödüller dağıtmaktadır. Yürütülen bu çalışmalar sonucunda Batı Avrupa aydınlarının marksizm ve komünizm bakış açılarından uzaklaştırılarak Amerikan bakış açısına

yaklaşmaları sağlanmıştır. Ünlü Amerikalı sanat eleştirmeni Clemeng Greenberg'in övgüyle söz edip 'saf sanat' olarak tanımladığı Soyut Dışavurumculuk, gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının gerçekliği arasındaki sınırlarının birbirinden kesin olarak ayrılması gerektiğini vurgulanmıştır. Resimlerde herhangi bir nesne ya da figürün olamadığı ve mesaj kaygısının ortadan kalkması hedeflenerek sanatçının bireysel iç dünyasına kapanması tercih edilmiştir. Tüm bunlar doğrultusunda, temelde Nonfigüratif ve siyasal içerikli olmaması bakımından Toplumcu Gerçekçi sanat anlayışından uzaklaştırılması hedeflenmiştir. Antmen'in aktarımıyla:

Amerikan resmindeki büyük dönüşümün, politik, estetik ve ahlaki tüm değerlerden sıyrılarak, bir özgürlük eylemi olarak salt resim yapmaya başlayarak yaşandığını söyleyen Harold Rosenberg, iki dünya savaşından sonra dünyayı değiştiremeyeceğini anlayan yapa yalnız sanatçı figürünün dünyanın değişmesini değil, tuvalinin bir dünya olmasını ister hale geldiğini savunmuştur. (Antmen 2008:148).

Yapılan bu değerlendirme ile özünde sanatın içkin değerlerinden arındırarak bu haliyle bir 'eylem' olduğunu belirten Rosenberg, sanatı 'belirsizlik ve içkinlik oyunu' sürecine sokmuştur.⁶ Postmodernizme özgü bir tutum olan sanatçının bireyselliği özünde yalnızlığı ve sözü edilen 'belirsiz' süreç özgürleşme olarak adlandırılmıştır. Rosenberg'in bu değerlendirmesi öte yandan, yürütülen Amerikan sanat politikaları ile istenilen sonuca ulaşılmış olunduğuna işaret etmektedir.

CIA tarafından 1947'de bir 'konsorsiyum' kurulmuştur. Saunders'in aktarımına göre bu konsorsiyumun iki görevi vardı bunlardan biri dünyayı komünizm hastalığına karşı aşılaktır; ikinci görev ise Amerika'nın dış dünyadaki siyasal çıkarlarının korunmasını kolaylaştırmaktır. Saunders'in belirttiğine göre, Amerika bu görevler doğrultusunda, kültürel propaganda programı için çok büyük miktarda para ayırmış ve yatırımlarda bulunmuştur. Bu dönemde hem Batı Avrupa'daki hem Amerika'daki pek çok aydın CIA'ni bu desteklerdeki tek amacının özgür, demokratik kültürel ifade olanaklarını genişletmek olduğu düşüncesini kabul etmeye hazır olduklarını

⁶ Anderson'un aktarımıyla Mısırlı eleştirmen Hassan'ın postmodernizm değerlendirmesinde kullandığı ifadedir 2002: 31

belirtmiştir. (Saunders 2010).

1940'lı yılların ikinci yarısında, New York merkezli Amerikan sanatı artık Avrupa etkilerinden arınmış kendine özgü ulusal bir sanat anlayışı haline gelmiştir. Bu sürecin en önemli öncüsü olan Jackson Pollock'un en belirgin özelliği ise, gerçek bir Amerikalı olması ile milliyetçi fikrinde aranmaktadır. Pollock'un doğadaki ritim ve doğaç üzerine kurulu farklı bir matematikselliğe işaret eden süreçleri kendi beden hareketleri ile yakaladığı benzer bir ritimle tuvale aktardığı, kendi içinde 'saf' denebilecek soyut resimler yapmaktaydı. Şahiner'in aktarımına göre:

Micheal Leja, bu dönemde kurulan New York Okulu'nun ABD'de kültür yansıtıcısı olarak nasıl onaylandığına vurgu yapmaktadır: Leja, Jackson Pollock'un resimlerinin görkemli kabulünü, kültürel emperyalizmin bir silahı olarak görmekle birlikte, bunu ne bu resimlerin estetik üstünlüğüne, ne de politik yararlılığına bağlar. Gerçekte bu çalışmaların kabulünü sağlayan en önemli şey; resimlerin doğrudan ve etkili bir biçimde acil kültürel sorunlarla ilişkilenebilmesi ve derin bir ideolojik mesaja dayalı bilginin üretilmesinde ayrıcalıklı bir konuma oturmasıdır. (Şahiner 2001:107).

Amerikan Hükümeti 1935–1943 yılları arasında Holger Chill'in yönetimi üzerinden sanatçılara yoğun destek verilmiştir. Federal Sanat Projesi 1933–34 yıllarında uygulanan Kamusal Sanat Yapıtları projesinin kazandığı başarı sonucunda Franklin D. Roosevelt (1882–1945) hükümetinin başlattığı bir projedir. Bu proje kapsamında birçok sanatçıya devletten maaş ödenerek kamusal mekânlar için sanat yapıtı ısmarlanmıştır; 1943 yılında sona eren projenin sonuçlarına göre on bin sanatçı kamusal koleksiyonlara giren yaklaşık 150 bin yapıt üretmiştir. 2566 adet olduğu sanılan duvar resmi yaptırılmıştır. (Antmen 2008:146).

Bu bilgiler doğrultusunda denilebilir ki, ideolojik bir komplo olarak ABD'de kurgulanan Soyut Dışavurumculuk ve totaliter Sosyalizmin ideolojik ihtiyaçlarına hizmet eden Sovyetler Birliğindeki Toplumcu Gerçekçi sanat anlayışları, kendisinden önceki sanat anlayışlarının gerçeklik koşullarına sahip değildir. Ancak özellikle Soyut Dışavurumculuk kendinden sonraki Pop Sanat'ın gerçeklik zemininin sarsılmasında önemli bir etkiye sahiptir.

Toplumcu Gerçekçi sanat anlayışı katı ve indirgemeci bir ideolojik anlayışa sahip, savaştan yeni çıkmış ve yeni kurulmuş bir iktidarın sanatıdır. Bu iktidar, gelişmemiş sanat ve kültür politikasından kaynaklı, sanatı sanat alanının dışında algılayarak,

siyaset merkezli ele almıştır. İndirgemeci bir sanat görüşüne sahip Sovyet iktidarı, sanatın propagandatîf ve eğitici araçsallığını tercih etmiştir. Ancak bu süreç sanatın estetik bağlamdan uzaklaşarak, işlevselleşmesine neden olmuştur. Heidegger, sanat yapıtının özüne, yapıta belirli türden yaşantıları ortaya çıkaracak türden bir nesne gibi yaklaşımla varılamayacağını, sanat yapıtlarının aslında ilgilendikleri şeyin gerçek olduğunu savunur. Ancak Soyut Dışavurumcu sanat anlayışı, özünde Amerikan iktidarı tarafından üretilen bir politikanın parçası olarak simülatiftir. Bu sanat anlayışı ABD hükümeti tarafından, üstelik CIA gibi uluslararası alanda birçok suikastın, savaşın, yıkımın gerçekleşmesine neden olan bir kuruluşun eli ile organize edilmiştir. Sırf bu kültür politikası kapsamında ABD’de çok büyük yatırımlarla müzeler ve galeriler kurulmuş, sanat okulları açılmış, sergiler, etkinlikler, konferanslar, yarışmalar, sempozyumlar düzenlenmiş ve bunların buralarda görevlendirilmek üzere eleştirmenler sanatçılar yaratörler satın alınmıştır. Bu sürecin sürekliliği için bu kişiler maaşa bağlanmıştır. Tıpkı Disneyland’a dönen Amerikan sanat ortamı üstelik bu süreci, çoğunluğunu kendilerini kendisinin savunduğu ideolojik anlayışın tam karşıtı bir ideoloji olarak Marksizme kendilerini yakın hisseden sol görüşlü sanatçılarla gerçekleştirerek tam bir ‘pharmakon’ durum yaratmıştır. ABD’nin geçekliğı böyle bir yöntemle çarpıtılarak kendi iktidarını uluslararası alanda meşrulaştırma çabası ahlaksal bir problemi meydana getirmektedir. Bu ahlaksal problem ise toplumsal yozlaşmanın zeminini oluşturmaktadır. Aydınlanmanın sekteye uğratıldığı bu süreçte Edward Said entelektüel düşüncenin içinde bulunduğu durumu şu cümlelerle tarif etmektedir:

Amerika havadaki dalgaları, baskı makinelerini ve siberuzayı doldurmakla uğraşan entellektüellerle dolu olsa da, kamusal alan o kadar çok yönetim ve politika oluşturma sorunları ve aynı zamanda da güç ve otorite hesapları ile meşgul ki ne devlet kademesinde görev alma tutkusu ne de itibarlı tanındıklara sahip olma hırsıyla yönlendirilmeyen bir entellektüel düşüncesini bir ya da iki saniyeden fazla sürdürmek çok güç. (Said 2002: 55).

Said, entelektüelin toplumsal bilincin başka yöne kaymasına veya uyuya kalmasına izin vermeyen bir tür karşı bellek olduğunu belirtmesine karşın yukarıda tarif ettiğı entelektüelin bugünkü durumu bu karşı belleğin olmayışına işaret etmektedir. Oysa saide göre entelektüelin görevlerinden biri: resmi belleğin ve saptırılmış birlikler olarak işleme eğilimi gösteren ulusal kimlik tarafındaki savaşçıların sağladığından

farklı olarak tarihin, alternatif öykülerini ve diğer bakış açılarını sunmaktır. Ancak 1940'lı yıllarla birlikte demokrasi ve aydınlanma adına ABD'de uygulanan politikaların bir uzantısı olarak ortaya çıkan Soyut Dışavurumcu sanat hareketi, simülatif olma özelliği ile 'gerçekliğe' yaptığı müdahale bağlamında sanatın şeyleştiği bir süreci ifade etmektedir. Bu süreç tüm yaşam alanlarına işleyerek sonraki süreçleri de etkilemiştir.

2.5 POSTMODERN DÖNEM SANAT EKONOMİSİ, 'YATIRIM İÇİN SANAT' VE ŞEYLEŞME

'..... en hünerbaz, en akıllı nakkaşın kesesine girip buraya geldim. Ondan daha iyi nakkaşsanız elde edin beni.'
(Pamuk, Orhan. Benim Adım Kırmızı)

1940'lı yıllardan itibaren sanat alanında etkin bir güç olarak varlık gösteren para bu sürecin devamında yani 1960'lı yılların başında Pop Art'tın ortaya çıkma koşullarını oluşturmuştur. Bu dönemde CIA tarafından etraflıca yürütülen bir çalışmanın sonucunda başarıyla içeriği boşaltılan sanat, popüler olandan beslenen bir endüstri haline gelmiştir. Ayrıca eğlence kültürünün bir aracı haline gelen ve dolayısıyla kışleşen sanat ticari kaygıların ağır basması sonucunda, endüstri piyasasında yüksek 'değer'i olan bir nesne haline gelmiştir. Bu süreçte sanatın gerçeği gölgelenmiştir.

Bourdieu, 'ekonomik' sermaye, alanın sunduğu özgül karları (ve aynı zamanda, genellikle vade sonunda getireceği 'ekonomik' karları), ancak sembolik sermayeye dönüştüğünde sağlayabileceğini belirtmiştir. Bourdieu bu sürecin yazar için olduğu kadar eleştirmen için de, tablo satıcısı için olduğu kadar, yayıncı veya tiyatro yöneticisi için de geçerli tek birikim, olguları (kişilik veya imza etkisi) ya da kişileri (yayın, sergi vb yollarla), topluma benimsettirme, dolayısıyla bir değer verme ve bu işlemin sonuçlarından yararlanma gücünü içeren tanınmış olmanın sermayesi niteliğinde bir ad, benimsenmiş ve ünlü bir ad edinmeye dayandırılarak işlediğini ifade

etmiştir. (Bourdieu 1999).

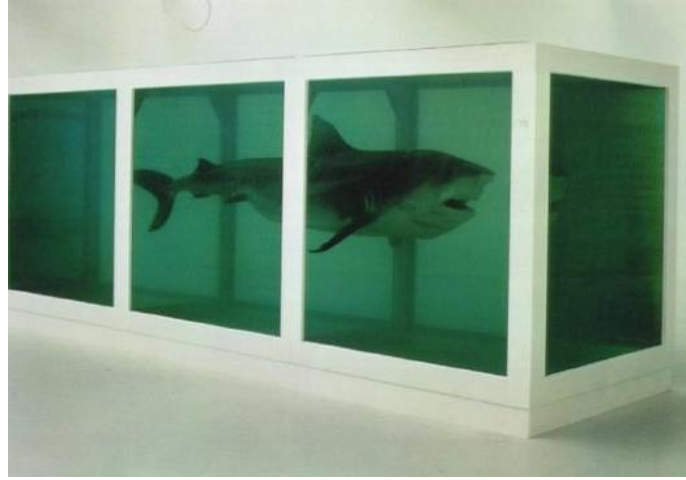
Bourdieu, sanat alanında bir yandan ellerinde sermaye bulunmayan yenilerin, sözü geçenlerin ekonomik sermayelerini oluşturdıkları değerlere dayanarak, kendilerini pazara kabul ettirme çabalarından; öte yandan, sembolik yatırımların sembolik hatta ‘ekonomik’ kazançlarından, yalnızca bu yadsınan düzen içinde yer alan ‘ekonomik’ zorunlulukları göz önünde bulundurarak hesaplarını yapanlar ve bir şeyler ortaya koyanların bu süreçten yeterince yararlanabileceklerinden söz eder. (Bourdieu 1999:239). Bir birey olarak sanatçının bu türden bir pazar ortamına kendisini kabul ettirmek zorunda bırakılışı bu sürece uyumluluğu gerektirmektedir. Jung’a göre, bu durum içsel yapının, yapısal düzeyinde değişimini gerektirecektir. Bu bağlamda Jung bu durumun en önemli tezahürünün, bir içeriğin, herhangi bir düşünce ya da kişilik unsurunun herhangi bir nedenden ötürü bireye hâkim olduğu cinnet fenomeni olduğunu belirtmiştir. Bu durum Bireyin dünya ile ilişkilerinde sergilediği davranış biçimi ya da uyum sağlama sistemi olan persona ile özdeşleşme olarak ifade edilmiştir:

Dünya insanları belli bir davranışa zorlar ve profesyonel insanlar bu beklentileri yerine getirmek için çaba harcarlar. Tehlikeli olan, insanın persona’sıyla özdeşleşmesidir(...) Çünkü o zaman ‘.... şuraya şuraya gitti ve şunu şunu söyledi’ vs olmaktan başka bir şey olunamaz. Deianeira’nın giysisi onun tenine yapışmıştır sanki. Gerçekte olduğu şeye dönüşebilmesi için, Nessos gömleğini çıkarıp atması ve ölümsüzlük alevinin her şeyi yutan alevine atlaması, bir Herakles gibi umutsuzluk içinde karar verebilmesi gerekir. (Jung 2005: 55).

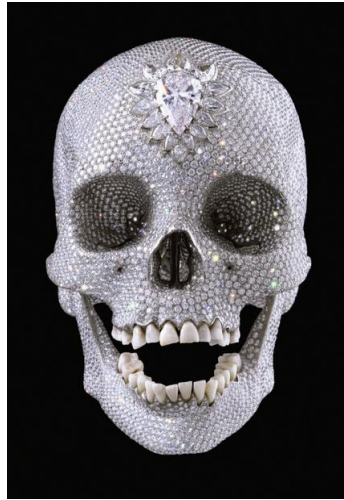
Birey bu sürecin dışına çıkabilmek için bireysel olarak gerekli cesareti göstermeli ve riskler almalıydı. Jung Persona’nın insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey olduğunu anlatmak istemektedir. İnsan görüldüğü gibi olmaya teşnedir, çünkü genellikle Persona nakit parayla ödüllendirilir. (Jung:56). Belirlenmiş şablonlarla sınırlandırılmış bir sürecin nesnesi konumundaki sanatçı 1940’lı yıllardan bu yana özünde bir şeyleşme girdabındadır. Sanatçı ve edimleri bu süreçte ekonomik sermayenin belirlenimleri ile ‘değer’lendirilerek şeyleştirilmiştir.

Britanyalı sanatçı Damien Hirst’in 2004 yılında, bir tondan ağır, dev bir vitrinin içine yerleştirilmiş ve formaldehitle muhafaza edilen dört buçuk metrelik doldurulmuş

“Ölümün maddi imkânsızlığı” (Resim 18) isimli kaplan köpek balığı çalışması on iki milyon ABD dolarına satılmak istenmiştir. Bu fiyat, Thompson’un belirttiğine göre, Jasper Johns dışında, yaşayan bir sanatçının herhangi bir eserine ödenenden daha yüksek bir meblağı temsil ediyordu. Bu fiyat, Gerhard Richter ya da Robert Rauschenberg’ e ödenenden daha yüksek olarak belirlenmiştir. Elbette bu fiyat farkı sanat çalışmasının nitel anlamdaki farklılıkları baz alınarak belirlenmemiştir; bu bir çeşit reklam biçimi ve markalaşma şeklidir. (Thompson 2011). Bu durumda amaçlananı Thompson şu cümleyle özetler: “Marka ile reklam bir araya geliyorsa, köpek balığı muhakkak sanat olmalı, fiyat da fahiş sayılmamalıydı.” (Thompson 2011:8).



Resim 18: Damien Hirst, Shark-1, 2004.



Resim 19: Damien Hirst-For the Love of God, 2007

Sonuç olarak Hirst'in "Ölümün maddi İmkânsızlığı" çalışması geçen zaman içine bozulma ve çürümesine rağmen Steve Chon'ce satılmıştır. Cohen, haftalık toplam geliri 16 milyon dolar olarak belirtilen, üst düzey çağdaş sanatta piyasayı yönlendiren finans sektörü alıcılarından biridir. Böylelikle Hirst'in diğer çalışmalarının da değeri artmıştır. Keza 2007 yılında sergilenmeye başlanan "For the Love of God" (Resim 19) isimli, üstü binlerce elmasla kaplı bir kafatasından oluşan eseri ise 51 milyon dolar değerinde satılmıştır. Bu olay birçok dönem sanatçısının ciddi tepkilerini toplamakla birlikte Andy Warhol'un söylemini doğrular niteliktedir. Thompson'un aktarımına göre, Hirst'in eserlerinin de aralarında bulunduğu ünlü Saatchi koleksiyonunun sergilediği eserlerin galeri fiyatı otuz bin dolar ile altı yüz bin dolar arasında değişmektedir. Yüz beş parçanın toplam fiyatı ise 7,8 milyon dolar olarak belirtilmiştir. Thompson, Saatchi'nin bir sergiden kağıt üzerinde 11,7 milyon dolar kar ettiğini aktarmaktadır. Ancak dünya ekonomi piyasası ile paralel işleyen süreç 2000'li yıllarda doruk noktasında olan sanat piyasası 2008 krizi ile birlikte inişe geçmiştir, öyle ki, Ersoy'un aktarımına göre: Hirst'in çalışmaları önceki yıllara oranla 2009'da 14'tan 1'lere inmiştir. Bu dönemde satış fiyatları 600 bin dolar, 800 bin dolar olan eserlerin fiyatı 150–200 bin dolar seviyesine inmiştir. Ersoy, Haber Türk gazetesinde yayınladığı yazı dizisinin ilk bölümünde, 'sanat için sanat', 'toplum için sanat' tartışmalarının 20.yüzyılda yeni bir boyut kazanarak 'yatırım için sanat' başlığında odaklandığını belirtmekte ve yapılan istatistiklerin son yıllarda sanat eseri almanın borsadan bile iyi kazandırdığına dair verileri ortaya koymaktadır.⁷ Böylece sanat eseri de tıpkı insan gibi, sermayenin bir nesnesi haline gelerek, kendisine yüksek bir değer biçilmektedir. Bu süreç toplumsal şekleşme sürecinin bir parçası olarak sanatta yaşanan şekleşmedir.

Warhol'a göre sanat kişisel kurtuluş vaadinde bulunan özel bir din değildi, para dininin bir koluydu. O, insanların iş ve başarıya taptığı kapitalist dönemde, sanatı da bu ortamın bir parçası haline getirmiştir. Acaba Van Gogh, Warhol'un söyledikleri hakkında ne düşünürdü? Herhalde sanatın ruhunu şeytana sattığını falan düşünürdü. Benzer biçimde para saplantısı olan ve yine benzer biçimde ciddi görünümlü sanat yapmaya çalışan Duchamp gibi Warhol da, başkalarını sömüren kişi ifadesini kullanmak adına yasalarda 'insanları kandıran, yozlaşmış kişi' biçiminde ifade edilen kişi gibidir. Duchamp'ın zekâyla oynaması gibi, o da arzuyla oynamaktadır. Sanat herhangi bir yatırım malından -kendine tesadüfen

⁷ Ersoy, Meltem. "Sanata Niye Nur yağdı?", *Haber Türk Gazetesi* yazı dizisi, 4 Haziran 2011: 18

müze adını vermiş bir sanat şirketinin mal varlığından- başka bir şey değil. (Kuspit 2006:166–167).

Sonuçta çağdaş dönemde sanat eserinin değeri ve kalıcılığını belirleyen, ona yüksek fiyatlar biçen büyük tacirler, markalaşmış müzayede evleri, özel sergiler düzenleyen müze küratörleri ve sanat eleştirmenlerinin katıldığı bir süreçtir. Dolayısıyla denilebilir ki Postmodern dönemde sanat eserinin kalıcılığı tüm bu sürteçlerden ötürü, öncelikli olarak satılabilirliğiyle ilgilidir. Bu bağlamda kağıt ile biçimlendirilmiş olan ‘Keyif-2’ (Resim:20) isimli çalışma bir bibloyu andıran dekoratif duruş özelliğiyle satılmasına yönelik bir amaçla biçimlendirilmiş olarak ortaya konmuştur; ancak kullanılan malzemenin kolay yıpranabilirliğinin, dokusundaki kırışıklıklar, prüzler, yamalar ve biçimsel anlamda deforme edilişiyle, amaçlanan satış kaygısı ile çatışan bir durumu ortaya çıkararak postmodern döneme ait bir tutum olan kavramın satılabilirliğinin karşısına satılamamazlık kavramı taşınmak istenmektedir.



Resim 20: Aysel Alver, Keyif, karışık teknik, 90x110x30cm, 2010.



Resim 21:Şükran Moral, Genelev, performans, İstanbul 1997.



Resim 22:Şükran Moral, Genelev, performans, İstanbul. 1997.

Bu bağlamda Şükran Moral'ın 1997 yılında İstanbul'da gerçekleştirdiği “Genelev” (Resim 21-22) isimli performansında sanatçı bir genelevin kapısına astığı “ Çağdaş Sanat Müzesi” tabelası altında elinde “satılık” yazan bir kağıdı izliyiciye göstererek beklemektedir. Sanatçının bir tür tüketim maddesine dönüşümünü eleştiren bu performansıyla Moral, sanat çalışmalarının fahiş fiyatlarla piyasada dolaşıma girme sürecini ve Çağdaş Sanat Müzeleri gibi çeşitli kurumların sanatın kolay ve hızlıca tüketildiği yerleri bu yönüyle geneleve benzetmektedir.

Benzer bir biçimde “Meydan” (Resim 23) isimli çalışmada da figürler tıpkı bir genelev vitrininde satışa çıkarılmış kadınlar gibi dizilmişlerdir. Albenili bir duruş

sergileyen figürlerin bu duruşları esasında sanat alıcısına yöneliktir; “Meydan” başlıklı bu çalışma kendi kendisini sanat alıcısına pazarlayan bir çalışma olma tutumunu sergilemektedir. Bu figürlerde ortaya konan davetkarca kur yapma imgesi olarak çeşitli magazin ve reklam dergilerine poz vermiş bazı kadınların mimiklerini yansıtan dudaklarının bu dergilerden kesilerek figürlere eklenmesi ile belirginleştirilmiştir.



Resim 23: Aysel Alver, Meydan, karışık teknik, 100x60x15cm, 2010.

Denilebilir ki, sanat dünyasının paranın peşinde koşmasıyla başlayan süreç, sanatın da hayatı bırakıp, paranın peşinde koşmasıyla sonuçlanmıştır. Frenk Dumphy’in bu durumun olması halinde berbatlık olarak nitelendirdiği süreç, dilediğinin aksine bu gerçekleşmiştir ve bu durum sanat alanında bir ‘gerçeklik’ problemini ortaya çıkarmaktadır.

Özünde tüm toplumsal ve kültürel söyleşme süreçlerinin ortak paydası her iki alanda da gerçekliğin yadsınmasıdır. İhtiyaçlar, alanlar, yöntemler ve araçlar değişse de, kişiler, coğrafyalar farklılaşsa da, gerçekliğin yerinden edildiği her süreç söyleşme ile son bulmuştur. Söyleşme süreci, gerçek değerlerin yadsınmasıyla yozlaşmanın başladığı bir noktaya işaret eder.

3.BÖLÜM

3.1 ŞEYLEŞME VE BEDEN SANATI

Post-endüstriyel sürece ait popüler kültür anlayışının temel dinamiklerinden biri olan moda, politika, din ve kültürel alanlarda olduğu kadar nesneler alanına da hâkim olup sistemin kodlarını taşımaktadır. Özellikle nesneler ve beden'e dair göstergelerinde modanın ilerleme ve yer değiştirme sürecinin bir anlama sahip olmaması gerekmeden sağlanan sürekliliğiyle tüketimi canlı kılan, mükemmel bir ekonomik alan haline getirmiştir. Her gösterge bir önceki veya bir sonraki gösterge ile belirleyicinin keyfiliği üzerinden yer değiştirebilmektedir; her trend kendi sürecini kendisine benzetelebilmektedir. Baudrillard'a göre:

...moda hem akla gelebilecek en yapay oyun, hem de en derinlere kadar inebilen bir toplumsallık biçim olarak kabul edilebilir. Bu açıdan bakıldığında hiçbir alanın, kodun egemenliği altına girmekten kaçamadığını görmek mümkündür.(Baudrillard 2008:153).

Modanın oluşturduğu endüstriyel sürecin en etkili pazarlama tekniği ise kadın bedeni üzerinden yapılanı olmuştur. Kadın bedeni bir fetiş örneği olarak çok büyük ve geniş bir sektör için adeta sermaye haline gelirken, aynı zamanda emek gücü ile de çok boyutlu bir şeyleşme süreci yaşamaktadır.

Bu bağlamda moda ve kadın bedeni konularında, Pınar Yolaçan'ın fotoğraf çalışmaları önemli birer örnek olacaktır. Yolaçan, Faniler isimli fotoğraf sergisinde (Resim 24), Batılı kibirli kadınları ve modayı sorgulamıştır. Bu burjuva kadınlarının benmerkezli ve sanki hiç ölmeyecekmiş gibi duruşlarında, (üzerlerindeki soğuk et kıyafet ve takılardan dolayı rahatsızlıkları yansırken de) ölüme bile tiksinererek bakışları gözlemlenir. Sergisinde her fotoğrafın karşısında "ya işte... oyun bittiğinde şah da piyon da aynı kutuya konur" cümlelerini kuran Yolaçan, özünde Baudrillard'ın işaret ettiği yapay oyunun karşısına her canlı için geçerli olan kaçınılmaz gerçekliği eklemek istemekteyken esasında varlığa dair olan 'gerçeklik' sorgusunu başlatmaktadır.



Resim 24: Pınar Yolaçan, Faniler, 2005.

Kadın bedeninin taşıdığı göstergelerin sahip olduğu bu türden kodlara göndermede bulunan ‘Gövdemdeki Kurt’ (Resim 25) isimli çalışma Nazım Hikmet’in aynı isimli şiirinden yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma, şiirde tanımlanan burjuva kadını anlatmaktadır. Moda ikonu olma duygusu içindeki kadın, gücünü adeta giyindiği kıyafetlerden ve oluşan imajının, sınıfını yansıtıışından almaktadır; her şeye sahip olabileceğine inanma edası onu her şeye sahip edeceğine inandırmaktadır. Kıyafetleri ve süsleri tenine yapışık olan kadının yüzünden okunan kibri ‘öteki’ne karşı silahıdır; bu duruş bir diğerini ötekileştirme duruşudur.



Resim 25: Aysel Alver, Gövdemdeki Kurt, karışık teknik, 95x 19x 15 cm. 2010.

Moda trendlerinin yarattığı sürecin temel kodları olarak bazı göstergeleri, sürecin işleyiş mantığı olarak seri üretimi, serigrafi tekniği ile özdeşleştirerek bu tekniği çalışmalarında kullanan Warhol, bu çalışmaları ile kapitalizmin kültürel mantığını ortaya koyan bir noktaya dikkat çekmekteydi. Warhol 'Marilyn Monroe (Resim 26) çalışmasında bu sürecin en popüler kadın figürünün kültürel endüstrileşme sürecinin nesnesi oluşunu, birim tekrarlarından oluşan seri üretim yöntemiyle ortaya koymuştur.

“Pop imajlarını kendine mal ederek, eleştirel bir tutum kullanan Warhol, o yıllarda Amerika'nın yüksek kültürünü oluşturan ve kişisel ekspresyona dayalı resim yapan Soyut Dışavurumcuların kültürel balayını sona erdiren bir tavır sergiler.” (Şahiner 2008: 18).

1940'lı yıllardan itibaren birçok sanatçı ve sanat anlayışı dönemi ve bu döneme ait sanat politikalarını eleştiren çalışmalar ortaya koymuşlardır.



Resim 26: Andy Warhol, Marilyn Monroe "L.H.O.O.Q.", 1960.

Piyasayı oluşturan trendleri ortaya çıkaran moda, özellikle nesneler ve giysiler alanında, sıklıkla ‘gösteren’ olarak bedeni kullanmıştır. Bu süreçte beden, yaşadığı nesneleşme ile bir tür şeyleşme problemi yaşamaktadır. Bir nevi vitrin haline gelebilen bu bedenin özellikle kadın bedeni olması cinsiyet ve öteki olma sorunlarını da doğurmuştur. Elbette bu tercih, kadının sosyal ve ekonomik alandaki konumuyla bütünlük göstermektedir. Yani esasında bu tercih, kadının tarihsel alanda yaşadığı nesneleşme sürecinin bir parçasıdır.

Bu alanda çalışmalar ‘Entelektüel’, (Resim 28) ve ‘Mazi’ (Resim 29) ise tıpkı Marisol’un çalışmalarında (Resim 27) rastlandığı gibi, imaj ve şablonların taşıyıcısı olarak bedenin bu imaj ve şablonlardan sonra gelen, boşaltılmış içeriğiyle farkındalığını yitirmiş, göstergelerin sadece taşıyıcısı olarak bir portmantoya dönüşümü anlatılmıştır. Bu çalışmalarda giysi ten ile yer değiştirmiştir. Marisol’un insan boyutlarında gerçekleştirdiği çalışmaları, yüzleri kendi portresinden oluşan ve karşılaşıldığında yoğun bir yabancılaşma duygusu yaşanmaktadır. Benzer bir biçimde ‘Entelektüel’, ‘Mazi’, ‘Balkonda’ gibi çalışmalarda da magazin dergilerinden alınmış farklı modellerin yüzlerinin parçalarından oluşan bir bileşimi, figürlerin yüzlerini oluşturmaktadır; magazin dergilerinden alınan bu yüz parçaları, kendileri de zaten kâğıttan oluşan bu figürlerin yüzlerinde yabancılaşma ifadesi oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu figürlerin kâğıt hamurundan işlenmiş olmaları ile de tüketim kültürüyle birlikte moderne ait kalıcılık kavramı sorgulanırken ve öte yandan bu figürlerin form

ve renk yapısı ise postmodern dönemin tüketim anlayışıyla kışletiren yanına vurgu yapılmaktadır.



Resim 27: Escobar Marisol, Women and Dog, New York, 1964.



Resim 28: Aysel Alver, Entelektüel, karışık teknik, 120x 35x 25 cm. 2009.



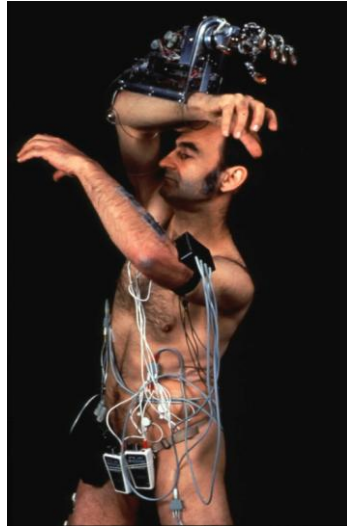
Resim 29: Aysel Alver, Mazi, karışık teknik, 68x 14x 12 cm. 2009.

Yol açan ve Marisol gibi sanatçıların dışında bu türden bir nesneleşme süreci, 1960'lerden itibaren Beden Sanatı çerçevesinde birçok feminist sanatçı tarafından eleştirilmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren kimi sanatçılar, ideolojik süreçlerin esasında doğrudan ya da örtük bir biçimde bedene yönelik bir şiddet içerdği fikriyle bedenin

farklı vurgu noktalarıyla gösteri veya performanslarla ele almışlardır. Antmen'in aktarımıyla, bu dönemde beden temalı sanat hareketleri, Tuval Bedenler, Eylemci Beden, Kimliği Sahneleyen Beden, Ritualistik Ve Aşkinci Beden, Sınırları Aşan Beden, Yok Beden, Teknolojik beden gibi başlıklar altında yaşanan yozlaşmayı irdelerken özünde, bedenin şeyleşmesi sürecini işlemişlerdir. Çünkü denilebilir ki beden (1. bölümde tarif edildiği gibi) insanın, tarihsel, toplumsal ve kültürel şeyleşme süreçleri esasında bedende ortaklaşan süreçler olup, bedenin çok yönlü bir şeyleşme süreci yaşaması ile sonuçlanmaktadır.

Bu bağlamda 1987 yılında, Kızılderili sanatçı James Luna'nın Kendi bedenini bir 'Kültürel Nesne' olarak San Diego müzesinde sergilemiştir. (Antmen 2008:225).

Benzer biçimde bedenin teknoloji ile ilişkisini, teknolojik cihazları bedene giydirerek ele alan Avustralyalı Sanatçı Meet Stelarc, (Resim 30–31) bedenin doğaya yabancılaşma sürecini irdemiştir.



Resim 30: Meet Stelarc.



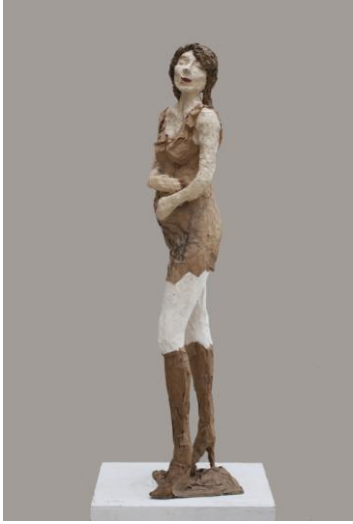
Resim 31: Meet Stelarc.

Michelangelo Pistoletto, bu şeyleşme sürecini paçavralar üzerine yapmaya başladığı çalışmalarında ele almaktadır. Bu bağlamda, 1987 yılında gerçekleştirdiği Paçavraların Venüs'ü (Resim 32) ile bu sorunu sanat bağlamında ele almıştır. Klasik'e ait ünlü bir figür olan Venüs, paçavralar arasına yerleştirirken modern ve postmodern dönem

atışmalarını ironik bir biçimde eleştirirken, öte yandan ‘biricik’liğe sahip çıplak bir modern dönem fiğrn paavralarla bir araya getirerek öteki durumunda olmaya, yabancılaşmaya ve atıl konumdaki yoksul insan hayatlarını simgeleyen paçavralar ile bu sınıfsal sürecin tam tersi uçtaki bir fiğr bir araya getirerek adeta bir difüzyon meydana getirmektedir. Bu difüzyon yitirilen gerçekliğin sorgusu ile kaynamaktadır. Benzer biçimde Pistoletto, kimi başka çalışmalarında moda, giysi ve çıplaklık sorgularını nesneleşen kadın bedeni ve sınıfsal çelişkiler düzleminde irdelemektedir.



Resim 32: Michelangelo Pistoletto, Paçavraların Venüs’, 1987.



Resim 33: Aysel Alver, Hamile, karışık teknik,
170x 28x 30 cm.2008.



Resim 34: Aysel Alver, karışık teknik,
. 190x 45x 30 cm. Refika, 2010

Moda ile birlikte giyinmenin esas işlevinin önüne geçen imaj, tenin ve bedenin de önüne geçerek adeta netleşmiş bir ‘geştalt’ psikolojisi oluşturmaktadır. Fondaki ten gösteren iken, giysi gösterilen olarak bir aksesuar olmaktadır. Bu süreç kadının tüm fiziksel durumuna rağmen gerçekleşmektedir. ‘Hamile’ (Resim 33) isimli kadın figürü, hamile olmasına rağmen, normal bir kadının dahi yürümekte zorlanacağı 10 santimlik topuklu çizmeleri ile imajın her şeyin üstünde tutulabilmesine vurgu yapılmaktadır. ‘Refika’ (Resim 34) başlıklı çalışma ise bedeni örtünme bağlamında ele almaktadır.

Şeyleşmenin bir alan olarak modanın insan gerçekliğinde yarattığı parçalanmalar esasında yozlaşmayı tetikleyecektir; bu yozlaşma süreci insan gerçekliğinde çeşitli anlamlarda deformasyonların yaşanmasına neden olacaktır. Ancak, bu bağlamda video ve sinemanın yanı sıra, enstalasyon, heykel ve performans sanatçısı Barney Matthew, beden üzerine yaptığı performans (Resim 35–36) çalışmaları insan bedenini grotesk bir biçim olarak ele alan, yaşanan kültürel deformasyon sürecinde, engel ve problem karşısında sürece uyum gösterebilme yetisine vurgu yapmaktadır. İnsan bedenindeki engelleri protez ile tamamlayan sanatçı teknolojinin olanaklarının yanı sıra insanın doğadan uzaklaşımının sonucunda ortaya yabancılaştırmanın neden olduğu yozlaşmaya da vurgu yapmıştır.



Resim 35: Barney Matthew, Bir performanstan görüntü, 2010.



Resim 36: Barney Matthew, Bir performanstan görüntü, 2010.

Tüm olanakları ile beden hem gösteren hem gösterilen olarak nesneler dünyasında yerini almaktadır. Özellikle kadın bedeni bir yanıyla sınırsızca teşhir edilen ‘mahremiyet’, öte yandan yasaklanıp gizlenerek toplumsal düzeyde tabu haline gelerek daha dikkat çekici bir hale getirilmektedir. Bedenin estetiği piyasa sürecinde kiçleşmiştir. Beden makyaj ve imajlarla özdeşleşerek ten saflığını yitirmiş ve şeyleşmiştir. Nessos gömleğini çıkarıp atma farkındalığını yitirmiş olan beden, farkındalık durumunda ise ölümsüzlük alevinin her şeyi yutan alevine atlama cesaretine sahip olmadığından üzerine yapışmış Nessos gömleğini acı çekme pahasına da olsa üzerinden çıkarmadan tersine bu duruma uyumluluk göstererek yaşayabilmektedir.

3.2. CERMODERN ATÖLYE SÜRECİ

Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği (TÜRSAB) desteğiyle hayata geçirilen ve yaklaşık iki yıldır Ankara’da faaliyet gösteren CerMODERN Çağdaş Sanat Müzesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından eski vagon tamirhaneleri ve cer atölyelerinin restorasyonu ile bina içerisinde süreli sergi galerileri, fotoğraf galerisi, müze mağazası, konferans ve çok amaçlı salon, sanatçı ikamet atölyeleri(R 37-38-39-40) ve kafeye sahip bir mekâna dönüştürülmüştür.

Sanatçı atölyeleri maksimum 6 aylık sürelerle sanatçılara tahsis edilen dört atölyeden oluşmaktadır. Çok amaçlı salona açılan bu atölyeler, dışarıdan rahatlıkla izlenebilecek şekilde düzenlenmiştir.

Bu atölyelerde ortaya çıkan çalışmalar, (R 41 42 43 44) Matthew’in çalışmalarında ortaya koyduğu gibi bir adaptasyon süreci yaşamaktadırlar. Sürecin sanatçı açısından ortaya çıkardığı duygu kamuflej duygusudur.. Bu bağlamda mekân içerisinde kamufle olmak, bir çeşit savunmayı öte yandan kendini gerçekleştirebilme olanağını sağlamaktadır. Atölye sürecinde gerçekleştirilen bu çalışmalar özünde yaşanan toplumsal ve kültürel şeyleşme süreçlerinin farkındalığı koşullarında hissedilen kamufle olma duygusuyla aynı noktada durmaktadır. Bireyin veya gerçekliğin varlığı

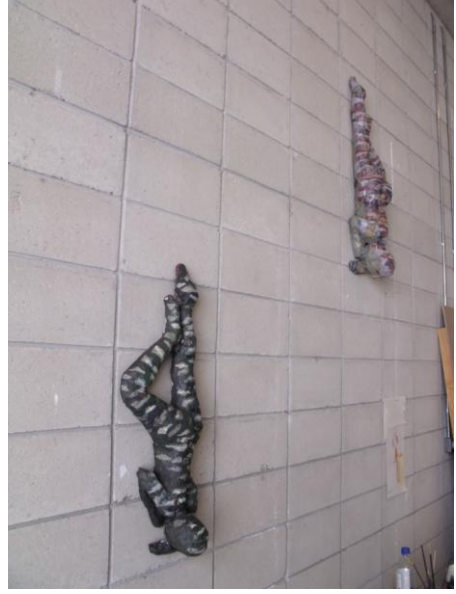
koşulu kendisini tüm simülasyon süreçleri karşısında savunması kendisine bir varlık alanı yaratabilmesi sonucunda olabilmektedir. Bu ise kamuflaj ortamında oluşabilen bir mekansallığa işaret etmektedir.



Resim 37: CerMODERN, Atölye, Ankara, 2011. Resim 38: CerMODERN, Atölye, Ankara, 2011.



Resim 39: CerMODERN, Atölye, Ankara, 2011. Resim 40: CerMODERN, Atölye, Ankara, 2011.



Resim 41: Aysel Alver, Pusu, 100x15x10cm. 2011. Resim 42: Aysel Alver, Pusu, 100x15x10cm. 2011.



Resim 43: Aysel Alver, Alaca-1, 120x25x18cm.2011.

Resim 44: Aysel Alver, 'Alaca-2
100x45x40cm.',2011

KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor W.(2009). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (Çev. Nihat Ünler Mustafa Tüzel-Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- ADORNO, Theodor W., HORKHEİMER, Max (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (Çev. Nihat Ünler- Elif Öztarhan Karadoğan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- AKMAN, Toygar (2003). *Sibernetik-Dünü Bugünü Yarını*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- ANDERSON, Perry (2002). *Postmodernitenin Kökenleri* (Çev. Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANTMEN, Ahu (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BAUDRILLARD, Jean (1982). *Simülakrlar ve Simülasyon* (Çev. Oğuz Adanır), İstanbul: Doğu Batı.
- BAUDRILLARD, Jean (2008). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (Çev. Oğuz Adanır), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- BAUDRILLARD, Jean (2010). *Sanat Komplosu* (Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden), İstanbul: İlteşim Yayınları.
- BEWES, Timothy (2008). *Şeyleşme* (Çev. Deniz Soysal), İstanbul: Metis Yayınları.
- BOURDİEU, Pierre (1999). *Sanatın Kuralları* (Çev. Necmettin, Kamil Sevil), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CEVİZCİ, Ahmet (2010). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

- CHRİS, Murray (2009). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar* (Çev. Suğra Öncü), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- DANTO, Arthur C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra* (Çev. Zeynep Demirsü), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DELLALOĞLU, Besim F. (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- EAGLETON, Terry (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (Çev. Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Banı Kiroğlu), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- ERDEN, Özgür O. (Nisan/Mayıs 2010). “Burjuva Aklın İktidar Silueti: Bir İdeoloji Olarak Beden”, *Felsefe Yazın*, Sayı: 16.
- ERSOY, Meltem. (4 Haziran 2011).“Sanata Niye Nur yağdı?”, *Haber Türk Gazetesi*,18.
- FOSTER, Hall (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü* (Çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FOUCAULT, Michel (2006). *Hapisanenin Doğuşu* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi.
- FOUCAULT, Michel (2003). *İktidarın Gözü* (Seçme Yazılar: 4), (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınlar.
- GÜÇLÜ, Abdulkaki- UZUN, Erkan- UZUN, Serkan- YOLSAL, Ümit Hüsrev(2003). *Felsefe Sözlüğü* (2. bas), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

HEİDEGGER, Martin (2003). *Sanat Eserinin Kökeni* (Çev. Fatih Tepebaşı), İstanbul: Babil Yayınları.

HORKHEİMER, Max (1994). *Akıl Tutulması* (Çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.

JAMESON, Fredric (2008). *Modernizm İdeolojisi* (Çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.

JUNG, Carl Gustav (2005). *Dört Arketip* (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis yayınları.

KUÇURADI, İoanna (2003). *İnsan ve Değerleri*, Ankara: Yankı Yayınları.

KUSPİT, Donald (2006). *Sanatın Sonu* (Çev. Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.

LEV, Kreft-ARTUN, Ali (2008). *Sanat ve Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları.

LUKÁCS, Georg (2006). *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Çev. Yılmaz Öner), İstanbul: Belge Yayınları.

LYNTON, Norbert (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof.Dr. Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

LYOTARD, J.F. (1997). *Postmodern Durum* (Çev. Ahmet Çiğdem), Ankara: Vadi Yayıncılık.

MEGİLL, Alain (1998). *Aşırılığın Peygamberleri* (Çev. Tuncay Birkan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

MENGÜŞOĞLU, Takiyettin (1976). *Fenomenoloji ve Nicolai Hartmann*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.

ORWELL, George (2006). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (Çev. Nuran Akgören), İstanbul: Can Yayınları.

PAMUK, Orhan (2010). *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

PERRY, Matt (2010). *Marksizm ve Tarih* (Çev. Gül Tuncer), İstanbul: İletişim Yayınları.

SAİD, Edward(Sayı:31, 2002)., Yazar ve Entelektüellerin Kamusal Rolü, *Cogito* 37-57.

SAUNDERS, Frances S. (2010). *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı* (Çev. Ülker İnce), İstanbul: Kırmızı Yayınları.

SCHİLLER, Friedrich (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* (Çev. Melahat Özgü), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

SÜNTER, Emre (11.05.2010). Şeyleş(tir)menin Mantığı Ve Eşcinsellik, *Radikal Gazetesi*,6.

ŞAHİNER, Rıfat (2008). *Postmodern Kırılmalar*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

THOMPSON, Don (2011). *Sanat Mezat* (Çev. Renan Akman), İstanbul: İletişim Yayınları.

TUNALI,İsmail (1971). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

TUNALI, İsmail (1989). *Estetik*, İstanbul: Remzi kitabevi.

YETKİN, Suut Kemal (1942). *Estetik Dersleri* (cilt 1): Ankara: İdeal Matbaa.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :Aysel Alver

Doğum Yeri Ve Tarihi :Sivas 1982

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Heykel Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi :Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce

Kişisel Sergiler

2009 :Romans I; ODTÜ Kütüphane Sergi Salonu, Ankara

2010 :Romans-II; Ziraat Bankası Kuğulu Sanat Galerisi, Ankara

2011 :Postmodern Ağıtlar; Galeri Artist (Lab)Ankara

Karma Sergi Ve Etkinlikler

2011 :Savunma Sanatı; Galeri Nev, Ankara

2011 :Residance Programı; CerMODERN, Ankar

2011 :Ten Rengi ; Atatürk Kültür Merkezi, İzmir

2010 :Ziraat Bankası Yüz Yılın Sergisi; CerMODERN, Ankara

2010 :Sanatçılar Ve Konuk Sanatçıları ; Artsümer, İstanbul

- 2010 :Taşınabilir Sınırlar; İstanbul Kültür Başkenti 2010 Projesi Kapsamında, Haydarpaşa Garı, İstanbul
- 2010 :Atölyelerden ; Anadolu Ajansı Sanat Galerisi, Ankara
- 2010 :Ankara Üniversitesi 5. Uluslar Arası Resim Ve Heykel Sempozyumu, Ankara
- 2009 :Kimi Zaman; Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Bölümü Sergi Salonu, Ankara
- 2009 :İyi Kötü Çirkin ; Alman Kültür Merkezi, Ankara
- 2008 :Seyir Deneyimleri ;Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 2007:Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Sergisi; Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 2007:Art Forum Ankara 3.Plastik Sanatlar Fuarı, Genç Sanatçılar Yarışması Sergileme, Ankara
- 2007 :‘Yeniden İzlenim Yeni Biçim’ Sergisi ; Alman Kültür Merkezi, Ankara
- 2007 :Yeniden İzlenim Yeni Biçim’ Konferansı Konuşmacı Sanatçı ; Alman Kültür Merkezi, Ankara
- 2006 :Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Sentez” Sergisi; Tüyap-Artist
- 2006 :16. İstanbul Sanat Fuarı Sergileme Alanı, İstanbul