



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

**ÖZNE NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA
'YİĞİN NESNELERİ'**

Ümit Güvendi ULUTAŞ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2016

ÖZNE NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA 'YİĞİN NESNELERİ'

Ümit Güvendi ULUTAŞ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

Ümit Güvendi ULUTAŞ tarafından hazırlanan Özne Nesne İlişkisi Bağlamında "Yığın Nesnelere" başlıklı bu çalışma, 15.02. 2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Cebraail ÖTGÜN (Başkan)



Prof. Hüsnü DOKAK (Danışman)



Prof. Mehmet YILMAZ



Doç. Zuhar BAYSAR BOERESCU



Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

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

15.02.2016

Ümit Güvendi ULUTAŞ

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanmasında her türlü desteğini yoğun iş tempolarına rağmen benden esirgemeyen danıőmanım Prof. Hüsnu Dokak'a teőekkürü borç bilirim. Çalışmanın her aőamasındaki desteklerinden ötürü Prof. Mehmet Yılmaz ve Prof. Dr. Cebraill Ötkün'e Doç. Zuhall Baysar Boerescu'ya Yrd. Doç. Lütfi Özden'e teőekkürlerimi sunarım. Çalışma konusunun sohbetleri ile bana destek olan Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan, eőim Yrd. Doç. Dr. Selçuk Ulutaş'a ve Öğr. Gör. Serpil Kaptan'a yardımlarından ötürü teşekkür ederim.



ÖZET

GÜVENDİ ULUTAŞ Ümit. Özne Nesne İlişkisi Bağlamında “Yığın Nesnelere”,
Sanatta Yeterlik, Ankara, 2016.

Toplumun, ekonomik ve kültürel açıdan benzersiz bir dönemini anlatan modernizmin yarattığı bir fenomen olan “yığınlar”, önceki dönemlerde karşılaşılan doğal veya insan yapımı şeylerin yığınlaşmasından farklı bir anlam taşımaktadır. Kültürel olarak kentleşme ve göç olgusu insan yığınlarını ve yeni bir toplumsallığı yaratırken, ekonomik olarak hızla artan seri üretim ve tüketim de yığın nesnelere oluşmasını sağlamıştır.

Yığınlar; parçalanmışlığın, yalıtılmışlığın, görünmezliğin, geçiciliğin, birikmişliğin toptan kayıtsızlık biçimini aldığı bu dünyada yeni bir görüş ve bilincin görsel tanığıdır. Günümüzde herşeyin ticari değer kazandığı, sınır tanımadığı, kamusal alanlarımızdan özel alanlarımıza kadar tüketimle yönlendirildiğimiz, artık daha çok tükettiğimiz kendimizden bir şey katamadığımız bir kültürün içinde, boşluğun, derinliksizliğin post manzaralarıdır.

Yaşadığı yüzyılın ve çağının tanığı olarak sanatçılar, aynı zamanda içinde yaşadığı toplumsal yapının birer öznesidir. Tez kapsamında oluşturulan çalışmalar ile toplumsal yapıda özneler tarafından fark edilmeyen “yığın” fenomeninin görsel imgelere dönüştürülmesi sürecinde resimlerde beliren anlam ile yeni bir bilinç ve öznellik yaratılmaya çalışılmıştır. Resimlerde öznelerin bilincini ve algısını yönlendiren medya, reklam ve tüketim imgeleri kendi anlamlarından soyutlanarak çeşitli anlam kümeleri oluşturulmuştur. Farklı kaynaklardan alınan bu imgelerin yan yana, üst üste katmanlarının oluşturduğu anlam ve plastik dille varolan gerçeklik sorgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Modernizm, Özne, Nesne, Postmodernizm, Tüketim,
Sanat, Yığın

ABSTRACT

GUVENDİ ULUTAS, Umit. Objects of Mass Accumulation in the Context of Object Subject Relationship. Proficiency in Art Thesis, Ankara, 2016.

“Objects of mass accumulation”, a phenomenon formed by modernism that describes a unique period of economic and cultural aspects of society, carries a different meaning from accumulations caused by natural or man-made processes in previous periods. While the culture of urbanization and migration construct human hordes and a new type of society, rapidly increasing economy of mass production and consumption has led to the formation of objects of mass accumulation.

In a world shaped by indifference of fragmentation, isolation, invisibility, temporariness and accumulation, objects of mass accumulation are a witness of a new vision and visual consciousness. They are post landscapes of emptiness and shallowness in a culture where now we consume more and add nothing from within and where everything has gained commercial value without any boundaries and has reached its consumptive influence from public areas to our private spaces.

Artists, who are spectators of their century and age, are at same time subjects of social arrangements in which they live. A new consciousness and subjectivity has been aimed to be constructed through the works produced in the scope of the thesis and the meaning appeared in the paintings in the process of transforming the phenomena of “objects of mass accumulation”, which are unnoticed by the subjects, to visual images. Images of media, advertising and consumption, steer the subjects’ consciousness and perception in the paintings, were abstracted from their own senses to assemble various cluster of meanings. These meanings formed by the superimposed layers of images taken from different sources and the reality that exists through the plastic language was examined.

Keywords: Modernism, Subject, Object, Postmodernism, Consume, Art, Mass accumulation

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİMLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM : ÖZNE NESNE İLİŞKİSİ	3
1.1. Özne ve Öznellik.....	5
1.2. Sanatçı Özne.....	9
1.3. Nesne.....	11
2. BÖLÜM : YIĞIN NESNELER	14
2.1. Modernizm ve Yığın Kavramı	14
2.2. Modernizm Nesne ve Dönüşüm.....	21
3. BÖLÜM : TEZ BAĞLAMINDAKİ UYGULAMALAR.....	31
3.1. Moda ve Yığınlar.....	31
3.2. Reklamların Söylemi ile Üretilen Öznellik.....	37
3.3. Teknoloji ve Yığınlar	45
3.4. Gözetim ve Yığınlar.....	52

SONUÇ	82
KAYNAKÇA.....	84
ÖZGEÇMİŞ.....	91



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917, Porselen.....	23
Resim 2. Rene Magritte, “ Kişisel Değerler”, 1952, Yağlıboya, 80x100.....	25
Resim 3. Meret Oppenheim, “Nesne, Kürkle Kaplı Fincan, Fincan Tabacağı” ve Kaşık, 1936.....	26
Resim 4. Andy Warhol, “Campbell's Konserve Çorbaları”, 1962, Yağlıboya, 182.9x 132.1 cm.....	28
Resim 5. Warhol, “Marilyn Diptiği”, 1962, Tuval üzerine akrilik ve ipek baskı, 205.4x 144.8 cm.....	29
Resim 6. Cindy Sherman, “Başlıksız film karesi#3 (Untitled Film Still # 3)”, 1977 siyah beyaz fotoğraf.....	32
Resim 7. Vanessa Beecroft, “VB35”, Performans, 1998	33
Resim 8. Ümit Güvendi Ulutaş, “İkonlar”, 2013, Tuval Üzerine Akrilik, Kolaj, 130 x 110cm.....	36
Resim 9. Richard Hamilton, “Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?”, 1956, Kağıt Üzerine Kolaj, 26 x 24.8 cm.....	40
Resim 10. James Rosenquist, “Göçebe”, 1963, Tuval, Plastik ve Yağlıboya 2.29 x 3.56	41
Resim 11. Barbara Kruger, “İsimsiz”, 1989	42
Resim 12. Ümit Güvendi Ulutaş, “TO BE FIT”, (FIT OL) 2015, Tuval Üzerine Akrilik, Kolaj 130 x110 cm	44
Resim 13. Ümit Güvendi Ulutaş, “TO BE FIT” Detay, 2015.....	45
Resim 14. Vija Celmins, “Okyanus”, 1970, 51.3 x 74 x 2 cm, Litograph.....	47
Resim 15. Chuck Close, “Otoportre”, 2014-2015, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	47

Resim 16. Nam June Paik , "Elektronik İletişim Ağı", Yerleştirme, 1995.	49
Resim 17. Ümit Güvendi Ulutaş, "İsimsiz", 2015, Tuval Üzerine Akrilik, 130 x 110.....	51
Resim 18. Ümit Güvendi Ulutaş, Resim 17'den Detay.....	52
Resim 19. Monica Bonvicini, "Don't Miss a Sec", 2003- 2004 Yerleştirme, 250x140x190	54
Resim 20. Ümit Güvendi Ulutaş, "Yığın Serisinden", 2013, Tuval Üzerine Akrilik, Kolaj, 130x110 cm	56
Resim 21. Ümit Güvendi Ulutaş, "Yığın Serisinden", Detay.....	56
Resim 22. Jeremy Bansky, CCTV, 2005, Modifiye Yağlıboya	57
Resim 23. Cherly Sourkes, "Cam Cities" , 2001	58
Resim 24. Ümit Güvendi Ulutaş , "KAYIT" (REC), 2015, Tuval Üzerine Akrilik, 130 x 110.....	62
Resim 25. Ümit Güvendi Ulutaş , "KAYIT" (REC), Detay.....	62
Resim 26. Gerhard Richter, Sekiz Öğrenci Hemşire(Eight Student Nurses), 1966, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95.3x 69.9 cm.....	63
Resim 27. David Salle, "Picture Builder", 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, Akrilik, 213 x 290 cm.....	66
Resim 28. Ümit Güvendi Ulutaş, "Yığınlar", 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 130 x 110.....	68
Resim 29. Takashi Murakami, "Kaikai Kiki ve Ben", Akrilik 2008.....	69
Resim 30. Jeff Koons, "Pink Panter", 1988, Porselen.....	69
Resim 31. Ümit Güvendi Ulutaş, "İsimsiz", 2014, Tuval Üzerine Akrilik, Grafik Kalem.....	71

Resim 32. Ümit Güvendi Ulutaş, “ İsimsiz”(Detay I) 2014	71
Resim 33. Ümit Güvendi Ulutaş, “ İsimsiz”(Detay II) , 2014	72
Resim 34. Ümit Güvendi Ulutaş, “İstif”, 2013, Tuval Üzerine Kolaj, Akrilik, 110 x 130.....	73
Resim 35. Arman, “Le Plaein”, (Dolu), 1960.....	74
Resim 36. Arman, Madison Avanie, “Ayakkabılar”, tahta kutu, pleksiglas.....	75
Resim 37. Ümit Güvendi Ulutaş, “NEFES”, 2015, Video	77
Resim 38. Ümit Güvendi Ulutaş, “NEFES”(Ayrıntılar), 2015, Video	78
Resim 39. Ümit Güvendi Ulutaş, “ İsimsiz”, 2012, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 110 x 130.....	80
Resim 40. Ümit Güvendi Ulutaş, “ İsimsiz” (Detay), 2012,.....	81

GİRİŞ

“...İnsanlık süren şeylerin üst üste yığılmasının üstünde yavaş yavaş yükselmiştir. Öngörüler ve ihtiyatlar, bizi yavaş yavaş hayvani zorunluluklarımızın katılığından ve ihtiyaçlarımızın belirlemesinden bağışık kılar” (Baudrillard, 2008a: 42).

İnsan yaşamının ve var oluşunun zorunlu bir yanı olarak görülen tüketim olgusu, en temelde insanı tarih sahnesine çıkartan ihtiyaçları ile başlamıştır. İnsan araçlar ve nesnelere yaparak bu ihtiyaçlarını çeşitlendirmiş doğa karşısında üstünlüğünü kurmaya çalışmıştır (Fischer, 1995: 17).

Kültürel evrimin ilk basamaklarından bugüne kadar var oluş ve tüketim arasında oldukça sıkı bir ilişki olduğu bilinmektedir. Ancak bir fenomen olarak tüketimin her çağda farklı şekillerde belirdiği de görülmektedir. Örneğin ilk çağlarda, Antik Yunandaki tüketim ve ortaçağdaki tüketimle, kapitalizmin yaşandığı günümüzde tüketim farklı anlamlara gelmektedir. Tüketimden söz etmek için öncelikle bir üretimin söz konusu olması gerekmektedir. Tarihsel süreçte üretim biçimlerindeki gelişmeler doğrudan tüketim biçimlerini de etkilemiştir.

Günümüz insanı için diğer tüm çağlardan farklı bir anlama gelen tüketim olgusu, modernitenin ve kapitalist üretimin ekseninde bambaşka bir hal almıştır. Bu çalışmada modernite, kentleşme, kapitalist üretim ve tüketim, postmodern etki kapsamlarında, bir fenomen olarak beliren yığınlar odak olarak alınmıştır. Bu yığınlaşmanın nasıl meydana geldiği, nelerden etkilendiği ve yığınlaşmanın sonuçlarına ilişkin araştırma, ayrıca öznenin nesne ile ilişkisi çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Felsefenin temel konularından birisi olan bilgi ile bağlantılı olarak öznenin nesneyi bilmesi ve dolayısıyla bir bilinç sahibi olması üzerine yapılan tartışmalar ekseninde gerçekleştirilen uygulamalar ile desteklenen araştırma da günümüz insanı ile yığınlar arasındaki ilişki ele alınmaktadır. Günümüzde kitle iletişim araçlarının öznelere kuran ve tüketime yönlendiren ideolojileri altında tektipleşen

bireylerin oluşturduğu kitle ile yığınlar arasındaki ilişkinin de güçlü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Çalışma günümüz insanının yığınlar ve ilgili diğer fenomenler bazında bilgi düzeyi ile bağlantılı olarak oluşan anlamların bulanık olduğu fikrinden hareket etmekte ve yığınlar ile ilgili imgeler üreterek yeni bir toplumsal bilinç ve öznelik yaratmanın mümkün olduğu iddiasını ve düşüncesini taşımaktadır. Bu noktada öznenin kimliği ve eylemlerindeki bilincin kaynaklarını sorguladığı gibi sanatçı özne üzerine de düşünmektedir.

Tez kapsamında oluşturulan “yığın nesnelere” konulu resimler, öznenin kendisi ve yaşadığı gerçeklik üzerine düşünme deneyimlerinin sonucunda belirmiştir. Kitle kültürü içinde moda, reklam, imaj ve pazar ekseninde kurulan özneler olarak giderek birbirine benzeyen bireyler; hem özneler hem de tükettiği nesnelere olarak büyük yığınları oluşturmaktadır. Resimlerde medya, reklam ve tüketim imgeleri alıntılanarak teknolojik manipülasyonlar gerçekleştirilmiş ve bu görüntüler tuvalde yeniden düzenlenmiştir. Öznenin içinde yaşadığı gerçeklikten alınan görüntüler üst üste, yan yana katmanlar ve yığınlar oluşturacak şekilde resim düzleminde beliren anlamlarıyla kapitalizmin tüketim kültürüne eleştirel yaklaşım sergilenmiş, özgün bir plastik dil oluşturulmaya çalışılmıştır.

1. BÖLÜM

ÖZNE NESNE İLİŞKİSİ

Özne nesne ilişkisi çeşitli düzeylerde karşımıza çıkmaktadır. Düşünce tarihi boyunca bu ilişki özne ve nesne ekseninde ontolojik ve epistemolojik temeller üzerinde açıklanmaya çalışılmıştır.

Etimolojik olarak özne terimi Yunanca ‘dayanak’, ‘temel’ anlamındaki ‘hypokaimenon’un latince karşılığı olan ‘subjectum’dan gelmektedir. Terim olarak özne, İngilizcede “subject”, Fransızcada “sujet”, Almancada “subjekt” ifadelerine karşılık gelen kavram olup, mantık alanında, “bir önermede, yüklem bir özellik ya da niteliği gösterdiği yerde, bir özellik ya da niteliğin taşıyıcısını, o özelliğe sahip olan şeyi gösterir” (Cevizci, 1999: 668). Felsefe sözlüğünde; bilen varlık olarak Özne, “bilinçli ve iradeli bundan, ötürü de etkin insan” olarak tanımlanmaktadır. İnsan bu toplumsal tarihsel biçimlenişinde nesnenin bilgisine erişerek, nesnenin yasalarını tanıyarak bilinçli amaçlar edinir ve nesneyi bu bilinçli amaçları doğrultusunda, değiştirir ve hizmetine koşar. Nesnenin yasalarını tanıyarak ve bilgisini edinerek nesneyi değiştirirken insan kendi de değişir. Bu süreçte ‘özne’ bilen konumuna gelerek öznelenmiştir. Düşünce tarihi boyunca nesneyi öznenin dışında ve ondan bağımsız sayan nesnelcilik anlayışına karşı nesneyi öznenin bir ürünü sayan öznelcilik anlayışı çok geniş bir alanı kapsar (Hançerlioğlu, 2000: 274).

Fransız Filozof ve matematikçi, Rene Descartes (1596-1650) “geleneksel felsefi değerler olan, gerçek bilgiye ve kesinliğe ulaşma konusunda birinci kişinin bakış açısından yola çıkıp, modern dünyanın inşasını özne eliyle gerçekleştiren düşünür” (Cevizci, 2010: 483) olarak tanınmaktadır. Descartes'ın düşünce dünyasına kalıcı etki eden özne-nesne ayrılığını ve özneyi Touraine şu şekilde ifadelendirir;

“buradan özü yada doğası yalnızca düşünceden oluşan var olmak için

hiçbir yere gereksinme duymamasının yanı sıra ve maddi hiçbir şeye bağlı olmayan bir töz olduğumu anlıyorum. Öyle ki, Ben, yani benim ben olmami sağlayan ruh, bedenden tamamen ayrıdır ve ona oranla bilmeye daha yatkındır, hatta hiç beden olmasa da, ruh ne ise o olmaktan vazgeçmeyecektir” (akt. Touraine, 2014: 66).

Kant’a göre akıl ve duyu yetisine sahip olan insan bir fenomenin koşullarını belirleyen kurucu bir özne’dir. Fenomen ise duylar ve deneyimler sonucunda ortaya çıkan, aşkınsal öznenin karşısındaki nesnenin belirşidir. Kant kendinden önce felsefe dünyasında egemen olmuş öz- görünüş birlikteliği olarak tanımlanan fenomeni, yeni bir kavrayışla ‘beliriş-anlam’ birlikteliği olarak tanımlar. Artık özne, “belirenin ona belirdiği koşulların kurucusudur” (akt. Deleuze, 2007: 24-25).

Descartes’ten Kant’a uzanan çizgide öznenin özerkliği ve özne nesne ayrımı Hegel’le birlikte özne nesne birliğine dönüşür.

“Hegel, öznenin çevresiyle yalnızca seyretme ilişkisi kurmadığını, özne, dünyayla etkileşim halinde olduğundan, kendi dışında ve kendisinden ayrı bir şey olarak gördüğü nesnenin oluşumuna bizzat katılmaktadır. Böylece Hegel, bilincin Kant’ta görülen dışa (nesneye) bağımlılığını, özneler arası alana taşır” (Küçük, 2011: 42).

Hegel’ de özne nesne ilişkisi bir dolayımılama ilişkisidir. Bilme, Hegel’ de, mutlak varlığa hakikate ulaşma yolunda kendini somuta doğru açtığı bir süreçtir. Özne kendini ‘öteki’ olmada saf olarak kendini tanıyarak kazanmaktadır. Bu tanıma sürecinin ilk aşamasında tin yani bilinç, kendi bilgisine sahip değildir. Öznenin kendi bilgisine vakıf olması, yine “öznenin kendisi üzerine düşünmenin düşünülmesiyle” olanaklıdır. Hegel özne nesne ilişkisinin yani bilme ve varlık ilişkisinin bir olumsuzlama yani bir yatsıma ilişkisi olduğunu vurgular. Hegel’ in düşünce sisteminde özne, bilinçten kendilik bilincine doğru ilerleyen yolculuk eden bir öznedir (akt. Dursun, 2004: 185).

1.1. Özne ve Öznellik

Sartre insan kendini seçer, ama kendini seçerken bütün insanları da seçer. Olmak istediğimiz kimseyi tasarlarırken, herkesin nasıl olması gerektiğini de tasarlarız. Hiç bir edimimiz yok ki, olmasını zorunlu saydığımız bir insan tasarımını bizde doğurmasını demektir (Sartre, 2001: 31).

Öznellik durumu Sartre'ın da belirttiği gibi var olduktan sonra gerçekleşen bir tasarımıdır. Bu tasarımın gerçekleşmesi ise anlamlar dünyasının içine doğan insan/özne için toplumsal yapı ile sınırlandırılmaktadır. Özne, etrafındaki nesne ve olaylar ile ilgili seçimler yapmak için öncelikle onları tanımlamakta ve anlamakta, bu doğrultuda seçimlerini yapmaktadır. Öznenin tasarımı için ön koşul, bu tanımlama ve anlama sürecinin gerçekleştirilmesidir ve bu dilsel bir süreci dolayısıyla bir bilinç sorununu ortaya koyar. Voloşinov bu durumu şu şekilde ifade etmektedir;

“Anlama bir göstergeye yine bir göstergeyle verilen yanıttır. Ve göstergedeki göstergeye, oradan da yeni bir göstergeye hareket eden bu ideolojik yaratıcılık ve anlama zinciri, eksiksiz bir şekilde tutarlı ve kesiksizdir. Göstergesel bir doğaya sahip (aynı zamanda maddi bir doğaya sahip) bir bağlantıdan tam olarak aynı doğaya sahip başka bir bağlantıya aralıksız geçimiz... Bu ideolojik zincir bireysel bilinçten bireysel bilince uzanır onları birbirlerine bağlar. Sonuçta göstergeler ancak bir bireysel bilinçle öbürü arasındaki ekleşim süreci içinde ortaya çıkar. Bireysel bilincin kendisi göstergelerle doludur. Bilinç ancak ideolojik göstergelerle (içerikle) dolduktan sonra, bunun doğurgusu olarak da ancak toplumsal etkileşim süreci içinde bilinç haline gelir” (2001: 51).

Bilinç içimizde olan doğaya ait bir şey olmaktan ziyade, etrafımızı kuşatan, bizi baştan sona kuran bir gösterenler ağıdır (Eagleton, 2005: 271). Bilincin olanaklı tek tanımı sosyolojik tanımdır diyen Voloşinov, “toplumsal iletişimin göstergesel niteliği koşullandırıcı etken olarak oynadığı bu kesiksiz, kapsamlı rol, dilden başka hiçbir yerde bu kadar açık ve eksiksiz ifade bulamaz” demektir. Bu

anlamda sözcük en belirgin ideolojik fenomen olarak tanımlanmaktadır. Sözcük her türlü ideolojik işlev karşısında yansızdır. Bilimsel, dinsel, etik ve estetik ideolojik türlerde ve yaratıcılık alanlarında sözcük, bilinç mecrasında aldığı özel rol ile zaruri bir unsurdur. Her hangi bir ideolojik fenomen örneğin bir resim ya da bir sinema eseri anlama süreçleri olmaksızın, Voloşinov' un ifadesiyle iç konuşma olmaksızın işlememektedir. Tüm ideolojik göstergeler tam anlamıyla sözcüklerle ikame edilemeseler bile anlamın oluşması için sözcüklerin kendilerine eşlik etmesine müsaade etmek zorundadırlar (Voloşinov, 2001: 55-56).

Bilinç Marx'ın kullanımıyla zihinsel yaşam ya da üretim ilişkilerini karşılayan alt yapının karşıtı üst yapı unsurları ile ilgili bir durumdur. Üst yapı ile anlatılan ise kültür, ahlak, din vb. ilgilidir (Eagleton 2005: 112). İnsanı hayvandan ayıran başlıca unsur geliştirdiği dil ve dilsel göstergeler üzerinden bir düşünce dünyası oluşturmasıdır. Özne kendisinden önce var olan ancak sürekli değişim içinde olan bu düşünce ve bilinç ağının içine katılmaktadır. Bu noktada özne kültür, ahlak, din, ideoloji, gelenek vb toplumsal üst yapı unsurlarının dilsel süreçte kendisine var olduğu andan itibaren sunulması ile kurulan bir özne haline gelmektedir. Ancak bu durum kurulan bu öznenin kendisine sunulan seçimlerin dışında seçim yapamayacağı anlamına gelmemektedir. Nitekim insanlık tarihindeki sürekli değişim ve gelişimler, toplumların oluşturdukları genel bilinç ağlarının kırılması ve toplumsal söylem içinde kurulan öznenin bunun dışına çıkması ile mümkün olmuştur.

Özne toplumsal göstergeler sistemi içinde üst yapı unsurları tarafından kurulmakta ve failliği toplumsal yapı çerçevesinde oluşmaktadır. Ancak Gidens ve Bourdeiu gibi düşünürler öznenin failliği ve toplumsal yapıyı bir ikilik olarak görmüş bu anlamda yapının doğrudan kısıtlayıcı oluşuna itiraz etmişlerdir. Buna göre yapı kısıtlayıcı olmasına rağmen bir yandan da olanak sağlayıcı niteliktedir.

Giddens, özneyi kurduğu ve edilgen hale getirdiği ifade edilen toplumsal yapıyı yapılaşma kavramı ile yeniden ele almaktadır. Buna göre yapılaşma soyut

yapıların varlık kazandığı dinamik bir süreçtir. Yapının ikililiği söz konusudur ve toplumsal yapı hem özneler tarafından inşa edilmekte, hem de bu inşa süreci doğrudan özneyi etkilemektedir. Yapı hem insan davranışları ile mümkündür hem de bu davranışların oluşması için bir alan meydana getirmektedir (2003:162). Giddens yapılaşma kavramıyla önceki dönemde yapısalci kuramcılarının yapının statik ve öznenen bağımsız oluşuna eleştirel bir perspektiften yaklaşmakta ve toplumsal hayatın içinde var olan öznenin toplumsal yeniden üretimin bir parçası olarak yapıyı değiştirme özgürlüğüne potansiyel olarak sahip olduğunu dile getirmektedir.

Bourdieu, Sartre'ın varoluşçu özneliliğinin etkisinde yapı ve özne arasındaki diyalektik ilişkinin sonucu olarak düşündüğü pratik üzerine odaklanmıştır. Pratikler, nesnel veya özgür istencin sonucu değildirler. Düşünüğe göre yapı ve insanların toplumsal gerçekliği inşa etmeleri arasında diyalektik bir bağlantı söz konusudur. En önemli kavramlarından birisi olan "Habitus" insanları toplumsal gerçekliği oluşturdukları zihinsel veya bilişsel yapılardır. Habitus bir tür içselleştirilmiş şemasal yapıdır. Habitus dünya içindeki konumla ilgilidir ve aynı konumu paylaşan öznelerin benzer habituslara sahip olacağı ifade edilmektedir. Habitus öznenin var oluşunu, düşünsel yapıları ve anlamları tek biçimli olarak dayatmak anlamındadır ve çok sayıda habitus bu dayatmanın kırılmasını sağlamaktadır. Habitus hem toplumsal dünyayı ve özneyi üretir hem de onun tarafından üretilir. Bu anlamda bir taraftan yapılaştırmacı bir yapı, diğer taraftan ise yapılaşmış bir yapıdır. Özne habitusun bilincinde olamaz. Bourdieu' nun diğer kavramı ise alandır. Alan nesnel konumların arasındaki ilişkilerin bir ağıdır. Toplumsal dünyada bir takım yarı özerk alanlar bulunmaktadır. Bunlar sanatsal, dinsel, yüksek öğretim vb. olarak kendi özel mantıkları çerçevesinde, özneler arasında bir inanç oluşturur. Alan özneler arası bir çatışma ve mücadele alanıdır. Habitus ve alan arasında diyalektik bir ilişki söz konusudur. Özneler habitus ve onun oluşturduğu anlam dünyasına alan içindeki konumlardan çeşitli stratejilerle karşılık verirler (akt.Ritzer, 2011: 398-402).

Bu düşünce yapı tarafından kısıtlandığı düşünülen öznenin yapıdan bağımsız özgürlüklerinin olabileceği şeklinde yorumlanmaktadır. Özetle özne bir yapının

içinde kurulmaktadır ve bu yapının değişimine neden olabilecek faillik potansiyeline sahip bir konumdadır.

Yukarıda bahsedilen öznenin kurulması durumu Foucault'ya göre bir iktidar sorununu da ortaya koymaktadır. Öznenin nesneleşmesini sağlayan bir takım iktidar pratiklerinden bahseden düşünür, bu iktidar biçimlerinin özneyi kategorize ettiğini, bir kimliğe bağladığını, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayattığını ve tüm bunlarla öznenin yaşamsal seçimlerine ve anlam dünyasına müdahale ettiğini söylemektedir. Foucault'ya göre özne sözcüğünün iki anlamı bulunmaktadır. Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan, veya vicdan ve öz kimlik yoluyla kendine bağlanmış özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğen ve bir iktidara tabii kılınan özneyi tanımlamaktadır. Öznenin nesneleşmesinin ortadan kalkması ve özgürleşmesi Foucault'ya göre bir elit kesime veya sınıfa saldırmaktan ziyade bir iktidar tekniğine saldırmakla mümkün olabilmektedir. Genel olarak özgür özne için üç tip mücadeleden bahseden düşünür bunlardan ilkinin etnik, toplumsal ve dinsel tahakküme karşı sürdürülen mücadeleler olarak belirlemektedir. İkincisi bireyi ürettiği ürüne yabancılaştıran sömürü biçimlerine karşı, üçüncüsü ise bireyi kendisine bağlayan ve bu şekilde diğerlerine tabii kılan duruma karşı mücadeledir. Tarihte özellikle ortaçağda reformasyon hareketlerini örnek gösteren düşünür, tüm bu mücadelelerin yapılaşan ve kurulan öznelliğin dışında yeni bir öznellik yaratma mücadelesi olduğunu ifade etmektedir (Foucault, 2014: 57-64).

Tüm bu düşünürlerin özne ile ilgili ortak kanısı, öznenin toplum tarafından oluşturulan ve bu manada tahakküm altına alınan bir şey olduğu, ancak diğer taraftan da başka öznellikleri yeni bir bilinci yaratabileceği veya özneyi oluşturan yapıların değişiminin yine özne bağlantılı olarak gerçekleşebileceğidir. Özne bu anlamda toplumsal yapıya karşı kısmi olarak özerk bir yapıda tasarlanmaktadır.

1.2. Sanatçı Özne

“Sanatta, nesne ile özne arasındaki ilişkinin bilinişinde, bilgisel açıdan ikili bir yönlendirme yer alır: bir yanda, nesnenin özneye olan ilintisi açığa konur, yani varlık ve değer olarak tanınır; öte yanda, öznenin nesneye olan ilintisi açığa konur, yani toplumsal bilinçte, bir sınıfın, bir toplumsal kesimin bilincinde oluşup da sanatçının bilincinde yansımaları bulmuş olan, varlığın değerlendirilmesi sistemi tanınır. Dolayısıyla, sanatın içeriğinde ikili bir biliş barınmaktadır; dünyanın bilinişi ile sanatçının kendinin bilgisi” (Kagan, 2008: 236).

Bu durum yukarıda da bahsedildiği şekliyle var olan öznelliklerin yeni öznellikler ile yer değiştirmesi adına öznelliği oluşturan bilinç durumu ve bu bilincin ürettiği gerçekliğin yerine yeni bir gerçekliğin getirilmesi ile ilgilidir. Sanatçı özne toplumsal bilincin yarattığı gerçekliği değiştirebilme potansiyeline sahiptir. Bu ise tam olarak yeni bir öznellik durumunun ve bilincin eskisi yerine ikamesi anlamına gelmektedir.

Avner Ziss, “Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik” adlı yapıtında; sanatçı öznelliğinin ve dünya görüşünün yine onun estetik anlatımını ve sanatsal yaratmalarını belirlediğini vurgulayarak; gerçekliği yeniden yaratılan bir şey olarak değil, sanatçı tarafından üretilen bir şey olarak görür. Ona göre sanat, “kültürün simgesel biçimidir ve böyle olduğu için de gerçekliği yeniden üretmez(reproduire), tersine yaratır onu. Bu yüzden gerçek, büyük sanatçı kendini kavradığı ölçüde değil; tam tersine sanatçı ona yol açtığı, onu yarattığı (meydana getirdiği) için ortaya çıkar” (Ziss, 2011: 24-25).

Alain Badiou, sanatın gerçeklikle ilişkisi konusunda tarih boyunca üç ana yaklaşım olduğunu ileri sürer ve bunları “klasik, romantik ve didaktik” olarak sıralar. Platon’un temsil ettiği didaktik yaklaşım olarak sanat, ancak bir kopyadır, gerçeğe yaklaşamaz ve aracı mimesistir; klasik düşünceye göre sanat iyileştiricidir, arzuyu eğitir ve bu bakımından faydalıdır. Romantiklere ve 20. Yüzyıl başında Alman hermeneutik (yorum bilim) ekolünü temsil eden

Heidegger'e göre ise gerçeği ancak sanat ortaya çıkarabilir. Badiou, Platon'dan bu yana sanat, felsefe ve sanatın varlık ya da gerçeklik ile olan ilişkisini irdelerken sanatın gerçeği ifade etmek için bir araç olarak görüldüğünü, buradan bakıldığında sanatın rolünün anlaşılmadığı, aslında gerçeği sanatın yarattığını, sanatta tam da gerçeğin kendisinin bulunduğu görüşünü savunur. Bununla birlikte felsefenin sanatı kontrol etmeye çalıştığı ve felsefenin sanatı gerçekliğin dışına yerleştirdiğini söyler. Badiou 'ya göre gerçeklik bilimsel, sanatsal, aşkla vb. olabilir ama sanat gerçeklik felsefesi değildir. (Erzen, 2012: 31-33).

İnsanlık tarihinde sanatçı öznenin mevcut öznellikleri değiştirebilme veya destekleyebilme potansiyelini ilk fark eden kişi Platon'dur. Devlet adlı eserinde ideal devleti tasarlayan Platon, ideal devletinde oyun yazarları ve şairleri istememiştir. Carrol'a (2012: 34) göre bunun sebebi özü taklit olan bir şey ile insanların etkilenmesidir. Duygusal vatandaşlık olarak adlandırdığı bu durumun insanların akıllarının çelinmesi veya düşüncenin ya da aklın yerinin duygunun aldığı bir durum olarak olumsuz kullanılabileceğini belirten Platon ideal devletinde yaratmak istediği yurttaş modelinin bundan olumsuz etkileneceğini düşünmektedir.

Platon'un ideal devlet anlayışı bağlamında sanata karşı takındığı tavır ile öznellik arasında önemli bir bağlantı olduğu açıktır. Platonun ideal devletinde oluşturmak istediği yeni yurttaşlık bir öznellik durumudur. Ancak bu daha çok toplumu kontrol altına alan bir devlet sisteminin oluşturduğu öznelliktir. Platon bir suni bilinç durumu tahayyül etmektedir ve bu bilinç durumu karşısında yeni öznellikler yaratabilme potansiyelinden ötürü sanatçıları istememektedir. Bir tragedyadan bir şiirden etkilenen duygusal yurttaş istenilen öznellikten koparak bambaşka bir öznelliğe doğru geçiş yapabilecektir ve bu Platon'u rahatsız etmektedir.

Platon sonrası sanata karşı daha olumlu bir tavır sergileyen Aristoteles ise erdemli yurttaşlar yetiştirebilmek için sanatın olumlu bir şekilde kullanılabileceğinden söz eder. Bu durum Aristoteles'in mevcut yapısal koşullar nedeniyle oluşan egemen bilinç durumunun değiştirilmesi ve ahlak temelli yeni

öznellikler yaratma isteğinde sanatı ve sanatçıyı bir araç olarak görmesiyle ilgilidir. Platon'a göre tiyatro akla hitap etmemektedir, ancak Aristoteles bunu kabul etmez ve tiyatro vasıtasıyla insanların bir şeyler öğrenebileceklerini, erdemli yurttaşlar olabileceğini söyler (Carrol, 2012: 35). Sanatçı öznenin üretimleri ile Antik Yunanda insanları duygusal anlamda etkileyerek mevcut özneliği devam ettirme veya değiştirme gücüne sahip olduğu Platon tarafından keşfedilmiştir. Ancak Platon bunun akıl dışı olduğunu ve kötüye kullanımlarının ideal devletinde yaratılmak istenilen insan modeline zarar vereceğini düşünmektedir. Aristoteles de benzer bir şekilde durumun farkındadır ve yeni bir bilinç dolayısıyla yeni öznellikler yaratma potansiyeli bağlamında sanatçı öznenin faydalı olabileceğini düşünür.

Temelde Antik Yunanda önemli bir çözümlenmeye kavuşan sanatçı öznenin durumu ise üretimiyle gerçekliği yaratıyor oluşudur. Sanatçı öznenin yarattığı bu gerçeklik sanatçının özerkliğini ilan ettiği 18. Yüzyıla kadar çoğunlukla mevcut bilinçle ilgilidir ve yeni bir öznellik ortaya koymaktan istisnalar dışında uzaktır. Modern sanatta ise sanatçı özne mevcut bilincin oluşturduğu ve çoğu zaman siyasal alandan ayrılamayacak olan özneliği değiştirme potansiyeline önceki dönemlere kıyasla daha fazla sahiptir. Ancak modern sanatçının bunu yapabilmesi bir bilme durumu ile ilgili olup, toplumsal öznenin yaşadığı gerçekliğe farklı bakış açılarından bakabilmesi ile mümkün olacaktır.

1.3. Nesne

Nesne kavramı insanın var oluşundan bu yana özneye ve nesneye verilen önem doğrultusunda düşünürler tarafından ele alınmış ve birçok tanımlama yapılmıştır.

İnsan nesnelere dünyası içinde kendisi de bir nesnedir. İnsan nesnelere oluşturan yasaların bilgisine erişerek, nesneye egemen olur ve onu kendi öznel amaçları için kullanır, değiştirir ve onlara anlamlar yükler. İnsan nesnelere dünyasını değiştirirken kendisi de değişir. Toplumsal gelişmeler bu nesnelere ve öznel etmenlerin karşılıklı etkileşimiyle gerçekleşir. Bu dönüşüm ise daha önceki

bölmelerde de değinilmiş olduğu üzere özne nesne ilişkisine dayanan diyalektik bir sürecin ürünüdür.

Nesne terimi insanın da içinde bulunduğu canlı ve cansız varlıkları içine alan fiziksel varlıkları nitelemek için kullanılırken, aynı zamanda insanın düşünebildiği her şeyi dile getiren bir terim olarak da kullanılabilir. Bir sayıs bir nesnedir fakat taş gibi fiziksel bir nesne değildir. Fiziksel nesnelere söz konusu olduğunda, bu nesnelere ilişkin çok şey bildiğimiz varsayılır; var oldukları, bir nesnelere sınıfına ait oldukları, belirli bir gerçekliklerinin olduğu, diğer nesnelere ayrılmış belirlenebildikleri gibi (Townsend, 2002: 103).

Nesnelerin gösterge bilimsel açıdan anlamı üzerine araştırmalar yapan günümüz kuramcılarında Barthes' a göre;“nesne görülmeyi bekleyen şeydir, düşünen özneye göre düşünülen şeydir, kısacası, çoğu sözcüğün verdiği biçimiyle nesne düşünülen şeydir”. Barthes nesnelere yan anlamlarının neler olduğunu anlamaya çalışmadıkça varolan nesne tanımlarının bize bir şey kazandırmayacağı ifadesinin altını çizer ve bu yan anlamları iki grupta ele alır. Bu yan anlamlardan birincisi nesnenin varoluşsal yan anlamları olarak adlandırılır. Nesne bu görüşte insan dışı olan, insana karşı var olmakta direnen bir görünüm olarak tanımlanır. Nesnenin ikinci yan anlamı ise teknolojik yan anlamlardır. Barthes teknolojik yan anlamları şu şekilde ifadelendirir;

“Nesne bu durumda, imal edilmiş olarak tanımlanır; mamul, standartlaştırılmış, biçimlendirilmiş ve belli ölçülere uydurulmuş yani imalat ve nitelik kurallarına bağlı kılınmış maddedir. Demek ki nesne özellikle bir tüketim ögesi olarak tanımlanır: Belli bir nesne fikri, dünyada milyonlarca örnek, milyonlarca kopya halinde yeniden üretilir: Bir telefon, bir saat, bir biblo, bir tabak, bir mobilya, bir dolmakalem, bizim gerçekten nesnelere olarak adlandırdığımız şeylerdir. Nesne artık son derece özneye değil de son derece toplumsala doğru kaçır” (Barthes, 2009: 195-196).

Barthes yaygın olarak nesneyi “bir şeye yarayan bir şey” olarak tanımlar ve nesnelere kullanımına yönelik işlevinin varlığından bahseder. Nesne insanın

dünyayı etkilemesine ve değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; bu anlamda nesne insan ile eylem arasında bir aracıdır. Nesnelere kullanımı dışında anlamlar da taşırlar. Nesnelere bu işlevlerinin yanında bilgi iletmeye de yarar. Özetle her zaman için bir nesnenin kullanımını aşan bir anlamı vardır. Buradan yola çıkıldığında boşuna yaratılmış bir nesne yoktur ve öyle ki işe yaramaz biblolar olarak sunulan nesnelere dahil estetik bir amaç taşırlar. Barthes bunu işlevselliği en yaygın örnek olan telefon örneği üzerinden açıklamaya çalışır. Telefonun görünümü her zaman işlevselliğinin üzerinde bir anlam taşır. Örneğin beyaz bir telefon, lüksle ya da kadınlıkla ilgili bir düşünceyi aktarır, bunun dışında bürokraside kullanılan, belli bir döneme ilişkin bir düşünceyi aktaran, modası geçmiş telefonlar vardır (Barthes, 2009: 195).

Tüm bunların ve modern felsefenin ışığında nesne, insan algısı olmadan da var olmakta ve insanın yarattığı kültürler ve öznellikler ekseninde anlam kazanmaktadır. Kültürler öznenin nesnelere ile ilişkisinin düzenlenmektedir. Eğitim, din, ahlak, gelenekler, yasalar, sanat ve medya bir üst yapı olarak kabul edilen kültürün katmanlarıdır. Bu katmanlar özneye sürekli nesnelere dünyası ile ilgili kendi perspektiflerinden veriler sunmaktadır. Böylelikle nesnelere dünyası ile ilişkisinde ihtiyacı olan verileri kültürün ürünlerinden elde eden özne için nesnenin ne olduğu, işlevi ve anlamı gibi durumlar önceden belirlenmiştir. Nesnenin bir fenomen olarak belirleşinde kültürün diğer katmanlarına nazaran nesnenin anlamını değiştirme potansiyeline en yoğun şekilde sahip olan katman ise medya¹ ve sanattır. Kültürün diğer katmanlarında nesnelere anlamları sabitlemeye çalışılırken özellikle çağdaş sanatın var olan anlamları aşarak nesnelere için farklı belirleşler ortaya koyma potansiyeli söz konusudur. Elbette bu, sanatçı öznenin yaşadığı öznellik ile ilgilidir. Nesnelere belirleşlerinin değişmesinin ise diğer taraftan yeni öznellikler yaratmak anlamına geldiği belirtilmelidir.

2. BÖLÜM

¹ Burada özgür bir medya kast edilmektedir.

YIĞIN NESNELERİ

2.1. Modernizm ve Yiğın Kavramı

Yiğın kavramının günümüzde kullanılan şekliyle ifade edilebilmesi modernizmin etkisiyle gerçekleşmiştir. Toplumun, ekonomik ve kültürel açıdan benzersiz bir dönemini anlatan modernizmin yarattığı bir fenomen olan yiğınlar, önceki dönemlerde karşılaşılan doğal veya insan yapımı şeylerin yiğınlaşmasından farklı bir anlam taşımaktadır. Yiğınları kentleşme ekseninde, insanların oluşturduğu yiğınlar ve tüketim ekseninde, nesnelere oluşturduğu yiğınlar olarak ikiye ayırabiliriz. Kültürel olarak kentleşme ve göç olgusu insan yiğınlarını ve yeni bir toplumsallığı yaratırken, ekonomik olarak hızla artan seri üretim ve buna bağlı tüketim ise yiğın nesnelere oluşmasını sağlamıştır.

Günümüzde tüketim olgusuyla ilişkili olarak görünüm kazanan yiğınların en temelde insan ihtiyaçları, nesne ile ilgili olduğu söylenebilir. Taşa biçimini veren ve hayatta kalmak için onu kullanan ilk insandan günümüze insan, Fischer'a göre (1995: 17) "doğalı, doğayı kendi amaçlarına uygun biçimde değiştirerek doğa üzerinde üstünlük kurmaya çalışmıştır". İnsan doğanın biçimlendirdiği bir tür olmaktan çalışma edimiyle kurtulmuş ve ihtiyaçlarının nesnesini elde edebilmek için aletler yaratmıştır Bu yolda insan kendine gerekli araçları ve dili icad etmiştir. "İnsan araçlar yolu ile insan olmuştur. Araçlar yapıp yaratarak kendini yapmış yaratmıştır insan. Ne insan olmadan araç olabilir ne de araç olmadan insan."

Hegel etik yaşamın bu ilkel seviyesinde ihtiyaca dair bir gelişim teorisi sunar. İhtiyaçlar başlangıçta bir 'dürtü'den bir bireyde var olan etik yaşama doğru gelişir. Hegel ihtiyaçları bireysel ihtiyaçların öznel tatmininden başlayarak hareket halinde anlar. Bireyleri, öznel 'doğal ihtiyaçlarını giderdikleri bir biçim olarak kabul eder. Yeme ve içme ihtiyacı bu örneklerin başında gelir. Bu ihtiyaç gidermenin en basit düzeyidir. Hegel' in ifade ettiği biçimi ile insan maddi ve manevi anlamda var olabilmek için pek çok nesne ile ilişki halindedir. Zaman

içinde çalışma, alet ve değiş tokuş unsurları ile ihtiyaçlar çeşitlenerek daha karmaşık bir toplumsallığı ve ekonomik süreçleri meydana getirir. Hegel insanı varoluşun maddi ihtiyaçlarından manevi ihtiyaçlara evrilen bir tarih kavramı ile açıklar (Fraser, 2008: 63-65). Tarihi süreçte nesnelere insan arasındaki ilişki geleneksel üretim biçimlerinden sonra modern çağda başka bir görünüm kazanmaktadır. Geleneksel üretim kendi dinamikleri çerçevesinde daha kısıtlı bir üretimi ve tüketimi işaret ederken modernizm ile bu durum ters yüz olmaktadır.

Bu süreçler üzerine değinmeden önce yığın sözcüğünü etimolojik açıdan incelemekte yarar vardır. Terim olarak “yığın” Türkçede; “bir şeyin üst üste birikmesiyle, yığılmasıyla oluşmuş “küme” (tdk.gov.tr, 2015) olarak tanımlanırken, İngilizcede “accumulation” (sozluk.net, 2015) kelimesine karşılık gelen, genellikle sayısı belli olmayan “çokluk” anlamında kullanılmaktadır. Toplum bilimleri sözlüğünde “küme” anlamıyla “çeşitli nedenlerle birbirlerine bağlı bulunan ve toplumsal bir birim niteliği taşıyan insan topluluğu” (Hançerlioğlu,1986) olarak tanımlanan yığın, iletişim dilinde ise “kitle” kelimesiyle anlamdaş olarak kullanılmaktadır (tbd.org, 2015).

Bugün yığın kavramı birikme, çokluk, kümeleşme ve bolluk anlamlarıyla yaşadığımız yüzyılın post-manzaraları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu manzaralar sınırsız bir nesnelere ağı içinde gezinen modern bireyin gördüğü manzaralardır. Süpermarketlerin özenle dizilmiş raflarında, alışveriş merkezlerinin reyonlarında, evde, işte, fabrikada, sokakta, şehrin atıklarında her yerde..., modern öznenin yaşamı yığınlar içindedir. İnsanın elinden emeğinden çıkmış nesnelere şimdi tekniğin doğası içinde yükselerek yığılarak yeni bir gerçeklik olarak karşısında durmaktadır. Bu gerçeklik çağdaş insanın nesnelere dünyası ile kurduğu yeni ilişki ile ilgilidir ve bu durumu Baudrillard şu şekilde tanımlamaktadır

“Gündelik yaşam artıklarıyla karışarak düşlerde birbirini izleyen imgeler örneği, içinde yüzdüğümüz tüketim evrenine özgü bir düşe benzeyen arzuların nesnelere aracılığıyla gerçekleştirilme süreci ve bu evren

konusunda çekilen söylevi belirleyen mantıksal bir açıklama biçimi; bir başka deyişle Freud'un Rüyaların Yorumu başlıklı çalışmasında gerçekleştirdiği yorumlamanın bir eşdeğerlisini henüz üretmedik. Bu bağlamda naif bir psikoloji anlayışına sahip olduğumuz ve Rüya tabirlerini açıklamanın ötesine geçemediğimiz söylenebilir. Biz, "Tüketime" yani gereksinimler tarafından yönlendirilen ve bir tatmin olma kaynağı olarak görülen gerçek nesnel dünyasında yaşamayı seven somut bir özneye inanıyoruz" (akt. Adanır, 2010: 79).

Hegel "ihtiyaçların giderilmesi" ekseninde, tüketim olgusunu insanın varoluşunun, toplumsal ve tarihsel gelişiminin zorunlu bir yanı olarak ele alır. Buradan bakıldığında tüketimi olumsuz olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Ancak modern ve postmodern dönemde karşılaşılan tüketim olgusunun tekil bir örnek olarak ele alınmasıyla bu tekil örneğin sorunlu tarafları da ortaya çıkarılmaktadır. "Kurulan" özellikle bilinçsiz bir şekilde tüketen özne bu tüketimin en bariz sonuçlarından bir tanesi olan yığınlara da "yabancılaşmıştır". Bu yığınlar toplum tarafından görmezden gelinmekte ve sorunlu yönleri önemsenmemektedir. İçinde yaşadığı çağın bir ürünü ve yansıması olarak sanat, yaşanan ekonomik ve toplumsal dönüşümlerden ayrı düşünülemez. Bu noktada yığın nesnelere sanatçı özne açısından yeni öznellikler yaratabilmek için görünmez hale gelen yığınları estetik bir fenomene çevirerek görünür ve hissedilir hale getirmenin görsel dilini oluşturmaktadır. Yığınların resimlerde belirmesini önceleyen toplumsal dönüşümlere baktığımızda ise modernite kavramı ile karşı karşıya kalırız.

Modernite projesi Harvey'e göre (2006: 25), aydınlanma düşünürlerinin nesnel bilimi, evrensel ahlak, hukuk ve sanatı da içine alarak geliştirme konusunda gösterdikleri olağanüstü bir çabanın ürünüydü. Amaç, özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, toplumun özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktı. Diğer bir bakış açısından Sarup'a göre (2004: 187) modernleşme; 18. yüzyıldan günümüze, kapitalizmle birlikte genişleyen dünya pazarlarının sürüklediği bilimsel keşifler, teknoloji alanındaki gelişmeler, sanayideki gelişmeler, nüfus

hareketleri, kentleşmenin, ulus devletlerin ve kitlesel siyasi hareketlerin oluşumu ile ortaya çıkan sosyo- ekonomik çeşitliliğin bütünü olarak tanımlanır.

Birbirlerinden farklı bakış açılarıyla yapılan tanımlamalara rağmen modernizm, temelde kültürel ve ekonomik anlamda feodal toplumlardan ciddi şekilde farklılaşan toplumları anlatmaktadır. Bu toplumlar ise var olan öznellikleri yeniden ve benzersiz bir şekilde kurmaya başlamıştır. Sekülerleşme ekseninde yaşamın öteki dünya karşısında önemini yeniden kazanması, bilimin ve tekniğin gelişimi, ile sanayide yaşanan gelişmeler, siyasal hayatta burjuvanın egemenliği ile sonuçlanan gelişmeler, işçi sınıfının güçlenişi, sonraki dönemlerde ise kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımı gibi pek çok nedenle “modern özne” özellikle kentlerde, ortaçağdaki özneye kıyasla oldukça farklı tahakküm mekanizmaları ile karşılaşmıştır. Bu çalışmanın sınırlılıkları gereği bahsedilen tahakküm mekanizmalarının tamamının ele alınması mümkün değildir. Bu bağlamda “yığın” fenomeni ekseninde öznenin tüketim olgusu çerçevesinde karşılaştığı tahakkümlerden söz edilecektir. Burada bahsedilen tahakküm bir zorlamadan ziyade yaşanan çağın rasyonelleştirdiği ve meşrulaştırdığı var oluş biçimleri ile ilgilidir.

Yığınların günümüzde bir fenomen olarak belirişi, modernliğin kent toplumu ve bireyi üzerindeki etkileri ile ekonomik bir olgu olarak sanayi devriminin sonuçlarının anlaşılmasını zorunlu kılar.

Kumar’a göre (2013: 104) Sanayiciliğin kökleri, 17. yüzyıl bilimsel devrimine ve hatta daha gerilere on altıncı yüzyıldaki Protestancılığa kadar uzanır. Çünkü sanayileşme yalnızca teknik gelişmelerle ilgili değil kültürel gelişmelerle de ilgilidir. Kumar modernliğin daha dar anlamda sanayicilikten çok kapitalizmle ilişkili olduğu üzerinde durur. Bütün bu gelişmelere rağmen modernlik onsekizinci yüzyılda İngiliz Sanayi devrimi ile maddi biçimini kazanmıştır.

Sanayileşme, kitlesel üretime bağlı olarak birçok fabrikanın kurulduğu, bilimsel ve teknolojik keşiflerin yapıldığı; rasyonelleşmenin, standartlaşmanın hızın ve ilerlemenin dönemini vurguluyor, modernitenin aklını kendine kılavuz alıyordu.

Bir yanda insanların kentlerde yığınlar oluşturması diğer yandan ise bu insan yığınlarının ihtiyaçları olan nesnelere oluşturdukları yığınlar. Modernliğin kent ve metropol yaşamındaki bu ilk tezahürleri George Simmel, Walter Benjamin ve Charles Baudelaire tarafından birçok metinde ele alınmıştır. Baudelaire kente dair bu kalabalıkları, modernitenin simgesi olarak görür.

Baudelaire'in metropole ait yaşantısı "hayatın yeniye olan tutkusundan, kentin kargaşasından, kaostan, kalabalıklardan ve onun biteviye deviniminden beslenir" (Akt. Artun, 2013: 10). Modernliğin 19. yüzyıldaki bu ilk manzaraları Benjamin'in "Pasajlar"ının da konusuydu. Paris'in yeni kapalı çarşıları olan bu pasajlar birbiri ardına dizili büyük mağazalardan oluşuyordu. Benjamin'e göre tüketim kültürünün bu "rüya âlemleri" mallara fetişmişcesine yaklaşılacak tapınaklardı. Bu ise Marx'ın daha önce "meta fetişizmi"nde değinmiş olduğu fantazmagorilerin maddeleşmesiydi (akt. Featherstone, 2013: 134).

XX. yüzyıl özgürleşme çağrılarının, yeni rejimlerin, birçok otoriter düzenin yarattığı toplum ve yeni insana sesleniyordu. Modernliğin yaşamsal gücü, dünyaya açılma gücü "mübadeleler çoğaldıkça ve insanların, sermayenin, tüketim mallarının, toplumsal denetim araçların ve silahların yoğunluğu arttıkça tükeniyor". Modernliğin bu dönüşümü insanı üretim içinde mekanikleştiren, "salt kara hizmet eden", "ritim ve buyruklara tabi kılan" birer araç olarak gören "akılcılaştırma" ile de yakından ilgilidir (Touraine, 2014: 124).

From'a göre kapitalizmin Çağdaş insanı içine düşürdüğü bu durum bir yanı sıra özgürlük² sorunuyla. Kökleri Protestanlığa kadar dayanan öğretilerle insan ruhsal olarak sanayi sisteminde oynayacağı rol için hazırlanmıştı³. Yaşamın her alanına yayılan bu sistem, uygulanması ve bundan kaynaklanan ruh, insan kişiliğini şekillendirmiş, bireyi geliştirmiş fakat onu daha çok çaresiz kılmıştır

² Nitekim bu özgürlük sorunu Hegel tarafından çok daha geniş kapsamlı düşünülmüş ve yukarıda da belirtildiği üzere insanın ihtiyaçlarının kölesi olduğu vurgulanmıştır.

³ Çalışmanın sınırlılıkları gereği Protestan etkiye ayrıntılı değinilmemektedir. Bu durum Weber'in "Protestan Ahlakı Ve Kapitalizmin Ruhu" isimli eserinde ele alınmıştır. Katolik inancın ortaçağ felsefesi bağlamında gerçekliği bu dünya dışında inşa etmesi nedeniyle bu dünya için çalışmak önemini yitirmekte iken, Protestanların geliştirdikleri yeni dini felsefe bu dünyadaki çalışma ile öteki dünya arasındaki bağlantıyı kurmaktadır. Protestanlar bu dünya için çalıştıklarından aslında öteki dünya için de çalıştıklarına inanmaktalardı (Weber, 2008).

(Fromm, 1999: 104).

Tüm bunlarla birlikte gerek ekonomik gerekse kültürel alanda değişen toplumun yeni bir kurulmuş “öznelik” yarattığını söylemek mümkündür. Bu öznelik modern insanın geleneksel üretim ve tüketim ilişkilerinden çıkarak önce kentlerde modern üretimin bir parçası sonra ise bu üretimi takiben tüketimin bir parçası olması ile ilgilidir (Touraine, 2014: 293). Tüketim olgusunun modern kapitalist toplumlarda özneyi “kuran” bir durum olarak karşımıza çıkması ile nesnenin iktisadi değerlerinin de değişimi arasındaki bağlantı kurulmalıdır.

“Giderek zenginleşen kapitalist toplumlarda insanlar, daha önceleri başka insanlar ile yoğun iletişim içindeyken yeni, zengin tüketim toplumunda artık metalaşmış nesnelere tarafından kuşatılmış bulunmaktadır (...) Tüketici haline gelen kişi, bolluk işaretlerine sahip olmanın ve onları teşhir etmenin kendisine hem mutluluk hem de saygınlık sağlayacağına inanmaktadır (...) Bireyler, tek bir meta almaya değil bir nesnelere sistemi almaya özendirilmekte; böylece birey tüketim yoluyla kendini diğer bireylerden farklı kıldığını sandığı bir tanınma sürecine girmekte ama aynı zamanda tüketim toplumunun uyumlu bir parçası olarak onunla bütünleşmektedir.” (Şaylan, 2009: 299-300).

Modernlik Nietzsche ve Foucault ‘dan Adorno, Horkheimer ve Frankfurt ekolünün oldukça ötesinde etkilediği postmodern düşünürler tarafından da “akılın çöküşü” olarak adlandırılır. Modernliğin içine düştüğü bu durum ve bu düşünürlerin ortak eleştirisi Descartes’ tan Kant’a uzanan ve çeşitli varyasyonları olan özne nesne ikiliğidir (Touraine, 2014: 123-125). Bu durumu Savran şöyle açıklamaktadır:

“...bu özne anlayışı, bir yandan bilince atfettiği özerklik sayesinde özneyi bilimsel ve ahlaki aklın taşıyıcısı haline getirirken, öte yandan özneye nesne, insanla doğa arasında bir ikili karşıtlık oluşturur. Söz konusu özerk bilincin olup olmadığının, özne/ nesne ikilisinde “hakikat”i saydam bir biçimde yansıtmak bire birliğin kurulup kurulamayacağına sorgulanmasıdır bu eleştirilerde gündeme getirilen. Foucault’nun iktidara, Derrida’nın dile

tümüyle tabi kıldığı ve böylece yıktığı özerk özne, Lyotard'ın ve Baudrillard'ın karşı çıktıkları Aydınlanmacı büyük anlatının bütüncüllüğünün önkoşulu olan öznellik anlayışıdır" (Savran, 2006: 26).

Baudrillard'a göre modern dönemde Aydınlanma ile gelişen doğa anlayışı Post modern dönemle birlikte özne/nesne ilişkisinin tümüyle kopmasına doğanın "büyük gönderge- gösterilen nesne" olmasına işaret eder (Akt. Savran, 2006: 24). Adorno'nun "metanın ikincil kullanım değeri" dediği nesnelere Baudrillard'a göre "gösterge değeri" olarak ortaya çıkar. Günlük hayatın dokusu yerini imaj ve göstergelerin hızlı akışına bırakmıştır. Bundan dolayı medya, reklam ve teşhirler yolu ile imajın ticari manipülasyonu merkezi önem kazanır. Arzuların imajlarla sürekli yeniden üretimi söz konusudur. Bu durum yalnızca basit bir maddeciliğin sınırları içinde düşünülmemelidir. Aynı zamanda kitlelerin karşısına arzulara seslenen, gerçekliği estetikleştirilen ve gerçekleşmesini önleyen hayali imajlarla çıkar. Baudrillard'a göre tüketim toplumunda gerçek ve imaj arasındaki ayrım ortadan kalkmış, gündelik hayat estetikleştirilmiş ve imaj üretimi sınırsız bir hal almıştır (Featherstone, 2013: 125-126)

Postmodern dönem kimi düşünörlere göre "post" ön ekiyle modernden kopuşu yani yeni bir dönemi temsil ederken kimilerine göre, modernizmin devamı ve yeni bir biçimi olduğu görüşü savunulur. Sarup'a göre (2004: 206) postmodernizm henüz tam anlamıyla anlaşılması değildir ve bulanık bir kavramdır. Kavramın modernizme karşı tepki olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. Kimi düşünörlere göre post modernizm, "işlevi kültürde ortaya çıkan yeni özellikleri tanımlamak üzere ortaya atılmış dönemselleştirme ile ilişkili bir kavramdır".

Postmodern teorisyenler, günümüzü tanımlayan medya toplumunun yaşadığı değişim ve dönüşümün yeni bir post modern toplum kurmakta olduğu, bu durumun anlaşılması için her alanla ilgili yeni teorilerin üretilmesi gerektiğini, bu yeni tarihsel çağın yeni bir toplumsal kültürel formasyon oluşturduğunu söylemektedirler. Baudrillard, Lyotard, Jameson ve Harvey gibi postmodernlik teorisyenleri, medya, bilgisayar sistemleri, bilgi ağları ve bilginin akışının yeni

biçimlerinin toplumsal ve üretim sistemlerinde ciddi bir değişimi doğurduğunu bununla birlikte postmodern toplumsal formasyonun oluştuğunu ifade etmektedirler. Baudrillard, Lyotard, postmodern toplumu enformasyon, teknoloji ve bilgi çerçevesinde ele almışlardır. Jameson ve Harvey, ise post modern toplumu, sermayenin post kapitalist yapılanmada dünya çapında daha yüksek nüfuz sağlaması ve homojenleşmesi ile ilişkilendirmektedir. Postmodern toplum bu teorilerde bir kültürel parçalanma, mekân ve zaman deneyiminde değişme, yeni yaşantı ve “öznellik” ile yeni kültür tarzları üreten yeni bir durum olarak yorumlanmaktadır (Best ve Kelner, 2011: 16).

Yığın nesnelere bahsi geçen şekilde kavranabilmesi, modernizmin sanat ve doğa algısı üzerinde yaratmış olduğu dönüşümlerin ve nesneye bakış açılarının anlaşılması ile olanaklıdır.

2.2.Modernizm ve Nesnenin Dönüşümü

“Modernlik üretimi; retoriksel mecazlar ve motifler, daima bakılan ve görülen, özne nesne, zihin beden, ruh ve bedenin fizikötesi ayrımı akıl ve doğa gibi problemlili ikili ilişkiler çerçevesinde bedenden kopan izleyici konumundaki iç dünyasına kapanmış özneyi tanımlayacaktır. İçsel dünyanın mekânı, gündelik hayatla ilgisi olmayan röntgenci bir bakışın yarattığı, adeta camera-obscura (karanlık oda) gibidir. Fiziksel dünya, özne için, onun zihninde tasavvur edilecek başka bir şey değildir” (akt. Talu, 2010: 155).

Modernliğin bakış ve görme üzerinde yaratmış olduğu dönüşümleri incelediği kitabında Jonathan Cray, 19. yüzyılda imgenin dönüşümü ve kültürün görselleşmesi konularını aydınlatır. Cray’a göre artık görmenin kaynağı doğanın kendisi değil, doğaya bakan öznenin deneyimi, yani onun gözlerinin kaydettikleridir. Buna göre görüş öznelleşir, görme görülenin temsilinden, hakikatinden kurtulur, bireyselleşir. “Belirleyici olan herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir” (Akt. Artun, 2013: 39). Bu görme ve algı biçimi kuşkusuz çağın özne üzerinde yaratmış olduğu teknolojik gelişmelerle de yakından ilişkilidir.

20. yüzyıldan itibaren, fotoğraf, film ve baskı teknolojilerindeki gelişmeler sanatta köklü bir dönüşüm yaşanmasına neden olmuştur. Buradaki kırılma artık

gerçeğin bire bir temsilinin, ifade edilme zorunluluğunun ortadan kalkması olmuştur. Özellikle endüstrileşmeyle birlikte el becerisinin yerini alan seri üretim nesnelere pazar aracılığı ile geniş kitlelere yayılması sanatı ve sanat yapıtlarını da etkilemiştir.

“Endüstri çağında sanatın yanılsama yaratma gücü, orijinal bir eser olarak otoritesi ve “hale”sinin kaynağı, endüstriye kaydı ve böylece kitle kültürü üretmek üzere, resim reklama, mimari teknik mühendisliğe, el sanatları ve oymacılık endüstriyel sanatlara dönüştü” (Featherstone, 2013: 134).

Sanatla günlük hayat arasındaki değerlerin iç içe geçişi Benjamin’in 19. yüzyılda “fantazmagori” olarak nitelendirdiği, ondan çok sonra Frankfurt okulunun önde gelen düşünürleri Adorno ve Horkheimer tarafından ileri sürülen kültürün nesneleşme süreci ile yakından ilişkilidir. Sanatın piyasa tarafından ele geçirilmesine alınıp satılabilen meta değerine gösterilen direniş sanatı nesneden fikre dönüştürme girişimlerinin gerisinde bir içgüdü halini alır. “20. yüzyıl avangardının “hazır nesne”, performans, yerleştirme, kavramsal sanat, çevresel sanat gibi stratejilerinin kurulmasında bu içgüdü” önemli rol oynayacaktır (akt. Artun, 2013: 37-38).

Dada hareketi (1916) savaş sonrası işte bu toplumsal dönüşümler içinde karşıt bir ses olarak doğmuştur. Dada ile birlikte burjuvazinin yüksek sanat ve estetik değerleri bilinçli olarak tahrip edilir. Artık sanatta yerleşik güzellik anlayışının yerine çirkinlik, sıradanlık, yer alır.



Resim 1. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Porselen

Marchel Duchamp, endüstriyel bir nesne olan, içinde mekanik bir formu barındıran “Pisuar”ı (Çeşme) (Resim 1) ilk kez izleyici karşısına çıkardığında oldukça şiddetli tartışmalara neden olmuştu. Dushamp bunu yaparken sanatsal bir ürün yaratmak amacını taşımamıştı. Duchamp belkide herkesi sanatçı kılmak istemişti ama esas olarak amaçladığı “sanat” denilen şeyin adeta dini değer kazanan bir değerın otoritesini yıkmak olmuştur. Duchamp’ta görülen sanatçının ölümüdür. Artık deha makinedir (Şahiner, 2013: 33). Peter Bürger’e göre Avangardlar’ın tepkisi radikal bir şekilde “sanatsal üretim öznesini kolektif hale getirmek değil, bireysel yaratım kategorisini radikal bir şekilde olumsuzlamak olmuştur.” (Bürger, 2009: 109).

Kuşkusuz endüstri ürünü nesnelere daha önce Kübizm akımı içinde Picasso ve Braque tarafından kullanılmıştı. İlk kolaj denemelerinde hasır, muşamba ve gazete gibi seri üretim nesnelere kullanıp bunları sanat bağlamına sokmuşlardı. Fakat Duchamp’ta durum farklıdır. Picasso hazır malzemeleri kompozisyonun gereği bir elemanı olarak kullanmıştır. Örneğin kompozisyonda gerekli kırmızı bir rengi boyayarak elde etmek yerine kırmızı bir obje ya da kumaş parçasını devreye sokuyordu. Picasso’da hazır nesnelere oluşan imgeler kendi kimliklerini korurlar ve bir şeye dönüşürler. Duchamp’ta ise nesnelere işlevlerinden uzaklaşarak konum ve bağlam değiştirirler (Yılmaz, 2006: 119).

Dadaizm'in hazır yapıtlarla birlikte günlük nesnelere üzerinde yaratmış olduğu anlam değişimi, Sürrealizm akımı içinde bilinçaltının doğasına inerek farklı bir boyut kazanır.

Gerçeküstücük, 1924 yılında Breton tarafından; "Kişinin sözlü yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm" olarak tanımlanmaktadır. Breton'a göre bilinçaltı irtibatı kaybettiğimiz bir dünyanın, yalnızca rüyalar yolu ile otomatik yazı ve çizimle içine girebildiğimiz ve sırlarının ortaya çıkarıldığı bilişsel bir organdır. Otomatizm, mantık hesaplama demektir, daha öz bir tabirle "yüksek beyin merkezlerinin" devre dışı bırakılmasıdır. Otomatizm yalnızca bilinçaltına ulaşmamızı sağlamaz onun iletişimde olduğu dünyaya girebilmemizi ve gerçeği aşarak gerçek-üstü dünyaya ulaşmamızı sağlar. Sanat otomatizm ile "dilinden önceden planlanmadan, kontrolsüzce, herhangi bir yön izlemeden ve sansüre maruz kalmadan sözcüklere dökülmesiydi"(Danto, 2014: 28).

Gerçeküstücüler'de tıpkı Dada gibi sanatın, geleneğin, burjuvazinin o güne kadar yaratmış olduğu toplumsal ve kültürel değerlere karşıdır. Gerçeküstücülük günümüz çağdaş sanat kuramcılarında Hall Foster'a (2011: 14) göre Dada ve Duchamp'a kadar genişletildiğinde "modernizm içinde çatışmacı bir modernizmdir." Bu da post modernizm için can alıcı referanstır. Foster bahsi geçen anti modernist tavrın dışında gerçeküstücülüğü şu şekilde tanımlamaktadır;

"...gerçeküstücülük, modernistlerin üç temel söyleminin –psikanaliz, kültürel Marksizm ve etnolojinin – düğümlendiği nokta aynı zamanda; bu söylemlerin hepsi gerçeküstücülüğü canlandırır, karşılığında da gerçeküstücülük onları geliştirir. Hakikaten de bu söylemlerin ince detaylarına ilk bu çevrede girilmiştir. Jacques Lacan, Freud'un narsisizm anlayışını burada geliştirerek bundan, öznenin yanlış tanınma, özdeşleşme, yabancılaşma ve saldırganlığın hakim olduğu hayali bir durumda ortaya çıktığı meşhur ayna modelini ortaya çıkarmıştır" (Foster, 2011: 14)

Gerçeküstücülerin dış dünyanın gerçekliğinden iç dünyanın gerçekliğine yönelişleri ve bunun kaynağı, toplumsal yapı içinde kurulan öznellik ve bilinç durumu ile ilişkili olduğu söylenebilir. Bu durum Antmen tarafından şu şekilde ifadelendirilir;

“Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar, Marksizme duydukları ilginin temelinde de bu vardır, toplum ve bireyi, “tarihsel gerçeklik” diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir” (Antmen, 2010: 135).

Gerçeküstücü sanatçılar otomatik düşünce ile bilinçaltına yönelirken resimlerinde çoğu zaman bir araya gelmesi zor olan ya da bir ilişki içinde düşünemeyeceğimiz nesnelere bir araya getirir. Gerçeküstücülerin filozofu olarak anılan Rene Magritte’te (1898-1967) nesnelere böyle bir düşünce sürecinin ürünüdür (Resim 2).



Resim 2. Rene Magritte, “ Kişisel Değerler”, Yağlıboya, 1952.

Magritte resimlerinde gerçeklikle yanılsama nesneyle imgesi arasındaki ilişkiyi irdeler. Magritte benzer imgeleri farklı kompozisyonlar içinde zıtlıklar ve ikilemler kurgulayarak gerçekleştirdiği görsel ifadeleri ile diğer gerçeküstücü sanatçılardan bir ölçüde ayrılır (Antmen, 2010: 138). “Görüntü, gerçek ve kavram” arasındaki ilişkiler Magritte’in çalışmalarının temel sorunsalıydı. Sanatçının amacı şaşırtmaktan çok düşündürmektir. Bu yanıla Magritte bir sanatçıdan çok felsefeci gibi yaklaşıyordu nesnelere. Magritte sanatında günlük nesnelere kendi işlevsel bağlarından soyutlayarak dil ve imge ilişkisi içinde yeni bir bağlama yerleştirir. Dil ve imge ilişkisi ile sanatçı, nesnenin günlük kullanım değeri ve gösterge değerini izleyiciye sorgulatarak anlamı üzerinde düşünmeye zorlar (Yılmaz, 2006: 145-147).

Gerçeküstüçülük akımının bir diğer kanadı ise “gerçeküstücü nesne”dir. Gerçeküstücü nesnelere günlük yaşamda duyularla algıladığımız nesnelere bir tavır ve başkaldırı söz konusudur. İnsanların gereksiniminden çok alışkanlıkları doğrultusunda kullandıkları nesnelere yeni bir bakış açısıyla değerlendirilir. Gerçek üstücü nesnelere arasında Meret Oppenheim’in “Kürkle kaplı fincan, fincan tabağı ve kaşık” (Resim 3) bu akım içinde öne çıkan çalışmalar arasındadır.



Resim 3. Meret Oppenheim, Nesne, Kürkle Kaplı Fincan, Fincan Tabak ve Kaşık, 1936

Gerçeküstücü sanatçılar Dada'da olduğu gibi nesnelere kendi işlevlerinden dışlayarak, soyutlayarak nesnelere yeni bir bağlam içine yerleştirdiler. Duchamp'ın hazır nesnelere Gerçeküstüçülük akımı içinde birçok sanatçı tarafından sanatın malzemesi olarak kullanılırken, Pop Sanatta bu uygulama en uç noktaya götürülmüştür.

20. yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmeler, toplumsal boyutta özellikle Kitle İletişim Araçlarının (televizyon, radyo, gazeteler, dergiler), reklamın gelişimi ile tüketim imgelerinin ve imajların görsel yığınlarına dönüşür. 1950'lerden itibaren sanatçılar bu araçlar tarafından manipüle edilen popüler kültür imgeleri ile yakından ilgilenmiş, bu yeni gerçekliği anlamaya çalışmışlardır (Şahiner; 2013).

Endüstri toplumunun yarattığı bir kültür olan pop, "yüksek kültür" ve "kitle kültürü" arasındaki ayrımı yok ederek sanatla gündelik hayat arasındaki sınırları kaldırmıştır. Pop Sanat birer sanat nesnesi olarak, gündelik yaşamın metalarına odaklanarak sıradan nesnelere, hazır imgeleri kullanarak tüketim kültürünün kendisiyle ironik tarzda oynamıştır. Bu açıdan bakıldığında Warhol'un "Campbell çorba kutuları" resmi (Resim 4) böyle bir ironi dilin ürünüdür. "Gündelik hayatın estetikleştirilmesi" eğiliminde tasarım ve reklam iç içe geçerek sanat reklama reklamda sanat alanına girerek müzelerde yerini almıştır (Featherstone, 2013: 58).



Resim 4. Andy Warhol, "Campbell's Konserve orbaları",
1962, Yağlıboya, 182,9x 132,1 cm

Çağımızın sanat kuramcılarında Hall Foster'a göre Warhol' un kendini ve sanatını tanımladığı "bir makine olmak istiyorum" sözü "şok geçiren özneyi" gösterir. "Özne bu şoka karşı mimetik bir savunma olarak kendisini şok edenin doğal görünümüne bürünür. Ben de bir makinemim, ben de seri üretim imgeleri oluşturuyorum (Resim 5) (veya tüketiyorum), ben de aynısını yapıyorum." Warhol sanatında sistemin yönlendirdiği seri üretim ve tekrarı benimsemiştir. Sanatçı "yenemiyorsanız katılmanızı önerir." Böylece Dada'da sergilenen "kapitalist nihilizm" Warhol'da muğlak bir şekilde sergilenir (Foster, 2009: 166).



Resim 5.Warhol, “Marilyn diptiği”, 1962, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek Baskı, 205.4x 144.8 cm

“Dünyanın belirsizliğini, akıl dışılığını yansıtan eleştirel ayna olmak artık öznenin işlevi değil; öznenin yokluğunun ve şeffaflığının yansıdığı, dünyanın kendisinin, çevremizdeki nesnel (objectal) ve yapay dünyanın yansıdığı ayna artık o. Öznenin eleştirel işlevinin ardından nesnenin ironik işlevi geldi; artık öznel olmayan, nesnel bir ironi. Ürünler, yapıntılar (artefakt), göstergeler metalar, şeyler, imal edildikleri anda ve bizatihi varoluşlarıyla, yapay ve ironik bir işlev görürler. İroniyi gerçek dünyaya yansıtmaya gerek kalmamıştır, dünyaya kendi ikizinin imgesini sunacak dışardan bir aynaya ihtiyaç yoktur. Evrenimiz kendi ikizini yutmuştur, hayaletsi şeffaf olmuş, gölgesini kaybetmiştir”(Baudrillard, 2010: 38).

Pop sanat gösterimi başka bir deyişle temsil kavramını ortadan kaldırarak geleneksel sanatın dünya görüşünü alt üst etmiştir. Pop sanat gelenekselin aksine endüstriyel ve seri üretimle elde edilmiş bir yüzeyselliğin ve homojenliği bünyesinde taşır. Böylelikle göstergeler göndergeler üzerinde hâkimiyet kazanır ve temsile dayalı sanatsal üretim sona erer. Yerine yeni taklitten (simülasyon)’dan türeyen bir sanat gelişmeye koyulur. Bundan böyle sanat

çeşitli modellerin taklidi olacaktır (Kahraman, 2002: 27). Baudrillard'a göre Pop sanatta nesne kullanıldığı andan itibaren bir göstergeye dönüşür ve bu andan itibaren sıradanlığından çıkar. Çağdaş nesnenin gerçeği artık kullanım işlevinin dışında kendisi ve görüntüsü ile gösterge olmaktır (akt. Şahiner, 2013: 128).



3. BÖLÜM

TEZ BAĞLAMINDAKİ UYGULAMALAR

3.1. Moda ve Yığınlar

Bugün içinde yaşadığımız dünya tüketim kültürünün görüntü ve imaj dünyasıdır. Öyle ki bu imajların oluşturduğu görsellik birer güç simgesi olarak bütün yaşam alanlarımızı belirlemektedir. Moda Kahraman'a (2007:75) göre "bir dil, bir sistem ve iletişim aracı olarak" bu egemen görselliğin yaygınlaşmasıdır. Modanın en önemli işlevi de budur çünkü görsellik, dünyayı algılayışımızda ve yaşamlarımızı tekrar tekrar kurgulayışımızı etkileyen güçlü bir araçtır. Moda yaygın olarak giyim kuşamı kapsar ancak en geniş anlamıyla şimdi "trend" olan yaşam ve hayat tarzlarını da kapsar. Bir iletişim aracı olarak görülen moda, insanların belirli bir cemaat içinde yaşadıklarını anladıkları ortak bir dildir.

Toplumsal yapının kültürel alanı içinde yer alan moda kavramı, sistemin oluşturmak istediği öznellik bağlamında da kilit bir kavram olmuştur. Simmel'in de bahsettiği şekliyle kitleleri yönlendiren "moda verili bir örüntünün taklididir, bu nedenle de toplumsal uyarlanma yönündeki ihtiyacı karşılar; özneyi herkesin yürüdüğü yolda ilerlemeye sevk eder; her ferdin davranışını salt örnek haline getiren genel bir durum ortaya koyar" (Simmel, 2013: 104).

Günümüzde modanın girmediği bir alan görmek olanaksız hale gelmiştir. Reklam afişleri, billboardlar, markalar, dergiler, magazinler, mankenler, fashion tv'ler, diziler, filmler, trendler, stiller, "in" ler "out" lar bütün bu imge ve araçlar farkında olalım ya da olmayalım moda göstergeleri olarak hayatımızı yönlendirmektedir. Crane'e (2003: 27) göre moda "yapıtlara sürekli anlamlar yükleyerek toplumsal kimliklerin yeniden tanımlanmasına yol açar. Toplumsal kimlikleri "gençliğe karşı yaşlılık, erkeklığe karşı kadınlık, çift cinsiyetliliğe karşı tek cinsiyetlilik... gibi işe karşı oyun... uyumculuğa karşı isyan" gibi zıt değerleri vurgulayarak yeni yeni modalar yaratır.

Moda ve eğlence endüstrileri tarafından biçimlendirilen kimlik ve özne oluşu sanatının odağına yerleştiren Cindy Sherman bu bakımdan dikkat çekici sanatçılardan birisidir. “İsimsiz film kareleri”⁴ (Resim 6), Moda ve Sanat Tarihi gibi birçok seri fotoğraf çalışmalarında Sherman, kılığına girdiği film yıldızları, öykündüğü yönetmenler, canlandırdığı karakterleri, duygularını gizlediği film türleri ve moda karakterleri ile oto portre anlayışına sıra dışı bir yaklaşım getirmiştir. Sherman’ın çalışmaları kadınlığın doğuştan gelen doğal birşey olmadığı daha ziyade toplumsal yapı içinde kurulan öznellik ile ilişkili olduğu iddiasını taşır. Bu bağlamda sanatçı post yapısalcı kuramlarla örtüşen bir anlayışı sergilemektedir. Buna göre “temsiliyetlerin önceden kodlandığı” Jameson’ın öykünme, yüzey etkileri ve bağlantısız göstergeler” üzerine yazdığı düşüncelerle de örtüşür (Barrett, 2015: 271-277).

Sherman özne olarak “ olmayı hayal ettiğim kendim değilim” diyerek, toplumsal yapı içinde biçimlendirilen bedeni ile asıl bedeninin birbirine geçen imgeleri arasındaki uçurumla ilgilenmiştir. Bu uçurum ise moda ve eğlence dünyasının biçimlendirdiği yapı içinde kendini yanlış tanıma ile ilgilidir (Foster, 2009: 187).



Resim 6.Cindy Sherman, Başlıksız film karesi#3 (Untitled Film Still # 3), 1977 Siyah Beyaz Fotoğraf

⁴ 1977-1980 tarihlerinde üretilmiştir.

Sanat ve moda endüstrisi arasındaki ilişki 1990'lı yıllara gelince daha da arttı. “Sanat dergileri biraz daha Prada reklamı yayınlar oldu, moda dergileri ise çağdaş sanata daha çok yer verdi.” Böylece birbiri içine geçen yaşantıları ile bir anlamda melezlik yaratıldı. Bu dergilerle sanat, moda ve stil harmanlanarak görsellik öne çıkarıldı. Bunun için kitle kültürünün yaygın bir trendi olan gençlik ve gençlerin yaşamına ait birçok imge yaygın olarak kullanıldı ve pazarlandı. İtalyan sanatçı Vanessa Beecroft moda göstergelerini sanatında kullanan ve irdeleyen sanatçılardan birisidir. Sanatçı daha çok kadın üzerine fotoğraf ve video çalışmaları yapmış, performanslar düzenlemiştir. “Vanessa Beecroft’un performanslarında, video ve fotoğraflarında, çıplaklığın çeşitli hallerinde ve izleyiciyi kendi arzularının ve özlemlerinin suçluluğuyla yüz yüze getiren modeller kullanılır” (Stallabrass, 2009: 79-80).



Resim 7. Vanessa Beecroft, “VB35”, Performans, 1998

Vanessa Beecroft’un (Resim 7) performanslarındaki modeller izleyici ile iletişime geçmez sadece pozisyonlarını alıp bunun dışında bir hareket sergilemezler. Modellerin üçgen şeklinde uzamdaki şemasal dizilimi, çıplaklık ve ayak hareketleri ile yaratılan uyumsuzluk bir yakınlaşma hissinin eksikliğini düşündürür. Moda mankenlerinin duruşlarını andıran genç ve güzel vücutlu

bedenler, ilgisiz bakışları ile bir çelişki yaratır. Bu performansları ile Beecroft izleyicinin kitle kültürü içinde beden ve kişisellikten uzaklaştırılan cinselliğin metalaşmasına dikkat çeker (Fineberg, 2014: 473).

Günümüzde bedenin “yeniden keşfi”, modada, reklamda, kitle kültüründeki mutlak varlığı, bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, gençlik saplantısı, tedavi kültürü, bedenle ilgili bakımlar, rejimler ve bedeni kuşatan “arzu söylemi”; bunların hepsi bedenin “kurtuluş nesnesine” dönüştüğünün kanıtıdır. Bu anlamda mutluluk bedenin özgürleşmesi ile olasıdır. Beden her gün medya ve popüler söylemlerle yeniden biçimlendirilmekte ve kutsallaştırılmaktadır. Özellikle moda ve kadın dergilerinde yaygın olarak kullanılan bu söylem herkesi kendi bedeni ile uzlaştırması altında, tehlikeli bir çift olarak özne ve nesneleşmiş beden arasına toplumsal yaşamınkilerle aynı ilişkileri ve belirleyicileri yerleştirmektedir. Kadınlara yönelik bu “örtük terörizm hiç de bedeni daha iyi tanımak için değil, bütünüyle fetişist ve gösterisel bir mantığın bedeni en parlak, en mükemmel ve işlevsel gösterme eğiliminin narsistik olarak “içerden kuşatma” tekniğidir.” Böylece “yeniden sahip çıkılan” beden ekonomik amaçlarla oluşturulmuş ticari bir yatırımdır. Başka bir deyişle bir kültür varlığı olarak beden çekip çevrilir, düzenlenir ve sayısız toplumsal statü göstergelerinden biri olarak güdümlenir. İşlevsel bedenin bu uzun kutsallaştırma ve kült nesnesi olarak dönüşümünde güzellik ve erotizm iki ana unsur olarak rol oynar. (Baudrillard, 2008a: 163-167). Neil Postman’a (2004: 19) göre bedeni biçimlendiren ve yeniden düzenleyen rolüyle, “medya-metaforlarımız dünyayı bizim adımıza sınıflandırır, bir sıraya sokar, bir çerçeve çizer, genişletir, küçültür, renklendirir ve dünyanın görünümüne ilişkin savlar ortaya atarlar”.

Medya ve popüler söylemlerle “kurulan özneler” olarak günümüz kadın imgesinden yola çıkarak;

“İkonlar” isimli çalışmada (Resim 8) medya ve dergilerden görüntüler seçilerek yeniden tuvalde düzenlenerek bir moda dergisi kapağı tasarlanmıştır. İdeal ölçüleri ile yan yana sıralanmış, poz veren figürler olan “ikonlar”; “tüketim ve kitle kültürü” içinde tek tipleşen nesne yığınlarına dönüştürülen, kadın öznelerin

temsili olarak resmedilmiştir. Özellikle figürlerin vücutları ve bacakları üzerinde odaklanan bakışla, bedenın değerli kılınmasını emreden güzellik ve cinsellik politikalarına gönderme yapılmıştır.

Çalışmada bilgisayar programları kullanılarak negatifi alınan hazır yazı ve medya görüntüleri kullanılmıştır. Bu görüntüler tekrar iki boyutlu yüzeye aktarılmak suretiyle manipülasyonlar gerçekleştirilmiştir. Burada manipülasyondan kasıt medya ürünlerinin kendi meknlarından ve anlamlarından çıkartılarak yeni bir uzamda günlük hayatta özneler tarafından görülmeyen anlamlarının ortaya çıkarılmasıdır. Bu durum bir fenomen olarak beliren medya metinlerinin⁵ derinlemesine sosyolojik etkileri üzerine incelemeler gerçekleştirilmesi bağlamında ortaya çıkar. Öznelerin nesnelere ile ilişkilerini düzenleyen unsurlardan birisi olan medya karşısındaki edilgen tutumları yeni bir bilinç düzeyine kavramsal boyutta ulaştırılmak istenmektedir. Bu konu ile ilgili yazılan pek çok yayından esinlenilerek, bu çalışmada medya metinlerinin mevcut etkisi ters yüz edilmek istenmiştir. Böylece negatifi alınmış, kopyalanmış sanal imgelere yeni bir meknda yeni anlam yüklenmiş, böylelikle medya metinleri ile ilgili var olan gerçeklik yeni bir gerçeklik ile değiştirilmiştir.

⁵ Medyada yer alan tüm görseller birer medya metini olarak kabul edilmektedir.



Resim 8. Ümit Güvendi Ulutaş, "İkonlar", 2013, Tuval Üzerine Akrilik, Kolaj, 130 x 110 cm

Günümüzde kadını anlatabilmenin yolları düşünüldüğünde karşımıza sürekli olarak kadının öznenen bir nesneye indirgendiği çağdaş seksist metonomiler⁶ veya metaforlar çıkmaktadır. Bu çalışmada nesneye dönüşen kadın ve onun ile ilgili oluşturulan imge mevcut öznenin kadına bakışından yola çıkarak yaratılmıştır. Bunun için alt kısımda yığın nesnelere dönüşen ve kimliğin en önemli kısmı olan yüzlerden mahrum bir meta yığını olan kadın imgelerine yer verilmiştir. Bu çağımızın kadın için yeni bir özne oluş önerisidir. Ancak bu özne oluş kadın öznenin doğrudan nesneye indirgendiği bir süreci tanımlar. Nesneye indirgenme ile aslında yığınlaşmanın bir parçası olma durumu ise birbirleri ile ilgilidir. Bu durum ile ilgili imgenin yaratıcısı ve kadın imgesinin bir yandan da yığın nesneye dönüşmesine neden olan ise şüphesiz ki görsel medyadır. Çalışmada medya görselleri, dergi parçaları ve tipografik denemeler ile yani yine metonomiler ile ifade bulmaktadır. Yüzeyde silmeler yoluyla oluşturulan alanlar, her şeyin göstergelere imajlara indirgendiği bu çağda, görünür olma yolunda giderek gözden kaybolan öznelerin bir anlatımı olarak düşünülmüştür. Özellikle çağın nesneleştirdiği kadın özne için hala bir kaçış ve yeni bir öznellik söz konusudur ve çalışmada bunun vurgusu yapılmaktadır.

3.2. Reklamın Söylemi ile Üretilen Öznellik

Bir ürün veya hizmet satmak üzere tasarlanmış mesajlar olarak tanımlayabileceğimiz “reklam”, daha geniş bir anlamda “malların ve niteliklerin elde edilebilirliğiyle ve nitelikleriyle ilgili bilgilerin geniş bir kamuya bilgilendirme süreçleri ve araçları” şeklinde tanımlanabilir (Mutlu, 1998: 286). Reklamın amacı ürünün ya da malın hemen alımına yönelik bir stratejiyi içerse de, etkileri çeşitlilik ve süreklilik gösterebilir.

20. yüzyılda reklamın işlevinde ve tanımında bir dönüşüm yaşandı. Artık reklamcılar ticari ürünlerin ve fikirlerin tanıtımında en iyi aracın akıl olduğu görüşünü kabul etmiyordu. Reklamcılık rasyonel alandan irrasyonel alana kaydı ve reklam bir parça psikoloji ve bir parça estetik teori halini aldı. Bugün

⁶ Düz değişmece. Bir şeyi onun bir parçası ile anlatma durumu

reklamlar artık ürünün özelliklerinden çok tüketicinin arzularına seslenen bir dili kullanmaktadır. Özellikle televizyon reklamları bunun geniş bir örneğini sunar. Film yıldızlarından ünlü sporculara, sakin gezilerden maço av gezilerine, zarif yemeklerden romantik anlara ve piknik için arabasının bagajını dolduran bir aile görüntülerine kadar birçok reklam satışa sunulan ürünü anlatmaktan uzaktı. Artık “reklamcı için bilinmesi gereken ürün hakkında neyin doğru olduğu değil tüketiciyle ilgili neyin yanlış olduğudur”. Postman’a göre böyle bir sistemde ticari girişim tüketicileri iyi hissettirmeye yönelik “sahte terapi” halini alırken, tüketiciler ise bu psiko-drama içinde endişeleri giderilmeye çalışılan hastadır(Postman, 2006: 193).

Günümüz insanı reklamlar tarafından oluşturulan görüntü, imaj ve markalardan oluşan meta dünyasında kendisi de bir metaya dönüşmüştür. Sürekli tüketen tükettikçe arzulayan bu sistem içinde birey ihtiyaçlarının tatmini doğrultusunda giderek tepkisizleşmiş, Baudrillard’a (2008:91) göre “sessiz yığınlar” dönüşmüştür. Tüketim ise bu yığınları oluşturan gösterge sistemlerini güvence altına alan, hem bir ahlak, iletişim ve hemde ideolojik değerler sitemidir.

İçinde yaşadığımız toplumun kültürü olan Pop “birçok kişi tarafından beğenilen ve tercih edilen” anlamıyla gündelik hayata ve halka ait bir kültürdür. Bu kültür içinde, kapitalizmin pazar stratejileri ile kitlelerin arzularına seslenen bir dil yaratılarak tüketim, reklam ve imajlarla özendirilmiştir. İhtiyaç ve arzuların tatmini doğrultusunda sürekli tüketen özne giderek bu sisteme bağımlı hale gelmiş, kendine ve çevresine yabancılaşmış adeta nesne yığınlarına dönüşmüştür. Son dönemde ise post modern etkinin de devreye girdiği görülmektedir. Böylelikle modern özne için bir kırılma ve yeni öznelikle söz konusu olmaya başlamıştır. Kellner popüler kültür içinde post modern kimlik üzerine şunları söylemiştir;

“rol yapma ve imaj oluşturmak suretiyle, sahnede oyun karakterlerini oynar gibi teatral biçimde kurulur. Modern kimliğin konumu, insanın mesleği, kamusal (ya da ailevi) alandaki işlevi etrafında oluşurken, post modern kimlik görünüşler, imajlar ve tüketime dayanan, boş zaman faaliyetleri

çerçevesinde oluşur” (Kellner, 2006: 199).

Kellner’ in de belirttiği üzere popüler kültür içinde medya ve reklamlar tarafından üretilen bu göstergelerle bireye özdeşleşecekleri ve taklit edecekleri yeni imajlar ve kişilik modelleri sunulur. Bu nedenle belirli tavır ve davranış tipleri kötülenip yerin dibine batırılırken, belirli tavır ve davranış modellerini yüreklendiren toplumsal cinsiyet modelleri ve rol modelleri yaratılır. Böylece insanlar bir ürünü satın alırken aslında o ürünün sunduğu ya da gösterdiği hayat tarzlarını da satın almış olurlar (Kellner, 2006: 196).

Yukarıda ifadelendirilen şekliyle tüketim toplumunda reklamlar ve imajlar yoluyla yaratılan dönüşüm ve öznellik pop sanatçılar tarafından da yaygın olarak ele alınmıştır. Pop, İngiliz sanatçı Richard Hamilton’a göre toplumun değişen değerlerine karşı bir inancı dile getiriyordu. Hamilton’ın (1950) modern yaşamın göstergeleri ile sarmalanmış bir ev içinde gösterdiği kolajları (Resim 9), Lichteinstein’in (1964) resimli dergileri ve bunların görsel dilini oluşturan tekniği, Andy Warhol’un (1960) Coca Cola, Campbell’s konserve çorbaları gibi tüketim nesnelere ve reklam imgelerini konu alan birçok örnek hepsi birlikte Pop sanatın etkinlik alanını oluşturmuyordu.



Resim 9. Richard Hamilton, "Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı Çekici Kılan Nedir?", 1956, Kağıt Üzerine Kolaj, 26 x 24.8 cm

Kapitalist üretimin tüketim malları ile sarmalanmış yaşamlar, büyük kentler, alışveriş merkezleri, otomobiller, reklam afişleri gibi bir yığın imge Pop Sanat'ın dilini oluşturmuştur. Bu örneklerden biri günlük nesnelere ve reklam imgelerini kullanan pop sanatçılarından James Rosenquist'tir. Rosenquist (Resim 10) popüler kültür imgeleri olan günlük nesnelere ve reklam görüntülerinin oluşturduğu kompozisyonları ile pop sanatın önde gelen isimlerinden birisidir. Sanatçı günlük yaşama ait bu tüketim imgelerini iki boyutlu yüzeylere taşıyarak bunlara sanat bağlamında yeni anlamlar kazandırmıştı.



Resim 11.Barbara Kruger, “İsimsiz”, 1989

“TO BE FIT” isimli çalışmada (Resim 12) medya ve reklamlar aracılığı ile üretilen hazır görüntüler, imajlar ve sloganlar kullanılarak, bu imgeler iki boyutlu yüzeyde üst üste katmanlar oluşturacak şekilde yeniden düzenlenmiştir. Resimde “barbie” imgesi, “arzulanan beden imgesi” ve sloganın oluşturduğu yazı imgeleri ile çocukluktan yetişkinliğe kodlanan, özne konumları ilişkilendirilmiştir. Bu konular bireylerin tüketim yönlendirme ideolojilerinden hareketle ne yiyecekleri, ne giyecekleri, hangi arabaya binecekleri, nerede yaşayacakları ve vücutlarına nasıl bakacaklarına kadar sistem içinde inşa edilen öznellekle ilgilidir. Uygulamada katmanlara rağmen derinliği olmayan parçalanmış figürler tüketimle birbirine benzeyen, vurdumduymaz hale gelmiş nesneleşen bireyleri imlemektedir. Ayrıca çalışmada teknik olarak günümüz baskı ve bilgisayar teknolojileri yerine özellikle bu tekniklerin elle kopyalandığı kolaj bir üslup tercih edilmiştir. Böylece elle kopyalanmış teknoloji imgeleri ile günümüz tüketim toplumu ve bireyini yaratan kapitalizmin “emek” ve “seri

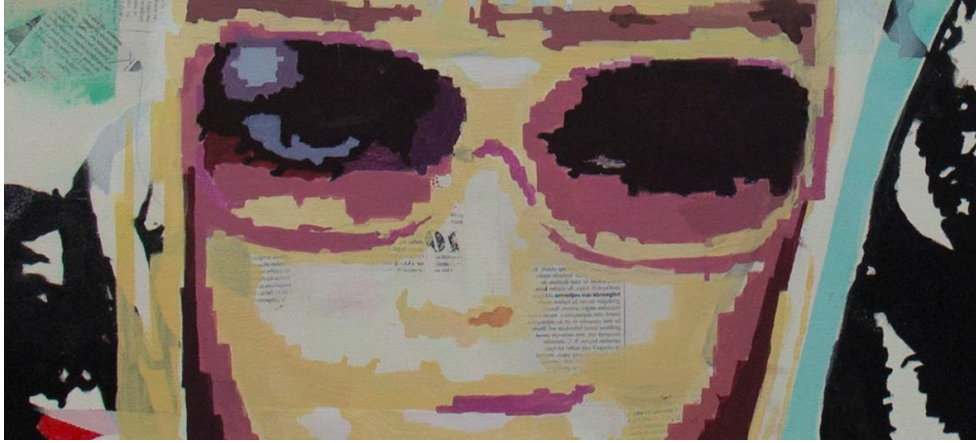
Üretim” sürecine “tersine” bir gönderme yapılarak ironik bir yaklaşım sergilenmiştir.

Diğer tarafta ise gerek inşa edilmeye çalışılan öznenin arzulanması için sunulan imgeler gerekse bu imgelerin işaret ettiği ürünler ağdaş insanın etrafını çevreleyen yığınların bir kısmını oluşturmaktadır. rnlerin reklamları adına oluşturulan imgeler, yeni reklamlar ve trendlerin çıkması ile kullanılmaz olur. Dolayısıyla bu imgelerin yarattığı öznellikler ise yeni reklamların sunduğu trendler ve bunlara bağlı gelişen znelliklerle yer değiştirmektedir. Bu bağlamda sürekli bir birikme ve yğınlaşmaya, gerek imgesel gerekse nesnelere dünyasında işaret eden bu durum “TO BE FIT” yazısı ile kavramsal boyutta ilişkilendirilmiştir.

Sonuç olarak kapitalizmin arzu politikaları öznelere, imgeler ve yaşam biçimleri sunmaktadır. Ancak trendlerin çok hızlı değişimi bu yaşam biçimlerini veya arzulanlanın elde edilmesinin kısa süreli olmasına neden olmuştur. Böylelikle özneler asla kendilerine sunulan arzulara ulaşamadığı gibi trendlerin değişiyle anlamlarını yitiren diğer bir değişle anlamsal olarak eskiyen nesnelere ve onların yığınları ile baş başa kalırlar. Bunun için pek çok insanın bireysel tüketim tarihi anlamlarını yitirmiş arzu nesnelere yığınları ile doludur. Olunmak istenen insan için yenileri tüketilmiş, eskiler ise bir köşede yğınlaşmıştır. Bu anlamda en güncel olan arzu nesnelere bile aslında kısa sürede yğınlara dönüşmesi kaçınılmazdır.



Resim 12.Ümit Güvendi Ulutaş, "TO BE FIT", (FİT OL) 2015, Tuval Üzerine
Akrilik, Kolaj 130 x110 cm



Resim 13. Ümit Güvendi Ulutaş, "TO BE FIT" Detay, 2015

3.3. Teknoloji ve Yığınlar

Ekranlardan yayılan imajlar, görüntüler, mesajlar; içine "gömüldüğümüz" bu sanal dünyada artık durup düşünecek zaman yok! Mesafeler yok! Hayatımızın her köşesine sinmiş dijital gerçekliğin içinde, şimdinin, sınırlanmışlığın ve parçalanmışlığın şizofrenik sürecini⁷ yaşıyoruz. Önceden endişe ve yabancılık duyduğumuz görüntüler şimdi eğlenceli bir yoğunluk içinde önümüzden akıp gidiyor. İzleyici ve tüketici olarak dönüştürüldüğümüz post modern dünyada yaşantılarımızı belirleyen farklılıklar da yok! Artık bu dünyada özneler olarak, izleyici ve tüketici haline gelen bir yığın nesneyiz.

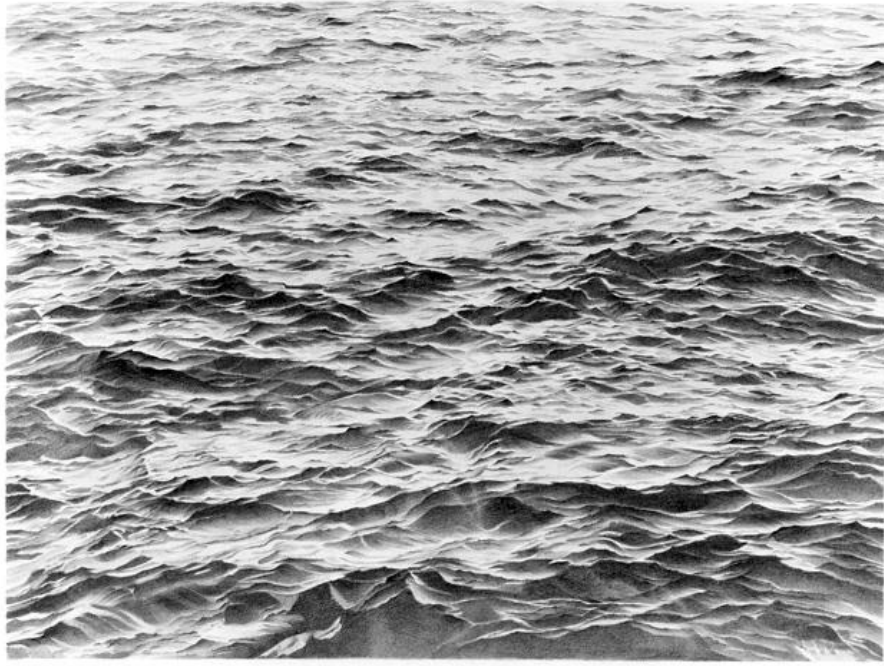
20. yüzyılın sonlarından itibaren kapitalizm ekseninde yaşanan teknolojik dönüşüm yeni bir toplumun da habercisi olmuştur. Amerikalı sosyolog Daniel Bell tarafından "sanayi sonrası toplum" olarak nitelendirilen ve günümüzü de kapsayan bu toplum, "enformasyon toplumu" olarak da tanımlanmıştır. Bilginin en değerli kaynak, ham madde ve üretim aracı olarak kullanılması, enformasyon toplumunun en temel özelliğini oluşturmuştur (Mutlu, 1998: 116). İletişim ve bilgi teknolojileri ekseninde yaşanan bu dönüşüm sayısız ağları birbirine bağlayarak uzakları yakın etmiş mekan algımızı değiştirmiş, dünyamızı "global köy"e dönüştürmüştür.

⁷ "Şizofrenik Süreç" Fransız filozof Jacques Lacan'dan alınmıştır. Devam etmekte olan şimdi ile geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkinin kırılması.

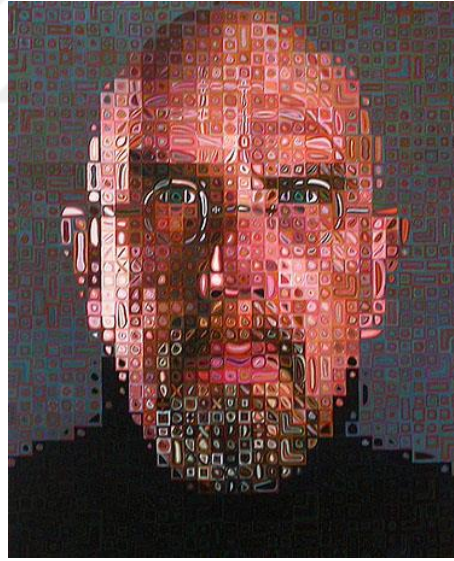
Kuşkusuz çağın anlayışını, algı biçimini ve bilincini dönüşüme uğratan bu teknolojik gelişmeler sanatı ve sanatçıları da etkilemiştir. 1960'lardan itibaren sanat ve teknoloji birlikteliği üzerine düzenlenen birçok sergi, elektronik çağın habercisi olmuştur. Bu sergilerin birçoğu elektronik medyalara dayansa da kimi çalışmalarda Modernizm'in estetik kalıpları da kullanılmıştır. Bu örnekler teknolojiye dayalı sanatsal üretimleri ortaya koyarken, yeni bir estetik anlayışın şekillenişini de yansıtmaktaydı. Bu estetik deneyimler sanatçıların teknolojik verileri sanatsal duyarlılıkla ele alması ya da sanatın teknolojik unsurları bir altlık olarak kullanılmasının ötesinde modern sürece ilişkin eleştirel duruşların da belirginleşmesini sağlamıştır (Şahiner, 2015: 85).

Dijital teknolojilerin yaygınlaşması sanatsal üretimlerde de yeni arayış ve tekniklerin kullanılmasını olanaklar sağlamıştır. Bu teknolojilerin kaynağını 19. yüzyılın icadı ve gelişmesi olan fotoğraf'ta aramak olasıdır. Fotoğrafın gerçeği yansıttığı düşüncesinin anlaşılması çok zaman almadı, çift pozlama ve negatifler üzerinde oynamalarla gerçek, yanlış izlenimler doğurtacak şekilde manipüle edilmiştir. Barthes fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisi üzere düşüncelerinde, fotoğrafın nesnel gerçeğe ulaşma özlemini karşılamadığı, fakat özsel kökenini dış gerçeklikten alması bağlamında diğer sanat formlarından üstün olduğu görüşünde bulunmuştur. Çağdaş sanatçılar, dijital devrimle birlikte kurgulanmış düzenlemelerle, tümüyle gerçek görünümünün yaratıldığı hayali sahnelerle, fotoğrafın dışsal gerçeklikle bağlarını kopartmıştır. Bundan böyle sahneler, karakterler ve olayların yaratılması, bir resim oluşturma yazılım programları ile yapılmaktadır (Heartney, 2008: 96).

Kimi Sanatçılar bu dijital teknolojileri ve fotografik görme biçimlerini çalışmalarına dâhil ederek manipülasyonlar gerçekleştirmişlerdir. Robert Rauschenberg'in ve Warhol'un serigrafileri ile fotografik görüntüleme süreçlerine ilişkin vurgular, Gerhard Richter'in fotoğrafları bulanıklaştırarak resimlerine aktardığı resimsel dil, Vija Celmins'in okyanusun, gökyüzünün, ayın yüzeyinin, örümcek ağı gibi gerçeğe tıpa tıp sadık kalan baskı ve çizimleri (Resim 14), Chuck Close'un fotografik çoğaltmaya yönelik girişimleri gibi birçok örnek bunlar arasında gösterilebilir (Resim 15)



Resim 14.Vija Celmins, "Okyanus", 1970, 51,3 x 74 x 2 cm, Litograph



Resim 15.Chuck Close,
"Otoportre", 2014-2015,
Tuval Üzerine Yağlıboya

Bugün televizyondan bilgisayara, cep telefonundan internete kadar olan teknolojik gelişmeler her gün hayatımızda daha fazla yer kaplamakta ve bizleri

şekillendirmektedir. Öyle ki bu araçlar olmaksızın bir hayat düşünülemez olmuştur artık.

Mc Luhann'a göre "teknolojiler yalnızca araç değildir, insanı icat eden araçlardır" da aynı zamanda. İletişim teknolojilerinde yaşanan bu gelişmeyle insan, kendi vücudundan çıkararak bu elektronik dünyanın bir uzantısı olmuştur (Akt. Burnett, 2012: 189). Bu durum Burnet tarafından şöyle açıklanmaktadır;

"Biyolojik, mekanik ve elektronik dünyalar kaynaşıp hayatın kendisine dair yeni tanımlar yaratmaktayken modern kültür, hızlı evrimsel baskıların, damgasını vuracağı bir döneme giriyor. Bu baskılar tarihin ritmini, yeniden tanımlayacak ve insanların, toplumun makinelerle insanlar arasındaki ilişkiler hakkında geliştirmiş olduğu geleneksel açıklamaların ötesine geçmesine olanak tanıyacaktır"(Burnett, 2012: 191).

Guy Debord kapitalist sistemin otoriter mekanizmaları altında pasif bir tüketiciye dönüşen bireyi üzerinde durarak, bu sistemin kitle iletişim araçları tarafından bir tür gösteri toplumu yarattığını söyler. Debord'a göre kitle iletişim araçlarının pompaladığı yapay arzu ve büyüye kapılan birey, tükettikçe yaşadığı yapay mutlulukla gerçekte yaşadığı yabancılaşma ve sıkıntı duygusunu örten yanılısama duygusu taşır. Baudrillard ise "gerçekliğin yerini imgelerin aldığı bilgi toplumunda gösterge gösterilene, kopya orijinale, temsil gerçeğe yeğlendikçe üretimden çok pazarlama stratejilerine yönelen ekonomik ve toplumsal yapının bir tür hiper gerçekliğe büründüğünü" savunmuştur. Debord ve Baudrillard tarafından öne sürülen bu düşünceler 1980'lerin yeni kavramsal sanatçıları da yakından etkilemiştir. Sanatçılar kitle iletişim araçları tarafından bombardıman edilen imgeleri kullanarak toplumsal düzeni deşifre eden yapıtlar üretmiştir. Bu dönemin kavramsal sanatçıları; belgesel, popüler müzik gibi medya ve kültürel ürünlerinden parçalar alarak bunları yeni bir bağlamda ele almış, gerçeklikle kurgunun günlük yaşam üzerindeki etkisi üzerine sorgulamalar yapmıştır (akt. Antmen, 2010: 278-279).

Sartori' ye göre "yoğun ve çok hızlı bir multi-medya devriminin içindeyiz. İnternet, kişisel bilgisayarlar, sanal âlem gibi çok yönlü, ancak yaşamımızı ve görüşümüzü görmek edimine indirgeyerek bir örnek hale getiren bir süreç bu "(Sartori, 2006: 11). Dünyaya artık ekranların ve ara yüzlerin çerçevesinden bakıyoruz. Gerçek ve görüntü digerek bulanıklaştı. "Artık olayla, canlandırılmış görüntüsü arasında bir mesafe, bir boşluk, bir orada olamama durumu yok. Ekranı baktığımızda doğrudan sanal görüntü evreninin içine yerleşiyoruz. Yaşantımızı üstümüze bir tür dijital tulum gibi geçiriyoruz" (Baudrillard, 2005: 75).

Nam June Paik teknolojinin elektronik ağları ile ekranlar üzerinden dünyamızı sayısız parçalara bölen, düzenleyen, yaşantılarımızı yönlendirerek bizi pasif yığınlara dönüştüren sisteme karşı yine teknolojiyi kullanarak eleştirel yaklaşımlar sergilemiştir. (Resim 16)



Resim 16.Nam June Paik , "Elektronik İletişim Ağı", Yerleştirme, 1995.

Paik'in çalışmalarında görüntüler, birbiri ardına eklemlenmiş çağrışımlar ve anlamsal kaymalar üzerine kurulur. Farklı kaynaklardan aldığı gösterge ve görüntüleri istifleme mantığında üst üste, yan yana dizerek sanatçı çeşitli anlam

kümeleri oluşturmuştur (Şahiner, 2013: 45). Paik çalışmalarında kitle iletişim araçlarının zaman duygumuzu ve bununla ilişkili olarak benlik ve dünya anlayışımızı nasıl manipüle ettiğini irdeler (Heartney, 2008: 145).

“İsimsiz” adlı çalışmada (Resim 17, 18) küresel piyasa sisteminin bilincimizi ve algımızı yönlendiren iletişim araçlarının “ekran” imgesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Çalışmada medyadan seçilen görüntüler düzenlemelerle tuval üzerine aktarılmak suretiyle manipülasyonlar gerçekleştirilmiştir. Resim biçim olarak alt katmanında siyah renkle negatifi alınmış hazır teknoloji imgeleri, üzerine bindirilmiş iç içe geçmiş parçalı geometrik formlar ve barkot imgesinden oluşmaktadır. Renkler baktığımızda direk gözümüze çarpan, ekranın neon renkleri düşünülerek saf olarak uygulanmıştır. Tuvalin yüzeyini kaplayan yan yana, üst üste, tekrarlar kullanılarak oluşturulan kare biçimli parçalar ile sistem içinde ekranlar aracılığıyla tek tipleştirilen yığınlara gönderme yapılmıştır. Çalışmanın sağ alt köşesinde endüstri ürünü olan, kağıt meteryalli kare kodla, tüm bu küresel sistem altında tüketimle yönlendirilen yaşantılarımıza eleştirel bir yaklaşım sergilenmiştir.



Resim 17.Ümit Güvendi Ulutaş, "İsimsiz", 2015, Tuval Üzerine Akrlık, 130 x 110 cm



Resim 18. Ümit Güvendi Ulutaş, Resim 17'den Detay

Teknolojinin iletişim araçlarının kültürel alan üzerindeki hâkimiyeti kısa sürede bireyi sınırsız bir imaj ve gösteri dünyasının içine taşıdı. Savaş görüntüleri, eğlence programları, diziler, sinema yıldızları, futbolcular, güzel kadınlar, sanal sohbetler, oyunlar; yaşantımızı düzenleyen tüm bu karmaşık duygular şöleni ile uyuşan bedenlerimiz giderek ekran karşısında vurdumduymaz hale gelerek, sessizleşiyor, yığınlaşıyor.

3.4. Gözetim ve Yığınlar

Sennet, medya ve insan ilişkisinden “görünürlük” ve “yalıtılmışlık” ikileminin doğduğunu belirterek, daha çok gören (imaj tüketen) insanın daha az karşılıklı ilişkiye girdiğini vurgulamıştır. Çünkü kitle medyaları insanları daha fazla enformasyona maruz bırakırken insanların bunu eyleme dökmesine izin vermez. Bir televizyona veya ekrana yanıt verme olanağımız yoktur. Ekranla kamusal alanının içine gömüldüğümüz yapıda istenilen davranış, “gözlem, pasif katılım ve bir çeşit röntgenciliktir”. Bundan böyle enformasyon, insanların, olayların ve yerlerin gözlenmesi anlamına geliyordu (Akt. Sartori, 2006: 9).

Toplumsal denetim, birey ve grupların davranışlarını düzenleyen toplumsal süreçleri anlatmak için kullanılan gözetim kavramı, modern öncesi dönemi de kapsayan uzun bir geçmişe sahiptir. Modern toplumların kapitalist yapısı içinde gözetim olgusu, beslenerek kurumsal hale gelmiştir. Gözetim bu anlamda kapitalist üretim sürecinin ve bürokratik düzeninin devamlılığını sağlayan bir güç aracı olarak bireyleri bu normlar içinde aynılaştıran ve düzen içinde disipline eden bir araçtı. Günümüzde hızla gelişen enformasyon teknolojilerine bağlı olarak gözetim, hiç olmadığı kadar güçlü bir etki alanına sahip olmuştur. Gerek özel gerekse kamusal alanlar arasında kalan gündelik yaşam ve toplumsal ilişkiler giderek elektronik gözler ve popüler bir deyimle “büyük birader” tarafından izlenir duruma gelmiştir. Bentham'ın, Foucault'nun kurumsallaştırdığı, Orwell'in antiütopyasında tahayyül ettiği panoptik toplum, 20. yüzyıldan itibaren dünyayı saran elektronik ağlar ve siber-dünya sayesinde mümkün hale gelmiştir (Dolgun,2008: 22-23).

Gündelik yaşantılarımızı sarmalayan gözetim araçlarının kişisel bilgilerimizi, depolayan, saklayan, pazarlayan ve tekrar dolaşıma sokan veri tabanları yoluyla kamuya açılan yaşamlarımız kuşkusuz mahremiyet olgusunu da tartışmaya açmıştır. Telekominasyon, uydu, cep telefonu, bilgisayarlar, internet, veri ağları, ekranlar, kameralar gibi gözetim sistem ve teknolojileri ile insana dair her bilgi sır olmaktan çıkmıştır. Günümüz bireyi için kaçacak alan kalmamıştır. Yaşamlarımız bu teknolojilere patolojik olarak bağlanmıştır. Öyleki yenedünya üzerindeki varlığımızın ölçütü bu teknoloji ve araçları kullanmamıza indirgenmiştir. Bizlere sunulan, bu teknolojileri kullanarak yığınlara dâhil olmak ya da sistem dışı kalarak bedeller ödemektir.

Monica Bonvicini “Don’t miss a Sec”¹ (Resim 19) 18. Yüzyılda İngiliz Jeremiy Bentham’ın merkezi bir gardiyan odası ile mahkûmları gözetim altında tutan hapishane tasarımıyla literatüre kazandırdığı “panoptikon” nosyonu ile oynayan cam içine konmuş bir tuvalettir. Bonvicini’nin önceden bir ıslah evi bulunan Londranın bir meydanına yerleştirdiği Bentham’ın gardiyan odasını, Panoptikon’u vurgulayan umumi tuvaleti, bütün WC birimi, eviye, sabun tuvalet kâğıdı gibi genel bir tuvaletin donanımlarını içerir. Çift taraflı bir yansıtıcı olan camlarla, kullanıcılar dış dünyayı görebiliyorlar, yoldan geçenler ise kendi yansımalarını görmek için bir an için durup bakabiliyorlardı. Böylelikle sanatçı içeriden dışarıya yönelen saydamlıkla özel alan kamusal alan ayrımının ortadan kalktığı mahremiyet olgusunu da irdelemiştir (Heartney, 2008: 326).



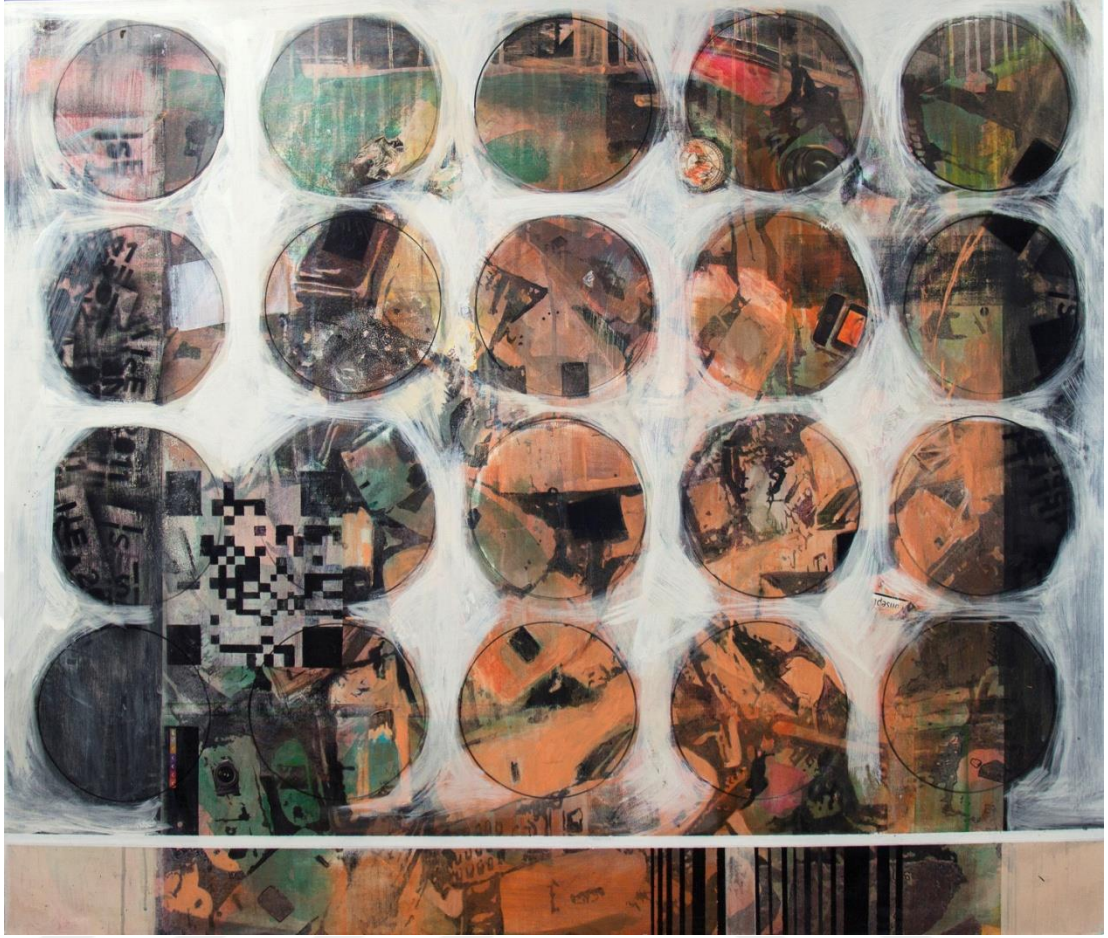
Resim 19. Monica Bonvicini, “Don’t Miss a Sec”, 2003- 2004, yerleştirme,
250x140x190 cm

Robins teknolojinin ilerlemeci bakış açısına şüpheli yaklaşarak düzenlenmiş bir ütopya dünyasında yaşadığımızı söyler. Bizler ise nesnelere dünyasından ve kendi bedenimizden kurtulmak üzere yarattığımız bu seyirlik dünyanın

¹ (2003-2004)

efendileriyiz. Sanal takma adlar, dolaşımla, etkileşime geçmekte alınan hazlar yitirdiğimiz ruhsal ve ahlaki yaşamımızda bir şeylere karşılık geliyor olabilir (Robins, 2013: 64)

Gözetim teknolojilerinin röntgenci bakış açısından hareketle. “Yığın Serisinden” isimli resimde (Resim 20,21) bir gözetleme odası “Panoptikon” inşa edilmiştir. Çalışmada yine bu seride olan diğer çalışmalar gibi medyada yer alan hazır imaj, görüntüler ve kolajlar kullanılmıştır. Negatifi alınmış teknoloji imgeleri, dairesel biçimler ve barkot imgesiyle birlikte resimde katmanlar oluşturulmuştur. Bu yolla bilgisayar programlarında katmanlı çalışma deneyimi resimsel düzleme aktarılmıştır. Birbiri ardına tekrar eden dairesel formlar iktidar’ın izleyen ve izlenen özneleri ile ilişkilendirilmiştir. Sınırlanmış alanlar içinde yer alan iç içe geçmiş görüntüler, üzerlerine yönelen bakışla dahada netleşirler. “Görünür olan denetlenir” düşüncesi altında enformasyonla denetim altına alınan yaşamlarımız röntgenci bir bakışla hem izlediğimiz hem de izlendiğimiz düşüncesiyle örtüşür. Çalışmada şeffaf etkilerle oluşturulan fırça vuruşları ile özel ve kamusal yaşamlarımız arasındaki ayrımı kaldıran Panoptikon tasarımının cam etkisine ve mahremiyet olgusuna vurgu yapılmıştır. Silinmiş neredeyse kaybolmuş barkot imgesiyle, bireyi gözetim etkinlikleri içinde pasifize eden, nesneleştiren ve yığınlara dönüştüren görünmez iktidar olgusuna eleştirel bir yaklaşım sergilenmiştir.



Resim 20.Ümit Güvendi Ulutaş, “Yığın Serisinden”, 2013, Tuval Üzerine Akrilik, Kolaj,
130x110 cm



Resim 21.Ümit Güvendi Ulutaş, “Yığın Serisinden”, Detay

İngiliz sokak ve grafiti sanatçısı Banksy yapmış olduğu protest çalışmalarla gözetim olgusunu çalışmalarında sıkça ele almıştır. Sanatçı klasik bir manzara resminin ortasına kamera yerleştirerek resmin atmosferine müdahale ederek resmi bağlam değişikliğine uğratmıştır. Banksy resimde yerleştirdiği kamera ile gözetimin gücüne ve her yerde oluşuna ilişkin ironik bir yaklaşım sergilemiştir.



Resim 22. Banksy, CCTV, 2005, Modifiye Yağlıboya

Kanadalı Sanatçı Cherly Sourkes (Resim 23) dünyanın her tarafından topladığı ve gerçek zamanlara ait olan video kamera ve görüntülerini düzenleyerek oluşturduğu çalışmaları ile dikkat çekicidir. Bu görüntülerin çoğunu sokak, trafik ve güvenlik kameraları gibi gözetim sistemlerinin canlı görüntüleri oluşturmaktadır. Sanatçının izlediği ve kaydettiği gerçek zamanlı görüntüler geniş bir alanı kapsayan oldukça derin bir popülasyon ve eylemler dizisinin temsilidir. Bu görüntülerle algılanan fiziksel alan büyüdükçe sosyal değişimi kavramak yüzeysel bir hal alır. Sourkes, kendi çevrimiçi web kamerası ile yakaladığı canlı görüntüleri fotoğrafta yeniden düzenlemelerle durağan görüntülere dönüştürmüştür. Sanatçı yine kendi web kamera görüntülerinden yakaladığı Londra, Toronto, Varşova, Viyana gibi dünyanın değişik bölgelerinde yer alan şehirlerin görüntülerini kullanarak düzenlemeler yapmıştır. 2001 yılında yaptığı çalışmalar bu şehirlerden yakaladığı panoramik görüntülerden oluşur.

Otobanlar, binalar, yapılar, ışıklar, kalabalıklar, sokaklar, arabalar değişen mevsimler hepsi kuşbakışında yakalanan görüntüler. Sanatçının günlük hayatın sıradanlığını gösteren panoptik bakışı ve gözetimi somutlaştıran fotografik düzenlemeleri, görünmeyen bir fenomen olan gözetimi fark edilir konuma taşımıştır (Simon, 2007: 13-15).



Resim 23. Cherly Sourkes, “Cam Cities” , 2001

“Yüksek teknolojinin, bilgisayarlarca yönlendirilen, makineleşmiş bir toplumun habercisi olan yeni bir tehlikeye işaret ettiğini söyleyen ve bunu insanlar arasında sinsice dolaşan bir hayalete benzeten Fromm; bu toplumun yerleşmesiyle birlikte, insanlığın ruh sağlığını yitirmeye başlayacağını ve sürekli paranoya içinde yaşayan sağlıklı bir topluluğun ortaya çıkacağını belirtir. Yeni toplumsal yapının, toplumun bir makine, insanların da onun parçaları gibi işlev görmeye başladığı, her yönüyle örgütlenmiş ve tek-tipleşmiş bir toplumsal dizgeye dönüşme tehlikesi içinde olduğunu ifade ederek bu toplumun, mükemmel bir ahenk ve eşgüdüm içinde gücün/düzenin/önceden bilme olasılığının ve her şeyden çok da denetimin sürekli artmasıyla gerçekleşen bir örgütsel yapıya sahip olacağı endişesini taşır”(Dolgun, 2008: 220).

Robins' e göre "siber-alanda, gerçek benliklerin ve konumların muallakta olduğu bir alandaki varoluş, bireyler arasında özdeşleşme ve simetri duygusunu artırır."(Robins, 2013: 172). Gözetim ve kontrol politikaları altında yaşanan bu türdeşleşme George Orwell'in anti ütopyasında geniş yer bulmuştur. Orwell "Bin dokuz yüz seksen dört" adlı romanında devletin her şeyi gözetim altına aldığı, en ufak öznelliklere bile izin vermediği, her şeyi iktidar temelinde kurguladığı bir toplum anti ütopyası tahayyül eder. Bu toplumun merkezi baskı ve denetleme gücü ise "büyük kardeş"tir. Büyük kardeşin tele ekranlardan çıkan bakışları altında, denetim ve baskı altına alınan özneler olarak bireyler insani değerlerinden uzaklaşarak sisteme uyumlu robotlara dönüşür. Orwell bu eseriyle modernliğin akılcı ve bireyi nesneleştiren ilerlemeci anlayışına karşı duyduğu güçlü kuşkuyu gözler önüne sermiştir. Günümüzde enformasyon teknolojilerinin toplumu denetim altına aldığı ve bireyin özel alanlarını kamuya açtığı yaygın görüşünden hareketle Orwell'in anti ütopyası endişe verici görünmektedir.

Bugün evde, ofiste, okulda, hastanede, iş yerlerinde, hapishanede, binaların içinde, otoparkta, sokakta, otoyolda, bilgisayarda, cep telefonlarında, tabletlerde neredeyse gündelik hayatımızın tüm özel ve kamusal alanlarında karşılaştığımız kameralar bizler için sıradan fenomenler haline geldi. Öyle ki bu araçlar çalışsın ya da çalışmasın varlıkları izlendiğimiz hissine kapılmamız için yeterlidir. Dolgun 'un (2008: 150) da belirttiği gibi enformasyon teknolojilerinin sağladığı imkânlarla, gözetim giderek görünmez hale gelmiştir. Mikro elektronik teknolojilerle bilgilerin saklanması kolaylaşmış, bunun sonucunda bireye ait bilgi ve profiller katlanarak artmıştır. Günlük hayatta bireye ait her türlü eylem, ayrıntı ve bilgi kaydedilip bilgisayarlarda tanımlama ve karşılaştırma özellikleriyle yapılandırılmıştır. Böylece bilgisayar teknolojileri ile gözetim ve kontrol sıradan bir işe dönüşmüştür.

From'a göre çağdaş toplumda bireyin robotlaşması, yine toplumsal düzeyde bireyin çaresizliğini ve güvensizliğini artırmıştır. Bu nedenle artık birey ona güvenlik ve kuşkudan kurtuluşu öneren yeni otoritelere boyun eğmeye hazırdır (From, 1999: 193). Foucault modernizm eleştirisini mikro iktidar ve göz

üzerinden yapar ve şu üç soruyu sorar; “Gören mi iktidardır, görülmeyen mi, yoksa görülmeden gören mi? Sonra mimariden devraldığı yaklaşımla görülmeden gören panoptik bakışın iktidarının çekiminde kalır (Sartori, 2006: 7).

İktidar olgusu ekseninde gözetimin öznesi ve nesnesi haline gelen bireyin sistem içinde yığınlara dönüşmesi/dönüştürülmesinden hareketle “Kayıt “ isimli çalışma (Resim 24) oluşturulmuştur. Kentlerde yığınlaşan kitlelerin kontrolü ve istenilen öznelliklerde kalmaları her zaman rıza üretimi ile gerçekleşmemektedir. Yani kültürün katmanlarının özne ve nesne ilişkisini düzenleyemediği bazı alanlar vardır ki bu alanlarda ortaya çıkan ve iktidarlar tarafından istenmeyen öznellikler sorunlu olarak görülmektedir. Bunun için teknolojinin tüm imkânları seferber edilmektedir. Gerek kameralar, gerekse web üzerinden gerçekleştirilen takip sistemleri ile özelden istenmeyen öznelliklerin genelde ise kitlelerin hareketleri takip edilmektedir.

Çalışmada medyadan seçilen video kamera görüntüleri ile alıntılar yapılmıştır. Kamera programının kayıt ekranının çalışma mantığına ve gerçekliğine sadık kalınarak dizilen görüntüler, kameralar aracılığı ile yakalanan günlük olaylar, eylemler ve yerler dizini oluşturulmuştur. Burada birbiri ile alakasız geniş bir alana yayılmış görüntüler ile hedeflenen, gözetimin yaşamlarımıza sızan küresel boyutu ve gücü üzerine izleyicinin düşünme sürecine girmesi amaçlanmıştır. “Rec” yazısı ile (record) ekranın kayıta oluşuna vurgu yapılmıştır. Görüntüler nasıl göründülse o şekilde resmedilmiştir. Çözünürlükleri yüksek olanlar daha net, düşük olanlar ise bozulmalar ve pikselleri görünecek şekilde aktarılmıştır. Seçilen görüntülerin tuvale aktarılması sürecinde bilgisayar programları kullanılmış manipülasyonlar gerçekleştirilmiştir. Görüntüye ait her bir pikselin ve detayın yakalanması biçimsel anlamda küçük alanlarda küçük fırça vuruşları ile sağlanmıştır. Resimde biçim olarak, fotoğrafın monokrom (siyah beyaz) estetiğinden yararlanılarak şiddeti artırılmış görüntülerle, gözetimin neden olduğu korku ve paranoya duygularına gönderme yapılmıştır.

“Kayıt” toplumsal yapı içinde öznelere tarafından fark edilmeyen gözetim fenomeninin resim düzleminde belirişidir. Bu açıdan görünmeyen bir fenomen olan gözetimin izleyenin gözünde belirmesi ile yaratılan bilinç ile gerçekliğe vurgu yapılmıştır,(Resim 25).

“Sanat eserine gerçeklik fragmanlarının eklenmesi, o eseri derin biçimde değiştirir. Sanatçı yalnızca bir “bütün” şekillendirmeyi reddetmekle kalmaz, resme başka bir statü verir; çünkü resmin parçaları ile gerçeklik arasında, organik sanat eserinde söz konusu olan ilişki yoktur. Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir.”(Bürger, 2009: 148).





Resim 24. Ümit Güvendi Ulutaş , “KAYIT” (REC), 2015, Tuval Üzerine Akrilik, 130 x 220 cm



Resim 25. Ümit Güvendi Ulutaş , “KAYIT” (REC), Detay

Diğer çalışmalarda olduğu gibi bu çalışmada da, teknolojinin ve kitle iletişim araçlarının insanı yönlendiren, sistem içinde pasif yığınlara dönüştüren ideolojisine, yine bu sistemden alıntılanan gerçeklik fragmanları kullanılarak yeniden düzenlenmeler yapılmıştır. Alıntılama, yeni bir bağlama yerleştirme, parçalama, katmanlaştırma, gibi post modern sanat içinde gösterilen yaklaşımlar çalışmalarda ortak bir tavır olarak yer alır. Görüntüler; metroda, hava limanında, sokakta, alışveriş merkezinde, bina içlerinde, yolda, tünelde otobanda kısacası günlük hayatımızın büyük bir alanına yerleştirilen güvenlik ve MOBESE kameralarının yakaladığı gerçek olay ve haber görüntüleridir. Çalışmada medya fotoğraf ve görüntülerinin alıntılanması ve bunların birtakım müdahalelerle resme aktarılması bağlamında Gerhard Richter'in çalışmaları ön referanslar olarak ele alınabilir.(Resim 26)



Resim 26.Gerhard Richter, Sekiz Öğrenci Hemşire(Eigh Student Nurses),
1966, Tuval üzerine Yağlıboya, 95.3x 69,9 cm

Richter 1960'lardan itibaren fotoğrafı özellikle amatör şip-şak fotoğrafları referans alan fotojurnalizmi ile "gerçekliği" resminin başlıca uğraşısı ve odağı haline getirmiştir. Sanatçı fotoğrafları bulanıklaştırarak yaptığı odaklanmamış

teknikle, “fotoğrafın gerçeklik iddiasına ve 'gerçeklik' ile 'çarpıtılmış gerçeklik' arasındaki ayrıma meydan okuyarak fotoğraf ve resim arasındaki sınırı yıkar.” Richter medyada yer alan görüntüleri sevmiş sıkça çalışmalarında kullanmıştır, çünkü bunlar hazır ve sanat dışı bir işlevselliğe sahiptir. Cinayet kurbanları, meşhur insanlar ve reklam imajları gibi birçoğu medya gerçekliğinden alıntılardır. Bu bakımdan sanatçı hem politik hem de estetik anlamda ideolojiye saldırarak post modern bir yaklaşım sergilemiştir (Fineberg, 2014: 357-358).

Nihayetinde bilgi ve iktidar temelinde insanlığın karşısına dikilen gözetim, toplumsal yapı içinde bireyi gözetim etkinliklerinin hem öznesi hem de nesnesi haline dönüştürmüştür. Bunun sonucunda düşünmeden yoksun, çıkarım yapmaktan uzak, sanal dünya içinde sıkışmış bir insan tipi ve toplum oluşmuştur (Dolgun, 2008: 198). Baudrillard'ın da bahsettiği şekliyle tüketim toplumu içinde sessiz yığınlara dönüşen bu kitleler, artık kendilerine yöneltilen her türlü çağrıya yanıt verememe durumunu başarmıştır. Kitle bu anlamda “toplumsalın içinde kaybolduğu kara bir deliktir”. Hiçbir pratiğe ve teoriye indirgenemeyen bu yığınlar, modernliğimizin belirgin bir yüzüdür (Baudrillard, 2003: 12). Berman ise bu konu ile ilgili şöyle düşünmektedir;

“Modern olmak, bizlere serüven, güç coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir, ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğü birliktir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın değişimiyle “katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği” bir evrenin parçası olmaktır” (Berman, 2013: 27).

Yığınlar; parçalanmışlığın, yalıtılmışlığın, görünmezliğin, geçiciliğin, birikmişliğin toptan kayıtsızlık biçimini aldığı bu dünyada yeni bir görü ve bilincin görsel tanığıdır. Her şeyin ticari değer kazandığı, sınır tanımadığı, kamusal

alanlarımızdan özel alanlarımıza kadar tüketimle yönlendirildiğimiz, artık daha çok tükettiğimiz kendimizden bir şey katamadığımız bu dünyada, boşluğun, derinliksizliğin manzaralarıdır. Bataille'a (2014:8) göre; kendi varoluşunu ve gerçeğini bilimin ve bilginin ilerleyişinde arayan insan, büyük bir yanılsamaya düşmüştür. Ona göre "insanın varoluşu bilginin bittiği yerde başlar" bu da bilgisizliğin alanı yani iç deneyin alanıdır.

Dışsal olandan içsel olanı gerçekleştirmenin peşinde sanat; Gauguin'e göre makinelerin hayatımıza girmesiyle son bulmuştu. Warhol daha sonra makinenin kazandığı bu gücü kendini makineye dönüştürerek gösterdi. Kuspit post sanatı tanımlarken Warhol'un sanatına başvurur ve içsel olana yönelen yabancılaşmayı kendisine sorun eden sanatçıların aksine onun sanatını tümüyle manevi deneyimden yoksun, post sanat olarak tanımlar. Ona göre Warhol'un figürleri, insani olmayan robotumsu figürlerdir. Kuspit'e göre Post sanat "avangard yabancılaşmadan ve onunla birlikte eleştirel amaçtan yoksun olan, daha doğrusu, artık günlük yaşama yabancılaşmış olmayan, eleştirelilikten uzak bir biçimde yaşamın içine giren sanattır" (Kuspit, 2010: 177).

Kellner 'e göre post modern birey kitle iletişim araçlarının baskın ideolojilerinin altında tüketime yönlendirilerek inşa edilme eğilimindedir. Bu anlayışa göre post modern kimlik her zaman yeniden inşa edilebilir çoklu, değişken bir özellik gösterir (Kellner,2006: 200). Şaylan'ın da ifadelendirdiği şekliyle tüketim kültürü içinde metalaşmış nesnelere ile kuşatılan, tüketici haline dönüşen bu birey kendisine mutluluk, prestij ve bolluk vadeden kültürün bir nesnesi haline dönüşmüştür. Bu sistem içinde bireyler; " bir meta almaya değil, bir metalar sistemi almaya özendirilmekte; böylece birey tüketim yoluyla kendini diğer bireylerden farklı kıldığını sandığı bir tanınma sürecine girmekte ama aynı zamanda tüketim toplumunun uyumlu bir parçası olarak onunla bütünleşmektedir" (Şaylan, 2009: 299). Artık birey için kim olduğunun bir önemi kalmamıştır, önemli olan kendisine sunulan bu bolluk evreninde tüketimle arzularının tatmini idi.

Gerçeklik duygusunun televizyon, sinema, medya ve dili aracılığı ile inşa edildiği düşüncesi, 1980 lerde birçok çağdaş sanatçıyı etkilemiş bu bağlamda deneysel arayışlara gidilmiştir (Heartney,2008: 24). Özellikle bu sanatsal arayışların temel referans noktası Barthes'ın dilbilim üzerine yapmış olduğu araştırmaları olmuştur. Fransız edebiyat eleştirmeni Roland Barthes'ın “yazarın ölümü” adlı denemesinde, metnin tek bir anlamının olma olasılığını redderek, “metnin sayısız kültür odağından elde edilmiş, bir alıntılar ağı” olduğunu ve çok anlamlılığını savunmuştur. Böylece Barthes orijinallik kavramını da yadsımıştır. Özellikle orijinallik üzerine bu yaklaşımla sanatçılar kendi çalışmalarının ham maddesi olarak hazır görüntü, nesne ve fikirleri alıntılar yolu ile “kendine mal etme” tavrını benimsediler. Aslında kendine mal etme Pop Art' tan günümüze Polke, Baldessari, Sherrie Levine, David Salle gibi birçok sanatçının çalışmasında sanatsal anlayış olarak süregelmiştir. Örneğin Salle'in çalışmaları (Resim 27) kültürün içinde yığılaştan gösterge manzaraları olarak görülebilir. Katmanlaştırmaları medya kültürüyle tanımlanan bir kültürün karmaşıklığıdır. Sanatçı çalışmalarında “kitle iletişim araçlarının temsilinin merkezinde bulunan boş değer duygusunu kuçaklar” gibidir (Fineberg, 2014: 392).



Resim 27. David Salle, “Picture Builder”, 1993, Tuval Üzerine
Yağlıboya, Akrilik, 213 x 290 cm

Resim 28 ,“Yığınlar” isimli resimde, tüketim nesnelere ile kuşatılmış günümüz bireyinden yola çıkarak günlük yaşamın rutinlerinden olan alışveriş konusu ele alınmıştır. Resim, merkezde yer alan renkli bir afiş ve afişin merkezinde toplanmış ayakta durur, izleyici konumunda bekleyen figürler ve kültür endüstrisinin yaygın küçük bir imgesi olan Micky figüründen oluşmaktadır. Reklamlarda işlevsel bir özelliğe sahip yazı imgesi diğer çalışmalarda olduğu gibi bu çalışmada da kavramsal boyutta resimde yer almıştır. Resimde alıntılan görüntülerle birlikte kimi görüntülerde soyutlamalar yapılmıştır. Merkezde yer alan renkli afişte yer alan marka, ürün ve fiyatların oluşturduğu imgelerle tüketimin insanlara sunduğu, çekimine kapıldıkları gösteri dünyasına vurgu yapılmıştır. Burada afişle bir karşıtlık oluşturacak şekilde resmedilen figürler, tüketimle, artık mekanik hale gelen bireylerin oluşturduğu yığınlarla ilişkilendirilmiştir. Özellikle figürler üzerinde siyah beyaz monokrom renk uygulamaları ile yansıtılan durağan katı görüntü, öznenin nesneleşmesinin görsel bir anlatımı olarak düşünülmüştür.



Resim 28. Ümit Güvendi Ulutaş, "Yığınlar", 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 130 x 110 cm

Tez bağlamındaki çalışmalarda, kitle iletişim araçlarının tasarımı ile biçimlenen bir kültürün ifade biçimi olarak, düz derinliksiz bir usluup anlayışı göze çarpar. Bu iki boyutlu yüzey estetiği Şahiner 'e (2014: 151) göre popüler kültürün derinliksiz imajları ve göstergelerinden yola çıkarak, kitsch'i sanatına dâhil eden Warhol'dan, Koons ve Japon sanatçı Takashi Murakami'ye kadar çeşitli sanatçıların resimlerinde yer almıştır. Özellikle sanatçı Murakami ortaya

koyduğu “superflat” (pürüzsüz) kuramı ile çalışmalarında “sanat ve ticari kültür” arasındaki bölümlerin ortadan kalktığı tarihsel, kültürel ve politik çoklu bir küresel dolaşımın varlığına dikkat çeker. Sanatçı popüler kültürün manga, anime gibi ikonlaşmış ve küçük imgelerini kendine mal ederek iki boyutlu superlat yüzeylerinde bağlam değişikliğine uğratmıştır.



Resim 29. Takashi Murakami, “Kaikai Kiki ve Ben”, 2008



Resim 30. Jeff Koons, “Pink Panther”, 1988

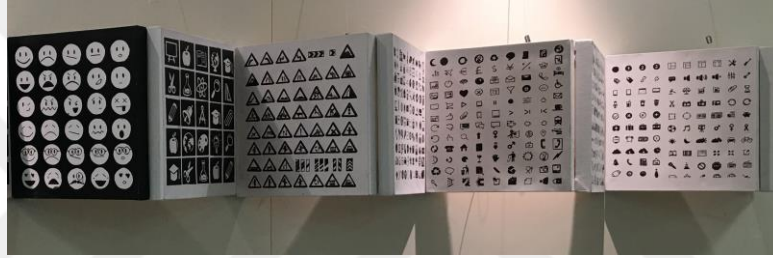
Günümüz insanının yaşamı ve anlam dünyası göstergeler üzerine kurulu bir sisteme dayanmaktadır. Gerçek hayattaki her şey bir göstergedir. Dolayısıyla nesnelere dünyası söz konusu anlam olunca insan zihninde nesne oluşlarının ötesinde birer gösterge olarak belirlemektedirler. Göstergelerin yaşamlarımıza olan etkisini değerlendiren Voloşinova (2001: 26-45) göre insanın bilinç sahibi bir özneye dönüşmesi ile göstergeler arasındaki ilişki oldukça güçlüdür. Bu bağlamda nesnelere dünyasını anlamlandırmaya çalışan insan için bu anlam dünyasının kurulmasının önemli bir unsuru ise gösterge sistemleridir. Bu gösterge sistemlerinin içinde var olan insan yine bu göstergeler üzerinden anlam mücadeleleri de vermektedir. Öznenin toplumsal olarak kurulması veya öznenin toplumsal var oluşunu aşması durumları da yine göstergeler ile ilgilidir.

Dijital teknolojilerin ürettiği göstergeler olan internet ikonları ve semboller bugün yaşamlarımızı ve sosyal ilişkilerimizi belirlemektedir. Resim 29' "isimsiz" adlı çalışmada tamamen sanal bir mekandan hazır alınan ikon ve semboller tekrar elle kopyalanmak ve düzenlemeler yapılarak tuvale aktarılmıştır. Burada İnternette kullanılan ikon ve sembollerle ilişkilendirilen anlam Baudrillard'ın simülasyon kuramına dayanarak gerçeklikten iki aşamalı bir kopuşla ilişkilendirilmiştir.

Özne ve nesne ilişkisi bağlamında gösterge sistemleri öznenin nesneye anlam yüklemesi ile ortaya çıkan sanal bir durumu anlatır. Baudrillard (2008b:13-70) Simulakrlar ve Simülasyon isimli kitabında gösterge sistemleri ve dilsel süreçler ile gerçekliğin yeniden inşa edildiğine dikkat çeker. Dilsel göstergeler vasıtasıyla gerçeklikten bir kopuşun olduğunu ve bunun üstüne medya ile de bu gerçekliği hiper gerçeklik boyutuna ulaştığını ifade eden düşünür, Platonun sanata ilişkin geliştirdiği taklit kuramına benzer bir şekilde medya metinlerinin taklidin taklidinin taklidi olduğunu savunmaktadır.



Resim 31.Ümit Güvendi Ulutaş, “İsimsiz”, 2014, Tuval Üzerine Akrilik,Grafik Kalem, 230 cm



Resim 32.Ümit Güvendi Ulutaş, “İsimsiz”(Detay I) , 2014

Diğer bir ifade ile gerçeklik bu ikonlar vasıtasıyla yeniden inşa edilmektedir. Ancak bu kopuş günümüz insanı için oldukça eğlencelidir ve gerçeklikten uzaklaşmak gibi değerlendirilmemektedir.

Bugün birey sosyal medya ile yaratılmış gerçekliğin ötesinde bu ikon ve sembollerini kullanarak doğrudan gerçeğin dilsel kodlarını değiştirme eğilimindedir. Geliştirilen yeni ikonlar ve semboller ile iletişim halindeki insanlar günlük konuşma dilinden vazgeçerek kendilerine sunulan sembol ve ikonlarla düşünce ve duygularını ifade etmeye çalışmaktadırlar.İnternet ikon ve sembollerinin artık başlı başına bir dile dönüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Hatta bu süreçte farklı uygulama ve markaların kendi yarattıkları ikon ve semboller olduğu bilinmektedir ve bunlarda kapitalist süreçteki diğer metalar gibi bir yarış içindedirler.

Bu süreçte bir kimsenin duygu ve düşüncelerini ifade etmek için yazı kullanmasına gerek kalmamış gibi gözükmektedir. Diğer tarafta ise aslında bu bir iletişim kirliliğine ve anlaşamama problemine işaret etmektedir. Giderek artan ve yığılan internet ikon ve sembolleri iletişim amaçlı üretilmelerine rağmen bir kirlilik yaratmaktadırlar. Yine bir trende dönüşen bu ikon ve sembollerinde aynı diğer yığın nesnelere gibi bir ömrü olduğunu söylemek mümkündür. Yeni trendler çıktıkça eskiler kullanım dışı kalmakta ve yığılmaktadır. Modern ve post modern etki altındaki yaşamın tartışmasız en önemli fenomenlerinden birisi olan yığın nesnelere genel tavrını internet ikon ve sembollerinde de görmek mümkündür.



Resim 33. Ümit Güvendi Ulutaş, "İsimsiz" (Detay II), 2014



Resim 34. Ümit Güvendi Ulutaş, "İstif", 2013, Tuval Üzerine Kolaj, Akrilik, 110 x 130

"İstif" isimli resimde (Resim 32) seri üretimin tüketim mallarının saklanması ve muhafaza edilmesine yönelik bir kavram olan istif kavramından hareket edilmiştir. Resimde karton, kağıt, dergi ve broşürler gibi endüstri ürünü hazır nesnelere kullanılarak yeniden düzenlemeler yapılmıştır. Çalışma üstte siyah düz simetrik alanlarla bölünmüş parçalar ve altta beyaz alanın hakim olduğu iki planlı bir kompozisyondan oluşmaktadır. Burada simetrik bölmelerle oluşturulan biçimsel yapı ile, seri üretimin istif mantığına vurgu yapılmıştır. Yine resimde çizilmiş sembol ve tüketim imgeleri, tüketimle arzulanan göstergeler olarak yeni bir bağlamda ele alınmıştır. Bu göstergeler koli kutuları ve kıyafetlerin barkotlarından alınan sembol ve işaretlerdir. Günümüzde tüketimin kullanıp bir kenara atmak ve yenisini arzulamak anlamından yola çıkarsak istif, bu düzenin bir fenomeni olarak belirir. Dolayısıyla bunlar artık kullanılmamak üzere istiflenebilir. Baudrillard'a göre "stok, yokluğun gereksiz yinelemesi ve kaygının

göstergesidir.Nesneler sadece yok etmede gereğinden fazla vardılar ve yok oluşlarında zenginliğe tanıklık ederler (Baudrillard, 2008: 47). Resmin yüzeyinde yırtarak silerek yapılan müdahaleler ile daha az renkli yüzey araştırmaları ile eski ve yeni olanla ilişki kurulması amaçlanmıştır.

Tüketimin kültürel bir fenomeni olarak değerlendirebileceğimiz istif, Yeni gerçekçi sanatçılar tarafından sanatsal bir tavır olarak sıklıkla kullanılmıştır. Arman, César, Christo gibi çeşitli sanatçıların yapıtlarında bu tavır yakın olarak görülebilir. Arman Yve Klein 'ın "boşluğuna" karşı 1960'ta "dop dolu (le plein) sergisinde yapmış olduğu istiflemeler (Resim 35) ile galeri mekanını tıka basa atık yığınları ile doldurmuştur.Sanatçı Cesar ise yine teknoloji ve endüstri atığı büyük araba parçaları ve hurdaları presleme ve sıkıştırma yaparak istiflemeler yapmıştır (Fineberg, 2014: 214).



Resim 35.Arman, "Le Plaein", (Dolu), 1960

“Yığıntının özünü ben keşfetmedim o beni keşfetti” diyen Arman ise yığıntı ile ilgili şunları söylemektedir;

“Şu her zaman açıkça bellidir ki toplum, ihtiyaca olan güvenlik duygusunu bir nevi istifçilik güdüsüyle besler. Bu istifçilik güdüsü, vitrin düzenlemelerinde, seri üretim hatlarında, çöp yığınlarında somut karşılığını bulur. Toplumun bir görgü tanığı olarak, üretimin, tüketimin ve tahribatın aldatici yaşambilimsel döngüsü ile çok fazla ilgili olmuşumdur. Ve uzunca bir zamandır bu döngünün çokça aşikâr maddi sonuçlardan birisi olarak dünyamızı çöple ve işe yaramaz nesnelere dolduruyor oluşumuzdan ötürü acı duyar oldum” (Akt. Hamilton, 2012: 2).



Resim 36. Arman, Madison Avane, “Ayakkabılar”, tahta kutu, pleksiglas

Arman (Resim 36) üst üste tekrarlar ve istiflemelerle yarattığı akümülyasyonları ile toplumun üretim, tüketim ve seri üretim döngüsünde oluşan manzaralarını gözler önüne serer. Ayrıca sanatçı her türden eski ya da yeni nesnelere bir araya getirerek bunları camkânlar içinde sergiler. Cam bir anlamda tüketim kültürünün sergileme ve istifçi vitrin mantığının sembolü olarak çalışmalarının malzemesini oluşturur.

Sürekli olumsuzlanan tüketim unsuru özünde insanın var oluşu ile bağlantılıdır. İnsan var olabilmek için mutlak surette tüketmelidir. Bu durumda tüketimin kendisi değil ama şekillerinin sorunlu olduğu belirtilmelidir. Özellikle modernizmin arzu politikaları çerçevesindeki toplumlar ve post modern etki altında gösterge değerleri için tüketen kitleler çeşitli açılardan var oluşa zarar veren bir sürecin parçası olmaktadır. Var oluşun olumsuz etkilenmesi bağlamında tüketimin eleştirilecek yönleri yukarı da ele alınmaktadır. Buna binaen nesnelere, ölü bedenlerin, binaların, arabalarını, kirliliğin, medya metinlerinin, göstergelerin ve daha pek çok şeyin yığılaştığı bir dünyada insan var oluşunun sıkışmışlığı nefes isimli video da anlatılmaktadır.

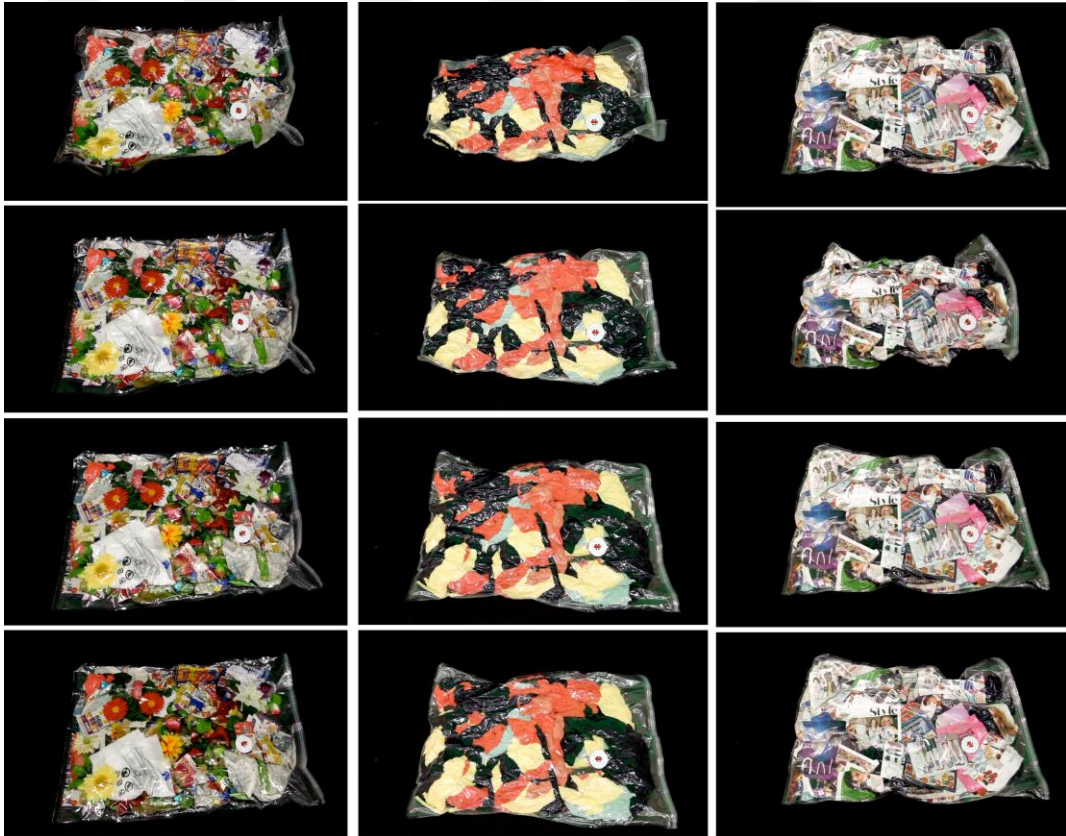
Barthes (2014: 9-10) medya metinleri ve sanat eserlerinin anlamsal yapılarının çok katmanlı olduğunu söylemektedir. Örneğin bir fotoğrafa bir isim verilmesi durumunda bu isim doğrudan eserin anlam yapısına dâhil olmaktadır. Diğer bir ifade ile anlamın oluşması konusunda alımlayıcıyı yönlendirmektedir. Dışsal yapılar olarak ifade edilen bu unsurların günümüzde medya ve sanat eserlerinin anlam oluşturma süreçlerinde etkin olduğu düşünür tarafından ifade edilmektedir. Bu çalışmanın ismi de dışsal bir yapı olarak anlam sürecine müdahil olmak için düşünülmüştür.

“Nefes” var olmak için bir insanın yegâne ihtiyacıdır. Nefes, yığılaşma ve var oluş arasındaki bağlantının güçlü bir aracı olarak yaşamsal yani organik olanı niteler. Nefes ismi dışsal bir yapıdır ve anlamı güçlendirmek için tercih edilmiştir. Çalışmada (Resim 37,38) tüketim endüstrisi tarafından üretilen bir nesne olan vakumlu plastik hurçlar kullanılmıştır. Hurçların işlevsel mantığı vakumlama ile havası alınmak suretiyle içine konulan malzemeleri sıkıştırıp, küçültmek ve daha az yer kaplamasını sağlamak. Bir nevi paketleme ve istifleme mantığı olarak görebileceğimiz bu hurçlar tüketim için daha fazla yer açmanın bir yolu olarak da görülebilir. Bu hurçların içleri günlük hayatımızda etrafımızı çevreleyen ve anestetik⁸ bir olgu olan süsleme amaçlı Kitsch nesnelere, moda

⁸ Anestetik kelimesinin eş anlamlısıdır. Estetik olmayan anlamında kullanıldığı gibi, doğrudan hissizliği ve duygu yoksunluğunu anlatmaktadır.

unsurlarının ham maddeleri kumaşlar, dergi ve gazete sayfaları ile düzenlenmiştir.

Video, hurçların vakumlanmak suretiyle sıkışması ve sonrasında bu sıkışıklığın ortadan kalkması görüntülerinden oluşmaktadır. Bu görüntü ile hurçların içinde yığılaşmış olan nesnelere hareket kazanmaktadır ve cansız haraktesiz nesnelere nefes alan öznelere dönüştürülmüştür. Görüntülerde birbirini izleyen tekrar sıkışma ve açılma hareketleri ile yaşamsal olana yani nefes alış verişe vurgu yapılmıştır. Cansız ve bilinçsiz olması nedeniyle var oluş açısından sorunlu görünmeyen bu nesne yığınları böylelikle canlı bir varlığa dolayısıyla bir tehdiye çevrilmiştir.



Resim 37. Ümit Güvendi Ulutaş, "NEFES", 2015, Video



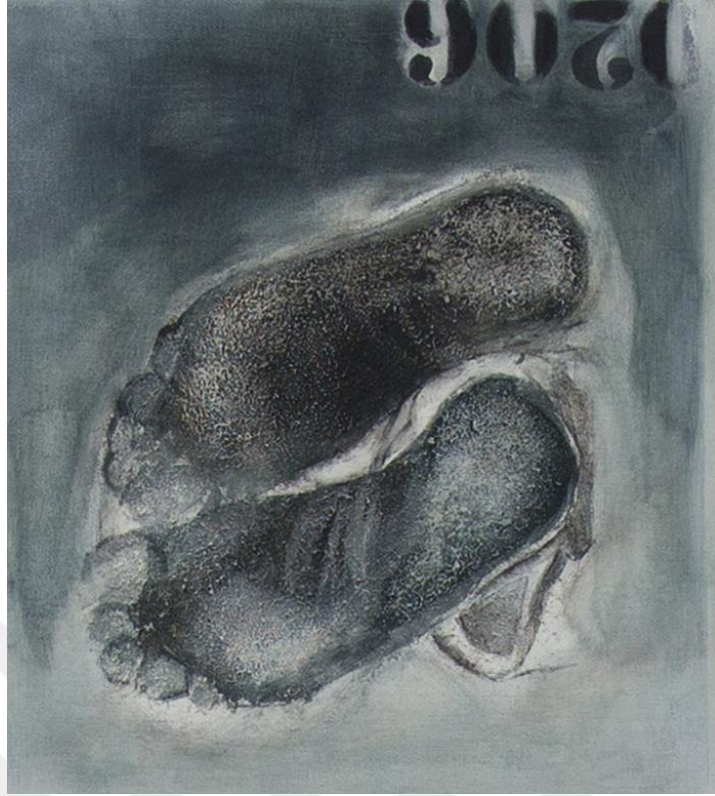
Resim 38.Ümit Güvendi Ulutaş, "NEFES"(Ayrıntılar), 2015, Video

Modernite tarihsel olarak kentleşme ile özdeşleştirilse bile diğer tarafta tarihte görülmemiş şekilde kitlesel ölümlerin meydana geldiği bir süreçtir. İki dünya savaşına tanıklık eden modern insan bunların dışında soy kırım⁹ tanımıyla da bu süreçte tanışmıştır. Sürekli arzulayan, arzuladıkça tüketen, tükettikçe yeniden arzulayan modern insanın yarattığı yığın nesnelere arasında ise belki de insanlık adına en sorun olanı da bu anlamda yığınaşmış ölü bedenlerdir.(Resim 39,40) Birer fenomen olarak savaşlar, katliamlar, soykırımlar ve özellikle son yıllarda terör ile bilinç sahibi insanın yani bir öznenin doğrudan yaşam hakkının elinden alınmak suretiyle bir nesneye çevrildiği görülmektedir. Bu tek bir kişinin bir katil tarafından öldürülmesinden farklı bir olgudur. Pek çok nedeni varmış gibi gözükse de temel neden modernite ve yarattığı öznedir. Bu özne yüzünden aynı tüketilen ve bir kenarda yığınlara dönüşen metalar gibi bir takım insanların da cansız bedenlerinin modern yaşamda yığınaşmaya başladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

⁹ 20. Yüzyılın ortalarında uluslar arası hukuk alanında suç kabul edilmiştir.



Resim 39. Ümit Güvendi Ulutaş, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 110 x 130 cm



Resim 40.Ümit Güvendi Ulutaş, “İsimsiz” (Detay), 2012,

Ahmet Hamdi Tanpınar “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” isimli romanında modern insanın ölüme karşı yabancılaştığından söz etmektedir (2011). Modern insan ölümü düşünmeyen ve ondan kaçan ya da yokmuş gibi davranan bir insandır. Nitekim modern insanın kitlesel ölümler karşısında tavrı son derece belirsizdir ve hatta bir tavrının olduğunu söylemek bile yanlış olabilir. Bu yüzden özellikle diğer yığınlara nazaran gözlerden uzak yığılaşan cansız bedenler bu çalışmada ele alınmaktadır.

Aynı bir tüketim nesnesi gibi yığılaşmış cansız bedenler modernitenin düzenlemeci aklıyla numaralandırılmış ve istiflenmiştir. İsimler ve hayatlar yoktur. Bunun yerine bedene verilen numaralar vardır. Bu bedenlerin sayısı oldukça fazla olduğu için modern aklın bunu düzenlemesi için numarala ihtiyaç vardır. Bu çalışmada bunun için ayaklar cansız bedeni betimleyen bir metonomi olarak kullanılmıştır. Verilen numaralar ise cansız bedenlere modern aklın bakışını yansıtmaktadır. Bedenler artık birer yığın nesnedir.

SONUÇ

Yığınlar bir fenomen olarak; düşüncelerimizin uyuştugu, bedenlerimizin belirsizleştigi, gerçeklik algımızın, tümüyle dönüşüme uğradığı bir çağda yeni bir bilinç ve gerçeklik arayışının göstergeleridir. Birikmişliğin, çokluğun, üst üste katmanlaştığı, yığıldığı bu tarih şimdi özneye tepeden bakıyor. Öznenin bu bakıştan kurtulması yeni bir bilince ulaşması ile mümkün. Ancak bu durum modern insanın modernitenin özneyi yapılandıran araçlarından dolayı son derece sorunlu gözükmektedir.

Bu çalışmada modernleşmenin özne merkezli akılcı ve ilerlemeci anlayışı karşısında her şeyi salt nesne olarak gören ve en sonunda kendisini de nesneleştiren özne, anlayışı çalışmaların temel referansını oluşturmuştur. Çalışmalarda kitle iletişim araçlarının yaymış olduğu ve gündelik hayatın kültürel ürünleri görsel imgeler seçilerek düzenlemeler yapılmıştır. Burada öznenin de içinde olduğu gerçeklikten alınan medya imgeleri, resimde yeniden düzenlenerek var olduğu gerçeklik dışında yeni bir bağlama yerleşmiştir. Resimlerde öznenin içinde yaşadığı gerçekliğin görünmeyen fark edilmeyen fenomenleri olarak “yığınları” fark edilir kılma çabası yeni bir bilinç ve öznellik yaratma arayışı olarak değerlendirilebilir. Bu noktada toplumsal öznenin kaçış noktalarından birisi olan sanata dikkat çekilmek istenmektedir.

Avner Ziss, gerçekliği yeniden yaratılan bir şey olarak değil, sanatçı tarafından üretilen bir şey olarak görür ve bu yüzden gerçek, sanatçı kendini kavradığı ölçüde değil; tam tersine sanatçı ona yol açtığı, onu meydana getirdiği için ortaya çıkar demiştir (2011: 24-25). Bu anlamda Ziss'in de belirttiği gibi bakış açılarından ve farklı görme noktalarından sanat ile gerçeklik inşa edilmektedir. Bu inşa ediş ise toplumsal öznenin gerçeklik olarak kabul ettiği her şeyin tekrar gözden geçirilmesine diğer bir ifade ile yeni bir bilince kapı açmaktadır. Bu çalışmada özne nesne ilişkisine genel hatları ile sanatçıların müdahil olarak nesnelere dünyası ile ilişkimizin düzenlenmesi konusunda belirleyici oldukları vurgusu yapılmıştır. Sanatçı özne ve Foucault'nun tanımıyla kurulan toplumsal öznenin arasındaki gerilimde bu anlamda ortaya çıkarılmaktadır. Günümüz

insanının pek çok fenomene olduğu gibi yığın nesnelere olan bakışı da kurulmuş bir öznenin bakışıdır. Kapitalizm ve tüketim kültürü ekseninde kurulan özne için yığın nesnelere anlam taşımamakta ya da görülmemektedir. Çalışma bu bağlamda kurulan öznenin bilincine ve onun nesnelere dünyası ile olan ilişkisinin bir bölümüne müdahale etme ihtiyacı duymaktadır.

Aklın disipline soktuğu, zamansallıkla tekrar eden imgeler, parçalar, bedenler emeğin, üretimin, tüketimin koşullandırdığı ve iktidarın gözetiminde inşa edilen kimliklerimiz katı mekanik bedenleriyle her gün birbirine benziyor. Bu insansızlaştırma ise, postmodern etki altında bireyselliğin ortadan kaybolması ile ilişkilendirilebilir. Çağın özne üzerinde yaratmış olduğu dönüşümü niteleyen parçalanma, belirsizlik, karmaşa gibi kavramlar resimlerde iç içe üst üste birbiri üstüne binen, parça ve katmanların oluşturduğu yapı ile yığınların resim düzleminde belirişinin biçimsel dilini oluşturur. Çalışmalarda alıntılanan hazır görüntülerin elle yeniden üretilmek suretiyle tuvale aktarılması ile her şeyin ticarileştirildiği, hızla üretildiği, aynı zamanda hızla tüketildiği bir çağda karşı bir tavır yaratma girişimi olarak değerlendirilebilir. Bu tavır aynı zamanda post modern etki altında kaybolan zaman ve mekân duygumuzun bir ifadesi olarak da görülebilir. Yine görüntüler üzerinde yapılan, pozitif görüntüyü negatife çevirme ve aktarma, hazır programlarla görüntüler üzerinde müdahaleler gibi teknolojik manipülasyonlar, içinde yaşadığımız sanal dünyanın iki boyutlu, derinliksiz boyutunu bizlere düşündürür.

KAYNAKÇA

ADANIR, Oğuz. (2010). Baudrillard, İstanbul: Say Yayınları.

ANTMEN, Ahu. (2010). Yirminci yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.

ARTUN, Ali. (2013) Modern Hayatın Ressamı: Charles Baudelaire, İstanbul: İletişim Yayınları.

BARRET, Terry. (2015). Neden Bu Sanat, çev. Esra Ermert. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

BARTHES, Roland. (2009). Göstergibilimsel Serüven, çev. Mehmet-Sema Fırat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BATAİLLE, Georges. (2014). İç Deney, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Yapı Kredi yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean. (2003). Sesiz Yığınların Gölgesinde- Toplumsalın Sonu, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean. (2008a). Tüketim Toplumu, çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean. (2010) Sanat Komplosu, çev. Elçin Gen, Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean. (2008b) Simulakrlar ve Simülasyon, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean. (2005) Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği , çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BERMAN, Marshall. (2013). Katı Olan Herşey Buharlaşıyor çev. Ümit Peker, Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.

BEST, Steven ve KELLNER. (2011). Douglas. Postmodern Teori, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BURNETT, Ron. (2012). İmgeler Nasıl Düşünür? çev. Güçsal Pular, İstanbul: Metis Yayınları.

BÜRGER, Peter. (2009). Avangart Kuramı., çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.

CARROL, Noel. (2012). Sanat Felsefesi, çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, Ankara: Ütopya Yayınevi.

CEVİZCİ, Ahmet. (1999). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları.

CEVİZCİ, Ahmet. (2010). Felsefe Tarihi, İstanbul: Say Yayınları.

CRANE, Diana. (2003). Moda ve Gündemleri. çev: Özge Çelik, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DANTO, Arthur C. (2014). Sanat Nedir, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yayıncılık.

DELEUZE, Gilles. (2007). Kant Üzerine Dört Ders, çev. Ulus Baker, İstanbul: Kabalcı.

DOLGUN, Uğur. (2008). Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu. Ankara: Ötüken Neşriyat.

DURSUN, Çiler. (2004). "Hegel'de Kendilik Bilinci ve Öteki İçindeki Yolcuk", Doğu Batı Düşünce Dergisi, Sayı 28, Sayfa182-184.

EAGLETON, Terry. (2005). İdeoloji, çev. Muttalip Özcan İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ERZEN, J.Necdet. (2012). Çoğul Estetik, İstanbul: Metis Yayınevi.

FEATHERSTONE, Mike. (2013) Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FİNEBERG, Jonathan. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri, çev. Simber Atay Eskier ve Göral Erinç Yılmaz. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

FİSCHER, Ernest. (1995). Sanatın Gerekliliği, çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınevi.

FOSTER, Hall. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOSTER, Hall. (2011). Zoraki Güzellik, çev. Şebnem Kaptan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOUCAULT, Michel. (2014). Özne ve iktidar, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FRASER, İan. (2008). Hegel ve Marks: İhtiyaç Kavramı, çev. Beyza Sümer Aydaş, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Fromm, Erich. (1999). Özgürlükten Kaçış, çev. Selçuk Budak, Ankara: Öteki Ajans.

GİDDENS, Anthony. (2003). Sosyolojik Yöntemin Yeni Kuralları, İstanbul: Paradigma Yayınları.

HAMİLTON, Jaimey. (2012). "Arman'ın Nesnelere Sistemi, Arman's System of

Objects”. Çev. Ayşe Önuçak Bozdurgut, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi Sayı10, 1- 21.

HANÇERLİOĞLU, Orhan. (1986). Toplum Bilimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Yayınevi

HANÇERLİOĞLU, Orhan. (2000). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Remzi Yayınevi.

HARVEY, David. (2006). Postmodernliğin Durumu, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.

HEARTNEY, Eleanor. (2008). Sanat ve Bugün, çev. Osman. Akınhay, İstanbul: Akbank.

KAGAN, Moissej. (2008). Estetik ve Sanat Notları, çev. Aziz Çalışlar, İzmir: Karakalem Kitabevi.

KAHRAMAN, Hasan, Bülent. (2002). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, İstanbul: Everest Yayınları.

KAHRAMAN, Hasan Bülent. (2007). Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu, İstanbul: Everest Yayınları.

KELLNER, Douglas. (2006). Popüler Kültür ve Post Modern Kimliklerin İnşası. Doğu Batı Düşünce Dergisi. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 4/15,187-220.

KUSPİT, Donald. (2010). Sanatın Sonu, çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları.

KÜÇÜK, Mehmet. (2011). Modernite Versus Postmodernite, Ankara: Say Yayınları.

KUMAR, Krishan. (2013). Sanayi Sonrası Toplumdan, Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları, çev. Mehmet Küçük, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.

MUTLU, Erol. (1998). İletişim Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

POSTMAN, Neil. (2004). Televizyon: Öldüren Eğlence, Gösteri Çağında Kamusal Söylem, çev. Osman Hakınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

POSTMAN, Neil. (2006). Teknopoli, çev. Mustafa Emre Yılmaz, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

RİTZER, George. (2011). Modern Sosyoloji Kuramları, çev. Himmet Hülür, Ankara: De Ki Basım Yayın.

ROBİNS, Kevin. (2013). İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası çev. Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

STALLABRASS, Julian. (2009). Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller, Çev.Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları.

SARTORİ, Giovanni. (2006). Görmenin İktidarı, Homo Videns: Gören İnsan, çev.Gül. Batuş, ve Bahar, Ulukan, İstanbul: Karakutu.

SARTRE, J.Paul. (2001). Varoluşçuluk, çev. Asım Bezirci, Ankara: Say Yayınları.

SARUP, Madan, (2004). Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

SAVRAN, Acar Gülnur. (2006). Özne Yapı Gerilimi, İstanbul: Kanat Kitap.

ŞAHİNER, Rifat. (2013). Sanatta Post Modern Kırılmalar, Ankara: Ütopya Yayınevi.

ŞAHİNER, Rifat. (2015). Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar, Ankara: Ütopya Yayınevi.

ŞAYLAN, Gencay. (2009). Postmodernizm, Ankara: İmge Kitabevi.

SİMMELE, Georg. (2013). Modern Kültürde Çatışma, çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

SİMON, Cherly. (2007). "Cherly Sourkes, Public Camera, Caméra Publique", Canada: Canadian Museum of Contemporary Photography s. 1-25.

TALU, Nilüfer (2010). "Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey", METU JFA. Sayı 2, 141-171.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2011). "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", İstanbul: Dergah Yayınları.

TOURAİNE, Alain. (2014). Modernliğin Eleştirisi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TOWNSEND, Dabney. (2002). Estetiğe Giriş, çev. Sabri Büyükdüvenci, Ankara: İmge Kitabevi.

VOLOŞİNOV, V.N. (2001). Marksizm ve Dil Felsefesi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

WEBER, Max. (2008). Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu, çev. Zeynep Gürata, İstanbul: Ayraç Kitabevi Yayınları.

YILMAZ, Mehmet. (2006). Modernizmden Post Modernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.

ZİSS, Avner. (2011). Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi, İstanbul: Hayalbaz Yayınevi.

İnternet Kaynakları

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5676ff9c857a02.17.442.408 erişim tarihi: 12.03.2015

<http://www.sozluk.net/index.php?word=accumulation> erişim tarihi: 12.03.2015

<http://www.tbd.org.tr/index.php?sayfa=sozluk&mi1&tipi=ara&harf=A&arama=y%FD%F0%FDn> erişim tarihi: 12.03.2015



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ümit Güvendi ULUTAŞ

Doğum Yeri ve Tarihi : Havza, 1977

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Resim İş Eğitimi Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü Resim Programı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İş Deneyimi

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim
Bölümü Öğretim Elemanı 2005- 2006

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim
Bölümü Araştırma Görevlisi 2010-

Sanatsal Faaliyetler

Ankara Exlibris Derneği, Exlibris Sergisi, Galeri Akdeniz/ ANKARA, 2000

Internationales Beethoven Feste Bonn Exlibris-Austellung Ludwig Van
Beethoven A.E.D EXLIBRIS, Bonn, ALMANYA 2002

64. Devlet Resim Ve Heykel Yarışması, Devlet Resim Sergisi D.G.S Galerisi
Opera, 2003, ANKARA

4. Kültür Bakanlığı Şefik Bursalı Resim Yarışması, Devlet Güzel Sanatlar
Galerisi, 2004

Uluslararası Melita'dan Battalgaziye Kültür Sanat Buluşması, Kervansaray Buluşması Resim Sergisi, Battalgazi, 2005, MALATYA

66. Devlet Resim ve Heykel Yarışması, Devlet Resim Sergisi,D.G.S Galerisi Opera, 2006, ANKARA

Sakarya Üniversitesi, Büyük Buluşma Sergisi, SAÜ Kültür ve Kongre Merkezi, 2011,

Kocaeli Üniversitesi G.S.F, Büyük Buluşma Sergisi, Kocaeli Üniversitesi G.S.F,2012

Kültür ve Turizm Bakanlığı,11. Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi, Resim Heykel Müzesi, 2011, ANKARA

“Sanatta Yüksek lisans ve Sanatta Yeterlik/Doktora Grubu Sergisi”, Hacettepe Üniversitesi G.S.F Sergi Salonu, 2012, ANKARA

6. Uluslararası Fabrikart Çağdaş Sanatlar Festivali Sergisi, Karlıkevi, 2011, Uçhisar, NEVŞEHİR

89. Yılında" cumhuriyet sanatçıları-3", Galeri Altan, 2012, ADANA

I.Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Resim Sergisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, 2011, NEVŞEHİR

36. Dyo Resim Yarışması Sergisi, Cemal Reşit Rey, 2015, İSTANBUL

Karma Resim ve Seramik Sergisi, Hayyam Sanat Galerisi, 2015, İSTANBUL

Karma Sergi, Vesaire Tasarım Galerisi, 2015 İSTANBUL

1. Uluslararası Hoşgörü ve Barış Plastik Sanatlar Sergisi, 2015 NEVŞEHİR

İletişim

E- Posta Adresi : uguvendi@nevsehir.edu.tr

Tarih 15 Şubat 2016