



**T.C.  
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANA SANAT DALI**

# **BİR ÜRETİM OLARAK HEYKEL VE DİĞER ÜRETİM BİÇİMLERİYLE ETKİLEŞİMLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
EDİZ YENMİŞ**




**Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Melih APA**

**Hatay - 2015**

## ONAY

*EDİZ YENMİŞ* tarafından hazırlanan “*BİR ÜRETİM OLARAK HEYKEL VE DİĞER ÜRETİM BİÇİMLERİYLE ETKİLEŞİMLERİ*” adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile *HEYKEL ANA SANAT DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ* olarak kabul edilmiştir.

19/ 03 /2015

Jüri Üyeleri	İmza
Doç. MELİH APA (Tez Danışmanı - Başkan)	
Doç.CÜNEYT KURT (Üye)	
Doç. SEHER KURT (Üye)	

*Ediz Yenmiş* Tarafından Hazırlanan “*Bir Üretim Olarak Heykel ve Diğer Üretim Biçimleriyle Etkileşimleri*” adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunana jüri üyelerince kabul edildiğini onaylarım.

Doç.Dr: Ali ACARAVCI

Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

Bilgisine ve becerisine sonsuz güven duyduğum, çalışmalarında beni hiç yalnız bırakmayan, araştırmalarımın her aşamasında bilgilerini, önerilerini ve yardımlarını hiç esirgemeyen değerli hocam, danışmanım, Doç. Dr. Melih APA'ya, akademik yaşamımda bana yol gösteren, katkı yapan bütün hocalarıma, hayatımın en güzel ve en içinden çıkılmaz anlarında hep yanımda olan eşim, Yeliz'e, her şeyi daha da anlamlı kılan çocuklarım Lena ve Deniz'e sonsuz teşekkürler.

# **BİR ÜRETİM OLARAK HEYKEL VE DİĞER ÜRETİM BİÇİMLERİYLE ETKİLEŞİMLERİ**

**Ediz YENMİŞ**

**Heykel Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi**

**Danışman: Doç. Dr. Melih APA**

## **ÖZET**

‘Üretim’ süreci, tarihi binlerce yıl öncesine dayanan ve insanoğlunun ilerlemesiyle devam eden bir süreçtir. Yerleşik yaşamla beraber daha da belirgin hale gelen bu süreç, teknik gelişmelerle hız kazanmış ve nihayet artık makinenin, çeşitli enerji kaynaklarının kullanıldığı süreçle devam etmiştir. Üretim ilişkileri, Sanayi Devrimi’yle yeniden şekillenmeye ve yeni bir sosyal ortamı da belirlemeye başlamıştır. Bütün bu değişimlerle beraber, ‘sanatsal üretim’ de bu değişim ve dönüşümden etkilenmektedir.

Heykel Sanatını bir üretim olarak kabul ederek, sanatsal üretimle, genel anlamda üretimi gündelik, sıradan ihtiyaç üretimini birbirinden ayıran ya da yaklaştıran faktörler üzerine bir tartışma ortamının var olduğu gerçeğini kabul etmek gerekiyor. Bu noktadan hareketle, araştırma, sanatsal üretimin gerçek doğası ve onu diğer üretim türlerinden ayıran ya da benzeştiren yanlarını ortaya koymayı, tartışmayı, sanatçının nasıl çalıştığını ve sanatsal üretimin ayırt edici özelliklerinin ne olduğunu anlamayı hedeflemiştir.

## **ANAHTAR SÖZCÜKLER**

Üretim, Sanatsal Üretim, Teknik, Zanaat, Emek Türleri

**PRODUCTION AS A SCULPTURE AND OTHER PRODUCTION  
INTERACTIONS WITH FORMAT**

**Ediz YENMİŞ**

**Department of Sculpture of Art Master of Science**

**Supervisor: Associate Professor. Melih APA**

**ABSTRACT**

'Production' process is a process that continues with the history dating back to thousands of years and progress of mankind. With this process even more pronounced habitats, gained pace with technical development and finally the machine no longer has continued the process in which a variety of energy sources. Production relations, the Industrial Revolution, began to appear in remodeling and social environment. All these changes together, 'artistic production' is also affected by this change and transformation.

Recognizing Sculpture as a production, artistic production with, in general everyday production needs to accept the fact that there is a debate on separating from each other or closer to the ordinary needs of the factors of production. From this point on, the true nature of artistic production and reveals that separates or simulated side of him from other production types, to discuss how the work of the artist and distinguished artistic production annoying need to understand what the properties.

**KEY WORDS**

Production, Artistic Production, Technical, Craft, Labor Types

## İÇİNDEKİLER

Jüri Üyelerinin Onay Sayfası	
Önsöz.....	i
Özet ve Anahtar Sözcükler.....	ii
Abstract and Key Words.....	iii
Resimler Dizini.....	vii
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

1.1. Tezin Önemi ve Amacı.....	3
1.2. Kavramsal Çerçeve.....	3
1.3. Varsayımlar.....	3
1.4. Kapsam ve Sınırlılıklar.....	3
1.5. Veri Toplama Tekniği.....	4

## İKİNCİ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

<b>2. SANATSAL ÜRETİMİN GEÇMİŞİ.....</b>	<b>5</b>
2.1. Üretim ve Techne.....	9
2.2. Sanat ve Zanaat.....	12

2.3. Atölye – İşlik.....	16
2.4. Teknik – Sanat.....	18
2.5. Malzeme – Hammadde.....	21

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. SANATSAL ÜRETİM VE SONRASI

3.1.Sanatın Üretimi.....	26
3.1.1Sanatta Yeniden Üretim.....	30
3.1.2. Heykel Sanatında Çoğaltma.....	32
3.1.3. Benjamin ve Çoğaltma.....	36
3.2. Heykel Sanatının Üretimi.....	38
3.2.1.Diğer üretimler.....	40

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4.YENİ EMEK BİÇİMLERİ

4.1. Sanat – İş.....	52
4.2. Sanat ve Emek.....	56
4.3. Çağdaş Hamiler.....	69
4.4. Aracılar ve Alıcılar.....	73
4.5. Duygulanımsal Emek.....	75

**GENEL DEĞERLENDİRME**

<b>SONUÇ</b> .....	82
<b>KAYNAKÇA</b> .....	84



## RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. İlkel Araç Gereçler.....	5
<a href="http://www.theguardian.com/science/2012">http://www.theguardian.com/science/2012</a>	
Resim 2. Ortaçağda Demirci Atölyesi.....	16
<a href="http://southbronxscholars.wordpress.com">http://southbronxscholars.wordpress.com</a>	
Resim 3. Mona Hatoum, <i>Dormiente</i> , 2008.....	21
<a href="http://furnitureandwoodshavings.blogspot.com.tr">http://furnitureandwoodshavings.blogspot.com.tr</a>	
Resim 4. Olafur Eliasson. <i>Ventilator</i> , 1997.....	22
<a href="http://www.artsjournal.com/artopia/Ventilator.JPG">www.artsjournal.com/artopia/Ventilator.JPG</a>	
Resim 5. Alberti'nin Kopyalama Metodu.....	32
<a href="http://yarkinbicer.blogspot.com.tr">http://yarkinbicer.blogspot.com.tr</a>	
Resim 6. Rodin, <i>Cehennem Kapısı</i> .....	33
<a href="http://resmiyettencalinmisanlar.blogspot.com.tr/2012/10/eger-rodin">http://resmiyettencalinmisanlar.blogspot.com.tr/2012/10/eger-rodin</a>	
Resim 7. George Minne, <i>Havuzda Diz Çökmüş Çocuklar</i> .....	34
<a href="http://yarkinbicer.blogspot.com.tr">http://yarkinbicer.blogspot.com.tr</a>	
Resim 8. Viladimir Tatlin, <i>Counter-Corner Relief</i> , 1915.....	39
<a href="http://www.royarden.com/blog/058.htm">http://www.royarden.com/blog/058.htm</a>	
Resim 9. Robert Morris. <i>By Mike</i> , 2012.....	40
<a href="http://mocoloco.com/fresh2/2012/03/07/robert-morris-at-spruth-magers">mocoloco.com/fresh2/2012/03/07/robert-morris-at-spruth-magers</a>	
Resim 10. Bruce Nauman, <i>Artist as Fountain</i> , 1941.....	41
<a href="http://cssmusic.tumblr.com/post/19995826931/fountain-bruce-nauman">http://cssmusic.tumblr.com/post/19995826931/fountain-bruce-nauman</a>	
Resim 11. Chris Burden, <i>Atış (Shoot)</i> , 1971.....	41
<a href="http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-tera/archives/i29/">http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-tera/archives/i29/</a>	
Resim 12. Dennis Oppenheim, <i>İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonu</i> , 1970..	42
<a href="http://www.cultcase.com/2008/02">http://www.cultcase.com/2008/02</a>	
Resim 13. Christo ve Jeanne-Claude, <i>Wrapped Reichstad</i> , 1971-75.....	42
<a href="http://www.museomagazine.com">http://www.museomagazine.com</a>	
Resim 14. Gilbert & George, <i>Şarkı Söyleyen Heykeller</i> , “Kemerlerin Altında”.....	45

- 1969 <http://www.intertekst.com/pliki/>
- Resim 15. Nam June Paik, *Piyano Parçası*, video yerleşirme, 1983.....46  
<http://www.albrightknox.org/collection/>
- Resim 16. Nam June Paik, *Li Tai Po*, video heykel, 1987.....47  
<http://hyperallergic.com/wp-content/uploads/>
- Resim 17. Mary Miss, *Çevreölçümler, Kulübeler, Tuzaklar*, 1978.....48  
<https://www.flickr.com/photos/garrtron>
- Resim 18. Jeff Koons. *Rabbit (Tavşan)*, 2008.....57  
[www.sfmoma.org](http://www.sfmoma.org)
- Resim 19. Jeff Koons. *Michael Jackson and Bubbles*, 1988.....58  
[www.sfmoma.org](http://www.sfmoma.org)
- Resim 20. Jeff Koons. *Çatlak Yumurta (Magenta)*, 2006.....59  
<http://t24.com.tr/haber/55-milyon-liralik-yumurta/250453>
- Resim 21. Damien Hirst. *The Golden Calf (Altın Buzağı)*, 2008.....60  
<http://scallywagandvagabond.co>
- Resim 22. Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, *İşsiz İşçiler*, 2009.....62  
<http://11b.iksv.org/sanaticilar.asp?sid=44>
- Resim 23. Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, *İşsiz İşçiler*, 2009.....63  
<http://11b.iksv.org/sanaticilar.asp?sid=4>
- Resim 24. Burak Delier. *Koleksiyonerin Dileği*, 2012.....65  
[www.pilotgaleri.com](http://www.pilotgaleri.com)
- Resim 25. Burak Delier. *Koleksiyonerin Dileği*, 2012.....66  
[www.pilotgaleri.com](http://www.pilotgaleri.com)

## 1. GİRİŞ

Bu çalışmada, antik dönemden itibaren hangi koşullarda ilk üretime başlandığı ve sanat üretimine nasıl geçildiği tarihsel olarak ele alınacaktır. Sanat ve zanaat karşılaştırmasından sonra, ‘sanat üretimi’nin ve genel olarak ‘üretim’in Endüstri Devrimi ile birlikte insanoğlunun çalışma hayatına ve toplumsal rolüne nasıl etki ettiği, üretimin nasıl dönüşüme uğradığı, sanatın yaratım sürecinde bilgiyi, tekniği kullanmada dönemlere göre nasıl farklılıklar görüldüğü anlatılacaktır.

Sanatın günümüzde deneyselliğe daha çok yer verdiğini, bir araştırma formuna dönüştüğünü ve farklı disiplinleri içerdiğini görüyoruz. Bunun en belirgin sonucu da sanatın kendi varlık nedenini sorgulamaya başlamasıdır.

Sanat üretiminin, özel bir alan olarak da Heykel sanatının bütün bu etkileşimlerden sonra nasıl bir konum alacağı ve diğer üretim biçimleriyle nasıl ilişkileneceği ve nasıl yorumlanacağı irdelenecektir.

‘Heykel’ disiplini özelinde diğer disiplinlere oranla, ağır işçilik süreci, zanaat atölyelerine olan gereksinimleri, sanayinin birçok alanı ve teknoloji ile yakın etkileşimleri, mühendislik bilgileri, yerleşik olmayı gerektiren atölye ihtiyaçları gibi gereksinimleri göz önünde tutulduğunda, ‘üretim’ ve gelişim sürecinde büyük zorlukları barındırır. Bunların yanı sıra, heykelin kamusal alandaki varlığı ile sözünü büyük kitlelere ulaştırması, beğeni toplaması gibi konularla ilgilenmesi itibarıyla de özel anlama sahiptir.

Heykel sanatı tüm bu özgül durum ve güçlüklerinin yanı sıra, kendi varlığını devam ettirebilmek için yeni formlara yeni anlatım biçimlerine ve dolayısıyla da yeni ‘üretim’ biçimlerine gereksinim duyar. Heykel sanatının, çeşitli mühendislik alanlarıyla, sanayi ve iş kollarıyla etkileşim halinde olması olağan bir durumdur. Bütün bunlar sanatçıya yeni ‘üretim olanakları’ yaratmış, daha etkili ve anlatımı daha güçlü işler üretmesine olanak sağlamıştır.

1900’lü yılların başından itibaren heykel sanatında ciddi dönüşümler yaşandı. Marcel Duchamp’ın hazır-nesneleriyle birlikte sanatın tüm alanlarındaki yerleşik tanımların sınırları silinmeye başladı. Yere atılmış iplik atıkları, galerilere taşınmış

ağaç kütükleri, toprak yığınları heykel sınıflandırılması içine dahil edildikçe, her türlü üç boyutlu ‘üretim’ heykel olarak adlandırıldıkça, genel olarak sanata özgü yerleşik tanımlar da giderek geçersiz hale gelmeye başlamıştır.

‘Heykel sanatı’nın kendi sorunlarını, ancak başka alanlarla ve sosyal meselelerle (kültürel, ekonomik, antropolojik, sosyolojik, siyasi) ilişkilenerak çözümleyebileceği ortaya çıkmıştır.

Yeni emek biçimleri bölümünde, yapılan üretimlerin sanat mı, iş mi olduğu sorusuna eğilinecek; sanat emeği (maddi emek ve maddi olmayan emek) ile diğer emek türleri arasında bir karşılaştırma yapılacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

#### 1.1. Tezin Önemi ve Amacı

Bu araştırmada Heykel Sanatının değişen ve dönüşen yapısını incelemek, sanatsal bir üretim olarak yapılan 'heykel'in, onu üretim olarak kabul eden varsayımları ve diğer üretim biçimleriyle etkileşimlerini irdelemek, sanatsal üretimle, emek (hizmet/mal) üretimi arasındaki farkı ortaya koymak amaçlanmıştır.

#### 1.2. Kavramsal Çerçeve

Bu çalışmada üretim, sanatsal üretim, teknik, zanaat, emek türleri gibi kavramlar çerçevesinde Heykel Sanatının üretimi ve diğer üretim biçimleriyle nasıl farklılıklar gösterdiği değerlendirilmiştir.

#### 1.3. Varsayımlar

Emek üretiminin ve sanatsal üretimin gerçek doğası ve onu diğer üretim türlerinden ayıran ya da benzeştiren yanlarını ortaya koymak için sanatçının nasıl çalıştığı ve sanatsal üretimin ayırt edici özelliklerinin neler olduğunu anlamak gerekmektedir. Heykel Sanatını özel bir üretim olarak kabul ederek, sanatsal üretimle, genel anlamda üretimi gündelik, sıradan ihtiyaç üretimini birbirinden ayıran ya da yaklaştıran faktörler üzerine bir tartışma ortamının var olduğu gerçeğini kabul ederek bir değerlendirme yapılmıştır.

#### 1.4. Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu çalışmada, üretim faaliyetlerinin başladığı dönemlerden başlayarak, ilk 'heykel' örneklerinin ortaya çıkmaya başlamasına kadar ki süreç irdelenecektir. Daha

sonra heykel sanatının günümüze kadar nasıl bir gelişim seyri izlediği, Sanayi Devrimi'nden günümüze kadar üretim türleri, üretim ilişkileri ve yaşam koşullarının nasıl farklılıklar gösterdiği, sanata ve çalışma hayatına nasıl yön verdiği 'üretim' kavramı üzerinden tartışılmıştır.

### **1.5. Veri Toplama Tekniği**

Bu çalışma oluşturulurken, genel olarak problemi ortaya koymak için öncelikle ön araştırma yapılmış, tarama modeli esas alınarak ilgili kaynaklardan okumalar yapılmıştır. Sonra elde edilen notlar araştırma süreci sürekli gözden geçirilerek metne dönüştürülmüştür. Görsel verilerden de yararlanılarak araştırmanın desteklenmesi sağlanmıştır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

#### 2. SANATSAL ÜRETİMİN GEÇMİŞİ

‘Üretim’, sonsuz olan insan ihtiyaçlarını karşılamak için kıt mal ve miktarını ya da faydalarını artırmaya yönelik çabalar olarak tanımlanabilir.

Üretim, insan gereksinmelerinin doğa tarafından tam olarak karşılanamaması sonucu ortaya çıkan bir faaliyettir. İnsanların varoluşuyla başlayan bu faaliyet süreci taş devrinden beri devam etmektedir. İnsanların taşları yontmaya başlaması, taşlardan savunma ve avlanma amacıyla basit aletlerin yapılması bu sürecin başlangıcını oluşturur. Savunma ve avlanma amacıyla ihtiyaç nedeniyle ortaya çıkan üretim süreci sürekli kendini geliştirmeye devam etmiş, taştan yapılan aletler yeterli olmamaya başlamış, zaman geçtikçe üretimde bakır, tunç ve demir kullanılmaya başlanmıştır.

Dağınık bir şekilde göçebe yaşayan insanlar, nüfusun artmasıyla birlikte kendilerine çeşitli topluluklar oluşturmaya başlamış, yavaş yavaş yerleşik düzene geçilmiştir. Yerleşik düzene geçilmesiyle toprağı ekmek suretiyle birtakım ürünler yetiştirilerek tarımsal üretime geçilmiştir. Tarımsal üretime geçen insanoğlu tarım arazilerinin kullanılmasıyla insan gücüne yardımcı olması nedeniyle hayvanlardan yararlanmaya başlamış, evcilleştirme süreci bu şekilde ortaya çıkmıştır.

Bu dönem, insanın henüz doğayla iç içe yaşadığı ve doğa olaylarını anlamaya çalıştığı bir dönemdir. Bu topluluklar yerleşik hayatla birlikte tarımsal faaliyetlere; kalıpla şekil vermeye dayalı mimari ile yapı elemanlarının üretimine de başlamışlardır.

Bu topluluklar, coğrafik koşullara uygun yapılar ve barınma yerlerini o coğrafyanın el verdiği malzemeye çözümlenmişlerdir. Daha sonra insanların el becerileri artmıştır. Çamurdan (kerpiçten) yaptıkları evler ile taştan yaptıkları evler arasındaki yapı farkı çok basit gibi gözükebilir. Ama gerçekte, yalnızca teknik açıdan

değil, entelektüel açıdan da temel bir fark vardır. “İkincisine geçiş, nerede ve ne zaman olursa olsun, insanlığın attığı en önemli adımlardan birisi olmuştur: aradaki ayırım, elin şekil verme eyleminden, elin parçalara ayırma eylemine -analitik eyleme-geçişini vurgulamaktadır” (Bronowski, 1987: 32). “Ama insan elinin, bundan farklı ve buna zıt bir eylemi daha vardı: odunu ya da taşı yarma eylemi. Bu eylemiyle (bir aletle donanmış) el, yüzeyin altındakini yokluyordu, araştırıyordu ve dolayısıyla yarma işlemi bir keşif haline geliyordu” (Bronowski, 1987: 33).

“En ilkel çalışma araç ve gereçlerinin bile o çağlarda yapımı korkunç zaman ve güç harcamasını gerektirdiğinden, insanların sırf estetik gerekçelerle, yaptığı işin verimliliği üstüne düşünerek, zaten çok karmaşık olan üretim sürecini daha da karmaşıktırmış olabileceklerini düşünmek anlamsızdır” (Kagan, 1993: 234).

Resim1. İlkel araç gereçler.



Kaynak: <http://www.theguardian.com/science/2012> (14.03.2014).

“*Maymundan İnsana Geçişte Emegın Rolü*”nde şöyle yazıyordu Engels: “İlk çakıl taşının insan eliyle işlenerek bıçak haline gelmesi için öylesine uzun bir zamanın geçmesi gerektirmiş ki, bizim tarih dediğimiz zaman bunun yanında hiç kalır” (1993: 230). Ama zorunlu adım atılmış, insan eli özgürleşmiştir. Bundan böyle de yepyeni beceriler edinecek, bu yolla kazanılan büyük el yatkınlığı insan soyundan soyuna geçerek, gitgide artacaktır.



*“İnsanoğlu keşiflerine devam etmiş ve eline aldığı bir avuç kili bazen bir topa, bazen küçük bir fiğüre dönüştürüyordu. Bu şekilleri üreten insanın kendisidir; bunlar, insan yapısı şekillerdir. Çanak, avucunu çukurlaştırarak tutan insanın, bu sırada elinin aldığı şekli yansıtır; oyuk-ev, insanın elinin şekil verme eylemini yansıtır. İnsan bu sıcak, yuvarlak, kadınsı, artistik şekilleri doğaya uygularken, doğanın kendisine ilişkin henüz hiçbir şey keşfetmemişti. Yansıttığı tek şey, kendi elinin şekliydi” (Bronowski, 1987: 33).*

‘İnsan’ denen varlığın ortaya çıkışı son 100 bin yıl, onu uygarlık kavramıyla anmaya başladığımız süreç ise son 50 bin yıl içerisinde gerçekleşmiştir. Ancak bugünkü anlamda üretimin doğuşu, insanlık tarihinde dün sayılabilecek bir geçmişe uzanır. Bunun nedeni teknolojik gelişmelerin izlediği çizgi ile açıklanabilir. Sanayi devrimiyle makinelerin insan gücünün yerini almaya başlamasıyla, üretimde farklılıklar görülmeye başlanmıştır. Üretim ilişkilerinin de yeniden şekillenmesiyle ekonomik ve sosyal yaşantı da şekillenmiştir. Bilimin ve teknik olanakların hızla geliştiği bu ortam, “insanla doğal ortam arasında, makinelerden, karmaşık tekniklerden, bilgilerden üretilmiş ve dönüşüme uğratılmış nesnelere oluşan bir ortamdır” (Akdeniz, 1988: 1).

“Teknik ortam, teknolojik buluşların ve yeni enerji kaynaklarının uygulamaya koyulduğu, doğanın gereksinimlere ve amaçlara göre denetim altına alındığı bir ortam olarak görülmektedir.” (Akdeniz, 1988:1). Bu dönüşüm üretimi arttırırken tarihin akışını hızlandırmış, yaşam biçimlerini değiştirmiş, yeni düşünceler, yeni duyuş ve sezış biçimleri, buna bağılı olarak yeni sanat anlayışları doğurmuştur. Birçok sanatçıya göre bundan böyle çağın gerçeğı teknolojiydi, makineydi. “Makine gücün, dinamizmin, hızın ve mekanize hayat tarzının idealize kavramlarının simgesi durumundaydı. Yeni bir sanat yaratılacaksa, toplumda yeni bir işlev yüklenecekse, bu gerçek dikkate alınmalıydı” (Savaş, 1988: 169).

Bu dönemde, kas gücüne dayalı üretimin yerine, makine gücünün devreye girmesi üretimin hızlanmasına ve daha büyük işlerin yapılmasına, yaratıcı düşüncenin gelişmesine olanak sağlamıştır.

Sanayi Devrimi, merkezi üretimin ya da fabrika üretiminin ileri boyutlarda gerçekleşmesini sağladı. “Artık üretenler tek bir merkezde ya da ayrı merkezlerde

toplaşıyorlar, işi kolaylaştırmak ve daha nitelikli kılmak için işbölümü uyguluyorlardı” (Timuçin, 1992: 396). Merkezi üretimin yanında hala varlığını koruyan ve dağınık bir üretim yapan küçük atölyeler de üretimlerine devam ediyorlardı. Ne var ki ev üretimi, iktisadi yaşamdaki etkinliğini tam anlamında yitirmişti. Ev üretimi artık yalnızca aile gereksinimi için ya da küçük pazar üretimlerini karşılamak için vardı. Sanayi çağının temelinde dağınık üretimden merkezi üretime geçiş olgusu yatar. “Dağınık üretimden merkezi üretime geçiş demek, Yeniçağ’a geçiş koşullarını incelerken de birazcık gördüğümüz gibi, emeğin bir merkezde toplaşması olgusuna geçiş demektir” (1992: 395). Bundan sonra zanaatçılıktan işçiliğe geçişte yaygınlaşmış, üretim araçları da zanaatçının elinden çıkıp, sermayecinin eline geçmiştir.

Dağınık üretimi ortadan kaldıran başlıca güç makinenin gücüydü. “Gelişmiş makineler sahneye çıkmasaydı ev üretiminin sonu kolay gelmezdi. Makine eski üretim araçlarından daha ağırdı, daha yer kaplayıcıydı, daha pahalıydı, ha deyince alınmıyor ha deyince taşınamıyordu”(1992: 396). Bütün bu makinelerin çalıştırılması için birçok kişinin gücüne ihtiyaç duyuluyordu. Kısacası makinenin tek kişinin ya da bir ailenin emeğiyle çalıştırılması olanaksızdı.

*“Sanayi toplumu, bireyin toplum içinde kaybolması, makineleşen üretim sürecinin mekanik parçalarından biri haline gelmesi anlamını da taşımaktadır. Bir başka deyişle, gerçeklik, karmaşık, çok yönlü ve dinamik, yani sürekli değişim içinde olma biçimde algılanmaktadır. Sanatçı-birey böyle bir olgusallık içindedir. Bu ise bireyin farklı olmak ve farklılığını toplumsallaştırmak gereksinmesi ile karşı karşıya kalması demektir.*

*Ayrıca unutmamak gerekir ki sanayi toplumu öznenin kaybolması gibi bir oluşumu da gündeme getirmiştir. Özne-insan, sanayi toplumunda mekanik ve karmaşık bir üretim sürecinin basit ve rutin işleri yapan haline gelmektedir. Bu aynı zamanda, insan yaşamının her alanının düzenlenmesi, kararlı bir rutin içine sokulması anlamına gelmektedir. Kitle toplumunda insanın nasıl çalışacağı, nasıl eğleneceği, nasıl tüketiceği giderek daha yoğunlaşan bir ölçekte belirlenmeye başlamıştır. Bu gelişmeyi, insanın özgürleşmesinin mekanikleşmesi, birörnekleşmesi ya da öznenin ölümü olarak değerlendirmek mümkündür. İşte bu oluşum içinde sanatsal yaratıcılığın en önde gelen ögesi, kaçınılmaz olarak özgünlük ve özgürlük olarak nitelenmektedir” (Şaylan, 2002: 81).*

Bu dönüşüm üretimi artırırken tarihin akışını hızlandırmış, yaşam biçimlerini değiştirmiş, yeni düşünceler, yeni duyuş ve seziş biçimleri, buna bağlı olarak yeni sanat anlayışlarını beraberinde getirmiştir. Bir başka deyişle, bilimin uygulamaya geçmesiyle alet yapma olgusunun birleşmesi, yani *téchne*'nin ön plana çıkması gündeme gelmiştir.

## 2.1. Üretim ve Téchne

Yunanca 'téchne' kelimesinden alınan 'teknik' kelimesi sanat, beceri anlamına gelse de günümüzde çok farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Bilimsel bilginin uygulaması olarak tanımlayabileceğimiz 'teknik bilgi'de amaç, nesnelere insanların yararı için araç haline getirmek ve üretimi sürekli kılmaktır. Artun, 'téchne' kavramını şu bakış açısıyla dile getiriyor:

*“Téchne'nin Latincesi ars, çevirmek anlamına geliyor ve Türkçe'deki 'iş çevirme', 'dolap çevirme' deyimlerini de ima ediyor. Almanya'da hırsızlar hala bu sözcüğü aynı anlamda kullanıyorlar. Sanatçı demek olan artifex, özellikle sahtekârlığa ve dolandırıcılığa işaret ediyor. Hakiki sanatçı cambaz ve hokkabaz. Hepsi de arstan türeyen artifice (yapıntı), artificial (yapay) ve artillery (özellikle mancınık, sapan, top gibi savaş makineleri) sözcüklerinde de yukarıdaki anlamlar görülür” (Artun, 2008: 21).*

“Vilem Flusser, *“Tasarım Sözcüğü Üzerine”* başlıklı makalesinde, *téchne* ile sanat, zanaat, sanayi ve giderek tasarıma ilişkin sözcüklerin anlamları arasında var olan etimolojik bağlara dikkat çekiyor. Hepsinin bir yerde 'hile', 'dolap', 'düzen', 'tertip', 'kandırmaca' anlamına gelmesinin kaynağını açıklıyor. Örneğin gemi yapımı ve mimarlık dolayısıyla eski zamanların en başta gelen zanaat erbabı olan marangoz (tecton), diyelim bir masa kılığına sokarak göz boyuyor, oyun oynuyor. Üstelik bizi kandırıyor çünkü masanın hakikati, bir idea” (Vilem Flusser, Akt. Artun, 2008).

Aynı kelime Arapça'da amel, iş yapma anlamlarını veren san'a kökünden gelmektedir ve yapılan iş, alet yardımıyla, belirli bir el becerisiyle sürdürülen

marangozluk, duvarcılık gibi meslek dallarını kapsamaktadır. Görüldüğü gibi bu kelime Arapça'da, insanın akıl ve zekâsını kullanarak yaptığı işleri anlatır.

Bugün ‘téchne’ kelimesinden "teknoloji", san'a kelimesinden "sanayi" kavramları türetilmiştir. Şuna dikkat edelim: Sanat ve téchne arasındaki paralellik, sanayi ve teknoloji arasında devam etmektedir. “Bir başka deyişle bilimin uygulamaya geçmesiyle, insanoğlunun alet yapma olgusunun birleşmesiyle, yani téchne'nin ön plana” (Altunay, 2010) çıkmasıyla devam etmektedir.

Değişen koşullara bağlı olarak, Endüstri Devrimi ile birlikte insanoğlunun çalışma hayatı ve toplumsal rolünün dönüşüme uğradığını önceden belirtmiştik. Bu konuyla ilgili Altunay şöyle diyor:

*“Endüstriyel toplumda insanoğlunun doğası, yine insanoğlu tarafından imal edilmiş ürünler ile bezenmiştir. Bu kez insanoğlu daha önce imal edilmiş bir doğaya karşı oyun oynamaktadır. Endüstri toplumunda makine ağır basmış yaşama hâkim olmuştur. Yaşamın ritmi doğal olaylar tarafından değil, mekanikleşmiş bölümler tarafından belirlenmiştir. Endüstri Devriminde zaman kronolojiktir, saatin ayrımları ile konumlandırılmıştır. Kas gücünün yerini enerjinin almasıyla verimlilik artmış, yaşam bir bakıma standartlaşmıştır” (Altunay, 2010).*

Yeni enerji kaynaklarının ve makinelerin çalışma hayatına girmesiyle işin doğasını değiştirmiş, “zanaatkârların yerini mühendisler ve makineler arasındaki çark görevini gören yarı kalifiye işçiler almıştır. Fakat bilinen bir gerçek de, mühendislerin yeni bir makine üretmesiyle, yarı kalifiye işçisinin de işinin son bulacağıdır” (2010). İşte böyle bir süreçte, her yeni gelişme sonrasında yeni olanakların oluştuğunu ve aslında bu olanakların beraberinde olumsuz sonuçlarla noktalandığını görmekteyiz.

*“Téchne sözcüğü ile çevresinde türeyen diğerlerinin ifade ettiği anlam birlikleri, aslında gelecekteki anlam çatışmalarına da işaret ediyorlar ve modern zamanlarda birbirlerine karşı söylemler olarak örgütlenecek sanat ve sanayi arasındaki gerilimi haber veriyorlar. Toplumsal işbölümünün evrilmesiyle sanat ve sanayi arasına dizilen ressamlıktan mühendisliğe kadar çeşit çeşit uzmanlıkları -sanatları ve bilimlerini tanımlayan terminolojilerdeki anlam kaymalarını, belirsizlikleri ve geçişleri ima ediyorlar” (Artun, 2008: 21).*

Artık bir üretim sürecini başından sonuna kadar gerçekleştiren zanaatkarların yerini, üretim organizasyonu içinde sınırlı bir yeri olan ve kişisel hünelerine ihtiyaç duyulmayan yarı kalifiye işçiler almıştır. Böylelikle bireysel üretim yerini yavaş yavaş kitlesel üretime ve ‘yeniden-üretim’ mantığının baskın karakterine bırakmaktadır (Altunay, 2010). Hem üretimin nasıl ve hangi yollarla dönüştüğünü hem de fotoğrafın bulunmasıyla, sanata yansımalarının nasıl olduğunu Altunay, şu sözleriyle aktarıyor:

*“Endüstri devriminin beraberinde getirdiği toplumsal değişimleri yanında sanata ve sanat eserine de önemli etkileri olmuştur. Özellikle insanoğlunun ‘téchne’ ediminin gelişmesiyle teknik olarak yeniden üretim koşullarında hatırı sayılır gelişmeler kaydedilmiştir. Önceleri oldukça zahmetli yöntemlerle, tahta ve taş baskı teknikleriyle gerçekleştirilen yeniden üretimler, endüstri devrimiyle birlikte özellikle fotoğrafın bulunmasıyla inanılmayacak kadar hız ve kolaylık kazanmıştır. Bir teknolojik buluş belki de ilk defa sanat tarihinde bu denli önemli etkiler bırakmıştır. Çünkü fotoğraf sadece bir imge üretim aracı olarak kalmamış, sanat ve sanat eseri kavramında da önemli değişikliklere yol açmıştır. Fotoğrafın bulunmasına kadar görsel sanatlarda ve özellikle resim sanatında gerçeğin, “hakikatin” yansıtılmasının önemli bir yeri varken, fotoğraf bu işlevi ziyadesiyle yerine getirerek sanatçıların farklı anlayışlara yönelmelerinde önemli bir rol oynamıştır. Fotoğrafa kadar betimlemelere önem veren sanatçıların betimlemedeki başarıları, fotoğrafın bulunmasıyla yara almıştır. Çünkü fotoğraf doğayı belki de hiç bir sanatçının yapamayacağı kadar iyi betimlemektedir. O halde sanatçıya betimlemekten başka bir şey yapmak düşmektedir. Fotoğraf belki de daha sonraları ortaya çıkacak modern sanata zemin hazırlamış, sanatçıların nesnel gerçeklik arayışlarına son verip, öznel gerçekliğe yönelmelerinde etkin bir rol oynamıştır” (2010).*

Altunay’ın da altını çizdiği gibi fotoğraf sanatının yaygınlık kazanmasıyla birlikte sanat ile ilgili düşünceler değişmeye başlamış ve yeni arayışlar başlamıştır. Fotoğraf, sanat kavramı içinde sadece betimleme yönünden değil, sanatçıların yaratım süreci içine doğrudan katılımında önemli değişimlere neden olmuştur. “Çünkü fotoğrafa kadar görsel sanatlarda oldukça önemli bir işlevi olan el hüneri, yani, sanatın zanaat yönünden de önemi silikleşmiş elin işlevinin öneminin yerini bakan gözün işlevi almıştır” (2010). Bu konuya daha geniş bir perspektifle yaklaşım, sanat ve zanaat arasındaki ilişkiyi irdelemek gerekmektedir.

## 2.2. Sanat ve Zanaat

Sanat eseri yapıtı biricik olma özelliğini form ve içerik olarak ortaya koyarken, zanaat ise eserin daha çok form olarak çoğaltılabilirliğini ortaya koyar. Sanatçı için üretim, zorunluluğun dışında kendine içsel duygulanımların bir sonucuyken, zanaatçı için üretim zorunlu ve dışsal nedenlerin bir sonucudur.

Sanatın yaratım sürecinde, bilgiyi, tekniği kullanmada dönemlere göre farklılıklar görülmüştür. Sanat ve zanaat ayrımında, tekniğin ve bilginin filozoflara göre nasıl farklılıklar gösterdiğini Nejat Bozkurt şöyle dile getirmiştir.

*“Eski çağların birçok dilinde karşılaşılan bu sanat ile zanaat özdeşliği, daha sonra “güzel sanatlar” (beaux arts) kavramının ortaya çıkmasıyla yani bir yarar amacı taşıyan nesnelerin üretilmesiyle, kullanılmak için değil de, hiçbir çıkar gözetmeksizin yalnızca hoşlanmak amacıyla seyredilmek için nesnelere üretilmesinin ayrılmasıyla ortadan kalkmıştır. 17. ve özellikle de 18. ve 19. yy'larda süregelen sanayi devrimi doğaldır ki bu bağıntıları değişikliğe uğratacaktı. Nitekim Kant, 1790'lı yıllarda yazdığı “Kritik der Urteilskraft” da (Yargı gücünün Eleştirisi) bir yandan sanat ile bilgiyi, öte yandan da sanat ile tekniği birbirinden ayırmıştır; ona göre, “Bir insan becerisi olarak sanat, bilimden, pratik yeti kuramsal yetiden ne denli farklıysa, o denli farklıdır... Sanat, zanaattan farklıdır; çünkü sanatın özgür, zanaatın paraya bağlı olduğu söylenir” (Bozkurt, 2004: 17-18).*

Zanaatçının eserleri kullanışlı olmalıdır, piyasa beklentilerini karşılamak zorundadır. Bir zanaatkârın üretimi her ne kadar bir yetenek göstergesi olsa da, sanatçıdan ayrı olan yanı, nesnesinin kullanım değerinin estetik değerden daha önce gelmesidir. Bu nedenle yetenek yeni bir şeyler yaratmak derdinde olmaz, değişen piyasa koşullarına eklenecek ürünler ortaya sunar. Zanaatçı somut, elle tutulan nesnelere imal ederken, sanat yapıtı üzerinde hâkim bir konumu yoktur.

*“Bu şekilde yalnızca o eski sanat-zanaat düşüncesinin sanat ve zanaat karşıtlığı halinde ikiye ayrılmasını değil aynı zamanda bunun paralelinde oluşan, sanatçıyı sanatçıdan, estetik kaygıları yararlılık ve sıradan zevklerden ayıran bölünmeyi de aklımızdan çıkarıyoruz. XVI-II. yüzyıldan önce “sanatçı” ve “zanaatçı” terimleri birbirinin yerine kullanılıyordu; “sanatçı kelimesi yalnızca ressamlar ve besteciler için değil aynı zamanda ayakkabıcılar, at arabası tekerleği yapımçıları, simyacılar ve liberal sanat öğrencileri içinde kullanılabiliyordu. Sözcüğün modern anlamıyla ne sanatçılar vardı ne de zanaatçılar; bir técnica ya da ars'a göre, bir sanat/zanaata göre*

*şiiir ya da resimler, saat ya da ayakkabılar üreten zanaatçı/sanatçılar vardı sadece. Ne var ki, XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde “sanatçı”yla “zanaatçı” birbirinin zıddı haline gelmişti; artık “sanatçı” güzel sanat eserlerinin yaratıcısıyken “zanaatçı sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan birisiydi” (Shiner, 2010: 22.23).*

Sanatçı yaratı eyleminin sonucunda ortaya çıkan eserden belli maddi kaygılar güdemez, çünkü yaptığı o noktada sanat olmaktan çıkar, zanaat alanına girer. Zanaatçı ise belli bir ücret karşılığında ürün meydana getirir. İşin en başından itibaren zanaatçı maddiyatla başlamıştır işine ve burada sanatçıdan ayrılır. “Sanatçı kendi çalışması için özgünlük arayışındadır; özgünlük ise tek başına olan, yalnız bireylerin karakteristiğidir” (Sennett, 2009: 91). Sennett, sanat ile zanaat arasındaki ilişki için şunları da ekliyor:

*“Aslında pek az Rönesans sanatçısı tecrit halinde çalışmıştır. Zanaat atölyesi, sanatçının stüdyosu olarak devam etmiştir, burada da asistanlar ve çıraklar yer almıştır; ancak bu stüdyonun ustaları aslında burada yapılan işin özgünlüğü hakkında yeni bir değer ortaya koymuşlardır. Özgünlük artık ortaçağ loncalarının ritüelleriyle kutsanmayan bir değerdir. Bu karşılık bugün bizim düşüncemizde şöyle bir bilgi halindedir: Sanat, benzersiz ya da en azından ayırt edici olan bir çalışmaya dikkat çeker gibidir; oysa zanaat daha anonim, kolektif ve süregelen uygulamaları tanımlar. Ancak bu karşılık konusunda kuşku duymamız gerekir. Özgünlük aynı zamanda toplumsal bir etikettir ve özgün olanlar diğer insanlarla özgül bağlar oluştururlar” (Sennett, 2009: 92).*

“Sennett, zanaatçının genel özelliklerini sıralarken şöyle diyor: “Dahası iyi zanaatkar, yeni bir alanı açığa çıkarmak için çözümler üretir; sorunun çözümü ve sorunu bulma onun zihninde birbiriyle sıkı sıkıya ilişkilidir” (2009: 23). “Her iyi zanaatkar, somut pratikler ve düşünme arasında bir diyalog kurar; bu diyalog birbirini besleyen alışkanlıklara doğru evrilir ve bu alışkanlıklar sorun çözümü ve sorunu bulma arasında bir ritim oluşturur” (2009: 20).

Sennett’e göre “zanaatkârlık”, sanayi toplumunun gelişmesiyle birlikte silinmekte olan bir hayat tarzını akla getirebilir; ancak bu doğru değildir. Zanaatkârlık sürekli, temel insan dürtüsüne, kendi iyiliği için bir görevi güzel yapma arzusuna işaret eder. Becerikli el emeğine kıyasla, zanaatkârlık çok daha cakalıdır; bilgisayar programcısının, doktorun ve ressamın işine yarar; yurttaşlık ve ebeveynlik dahi ustalıklı bir hüner olarak yaşama geçirildiğinde daha etkin olur. Sennett’e göre

Metafizik adlı yapıtında Aristoteles günümüzde farklı bir anlam taşıyacak olan ‘zanaat’ olgusunu kendi çağında doğal olarak farklı bir düzlemde ele almıştır:

“Her meslekteki tasarımcı; zanaatkârlardan daha değerlidir, bunlardan daha iyisini bilir ve daha bilgedir; çünkü onlar yaptıkları şeylerin nedenlerinin farkındadır. ... Aristoteles zanaatkâr için kullanılan eski kelime *demioergos*’u terk eder, bunun yerine basitçe el işçisi demek olan *cheirotechnon* kelimesini kullanır” (Sennett, 2009: 36).

Kendisi de ünlü bir sanatçı olan “Mimar Renzo Piano kendi çalışma tarzını şöyle açıklıyor: “Taslak çizerek başlarsınız, sonra bir çizim yaparsınız, sonra bir model oluşturursunuz ve ardından gerçekliğe gidirsiniz; yani siteye gidersiniz ve ardından çizime geri dönersiniz. Çizim ile yapım arasında bir nevi döngüsellik oluşturursunuz ve bunu tekrar tekrar yaparsınız” (Sennett, 2009: 58-59). Piano, tekrarlama ve uygulama hakkında şu gözlemlerde bulunuyor: “Böylesi çok tipik bir zanaatkâr yaklaşımıdır. Aynı zamanda hem düşünür hem de yaparsınız. Çizersiniz ve yaparsınız. Çizime... hep geri dönülür. Bunu yaparsınız, yeniden yaparsınız ve tekrar bir daha yaparsınız” (2009: 58-59). Sennett, Mimar Renzo Piano’nun bu geri dönüşler ve tekrarlar üzerine vurgularını şu şekilde açıklıyor:

*“Çizim eylemi esnasında somut, bağlantısal ve tamamlanmamış fiziksel deneyimler yaşanır. Yayına hazırlamayı ya da yeniden yazmayı kapsayan yazı yazmada olduğu gibi, belirli bir uyumun şartı niteliklerini yeniden keşfetmek üzere müzik çalma tarzlarında olduğu gibi, çizimde geniş bir deneyim dizisine dayanır. Zor olan ve eksik kalan şeyler, kavrayış sürecimizdeki olumlu unsurlar olarak görülmelidir; simülasyonun ve tamamlanmamış objelerin manipülasyonunun beceremeyeceği ölçüde bizleri teşvik eder” (2009: 59).*

El ile kafa arasındaki bu ilişki, duvarcılık, aşçılık, oyun alanı tasarımı ya da çello çalmak gibi farklı görünen alanlarda ortaya çıkar; fakat bütün bu pratikler, hedefi yanlış vurabilir ya da olgunlaşmaktan uzak durabilir. Tıpkı teknik söz konusu olduğunda düşüncesizce mekanik olmak gerektiği gibi becerikli olmak kaçınılmazdır diye bir şey de yoktur.

Dahası iyi bir zanaatkâr, yeni bir alanı açığa çıkarmak için çözümler üretir; sorunun çözümü ve sorunu bulma onun zihninde birbiriyle sıkı sıkıya ilişkilidir. Bu



nedenle merak, bir insana, herhangi bir proje hakkında “Nasıl?” diye sorduğu kadar “Niçin?” diye de sordurur; zanaatkâr hem Pandora’nın gölgesinde durur hem de gölgenin dışına çıkabilir.

Bunun dışında sanatçı ve zanaatçı sürekli olarak özgünlük peşindedir. Sennet, ‘özgünlük’ kavramıyla ilgili şunu söylüyor:

*“Özgünlük” (orijinalite) kelimesi köken itibarıyla Yunanca bir kelime olan poesis’e dek uzanır; bu kelimeyi de Platon ve diğerleri, “daha önce hiçbir şeyin olmadığı yerdeki bir şey” anlamında kullandılar. Özgünlük zamanın bir göstergesidir; daha önce hiçbir şey yokken bir şeyin aniden ortaya çıkışına işaret eder ve böyle bir şey var olduğundan, bu şey bizde hayret ve korku yaratır. Rönesans döneminde, bir şeyin aniden görünmesi bireysel sanatla -dilerseniz dehayla- bağlantılıydı” (Sennet, 2009: 96).*

Sanatçının yaptığı işin değeri bakımından özgünlük, bir var olma durumuydu. Bu durum, sanatçının içinde bulunduğu ortamda kendini ispatlama gayretiydi. Sanatçının kendini başkalarına kanıtlaması şarttı. Bu kanıtı da yaptığı ürünün kıymeti bakımından değerlendirmek gerekiyordu. Bürger, zanaata dayanan üretimin sanatçının yaptığı sanata nasıl etkide bulunduğunu şu sözleriyle aktarıyor:

*“Öyle görünüyor ki sanatçının ürününün özel, özerk bir şey olarak önem kazanmasının nedeni, tarihsel işbölümünün devreye girmesinden sonra zanaata dayanan üretim tarzının devam etmesidir. Bu anlayışa göre, işbölümünün ve işçinin üretim araçlarından ayrılmasının norm haline geldiği bir toplumda, zanaata dayalı üretim evresinde kalmak, sanatın özel bir şey olarak kavranmasının gerçek ön koşuludur. Rönesans sanatçısı öncelikle sarayda çalıştığından, işbölümüne “feodal” olarak tepki vermiştir. Zanaatkârlık statüsünü inkâr etmiş, işini salt entelektüel bir iş olarak görmüştür. M. Müller de benzer bir sonuca varır: “En azından kuram düzeyinde, sanatsal emeğin bir yanda maddi diğer yanda entelektüel üretim olmak üzere ikiye bölünmesini teşvik eden, saray olmuştur; çünkü bu bölünme, sarayda yaratılan sanat alanında yaşanmıştır. Söz konusu bölünme, değişen üretim koşulları karşısında feodal bir reflektir” (Bürger, 2003: 85-86).*

Hem Sanatçının hem de zanaatçının kendi üretimlerinin dönemlere göre nasıl biçimlendiğini ve nasıl konumlandığını, sanatçı ve zanaatçının üretim olarak birbirine nasıl yaklaşıp nasıl uzaklaştığını görmüştük. Şimdi ise sanatçı ve zanaatçının üretim yaptıkları atölye ortamlarının koşullarını gözden geçirelim.

### 2.3. Atölye – İşlik

Stüdyo, Latince heves, istek anlamına gelen *studere*'den türemiştir. Atölye ise stüdyonun Fransızca karşılığı olan *atelier* sözcüğünden gelmiştir. Türkçe'de stüdyo daha çok sanat ve tasarım dallarında kullanılırken atölye daha geniş anlamda, sanayi ve zanaatta da kullanılır.

Atölye ihtiyacı, sanatçının ve zanaatçının daha rahat hareket edeceği, daha özgür üretim yapabileceği bir ortam arayışından doğmuştur. Hem bireysel hem de kolektif çalışma imkânı da tanıyan bu mekânlar aynı zamanda özerk mekânlardır.

Bütün araç-gereçlerin bulunduğu, elektrik donanımının tam olarak döşenmiş olduğu, iyi ışıklandırılmış, büyük boyutlu çalışmaların yapımı için elverişli bir atölye, her sanatçının çalışmak isteyeceği bir mekândır. Büyük boyutlu nesnelerin taşınması için taşıma araçlarının hazır olması gerekir. Aynı durum zanaatçılar için de geçerlidir.

“Ortaçağda zanaatkârlar, çalıştıkları yerlerde uyurlar, yerler, içerler ve çocuklarını yetiştirirlerdi. Atölye aileler için bir yuva olması yanı sıra küçük mekânlardı, her birinde en fazla on, on beş kişi bulunurdu” (Sennett, 2009: 75). Zanaatkârlar, kendilerine hem hayatın hem de emeğin aynı anda yüz yüze geldiği bir yer bulmuşlardır.

Sennett, atölye hakkında daha tatmin edici bir tanımla şöyle diyor: “İnsanların yüz yüze ilişkiler içinde otoritenin belirlediği konularla ilgilendiği bir üretim alanıdır. Bu kesin tanım, sadece iş sırasında kimin emrettiğine kimin itaat ettiğine değil, itaat etmenin sağladığı itibarın ya da emir vermenin meşruiyetinin bir kaynağı olarak becerilerde de odaklanır”. Zanaatkârlıkta standartları belirleyen ve eğiten üst düzey birisinin olması lazımdır. Başarılı bir atölye, kâğıt üzerinde kalan haklar ve görevlerde değil ancak bünyenin kendisinde meşru bir otorite yaratacaktır. (2009: 77).

Bu otorite, teknik ilerlemeyle birlikte aslında sarsılmaya başlamıştır. Eisenstein zanaatçının yerini sanatçıya bırakmasını sağlayan gelişmeyi şöyle açıklıyor:

“(Eisenstein) ... görsel sanatlarla uğraşan sanatçıların doğuşu yanı sıra, ‘basım tekniği’nin zanaatkârlıktan sanatçılığa geçişi hızlandıran bir diğer etmen olduğunu söyler. Basım makinesinin kullanılması ve gelişmesi dergiler ve bilimsel incelemeler aracılığı ile edebiyat öğreniminin gelişmesini sağlamış; böylece bireysel sanatçıların loncalar ve atölye üretimlerinin ortaklaşmacı yapıların dışında kalmaları ve kendilerini ifade edebilmeleri süreci destek kazanmıştır” (Aktaran, Wolf, 2000: 40-41).

Resim 2. Ortaçağda Demirci Atölyesi.



Kaynak: <http://southbronxscholars.wordpress.com> (25.06.2014).

Bütün bu gelişmelerle beraber, tekniğin sanatta kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, meslek sahipleri, bilgi sahibi olmaya başlamış, meslek kuralları yeniden şekillenmeye başlamıştır. Sanat yazıları ve akademilerin yaygınlaşması bu sürecin

hızlanmasına katkıda bulunmuştur. Kültürel ve entelektüel yaşamda da köklü dönüşümler hız kazanmıştır.

#### 2.4. Teknik - Sanat

Teknik kelimesi, Grek dilinden gelir. “*Tekhnikon, tekhne*’ye ait olan anlamına gelir. Bu sözcüğün anlamı bakımından iki şeye dikkat etmeliyiz. Birincisi, *tekhne*’nin yalnızca el becerisine dayalı etkinlikler ve hüneler için değil, fakat aynı zamanda zihin sanatları ve güzel sanatlar içinde kullanılan bir ad olmasıdır” (Heidegger, 1998: 53). “Teknik için bir başka açıklamayı da şöyle yapabiliriz: Kuramsal Bilimin pratikteki uygulaması. Bilimin amacı bilgi, tekniğin amacı ise üretimdir. Bu anlamda teknik, teorik bilimden pratik anlamda yararlanmak demektir” (Buluç, 1989: 57).

Teknik, insanın doğaya hâkim olmasının en önemli aracıdır. Engels şöyle diyor: “Teknik gereksinimler ortaya çıktıkça bu gereksinimleri yerine getirmesi için toplum, bilim üstünde on üniversiteden daha çok etkide bulunur” (Buluç, 1989: 57). Gerçekten bilim pratikten doğmuştur ve pratik temeli üstünde gelişir. Üretimin gereksinimleri bilimsel gelişmenin temel itici gücüdür.

Tekniğin, neredeyse bütün sanat dallarında kullanımı, aslında yeni anlatım olanaklarını, yeni ifade araçlarını beraberinde getirmiştir. Bütün bu gelişmeler olurken, bir tartışmayı da yeniden gündeme getirmek yerinde olacaktır: El emeği.

Makinelerin ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte, el emeğinin kullanımı sınırlanmış, makine ile biçim verme olanakları sonsuz genişlemiştir. El yapımı ile makine ya da araç yapımı arasındaki ayrımı Malcolm Barnard şöyle ifade ediyor:

*“Görsel kültüre ait olan şeylerin çoğu, hatta ilk bakışta el yapımı gibi görünen şeyler bile, genellikle üretim aşamasında bir noktada, bir aracın yardımıyla yapılmışlardır. Böylece, eğer sepet ve seramiğin, el yapımı görsel kültür örnekleri oldukları iddia edilirse her zaman sepet için söğüdün kesilmesi ve seramik için gereken kilin topraktan çıkarılması gerektiğini söylemek mümkündür. Bu tür bir şemanın karışıklığı Aston Martin arabaları gibi ürünlerde de ortaya çıkar. Bunların genellikle ‘el yapımı’ oldukları söylenir, ama kimse yapımlarında hiçbir araç ya da mühendislik tekniği kullanılmadığını iddia etmez. Bu sebeple, el yapımı ve araç yapımı nesnelere*

*arasında çok kesin bir ayırmda ısrarcı olmamak gerekir. El yapımı ve araç yapımı, bazen tamamen aynı şeye karşılık gelebilir; ve el yapımı denilen şeyler, büyük ölçüde işlenmiş şeyleri ifade ediyor olabilir; ancak eğer marangozluk, sepet yapımı, çömlekçilik ya da seramiğin el yapımı olduğunu söylüyorsak, prensipte herkesin üretip, sahip olabileceğini söylemek de mümkündür” (Barnard, 2002: 145-146).*

Sanatsal yaratım, teknik ilerlemenin sanatçıya sunduğu olanaklara bağlıdır. Sanatçı bu teknik olanakları kullanma ya da kullanmama hakkına sahiptir.

*“Nasıl çalgısal müzik titreşim tempo, ritim ve iniş çıkışlar bakımından insan sesinin sınırlı olanaklarını asli bakımdan aşyorsa makine de öyle, insan eliyle mümkün olmayacak şeylerin biçimlendirilmesine izin veriyordu. Makineyle dokunmuş kumaş ile el örmesi ürünler, endüstriyel yöntemlerle yapılmış binalar ile el imalatı olanlar, endüstriyel düzeyde yapılmış ulaşım araçları ile el imalatı vagonlar, kızaklar ya da kayıklar arasında bir karşılaştırma yapıldığı zaman açıkça ortaya çıkar bu fark. Makine tekniği, el imalatı için hiçbir zaman mümkün olmayacak biçimde, milyonlarca insanın kendi çevresini saran şeyleri, sanatsal olarak biçimlendirebilmesi gereksinime karşılık veriyordu. Tekniğin, mimari ve uygulamalı sanatlar alanında yol açtığı en önemli sonuç ise, sanatsal yaratım sürecinin kendi özelliğinin kökten bir değişime uğraması kadar nesnelerin sanatsal yapısında dönüşüme uğraması olmuştur” (1993: 528-529).*

Görüldüğü gibi makine tekniği ile el imalatı arasında sonuç itibariyle çok ciddi bir ayırım söz konusu değildir. Sadece makineyle birlikte seri imalat yapma imkânı doğmuş, üretim hızı artmıştır. “Dolayısıyla sanat yaratımı alanına makineli üretimin girişi, sanatsal biçimler üstündeki yöntemlerde var olan yatkınlıkların değişmesini de getirmiştir ve kolay olmamıştır bu” (Kagan, 1993: 530).

Gencay Şaylan da ‘Postmodernizm’ adlı kitabında, sanayi toplumundaki bireyin, dolayısıyla sanatçının içinde bulunduğu durumu ve koşullarını şu sözleriyle anlatmaktadır:

*“Sanayi toplumu, bireyin toplum içinde kaybolması, makineleşen üretim sürecinin mekanik parçalarından biri haline gelmesi anlamını da taşımaktadır. Bir başka deyişle gerçeklik, karmaşık yani çok yönlü ve dinamik yani sürekli değişim içinde olma biçiminde algılanmaktadır. Sanatçı- birey böyle bir olgusallık içindedir. Bu ise bireyin farklı olmak ve farklılığını toplumsallaştırmak gereksinmesi ile karşı karşıya kalması demektir.*

*Ayrıca unutmamak gerekir ki sanayi toplumu öznenin kaybolması gibi bir oluşumu da gündeme getirmiştir. Özne-insan, sanayi toplumunda mekanik ve karmaşık bir üretim sürecinin basit ve rutin işleri yapan haline gelmektedir. Bu aynı zamanda, insan yaşamının her alanının düzenlenmesi, kararlı bir rutin içine sokulması anlamına gelmektedir. Kitle toplumunda insanın nasıl çalışacağı, nasıl eğleneceği, nasıl tüketeceği giderek daha yoğunlaşan bir ölçekte belirlenmeye başlamıştır. Bu gelişmeyi, insanın özgürleşmesinin mekanikleşmesi, birörnekleşmesi ya da öznenin ölümü olarak değerlendirmek mümkündür. İşte bu oluşum içinde sanatsal yaratıcılığın en önde gelen ögesi, kaçınılmaz olarak özgünlük ve özgürlük alanı olarak nitelenmektedir” (2002: 81).*

Hiç kuşkusuz, insan etkinliğinin her alanında olduğu gibi, burada da yeni olan bir şey, kendi özgün olanaklarını hemen ortaya koyamamış; uzun bir süre, eski olan şey karşısında utandırılmış, taklit etmek zorunda bırakılmıştır. Böyle bir şey zamanımızda, el işçiliği ürünü olan şeylerin makine işçiliğiyle taklitlerinin yapılması biçiminde; makineli üretimden çıkma sanatsal ürünlere elden çıkma biçimlerin verilmeye çalışılmasında görülmektedir.

Makine üretimine, sadece bir üretim olarak bakılmaması gerektiğini, aynı zamanda bu üretimlerin birçok iş kolunun işbirliğiyle ancak mümkün olabileceğini söyleyen Barnard şöyle devam ediyor:

*“Ürünlerin kendileri de fabrikalarda makinelerle üretiliyordu ve bu sayede daha hızlı ve artan sayılarda üretilmeleri söz konusu olabiliyordu. Elbette, çok miktarda ürünün, makinelerle ekonomik bir şekilde üretimi, ancak standart boyut, şekil ve parçalarda olmaları halinde mümkün olabilirdi. Bu tür üretimler, hiçbir işçinin, ürünün imalat sürecinin içinde göremediği ve her birinin üretimin belirli bir aşamasında sorumlu olduğu bir iş bölümü gerektiriyordu. Bu işbölümleriyle birlikte, bir statü ayrımı da ortaya çıktı. Tasarımcılar, tasarımları hayata geçiren teknisyenlerden daha yüksek statüde görülürler” (2002: 152).*

Teknolojik gelişme ve makinenin yaşamdaki ağırlığının giderek artması sanat evrenini de etkilemiştir. Tekniğin gelişmesi, yalnızca uygulamalı sanatlar üstünde değil, tüm öbür sanatsal üretim biçimlerinde de büyük bir etki göstermiştir.

Tekniğin sanata ve sanat üretimine sağladığı katkıların yanında, sanatta kullanılan malzemelerin de önemi artmıştır. Sanatçılar, makinelerin işleyeceği malzeme seçiminde de daha geniş olanaklara kavuşmuşlardır.

## 2.5. Malzeme - Hammadde

Sanatsal biçimin nitelikleri, sanatçının herhangi bir yaratıcı edimde kendine ne gibi somut bir malzeme seçtiğiyle belli olur. Çünkü malzeme seçimi olanakları her zaman için çok geniştir. Bir heykeltıraş, taş ya da metal, mermer ya da granit; bir ressam, yağlıboya, tempera<sup>1</sup>, guaş, sulu boya ya da mumlu boya kullanabilir; bir besteci, insan sesinden yararlanabileceği gibi, herhangi bir çalgının, piyano ya da kemanın, vs. tınısından da yararlanabilir; bir oyun yazarı, sahneye oyuncu ya da kukla çıkarabilir.

Malzeme seçimi, her durumda, dile getirilecek içeriğin kendi öz niteliğiyle gösterdiği uygunlukla belirlenir; burada önemli olan, sanatçının bu uygunluk derecesini elden geldiğince tam olarak kestirebilmesidir.

*“Sanat yapıtları çok çeşitli malzemelerin çok farklı biçimlerde işlenmesiyle üretilebilir. Ayrıca her sanat dalında, kullanılan malzemenin farklı türleriyle ilgili tarihsel bir bilgi birikimi ve geleneklerin oluşması da söz konusudur. Bunlar o sanat dalının teknik yanlarıyla ilgili, sanatçının etkinliğini bir meslek olarak belirleyen öğelerdir. Örneğe, resim sanatında kullanılan boya türleri, heykeltirilikte farklı taşların yontulma özellikleri, seramikte fırınlama gibi öğeler, belirli ve düzenli bilgiler içeren teknolojileri gerektirir. Sanatın bu yanları en eski çağlardan bu yana usta-çırak ilişkisi içinde aktarılmış, çeşitli dönemlerde sanat okullarında ve akademilerde öğretilmiştir. Bu özellik sanatın (ars), “zanaat” (tekhne) ile akrabalığını gösterir” (Bozkurt, 2004: 16).*

Sanatta kullanılan herhangi bir malzemenin fiziksel özellikleri, bir sanat yaratımına, belirli bir biçim oluşturma olanakları yarattığı kadar, bir bakıma sınırlamalar da getirir. Resimde konu eylemin yalnızca bir anını kapsarken; oyunda, sergilemeyi, düğümü, gelişmeyi ve çözümünü kapsar. Bu durum, sanatta imgeyi kuracak malzemenin dinamik özelliğiyle açıklanabilir.

Malzeme kullanımıyla ilgili Terry Barrett, Mona Hatoum’dan bir örnekle şunları aktarıyor:

---

<sup>1</sup>**tempera**: Ortaçağ’a dayanan bir boya elde etme tekniği..neredeyse yüzde yetmiş gibi bir oranda pigment içeren topraktan elde edilmiş tozboya ile damar verniği, bezir yağı, yumurta gibi maddelerin karışımı ile hazırlanan ve yine ortaçağdan beri tablolarla kullanılan boya (Wikipedia).

“Sanat yazarı Astrid Mania, Mona Hatoum’un heykellerini betimler: “Keskin yüzeyi tüylerimizi diken diken edecek büyük boy bir mutfak rendesi, *Daybed*, (2008); korkunç sivri uçlu açıklıkları olan ve metal bir oda seperatörü olarak kullanılan katlanabilir bir peynir rendesi (*Paravent*, 20008) ya da farklı objeleri birbirine bağlayan ve onlara elektrik veren tellerle çevrelenmiş ev manzaraları (*Homebound*, 2000): Mona Hatoum sıradan nesnelere onlara rahatsızlık verici ya da tehditkar bir hava veren bir dönüşüme maruz bırakır” (Barrett, 2012: 90)

Resim 3. Mona Hatoum, *Dormiente*, 2008.



Kaynak: <http://furnitureandwoodshavings.blogspot.com.tr/2011/02> (17.11.2014).

Olafur Eliasson, New York’taki Museum of Modern Art’ta (MOMA) ve sonraları Dallas’ta düzenlenen geçmişe dönük bir sergide de örneklendiği gibi, pek çok farklı malzemeyi kullanan çağdaş bir Danimarkalı-İzlandalı sanatçıdır.

“Peter Schjeldahl’ın sergiyle ilgili *The New Yorker* dergisinde çıkan eleştirisinde, sanatçıyı “bir kâşif ve minimalist görüntünün bir mühendisi” olarak adlandırır ve “bir avlunun çatısındaki ipte sallanan elektrikli vantilatörden, farklı türde, alışılmışın dışında renkli ışıklarla donanmış odalardan, egzotik (ve hoş kokulu) yosunlu bir duvardan, akan suyun stroboskopik flaşlarla optik olarak sabitlenmesinden” söz edilir. Schjeldahl, Vantilatör’ün etkisini şu sözlerle betimler, “MOMA avlusundaki görkeminin ustalıklı bir biçimi. Çevresel hava akımlarıyla çarpıcı biçimde çeşitli kulvarları izleyen



*fan -bazı anlarda hırçın bir vınlama, bazen de kararsız bir bekleyişle- bütün mekanın sıf kendisi için tasarlanmış gibi hissettirmesini sağlayarak maliyetsiz bir büyüleyicilik unsuru haline geliyor” (Barrett, 2012: 92)*

Resim 4. Olafur Eliasson. *Ventilator*, 1997.



Kaynak: <http://www.artsjournal.com/artopia/Ventilator.JPG> (17.11.2014)

Neredeyse bütün sanatlar için geçerli olan malzeme kullanımı, ifade edilecek konunun anlamına ve sanatçının anlatmak istediği konseptte uygun olmak durumundadır. “Yaratım sürecindeki zorluklar, bir içeriği elden geldiğince tam ve tutarlı dile getirebilmek için biçim üstünde gereken çalışmayı yapmakla bitmez; malzemenin kendi olanaklarının, biçimi dile getirme olanaklarına da elvermesi

gerekir” (1993: 422). Kagan, Vera Mukhina'nın bir çalışmasında karşılaştığı malzeme ile ilgili sorununu şöyle dile getiriyor:

*“Vera Mukhina, Paris Fuarı'ndaki pavyona konan “İşçi Erkek ve Köylü Kadın” heykeline başladığı zaman, malzeme konusunda o güne kadar karşılaşmadığı bir zorlukla karşılaşmıştı; eldeki teknik verilere ve coşkusal havaya uyacak plastik biçimi verebilmek için, ne bronz (tunç) ne taş, ne de tahta elveriyordu. Mukhina sorunu şöyle çözdü; heykel tarihinde ilk kez, paslanmaz çeliğe el attı. Nitekim bu malzeme heykelin içeriğine tam düşüyordu. Bu nedenle, iki şeyi göz önünde tutmak gerekir. Bunu resimden örnek vererek gösterebiliriz. Bir resmin içeriği, yalnızca konuyu vurguluyorsa ve tuvaldeki boya 'kütlesi' ile içerik arasında hiçbir ilgi bağı yoksa o zaman o resim, gerçekten nitelikli bir resim yapıtı olamaz; bir siyah-beyaz yapıt ya da bir şeyi hikaye etme olarak kalır. Öte yandan, bir resim, hiçbir zihinsel kapsamı dile getirmeksizin, boyanın güzelliğini, gücünü, havasını yansıtan soyut renk ilişkilerini gösteriyorsa, o zaman o yapıt yine nitelikli bir resim olamaz; olsa olsa ressamın süslemeci yanını gösterir.”*

Verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi, biçimin kendi içindeki gücü, kendi başına bir anlam ifade etmez, biçimin, hem kullanılan malzemeyle hem de yapılan çalışmanın içeriğiyle uyumlu olması gerekir, denebilir.

*“Bir ressam resmini yaparken kullandığı malzemeler, uymak zorunda olduğu biçimsel kurallar, kendisinden istenen ya da kendisinin özgürce seçtiği ana konu gibi kendisine fırsatlar ve sınırlamalar getiren araç gerecin neler olduğunu ve bunların kendisi için anlamını bilir. Fırsatları kullanır; üretirken bu fırsatların getirdiği sınırlamaların da farkına varır. Sınırlamalar sanatçıyı sanatsal, büyülü ya da düşsel düzlemde zorlar” (Berger, 1978:703-704. Akt. Wolf, 2000: 70).*

Ulus Baker, 'heykel'de ve diğer sanat dallarında malzeme kullanımıyla ilgili şu görüşü dile getiriyor.

*“Sanatta asli olan ne vardır? Burada bu soruyu genel olarak değil, sanatın maddiliğine, hatta doğrudan doğruya malzemesine ilişkin olarak ortaya atacağım: malzeme sanatta "asli" midir, onun esasına mı aittir, gerçekten? Ya da sanat, üretildiği malzemeye, teknikler bütününe, sözgelimi heykel için taş, plastiğe, kile, mermere, tahtaya indirgenebilir mi? Edebiyat sözcüklerden, söz dizimlerinden mi oluşuyor? Resim bir malzemeler terkibi, tuvalden ve boyalardan ibaretmiş gibi düşünülebilir mi? Bu türden indirgemeler, sanat konusundaki fikirlerimizi ilk bakışta aşırı kısıtlamakta, katılaştırmakta gibidirler. Bahtin'in, Rus Biçimcilerinin bu türden bir "malzeme*

*estetiki" anlayışına karşı çıkmakla işe başladığını hatırlayalım... Ama aynı sorular "asıl"a, artık sanatın aslına ilişkin olarak ortaya atıldıklarında, işin bütün manzarası değişir: sözgelimi bir heykeltıraşın görünürdeki malzemesini ele alırsanız, herkes heykelin "malzemesinin" yontulan herhangi bir -yapay ya da doğal- madde olduğunu söylemekte hemfikir olabilir.*

*Oysa birisi çıkıp da, heykelin "asli" malzemesinin sözgelimi ışık olduğunu, ötekilerin tümüyle heykeltıraşın seçimine bağlı olduklarını ve birbirleriyle her an yer değiştirebileceklerini söylerse işler biraz karışacaktır. Gerçekten de, kim heykel sanatının "yonttuğunun" mermerden ya da tahtadan daha çok, eseri görülebilir kılan ışık olmadığını kolay kolay iddia edebilir? Bir heykel, kâh tahtadan, kâh metalden, kâh mermerden ya da başka bir şeyden ibarettir ve bunlar, çağlara, akımlara, üsluplara göre değişebilen malzemelerdir. Böylece, Michelangelo bir mermer bloğunu yontmanın, oradaki gizli, potansiyel bir biçimi, daha doğrusu bir şekli ortaya çıkarmak, görünür kılabilmek olduğunu söyleyecektir" (www.korotonomedia.net).*

Baker, sanat eserine indirgemeci ya da genelleştirici yaklaşımın doğru olamayacağını şu açık ifadeleriyle dile getiriyor: "Sanat eserinin biricikliğinden yola çıkmanın ya da soyutlama yoluyla, sanat eserinin biçiminden ve içeriğinden bahsetmenin daha doğru olacağı, malzemedan yola çıkan bir estetiğin hiçbir yere eriştiremeyeceği, yolumuzu kaybettiren bir indirgeme, hatta bir çıkmazdan başka bir şey olmadığı söylenebilir."

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. SANATSAL ÜRETİM VE SONRASI

#### 3.1. Sanatın Üretimi

Sanatsal yaratım, ürün halinde, sanat yapıtı biçiminde sona eren bir süreçtir. Sanatsal kültürde biricik gerçeklik, sanatsal değeri kendinde somut olarak taşıyan şeydir, yani sanat yapıtıdır. Bu yapıt bireysel, yani sanatçının tek başına düşünce süzgecinden geçirerek tasarlayıp ortaya koyduğu bir yapıt da olabilir, tamamen kolektif bir tarzda üretilmiş de olabilir.

“Nitekim algılama sırasında, bir sanat yapıtı, sanatçının elinden çıkmış olduğu biçimde var olan, belirli bir “nesne” (yapıt) olarak karşımıza çıkar. Bilimsel bir çözümleme için, her sanat yapıtının kendisi bir süreçtir” (Kagan, 1993: 408). Çünkü sanat yapıtı, sanatçının hayal gücünün bağrında doğmuştur. Sanatçı bu hayal gücünü iyice olgunlaştırdıktan sonra maddi olarak bir cisimde somutlaştırır. Kagan üretim aşamalarını ve üretim sancılarını şöyle ifadeyle diyor:

*“Sanatçı ana karnındaki çocuk gibi, uzun süre kendi yaratıcı hayal gücünde taşımıştır onu; ancak belli bir düşüncenin maddi olarak cisimleşmesi halinde, uzun zaman alan bir evre içinde oluştuktan, olgunluk, yetkinlik ve bitmişlik kazandıktan sonra, kendi yaratıcısından koparak, bağımsızca var olmaya, gün ışığına bakmaya başlar. Ancak o zaman, sanatsal algının bir nesnesi olarak işlev görme durumuna girer” (1993: 408).*

Şunu da belirtmek gerekir ki her sanatçı için geçerli olabilecek bir durumdur bu. Bir sanatçının yetisi, her şeyden önce, bir yapıtı imgesel olarak düşünebilme yeteneğinden, yani bir sanatçının dünyayı soyut olarak değil, duyuşal biçimde somut, hayal gücünde görülebilen, işitilebilen, tasarlanabilen bir şey olarak, şiirsel biçimde algılama yeteneğinden gelir. Kagan, sanatçının somut düşünebilme yeteneğini sanat nesnesine (malzemeye) aktarırken nasıl bir yol izlediğini şu sözleriyle açıklıyor:

*“Sanatsal-imesel biçimin düşüncenin içinde böyle rahatsız biçimde var olması, bize sanatsal yaratım sürecinin birçok yasallıklarını açık eder. Sanatçı kendi düşüncesini kendi kafasında taşıdığı, onunla zihnen uğraştığı sürece, düşündüğü*

*yapıtta, neyi söyleyeceğini, nasıl söyleyeceğinden, çok daha açık seçik tasarlar. Puşkin Onegin'e çalışmaya başladığı sırada serbestçe kaleme alınmış bu romanın nereye varacağını... henüz hayalinde billurlaşmış biçimde, açık seçik kestiremediğini, Tatyana ile Onegin tiplerinin ilk kez belli belirsiz bir düş alevi gözünün önünde geldiğini bize açık yüreklilikle anlatır. Ortaya konacak yeni bir yapıtın böyle bulanık kafada ilk kez imgesel olarak belirşi; düşünceyi oluşturacak yapıya, yapıtın somut imgesel gövdesine ilişkin bu ilk belirsiz tasarımlar, sanatsal bir düşüncenin ortaya çıkıp olgunlaşmasının genel psikolojik bir yasasıdır. Bu sürecin çok uzun zaman alan karmaşık bir süreç oluşuna şaşmamak gerekir; çünkü her şeyden önce yapıtını kendi kafasında mümkün olduğu kadar açık seçik tasarlaması gerekir. Yoksa düşünceyi malzemeye dökemez” (1993: 413).*

Bir sanatçının güçlü bir yetiye ve büyük bir ustalığa sahip oluşu, onun kendi yapıtı üstünde uzun boylu, yorucu bir çalışmaya girişmeyeceği anlamına gelmez; tam tersine, bir sanatçı ne denli büyük bir yatkınlık ve beceri sahibiyse, yaratım sürecinde o denli iddialı ve işine düşkün olur.

Sanatçı, yaratacağı eserin düşünce boyutunu ve biçimini yapacağı ön çalışmalarla tamamen kesinleştirmiş olmalı ki, eseri yaparken karşılaşacağı problemleri çözebilsin. Kagan, sanatçının eserinin problemleriyle ne denli uğraştığını ve bu problemlerle nasıl baş edeceğini şu sözleriyle açıklıyor:

*“Ama bir yapıtı ne denli büyük, ne denli karmaşıkça, o yapıtın bütün bileşken öğelerini bütünsellik içinde, bir birlik içinde toplayacak, bu birliğin üslup denilen her düzeyini, sanatsal dokunun her hücrecini bütün öbürleriyle, sanatsal bütünün kendisiyle uyumlu hale getirecek bir biçim verilebilmesi o denli zordur. Burada, taslak halinde yaklaşık, belirsiz, kesin olmayan bütün ayrıntıların üstesinden gelmiş olması; yapıtın bitmişlik derecesini belirleyecek olan biçimin yüksek dereceden bir örgütlenmişlik düzeyine ulaşmış olması gerekir, buysa sanatçının ustalığına bağlıdır” (1993: 420).*

Bir başka açıdan bu sefer izleyiciyi de katarak, hem eserin problemleri hem de anlaşılabilirliği ile ilgi Şaylan şunları söylüyor:

*“Sanatçı, formlarla, içeriklerle oynayarak çok boyutlu, karmaşık ve kapsamlı bir gerçekliği ya da düşünceyi konu seçecek ve kendi algısı ile yorumuna dayanan sanatsal faaliyeti yürütecektir. Eğer gerçeklik ya da bir başka deyişle konu alanı giderek karmaşıklaşıyorsa (toplumun gelişmesi gibi) sanatçının yorumu da giderek karmaşıklaşabilecek ve anlatım soyutlaşabilecektir. Bu durumda sanatsal ürün ile karşı karşıya kalan seyirci dinleyici ya da okuyucunun yorumsal mesajı kavrayabilmesi için*

*konunun karmaşası hakkında bir ön bilgi ya da fikir sahibi olması gerekecektir” (Şaylan, 2002: 85).*

Sanatın kullandığı dolaylı anlatım, betimleyici ve işaret edici olmakla birlikte, işaret etme, çoğu zaman betimlemeyle yapıldığı gibi, kimi zamanda örneğin figüratif olmayan resimde ve müzikte olduğu gibi bir şeyi betimlemeksizin de gerçekleşebilir. İşaretin yalnızca kendini işaret ettiği bu durumda ondan iletinin çıkarılması daha da belirsizleşir.

*“Sanatsal üretimin biçimi sanatçının, yapının üretiminde etkin bir taraf olmasına olanak sunar. Sanatçının düşleri ve değerleri toplumsal koşullarca belirlenmiştir ve biçim, dil ve estetik yapının kuruluşunu belirleyen edebi ve kültürel gelenekler içinde üretim yapar. Sanatçı sanatsal üretim düzeneği gibi sanatsal gelenekleri üretim aşamasında kullanır. Yani, kültür ürününü yorumlarken gerek duyduğumuz bir başka şey de, üretim biçiminin mantığını ve kullanılan sanatsal şifreleri anlamaktır” (Wolf, 2000: 65).*

Sanatçı çalışmalarında bu şifreleri çoğu zaman anlatımı daha güçlü kılmak için kullanır. İzleyici eserle karşılaştığında ise şifreleri çözmek için yoğun bir çaba içine girer. Bu durumu Eker şöyle yorumluyor:

*“Sanatsal üretim, bugün seçtiği dil açısından soyut, karmaşık ve mikro düzeylere indirgenmiş araçlar kullanmakta, içerdiği şifrelemelerin ortaya koyduğu çeşitlilik ve kapalılık özelliği, sanat yapısının çözümlenmesinde, yorumlanmasında veya anlamlandırılmasında güçlükler çıkarmaktadır. Şifreler ile eserde saklı kılınan yoğun biçim kurguları, izleyiciyi eserler karşısında uzak bir konuma itmekte ve deşifre işlevinde yetersiz olmasına yol açan çıkmazlar oluşturabilmektedir. Bu da, eserin etkileşimsel işlevinden tüketim açısından farklı bir direnç alanı daha oluşturmaktadır” (Eker, 2009: 319).*

Terry Eagleton’ın oldukça etkileyici bir biçimde savunduğu tezlerden biri, “belirli bir topluluğun dışında kalan yaratıcının yani sanatçının o toplumu yansıtmak ve sanatını icra etmek için mükemmel bir fırsat yakalamış olduğu” tezidir. Eagleton’un bir başka tezi de, “çağdaş kapitalist toplumun, sanatsal üretime kesinlikle düşman olduğu tezidir” (Akt. Wolf, 2000: 16). Bu iki tezde de sanatçı aslında her şeyden yalıtılmıştır. Janet Wolf, hem sanatçının yalıtılmışlığını hem de ne tür koşullara sahip olduğunu şöyle anlatıyor:

*“Sanatçı böylece, yeniçağın diğer işçileriyle, aynı zamanda farklı toplumların sanatçıları ve önceki yüzyılların sanatçılarıyla karşılaştırarak; yalıtılmışlığının düzeyi sergilenmeye çalışılır. Sanat üreticilerinin sıradan ölümlüleri olmadığını, sanatın doğası olarak gören üçüncü bir tezi kabul etmek mümkün değildir: bu görüş, sanatçının zaten yalnız çalışmak zorunda olduğunu, toplumsal yaşam ve her türlü insani iletişim biçiminden uzak durması gerektiğini, toplumsal değerler ve etkinliğe karşı durmak zorunda olduğunu iddia eder. Ressam-yazar-besteci, toplumsal serseri kılığında, tavan arasında açlık çekmeye mahkûmdur. ... bu kavramın [sanatçının yalıtılmışlığı] üretilmesine katkıda bulunan iki esas tarihi gelişmeye değinmek yerinde olur. Bu gelişmelerden ilki sanayi kapitalizminin doğal sonucu olarak bireyciliğin ortaya çıkışıdır. İkincisi ise sanatçının belirli bir toplumsal grup ya da sınıfla kurduğu özel bağının kopmasıdır” (Wolf, 2000: 17).*

Bütün bu anlatımlardan sonra sanat yapmanın, aslında bir üretim olduğunu ve “mistik yaklaşımların, sanatsal işi diğer iş türlerinden ayrı tuttuğunu söylemek gerekir. Bu yaklaşıma karşı söylenebilecek olan, her tür işin yaratıcı bir niteliğe sahip olduğu ve sanatsal işin kapitalizm koşulları altında özgür, yaratıcı niteliğini yitirmiş olduğudur” (Wolf, 2000: 19).

Modern çağda sanat eserinin ortaya çıkması zorlaşmış, çeşitli toplumsal kurumlar, denetim mekanizmalarını da harekete geçirerek, bir sanat (eserinin) etkinliğinin nasıl var olacağına karar verecek denli müdahalede bulunmuşlardır. Bu durum, sanatçıların çeşitli yollara başvurmalarına neden olmuştur. Bu yollardan biri de ortaklaşmacı (kolektif) üretime geçiştir.

Sanat eserinin üretilmesi aşamasında birçok kişinin emeğine ihtiyaç duyulur. “Özellikle sanatın sinema, televizyon ya da genelde gösteri sanatları gibi daha yorucu ve karmaşık üretim süreci gerektiren türlerinde, üretimin kendisi, çoğunlukla ortaklaşmacı bir niteliğe sahiptir” (Wolf, 2000: 44).

Bütün bu üretimleri gerçekleştirirken, çok iyi bir iş bölümü ve çok iyi bir dayanışma, üretimi olanaklı kılmaktadır.

*“Örneğin sinema filmi, yönetmenin eseri sayılsa bile, filmin çekimi sırasında yapımcılara, kamera görevlilerine, oyunculara, senaryo yazarlarına ve diğer görevlilere ihtiyaç duyar. Televizyon programları içinde aynı şey geçerlidir. Farklı bir biçimde olmakla birlikte gösteri sanatları için de aynı şey söylenebilir. Mozart’ın bestelediği bir müzik yapıtı, Martha Graham’ın koreografisini yaptığı bir bale ya da*

*Brecht'in yazdığı bir tiyatro oyununun diğer insanlar tarafından sunulmaya ihtiyacı vardır; müzisyenler, orkestra şefleri, dansçılar, oyuncular ve Becker'in deyişiyle 'destek görevliler'... Sanat eserinin yorumlanışının yanı sıra, sunulduğu aşamasında sanat dışı unsurlar da (dekor kurmak için gereken para, kamera görevlisinin süresi, bir kasabada çekilen bölümün biçimi ve içeriği gibi) eserin son halini belirleyen etmenlerdir. Fakat sanatın ortak bir üretim olduğu tezi bu örnekte olduğundan çok daha geniş kapsamlıdır. İlk olarak araştırmamızın başlangıcında görülmeyen kültürel üretim özelliklerine gönderme yapar. Bu özellikler başlangıçtaki teknolojik gereksinimler, sanatsal eğilim ve tarzlar gibi gereksinimlerden doğar” (Wolf, 2004: 36).*

Sanatın, aynı zamanda ortak bir üretim oluşu, yapılan çalışmaların niteliğine de etkide bulunur. Sanatsal üretimler her ne kadar bireysel üretim gibi gözükse de, çoğunlukla ortaklaşmacı bir niteliğe sahiptir.

Sanat üretiminin niteliğini belirleyen bir başka yöntem de *yeniden-üretim*dir. Toplumsal dönüşümlerin ve teknolojik gelişmelerin görüldüğü her dönemde, sanatta da farklı arayışlar görülmüştür.

### **3.1.1. Sanatta Yeniden-Üretim**

Her sanat biçiminin geçmişinde bunalımlı dönemler olmuştur. “Bu dönem söz konusu biçim, zorlamasız olarak ancak değişik bir teknik konumunda, başka bir deyişle yeni bir sanat biçimi olarak ortaya çıkabilecek etkilerin gerçekleşmesi için zorlamada bulunur” (Artan, 2007: 88). Dolayısıyla denilebilir ki, teknik, yeniden-üretimde (yeni bir sanat biçimi) toplumsal olgunun bir parçasıdır.

“Aslına bakılırsa hiçbir teknolojik buluş toplumlardan ayrı düşünülemez. Toplumun içinde bulunduğu duruma göre, ihtiyaçlarına göre ve sahip olduğu üretim maddelerine göre şekillenir” (Artan, 2007: 89). Bu durum daha çok sanatsal ürünlerde ve çeşitli bilimsel gelişmelerde kendini gösterir. “Zevk, insan doğasının bilinmeyen yönlerinin açığa çıkması değildir, toplumsal yapıyı belirleyen ve sınırları apaçık çizili olan yaşam koşullarına bağlı olarak biçimlenir. O yüzden teknolojinin yalnız teknik olgu olarak ve de yansız olduğu kanısı doğru değildir” (Artan, 2007: 89). Her yeni buluş bir amaca hizmet etmektedir ve toplumsal, kültürel, ekonomik sonuçları bulunmaktadır.



Sanat ile teknik arasındaki ilişkileri nasıl tanımlamak gerekir? Sanat, yapıtın gerçekleşmesini sağlayan teknik olanakların üstünde mi yer alır? Ya da tersine, teknik, belirli bir dönemdeki durumunun tek başına ifadesi midir? Sanatın özerk olduğu savına karşılık, Walter Benjamin, bu sonuncu seçeneğin altını çiziyor. “Sanat yapıtı, içinde doğduğu koşullardan bağımsız değildir, dolayısıyla sanat yapıtını tarihsel bir çözümlemenin dışında anlamaya olanak yoktur. Sanat yapıtının dönemlere göre değişen işlevini, birbirine sıkı sıkıya bağlı iki öge belirler: bir yandan toplumsal dönüşümler, öte yandan mekanik bulgular” (Lenoir, 2003: 106).

“*Fotoğrafın Kısa Tarihi*” adlı yapıtında Walter Benjamin, “Fotoğraf kuramcılarının yaklaşık bir yüzyıla yakın bir süre ve kuşkusuz en küçük bir sonuç elde etmeden, didiştikleri de bu fetişist ve temelde tekniğe karşı olan sanat görüşüdür işte” diyerek fotoğrafın sanatsal değerine dair tartışmada tavrını belli etmiştir (Artan, 2007: 88).

“*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*” başlıklı makalesinde Benjamin, fotoğrafın sanatsal işlevinin ötesinde toplumsal işlevini tartışmıştır ve bunun politikayla olan ilişkisi üzerinde durmuştur. Bu makalede Benjamin, “teknik yeniden üretimle sanat yapıtının değişen değerinin ötesinde, o yılların sosyo-ekonomik ve politik gelişmelerini, sanat yapıtı, fotoğraf, sinema, estetik vb kavramlar etrafında ele almıştır” (Artan, 2007: 88).

“*Fotoğrafın ortaya çıkışını ve toplumsal işlevinin değişimiyle politikayla yakın ilişkisini tartışırken Benjamin, “geleneksel yapıt kavramıyla bağlarını kesin olarak koparan bir estetik kuramının kategorilerini geliştirdi.” Sanat yapıtını tarihi çağlara göre kurulmuş yapısında, Antik Çağ’dan günümüze dek, költ kökeninden yola çıkarak tanımlayan Benjamin, teknik yeniden üretimle sanat yapıtının biricikliğini ve kendisini başlangıçtan itibaren belirlemiş olan teolojik içermeleri yitirdiğini düşünmektedir. Benjamin’in betimlemesine göre bu içermeleri oluşturan şey sanat yapıtının aura’sıdır ve sanat yapıtının aura’sını yitirilişinin nasıl yorumlanabileceğini (bir demokratikleşme hareketi ya da kitleselleşmeye giden bir adım olarak) Benjamin ve Adorno arasında başlayan ve bugün hala sürüp giden bir tartışma konusu yaratmaktadır*” (Artan, 2007: 89).

Walter Benjamin’e göre, sanat eserinde yeni tekniklerin kullanılmasıyla oluşan yeniden üretim, sanatla izleyici arasındaki ilişkileri artık değiştirmiştir. Sanat izleyicisi o tarihe kadar daha az sayıda sanat eserleriyle buluşabiliyordu. Sanat eserlerinin

çoğaltılmasıyla birlikte, bu eserlerin daha geniş kitlelere ulaşma şansı doğuyordu. “Bu evrim süreci gravürle başlamış ve litografiyle devam etmişti; ama sanattaki tekil yaratımın büyüsunün kaybolması, fotoğraf tekniklerinin gelişmesiyle gerçekleşti” (2007: 90).

Bu çoğaltım tekniği daha sonra diğer bütün sanat dallarında da görülmeye başlanmıştır. “Çoğaltma hem sanat yapma olarak kullanılan bir tekniktir, hem de bütün sanat dallarıyla bağlantılı olarak teorik bir duruş noktasının somutlaştırılmasıdır” (Biçer, 2010).

*“1960’larda çoğaltma kavramının net tanımının yapılması için hayli zaman harcanmıştır. Çünkü her çoğaltma, sanatçının dünya görüşü, sanatsal yönü ve felsefesiyle ilgili olarak kendini belirlemektedir. Yine; iletişim nesnesi olarak çoğaltma, sanat eserini satın alan kişinin bir kitap, dergi, kaset, CD vs. gibi bir düşünce ya da bir plastik eseri, orijinal sanat yapıtlarına kıyasla, çok düşük miktarda para ödenerek ona sahip olunması ve yaygınlık kazanması fikriyle ilintilidir” (2010).*

Teknik olarak çoğaltma, sanatsal bir kategori değildir. Sadece sanat eserinin anlatımını, ifadesini görsel yolla etkili kılmak için yapılan bir yöntemdir. Andy Warholl’un resimlerinde gördüğümüz türden bir çoğaltma, örneğin portrelerin tek bir yapıtta yan yana sunulması değil, tek bir yapıtın teknolojik olarak çoğaltılmasıdır.

### **3.1.2. Heykel Sanatında Çoğaltma**

Heykel sanatını tarihsel olarak incelediğimizde, Antik Dönem’den beri çoğaltma tekniğinin uygulandığını görmekteyiz. Aynı figürün (Kibele ve başka bereket tanrıları) hem farklı yorumlandığını hem de çoğaltıldığını biliyoruz. Antik Yunanlılar tarafından yapılan bronz dökümler, terracottalar (pişirilmiş tuğla ya da çömlek) ve sikkeler, bilinen ve kitlesel üretimi yapılan en önemli sanat yapıtlarıdır. “Roma Dönemi sanatında çoğaltma, bir teknikten çok kültürel aktarım aracıdır. Bir kültürün yansıtıcı unsurları olarak görülen sanat eserlerinin diğer kuşaklara aktarımı işlevini yerine getirmektedir” (Biçer, 2010).

Roma Dönemi heykelleri ve heykeltıraşlığı, tamamen Antik Yunan Dönemi heykel anlayışına bağlıdır. “Diyebiliriz ki; Antik Yunan heykeltıraşlığının hemen hemen tüm özellikleri Roma Dönemi kopyaları sayesinde bilinmektedir. Roma kültür ve sanatının tarihsel kökenleri çoğaltmalar aracılığı ile Antik Yunan’a bağlanmaktadır” (2010).

Heykel sanatında da çoğaltma tekniğinin kullanıldığını belirtmiştik. Üç boyutlu nesnelere çoğaltmak için Leon Battista Alberti, Rönesans heykeltıraşlarına geliştirdiği bir yöntemi önermiştir. Alberti, geliştirdiği bir araçla bir heykelin tüm noktalarını başka bir yere naklederek, o heykelin kopyasının yapılabileceğini söylemektedir.

Resim 5. Alberti'nin Kopyalama Metodu.



Kaynak: <http://yarkinbicer.blogspot.com.tr> (05.01.2013).

“Alberti’ye göre bu yöntemle figürün yarısı Paros Adası’nda diğer yarısı da Carrara Dağında Yapılabilir ve birleştirilince hiçbir dengesizlik ortaya çıkmaz. Bu

yöntemin karakteristik bir yönü vardır: Çünkü son biçimi belli olmadan sadece hesaplamalarla bir heykelin şeklinin doğasını ortaya koymak mümkün değildir” (Genç, Sipahioğlu, 1990: 45).

Auguste Rodin, “*Cehennem Kapısı*” adlı eserinde, heykelde çoğaltmayı bir plastik öge olarak kullanan ilk sanatçıdır.

*“Cehennem Kapısı” Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi’nin kapısı olarak tasarlanmıştır. Çok sayıda figürü içeren düzenleme romantik anlayışta devingen bir yapı oluşturur. Bu devingenlik içerisinde “Üç Gölge”, “Düşünen Adam”ı işaret eder gibidir. Kapının tüm simetrisine rağmen, üzerinde yer alan figürlerin devingenliği kapının her noktasına derinlemesine bakmamızı sağlar. Kompozisyon açısından figürler bir burgaç gibi bizi kapının içine çekerken, Üç Gölge’nin kollarının bir merkezde toplanması gözü yukardan aşağıya tekrar yönlendirir. Rodin’in ilk yıllarda hazırladığı eskizlerinde bulunmayan bu çoğaltma (Three Shadows), kapının güçlü etkisine bir sakinlik katmaktadır” (Biçer, 2010).*

Resim 6. Auguste Rodin, *CehennemKapısı*.



Kaynak: <http://resmiyettencalinmisanlar.blogspot.com.tr> (09.09.2014).

Rodin'in yanında çalışmış ve ondan çok etkilenmiş olan George Minne de Rodin'in bulduğu çoğaltma tekniğini kullanmış ve etkili heykeller üretmiştir. George Minne, "*Havuzda Diz Çökmüş Çocuklar*" adlı eserinde çoğaltma yöntemini kullanmıştır. Bu eser, tek bir figürün tekrarından oluşmaktadır. "Çoğaltma

tekniklerinin gelişmesi ve çoğaltma düşüncesine doğru ilerleyiş, bizi seri üretim ve sanat arasında ilişki kurmaya yöneltmektedir” (Biçer, 2010).

Resim 7. George Minne, *Havuzda Diz Çökmüş Çocuklar*.



Kaynak: <http://yarkinbicer.blogspot.com.tr/> (09.09.2014)

Bütün bu örnekler ve veriler, çoğaltma tekniğinin birçok sanatçı tarafında uygulandığını ve yeni üretim yöntemlerinin geliştiğini göstermektedir.

### 3.1.3. Benjamin ve Çoğaltma

Walter Benjamin, “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*” adlı makalesinde, sanat yapıtının yeniden üretimi üzerinde durmuştur. Benjamin, sanat yapıtının başından beri yeniden-üretilbilir karakteri taşıdığını, bu sayede yapılmış bir yapıtın başkalarının da yapılabildiğini belirtiyor:

*“Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtlarının yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. Buna karşılık sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi yeni bir olgudur; bu olgu süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler” (Benjamin, 1993: 52).*

Bütün bu gelişmeler ve yeni atılımlar, sanatın gelişimine ve sanatın algılanmasına katkı sağlamış, “yüzyılımızın başında teknik yoldan yeniden-üretim, geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamına aldıktan sonra bu yapıtların etkilerini en köklü değişimlere uğratmaya başladıktan başka, kendine sanat yöntemleri arasında bağımsız bir yer sağlayabilecek düzeye de ulaşmıştı” (Benjamin, 1993: 52).

*“Benjamin’e göre, aura’nın varlığıyla tanımlanan alımlama, biriciklik ve sahilik gibi kategorileri gerektirir. Ama bu kategoriler, (sözgelimi sinema gibi) röprodüksiyon üzerine kurulu bir sanat anlamını yitirir. Benjamin’in en belirleyici düşüncesi, röprodüksiyon tekniklerinin değişimiyle birlikte algılama formlarının da değiştiği, bunun da “bir bütün olarak sanatın doğasında bir değişime yol açacağı yolundadır” (Bürger, 2003: 72).*

Sanat eserinin, yaratıldığı andan itibaren kazandığı anlam ve tarihsel süreç içerisinde biricik olduğu olgusu Benjamin tarafından şöyle dile getirilmiştir: “En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı – başka değişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir” (1993: 53).

Benjamin özgün yapıtın hakikiliği kavramını onun şimdi ve burada’lığıyla ilişkilendirir ve ona göre hakikilik, teknik yolla doğal olarak aynı zamanda başka yollarla da gerçekleştirilen yeniden üretimin bütünüyle dışında kalır. Öte yandan Benjamin’e göre sanat yapıtının geleneksel bağlamda en eski yerleşme yeri kült ortamıdır. “Buna göre sanat yapıtının özel bir atmosferi (aura’sı) vardır ve törensel işlevi ön plandadır. Oysaki sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır” (1993: 58).

Mekanik çoğaltılabilirlik dönemi, sanatın ritüel havasını değiştirmiştir. “Böylelikle de onun görünüşteki özerkliğini bir daha geri gelmemek üzere ortadan kaldırıyordu. Bu arada bunun sonucu olarak sanatın işlevlerinin değişmesi, yüzyılın perspektiflerinin sınırını aşıyordu” (Lenoir, 2003: 108).

Benjamin’e göre, sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Sözü edilen bu durum, yeniden üretileni geleneğin alanından koparıp almıştır. “Bu yeniden üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermektedir” (Benjamin, 1993: 55).

Benjamin'in “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*” makalesinde fotoğrafın, sanatı gelenek alanından kopartarak otoritesini sarsmış olduğuna dikkatimizi çeker ve fotoğrafla birlikte sanatta biricikliğin oluşturduğu “aura”yı sorgular. “Modern sanatçı, kitleler karşısında sanat eserinin etkisini arttırabilmek için şok etkisi yaratabilecek her teknik ve malzemeyi kullanmaktadır. Ancak her bilimsel ve teknolojik ilerleme bir önceki etkiyi azaltmaktadır” (Biçer, 2010).

Modern dünyada sanatçı, takınacağı tavrı yeniden gözden geçirmek durumunda kalmıştır. Çoğaltmaların, 20. yüzyıl sanatçısında çağının üretim ilişkileriyle örtüşen ve sorgulayan bir tavır içinde ortaya çıktığı görülmektedir. Çoğaltmalar ve gerçeklikle ilgili Biçer, şöyle diyor:

*“Çoğaltma(lar)nın, orijinal, kopya, benzer, tekrar kavramlarıyla olan ilişkisi temel felsefi-estetik sorunlarla yeniden buluşmayı gerektirmektedir. Görünüş ve gerçeklik arasındaki ayırım, felsefe tarihinde önemli bir yere sahiptir. Günümüzde de gerçeklik sorunu önemini korumaktadır. Çoğaltma tekniği ve çağdaş gerçeklik anlayışı arasında benzerlikler bulunmaktadır. Çoğaltma tekniği, çağdaş gerçekliğin çelişkilerini anlamamızda ve anlamlandırmamızda yol gösterici olabilir” (Biçer, 2010).*

Çoğaltmalar, tekil anlayışın estetik karşılıkları gibi durmaktadır. Çünkü tekrar gibi gözükten her şeyde farkı bulmak mümkündür. “Fark, tekrar ya da kopyadan doğan ilk modeli, çıkış noktasını bile değiştirmektedir” (Biçer, 2010). Bütün çoğaltmalarda ve kopyalarda, ilk çıkış noktasıyla son kopya arasında aslında önemli değişiklikler gözlenebilir. İlk kopya istenen özelliklere sahipken, son kopyalara doğru, çeşitli bozulmalar olabilir.

### **3.2. Heykel Sanatının Üretimi**

Heykel, güzel sanatlar bünyesinde, plastik sanatlar alt başlığında “genel olarak” bu ve benzeri biçimlerde tanımlanmaktaydı: “... taştan yontularak, kilin birbirine eklenmesiyle yığılarak ya da sanatçının amacına uygun olarak seçtiği malzemelerin şu ya da bu şekilde yan yana, üst üste getirilmesiyle inşa edilerek yapılan üç boyutlu, dokunulabilen, uzayda yer kaplayan bir biçimdir” (Yılmaz, 1999:



14). Ancak, özellikle Marcel Duchamp'ın 1917'de 'hazır-yapım' kavramını ve Joseph Beuys'un 1960'lı yıllarda sanatı toplumsal bir organizasyon olarak tanımlayıp 'sosyal plastik' kavramını işin içine katmasıyla, heykelin tanımı günümüzde oldukça genişlemiştir.

John Berger de Sanat ve Devrim adlı kitabında 'heykel'in tanımını kısaca şöyle yapıyor: "Heykel, uzamı dolduran ya da içine alan üç boyutlu duruk bir yapıdır. Fakat heykelin uzamla ilişkisi başka bir kütleninkinden farklı görünür." Uzamda durağan olan heykel ile doğada herhangi bir cismin algılanması birbirinden farklıdır. Uzamla heykel arasındaki sınırlar kesindir.

"[Heykelin] Tek fonksiyonu, uzama anlam katacak bir tarzda onu kullanmaktır. Ne hareket eder ne de bağıntılı duruma girer. Her çareye başvurarak sonluluğunu gösterir. Böylece, sonsuzluk fikrini uyandırır ve ona meydan okur" (Berger 2007: 64).

Heykel sürekli olarak kendine bir boşluk yaratır. Bunu yaparken de, yüksekliğiyle, derinliğiyle bu boşluğu 'kütlesellik' mantığı içerisinde ayrıştırılabilir, analiz edilebilir bir deney alanına çevirir. Sanatçı, karşısında amorf halinde katı bir cisim de olsa, onu parçalarına ayırarak ve bu parçaları birbirine bağlayıp uzaklaştırarak ve parçalar arasındaki oranları kurgulayıp bozuk ya da düzenli ritimler oluşturarak, iç ve dış bükeyler arasındaki ilişkileri ve geçişleri kollayarak kendi imge düzleminde bu boşluğu değerlendirir.

'Heykel Sanatı' kullanılan malzemenin ağırlığı ve ağır çalışma koşulları nedeniyle çalışılması zor ve zaman gerektiren bir sanattır. Özel koşullara ve çeşitli iş kollarından (marangoz, döküm, sıcak demir vb) atölyelere de ihtiyaç duyar. Heykel atölyelerinin sanayi bölgelerine yakın yerde olmalarının nedeni de budur.

Heykel sanatında kullanılan malzemeler genelde kolay biçim verilebilen malzemelerdir. Heykel Sanatına, plastik sanat denmesinin nedeni de budur. "Buradaki 'plastik' kavramı, günlük dilde kullandığımız plastik kavramından farklı bir biçimde, sanatsal anlamda 'şekillendirilebilirlik' ve 'esneklik' karakterini vurgulayan bir anlam taşır.

Öncelikle, heykel ve resimde kullandığımız plastik malzemedan kasıt biçim verilebilen malzeme ‘madde’ anlamına gelir ki, örneğin, taş, ağaç, kil, metal, alçı, kemik, polyester, hepsi birer plastik malzemedir. Hatta günümüz sanatında sınırlar daha da genişlediği için aklımıza gelebilecek her madde, ‘plastik malzeme’ olarak değerlendirilebilir.

Genelde heykeltıraşlar, kendilerine daha yakın hissettikleri, çok iyi bildikleri, anlatmak istediklerini en iyi şekilde ifade edebilecekleri malzemeleri tercih ederler. Bu da onlara yapacakları çalışmalarda kolaylık sağlar. Ama ‘kolaylık’ dediğimiz şey her zaman olumlu bir anlam taşımaz. Bir sanatçının saplantılı bir biçimde tek ya da birkaç malzemeye odaklanması, anlatım dağarcığını da daraltacaktır.

Bir heykelin hangi malzemedan oluşacağı, o mekânda hangi materyali nasıl etkili kılacağı tamamen sanatçının tercihinin bağlıdır. Bu tercih, hedeflediği imgenin taleplerini de beraberinde getirir. Çalışmanın sonucunda hedeflenen duyumsal etkiyi en iyi ifade edecek malzeme, tasarım aşamasında belirlenir. Sanatçının aşına olmadığı bir malzemeyi kullanması, bazen olumlu anlamda, sanatçıya ifade etme biçimlerinde yenilikler yaratmasıyla sonuçlanır.

### 3.2.1. Diğer üretimler

Yeni yaklaşımların oluşmaya başlaması, kullanılabilir malzemelerin çeşitlilik göstermesiyle beraber artık gündelik hayatta kullandığımız hazır malzemeler de heykel sanatında değerlendirilmeye başlamıştır. Daha güncel olanı, daha çağdaş olanı yakalamak isteyen heykeltıraşlar daha hafif ve daha kolay işlenebilen malzemelere yönelmişlerdir.

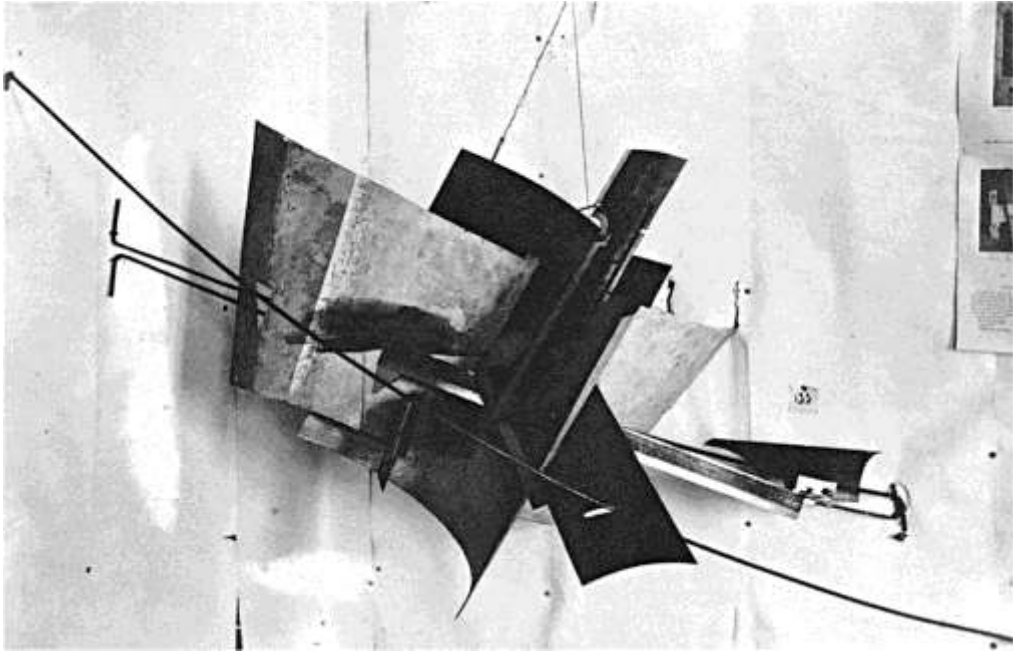
Heykel, artık sadece anıt olma özelliğinden çıkmış, sanatçıların, heykelle ilgili yeni arayışlara, yeni ifade araçlarına, çeşitli deney alanlarına da yönelmelerine neden olmuştur.

*“Konstrüktizm’in kurucusu olarak kabul edilen Viladimir Tatlin, 1900’lerin başında çeşitli materyallerden üretilmiş üç boyutlu nesnelere kullanarak deneysel çalışmalara girişir. Bu çalışmaların sonucunda, Read’in deyimiyle; hammadde ve hazır*

*yapım nesnelere yeni bir heykel türü yaratır. Bu yeni tür, metal, cam ya da tahtadan yapılmış nesnelere, mekân içinde hiçbir şeyi temsil etmeyi hedeflemeden kendi varlıkları ile estetik bir nesne oluşturacak şekilde sunar. Yapıtlarını rölyef tarzında üreten Tatlin, arka fon olarak duvarı ya da köşeleri kullanmaya başlar. Böylece heykel mekânın bir parçası haline gelir. Üzerine asıldığı duvarın ya da köşenin bir parçası olur” (Kırlangıç, 2006: 19).*

Tatlin, bu ilk çalışmalarının salt estetik işlevleriyle belirlendiği dönemden sonra, sanatın topluma bir yarar sağlaması kaygısıyla daha işlevselci, daha gündelik üretimin içinde yer alan çalışmalara yönelmiştir.

Resim 8. Vladimir Tatlin, *Counter-Corner Relief*, 1915.

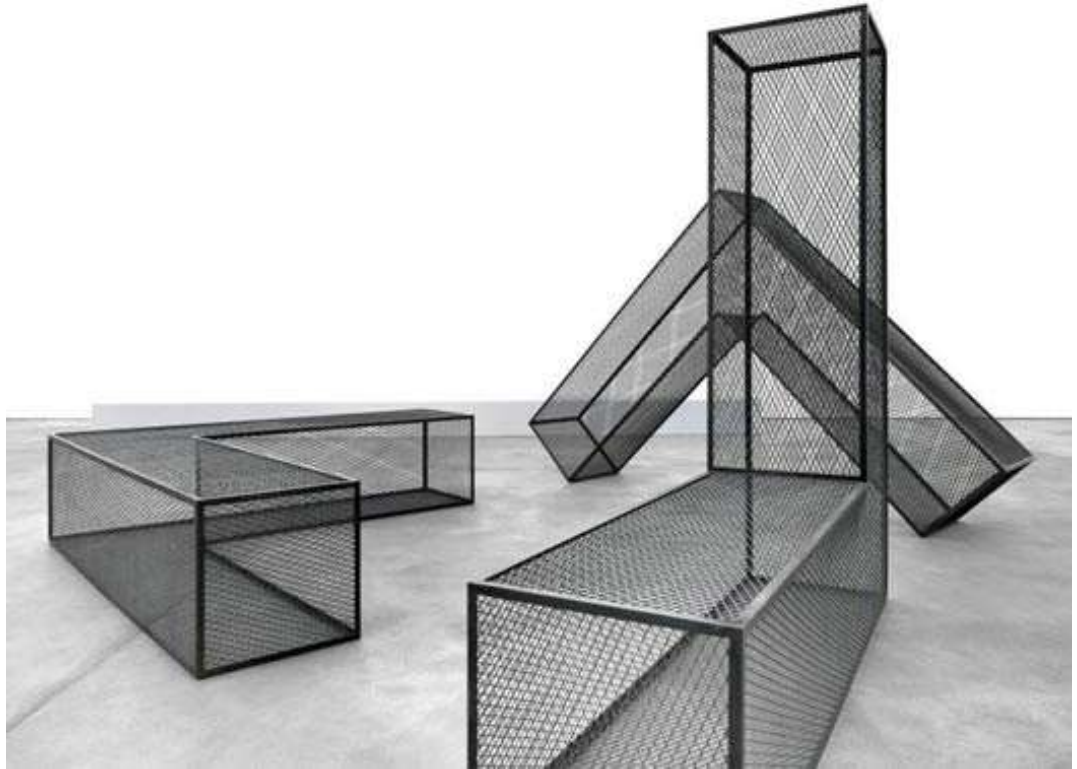


Kaynak: <http://www.royarden.com/blog/058.htm> (28.01.2014).

Heykel sanatı daha sonraları, sanatçıların getirdiği yeni yöntem ve anlatım diliyle çeşitli dönüşümlere uğramıştır. Alexander Rodchenko'nun "Uzamsal Yapılar" adını verdiği bir dizi çalışmaları olmuştur. Naum Gabo, uzamsal gerçeklik üzerine yaptığı işleriyle, formun içindeki uzamı ortaya çıkarır. Calder, hareketi heykel sanatına sokar. "1960'lardan 1970'lere geçilince ve heykel denen şey yere yığılmış iplik atıkları, galeriye taşınmış kızılâğaç kütükleri, çölden kazılmış tonlarca toprak ya da etrafı ateşlerle çevrili kütükler olmaya başlayınca heykel sözcüğünün telaffuz etmek zorlaştı" (Krauss, 2002: 104).

“Robert Morris heykellerini bazı bilgilerle donattığı bir teknisyene yaptırarak, özgün düşünce dışında hiçbir şeyin yaratıcısı olmadığını belirtti. ... ; Bruce Nauman, 1963'te gerçekleştirdiği *Artist as Fountain*'da (Çeşme Olarak Sanatçı) malzeme olarak yalnızca kendi bedenini kullandı. ...; John Latham, 1965'te Londra St. Martin's Sanat Okulu Kütüphanesi'nden, Greenberg'in *Art and Culture* adlı kitabını alarak, arkadaşıyla birlikte kitabın sayfalarını koparttı ve bunları çiğneyerek aside atıp etiketledi. ...; Chris Burden *Atış* adlı performansında kendisini beş metre uzaklıkta duran bir arkadaşına 22 kalibrelik bir silahla sol kolundan vurdu. ...; Dennis Oppenheim güneş yanığı tenini sanat eseri olarak sundu. ...; Christo, Köln Katedrali'ni paketledi.” (Apa, 2002: 134).

Resim 9. Robert Morris. *By Mike*, 2012.



Kaynak: <http://mocoloco.com/fresh2/2012/03/07/robert-morris-at-spruth-magers-berlin.ph> (12.11.2014).

Resim 10. Bruce Nauman, *Artist as Fountain*, 1941.



Kaynak: <http://cssmusic.tumblr.com/post> (19.11.2014).

Resim 11. Chris Burden, *Atış (Shoot)*, 1971.



Kaynak: <http://define-us.blogspot.com.tr/2014/06/chris-burden.html> (20.11.2014).

Resim 12. Dennis Oppenheim, *İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonu*, 1970.



Kaynak: <http://www.cultcase.com/2008/02> (24.11.2014).

Resim 13. Christo ve Jeanne - Claude, *Wrapped Reichstag*, 1971-75



Kaynak: <http://www.museomagazine.com> (24.11.2014).

“Özellikle 1980’li yıllarda ivme kazanan bu dönüşüm, yenilenmiş halleriyle bile heykelin kapsamını tartışılır bir hale getirir. Çünkü farklı estetik kategorilerde güncellenmiş, çağdaş düşünce yaklaşımları paralelinde daha açılımlı bir kimliğe sahip olan bu çalışmalarda kullanılan malzeme ve teknikler de büyük oranda değişime zorlanmıştır. Artık heykel; (sanki) malzeme ve mekânsal sorunlarını aşan; daha disiplinler-arası bir potansiyele sahip, kavramsal biçimler yaratma ve düzenleme pratiğinin adıdır. ...

Örnekse; geleneksel yaklaşımın heykele atfettiği “anıtsallık”, artık eskisi kadar tercih edilmeyen bir etki durumundadır. Bunun yerine çok farklı malzemeleri, değişen konu alanlarına uygun biçimde dönüştürerek yeni form ve/veya durumlara ulaşabilme gibi ortak bir iradenin egemenliği söz konusudur. Yine heykelin alışageldiğimiz sabitlenmiş duruşu da zamanla uyuşmayan bir tahrik unsuru olarak karşımızdadır... Belki bu gerekçelerle, heykel (artık) büyük ölçüde iç-mekâna zorunlu bir seyirlik olgu halinde kendini yeniden kurmaktadır” (Sağlam, 2006: 15).

Krauss, Heykel Sanatının bizleri şaşırtan yönünü ve heykelin alışık olduğumuz kalıplarının dışına nasıl çıktığını şu sözleriyle aktarıyor:

“Ama bütün bunları yaparken, koruduğumuzu sandığımız terimin kendisi -heykel- bir şekilde bulanıklaşmaya başlamıştır. Bir tikeller grubunu olumlamak için evrensel bir kategori artık, kendisi de çökme tehlikesinde olan bir heterojenliği kapsamaya zorlanmış durumdadır. Biz de gözlerimizi topraktaki çukura dikip heykelin ne olduğunu hem bildiğimizi hem de bilmediğimizi düşünüyoruz” (Krauss, 2002: 109-110).

Heykel disiplini, gündelik hayatta herkesin bir şekilde kullandığı veya duyumsadığı nesnelere de heykelin bir parçası olabileceğini, malzeme kullanımının çeşitlendiğini göstermiştir. Krauss, hem kullanılan malzeme çeşidine hem de heykel sanatını da aşan yaklaşımlarla ilgili şu görüşlerine yer veriyor:

“Heykel alanının ötesine geçen yaklaşımlardan duyulan bu şüphe, tabii ki, çeşitli araçların saf ve ayrı olmasını (ve dolayısıyla bir uygulayıcının belli bir araç içinde zorunlu olarak uzmanlaşmasını) isteyen modernist talepten kaynaklanır. Ama bir açıdan eklektik görünen şey, başka bir açıdan kesinlikle mantıklı görünebilir. Postmodernizm durumu içinde, pratik, verili bir araçla/ortamla -heykel- bağlantılı olarak değil, bir dizi kültürel terim üzerindeki mantıksal işlemlerle bağlantılı olarak tanımlanır ve bu işlemleri yapmak için her türlü araç/ortam -fotoğraf, kitaplar,

*duvarların üzerindeki çizgiler, aynalar ya da bizzat heykel- kullanılabilir” (Krauss, 2002: 109-110).*

‘Heykel’ kavramıyla nerede ve nasıl karşılaşacağımız artık bir sürpriz niteliğindedir. Daha önce de değinildiği gibi Joseph Beuys’un 1960’larda gerçekleştirdiği tüm eylemlerini ve dolayısıyla yaşamını bir sanat eseri olarak lanse etmesi ve bu eylemlerini ‘sosyal-heykel’ kavramıyla açıklamaya çalışmasında olduğu gibi...

“İnsan bir heykeldir” diyen Joseph Beuys kendisini sanat eserinin nesnesine dönüştürmüş ve bir anlamda sanat eserinin kendisi olarak ele almıştır. “insan plastiktir” demesi bu yüzdendir. “Almanca’da ‘heykel’ anlamına gelen iki sözcük var: ‘*skulptur*’ ve ‘*plastik*’. Beuys, konuşmalarında *skulptur*’den ziyade *plastik* demeyi tercih etmiştir” (Yılmaz, 2006: 273).

*“Çünkü plastik; ‘biçim alan’, ‘biçim verilebilen’, ‘değişebilen’ demektir. Bu bağlamda bir bütün olarak -düşüncesiyle, sesiyle, devinimiyle, bakışıyla- insan plastiktir, yoğrumsaldır. İnsan yoğurabilir, yoğrulabilir; enerji alır, enerji yayar. Düşünmeye başladığı andan itibaren değişmeye ve değiştirmeye başlamış demektir. O halde ‘düşünce plastiktir’. İnsanın gırtlığından çıkan ses sessizliği doldurur. Konuşan insanın sesi, hem mekâna biçim verir, hem diğer insanları etkiler, değiştirir. O halde ‘ses görünmeyen heykeldir’, plastiktir. Kassel’de bir galeride tam 100 gün konuşmuştu. İnsanlar gelip gitmişler, kimisi dinlemiş kimisi dinlememiş, ama o 100 gün boyunca sanat, yaşam, toplum, özgürlük üzerine konuşmaya devam etmişti. Gösterilerinde sürekli konuşması bu yüzdendir” (2006: 274).*

Görüldüğü gibi Beuys, insanı plastik bir nesne olarak görmüş ve sanatın malzeme bileşenlerinden birine dönüştürmüştür.

Gilbert ve George 1969’da “*Kemerlerin Altında*” adlı ilk “şarkı söyleyen heykellerini” gerçekleştirmişlerdir.

*“Bu gösteride ellerini ve yüzlerini metalik boya ile boyayan iki sanatçı, küçük bir masa üstünde yan yana durarak, mekanik kuklaları anımsatan hareketler yaparken, bir yandan da bir Flanagan ve Allen şarkısı çalmaktadır. Sanatçılar ellerindeki bastonları ve eldivenleri değiştiriyor ve müzik bitince birisi öbürünün yardımıyla yere inerek kaseti yeniden başlatıyordu. İki sanatçının 1969’da*



yazdıkları *The Laws of Sculpture*'da (*Heykeltcilerin Kuralları*), yer alan şu sözleri gelecekteki işlerinin ipuçlarını taşır: “Her zaman sık giyinin, bakımlı olun, rahat, dostça, zarifçe ve denetimli hareket edin. Dünyayı kendinize inandırın ve bu ayrıcalık için insanların yüksek bir bedel ödemelerini sağlayın. Hiç üzülmeyin, eleştirmenler tartışır ve eleştirir ama her zaman saygılı, sessiz ve sakin olun. Tanrı hala yontmaya devam ediyor, onun için yerini uzun süre boş bırakma” (Atakan, 1998: 72).

Resim 14. Gilbert & George, *Şarkı Söyleyen Heykeller (Kemerlerin Altında)*, (*The Singing Sculpture Underneath the Arches*), 1969.



Kaynak: <http://www.intertekst.com/pliki/> (15.02.2015).

Num June Paik, yeni bir sanat formu olan Video Sanatı'nın kurucusudur. 1960'larda Fluxus Grubunun etkisiyle "Televizyon Heykel"lerini sergilemeye başlamıştır. "Koreli bir sanatçı olan Num June Paik; piyano, tabure, televizyon seti, video kameraları, tripotlar ve bilgisayarlardan oluşan hem duyabileceğimiz hem de görebileceğimiz bir heykel yaratmıştır" (Şahiner, 2008: 42). Piyano bir bilgisayar tarafından çalınmaktadır ve siz seyrederken o değişir. Müziğin bestecisi John Cage'dir. Cage 1992'de ölmüş ve Paik, *Piyano Parçası*'ni bunu takip eden yıllar içinde onun anısına yapmıştır.

Resim 15. Nam June Paik, *Piyano Parçası*, video yerleştirme, 1983.



Kaynak: <http://www.albrightknox.org/collection/> (15.02.2015).

Resim 16. Nam June Paik, *Li Tai Po*, video heykel, 1987.

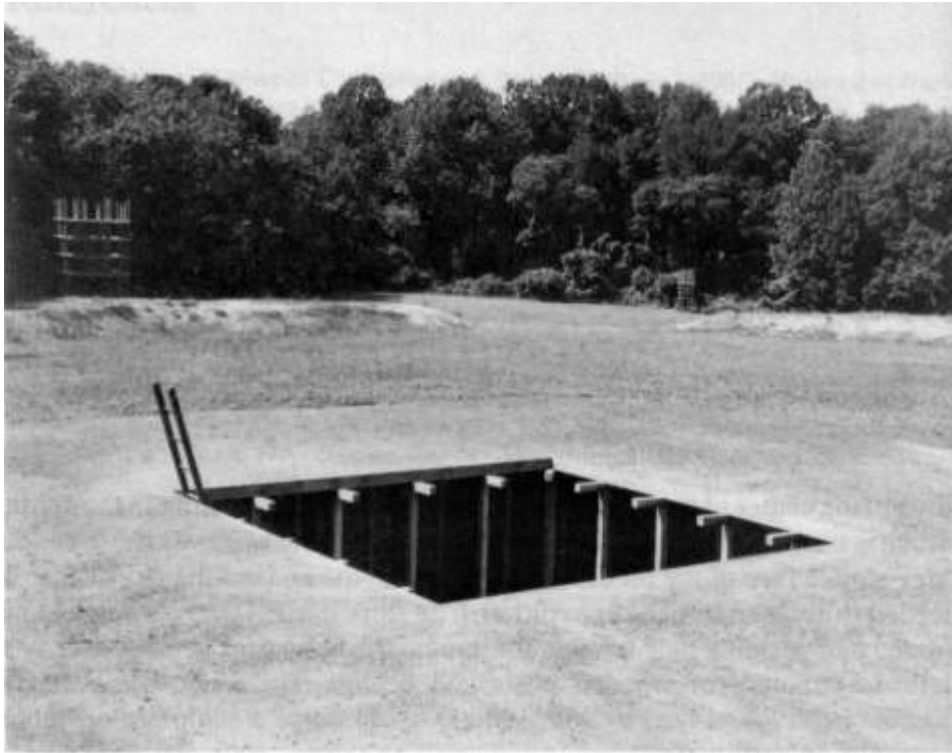


Kaynak: <http://hyperallergic.com/wp-content/uploads/> (25.01.2015).

Mary Miss'in bize sunduğu heykel ise bir çukurdan ibarettir. O güne kadar yapılan bütün heykeller, yerin üstünde ve bir mekân içerisinde ya da bir kaide üstünde kendine yer buluyordu. Mary Miss'in 1974 tarihli "Çevre ölçümler Kulübeler Tuzaklar" adlı çalışması tamamen bir çukurdan ibarettir ve bu heykeli fark etmek için bir merdiven koymuştur. Mary Miss'in bütün heykellerinde bir ipucu vardır ve bu ipuçları izleyiciye yön verir. Mary Miss, bildiğimiz heykel anlayışını yerinden etmiş yeni bir bakış açısı getirmiştir.

*"Eskiden beri bildiğimiz ve halen de yapılmakta olan heykel, ister soyut ister figüratif olsun (erotik bir kadını temsil etse bile) erkektir; ileri doğru uzanan, mekâna dikilen sert bir çıkıntıdır çünkü. Miss'in sunduğuysa, çevresinde dolaşılmasını değil içine girilmesini talep eden dişi bir heykeldir. Onun toprağın altına gizlediği işlerinin kuşbakışı görünüşü, burada olduğu gibi, bazen düzgün bir dörtgen bazen de (toprak seviyesinde olmak üzere) kertikli şekillerdir. Yer seviyesinin altında kalan zeminde yine birtakım yükseltmeler mevcut olmakla birlikte, dediğimiz gibi, bu işlerin asıl özellikleri çukur yani –yani dişi- olmalarıdır." (Yılmaz, 2006: 248-249).*

Resim 17. Mary Miss, Çevre ölçümler Kulübeler Tuzaklar, 1978.



Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/garrtro> (27.01.2015)

Hollandalı sanatçı ve yazar Louwrien Wijers'in 1990'da Amsterdam Belediye Müzesi'nde düzenlediği "Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy" (Değişen Ekonomide Sanatın Bilim ve Tinsellikle Buluşması) başlıklı, aralarında heykeltıraşların ve çağdaş sanatçıların da bulunduğu konferansı, "Zihinsel Heykel" olarak adlandırmıştır.

Heykel Sanatı, konu ve malzeme açısından artık çok farklı bir üretim tarzına konumlanmış durumdadır. Kullanılan malzemeler çeşitlilik göstermiş, anlatımı daha da güçlü kılmak için çeşitli yöntemler kullanılmaya başlanmıştır. Heykelin özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren kendi varlığının ve tanımının sınırlarını genişletmesiyle birlikte, kendi üretim ilişkilerini de değiştirmiştir. Ekonomik ve sanatsal alandaki üretim biçimlerinin ve ilişkilerinin dönüşmesi birbirlerini etkilemiş, dönüştürmüş görünmektedir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4.YENİ EMEK BİÇİMLERİ

#### 4.1.Sanat - İş

Marx, yaratıcı-uygulamalı etkinliğin, insanın maddi çevreyi değiştirmesini sağlayarak; onu hayvandan ayıran belli başlı özelliklerinden biri haline geldiğini yazmıştı. “Yabancılaşmanın olmadığı koşullarda insanlar kendiliğinden bir bilinçle, soyut düşünce ve imgelem güçlerini kullanarak doğayı, kendi çevrelerini değiştirme yetenek ve yeterliliğine sahiptirler” (Wolf, 2000: 20). O halde ‘iş’ özü itibarıyla yaratıcıdır; insani ihtiyaç ve isteklerden doğar, nesnesi üzerinde özgürce uygulanır ve yapıcı-dönüştürücü bir güce sahiptir. Marx’ın insan emeğinin öz itibarıyla yaratıcı olduğu görüşünü neredeyse bütün kaynaklarında görmek mümkündür.

“Marx, sanat kuramının bir yorumunu desteklemek için sık sık arı ve mimar benzetmesini kullanır. Bu benzetme, sadece sanatın değil, aynı zamanda insan emeğinin doğasıyla ilgili olması açısından çok ilgi çekicidir” (2000: 20).

*“Biz bir tür işin yalnızca insana özgü olduğunu savunmaktayız. Bir örümceğin kozasını örüşü dokumacının işine benzer veya petek dokularını inşa eden arının işi genellikle mimarı utandıracak bir ustalık gösterisidir. Yine de en zavallı mimar bile petek dokularını inşa etmeden önce, bu hücreleri kafasında inşa ederek en usta arıdan kategorik açıdan ayrılır. Bir işin ardından elde edilecek sonuç daha işin başında işçinin imgeleminde ideal şekliyle üretilmiştir. Doğanın görünümü üzerinde değişiklik yapmak yanı sıra, insan doğanın iç düzeninde, onu kendi amaçlarıyla uyumlu hale getirmek için bilinçli bir dönüştürme çabası içine girer. Amaçlar etkinliğin biçimini ve anlamını belirleyen yasalardır ve insan, isteklerini amaçlarla uyumlulaştırılmak zorundadır” (Marx-Engels, 1973: 53-54. Akt. Wolf, 2000: 20-21).*

“Mimar, burada genelde insan emeğinin simgesi olarak kullanılmıştır ve doğrusu insani yaratıcılığın özünü vurgulamaktadır” (Wolf, 2000: 21).

Janet Wolf, Adolfo Sanchez Vazquez’e dayandırdığı, ‘çalışmak’ ve ‘iş’ ile ilgili düşüncelerini açıklarken yaratıcılık ve üretim arasında kopmaz bağlar olduğunu belirtmektedir.

*“İş, insan özgürlüğünün asli aracı ve güvencesidir, gereksinimlerle doğrudan bağlantılı olduğu için önem taşır. ... Yani uygulamalı etkinlik, insan gereksinimlerinin zorunlu sonucudur. Bu yaklaşımın asıl önemi, metafizik olmayan bir bakışa sahip olmasından gelir. Yani insanın yemek yeme gereksinimi, çözümleme sürecine dahil edilmiştir. İş bölümünün gelişmesi ve bunun ardından yaşamak için el emeği kullanarak somut üretim süreciyle doğrudan bağlantı kurmak zorunda olmayan bir kitlenin ortaya çıkması ve üretim dallarının, alt üretim dallarına ayrışması gerçeği homo ludens (zevk alan insan) ve homo politikus'un (politik insan) insanlaşma sürecinin çok sonraki aşamalarında ortaya çıktığını ve insanlık tarihi açısından esaslı olmayan bir gelişme olduğunu ortaya koyar.”*

Wolf'da Vazquez gibi iş ya da çalışmayı temel, zorunlu bir insani etkinlik olarak görmektedir. Çalışmanın, zorunluluktan kaynaklanmadığı, çarpıtılmadığı ve yabancılaştırılmadığı sürece gerçek yaratıcı etkinliğin ta kendisi olduğunu belirtmektedir. Sanatsal çalışmayı diğer çalışma türlerinden ayırmadığını söyleyen Wolf, bu düşüncesini temellendirmek için şu açıklamayı yapıyor:

*“Sanatsal çalışma da, diğer iş türleri ile aynı zeminde bulunmaktadır; yani Vazquez'in deyişiyle, kadın ve erkeğin yaratıcı doğasının bir ifadesidir. “Sanat ve iş, insanın özü ile kurdukları ilişki açısından benzeşmektedirler. Her ikisi de insanı ifade eden insan için ve insan hakkında konuşacak nesnelere üretmektedirler. Dolayısıyla yaratıcı etkinliklerdir. Sanat ve iş arasında keskin karşıtlıklar bulunmamaktadır” (Vazquez, 1973. Akt. Wolf, 2000: 22-23).*

Görüldüğü gibi, hepsi de insan etkinliği olan bütün bu türden faaliyetler yine de insanın kendisine dönüyor. Sanatsal iş ile gündelik yaşamdaki iş arasındaki en belirgin olan ayırım, ‘sanat’ ve ‘zanaat’ konusunda da belirtildiği gibi, sanatta duygulanımın, yani içsel bir durumun söz konusu olmasına rağmen, ‘iş’ de duygunun olmayışı, ona tamamen dışsal etkenlerin hâkim olmasıdır.

*“Avrupa’da Rönesans’tan önce sanat olarak adlandırdığımız iş türü işçilerle aynı koşullar altında çalışan bireyler tarafından üretilmekteydi. Resim, desen çizimi, mimarlık birer zanaat dalı; ortaklaşmacı bir çabanın ürünüydüler. Bu zanaat dallarına yeni giren bireylerin yanında usta mimarlar, usta ressamlar, günümüzde olduğu gibi, tekil üreticiler değil, bir sorumluluklar zinciri ile birbirine bağlı lonca esnafıydılar. Üretimlerinin ardından bir deha olduğu fikri, henüz oluşmamıştı. ‘Yüksek sanat’ - ‘düşük sanat’ ayrımı da bu dönemlerde henüz ortaya çıkmış değildi. Bu ayrımın izlerini, ancak ‘dahi sanatçı’ tasarımının ortaya çıktığı günlere kadar geri götürebilmekteyiz.*

*Bir resmin yapılışı ile bir mobilya tasarımı ya da bir kenar süsünün yapılışı arasında farklar olduğunu ileri sürmek (üretim aşamaları açısından), abesle iştigal etmektir. Sanatsal çalışmanın benzeri olmayan, aşkın bir süreç olduğu savı, özgül tarihi koşullar içerisinde üretilmiş, yanlış genellemeler sonucu sanatın gerçek doğası olarak kabullenilmiş, geçerliliği olmayan bir tezdır” (Wolf, 2000: 23).*

Sanatsal üretimle, maddi üretimin birbirine yaklaştığını yani üretim sürecinin aynı aşamalardan ve aynı emek süreçlerinden geçtiğini görmek gerekir. Bu üretimler olurken her iki üretim tarzı da birbirine yaklaşır ve teknik olarak birbirini desteklerler. Sanatsal üretimin maddi üretimle bağımlılığını somut olarak nerde görebiliriz o halde? “Bunu ilk önce, sanatsal yaratımın egemen ekonomik sistemle belirlenişinde, toplumsal işbölümünün ve dağılımının kendi niteliğinin belirlenişinde; ikinci olarak da, sanatsal yaratımın, tekniğin gelişme durumuna bağımlı oluşunda görebiliriz” (Kagan 1993: 520).

Zaman içinde üretim sürecinde farklı ilişkilerin devreye girmesiyle birlikte yani toplumsal işbölümünün ortaya çıkmasıyla sanatsal üretim, kendine daha bağımsız bir alan bulmaya başlamıştır. Kagan, mesleki ustalığın sanatsal üretime dönüşümünü şu sözleriyle anlatıyor:

*“Maddi ve sanatsal üretimin kökenindeki birliğin böyle tarih içinde bozularak parçalanması ki sanat tarihinin gelişmesindeki diyalektik mantığın bir başka yönüdür bu, sanatın gelişmesi üstünde yalnızca olumsuz değil, ama aynı zamanda olumlu bir etki de yapmıştır. Nitekim sanatsal yaratımın mesleki yoldan yürütülüşü, sanatın ileriye doğru gelişmesinin itici bir gücü olmuştur. Doğal yatkınlığa sahip kişilerin, sanatsal etkinlikte baş başa kalarak, maddi üretime katılmaktan kurtulmaları, sanatsal yaratımın gittikçe yetkinleşmesi için gerekli koşulları da birlikte getirmişti. Böylesine bir sanatsal yaratım, gittikçe meslekten usta sanatçı olmaya başlayan, tüm etkinliğini buna ayırabilen yetili insanların gücünü ve enerjisini soğurmuştur; kitlelere kapalı kalan uygarlığın başarılarını tanyıp öğrenme olanağına sahip sanatçıların yüksek düzeyde kültürel ve düşüncesele bir gelişme göstermelerini sağlamıştı. Böylece mesleki sanat, bir iki bin yıl içinde önemli bir yol almış; bu arada dünyanın sanatsal olarak özümlemişine ilişkin amatör sanatçı ve folklor yaratımlarınca bilinmedik yollar ve yöntemler ortaya konmuş, bu yöntem ve yollarla yüksek manevi değerler yaratılmış; Goethe ile Brecht’in, Puşkin ile Mayakovski’nin, Bach ile Mussorgski’nin, Rembrandt ile Surikov’un, Stanislavski ile Ulanova’nın, Ayzenshtayn ile Fellini’nin yapıtları gibi, ancak ‘bilgece sanat’ın el atabileceği yöntem ve yollar olmuştur bunlar” (Kagan, 1993: 522).*



Böylelikle, sanatsal etkinliğin içeriği ile toplumun yaşamsal etkinliği arasındaki uçurum açılmaya başlamıştı.

Toplumla sanat arasındaki bu derinleşen uzaklık yansımaları, aslında Kant'la başlayan, sonrasında modernizmle devam eden bir düşüncedir.

“Peter Bürger, bütün önceki tezlere göre, sanatın toplumdan ve siyasetten arınarak özerkleşme yoluna girdiği 1848 yılını, modernizmin ve avangardın miladı veya 20. yüzyıl sanatının şafağı gibi görmez” (Artun, 2003: 21. Avangard Kuramı sunuş).

Bürger, özerkleşmenin 18. yüzyılda, sanatın önce sarayın ve kilisenin himayesine, ardından da piyasaya ve kitle kültürüne direnmesiyle baş gösterdiğini savunur. Kant ve Schiller'in sanatı işlevsizleştirdikleri düşünceleri bu oluşumu izler. Özerkleşme 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında estetizm ve sembolizmle zirvesine ulaşır.

*“Hayattan olabildiğince yalıtılması sonucu, sanatın içeriği, kendi formuna dönüşür. Başka bir deyişle, içeriği biçimi olur. Bu süreç sanatın toplumsal örgütlenmesiyle birdir. Sanat, formlarıyla olduğu kadar kurumlarıyla da, artık toplumu ve hayatı değil, kendisini temsil eder. Bürger'e göre avangard, bu tarihin keşfidir. Ve bu anlamıyla daha öncesinde mümkün değildir.*

*Bürger'in kuramında avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın hayata yeniden sindirilmesi mücadelesidir. Sorun, “gerçek dünyaya müdahale edilmesi... hayatın devrimleşmesidir; yoksa estetik haz nesnelere olmaya mahkum formlar yaratmak değil” (Bürger, 2003: 2).*

18. yüzyılda ekonomik olarak burjuvazinin güçlenmesi ve iktidarı ele geçirmesiyle birlikte, felsefi disiplin olarak sistemli bir estetik ve özerk sanat ortaya çıkmıştır. Sahne sanatları, şiir, müzik, resim, heykel ve mimaride de modern sanatın etkileri görülmeye başlanmıştır. Çeşitli sanatlar gündelik hayatın bağlamından çıkarılarak hepsi bir bütün olarak kavranmaya başlanmıştır.

## 4.2. Sanat ve Emek

Sanat ve emek, sanattaki emek, sanatın emeği gibi konular aslında çok sık dile getirilen konular değildir. Sanatçının emeği ne ile ölçülür, sanatçıların çalıştırdığı kişilerin (yardımcıların, teknik elemanların) sosyal güvenceleri var mıdır, gibi sorular halen tartışılan konulardır.

Alberto Lopez Cuenca, “*Sanat ve Emek Sanat Emeği, Metalaşma ve Yeni Ekonomi*” adlı makalesinde, sanatçının çalışma koşullarıyla ilgili şunları söylüyor;

*“Geçici ve güvencesiz çalışma, kültür üreticileri için yeni bir şey değil, sanatçılar öteden beri güvencesiz koşullar altında çalışıyorlar. 19. yüzyılda kapitalizmin gelişmesi sırasında, sanat akademilerinden ayrılan veya akademiye hiç girmemiş sanatçılar, işgücünün diğer kesimlerinden farklı olarak, belirlenmiş bir programa bağlı olmadan, uzun süreler boyu işsiz kalarak ve çoğunlukla deneysel çalışmalarının karşılığında elde edecekleri kazancı bilemeden çalıştılar. Sanat emeğinin kapitalizm açısından verimli olduğu durumlar çok enderdir.*”

*Gelgelelim, son zamanlarda iş değişti. Sanat üretiminin belirsizlikleri, hat safhada rasyonelleştirilmiş Fordist<sup>2</sup> üretim tarzı açısından yönetilemez olmuşsa da, Yeni Ekonomi’de bu belirsizlikler bilhassa aranan unsurlara dönüştü. Yaratıcılık ve deneysellik, aşırı derecede esnek çalışma koşulları karşılığında kabul gördü. Bu bakımdan çağdaş sanatçılar, iş gücünün diğer kesimleri gibi, genelde birden fazla işte çalışıyor ve yıllık maaş yerine saat başı ücret usulüyle çalışmayı kabul ediyor – bu da yeni üretim ve geçinme biçimlerinin gelişmesine yol açıyor”*

Sanatçılar aslında hiçbir zaman güvenceli yaşam koşullarına sahip değillerdi.

*“Sanat ortamı ve sanat piyasası, sanatçının konumlandığı özel bir alanı işgal etmektedir. Sanatın, piyasanın genel yasaları altında metaya indirgenmesi mümkünse de -ki çoğu durumda fiilen indirgenmektedir- onu ortaya çıkaran emek yine de özel bir emek türüdür. Gayri maddi emek fikri, Yeni Ekonomi’nin çalışma koşullarını tarif ederken çağdaş eleştirel söylemin sık başvurduğu bir fikir. Ancak bu fikir, ister gösterge üretimi olsun, ister hisse senedi veya enstalasyon, işçilerin üretim süreçlerindeki maddi ve bedensel katılımını göz ardı ediyor. Dahası, zor ve nahoş çalışma koşulları her ne kadar görünmez kılınmış veya dışarıya havale edilmiş olsa da, günümüzün yaşam*

---

<sup>2</sup>**Fordizm:** Üretim bandının uygulamaya konmasıyla başlayan üretim biçimidir. Geçen yüzyıl boyunca en baskın olarak kullanılan üretim yöntemidir. 1920’li yılların başında uygulamaya konan yöntem, vasıfsız işçilerin bir üretim bandı oluşturduğu, kitle üretimi ve kitle tüketimi üzerine kurulu bir sistemdir (Wikipedia).

*biçiminde hala merkezi bir yer tutuyor. Sanat emeğini diğer emek biçimlerinden ayıran özelliği “gayri maddi” olması değil, belirli zamanda egemen olan üretim koşullarıyla arasındaki mutlak ilişki. Sanat emeği, 19. yüzyıl kapitalizminin genel çalışma koşullarına maddi açıdan sıkı sıkıya bağlı olsa da, bu koşullara tam bir uyum sağlamıyordu. Yeni piyasa mantığının bir parçası olduğu kesindi, ama bu mantığın mutlak düzenlemesine tabi değildi” (Cuenca, 2012).*

Sanat emeğini, diğer emek biçimlerinden ayıran belli başlı farklılıklar, üretimin tamamen sanatçının inisiyatifinde ve düzensiz bir biçimde olması; sanatçıların farklı anlayışlarla ve duyarlılıklarla hareket etmeleridir, denebilir.

Üretilen sanatın, değer olarak piyasa koşullarına dayandırılması, onu bir meta gibi değerlendirilmesine engel olamamaktadır. Sanat eserlerinin meta haline nasıl geldiğini ve hangi koşullarda dolaşıma girdiğini Cuenca şu cümleleriyle ifade ediyor:

*“Bir nesne olarak sanat eserinin, meta halinde piyasaya katılmasını engelleyecek hiçbir özelliği yoktur. Hatta, 19. yüzyıldan beri açıkça görüldü ki, sanat emeğinin sonuçları, üretimindeki emeğin ayrıksı niteliği ne olursa olsun, her zaman metalaştırılabilir. Avangard da dahil modern sanatın özgürlükçü hedefleri, sanat pratiğinin ve sonuçlarının kapitalizmin hükmettiği toplumsal ilişkilerden tamamen azade olacağı anlamına gelmemiştir. Sanat bizzat desteklenmediği koşullar altında üretilebilir. Theodor Adorno, Estetik Kuramı kitabında bu muğlaklığa dikkat çeker: Sanat eseri üreten sanat emeği, genel toplumsal işgücünün bir parçasıdır, ama hâkim üretim ilişkilerine katkıda bulunması gerekmez; kapitalizmin ufku içerisinde doğan ama kapitalizm açısından değerli veya üretken olmayan toplumsal ilişkiler üretebilir” (2012).*

İlginç bir biçimde eskiden ayrılmış durumda olan emek türlerinin iç içe geçmesinin ilk işaretleri, sanatçı atölyelerinin birer üretim mekanı olarak yeniden tasarlanmasında görülür. “Artık sanatçılar geleneksel atölye mekânının dışında çalışmakla kalmazlar, mimarları, tasarımcıları ve mühendisleri de kendileriyle aynı stratejileri benimsemeye çağırırlar. Buna karşılık sanat emeği, daha kabul edilir bir üretici emeğe dönüşür” (Cuenca, 2012).

*“Sanat sosyologu Haward Becker sanat sanayisini atölyenin mekânından çıkarak son derecede geniş ve karmaşık işbirliği ağı olarak inceler. Bu ağ, “sanat dünyasının ve belki başkalarının da, sanat olarak tanımladığı birtakım işlerin üretilmesi ve alımlanması için etkinliklerine ihtiyaç duyulan herkesi kapsar... Aynı insanlar, tekrar*

*tekrar, hatta rutin olarak, benzer işlerin üretilmesi için benzer işbirliklerine girerler”*  
(Artun, 2014: 19-20).

Şimdi de sanat ve emek, sanattaki emek kavramlarına, bazı sanatçıların, atölyelerinde çalıştırdıkları kişilerin atölye koşullarına ve üretilen işlerin nasıl dolaşıma sokulduğuna bakmak gerekiyor.

**Jeff Koons**'un Manhattan'ın merkezinde kendine ait çok büyük bir atölyesi bulunuyor. Bu bina ambarlar ve depolar arasında eski ve taş bir beyaz binadır. Bu atölye Koons'un karargâhı gibidir. Bu atölye, Andy Warhol gibi seri üretim de yapılabilecek bir donanımına sahiptir. Jeff Koons, Sean O'Hagan'a verdiği demeçte atölyesi ile ilgili şunları söylüyor:

*“Burası bir fabrika değil, bir fabrikaya benzemiyor. Evet, yine her sanatçının stüdyosunda olduğu gibi üretim yapıyoruz, ama büyük ölçekli değil. Bir yıl içerisinde, dünya piyasasına çıkan yaklaşık on iş ürettiğim. 1980'lerde piyasaya baktığımda Andy'nin işlerini ve ne kadar çok ürettiğini görüyordum; oysa Jasper Johns'a bakınca, o çok az üretmişti. Hep bu ikisinin ortasını tutturmanın mümkün olduğunu düşünmüşümdür”* (O'Hagan).

Koons, kendi atölyesinde 120 eleman çalıştırıyordu. Bütün bu kişiler Koons'un resimlerinin ve heykellerinin yapımı üzerinde çalışıyorlardı. Her biri kendi alanında uzman bu kişiler ücret karşılığında sanki bir fabrikada çalışıyormuş gibi emek harcıyorlardı.

O'Hagan, Koons'un eserleriyle ilgili şu sözlere yer veriyor:

*“Koons'un işleri ve şöhreti, işlerinin müzayedelerdeki fiyatlarına rağmen - ya da belki bu fiyatlar yüzünden- eleştirmenler arasında hararetli bir tartışma konusu. Tate'teki Pop Life sergisinde gösterilen Rabbit (Tavşan), 2008'de 8 milyon doların üzerinde bir fiyata alıcı bulmuştu.”*

*Koons'un dev porselen heykellerinden Michael Jackson and Bubbles, 1988'de 5,6 milyon dolara satılmıştı. iki sene önce ise, mor renkli bir şişme heykel olan Hanging Heart yaklaşık 34 milyon dolara satıldı. (Aynı heykelin pembe bir versiyonu yakın zamanlarda yapılan özel bir satışta 11 milyon dolara satıldı. Bu da, küresel ekonomik gerileme derinleştikçe sanat piyasasının da sonunda bundan payını aldığını gösteriyor olabilir.)*

Resim 18. Jeff Koons. *Rabbit (Tavşan)* 2008.



Kaynak: [www.sfmoma.org](http://www.sfmoma.org) (25.10.2014).

Resim 19. Jeff Koons. *Michael Jackson and Bubbles*. 1988.



Kaynak: [www.sfmoma.org](http://www.sfmoma.org) (25.10.2014)

Jeff Koons, doğumun sembolü olarak tanımladığı *Çatlak Yumurta* için “hem içbükey hem de dışbükey yüzeylerden ötürü teknik olarak yaratmak çok güç oldu” derken Christie’s Çağdaş Sanatlar Avrupa Başkanı Francis Outred, eseri olağanüstü bir mühendislik başarısı olarak nitelendiriyor. Bu eser, Botticelli’nin *Venüs’ün Doğuşu* adlı eserini fiyat olarak aşmıştır.

Resim 20. Jeff Koons. *Çatlak Yumurta (Magenta)*, (2006).



Kaynak: <http://t24.com.tr/haber/55-milyon-liralik-yumurta/250453> (21.08.2014).

Yaşayan en pahalı sanatçı unvanını elinde bulunduran Koons'un "Çatlak Yumurta" adlı eserinin tahmini fiyat aralığının 10 ile 15 milyon sterlin (36.5 ile 54.75 milyon lira) olduğu tahmin edilmektedir.

**Andy Warhol**, genellikle sanatçı olarak tanınır; ancak çalıştığı stüdyoyu "Fabrika" olarak adlandırır ve büyük ölçekli baskılarını üretirken çok sayıda yardımcı kullanmıştır. "Sanatsal süreci 'endüstrileştirmesi' bir ekip çalışmasını gerektirir, tıpkı resimlerini yardımcıları tarafından talimatları doğrultusunda bitirilmek üzere bırakan Bridget Riley gibi" (Barnard, 2002: 88).

**Damien Hirst**'ün ise Stroud'da çok büyük bir stüdyosu bulunuyor. Bu mekân daha önceleri heykeltıraş Lynn Chadwick'e aitmiş. Bu mekânı Hirst, yeniden tasarlayıp büyüttükten sonra kullanmaya başlamıştır. Hirst'ün bu atölyesinde yaklaşık 150 kişi çalışıyordu. Bu kişiler arasında sanatçılar, çeşitli imalatçılar, formaldehit<sup>3</sup> uzmanları, heykeltıraşlar bulunmaktadır.

---

<sup>3</sup> **Formaldehit:** Kadavraların çürümelerini önleyen sıvı bileşeni. Formaldehit kimya endüstrisinde en yaygın olarak kullanılan ve üretilen maddelerden birisidir. Formik aldehit ve metil aldehit olarak ta bilinmektedir. Gerek gaz hali gerekse sıvı çözeltilisi kendisine özgü, hoş gitmeyen bir kokuya sahiptir. Oksitleyen maddelerle hızla tepkimeye girer, yüksek derişimlerinde yanıcı bir sıvıdır. Hidroklorik asitle bis (klorometil) eter buharı oluşturacak şekilde tepkimeye girer, oluşan bu madde ise kanser yapıcı

Hirst, işlerinin büyük bir kısmını kendisi tasarlayıp belli bir aşamaya getirdikten sonra geri kalan bitirme işlemlerini çalışanlarına yaptırıyordu.

Çok önemli paralara sattığı işleri arasında *The Golden Calf* “Altın Buzağı” (2008), Elmas Kaplı Kafatası *For the Love of God* “Tanrı Aşkına” (2007) bulunuyor.

Resim 21. Damien Hirst. *The Golden Calf* (Altın Buzağı), 2008



Kaynak: <http://www.whatonemillionbuys.com/tag/damien-hirst> (21.08.2014)

Damien Hirst’le yapılan bir röportajda, boyayı tuvale kendisinin mi sürdüğü sorulmuş, “Evet hepsi de benim işlerim. ... Hala yağlı boya yapıyorum, yağlı boyayla fotoğrafları kopyalıyorum ve işin geri kalan kısmını ekiplerim yapıyor. Ama baştan sona kendi yaptığım resimlerim de var” demiştir.

---

bir maddedir. Doğal maddelerle üretilmeyen diş macunlarında ve günlük temizlik ürünlerinde kullanılmaktadır (formaldehitin bu ürünlerin yapımında kullanılması çok sakıncalıdır) (Wikipedia).



Aslında bu sanatçıların çalışma yöntemlerine benzer bu üretim modeli çok yaygınlaşmış görünüyor. Daha birçok sanatçı, seri üretim modeli de diyebileceğimiz bu yöntemle işler üretiyorlar. Üretilen bu işlerden sanatçılar, çok yüksek fiyatlara alıcı buluyor ve hatta dünya borsasına etki edebilecek kadar da spekülasyon yaratılıyor.

“Sanat emeği” deyince üzerinde durulması gereken en etkili hadise, kuşkusuz kültürün özelleştirilmesiyle birlikte başlayan kültür endüstrisindeki patlama ve dönüşümlerdir” (Artun, 2014: 20). Kültür ve sanat endüstrisinde çalışan kişi sayısı ve çalışma alanları her geçen gün artmaktadır.

*“Medya, yayın, iletişim, PR, pazarlama/markalandırma, reklam, eğlence, spor, turizm, tasarım, eğitim, bilişim, telekomünikasyon, dinsel hizmetler gibi alanları dolduranların, kentsel çalışan nüfus içindeki oranı, bütün hizmet ve finans sektörü de hesaba katılınca, gelişmiş ülkelerde maddi üretim sektöründekileri çoktan katlamıştır. Kültür endüstrisinin müzeler, bienaller, festivaller, fuarlar, galeriler, müzayedeler aracılığıyla örgütlenen doğrudan sanatla ilgili ağları da giderek giriftleşmekte ve şişmektedir. Bunlar arasında sanatın küreselleşmesinin asal ortamları olarak ortaya çıkan bienaller, Paolo Virno ve Pascal Gielen gibi prekarite<sup>4</sup> yazarları tarafından post-Fordist, gayri maddi, esnek ve güvencesiz emek rejimlerinin ideal modeli olarak tanımlanmaktadır. Hatta Gielen daha da ileri giderek, bütünüyle “sanat ortamının ekonomik sömürü için ideal bir model” olup olmadığını irdelemektedir. Gerçekten de, bienal sanatçıları küresel korporasyonların<sup>5</sup> himayesi altında örgütlenen son derecede otokratik\* ortamların, bir anlamda çalışanları sayılmazlar mı?” (Artun, 2014: 20-21).*

Türkiye’den birkaç sanatçıyla, “sanat ve emek”, “iş ve sanat”, iş mi, sanat mı kavramlarına değinmek gerekiyor.

Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Şangar’ın 11. İstanbul Bienali’nde sergilenen “işsiz işçiler - Sana yeni bir iş buldum” adlı çalışmaları sorgulayıcı olduğu kadar aynı

<sup>4</sup>Güvenilmezlik, eğretilik, kararsızlık.

<sup>5</sup>Lonca teşkilatına benzer bir örgütlenme biçimi

\***Otokrasi:** monarşinin bir çeşididir. Yönetici, bütün siyasi yetkileri tek başında elinde bulundurur. Fakat monarşinin aksine yönetim miras yoluyla kalmamış kişi tarafından ele geçirilmiştir. Otokrat (buyurgan) rejimlerin temel özelliği, yönetimlerin halk adına karar vermesi, iyi, doğru ve güzel olanları dayatması, buna karşın halkın sorunlarını çözümlenmeyi de üstlenmesidir. (Wikipedia).

zamanda interaktif bir ortamda çalışmaya dahil edilen kişilerle izleyiciyi karşı karşıya getiriyor.

Resim 22. Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, *İşsiz İşçiler – Sana yeni bir işbuldum.* 2009



Kaynak: <http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=44> (15.05.2013).

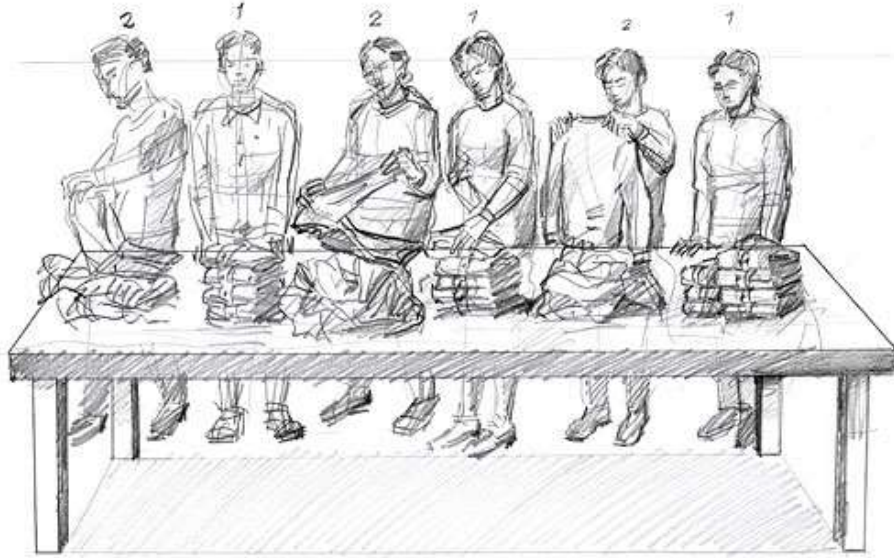
İnteraktif olan bu çalışma, yapılanın aslında ‘iş’ mi, yoksa ‘sanat’ mı olduğunu tartışmaktadır.

Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Şangar’ın 11. İstanbul Bienal’i kapsamında gerçekleştirdikleri sanat projesinde, 12 Eylül - 8 Kasım 2009 tarihleri arasında, yarı zamanlı ya da tam zamanlı çalışmak üzere, işsiz ve iş arayışında olan, 20-35 yaş aralığında, performans ve iletişim yeteneklerine güvenen, iddialı, İngilizce bilen, üniversite öğrencisi ya da projeye katılmak isteyen kişilerden fotoğraflı özgeçmişleriyle başvuruları istenmiştir.

Bu proje, sanat izleyicileri ile iş bulan öğrencilerin arasında geçen diyaloglardan oluşuyor. Proje kapsamında, Bienal süresince (yaklaşık 2 ay) işe alınacak altı kişi “parfüm sıkıcı” ve “tişört katlayıcı” olarak görev yapmışlardır. Oluşturulan proje masası etrafında çalışan elemanlar, verilen gazete ilanıya işe

alınmış ve Bienal boyunca ücretli olarak çalışmışlardır. Çalışanlar için ayrıca bir dinlenme odası oluşturulmuş ve burada izleyicilerle bir araya gelerek sohbet olanağı bulmuşlardır.

Resim 23. Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, *İşsiz İşçiler – Sana yeni bir iş buldum*, 2009.



Kaynak: <http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=44> (15.05.2013).

İşsizlik, düşük ücret, iş güvenliği, çalışma ve sosyal devlet kavramının sorgulandığı “İşsiz işçiler-Sana yeni bir iş buldum” adlı proje, ‘Antrepo 3’ mekanında, işe alınan gençlerin sergi boyunca (2 ay) performatif sunumlarından oluşmaktadır. Bu projenin, Bienal için hazırlanan metninde şu ifadeler yer verilmiştir.

*“Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Şangar yirmi yıldır, çağdaş Türk toplumunun öznel deneyimlerini belirleyen toplumsal normlarla ilgileniyor. “İşsiz İşçiler - Sana yeni bir iş buldum!” (2009) sanatçıların ilk “resmî” ortak çalışmaları; tüm sanatsal uğraşlarını emek ilişkileri ve üretim koşullarının oluşturduğu karmaşık sistem içine oturtma yönündeki ortak girişimleri.*

*İşsiz İşçiler - sana yeni bir iş buldum!'un katılımcıları, gazetelerde duyurulmuş ücretli bir iş için başvuran genç ve işsiz üniversite mezunlarından oluşuyor. Enstalasyon bir atölye ya da fabrikayı andırıyor, burada gençler anlamsız edimlerde bulunuyor. Bazıları sonu gelmez bir şekilde giysileri katlayıp açıyor, diğerleri bir mağazadaymışçasına parfüm sunuyor. Bu boş edimler işi daha geniş anlamda "hizmet endüstrisi"nin çerçevesine sokuyor. Çalışanlar fikir ve düşüncelerini birbirleriyle ve izleyicilerle diyalog içinde dile getirmeye özendiriliyor. Sanatçılar bu projenin amacının, kapitalizmin "proletaryadan prekaryaya<sup>6</sup> geçiş süreci"yle yarattığı toplumsal adaletin yenilgilerini ve azalışını sorgulamak olduğunu belirtiyor."*

Bu çalışma aynı zamanda, küresel ekonomik krizlerin, ağır koşullar altında ezilen işsizlerin iş bulamadıkları, dünya sorunlarıyla baş etmek için her zaman bir yolun olduğunu anlatmaya çalışıyor. Sanat üretimi ile emek (meta) üretimi arasındaki o garip ilişkinin de var olduğunu, aynı zamanda maddi emek ve maddi olmayan emek arasındaki farkı da sorgulamaktadır.

Bir başka örnek de Burak Delier'in "Koleksiyonerin Dileği" projesidir. Koleksiyoner Saruhan Doğan'ın istediği bir sanat yapıtının sanatçı Burak Delier tarafından hiçbir müdahalede bulunulmaksızın gerçekleştirilmesinden oluşmaktadır.

Saruhan Doğan, Burak Delier'den, dedesinin yıllar önce okuduğu Mehmet Akif şiiirinin görsel olarak bir resmini yapmasını istiyor. Doğan, şiiirin içinde geçenleri tek tek anlatır. Sanatçıdan şiiirin rengini bulmasını ister. Bu renk de kızıla çalan kırmızı rengidir. Koleksiyoner, şiiirde geçen sekiz arşın büyüklüğündeki duvarı kızıla çalan kırmızı renge boyamasını ister. Koleksiyonerin tam da istediği gibi bir duvar çıkar ortaya.

Burada sanatçı ilk defa kendi yaptığı işin öznesi değildir. Fakat ne kadar paradoksal gözükse de tam da bu yüzden kendisini, işten, üretimden, katılım ve ifade zorunluluğundan kurtardığı için özneleşmekte ve özgürleşmektedir.

---

<sup>6</sup>**Prekaryaya:** geçici, güvencesi olmayan koşullarda çalışanların genel adı. (mesela kasiyerler, garsonlar, kargo elemanları, pizza dağıtıcıları, bilgisayar programcıları, grafik tasarımcıları gibi...) neoliberalizmin ürettiği yeni işgücü de diyebiliriz prekaryaya. Herhangi bir fabrikadaki kolektif çalışma koşullarının aksine bu yeni postmodern sınıf, örgütsüz, dağınık, birbiriyle bağı koparılmış yalnız insanlar topluluğundan oluşur. (bkz. itü sözlük.)

Resim 24. Burak Delier. *Koleksiyonerin Dileği*, 2012.



Kaynak: [www.pilotgaleri.com](http://www.pilotgaleri.com) (12.04.2014).

Resim 25. Burak Delier, *Koleksiyonerin Dileği*, 2012.

Kaynak: [www.pilotgaleri.com](http://www.pilotgaleri.com) (12.04.2014).

“Sanatsal özerklik fikri, modernleşme boyunca kendini kapitalizmin işbölümüne ve yabancılaşmaya dayalı üretim biçimlerinin karşısında konumladı. Avangard, iş ve sanat, çalışma ve boş zaman arasındaki ayrımın kalkacağı bütünleşmiş bir hayat tasavvur etti. Fakat günümüz neoliberal ve post-fordist<sup>7</sup> üretim biçimleri tam da özerklik, katılım, öznellik, iş ve boş zaman arasındaki ayrımın kalkması gibi sanat alanına ait kavramlar üzerinde temelleniyor. Yaratıcılık, katılım, girişimcilik, kendi işinin sahibi olma özgürlüğü, kişisel gelişime yapılan vurgu kişinin piyasa rekabeti içinde var olabilmesinin yollarını belirliyor. Bugün kendisini, yaratıcılığını, heyecanını, ruhunu işine katmayan, kendini ifade etmeyen, iş zamanının dışında işi ile ilgilenmeyen biri sistem için başlı başına bir sorun olarak karşımıza çıkıyor” (Delier, 2012).

Bu durumda özerkliği nerede ve nasıl aramalıyız? Eski zamanlardaki gibi kendini işine katmak, yaratıcı olmak, öznelliğini sergilemek zorunda olmayan, sadece günün belirli bir bölümünde standart işini yapan işçi figürü bizim kurtuluşumuz olabilir mi? Burada yeni bir grev fikrinin ipuçlarını bulabilir miyiz: İş reddetmenin bugünkü biçimi kendi benliğini ve yaratıcılığını işe katmamak olabilir mi?

<sup>7</sup> **Post-fordizm:** Üretimin parçalara ayrılıp farklı coğrafyalarda gerçekleştirilmesi.

*“Bunun yanında, yakın zamanlarda Türkiye ve dünya sanat ortamında en prestijli kurumların dahi sansür yöntemleri kullanmaları gibi sayısız örnekte gördüğümüz üzere, sanat mitolojisinin bir parçası olan isyankâr ve yaratıcı sanatçı tasavvurunun ideolojik bir illüzyondan ibaret olduğunu daha net bir biçimde kavriyoruz. Bugün -sanat ya da değil- her hangi bir alanda çalışanlar neoliberalizmin ve post-fordizmin yaratıcılık, yenileme ve girişimcilik ideolojisi altında en açık güç uygulamalarına ve keyfi baskılara maruz kalmaktalar” (Delier, 2012).*

“Koleksiyonerin Dileği” projesi -sanat alanında ya da dışında- güncel üretim ilişkileri içindeki paradoksları ve muhtemel kurtuluş yöntemlerini tartışmaya açıyor. İşçi-işveren, sanatçı-destekçi ya da kolaylaştırıcı, efendi-köle konumlarının yerlerini değiştiriyor. Bu anlamda, sanatın üretimi ile diğer üretim biçimleri arasındaki yeri, bir özgürleşim modeli yaratmak açısından son derece önem taşıyor. Sanatçının duygulanımsal ve düşünsel içerimlerini üretirken başvuracağı stratejiler, bir ölçüde, genel ve yaygın anlamda üretim biçimleri arasındaki yerini alırken kendi varlığını bu özgürleşim modeli içinde bulacaktır.

Söz konusu özgürleşim’in karşısında yer alan ve günümüzde daha da görünürlük kazanan kurumlar bulunmaktadır. “Çağdaş hamilik” ve sanat üretiminde ve tüketiminde etkin bir rol oynayan aracı kurumlar ve alıcılar, bu anlamda incelenmesi gereken kurumlardır.

### **4.3. Çağdaş Hamiler**

Günümüzde ve geçmiş dönemlerde de sanat alanına bir bütün olarak bakabilme yetisine sahip değiliz. Yani bu alanı işgal eden hamiler, kurumlar, vakıflar, şirketler, kendi içinde buldukları pozisyonların sınırlarını belirlemede çok sıkıntılar yaşamışlardır. Nerede duracaklarını, nelere müdahalede bulunacaklarını zaman zaman bilememektedirler.

“Himaye sözcüğü, görsel kültürün üreticileri tüketicileri arasında var olabilecek çok çeşitli ilişki şekillerini ifade eder. Haminin bir tasarımcıya, bir sanatçıya destekte bulunması, kendi isteklerini dayatması bir himayedir” (Barnard, 2002: 112). Sanatçının ya da tasarımcının ürettiği çalışmalarda, haminin onay

vermediği hiçbir şey yer alamaz. Bu da hamilik sisteminin aslında sanatçıları kısıtlayan, onları yönlendiren, çoğu zaman da yaşamını etkileyen bir sistem olduğu gerçeğidir. Hami aynı zamanda her daim destek verme gücü olan, ama bu güç, gerektiğinde bu destekleri istediği anda kesebilen bir güce de dönüşebilir.

*“Hami ile sanatçı arasındaki ilişki çok daha yakın bir ilişki olabilir. Bu tür durumlarda hamî, belirli bir çalışma elde etmekten çok, sanatçı ya da tasarımcının çalışmalarının gelişmesine katkıda bulunmayı da amaçlamış olabilir. Ancak çoğunlukla erkek olan hamî, genellikle gücünü, toplumsal konumunu ya da dini inançlarını göstermeye meyillidir. Bu tür bir himayede, hamî, sanatçı ya da tasarımcının kişisel rahatlığıyla ilgilenmekten istediği ürünü almaya odaklanmıştır” (Barnard, 2002: 112).*

Bütün üretilen kültür ürünleri, aslında çok farklı biçimlerde himaye edilir ve bu himaye türüne göre de şekillenir. Himaye eden bir iktidarsa eğer, bu ürünler daha çok istenilen şekilde olur ve sanatçı tamamen etki altındadır. Himaye eden bir kurum veya kişi ise sanatçı veya tasarımcı dolaylı bir etki altındadır demektir. Wolf, ‘hamî’lerin sanatçılara yaptıkları müdahaleleri şöyle anlatıyor:

*“On beşinci yüzyıl öncesinde hamiler, sanat yapıtına, bizim bugün ayıplayabileceğimiz şekilde müdahale etmekteydiler hangi renklerin seçileceğinden (altın sarısı ve lacivert özellikle tercih edilmekteydi), hangi figürlerin çizileceğine kadar uzanan bir müdahale söz konusu idi. İzleyen dönemlerde hamiler önemini korumakla birlikte; esere karışma olağan kabul edilmemeye başlandı (mesleki tercih kavramı yerleşmeye başlamıştı).*

*Edebi hamiliğin edebiyat tarihinde önemli bir yeri vardır. Ondördüncü ve onbeşinci yüzyıllarda edebi hamilik; monarşi ve kilisenin tekelinden çıkıp, onaltıncı yüzyılda geniş bir soylular çevresine ve 1688’deki restorasyon (yeniden yapılanma) döneminin ardından da politik çevrelere geçti. Derebeylik döneminde edebi eserin içeriği, yazar ve hamî tarafından ortaklaşa belirlenmekteydi; yazar genellikle hamisinin şatosunda yaşar ve hamisine sadakatle hizmet ederdi” (Wolf, 2000: 47).*

Kapitalist dönüşümün yaşandığı ilk dönemlerde ve sonrasında da, sanatçılara ‘hamilik’ yapmak, toplumsal prestij ve statü kaynağıydı. Kapitalizmle beraber, sanayi devrimi olarak tanımlanan dönüşüm ile yeni bir süreç başlamış oldu. Bu süreçte kültürel üretimlerin pazara açılması ve bu ürünlerin metalaştırılması gündeme gelmiştir. Bu dönem, sanatçıların birbirleriyle yarışmaya başladığı dönemdir.



Sanatçılar var olabilmek ve kendilerini yeniden üretebilmek için pazarda yarışmak durumundaydılar.

*“Bununla beraber, sanatın da metalaştığı sanayi toplumunda sanatsal ürünler, saklanmak yerine tüketilip atılmak durumundadır. Bu varlığı yadsınamaz bir gelişmedir. Peki bu gelişmenin sonucu ne olmaktadır? Artık sanat üretiminde, kitlesel üretim ve buna bağlı olarak teknoloji ön plana çıkmakta, yaratıcılık, karmaşıklığın yansıtılması vb. olgular daha geride kalmaktadır.” (Hannah Arendt, 1961, s.48. Akt. Şaylan, 2002: 87).*

“Arendt’in de belirttiği gibi, özellikle eğlence endüstrisinin gelişmesine bağlı olarak sanatsal ürünler kitle tarafından diğer ürünler gibi tüketilmeye başlamış bulunmaktadır” (Şaylan, 2002: 87). Tüketim kültürünün bu hız kesmeyen kullanıp atma alışkanlıkları beraberinde, denetimleri degetirmiştir. “Kültürel tüketimin kitleselleşmesi, büyük yığınların şu ya da bu ölçüde kültürel tüketim talebinde bulunması, bu alandaki dolaylı ve dolaysız denetime toplumsal düzenin yeniden üretimi açısından yaşamsal bir önem kazanmıştır” (2002: 88).

*“...modernleşmeye kadar kilise ile aristokrasinin hizmetinde olan kültürün metalaşması ve özerkleşmesi, kahvehane gibi kamusal alanlarda bir araya gelen kentlilerin kültürel üretim üzerinde tartışmaya başlamasını sağlamıştır. Metalaşmayla birlikte, özel şahıslar için sanat ve edebiyat eserlerine ulaşmak kolaylaşmıştır. Farklı kesimlerden entelektüeller, 18. yüzyıldan itibaren, Fransa’da salonlarda ve İngiltere’de kahvehanelerde bir araya gelmiş, okudukları eserler üzerinde tartışmışlardır. Salon ve kahvehaneler, aristokrasıyla burjuva entelektüelleri arasında okumuşluk temelinde eşdeğerliliğin olduğu, sanat ve edebiyat eserlerinde açığa çıkan akıl yürütmenin ekonomik ve siyasal tartışmalara dönüştüğü yerlerdir” (Habermas, 1998: 25).*

Kültür ve sanat ürünlerinin metalaşması, beraberinde eleştirel yaklaşımları da getirmiştir. Daha sonraları yeni açılan okulların getirdiği yeni eğitim sistemleri ve yeni akımların eleştirel yaklaşımları sayesinde mevcut düzenin sarsılmaya başladığını görüyoruz.

On dokuzuncu yüzyıl öncesinin geleneksel sanat tüketicileri olan kilise, hamiler, akademiler bu yüzyılla birlikte sanatçı üzerindeki etki güçlerini yitirerek; sanatçının özgürce dolaşan, bağımsız ve yaratım özgürlüğü elde etmiş bireyler haline gelmelerine zemin hazırlamışlardır.

*“Popüler sanat, sanatçıyı pazarın gereklerine göre davranmaya zorlayacaktır ve pazarın gerekleri kavramına bürokratik kontrol, önlenemez bir biçimde girecektir. Bununla beraber bu noktanın belki de fazla abartılmaması gerekmektedir. Örneğin 18. Yüzyılın büyük barok ustaları da, yanında yaşamını sürdürdüğü soyluların beğenisine uygun, onlar tarafından ısmarlanan türde sanat ürünleri yaratmak zorunda kalmışlardır. Bu örneğe bakarak da sanatçının yönlendirilmesinin onun yaratıcı özelliğinin çok da örselenmediği sonucuna varmak mümkündür” (Şaylan, 2002: 87).*

On sekizinci yüzyılın ortalarında, yazarlar ve ressamlar yeni bir durumla karşı karşıya kaldılar. Hamilik sistemi çökmek üzereydi; dolayısıyla daha özgürdüler, ancak piyasa ilişkileri ve ekonomik belirsizlikler hamiliğin sunduğu güvenli ortamı tehdit etmeye başlamıştı. Wolf, yeni dönemle ilgili şunları söylüyor:

*“Yayıncılar ve kitapçılar, hamilerin rolünü üstlenmiş gözükmekteydiler. Resmin yeni patronları ise, akademiler ve çevresinde odaklanan tüccar-eleştirmenlerdi. Diğer bir deyişle aracılık görevi gören bireyler ve kurumlar sanatçıların yaşamında önemli bir yer edindiler. Kurumların gözden çıkardığı sanatçının yalnızlaştığı, yaşamını sürdürmek için piyasanın iniş çıkışlarına mahkûm edildiği gibi bu koşullarda, aracılar sanatçı için ölüm kalım meselesi olacak kadar önem kazanmış olsalar gerek.*

*Sanatçıların tümünün güvenceden yoksun olduğunu söylemek, esasında yanlış olur. Hamiliğin bazı çağdaş biçimleri bugün geleneksel ilişkilerin yerini almış durumda. Örneğin, yazarlar, ücret karşılığı televizyon için yazmaktalar. Aynı şekilde gazeteler ya da reklam şirketleri hamiler gibi davranabilmekteler. Ressamlar endüstride, iş yönetiminde çalışmakta ya da kadrolu devlet sanatçısı, üniversite sanatçısı gibi görevler alabilmekteler.”*

Zamanla sanatçılar üstlendikleri görevleri iyi bir şekilde yapabilmek için ortam bulmuşlardır. Devletin imkânlarını da kullanmaya başlayan sanatçılar, daha güvenceli ortamlarda çalışmaya başlamışlardır. Wolf, sanatçıya sağlanan olanaklarla ilgili ve sonuçlarına dair şu düşüncelere yer veriyor:

*“Yirminci yüzyılda gözlenen önemli bir gelişme de, devlet koruması olsa gerek. İngiltere’de Sanat meclisleri ve Bölgesel Sanatçı Birlikleri biçiminde gözlenen bu olgu, yerel yönetimlerin katılımı ve desteği ile sanatçı ve yazarlara burslar vermek, projelere kurulan fonlarla destek sağlamak suretiyle kamusal güvence hedeflenmektedir. Günümüzdeki hamilerin sanatçının üretimine doğrudan karışmaları, artık elbette ki düşünülemez; ancak görünen o ki sanatçıya destek olan kurumların, diğer toplumsal örgütlerden daha tarafsız olduğunu söylemek çok zordur. Destek alan sanatçıların*

*seçilişlerini belirleyen üretimlerin niteliğidir. (İngiltere'deki kurumlar ve koruyucuların seçimlerinin ölçütünün politik değil estetik kaygılar olduğu söylene de; bu iddia daha geniş bir açıdan tartışıldığında farklı sonuçlar üretilebilir.)Kısaca söylemek gerekirse günümüzde de sanat eserinin “satın alınarak” tüketicisine ulaşabilmesi, farklı toplumsal yapılar ve kurumsal süreçlerden geçerek gerçekleşmekte; bunun için tek başına “iyi” olması yetmemektedir” (Wolf, 2000 : 47-48).*

Neredeyse bütün sanatçıların karşılaştığı bir durumdur bu. Kurumsal olarak desteklenen sanatçılar, yeni, özgün eserler üretseler de aslında kendilerini bir yerlere bağımlı hissetmelerinin önüne geçememektedirler.

#### **4.4. Aracılar ve Alıcılar**

Aracı, alıcı ile sanatçı arasında bağlantı kuran ve bu bağlantılardan para kazanan kimsedir. ‘Aracı’lık sistemi devam ederken günümüzde ise aynı görevi müzayedeler ve koleksiyonerler almıştır.

Gintz, alıcının sanatçı üzerindeki etkisinin hangi boyutlara gelebileceğini şu sözleriyle aktarıyor:

*“... sanatçıyla alıcı arasındaki ilişki (bir galeri aracılığıyla ve aracısız) ticari bir alışveriş –para karşılığı alınan bir nesne veya estetik bir mal- olmaktan çıkarak, alıcıyı, istisnai anlamda ve belli bir yerde, “bir resim çalışması” konusunda yetkilendirdiği bir anlaşma haline alır. Alıcı çalışmayı belli bir betimlemeye göre yapacak olsa da, aslında, bu betimleme ne mutlak ne de kesindir. Yapılan betimleme kimi zaman zamanla gelişir (intihar resim) veya öyle bir biçimde yapılır ki, alıcı, tuvallerin biçimleri, sayısı veya sergilenme biçimleri konusundaki çeşitli parametreler hakkında karar verme özgürlüğüne sahip olur” (Gintz, 2010: 136-137).*

Wolf’a göre, ondokuzuncu yüzyılda yazarların romanlarını yazarken aracılardan isteklerini dikkate aldıklarına ilişkin sayısız delil var. Yayıncılar ve kütüphaneler, yazara ahlak değerlerini ve buna benzer taleplerini de dayatıyorlardı. “ABD’de, kültür üretiminde aracılardan işlevi ile ilgili sayısız araştırma yapılmıştır. Edebiyatın ve resmin “büyük geleneği”nin yaratılmasında; yayıncılar, eleştirmenler, galeri sahipleri, müze yetkilileri ve editörlerin işlevleri incelenmelidir.” (Wolf, 2000: 48).

Wolf, aracı sisteminin daha sonra nasıl değiştiğini şu sözleriyle aktarıyor:

*“Aracıların belirleyici etkileri konusundaki iyi örneklerden biri de, beyaz ve on dokuzuncu yüzyıl Fransa’sında empresyonist akımda “beyaz”ın yeridir. Empresyonistlerin resimleri, var olan akademik sistemin geleneksellikten yana tavrı ve yanı sıra marjinal olduğu söylenen ressamların hızla büyüyen sayısını içe alacak kapasiteye sahip olmayışından dolayı, dışlanma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu sırada, var olan sistemin tatmin edemediği yeni bir alıcı kitlesi ortaya çıkmıştır. Bu kitle öncelikle yeni zengin, orta sınıftır.*

*Geleneksel soylulara göre yeni alıcı kitlesi daha yenilikçi, daha maceracıdır. Sanat tacirleri ve eleştirmenler yeni sanatla yeni alıcı kitlesi arasında bir köprü görevi görürler ve “resim bolluğu” ile yeni tüketiciyi buluştururlar. Burada eleştirmenler halka yeni sanatı kabullendirmek görevi üstlenmişlerdir” (Wolf, 2000: 48).*

Sanat araçları, tacir-eleştirmen sistemi, toplumsal koşulların değişmesiyle birlikte işlerlik kazanan bir sistemdir. Sanat açısından değişen toplumsal koşulların merkezinde yeni toplumsal sınıflar ve kurumların dışladığı yeni sanat anlayışları bulunmaktadır. “Bu koşullar bizim bugün sanat tarihindeki en önemli toplumsal gelişme olarak nitelediğimiz başarının ve yeni buluşların ardında yatan temel dürtü olma düzeyine erişmiştir.” (Wolf, 2000: 48).

Wolf, bütün bu sistemi elinde bulunduran kurumların ve kişilerin ekonomik gücü sayesinde istedikleri koşulları yaratabildiklerini şöyle anlatıyor:

*“Ekonomik yaklaşımların sanatın toplumsal üretimi çözümlemesi ile uyum içinde olduklarını söylemek gerekiyor. Bu sosyolog ve sanat tarihi uzmanlarının genellikle gözünden kaçmaktadır. Oysa bu yaklaşımlar, resmin veya romanın ideolojik içeriğe sahip olduğunu ve sanatsal üretim üzerinde söz sahibi olan kesimlerin toplumsal konumları ile ilişkisini ortaya koymaktadır. Üretilen, sergilenen ve alıcı kitlesine sunulan sanat eseri, genellikle ekonomik gücü olanlar tarafından seçilmektedir.*

*Sanat fonlarının ve sanata yatırımların bağışlar şeklinde değerlendirilemeyeceği açıktır; genel ekonomik ortam ya da politik değişiklikler sanatın içeriği, hatta varoluşunu belirleyici etkiye sahiptir” (Wolf, 2000: 49).*

Sanatın yirminci yüzyılda, feodal ve klasik dönemlerdeki gibi sistemle bütünleşmiş olmayışı, kültürün ekonomik etmenlerle bağlı oluşu; dolayısıyla kültür ve sanatın ekonomik değişikliklere duyarlı ve kırılğan yapısını anlamak eskisinden daha çok gerekli hale gelmiştir.

“Nicholas Garnham’ın savladığı gibi, kültürün ekonomi politiğinin geliştirilmesi yaşamsal önem arz etmektedir. (Ekonominin toplumsal-kurumsal ya da teknolojik gelişmelerden bağımsız olmadığını tekrar etmekte yarar görüyorum. Aynı şekilde ekonomik bunalımlar toplumun sınıfsal yapısı aracılığı ile özellikle çağdaş kültürün çağdaş örgütleri yoluyla, sanat üzerinde yansıma bulacaktır)” (Akt, Wolf, 2000: 50).

Kültürel ürünlerin üretimlerinde, sanatçıların en çok zorlandıkları nokta hiç şüphesiz ki maliyettir. Değişen ve dönüşen ekonomik koşullar içerisinde kültür üreticileri, devletlerin ekonomik programlarına göre konum almış görünüyorlar. Wolf, şöyle devam ediyor:

*“Kültürün çağdaş biçimlerini anlayabilmek için kültür üretiminin artan maliyetini ve çok uluslu sermaye tarafından aşamalı olarak yutuluşunu görmek gerekmektedir; bu durum özellikle iletişim araçları çözümlemesinde önem taşımaktadır. Kültür üretiminin tüm aşamaları ekonomik belirleme yasasına tabidir. Kültürel kurumların işleyişi, sanat politikalarının oluşturulması, kültür üreticilerinin gişe hasılatlarını – box Office – dikkate almalarına neden olmaktadır. Sanatın toplumsal üretimi, kültürel üretimin ekonomi politiği aracılığı ile anlaşılabilir” (Wolf, 2000: 50).*

Wolf, kültür üreticilerinin, üretimlerinin çağdaş yorumlamalarını yaparken ekonomik koşullardan, toplumsal yapıdan, teknolojik gelişmelerden bağımsız hareket edemeyeceklerini göstermektedir.

#### **4.5. Duygulanımsal Emek**

Tarihsel süreç içerisinde, kapitalizm öncesi ve sonrası sistemlerde “genellikle emek” ve “maddi emek” üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır. Üretilen hizmetlerin maddi temelli olmasından kaynaklanan bir emek süreci yaşanıyordu. “XX. yüzyılın son on yıllarında, endüstriyel emek hegemonyasını yitirdi ve onun

yerine “maddi olmayan emek,” yani bilgi, enformasyon, iletişim, ilişkiler veya duygusal ifade gibi maddi olmayan ürünler üreten emek geçti” (Hardt ve Negri, 2011: 122).

Duygulanımsal emek ya da gayrı-maddi emek kavramını kısaca Lazzarato şöyle ifade ediyor: Bu kavramla ifade edilmeye çalışılan, “teknolojinin gelişimi ile üretim ilişkilerinin geçirdiği düşünülen değişimin açıklanması çabasıdır. Gayrı-maddi emek malların bilişsel ve kültürel içeriğini üreten emektir.” Lazzarato, emeğin iki farklı boyutuna işaret eder.

*“Bir yanda, malın bilişsel içeriğine yönelik olarak, doğrudan endüstriyel ve hizmet sektöründeki büyük şirketlerde çalışan işçilerin emek süreçlerindeki değişimlere, bu alandaki üretime yönelik emek süreçlerinde siberetik ve bilgisayar kontrolü (yatay ve dikey iletişim) gerektiren donanımların giderek yoğunlaşmasına işaret eder. Öte yandansa, malların ‘kültürel içeriği’ nin üretilmesiyle ilgili olarak gayrı-maddi emek, daha önce normal olarak ‘iş’ olarak kabul edilmeyen bir faaliyetler serisine işaret eder. Başka deyişle ve kültürel standartları tanımlama ve doğrulama, modalar, zevkler, tüketici normları ve daha stratejik olarak, kamuoyu oluşturulması işleri...” (Özgül, 2007).*

Hardt ve Negri de duygulanımsal emeğin duygu ve düşünce boyutuyla nasıl bir emek türü olduğunu şu cümlelerle ifade ediyorlar:

*“Bir ilk yaklaşım olarak, maddi olmayan emek iki ana biçimde tahayyül edilebilir. Birinci biçim, asıl olarak entelektüel ya da dilsel diyebileceğimiz, problem çözme, sembolik ve analitik görevler ve dilsel ifadeler gibi emek türlerini ifade eder. Maddi olmayan emek, fikirler, semboller, kodlar, metinler, dilsel figürler, imajlar gibi ürünler üretir. Maddi olmayan emeğin diğer ana biçimine de “duygulanımsal emek” diyoruz. Zihinsel olgular olan duyguların aksine, duygulanımlar hem bedene hem zihne aittir. Hatta neşe üzüntü gibi duygulanımlar, organizmanın bütünündeki yaşamın o anki durumunu yansıtır, belirli bir beden haliyle birlikte belirli bir düşünce halini de ifade eder. Dolayısıyla duygulanımsal emek, rahatlık, esenlik, tatmin, heyecan ya da tutku gibi hisleri üreten ya da işleyen bir emektir” (Hardt ve Negri, 2011: 122).*

Hardt ve Negri, Deleuze’den aldıkları duygulanımı, emeğin bu yeni kavramsallaştırmasının içine yerleştirerek, maddi olmayan emeğin eksenini daha da genişletirler.

*“Yeni üretim koşulları ve biçimleri, emek-gücünün bileşimindeki değişikliklerle birlikte, bizim “toplumsal işçi” dediğimiz bir figürün doğmasına yol açtı; toplumsal ve üretken ağlar arasında son derece gelişmiş iş birliği biçimleri ile birbirine bağlanmış karma bir maddi ve gayrı-maddi emek harcama faaliyeti ile tanımlanan bir özneydi bu” (Hardt ve Negri, 2003: 389).*

Bu özne aslında, üretici işlevini daha farklı koşullarda ve üretim ilişkilerinin yeniden biçimlendiği noktada kendini farklı bir konuma sokar. Emeğin kendini yeniden şekillendirdiği, yeni üretim tarzları yarattığı görülmektedir. Canlı emeğin bu yeniden şekilleniş biçimi üzerinden, yeni değer üretim sürecine geçilmiştir. Bütün bu gelişmeler sanki sömürüyü ortadan kaldıracak bir süreçmiş gibi görülebilir, ancak bu tam olarak böyle değildir. “Gerçekte kapitalist iktidar, canlı emeğin yeni tertiplenmiş biçimlerini şaşırtıcı bir denetim altında tutar, fakat bu sadece dışarıdan bir denetim olabilir, çünkü kapitalist iktidarın disipliner bir yolla bu yeni biçimleri işgal etmesine olanak yoktur” (Hardt ve Negri, 2003: 399).

*“Yeni üretim tarzının temel özelliği, öyle anlaşılıyor ki asli üretici gücün, toplumsal emeğin genel, kapsayıcı ve niteliksel olarak üstün bir sentezi olması ölçüsünde, teknik-bilimsel emek olmasıdır. Diğer bir değişle canlı emek hepsinden önce (nitelik bakımından) soyut ve gayrı-maddi emek olarak, (nicelik bakımından) karmaşık ve işbirliğine dayalı emek olarak ve (biçim bakımından) giderek daha fazla zihinsel ve bilimsel emek olarak boy gösterir. Bu emeğin, basit emeğe indirgenmesi mümkün değildir – aksine, yapay dillere dayalı teknik-bilimsel emekte, sibernetik eklentiler arası karmaşık akıl yürütmelerin, yeni epistemolojik paradigmaların, gayrı-maddi belirlenimlerin ve iletişimsel makinelerin büyüyen bir yaklaşması söz konusudur” (Hardt ve Negri, 2003: 398).*

Karmaşık gibi görünen bütün bu emek biçimlerinin temelinde, üretim ilişkilerinin getirdiği, toplumsal hayatın yeniden şekillenışı ve maddi emeğin şekil değiştirmesi yatıyor.

*“Bugüne kadar anladığımız anlamda maddi üretim, hayatın idame ettirilebilmesi için gerekli araçların (araba, televizyon, giyecek, içecek vs.) üretildiği bir süreçtir. Ancak özellikle 1970’lerden itibaren bilgi ve bilişim sektörlerinin yükselişi, üretimi fabrikaların dışına taşır. Bunun yanı sıra hizmet sektörü de gene aynı dönemde kapitalist üretimin önemli bir ayağı olarak belirir. Bu iki ana gelişmenin sonucu olarak, daha önce “iş” olarak adlandırdığımız pek çok durum, kapitalist mücadelenin bir parçası haline gelir. Üretim geleneksel manadaki somut, sayılabilir, ölçülebilir ürünler*

*yerine hizmet, bilgi ve iletişim gibi ölçülemez şeylerin ortaya çıkarılması sürecine dönüşür. Fabrikalar ortadan kalkmasa da üretimin salt fabrikaların içinde yapılma zorunluluğu ortadan kalkar. Eski fabrikada teknoloji, insan ve sosyal ilişkileri iç içe geçmiş mekanik bir bütün olarak işler” (Akalın, 2007).*

Bilişim sektörlerinde yaşanan hızlı değişimlerin üretime etkilerinden ve hizmet alanlarında yaşanan yeni olanakların üretimi nasıl etkilediğini gördük. Üretim artık sadece fabrika ortamında değil, aynı zamanda fabrika dışında da yapılabilmektedir.

*“Aras Özgün’ün “Kılçıksız Emek, Yağsız Sermaye” başlıklı yazısında ifade ettiği gibi, gayri-maddi üretim sürecinde söz konusu olan “ortaya çıkan, elle tutulur” bir üründen ziyade aslen günlük hayattaki ilişkilerin bir parçası gibi düşünülen fikir, imge, bilgi, iletişim ve işbirlikleridir. Gayri-maddi emek, işte bu yeni tip ürünlerin üretilmesi sürecinde rol alan emeğin kavramsallaştırılmasıdır. Bu sadece belirli sektörlerin koşullarının gerektirdiği özel bir emek cinsi değildir. Tersine, günümüz toplumlarında her tür üretim biçimine sirayet etmiştir. Israrla altını çizmek gerekir ki burada “gayri-maddi”den kasıt, emeğin kendisinin ele avuca gelmez, uçar-kaçar oluşu değildir. Emeğin kendisi hala anladığımız en geleneksel anlamda bedenseldir. Farklı olan, üretimin sonucunda ortaya çıkan ürünlerin, maddi halden, çeşitli biçim ve düzenlemelerde oluşan ilişkisellikleri içeren durumlara dönüşmüş olmasıdır” (Akalın, 2007).*

Gayri-maddi emeğin mahiyetini belirleyen nedir? İtalyan filozof Paolo Virno’ya göre odak noktalar hareketlilik, esnek çalışma saatleri, iletişim ve dil (bilgi paylaşımı), etkileşim, mesafe alabilme (ilişigini kesebilme ve başkasına devredebilme) ve uyarlanma yeteneği. Bunların sonucunda, gayri-maddi emek üreten kişi, her zaman ve her yerde istendiği zaman “fişini takabilir”. Gelgelelim Virno’nun gayri-maddi emek kavramsallaştırması, bu kavramı iktidar, öznellik (samimiyet ve yakınlık da dahil), merak, virtüözlük, ürünün kişileştirilmesi, oportünizm, kinizm ve sonu gelmeyen sohbet gibi kavramlarla ilişkilendirildiğinde, şaşırtıcı ölçüde ufuk açıcı hale geliyor. Virno’nun kavramsallaştırması, ilk bakışta hiç kuşkusuz, gayri-maddi emek için kullanılabilir bir dizi heterojen özellikle ilişkili olduğu izlenimi veriyor. (Gielen, 2013).

Gayri-maddi emek üreten kişilerde, bütün bu iş yoğunluğuna, iş yaşamına bağlı stres ve depresyon veya diğer başka hastalıklar baş göstermektedir. Depresyon



ve stresin nedenleri arasında, işyerinde kişinin zihninin dolu olduğunu sürekli hissetmesi ve çalışılan ortamın ona bunu sürekli hatırlatmasıdır. Dolayısıyla bu olumsuzluklar kişinin, ev yaşamında ve sosyal hayatında da olumsuzlukları beraberinde getirmektedir. Kişi, kendini mutsuz birey olmaktan kurtaramamaktadır. Bu olumsuz yaşantı, üreten kişinin yaratıcılığını ve düşünme kapasitesini de etkilemektedir.

*“Gelgelelim gayri maddi emeğin yarattığı sonuçlara dair bu tek yönlü ve karamsar tabloya karşılık, bir zihinsel emek biçimini serbest bıraktığını da belirtmek gerek. En nihayetinde kimse bir tasarımcının, sanatçının, mühendisin, yazılımcının veya yöneticinin gerçekten üretken biçimde -yani işyerinin yararına- düşünüp düşünmediğini tespit edemez. Fikirlerin gelişimini ölçmek zor bir iştir. İyi bir fikir ya da iyi bir tasarım, gayri maddi emek üreticisinin parlak aklına saniyeler içinde gelebileceği gibi, aylarca gelmeyebilir de. Dahası çalışan en iyi fikirlerini, yeterli sermayeyi biriktirdikten sonra kuracağı kendi işi içinde saklıyor olabilir. Gayri maddi sermaye sahibi her kişi, işinin görünmeden yapabilir ve burada kelimenin gerçek anlamında bir “görünmezlik” söz konusudur” (Gielen, 2013).*

Bütün bu emek süreçlerinde, bedensel, etkin ve maddi emekten, maddi olmayan emeğe yani sadece proje üreten, fikir üreten, fikirleriyle iş yaşamına yön veren, bu sayede ekonomik hayata katkı yapan emektir maddi olmayan emek. Maddi-olmayan emek biçimleri arasında yer alan duygulanımsal emek türleri içerisinde sanat üretimi de yer almaktadır. Sanat üzerine gelişen klasik argümanlar arasında, sanatın bir ‘duygu’ yaratımı işi olduğu hep söylenegelmiştir. İşte şimdi, üretim ilişkileri ve üretim biçimleri arasında sanat üretimi de tam olarak yerini almaktadır. Bir duygulanımsal emek biçimi olarak sanat, maddi ve maddi-olmayan emek biçimlerini içinde taşır.

*“Endüstri sonrası ekonominin bütün karakteristikleri (hem endüstri ve toplum olarak) ‘gayri-maddi’ üretimin geleneksel biçimlerinde yüksek oranda mevcuttur; görsel-işitsel ürünler, reklam, moda, yazılım üretimi, fotoğraf, kültürel faaliyetler ve diğerleri. Bu türden gayri-maddi emek faaliyetleri bizi ‘iş’ ve ‘işgücü’nün geleneksel tanımlarını sorgulamaya iter, çünkü bunlar çeşitli iş becerilerinin toplamının sonuçlarıdır; kültürel-bilişsel içerik açısından zihinsel becerileri, yaratıcılık ve imgelemi teknik ve el emeğiyle birleştirmek için el becerileri, parçası oldukları toplumsal işbirliğini yapılandırmak ve toplumsal ilişkilerini yürütmek bakımından işletmecilik becerileri. Bu gayri-maddi emek kendini hemen baştan kolektif olarak kurar*

ve diyebiliriz ki sadece örölümle ve akışlar biçiminde var olur” (Lazzarato, Akt: Özgün, 2007).

Daha önce de belirttiğimiz gibi gayri-maddi üretim, sadece kapalı ve dört duvar (fabrikalar ve çeşitli atölyeler) arasında gerçekleşmemektedir. Bilgi birikimini, dönüştürme gücünü taşıyan özne, sohbet sırasında, tatildayken ya da oyun oynarken, değer üretimine katkıda bulunuyorsa artık, “o halde sadece “işçi” değildir artık toplumsal dönüşümü gerçekleştirmeye aday özne; bizzat tecrübe ettiği bu süreçleri dönüştürme gücünü de kendinde taşıyan kalabalıklardır” (Özgün, 2007).

*“Günümüz için sorun yaratan şey “özerk” olduğu düşünülen sanatsal faaliyetin işleştirilmesi vasıtası ile sanatçının eleştirmenin/küratörün vs. giderek işçileştirilmesidir. Sanatçının veya küratör/eleştirmenin vs. maaşlı bir papağan olduğu durumlarda işçileştirme süreci tamamlanmış demektir. Bu ise tam anlamı ile bütün olasılıkların/farklılıkların, açılacak alanların, filizlenecek tohumların daha doğmadan öldüğü çatlaksız tam bir kapanma anlamına gelir. “Kültür endüstrisi” kavramı sanatçının özerkliğinin yitirildiği, tam anlamıyla “işçileştiği” bu tür karamsar bir vizyonun ürünüdür. Bilindiği gibi kendi emeğine yabancılaşan, kendi emeğinin niteliği ve etkinliği üzerinde inisiyatif sahibi olmayan, emek gücü ve ürünü kendisinden çalınan işçiye karşın, sanat alanında faaliyet gösteren aktörlerin kendi emeklerinin ürünleri üzerinde inisiyatifleri ve tam mülkiyet hakları bulunmaktadır. İşçinin kendi emek gücünün niteliği üzerinde hiçbir inisiyatif ve ürünü üzerinde hiçbir mülkiyet hakkı yoktur” (Delier ve Şenol, 2008).*

İşçi, kendi ürettiği ürünü kendisine yabancılaştıran şey aslında üretim araçlarıdır. Üretim araçlarına sahip olmadığı için ürün üzerinde hiçbir hak iddia edemez. Yani işçi işsiz kaldığı zaman hiçbir şekilde üretime katılamaz, emeği değersizleşir.

*“Marx’ın keşfettiği artı-değerin kaynağı burasıdır. Patron değersizleşmiş ve anlamsızlaşmış emek gücünü (tanımsız, ileride ne yapacağı belli olmayan sadece bir potansiyel olan emek gücünü), sadece bu soyut gücü hayatta bırakacak bir meblağa satın alarak, üretim araçları vasıtası ile bu emek gücünden satın aldığı çok üzerinde somut bir değer elde eder. Artı-değerin kaynağı, emeğin üretim araçlarından koparılarak değersiz bir metaya dönüştüğü sınıflara ayrılmış toplumsal düzendir. Sanatçılar, küratörler/eleştirmenler vs. ise üretimlerinin niteliğinden dolayı üretim araçlarından kopuk değildirler. Bir yazı yazmak için veya kültürel bir üretimde bulunmak için kalem ve bir kağıt yeterlidir” (Delier ve Şenol, 2008).*

Sanat alanında çalışan sanatçılar, küratörler, eleştirmenler ve koleksiyonerler içinde buldukları ortamı kullanarak artan bir hızla bu alanı sömürürler. Büyük zengin ailelerin, ulusal ve uluslararası holdinglerin-şirketlerin, müzelerin, sanat adı altında toplumla bütünleşme çabaları, aslında kendi prestijlerinin devamını sağlamaktan ve simgesel değer kazanmaktan başka bir şey değildir.

## GENEL DEĞERLENDİRME

### SONUÇ

Bu çalışmada, arkaik dönemden başlayarak hangi koşullarda ilk üretime başlandığı ve sanat üretimine nasıl geçildiği tarihsel olarak ele alınmıştır. ‘Sanat üretimi’nin ve genel olarak ‘üretim’in Endüstri Devrimi ile birlikte insanoğlunun çalışma hayatına ve toplumsal rolüne nasıl etki ettiği ve üretimin nasıl dönüşüme uğradığı, daha sonra sanatın yaratım sürecinde, bilgiyi, tekniği kullanmada dönemlere göre nasıl farklılıklar gösterdiği anlatılmıştır.

Üretim ilişkilerinin yeniden şekillenmesiyle ekonomik ve sosyal yaşantı da şekillenmiştir. Bilimin ve teknik olanakların hızla geliştiği bu ortam, insanla doğa arasındaki dengelerin yeniden şekil almaya başladığı bir dönemi işaret etmiştir.

Genel olarak sanatın, özelde ise Heykel Sanatının çeşitli sanayi ve iş kollarıyla birlikte etkileşim halinde olması artık kaçınılmaz olmuştur. Bütün bu gelişmeler, sanatçıya yeni ‘üretim’ olanakları ve daha etkili anlatım yolları yaratmış ve daha güçlü işler üretmesine olanak sağlamıştır.

‘Heykel sanatı’ kendi sorunlarını ancak başka alanlarla ve sosyal meselelerle, kültürel, ekonomik, antropolojik, sosyolojik, siyasi alanlarla ilişkilenerken çözümlenebilir.

Heykel Sanatını bir üretim olarak kabul ederek, sanatsal üretimle, genel anlamda üretimi (gündelik, sıradan, ihtiyaç üretimini) birbirinden ayıran ya da yaklaştıran faktörler üzerine bir tartışma ortamının var olduğu gerçeğini kabul etmek gerekiyor.

Sanatın, günümüzde artık deneyler, araştırmalar, pratikler alanı haline geldiğini, kendi varlık nedenini de sorgulamaya başladığını görüyoruz. Çağdaş topluma ya da bir başka deyişle, içinde yaşanılan tarihsel dönemin başat özelliklerine bakıldığında, sanatsal ya da kültürel üretim üzerindeki denetimin yoğunlaştığı ileri sürülebilmektedir. Kültürel üretimin kitleselleşmesi için sanat ortamının daha özgür

kılınması ve bu anlamda yapılan çalışmaların desteklenmesi gerekmektedir. ‘Sanat’a ve sanatçıya destek sunan büyük zengin ailelerin, ulusal ve uluslararası holdinglerin-şirketlerin, müzelerin, toplumla bütünleşme çabaları, aslında kendi prestijlerinin devamını sağlamaktan ve simgesel değer kazanmaktan başka bir şey değildir. Sanat alanında çalışan sanatçılar, eleştirmenler, küratörler, galeri sahipleri, koleksiyonerler de buldukları alanı kullanarak bu değerleri bizzat yaratan kurumları oluşturmaktadırlar.

“Sanat üretimi” ile “emek (meta) üretimi” arasında bir ilişkinin var olduğu, aynı zamanda maddi emek ve maddi olmayan emek arasındaki farkın yeniden ele alınmasıyla beraber, emeğin kendini yeniden şekillendirdiği, yeni üretim tarzları yarattığı görülmektedir. Canlı emeğin bu yeniden şekilleniş biçimi üzerinden, yeni değer üretim sürecine geçilmiştir artık.

Bir hammaddenin (taşın, toprağın) artistik bir müdahaleyle sanatsal bir ifadeye dönüştürüldüğü süreci niteleyen heykel sanatı; günümüz üretim süreçleri ve yeni üretim biçimleri göz önüne alındığında, artık salt bu açıdan bakılabilecek bir faaliyet olarak değerlendirilemez. Maddi-olmayan emek biçimleri ve duygulanımsal emek hesaba katıldığında, heykel üretimi, artık toplumsal bir organizasyonun kültürel bir sermaye uyarınca kolektif bir ürünü ortaya çıkarma faaliyeti olarak değerlendirilmek zorunda kalacaktır.

## KAYNAKÇA

- Akalın, Ayşe (2007). “Duygulanım ve Duygulanımsal Emek Üzerine Notlar”.  
www.birikimdergisi.com (18.03.2014).
- Akdeniz, Halil (1988). “Teknolojik Toplumlarda Sanatta Yeni Gereksinimlere İlişkin Gözlemler II”. *Ulusal Sanat Sempozyumu*. Çağdaş Teknoloji ve Sanat. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8.
- Altunay, Alper. “Techne ve Sanat I-II”.  
www.guncelforum.net (21.11.2013).
- Apa, Melih, (2002). “Üzerinde Konuşulan, Okunan ve Görülen Heykel...”  
*Sanat Dünyamız*, Sayı: 82, s.133-137.
- Artan, E.Çiğdem (2007). “Fotoğrafın Sanatsal Değerinin ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı”?  
Walter Benjamin Özel Sayısı *Cogito*, s. 88-100.
- Artun, Ali (2008). “Tasarım Dehşeti”, *Sanat Tasarım Bilgi Sempozyumu Bildiri Kitabı* (İstanbul: YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi, (2008) s. 3-21.  
www.aliartun.com (12.06.2013).
- Artun, Ali (2014). *Sanat Emeği Kültür İşçileri ve Prekarite*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baker, Ulus. “Düşünmek, Hissetmek, Algılamak”.  
www.korotonomedy.net (15.5.2012).
- Barnard, Malcolm (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. (Çev. Güliz Korkmaz), Ankara: Ütopya Yayınları.
- Barrett, Terry (2012). *Sanatı Eleştirmek*. (Çev. Gökçe Metin), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Benjamin, Walter (1993). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John (2007). *Sanat ve Devrim*. (Çev. Bige Berker), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Biçer, Yarkın (2010). *Plastik Bir Olgu Olarak Çoğaltma*.

[www.yarkınbicer.blogspot.com.tr](http://www.yarkınbicer.blogspot.com.tr) (25.11.2010).

Bronowski, Jacob (1987). *İnsanın Yükselişi*. (Çev. Aykut Göker), Ankara: V Yayınları.

Bozkurt, Nejat (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.

Buluç, Ragıp (1988). *Tekno-Art.II*. Ulusal Sanat Sempozyumu. Çağdaş Teknoloji ve Sanat. No: 8. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Bürger, Peter (2003). *Avangard Kuramı*. (Çev. Erol Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları.

Cuenca, Alberto Lopez (2014). “/Sanat ve Emek/ Sanat Emeği, Metalaşma ve Yeni Ekonomi”.

[www.e-skop.com](http://www.e-skop.com) (04.08.2014).

Dempsey, Amy (2007). *Modern Çağda Sanat*. (Çev. Osman Akinhan), İstanbul: Akbank Kültür Sanat.

Eker, Metin (2009). “Sanatsal Üretim Tüketimsel Dirençlere Yönelik Stratejik Gereklere”.

<http://www.e-dergi.atauni.edu.tr> (22.03.2012).

Genç, Adem (1988). “Makine Uygarlığı ve Plastik Sanatlar II”. *Ulusal Sanat Sempozyumu*. Çağdaş Teknoloji ve Sanat. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8.

Gielen, Pascal (2013). “Sanat Ortamı: Ekonomik Sömürü İçin Mükemmel Bir Üretim Modeli mi”?

[www.e-skop.com](http://www.e-skop.com) (21.05.2014).

Gintz, Claude (2010). *Başka Yerde Başka Biçimde*. (Çev. Muna Cedden), Ankara: Dost Kitabevi.

Habermas, Jurgen. (1998). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. (Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar), İstanbul: İletişim Yayınları.

Hard, Michael ve Negri, Antonio. (2003). *Dionysos'un Emeği*. (Çev. Ertuğrul

- Başer), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hard, Michael ve Negri, Antonio. (2011). *Çokluk*. (Çev. Barış Yıldırım), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Heidegger, Martin (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (Çev. Doğan Özlem), İstanbul: Paradigma.
- Kagan, S. Moissej (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (Çev. Aziz Çalışlar), Ankara: İmge Kitabevi.
- Kırlangıç, Asuman (2006). "Hareket İngesinden Mobillere, Heykelde Hareket". *rh+sanart*, Sayı: 35, s.19.
- Krauss, Rosalind (2002). "Mekâna Yayılan Heykel". *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82, s.103-110.
- Lenoir, Beatrice (2003). *Sanat Yapıtı*. (Çev. Aykut Derman), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- O'Hagan, Sean (2014). "Sanat İmalatı II: Damien Hirst'ün Stüdyosu". [www.e-skop.com](http://www.e-skop.com) (11.09.2014).
- O'Hagan, Sean (2014). " / Sanat ve Emek / Sanat İmalatı III: Jeff Koons'un Stüdyosu". [www.e-skop.com](http://www.e-skop.com) (24.09.2014).
- Özgün, Aras (2007). "Kılçıksız Emek, Yağsız Sermaye: Gayri-maddi Emek Tartışması". [www.birikimdergisi.com](http://www.birikimdergisi.com) (18.03.2014).
- Sağlam, Mümtaz (2006). "Değişen Algı Süreçleri ve Dönüşen Heykel". *rh+sanart*, Sayı: 35. 2006, s.15.
- Savaş, Remzi, (1988). "Modern Heykel ve Teknoloji II". *Ulusal Sanat Sempozyumu*. Çağdaş Teknoloji ve Sanat. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8.
- Sennet, Richard (2009). *Zanaatkâr*. (Çev. Melih Pekdemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



- Shiner, Larry (2010). *Sanatın İcadı*. (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sipahioğlu, Ahmet, (1988). “Plastik Sanatlarda Bezenel Sendromu II”. *Ulusal Sanat Sempozyumu*. “Çağdaş Teknoloji ve Sanat”. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8.
- Soykan, Ömer Naci (1998). *Türkiye’den Felsefe Manzaraları II*. İstanbul: Küreyel Yayınları.
- Şaylan, Gencay (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Timuçin, Afşar (1992). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Turani, Adnan (2003). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wolf, Janet (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. (Çev. Ayşegül Demir), İstanbul: Özne Yayınları.
- Yılmaz, Mehmet (1999). *Heykel Sanatı*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Zeka, Necmi (1990). *Postmodernizm*. İstanbul: Kıyı Yayınları.