

**T.C.  
Mersin Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Resim Ana Sanat Dalı**

**RESİMDE ÇOĞALTIMIN SANAT NESNESİNDE YARATTIĞI  
ANLAM KAYMASI VE KITSCH**

**Zehra GÜRLER**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Mersin, 2012**



T.C.  
Mersin Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Resim Ana Sanat Dalı

RESİMDE ÇOĞALTIMIN SANAT NESNESİNDE YARATTIĞI  
ANLAM KAYMASI VE KITSCH

Zehra GÜRLER

Danışman  
Yrd. Doç. Veli MERT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2012

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne, Zehra GÜRLER tarafından hazırlanan “RESİMDE ÇOĞALTIMIN SANAT NESNESİNDE YARATTIĞI ANLAM KAYMASI VE KITSCH” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı



Başarısız



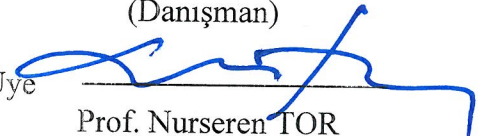
Başkan



Yrd. Doç. Veli MERT  
(Danışman)




Üye



Prof. Nurseren TOR



Üye



Doç. Yusuf GÜVEN



Üye

Doç. Zeki UMay  
(Yedek)



Üye

Doç. Ayşe AZMAN  
(Yedek)

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

10.10.2012



Prof. E. Berka İPEKBAK  
Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

Sanatın biçim düzeyinde mevcut dünyaya karşıt ve onu şekillendirmeye hazır olmasıyla birlikte sanat nesnesinin niteliksel olarak değişebilir bir hale gelmesinin karşısına, işlevselliğinin konulması sanat nesnesinin çoğaltılmasını zorunlu hale getirmiştir. Bu bağlamda nesnedeki niteliğin belirleyici öğelerinden biri olarak saptanan nicelik, çoğaltma parantezinde ve günlük yaşamda kopyalanmanın olanaklarında gerçekleşmiştir. Zamanla bir sorunsala dönüşen bu olgu, elle yapılan kopyalanmaya eklenen mekanik kopyalama ile birlikte sanat nesnesinde çoğaltım sonucunda meydana gelen anlam kaybına ve sanat nesnesinin 'kitsch nesne'ye dönüşümüne işaret eder. Tezin başlığının oluşturulma aşamasında bu problematik belirleyici olmuş ve çoğaltımın sanat nesnesinde yarattığı anlam değişimi, 'kitsch' noktasında merkezleşmiştir.

Bu tezin yapılması ve araştırılması aşamasına ek olarak tezin bir projeye dönüşme noktasında yoğun destek veren, bu çalışmanın ucu açıklığını belirgin hale getirerek, nesnenin çoğaltılmasıyla anlamının değişimi problemini ileriye taşıma fikrini zihnime yerleştiren, günün hangi saatinde olursa olsun aramalarıma cevap veren ve ayrıca beni bulduğu her kitaptan haberdar eden danışman hocam Yrd. Doç. Veli MERT'e yürekten teşekkür ediyorum. Uzun bir aradan sonra bana tekrar öğrenci olma hazzı yaşamam için cesaret veren ve beni bu heyecanlı sürece sürükleyen dostum Reyhan BEZDÜZ'e, tez süresince başvurduğum her türlü teknik problemi çözüme konusundaki sabrı ve sınırsız desteğinden dolayı öğrencim Yener KARATAŞ'a, tezin her aşamasında yanımda olan ve beni yüreklendiren eşim Metin GÜRLER'e, tezin yazım aşamasında uykusuzluğuma ortak olan ve tezin bir anlamda editörlüğünü yapan oğlum Onur GÜRLER'e, tüm öğrencilerime ve arada bir arayabildiğim halde serzenişte bulunmayan aileme sonsuz teşekkür ediyorum.

## ÖZET

Çoğaltma olgusu, doğadaki ilk karşılığını yansımayla açıklar. Zamanla yansımanın yapay bir düzleme taşınmasıyla çoğaltma, kopyalamayı da kapsamış olur. Bu bağlamda çoğaltmanın tarihsel akışına değinilmiş ve bu akışta nesnenin değişimi, kitsch bağlamında sonuca taşınmıştır.

I.Bölüm, sanatta çoğaltımın temel tarihsel süreci ve bu sürece tanıklık eden aynanın yansıma araçsallığında ele alınışı vurgulanırken, kopyalama, taklit ve temsil terimleri ile çoğaltmanın yan anlamlarını ele alır.

II.Bölüm, Sanatta yeniden canlandırmanın çoğaltmayla kurduğu paralellik üzerinden nesnede orijinallik ve biriciklik kavramlarının sorgulanmasını içermektedir. Aynı zamanda nesnenin klasik estetik anlayışla konumlandığı ve sanat nesnesi sayılmasının ön koşulu olarak görüldüğü bu aşamanın modern estetik tanımlarıyla ve postmodernite ile kurduğu ilişki karşılaştırılmıştır. Endüstri Devrimiyle başlayan ve kapitalist sistemin bir zorunluluğu olarak günlük yaşamda kendini gösteren kopyalama, yeniden canlanma ya da çoğaltmanın orijinal eserde bıraktığı izler ya da anlam kayması olarak ele alınmış ve sanatsal üretim bağlamında yapılan kolajlar, baskı tekniği uygulamaları ve montajlarla anlamdaki değişim sabitlemiştir. Aynı zamanda görsel dil olanaklarından yararlanılmış, bir ironi olarak dil, üretimde “oyun”a dönüşen nesne olarak çalışmada yer almıştır.

III. Bölüm, nesnede çoğaltmanın olanaklarında gerçeklik ve hakikat tanımlamaları yapılmış, nesnede hakikati yadsıyan ‘sahte’, ‘benzeşme’, ‘andırış’ ve ‘tekrar’ kavramları ortaya konarak çoğaltımın bir sonucu şeklinde ele alınmıştır. Aynı zamanda teknolojik gelişmelerle çoğalan nesnenin müzelerle korunan fiziki yapısının sarsılması, nesnenin yersiz yutsuzlaştırılması olarak ‘auranın kaybı’yla tanımlanmıştır.

IV.Bölüm, nesnenin çoğaltmasına sebep olan endüstrileşme, bir tarihsel uğrak noktası olarak ele alınmış, kapitalizmin tüketim nesnesinin ‘meta olmak’lığı ortaya konmuş,

metanın işlevselliğiyle süs ve fetiş nesneye dönüşümü, nesnenin kitschleşmeye başlaması olarak ele alınmıştır.

V.Bölüm, nesnede hızla çoğalmanın toplumsal yaşamda ve sanattaki yansımaları ve son noktada 'kitsch'leştiği düşüncesi modernizm, avant -garde ve postmodernizm bağlamında ele alınmıştır. Kitsch'in kelime anlamının "zevkin yoldan çıkması ya da beğeni düşüklüğü" olarak tanımlanmasıyla bu terim, klasik ve modernist estetiğin olanaklarında olumsuzlanırken, postmodernizmin mesaj misyonlu anlayışına dayandırılıp aklanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Çoğaltım, Kopya, Temsil, Tekrar, Sahte, Benzeyiş, Andırış, Anlam kayması, Kitsch.

## ABSTRACT

The case of replication explains its first equivalence in nature with reflection. By means of its being carried to an artificial plane in the course of time, replication covers copying. Within this context, the historical flow of replication has been touched upon and in this flow, chance of the object has been moved to the result as part of kitsch.

In section 1, while the fundamental historical process of replication in art and handling the mirror which bears witness to this process in reflection of instrumentalism have been emphasized, the connotations of replication with copying, imitation and representation terms have been discussed.

Section 2 covers the questioning of the concepts of originality and uniqueness of the object through the parallelism established by revitalization in art with replication. Concurrently, this section which has been considered as the prerequisite for its being accepted as an art object and has been situated with classical understanding of the object has been criticized through the relationship of modern aesthetic definitions and post modernity. Copying which starts with Industrial Revolution and reveals itself as a necessity of capitalist system in daily life has been discussed as tracks or semantic shift left/put by replication or revitalization on the original work. Moreover, the change in meaning has been immobilized through the collages in the context of artistic production, the applications of printing technique and assemblies. In the same breath, visual language possibilities has been determined and the language as an irony has been included in the study as an object which converts into a "play" in production.

In section 3, within the possibilities of replication in the object, authenticity and truth have been defined and the concepts of artificiality, similitude, resemblance and repetition which deny the truth in object are discussed as a result of replication. Concurrently, quaking deterritorialization and displacement of the physical structure of the object which was



preserved by museums and which was - at the same time - replicated by technological developments has been defined by the loss of aura.

In section 4, the industrialization causing the object to be replicated has been dealt as a historical haunt, the “commoditization” of consumption object of capitalism has been set forth and the transformation of commodity with its functionality into an ornament and a fetish has been discussed as the beginning of object’s as kitsch.

In section 5, the reflections of the rapid replication of object in art and social life and at the last point, the notion of its becoming “kitsch” has been discussed within the context of modernism, avant –garde and post-modernism. While the lexical meaning of kitsch which has been defined as the deviation of pleasure or low appreciation has been negated within the possibilities of modernist aesthetics, it has been justified through being relied upon the message missioned notion of post-modernism.

**Keywords:** Duplication, Replication, Representation, Repetition, Fake, Resemblance, Analogy, Semantic Shift, Kitsch.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
TABLO VE RESİM LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

### I.BÖLÜM

#### SANATTA ÇOĞALTIMIN TARİHSEL SÜRECİ, SANATIN AYNA VE YANSIMA TEMELİNDE KONUMLANIŞI

I.1. SANAT KAVRAMINA VE NESNEDE DÖNÜŞÜM ODAKLI NİCEL ÇOĞALMAYA GENEL BAKIŞ.....	4
I.1.1. Kopya olgusu.....	12
I.1.2. Taklit olgusu.....	20
I.1.3. Temsil olgusu.....	24
I.2. İMGENİN ÇOĞALMASINA ARACILIK EDEN “AYNA” İLE SONSUZ GÖRÜNTÜLERİN UĞRADIĞI “YANSIMA”.....	31

### II.BÖLÜM

#### YENİDEN CANLANDIRMA VE KOPYANIN ÜZERİNDEN ORJİNALLİK VE BİRİCİKLİK SAPTAMALARI İLE NESNEDE ANLAMIN DEĞİŞİMİ

II.1. SANATTA GERÇEKLİĞİN ONAYLANMASINDA NESNENİN İLK ÖRNEK YA DA MODEL OLMAKLIĞI İLE ORJİNAL VE BİRİCİKLİK TANISI.....	38
II.2. NESNEDE ANLAM DEĞİŞİMİ.....	45
II.3. NESNENİN ANLAMINA EKLEMLenen ÜRETİM GÖSTERGELERİ; KOLAJAR, BASKI TEKNİĞİ VE MONTAJ.....	56

### III. BÖLÜM

#### NESNEDE GERÇEKLİK VE HAKİKAT SORGULAMASI; SAHTE, BENZEYİŞ, ANDIRIŞ VE BENZERLİK –TEKRAR KAVRAMLARI

III.1.NESNEDE HAKİKAT YA DA GERÇEKLİK TANIMI.....	60
III.2 SAHTE.....	63
III.3 BENZEYİŞ, ANDIRIŞ VE BENZERLİK-TEKRAR.....	65

### IV. BÖLÜM

#### ENDÜSTRİLEŞMEYLE GELİNER NOKTADA NESNENİN METALAŞMASI VE FETİŞ NESNEYE DÖNÜŞÜMÜ

IV.1. İNSANLA KURDUĞU İLİŞKİDE NESNENİN KONUMLANIŞI.....	69
IV.2. TİCARİ NESNE VE KAPİTALİZM BAĞLAMINDA 'TÜKETİM NESNESİ'.....	72
IV.3. NESNEDE METALAŞMAYLA ORTAYA ÇIKAN İŞLEVSELLİK OLGUSU, FETİŞ NESNELER, MODA VE SÜS NESNESİ.....	75
IV.3.1.İşlevsellik.....	76
IV.3.2.Fetiş Nesne.....	79
IV.3.3.Moda ve Süs Nesnesi.....	82

## V. BÖLÜM

### NESNEDE ÇOĞALMANIN BİR SONUCU OLARAK KITSCH OLGUSU

V.1 SIRADANLAŞAN NESNENİN KITSCH'E EVRİLMESİ, KITSCH'İN KELİME ANLAMININ İRDELENMESİ.....	86
V.2. ÇOĞALTIMIN SANAT NESNESİNİ TAŞIDIĞI NOKTADA RÖPRODÜKSİYONLAR VE RÖPRODÜKSİYONLARIN KITSCH OLGUSUNA KATKISI.....	92
V.3. MODERNİZM VE POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA KITSCH.....	97
V.3.1 Avant- Garde'e geçiş sürecinde hazır nesne ve kitsch.....	98
V.3.2. Postmodernizm, pop-art ve kitsch.....	102

## VI. BÖLÜM

### TEZE DAİR ÜRETİMLER

VI.1. Hedeflenmiş Derinliksiz.....	110
VI.2. Çifte Yansıma.....	111
VI.3. Gizleme ve göstermenin paradoksal şeffaflığı 1-2.....	113
VI.4. Dönüş-üm 1-2.....	114
VI.5. Altı resim üzerine toplu okumalar.....	116
VI.6. Dil Sürçmesi 1-2.....	119
VI.7. Kasıt 1-2.....	121
VI.8. The Evolution Of Art.....	122
VI.9. Botan-tik Vazo.....	123
VI.10. aneanneanneanneanneanne.....	124
VI.11. TEZ: "Giriş, Gelişme, Sonuç".....	126
SONUÇ.....	128
KAYNAKÇA.....	131

## TABLO VE RESİM LİSTESİ

<b>Resim-1</b>	Çin Hükümdarının ölümsüz ordusu, taş askerler (teracottalar).....	8
<b>Resim-2</b>	İ.Ö.300 dolayları, “Beldevere Apollon’u”.....	8
<b>Resim-3</b>	Sandro Boticelli, 1486, “Venüs’ün doğuşu”.....	16
<b>Resim-4</b>	Matisse’den bir kopya.....	18
<b>Resim-5</b>	William Turner, 1843, “Tufandan sonraki sabah”.....	28
<b>Resim-6</b>	Caravaggio, 1597, “Suya bakan Narcissus”.....	32
<b>Resim-7</b>	Jan van Eyck, 1434, “Arnolfini’nin düğünü”.....	35
<b>Resim-8</b>	Diego Velazquez, 1651, “Aynadaki Venüs”.....	36
<b>Resim-9</b>	Henri Matisse, 1937, “Nude Kleening in Front of a Mirror.....	37
<b>Resim-10</b>	Daniel Barkley, 2012, “Mirror”.....	37
<b>Resim-11</b>	Marcel Duchamp, 1912, “Merdivenden İnen Çıplak”.....	50
<b>Resim-12</b>	Marcel Duchamp, 19212, “L.H.O.O.Q”.....	52
<b>Resim-13</b>	Robert Smithson, 1968, Non-site”.....	54
<b>Resim-14</b>	Kurt Schwitters, 1920, “Merz Sütunu”.....	56
<b>Resim-15</b>	Andy Warhol, 1986, “Son Akşam Yemeği”.....	57
<b>Resim-16</b>	Beth Edelson, 1971, “Son Akşam Yemeği”.....	58
<b>Resim-17</b>	John Currin, 1996, “The Kennedys”.....	59
<b>Resim- 18</b>	Giorgione, 1510, “Uyuyan Venüs”.....	66
<b>Resim -19</b>	Titian, 1538, “Urbino Venüsü”.....	66
<b>Resim-20</b>	Eduardo Manet, 1863, “Olympia”.....	66
<b>Resim-21</b>	René Magritte, 1926, “Bu bir pipo değildir”.....	67

<b>Resim-22</b>	Andy Warhol, 1968, "Campbell Soup I".....	68
<b>Resim-23</b>	Daniel Buren, 2012, "Excentrique".....	77
<b>Resim-24</b>	Jeff Koons, 1991, "White Terrier".....	82
<b>Resim-25</b>	Anonim, "Bal peteğine öykünülerek hazırlanmış bir raf sistemi".....	84
<b>Resim-26</b>	San Luis Obispo, "206 Numaralı Oda".....	89
<b>Resim-27</b>	Raffael, "Disputa" (Barok röliyef kopyası).....	93
<b>Resim-28</b>	Sherrie Levine, 1991, "Fountain (After Marcel Duchamp)".....	94
<b>Resim-29</b>	Larry Moss, 2011, "Mona Lisa".....	96
<b>Resim-30</b>	Marcel Duchamp, 1913, "Bisiklet tekerleği".....	99
<b>Resim-31</b>	Odd Nerdrum, 1990, "Şafak".....	101
<b>Resim-32</b>	John Heartfield, 1938, "Adolf the superman...".....	103
<b>Resim-33</b>	Andy Warhol, 1964, "Marilyn Monroe".....	104
<b>Resim-34</b>	Wang Du, 2006, "Femme, Femm, Feme, Fe...".....	106
<b>Resim-35</b>	Jeff Koons, 1999, "Balloon flower".....	107

## GİRİŞ

Resimde “çoğaltım”ın yapıtta meydana getirdiği değişimler ve “anlam kayması”na örnek oluşturabilecek bir olgu olan “kitsch olgusu”, bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Nesnenin, ilkçağ ile başlayan çoğalma hareketi, tıpkı çoğalmanın kendisi gibi bugünün kültür ve sanat yaşamına yerleşir. Kısmen modernizmin olanaklarıyla, ağırlıklı olarak da postmodernizmle anlamı değişen nesne, beğeni düzeyindeki düşüklüğü ifade eden ve ‘kitsch’ olarak tanımlanan söz konusu olgunun kapsamına dâhil olur.

Çalışma içerisinde çoğalma ile başlayan tanımlama, kopyalama ve yeniden canlanma gibi yan anlam terimlerle zenginleştirilmiştir. Doğada meydana gelen ilk çoğalma örneklerinin yansımaya başladığından hareketle yansıma ve bir yansıma aracı olarak ayna, çalışmaya başlangıç oluşturma anlamında önem taşımaktadır. Çoğalma, kopya, yansıma, ayna, taklit, temsil, sahte, anlam kayması gibi terimlerle derinleşen çalışma, merkezsizliğe kayma noktasında kitsch’e tutunmuştur.

Dünyada ve özellikle de Batı’da endüstri devrimiyle başlayan kültürel değişimler, nesneyi seri üretimin imkânlarıyla çoğaltmış, sanat tarihinin ikonasını, “fantazmagorik nesne”ye dönüştürürken anlamındaki değişime olanak sağlamıştır. Bütün bu süreçte, teknik olarak röprodüksiyonun, kolajın ve montajın sanattaki araçsal kullanımı sanat nesnesi tanımının kitsch bağlamında tekrar tartışılmasını gerektirmiştir.

Modernist estetiğin ilerlemeci misyonunu, döngüsel bir anlayışla kesen Postmodernizm, günlük yaşamda hızın, tüketimin, taklidin sıklıkla kullanılmasını ve zihinsel eylemlerin yadsınmasını öne çıkaran misyonuyla kitleleri etkiler ancak modernist estetik bakış için kritik alanına taşınır. 1960’lardan sonra birçok sanat dalında görülen popüler kültür ürünleri ya da ucuz taklitler estetiğin varlığıyla açıklanırken, modernizmin bireyci ve etik tavrını yadsımıştır. Postmodernite ile özellikle nesnenin kopyalanması

sonucunda nesnede meydana gelen ötsel ve biçimsel değişimlerin, günlük yaşamdaki “şey”lik ve “hiç”lik durumlarının, sanatın saygın ve ilerlemeci özellikleri bakımından tehlikeli bulunur ve dahası bu durum sanatın sonu olarak gösterilir. Bu noktada kitsch, bir tanıma ihtiyaç duyar ve sanal düzlemdeki çoğalımını hipergerçeklik alanındaki simülakrlarla açıklar. Benjamin’in teknolojiyle birlikte hakikilik ölçütünün iflas ettiğine dair saptaması da bu söylemi onaylar niteliktedir.

Nesnenin kopyalanması çalışma içerisinde daha çok seri üretim bağlamında ele alınmış, seri üretimin getirdiğı sahte nesne, fetiş nesne ve moda nesnesi gibi durumları tüketimin olanaklarında ortaya konmuştur. İlerleyen kısımda ise röprodüksiyona yer verilmiş, ancak röprodüksiyon kitsch nesneyi çoğaltan bir yapıda ortaya konmuştur.

Kitsch olgusu, yaygın olarak popüler beğenin estetize edilmiş halidir. Bir noktada nesnenin değer ölçütlerini alaya almıştır, anlamıyla oynamış, hatta onu yok saymış ve olabildiğince sıradanlaştırmıştır. Çalışma içerisinde kitsch, bir sonuç olarak durmaktadır ancak aynı zamanda çalışmanın bütününün diliyle konuşur. Çalışmayı ana hatlarıyla kitsch taşır ve temsil eder. Kitsch, çalışma içerisinde de bir merkez olarak durmaktadır ve çoğalmanın tüm aşamaları bu anlamda kitsch’i kapsamaktadır.

Çalışma içerisinde nesne, gerçeklik ve hakikat ölçütleriyle yer almış ve tüketim bağlamında meta keşmekeşi olarak tanımlanmış, elle üretimin kısıtlı imkânlarıyla gerçekleştirilen çoğaltmaya, bizzat sanatçıların kendilerinin dâhil olduğı vurgulanmıştır. Tam bu noktada nesnede anlam arayışları içerisinde biriciklik ve orijinallik özellikleri üzerinde durulmuş ve bu özellikler tarihsel dizgede konumlandırılmaya çalışılmıştır.

Ayrıca nesnede kopyalanmanın gerçekleşmesiyle çifte varoluşa eklenilen yeni var olma biçimi, nesnenin bir diğerine benzerliğı ya da onu andırışı noktasında çalışmaya dâhil edilmiştir.



Sanatta nesnenin kopyalanmasıyla gelinen noktada, anlamının değişimi ve nesnenin başka bir yan anlama kavuştuğu aşamada kitsch, pozitif bir eleştiri diliyle ifade edilmiştir. Kitsch' sanatçılardan Odd Nerdrum ve Jeff Koons ele alınmış ve bu sanatçıların hem dōnemsel hem de üretim bağlamındaki farkları ortaya konmuştur. Nerdrum, yaptığı duygusal atmosfer ve Barok gōndermeli resimleriyle plastik anlamda Modernizme dahil edilirken, Koons, fetiş nesnelere kullanım özelliği yönünden Postmodernist kitsch sanatçı olarak çalışmada yer almıştır

Sonuçta çoğalmanın yansıma ve kopyalanma ile bugüne taşınmasında nesnenin aracı rolü ve bu aracı olma halinde kendi iç katmanlarında ve gōrüntüsünde ortaya çıkan durum değişiminin anlam kaymasıyla ilişkisi kurulmuş ve çalışma, kitsch nesnenin modellere dayalı gerçekliği, Postmodernizmin bir gerekliliği ve geçerliliği olarak sunulmuştur.

## I.BÖLÜM

### SANATTA ÇOĞALTIMIN TARİHSEL SÜRECİ, SANATIN AYNA VE YANSIMA TEMELİNDE KONUMLANIŞI

#### I.1. SANAT KAVRAMINA VE NESNEDE DÖNÜŞÜM ODAKLI NİCEL ÇOĞALMAYA GENEL BAKIŞ

Sanat ortamında çoğaltım sorununa yaklaşırken öncelikle bilinmesi gereken, sanat olarak adlandırılan yapı ile diğer her “şey”i ayıran tarihsel düzlemin anlaşılmasıdır. Bu düzlemin belirlenmişliği, objektif normlarda son iki yüz yıldan daha öteye gidememektedir. Bunun saptamasının yapılması, öznel algıları yadsımak anlamında değer taşımaktadır. Bu durumu doğru okumak, geçmişe dair her atıf ya da anlam üretme çabası ve bugünün bakış açısının geçmiş zamanla yeniden güncellenmesiyle somutlaşacaktır. Sanat denen üretimin tarihsel varlığı Yunan kültüründeki *techn* ile *ars* arasındaki farkın bilinmesi ve yakın zamanda Art ve Craft ya da Jugenstil akımlarının ortaya çıkması ile ilintili bir paralelliği işaret eder. Bu iki durumun varlığı bile daha işin başında çoğaltma meselesiyle sanatın sanat nesnesi üretimi ve diğer üretim modelleri arasındaki farkı açıklar. Çoğaltımın temel dayanağı, çokluk ve çeşitlilik üzerine olan kurgusal dinamiklerdeki çözümlerdir. “Çokluk da çeşitlilik de yalnızca bu bilginin istemeye gelme araçları olarak vardır; yani görüngünün kalıplarından, yeter sebep ilkesinden ötürü yalnızca görüngüde vardır”(Schopenhauer, 2009: 127).

Çoğalma, çokluk teriminin eylemsellikle tanımlanmış halidir. Dilde anlam karşıtlığını “tek”lik ya da “bir”lik olarak tanımlarken, göstergenin ifadesi bağlamında Deleuze, çoğul ifadenin bir’i kapsadığını söyler.

Çok, adeta Bir'in içinde toplanmış veya katlanmış ve çokun ifadesi, kapsanmış çokluğun açılımı ya da yayılımıdır. Bununla beraber çokun her bir kendiliği, Bir'in damgasını çokun içinde kapsar. İfadenin iki boyutu karşıt değildir, ancak sentetik ilkesi karmaşıklaştırma olan, hem "Bir'deki çokun hem de çoktaki Bir'in varlığına" işaret eden bir tek sürecin parçasıdır. Bazı yeni Platonculara göre, "Tanrı 'karmaşıklaştırıcı' doğadır ve bu doğa Tanrı'yı açılar ve dahil eder, Tanrı'yı kapsar ve geliştirir. Tanrı her şeyi 'karmaşıklaştırır', ama her şey onu açılar ve dahil eder. (Bogue, 2002: 56)

Bir inanç nesnesi olarak Tanrı, daha önce birden fazla sayılarla ifade edilirken, tek'liğin idealleştirilmesi ve bunun Tanrı'nın varlığına adanması ile insanlık tarihinde "bir" alanı özel alan olarak korunmaya başlanır.

Tarihte yapıtları yaygınlaştırmak için orijinal eserlerden çoğaltmalar yapıldığı bilinmektedir. Bu çoğaltmalar, günlük kullanımda ya da sanatsal söylemlerde yeniden canlandırma, yansıma, kopya, taklit, temsil gibi terimlerle betimlenir. "Hayat, doğası gereği hem onu yönlendirip iyileştiren unsurlar, hem de ona savaş açan, onu yenen ya da ona yenilen unsurlar çıkarır kendi içinden, kendi ürünleri üzerinden kendini idame ettirir ve çoğalır." (Simmel, 2009:75).

Nesnenin doğada çoğalmaya başlaması doğanın içkin özelliğinden kaynaklanır. Zamanla insanın devreye girmesiyle, nesnenin keşfedilişi gerçekleşir. Nesne, insanın ihtiyaçları doğrultusunda kullanım alanlarına yönlendirilirken aynı zamanda sanatın bir malzemesi olur. İnsan nüfusunun artışı, nesnedeki çeşitliliği ve sayısal artımı da zorunlu hale getirir. Bu zorunlulukta doğanın nesneyi üretmesi ve onu dönüştürmesi ile bu sürece sanatçının dâhil edilmesi, sanatsal üretimin bir uzantısıdır: "Tanrı nasıl adlarını vererek nesnelere yarattıysa, Ressam Elstir de onları yeniden yaratabilmek için, adlarından sıyırmak ve onları yeniden adlandırmak zorunda kalıyordu" (Proust, aktaran İpşiroğlu,1991:19).

Sanatçının, sıradan nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmesi ile kültürel formlar belirginleşir ve hareketlenir. Kültür, doğa-insan birlikteliğinin evrilmesiyle ortaya çıkmış bir olgudur. Bu olgu, insanın dünyada var olmasından itibaren süregelen, doğa ile arasına nesnelere girmesi sonucu değişkenlik gösteren ama kesintiye uğramayan bir sürece ve bir dünyaya işaret eder.

Nesneler dünyası olarak bilinen bu alan, nesnenin sahip olduğu belli işlevlerle dolu, zihinsel yapıların da içinde barındırıldığı bir mecradır. Bu dünya aynı zamanda, nesneyle insanın bir arada tutulduğu sürekli bir ilişkiye tanıklık eder ve bir taraftan da bu ilişkiyi zorunlu kılar: “Nesne, insanın yaşamsal sürecinin bir parçasıdır ve zaman zaman uç noktada bir takım teknolojik değişikliklerle soyutlanır. Böylece nesne en görünür varlığını bu soyutlama sonunda kuşanır. Böylece üretimle kişiselleştirilmeye, tüketimle soyutlanmaya çalışılan nesnenin varlık açıklaması yapılmış olur.” (Baudrillard, 2010:11).

Nesnelerin çoğu, günlük teknik yapısal özelliklerini terk ederek kültürel bir sisteme geçiş yaparken, insan belli başlı işleve sahip olsa bile, özellikle tarihsel süreçte nesnelere kendi gereksinimi doğrultusunda bir kullanım alanına iter. Bu eylemiyle insan, arka arkaya nesnelere çoğaltarak ya da benzerlerini üreterek nesnenin sayısal artımına bir zemin hazırlamış olur. Fakat bu arada üretilen her nesne, kendine has yeni işlevi yerine getirirken ilk üretim aşamasındaki işlevini yadsır. Bir yanda sayısal artma işlemi gerçekleşirken ilk üretim aşamasındaki araçsal işlevinin -kısmen- değişime uğradığını göz ardı etmemek gerekir. Buradan hareketle nesnenin hem insana, hem de kendine yabancılaşması ve bu sürecin hem doğadaki hem de teknolojiadaki işleyişi, nesne – insan arasındaki ilişkinin berraklığını ve nesnenin insan yaşamındaki konumlanışını da açıklamış olur.

İnsan ilk sanat yapıtlarını, ihtiyaçlar doğrultusunda gerçekleştirmiştir ve böylece doğa üzerinde bir tahakküm alanı yaratmıştır. İnsanın, varoluşunun ta kökenindeki doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük kurma arzusunu ve yeteneğini bir yaratma olgusuna çevirmesi, her türlü sanatın başlıca özünü oluşturur. Bir nesnenin sonsuz doğa içinden seçilip evcilleştirilmesi ve işlevsel bir araca dönüştürülmesi, sıradan bir taşın, özel bir biçime sahip olabilmesi, içinde yaşadığı çağın sanatçısının becerisidir. Bu beceri, belli başlı kült nesnelere sanatla dönüştürülmesiyle tarihe bir parantez açar. İşte çoğalma olgusu nesneyi, o parantezin dışına taşıran bir eylemseliktir.

Helenistik dönemden başlayan ve neredeyse bir sanat eserine sahip olmanın en doğal yolu olarak görülen yöntem, çoğaltma işlemidir. Birçok sanatçının kendi işlerini bizzat kendisinin çoğalttığı bu işlem, “kopyalama” olarak bilinir. Sınırlı olan bu çoğaltımların sayıca azlığı, eserin elle çoğaltılmasının getirdiği kısıtlı olanaklarla gerçekleşir. Gerek elle yapılan kopyalamaların, gerekse teknik yöntemlerle gerçekleşen eylemselliklerin dayanağı tarihsel dizgede ilkçağ olarak gösterilir.

El ile yapılan kopyalama işlemi mekanik kopyalamadan bir farkla ayrılır; o fark, kopyama olgusunun gerçekleşmesi sırasında, olgunun kendisinin anlama eklemlenmesiyle gerçekleşir. Elin, yapılan çoğaltmada eserle oluşturduğu tensel ve dokunsal iletişim, çoğaltımdaki samimiyeti, toplumsal yaşamda kitlenin onayıyla belirginleşir. İster akademik ortamlarda, isterse özel çalışma alanlarında olsun, alılmayıcısını “aslı gibi” özelliğiyle şaşırtma misyonunu yüklenen ikincil nesne, ya da kopya, gezineceği mekândaki meşruiyetini de böylece ilan etmiş olur. Elle çoğaltımın muhtemel bir zaman kaybı kaygısından türeyen teknik yeniden üretilebilirlik, ilk ortaya çıkışını Yunanlılarda gösterir. Teknik yeniden üretilebilirlik yöntemsel olarak döküm,

sikke basma olarak yapılır. Kitlesel üretimin en etkin ürünleri olarak ilk anda “bronz yontular ve terracottalar” (Benjamin, 2009:52-53) görülmektedir.(Resim-1)



*Resim-1* ‘Çin Hükümdarının ölümsüz ordusu, taş askerler (terracottalar)’

Yunanlılardan önce, bilinen en eski “yönteme dayalı sanat yapma işi”, Mısır ve Asurlular tarafından gerçekleştirilmiştir. Zamanla Yunanlı sanatçı, devraldığı kültürel varoluşu heykeller yaparak sürdürür ve ortaya çıkan çalışmalarda atalarından kalan kuralların şekillenmiş ve dönüşmüş izlerine rastlanır (Resim-2). Bu kurallar, Yunanlı sanatçı için her ne kadar bir pusula niteliğindeyse de zaman zaman bu kuralları eğip bükerek formların dönüşümüne olanak sağlar. (Gombrich, 1989:48-70).



*Resim-2*

İ.Ö 300 dolaylarında tarihlenen bir Yunan heykelinin  
Elleri sonradan eklenmiş, Roma dönemine ait bir kopyası  
“Belvedere Apollon’u”

Ortaçağ, daha geniş anlamıyla sanatın ideolojik düzlemde tanımlanabileceği bir çağdır. Bu ideoloji, nesneyi ayartarak, çoğaltım olanaklarını da çağın imgesiyle gerçekleştirir. Ortaçağda en büyük kırılma, ikonografi ile yaşanır. Sanattaki simgesel boyutunu aşan ikon imgesi, bilimle yakınlaşır. Rönesans'ın olanaklarıyla gerçekleşen bu aralıkta din, dogmalardan arınarak mitolojik platforma taşınır. Yeniden canlanmanın eksenini teşkil eden mitsel döngü, sanatın malzemesi şeklinde zamanın ilerisine taşınır. Tekrar edilen mitolojik imgeler sanatsal mecralarda yer yer gerçekle yüzleşir, bazen de inancın temellendiği anların kotarıldığı bir yansıma göstergesine dönüşür. Sanat, yeniden canlanmayı ve yaşamın döngüsüne ve devamına dair inancı bu yansılarda bulur ve doğadaki dönüşüm modelleriyle bütünleştirir. İlkçağ vazolarında beliren öykünme modeli, resimsel düzlemde de kendini sıkça var eder.

Sanatta, imgelerle zenginleşen ikonografi ve Yeni Plâtonculuğun kuşkuculuğu yadsınmasıyla Hıristiyanlık dininde imgeler kullanılmaya başlanır. Bundan böyle gerçek, artık sadece mitolojik imgelerin ifadesiyle ortaya konmayacak, dinsel temalar mümkün olduğunca çoğaltılarak imgenin zenginliğine katkı sağlanacaktır. Böylece Antikçağ'ın mit dayanağı, Ortaçağ'ın dini imgeleriyle birleşerek yeni zihinsel ve bedensel üretimlerin yolunu açmış olur.

Zihinsel imgeler dışında bu çağın en belirgin göstereni, bugünkü iletişim araçlarına benzer işlevi olan katedrallerdir. Bu yapılar, bilgi kaynağı olma özellikleriyle bugünkü kitapların yerine kullanılmışlardır. Katedraller, zaman zaman bir reklam panosu, zaman zaman da bir çizgi romana dönüşerek halkı bilgilendirir ve eğlendirir. Halkın özellikle bilgiye ulaşmasında önemli bir işlevi olan bu yapılar, yeterince korunamamıştır: “Ortaçağ, bu kültürel mirası kullanım konusunda hassas davranmamış, onları tüketerek

yorumlamış, değiştirmiş, aslına gönderme yapar bir biçimde çeşitlendirmiş ve bir nevi 'bricolage' tekniği uygulayarak bu yapıları tahrip etmiştir." (Eco, 1993:31)

Ortaçağda özellikle kültürel tahribin yol açtığı olumsuzluklardan etkilenen orijinal nesneye rağmen bu çağ, imgeler uygarlığı olma özelliğini korur. Nihayet, Antikçağ, mitolojik imgelerle desteklediği Ortaçağa yaptığı desteği, Yeniçağa da gösterir. Yeniçağa girmeden, özellikle baskı teknolojilerindeki gelişme her insana, beğendiği sanatçının yapıtlarına kolayca ulaşma olanağı sağlamıştır. Diğer taraftan tahta baskının kullanımıyla grafiksel ürünlerin etkin ve kalıcı dolaşımı sağlanmaktadır ki bu, yazının mekanik yoldan yeniden üretime sokulması, yani matbaanın günlük yaşama girmesinden daha eskidir. Daha ilerleyen dönemlerde tahta baskıya litografi eklenir. Özellikle matbaanın icadıyla nesnenin çoğaltımında yeni ve sonsuz olanaklar ortaya çıkar.

Teknik çoğaltımın tarihsel en önemli ayaklarından biri olan matbaanın icadı, nesnenin aynı anda birkaç yerde olabilmesinin önünü açar. Matbaayla yazının yayılımı sağlanırken ve bu durum olumlanırken, aynı zamanda yazıyı barındıran çok boyutlu düzlemin dolaşım noktalarında eksik kalacağı ihtimalini taşıyan *aura* da zarar görür.

Görsel temsile dönüştüğü anın tarafsızlığından hareketle, yazının, geniş ölçekteki geleneğinde kaligramın pozitif parçalanmışlığı, aynı anda yazıda bir şeyleri yinelemenin de tuzağına düşüldüğünü anlatır: Kaligram, metni ve figürü yakınlaştırır. Ortaya çıkardıklarını figürün şahsi alanına iter ve desenin canlandığını metne söyler. Aynı anda yazının özgürleştiğine tanıklık edilir. "Böylece yazı, sese dayalı varlığın bütünleşmesiyle ortaya çıkan göstergelerden ibaret bir hale gelir. Harflerden her birinin bir imgeden somut bir nesneye dönüşümüne tanıklık, insanlığı doğanın en eski zıtlıklarından olan yeniden üretmek ve 'imlemek'le damıtan ironik bir kabule zorlar." (Foucault, 2001:23)



Harfin olağan yayılımı matbaanın icadıyla birlikte, dizgede kendini metnin figürü olarak belirginleştirir ve “şimdi burada” ve her yerde var olabilmesi ile kaligramın dolaylı duruşunu askıya alarak retoriğin dilsel olan ile bağımlı kurar. Aynı anda dilin imkânlarını alegori ile çoğaltan bu çizgisel öğeler, göstergenin göstereni olarak sunulan harf uygulamasında, kâğıdın olanaklarında zincirlenerek ortaya bir gerçeğin dökülmesini sağlar. Ortaya dökülen gerçek, tekrarların dayattığı söz dizimidir. Artık söz dizimin oluşturduğu anlatı, sanatta bundan sonraki yılların kuramı olacaktır.

Karşı reformdan kaynaklanan, sanatın kurallara bağlı bir üretim sürecini öngördüğü ve giderek kurumsallaşacak olan akademilerin kurulması 17. Yüzyılda gerçekleşmeye başlar. Aynı çağda ‘güzel sanat’ kavramı ortaya çıkar. Aydınlanma ile desteklenen bu kavram, “hoşa giden her şey güzeldir” diyen Kant felsefesini referans alır. (Bozkurt,2000:34-35).

Güzellik arayışının nesnede somutlaşması, Yeniçağ ve sonrasında modern çağın insanında “seçenek” fikri geliştirir ve Endüstri devrimiyle birlikte “çok”un yetmediği, “daha çok”lara ulaşma isteği, nesneyi çoğaltmada ve yaygınlaştırmada bir sebep olur. Sanat zanaatten ayrılmaya başlar ve sanat nesnesi, estetik formun alanına dâhil edilmeye başlanır. Fotoğrafın bir buluş olarak ortaya çıkmasının ardından görüntünün saklı varlığı, sinema ile tamamlanır. Sessel yalıtımınla bütünleşen film, yeniden üretimde çağdaş bir yaklaşımın tanıklığına soyunmuş olur.

Sanat nesnesi olmadığı iddia edilen bazı tikel sanat nesnelерinin (film, fotoğraf gibi) zamanla sanat nesnesi kategorisine dâhil edilmesi bir devrim niteliğindedir ve aynı zamanda düşünsel bir değişimin sinyalleri olarak örneklenir. Şimdiye kadar bedensel becerinin nesnesi, artık düşüncenin nesnesi olarak, ama bu kez tekrarlarla kendine eklenir. Böylece bir daha önce oluşmuş olan nesnelер ağı genişler. “Sorunlu bir

genişlemenin habercisi niteliğinde gerçekleşen bu süreçte, çoğalmanın devam etmesiyle nesne kendine yabancılaşır ve modernizmin bir problemi olarak tezahür eder.” (Adorno, 1996:43).

Özellikle post sanatın klasik sanat eleştirilerini yadsıyan tavrı, nesnenin hızla çoğaltımında bir tutunma alanı geliştirir. Sinemanın ortaya çıkışıyla da kitleselleşme, en radikal örneklerini vermiştir. Filmin olanaklarında çoğalan yapıt, en ulaşılmaz mekânda dahi varlığını göstererek modern ve klasik sanatın seçkincilik özelliğini baltalar. Bu durum, modern sanat ve popüler sanat ayrımını iyiden iyiye belirgin hale getirir.

Popüler kültürün sanayileşmiş, kentleşmiş bir topluma ait yaşamı yansıtması, toplumsal değişimlerin bir ürünüdür. “Sanatın metalaştığı sanayi toplumunda sanatsal ürünler, saklanmak yerine tüketilip atılmak durumundadır. Bu, varlığı kabul edilebilir bir gelişme olarak algılanmakta ve artık sanat üretiminde, kitle üretiminin ve teknolojik imkânları söz konusu olmaktadır. Bundan böyle yaratıcılık, geri plana atılarak karmaşıklıklar yansıtılmaktadır” (Şaylan, 2002: 110).

Bütün çıkarımlar, Adorno'nun nesnenin kendine içkin yapısından uzaklaşması ve kendine ve mekâna yabancılaşması olarak tanımladığı süreci özetler. Teknolojinin döngüsel değil, doğrusal olan gelişimiyle bu sorun katlanır. Teknolojinin sanal gerçekliği içerdiği bu yeni dönemde, zevk ve güvenlik bir arada sunulmakta ve yaşanmaktadır. Artık gerçek dünya ötelenmiş, onun yerine tüketicinin arzularıyla ve ihtiyaç sınırlarıyla belirlenmiş bir dünya kopyası konmaktadır.

### **1.1.1. Kopya olgusu**

Kopyanın ortaya konması, öncelikle imgenin zihinde var olmasıyla başlar: Zihinsel imgeler, fiziksel nesnenin yerine geçerek onların kopyalarını oluştururlar. Burada meydana gelen olgu, aynı zamanda yeniden yaratma olgusudur. Grek felsefesinde Leucippus ve

Demokritos Okulu, görme yetisini görülen nesnelere sürekli olarak dışarı akan ve gözleri etkileyen, nesneyle aynı şekle sahip belli imgelere bağlamıştır. Bağımsızlaşan bu kopyalar, asıl nesneyle aynı işleve sahip imgeler olarak temellenir. Eidetik imgeler olarak bilinen bu zihinsel imgeler, fiziksel kopyalarına canlandırma yeteneğinin koşulları ile bağlıdır.

Artık bu imgeler, zihnin değil de uyarıcıların bir ürünüymiş gibi algılanırlar. Algının, dış dünyanın içerdiği şeyin mekanik bir kopyası olduğu ve belleğin sadece bu kopyayı sadakatle koruduğu yönündeki kavrayışa hiç dokunmaz... Tahayyül ya da fantezinin en kaba kavranma biçimidir bu –insan zihnine, mekanik olarak yeniden üretilmiş “gerçeklik parçaları”nı birleştirme yetisinden daha yaratıcı bir şey yüklemeyen bir kavrayış biçimidir. (Arnheim, 2009:128).

Kopyalama yöntemiyle ortaya konan bu yeni üretim biçimine yeniden yaratma denir. Yaratma, yeni bir şeyin ortaya çıkışını dile getirir. Evrende ve mitolojide yaratma, başlangıcı anlatır. Daha sonra olacak olayların ve yaşamın belirleyicisi olması anlamında “başlangıç” önemlidir. Arkaik düşüncede, bugün düşünüldüğü gibi, başlangıç noktası her şeyin hazırlandığı ve olacağı odaklandığı noktadır. Böylece yaratmanın hem ritüellerle, hem de doğanın döngüsellikleriyle gerçekleşmesi kaçınılmaz olmaktadır.

Hezekiel peygamber kemikler vadisinde keramet göstermiş ve kemiklerin birleşmesini ve onların etraflarının etle sarılmasını sağlamıştır. Fakat soluk almıyorlardı, yaşam belirtileri yoktu. Hezekiel, bu kemiklere yaşam soluğu versin diye dört rüzgârı yardıma çağırır. Yaşanılan gezegen ölüdür ve canlanabilmesi için gerekli olan “şey”, bir madde değil, bir özelliktir. O özellik de “kendinin eşini yapabilme, kendini kopyalayabilme özelliği... Bir biçimde bildiğimiz fizik yasaları uyarınca, kendini kopyalayan, varlıkların ortaya çıkması gerek; bunlara kopyalayıcılar diyeceğim.” (Dawkins, 2002:164).

Görülmektedir ki, çoğalmanın kendi anlamını oluşturması gibi, kopyalama da mitlerin referansıya bugüne taşınmıştır. Dolayısıyla da çoğalmanın yeniden üretim temelli bu olgusu, imgelemde beslenerek zenginleşmiştir. “İmgelem, kavramak söz konusu olduğu sürece bir sınıra sahip değildir. Ama bir sonrakilere ulaştığı ölçüde ve geçmiş bölümleri yeniden üretmek zorunda kaldıkça, eşzamanlı kavrayışın en yükseğine varır. Sonsuzluk

karşısında imgelem, bu en yüksek aşamayı yetersiz bulur , “onu büyütme çalışır ve kendi üzerine düşer”. (Deleuze, 2011:64).

Çoğalmanın başat nesnelere oluşturduğu mitsel döngü, kopyalama olgusunun olanaklarıyla özellikle de tarihsel bir sistem içerisinde kendini tanımlar. Kopyalamanın yeniden canlanma şekliyle ortaya konan süreci, eylemsel var oluşta bir diriliş efsanesini anımsatır: “Efsaneye göre iyi ve haktanır bir yönetici olan Osiris, akrabaları tarafından öldürülmüş ve kederli eşi İsis onun parçalanmış cesedini bulup yeniden bütünlemiştir. Bu ölüm ve yeniden diriliş efsanesiyle Osiris, ölümden sonraki hayatın garantisi sayılmıştır.” (Tansuğ, 1992:27).

Ölümden sonraki hayata ya da yeniden dirilmeye dair inanç, eski Mısır’da kralların özel eşyalarıyla gömülmelerinde kendini açığa çıkarmıştı. Öyle ki nesne yaşamdaki aidiyetini, vazgeçilmezliğini kişinin farklı yaşam uygulamalarında, ona eşlik ederek gösterir. Sanat tarihi, ölmeyen, eskimeyen, böylelikle de da yeniden canlanma gibi bir beklentiyi üstlenmeyen ‘değerli’ nesneyi, ait olduğu bedenle, ait olduğu mekâna uğurlamıştır.

Özellikle de bu maddeci yaşam zincirinin akla getirdiği dünyevi üretim faaliyeti iki şekilde açıklanır: “Bunlar ‘cinsel yeniden üretim’ ve onun dışında gerçekleşen ‘maddi yeniden üretimdir. Cinsel yeniden üretim, canlının, maddi yeniden üretim ise nesnenin kopyalanmasına gerçek anlamda olanak sağlanmış olur” (Eaglaton, 2005).

Maddi yeniden üretim olarak da tanımlanabilen kopyalama, tarihte sanatçıların bizzat kendi işlerini kopyalamak istemesiyle de örnekler teşkil eder. Sartre, Ressam Tintoretto’nun uykularını kaçırır bir sorunu dile getirir; Ressamın, resimlerini satabilmesi gerekmektedir ama fiyatları nasıl aşağı çekebileceğini bilmemektedir. Bir gün geleneklere aykırı, ama aynı zamanda akıl üstü bir fikir bulur:

[...] Ustalar yapıtlarının kopyalanmasına zaten alışkındılar. Kendi atölyelerinde resimlerinin birer kopyaları yapılır, hiç de ucuz olmayan fiyatlardan satılır ve böylelikle de ikinci bir resim pazarı oluşturulurdu. Bu bahaneyi ganimet bilen Jacopo (Tintoretto), piyasada kendine bir yer edinebilmek uğruna, daha iyi resimler için daha ucuz fiyatlar ister. Taslakları ortadan kaldırır, çömezlerinin resimleri doğrudan kopyalamalarına izin vermez, onlardan esinlenmelerini ister. Böylece basit ve kalıplaşmış yöntemlerle yeni ama aslında hiç de özgün olmayan eserler üretirler. Yapmaları gereken şey, kompozisyonu yeniden düzenlemekten ibarettir: Sağdakini sola, soldakini sağa yerleştirmek, başka bir kompozisyonda yeniden kullanılacak bir kadın yerine yaşlı bir adam figürü koymak gibi numaralardır bunlar. Zaten bunu açıkça söylemektedir Tintoretto: ‘Benim atölyemden herkes bir kopya fiyatına özgün bir tablo alabilir’ (Sartre, 200:17).

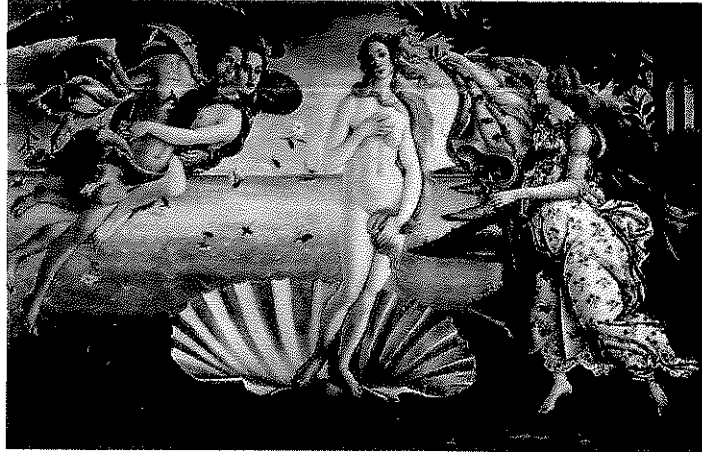
Sanatçı, zaman zaman kendi işlerinin kopyalarını yaparken, belli dönemlerde de, çağdaşı ya da geçmiş sanatçılardan örnekler yaparak çalışma alanını genişletir. Sanatçının gerçek yaratım alanında kopyalamaya yer yoktur ve zaten kopyalama olgusu, en açıklayıcı zeminini mimetik nesneyi merkeze alan Platon’un idealarının yansıtılmasıyla gerçekleşir. Kopyalamanın yansımaya işaret ettiği bu dönemde imge, “öz”ün ortaya çıkarılması ve ispat edilmesine duyulan arzunun imgesidir.

Nesne, ideaların tasarım olarak bir yansımasıdır artık ve bu düşünce tek tanrılı dinlerdeki Tanrı’nın bir suret şeklinde insanda var oluşuna karşılık gelir. İlk ilahi inanışlarda özellikle de Pagan dinlerinde bugünkü din anlayışından farklı olarak, Tanrı’nın her şeyi yaratan varlık şeklinde algılanmadığı, bu yüzden de tapınç nesnesi olan söz konusu imgenin yapılan heykellerde somutlaştırıldığı, yeniden canlandırıldığı ya da kopyalandığı bilinmektedir (Portakal, 2003:102).

Kopyalanan nesne, zihindeki belirsiz imgelem alanını terk ederek, görünür olmaya yaklaşır. “Öz”deki soyutun somuta evrilmesi şeklinde algılanabilecek bu süreçte, çoğaltımın sayısal artımının gözle görülebilirliği de anlaşılabilir hale gelir. Asıl nesnenin kopyalanışındaki beceri ile yeniden canlandırmanın içerdiği samimiyet duygusu, orijinal esere duyulan saygının bir gösterene çevrilişidir. Gösteren, nesnenin aslına öykünen,

nesnenin öteki yarısının tasarlanmış halidir. Doğada canlandırma ya da kopyalama girişiminin eninde sonunda bir tasarım düşüncesinden kaynaklandığı göz önüne alınacak olursa kopyalamada güzelliğin spiritüel ve maddi aşamalarının gözetildiği söylenebilir.

Kopyalamada eşi benzeri görülmemiş bir güzelliğe ulaşmanın tek yolu hangi zamanda olursa olsun, antik Yunan'ı kopyalamaktan geçer (Resim-3). Yunan sanatını taklit edenler, doğayı ya da nesneyi olduğu gibi kopyalamak yerine, ideal olan güzelliği kopyalayarak sanatı doğanın da ötesine taşımış ve yüceltmış olurlar. "Antik Yunan'ı taklit etmek, zihindeki imgeleri, doğanın ideal formlarıyla birleştirmektir, salt doğayı kopya etmek değildir. Sanatta mükemmellik, bu ideaların ortaya çıkarılmasıyla gerçekleşir "(Winckelman, 2004: 157-158).



*Resim-3*

*Sandro Boticelli, 1486*

'Venüs'ün doğuşu'

Ortaçağ'da sanatçıların, zaman zaman kilisenin etkisiyle ve isteğiyle gerek kendi sanat eserlerini ve gerekse zaten var olanların kopyalarını yapmasını sanatın öğrenilmesi aşamasında bir metot olarak düşünmek yerinde olacaktır. Usta-çırak yöntemiyle tanımlanan öğrenme sisteminin temellendiği bu çağda, sanatta yetkinleşme bu yöntemle sağlanmaktadır. Ortaçağ ressamının kesinlikle bir ustanın yanında işi öğrenmiş

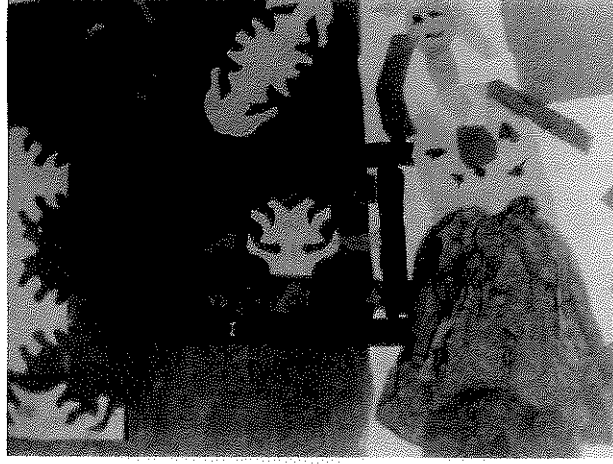
olması ve aynı zamanda eski kitaplardan alınan sahneleri yeniden üreterek asıllarına yakın bir şekilde betimlemesi kendini ortaya koymasında bir gösterge olarak alınır. Amaç, ortaya konmuş bir işin, yeniden üretilerek aslına en benzer şekliyle betimlenişindeki becerinin kanıtlanmasıdır.

Bir Ortaçağ ressamının yaptığı kopyadaki başarının, orijinal olana ya da aslına benzerliğiyle belirlendiği dönem, çok gerilerde kalmış gibi gözükse de, bugünün sanat eğitiminde bir ölçüt olarak varlığını sürdürür. Hatta kopyalama olarak bilinen bu yöntemin algılanışı, insanın bedensel gelişimiyle bir paralellik izler. Ortaya çıkan işin orijinal olana biçimsel yakınlığı, fiziksel gelişimin zihinle kaynaştığı noktada bir belge niteliğinde sunulur.

Kopyalama eylemi ilk andan itibaren kişide öykünmecilikle başlayan sürece işaret eder ve yeniden canlandırma olarak sabitlendiği noktada olgunun anlaşılmasını bireydeki okul korkusu belirler. Bu korkunun aslında zaten var olanın yazgısal devamlılığı olduğu bilinir ve sayısal tekrarlarla kendine eklenen imgenin bireysel algılanışında, nesneye içkin bilginin kavranışındaki eksiklik ortaya çıkması noktasındaki korku temellenir. Öyle ki, “yapılıp bir kenara atılan ancak teorik olarak kavranamayan şeyler, çoğu kez kendi hakikat değerini daha sonra açığa çıkarır” (Veysal ve diğ. 1997:336).

İnsanda çok küçük yaşlarda kopyalamaya dair bir ilgi ve merak uyanmaz. Çünkü nesnenin doğru ya da gerçek bir biçimde yansıtılma kaygısı henüz belirmemiştir. Ancak “kişisel gelişiminin bir gereği olarak ergenlikle birlikte farklılaşan sosyal çevrede birey, görüntünün tam olarak yansıtılmasındaki süreci, ‘bütünlük’ şeklinde düşünür ve görünenin orijinal olana en benzer çoğaltımının yapılmasını da beceri ve yeteneğin bir işareti olarak belirler” (Kırıçoğlu, 2002:19). Kırıçoğlu’nun tespiti, çocuğun bir sanat nesnesini kopyalamasıyla kazanacağı estetik duyarlılık ve sürekli tekrarlarla biçime üsluba

olan aşinalığın artacağı yönündedir. Bir çocuğun Matisse'den yapmış olduğu bu kopya ile bu sav, desteklenmiş olur (Resim-4).



*Resim-4*

'Matisse'den bir kopya'

Fakat Kırıçoğlu'nun olumlayıcı kopya anlayışına karşın, kopyalamada rutin eylemselliğin yaratıcılığı sınırlandırdığı ve salt ezber yönünde bir alışkanlık kazandırdığı düşünceleri azımsanamayacak ölçüdedir: Bir öğrenme şekli olarak düşünülen bu yöntem sürecine hemen hemen bütün akademilerde Rönesans kopyalarının yapılmasıyla başlanır. Bu, daha önceki "sanatta mükemmellik arama" olarak düşünülen tavrın bir yansımasıdır. Ancak kısa süre içinde uygulamaların öznel sonuçları kendi içinde sıkıntılı üretimlerin doğmasına sebep olmuştur. Sanatın akademilerde öğretilme ve üretilme şekline bir bakış olarak önemli sayılabilecek bu çıkarımın üzerinden, model alınacak olan çalışmaların, "Rönesans röprodüksiyon kopyaları" olması şaşırtıcı değil, hatta kopyalamada başarının tescili için olmazsa olmaz bir konudur.

Akademik sanat eğitimi süresince öğrencinin karşısına çokça çıkartılan "Rönesans röprodüksiyon kopyaları", bu problematik anlamında insanın önüne geniş bir düşünce alanı açmış olmaktadır. Genellikle, akademik sanat eğitimi boyunca kopya edilmesi istenilen resimler Rönesans'a aittir ve bu dönem eserleri için yapılan yorumlar,



onların kusursuz oldukları üzerinedir. Bu böyledir; sanat eğitiminin ana fikri açısından, kusursuzluk niteliği asla tartışılmaz. Her sanat öğrencisi, onların ‘kusursuz’ olduğunu ezberleyecek ve yeri geldiğinde tekrarlayacaktır (Zeytinoğlu, 2008:104).

Birebir sanat nesnesinden yapılan kopyaların öğrenmede ve üretimde yararsızlığı üzerine söylenen bu düşünceler yanında, kopyanın belli bir modele bağlı yapılmasının “akademik öğrenme”nin gerekliliği olduğu düşüncesi kabul görür. “Her ne kadar bu tür bir yaratımda özgün sonuçlar ortaya çıkmasa da Buckhart’ın akademik öğrenme diye tanımladığı bu süreç, sırf deneyimin amaçlanması konusunda bile yararlı bir taklit sisteminin gelişebileceği üzerinde durulur” (Özsoy, 2003:144).

Sonuçta Batı sistemli tüm akademik öğrenme basamaklarında tartışmasız uygulanan kopyalama yöntemi ile sanat nesnesini analiz etme anlayışı, her durumda iki uçlu sonuçları ve tartışmaları barındıracaktır. Ancak, bu durumun zihinsel yaratıcılığı öne çıkaran kuramcılar tarafından asla kabul görmeyeceği çok açıktır. Çünkü kopyalanma ile sanat, düşük sanat olmaya ve özünden uzaklaşarak başkalaşmaya mahkûmdur. “Kopyası kendisi için tek gaye olan objeler değişmez olarak aynıdırlar, Sanatın sorabileceği bütün sorulardan sadece “nasıl” vardır. Sanatçı için objeyi kopya etmede kullanacağı yöntem tek problem haline gelir: bu ruhsuz bir sanatın ‘inanç’ ilkesidir.” (Kandinsky, 2011:13).

Kopyalama ya da yeniden canlandırma aşamasında ortaya konan geleneksel ve çağdaş yaklaşımlar, sanat nesnesinin bireye ait yaşam noktalarındaki verilerden sağladığı avantajları, yaşamsal dönüşümde kullanır. Dikkatle incelendiğinde yakın zamana kadar kalın bir kabukla korunmaya alınmış sanat nesnesinin, yeniden canlandırma ile gelip geçici, her yere taşınabilen, değeri maddesine bağlı olmayan, kolayca bulunabilen, değersiz, bedava şeyler olduğu görülür. Bu özellik büyük kitlelere de tıpkı kültürlü azınlığın sahip olduğu sanatsal hazdan pay alma olanağının sunulduğu gibi, yeniden

canlandırma ve kopyalama yöntemi ve yollarının topluma anlatıldığı oranda nesnenin 'aslı'nda hiçbir şeyin değişmediği, değişmeyeceği yansımalarından oluşur.

Böylece yansımaların çoğaltıma dayanan sözde gerçekliğinden de bahsedilir. Burada "çoğaltımın üstlendiği, nesnede 'aslı gibidir' onayını hasıraltıma iterek, 'gibi'yi ötelemek ve 'aslı'na yönelmektir. Daha açık ifadeyle nesnenin aslına öykünmek, gerçekliğin bir kopyasına ulaşmak isteme noktasında bir seçenektir. "Sanatı objektif gerçekliğin bir kopyası olarak ve dolayısıyla da sanatçının doğayı tam bir doğrulukla aktarması gerektiği tezi Marksizmin öne sürdüğü 'salt kopyacılık' eleştirisiyle yüzleşir" (Tunalı, 1993:62).

### **I.1.2. Taklit olgusu**

Taklit olgusu, yaşamın parodisidir. Sanatta karşılığını çoğaltımın olanaklarında bulur ve nesnenin imgedeki var oluşunun dikey yaşam zemininde yansımalarıyla kendini gerçekleştirir.

"Sanat eserleri, empirik hayatın sonradan kurulmuş imgeleri ya da replika'larıdır(taklitleridir), çünkü onlar, empirik hayata, dış dünyada kendilerinin yadsınması olan şeyi sunarlar. Bu süreç içerisinde, sanat eserleri, empirik dünyaya ilişkin baskıcı, dışsal deneyimleme tarzının kabuğunu soyarlar." (Adorno,1996:40)

Görüntüler dünyası gerçeği üreten ve ona benzeyen duyulur bir varlıktır; gerçeğin tam ama aynı düzeyde olmayan ve başka bir biçimde yapılmış taklididir. Taklit olgusunu açıklarken ilkçağ filozoflarından Aristoteles ve Platon'un mimesis kavramını ele alışlarını incelemek gerekmektedir. Her iki filozofun da yansıtma olarak dile getirdiği mimesis kavramı, aynı zamanda gerçeğin başka biçimde ortaya konuşuna, taklide işaret eder. Platon taklidi olumsuz bir tavır olarak görürken, Aristo taklit ya da mimesisi insanın tabiatı içinde görererek yaşamda temel bir motif olarak konumlandırır. İnsanı hayvandan ayıran temel bir değer olarak taklidi görür. Aristoteles Poetika'sında özellikle mimesis

kavramı üzerinde durmuştur. Kitabın ilk sayfalarında mimesis'i ele alır ve mimesis'in sanatla ilgisini anlatır. "İnsanlarda bir taklit içgüdüğü olduğunu ayrıca taklidin psikolojik bir yanı da olduğunu anlatır. Bu da insanların diğer canlılardan akıl yönünden olduğu kadar taklit yönünden de üstün oldukları anlamına gelir"

([perweb.firat.edu.tr/personel/yayinlar/fua\\_155/155\\_58998.doc](http://perweb.firat.edu.tr/personel/yayinlar/fua_155/155_58998.doc).7.12.2011).

Her ne kadar mimesis kavramına Aristoteles'in Poetika isimli kitabında rastlansa da bu kavram Aristoteles'in hocası olan Platon'un eserinde de geçer. Platon gerek Devlet gerekse Şölen isimli eserlerinde sanat konuları üzerinde gerektikçe durur. Ve o da sanat üzerinde bir taklit olduğunu söyler. Ancak, Platon'un taklit tanımıyla, Aristo'nun taklidi arasındaki ayırım netliğini korur.

Platon'un felsefi anlayışına göre beş duyu organı ile kavranan nesnelere dünyası dışında onların aslı olan, özü olan bir de ide'ler âlemi vardır. İşte bu beş duyu organı ile algılanan nesnelere dünyası, ide'ler âleminin bir taklididir ya da kopyasıdır. Aristoteles'e göre sanatlar belli araçlar kullanarak objeleri taklit etmek yoluyla ortaya çıkar. Ve kullandıkları şeylere göre ayrılır. Renk ve figüratif eserlerle yapılabilecek figüratif sanat eserleri, sesi ve sözü kullanmakla yapılabilecek müzik ve nihayet insanın ritm tempo ile yaptığı sanata da dans denir. Ve böylece kullandıkları şeylere göre sanatların birbirinden ayrıldığı söyler. Aristoteles'e göre sanatlar yalnızca taklit tarzı bakımından değil, taklidin yöneldiği obje bakımından ve nesne bakımından da ayrılırlar.

Platon için düşünce maddeye aktarılmadığı sürece var olamaz. Dülgeri sedir düşüncesini bilerek taklit ettiği için birinci dereceden bir taklitçi olarak görür. Neyse ki, dülgerin yarattığı, elle tutulabilir bir nesnedir; daha kötüsü ikinci dereceden taklit olarak düşündüğü şiir ya da resim sanatlarıdır. Platon'un felsefesine göre varlık ya idea olarak ya

da madde olarak vardır, ama resim ya da diğer temsil tarzları birer yanılsama olduklarından yalancılardır (Erzen, 2011:27).

Sanat yapıtı ile karşılığı olduğı gerçeklik nasıl açıklanabilir? Platon ve Aristoteles, bu ilgiyi bir taklit, bir yansıma (mimesis) ilgisi olarak görüp temellendirir; Doğaya ve nesnelere yaklaşımın en açık yolu, onları başka bir nesnenin taklidi olarak ele almaktır. Platon, Aristo ve Platinos, taklidin rolünü etik sorunların ve metafizik incelemelerin bir parçası olarak ele alırken bu düşünceyi somutlaştırmış olur. Tıpkı ilkçağda olduğı gibi, geç klasik dönemde de taklit, retorik bir geleneğin parçası olarak sosyal yaşamda ve sanatta kendini belli eder.

Ortaçağda taklit doğal, insansal ve kutsal dünyaları birbirine bağlayan alegorik bir planın parçası şeklindedir. Sanat tarihinin babası sayılabilecek Vasari'ye göre sanat, her şeyden önce doğanın taklidinde yatar. Doğa kelimesi, hayati, hakikati, ideali ve Tanrı'yı kapsar. Bu sadece Vasari'nin değil, genel düşüncenin bir yansımasıdır: Ancak Romantik anlayışla birlikte bu düşüncenin ortadan kalktığı görülür. Çünkü romantiklere göre doğa sanatçıların biçim ve formla ifade edebileceğı plastik bir formdur. Sanatın doğayı değil, insan doğasını gerçekleştirdiğı Aydınlanmacı bu anlayış, Vasari estetiğini, klasizmi ve akademizmi çökertir: Ancak 17. ve 18. yy da yeni klasik dönemlerle birlikte taklit, doğa bilimlerinin başarılarına göre biçimlenir ve giderek çeşitlenir.

Modern sanatta ise gözün doğurduğu hakikat alanı, 'camera obscura' ile sabitlenir. Oysa Descartes ve Kepler 'de ortaya konan görme alanının bugünkü optik görüntüden bihaber bir alandır; "gücül" görüntüdür. Ortaçağ kategorilerinin mirası, retinada beliren "pictura" ve yansıma alanlarında beliren "imago" arasında salınıp durur. Bugünün fotoğraf makinesinin tanımı, küçücük bir delikten karanlık bir kutuya düşen ışığın görüntüyü, gerçeğin hakiki görüntüsü gibi yansımasından kaynaklanır. O icat özneyi

nesneden ayırırken dışarıdaki görüntüyü içeriye hapseder. Artık doğa ve bütün imgeler, bir taklit olgusuna teslim olmuştur. Bu, tamamen Yeniçağa özgü bir anlayıştır ve görünmeyeni içeren bir görünen bilgisidir. Işık ilişkileri ve yansılıyla modüle edilen nesne, sahte bir “burada”lık ve “şimdi”likle kuşanır. Bu kuşatılma ile taklitçi sanat da meşrulaşma zemini bulur. Öyle ki, Ortaçağa özgü bakışım alanı terk edilmiş, Yeniçağın “mesafeli imgeleri” gözler önüne serilmiştir” (Sayın, 2009:27).

Taklit olgusu, Lyotard’ın hatırlattığı kadarıyla Freud’da ‘tekrar’ kavramıyla kişiye psikozlar ve nevrozlar olarak geri dönmektedir. Hatırlama ve taklit kavramlarıyla geçmişin bir ‘anamnez’ olarak yeniden var edilişi söz konusu olur. Böylece kişi, geçmiş taklitle bugüne taşır ve modernitenin kurucu öğelerinden biri haline gelir. Bu süreç aynı zamanda kişide “iyileşme anı” olarak tanımlanabilir.

Yansıma ve ayna başlığı içinde de ele alındığı gibi, yaşam pratikleri içerisinde en temel taklit aracı ayna olarak kendini gösterir. Çünkü ayna bir yandan taklit ederken, diğer taraftan da eksik bir yaklaşımla sunduğu özgünlüğe bir gönderme yapar. Eksik bir yaklaşımla sunduğu varoluşu, bir şeyi hem gösterip hem de gizlemesiyle açıklanabilir.

Taklit, aynı zamanda aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçekliktir. Bir başka deyişle taklidi, her türlü gerçek süreç yerine “işlemsel ikizini” koyan bir caydırma olayı şeklinde tanımlamak mümkün olmaktadır. Taklit nesnesi, gerçeğin kendisi olmuştur. Artık onun görünüşü değiştirilemez ya da değiştirilmesi hayal edilemez. Ortaya çıkan yeni durum, artık sanal gerçeklik durumudur, bir bakıma simülasyondur:

“Ortaya çıkan yeni gerçeklik alanında taklit, gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makine’ye dönüşmektedir. Gerçek bir daha asla geri dönmeyecek, ‘gerçekle’ ‘sahte’ ve ‘gerçekle’ ‘düşsel’ arasındaki farkı yok etmeye çalışılacaktır” (Baudrillard, 2008:18).

Taklit alanı genişlemiş, simülasyonla gerçeklik kuşatılmış ve yaşamın kendisi hipergerçekliğe taşınmıştır. Artık taklit olgusuyla, aynı anda benzerlikler üreterek bireysel yaşantılara intikal edilir.

Taklit cezbedicidir; cazibesi, hiçbir yaratıcılığın söz konusu olmaması durumunda bile zamanı diri tutan bir eyleme imkân tanınmasındandır. Taklit, zihinsel zorlamayı ötelere. Üretimde modelden yararlanır. Üretim faaliyetinde kişideki özgüveni açığa çıkarır. Sonuca dair merakı yadsıyan bir üretim zincirinde taklit, olası üretim hatalarını da bertaraf eder. Taklit eylemi gerçekleşirken sadece yaratıcılık yâdsınmış olmaz, aynı zamanda birey, eylemdeki sorumluluğunu başkalarına aktarmış olmanın rahatlığını yaşar. Taklit bireyi seçim yapmanın ağırlığından kurtarır.

Bir ilke olarak taklit güdüsü, amaçlı kişisel etkinlik alanının ve isteğinin yaşamakta olduğu, fakat bu eylemselliğin bireysel içeriğini kazanma yeteneğinin oluşmadığı bir gelişme basamağını karakterize eder. Bu basamaktan sonra gelen, düşünmenin, eylemselliğin ve duygulanımın sadece alışılmış olanla, gelenekle değil, gelecek de belirlendiği aşamadır (Simmel, 2009:43). Sonuçta anlaşılmalıdır ki, imgenin çoğaltım mecrasında bir sığınak olan taklit statüsü, kendine bakış ve benzerliğin kutsal karakteri nedeniyle karmaşıktır. Taklit, nesnenin aslını unutturan bir olgu olma ve nesnenin aidiyet soyacağı zincirinde yerinin belirsizliği nedeniyle aldatıcıdır.

### **I.1.3. Temsil olgusu**

Temsil, insanın gerçekliği anlama, ortaya koyma ve yeniden tasarlama yolunda kaydettiği tecrübelerin yaşamdaki yansımasıdır. Sanatta, yeniden canlandırma ile aynı koşullarda kullanıldığı görülmüştür. Taklit olgusu ile olan bağı, temsilin, sembol olma özelliğiyle ayırır.

Temsil, öncelikle zihinde, düşüncenin temellendiği bir alanda var olur. “Cogito şunu söyler; düşünüyorum, düşünürken temsil edilmiş bir çeşitliliğe yöneldiğim herhangi bir nesneyi düşünüyorum” (Deleuze,2011:23).

Nesne ve olguların, tanımlanıp bir şekilde isimlendirildiği yer bellektir. Sanat da belleğin en özel alanını ifade eden bir dildir. Ve temsil o bellek ya da algı diliyle konuşur.

Algılanan şeyi anlayabilmek, ona tekrar bakmakla, farklı bir açıdan ona yaklaşmakla, öncelikle onu zihinde, imgeleminde tespit etmekle mümkündür. Bu ise nesne ve olgunun hayal gücü ya da zihin tarafından bir şekilde tekrardan yaratılmasını ve bu yolla onu sabit bir nesne haline getirip tutarak ona farklı açılardan yaklaşabilmeyi gerektirir. Temsil, aracı ya da ortamı ne olursa olsun, algılanan şeyi ya da dünyayı insan için sabit kılan bir şeydir (Erzen, 2011:61).

Temsil olgusunun belleği harekete geçişi ve semboller aracılığıyla görünür olmayı sürekli hale getirişi, onu kendine benzeyen kavramlardan ayırır. Taklit ve yeniden canlandırmada olduğu gibi temsil de temelde çeşitliliği çoğaltımla ifade edilen bir modele ihtiyaç duymaktadır. Temsilin model aldığı nesne, duyuşsal olanın ötelendiği alan olan zihin alanıdır:

Gözle görülebilen ve maddi olarak algılanabilen nesnelere yanında ne dokunulabilen, ne de ölçülebilen ama yine de varlığı sabit nesnelere vardır. Fikirler, duygular, anılar bu nesnelere birer örnektir. Bunlar maddi değil, düşünseldir. Böylece de var olan nesneyi maddi ve ölküsel boyutta ikiye ayırmak mümkün hale gelir. Maddi dünya, aslında o dünyayı temsil eden ve adına ‘tasarılar’ (tasavvurlarımız) denilebilecek bir zihni dünyayla bir çeşit katmerlenmiş, astarlanmış gibidir (Politzer,1987:96).

Manevi dünya bellekte imgelerle temsil edilirken, maddi dünyanın temsil edişi, ilkel toplumlarda doğayı etkilemek ve büyü yoluyla doğaya hâkim olmak, ya da ayin denilebilecek yöntemlerle gerçekleşmekteydi. Özellikle de doğanın canlanmasını, bereketin sağlanmasını temsil eden ayinler, toplumsal bir refahı ve iyiliğin devamına dair istencin bir görüntüsü olarak hayata geçirilmekteydi.

“Başka bir deyişle, gücünü yitirmiş toprağı yeniden canlandırmak ve ölen yılı diriltmekti. İnaniyordu ki istenilen olayın yer alması için, bu olayın takliden ayinde temsil edilmesi, büyü yoluyla olayın gerçekten meydana gelmesine neden olacaktır. Söylendiğine göre başlangıçta, bu ayinlerde Tanrı-kral gerçekten öldürülüyor ve yerini yenisi alıyordu. Sonraları bu ölüm simgesel oldu; kral sözde ölüyor sonra diriliyordu”(Moran, 2008:211).

Temsil, modeller üzerinden hikâyeler üretir: Bir başka söylemle benzer olanı farklılaştırır. Farkın kendine has zincirine eklenen simgesel formlar, orijinal olana orijinalin öyküsünü indirgemeci bir dille sunar.

Temsilin, sembollerle tanımlanmasına olanak sağlayan durum, bütün diğer çoğaltma olgularında olduğu gibi Antik Yunan’a dayanır: Antik Yunan’da oldukça farklı semboller bir arada kullanılmıştır. Fakat Yunan kültüründeki sembollerin farklılığı Homeros’a doğru gittikçe değişmeye başlar. Bu konuda yapılan araştırmaların söylediği, ilk sembolün Homeros döneminden önceki sözel zamanı anlatan İlyada destanında dile geldiğidir. Destandaki anlatıya göre Akhilleus’un zaafının topuğundan yaralanabilir olmasında simgelenmiştir. Vücudundaki o en hassas bir noktanın temsili olan topuk, en çok acı verecek ve en ölümcül olabilecek bölge olarak simgeleştirilmiştir. Simgeselleştirme, sanatsal ifadede bir yöntemdir; bu yöntemin temel değeri, doğru ya da gerçek ile olan ilişkidir. Söz konusu ilişki ise aracı bir kavramla -temsil kavramıyla- açıklanır. Başka bir zamanı anlatan Odyssea destanında ise semboller Odysseeus’un



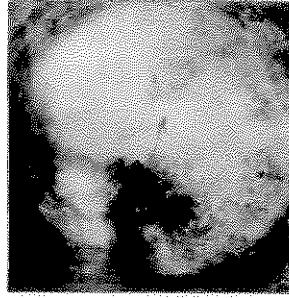
vücudunun üstündeki işaretler olarak kullanır ama semboller içsel değildir, yüzeyselleşmiştir.

Özellikle güzel sanatlar ya da görsel sanatlar üzerinden hareketle ortaya konan eylem, temsil edilen şeyin 'görülen' ile, görülenin de 'var olan' ile ilişkisidir. Aslında böyle bir ilişki aramak başlı başına bir sorundur. Çünkü temsil edilen ile eden arasındaki ilişki, ancak yorumlanabilir, yani öznedir. Sonuçta temsil eden biçimin temsil ettiği şey ile doğru arasındaki ilişki sorunu kültüre ya da genelde değerlerin kapsam ve konularına göre değişecektir. Bu da estetik değerlerin göreceli olduğu anlamına gelir. Öte yandan, temsil eden ifade ile temsil edilen arasındaki ilişkinin doğru ya da yanlışlığı belleği harekete geçirir. Çünkü temsil, referansını bellekten alır, ona aracılık eder. Bu arada bellek değişkenlik gösteren bir yapıya sahiptir; kültürel ve sosyal ya da öznel ve genel yapılara göre değişiklikler gösterebilir.

Sonuçta değişmeyecek tek şey, hangi zamanda ve kültürde olursa olsun, sanatın ifadede bir temsil aracı olduğudur. Sanatın bu temsil yoluyla gerçekleştirdiği aracı rolü, sanatın toplumla ve dünya ile olan düzeyini ve ilişkisini belirler. İnsanın ruhsal düzen ihtiyacını karşılayan bir biçim yaratma eylemine eklenen temsil, sanattaki ifade çeşitliliğini artırır. Zamanla bilimin ve tekniğin gelişmesi, toplumlar arasında yenilenen bağıntılar, ekonomik yapıda meydana gelen değişmeler sanatta sürekli olarak yeni ifade biçimlerinin yaratılmasını gerekli kılarlar. Toplumsal gelişmeye ayak uyduramayan kesimler, sanat alanında eskimiş, çağdaş anlamda değerlendirilmeyen, eski düzen ilgilerine bağlı bir anlayışla temsil olunurlar.

Nesneler arasında bir ilişki kurmayı ve onları doğru okumayı becerebilen kişi kendine özgü bir gerçeklik kurar. Hiç kuşkusuz temsilin sahiciliği, onun gerçekliği yansıtmadaki başarısıyla eşdeğerdir. Ama bu gerçeklik doğal bir gerçeklik değildir, aksine

toplumsal bir gerçekliktir. Sanat nesnesi burada artık doğa gerçekliğine egemen olmaktan çok, toplumsal gerçekliği anlamak, onu değiştirmek için bir araç olmaktadır. Nesneye sahip olan birey, onun temsil etme özelliklerini kullanarak toplumsallaşmanın yolunu açar. Aydınlanma ile değişime uğrayan temsil olgusu, iki boyutlu düzlemde sayısız şekillerde örneklenir: Turner'in 1843'de tamamladığı *Tufandan Sonraki Sabah* adlı tablosunda eski temsil modelinin çökmüş olduğunu iddia eder (Resim-5).



*Resim-5*

*William Turner, 1843*

'Tufandan Sonraki Sabah'

"Turner'in önceki imgelerinin çoğunda hâkim olan güneş görüntüsü, artık göz ile güneşin sentezidir. Bir yandan yalnızca körleştirici olabilecek ve hiçbir zaman görülemeyen bir parlaklığın imkansız imgesidir, ancak aynı zamanda yutup yok eden bir aydınlığın art imgesine de benzer. Bu tablonun ve aynı döneme ait başka tabloların dairesel yapısı güneşin biçimine öykünüyorsa da bunlar aynı zamanda gözbebeğine ve art- imgenin ortaya çıktığı alana da karşılık gelir. Art-imge vasıtasıyla güneş bedene ait kılımlar ve aslında beden güneşin etkilerinin kaynağı haline gelir" (Crary, 2004:152).

Temsil nesnesinin temsil edilene bir jesti olarak düşünülebilecek bu gerçeklik, sanatın dinsel temsilden de giderek uzaklaştığı, seküler bir kültür içine girdiği ortamlarda, özellikle görüntünün aniden ruhtan koparılmış olarak görülen Aydınlanmadan sonra temsil, mükemmelleştirilmiş gerçek olarak hayata geçirilmeye çalışılır.

Temsil aynı kendi kendini düşünen Kartezyen düşünceye benzer şekilde kendi kendine görünmeye kadir hakikati resmetmektedir. Bu nedenle yeniçağın başlangıcından

bu yana temsil edilen şey, kuşkusuz aslında benzeşen değil, gerçek anlamda benzeşmeyen bir benzeşimdir. Ne var ki temsil ettiği şeyle utanç verici bir biçimde benzeştiğini iddia etmektedir (Sayın, 2009:21-22).

Temsil, temsil ettiği şeye benzerliğinin gerçeklikle örtüşmesi noktasında sahiciliğini çoğaltır. Aynı zamanda ana modelde sentezin bir görüntüsüdür. Zaten yüklendiği sembol anlamı, sentezin gücünden kaynaklanır. Yani sentez bir çeşitliliğin temsili ile ya da belli bir zamanı ve uzamı tutan üretilen kavrayış ve bir sonrakilere varıldığı ölçüde önceki kısımların üretildiği ürün olacak şekilde düşünülebilir. Kavrayış üretimi olan bu sentezi Kant her zaman bir 'imgelem edimi' şeklinde tanımlamıştır. Bilgiyi kurmak için sentez yeterli midir? Gerçekte bilgi, bilinci, ya da daha doğrusu, içinde bağlı olması gereken temsillemelerin ilgisiyle aynı bilinci içerir. Diğer taraftan duyu- üstü olarak bilinen 'ilk örnek ve temsillemeden gelen ide'nin yer aldığı duyu dünyası da, bilinçaltına gönderimlerde bulunur.

Bugün birlikte görme biçimlerinin farklılaşması, sonsuza giden çeşitliliği sebebiyle bilinçaltına kaydedilmesi ve saklanması bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu gereksinim, düşsel imgelerin fiziki gerçeklikle kucaklaştığı noktanın sabitlenmesi anlamına gelmektedir. Bu gerçekliği ortaya koyabilecek ilk radikal araç 'fotoğraf'tır. Ancak çok geçmeden fotoğrafın resmi devre dışı bırakmasına benzer şekilde, teknolojideki gelişmeler de fotoğrafın temsil etme özelliğini elinden almıştır. Yeni vizyon teknolojileriyle ve imaj sistemleriyle donanmış teknoloji, bugün kendini bilgisayar donanımıyla tanımlar hale gelmiştir. Artık fotoğrafların ve diğer görsel imajların dijital enformasyon biçiminde kaydedilmesiyle bu süreç yoktan var olan imajlar üretebilecek veya temsil edebilecek enformasyon biçimi ortaya çıkabilecektir. Özellikle de reality televizyonu, televizyonun eski teknolojisini kullanmakla birlikte, yeni sanal gerçeklik teknolojisini kullanarak

varlığın saf benzetimi adına, gerçeği silmeye, onun yerine temsilini koymaya çalışmaktadır.

Yirminci Yüzyıldaki endüstri çağı ile birlikte sanatta toplum gerçeğini yansıtmak yerine o gerçekten hareketle “şeyler” ortaya koymak, o gerçeğe yön vermek dönemine girilmiş olur. Gerçeğe yön verme ve onu temsil etme noktasında makineleşme, tarihsel olarak önemli bir noktada konumlanır:

“Konstrüktivist manifestonun ‘Sanat öldü! Yaşasın makine savaşı’ nidalarıyla dile gelen yeni dönemde, gerçekliğin temsili hızlı ve kesintisiz üretimin hayal edildiği bir makine düzlemi üzerinden ve Fütürizmin olanaklarıyla yapılır” (Artun, 2010: 47). Bugün ise nesnenin temsiliyle orijini arasında oynanan oyunun kurucusu artık özne değildir. Nesne, ona dayatılan varsayımlar içerisinde kendini gerçekliğe adar ama bu eylemde ironik olmayı aşamayan bir beceri söz konusudur. İşte bu becerinin başarısındaki gösterge, nesnenin temsil macerasının sonuna işaret eder. Yol ayrımında nesne göstergeyle organik bağımlı ötelere ve hileli bir oyunun öznesi olur. Şimdiye kadarki çekici nesne, temsil edilme noktasında estetik nesne özelliğini ‘özne’liğine terk etmiştir.

## I.2.İMGENİN ÇOĞALMASINA ARACILIK EDEN “AYNA” İLE SONSUZ GÖRÜNTÜLERİN UĞRADIĞI “YANSIMA”

“Aynanın verdiği görüntü hiçbir gerçekliğe denk düşmez, çünkü çizilmiş bir kopyadan daha sadık bir görüntü verse de bu görüntünün özü ve temeli yoktur (...)” (Bonnet, 2007:32). Yansımaya, öncelikle bellekte türeyen, doğada zenginleşen ve araçsallaşan bir olgudur. Araçsallığı, mitsel söylencelerle tanımlanır. Doğa, toprağın doygunluğa ulaştığı noktada biriktirdiği suyu, katmanlaştırarak bir aynaya dönüştürür. Suyu gösterene çevirirken, araçsallığını ve işlevselliğini de sabitler. Ayna, bu kısacık deneyimin bir sonucu olarak üretime girer.

Yansımaya bilgiyi mağaradan çıkarmaya teşvik eden gölgeler gibi bir göz aldanması değil, bir belirti, dolaylı bir işaret, gizli bir şeyin belirmesi, görüntüyü yadsıyan ama ortaya çıkmayı önceleyen bir bilgi türüne işaret eder niteliktedir. Bu bilgi türünün fizik ötesi adı yansımaya, mecrası ise aynadır: Ayna, görüşü uzatarak ve doğrudan doğruya elde edilemeyecek görüntüler verirken görünür olanı, görünüşü, gerçeği sorgular ve eleştirel düşünceye çağrı yapar. Aynanın bu düşünsel atmosferi, zihinsel boyutta gizleme durumuna “referans” oluşturur. Yansımaya aygıtı ve yansımaya modeli olma yönüyle de çoğaltma işlemindeki rolüne bürünür. Çoğaltmayla aynı zamanda nesnenin yeniden üretilme olgusuna hız kazandırır. Artık teknik olanaklarla ve yansıtma referanslarıyla donanmış akıl, tekniği aracı yaparak nesnenin yayılımının yolunu ayna ile açmış olur. Ayna, gerçeğin yerine “bakışimli söylemini” koymuş ve böylelikle yansımaya aracılığıyla dolaylı bir yapaylık sahnesine olanak tanımıştır.

Ayna taklit ederek yansıtır, bunu dayatılmış bir özgünlüğe gönderme yaparak gerçekleştirir. Görüntüyü sorgular, görüntüyle alay eder. Çünkü özne hem “orada” hem “başka yerde”dir ama aynı zamanda her yerdedir ve belirsiz bir mesafeden karmaşık bir derinlik içinde algılanır. Ayna, bir prizma gibi görme alanını tahrip edebilir, çünkü gösterdiği kadar da gizler. Dolayısıyla ayna paradoksal bir işlevin durağında, doğada ne

varsa, hem çoğaltır, hem gizler. Ayna, Rönesansa gelene kadar da Mısır, Yunan ve Roma kadınlarının süslenmesine yarayan bir ev eşyası olma özelliğindedir. Maddenin biçime dönüşme modeli ve benzerlik enstrümanının eşlik nesnesi ayna, bu çağda görünür olanın içindeki madde dışı bir gerçekliğin varlığına tanıklık eder. Ayna tanımak, bilmek, yansıtmaktır; duyulur bir görüntüden görünmeyenin düşüncesini okumaktır. Yansımanın merkezidir: Ayna, biçimsel karşılıkların onun içine hapsedildiği bir mecradır. Tam bu noktada aynanın ve yansımanın zaman içerisinde sanatta ve sosyal yaşamda konumlanışına kısaca bir göz atmakta yarar görülmektedir:

Doğanın olanca gerçekliğiyle yansıtılışı, aslında “dondurulmuş bir var oluş” un reel bağlamından kopup “an”a ışınlanmasıyla açıklanır. Söz konusu an’ı yakalama, mitolojik bir öykünün, yansıma merkezli yaşamsal karşılığında kendini tanımlar. Narsis’in suya düşen kendi yansısına tanıklığının, gerçeği dondurabilmek(kaydedebilmek) amacıyla yakalamakla eşdeğer olduğu açıktır. Bu mitsel öyküyü Caravaggio’nun 1597 tarihinde yapmış olduğu “Suya bakan Narcissus” anlatımı, mitsel dayanaklı yansımayı anlamak adına bir yanılama tabanlı bir belge niteliği taşır (Resim-6).



*Resim-6*

*Caravaggio, 1597*

‘Suya Bakan Narcissus’

“İnsanın doğası yalnız bedensel nesnelere algılama yeteneğinde ve kendi kendini anlamak için gerekli çabalardan ve üzüntülerden korkuyor. Böylece insan gözü yalnız dışarıda bulunan nesnelere görüyor, ama onun kendi kendini görmesi için bir aynaya gereksinimi var” (Bloch, 2010:160).

Ayna sadece bir gösteren değildir, aynı zamanda kuşkunun giderilmesi noktasında bir veridir. İnsan için üçüncü bir gözdür. İnsan, sahip olduğu iki gözle dikey ya da yatay bakış açılarına sahipken, aynanın yansıtma işlevini bir uzva çevirerek, dairesel bir bakış alanına sahip olur. En çok da bu yüzden ayna, insanın yaşam pratiğinde vazgeçilmez varlığını dayatır ve yansıtma işlevselliğiyle bu insani ve büyük merakın giderilmesine aracılık eder. Sanatta bir üretim biçimi olarak yansımanın kullanılmasına ilişkin şu anlatı son derece açıklayıcıdır;

Eski bir anlatıya göre, “Anadolulu ve Çinli ressamın becerileri konusunda anlaşmaz, padişah onları bir sınavdan geçirmek ister. Büyükçe bir iç mekân, bir perde ile ikiye bölünür ve her iki taraf da duvarlarını işlemeye koyulur. Çinli ressamın kendi duvarlarına müthiş bir resim yaparken, Anadolulu ressamın, sadece kendi alanlarını parlatmak ve cilalamakla uğraşır. Süre dolduğunda padişah, önce Çinli ressamın boyadığı alana bakar ve hayranlığın dile getirir. Sırada Anadolulu ressamın boyadığı duvarı görme işi vardır ve Padişah onlara yönelince Anadolulu ressamın yaptığı, sadece aradaki perdeyi kaldırmak olur. Pürüzsüz cilanmış kendi duvarlarına, mükemmel bir şekilde yansıyan Çinli ressamın resmi, Anadolulu ressamın akılla dönüşmüş ustalığıyla Padişahı şaşkına çevirir” (Ayvazoğlu, 2004: 86).

Örnek anlatıda görüldüğü gibi, yüzey yansımanın kusursuzluğu yönünde hazırlanmış, araç olarak aynanın imkânlarından akıl ölçüsünde yararlanılması sağlanarak ortaya hayranlık uyandıracak bir sonuç çıkarmıştır. Demek ki ayna doğayı kendine yansımanın olanaklarıyla gösteren bir yüzleşme aracıdır.

Felsefenin sanatı düzleminde yansıma kaynağını Platon’dan alır. Platon’a göre yansımanın referansı ışıktır ve görüntünün bir yüzeyde oluşabilmesi, koşulsuz ışığın varlığıyla gerçekleşir. Oysa Platon’dan önce yansıma canlı ve yaşayan bir biçimdir. Suyun dibinden Narkissos’u çeken bir surettir. Öyle ki, “duyulur bedensel varlık ve ölümle

birlikte ortaya çıkan görünmeyen imge olan Narkissos suyun dibinde canlı bir varlığın bulunabileceğine inanabilmiştir” (Bonnet, 2007:102).

Platon, dokunma duyusunun yansımayı kaçırdığından hareketle görüntünün duyulur gerçekliğine sahip olmadığını söyler ve ayna yansımalarını bilginin en alt düzeyine, resmin en alt düzeyine koyarken yansımanın madde dışılığı ve benzerliği nedeniyle analogik ve spiritüel başka bir bilgi düzeyinde yer aldığını belirtir. Platon'a göre yansıma, bir hayal üretmez ve düşünceyi duyulur olandan kurtulmaya, sonuçtan nedene geçmeye, başka bir deyişle dünyayı zekânın yansımasında tasarlamaya ve öze dönmeye davet eder. O öz Tanrı'dır. Öz'ün mitlerdeki ilk örnek şemasından, dinlerdeki tek Tanrı şemasına evrilmesiyle yansıma da şekil değiştirir. Özellikle de ruhun maddede barınmaya devam ettiğine olan inanış, Katolik mezhebinde yansımasını bulur ve Tanrının, insanların günahlarını affettirmek için insan bedeninde bulunduğu, yine insanlar tarafından benimsenir: Özellikle Katolikliğin yayıldığı ve ekonomik olarak güçlendiği dönemlerde gerek resimde gerek müzikte İsa'nın sözleri ve İsa'nın görüntüsü olabildiğince gerçekçi ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu gayretin yarattığı resim, perspektifin de işin içine girmesiyle öylesine gerçekçi yansıtılmıştır ki, Michelangelo bile resimlerinde bu kadar inandırıcı bir görüntü yarattığı için tanrıyla boy ölçüştüğü düşüncesine kapılır ve Tanrı'nın kendisini affetmesini diler.

Bir yansıma ve gösterme aracı olan ayna gerçeğin bakışımı söylemini kullanırken Michelangelo anlatısında olduğu gibi, sanatta sadece bir yansıma yüzeyi olarak değil, aynı zamanda bir tanık sıfatıyla da yer alır. Jan van Eyck'e ait 1434 yılında yapılmış olan Arnolfini'nin Evlenmesi adlı tabloda ayna taklit eden ya da gerçeği yansıtan ayna olmaktan öte, mikroskop ve teleskoptur, yapının kapalı alanına başka bir gerçekliği,



görünür olanın içinde görünmeyeni, ressamın sanatıyla katıldığı yaratım gerçekliğini üreten yapıt içindeki sonsuz küçüklük içindeki sonsuz büyüklüğü sokar (Resim-7).



*Resim-7*

*Jan van Eyck, 1434*

'Arnolfini'nin düğünü'

Yeniçağla birlikte yansımanın, dolayısıyla da aynanın işlevselliği değişime uğrar; artık imge modelle beraber anılacak ve gösterenle göstermeyen bir tutulacaktır. Fakat aynı zamanda alışılmışın dışında yeni bir sisteme özgü bir semptom ortaya çıkmış ve aynanın ortadan kaybolması ile bu semptom salgın hale gelmiştir. Çünkü ayna geleneksel batı köy yaşamının cadılara özgü bir nesnesi olarak tanımlanmış, ortadan kaybolduğunda soluğu burjuva yaşantısında almıştır. Öyle ki güncel yaşantıyı yansıtır bir biçimde seri imalatın da vermiş olduğu iktidar gücüyle ayna, dolap kapaklarının, servis masalarının vazgeçilmezi olmuştur. Ayna konumlandığı mekânların refahını görüntü yoluyla çoğaltarak samimi olmayan bir hazzın kapısını aralar.

Ayna varlıklı kesimin evlerinde bolluk, gösteriş, caka satma gibi ideolojik işlevler yüklenir. Zira ayna gösterişli bir nesne olup bulunduğu mekandaki insana, evinin

hemen her noktasında sahip olduğu eşyaların yansımalarını izleyebilme zenginliği yaşatır (Baudrillard, 2010:30).

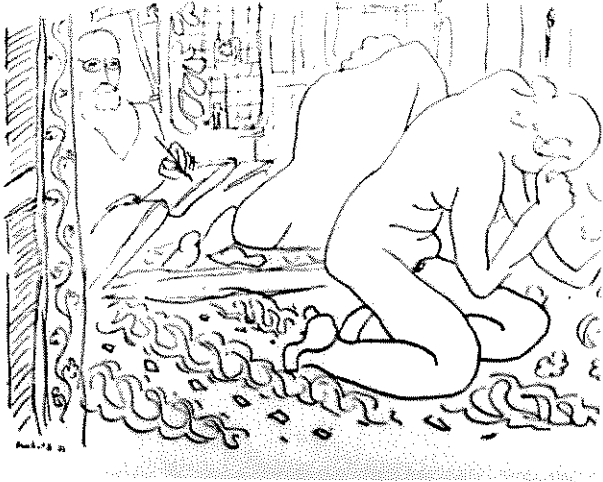


**Resim-8**

**Diego Velazquez, 1651**

‘Aynadaki Venüs’

Artık imge, ortaçağdaki “çifte varoluşunu” terk etmiştir. Ayna dünyayı göstermeden ve yansıma düşüncesini desteklemeden önce öznedeki bakışı, göndermeler ve benzetmelerle etkili olan ve görünenin içinde “başka yer”deki bir görünmeyi gösterir gibi olan dolaylı bir güzergaha sürükler (Resim-8). Madde dışı, hassas, dokunulmaz olan yansıma her türlü benzerliğin çıktığı kutsal modelin saydam, çarpıcı saflığını gösterir. Bu sürece verilebilecek iki örnekten ilki Henry Matisse’in ‘Nude Kleening in Front of a Mirror’ (Resim-9) , diğeri ise Kanada’lı sanatçı Daniel Barkley’in “Figure and Reflection”adlı çalışmasıdır (Resim-10).



*Resim-9*

*Henri Matisse, 1937*

'Nude Kleening in Front of a Mirror'



*Resim-10*

*Daniel Barkley, 2012*

'Figure and Reflection'

Matisse, aynayı kapalı ve sınırlı bir mekâna uygularken Barkley, sınırsız mekan anlayışından yararlanarak ortaya koyar ve yansımanın doğal yanını kullanarak aynı zamanda zaman mekan sıkışması yaratır ve resme bakarı, 'Suya bakan Narcissus' resminin yarattığı zihinsel çağrışıma davet eder.

Mekânda görüntünün çoğalımının gerçekleşmesi, objelerin biçiminin öteki aynalara yansması ile ve bir aynanın doğrudan alamadığı bir yansımayı yanındaki öteki aynalardan almasıyla gerçekleşir. Böylelikle gerçeğin yalınlığı yapayın çoğulluğu karşısında silinir. Zenginliğin yayılma ve çoğalma işaretinin hükümlerini kendini gösterirken doğadaki varoluşunun da garantisini verir: Aynalar kaybolursa bile bu aynalarda hiçbir şey kaybolmamış olur.

## II. BÖLÜM

### YENİDEN CANLANDIRMA VE KOPYANIN ÜZERİNDEN ORJİNALLİK VE BİRİCİKLİK SAPTAMALARI İLE NESNEDE ANLAMIN DEĞİŞİMİ

#### II.1. SANATTA GERÇEKLİĞİN ONAYLANMASINDA NESNENİN İLK ÖRNEK YA DA MODEL OLMAKLIĞI İLE ORJİNAL VE BİRİCİKLİK TANISI

Sahicilik ya da tam karşılığı olan sahteciliğin dili, toplumsal yaşamın sunduğu mekânların diliyle örtüşür. Öyle ki bu mekânlar, kent ve doğanın hâkim olduğu köy yaşam alanlarıdır. “Kent, doğal değildir, sırf bu yönden modern sanatın yapay sahiciliğini yansıtır: Sahici su, sahicî hava kenttedir” (Baudelaire, 2009:56).

Gerçekliğin empirik yapısından kaynaklanan gücü, yaşamda toplum yasalarına eklenmiş ve kitle bazında kendi onayını meşrulaştırmıştır. Gerçekliğin sanata yansıması konulan kuralların uygulanışı noktasında son derece öznelidir. Bundan dolayı, sanatta gerçeklik ibresi hep değişken olagelmıştır. Sanatla verilen gerçeklik mesajı açıktır: Gerçeklik değişebilir, çoğalabilir ama aynı zamanda kendi dinamikleri içinde denetlenebilir bir olgu olarak kabul edilmelidir.

Sanatta imgenin çoğalmasının getirdiği olanaklar nesnel gerçekliği perdelediği sürece, özellikle fiziksel nesnenin kopyalanmasıyla ilgili gerçekleşecek eylemde imge araçsallaşır. Nesnenin orijinal olana benzerliğini “hangisinin daha inandırıcı olduğu” kuşkusuna taşır.

Kişi, zihinsel kopyalama ile kurguladığı kusursuz imgeyi, canlandığı bir görüntüye uyarlayarak bu kopyalamayı gerçekleştirmiş olur. Ancak bu uyarlama hangi koşulda yapılırsa yapılsın, sonuçlarından en az biri her zaman şüphe taşıyacaktır. Bir imgenin ortaya konması ve o imgenin doğrudan kendisiymiş gibi bir ‘sözde orijinallik’le

sunulması, bir üretim alanı olarak zihni karmaşıklaştırır ve bir nesne olarak imgeyi, zihin-model ilişkisi bağlamında reddeder.

Kopya edilen modelin ortadan kalkması ve kopyanın modelin yerine geçmesi, insanı ayrı bir düşünce kanalına sokmalıdır. Burada süreci yaşayanın yaptığı “şey”in modeli yoktur ve ne biçim ve ne de bağlam olarak bilinmemektedir. “Yapılan kopyada görüntü ile orijinal eser arasında bağ kopmuştur. O halde ortaya konan ‘şey’, hiçbir modele gönderme yapmayan salt bir görüntüden başka nedir?” (Zeytinoğlu, 2003:111).

Nesnenin ilk örnek haline gönderme yaparak kendi orijinallik meselesine soyunması, üretim sürecini özgünlük ve biriciklik sorgulamalarının yapıldığı problemlili bir alana iter. Özgünlük, yapılan işi betimlerken, yaratıcılık o işin nasıl ortaya konulduğuyla ilgilenir. Çoğaltma işleminde uygulamayı gerçekleştirenin öncelikli amacı ele aldığı nesnenin kusursuz bir ikinci nesne olması yönünde model-kopya örtüşmesini sağlamaktır. Fakat ne kadar örtüşürse örtüşsün, bir modele işaret eden ikinci ürünün ilkinin temsil noktasında bir kuşkuya her zaman açık olduğudur.

“Özgün resimler, bir bakıma bilginin hiçbir zaman olamayacağı ölçüde sessiz ve dingindirler. Bu bakımdan duvara asılan bir yeniden canlandırma, özgün eserle karşılaştırılmaz. Çünkü özgün resimde sessizlik ve dinginlik, asıl malzemenin, boyanın içine sinmiştir; insan boyada ressamın o andaki (resmi yaparkenki) hareketlerinin izlerini görebilir. Bunun, resmin boyanmasıyla insanın ona bakması arasındaki zaman aralığını kapatmak gibi bir etkisi vardır.” (Berger, 2009:31)

Becerinin üst düzeyde ortaya konmasıyla dile gelen zanaat, sanat nesnesindeki ‘özgünlük’ özelliğinin tartışılma olanaklarını artırır. Yoğun bir emekle ve iş gücüyle yeniden üretilen bir yapıt, yalnızca bağlamla ilgili olarak bir yanılgıya sebep oluyorsa özgünlüğün kaybına dair daha affedilebilir bir değerlendirmeye tabii olabilir. Orijinallik ve özgünlüğe dair sorgulama gerekçesi, ilk nesnenin üretime girmesiyle, iki ayrı yerde birden var oluşundan duyulan rahatsızlıktan kaynaklanmaktadır. Özellikle de bir

takım dinsel ve kutsal imgelerle dile gelmiş olan nesnenin nicel artımıyla anlamının çoğaltılması, o nesnenin eşsiz ve gizemli duruşunun baltalanması ile eş anlamlı bir hale gelmiştir. Biricikliğin zedelenmesi, özellikle dini inançla ilgili canlının yaratılışı ile ‘tek ve benzersiz’liğinin sıradanlaştırılması noktasındaki kaygıyı da ortaya koyar ve bu eyleme kalkışmanın şeytani bir düşünce olacağı üzerinden hareket edilir. “Tanrı tarafından yaratılan her bir insan biriciktir. Bir tanesinden kopya çıkarmak Tanrı rolü oynamak değil, şeytan rolü kesmenin ta kendisidir” (Lecourt, 2005:38).

Teknolojik gelişmelerle tanımlanan ve hızlanan kopyalama ile insanın dünyevi düzeninde bir aksama olacağı konusu, üreme ve klonlanma ile ilgili ortaya konan araştırmaların önünü kesmeye yetmez. Ancak, canlının tek ve benzersiz yaratılmış olduğuna olan inancı zedeler ve geçmişte olduğu kadar bugün de eleştirel tutumların hedefi olur. Bugün bilimin geniş olanaklarıyla onaylanan kök hücre araştırmaları, döllenmiş yumurtanın hücresel bölünmesinin ilk aşamalarında canlının kopyalanmasını haber vermekte ve bir taraftan potansiyel canlının doğal engellerinin olumsuz yazgısından kurtulacağı umudunu canlıya yüklerken diğer taraftan kaygı verecek gerçekliği de ortaya koymaktadır. Duyumsanan kaygının gerekçesi, insanın kendinden hareketle suretinin çıkarılmasına dönük endişedir. Bir klonlamayla insanın kopyasının oluşması, daha ileriki zamanlarda, kendinden birkaç nüsha olabileceği korkusunu temellendirir. Bu korkunun referansı nesnedir: Bugünse bir nesnenin fiziksel varlığıyla slayta dönüşmüş imgesi arasındaki fark hafife alınamaz. Bu iki temel kategoriden objenin kendisi çeşitli koleksiyonlar oluşturmada, objenin çoğaltılan imgesi ise, her türden sanatsal iletişim alışverişinde söz sahibi olmaktadır

Biricikliğe atfedilen Tanrısal boyut, canlının yaratılmışlığını kapsar görünse de, özellikle klasik sanatta sanat nesnesinin kutsiyet ve “tek”liğine yapılan vurgu ile benzeşir.

Nesnenin orijinal olması, onun gerçekliği ve hakikat alanındaki samimi varlığına işaret eder. Biriciklik insanda içsel yaşantının bir kazanımıymış gibi varoluşa temellenir. Fakat karşıtlığını da içinde barındırır. Karşıtlığın ilk sorunsalını “birörnek”lilik oluşturur ve bu da kalıtımla kendini ortaya çıkarır. Bir örnek olmak ve farklılık arasındaki tezat, insan türünün tarihindeki yaşam biçimini açıklar. Öyleyse , “türümüzün tarihindeki en esaslı hayat formu, kendi alanı içersinde bu iki kutba yönelik ilginin benzersiz bir şekilde birleştirilmesini temsil eder: bir yanda devamlılığa, birliğe, eşitliğe, benzerliğe, diğer yanda değişime, özgüllüğe, biricikliğe duyulan ilgidir” (Simmel,2003:104). Biricik olma, bütün değerler sistemini kapsar ve kutsallaştırılır. Nesneye değerler sisteminde pozitif bir anlam yüklerken sonsuz yaşam esprisini de hediye etmiş olur. Nesne, hale ile denetlenmiş özel alandaki varlığını korudukça özel ilgi alanlarında boy göstermeye devam edecektir.

Biricikliğe duyulan ilginin insanın varoluşunun bir uzantısı ya da parçası olması, doğanın, doğal olana sunduğu reçetenin anlamlandırılışıdır: İlkçağ filozoflarından Aristoteles’in, doğal olanla sanat olan nesne arasında bir ayrım olarak öne sürdüğü doğa, sürekli evrilmiş ve sonsuz sayıda türlerle kendini gerçekleştirmiştir. Bu değişim aynı zamanda da doğanın çekirdek yapısına karşılık gelmektedir. Çekirdek yapının oluşturduğu ilk örnek, Aristoteles’in doğal olan nesne tanımına karşılık gelir. Çünkü “doğal süreçler sonucunda ortaya çıkan nesnelere, (kristaller, sarkıt ve dikitler, arı peteği veya örümcek ağı gibi) ve doğa manzaraları bu anlamda güzel sayılsalar da sanat yapıtı olarak kabul edilmezler” (Bozkurt, 2000:16).

Aristoteles’te doğal olan nesne kavramı, bugüne doğasını terk etmiş ya da sıradanlaşmış nesne olarak uzanır; Sıradan nesne ya da kullanım nesnelere, bir sanat yapıtı karşısında biriciklik özelliğiyle tanımı hep eksik kalacak varlığı, onun seri üretimindeki tekdüzeliğine işaret eder. Sırf bu yüzden doğanın deviniminden ortaya çıkmış

ya da makinelerin tekdüze hareketlerinden yontulmuş nesnenin orijinal olma ifadesi, tek bir örnek üzerinden tanımlanmış sanat nesnesi karşısında belirsiz bir görüntü içerir.

Doğal ya da seri üretilen nesnenin yoksun kaldığı biriciklik ile orijinal olanın kuşandığı “tek”lik özelliği, farklı düşünürlerin farklı saptamalarıyla açıklanır. Bir düşünür biricikliği “an” ile ve o an’ı da “bir uzak”ın biricik belirişi” şeklinde ortaya koyar. Bazen biriciklik, ‘o an’ın ötelenmesi, sanat eserinin aurasının yadsınmasıdır, negatif oluşun kabulündeki paradokstur.

Benjamin’in 1935’te ortaya koymuş olduğu ‘sınırsız mekanik yeniden üretim çağı’ söylemi, nesnenin biriciklik özelliğinin, kuşatıldığı auranın nesneden bağımsızlaşmasıyla zedeleneceği kaygısına işaret eder. Mekanik üretimin sosyal yaşam alanlarını kolaylaştıran özelliklerinin keşfi ve sanatın seri üretim imkânlarıyla buluşup modern sanatın içinde erimesi, aura sorgusunu nesnenin tapınç olma noktasında tartışma alanına iter ve sanat tarihinde bir özerklik alanı teşkil eder. Bundan sonra artık sorun, formun ayrıntısıyla işlenmesi sorunu olmayacaktır. Orijinallik ve yaratım nosyonları, kültürel nesnelere fark ederek ayırma ve onları yeni kavramlarla dönüştürme işleminden ibaret olacaktır (Bourriaud, 2004:22).

Çağdaş teknolojilerle çoğaltılan sanat nesnesi bağlamından koparılmakta ve sıradanlaşmakta mıdır? Bugünün baskı teknolojileri ile çoğaltılan imge, neredeyse bütün yaşam alanlarına posterler, filmler ya da bir ürünün göstereni olarak sunulabilmektedir. Bu bir sanat eseri ile bir grafik tasarım çalışması arasındaki önemli farklılardan biridir; bu durum aynı zamanda ‘gerçek sanat’ ile ‘salt propaganda’ arasındaki ayrımı da göstermektedir. Ancak hangi sanat eseri olursa olsun fotoğrafik olarak ne kadar çoğaltılır; kitap, afiş, kartpostallarda ne kadar çok kullanılırsa orijinal nesne –sanat eserinin gerçeği o kadar geniş bir aura kazanmaktadır (Clark, 2004:61).



Clark'ın, teknik olanaklarla çoğaltılan sanat nesnesinin kullanım alanlarında aurasına eklenildiğine ilişkin savı, nesnenin işlevselliğine önem atfeder. Ancak bu tutum, klasik estetik anlayışında, üretim şemasının, dayandığı tabandaki ideolojik yapılanmadır.

Brecht'in de "işlevsel dönüştürme" kavramı olarak ortaya koyduğu şey zaten, kitle iletişim araçlarının aslında amaçlarına uygun değil, proleter rejime hizmet şeklinde işlevselleştirilmesidir ve aslında bir o kadar da yıkıcıdır. "Benjamin de Brechtçi işlevsel dönüştürme kavramını önemser ve sanat yapıtının teknolojiyle yeniden üretilebilirliğinin genel içerimlerine değinirken, nesnedeki orijinalliği bünyesindeki "hale"nin varlığına bağlar" (Slater, 1998:260). Aura ya da nesneyi kutsallaştıran 'hale'nin varlığı, birincil nesne olmasıyla ilişkilendirilir. Ancak çoğaltım aşamasında ilk üretimlerin de en "değer"li bulunduğu, özellikle kamusal alanlara taşınan nesnenin ikincil kopyalarına verilen paye ile ölçülebilir. Bu çoğaltımlar, çoğu zaman neredeyse ilk üretim nesnelere kadar önemsenir ve orijinal kabul edilir. Çoğaltımın olanaklarıyla ortaya konan ikinci nesne, yalnızca yüzey anlamında orijinal olana işaret ederken, ilk üretim şemasını araya giren zaman katmanıyla olumsuzlar. Yeniden üretimin ya da kopyalanmanın yeni nesnesi, kendi başına bir gerçeklik değildir. Gerçekliğin fizik nesnede farklılaşmış görüntüsüdür. Yerküre devinirken nasıl ortaya biçimsel ikizini koymuş, yanılısama merkezli yaşamı başlatmışsa, yeniden üretim de nesnede benzer bir sürece ön ayak olur. "Geleneksel gerçekliğimizden ayırt edemeyeceğimiz, hatta bu geleneksel gerçekliği gölgede bırakabilecek, vekâleten duran bir gerçeklik, taklit edilebilir hale gelmektedir. Öyle ki dünya diye adlandırmaya çalıştığımız dünyanın yerini hayalet ikizi almakta, dünya kopya edilmektedir" (Robins, 1999:79).

Orijinallik ve biriciklik özelliği, yapıtın çoğalmaya başlamasıyla kesintiye uğrarken, ikincil nesneye değeri atfedilmesi, sonraki çoğaltımların önünü açmış olur. Sonrasında gelen seri ve teknik çoğaltımlarla bu kesinti hız kazanır: ‘Doğrusu sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferidir.’ Aura’nın eksikliğiyle nesne, kendi içsel varlığı yerine kitlesel varlığını koyarak aslında sanatsal anlamda bir sarsılmaya sebep olmaktadır. Sarsıntı geçiren, aynı zamanda nesnenin tarihsel tanıklığı ve otoritesidir, nesnenin hakikiliği ya da maddi varlığından tarihsel tanıklığına kadar gelenekselleşmiş bütün özelliklerdir (Benjamin, 2009:55).

Teknolojideki seri üretimle yitirilen *hale* ile sanat eserinin ‘ritüellere bağımlı asalaktan tamamen kurtuluşu’ ironik bir dille ortaya konmuş olur. Elbette ki bu kurtuluş, bir sanattaki ‘son’a işaret etmektedir. Emeğin sorgulandığı tarihsel kesitlerin bir uğrağı olan Endüstri devriminin ve dolayısıyla makineleşmenin gündelik yaşamda biçimsel olarak dönüştürdüğü nesne, seri üretimdeki “hız”la mekânlara yığılır. Yeniden üretimle çoğalan, kopyalanma ile mekânlara dağılan nesne, orijinal olana yabancılaşmanın önünü açar. Çünkü biricik olma özelliği zedelenmiştir ve nesne çoğalma ile sayısal artımını gerçekleştirirken insan emeğinin hiçleşmesi, teknik ile sanatın kapışması noktasında bir alana kayar ve içerdigi anlamı değışkenliğe uğratar.

## II.2.NESNEDE ANLAM DEĞİŞİMİ

Bir sanat nesnesinde göstergenin açılması, çeşitli ifade ve içerik katmanlarının düzleminde gerçekleşir. Anlam olarak tanımlanabilecek bu çeşitlilik, çoğul çağrışımlara olanak sağlar ve açıklamayı kodlar üzerinden yapar. Kopyalanma olgusu, bu kodlardan biridir.

Kopyalanma ya da yeniden üretimin nesnede yarattığı değişim, onun hakikilik ölçütünden sapması ve anlamını değiştirmesi olarak sanatsal eleştirilerin merkezine oturur. Üretimin yaygınlaşması ve aktarılmasının belli kalıplar üzerinden denetlenemediği serbest dolaşımda, ortaya çıkan yeni ve benzer ürünlerin, gerek biçimsel gerekse içerik yönünden kazandıkları belirsizlik, yeniden üretimi derinleşen bir sorun olmaya iter.

Yeniden üretimin, ebedi dönüşe işaret ettiğini söyleyen Deleuze, ebedi dönüşün de “zaman ve onun boyutlarının, çeşitliliğin ve onun yeniden üretiminin bir sentezi, oluşum ve oluşta olumlanan varlığın bir sentezi, çifte olumlanmanın bir sentezi” olduğunu söyler. Ayrıca nesnedeki anlamı, Proustçu gösterge bağlamında açıklar ve anlamın göstergede ima edildiğini, “onun içinde toplandığı için kendi anlamını kapsadığını” ekler. Deleuze’e göre “bir göstergeyi yorumlamak, onun içerdiği anlamı açmak, ve geliştirmektir. Sanat eserinde gösterge ve anlam birleşmiştir ve öz, gösterge anlam karmaşıklığı olarak ortaya çıkar” (Bogue, 2002:56-57). Sanat nesnesinde öz’e işaret eden kavram, karmaşıklığı kendi yasalarıyla gidermek için ekleme, eksiltme, aktarıma gibi şeylerin ortaklığında bir denge kuran ve bu ilişkiler tarafından belirlenen Tanrı gibi, doğa gibidir: Tanrı’nın tıpkı kendi suretinden insanı yaratması gibi, de ikincil nesneyi ilk nesnenin aktarımlarıyla gerçekleştirir. Bu aktarım, Tanrının kendinden olan, ama özsel olmayan bir üslupla ortaya çıkar.

Aktarıma ile oluşan bilgi akışı kendi içinde özel bir yetkinliği barındırmaz. Herhangi bir sanat nesnesi, farklı gösterenlerle işaretlenip kullanıma sokulur sokulmaz anlamında kayma meydana gelir. Ayrıca da yeniden “canlandırılmış bir imgenin değişik amaçlar için kullanılışı sebebiyle imgede anlam bulanıklaşır” (Berger, 1998:25).

Bir sanat nesnesinde anlamı sınırlayan, ya da ifade eden, tanımlayan nedir? Sanat nesnesini sıradan nesneden ayıran ve onun hatlarını belirleyen biçim midir, yoksa nesnenin kendine içkin özellikleri midir?

Martin Heidegger, sanat nesnesini sıradan nesnelere ayıran özelliğın, onun “gerçek”le olan bağından hareketle kurulduğunu söyler ve sanat yapıtını şey olma niteliğiyle tanımlar. Bu nitelikle tanımlanan, sanat nesnesindeki maddi altyapıdır. Şey ile yapıt arasındaki ilişkiyi açıklamak için Heidegger üç özelliğe vurgu yapar: Birincisi nesneye ait olan özelliklerin taşıyıcısı olarak şey, ikincisi duyuların birliğı olarak şey ve üçüncüsü de biçimlendirilmiş malzeme olarak şey’dir. Heidegger’e göre bunlardan sadece üçüncüsü, yani biçimlendirilmiş madde olan şey kavramı, insan üretimine dayandığı ölçüde türer ve sanat nesnesi olur. Fakat bu kavramı araç gereç olma özelliğinden ayrı tutmak gerekmektedir (Murray, 2009:184).

Bir nesnenin sanat nesnesi olabilme niteliklerinin sınırlandığı bu aşamada, yapıtı sıradan nesne haline sokmak yerine onu sanat nesnesine çevirebilmenin temelinde onun anlamla ilişkisi ve bu ilişkinin yeryüzü bağlamı vardır. İlk adım olarak nesne, işlevsel olmayı aşmak ve yararlılık özelliğı sorgulamalarından sıyrılmak durumundadır. Bir nesnenin anlamı, onun biçimsel özellikleriyle sınırlandırıldığı noktada, nesne dışsal değişimlerle çoğalır ancak gerçeklikle kurduğı bağ, Heidegger’in ‘şey’ olarak nitelediğı nesnelere dünyasının dışına taşma tehlikesini içerir.

Heidegger'de tanımlı "şey" hiçlikten farklıdır. Hiçlik olumsuzlanırken, şey olma hali nesnenin pozitif görünümüne işaret eder. Bu durumda nesnenin anlamının olumsuzlanması bağlamında hiçlik, pozitif tutumlar anlamında da "şey"lik tanımlaması kullanılmasına olanak verir.

Sanattaki ve nesnedeki değişimi ortaya koymak adına sanatın yeryüzü sürecine ve bu süreçte nesnedeki değişimin anlam yönüne dokunduğu alanlara kısaca bakmakta yarar görülmektedir.

Yaşamda toplumsallaşmanın basamakları insanın avcılıktan kurtulup toprağı tanımasıyla, toprağı keşfi sayesinde tarım hayvancılığa yönelmesi ve teknik dünyanın yaratılmasından sonra da endüstrileşme aşamaları olarak ele alınabilir. Tarih, nesnenin değişimde ve anlamının refleksif dolayımında meydana gelen farklılaşmayı endüstri devriminin pozitif uğraklarına göre açıklarken, olgunun negatif yansıması, tekelci sermayeye dayandırmaktadır. Diğer taraftan buhar ve elektriğin kullanılmasıyla başlayan tekniğin gelişmesi, bilimde atom fiziği ve uzay denemeleriyle hız kazanırken, sanatta görme üzerinde değişimlerle kendini gösterir.

Görüntünün, nesnenin ya da imgenin anlamındaki değişim, 1820'li yıllarda görmeyi özgürleştiren 'camera obscura' ile olduğu belirtilmişti. 'Camera obscura' görüntüyle birlikte bireyin özgürleşmesine ve nesnenin somut varlığının birey aracılığıyla çoğalmasına olanak tanımış ve erken modernitenin de habercisi olmuştur. 1800'lerin başında 'camera obscura'nın sınırlı işlevselliği, hızla değişen kültürel ve siyasi koşullara aracılık edememekte ve aynı zamanda modernizme bir ivme kazandıramaz hale gelmektedir. Görmeyi rasyonelleştirmek adına gösterilen çabalar 17 ve 18. Yüzyıllarda belirgin hale gelmişse de sınırlı bir deney alanını aşamamıştır. 'Camera obscura'nın meşru modelinin 19. yüzyıl başında klasik ve kısır teknik olanaklarına rağmen görmeyi farklı

mecralarda ve kavramın olanaklarıyla bütünleştirmesi, görmeyi sonsuz görüntü uzamına taşımıştır. Ancak görme hakiki bir dışsal imgenin dayatılmış sonucu olmayı reddeder. Bu demektir ki, göz artık “gerçek bir dünyayı onaylamak” zorunda kalmayacaktır.

İmgenin ve görüntünün özgürleşmesinde ve gözün alternatif görüntüleri taramasındaki rasyonel seçmeci görevinden bağımsızlaşmasıyla ortaya çıkan yeni yaşam biçimi, bireye çeşitli görsel olanaklar sunar. Nesnenin sayısal artımında bundan böyle gözün onayladığı her ayrıntının pozitif sürüklenişi söz konusudur ve dışsal yaşam alanlarında bu ayrıntıların bir araya gelerek oluşturduğu görüntü, nesnenin çoğul varlığıdır. Nesnenin nicel varlığı, ‘camera obscura’nın olanaklarıyla yeni üretilen modellere aktarılmış ve iki boyutlu alanlarda biçimsel varlığını korumak koşuluyla anlamını farklılaştırmıştır.

Şüphesiz bu, değişen tarihsel düzlemin bir sunumudur ve gerek nesnenin bireye yaklaşımında ve gerekse bireyin topluma yaklaşımında yabancılaşmanın tanıdığı konumundadır. Bilinmelidir ki, toplumsal yaşam alanlarında bireysel yabancılaşmanın, nesnelere dünyasındaki karşılığı anlam değişimidir (Dellaloğlu, 2007:62).

Görme mecralarının değişiminde endüstri devrimiyle yakalanan büyük kentlere yapılan göçün önemi büyüktür. İnsanla doğa arasına bir ara form olarak giren endüstri devrimi, temel olarak kapitalist üretim formlarıyla tam bir tezatlık gösterir. Endüstri devriminin hümanist ve iş birliğine dayalı anlayışına karşı kapitalizm, tüketici ve üreticiyi beden ve ruhuyla teslim alır.

Endüstri devriminin kitleci mantığına karşı kapitalizm bireycidir ve Adorno’ya göre kapitalizmde özne, nesneden aldığı onayı ona geri veremeyecek derecede yoksullaşana kadar almaya devam eder. Özne yoksullaşır. Ne kendini ne de nesneyi yansıtabilir ve ayırım konusundaki yeteneğini yitirir. Nesnenin yüklendiği olan anlam artık sadece egemen

bir anlamdır ve zaptedilemeyecek mutlak bir izdüşüme sahiptir. Horkheimer'e göre de "kitleye hitap eden kültür sanayinin, taklidi mutlak diye ortaya koymakta olduğunu ve sadece biçimin, hala taklidin gizini, yani toplumsal hiyerarşiye boyun eğmeyi açığa vurduğunu belirtmektedir" (Veysal ve diğ..., 2009:291). Hayatta kalmanın, buna direnerek değil, katılarak gerçekleşebileceği bu sistem, ideolojisinin ticaret ve alış veriş olması sebebiyle "kültür sanayi"dir ve tüketici üzerinden anlamı, şeylere karşı eğlencenin merkeze alınması şeklinde ortaya konmaktadır.

Doğanın kavramsallaştırılmasında Aristo'yu merkeze alarak "doğanın yeniden dirilmesi" tezine odaklanan Bloch, maddi süreçlerin hareket yasalarını anlamaya çalışan ve doğanın insanileştirilmesinden ve insanın doğalaştırılmasından bahseden Marx ile paralellik gösterir. Öyle ki, "sanat nesnenin üretiminde modernitenin işlevsel rasyonalitesi yerine bireysel yaratıcılığını konulmuş ve eğlence kültürünü, zihinsel bağlamın taşıyıcısı olmadığı noktasında yadsımıştır" (Bloch, 2010:18-23).

Eğlence sanayinde zihinsel katkıyı öngören her türlü sinyallerin dışlanmasıyla sanat nesnesinin alışlagelmiş boyutları içerik ve biçimsel olarak tartışılmaya başlanır. Tartışmalar yine tarihin kendi dinamikleri içinde cevaplandırılır.

20. yüzyılın başından itibaren doğanın yansıtılmasında farklılıkların ortaya çıkması, nesneyi seyirlik ve müzenin korumasına bırakılmış bir nesne olmaktan alıkoymuş ve gündelik yaşama karışmayı ve kitlenin bir parçası olmayı öngörmüştür. Özellikle de Fütüristlerin 1909'da yayınladıkları manifestoda teknik ve bilim alanındaki çalışmaların sanat mecralarında uygulanacağı, onaylanacağı bildirilmiş, makine dünyası ve makinenin getirdiği dinamizm dünyanın simgesi olarak gösterilmiştir. Artık natüralist yaşam olanaklarının yetersiz kaldığı ve nesnenin bu endüstriyel ortamın üretimine paralel bir hızla çoğalacağı vurgulanmıştır. Söz konusu yeni yaşam biçiminde farklı bir anlam dilinin

gelişeceği açıktır. Özellikle de Duchamp'ın makine parçalarını figüre dayandırarak ortaya koymuş olduğu çalışmalar, bu gelişmeye işaret eder niteliktedir. (Resim-11)



*Resim-11*

*Marcel Duchamp, 1912*

'Merdivenden inen çıplak'

Kübistlerde Fütüristlerde olduğu kadar açık bir makine hayranlığı yoktur ancak onlar, bakışım alanındaki tek noktalı bakışı kırar ve biçimi o noktadan parçalayarak çoğaltma yoluna gider. Nihayet, duyular dünyasını yansıtan Empresyonistler ya da nesneyi kavramlaştıran kübistlerden sonra, sadece kavramı öne çıkaran nesnesiz sanatın yolu açılmış olur. Natüralizmin ağır eleştirisini denge üzerinden yapan ve sanatta doğayı ve dengeyi yok ederek ilerlemeci olunabileceğini söyleyen Mondrian'ın yanında Maleviç'in nesnesiz dünya olarak tanımladığı suprematizm, hiçliği bir kurtuluş olarak sunar. Sanat nesnelere boyun eğmekten kurtularak hiçleşmenin hazzının yaşatacağı beklenen sanat, böylece özgürleşecektir.



Sanat, Avant-garde gibi yalnızca üreticilerin ilgisini çeken sözde sanata dayandığında nesne, değersizleşir. Üretilen şeyi başarımın belirlemeye başladığı bu dönem itibarıyla, kültür, kendini taklit ederek bütün katmanlarını birbirine benzeştirir.

“Bir resmin anlamı, o resmin içindeki açık ya da örtülü simgelerin çözümlenmesine odaklıdır. Ortak kullanılmış simgelerin varlığı, sonradan yapılmış resme özgü bir biçimle ortaya konmuş olsa dahi, ilk resmin yeniden üretilmiş bir görüntüsü olmayı aşamaz” (Erinç, 1995:42).

Erinç’in eleştirisi, üstü kapalı bir şekilde avangardın yarattığı niceliksel doğa nesnesi olmağın negatif betimlemesi üzerine iken nesnede anlamın değişimini avangardın bir sonucu olarak görme eğilimi avangardın biri negatif, diğeri pozitif olmak üzere iki uğrağı ile açıklanabilir:

Negatif avangard örneğinde büyük ile dönüştürülmüş Mona Lisa, avangard akımın negatif modernist estetiği benimseyerek anlamı ortadan kaldırdığının tanıklığını yapar (Resim-12). Avangardın pozitif uğrağı Brecht’le temsil edilir ve bu bağlamın konusu politiktir. İşte tam bu noktada anlam sorgulanır çünkü burjuvazinin üstesinden gelemediği şey politik “anlamsızlık”tır. Burjuvazi bu anlamsızlığı, devrimci sanat eserlerini banka duvarlarına asarak kendi sözde ironik bakışıyla kuşatmış olur.

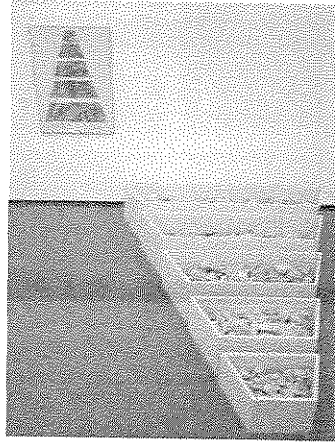
“Onlar kazandıkları takdirde yönetmeye devam ederler. Neticede bombanın pimini çekip, her yeri kontrol altında tutacakları, kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde doğrudur. Siz kazandığımız takdirde, onların kendilerine mal edecekleri bir şey olmayacak; çünkü onlara siz sahip olmuştuk. Burjuvazi, üstesinden gelemediği politik yenilgiyi, bankalarının duvarına asar” (Eagleton,2005: 453).

sınıf içeriğini 'idealleştirir', stilize eder ve böylece özgül sınıf içeriğinden öte genel hakikatin yuvası olur (Dellaloğlu, 2007:62)

Görülmektedir ki, dolayimsız duyu deneyimi alanında gerçek doyumdan yoksun bırakılan insan, şeyleşmiş bilinçle nesnelere duyusal parçalara bürünmüş imgelerle ve bu doyumun yerini tutan bir şeyle besler. Bu, sanata yüksek değerinin altında bir yer verir. Görünüşte bu strateji, sanat eseri yoluyla bireyin duyusal çekiciliklerini öne çıkarır ve onu tüketiciye yakınlaştırır. Daha derin bir bakışla, olup biten şey, tüketicinin sanat eserlerine yabancılaşmış bir hale gelmesidir; çünkü tüketici, sanat eserlerini kendisine ait, ama yine de her an kamulaştırılabilir bir ticari eşya gibi görmeye başlamıştır. Bu durum da tüketicide endişelere yol açar. Kısacası, sanata yönelik bu yanlış tutum, mülkiyet kaybindan duyulan kaygılara sıkı sıkıya bağlıdır; nitekim sanatı sahip olunabilir ve dönüşümle yok edebilir bir eşya olarak gören fetişist sanat nosyonu, psikik ev mekânındaki bir mülkiyet parçası düşüncesine karşılık gelir. Sonuç, nesneyi sanat düzleminde şeyleştirilmiş bir yaşamın figüranı olmaya zorlar.

Şeyleştirilmiş hayatın bir sorgulamasını üretimleriyle dile getiren heykeltıraş Robert Smithson, döngüsel bir dünya tanımı yapar (Resim-13). Tanımlanan bu dünya, kendini artık besleyemeyen bir dünyadır. Gelecek, tersine bir geçersizlikten başka bir şey değildir ve artık farksızlaşma yolunda ilerleyen bir dünya görüntüsü vardır:

Sanatçının gözü, tıpkı bir film kamerası gibi, yalnızca görsel bir deneyimi kaydeder ve bunu daha sonra bir anlatı ve fotoğraflarla nakleder. Smithson sanatın her türlü dönüştürmeciliğini reddeder. Kendisine ve izleyici kitlesine sahte bir estetik haz avuntusu verebilecek nesnelere 'söz verdikleri mutlulukla karşı karşıya gelişler' yaratmaktan özellikle kaçınıyordu (Gintz, 2010:31).



*Resim -13*

*Robert Smithson,1968*

'Non-site'

Şeyleştirilmiş hayatın dünya görüntüsünde, sanat nesnesini sıradan nesneden ayıran bütünsel özellikleridir, niteliğidir. Sanat nesnesinin dili, bağlamından ayrı düşünülemez; Benjamin'e göre de sanat nesnesini sıradan nesnelere üzerine çıkararak, aura'sının nesneye yüklediği anlamdır. Sanat nesnesini bağlamından koparıldığında, korunduğu kabuğu kırılmış ve ona vekâleten bir anlam yüklenmiş olmaktadır.

Liberal burjuva döneminin sanatı, meta üretiminin şeyleşmiş görünümünün ardındaki insan doğasını ve insan ilişkilerini açığa çıkarmaya girişmişti, böylece ekonomik fetişizmi sorgulamıştı. Bununla birlikte 'olumlayıcı kültür'ün materyalist eleştirisi hala geçerlidir. Olumlayıcı kültür, yalnızca, sonunda şeyleşmeye yenilmek için şeyleşmeye karşı ruhu bir protesto olarak kullanır..Olumlayıcı kültürün ait olduğu varoluş biçiminde "yaşama sevinci...yalnızca, yanılısama içinde bir sevinç olarak olanaklıdır" (Slater, 1998:229-230).

Olumlayıcı kültür öğeleri, sonuçları itibarıyla rastlantısal değildir. Yaşanmış deneyler üzerine kurulur ve tarihsel argümanlardan beslenir.

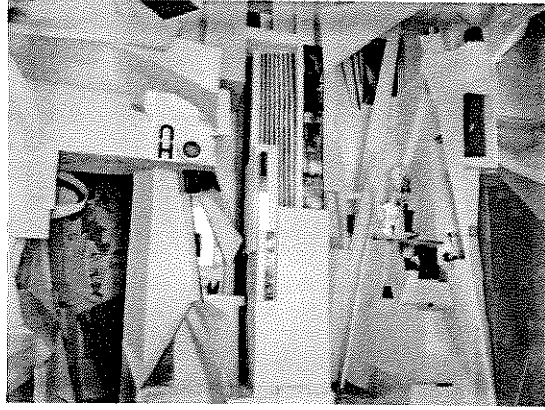
Eski Ustaların ısrarla söylediği, özgünlüğün ve niteliğin ancak eskiyi iyi bilmekle ve iyi tekrarlarla mümkün olacağıdır; Onlar nesneyi çoğaltırken geçmişin kölesi olan taklitçiler değillerdir. Sanatlarına model olarak onu almazlar; postmodernlerin yaptıkları gibi bu eski eserlerin mekanik tekrarlarından yararlanmazlar. Çünkü bu şekilde yapılan çalışmaların, eserde anlamın düşmesine sebep olduğuna inanır ve eski ustaların sanatlarından ne kadar etkilenseler de onların üslubunu yapmacık bir şekilde kullanmazlar. Mükemmellik için değil, ilham almak için onlara yönelirler. Yeni eski ustalar Marinetti örneğinde olduğu gibi, eski resimlerde yaşam bulurlar. Geçmişin sanatı, onların en müthiş gücünü tüketmez, tersine onlara yeni bir güç aşılar. Onlara Postsanatta olmayan şeyi güzelliği ve anlamın açık seçik ifadesini sunar.

Görülmektedir ki, sistem kendisini yeniden üretmek için bundan böyle insan bilincinden geçmek zorunda değildir, yalnızca bu bilinci çarpık tutması ve yeniden üretim için kendisinin otomatığa bağlanmış düzeneklerine güvenmesi yeterlidir. Bu açıdan postmodernizm bir geçiş çağına aittir, metafizik olanın tıpkı huzura kavuşmamış bir ruh gibi ne dirilebildiği, ne de adam gibi geberebildiği bir çağa aittir. Bu çağ, varlığına son verebildiği takdirde postmodernizmin de onunla birlikte sönüp gideceğine kuşku yoktur. Ve çağa dair sorgulanabilecek en son şey, anlamdır (Eagleton, 2011:158).

Postsanat denen şey toplumsal olguda gerçek olmuştur. Bundan böyle sanat nesnesinin halka sunumu, müze mekânları ile sınırlandırılmayacaktır. Elbette ki postsanat müzelerde de sergilenebilir; ancak müze zaten bir eğlence merkezi haline gelmiştir ve dolayısıyla onun da eleştirel bakış açısına göre kutsal bir yanı kalmamıştır. En iyi olasılıkla postsanat, içinde gezilmesi için yapılmış şık bir bulvardır, bu nedenle birçok kentte yüksek sanat, postsanata dönüştürülerek, sokaklara taşınır. Artık sokak, anlamın kendisidir.

### II.3. NESNENİN ANLAMINA EKLEMLENEN ÜRETİM GÖSTERGELERİ; KOLAJLAR, BASKI TEKNİĞİ VE MONTAJ

İmgenin çoğalarak nesneye dönüşmesi en genel anlamıyla sıradan nesnelere gerçekleşmiş ve bu teknik, baskının olanaklarında ortaya konurken, buluntu nesnelere de yararlanılarak kolajlar meydana getirilmiştir. Buluntu nesnelere iş üretebilme deneyiminde incelenebilecek örneklerden biri, Kurt Schwitters'in elinden çıkmıştır. Atılmış otobüs biletleri, tel örgü tahta vb. gibi atık malzemeleri yaşam bütününe bir parçasına çeviren Schwitters, bunlara "merz" resimleri demiştir. Hem resmin, hem de dilin kolajlarının sunulduğu bu plastik yapı, sanatçının karşılaştığı ve yaşadığı ne varsa somutlaştırdığı bir bütün olarak ortaya konan bu yapı, 1.Dünya Savaşı'nın ardından Schwitters'in akademide öğrendiği her şeyin işlevini kaybetmesi sonucu oluşmuştur (Resim-14).



*Resim-14*

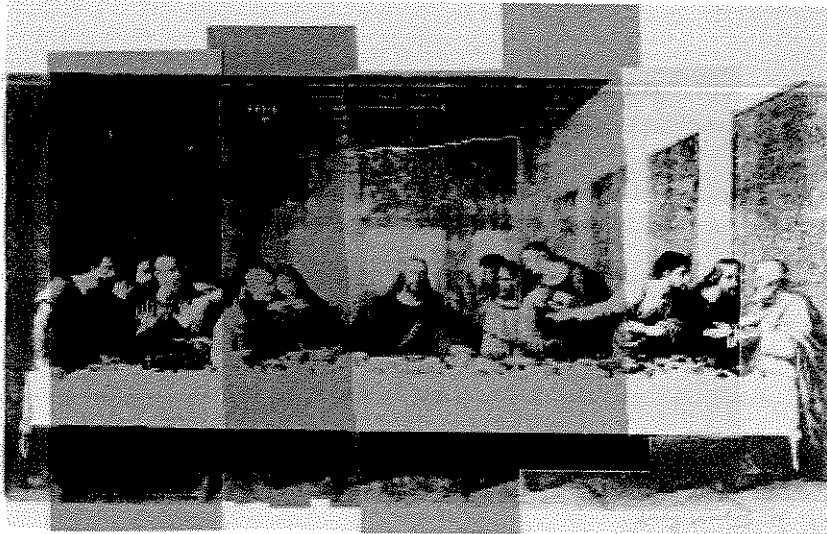
*Kurt Schwitters, 1920*

'Merz sütunu'

Nesnenin sayısal çoğalma öyküsü, sanat tarihinin ayaklarından Postmodernite ile güncel sanatta konumlanışını sürdürür. Yeniden üretimin uğraklarından biri olan kolajlar, aslında temsilin Kübizm temelli ilk dışavurumudur. Kolajlarda parçalar, nereden

alınırsa alınsınlar, ortaya çıkacak yeni ürün geçmiş çalışmaların muhtelif parçalarını yeni bir çalışmaya katılmasıyla sınırlandırılmamıştır. “Kişi ayrıca alıntıların körü körüne kopya edilerek korunmasını ahmaklara bırakarak herhangi uygun bir biçimde bu parçaların anlamlarını değiştirebilmiştir” (Bourriaud, 2004:58) .

Diğer taraftan, Andy Warhol, rastgele bir imgeden yola çıkarak, imgelemsel özelliklerini ortadan kaldırıp onu saf görsel bir ürüne dönüştürür şeklinde bir baskı tekniği uygulaması gerçekleştirir. Baskı tekniğinin olanaklarından faydalanırken aynı zamanda nesnede dönüşüm odaklı bir yol izler ve saf mantıktan doğan koşulsuz bir görüntü ortaya koyar (Resim-15).



*Resim- 15*

*Andy Warhol,1986*

‘Son akşam yemeği’

Bir diğer sanatçı olan Mary Beth Edelson, bir sanat nesnesinin dönüşümünü deneyimlerken ironiden yararlanır; Son Akşam Yemeği tablosunda havarilerin yerine moda feminist sanatçıları yerleştirerek yeni ortaya çıkacak işin dilini montaj diliyle anlatmış olur. (Resim-16)



*Resim-16*

*Beth Edelson, 1971*

'Son akşam yemeği'

Yüksek kültür sistemi içerisinde popüler ikonografinin iyice yerleştirilmesi, kitlesel olarak üretilmiş nesnelerin bağlamından koparılması, sanat tarihindeki başyapıtların sıradan bağlamlara doğru kaydırılarak yerinden edilmesi yirminci yüzyılın kolaj ve montaj sanatına ilişkin bakışı özetler. John Currin iki boyutlu zemin üzerinde figüratif temsil yapan sanatçılardan birisidir ve bunu bir mizah duygusu ile yapar (Resim-12). Onun kadın motifleri rahatsız edici bir biçimde komiktirler ve banal ile bayağı arasında denge kurarlar. "Currin geçmişin resimleri ile oynar; ister bir Boticelli Venüs'ü isterse bir magazin fotoğrafı olsun onu esinlendiren şeyleri seçer ve harmanlar. 1996 yılında Kennedy'leri yapmış olduğu çalışmalarda bu popüler imgelerden yararlandığını açıkça göstermiştir" (Nerdrum, 2010:43).



*Resim-17*

*John Currin, 1996*

'The Kennedys'

Montajın sanat düzleminde ortaya koyduğu ürün oluşturma ve sonuca ulaşma aşamaları, kolaja göre biraz daha risk taşır: Üretimde bazı bireysel yaşam kesitlerini anımsatması duygusundan yola çıkılarak, eski bir Yunan başını ait olduğu resimden kesip, başka dağılık imgelere montajlamaktan ve aynı başın başka kompozisyonlarda boy göstermesinden bahsedilebilir. Son derece kaotik olan bu yeni geçiş ve üretim sistemiyle birlikte bir nesne, kendini bir varsayımla geri çeker ve yerini biricik göstergesine devreder. Yaşamdaki gerçeklik, mimetik nesnelerin duyuşsal algılarıyla onaylanırken aynı zamanda gösterge ile gerçeklik arasında bir eşdeğerlik durumunun yapay bir platformda normalleşmesini sağlar. Bu, yaşamın doğal akışını sağlarken, nesnede anlamı faklılaştırarak nesnenin ve dolayısıyla da sanatın sonunun habercisi olur.



### III. BÖLÜM

#### NESNEDE GERÇEKLİK VE HAKİKAT SORGULAMASI;

#### SAHTE, BENZEYİŞ, ANDIRIŞ VE BENZERLİK –TEKRAR KAVRAMLARI

##### III.1. NESNEDE HAKİKAT YA DA GERÇEKLİK TANIMI

Gerçeklik, ya da hakikat doğada “sanrı”nın somutlaşmasıdır. Metafiziğin, fiziksel olanla kurduğu algı zevk ve arzuların dayatmalarına göre gerçeklik boyutu tasarlanıp düzenlenir. Gerçeklikle ilişkiye geçme aşaması, bir süreliğine reel benliğinin askıya alınmasına, cisimsiz, cisimsizin sanal temsilcisi veya kopyası tarafından ortaya çıkarılmasına neden olmaktadır. Bu yüzden özellikle de sanatta, ortaya konuş şekli sancılı olmaktadır.

Dünya aldatıcı ve yanıltıcıdır, bir ‘görünüş’ dünyasıdır, böylece hakikat adamı, onu bir başka dünyanın, bir öte dünyanın bir gerçek dünyanın karşıtı kılar. Bu spekülâtif karşıtlığın altında iyi bilgi ve yanlış yaşamın ahlaki bir karşıtlığı vardır. Buna karşılık yalnızca yaşamı yaşamın aleyhine döndürmek ve yaşamı bilgiye boyun eğdirmek için yaşamı düzeltme istencinin bir semptomudur (Bogue, 2002:31).

Deleuze’e göre Nietzsche, hakikati, yeni bir düşünce imgesinin yaratılması olarak görür ve “hakikati arayan kim” ya da hakikati arayan kişinin isteği nedir?” diye sorarken, onu arayan kişinin aldatılmamış olma istencinin en üst düzeyde olduğu sonucuna varır

Nietzsche, Deleuze’in gözündeki bu olumsuz semptomların olumlu yapıcısı bir hekimdir. Bu semptomların sanattaki yansıması ise kopyalarla ya da simülakrlarla açıklanmaktadır.

Sanatın gerçeklikle ilişkisi, farklı betimlemelerle ortaya konulabilir ve sadece gerçekçi bir betimlemeyi ya da temsil veya canlandırmanın olduğu bir yaklaşımla açıklanamaz. Genelde dünya sanatlarına bakıldığında başlıca iki yaklaşım görülür; birisi duyularla algılanan bir sanat ki bu gerçek sanat olarak değerlendirilir; diğeri ise, görünen ve duyumsanan gerçek belirtilerin ötesinde imge ve ifadeler üreten bir sanat olarak kabul edilmektedir. Rönesans'la birlikte batıda deneysel bazlı sanat üretimlerinde gerçekçi olma yolunda adımlar somutlaşır. Bu bağlamda nesnede meydana gelen gerçekliğin o nesnenin maddi varlığının toplumsal değişimlerle ortaya konan sürecin (kopyasına) eklenmesiyle oluştuğunu söylemek yerinde olur. “Hakikat ile hakikat olmayan (gerçek ile gerçek olmayan,) ilişkisinde imgenin (yansının/kopyanın) orijinalle (asılla) oluşturduğu ilişki neyse, sanmanın(sanının, öyle olduğunu düşünmenin, kanaatin) bilmeye (bilgiye) olan ilişkisi de odur” (Platon, 2005:467) .

Sanatta gerçekliğin bir aşama ya da gelişme olarak inceleneceği bir tanımda bir değerlendirme yapılacaksa bu değerlendirme ya da inceleme, toplumların ve kültürlerin zaman içindeki seyirlerini (yani endüstrileşmiş olup olmadıklarını) bir ölçüt olarak kullanmadan yapılamaz. Ancak toplumların gerçeklik anlayışları geleneksel, dindar ya da laik oluşlarına göre doğru ya da yanlış olarak yargılanırsa değişimlerin iç dinamikleri anlaşılabilir. Toplumların mit, epik, tarih ya da bilimden herhangi birini diğerlerine göre daha fazla kullanmış olmaları, zaman içindeki değişimleriyle ilgili farklılıkları ortaya koyabilir, ama sanatsal açıdan onların farklı düzeylerde değerlendirilmelerine yol açmaz. Şimdiye kadar değişik kültürlerle ve dönemlere estetik değerlendirmeler ışığındaki bakış, genellikle kültürel önyargılarla ve batı sanat anlayışı açısından yapılmıştır. Hâlbuki Mısır Yunan ya da Mezopotamya sanatını ve mimarisini anlamak ve estetik olarak değerlendirmekle bu kültürlerin ortaya koydukları yapıtlarda dünyayla kurdukları ilişkiyi

ve kendi kendilerini nasıl tanımladıklarını anlamak mümkündür. Sonuçta, bu şekilde yapılabilecek estetik bir çözümlenme, sadece sanat yapıtını değil, sanat yapıtı dolayısıyla farklı dünyaları tanıtacaktır. Bu, her zaman tümel bir anlayış olmayabilir, ama en azından farklılıkları hiyerarşik bir kademelenme olarak değil, eşit zenginlikler olarak gören bir yaklaşım olacaktır. Bu yaklaşımın sanatın zamansal yayılımında hakikate bir ışık tutması kaçınılmazdır.

Sanattaki göstergelerin yansısı ve hakikat ilişkisi üzerine Nietzsche “sanatın, hakikatten daha değerli olduğunu ve hakikatin keşfedilemeyeceğini, ancak yaratılacağını” söyler. Bu yaratıyı da sanat ortaya koyacağına göre, sanatın üstünlüğü sabittir. Sanattan anlam sökmek isteyenler sanatın gerçeklik bağlamındaki ürünlerine çarpar. Sanatta özgünlük, orijinallik ve biriciklik, onun gerçekliğinin fiziksel kanıtlarıdır..

Bugünün sanatında gerçekliğin sorgulanışı, sanal görüntüler üzerinden ve teknolojik bir dille yapılır: Teknolojik gelişim aşamaları ilk evrelerinde yaşam alanlarını düzenleme çabası olarak algılanabilir. Fakat teknolojinin imkânlarıyla gerçekliğin giderek görüntü alanları dışında kalması ve asla gerçeğe geri dönülemeyecek bir dünyayla birleşme ihtimalinin bilinmesi yaşamın ürkütücülüğünün işaretidir. Teknolojik devrimin yaşam biçimlerini mi yoksa yaşamın kendisini mi dönüştürdüğü meselesi önem taşımaktadır. Fiziksel her şeyden kaçma isteği, simülasyonun sarıp sarmaladığı cisimsiz doğa gerçeğinin bir sonucu olacaktır. Çünkü; “klasik mantık, simülasyona karşı silahlanmaya devam ededursun, simülasyon bu mantığı çoktan aşır hakikatin yerini almıştır bile” (Baudrillard, 2008:17).

### III.2. SAHTE

Sanat nesnesi fiziksel olma özelliğiyle tarihsel süreçte çeşitli değişikliklere uğrayabilir. Bu açıdan bakıldığında, kopya ve sahte yapıtlarla ilgili sorun, yanlış deneyim ürettikleri ya da kaynaklar konusunda insanları yanılttıkları değil, bunların tarihini insanlardan saklamaları ve böyle yaparak bunların kimliğiyle ilgili önemli bir boyutu gizlemeleridir. Geniş ölçekte bakıldığında gerçeğin varlık ile eş anlama geldiği görülür. Aranacak yanıt, sanatın, bu geniş varlık alanları içinden hangi gerçekliği yansıttığı ve bu yansıyan gerçeğin niteliklerinin ne olduğudur. Sahte kavramı, gerçek olan'ın karşı kutbunda yer alır.

Sahte nesnenin yaygın üretimi modernitenin bir sonucuymuş gibi gösterilse de modern terimi, hep yeni bir dönem bilincinin, antik çağlarla kendisi arasında yeniden gözden geçirilmiş bir ilişki kurduğu dönemlerde ortaya çıkmaktaydı; hatta bu dönemlerde, hep antik çağ, belli bir takım taklitlerle yeniden oluşturulması gereken bir model olarak görülmektedir.

Model, kopya ile karşıtlığını ortaya koyarken kaosun sınırlarını da belirlemiş olur. Özellikle elle üretimde büyük teknik hünere sahip olan, zanaatta güçlü kişiler bu hileli yolu seçmekte aslından ayırt edilemez örnekler ortaya koymaktadırlar. Ama bu ustalık dışta kalır. En mükemmel bir kopya bile aslının ruh zenginliğini taşıyamaz. Bu bakımdan eleştirmeci ve yorumcular bazen eksperler ve laboratuvar tahlillerinden daha büyük bir kesinlikle sahteyi hakikisinden ayırmayı başarırlar (Tansuğ, 1990:24).

Taklit ve sahtecilik konusu sanatçı ve sanat yapıtı ilişkisini üç sorunsal bağlamında yeniden düşünmeyi gerektirir. İlk olarak, taklit ve sahte yapıtların olası varlığı sanatta bir ölçüt olarak özgünlüğün olumsuzluğunu gündeme getirir. Diğer bir sonuç ise böylesi çalışmaların sanat yapıtlarının olanaklılığı konusunda bir fikir vermeleridir. Bazı

sanat yapıtları diğerlerinden farklı biçimde sahtedir. Temel sorun taklit ve sahte çalışmaların estetik deneyimle ilgili sorunlar oluşturmalarıdır. Tüm bunlardan çıkan sonuç odur ki; yaratıcılık ve özgünlük düşüncelerine estetiğin bir yönü olmaktan daha fazla önem yüklerken dikkatli olunmalıdır. Sanatçı ve sanat yapıtını ilişkilendiren üretim süreci düşüncesinin kendisi, doğa ve kültür, algı ve anlayış arasındaki diyalektiği içeren karmaşık bir sürecin yalnızca bir parçasıdır. Sanat bu süreçte temelde yer alırken, sanatçılar sanat üretiminin temelinde bulunur. Bu temelde sanatçı, kopyalama eylemini sanatın olanaklarında gerçekleştirir ve meşrulaştırır. Bilindiği gibi klasik sanat da kopyalar üretmiştir ancak bu kopyalar yetkin kopya şeklinde düşünüldüğü için hiç kimse bunları sahte ya da taklit olarak algılamamıştır; çünkü özgünlük, sanatın belirleyici özelliklerinden biri olarak düşünülmemekteydi. Tarihte nesnenin özgünlük tartışmaları, bir kuşkuya dönüşerek eleştirel zeminde yerini alır; Çünkü “bir modelin esas alınmasıyla yapılan çalışmalar, ne tam anlamıyla bağımsız çalışmalardır ne de sahtedir. Özgünlük ve yaratıcılık, romantizm ve idealizmle yüceltildiğinde sınırlar daha açıkça çizilmiştir. Bundan sonra bir şey ya özgün bir yapıttır ya da değildir” (Townsend, 2002:190).

Tüm göstergelerin, reklamların, her yerden, her şekilde üretime katkıda bulunduğu bugünün sanatı, gülünç taklitleri ve zıtlık durumlarını bir arada sunmayı başarmaktadır. “Ancak sanatın mecazlarla ortaya koyduğu olaylar, sıradan nesnenin sanat nesnesine dönüşümü aşamasında zaman zaman samimiyet sınırlarını zorlamaktadır. Bunu gerçekleştirmek de başlı başına bir sahtecilik örneği olmaktadır” (Rutherford, aktaran Yılmaz, 2006).

### III.3. BENZEYİŞ, ANDIRIŞ VE BENZERLİK-TEKRAR

“Benzeyiş apaçık görüneni tanıtır; andırış ise, tanınabilir nesnelere bildik silüetlerinin sakladığı, görülmesini engellediği, görülmez kıldığı şeyi, göz önüne serer” (Foucault,2001:44). Sanat biçimleri, başka sanat biçimlerini referans alır. Doğal biçimin temelinde ne kadar doğru gözlemler yapılmış olursa olsun diğer biçimlerin benzerliği vardır. Dolayısıyla sanat, tek bir biçim yaratıldığı kadar, başka biçimlerin tekrarından oluşur. İlk çağlarda mağaralardaki hayvan resimlerini yapan insanların bile kayalar üzerindeki doğal, hayvanlara benzer oluşumlardan yararlandığı görülür. Onlar, hayvan hareketlerini taklit ederek bir tür benzeşim yaratmaya çalışmış, benzeşik durumları yaşamsal bir sürece yerleştirebilmek için de hareketin sistematik tekrarından yararlanmışlardır. Bugünkü oluşumları birtakım figür ve nesnelere benzetmek, insandaki biçim duyarlılığının bir sonucudur ve doğanın oluşumu kadar bilindiklerdir.

Benzeyiş, imgenin tekrar biçimlenmesi eylemine dayanırken, diğer taraftan kendi kavrayış alanını hiçleştirir. Böylece sanki yepyeni bir gerçeklikmiş gibi olan vazgeçilmez bir ilişkiyi dayatır.

İlkel sanatı ve sonraki sürece taşıdığı benzerliği küçük bir örnekle açıklamak yerinde olacaktır.

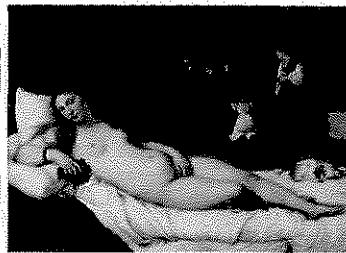
Bir parça kâğıt ve kurutma kâğıdı ile gerçekleştirilecek bu deneyde kâğıdın birine gözü olmayan bir yüz resmi çizilir. Gözü olmayan bu yüzey, üst düzeyde bir hüznün alanı olur. Bakış alanına yerleştirilecek bir çift göz, bugünün insanında ne kadar oyun eylemi gibi algılanıyorsa da ilkel insan için bambaşka bir şeydir. Ortaya çıkan şey, ‘insan’dır ve ilkel insanın, onu artık başka herhangi bir şeye benzetmesi manasızdır (Gombrich, 1986:23).

Benzer olmak sadece düşüncenin özelliğidir. Düşünce, gördüğü, işittiği ya da bildiği şey olarak benzer, dünyanın kendine sunduğu şey haline gelir. “Düşünce, aralarındaki andırışın, benzeyişi dışta bıraktığı şeyler haline gelerek andırışsız olarak benzer” (Foucault, 2001:45).

İmge, bir taraftan benzerlerini üretirken diğer taraftan farklılıkları doğurur. İlk olarak temsil ettiği nesnenin tüm özelliklerini kuşanır ve benzerlik alanını terk eder, diğer taraftan benzerliği bir kurmaca sistem içinde dayatır ve algıyı ilk örnek olduğu konusunda ikna eder. Öykünmenin olanaklarına sığınan bu üretim biçimi, pek çok örnekle ortaya konmuştur. Bu serilerden biri, Venüs teması ile kendi içinde Giorgione ile başlayan, Titian ile süren ve Eduardo Manet ile sonlanan bir serinin konusal benzeşim ve biçimsel öykünme modelleri olarak görülebilir (Resim- 18,19,20).



*Resim- 18*  
*Giorgione ,1510*  
'Uyuyan Venüs'



*Resim- 19*  
*Titian, 1538*  
'Urbino Venüsü'



*Resim-20*  
*Eduardo Manet, 1863*  
'Olympia'

'Benzer'i yaratmaya çalışmak, farklılıkları üreten bir sistemde, sistem olarak kalmaya ve nesneyi o sistemde kuramlaştırmaya çalışmayı gerektirir. Fakat aynı zamanda insanın nesne, kendi biricikliğine dair değerli ve varoluşsal, kırılğan ve biricikliğini yadsır ve her şey gibi olduğu noktada, geri dönüşsüz bir biçimde o sistemi çökertir. "Doğa birbirine benzer imgeleri üretirken yaradılışın akışına uyar. Çünkü yaradılış, tümüyle benzerliğe yöneliktir. Alain de Lille, yaradılışın bir kitap ve resim gibi olduğunu söyler evrenin sırlarının da ancak bu kitabı okumakla çözüleceği inancını taşır" (Bonnet, 2007: 111).

Benzetme, taklit, temsil ve yeniden canlandırmanın aynı düzlemdeki başka bir söylemidir. Benzeşme ile ilgili görüntü, nesnelerin mekanik görüntüsünün bir yansımasıdır. Yansıma yüzeyinde nesne kendini tanırsa ya da insan bu görüntünün kendine

benzerliğini düşünürse bu düşünce salt kendi düşüncesidir. Benzerlik artık iki obje ya da canlının ilişkisinde değil, bu ilişkiyi çözen zihinsel eylemdir. Bu olgunun gösterdiği gerçeğe örtüşebilmesi, yansımanın büyüünü korumasına ve onu sonsuzlaştırmasına bağlıdır. Çünkü insan yansıma sayesinde yansıma ile gerçeği benzer olarak düşünür ve birbirinden ayırt edemez, belki de yansımalar gerçek, görülen ise yalandır. “Benzetim yoluyla öğrenmede, imaj nesneyi temsil etmeye çalışmaz... daha çok işaretini verir, ortaya çıkartır, var olmasını sağlar. Dijital imajlarla nesnenin benzetiminden daha yüksek bir varlığın benzeri olmaya doğru ilerledikçe, imajın nesne yerine geçmesi mümkün hale gelmektedir” (Robins,1999:248).

Benzerlik, en az bir ikizler olgusu olarak düşünüldüğü ölçüde bireyi tehdit eder, onu teslim alır. Daha sonra birey, görüntüyü kendi gerçekliği içinde kavradığında soluklanır; soluklanma, andırışın referansı ile gerçekleşir. Andırış, bir oyun alanının keşfidir ve birey nesne ya da kendisiyle ilgili, düşsel kimlik deneyimlerini bu alanda gerçekleştirir.

Andırış ve benzeyiş arasındaki ilişki en kestirme yoldan René Magritte’in “Bu bir pipo değildir” adlı çalışması üzerinden analiz edilebilir: (Resim-21)



**Resim-21**

**René Magritte, 1926**

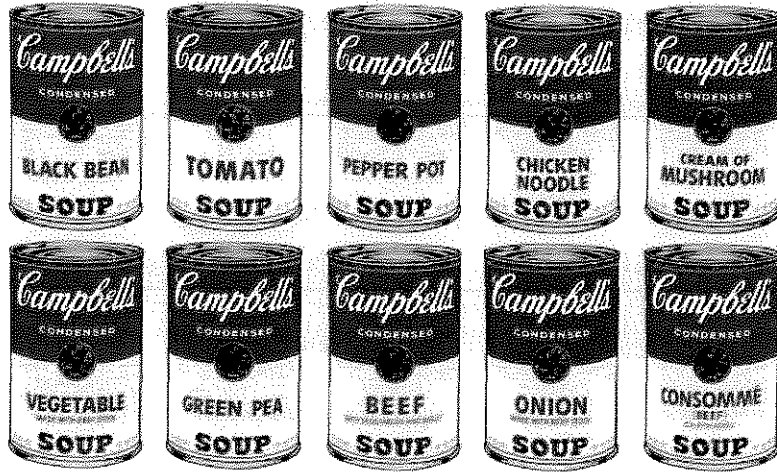
‘Bu bir pipo değildir’



Magritte, andırışı benzeyiştten ayırmış ve birincisini ikincisine karşı kullanmıştır. Benzeyişte bir “model” vardır ve bu kendisinden çıkarılabilecek olan ve gittikçe silikleşen bütün kopyaları düzenle sıralar ve kademeleştirir. Benzeyişin temelinde, buyuran ve sınıflayan bir ilk başvuru noktası vardır. Andırış ise, başları da sonları da olmayan, bir yönde olduğu gibi bir başka yönde de izlenebilen ve hiçbir kademeleşmeye boyun eğmeyen, ama kendilerini küçük farklardan yine küçük farklar arasında üretip duran diziler halinde gelişir.

“Benzeyiş, egemenliği altında bulunduğu canlandırmaya hizmet eder; andırış ise kendisini bir uçtan bir uca geçen yinelenmenin hizmetindedir. Benzeyiş, geri getirmek ve tanıtmakla yükümlü olduğu model olarak kendini ortaya koyar; andırış ise, hayaleti (sureti), benzeyenle benzeyen arasındaki belirsiz ve geri dönebilir bir bağıntı olarak dolaştırır”(Foucault, 2001:43).

Yazının dayattığı benzeyiş örneğine en iyi verilebilecek örnek, Warhol’un Campbell kutuları düzenlemesi olan ‘Campbell Soup I’ adlı çalışmasıdır. Üç boyutlu tekrarın getirdiği görsel algıyı öteleyen aynı anda yazı formunun da tekrarıdır: Campbells, Campbells, Campbells...(Resim-22)



*Resim-22*

*Andy Warhol, 1968*

‘Campbell Soup I’

## IV. BÖLÜM

### ENDÜSTRİLEŞMEYLE GELİNER NOKTADA NESNENİN METALAŞMASI VE FETİŞ NESNEYE DÖNÜŞÜMÜ

#### IV.1.İNSANLA KURDUĞU İLİŞKİDE NESNENİN KONUMLANIŞI

Yıllardır nesneyle insan arasında jestlere dayalı derin bir ilişki kurulmuş ve bu ilişki toplumsal yapılarla bütünleşerek bugüne gelmiştir. Üretilmiş olan nesnedeki güzellik olgusunun varlığı ve bundan alınan keyif, bu bütünleşmenin başarısıyla doğru orantılıdır. Zorla kurulan ilişkilerde ise, özellikle de toplumsal yapılara koşut bir üretim süreci dayatılmış ve üretim süreci karmaşıklaşmıştır. Bu karmaşıklık, insanın nesneyle kurduğu ilişkinin, toplumsal üretim güçlerine devredilmesiyle son bulur.

Estetik bir dil ve kuram oluşturulurken sanat tarihindeki ve sanat dünyasındaki uygulamalar göz önünde tutulur. Bu uygulamaların merkezinde bir terim olarak 'nesne' vardır. Nesne tam da bu noktada bir tanıma ya da bir paranteze ihtiyaç duyar: Canlı ya da cansız olabilecek fiziksel varlıkları belirtir. Aynı zamanda da düşünülebilen her şeyi anlatan bir imge zinciridir. İnsani özellikler olan iyilik ya da kötülük özellikleri ya da sayılar birer nesnedir ancak masa gibi fiziksel nesne değildirler. Bütün bunların arasında estetik nesne olabilen nesnelere vardır. Yansız olarak ele alındığında estetik yüklemelerin kullanıldığı cümlelerde öznenin gönderme yapabildiği ya da estetik terimlerle açıklanabilen deneyimlere kaynak olan şeyler estetik nesnelere. Öyle ki gönderme yapılan nesneye getirilen açıklamadan daha fazlasına ihtiyaç duyulmaz. Diğer taraftan estetik nesne, bir izleyiciye sunulmuşsa amaçsallık taşımaya başlar. Amaçsallık, bir eylemin işaret ettiği bir edimdir ve edimi gerçekleştiren varlık insandır. Dolayısıyla hem

estetik nesne hem de sıradan nesne olarak görülen nesnelere, insan ihtiyaçlarına hizmet için üretilmiştir. Farklı olan, o ihtiyaçların maddi ya da maneviyat göstergeleridir.

İnsan bir eylem varlığı olma özelliğiyle, nesnelere ihtiyaçlarına göre değiştirir, onları kendine dönüştürür ve üretir ve böylece kendi özünü dışlaştırmış olur. “Heidegger sanatı nesnelere dünyası içinde anlamaya çalışır ve sanatı taş ya da demir gibi nesnelere ve işlevsel olma bakımından ayırırken, hem doğayı hem de insanın kültürel dünyasını bir taraftan gizleyip bir taraftan da açığa vuran bir tarihsel varlık olarak görür” (Murray, 2009:187).

İnsanın ilişkide bulunduğu doğadaki nesnelere, suni ve doğal nesnelere olarak ayrılır. Yapay ya da doğal nesnelere sanattaki yapılanması, bir biçim olarak estetik açıdan sanatın sorgulama alanına kayar: Zanaatle üretilmiş olan ve tamamen doğanın ürünü olmayan nesnelere, suni nesnelere. Yer yer suni nesne sayılabilecek sanat nesnelere ise kültürel nesne olarak bilinirler. Kültürel nesnelere, insana ait bir yaratı doğasının nesnelere ve herhangi bir destek nesnesine ihtiyaç duyulmadan algılanırlar. Bu nesnelere bir kısmı, aynı zamanda tüketimin yapay uyarıcılığıyla ve eğlendirici olma özellikleriyle sanattaki negatif bilinci telafi eder.

Estetik nesnelere gözleyene bağımlı oldukları ölçüde salt öznelere. Burada bir sezgi kavramının devreye girdiği açıktır. Gözleyen kişi nesnenin estetik olarak algılanmasının temel unsurudur. Estetik nesnelere belirleyenin onların algılanma biçimi olduğundan hareketle gözleyenler, algıladıkları estetik nesnelere doğrudan bir ilişki içine girdiğini söylemek mümkün olur. Ancak bu durum, klasik nesne anlayışını bu belirlemediği gibi, dışlamaya da imkân vermez.

Estetik nesnenin varlık mecrası imge alanı olduğu sürece aslında var olmayan (fiziksel) nesnelere de olduğu ortaya çıkar. Bundan dolayı nesne en azından ussal olarak

reel dünyada olmasa bile olası bir dünyaya gönderme yapar şekilde kendini gösterir. Sanat nesnesi endüstri çağında seyirlik müze eşyası olma özelliğinden sınırlı ve yaşama karışır. Sanat nesnesinin yaşam alanı olan sanat alanı 19. yüzyılın başında, tamamen bağımsız olan hakikat ölçütlerini romantizmle birlikte ilan etmişti. Bu sırada kazandığı özerklik, özellikle akademik ve estetiğin kuramla tanımlandığı eleştiri alanlarında örgütlenir. Rasyonalizmin etkilerinin sürmekte olduğu bu zamansal aralıkta, aynı zamanda geleneksel mitlere karşı çıkarak uygulama alanını genişletmeye çalışır. Estetik süreç, Baudelaire ile birlikte hareketlenir. Artık yeni sanatsal eylemler, avant-garde ve modernizmin olanaklarıyla kendini tanımlayacaktır. Fakat sanatta yaşanan bu yeni sürecin bir sancısı vardır; 'para'. Sermayenin gücünün sanatı yadsıması ile imgeler ve nesnelere 'şey' haline gelir. Modernizmin sanata getirdiği çaresizlik bakış alanı, postmodernizmin kültür siyasetine sirayet eder. Nihayet sanat, paraya direnmekten vazgeçerek modernizm ve avangardı sınırları dışına iter ve bir taraftan da özerkliğini kaybeder.

Nesneler estetik önem açısından, ideal nesnelere, fiziki nesnelere ve algısal nesnelere olarak ayrılırlar. Bu noktada konuyla bağlantısı olabilecek nesne 'algı nesnesi'dir. Algı nesnesi kişinin duyduğu, tattığı, gördüğü, dokunduğu, algısal olarak nasıl hissediyorsa öyle ifade bulan nesnelere dir. Bunu, deneyimlenen temel nesne anlamında düşünmek gerekir. Aynı zamanda bu nesnelere pozitif akılla ve düşünceyle ilişki kurduğu oranda idealleşirler ve ideal nesne oluverirler. Bayağı olan nesnelere ise teknolojik nesnelere, sanal nesnelere, trans-estetik nesnelere, aurasız, değersiz fetiş nesnelere dir: ironik saf nesnelere de bu gruba dâhil edilebilir. "Dünya nesnelere tika basa dolduruldu; tıpkı Douglas Huebler'in altmışlarda söylediği ve bundan daha fazlasını üretme isteğinde olmadığını eklediği gibi" (Bourriaud,2005: 73).

## IV.2 TİCARİ NESNE VE KAPİTALİZM BAĞLAMINDA TÜKETİM NESNESİ

Kapitalizm, sistem ile ihlal arasındaki farklılığın ritmini bozan, çelişkiler dilini maddenin geleneksel yapısında tüketime koşullu bir argümanla ortaya koyan sistemin ifadesidir. Bir yanda piyasanın büyüleyici olumlulukdaki değerlerini öne çıkarırken, diğer yanda düşünceyi entelektüel gündemle ve tarihsel maddecilik formunda ancak gündemin çatlak ve yarıklarını kapatmak için bir araç olarak kullanır.

Koch şöyle diyor: “Kullanılmayan, yani tüketilmeyen bir demiryolu olarak bakımından bir demiryoludur, gerçeklik bakımından değil” (Tunalı, 1993:106).

Demiryolunun gerçekliği, sırf biçimsel bir tasarımın maddeci düzleminde işlevsellikle örtüşürken, bilme ve bakışım alanındaki estetik kökler iflas eder. Hakikate ilişkin kesin bilgi biçimleri bir taraftan ironik hale gelirken, diğer taraftan araçsal olmayan amacın peşinde amacı tahrip eder ve işlevsel olmayan hedefleri gerekçe göstererek nesnenin yarara dönük araç olma olma halini meşrulaştırır.

Üretici etkinliklerini anlamından uzaklaştıran kapitalist sistem, boşalan zamanı yeniden yönlendirmeye başlar. Üretim zorlu yükünü hafifletecek tek yön, yeni malların kullanımı olacaktır. Fakat bu mallar tamamen piyasanın isteğini karşılar niteliktedir ve kapitalist tüketim, sahte ihtiyaçları bireyin arzu ettiği şartlarda gerçekleştirerek asıl istekler gerçekleşmemiş olarak kalır. “Hiçbir toplumsal kullanım alanına karşılık gelmeyen bu prestij ve farklılık imleri, aynı anda herkes için arzu nesnesine dönüşür. Ve böylece tüketim dünyası, bir tiyatro sahnesinde gösteri dünyası adlı oyunun perdelerini açar” (Artun, 2010).

Maddi biçim olarak nesne, sanatın olanaklarında ortaya konurken, malzemesinin kendi içkin yasalarıyla bütünleşmesi istenir. Nesnenin günlük tüketim

zincirine sanatsal tüketim nesnelерinin dâhil edilmesiyle tüketim ve sanat birbirine eklemlenmiş olur. Gösterge üretimi olarak düşünölebilecek söz konusu kültürel tüketim, aynı paralelde üretimi destekler. Fakat bu üretim, maddi üretimi aşan, kodlar ve imaj ya da markla üzerinden tanımlanan bir üretimdir ve kültür ve tüketim ilişkisi bu yönüyle doğallaşır. Sanat, bu kültürel dönüşümde bir araç görevi görürken, zamanla pazara ve piyasaya olan mesafesinin dilini reklamın olanaklarıyla açıklar.

Sanat piyasasının değişimi sosyoekonomik, sosyopolitik koşulların farklılaşmasına paraleldir. 17. yüzyılda İngiliz Aydınlanmasından Fransız Devrimine uzanan süreçte değişen dünya görüşleri, insanın ilerleyişinin bir işareti niteliğindedir. Ancak bu işaretin sanat bağlamında döngüsel olmayı aşan, dikey bir zeminde gerçekleşmesi, olumlayıcı beklentilerle formüle edilir: Nesnenin tüketimi ile nesnenin bir araç ve dayanak sunduğu göstergelerin, imgelerin, tasarımların tüketimi arasında bir ayırım veya kopukluk yoktur. Tüketim gerçek, (gerçeğin kendisi zorlamalar uygunlaştırmalar halinde bölünmüşken) olduğu kadar imgesel (dolayısıyla kurgusal) bir edimdir de. İngesel tüketim, imgeselin tüketimi – reklam metinleri- ve gerçek tüketim arasında belirli sınırlar yoktur. “Gündelik hayatta sınırların belirsizleştiği ve imgelerle tüketilen nesnelерin birbirinin yerine geçtiği bir toplumsal ilişkiler düzeni görölmektedir. İmgeler, düşünceler ve duygular ürünlerden kaynaklanmaktan çok, diğer sistemlerin göstergelerinden ürönlere aktarılarak belli ürönlere yapıştırılmış olurlar” (Akçalı, 2006:103).

Gündelik hayatın göstergesi olan bu nesnelер, entelektüel yaşantının klostrofobik nesnelерidir. Bu tanım, modernizm içerisinde muğlak bir bireysel gelişim duygusuna ve tüm tinsel zenginliklere sahipmiş gibi sunulurken aslında bireyi özensiz bir düzenin, mensupları arasında tüm anlamlı bağıntıları koparan, onları tüm değerli kaynaklardan mahrum bırakan ve yaşamın araçlarını amaçmış gibi görmeye ikna eden bir

metanın araçsallığına mahkum eder. Bu mahkumiyet, sermayeyle tanımlanan paradır: Bir meta olarak paranın kullanılışı ve tüketimdeki rolü, özellikle kapitalizmin olanaklarıyla kontrolsüz bir boyuta taşınır. Denetlenemeyen bu durum, özellikle de kent alanlarını istila eder ve nesnenin satın alınması, değiştirilmesi, tüketilmesi noktasında müthiş bir sirkülasyona sebep olur.

Büyük kentlerde para ekonomisinin getirdiği farklılıklar bir bıkkınlığa sebep olur. Bu bıkkınlık aslında para ekonomisinin bireye yansımalarıdır. Her şey paranın cazibesinde sürüklenmekte ve renksizleşmektedir. Her şey paranın akıntısında sürüklenirken paranın renksizliğine bürünen nesne, zenginlerin rahatça elde ettikleri bir maddeye ve alınıp satılma anlamında, küçük yerlerde olduğundan daha yoğun bir trafiğin içine sürüklenir.

### IV.3. NESNEDE METALAŞMAYLA ORTAYA ÇIKAN İŞLEVSELLİK OLGUSU, FETİŞ NESNELER, MODA VE SÜS NESNESİ

Nesnelerin gruplandırılmasında sosyo kültürel değişimlerin payı ve özellikle de sanayi devrimiyle gelen metalaşmanın önemi büyüktür: Modern bakış artık imge yıkıcılığını bir tarafa bırakmış ve imge üretir duruma geçmiştir. Bugünün hâkim görme sistemlerini imgelerin orijinalliklerini terk ettiği ve birbirlerine eklenen göstergelere indirgendiği tablo ile temsil edilir. Çağdaş kültürel tanımlamalar, tarihin özgün biçimlerini ve nesnelere eşdeğer biçimde normlarla aynılaştırarak göstergeler üzerinden tanımlar. Bu göstergeler sisteminde hedeflerden biri nesnenin yararlı oluşu ile hesaplanır.

Nesnenin üretiminde gelinen noktada yararlılığı artık onun salt fiziksel varlığı ile sorgulanmaz. Çünkü nesne göstergeler aşamasında bir kırılma noktasını işaret eder. O nokta, artık gösterilecek bir şeylerin kalmadığını gizleyerek söyleyen simülasyon ve simülakr temsilidir:

Zaten ölmüş ve dirilerek tekrar yaşama döndürülmüş, maddi üretim kodlarıyla belirlenen bir caydırmanın neogerçek ve hipergerçek tarafıdır. Bundan böyle gerçekte sahte ve gerçekte yapay yöntemle başvurulmuş gerçeğin birbirinden ayrılmasını sağlayacak bir olasılık yoktur. Çünkü her şey zaten ölmüş ve dirilerek tekrar yaşama döndürülmüşlerdir. Maddi üretim çılgınlığına koşut hatta ondan daha da üst düzeyde bir çılgınlığa dönüşmüş gerçek ve gönderen sistemleri üretilmektedir. Her yerde bir caydırma planıyla yüzleşen gerçek, neogerçek ve hipergerçekle burun buruna geliyoruz (Baudrillard, 2008:21).

Artık söyleyecek hiçbir şeyi olmayan söylem, nesne olmayan bir nesnenin eşdeğeri tarafından söylenir: Nesne olmayan bir nesne kesinlikle bir hiç değildir: içkinliğiyle ve gayri maddi mevcudiyetiyle insana durmadan musallat olan bir nesnedir.



Bütün mesele, bu 'şey'liği hiçliğin sınırlarında maddileştirmek, boşluğun sınırlarında boşluğun fragmanını takip etmek, kayıtsızlığın sınırlarında kayıtsızlığın gizemli kurallarına göre oynamaktır. Metalaşma evreni, sanatı da etkisi altına almaya ve değiştirmeye başlamıştır. Değişimin en belirgin aracı, sermayedeki farklılaşma ve para nesnesinin toplumda oluşturduğu belirgin sınıf ayrılıklarıdır:

Sermaye bir süreçtir, bir şey değil. Toplumsal hayatın meta üretimi aracılığıyla yeniden üretim sürecidir. Gelişmiş kapitalist ülkelerde yaşayanlar olarak hepimiz bu sürecin bir parçasıyız. Sermayenin içselleşmiş işleyiş kuralları içinde kökleştiği toplumu, durmaksızın sürekli olarak dönüştüren dinamik ve devrimci bir toplumsal organizasyon tarzı olmasını sağlayacak bir yapıya sahiptir. "Süreç perdeler ve fetişleştirir, büyümeyi yaratıcı yok etme aracılığıyla sağlar, yeni ihtiyaç ve istekler yaratır, insanın emek kapasitesini ve arzuyu sömürür, mekânları dönüştürür, hayatın temposunu hızlandırır. Aşırı-birikim sorunları yaratır; bu sorunlara ancak sınırlı sayıda çözüm bulunabilir" (Harvey,1997:376).

#### IV.3.1. İşlevsellik

İşlevsel nesne, güncel ya da güncelleştirilmiş veya şimdiki yaşam diliminde yer alan, başlangıç noktası olan ve belli bir uzamsal çevrenin oluşumuna katkıda bulunurken zamansal olarak böyle bir çevre oluşturamayan nesnelere dir.

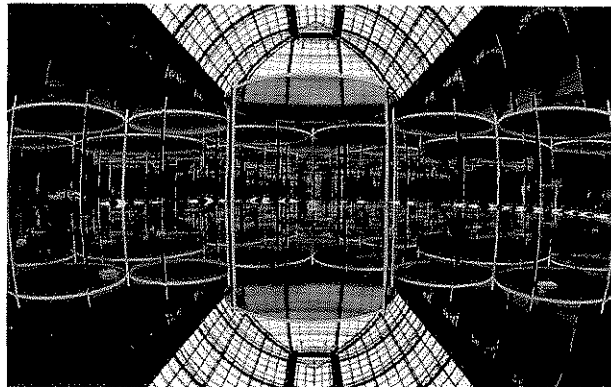
İşlevsel nesnelerin mekanik olarak üretilmiş olanları ve elle üretilmiş olanları gibi iki kökeni vardır. Elle üretilmiş işlevsel nesnelere, belli biri tarafından yapılmış, işçilik düzeyinin hala büyüleyici bir özellik olduğuna inanılan, üzerinde yer yer yaratıcılık izlerinin görülebileceği, kısmen 'değer'li nesnedir.

Mekanik nesnelere ise sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretimini çeşitli yöntemleriyle birlikte sergilenebilirliği de o denli dev boyutlar kazanmıştır ki, iki uç nokta

arasındaki nicel kayma, tıpkı en eski zamanlarda olduğu gibi, sanat yapıtının doğasının nitel değişimine dönüşmektedir.

En eski zamanlarda sanat yapıtının, kült değeri üzerinde toplanan mutlak ağırlık noktası nedeniyle birinci planda bir büyü aracı olması ve sanat yapıtı niteliğinin ancak geç sayılabilecek bir dönemde tanınması gibi, bugünkü sergilenme değerinde odaklaşan mutlak ağırlık noktası, sanat yapıtını bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma dönüştürmektedir (Benjamin, 2009:59).

Teknolojik gelişmeler zincirine eklemlenen mekanik nesnenin gerçek gereksinimlerin farklılaştırılması noktasında toplumsal değerler sisteminde bir kayba işaret ettiği görülür. Moda ile dayatılmış bir tüketim zincirine odaklanılmış olarak ortaya çıkan kayıp, nesnenin özü bakımından yüksek bir aşamaya işaret eder. Belli bir noktadan sonra ilerlemesi durdurulan teknolojik nesnenin özsel kaybı, kısmen egemenlik altına alınamadığı için de bilinçaltındaki zihinsel geri dönüşlerle ve modanın işlevselliğiyle tekrarlanır çoğalır ve işlevsel olan nesne estetikleşerek sanat nesnesine dönüşür. İşlevsel nesnenin estetikleştirilmesi konusunda iş üreten sanatçılardan biri olan Daniel Buren, malzeme olarak iç ve dış, sınırlandırılmış mekânın olanaklarından yararlanır. (Resim-23)



*Resim - 23*

*Daniel Buren, 2012*

'Excentrique'

Nesnenin insan ilişkilerinin yerini doldurma kapasiteleri tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Somut bir işleve sahip olması gereken nesneden belli bir işe yaraması ya da işlevselliğini bir tarafa bırakılması ve estetikleşmesi beklenmektedir. “Ernst Dichter’e göre modern nesne böyle bir ‘felsefe’ gütmektedir. Başka bir deyişle nesne, bireysel ya da kolektif bir gerilimi, çatışmayı çözebilen bir şeydir. Teknolojik nesneyle tanımlanan “makinalar bir şekilde toplumsal verimliliği cezalandırmıştır” (Baudrillard, 2010:157).

Endüstri devriminin ortaya çıkması, klasik becerinin imgeler aracılığıyla yoğrulduğu ‘insan’ kavramına veda edilmesine de tanıklık eder. Yararlılığın nesnede temellenmesi düşüncesi, merkezine insanı alan hümanist eğilimi parçalamıştır. İnsanlar, teknolojinin maddi üretimine sığınmış ve çoğunluğu temsil eden halk zevki de, çoğunluğun beğenisini bir estetik bakış olarak dayatmıştır. Müzeler ve galerilerin yerini mağazalar almış ve klasik güzellik ölçütleri, yerini makinelerce üretilen yeni sanat(!) nesnelere bırakmıştır. Bundan sonra yapılacak tek şey, üretimde makinenin güzelliğini aramak ve düzenli seri üretimlerle dile gelmiş işlevsel nesneyi yaşam alanlarına estetikleşme vaadiyle sokmaktır. Bu durum, sanatın nefes alması şeklinde açıklanabilecek son derece modernist ama sanattan beklentileri ileriye taşıyacak bir yaklaşımdır.

İşlevini yitirmiş bir sanat sonunda bütünsel bir gerçekliğe benzemiştir, çünkü kendisini yadsıyan, aşip geçen ya da biçimsel açıdan dönüştüren ne varsa hepsini emip yutmuştur. Bu bütünsel gerçekliği herhangi bir şeyle değiş tokuş etmek imkânsızdır, ancak kendi kendisiyle değiş tokuş edilebilmekte olan özelliğiyle sonsuza kadar kendi kendini yineleme, tekrar etme sürecine kendini hapsedmiş olur (Baudrillard, 2005:105).

Dünyanın bu yeni kültürel yapılanmasında ve sanat nesnesinin dönüşümünde biçim ve işlevsellik sorgulamaları, nesnenin niteliğini belirlemede rol oynar. İşlev, kendi

başına biçimin sığığını aşan bir yetkinliktedir. Bu yüzden nesnenin nitelik belirleme ölçütlerinde bir kriter sayılmaktadır.

Klee Bauhaus'da daha ilk verdiği derslerde 'biçim değil işlevdir' diyor (...) (İpşiroğlu, 1991:65). Klee, 'önemli olan biçim değil işlevdir' derken nesnelerin dıştan göründüklerinden daha fazla oldukları hakkındaki bilgiyi tazeler ve bunun, yeni bir doğa incelemesi gerektirdiğini söyler; bu analiz, dıştan içe yüzeyden derine giden bir incelemeyi gerektirir. Söz konusu inceleme, oluşma, gelişme, üreme gibi işlev sorunlarının üzerinden hareket etmektedir. "Biz biçimi değil, işlevi arıyoruz. Biz burada, ayrıca, olası en büyük kesinliği gözlemek istiyoruz. Bir makinenin çalışması, bir olgudur; yaşamın işleyişi daha başka bir şeydir. Yaşam yaratır ve ürer" (Klee, 2002:47).

#### IV.3.2.Fetiş nesne

Fetişizm, öncelikle Afrika'nın birçok yerinde, özellikle de Kongo'da ortaya çıkar. Bu kavram, Portekizli tüccarların Batı Afrika'dan, yerlilerin genellikle bir biçimde özel olarak hazırlanmış ya da yapılmış, bazı anlamsız nesnelere kutsal saydıklarını bildirmesi üzerine 1760'da karşılaştırmalı din çalışmalarına konu olur. Bunlara Portekizce'de, Latince "üretilmiş" anlamına gelen factitius sözcüğünden türetilip, feitiço denildi. Bu sözcük, kesilmiş küçük taş parçaları, kabuklar ve bugün tılsım olarak adlandırdığımız başka nesnelere için kullanılır.

Fetiş, bir tutkuya gönderme yapar. Bu tutku, cinsel sapkınlığın ifadesi olarak tanımlansa da, burada nesnenin hazza dönük işareti olarak yer almaktadır.

Marx'ın kendine ve bireye yabancılaşmış fetiş nesnesi ise günlük tüketim alışkanlıklarının bireyden uzaklaşıp, kitleye yayılmasıyla başarının göstereni haline gelir. Araya reklam endüstrilerinin de girmesiyle katlanan bu bilinç dışı eylem, birey üzerinde tatmini zorlaşan bir uyarıcıya dönüşür (Tunalı, 1993:28).

Fetiş nesne pazarlamasında tüketici, kendisine yeni özgürlükler sunulduğuna inanabilir, oysa acımasızca aldatılmaktadır. Çünkü piyasanın sahte ve fetişistik düzeni sağlanan sahte başarıyla aynı zamanda popüler kültürün otantik özelliklerini de esir almış olur. Modellerden üretilmiş kökenden ve bütün anlam ve değer çağrışımlarından mahrum kalan nesne, saf bir nesneye dönüşür. “Formların dolaysızlığını geri kazanan bu saf nesnelere, kişisellikten ve sembolik yönden arındırılmış ve ‘bir fetişe dönüşmüşlerdir’. Nesnelere sisteminde fetişizm olarak düşünülen bu durum, aynı zamanda zihinsel bir gerilikle de açıklanır. Sistemin genelinde mülkiyetin aynı amaçlarla oluşturulduğu bir nesne tutkusundan bahsedilir” (Baudrillard,2010: 124). Fetiş nesne aynı zamanda bireyin kurallarını kavrayamadığı bir toplumsal yaşamda kendi kurallarını koyduğu ve bir söyleve eşlik ettiği mesaj dilidir. İnsanın nesnelere aracılığıyla bir başkasına bir şeyler söyleyebildiği bu araçlar, özünde bir basitlik ve çocuksu söylev biçimini aşmamaktadır. Bütün bu nesnelere, yapaylıklarıyla, toplumsal yaşam alanlarını etkiler ve maddi anlamda tamamen görünür bir hale gelirler. Zihinsel kavrayıştan uzak, fiziksel varlıklarıyla dünyevi konumlanışlarını sürdürürler ve kendilerini fetiş nesneye dönüştürürler.

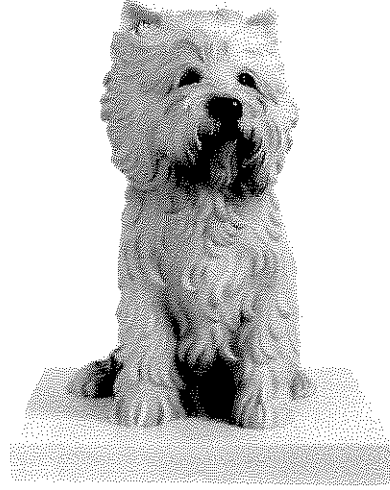
Adorno’ya göre popüler kültürün üretiminde fetiş nesneyi destekleyen yapı, sıradanlığın kapsandığı standartlaşma olgusudur. Standartlaşmada en belirgin olan, tamamen bireye dayanan meta dağıtımıdır. Meta kendisini reklamın sürekliliğindeki olasılığa borçludur. Adorno ile fetişizm kavramı popüler kültürün tüketimiyle paralel bir süreç izler ve bu kavram popüler kültürün tüketimine denk düşer. Marx ise bu standartlaşmanın meta üretimindeki analizini meta fetişizmine bağlar. Metanın fetişist niteliğini insanın yalnız başına meydana getirdiğine dikkat çeker. Marx’a göre bireyin kendinden yabancılaşmasına sebep olan fetiş nesneye ilgi duyması son derece garip ve anlaşılmazdır (Slater, 1998). Modern hayal gücüyle türemiş fetiş nesne, tamamen başka bir

yere, bilinmeyen o yere yapılan yolculukta bireyin oyalanma aracıdır. Sanal kültürün sanal nesnesi, imgeden bağımsızlaştığı an tüketimin ağına düşer ve görme biçimlerinde bir krize sebep olur. Nesnelerin kullanım ve değişim değerlerinin ötesine geçen, Marx'ın "meta fetişizmi", Benjamin'in fantazmagorya" dediği etkiyi uyandıran bu değişim nosyonlarıdır. Bu sembolik değerler, öznelğin inşasında rol oynar. Bir tarafta estetikleşen meta, hayatın anlamlandığı bir mecrayı işaret ederken, markalar aracılığıyla bu alanların yönlendirilmesinin önüne geçilemez. Çok geçmeden marka bir fetiş nesnesi makyajıyla nesneden kendisinden soyunur ve bizzat öznenin kendisi olur.

Fetiş nesnelerin çoğalmasında kültürel şeyleşmenin etkisi büyüktür. Şeyleştirme, geçmişin geleceğe egemen olmasına göz yummak ve sadece tanıdık formların kuşattığı bir evrende yaşamayı arzu etmektir. Bu evrende oluşabilecek kültür işleyişleri, kapitalizmin işleyişine ters düşer. Çünkü kapitalist sistem geçmiş tasarımların ısıtılıp tekrar sunulması üzerine planlanan sahte yenilikleri içerir. Bu yolla emek, düşünceden bağımsız, salt ortaya koymaya dönük bir faaliyeti tanımlar, teknik yaygınlaşırken emek ve nesnenin kalitesi indirgenir ve hiçleşir.

Hiçleşmenin işaret ettiği, nesnede nitelik çözümlemesidir ki, niceliğin ağırlığıyla ters orantılı bir yol izler. Fetiş nesne, bireyler arasındaki kültürel statüyü demokratikleştirir. Kişiye aidiyetiyle sınıfsal ayrılığı belirgin olmaktan uzaklaştırır ve mesajı Postmodernite üzerinden verir: İşte Postmoderniteyi kültürel alana taşıyan şey, "ticari kültürün her şeyi alt ederek, imge üretimiyle birlikte tüm yüksek ve alt sanat formlarını yutmasıdır. Böylece güzellik sahte bir estetizmin tuzağına düşmüş ve ideolojik hamleler sayesinde de fetiş nesnenin anlık vazgeçilmezi oluvermiştir" (Jameson, 2005:47). İşlevselliği öteleyen ve sanatın içerisinde yerleşen bir takım nesnelere, bulunuş itibarıyla fetiş nesne özelliği gösterir. Sanattaki plastik unsuru, göstergeye taşıyan Jeff Koons, bu

alandanda son derece yüklü bir üretim kapısını açmış olur. Ancak Postsanatın olanaklarında fetiş nesneyi ortaya koyan Koons, aynı zamanda kitsch bir sanatçı olmaklığıyla bilinir (Resim- 24).



*Resim-24*

*Jeff Koons, 1991*

'White Terrier'

#### **IV.3.3. Moda ve süs nesnesi**

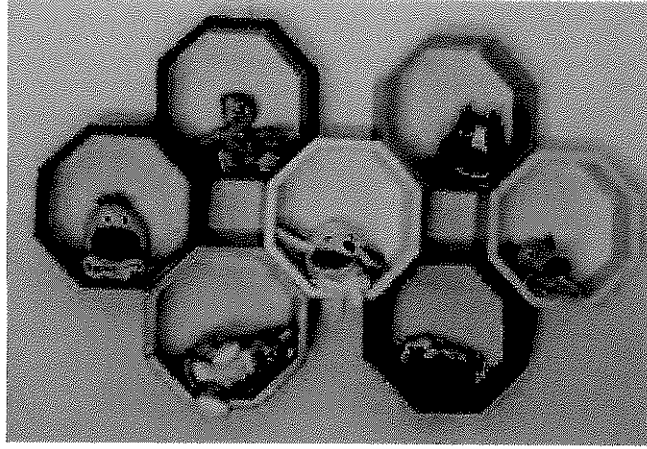
“nemli olan nesnenin kısa ömürlü olması ve modaya boyun eğmesidir” (Baudrillard, 2010:180). Sınıflı toplumlarda fiili farklılıkların ironik bir sonucu olarak bu farklılıkların oluşup geliştirdikleri eşitlik temeli, kapitalist sistemin karşı kutbu olan sosyalist düşüncenin işaret ettiği bir alandır. Sınıflı toplumlarda insanlar hukuki ve politik yönden eşit, ama toplumsal ve ekonomik düzeyde eşitsiz hale gelir. Bu tip bir durumda bireysel ihtiyaçlar kategorisinde bireylerin birbirini sömürmeleri sistemden ayrı tutulamayacağından tuhaf bir şekilde sistem, kendi kendini katleden bir toplumsal tüketime sürüklenir. Toplumsal bellekte tüketimin eşitsizliği ve tüketim alışkanlığı hiyerarşik moda ile belirlenir.

Toplumsal hafızada tekrarlayan bu alışkanlıkların en kestirme söylemi olan moda, belleklerden silinmeye başlanılan şeylerin, zihinde tekrar belirmesi ve bunun da bir döngüsellğe dönüşmesidir. Tam da bu noktada yeniden canlanmanın tezahürü söz konusudur ve eski moda, yerini alan yeni stille bir tezat oluşturması sebebiyle daha önce ona can vermiş "farklı olma" cazibesini tekrar yaşar. Genel olarak moda, farklılaşma ile değişimin çekiciliğini, benzerlik ile uyumun çekiciliğiyle birleştiren, çoğunlukla toplumsal farklılıkları ifade etmek üzere sınıflarda kendini gösteren bir toplumsal formdu. Moda insanın ikili doğasıyla ilgilidir. Daha çok- hayatın birbirine karşıt eğilimleriyle, gerek toplumda gerekse de bireyin ruhunda söz konusu olan ikili eğilimlerle, "taklit yönündeki ruhsal eğilim"le ilgilidir (Simmel, 2009:45-47).

Moda bireyde farklı olma üzerinden gerçekleştirilecek verilerin, bir gruba dahil olma istencini körüklendiği tüketim alanlarından biridir. İlk eğilim taklit etme ile meydana gelen bu eylem, kültürel yaşam kodlarının sınıfsal toplumlarda uygulanmalarıyla alışkanlık zincirine eklemlenir. Öteden beri insanlar, yaşadıkları mekânı resimlerle ya da küçük hacimli sanatsal düzeyi değişken nesnelere süslemeye düşkündür. Duvara asılan resimler içeride yaşayanlar için bir düzey saptaması özelliği ortaya koyar. Ancak bu düzey saptamasında değerlendirmenin çok üstün olduğu savını taşıyan ölçütler aramak doğru değildir. En doğrusu bunu insanların yaşam alanlarındaki özgürlüğü ve kültürel değişkenliklerin bir yansıması olarak görmektir.

Mekân raflarında gittikçe çoğalan nesnelere varlığını bir kültür faaliyeti olarak görme durumu, Harris'in 'butik çok kültürlülüğü' ile açıklanabilir: Müzik, giyim, gıda, gibi endüstriler aracılığıyla stilize edilen bir farklılığın tüketicilere sunulmasına dayandığı için, genellikle vitrin ve raflarda gözlemlenebilen bir meta artışının ötesine geçemez. (Resim-25)





*Resim-25*

'Bal peteğine öykünülerek hazırlanmış bir raf sistemi'

Tüketicinin, farklı coğrafyalardan ithal edilen kültürel formlara aşina olması, bu formları üreten toplumların yaşam koşullarını daha iyi anlaması demek değildir. Bu anlamda 'öteki' ile kurulan ilişki, estetikleştirilen bir 'öteki'liğin, tarihsel, toplumsal koşulların ve çoğunlukla acıların göz ardı edilerek tüketilmesiyle sınırlı kalır.

"Çok kültürlülük, farklılığı ya da hoşgörü ve/veya şefkat nesnesine, ya da dünya kültürleri konusunda zaten bilgi sahibi olan bir tüketici grubunun kültürel sermayeye tahvil edebileceği deneyimlere dönüştürür. Her iki durumda da, kültürel farklılığın metalar dünyasına emilmesi "küresel kapitalizm içerisinde meydana gelen derin değişimleri gizlemeyi veya farklı göstermeyi başaran kapitalist ideolojiden" başka bir şey değildir (Yardımcı, 2005:83).

Kapitalist ideolojilerin öngördüğü, farklılıkta durup kalmaktır, farklılığın özgürleşmesi değil. Bu bağlamda kitlelere sunulan modanın tek noktalı çıkışı ve tarihi bağlamda biçimsel değişkenleri, içi boş bir evrenselcilik doğurmuş olur. Böylece, toplumsal yaşamın bir örneğine farkın tekrarı eşlik eder.

Mekân içinde kullanılan metaların estetik sorgulamasını kültürel farklılıklar ve beğeni ölçütleri tespit eder. Aslolan, süsleme teriminin psikolojik iç dünyalardaki yansımasıdır. Bu yansıma, simgesel objelerle mekânı özelleştiren bir sağaltım niteliğindedir. Çünkü

tercih edilen nesnenin güzelliğiyle ilgili beğeni yargısı olabilecek bütün çıkar duygularını öteler. Güzellik, “süs”ün tekeline geçer ve biçimi hapseder.

“Gerçek güzellik, çerçeve ve süslemeler gibi dışsal etkenlerle etkisini artırma çabalarından zarar görür. Süsleme olarak adlandırdığımız, yani esas bir bileşen olarak nesnenin temsiline ait olmayan, sadece dışsal bir ilave olan şey bile beğenimizi gerçekten geliştirir, ancak bunu sadece formuyla yapar. (...) Diğer taraftan, süslemenin kendisi güzel biçimden oluşmaz da değerini artırmak için resme eklenen altın bir çerçeve gibi sadece eklenirse hakiki güzelliğe zarar verir ve süs olarak adlandırılır” (Nerdrum, 2010:82).

“Artık geç kapitalizme -maddileştirilmiş ve şeyleştirilmiş- bir sürece doğru yol alınmaktadır ve bu gidiş “süs” unsurunun sanatın başında dans edeceğini ve deliliğin kutsanacağını göstermektedir” ( Eaglaton, 2007:37).

## V.BÖLÜM

### NESNEDE ÇOĞALMANIN BİR SONUCU OLARAK KITSCH OLGUSU

#### V.1 SIRADANLAŞAN NESNENİN KITSCH'E EVRİLMESİ, KITSCH'İN KELİME ANLAMININ İRDELENMESİ

“Başkalarının sanatını ne tümüyle ne de kısmen taklit etmelisiniz. Ederseniz Kitsch üretmiş olursunuz” ( Broch, aktaran, Nerdrum, 2010:41). Sanatsal eylemlere genel olarak kaynaklık edebilecek animistik önceller, ilk dönemlerin ayin bileşenleriydi. Dolayısıyla da ortaya konan ürünün estetik doygunluk taşıması beklenmemekteydi. Salt zevki körükleyecek nesnelere olmaktan uzak bu nesnelere taşıdığı kutsallık payesi, onların tinselleşme aşamasından sonra kesintiye uğramıştır. Zamanla nesnenin ticarileşmesinin getirdiği problemler, hayatın tümel dolayımlanması ile ötelenmiş ve sanattaki hedonizm, kendi başına dolayımlayıcı olmuştur.

Tarih, kültürel formların dönüşümünün tanıklığını yaparken, aynı zamanda nesnedeki değişimi de somut verilerle saptamaya çalışır. Eğer yaşam içerisinde belli başlı ürünler farklılaşmazsa, nesne hayatın dinamikleri içinde etkisiz kalacaklardır. Hayatın yaşamakla örtüştüğü noktada ve yaşamın dışsal varoluşunda bir form, yerini başka bir forma bırakır. Bu evrilmede ebedi formların nesnel kabulü ile sonsuza dek var olma iddialarındaki tezatlık, ölüm ile yeniden doğum arasındaki salınımına benzer.

Yeryüzünün, yanılısına sonucu dünyalaşması, estetik bakışın yerini güdümlü bakışın alması gibidir. Bir süre sonra bakışın alanları, bireyde istemenin nesneye odaklanması sonucu, saf bakış alanını terk eder. İstemenin merkeze alındığı duygu biçiminde nesne kışkırtır, heyecanlandırır. Bu süreçte saf estetik seyre dalış bir anda askıya alınmış ve sanatın amacının kuyusu kazılmıştır (Schopenhauer, 2009:132).

Sanatın kuyusunu kazan saf bakışın ötelenmesi, modeller aracılığıyla yeni modellerin kopyalanması sonucu gerçekleşir. Böylece salt istemeye ve tüketmeye dayalı yapı, toplumda ‘modelin kendisi’ olur:

Modelden yola çıkılarak üretilen serilerle nesnenin tüm toplumsal kesimlere uygun özellikler taşıması hedeflenir. Modelle ortaya konan ürün arasındaki bu alış veriş, gündelik yaşamın bir alışkanlığına dönüşür. Seriler, örnek aldıkları modellere benzerken, modelin sahip olduğu bütün özellikleri taşıması arzu edilir. Toplum etkisine alan ve modeli serileşmeye iten bu süreç, nesnede değişim sürecine zemin hazırlar.

Deleuze, model ve kopya üzerine Platon ve Kant temellüklerinden yararlanır ve ‘özdeşlik ve temsil meselesi yerine hem fiziksel hem de metafiziksel olan simülakrumun fark meselesini koyar: Platon, idea ve onun fiziki cisimleşmesi arasında, model ve kopya arasında ayırım yapar, ancak ara sıra iyi kopya ve kötü kopya ya da simülakrum arasında da ayırımda bulunur. Bu kopyaların ideal olanla benzerliğini bulmak ve yanlış olanları ayırmak işinin Platon’un başlıca ilgilerinden biri olduğunu söyleyen Deleuze’e göre Platon, simülakrumlarda çelişik ve kisveli bir yanın olduğunu ve bu nesnenlerin ‘ideanın egemenliğinden kaçarak hem modelleri, hem de kopyaları tehdit ettiğini söyler (Bogue, 2002). Benjamin’in fantazmagorik nesnelere ne ise Deleuze’in ve Baudrillard’ın simülakrumu aynı şeydir. Dönüşen ve kültürel elemanlarla farklılaşan bu nesnenin tanımı modern sanatta kitsch üzerinden yapılmaktadır. Baudrillard, üretimi “yaratıcı yanılsamalı üretim” ve ‘hologramatik yanılsamalı üretim’ olarak tanımlar. Yaratıcı yanılsamanın sonuçları sanat eseri ortaya koymaya olanak sağlarken, hologramatik yanılsama “gerçeği ikizi aracılığıyla ayağa düşürür”. Ayağa düşmüş gerçeklik, içinde sanatın taklitlerinin olduğu ve yaratıcı edimin yadsındığı, politik söylemlerin ikiyüzlülüğünü arkasına alarak bir statü kazanan ve modernist Baudrillard’ın

tanımıyla hükümsüz hale gelen bir durumdur ve bu durumun tanımı Kitsch üzerinden yapılır.

Spontanlığa zarar vermeden doğru modellerle taklit edilen bir sanat anlayışı, endüstriyel devrimin olanakları ve zevkin ticari yaşamla kaynaşmasına rağmen sanattaki özel konumunu korur. Fakat gittikçe değişen ekonomik yapı sonucunda köylerden kentlere yerleşen insanlar, kent kültürüne adapte olmak adına kendi kültürlerini deforme ederek hayata geçirmeye başlar. Bir tarafta köyde bırakılan geleneksel kültür beğenilerinin varlığı, diğer tarafta eğlenceyle doldurulmak istenen günlük yaşamda kendi yaşam biçimlerine uygun bu yeni kültürde günlük yaşam öğelerinin düşük kalitede taklidiyle yetinirler. Bu çeşitten eserler ya turistik hatıra eşyası olurlar, ya da buna benzer bir ticari amaçla meydana getirilen sokak nesnelere oluverirler. “Endüstri toplumunda kurallar dışarıdan dayatılmaktadır; çünkü dil ölmüştür ve sırf dilin belirlediği kuralların yoksunluğu, biçimlendirilmiş ürünü kitsch’e taşımaktadır.”( Köksal,1994:32).

Nihayet bu kültür, kendi pazarını yaratmış ve yapay ile taklitçi özellikleri bünyesine hapsetmiştir. “Bu bayağı ve ucuz kültür; gerçek ve hassas kültürel değerlere kayıtsız ‘kitsch’ kültürdür” (Greenberg, aktaran Yılmaz, 2004: 252).

Kitsch nedir? Kitsch kelimesi bazı kaynaklarda XIX. Yüzyılın ikinci yarısında Almanya’ya gelen Amerikalı turistlerin ucuz resim almak istemeleri ve taslak talep etmelerinden doğmuştur. Genel olarak 19. yüzyıldaki kent nüfusu içinde büyük bir kesimin kültür konusunda kararlar almasını sağlayan sosyo-politik dönüşümler gerçekleşmiş, sanat yapıtlarının inandırıcı kopyalarının dünya çapında dolaşıma sokulmasındaki seri üretim olanakları sanatın üretim bağlamındaki değişime olanak sağlamıştır. Bu değişim kitsch’in önünü açmıştır ve tanımı anlatılara göre estetik duyarsızlığa sahip alıcıların taleplerini anlamlandırmak için ortaya atılmıştır. Bu, aynı

Sanat eserleri tamamen ticarileştiğinde – yani meta kimliği estetik kimliğe karşı tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde ve böylece pahalı bir yapıta eleştirelilikten uzak bir biçimde estetik önem ve hatta manevi değer bahşedildiğinde- sanat eseleri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp'a göre "yaratıcı edim"in özünü oluşturan "estetik ozmos"u tersine çevirmektedir. Estetik ozmos, sanat eserlerinin insanlara bir şeyler anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar (Kuspit,2006:30).

Batıda 19. yy. sonlarında elitist kültüre özenen Münih burjuvazisinin zevksizliğini belirtmek için kullanılmaya başlanan kitsch terimi, özetle beğeni düşüklüğüne işaret eder. Genel olarak popüler kültür söylemlerinin yapıldığı sanat ortamlarında modernizme bir alternatif olarak dile getirilir. İlk başlarda New York'un sanatsal değişimlerine ve Pop'a odaklandıysa da 1950'lerden sonra özellikle de Amerika'da Andy Warhol'un yıldızlaştığı dönemlerde yeni bir anlayışa hizmet eder. Seri üretim nesnelерinin tekrar dönüşümleriyle beslenen sanat ortamlarında Popüler kültürün ve dolayısıyla da Postsanatın estetik anlayışını belirlemede önemli bir rol oynar.

Çünkü "geleneksel sanatın tapınç nesneleri, postsanatta olabildiğince sıradanlaşır. Azların doğruları çoklarca paylaşılır ve kültürlülerin bilinçli olarak inandıklarına cahillerin batıl olarak inandıkları görülür. Kitleler, patronlarının kültürüne hayranlıklarını çoğalttığı ölçüde kitsch olgusu yayılımını sürdürür. İşte bu yüzden kitsch, yüksek sanatın taklidi olarak düşünölmelidir" (Greenberg, aktaran Murray, 2009:172).

Bugün yüksek sanatın nesnelерini taklidiyle birlikte ortaya konan her şey teknik, endüstriyel, medyatik nesnelер olsun, bilinen her türden eser, ifade etmek, görölmek, okunmak, kaydedilmek, fotoğraflanmak istemektedir. Artık süreci başlatan özne değildir, özne sadece dünyanın genel formunun onay merkezindedir. Çünkü dünyaya kendi tasvirini sunma işi öznedен nesneye devrolmuştur. Nesne, olası bütün teknolojileri kullanarak özneye kendi varlığını ve sonsuzluğunu dayatır: Nesne ironik olduğu düşünölse

de çifte varoluşunu özneye kabul ettirir. Çifte varoluştan bir tanesi, düşük beğeni merkezli kitsch'in minyatür görüntüsüyle kitlelere sunulur.

Toplumsal yaşamda hemen her yere dağılan bu seri üretim nesnesi kansere benzemektedir. Kanserin kısa zamanda yayılma ve bedeni egemenliği alma özelliğinin kullanıldığı bu yönelme, toplumsal bir döngüyü formüle eder ve bunu sağlıklı unsurlar üzerinden açıklar. Bu sağlıklı unsurlar aracılığıyla hemen her yerde karşılaşılabilecek nesnenin, “biçimsel kasımlara ve nesnel değişikliklere boyun eğerek tükenip gittiği görülmektedir” (Baudrillard, 2010:156).

## V.2. ÇOĞALTIMIN SANAT NESNESİNİ TAŞIDIĞI NOKTADA RÖPRODÜKSİYONLAR VE RÖPRODÜKSİYONLARIN KITSCH OLGUSUNA KATKISI

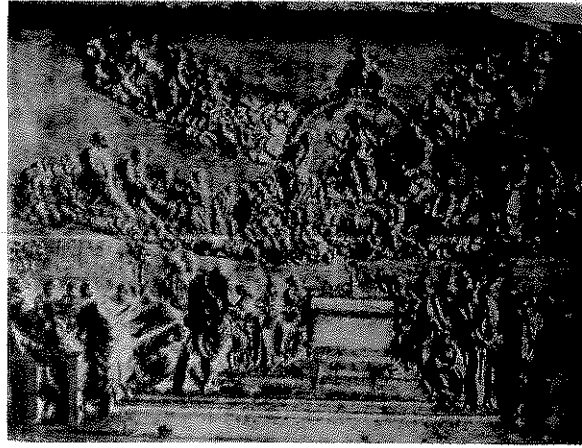
“[...] Belirtmek gerekir ki, kopyalar basit birer taklit değildir, bütünüyle otantik birer röprodüksiyondurlar” (David Harvey, 1997:343). Nesnenin çoğalarak oluşturduğu yeni algı boyutu, mevcut ideolojiler tarafından sunulan bir yaşam biçimine tekabül eder. “Sanatta da tablo ya da heykel röprodüksiyonlarının afişler ya da kartpostallar şeklinde ortak mülkiyet yaratacak hale getirilmesi bunun bir uzantısıdır. Kitlesel tüketim için tasarlandığı öngörülen bu hareketin tanımı, kitsch üzerinden yapılır” (Clark, 2004:84).

Halk yığınlarının sanat nesnesine ulaşmasının en kestirme yollarından biri seri üretimle ortaya çıkmış röprodüksiyonlardır. Röprodüksiyon olgusunu model ve seri üretimden meydana gelen ikincil nesne belirler. Toplumun psikolojik ve biçimsel açıdan tatmini için, kültürel üst katmanda bulunduğu öngörülen küçük azınlıklar için oluşturulmuş sanat nesnesi, röprodüksiyonun olanaklarında seri üretime sunulur. Birinin gerçek, diğerinin taklit olduğunu söyleyebilmek olasıdır ve yüksek alım satıma tabi olanlar, modellerdir. Küçük bir azınlığa seslenen bu modellerle kasıt, orijinal olana yapılan vurgudur ve üst nitelik özelliklerini kendinde barındırırken, röprodüksiyonları, kitle iletişim sistemi aracılığıyla nesne dolanım düzenine sokulur.

Elbette üretimde önemli olan nicelik değil niteliktir. Ancak, nitelik nicelik içinden çıkar. “Bir şeye ‘iyi’, ‘kötü’, ‘sıradan’ diyebilmek için belli karşılaştırmalar yapmak gerekir. Nitelikli bir yapıt diğerlerinin arasında hemen fark edilir, onlardan ayrı durur” (Yılmaz, 2006:36).



Röprodüksiyon, orijinal eseri bir model olarak alan ve onun üzerinden en yakın etkiyle gerçekleşmesi beklenen üretimlerdir. Tarihte sanatçılar, özellikle para kazanmak için kendi işlerinin kopyalarını yapmış ve bir çoğu numaralandırılmış kopyalar olarak müzelerdeki yerlerini almıştır. Ancak tarihe bakıldığında bu röprodüksiyonların başarısız örneklerine de sıkça rastlanır. Çoğunlukla sanatçının düşüncesinden ve ilk ortaya konuş macerasından uzaklaştırılan esere verilebilecek örneklerden biri de Raffael'in 'Disputa'sında görülür (Resim-27). Bu rölyef kopyasında, kopyayı yapan kişi resmin bir yarısını, diğerine göre kısaltarak, eserin merkezini saptırmıştır (Wölfflin, 1985:154).



**Resim-27**

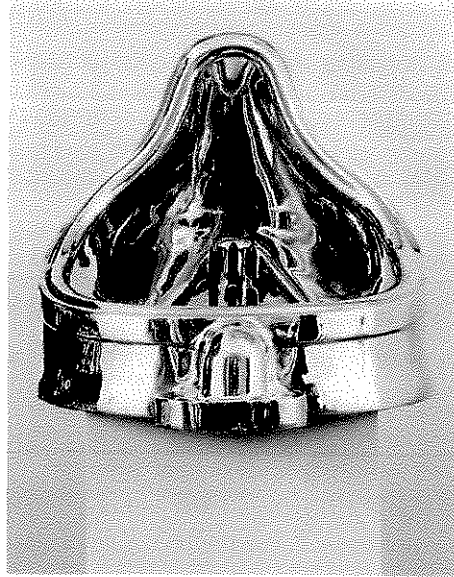
**Orijinali: Raffael, Disputa**

Görüntü: Barok rölyef kopya

Röprodüksiyonlar işte bu yönüyle sanat eserindeki görsel sahiciliği en çok kovalayan 'yalancı tanık'lardır. Sanki asıl nesnenin biçimsel ikiziymiş gibi bir yakınlıkla alımlayıcının belleğinde konumlanır. Yer yer ironik anlatımlardaki hoşgörüyü kullanır ve orijinal yapıttan beslenmeyi sürdürür. İletişim teknolojilerinin hızla yayılımı sonucunda ortaya çıkan mekanik röprodüksiyonla artık yaşanan alanlar bir nevi yalancı müzeler haline gelecek ve elin bir hareketiyle imge görünecek ya da kaybolacaktır. Hızla gerçekleşen yaygın çoğaltım, elektronik ortamda da süregelen bir görsel alışkanlık zinciriyle kendini

izleyene sunmakta ve imge, kitlesel ölçekte kullanılmak amacıyla mekan ve zaman içindeki asıl bağlamlarından koparılarak sanal müzelerde izleyiciyle buluşmaktadır.

Kitlesel medya tarafından ve onlar için anonim bir biçimde üretilmiş tükenmez imge stoklarını kullanan Sherrie Levine'in uygulama alanına soktuğu yüksek kültürün resimlerinin kullanımında Levine'in çıkış noktası, basılı röprodüksiyonlardır. Fakat bunları dergi sayfalarından değil, sanat kitaplarından keser. Çeşitli fotoğraf ustalarının röprodüksiyonlarını fotoğraf biçiminde ya da mekanik şekilde yeniden üretir, Popüler imgelere çoğunlukla sanat eserinin kimyası değiştirilmiş formu da eklenir. Duchamp'ın çeşme versiyonu bu çalışmalardan biridir (Resim-28). "Levine, kurnaz bir dönüşle ortak düşüncenin karşısına aykırı bir düşünce çıkarmakla değil, o düşüncenin kopyasını çıkarmakla uğraşır ve kopyayı çıkarırken bir simya işlemi gerçekleştirir; 'aynı olanı bir başkası haline getirir'. Ve klasik beceriyi yadsıyarak ortaya koyduğu yaratı eylemi, en bilindik röprodüksiyon tanımlamalarını ironileştirir" (Gintz,2010:65).



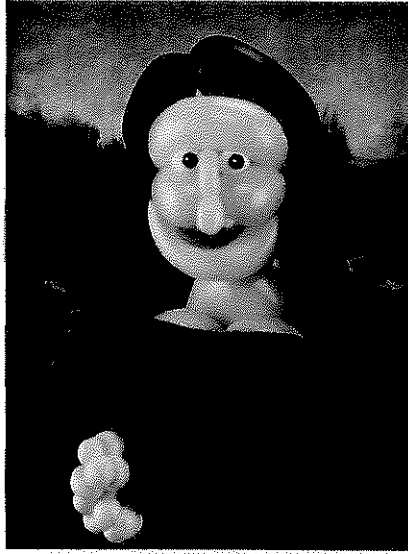
*Resim- 28*

*Sherrie Levine, 1991*

'Fountain (After Marcel Duchamp)'

Bu ironik bakışta röprodüksiyonlar, orijinalin dilsiz bir görüntüsüdür. Dile gelebilmesi, estetik açıdan tekrar yaratılmasından geçmektedir. Modernizmin olanaklarıyla söylendiğinde, reprodüksiyonun nesnede iki uçlu bir kırılma yarattığı düşünülebilir. Çünkü hem nesnenin kendisini, hem de ona dair bilinç üretim sırasında yok etmiştir. Postsanatın ifade alanında tanımlanması kolaylaşan röprodüksiyonlar, orijinalin tekliğini alaya alır. Orijinalin ya da modelin aidiyet alanı olan auradan yoksun olması ve şeyleştirilmiş varlığı, kitlelerin yüksek beğeni ölçütleriyle sorgusuz sualsiz bir mecraya taşınır. Hâlbuki röprodüksiyon, orijinaline ne kadar sadık kalırsa kalsın, orijinal ölümün katılığında kalır çünkü unutulmuş ve taşlaşmıştır.

Orijinal sanat eseri, röprodüksiyon kanalıyla gündelik olanın içine karışır, birçok görüntüden biri haline gelir, böylece yaşamdaki özel yerini, hatta varoluş nedenini, 'orijinalliğini', yani aşkın olan çağrıştırmaya gücünü yitirir. Yaşamın bir kereliğine olan tekrarlanamayacak 'o an'ı hafife alarak gündelik olgulara çevirir. Önem ve değer kavramlarını tamamen yadsıyarak nesnelere birbirinin prototipine ve sıradanlığına dönüştürür (Kuspit, 2005:146). Değer kavramını güncel pratiklerle bütünleştiren ve Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sından, Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu'na kadar birçok eseri balonlarla yapan Larry Moss, 'Airigami' adını verdiği eğlenceli çalışması için farklı bir yoldan gidip, esprili bir şeyler yapma isteğinin sonucunu ortaya koyar (Resim-29).



*Resim-29*

*Larry Moss, 2011*

'Mona Lisa'

Genel olarak nesnenin röprodüksiyonun olanaklarıyla çoğaltılması sonucunda izleyici, nesnenin biçimsel yakınlığını olumlarken, ona olan özsel mesafesini artırır. Seri olarak üretilmesi sonucunda toplumsal ürünlerden biri haline gelir ancak ve toplumsal bir olgu basit bir gösteriye dönüşerek kitleler tarafından kısa zamanda algılanması hedeflenir. Böylece de kitle üretimine uygunluğu ile yeniden üretimini perçinleştirmiş ve meşrulaştırmış olur.

### V.3. MODERNİZM VE POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA KİTSCH

1848 yılında yayımlanan Komünist Manifesto ile sanatta Aydınlanmanın öngördüğü tek yönlü temsil anlayışı yıkılmıştır. Gerçeğin temsili noktasında farklı dillerin gelişebileceği, ilk defa modernizmin olanaklarıyla açıklanır. Modernizmin modern sanata özgü estetik anlayışını, özgünlük ve özgürlük, yansıma ve misyon, metalaşma ve seçkincilik olduğu düşünülürse, tüm bu özelliklerin, Klasizmle başlayıp Fütürizme kadar gelen tüm sanat anlayışının harmanlanması olduğu ortaya çıkar. Özellikle kültürel ürünlerin metalaşmasıyla, toplumdaki soylu ve zengin burjuva için patronajın marjinalleşmesi sağlanmış ve sanatçının ortaya koyduğu ürünlerin pazarlanmasının önünü açmıştır. Bu Pazar, sanat nesnesinin kopyalanmasıyla ortaya çıkan, her insanın bir sanat nesnesine kolayca ulaşabilme şansı tanıyan kitlesel üretimin, baskı teknolojileri ve el aracılığıyla ortaya koyduğu bir olanağın ürünleriyle doludur. Toplumsal gelişmelerin, kentleşme ve giderek yükselen tüketim kavrayışları, kültürün ve sanatın kitleselleşmesine de olanak sağlar; ancak modernizm, hiçbir koşulda seçkinci olma özelliğini kaybetmez.

Sınıfsal seçkinciliğin paralelinde bir Pazar elemanına dönüşen sanat nesnesi, ekonomik olarak bir sanat nesnesini almaya uzak kitleleri, o nesnenin taklidini tüketmeye iter. Modernizmin 1930'lu yıllardan sonra modernizm, tanımsal söylemini yitirmeye başlamış ve dünyayı değiştirme savı, yerini postmodernizmle birlikte nesne dünyasını değiştirme düşüncesine bırakmıştır. "Postmodernizm, kapitalizmin Batı'da yeniden biçimlenmesiyle formüle edilen tarihsel bir değişikliğin sonucudur. Aynı zamanda bir takım enformasyon sanayilerinin oluşumlarının geleneksel sanayi karşısında başarılı olmasıyla, klasik sınıf politikalarının yerini "kimlik politikaları"na bırakması, tüketimcilik ve kültür sanayisinin bir kapitalizm şeklidir" (Eagleton, 2011:10).

“1957’de İngiltere’de yayımlanan bir reklam broşüründe şunlar yazar: Ne isterdiniz? Daha iyi ve daha ucuz yiyecek mi? Bir sürü yeni kıyafet mi? yeni bir araba... bir yat... İsteddiğiniz her neyse ayağınıza kadar gelecek... Artık istediğimiz her şey elimize hızlı... ucuz... ve bol bol geçecek”( Marcus, 1999:61) .

1960’lı yıllarda modernist estetiğe ve anlayışa karşı ortaya çıkmış olan Postmodernizm için sanat yapıtının belli bir misyonu yoktur. İzleyiciye duyumsal ve duygusal bir etkiyle seslenmek, postmodernizmin sınırlarını çizer. Postmodern sanatçılar için modernist estetiğin dile getirmiş olduğu ilerlemeci misyon dışlanır, bunun yerine sanat popülist bir çerçeveye oturtulur ve sanatın kurallarını kitlesel beğeni ölçütleri belirler. Postmodern sanat anlayışı eskiyi tamamen yadsımış olma mantığını içerirken alternatif bir “yeni” ya da ilerlemeci planı kapsamaz. Postmodern sanat tekrar, taklit, kolaj, montaj ve röprodüksiyon gibi yöntemler ve teknikleri ön plana çıkarır ve bu da Fukuyama’nın tezinde olduğu gibi ‘tarihin sonu’na ve modernizmin iflasına zemin hazırlar.

### **V.3.1 Avant- Garde’e geçiş sürecinde hazır nesne ve kitsch**

Avant-garde, modernist estetikte kültürün ve sanat ürünlerinin metalaşması ve sanatta yıkıcılık sürecinin başlamasıyla birlikte ortaya çıkmış bir tepki ve eleştiri zeminidir. Kendinden öncekileri yadsımayı ve onların önünde yer almayı hedefleyen bu oluşum, bu sebeple öncü akım olarak tanımlanmıştır.

1950’lerde başlayan avangardın bohem dünyası “akademik bakıştan kopma” anlamında bir devrim niteliğindedir. Bu kopma, evreni katı kurallar çerçevesinde görmeyi reddeden ve Akademinin ‘Salon sanatları’ üzerindeki tekелci mantığını yadsıyan bir tavırla açıklanır. Monet ve Redon’un resme bir şeyler söyletme geleneğini kırmalarının üzerinden oluşan sanattaki radikal dönüşüm, Duchamp’ ile bir adım daha öteye taşınmış ve kutsal akademi yasaları çiğnenerek, rakip sanat yasalarını ortaya koyduğunu sözler ve hazır nesne

üretimiyle bu süreç katlanmıştır. Duchamp'ın hazır nesne sürecinde ilk adım olan “Bisiklet Tekerleği” bir milat olması bakımından önem taşır (Resim-30).



*Resim-30*

*Marcel Duchamp, 1913*

'Bisiklet tekerleği'

Duchamp'la başlayan sanatta hazır nesne serüveni hem zamanının hem de bugüne kadar gelen yaratım sürecinin bir meselesi olmuştur. “Bourdieu'a göre artık modernist devrimin deneysel gerekleri yerine getirilecek, yeni dönemin sanatçıları da büyük kalabalıklar arasından, ama yaşamın olumsuz koşullarına direnebilenler arasından çıkacaktır” (Bourdieu, aktaran Murray, 2009:80). Bourdieu'nun sözünü ettiği sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp, bu kalabalıklar arasından zoru başararak çıkmış sanatçılardan biridir. Duchamp, sıradan olan bir nesneyi estetikleştirerek onu sanat nesnesine dönüştürmüş olur. Kitsch ise estetik bir nesneyi sıradanlaştırarak onu özsel bir düzlemde “kendi”ne dönüştürür.

Kitsch olgusunun kitlelerce algılanmasında bir milat olarak sanayi devrimi ve kapitalist sistemin yükselişi gösteriliyorsa da, daha yakın dönemde özellikle popüler statüsünü öncü sanatın olanaklarına borçludur. Avant-garde'e gelinceye kadar özellikle de, sanatta kopya sonrası, hazır malzeme, fotoğraf kullanımına paralel müzikte de yeniden üretimle meydana gelen remiksleme, yeni bir kültür yaratır ve giderek de eleştiri dilini terk ederek sanatsal platforma yerleşir. Baudelaire'in salon sergileri eleştirilerinde kullandığı 'chic' ve 'poncif', her türlü yaratıcılığı dışlayan eğreti veya taklit işleri tanımlamaya başlar. Böylece kitsch, sanatın içinde olduğu kadar, kültürel ve sosyal hayatın içindeki yerini de sağlamlaştırır.

Clement Greenberg, avant-garde'in 'taklidin sanatını taklit ederken', kitsch'in 'taklidin etkisini taklit ettiğini'; avant-garde'in yaratma sürecindeki yöntemleri vurguladığını ve bunları söylevinin konusu olarak belirlediğini, kitsch'in odak noktasımsa eserin insanlar üzerinde yarattığı tepkiler ve amacının da alıcının duygusal tepkisi olduğunu söylemiştir (Eco,2009:397).

Kitsch olgusu, temsilin ve taklidin geride bıraktığı etkileri malzeme olarak kullanırken nesnenin çoğalma uğraklarından biri olan taklidin, kültür tüketimi bağlamında düşünülmesi, avant-garde'in ucuz üretimden nemalanmak isteğiyle bir paralellik gösterir. Çünkü ucuza sağlanan olanaklarla tüketicinin ilgisi daha çabuk çekilecek ve kişi satın almanın cazibesine daha kolay kapılacaktır. Öncü akımın doğurganlığından türeyen bu değersiz ürünlerin mevcut kültürü tehdit edışı ve en genel anlamda bir filmin bir diğerine benzemeye başlaması bu sürecin göstergesidir. Pop sanatın Avant-garde üzerinden sermayeyle kurduğu ilişki kitsch'i bugüne taşır.



Kitsch'i modernizm aralığında özellikle duygusal zeminde temsil eden sanatçılardan biri Odd Nerdrum'dur. Nerdrum, kitsch'i maddi formların üstünde tanımlar. Onun için kitsch, duygulanımdır. Dolayısıyla da romantizmin puslu, buğulu yolculuğunu dile getirir (Resim-31) ve yüzey atmosferi olarak özellikle kullandığı renklerle Barok'a dönük nostaljik bir romantizme işaret eder ve şunu söyler; "İnsan karanlığa kapıldığında kitsch'e kapılır" (Nerdrum, 2010:60).



*Resim-31*

*Odd Nerdrum, 1990*

'Şafak'

Masum avant-garde sanatçıları kolay kazanca teslim olmaya ikna eden şey, kitsch'tir. Bu yüzden kitsch, saf sanata bir daha asla tehdit oluşturmaktadır ve bu yüzden de ortadan kaldırılması gerekmektedir. Modernist değerlerin korunmasını gerektirecek bir mücadele çağında yaşanmadığından hareketle şimdi ilgi odağı figüratif çalışmaların seri ve yeniden üretiminin olduğu kabul edilmelidir. Kitsch kavramı kötü beğeniyle ilgili toplumbilimsel araştırmanın konusu olmuştur. "Plastik laleler, boyalı küçük seramik heykellerden tutun kötü resmedilmiş ağlayan çocuk resimlerine kadar her şey bu kavramın altında toplanır. Kitsch terimi ya ev dekoru olarak estetik değer taşıdığına, ya da hakikaten sanat olduğuna inanıldığı için satın alınan şeyi ifade eder (...)" (Nerdrum, 2010:45)

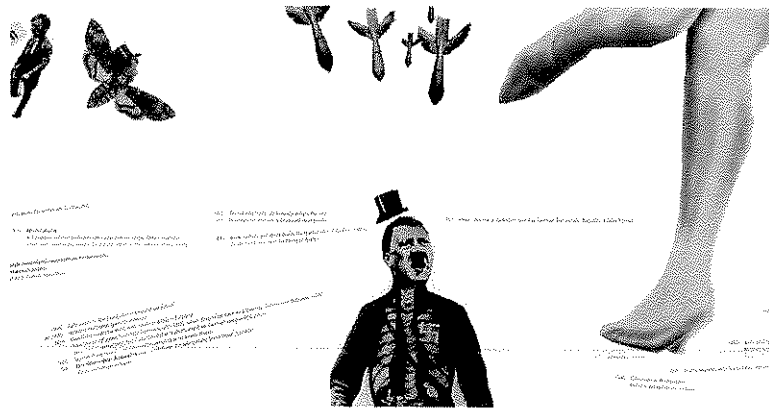
### V.3.2. Postmodernizm, Pop- Art ve Kitsch

“Postmodernizm yalnızca modernliğin olumsuz hakikatidir” (Eagleton, 2010:44). Postmodernizm, gösterenin gösterilenler üzerindeki karmaşık işlemlerine değinmekten ziyade yalnızca gösterenin gösterilene üretme tarzına dikkat kesilir. Postmodernizm, nesneyi kendi temelsizliği üzerinde temellendirirken nesne merkezsizleşir ve ortaya konuş özelliklerinden sapar.

Postmodern kültür, tüm sanat dallarında şu kısa ömründe hiçbir şekilde politik bir geri püskürtülmeye suçlanamayacak zengin, belirgin, coşturucu bir çalışmalar demeti üretti. Ayrıca kitsch'ten payına düşenden daha fazlasını da yarattı. “Kendinden hoşnut çok sayıda kesinliğin frenine bastı, paranoyak totaliterin bazılarını açtı, kıskançlıkla korunan bazı arınmışlıkları kirletti, baskıcı normların bazılarını eğip büktü ve kolayca zedelenebilir görünen temellerin bazılarını sarstı. [...] Aynı solukla zindelik veren ve kötürümleştiren bir kuşkuculuk üretti...”(Eagleton, 2011:42)

Modern sanatın seçkinci yapısını öteleyen postsanat düşüncesinde her şey sıradandır. Postmodernizm eleştirisi yapılırken onu bir yozlaşmanın başlangıç noktası gibi düşünmek yerine geç kapitalizmin toplumsal yeniden oluşumuyla ortaya konan kültürel değişim olarak tanımlamak daha yerinde olacaktır. Popülist hareketi, yani her türlü biçimsel paketlemeyi içeren ürünlerden TV şovlarına, popüler yayınlardan gişe rekorları kıran filmlere kadar her şeyi, on dokuzuncu yüzyıldan bu yana giderek sömürülen folk ve gerçekten popüler olan kültür türlerinden ayırmak gerekir. Asıl problemi oluşturan şey, ileri modernizmin ortaya çıkma anının aynı zamanda azımsanamayacak bir kitle kültürünün yaygınlaşması sonucunda yaşanan kesişmeye işaret ettiğidir. Bu kesişme anının yeni alanı, nesnenin kopyadaki yansımalarıyla dönüşüne imkân sağlayan alan, Postmodernite mecrasıdır.

Modernizmin kutsiyetle anılan nesnesine inat, Postsanatta her şey tıpkı kitsch'te olduğu gibi eğlenceli bir hale bürünür. Yıkıcı olduğu düşünülen olgular dahi, postsanatın diliyle karikatürleşir. John Heartfield'in yaptığı antifaşist fotomontajlar, örnek olarak gösterilebilir (Resim-32). “ Heartfield'in yaptığı karikatüre dönüştürülünce özelliğini yitirmiş, bir şaka gibi görünmekten kurtulamamış ve estetik tözden yoksun olan bu eserler, toplumsal birer kalıntı olmaya aday işler haline gelmiştir” (Kuspit,2006:108).



**Resim- 32**

**John Heartfield, 1938**

‘Adolf the superman...’

Modern sanatın bilinçdışı devreye sokmasıyla gerçekleştirdiği yaratı aşaması, postsanatın sınırlarına dâhil edilemez. Çünkü modern sanatta ne varsa, postsanatta o yok edilmelidir. Hauser çağdaş ticari kültürün popüler kültürünü tartıştığı kitabında, ticari kültürün aslında ‘kitsch’ (aslında Hauser bu terimi kullanmaz) olduğuna ilişkin suçlamayı ele alır, bu görüşü kabul eder ama, bunun emekçilerin zihnini köreltmek için kurulmuş bir düzen olduğuna ilişkin ‘kaba Marksist’iddiayı reddeder. Hauser bunu ticari kültürün dinamiklerinin ürünü diye görür ve entelektüel yönden yükseltici ve özgürleştirici güçler saydığı eğitim ve sosyalizme güvenir. Hauser gelenek ve özgünlük arasındaki gerilimi

anlatarak sonuca ulaşır; iyi sanatın yaratılmasında ve genelde insanlığa bir şeyler iletmesinde böyle bir gerilim bulunduğunu söyler (Murray, 2009:180).

Postmodernizm, bir geçiş çağı sistemidir. Çoğalmanın merkezinde kendi kendini yeniden üreten ve üretmek için insan bilincinden geçmek zorunda olmayan, kendisini otomatige bağlamış düzeneklere koşullu bir sistemdir.

Modernizme ve modernist estetiğe bir tepki olarak ortaya çıkan Pop-art, 1960'larda "sanatın yaşama yön verme" işlevinin olmadığı tezinden türer. Pop art'ın mesaja dayalı üretim anlayışı, tıpkı fetişist nesnedeki gibi bir işleve işaret ederken, çizgi romanlar aracılığıyla sosyal hayatın ve politik düzlemin eleştirisi yapılır.

Pop-art'la birlikte akla gelebilecek ilk isim, Amerikalı sanatçı Andy Warhol'dur. Yaşamın yansıması tezinden yola çıkan Warhol'a göre sanatın bir işlevi olması anlamsızdır. Bu anlamda sanatını yaşamın kendisi sayan Warhol, nesnenin seri üretimle çoğalmasının önünü açmıştır. Konuları yaşam içinde sıradan ya da idolleşen imgelerden imgelerden seçmesi, üretiminin sayıca katlanmasına olanak sağlar. "Marilyn Monroe" resimleri, (Resim-33) bu seri üretim zincirinde serigrafi baskı tekniğiyle üretilmiş eserlerdir.



*Resim-33*

*Andy Warhol, 1964*

'Marilyn Monroe'

Warhol'un diliyle kitlelerce bilinen nesne ya da kişiler, sanatçının özgür tutumuyla taklit edilebilir. Bu taklidin getirdiği ürün yelpazesinde sanat nesnesi biriciklik özelliğinden uzaklaştığı ölçüde zenginleşir ve özgürleşir.

Warhol'un yaratım süreci şu şekilde işlemektedir: İlki, her baskıda özgün örneğin niteliksel açıdan zayıflaması; diğeri ise sınırsız tekrar olasılığı ile bunların niceliksel artışı şeklinde olmuştur(...) Warhol'un fotoğrafla çoğaltılmış imgeyi sadeleştirip kimi zaman özenli özensizliği ön plana çıkaran yalınlaştırma yöntemi de hiç şüphesiz bu olgudan kaynaklanır ama aslında Warhol'un amacı, izleyiciyi imajın kökenindeki kusursuz ilk örnekle yüzleşmeye kışkırtmaktır (Ergüven, 2001:35).

Andy Warhol, yaşamı boyunca Amerika'nın ürettiği nesnelere uğraşmıştır. Amerikan pop sanatı neyse, Warhol da odur. Kitsch'in bir habisi gibi sarmaladığı pop sanatta, kitsch'e bulaşmadan kalabilmeyi başarmıştır. Bu da sanatında bolca kullandığı idoller gibi, kendi idol olma serüvenine eklemlenir.

1960'larda Warhol'un yanı sıra Lichtenstein, Wesselman, Oldenburg ya da İngiltere'de Richard Hamilton gibi sanatçıların öncülüğünde gelişen Pop sanatından, 1980'lerin Ashley Bickerton ya da Jeff Koons gibi postmodern neo-popçu'larından günümüze uzanan bir çizgide popüler kültürün öğelerini kendine mal eden bir sanatçı Wang Du da: Hazır imgelerden yola çıkıyor, ama bu hazır imgeleri olduğu gibi aktarmak yerine, önce onların kitleye nasıl aktarıldığını görünür kılabilmek için ironik yöntemler deniyor. Örneğin medyada grafik tasarımın izleyicinin/okurun ilgisini çekmek adına nasıl bir işlev üstlendiğini göstermek için, iki boyutlu imgeleri üç boyutlu imgelere dönüştürüyor; heykel sanatını geleneksel öğelerinden arındırarak gösteri kültürüne yararlı oyuncakvari figürler tasarlıyor. Ve Warhol'dan neredeyse 50 yıl sonra Warhol'un sözünü ettiği o "geleceğin" içinde yaşayan bir sanatçı oluyor. (<http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=1144> ,29.06.2011) . ( Resim-34).



**Resim-34**

**Wang Du,2006**

'Femme, Femm, Feme, Fe...'

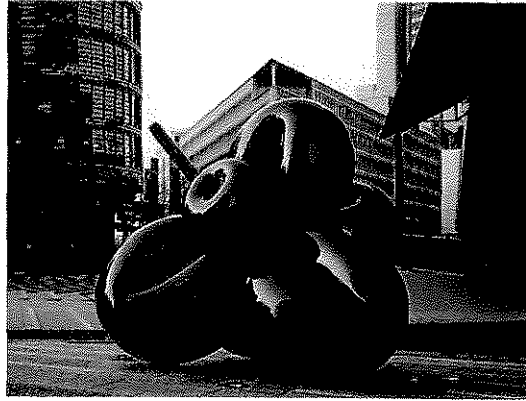
Pop sanatla birlikte çağdaş sanat, formların mülkiyetini ortadan kaldırır ve 90'lı yıllara iz bırakan liberalizm, gelişen tüketim ve pop kültürü eğlenceyi ön plana çıkarır. Yaşam pratiklerinde bir oyun olarak da düşünülebilecek bu eğlence kültüründe, nesne, Pop sanatın "biriktirme" eyleminin bir figüranına dönüşür.

"Pop Sanat nedir derseniz söyleyemem size, çok karmaşık bir şey. Tıpkı dışarıdaki bir şeyi alıp içeriye koymak ya da içerdeki bir şeyi dışarıya koymak sıradan nesnelere eve getirmek gibi bir şey" (Warhol, 2001:86).

1990 yılının popüler kültürün tırmanış gösterdiği yıllara denk gelmesiyle Drucker'e göre bu yıllarda postmodern anlayış aşılmıştır. Özellikle ideolojik anlamda özerklik, muhalif duruş ve karşı çıkışlar azalmış, daha çok kabul etme ve boyun eğmeye dayalı tavırlar görülmeye başlanmıştır. Bu davranışların temelini tüketimin bir çılgınlığa dönüşmeye başlamasına ve üretimin hızını da ticari imgelerin belirlemesine bağlayan Drucker, bu sürecin toplumu pozitif yönde değiştireceğinin bir hayal olduğunu söyler. Özetle klasik estetiğin yerini "işbirlikçi ve iliştilenmiş bir sanat almıştır.

1990’lardan önceki merkezi kavramı özerklik olan modernizm ve merkezi kavramı olumsuzluk (contingency) olan postmodernizm bundan böyle yerini işbirliği ve iliştilmişlik kavramlarına bırakır ve 1990 dönemi sanatçıları statükoya, herhangi bir dış etken olmadan, kendi iradeleriyle bağlanarak moda ve eğlence endüstrilerinin kendilerini ayartmasına izin verirler” (Bloch,2010). Bu ayartma, nesnede “duyusal kitsch”in önünü açar. Bu, aynı zamanda hipergerçeklik alanında var olan ve simülakrlarla yüzleşen bir biçimdir. Yaşamdaki gerçekliği olanca biçimiyle karikatürize eder ve sunduğu nesnelere, yapaylık oyununu ana figüranları olmalarına rağmen, tutkulu alkışı onlar alırlar.

Pop sanatta yarattıkları, her kitsch ve pop nesne gibi, insanın ayaklarına dolanan nesnelere meydana gelen Du, gibi Jeff Koons da tüketim kültürü içinde başka türlü yer alınamayacağını gösterirmiş gibi üretimler yapar. (Resim-35). Tıpkı Moss gibi, içi hava dolu naylon nesnelere yararlanır ancak aralarında bir fark vardır: Moss’un balonları forma dönüşür, bunu sanatçı bizzat kendi yapar. Jeff Koons ise daha çok biçim verilmiş malzemeyi alır ve onu mekânda yaşatır.



*Resim-35*

*Jeff Koons, 1995-1999*

‘Balloon flower’

“Sanat eseri son kertede kendine bir gönderme yaparken gerçek ve yalan arasında ikiye bölünür ve dolayısıyla da kitsch, doğrudan doğruya temsil ettiği şeyin yerine geçip ona inanmayı şart koşar”(Ergüven, 1982:42). Belki de artık sanat bundan böyle gündelik olan nesnenin estetik aracılığıyla, fenomolojik açıdan indirgenmesi anlamına gelmeyecektir. Bunun yerine gündelik olanın ortak paydasının, estetiğin muhalifliğini karikatürize edişi ve insanları toplumsal gelenek ve inançlardan duygusal olarak bağımsızlaştıracak şeyleri sunmadan, kendilerini bağımsız ve geleneklerin dışında hissetmelerini sağlaması gibi olumlayıcı eleştirilerle beslenecektir.

Postmodernizm sınırları içinde Postsanatla yeniden üretilen nesne, koşulsuz bir şekilde sadece kitschseverlerin beğenisiyle tanımlanır. Kitschseverlere göre kitsch meselesi, dinamik bir süreçtir ve insani heyecanları tetikler.“Sıçrayan bir atı seyretmekten herkes zevk alır. Kitsch bir attır, sanat bir arabadır” ( Nerdrum, 2010).

Kitsch bir yansımanın aynadan yansıması kadar gerçek, dokunulduğunda ufak bir tırnak batmasıyla patlayacak kadar sahtedir. Kitsch'ten tat almak, yaşamın gelip geçiciliğini her an bir kez daha onaylamaktır ancak kitschseverler için bu, neredeyse yaşamın gerekliliği, en doğal sunumu ve en demokratik iletişim kurma biçimidir.

Kitsch'i sevenler, kalitesi yüksek bir deneyim yaşadıklarına inanır. Kültürlü insanların nasıl bir sanat beğenisi varsa kültürsüzler için de aynı şey geçerlidir. Dinsel inançlar ile cinsel tercihler arasındaki farklılıklara nasıl saygı gösteriyorsak bu iki 'beğeni' arasındaki farklılıklara da saygı göstermek gerekir. “Kültürlü” sanatseverler kitsch'i kitsch olarak görüp küçümserken, kitsch severler (burjuvayı şaşırtmak amaçlı eserler hariç) müzede sergilenen büyük sanat eserlerine (her ne kadar müzeler kitsch diye nitelenen eserleri sıkça sergilese de) tepeden bakmazlar. İşin aslı kitschseverler , kitsch eserleri büyük sanat eserleriyle “neredeyse eşit” seviyede görürler.(...) (Eco, 2009:397)

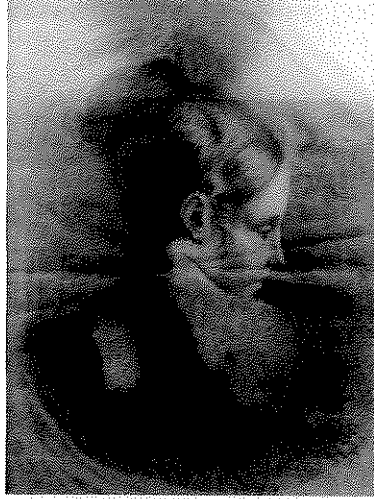


Görülmektedir ki son derece hümanist bir yaklaşımla tanımlanabilecek kitschsever için kitsch, bir alışkanlıktır, bir modadır. Modernist estetik bakışıyla ise nesneyi çoğaltırken beğenilerin değer ölçütlerini indirgeyen bir modadır. Nitelik sorgulamasını, nicelik düzeyinde tartışan ve günlük hazları besleyen bir modadır. Fakat bu noktada kitschsever için tekrar bir olumlu savunma ortaya çıkar. Çünkü onlara göre kitsch evrensel temalara yönelmektedir ve bu sürece de kitsch'in modası geçmeyecektir ya da etkisini kaybetmeyecektir.

Gelinen noktada popüler kültür ile estetik modernizm kıyası yapmak ya da aralarındaki çatışmadan bahsetmek gereksizdir. Kitschi ve popüler kültürü modernizmin yadsıdığı kavramlar olarak gösteren, sonra da onları yansımanın ve kopyalanmanın olanaklarıyla kendine mal eden de postmodernist teorilerdir. Bu teoriler, güncel sanat pratikleri dahilinde her şeyin kitsch, her şey pop olduğuna dikkat çeker ve bu olguların sanat kuramlarındaki yerini bu doğrultuda formüle eder.

## VI. BÖLÜM

### TEZE DAİR ÜRETİMLER

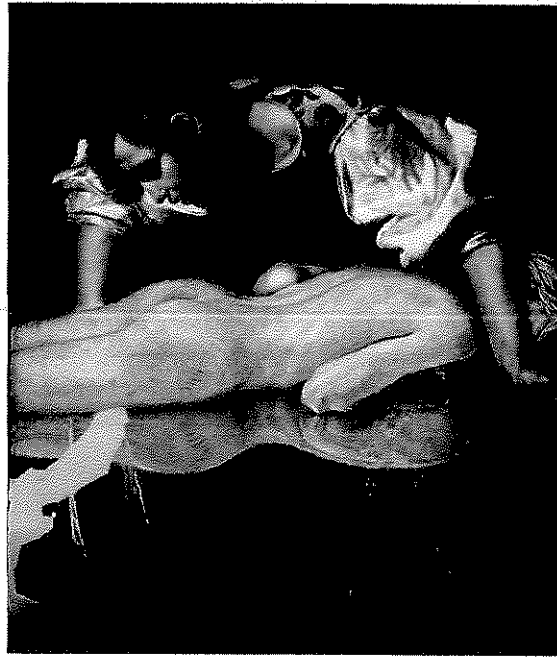


VI-1 'hedeflenmiş derinliksiz'

Jameson, postmodernizmi "hedeflenmiş derinliksiz" olarak tanımlar. Resim VI-1, sanat eğitimi bağlamında kopyanın, öğrenmede bir basamak, hatta aracı dışlayan ve amaca dönüşmesiyle abartıldığı noktada "hedeflenmiş derinliksiz" olarak konumlanması düşüncesinden türemiştir. Olcay T. Kırıoğlu'nun , "çocuğun bir modele bağlı üretim ortaya koymasıyla sanatsal imgelere aşına olacağı ve kazandığı bu deneyimin, kendisine bir sanat nesnesini tanıma ve onu tamamen biçimsel özellikleriyle de olsa çok yakın etkilerle ortaya koyma konusunda bir özgüveni kazandıracağına" olan inancı bu çalışmanın deneyimlenmesine katkı yapmıştır.

Kopyayı deneyimleme sürecimin basamaklarından birini oluşturan ResimVI-1 anlatımı, sanal düzlemde yapılmış, muhtemel bir Michelangelo kopyasının kopyasıdır. Sanatta disipline olmanın olanaklarında ve sabrın sınıandığı bu çalışmada, kağıdın görüntü özelliği, üzerindeki çizimi tarihsel kendi bağlamına itmek için kullanılmıştır. Sonuçta Winckerman'ın "iyi zevkin kökeni" olarak gördüğü klasik kopyaların yapılmasının, eğitim

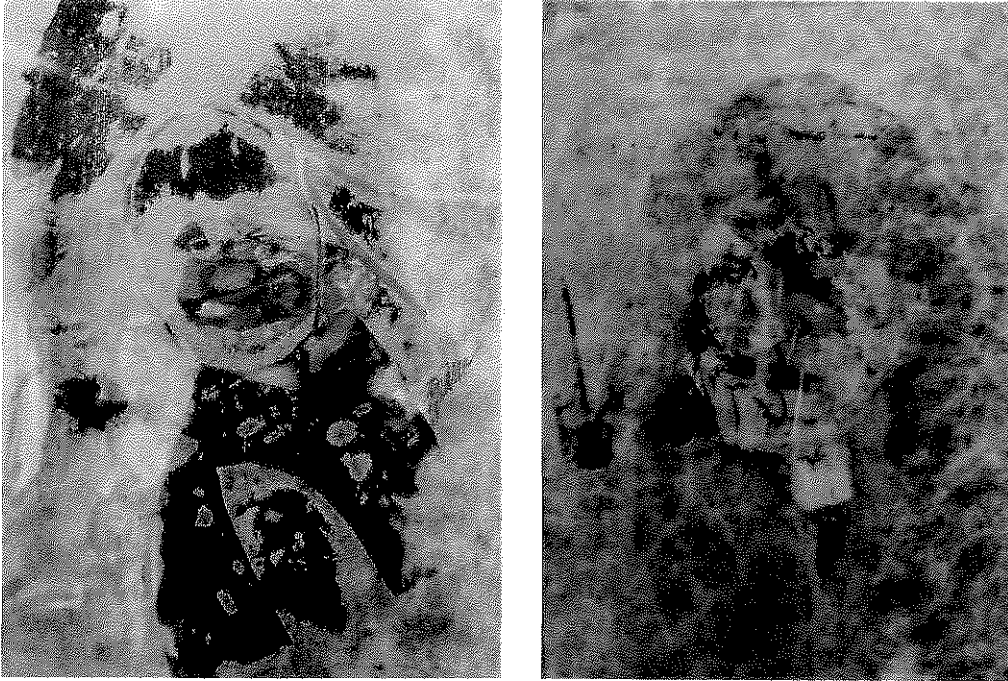
sürecine her geçen gün daha fazla eklenildiği görülmektedir. Bu anlayışla gerçekleştirilen çalışma, konusal olarak Madonna olma özelliğinden dolayı seçkin sanatseverlerin sempatisini kazanır. Bu çalışma, sanatsal yaratı alanlarını tamamen öteleyerek , yalnızca bir “etüt” anlayışıyla ortaya konmuştur. Elle kopyalanan ve yalnızca “bakma”nın olanaklarında gerçekleşen bu çalışma, fiziksel bir emeğin karşılığı olarak “biricik”liğini korumaktadır. Çalışma, 50x70 cm. boyutlarında, kağıt üzerine karakelem ve beyaz kuru pastel boya çizilmiştir.



**VI-2 ‘çifte yansıma’**

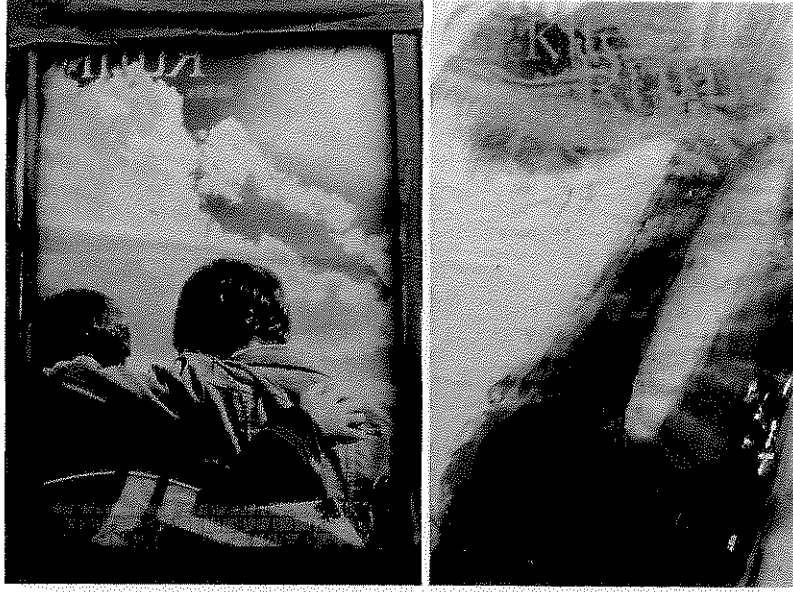
Resim VI-2 çalışması, geçmişe ait bir şey olarak düşünülen birey öznenin, aslında fiziksel var oluşunun söylencelere dayalı anlatımı ile öznenin, aslında hiç var olmadığına işaret etmektedir. Çalışma iki farklı resmin birleştirilmesi fikrinin görüntüye taşınmış halidir. İlki, Caravaggio’nun “Suya bakan Narcissus” adlı resmi; bir taraftan yansımayı zamansal başlangıca taşırken, suyun ayna metaforuna dönüşmesi ile iki uçlu bakışım alanını ortaya koyar. Ayrıca bir özne olarak Narcissus’un kendi yansısına olan hayranlığı ile öznenin bizzat fetişe dönüşmesi dolayısıyla yansıma, imgenin

çoğalmasında bir ilk belirteç olarak önem kazanır. Diğer resim, Kanada’lı ressam Daniel Barkley’e ait yine yansıma temelli bir çalışmadır. Daniel’in çalışmasında keşfedilen yaşayan plastik ruhun, Caravaggio resmindeki aslında hiç var olmadığı düşünülen özne ile montajı düşünülerek bu çalışma ortaya konmuştur. Montaj, teknolojinin olanakları kullanılarak ve iki resimin dijital ortamda kesişimin alınmasıyla bitirilmiştir. Klasik Caravaggio resmindeki Narcissus’un kendi yansımısını görmezden gelen tavrı ile, üzerine eğildiği özneye yönelen tutkulu bakışım alanı, resmin ilk anlamını unutturur. Fotomontajın olanaklarıyla çifte yansımanın ortaya koyduğu tekrar duygusu, çalışmada hem sayıca hem de zihinsel çoğalmanın teknolojideki karşılığına gönderme yapar. İki resim arasındaki zamansal boşluk, suyun yansıdığı zeminin sınırsızlığıyla ve her iki imgenin yansıma alanında kaybolmasıyla “gerçeklik” sorgulamalarını başlatır. Zamansal uzaklığın teknik farklılıklarla ortaya konmuş olmasıyla çalışma, zaman-mekan sıkışması yaratarak güncel sanat pratikleriyle ortaya konan bir ürün özelliğine dönüşür. Çalışma, 33x48 cm. boyutlarında, dijital baskı şeklinde ürüne dönüştürülmüştür.

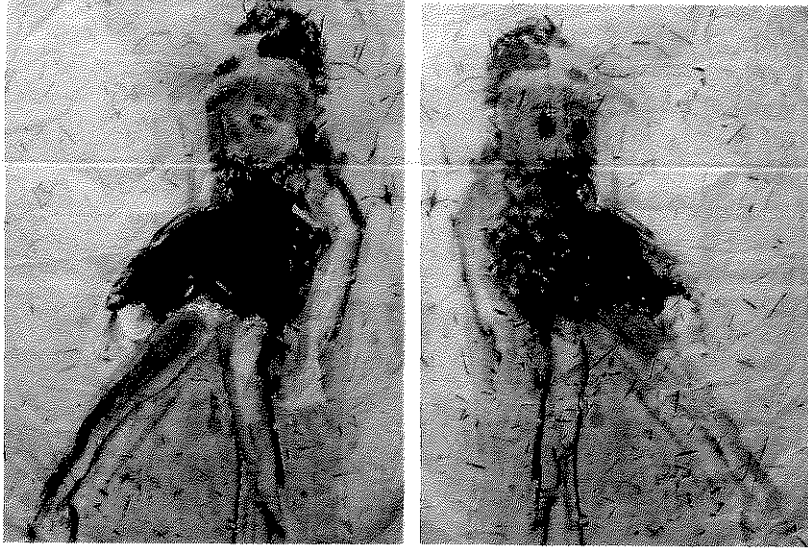


VI-3 'Gizleme ve göstermenin paradoksal şeffaflığı 1,2'

Resim VI-3'te yüzeyi tamamen şeffaf bir malzemeyle kapatılmış resim düzleminde, merakı üst boyuta taşıyan saklı biçimsel varlığın ortaya çıkmasının, "kopyalanma"yla ilişkisi anlatılmaktadır. Söz konusu eylem, fenomenolojik açıdan düşünüldüğünde, çocuklukta bir deneyime işaret eder. Bireyin çocukluk döneminde kağıdın, metal para üzerinde kurşun kalemin gezinmesiyle oluşturduğu görüntüyü ortaya çıkarma hali, burada benzer bir eylemle, nesneyi görünür kılan biçimin bir fenomene dönüşmesiyle açığa çıkar. Şeffaf malzemenin üzerine uygulanan vernikle, altta saklı imge, fotoğrafın tab edilmesine benzer bir belirlemeyle kendini dışa vurur. Bireyde ilk kopyalama deneyimine işaret eden bu çalışmalar ile kopyalamanın eğlenceye dönük aşaması, işin üretiminde çocuksu bir oyunun olanaklarıyla hazza dönüşmüştür. Çalışmalar, tek parça halinde göstergeye dönüşebildiği gibi, ikili bir yapıda da sunulabilmektedir. Her bir 50x70 cm olan bu çalışmalarda ilk katman yağlıboya tekniği ile, ikinci katman ise şeffaf bir kağıdın, vernikle ilk yüzeye sabitlenmesi şeklinde gerçekleşmiştir.



'dönüş-üm1'



'dönüş-üm2'

## VI-4 'dönüş-üm1-2'

VI-4 "Dönüş-üm1-2" adlı çalışmalar, tıpkı "gizleme ve göstermenin paradoksal şeffaflığı" adlı çalışmalarda olduğu gibi ilk modelin farklı bir malzeme üzerindeki yansıması deneyiminden türemiştir. "Dönüş-üm1"de, kapatıcı malzemeyle örtelen imgenin görünür varlığı, üzerine imgenin ortaya çıkmasına yarayacak bir madde ile (vernik) buluşturduktan sonra, görüntünün oluşmasını anlatmaktadır. Karanlık odada bir görüntünün fotoğraf kağıdı üzerinde belirmesine benzer bir deneyim yaşatan bu çalışma,

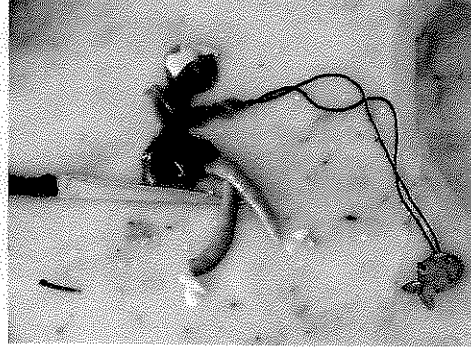
vernigin araçsallığına yaslanır. Bu çalışmada seçilen ilk nesnenin önemi, ikinci görüntü ortaya çıkarken yadsınır. Çünkü yanılısamanın yansıma ile deneyimlendiği bu çalışmada, vernigin tüm yüzeyi kaplamasıyla gerçekleştirilecek aşama, imgenin ikinci ve “benzer”i olacak, ancak ilk örneğinden ayrı düşünülemezdir. Ancak deneyimlemenin verdiği anlık bir heyecanla, yüzeyin tamamının verniğe teslim edilemeyişi, yüzeyde olası sürprizleri beraberinde getirir. Ancak ıslak uygulamayla ortaya çıkmaya olanak veren ilk imge, başkalaşarak temsilin kopya ile özdeşleşen dilini değiştirir. Her bireyin pratik sürecinde “fark”ın ortaya konacağı bu çalışma , yüzeyin tamamen kapatılması ile benzer görüntüye tanıklık eder. Bu noktada yüzeyin eksik kapatılması ile oluşan fark sonucu yaratının sonuçlarıyla, bütün alanın vernikle kapatılmasıyla gelinecek nokta “aynı-benzer” terimlerin sonuç üretim olarak kabullenmesine olanak sağlayacaktır. Çalışma 60x85 cm boyutlarında bir hazır nesne (afiş) çalışmasının ahşap çerçeveye gerilmesiyle ve üzerine kapatıcı bir malzeme olan ambalaj kağıdının kapatılmasıyla oluşturulmuştur.

“Dönüş-üm2”nin 1’den farkı, kağıdın şeffaflığında ortaya konmasıdır. Vernikle kopyanan diğer çalışmalarla aynı deneyimleme sürecinin yaşandığı bu çalışmada imge, serinin duygusal açılımını destekler biçimde çocuksu öğelerden seçilmiş ve böylece “oyun” anıştırması hedeflenmiştir. Çalışma imgenin ilk ortaya konuş özelliklerini ve kağıdın şeffaflığının olanaklarında, arkasındaki yansısını içermektedir. Çalışmanın boyutları 65x85 cm’dir ve kağıt üzerine akrilik boya ile uygulanmıştır.

Bu çalışmalar, sanat eleştirileri çerçevesinde ele aldığı anda yansıtmacı kuramın gerçeği yansıtma rolünde “görüntüyü olduğu gibi yansıtma” idealinden ortaya çıkmış ancak sonuç ürün, anlık saptamaların getirdiği noktada Platon’un “şair bizi asıl gerçekliği teşkil eden idealardan uzaklaştırır” (Bozkurt, 2008) söylemini anımsatacak bir noktada temsil edilir



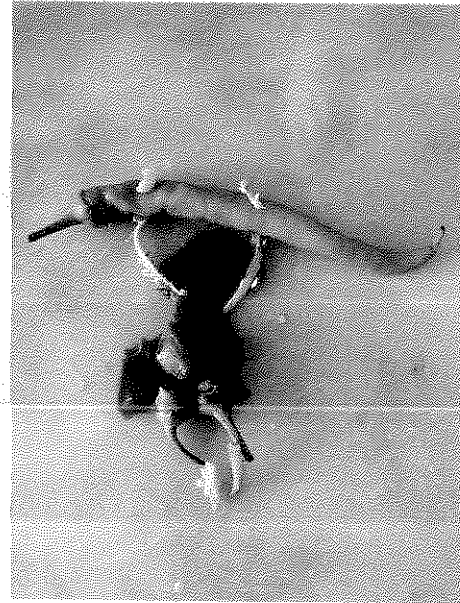
'1- şey'



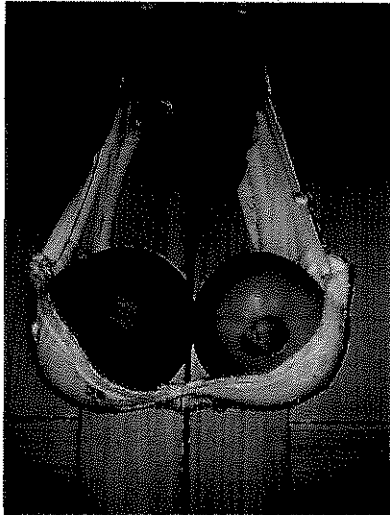
'2- hey'



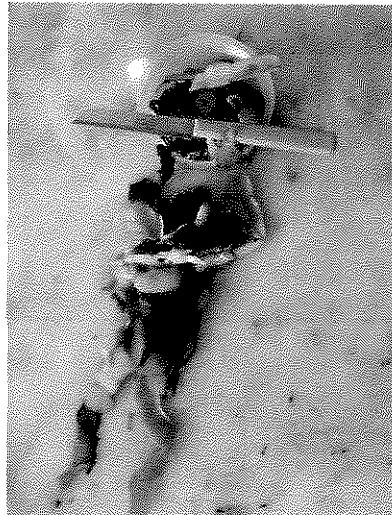
'3- mey'



'4- oley'



'5- portyen'



'6- Meta-1'

VI-5 '6 resim üzerine toplu okumalar'



Sanat eseri, eserdeki öğelerin ve bunların arasındaki bağların “bir dil oluşturarak ortaya getirdiği” yapılanmadır. Burada ortaya çıkan dil, kullanılan hazır nesne niteliği ile birlikte kurulan kurgunun ortaya koyduğu tasarımsal sorunlardır. Kurguda yer alan tasarım, boyut gidimli bir dil gibi hareket ederken var olan malzemeyi görsel bir dile evrilten ve sonuçlarını ikircikli bir bağlamda askıda tutan yapı ile resimsel olanın dili içinde söylem oluşturur. Buradaki sunum her ne kadar bir fotoğraf medyumu ile ortaya konga bile kurgulanma aşaması güncel sanatların kullandığı dil ile ifadelendirildiğinde ‘düzenleme’nin belgesi niteliği olan bağlamda durmaktadır. Dolayısıyla tasarımın kurgu olarak ele aldığı yapı, kendi başına bir ‘düzenleme’dir. Bu saptama yapının kompozisyonuna dair boyutuna aittir. Anlamdırma çabası ilerletildiğinde belki de ilk söylenecek olan var olanın bize ne söylediği bağlamındaki bildirişim boyutudur. Bildirişimin en temel unsuru görsel dil açısından elbette ki gösterge boyutudur. Altı resimde de göstergebilimin temsil sistemi içerisinde bulunan “gösteren” ve “gösterilen” ilişkisinin sanat bağlamında tersine çevrilebilirliği ile çok katmanlı yapılar ortaya çıkabilmektedir. VI-5 “6 resim üzerine toplu okumalar” serisi, sanatsal üretimlerdeki çok katmanlılığın, nesnenin doğal olan yanı ve kültürel referansları ayırt edici düzlemi ile ona aşılabilen simgesel, biçimsel yan anlamlarının olanaklarıyla türemiştir.

Bu işlerin ortak özelliği rastlantı olan ile sanatın arasında kurulan ilişkinin sanatçı pratiğine dair yanını ön plana çıkarmaktadır. Doğaldır ki bu eylem, insanın oyun ile kurduğu ilişkide temellenir. Huizinga “Yaşam ile oyunun sınırının, oyunun ilanı ile başladığını” söyler. Yaşam, oyun ve sanatın bir hat içinde iç içe geçtiği bağlamda insanı, sanatçının farketme, göstereni göstergeye dönüştürme özelliğiyle öne çıkarır.

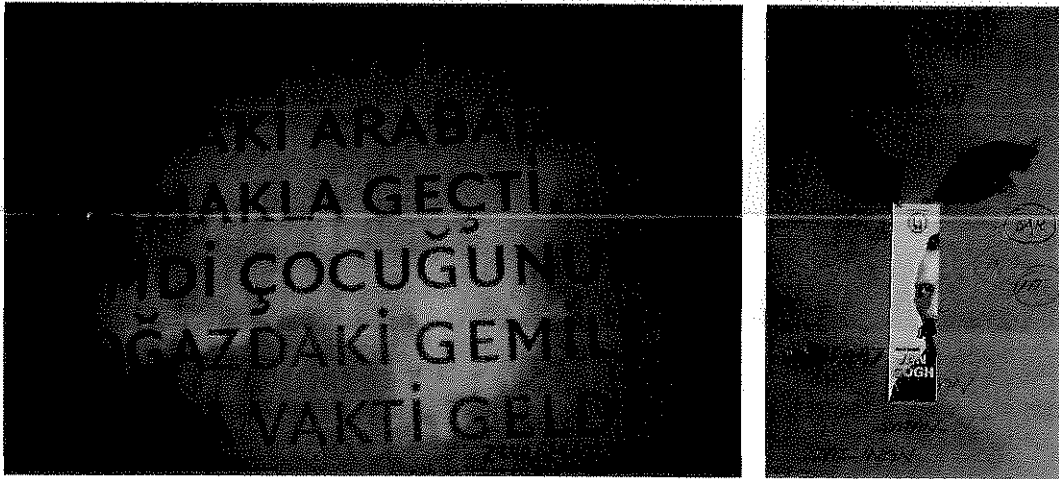
Çalışmaların her biri 35X50 cm boyutlarında ve baskı fotoğraflar şeklinde sunulmaktadır. Her bir, kurgusal bir oyunun katman dökümantasyonu niteliğinde düşünülmüştür.

“Şey”, bir armut ve şeftali meyvesinin tüketilmek için soyulduktan sonra, mutfak tezgahı üzerinde unutulmuş kalıntılarını içermektedir. Resmin görsel etkisi ilk aşamada alımlayıcı çeşitli hayvan biçimlerine dair bir analogi’ye (benzetme) götürmesine karşı sonunda nesnenin varlık katmanı- artık bir nesne, bağlamıyla başbaşa bırakılmaktadır. Görüntüde “benzeyiş”in somutlaştırılarak “fark”a çevrilmesi, alegorik bir anlatımla ortaya konmuş ve sabitlemiştir. “Hey”de ek olarak doğal olana karşıt gelebilecek iki adet yapay nesne kullanılmış ve bu nesnelere uygulamanın ömürsüzlüğü noktasında çalışmaya sonsuzluk katmıştır.

“Mey”, bir salatalığın, geleneksel bir içkiye eşliğinin görüntülenmesiyle ortaya konmuş ve ironik bir anlatımın sınırlarına dahil edilmiştir. “Oley”, tıpkı ilk iki çalışmada olduğu gibi, tezgah üzerinde salınan sebzelerin anlık kurgusuyla üretilmiştir. “Portyen” adlı çalışma ile fetişizm üzerine ve fetiş nesnenin cinsel çağrışımlarının ironiye dönüşmesi ile yine “oyun” a evrilen bir anlatım hedeflenmiştir. Arzu nesnesi olarak ifade edilebilecek olan bu iş, göstergebilimdeki direk anlatımı yetmiyormuş gibi simgesel bir alt vurgu ile yumuşatılmış, ancak içerisine yerleştirilen portakallarla anlatım, “arzu” nun nesnede yarattığı etkinin “kitsch” e dönüştüğündeki tehlikeye işaret eder. Bir anlamda “arzu” kitsch’leştirmiştir. “Portyen” hem görüntüsüyle hem de adı ile doğrudan Jeff Koons’un plastik fetiş nesnelere yapay niteliğine, “doğal” olanın zıtlığında bir gönderme yapar.

Meta-1- adlı çalışma da diğer çalışmalara benzer şekilde mutfak tezgahında unutulmuş meyve artı kalanlarının biçimsel çağrışımla ortaya çıkması şeklinde anlatılabilir. Şeftali meyvesinin dağınık bir aradalığının bir figüre dönüşümünden

yararlanılan çalışma, yaşamın meta ile olan bağına ve mücadelesine bir gönderme olarak düşünülebilir. Platon, Aristoteles ve özellikle Demokritos’da rastlanılan bir tanımla paralellik gösteren bu çalışma, “sanat eserinde yansıtılan gerçekliğin insanlar için önemli tutulan tarafının gerçek hayattan alınması” yargısını çıkış noktası olarak gösterir. Bir bütün olarak ele alındığında çalışma, Arketipçi eleştirideki “gidiş, dönüş, sınav” zinciriyle tanımlanan nesnenin hikayesine işaret eder. Meyve olmaklığını terkederek kabuksu nesne, meyveden ayrılarak ‘gidiş’i, ortaya konulan biçim yansımalarıyla ‘sınav’ı ve fotoğraflanması (sabitlenmesi) ile ‘dönüş’ü temsil etmektedir.



VI-6 ‘Dil sürçmesi1-2’

VI-6 “Dil sürçmesi” adlı çalışmalar, Deleuze’in “varlık farksa, o zaman varlığın, tanıma ve temsilden başka araçlar vasıtasıyla düşünülmesi gerekir” (Bogue, 2002:81) sözüne dayandırılmıştır. Varlık araştırmasının dilsel kodlarla da yapıldığı güncel sanat pratiklerinde mecra, ortaya konan üretimin sanat oluşunu ya da değilliğini belirler.

Dilin farklı olanakları üzerinde temellenen çalışmanın temsil ettiği sınır, tümcenin olanaklarıyla saptanır. Cümle, bir “gönderme anlatımı”nı kapsar. Dolayısıyla anlam sorununun çözümü, cümlenin analizi ile başlar.

Deleuze'nin varlığı farkla saptaması, bir varlık varsaydığımız anlamı da açık ve örtük dilsel içeriklerin alanında konumlandırır. Metin içerisinde bir ara eleman olan cümlelerin, kaligrafik göstergelere dönüşümüyle anlam, boyut değiştirir. Günlük yaşamın her noktasında bir mesajı içerir haliyle burun buruna gelinen cümle parçacıkları, harfin binlerce tekrarını metnin meydana gelişine sınırlar. Harf, tek başına bir imgedir ama, anlamın soyutlaştığı bir imgedir. Kültürel formların değiştiği ve sanat nesnesinin varlık sorgulamasının sıkça yapıldığı, nesnenin rahatlıkla yaftalandığı bugün, sanatsal eylemi sıradan bir nesnenin bilgi nesnesi aracılığıyla dile getirir. Okuyan herkese aynı mesajı vermeyi hedefleyen biçimsel sanat nesnesi yazı, küçük bir oyun hareketiyle ilk ortaya çıkış anlamından uzaklaşır. Bu eylemlerin sıradanlaşması ile meydana gelebilecek ürün, anlamın negatif değişimini, kitsch'i kapsar. Bu çalışma, anlamın sabit olmadığını, fark'ın anlamın kendisi olduğunun vurgulanması noktasında son eylemin "biricik" nesnesi olur. Fotoğrafın olanaklarıyla çoğaltılan nesnenin dönüşmüş o ilk halinin farkı, onun yüzlerce gazete bakımından biri olduğu gerçeğini ortaya koyar. Yeniden üretilmiş bu metinsel nesne, tez içerisinde, metnin kendi başına ya da bilindik imgelerle (Van Gogh gibi) desteklenerek sanat nesnesi olma farkını ortaya koyma açısından önem taşır. "Dil sürçmesi1-2" adlı çalışmalardan 1.si 33,5x48 cm ve fotoğraf tekniğinin olanaklarında basılmış ve çoğaltılmıştır. 2.si ise 50x70 boyutlarında, karışık malzemeyle ve kağıt üzerine uygulamalarla gerçekleştirilmiştir.



'Kasıt1'



'Kasıt2'

#### VI-7 'Kasıt1, Kasıt2'

VI-7 "Kasıt1 ve Kasıt2" adlı çalışmalarda estetik nesnenin işlevsel hale gelmesine tezat bir anlayışla, işlevsel olanın estetikleştirilmesine dönük bir faaliyet tanımlanmaktadır. Bu seride çizimin güncel sanattaki malzeme uzantılarından yararlanılmıştır. Bu malzeme, herhangi bir malzeme olmayı, çoğalma nesnesi olması bağlamında yadsır. Sesin ve müziğin yayılımında bir araç olarak kullanılan kaset içi "film" misyonunu tamamlayan bir platformda, farklılaşarak sanat nesnesine dönüşümde bir araç olur. Platon'un 'değişmeyen ve kendisiyle aynı varlık alanını gerçek bilginin nesnesi' sayması ve onu bizim fenomenal ve değişim dünyamızın karşısına koyması meselesini yadsır bir anlayışın fiziksel nesnesi sayılabilecek bu çalışmada biçimsel imge, günlük yaşamdaki bir insan figürünün fragmanlaşması ve karikatürleşmesi bağlamında kendini tanımlayabilir. Çalışmada, fizik bir nesne olan, aynı zamanda işlevi bitmiş kasetin "kasıt"lı dönüşümü vurgulanırken, dilin kendisine yapılan ufak müdahale ile de ürün ismi örtüştürülür. Yeniden canlandırmanın benzerliğini malzeme düzeyinde, farkını ise imge düzeyinde ortaya koyan bu çalışmada kaset içleri, bir yapıştırıcı ile yüzeye sabitlenmiştir.

Araçsal malzemenin plastikliği, özsel anlamda korunmaya çalışılmış, dış yapıdan gelen bu özellik, baş kısmına yerleştirilen bir süs nesnesi ile kitsch'in sınırlarına dahil edilmiştir. Çalışmalar, 65x80 cm. boyutlarında tuval üzerine yapılmıştır.



VI-8 'The evolution of art'

VI-8 "The evolution of art" çalışmasında sanatın evrimi dile getirilmiş ve Simgencilikteki, "daha soyut bir şeyi anlatmaya yarayan daha somut şey" anlayışına dayandırılmıştır. Özellikle Sanayi devriminin doğadaki dengeleri baltalaması noktasında, varlığı, "iz"leriyle saptanan bir imge olan "dinozor", çalışmanın nesnesidir. Çalışma, mesaj verme özelliğiyle pop sanatın sınırlarına dâhil olur. Hegel'in düşüncesi olan, insanın ulaştığı olduğu tinsel gelişimi, sanattaki teknik becerinin temsil edemeyeceği noktasında "sanatın sonunun geldiği" savı, çalışmada başat meseledir (Jameson,2005: 11). Eleştirmenlerce öne sürülen, sanatın sonunu getirenin, kültürel üretimin neredeyse ticari nesnelere belirlenmesidir. Buna bağlı olarak çalışmadaki "kırmızı" renk, bu ticari

mantıkla ve kapışmanın bir sonucu olarak acının, vahşetin ve yok oluşun simgesi olur. Gösteren, nesneyle kurduğu ilişki gereği nesne tarafından belirlenen bir göstergeyle belirgin hale gelir. Çalışma, tekrar olgusunu “iz”lerini, çocuksu bir deneyimin baskı uygulamasına bırakır ve bilinçli tekrarlarla oluşturulan tarihsel basamakta, kırmızı renk ve ‘etki’si duygusal kitsch’i, dinazor figürünün plastik yapısı aynı zamanda fetiş nesnenin çocuk kitle ile kurduğu bağa işaret eder ve bir anlamda oyuncağın “fetiş”olma özelliğini içermiş olur.



VI-9 ‘Botan-t-ik Vazo’

VI-9 Botan-t-ik vazo, otantik nesnelerin süs olmağı ile sanat nesnesi olması arasındaki ilişkiye işaret eder. Çalışma ile doğanın yeniden dirilişi ve günlük yaşam kesitlerinin konu alınışının eski Yunan vazolarındaki anlatımı ile, bugünün naif anlatımı kesiştirilmiştir. Bu işlemde akademik eğitim sürecinin yadsıdığı noktası önem taşır. Bir anamnez olarak vazo imgesi seçilmiş, ancak zamanın ‘şimdi’liği, üzerine uygulanan işlemle vurgulanmıştır. Nesnenin süs nesnesine dönüşümü, onun kimyasının toprak oluşunu ve topraktan çıkarılan (yeniden doğan ve yaşamaya başlayan) kalıntı nesnelere özlemi dile getirir. Vazo nesnesi üzerine yağlıboya tekniği ile uygulanmış olan çalışmada, naif bir kitschleşmenin bilinçli olarak yansıtılması istenmiştir. Son aşamada vazo

yüzeyinin verniklenmesiyle nesne, tarihsel buluntuların zamanın katmanlarında donuklaşan yüzeylerine tezat bir mesaj içerir. Simgesel olarak da verniğin parlaklığıyla, düşük beğenin etkisi altındaki geniş kitlenin tercih alanına bir gönderimde bulunulur.



VI-10 'anneanneanneanneanne'

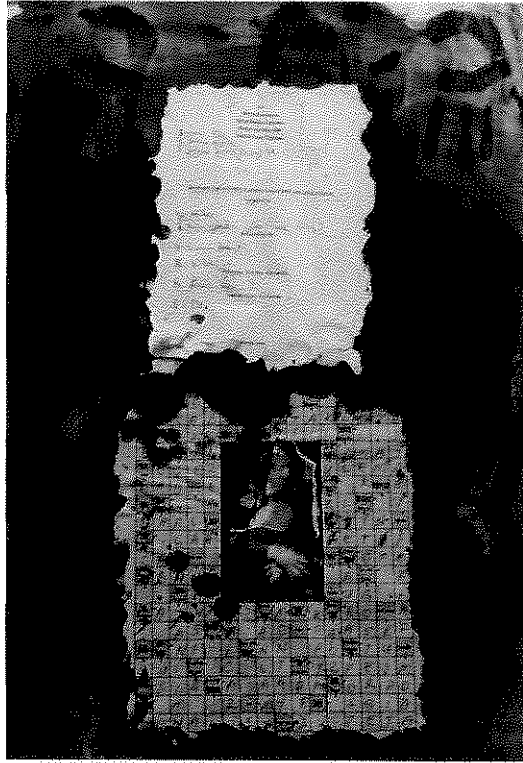
VI-10 "anneanneanneanneanne"adlı çalışma Walter Benjamin'in "ilke olarak sanat yapıtları her zaman çoğaltılabilir olmuştur" söylemini içerir. "Nesnelerin mekansal ve insani olarak kitlelerin yanına getirtilebilme arzusunun verdiği korku" nun tanımı, Postmodernizmin atmosferinde, "benzerlik ve tekrar" arayışı dolayısıyla yeniden üretim aşamasını tanımlar. Çalışma, Andy Warhol'un Marilyn Monroe'suna atıf olarak ortaya konmuştur. Pop sanatın imgeyi idolleştirme yönündeki anlayışı, çalışmada "ben" in "siyah beyaz anneanne" gerçekliğini, Marilyn Monroe ile aynı popülerite zeminine taşıma gayretinden türemiştir. Andy Warhol'un Marilyn Monroe'su ile



“anneanneanneanneanne” arasında kutulan benzerlik ve ortaya konulan farklar, çalışmanın fenomolojik zenginliğine eklemlenir.

“Monroe’yu başka biri olarak görüyorum, Monroe’yu böyle göz alıcı renklerle çizmenin simgesel olup olmadığına gelince: Güzelliktir aslolan. O da güzel: eğer bir şey güzelse onu parlak renklerle çizmek gerekir, hepsi bu. Monroe’nun resmi, yapmakta olduğum bir ölüm dizisinin bir parçasıydı, çeşitli şekilde ölmüş insanların ölümleri (...) (Warhol, 2001,78).

Çalışmanın ortaya konmasında bir mini manifesto niteliği taşıyan bu sözlere öykünülerek yaşanan süreç, bire bir taklidin yoksandığı, ancak öykünmenin bir tavır olarak merkeze alındığı bir anlatımın ipuçlarını kullanır. Çalışmanın ‘Marilyn Monroe’ ile farkı, teknik olarak Marilyn’in baskı, sözkonusu çalışmanın ise teknolojik düzlemde gerçekleşmesidir. Ayrıca Marilyn’in bir imge olarak kitlelerce kabul edilmiş popüler bir idol, çalışmanın ise kişisel bir idol olarak seçiminde odaklanır. Benzerliğin en belirgin yanı ise her ikisinin bugün de ölü birer imge olmasıdır; Marilyn’in ölüm yaşının 36 gibi genç, “anneanneanneninanneanne” nin ölüm yaşının ise 110 gibi ge-n-ç olmasıdır. Bu hayati tezatlık, çalışmanın karşılaştırmalı kırılma noktasıdır. Anneannenin bir imge olarak seçimi, bu şekilde temellendirilmektedir. Çalışmadaki imge tekrarları “anne” sözcüğünün anneanne merkezli görüntüsüyle tekrarlanarak çalışmanın adına eklemlenmiş olur. Çalışma, fotoğraf baskısı şeklinde ve 35x50cm. boyutlarında ortaya konmuştur.



VI-11 TEZ:“Giriş, Gelişme, Sonuç”

Resim VI-11, estetik olanın yeniden canlandırılmasında başvurulan, bir zaman aralığının görsel boyutunun dönüşümleri olması noktasında üretilmiştir. Nietzsche’in “ebedi dönüş”üne ve sürecin döngüsel olmadığı bilinmesinden hareketle ortaya konmuş olan bu çalışma, sürecin doğrusallığını anlatır. Kendisi de tekrarlarla bir çoğaltım nesnesine dönüşecek olan tezde başlangıç ve sonuç arasındaki yaşam durumları, kodlarla belirlenmiştir. “TEZ”in ağırlığı, ironik bir gönderme şeklinde verilmeye çalışılmış, böylece tez’in ağırlığı üzerinden süreç analizi, tuval düzlemine aktarılmıştır. Kırmızı rengin kullanımı, özellikle süreç boyunca duyulan heyecanı, el imgesi emeğin sorgulanması bağlamında kapitalizmi, bulmaca ise kaligrafik oyunu, eleştirel bir gözle ortaya koymuştur. Bulmaca aynı zamanda, ‘soru’nun aradığı cevabı hiçleştirilen bir anlayışla, tez’in temsil edildiği kavramlarla donanır. Tezin başlangıcında yapılan süreç planlaması, bulmaca sayfasının çözümsüzlüğü ile birleşerek tuval yüzeyini kapsar. Kâğıdın kenarlarının yer yer

yakılması ile kültürel düzey saptaması parodileştirilmiş ve çalışma 'kitlesele kitsch'e mesaj verecek şekilde kurgulanmıştır. Sanatsal imgelerin çoğalmanın ve kopyalanmanın olanaklarında artık her yerde olabilme özellikleri, çalışmada "eksik" Mona Lisa ile verilmeye çalışılmıştır. Çalışma, 60x80 cm. boyutlarında, karışık teknikle ve tuval üzerine yapılmıştır.

## SONUÇ

Köken itibarıyla sanat kavramının tanımlanamaz doğası, tarihsel olarak değişen bir yapı göstermektedir. Sanat eserlerinin var olduğu öngörülen reel dünyanın, kendilerine ait başka bir alana taşındığına dair olan inanca paralel bugün, o mecra, sanat nesnesinin kendine dönüşmüş ve nesne kendini “yersiz yurtsuzlaştırmıştır”.

Sanatın içine dahil edilen nesnenin, “sanat nesnesi” tanımı, nesnenin çoğalmaya başlaması ile bir kırılmaya uğrar. İlk başlarda elle yapılan çoğaltmaların kopya uğrağı, yansımanın olanaklarından da yararlanır. Becerinin öne çıktığı, yaratının ötelendiği alanlarda sanat ve zanaat tartışmalarının içine çekilen sanat, üretilen nesneyi ancak, orijinal olma ya da biriciklik meselesinde sahiplenmiştir.

Kapitalizmin gelişmesiyle ekonominin tamamen nesne tüketimine bağlandığı, bu durumun da nesnenin çoğalmasının yolunu açtığı bilinmektedir. Sanatta faydacılık üzerine temellenen işlevsel nesne ya da ihtiyaç nesnesi tanımının giderek estetik nesneyi kapsamaması, modernist estetiği sanat-zanaat tartışmaları ile yüzleştirir. Küreselleşen bir dünyaya yayıldıkça sanat nesnesinin ‘yarar’ üzerinden temellenmesi, teknolojinin olanaklarına bağlanır. Nesnenin sınırsız üretiminin sanatın sonunu getireceğine dair tezlerin çoğalması, eleştirinin kendisi olma noktasında ironiktir.

Geleneksel sanat anlayışının dönüşümlü yapısı değerlerin yaşantılar aracılığıyla değişimini dayatırken, sanatçıyı aracı yapmıştır. Foucault’un “yaşamı bir sanat olarak görme eğilimi”nden hareketle postmodern yaşantıların, tekrar canlandırılan ya da kopyalanan bir anlayışla üretiliyor olmasındaki paralellik kaçınılmazdır. Nesnenin gerçeklik sorgulamalarını içeren “kopyalamayla çoğalma” meselesi, yalnızca Postmodern sanatın meselesi olmamaktadır. Aslında modernitenin, nesnenin biricikliğini merkeze alıp bilinçaltını harekete çeviren uygulamaları, her ne kadar postmodernizmle yadsınsa da

biricikliğin özellikle tanrısal kabulü postmodernite içerisinde meşrulaşır. Bu aynı zamanda biricik olmaya yapılan saldırı noktasında bir paradokstur.

Nesnede çoğalma meselesinin yansımayla başladığından ve bir araç olarak ayna ile temellendiği düşüncesi üzerinden nicel artımın Endüstri devrimiyle gerçekleşmesi, sanat nesnesini en temel tapınç olma özelliğinin uzağına sürükler. Tekniğin olanaklarıyla bütün yaşam alanlarına sızan nesne, zaman zaman işlevsel nesneye dönüşür, bazen de sırf işlevsel olması için ortaya konan nesne, estetik nesne olur. Bu estetik karmaşa alanında, günlük tüketim nesnelerinin sanata eklemlenmesiyle nesne, özneyi aşarak kitlesel bir popüleriteye sahip olur, özneleşir. Bu nokta klasik ve modern estetik eleştiriler açısından önemli bir noktadır. Çünkü ilk model olan nesne, ilk örnek halini unutturarak kitlelerce idolleştirilir. “Satın alma”nın koşullarına bağlı nesnenin “değer” ölçütleri, aynı zamanda hızla akan zamana eklemlenir ve “hep”olan şey, “hiç”leşir. Nesnenin “kitsch”leşme noktası burada başlar. Sayıca çoğaltımların nesneyi taşıdığı noktada nesne, ilk üretim anlamından tamamen uzaklaşmış, anlık tutkularla ya da bireysel heyecanlarla salt tüketime hizmet noktasında var olmaya başlamıştır. Kitsch nesne, kopyanın kopyasının kopyası bile değildir. Bu mesafeli mesafesizlik kitschseverler için cezbedici noktalardan biridir.

Bir diğer nokta, kitsch nesnenin süs olma ve modayla kurduğu ilişkidir. Bu ilişkide nesne, günlük beğeni akışını belirler, biçimsel kitsch alanlarının yanında duygulanımlar yaratarak aynı zamanda duygusal kitsch’in çerçevesini genişletir. Sanat nesnesi güncel sanat pratiklerinde “değer”in etik alanına saplanmaz. ‘Görüntü her şeydir’ sloganını sahiplenirken aynı zamanda günlük dilin deformasyonuna iyimser bir yönelme ve pratiklerle dahil olur. Sanat nesnesinin güncel yaşam alanlarında kültürel yozlaşmanın sınırlarına kayması, dil üzerinden nitelik sorgulamasının önü açılmış olur. Dil üzerinden

anlam sorgulanırken fiziksel nesne yoğunluksuz bir sıklıkta imajla ilgilenir ve günlük yaşam jestlerini sanatın nesnesi yapar.

Çalışmanın bağlamı, çoğalma çıkışlı yansıma, kopya, taklit alanları nesnedeki sayısal artımın, giderek nesnenin ilk halini yadsıması ve anlamının değişimi sınırlarında tutulmuştur. Ara kavramlara yer verilen bölümler, özellikle kültürel deformasyonu, çağın iletişim hızına ve endüstrileşmeye bağlar. Bu çalışma, nesnedeki anlam değişimini “kitsch” olgusunun meşrulaşmasına bir sebep olarak gösterir, ancak anlamın kaybindan çok, değişimi üzerinden hareket eder. Biri negatif, öbürü pozitif olan iki uçlu anlam arayışları, zihinde söz konusu çalışmanın araştırılma düzleminde “sürdürülebilir olma” mantığının izini bırakır.

Çalışma temel olarak eleştiri kuramlarından Arketipçi eleştiriye yaslanmıştır ve sanat nesnesinin çoğalma olgusuyla mitsel nesnenin zamana direnişi noktasında temsili nesnesi olmuştur.

Sonuçta tarihsel düzlemde nesnenin sanatın temel misyonu olan yansıma aracılığında kopyalanmaya başlaması, çoğaltımında bir milat teşkil etmiştir. Teknolojinin olanaklarında kendine eklemlenen nesne, biricik ve orijinal olma sorgulamalarını klasik ve modern estetiğe terk ederek Postmodernist estetiğin sınırlarına çekilir. En büyük gerçekliği “kitsch olmak”lığı olan ikincil nesne, bu özelliğine rağmen sanat üretimlerinin kapsamında yer alır. Bu durum her ne kadar modernist estetik bakışta “sanatın sonu” olarak ortaya konmuşsa da, “kitsch sanat nesnesi”, kendini, sıradan kullanım nesnesinden ayıracak mecra da, -güncel sanat pratiklerinin “sanatsal ifade alanları”nda- var etmeyi sürdürür.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W.( 1996). *Felsefe tartışmaları içinden.*( Çev: Taylan-Altuğ). İstanbul: Kent Basımevi
- Akçalı, S.İ. (2006). *Gündelik hayat ve medya.* Ankara: Babil Yayıncılık
- Antmen, A. (2007). *Her yer pop.* Erişim tarihi: 29. Haziran 2011.  
<http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=1144>
- Arnheim, R. ( 2009) *Görsel düşünme.* (Çev: Rahmi Öğdül). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Artun, A. (2010). *Sanat manifestoları.* İstanbul: İletişim yayınları
- Artun, A. (2011). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi.* İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, A.(2010). *Sanat manifestoları avangard sanat ve direniş.* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2004). *Aşk estetiği.* İstanbul: Ötüken Yayınları
- Baudelaire, C. (2009) *Modern hayatın ressamı.*( Çev: Ali Berktaş). İstanbul. İletişim Yayınları
- Baudrillard, J. ( 2005). *Şeytana satılan ruh.*( Çev: Oğuz Adanır) Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Baudrillard, J. (2008). *Simülakrlar ve simülasyon.* (Çev: Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi.* (Çev: Oğuz Adanır). İstanbul. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat komplosu.*(Çev: Elçin Gen, Işık Ergüden).İstanbul: İletişim Yayınları
- Baurriaud N. (2004). *Postprodüksiyon.* (Çev: Nermin Saybaşılı). İstanbul: Bağlam Yayınları

- Bourriaud N.(2005). *İlişkisel estetik*. (Çev: Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları
- Benjamin, W. (2009) *Pasajlar*. (Çev: Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Berger, J. (1998). *Sanat ve devrim*.(Çev: Bige Berker). İstanbul: Agora kitaplığı
- Berger, J. (2009). *Görme biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman) İstanbul: Metis Yayınları
- Bloch, E. (2010). *Rönesans felsefesi*. (Çev: Hüsen Portakal). İstanbul: Cem Yayınevi
- Bogue, R. (2002). *Deleuze ve Guattari*. (Çev. İ. Öğretir-A.Utku) İstanbul:Birey Yayıncılık
- Bonnet, S. M. (2007). *Aynanın Tarihi*. (Çev:İsmail Yerguz) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Bourriaud, N. (2005). *Postprodüksiyon*. (Çev:Nermin Saybaşı). İstanbul: Bağlam Yayınları
- Bourriaud, N.(2004). *İlişkisel estetik*. (Çev: Saaadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları
- Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve estetik kuramları*. Bursa: Asa kitabevi
- Clark, T. (2004). *Sanat ve propaganda*. (Çev: Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*. (Çev: Elif Daldeniz) İstanbul: Metis Yayıncılık
- Dawkins, R. (2003). *Kör Saatçi*. (Çev: Feryal Halatçı) Ankara: Tübitak popüler bilim kitapları
- Deleuze, G. (2011). *Kant'ın eleştiri felsefesi*. (Çev: Hüsen Portakal) İstanbul: Cem Yayınevi
- Dellaloğlu, B.F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda sanat ve toplum*. İstanbul: Say Yayınları
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. (Çev: Bülent Gözkan, Hakkı Hünler...). İstanbul: Doruk Yayınları
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin yanılsamaları*. (Çev: Mehmet Küçük).İstanbul: Ayrıntı Yayınları



- Eco, U.( 2009). *Çirkinliğin tarihi*. (Çev: Özgü Çelik, Arıcan Uysal...). İstanbul: Doğan Yayıncılık
- Eco, U. (1993). *Günlük yaşamdan sanata*. (Çev:Kemal Atakay). İstanbul: Adam Yayınları
- Ergüven , M. (1998). *Görmece*. İstanbul: metis yayınları
- Ergüven , M. (2001). *Sanatı ve yaşamıyla Andy Warhol* içinden. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
- Erinç. S. M. (1995) . *Resmin eleştirisi üzerine*. İstanbul: Hil Yayın
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları
- Foucault, M. ( 2001). *Bu bir pipo değildir*. (Çev: Selahattin Hilav) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gintz, C. (2010). *Başka yerde başka biçimde*. (Çev: Muna Cedden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Bedrettin Cömert) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu*. (Çev: Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları
- İpşiroğlu, N. İpşiroğlu,M. (1991). *Sanatta devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Jameson,F. (2005). *Kültürel dönemeç*. (Çev: Kemal İnal). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Kandinsky, V. (2011). *Sanatta manevilik üzerine*.(Çev: Tefik Turan). İstanbul: Haylaz Sanat Yayıncılık.
- Kavuran.T. (2012). *Estetik ve sanata giriş*. Erişim tarihi: 7. Aralık. 2011  
[perweb.firat.edu.tr/personel/yayinlar/fua\\_155/155\\_58998.doc](http://perweb.firat.edu.tr/personel/yayinlar/fua_155/155_58998.doc)
- Kırıçoğlu, O. (2002). *Sanatta eğitim*. Ankara: Pegem A Yayıncılık
- Klee, P. (2002). *Çağdaş sanat kuramları*. (Çev: Mehmet Dündar) Ankara: Ürün Yayınları

- Köksal, A. (1994). *Zorunlu çoğulluk*. İstanbul:ATT Yayınları
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. (Çev: Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Lecourt, D. (2003). *İnsan, post insan*. (Çev. Hande Turan Abadan). Ankara: Epos yayınları
- Marcus, G. (1999). *Ruj lekesi*. (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Moran, B. (2008). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Murray, C. (2009). *Yirminci yüzyılda sanatı okuyanlar*. (Çev. Suğra Öncü) İstanbul. Sel Yayıncılık
- Nerdrum, O. (2010). *Kitsch üzerine*. (Çev: A. Feyzi Korur) İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları
- Özsoy, V. (2003). *Görsel sanatlar eğitimi*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık
- Platon (2005). *Devlet*. (Çev: Cenk Saraçoğlu, Veysel Ataman). İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar
- Politzer, G. (1987). *Felsefenin temel ilkeleri*. (Çev:Ahmet Görsev). Ankara: Hazar Yayıncılık
- Portakal, H. (2003). *Rönesans ve laiklik*. İstanbul: Cem Yayınevi
- Robins, K. (1999). *İmaj*. (Çev: Nurçay Türkoğlu) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sartre, J-P. (2000). *Estetik üzerine denemeler*. (Çev: Mehmet Yılmaz). Ankara: Doruk Yayınları
- Sayın, Z. (2009). *İmgenin pornografisi*. İstanbul: Metis Yayıncılık
- Schopenhauer, A. (2009). *Tasarım ve isteme olarak dünya*. (Çev. Levent Özşar).İstanbul: Biblos Yayıncılık
- Simmel, G. (2009). *Modern kültürde çatışma*. (Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen). İstanbul. İletişim Yayınları

- Slater, P. (1998). *Frankfurt Okulu*. (Çev: Ahmet Özden) İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık
- Tansuğ, S. (1990). *Sanatın görsel dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tansuğ, S. (1992). *Resim sanatının tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tansuğ, S. (1992). *Resim sanatının tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Townsend, D. (2002). *Estetiğe Giriş*. (Çev. Sabri Büyükdüvenci) Ankara: İmge Kitabevi
- Tunalı, İ. (1993). *Marxist Estetik* İstanbul: Altın Kitaplar
- Veysal, Ç. (2009). *1900'den günümüze büyük düşünürler, içinden, Adorno*. İstanbul: Etik Yayınları
- Winckelman, J.J. (2004). Resim ve heykelde Yunan eserlerinin taklidi üzerine düşünceler'den, *Sanat Dünyamız*, 92, 157-158.
- Wölfflin, H. (1985). *Sanat tarihinin temel kavramları* İstanbul: Evrim Matbaacılık
- Yardımcı, S. (2005). *Küreselleşen İstanbul'da bienal*. İstanbul. İletişim Yayınları
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Yılmaz, M. (2004). *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Zeytinoğlu, E. (2008). *Sanat üzerine yersiz yorumlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık

