



**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**“KÜLTÜREL GENETİK VE SANATSAL PRATİKLER İLİŞKİSİNDE
KÜLTÜREL ÜRETİM SÜREÇLERİ”**

Doktora Tezi

**Hazırlayan
Ayşe TUNCAY ÖZER**

**Danışman
Prof. Dr. Metin EKER**

Samsun, 2016

T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

**“KÜLTÜREL GENETİK VE SANATSAL PRATİKLER İLİŞKİSİNDE
KÜLTÜREL ÜRETİM SÜREÇLERİ”**

Doktora Tezi

Hazırlayan
Ayşe TUNCAY ÖZER

Danışman
Prof. Dr. Metin EKER

Samsun, 2016

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım Doktora Tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan ve dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığımı taahhüt ederim.

..... / / 2016

Ayşe TUNCAY ÖZER

TEZ KABUL VE ONAYI

Ayşe TUNCAY ÖZER tarafından hazırlanan “Kültürel Genetik ve Sanatsal Pratikler İlişkisinde Kültürel Üretim Süreçleri” başlıklı bu çalışma,/...../..... Tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği / oyçokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora tezi olarak Kabul edilmiştir.

Başkan: _____

Üye: _____

Üye: _____

Üye: _____

Üye: _____

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

..... / /.....

EnstitüMüdürü

ÖZET
KÜLTÜREL GENETİK VE SANATSAL PRATİKLER İLİŞKİSİNDE
KÜLTÜREL ÜRETİM SÜREÇLERİ

Ayşe TUNCAY ÖZER
Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Doktora /Temmuz / 2016
Danışman: Prof.Dr. Metin EKER

Üretim ve Tüketim olgusu üzerine gerçeklik ve geçerlilik kazanmış kültürel üretim süreçleri, halihazırdaki kültürel varlığın geçmişine ait geleneksel formasyon ile geleceğe ait aktarılabilir ve muhafaza edilebilir değerlerinin tartışılabilir olduğu “şimdi”de hangi enstrüman ve donanımlarıyla değerlendirilebilir sorusu gündemdedir.

Kültür ve sanatın müşterek güçlerinin halen etkili olup olmadıkları ile icat edilen yeni kültürel kapsamların kültürel yeniyeye tesir oluşturabilecek kalıtsal genetik olgusu içinde tartışılabilir istikametlerinin araştırılması gerekmektedir. Kültürel üretimin pratik karşılıklarının önemli adresi olarak sanat, postmodern dönem içindeki kaotik ve estetik bunalıma dönük mücadelede yeni kültürel gerekçelere ne kadar ve nasıl itibar ve itaat göstereceğini tartışmaktadır.

Kültürel üretimin toplumsal ve estetiksel bağlamlarının yerini alan ekonomik ve ideolojik çağdaş motivasyonlar içinde kültür üreticilerinin konumu ve yetileri ile orantılı bakış açısı ve zihniyet örüntüleri bir başka problem olarak işlenebilmektedir. Bu maksatla “Kültürel Genetik ve Sanatsal Pratikler İlişkisinde Kültürel Üretim Süreçleri” başlıklı bu çalışma, tasnif ve taksim olarak bir sistematik kurgu sergilemektedir. Söz konusu sistematik yapı, kültürün konumsal, çözümsel ve karmaşık kavramsallığına temas ile başlamaktadır. Ardından sanat ile ilintili toplumsal süreçlerin kültürel genetiğe tesirleri incelenmektedir. Devamında ise sanat ve kültür arasındaki organik bağın kültürel üretim sistemleri açısından incelenmesi söz konusu olmaktadır.

Mevcut kültür ve sanat literatüründe etkin ve karakteristik bir bağlam ile yerleşik kılınmasına olanak tanıyacak veriler ışığında kültürel genetik, çağdaş bireyi kitlesel tasarruflar ve kültürel dinamikler karşısında bilinçli reaksiyon geliştirme ve değerlendirme potansiyeli ile ele almanın önemine inanacaktır. Sanat ve insanın yeni temas noktalarından biri olarak kültürel üretim, koruma, savunma ve geliştirme stratejilerini de kapsamına taşımak durumunda olacaktır.

Anahtar Sözcükler: Kültür, Kültürel Genetik, Kültürel Üretim, Tüketim Kültürü, Kültürel yeniden-üretim, Kültür endüstrisi, Sanat, Konformizm, Estetik.

SUMMARY

“CULTURAL PRODUCTION PROCESSES IN THE RELATION OF CULTURAL GENETICS AND ARTISTIC PRACTICES”

Ayşe TUNCAY ÖZER

Ondokuz Mayıs University, Institute of Pedagogik Sciences
Departments of Fein Arts Education/ Ph.D / July, 2016

Cultural production processes gained validity and authenticity on the case of production and consumption, that the values that belong to the future and that can be transferred and preserved with traditional patterns that belong to the current cultural properties are negotiable and that the question of which instruments and equipment of ‘now’ can be considered are on the agenda.

It is necessary that that whether the joint forces of culture and art are still effective or not and that in hereditary genetic phenomenon which is the newly invented cultural coverings can create influence to cultural new, the directions which can be discussed must be searched. The art that is the address of the provision of cultural production as a practical art, in the struggle against chaotic and aesthetic crisis in the postmodern period, discusses how and how much prestige and obedience can show to the new cultural reasons.

In the ideological contemporary and economic motivations that take the palace of social and aesthetic context of cultural production, the point of view and mentality patterns that commensurate with the situation and competence of the cultural producers can be processed as an another problem. For this purpose, this study which is titled ‘Cultural Production Processes in the Relation of Cultural Genetics and Artistic Practices’ shows a systematic fiction as classification and division. The systematic construction that is mentioned before, begins with contact with the positional, analytical and complex conceptualism of culture. Then, the cultural influence of social processes with art on the cultural genetics are examined. Afterwards, the study of the organic link between the art and culture in terms of cultural production systems comes into questions.

In the light of the data that is active in the present culture and art literature and allows to establish with a characteristic context, cultural genetics will believe the importance that modern people will be handled with the potential of evaluation and conscious reaction development against massive savings and cultural dynamics. Cultural production, as one of the new contact points of art and human will also have to include protection, defence and development strategies.

Key Words: Culture, Cultural Genetic, Cultural Production, Consumption Culture, Cultural Re-production, Cultural Industry, Art, , Conformism, Aesthetics.

ÖNSÖZ

İnsanın tüm biçimlendirmelerine karşılık gelecek sade bir formülasyon söz konusudur. İnsan “etik (iyi), estetik (Güzel), lojik (doğru) ve pragmatik (faydalı) odaklılığı yaşamsal pratiklerinde bir izdüşüme dönüştürür. İnsanın bir diğer özelliği de bu enstrümanları kullanarak toplumsallaşabilmesi ve kültür yaratımını gerçekleştirebilmesidir. Geleneksel ve saygın anlamıyla “kültür geliştirme”nin yerine bugün “kültürel üretim” kavramı ikame edilmektedir. Bunun sebepleri çok olmakla beraber sade bir ifadeyle “kavramın egemenliğini yitirmesi” olarak gösterilebilecek bir kültürel kapsam ile karşı karşıyayız.

Kültürel üretim beraberinde kültürel tüketimi ve kültürel yeniden-üretimi de gündeme taşımaktadır. Bu vesileyle kültürel üretimin başlıca pratiği olarak düşündüğümüz sanat, tıpkı kültür gibi aynı kaderi aynı gerekçelerle yaşamaktadır. Bu müşterek müşkiliyet, belirli meşguliyetlerle istişare konusu edilebilmektir. Bu çalışmanın işigali ise “kültürel genetik” merkezli bir durumu çevresel diğer etkileşim doğrultularıyla incelemek olmuştur.

Sanatsal ve kültürel otonomi, otoritesini kaybettiği 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren itibar kazanımının mücadelesini bir bunalım yaşayarak gerçekleştirmektedir. Kültürün ve sanatın karşılıklı muhafızlığı, birbirlerini koruma noktasında yetersizlikler sergileyebilmektedirler. Özellikle kültürün sol tarafına yerleştirilen kavramsal olguların kültürleştiği ve sağındaki kavrama tahakküm sergilediği bir dönemde, stratejik ve dirençsel bakış açıları ve yönelimlerin yeniden önem kazanmasına olanaklar tanımak gerekmektedir. Gerekçesi ne olursa olsun sanat, kültür için kültür de sanat için tarihsel misyonlarını hatırlamak zorundadır.

“Kültürel genetik ve sanatsal pratikler ilişkisinde kültürel üretim süreçleri”, normatif inanç, tutum, davranış ve tasavvurların kalıtsal ve geleneksel konformizmi ile çağdaş dünyanın günlük yaşama monte ettiği gereksemelere göre kültürel standart ve sistem yaratımını karşılaştırarak, kültürel genetiğin kavramsal ve toplumsal bağlamını yeniden ele almak amacını sergilemektedir. Yeni kültürel üretim süreçleri, sanatsal üretimlerin kültürel üretimler ile kapsam ilişkisine göre biçimlenmektedir. Burada kültürel genetik, kültürel yeni kalıplar, potansiyeller ve ideolojilerin epistemolojik gerektirmesi olarak bir dönüşüm yaşamaktadır. Dolayısıyla kültürel genetiğin geleneksel, beşeri, sosyal, inançsal ve eğitsel anlamı ile yeni kapsamları arasındaki farkı betimleme olasılığı, bu tezin probleminde ve önvargılarına cevap olacaktır.

TEŞEKKÜR

“Kültürel Genetik ve Sanatsal Pratikler İlişkisinde Kültürel Üretim Süreçleri” başlıklı bu tez çalışması, yerel, ulusal ve küresel anlamda tartışma odaklarının başında gelen “kültür” ve “sanat”ı müşterek bir temada buluşturarak, gelenekçi ve gelecekçi toplumsal değer ve kriterleri bağlamsal olarak temas ettirme potansiyeli göstermektedir. Söz konusu olgu kültürel üretimi gerçekleştirme kapasitesi ile sanatı da çağdaş rol ve karakteri ile betimleme olanağı sunmuştur. Kültürel genetik, burada, toplumsal gerçekleştirim ve sistematik karakteri ile ilgisinde direnç ve strateji geliştirip kamuoyuna refleksif bir hassasiyet kazandırabilir beklentisine bir cevap olarak ön plana çıkarılmıştır.

Bu vesileyle tüm akademik ve sanat hayatıma gaye edindiğim kamuya fayda ve değer katabilecek bir çalışmaya imza atmamda ve böyle bir konuyu çalışmamda önderlik ve destek sağlayan tez danışmanım Prof. Dr. Metin EKER’e; doktora eğitimim boyunca gerek ders aşamasında gerek se tez çalışmam sürecinde desteklerini gördüğüm OMÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim – İş Eğitimi Anabilim Dalı değerli öğretim elemanlarına; bu süreçte desteğini benden esirgemeyen değerli eşim Sedat ÖZER’e ve diğer katkıları olan yakınlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Ayşe TUNCAY ÖZER

LİSTELER

1. Tablo 1. Kùltürün geleneksel ve çağdaş kapsam özellikleri



KISALTMALAR

Çev. : Çeviri

I : Issue

Ss : Sayfa sayısı

s. : Sayfa

v.b. : ve benzeri

v.s. : ve saire

V. : Volume

Yy. : Yüzyıl

İÇİNDEKİLER

KÜLTÜREL GENETİK VE SANATSAL PRATİKLER İLİŞKİSİNDE KÜLTÜREL ÜRETİM SÜREÇLERİ

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	ii
KABUL VE ONAY.....	iii
TÜRKÇE ÖZET.....	iv
İNGİLİZCE ÖZET.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
TEŞEKKÜR.....	ix
LİSTELER.....	x
KISALTMALAR.....	xi
İÇİNDEKİLER.....	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1 PROBLEM.....	1
1.2 ALT PROBLEMLER.....	2
1.3 ARAŞTIRMANIN KONUSU.....	2
1.4 ARAŞTIRMANIN AMACI.....	2
1.5 ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	3
1.6 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	3
1.7 ARAŞTIRMANIN GEREKÇESİ.....	4
1.8 LİTERATÜR BİLGİLERİ.....	4

İKİNCİ BÖLÜM

2.1 KÜLTÜR.....	5
2.1.1 Şimdinin Öncesinde Kültür.....	7
2.1.2 Şimdi Kültür.....	11

görevindeyken gönderdiğimiz şifreli paketler ve bizler şifre çözücü görevindeyken alıp açtığımız paketler bize tanıdık gelir çünkü biz genellikle aynı paketleme ve açma şekillerini paylaşıyoruz. İnsanlar kabul edilen temel kurallarının sınırlarında iletişime geçtiklerinde değişik tokuş yapılan mesajın bağlamına odaklanabilirler. Aynı kültürel kodları kullanarak mesajları şifreler veya çözerler. Kültürün paylaşılan sınırlarında iletişime geçtiğimizde diğer kişinin bizim kültürümüzün bir üyesi olduğuna veya toplumsal olarak uygun davranışlarda bulduklarına dair dolaylı bir yargıda bulunuruz (Matsumoto, 2007: 240).

Matsumoto'nun tespiti, bir bakıma kültürel genetiğin kültür içi olgusalılık gösterdiğine de delildir. Çünkü şifreyi kültürel şifreleri çözmenin de kültürel genetik ile alakasını burada dikkate alabiliriz. Kültürel kodların yani kültürel genetiğin üzerindeki operasyonel uzmanlık, bir bakıma toplum mühendisliğinin göstergelerinden ve gizli hedeflerinden olarak gösterilebilir.

Toplum mühendisliği, küresel kültürlerin yerel kültürler için tasarladığı ve tedavüle soktuğu bir proje olabilir, ancak daha da ötesinde mühendislik olgusunu görsel kültürel içeriklerle de destekleme arayışındadır. Bunun anlamı toplum mühendisliğinin bir diğer işgal sahası olan imaj mühendisliğidir. “Yeni imaj ve enformasyon kültürü bugün, insanoğlunun kültür ve varoluş sorunlarına teknolojik çözümler getirileceğine dair yinelenen bir güvenle özdeşleştirilmektedir. Yeni teknolojiler modern tekno-rasyonel projeye yönelik olarak beslenen ütopyacı umutları canlandırmaktadır” (Robins, 1999: 35). Söz konusu ütopyacı umutlar, ütopya tacirliği ve görsel kültür kapsamlılığı açısından imaj mühendisliğinin ve dolayısıyla toplum mühendisliğinin etkisinde gelişmektedir. Toplum mühendisliğinin teknolojik tarafını oluşturan imaj mühendisliği, güçlü ve zengin uluslara ait kültürel formlar ile yapay olarak üretilmiş ve küresel yayılımı gerçekleştirilen kültürel formların daha zayıf ekonomilere sahip ancak küresel Pazar içinde rekabet ve direnç üretemeyen uluslara yönelik bir eylem alanı özelliği sergilemektedir. Burada öncü Batı’dır. “Yeni imaj teknolojileri Batı kültürünün belirli değerleriyle biçimlenip oluşmuştur. Rasyonalite ve denetim mantığıyla biçimlenmiş, askeri ve emperyalist emelleri olan bir kültür (ya da kültürler) tarafından oluşturulmuştur” (Robins, 1999: 73). Gerçekleştirim odağı ve dönemsel eksen olarak postmodernite, bu emellerin enstrümanlarının gelişkin kılınmasına zemin hazırlayıcı politik ve ekonomik gerekçeleri hayati kılmaktadır. Robins’e göre Postmodern düzen, maddesel dünyanın imajdan önce gelişile mücadele edildiği, imajın alanının

görevindeyken gönderdiğimiz şifreli paketler ve bizler şifre çözücü görevindeyken alıp açtığımız paketler bize tanıdık gelir çünkü biz genellikle aynı paketleme ve açma şekillerini paylaşıyoruz. İnsanlar kabul edilen temel kurallarının sınırlarında iletişime geçtiklerinde değişik tokuş yapılan mesajın bağlamına odaklanabilirler. Aynı kültürel kodları kullanarak mesajları şifreler veya çözerler. Kültürün paylaşılan sınırlarında iletişime geçtiğimizde diğer kişinin bizim kültürümüzün bir üyesi olduğuna veya toplumsal olarak uygun davranışlarda bulduklarına dair dolaylı bir yargıda bulunuruz (Matsumoto, 2007: 240).

Matsumoto'nun tespiti, bir bakıma kültürel genetiğin kültür içi olgusalılık gösterdiğine de delildir. Çünkü şifreyi kültürel şifreleri çözmenin de kültürel genetik ile alakasını burada dikkate alabiliriz. Kültürel kodların yani kültürel genetiğin üzerindeki operasyonel uzmanlık, bir bakıma toplum mühendisliğinin göstergelerinden ve gizli hedeflerinden olarak gösterilebilir.

Toplum mühendisliği, küresel kültürlerin yerel kültürler için tasarladığı ve tedavüle soktuğu bir proje olabilir, ancak daha da ötesinde mühendislik olgusunu görsel kültürel içeriklerle de destekleme arayışındadır. Bunun anlamı toplum mühendisliğinin bir diğer işgal sahası olan imaj mühendisliğidir. “Yeni imaj ve enformasyon kültürü bugün, insanoğlunun kültür ve varoluş sorunlarına teknolojik çözümler getirileceğine dair yinelenen bir güvenle özdeşleştirilmektedir. Yeni teknolojiler modern teknorasyonel projeye yönelik olarak beslenen ütopyacı umutları canlandırmaktadır” (Robins, 1999: 35). Söz konusu ütopyacı umutlar, ütopya tacirliği ve görsel kültür kapsamlılığı açısından imaj mühendisliğinin ve dolayısıyla toplum mühendisliğinin etkisinde gelişmektedir. Toplum mühendisliğinin teknolojik tarafını oluşturan imaj mühendisliği, güçlü ve zengin uluslara ait kültürel formlar ile yapay olarak üretilmiş ve küresel yayılımı gerçekleştirilen kültürel formların daha zayıf ekonomilere sahip ancak küresel Pazar içinde rekabet ve direnç üretemeyen uluslara yönelik bir eylem alanı özelliği sergilemektedir. Burada öncü Batı’dır. “Yeni imaj teknolojileri Batı kültürünün belirli değerleriyle biçimlenip oluşmuştur. Rasyonalite ve denetim mantığıyla biçimlenmiş, askeri ve emperyalist emelleri olan bir kültür (ya da kültürler) tarafından oluşturulmuştur” (Robins, 1999: 73). Gerçekleştirim odağı ve dönemsel eksen olarak postmodernite, bu emellerin enstrümanlarının gelişkin kılınmasına zemin hazırlayıcı politik ve ekonomik gerekçeleri hayati kılmaktadır. Robins’e göre Postmodern düzen, maddesel dünyanın imajdan önce gelişile mücadele edildiği, imajın alanının

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. PROBLEM:

Toplumsal derinlik ve sabitler ilkesinden hareketle kültürün insan ve çevresinin anlamlandırılması süreçleri için ne kadar önemli bir referans olduğunu biliyoruz. Kültür; gelenekler, hassasiyetler, refleksler ve dışavurumların bir genel kapsamıdır. Bu yönüyle sanat için de önemli bir potansiyel içermektedir. Kültür tarihi içinde sanatın rolü, kültürel üretim süreçleri için bir mekanizma olmanın ötesinde dinamik karakteri ile bir etkileşimsel çevre tasarımı da sağlamıştır.

Bugün kültür bir takım yeni tanımlamalara, yeni kapsamlara ve yeni istikametlere göre yeniden biçimlendirilmektedir. Kendi oluşumunu ve sürecini belirginleştirdiği kültür, artık, bir endüstriyel karaktere taşınmış ve kültür üreticilerinin muhayyile sınırları ile orantılı, ancak, daha ekonomik bir hal alma yolundadır. Bunun anlamı, kültürün hakimiyet sergilediği ve sağ yanına aldığı kavramların yerini, kültüre hakimiyet sergileyen ve sol yanına gelen kavramların, olguların almasıdır diyebiliriz. Artık kültür öncelikli niteliklerini biçimlendiren tasarımcıların elinde bir tür genetik mühendisliğe maruz kalmaktadır.

Kültürel genetik kavramının karşılığı artık dil, din, ırk, tarih, coğrafya, folklor, sanat birliği değildir. Gerekçelerini meşru ve tanımlanabilir kılan pratiklerin büyük ölçüde, üretim, tüketim ve yeniden-üretim kavramlarında nitelik kazandığı için kültür, yeni bir genetik kapsam icat etmiştir.

“Kültürel Genetik ve Sanatsal Pratikler İlişkisinde Kültürel Üretim Süreçleri” adlı bu çalışmanın problem tümcesi; **“Üretim ve Tüketim olgusunun tüm çağdaş motivasyonlarını kültürel üretim süreçleri içinde konumlandırma açısından kültür ve sanatın müşterek güçlerinin halen etkili olup olmadıkları ile icat edilen yeni kültürel kapsamların kültürel yeni genetik olgusu içinde tartışılabilir**

istikametlerinin geçerliliği üzerine vargılar kurulmasının mümkün olup olmadığı” biçiminde gösterilebilir.

1.2. ALT PROBLEMLER:

“Kültürel Genetik ve Sanatsal Pratikler İlişkisinde Kültürel Üretim Süreçleri” adlı bu çalışma için alt problemler olarak şunları oluşturabiliriz:

1. Günümüzde kültürel antropolojinin epistemolojik dönüşüm yaşayıp yaşamadığı,
2. Günlük yaşantıyı büyük ölçüde kalıplaştıran kültürel üretim ve tüketim süreçlerinin insan üzerindeki motivasyonlarında sanatsal pratiklerin etkisinin olup olmadığı,
3. Görsel kültür, popüler kültür, kitle kültürü, tüketim kültürü, medya kültürü, tekno(loji) kültür(ü) gibi kültürün sol tarağına gelen kavramların kültürel yeni genetik oluşturma güç ve potansiyellerinin ne kadar etkili olduğu,
4. Kültürel genetik çağdaş anlamda yeni bir zihniyet tasarımı yaratır mı? Bir disiplin ya da sistem yapısı sergiler mi? Toplumsal veya insani refleksleri karakterize eder mi? Gibi bazı sorulara ne kadar cevap verebildiğı,
5. Sanatsal yeni kapsamlar ve pratikler kültürel deneyimleri yaşantıya dönüştürmede taşeron rol üstlenmede nasıl davrandığı,
6. Sanatçı ve sanat eğitimcisinin kültürel tüketim motivasyonlarında nasıl rol aldığı,

1.3. ARAŞTIRMANIN KONUSU:

“Kültürel Genetik ve Sanatsal Pratikler İlişkisinde Kültürel Üretim Süreçleri” başlıklı bu tez çalışması, kültürel üretim süreçlerini kültürel genetik bağlamı üzerinden sanat pratiklerindeki yönsemelerini konu olarak almıştır.

1.4. ARAŞTIRMANIN AMACI:

Bu çalışma, sanat ve sanatsal pratikler ile ilişkisinde kültürel üretim süreçlerini yine kültürel gerekçelendirmelerle ele alarak, kültürel genetiğı belirgin bir kapsam ve yönlendirici nitelikleriyle düşünmek ve çağdaş kültür yönsemelerindeki tesirlerini

incelemek amacındadır. Bu maksatla kültür ve sanat arasındaki ilintiyi betimlemenin karakteristik bir boyutuna farkındalık sağlamak, söz konusu ilintiye odak oluşturacak genetik olgu ve kabullerin epistemolojik dönüşümlerini belirginleştirmek, kültürel üretimin çağdaş kültür ve yaşam pratiklerinde akademik karşılık oluşturabilecek ve tematik bakış açılarını besleyebilecek potansiyellerinin işlenmesini hedeflemektedir.

1.5. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ:

“Kültürel Genetik ve Sanatsal Pratikler İlişkisinde Kültürel Üretim Süreçleri” adlı bu çalışma, kültürün geleneksel ve şimdiki yapısının içerik, motivasyon, yönelim, kapsam, amaç ve nitelikleri açısından karşılaştırarak, günümüzdeki yeni kültürel gerekçeler, kapsamlar ve motivasyonlara sanatsal pratiklerin ne tür bağlamlar ile temas kurabileceğinin araştırılması olarak önem sergilemektedir. Bu bağlamda kültürel genetiğe ilişkin yeni bir kavramsal motivasyon ve gerekçe geliştirilebilirliği dikkat çekmektedir.

Bu araştırma, ayrıca, kültürel üretim vasıtası olarak sanatı kültürel genetik kavramı ekseninde incelemek, ortaya çıkan bulgular doğrultusunda kültürün nitelik ve misyonlarını karakterize eden bir donatı potansiyeline paralel olarak sanatsal pratikler ilişkisine dönük kültürel üretim süreçlerini ve bunlara dönük direnç ve stratejileri algılamının tespitleri üzerinde durmayı amaçladığından, kültür ve sanat ilişkisinde yeni bir bağlam ve bakış açısı geliştirebilme potansiyeli açısından da önem içermektedir.

1.6. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ:

Bu çalışma literatür desteği ile veri toplama teknikleri kullanılarak elde edilen teorik bilgi ve belgeler ışığında gerçekleştirilecek bir inceleme çalışmasıdır. Konusu ve konuya bağlı yönelimleri gereği benzer içerik ve nitelikleri haiz kitap, makale, tez vs. kaynakların kullanıldığı homojen ve heterojen karakterli bir yöntem kullanılacaktır. Verilerin analizin de çağdaş ve gelecekçi odaklanmaya destek verebilecek bir içerik yönelimi ve yapılanması söz konusu olacaktır.

1.7. ARAŞTIRMANIN GEREKÇESİ:

Yaygın ve deneyimlenmiş bir kavram olarak genetiğin biyolojik temellendirmeler dışında kültürel ve sanatsal davranış ve yönelim karakterlerinde saptanabilecek sosyal ayırım ve yaklaşım biçimlerine havi olduğu söylenebilir. Buradan hareketle kültürel genetik, bir toplumsal kodlama ve göstergeler potansiyeli ile yine toplumsal üretimlerde gündeme çıkarılabilecek bir çözümsel istikametler içerebilmektedir. Söz konusu çözümlenme süreçlerinin canlı ve süreklilik arzeden pratikler ve deneyim pekiştirici alanı olarak sanat ön plana çıkmaktadır. Sanat tarihi ve kültür tarihinin müşterek sunumlarında kültürel üretim mekanizması olarak sanatın önemi dikkat çekmektedir. Bu vesileyle kültürel genetiğin gelenek perspektiflerinin beslediği gelecek öngörülerine ve projeksiyonlarına etkisi ve katkısı, bir tez çalışması kapsam oluşumu için ilginç ve cazip olmuştur.

1.8. LİTERATÜR BİLGİLERİ

“Kültürel Genetik ve Sanatsal Pratikler İlişkisinde Kültürel Üretim Süreçleri” adlı bu çalışma, literatür destekli bir çalışma olduğundan, yerli ve yabancı kitaplar, bilimsel makaleler, bildiriler ve tezlerden destek almaktadır.

Kültür kapsamlı ilgili literatür; geleneksel ve çağdaş kültür, popüler kültür, kitle kültürü, kültürel antropoloji, kültürel ekonomiler, tekno-kültür, soyo-kültür vs. merkezlidir.

Sanat kapsamlı literatür; sanat tarihi, geleneksel ve çağdaş sanatsal eğilimler, yeni sanat ekolojileri, sanatsal trendler, sanatsal üretim ve tüketim süreçleri, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi v.s. eksenli olmaktadır.

Kültürel Üretim kapsamlı ilgili literatür; kültürel üretim, kültürel tüketim, kültürel yeniden-üretim, medya tüketimleri, kültür endüstrisi vs. odaklı olmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Kültür

Farklı anlam ve içerikler açısından kültürün değişken tanımlarına sebep olan çeşitli bağlamlar, dönemler, ele alış biçimleri ve ilintili tutulacağı hedeflerden bahsedilebilir.

Genel olarak kültür tasniflere, taksonomilere, tür ya da karakter ayrımlarına tabi tutulur. Kavram olarak baktığımızda kültür, “bir işleme sürecinin adı olarak başlangıçta –ürün yetiştirimi (cultivation) ya da hayvan yetiştirimi ve zihin yetiştirimine (etkin cultivation) doğru anlamını genişleterek- özellikle Almanca ve İngilizcede 17. Yüzyılın sonlarında belirli bir halkın “bütün bir yaşam biçimi” demek olan bir “tin” konfigürasyonunun ya da genellemesinin adı oldu” (Williams, 1993:9). Bütün bir yaşam biçimi, yaşamın kültürel ve sosyal bağlamlarını birlikteliğin insicamı üzerine inşa etmenin sonucu ve yaşamın bir gerektirmesi dikkat çekmektedir.

Williams, kültür kavramının anlam katmanlarını;

- Zihnin gelişkin bir durumu,
- Bu durumun gelişme süreci,

Bu süreçlerin araçları biçiminde ortaya koymaktadır (Williams, 1993:9).

Genel olarak üç katkı bileşeni şeklinde insan gelişiminde zihinselliğin tezahürü, buna ait zaman boyutu ve insani gereksinimlerin pragmatik ilgilerini betimleyen bir organizasyon şeması sunan Williams, kültür kavramının da bir fiziksel kurgusunu ortaya koymaktadır. Kültür bir manzume geliştirmektedir. Bazen kurallardan müteşekkil bir manzume, bazen sistematığı içinde gerçekleşen tüm üretimlerini açımlayan bir manzume bazen de insani davranışların örgütlenmesine ilişkin mekanizmaların geliştirilmesine odaklı bir manzume biçiminde karşımıza çıkmıştır. “Kültür, uygulandıkları takdirde uygun ve kabul edilebilir saydığı eylemler yelpazesinde yer alabilen davranışlar üretebilen kurallar ve standartlar kümesidir” (Cevizci, 2003:245). Davranışların standart formları, ait olduğu sosyal bağlamında ve değerlerinde üretilir. Aslında davranış üretimini sabitler ile değişkenler arasındaki

ilgilerde yeniden ele almanın gerekçeleri söz konusudur. Yani toplumsallığın dinamik ve devingen yapısının bugünkü karşılığında kültür, süratli ve hareketli bir biçimlenmeyi gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla kurallar ya da standartların süreci ile ilgili keskinleşmiş vargılar oluşturmak zor görünmektedir.

Kültüre tarihi bir perspektiften bakıldığında kavram olarak ortaya çıktığı tarih ve kavram gelişimine tesir eden unsurları görmekte fayda vardır. Antropologlar tarafından ilk defa, 19.yüzyılın sonlarında geliştirilmiştir ve ilk açık ve kapsamlı tanımlama İngiliz antropolog Sir Edward Burnett Tylor'a aittir. Tylor, 1871'deki yazılarında kültürü, bilgi, inanç, sanat, hukuk, ahlak, adet, gelenek ve toplumun bir üyesi olarak kişinin yaşayarak kazandığı huylar ve kabiliyetler bütünü olarak tanımlamaktadır (Haviland 2002: 64). Kültür bileşenleriyle karakterize olan bir olgudur. Doğal olarak bir organik bağ ile tanımlanmasına olanak sunan birçok kavram ve davranışsal süreç, yaşamsallık içinde bir tür deneyim ile kabiliyetler yekununa dönüşebilmektedir. Meşguliyetlerin ve müştereklerin süreçsel keskinlik kazanmasında ve bir formasyon olarak kültürü şekillendirmesine olanak sunan tüm sosyal pratikler ve pratikler muhatabı insanı, bağlamı içinde tanımlayabilmenin de imkanlarını kemikleştiren sabitler gelişimidir bir bakıma kültür. Yanık'a göre ise kültür insanlar arasındaki hem temel bir benzerliklere hem de sistematik farklılıklara işaret eder, sosyal bilim alanında kültür, insani olanla; yani insanın yapıp-etmeleriyle bağlantılı olandır ve kültür kelimesi Latince cultura (colere kökünden gelen: ekip biçmek, ikamet etmek, dikkat etmek, meşguliyet, muhafaza etmek) kelimesinden türemiştir (2013: 19-23). Kültür insani bir olgudur. İnsani benzerlikler veya farklılıkları bir coğrafyada, inançta ya da sosyolojik içerikte bütünleştirebilmenin davranışına götürür bizi. Bir başka ifade ile kültür, içinde insan ya da insana ait bir gerekçe olmaksızın ne hayatiyet kazanır ne de süreklilik arz eder.

Sosyolojik açıdan kültür kavramı, toplumsal hayatın simgesel özelliklerini içermektedir. Başka bir açıdan, "bir toplumun üyeleri ya da bir toplumun içindeki grupların yaşam biçimlerine, onların nasıl giyindiklerine, törelerine, çalışma kalıplarına ve dinsel törenlerine" göndermede bulunmaktadır. Raymond Williams'ın ifadesiyle antropolojik anlamda kültür, "insanların, bir toplumun üyeleri olarak edindikleri beceriler, düşünce ve davranış biçimleri"dir (Hançerlioğlu, 2010: 231). Sosyal yetenekler, sosyal iletişim ve etkileşim ile münasebet ve temsiliyeti birleştirir. Grupsal ya da kitlesel tepkiler ya da tepki içeriklerinde saklı olan müştereklik, büyük oranda

toplumun üyesi olmaya dönük bilinç ile ilgilidir. Toplumsal mensubiyet, aidiyet duygusuna yüklenen bireysel anlam ile kültürel karşılıklar arasındaki uyuma önem verir. Toplumsal şahsiyeti kültürel geçmiş ve yaşanmışlıklar ile ilişkilendirme geleneği, gelecekçi kültürel örüntüler açısından öncelenmeyen bir konudur günümüzde. Özellikle yeni kültür kalıpları, toplumsal şahsiyet ya da bir toplumsal müşterek modeli üzerinden daha çok kitlesel ahengi önemli görmektedir. Kitlesel şahsiyetin merkezini daha çok manevi varlık değerleri yerine maddi varlık değerleri almaktadır diyebiliriz.

Grossberg'e göre kültürel çalışmalar ilişkili olduğu bağlamlar açısından üç düzeyde tanımlanabilir. Bunlar;

“Birincisi, kültürel çalışmalardaki “kültür” kavramı, toplum (toplumsal yapılanmalar), bütünsellik (yaşamın genel biçimi) ve estetik (temsili pratik) arasında daha genel nosyonların kullanımı için ele alınır. İkincisi, çok daha önemli olduğu halde yalnızca kültür değil, ama aynı zamanda içinde kültürel çalışmaların kendisini engellenmiş kabul edeceği özel bir alana bağlı kültür ve güç arasındaki ilişkidir. Üçüncüsü, kültürel metnin bazı toplumsal anlamdaki ötekiyle ilişkilendirilmiş olan anlamın ne bir örneği ne de temelidir. O, üzerinde çeşitli güçlerin eklemlendiği (tanımlamalar ve etkiler) bir alandır”(Grossberg, 1999:244).

Burada bir alan olarak kültürün üzerinde gerçekleştirilecek çalışmalar açısından toplum estetiği, güç bağlantıları ve alansal niteliklerinin ayrımsal ve kalıtsal karakter tesirine dönük bakış açılarında biçimlenen olgulara dikkat çekilmektedir.

2.1.1 Şimdinin Öncesinde Kültür

Kültür doğası gereği geçmiş ile ilintili olmak zorundadır. Çünkü zamana, mekana, yaşama ve bunların ortak çıktısı olarak bir müşterek anlayışa bağlı bir tarihsellik içerir. Kültür, bir toplum için en önemli müşterek olarak toplumun yapısal ve işlevsel göstergelerinde etkin bir kimlik ve role sahiptir. İnsan ve diğer insan münasebetinin tüm tarihselliği, münasebetin iletişim ve etkileşim sistematiği ve sosyalleşmenin sürecine ilişkin bilgilerimizi kültür ile ilintili kılmamızda yeterlidir. En ilkel toplumlardan en çağdaş toplumlara gelinceye kadar ifadeye temel oluşturan kavram olarak toplumsallaşma, inanç, gelenek, sanat, gibi müşterekler üzerinde özgül değerler ve uzlaşmalar geliştirmenin de dinamiği olmuştur.

Kültürü bilim, ahlak ve sanat olarak üç açıdan ele alan Weber, “kültürel geleneklerin profesyonellik dallarına bölünerek ele alınışı, kültürün her üç boyutunun da esas yapılarını öne çıkarır. Böylece, her biri, bu belirli alanlarda mantıklı olma konusunda diğer insanlardan daha usta görünen uzmanların denetimi altında, bilişsel – araçsal (cognitive-instrumental), ahlaki-pratik (moral-practical) ve estetik-dışavurumsal aklın yapıları ortaya çıkar” (Habermas, 1994: 37) demektedir. Genel olarak insan biçimlendirmelerine ve sosyal davranışlarına yansıyan kriterler ya da yerleşik alışılar diye adlandırabileceğimiz niteliklerden üçü olan “iyi (ahlak), doğru (bilim) ve güzel (estetik-sanat)”, kültürel pragmatizmin (faydacılığın) sosyal tamamlayıcılığını da yerine getirmektedir. Kültür belli bir temsiliyet ve sınıf ayrımlarından ziyade, tarihsel olarak bir bileşke yapısıyla tümleşik bir sosyalliğin ve müşterekliğin ifadesi olmuştur diyebiliriz.

Kültür geçmişi konumsal olarak ve kavram olarak ortaya çıkıp bir inceleme nesnesi olmaya başladığından itibaren modern ve postmodern dönemselleştirmelerinde gündeme getirebiliriz. Kültürel çalışmaların bir toplum karakterizasyonu ve bu karakterizasyonun süreçsel dönüşümleri biçiminde bir yaklaşımla değerlendirmek arzumuz, özellikle kültürün şimdiden öncesi için bir kültürel genetik bağlamına odaklanmamızdan kaynaklanmaktadır. Bu ele alıfta modern dönemin tesirleri önemli bir yer tutmaktadır. Robertson, “modern toplum biçiminin kültürel açıdan türdeş olduğu yada varolabilmek için türdeş hale gelmek zorunda kaldığı görüşü genel bir kabul gördüğünden dolayı, bu bakış açısına göre, kültürel farklılıkları uygarlıklar ve uygarlıklaştırıcı gelenekler arasındaki analitik karşıtlıklar çevresi dışında çözümlenmenin hemen hemen hiçbir yolu yoktur” (1998: 111) diyerek, kültürel çözümlenmelerin uygarlık göstergeleri ve uygarlık seviyelerinin ayrımından beslenen bir karşıtlık yöntemiyle değil, modernizmin genel uzlaşım temelli ve uygarlığın küresellik ilintisinde ele alınması tavsiyesini işlemektedir. Bir başka ifade ile kültürün evrenselleşmesi, modern toplum ve kültür anlayışlarına olumsuz vargılar oluşmasına da vesile olmaktadır denilebilir. Baudrillard bu konuda oldukça karamsar bir vargı işlemektedir ve “evrenselleşen her kültür özgürlüğünü yitirmekte ve ölmektedir” (Baudrillard, 2002: 119) demektedir. Bu vargısını da değiş-tokuşun küresel kılınmasına ve dolayısıyla değerlerin evrenselliğine son verdiği iddiasıyla güçlendirmektedir (Baudrillard, 2002: 120).

Şimdiden önce kültür tarifleri ve tasnifleri, toplumların medeniyet ve beşeriyet olgularına göre gerçekleşmiştir. Br tür kültürel müşterekliği ve bütünlüğü betimleyebilecek bir dokudan bahsedilir. Bu konuda Zicderweld yaklaşımı şöyledir:

Ortak Beşer Dokusu toplumları, mekanik dayanışma'ya istinat eden ileri derecede kültürel entegrasyon ile karakterize edilebilir. Organik dayanışma'ya istinad eden yapısal entegrasyonları, sosyal yapının yok denecek kadar az farklılıklar arz etmesi nedeniyle pek zayıftır. Öte yandan endüstri toplumları, tam tersine, ileri derecede farklılıklar arz eden bir sosyal yapıya sahiptirler ve sosyal entegrasyonların kültürel ve geleneksel olmaktan çok yapısal ve fonksiyonel olma eğilimindedir (Zicderweld, 2001:122-123):

Ortak beşer dokusu, kültürel tümleşme (entegrasyon) için sosyal bir dayanışmaya destek verecek ve özellikle kitlesel yaşamın yeni mekanlarında, endüstriyel gelişimin söz konusu olduğu şehirlerde bir çalışma konusu olarak belirginlik kazanmıştır. Kitleselliğin gerekçeli fizikselliğine yönelik bir kavram olarak doku, kültürel tümleşmenin de izahatına olanak sunmaktadır. Ortak beşer dokusu ve kitlesel yaşamın yeni uzayları olarak kentler, gelişimi yenilikler halinde harmanlamanın ve buna yönelik motivasyonların da hakimiyetini sergilemişlerdir. Williams, yeniliğin toplumsal olarak ilişkide olduğu dört durumu birbirinden ayırarak, bu gibi bağlamların analiz edilebileceği kavramsal bir çerçeveyi şöyle maddelendirmiştir;

- Yeni türden üreticileri ve ilgileri doğuran ve/veya yeni çalışmaları destekleyen, yeni toplumsal sınıfların yada sınıf kesimlerinin ortaya çıkması;
- Bu ilişkilerin varolduğu ve değişmekte olduğu, böylelikle de yeni tür işlere gerçeğin ortaya çıktığı genel düzenin, bu düzenin ilişki ve kuruluşlarının, varolan toplumsal sınıf ve kesimler tarafından yeniden tanımlanması;
- Yeni biçimsel olanakları sağlayan ve kültürel üretim araçlarında meydana gelen değişmeler;
- Münhasıran kültürel hareketler yoluyla, kendisiyle eklemlenmiş toplumsal örgütlenmeye karşılık geldiği yada bununla dolaylı şekilde eklemlendiği düzeyde tanınması (Williams, 1993: 202).

Şimdinin öncesinde kültüre ait en belirgin nitelik, toplumsal sınıfların ya da sınıfsal ayrımlara ait gerekçelerin, endüstriyel üretim ve diğer sosyal yeniden

mekanlaşmalarla gerçekleştirdiği bir üretim olgusuna kültürü de katmış olmasıdır. Kültürel üretime ait dinamiklerin başında yer alan ve modern dönemin de işlediği bir kültürel örgütlenme eğilimlerine gösterge olan bu sınıfsal ayrımlar dahilindeki kültürel üretim, kültürün geleneksel ve yerleşik formlarına farklılık kazandıracak mekansal ve işlevsel ayrımlara dönüşmesinde yeniden konumlanmıştır diyebiliriz.

Kültürel gelişim ve sanatsal ilişki temelli bir bakış açısında modern dönem sanatının son derece dinamik ve değişken yapısına zemin hazırlayan bilimsel ve estetik teamüller, zengin bir sanatsal kültür birikimi sağlamıştır denilebilir. Bu yönüyle modern sanat, sanatsal-estetiksel önceliği ile disiplinler arası bağlamlarda etkin bir kimlik sahibi olmuştur denilebilir. Sanatta dönemselleştirmeler açısından modernizm, sonu –izm ile biten akımlar ile anılmaktadır. Bu durum postmodernizmde böyle değildir. Postmodern dönemselleştirme içinde –izmler terk edilmiştir. Buna eşleşik olarak, modernizmin sanatsal tezleri, paradigmaları ya da genel kabulleri eklektik vesaitle işlenen bir aktarmadan öteye geçmemiş, modern sanatın saygın, öncü ve icatsal felsefi temelleri de sarsıntıya uğramıştır. “Estetik kuramcısı ve sanat eleştirmeni Leslie Fiedler, sanat alanında *protestanizm*, *victorianizm (estetiğin ahlaksal çerçevesi anlamında)*, *rasyonalizm ve hümanizm* gibi geleneksel değerlerin anlamlarını yitirdiklerini öne sürerek yeni ve özgün bir post-kültürün ortaya çıktığından söz etmektedir”. (Fiedler’den aktaran Şaylan, 2002: 48).

“Toplumsal alanda postmodernizmin ortaya çıkışı ile sanayi toplumundan sanayi ötesi tüketim toplumuna geçiş bir arada gerçekleşmiştir. Bu süreçte sanat, tüketimi artırma işlevini üstlenmiş ve bu nedenle de yüksek sanat postmodernistlerce popüler kültürle karıştırılarak tüketilir hale getirilmiştir (Kellner’den aktaran Atiker, 1998: 66). Sanatsal ve toplumsal alanda postmodern kültürel gerekçelendirme, sadece sanayi ötesi tüketim toplumu haline gelmekle değil, sanatın da yavaş yavaş kültürel üretimin daha keskin ve karakteristik taşıyıcı hüviyetini almasını olanaklı kılacak tüketim olgusunun kültürel bir karakterizasyon kazanmasıdır diyebiliriz. Mchale’in vurguladığı gibi “zamanımızın görsel sanatçıları, her nasılsa kendini geçmişe daha az adanmış, kitle kültürünün ve yüksek kültürün her ikisine karşı farklı davranışlar göstermiş olsalar da, kitle ile makine (endüstri) ilgisini dikkate almışlardır” (1979: 60). Yani sanat, şimdinin öncesinde kültürel gerekçeleri ile şimdinin kültüründe söz konusu

kültürel motivasyonları amaç ve niyet için olduğu kadar, içerik olarak da farklılaştırma eğilimlerini yaygın olarak sergilemişlerdir.

2.1.2 Şimdi Kültür

Bir müşahade ve inceleme alanı olarak şimdinin kültürünü belli referans kalıplar içinde değerlendirmek mümkündür. Genel ve yerleşik algı, kültürün zamana ve mekana göre gelişmişlik gösteren ve geçmişten günümüze doğru kemikleşerek gelen bir formasyonu olduğu yönündedir. Kültürel geçmiş, aynı zamanda, hem tarihsel geçmiş, hem toplumsal geçmiş, hem de sanatsal geçmişi içermektedir. Bu bakımdan kültürün muhteviyatı, ilişkilerarasındalık ve dinamiklik ile alakalı sosyal süreçleri kapsamaktadır. Şimdinin kültürü üzerine en temel vargı, kültürün artık ya da şimdi açısından değişken ve süratli muhteviyat geliştirmesi olarak sunulabilir. Söz konusu vargı, geçmişin ve şimdinin arasındaki toplumsal, kültürel, ekonomik, politik, pedagojik ve sanatsal farkların da değişkenlikleri üzerinedir. Krogh'a göre kültür, "bir dönemi hem destekleyen hem de aşan güçleri içeren bir fenomen olarak algılanmaktadır. Kültür, toplumsal bütünleşmenin yanı sıra değişim ve çözülmeye de eğilim gösteren tüm etkenleri kapsayan hacimli bir kavram kabul görmektedir" (1999: 248). "Günümüzde kültür ve sanat alanlarına hükmeden postmodern 'düşünme biçimi', felsefi temel kavramların kırılması, çelişkili yapıları düşünememe acizliği, daha önceleri eleştirilip sonraları radikalce olumlanan dünyaya teslim olunmasıdır" (Okyavuz, 2000: 167-168). Postmodernizm bir kültürel dönemselleştirme olarak adlandırılmaya müsait yönelimlere sahiptir. Postmodern kültür, tekli bir ifadeye sığmayacak kadar da çeşitlilik ve çelişkililik içermektedir. Bunun nedeni olarak ise şimdinin açılımı olarak ve gündemi tasarımılayacak türden bir çok olgunun artık kültürel bir potansiyel içerdiğinin düşünülmesi ya da kültür olmaya başlaması olarak sunulabilir. Şimdinin bir çok bakış açısına göre ortak ifadesi ve dönemsel karşılığı olarak postmodernite, kendi felsefesini ve belirli sistematige kavuşmamış kaotik sıkıntılarını büyük ölçüde kültürel yeni olgular, kültürel üretim mekanizmaları ve bunların başlıca pratik alanı olan sanat ile savuşturmaya çalışma görüntüsü sergilemektedir. Bu süreçleri besleyen bir küreselleşme ve post-endüstriyel toplum performansları olduğu söylenebilir.

“Postmodernin belirli bir küresel formunun kaçınılmaz üretimlerindeki sosyo ekonomik ve politik boyutlardaki eser, postmodernin tek bir süreci değildir. Teknokratik etiketli küresel ekonomik eğilimler, postmodernitenin cazibesinin temin ettiği post-endüstriyel bir kültürel analiz için çarpıtılan bir çatıdır: Post-endüstriyelin kendi pahasına başarılı olduğu düşünülen toplumların üst gelişmesi, küreselin geri kalanının alt-gelişmesidir” (Wheale, 1995: 60). “Bu bağlamda endüstri sözcüğü doğrudan doğruya üretim sürecini değil, kültürel bir ürünün standardizasyonunu ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesini anlatmak amacıyla kullanılmaktadır” (Adorno, 2003: 78- Held, 1984: 90).

Postmodern kültürel karakterizasyon için bir açılım detayı sergileyen post-endüstriyel ile şimdinin öncesine ilişkin bir devamlılığın hakim ideolojisini, küresellik ile de şimdinin geleceğe ilişkin karakterizasyonunu belirleme potansiyelini haiz bir karakterizasyonu sabitlemektedir. Genel olarak ekonomik bir gerekçe içeriği ile anlam kazanan bu yaklaşımda, kültürel ekonomiler üstüne de bir vargı ortaya çıkarılmak istenmektedir. Buradan hareketle bir kültürel gerekçelendirme geçişleri gözlemlenmektedir diyebiliriz. “Collins’ten aktaran Bibnell, postmodernin sadece anlayışın bir yolu olarak ele alınması değil, halk seferi olarak kültürün dağılmasını temin eder iken ayrıca da formasyon, deformasyon ve reformasyonun şimdiki ve gelecek kültürlerdeki seferlerinin bir teorisini temin eder” (Bignell, 2000: 87).

Şimdinin kültürüne ait sanatsal ve dolayısıyla estetiksel tasavvurlar da ayrıca belirleyici role sahiptirler. Şimdinin kültüründe bir kültürel betimleme için en sağlam izlenim, gündelik hayat ve gündelik hayat parselasyonuna yansıyan yeni detayların kültürel bağlamlarıdır diyebiliriz. Burada gündelik hayat estetikleri merkezli bir bakışın önemi vurgulanabilir. Paul Willis, günlük hayatı bir tüketim süreci olarak tasvir ediyor ve şöyle bir ele alış sunuyor;

Günlük hayatın kültürel tüketiminin, ‘yerleşmiş estetikler’ olarak ifade ettiği süreçle birlikte işlemektedir. Yerleşmiş estetikler, sıradan insanların dünyayı kültürel olarak algılama sürecidir. Yani, algılanan doğal ve sosyal dünyanın onlara dönüştürülme ve daha düşük bir seviyede de olsa (sembolik olarak) onlar tarafından kontrol edilebilir hale getirilme biçimleri... Yerleşmiş estetik değer, asla bir metin yada pratik için hakiki değildir. Ve her zaman tüketimin duygulu/ruhu okşayıcı/ bilişsel hareketinden üretilir. Bu ifade, yaratıcılığı sadece üretim olgusuna yerleştirenlere karşıdır. (Storey, 2000: 159).

Willis, yerleşmiş estetikler ifadesi ile tüketime yönelik motivasyon sağlayıcı gücü ve tüketimin kültür ile ilişkisini betimlemede estetiğe farklı bir anlam yüklemiştir diyebiliriz. Zira yerleşmiş estetikler ifadesi, kitlesel yönelim, motivasyon ya da manipülasyonlarda bir kültürel altyapı ile eşleşik hazcı tüketim beklentilerine dönük olmayı ön plana çıkarmaktadır. “Yeni gelişen meta kültürü, yaşama katılan tüm öğeleri kullanım değerinden ve asıl işlevinden uzaklaştırarak işe başlar. ‘Görünüş değeri’yle biçimlenen meta, böylece asıl işlevi olan Pazar’da geçerli olma özelliği yanında, ikinci ve daha önemli bir görev de üstlenmiş oluyor; Egemen kültürü kitlesel bilince zerketmek ve karşı bir bilincin gelişmesine engel olmak” (Kutlu, 2003: s.86).

Meta kültürü egemenliği kitlesel yönsemeleri başarılı kılmanın yolu olarak egemen kültür yaratımının masum olamayan yüzünü deşifre etmektedir. Kültürün bir Pazar ya da Pazar ekonomisiyle bir tutulmasına hizmet eden kitle kültürü, bir kültürel kitlesellikten ziyade kitleselliğin kültürelliğine işaret sayılabilir. Benzer biçimde Swingewood’ un kitle kültürü kuramında iki tema öne çıkmaktadır:

- Yoğun ekonomik ve teknolojik gelişmeler karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumlarının zayıflaması
- İnsanın emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelere, insan kontrolünün dışında gözüken bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan somutlaşması. Böylelikle kitle toplumunun parçalanmış insanı “ anlaşılmasız bir zorunluluk” tarafından yönetilmektedir (Swingewood, 1996 :32).

Şimdinin kültüründe geleneksellik üzerindeki deformasyon, yalnızca teknolojik ve ekonomik bir gerektirmenin sonucu değil, aynı zamanda kitlesel eğilimlerin içeriklerindeki dönüşümlerin güç bağlantıları olarak adlandırılan meta ve Pazar ekonomilerinin tesirinde de ortaya çıkmaktadır.

Adorno’ya göre “geçmişte insanlara hitap eden kültürel alanlar farklılaşmıştır. Burjuva toplumlarında yüksek kültür ve eğlence kültürü arasında kesin çizgilerle bir ayırım vardı. Kitle toplumunda ise yüksek kültür, eğlence kültürüne ve popüler kültüre karıştırılarak tümünden kitlesel ve ticari bir hale dönüştürülmüştür. Kişiye ancak kurulu düzenin işleyişine engel olmayan son derece dar bir alanda farklılaşma imkanı tanınmaktadır. Sonuçta kişi hem sistemin gücü ile özdeşleşme hem de onun tarafından araçsallaştırılma baskısına boyun eğmektedir” (Adorno, 1998: 206-207). Şimdinin

kültürüne ilişkin saptamalardan biri olarak kitle kültürü egemenliği ve araçsallaşan kitle davranışları örüntüsü, özgürlük kısıtlayıcı bir kültürel konumlandırma olarak da ele alınabilir. Bunun anlamı, birey olarak bir sistemin parçası olabilirsiniz ama sistem içinde bir kimlik özgünlüğü ve tesiri oluşturma ihtimaliniz yok denecek kadar hissettirememektedir. Kültür, özünde, ekonomik bir değer taşır. Dahası, yaşam şekillerinin ve ticari malların, kültürel farklılaşmasının ekonomik değerinin tahmin edildiği toplumsal şekillenmede ve yaşam şekillerinin ve ticari eşyalar hakkındaki dolaşım bilgisinde, bilgi fazlalığını sabit anlamın komple çözülmesine götüren bilginin aşırı üretilmesi potansiyelini görürüz (Oswell, 2006: 165).

Yaşamın şekillendirmesi ve kültürel ekonomilerin hayatıyetine odaklı şimdinin kültürü, genel kültürel algı ve olgular bağlantısında yine yaşamsaldır ve yaşamın sonucunda biçim kazanır. Kültür gerçeğin soyutlaması değildir, gerçeğin anlamlı ve estetik kılınarak yaşamsallaştırılmasıdır. Kültür bir yaşantı formudur. Yaşantı yaşanmışlıkların ifadesi olarak kültürel bir form anlamı ortaya koyar. (Horheimer-Adorno, 1996: 7-8).

Kültür	
Geleneksel	Çağdaş
<ul style="list-style-type: none">• Toplumsaldır• Manevidir• Estetikseldir• Yaşamsaldır• Konformisttir• Düzenlidir• Bir kapsamdır• Perspektifsel• Mensubiyet duygusu geliştirir• Bir zihniyet üretir• Estetik standartlar sabitliği	<ul style="list-style-type: none">• Kitlesele• Maddidir• Tüketimseldir• Yaşanmışlıktır• Deformisttir• Düzensizdir• Kapsanandır• Projektif• Mensubiyet duygusunu sorgular• Zihniyet çeşitliliğini kutsar• Estetik çeşitliliklerin dinamikliği

hakimdir	hakimdir
• Antropolojik ve sosyolojik	• Teknolojik ve manipülatiftir

Tablo 1. Kültürün geleneksel ve çağdaş kapsam özellikleri

2.1.3. Gelecekte Kültür

Zamanı nitelikli kılmanın ve olgunlaştırmanın metodolojileri ile kültür, zamana karşı koymanın ve direnç sergilemenin de olanaklarını canlandırır. Bu yönüyle insanın geçmişi ve geleceği arasındaki sorgulamanın kaynakçası hüviyetiyle kültür, aynı zamanda yeniliği gelişmenin dinamiği olarak ele alır. Aslında yenilik ile dönüşüm ayrımında bakarak bir kültür konumlandırması yapmak, gelecekte kültür için bazı bulguları zenginleştirebilir. Gelecekte kültür için referans ve potansiyel gösteren belli küresel güçler ve coğrafyalardan bahsedilebilir. Özellikle Amerika bu iki unsuru da içeren bir örnek olarak, geleceğin inşasında rolünü etkinleştirmektedir. Batchelor'un ifade ettiği gibi "yenilik Amerika'nın gücünün ve kültürünün yakıtıdır. Ancak, "daha fazla" ve "daha hızlı" olmanın sürekli isteği endişeyi de artırmaktadır. Yeni bin yılda, ekonomi hakkındaki genel tedirginlik her gün daha fazla yayılmaktadır. Küçük göstergeler, ufukta daha büyük problemleri işaret etmektedir" (Batchelor, 2009: 21). Yenilik olgusu, hem ekonomik olarak hem de kültürel olarak "daha fazla" ve "daha hızlı" içerikli bir yaşam alışkanlığına doğru insanı çekmektedir. Doğal olarak daha fazla arzunun, isteğin, hazzın ve dolayısıyla tüketimin kültürel eylem sonucunu ifade ederken, daha hızlı olmak ise, yine tüketimin ve tüketime dönük isteklerin sınırsızlığında hayat bulan bir sürati ifade etmektedir.

Kültürel yeniliklerin kaynağı ve gelecek kültür yapılanmasının en hareketli ve verimli odağı teknoloji ve medya merkezlilik olarak vurgulanabilir. "Yeni bin yılda, birleşmelerin çoğu, ortaya çıkan teknoloji tabanlı firmaları satın almak için nakit parası ve borsa hissesi olan medya holdingleri arasında oldu" (Batchelor, 2009: 8). Keller, medya ve kültürel politikalar konusuna şöyle değinmektedir:

Medya ve kültürel politikanın önemini gösteren kültürel çalışmalarda aynı zamanda bir başarısızlık vardır. Geleceğin medyasını kimin kontrol edeceği sorusu ve halkın medyaya erişmesi üzerine yapılan tartışmalar, medya hesap verebilirliği ve sorumluluğu, medyayı fonlama ve düzenleme ve bireysel özgürlüğü

geliştirmek için ne tür kültürün en iyi olduğunu, demokrasi ve insan mutluluğu ve refahı, gelecekte artan bir şekilde önemli hale getirecektir. Medya kültürünün ve teknolojilerinin çoğalması, dikkatleri medya politikası ve medya kültürünün geleceği ve bilgi otoyolunda iletişimlerin ve geleceğin eğlence yolları üzerine yapılan tartışmalardaki halkın müdahalesi ihtiyacına dikkatleri çekmektedir (Kellner, 1995: 337).

Kültür, bir politika belirleme yetkisini ve gücünü kendinde görmemeye başlayalı epey olmuştur. Artık kültürel erk, kendini kültür olarak empoze etmek ve kültürel potansiyeli ile kitleselleşme gücünü belirginleştiren odaklar dikkat çekmektedir. Bu bakımdan medya, kültürel bir erk olarak yeni yüzyılın da kültürel politikalar tesirini en çok gerçekleştirecek faktör olarak devrededir. Geleceğin medyasında yeni içerik ve etkileşim alanları gelişmeye devam edecektir ve yine kültürel yeni kapsamlar olarak gündem yaratmaya devam edecektir. Teknoloji ile ilintisinde medyanın kültürel otorite ve karakter niteliği ile insan, kendini yeniden konumlandırmanın ve tanımlamanın alternatifleriyle karşı karşıya kalacaktır. Kültürel üretimin de başlıca pratiği olarak sanatın medya otoritesinde yeni davranış kalıpları ve biçim dilleri geliştireceği muhakkaktır. Bundan dolayı, “kitle kültürünün ve sanatın geleceğini göz önünde bulundurmada, anahtar işlem, kitle kültür medyasının ve kültürün doğasındaki değişikliklerle ilgili ilişkilerde ve sosyal davranışlarda, stillerdeki paralel değişikliklerin gelişmesidir” (Mchale, 1979: 64). Kültürel üretim ve tüketim kavramlarında yaratıcılık, sanat ile kültür ilgisinde olduğu kadar kültür ile medya arasında da söz konusudur. Medya doğrudan doğruya kitle kültürüne göndermede bulunur. Sanatın doğrudan kitle ile bağı olmasa bile medya boyunduruğundaki sanat, belli oranlarda ve eylemlerde kitlesel hüviyet ve eylem karakteri kazanabilmektedir. Sanatın kitle kültürü ile ilintisi bu sayede kültürel üretim süreçleri ile açıklanabilecek ya da çözümlenebilecek bir hal almasına yol açacaktır. Sanat bir kültürel üretim mekanizması olarak kitle medyası ile kültürel bir işbirliği sergilemek zorunda kalmıştır.

Mchale, gelecekte kültür için ortaya attığı öngörülerde detaylandığı bazı hususlara dikkat çekmektedir. Mchale göre:

Kültürün gelecek zaman örneklerinin, daha önceki kültürel üretimin nispeten daha dar kapsamlı lezzetlerinin olduğu yerde, daha heterojen olarak gelişme ihtimali vardır ve gelecekte elit insanlar daha büyük toplumların tercihlerinin ve zevklerinin daha çok olmasına doğru yönlendirileceklerdir. Kültürel mesajların, sınırlı alanlarda ve aynı ölçüde sınırlı toplumlarda, geleneksel olarak daha yavaş ilerlediği yerde, yeni kültürel medya, dünya insanlarına çok farklı şekillerde zaten

hitap etmektedir. İlk zamanlar, kültürel tercihlerini sunan ve yönlendiren dikey olarak konumlandırılmış elitler, basitçe yatay olarak örtüşen 'uyum grupları' ya da elit çoğullarından biri olacaktır: Uyum piramidinin tepe noktası, birbiriyle ilgili kültürel ağın bir birine geçtiği yerde sadece bir düğümlü olacaktır... Popüler kültürün bir ajanı olarak müzenin fonksiyonu gittikçe artacak ve bu gibi araştırmalar için farklı yollarda yaratıcılık ve yenilikçilik merkezi olarak işlev gömesi için duvarlarının ötesine geçecektir. (Mchaele,1979: s.64).

Mchaele tespitleri üzerinden gidersek, gelecekte heterojen bir kültürel yapılanmanın kültürel homojenitenin önüne geçmesi ihtimalini tartışmak gerekiyor. Benzerliklerin mi birlikteliği yoksa farklılıkların mı birlikteliği biçiminde bir kültürel yapıda ön plana çıkan birlikteliğin odaklandığı olgular olacaktır. Örneğin tüketim odağı, heterojenite ya da homojeniteye yeni bir boyut kazandıracaktır. Burada yine teknolojiye ve devamında teknoloji bağımlı bir kültüre, tekno-kültüre doğru şu anda da geçerli bir eğilimin keskinleşerek ve daha da gömülerek devam edeceği yönünde bir kanaatimizi desteklemek zor görünmüyor. Özellikle 20. Yüzyıldan 21. Yüzyıla geçişte Kuantum teknolojisi, bu teknolojiye bağlı felsefe ve devamında bir kültürel şablon ifadesi dikkat çekmektedir.

Quantum teknolojisi mikro-elektronikte yeni bir devrim yarattı, bilgisayardan iletişime, robotlardan uydulara ve yeni malzemelere her alanda köklü devrimler yaşandı. Kuantum teknolojilerinin, günlük yaşama taşıdığı yenilenmeler, daha 20.yy'ın son çeyreğinde sanayi toplumunu sona erdirip 'yeni bir toplum yapısı'nın doğmasına neden oldu. Kuantum teknolojileriyle, bilgi ile bilginin üretimi başladı. Daha önceki toplum yapılarındaki madde ile maddenin üretimi yerine, kuantum düşüncesinde bilgi ile bilgi üretiliyordu. Kuantum teknolojileri, 'insan beynini ikame eden teknolojiler' bilgi ile bilgi üretimindeki sınırları her gün aşmaya ve yenilemeye başladı. İşte, toprak ve sermaye yerine, bilginin 'temel üretim' aracı olduğu bu yeni toplum düzenine 'enformasyon toplumu' diyoruz. (Uğur, 2002: 88-89).

Enformasyon toplumu bütünüyle bir kültürel iklimi ifade etmese de çağcılığın nitelemesi olarak gösterilmektedir. Kuantum teknolojileri ve bağlı felsefi örgü içinde kültürel yeni kalıp ideolojileri hissettirilebilir. Kalıp ideolojileri ve tekno-kültürel toplum yaratımına ilişkin bir süreç, insanları da bir kalıp içinde biçimlendirme gayreti sergilemektedirler. Zicderveld için önemi bir kavram telaffuzu olarak uniform yapı tespiti vardır. Zicderveld, "bizi üniform kalıplar içine dökmeye, bu yolda biçimlendirmeye çalışan teknolojik ve endüstriyel bir toplum içinde yaşamaktayız" (Zicderveld, 2001: 20) diyerek, bir bakıma uniform kalıplar vargısından toplumsal bir

kimlik örüntüsü keşfi gerçekleştirmektedir. Zicderveld “soyut toplum” olarak adlandırdığı bu olguyu şöyle betimlemektedir:

Bizim “soyut toplum” kavramımız için “ortak beşer dokusu teorisi” sezgisel bir anlam ifade eder. Modern toplumu ortak beşer dokusu ile kıyasladığımız zaman, çağdaş toplumun soyut yapısı daha da bir çarpıcılık kazanır. Modern insan, artık kendisini çevresinin oluşumuna esas teşkil etmiş olan bir parçası olarak görmemektedir. Büyük ölçüde doğaya yabancılaşmıştı ve kendi toplumunu kendisinin karşısında olan bir varlık olarak görmektedir (Zicderveld, 2001: 109).

Gelecekte kültür öngörüsüne atıfta bulunmanın belli koşullarına dikkat çekmek gerektiğinde soyut topluma doğru bir gidişatın sebebi olarak birey ile toplum arasındaki mesafeyi bir boşluk olarak değerlendiren ve bu boşluğu toplumsal yabancılaşmaya ve bireysel yalnızlık algısına iten bir soyutlamanın endişesi sarmaktadır artık. Bunun anlamı yine Zicderveld’in ifadesiyle sosyal mesafenin artması olarak da zikredilebilir. Zicderveld için “sosyal mesafelerin artmasına paralel olarak soyutlama olgusu da artacaktır” (Zicderveld, 2001: 98).

Gelecekte kültür öngörüsüne bir ilave de yeni kültür uzayları biçiminde yapılabilir. Yeni kültür uzaylarının adı, kent uzaylarıdır. Gerek soyut toplum gerekse sosyal mesafelerin artmasına katkı sağlayan negatif saptamaların merkezinde olarak kent, müşterekliğin de mesafesine delildir diyebiliriz. Denetimin, kameraların, görsel kültürün, reklam bombardımanlarının ve mobilize medya eşliğinin tahakkümü içinde bir kültürel bunalımın ve sanatsal-estetiksek kaosun öngörülerini stratejik meseleler olarak ele almanın kaçınılmazlığı ile ortadadır. “Kameralar (postmodern) kent ortamında çoğaldı. Her yanımızda, caddelerde, kamu binalarında, köşe başı dükkanlarda kameraların mercekle, yeni bir tarama alanı yaratarak bizi izliyor” (Robins, 1999: 221). “Kent şimdi mikro-vizyonlar ve mikro-görünürlükler mozayigi oluşturmakta, kentin kamerayla kaydedilmesi, bireysel düzeyde denetim-olarak-vizyonun parçalanmasına, sorumluluğun devredilmesine yol açar” (Robins, 1999: 222).

2.2. Kültür-Çözümsel Yönelimler

Kültürel olgu, 19. Yüzyıldan beri tartışma ve çalışma konusu olduğundan itibaren coğrafi, beşeri, tarihi, inanç ve ırksal farklılıklar açısından çözümlenme süreçleri gerçekleştirmiştir. 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ise küreselleşmenin ve post-endüstriyel toplum niteliklerinin kapitalist evren kurgusu içinde kimlik ve nitelik dönüşümleri yaşamaya başlamıştır. Kültür olgusu için çözümsel metodolojinin yeni bağlamı daha çok kültürün yanına getirilen kavramlarla boyut kazanmaktadır denilebilir. İki yaklaşımı ön plana çıkararak bu metodolojide dikkat çeken özelliğin, kültürün sağ tarafına ve sol tarafına getirilen kavramların hakimiyeti ve niyeti ile belirginleşen bir anlam kapsamı söz konusudur. Böylece gelenek ve gelecek ekseninde kültürel olguyu, kültürün sol tarafına gelen “medya kültürü, teknoloji kültürü, post-endüstriyel kültür, tüketim kültürü vs.” gibiler ile sağ tarafına gelen “kültür endüstrisi, kültürel üretim, kültürel tüketim ya da kültürel yeniden-üretim gibi” kültür yapılanmalarının temas kurduğu yönelimler penceresinden ele almak gerekecektir. Bu çalışmanın da ana amacı, kültürel genetiğin gelenek ve gelecek ekseninde kültürün sol sağ tarafına yerleştirilen kavramlar ile kültürün sol tarafına getirilen kavramların etkileşimi belirlemektir diyebiliriz. “Toplumda kültürün analizi için dilbilim, estetik ve önemli bilimler daima kendini ‘üretim’ olarak temsil etmişlerdir: ‘Üretim’in kökleri, önemli sebepleri, nedensel hikayeleri, ‘olduğu gibi dünya’ hakkında bilgi olarak bilimin nesnelere, kültürün temelleri (nesillerin) olarak kavramsal yapılar, iş olarak ‘üretim’in kendisi vs. dikkat çekmektedir” (Jenks, 1993: 156). Üretim ve tüketim kavramlarının endüstriyel anlamı, kültür için kullanıldığında içerik değiştirmektedir. Nesnel ve pragmatik kapsamından ayrı olarak yaşamsal ve iletişimsel yeni pratik ve değerlerin inşasını da ifade etmektedir. İletişim ve etkileşim bağlamında dil, sanat ve estetik yöneylemler, bir kültürel üretim gayesi ve profili sergilemek için yeterli görülebilir. Kültürel üretimin temas içinde olduğu diğer üretim süreçleri çeşitlilik ve değişkenlikler gösterse bile, sosyal ve kültürel bağlamlarından ötürü kültürel üretim ile ilintili düşünülmektedir.

Jenks, “toplumsal dünyadan çözümsel çalışmacının modeline konu olan ‘günlük hayat’ olarak bahsetme, doğrudan doğruya, uyumlu teorik ‘ürün’e çevrilen alışkanlıklardaki teorik bilginin nesnesi olarak çözümler vasıtasıyla, o dünyayı

(alışkanlıklar dünyası) ‘üretme’ anlamına geldi” (Jenks, 1993: 156) diyerek, bir bakıma kültürel üretimin çözümsel çalışmalar için bir yön tayin ediciliği ve potansiyel içerdiği vurgusunu tekrarlamaktadır. Bu yüzden günlük hayatın genel olarak bir parselasyona tabi tutulması ve bu parselasyonu büyük ölçüde işgal eden tüketim olgusuyla izah edilebilir eylemler, genel olarak kültürel üretimin belli eğilimlerde gündeme gelmesine olanak sunmaktadır. “Günlük hayatın üretimi” olarak da adlandırabileceğimiz bu durum, kültürel mahiyeti ile hem kültürel üretim olarak hem de kültürel tüketim olarak değerlendirilebileceği gibi, aynı zamanda tüketime gerekçe olarak üretim olgusu mahiyetiyle de kültürel yeniden-üretim olgusuna yaklaşımımızı mümkün kılabilmiştir.

Kültürel çalışmalar, metodoloji ve metodun belirli türleri ve belirli çalışma konularına, kültürel teorinin, belirli türlerine odaklanmasıyla göreceli olarak kısa tarihi aracılığıyla kontrol edilen bir alandır. Bunu söylemekle, kültürel çalışmaların, dolayısıyla, disiplinler arasında olmadığını ya da çevreleyen ve destekleyen disiplinlerce şekillenmediğini ancak herhangi bir bilginin ve herhangi bir alandaki bilginin gerekliliği ve anlamının şekilleri ve belirli yapılarında yer aldığı iddia edilemez (Oswell, 2006: 9). Kültürel çalışmalar, belli kültürel teoriler ya da paradigmalardan elbette beslenebilir. Ancak süratli bir gündem içinde değişimlerin, dönüşümlerin birer kültürel potansiyeli ifade edebilecek mantıklar içermesi ile, kültürel teorilerin yerine önceliği tercihler, yönelimler ve temsiliyetlerin egemenliğindeki mensubiyetler almaktadır denilebilir. Bunun anlamı, kültürel bir metodolojinin araştırma ve geliştirme yönsemelerine etkisinin çok olmadığı yönünde bir kanaati desteklemesidir. Oswell, kültürel çalışmaları ve çözümsel metodolojiye örnek teşkil edebilecek yaklaşımını daha çok popüler kültür aracılığıyla gerçekleştirmek niyetindedir. Bu düşüncesinin detayı ise aşağıda maddelenmiştir:

- Herhangi bir tanım, ‘insanlar’ olarak ne anlaşılabilirliği ile ilgili popüler kültürü, bir yere yerleştirme ihtiyacı duyar.
- Kültür üzerine düşünce tarihi, ulus ve insanlarla ve endüstriyel modernliğin Roma dönemine ait eleştirisi dâhilinde bir ilgi yapısı içinde, kültürü açıklar. Kültür ve medeniyet hakkındaki tarihsel tartışmalar, bu ilgilerin bir özelliğidir.

- Kültürel çalışmalar popüler kültüre, kültürün sınırlı tanımlarına karşın, insanların kültürü olarak ve yüksek yâda seçkin kültürü olarak, kendi antropolojik anlamında değer tespit etmeye teşebbüs ettiler. Bu anlamda, bütün toplumsal hareketler, sıradan kültürel uygulamaların şekilleri olarak, kültürel olarak kavranmış hale gelir. Herhangi ayrımlar ve farklılıklar önemli değildir, ancak önemli olan kültürel uygulamanın sonuçlarıdır.
- Ancak popüler kültürü böyle anlama, insanlar, kültür ve ulus arasındaki tarihsel ilişki yüzünden tam olarak problemlidir. Böylelikle, kültürel çalışmalarda ilk eserler, ‘Amerikan’ endüstriyel modernliğine karşı savaştan İngiliz ulusal kültürünü yeniden meydana getirir.
- ‘Kitle kültürü’ üzerine yapılan çalışma, Adorno ve Horkheimer tarafından yapılanlar gibi, problemlidir çünkü kitle kültürü edilgen ve kimlik belirsizliği olarak görülmektedir, ancak önemlidir çünkü bize kültürü, daha geniş değişimler ve üretici güçler bağlamında anlamamızı sağlar (örneğin, organizasyon, bilgi ve teknoloji vb ile ilişkili).
- Bu anlamda, son zamanlardaki yapılan ‘Fordist ötesi’ değişiklikleri (örneğin kitle açısından niş tüketici marketlerine yönelik) ele alırsak, sadece bir seyirci kitlesi olup olmadığını değil, aynı zamanda popüler kültürün var olup olmadığını sorgulayabiliriz. Dahası, insanları bir ulusun etniğine hapsedmesinden ve bundan dolayı derin milliyetçilik duyarlılığı taşımasından daha başka, ‘insanlar’ kategorisine yönelik anlamlı bir gönderme yoksa kültürün diğer şekillerine karşı olarak ‘popüler’i ön plana çıkarmaya yönelik herhangi bir değer olup olmadığını merak edebiliriz.
- Bununla birlikte, kültürel çalışmaların önemli bir aşaması, popüler kültürü ‘insanlar’ ın gerçekçi anlamı açısından değil, fakat halkı inşa etmenin yapılandırıcı projesi açısından anlamış olmasıdır.
- Neo-Gramscian (Laclau, Hall ve ilk Bennett) ve Foucauldian sonrası analizler, (ilk Bennett gibi) popüler yapısına realist anlam/algı açısından daha ziyade, stratejik olarak bakmaktadır.
- Ancak, hala halk/ulus/kültür ilişkisinin problemi sürmektedir ve ‘insanları ‘kalabalık’ ile karşılaştıran çalışma, ulusallığın ötesinde ve karşısında ‘ortak kültürler’ i anlama açısından verimli olmuştur (Oswell, 2006: s.101).

Kültürel çözümlerinin popüler kültür aracılığıyla gerçekleştirilmesinin insanın toplumsal birey olması ile kitlesel birey olması arasındaki problemlerini

ortaya çıkarması açısından negatif bir yaklaşım biçimi olarak değerlendirilebilir. Ancak kültürün genel geçer ve güncel niyet ve sistematığını çözümleyebilmeye yönelik uygunluğu açısından da pozitiflik sergileyebilir. Andrus'ya göre “kültürel olarak uzman olan ve farklılıkları destekleyen değişiklikleri yapan kurumları arayınız. Kültürel grupları ve temsil ettiği kültürü yapısal olarak anlamayı sağlayan tasarım sergilerini birleştiren örnekler, müzelerdir”(Andrus, 2001: 14). Günümüzde ve yarım yüzyıl öncesine kadar popüler kültürün merkezi ve etkin kimliği ile ilintili olarak kültür üzerinde tanımsal bir merkezîyet de oluşturmuştur denilebilir. Popüler kültür, aynı zamanda kültürel çalışmaların da odağı olmuş ve kültür teorilerinin tanımsal ve gelişimsel potansiyelini de sergilemiştir ve sergilemektedir.

Kültürel çözümlemenin ana yönsemelerinden olan medya çözümlenmeleri ya da meta çözümlenmeleri, ayrıca değerlendirilebilir. Bir başka ifade ile okuryazarlıklar ve görsel çözümlenme için diğer yaklaşımlara konu olabilecek içerikler de kültürel çözümlenmelerin niteliksel sonuçlarına katkı sunabilecek boyuttadır. Medya planlaması, okuma uygulamaları ve ‘madde/konu’ nun doğası, rekabet eden reklamlar ve yer alan reklamlar arasında zihni çağrışım örnekleri hakkında, karmaşık kararlarla ilgilidir. Bu kararlar, tabiatı gereği ne kültürel ne de ekonomik, ancak bütünsel olarak her ikisi de olan hükümlerle ilgilidir. Böylece, mekanın ekonomik değeri, kendi kültürel değeri dışında hesaplanamaz. (Mcfall,2004: 146). Medya, özünde ekonomik bir olgudur. Ticari kaygılar vardır ve hayatîyetinin sağlanması için ekonomik düşünmek ve eylemler gerçekleştirmek durumundadır. Endüstriyel kapsamına da odaklanmamızı mümkün kılacak bu tespitler, aynı zamanda, medyanın bir güç olarak ön plana çıkmasını da algılamamızı mümkün kılar. Medyanın önce ekonomik sonra da kültürel bir olgu kimliği ile ifade edilmesi ise, medyanın doğasında olası sanatın ve dolayısıyla kendini tasarimsal hüviyeti gereği sanatsal kılmaya gayret gösteren ve bunda başarılı olan reklam, medya planlamalarının da başında yer almaktadır. Kültür endüstrisi olarak adlandırılan ve medya üretimlerinin kültürel üretimler olarak değerlendirildiği bir diğer kapsam, reklamı ve dolayısıyla sanatı bu amaç için kullanmaktadır diyebiliriz.

2.2.1. Kültürel Tarih

Kültür tarihi için kavrama odaklanmakta fayda vardır. Kültür tarihi kuşkusuz insanlık tarihiyle koşuttur. Ancak kültürel tarih, kültür kavramının da ortaya çıkışı ve gelişimiyle ilgili olarak, kavramın ilk olarak ortaya çıkışıyla incelenebilir. “kültür kavramı antropologlar tarafından ilk defa 19. Yüzyılın sonlarında geliştirildi. İlk ve açık kapsamlı tanımlama İngiliz antropolog Sir Edward Burnett Taylor’a aittir. Taylor, 1871’deki yazılarında kültürü; bilgi, inanç, sanat, hukuk, ahlak, adet, gelenek ve toplumun bir üyesi olarak kişinin kazandığı huylar ve kabiliyetler bütünü olan tanımlar” (Haviland, 2002:64). Kültür tarihine ilişkin belirtileri de yine bu tarihlerle ilişkilendirmek ve bir inceleme ve araştırma nesnesi, olarak kültürün bilimsel süreçleri söz konusu olmaya başlamıştır. Kültürel tarih, kültürün bir standardizasyon, bir sınırlandırma, bir sabitleme ve yine dinamik bir yapı özelliği ile bize sunar. Hayata geçirilen kuralların, davranışların, yaşam formlarının yanında bireyden topluma kadar mensubiyetin ve temsiliyetin olanakları üzerinden bir sistem yaratımı ve bu sistemin devamını meşrulaştırma durumu söz konusudur.

Kültürel tarihi içinde kültürel teorilerin de temas ettiği belli başlı disiplinler yapılar söz konusudur. Bilim ve sanat ve diğer sosyal kurumsallıklar, kültürel teorilerin çözümsel noktalarına yönelmemizi kolaylaştırabilir. “Kültürel teori, böylece, sanat, bilim ve politika gibi tamamen farklı söylemler için ortak kültürel yapının kırılabilirliği ya da eksik sanat alanına yönelik karşı operasyon yapar; bu yapılandırılmış ortak kültürler, dönüştürülmüş söylem sahiplerinin uzlaşmasını kontrol ederken, her zaman için başka bir toplumun, başka bir söylemin bakış açısından şüphe duymak için nedenleri olmuştur” (Jenks,1993: 106). Kültürel teori, sosyalliğin inşası ve sosyalliğin coğrafi sınırlarıyla diğerlerinden ayrılması durumu için bir müştereklik yapılandırması gerçekleştirmeyi bir amaç olarak ortaya koyabilir. Müşterekin inşasının temellerine katkı sağlayan müştereklerin toplamı, bir gestalt mantığı ile bütüne yansımak durumunda olan bir karakterizasyon sağlamaktadır. Ortak kültürden hareketle müşterekliğin doğası da aynı zamanda yapılandırılmış olur. Bir kültürü diğerinden ayırmanın lokalliği ile globalliği arasındaki sınır da buradan hareketle gündeme getirilebilir. Kültürel tarih kapsamından bakışta modernizm, kültürel ortaklıkları en

azından küresellik anlamında hayata geçirmiş değildi. Modernizmin eksenini, insan, toplum ve ideoloji temelli oluşumlarda izlenmektedir. Doğal olarak modernizmin genel üst anlatısı olarak gösterebileceğimiz toplumsal, inançsal ve ideolojik bağlamlar, postmodernizmin küçük anlatıları ile daha güncel, daha parçalı ve daha kaotik bir hal almasını sağlamıştır. Bu bakımdan kültürel tarih ile koşut kültürel teorilerin iki farklı dönemsel bakış açısı ve merkezde ele alınması faydalı gerekliliği dikkat çeker. Kültürel olgu, modernizmin kuramsal ve eylemsel kapsamından koparak postmodernizmin sosyal ve paylaşımsal reflekslere indirgenmektedir diyebiliriz.

Kültürel tarih, coğrafya, inanç, ırk ve diğer müsterekler açısından toplumları diğerinden ayırırken, kültürel genetik olarak ortaya atılacak yeni bir bağlamı da geliştirmektedir. Kültürel tarih bir bakıma kültürel genetiğin izahatını mümkün kılabilen malzemeyi de sunmaktadır. Bu ilinti özellikle kültürel üretimin başlıca mekanizmalarından biri olarak sanatı da önemli bir konumda değerlendirmemizi öngörmektedir.

Kültürel kurumlar, kültürel davranışın çeşitlenmesini ve farklılıklara bir vasıta olarak işlev görmekle birlikte, sanatın, bilimin ve politikanın sosyolojisine gidişi mümkün kılar. “Kurumlar, davranış süreçlerinin somutlaşmış biçimleri olup, bilinçle intibak edilmiş beşeri davranışlardan örülen veya oluşturulan bütün kültür fenomenlerinde açıkça kendini hissettirir; bu davranışlar sayesinde değişir ve değiştirilir. Bunların içinde tarihi bir boyut vardır. Yapı veya kültür sosyolojisinin fonksiyonel antitezi vasıtasıyla Tarih sosyolojisine ulaşılır”(Muhlmann, 1964:117). Tarih doğal olarak insanlık tarihi açısından sosyolojiktir. Kültür, tarihsel bir süreci takip eden biçimlenme yaşar. Kültürün kalıtsallığı da, gelenekselliği de, genetiği de büyük oranda tarihi referans olarak bir olgunlaşma yaşar. Kültür aynı zamanda bir üst kurumdur. Birçok kurumdan müteşekkildir. Söz konusu kurumsal yapı ya da kurumsallaşma, kültürün sosyolojik örüntüsünü açıklar. Beşeriyet ve dolayısıyla medeniyet dediğimiz genel sonuçlar, kültürün sosyolojik ve tarihsel kapsamını ve kapasitesini ortaya çıkarır. Kültürel tarih, eğer kimlik ve şuur kurumsallığı ile karakterize olduğunda bir medeniyet ve beşeriyet niteliği sergilemektedir.

Williams’a göre “kültür tarihinde, özellikle de çağın kültür tarihinde, akım, okul, çevre ve bunun gibi, ya da alınmış veya atfedilmiş özgül bir “izm”in yaftası altında ünlenmiş formasyonlar çok önemlidir. Bu formasyonlar özel, farklı ve henüz

kaçınılamayan bir toplumsal çözümleme sorununu gündeme getirmektedir” (Williams, 1993: 61). Modernizmin bilim ve sanat temsiliyetinin ve karakterinin –izmlerle sunulması, kültürün de tıpkı bilim ve sanat gibi felsefi ve ekol nitelikleri olduğunu ve bu niteliklerin kültürel çözümler için önemli olduğu vurgusunu tekrarlamak gerekmektedir. Bir bakıma –izmler, kültürün normative tarafını da ortaya çıkarmaktadır. “Hem normatif hem de tanımlayıcı anlamıyla kültür, 20. yüzyılın ikinci yarısının başlarına kadar Batı entelektüel dünyasının egemen kavramlarından biri olmuştur ve olmaya da devam etmektedir” (Cawelti, 1999: 221). Kültürel tarih, özellikle postmodern dönem içinde tarihsel mahiyetini ön plana çıkarmasa bile, hızlı ve devingen özellikleriyle yaşadığı dönüşümler için oldukça malzeme içermektedir.

2.2.2. Kültürel Sosyoloji

Genel sosyolojinin bir dalı olarak kültür sosyolojisi, bir kültür araştırmaları evreni ve süreci olmaktan bugün için daha ötede bir olgu haline gelmiştir. Kültür kavramının epistemolojisi ile sosyoloji kavramının epistemolojisi aslında müşterek olgu ve hedeflerden beslenmektedir. Bu bakımdan aralarındaki bileşkeyi daha çok kültürel sürecin ekolojisi içinde tanımlamak ve konumlandırmak doğru olacaktır. Williams’a göre “kültür sosyolojisindeki bütün yaklaşımlar, özellikle kültür kurumları ve formasyonlarının yeni toplumsal çözümleme biçimlerine, bunlar arasındaki gerçek ilişkilerin araştırılmasına, bir yandan kültürün maddi üretim araçlarına diğer yandan da somut kültür formlarına ihtiyaç duymaktadır. Bu araçları sağlayan bir sosyolojidir ama yaklaşma kavramı çerçevesinde yeni bir sosyoloji” (Williams, 1993: 12).

Kültür sosyolojisi, kültürel formasyon ve buna bağlı sürecin hem betimlenmesi hem de çözümlenmesi olanaklarını ortaya çıkarırken, kültürün özgül ve özgün niteliklerini de karakterize edebilme ve geliştirebilme metodolojilerini gündeme getirebilmektedir. Aslında sosyoloji vasıtaları ile de karakterize olmaktadır. Betimleme, çözümleme, konumlandırma ve süreklileştirme açısından kültürel vasıtalar, sosyolojik içeriklerine ve gerekçelerine bağlı işlerlik sergilemektedirler. Kültürel antropoloji ile kültür sosyolojisinin 21. Yüzyılda canlandırdığı yeni olguların ve akademik bakış yönsemelerinin medeniyet ve beşeriyet arasındaki yeni ilgileri temas ettirdikleri geleneksel vasıtalar üzerinden değerlendirilebilir. Bir başka ifadeyle bugün, geleneksel

kültürel üretim formasyonlarından ve vasıtalarından biri olan sanatı kültür sosyolojisi ile temas ettirmenin çağdaş gerekçeleri tartışılabilir/tartışılmalıdır. Muhlmann, “kültür sosyolojisi, kültürü, toplumun tarihi formlar ve toplum bütünlüğü içinde inceler. İçeriği itibariyle, objenin niteliklerini ayırtmaz. Her şeyden önce kültür sosyolojisi, burada, beşeri grup davranışlarını ve benzeri gruplara ait kültür formlarıyla uğraşan bir yaklaşım (anlayışını) temsil etmelidir” (Muhlmann, 1964: 116) biçimindeki saptamasıyla, kültür tarihi ile kültür sosyolojisinin müşterek bir geçmiş perspektife ve gelecek projeksiyonuna sahip olduklarının altını çizmektedir.

Zicderweld’e göre “sosyolog; insanın toplum içindeki yeri, objektif kurumlar dünyası ile ilişkisi, kendi eliyle inşa edip, dostlarıyla birlikte sürdürme arzusunda olduğu sosyo-kültürel bir realite içersinde arayıp durmakta olduğu anlam ve özgürlük ile ilgili bazı temel felsefi ve sosyolojik soruları sormak durumundadır” (2001 : 21).

Sosyolojinin disiplinel yapısı, bir toplum anatomisi ve fizyonomisi ile o toplumun beşeri değerleri arasındaki dengenin tasvirini ortaya koymakla kalmaz. Sosyolojinin bilimsel tarafı, o toplumun “toplumsallığı”na ilişkin açılımları kurumsal kimlikler ve bilimsel disiplinler ile örtüştürebilmesinde olasıdır diyebiliriz. Bu nedenle sosyolog, akademik donanımlarının yanı sıra sosyal donanımları da pekiştirebilecek katkıları hem yönetenlerinde hem de kültürel gerekçelerinde belirginleştirmek durumundadır. Kültür sosyolojisinin niyet ve yönelimleri, toplumsal biçimler/biçim tercihleri odaklı olmaktadır. Jameson’a göre “kültür sosyolojisi her şeyden önce bir ‘biçim’dir” (1997: 24). Dolayısıyla “bir kültür sosyolojisi, kendi alanının en belirgin parçalarından biri olduğundan, kültürel üretim kurumları ve formlarıyla ilgilenmek durumundadır. Kültür sosyolojisi, kültürün özgül üretim araçlarının toplumsal içerikleriyle de uğraşmak zorundadır. Dahası bu iyi alanı, toplumsal hayatın içinde yer aldığından, toplumsal olarak hem onunla özdeşleşmiş hem de ayırt edilmiş olan ‘kültür’ ve ‘kültürel üretim’ alanına da girmektedir” (Williams, 1993: 29).

Kültür sosyolojisi toplumsal biçimler ile ilgilenmektedir. Sonuçta kültürel üretime ait tüm biçimselliğin iştigali olduğunu bir kez daha vurgulamak gerekmektedir. Bu bakımdan kültür sosyolojisi, kültürel üretimin de sosyal bağlamlarını ve ilişkili olduğu disiplin ya da sahaları çalışmalarına ortak etmek durumundadır. Kültürel üretimin pratikleri de kültür sosyolojisinin metodolojik ortakları olmak zorundadır. Sanat ve estetik, bu ortaklığın başlıcasıdır. Williams zaten bunu “kültür sosyolojisi, bunların yanı

sıra özgül sanat formlarıyla da ilgilenmelidir” (Williams, 1993: 30) diyerek önemli kılmıştır.

Kültürel üretim ve yeniden üretim üzerine çalışmalarıyla bilinen Bourdieu'nun kültürel sosyolojisindeki saptamaları, “tarihsel olarak oluşturulmuş, onları yetkilendiren ve destekleyen sosyal ilişkilerin karmaşık ve çoklu şekline yönelik çalışmaların anlam ve değeri gibi konuları tekrar ele almaya çaba göstermek ve böylece sosyal rolün ve kültürün işlevinin, geniş bir şekilde kabul görmüş fikirlerine öncülük eden varsayımların çoğunun doğruluğunu sorgulayan güçlü bir model sunmak ve kültürel eserler ve uygulamalar üzerine çalışma yapılması için yeni ufuklar açmak” (Bourdieu, 1993: 25) şeklindedir. Kültürel sosyoloji ile kültür sosyolojisinin arasındaki ayrımı da anlamamızı mümkün kılan Bourdieu, sosyolojik çalışmaların bir toplumsallık ve beşeriyet olgusu temelinde kültürel potansiyeller ile ilgisini betimlemek ve dolayısıyla sosyolojik anatominin içinde kültürel güç ve otorite yapısının da tahlilini olanaklı kılmayı uygun hale getirmeye çalışmaktadır. Diğer yandan kültür sosyolojisi ise, kültürün özellikle evrensel-küresel yeni yapılanmalarındaki sosyolojik potansiyellerine odaklanarak, kültürel dönüşümlerin yansı bulduğu toplumsal organizmaların, kurumsal yapıların ve aracı misyona sahip sanat ve estetik gibi vasıtaların pratikleriyle de ilgilenmek durumundadır. Boyner'in değerlendirmesine baktığımızda ise bu durumu şöyle özetlemektedir:

Geniş bir ifadeyle, alan içinde görünüşte özerk olarak etken üreten üç faktör vardır. Birincisi, Bourdieu, alanı kısmen daha değişken bir şekilde karakterize eder, ve sosyal aktörlerin görünüşteki özerkliği, kısmen çoğul alanlar nedenselliğinin değişken çoklu saptamasından ortaya çıkar. İkincisi, bir tane alan vardır ya da başka bir ifadeyle, alanlar ile karşılaşan ilke, alan ya da güç, alandan etkene çevrildiğinde aynı zamanda etken özerkliğin etkilerini de ortaya çıkarır. Ajanlarca içselleştirilmiş olan gücün ilkesi, kişisel başarının kriteri ve ajan motivasyon yapılarından, temelden sorumludur. Üçüncü olarak, alanlar pratik mantık ve aklın bilgi havuzlarıdır, bundan dolayı, nihayetinde bağlı oldukları, ayakları yere basan disiplinli akıl sayesinde, yansiyabilirliğin etken/ajans uygulamaları, etkin bir şekilde yetkilendirilir (Boyner, 2001: 5).

Sosyal aktörlerin nitelikleri, sosyal alan ya da güç tesirleri ve yetki bağlamları şeklindeki bir şema tutumu, kültür sosyolojisi için yeterli ve gerekli unsurlar gibi değerlendirilebilir.

Kültür sosyolojisini de tıpkı kültürel tarih konusunda değindiğimiz gibi bir kültür uzayı içinde değer kazanacak ya da gündeme getirilecek içeriklere sahip olduğu

görülmektedir. Şehirler bunların en önemlisidir. Kültür sosyolojisinin mekânsal ilişkileri için Darder, popüler kültür unsurunu merkeze almaktadır. Darder'a göre "mekansal ilişkilerin toplumsal çoğalmasının objektifinden bakıldığında, yeniden bir araya gelmiş kültürel ülke/bölge, en başlıca şehir merkezlerinde, şehir toplumunu tekrar tanımlamaktadır. Günlük mekanın kesişen yollarında, farklılık kavramı, popüler kültürün bölgesini önemli derecede etkileyen, dönüşen kültürel düzende en derin anlamına sahiptir" (Darder, 1995: 124). Kültür sosyolojisi ve kültürel üretim süreçleri, özellikle popüler kültür göstergelerinin ve kodlamalarının yoğun olduğu şehir mekansallığı ile açıklanmaktadır.

Diğer yandan tekno-kültürel adlandırma ve yeni kültürel bağlam ile ilgisinde teknolojinin hakim konumu da, kültürel sosyolojinin kapsamını dinamik kılan ve hızlı süreçlere taşıyan bir olgu olarak ön plandadır. Kellner, ticarileşen ve dolayısıyla metalaşan kültürü belli tasnifler içinde ele alarak kültürel sosyoloji için bize bazı imalar sunmaktadır:

Kültürün ticarileşmesi ve metalaşmasının pek çok önemli sonuçları vardır. Birincisi, kar için üretim, popüler olacak, satacak ya da radyo ve televizyonu kullanarak halkın dikkatini çekecek olan eşyaları üretmeye çaba gösteren kültür endüstrisi yöneticileri, anlamına gelmektedir. Pek çok durumda, bu, kitleyi rencide etmeyecek ve en fazla müşteriyi cezp edecek en alt seviyede yaygın müşterek eşyanın üretimi anlamına gelmektedir. Fakat tam olarak eşyalarını satma ihtiyacı, kültürel endüstri ürünlerinin sosyal yaşamda karşılık bulması, büyük kitleleri etkilemesi ve teamülleri yıkması, onlar da şok yaşatan, böylece çekici olan ürünler sunması, toplumsal eleştiriyi kapsayan ya da gelişen toplumsal hareketliliğin ürünü olan mevcut düşünceleri artırabilir anlamına gelmektedir (Kellner, 1995:16).

Kültür sosyolojisi, kültürel aktörler için belli örneklemeler de sunmaktadır bize. Kültürün ticari ve meta yönetimini gerçekleştiren kültür endüstrisi yöneticileri, toplumsal eleştiri mekanizmalarını da yok sayan bir konumda olmaktadır. Diğer kültür aktörleri olan sosyologlar ve sanatçıları da kültürel üretim süreçlerindeki etkin rollerini tarif eden konumlarında sapmalar olabilmekte ve bazen kültür endüstrisi yöneticileri sınıfına dahil olabilmektedirler. Bunun çeşitli sebepleri olabilir, ancak, kültürel sosyolojinin ve toplumu meydana getiren bireylerin kültürel otorite muhatapları olarak yine bu aktörler söz konusu olmaktadır. Özellikle güç ve otorite sahibi olarak teknolojik ve medyatik gerekçelerin yarattığı gereksinimler, kültür sosyolojisinin içeriklerini de belli oranlarda değiştirmektedirler. Darder'ın 'zihinsel

üretim' olarak adlandırdığı ve medyanın ve dolayısıyla iletişim teknolojilerinin bunaltıcı etkisi ve baskısı neticesinde, sınıf, ırk ve cinsiyet hakkında bozulmaların yeni şekilleri ile karşı karşıya kalacağız (Darder, 1995: 9).

Kültürel sosyolojinin temel bakış açısının kültürel üretim ve tüketim olgusu odağında etkinlik sergilemesi ile kültür aktörlerinin buradaki rollerine ve konumlarına ilişkin yeni belirlenimlere ihtiyaç duyulacağı açıktır. Özellikle hem sosyolog hem sanatçı olan aktörlere daha fazla görev ve sorumluluk düşecek görünmektedir.

2.2.3. Kültürel Antropoloji

Kültür doğal olarak antropolojiktir. Antropolojinin ve kültürün bir araştırma sahası olarak ortaya çıkmaları da birbirine yakındır. 19. Yüzyıl sonları, antropoloji ile kültür arasında da akademik ele alış ve çalışma içeriklerinde yer almaya başladıklarından itibaren kültürel antropolojinin de temelleri atılmaya başlanmıştır denilebilir. Dünyada coğrafi, ırksal, geleneksel, inançsal ya da tarihi geçmişleri farklı olsa da tüm toplumlarda ve farklı koşullarda yaşayan insanları inceleyen antropoloji, insan yaşam kalıplarının standart formlarından deneyimlerinin geleceğe taşınacak formlarına kadar eğilir. Kültürel antropoloji, özellikle kültürel genetiğin mümkün izahatlarını ve izahat potansiyellerini destekleyebilecek yöntemler ve eğilimler içermektedir. Nihayetinde etnografik ve etnolojik kapsamlarıyla kültürel antropoloji, kültürel üretim sistemlerine doğrudan içerik sağlamaktadır. Kültürel genetiğin sabitleri ile kültürel üretim sistemlerinin dinamizmi arasındaki bağlantıda, kültürel antropoloji, önemli veriler sunar.

Bourdieu, kültürel yeterlik ve estetik yaradılış/temayül, doğal yetenekleri bütün tabana eşit yaymayı mümkün kılarak sosyal farklılıkların korunmasına katkıda bulunur ve böylece gerçekte herkesçe elde edilemeyecek eğitim ve kültür aktarımının, belli sürecinin sonucu olarak fark edilmez/bilinmez (Bourdieu, 1993: 24) diyerek, sosyal farklılıklarda eğitim, sanat ve estetiğin belirleyici rolünü önemsemektedir. Kültür aktarımının süreçleri içinde kültürel yeterlik ve estetik sermaye ile bağdaşık bir temel, kültürel antropolojinin odaklandığı konulardandır.

Kültürel antropolojinin insan zihni ve ruhsallığına dönük çalışmaları da dikkat çekmektedir. Bu nedenle toplumsal zihniyet ve toplum psikolojisi de antropolojinin ilgi

alanlarındandır. “Antropoloji, psikolojinin, bu fenomenlerde ortaya konan zihni davranışın nasıl değerlendireceği ile öncelikle ilgilenmemektedir. Psikolog, kimlik tanzimini, bir tür yerine koyma, “gerçek, maksatlı eylemi sahnelemenin imkansızlığında üstlenilmiş tipik hareket” gibi uygulamalardan bahsederek, konuyu halletme yollarını arayabilir” (Huizinga, 1980: 15). Toplumsal zihniyet ve kimlik tanzimi olgusu, bir süreç gerektirdiğinden, kültürel yapıların gücü ve kültürel belleğin kapasitesi ile güç oluşturabilmektedir. Kültürel antropolojinin toplumların dünya görüşleri ile yaşam formları arasındaki denge sayesinde bir paydaşlık sergilediği düşünülürse, bugün için kültürel antropolojinin bu dengeli tutumunda erezyon söz konusu olmaya başlamıştır diyebiliriz. Bu nedenle kültürel genetiğe ilişkin vargıların güçlü göstergeleri de ortadan kaybolmaya başlayabilir durumdadır. Bir başka ifadeyle kültürel genetiğin izahatına zenginlik sağlayabilecek kültürel geleneğin beslediği kültürel antropoloji ile toplumsal zihniyetin paralellik göstermeyeceği bir dönemi yaşıyor olmamızdan ötürü, hem kültürel antropoloji hem de kültürel genetik kavramları anlam ve bilgi açısından bir epistemolojik bunalım yaşama ihtimali içindedirler.

2.2.4. Sanat- Kültür İlgisi

Kültür bir toplumun tüm hikâyesini barındırır. Toplumsallaşmanın süreçsel referansı da kültürdür. Bir toplumu çözümlenmenin olanakları ve o toplumun karakterizasyon kodlamaları da kültür içindedir. Kültürel tüm çalışmaların yansı bulduğu bir toplum kapsamı içinde geçmişten geleceğe taşınabilen ne varsa, kültürün malzemesi durumundadır. Bu bakımdan kültür, sadece bir kapsam ya da bir kimlik motifi değil, toplumun kimliğini ve tüm pratiklerini birbirleriyle tümleştiren yapılanmanın da örüntüsünü ifade eder. Sanat ise kültürün en önemli mekanizmasıdır. Özellikle kültürel üretim üzerine odaklanıyorsak, sanatın gücünü ve tesirlerini yadsınamaz görmeliyiz. Kültür ve sanat, bir izdivaç değildir, ama birbirlerinin gerektirmesidirler. Kültürün hayatiyetinin ve somutlaşmasının vasıtası olarak sanat, kültürü bir bağlam içinde inceleme ya da çözümlenme olanaklarımızın da kaynağı konumundadır.

Sanat aynı zamanda toplumsal üretimin de bir mekanizmasıdır. Sanat tarihinin gelişimi ile eş tuttuğumuzda toplumların gelişme seviyelerini de çözümleriz. Aynı

zamanda toplumların birbirinden farklarını da yine sanat yoluyla betimlemek mümkündür. Bir başka ifade ile toplum ve dolayısıyla kültürel farklılıkları bir ayırım ve tasnif çalışmasına taşımak istediğimizde merkeze aldığımız kültürel genetik olgusunun da karakteristik açımlarını sanat ile başarabiliriz diyebiliriz. Mchaele'in vurguladığı gibi sanat ve kültür değişkenliklerinin özünde, insanın potansiyellerinin beslediği insan doğası ile ilgisinde kültür (Mchaele, 1979: 64) ve Wolff'un altını çizdiği gibi sanat her durumda insanın gerçeğe olan bağını ortaya koymakta ve gerçeğe odaklanmaktadır (Wolff, 2000: 80).

Sanatın toplumsal temsili ve bu temsile ait bilimi Bourdieu şöyle dile getirmektedir:

Sanatın toplumsal temsili ve sanat eserleriyle uygun ilişkisinin bilimi (özellikle, entelektüel ve sanat alanının özerkliğinin sosyo tarihsel süreci boyunca), sanatın titiz biliminin oluşturulması için önkoşullardan biridir, çünkü sanatsal ürünün biliminin oluşturulmasındaki ana engellerden biri olan çalışmanın değerine inanma, sanat eserinin tüm gerçekliğinin sadece bir bölümüdür. 'Saf' bir bakış olarak estetik bakışın oluşturulması, örneğin 'sonsuz sona erme' gibi sanat eserinin bizzat kendisinin kapasitesini dikkate almak için her türlü sebebin var olması, özel ve daha sonra halka açık galerileri ve müzeleri oluşturmasıyla ve sanat eserlerini maddesel ve sembolik olarak korumakla görevli profesyonel grupların paralel gelişmesi, tasarım nesnesi olarak sanat eserinin kurumu ile ilgilidir. Aynı şekilde, her hangi bir yargıdan yada toplumsal işlevden yoksun olan 'kreasyon' olarak sanatsal ürünün temsili, her ne kadar çok erken bir tarihte iddia edilse de, 'sanat, sanat içindir' teorilerinde tam ifadesini bulmaktadır ve bununla bağlantılı olarak, 'reaksiyon' eylemi olarak sanat eserinin meşru ilişkisinin temsiliinde orijinal yapımın kopyasını yapmayı ve sadece sanatın kendisine odaklanmayı, dışarıdan her hangi bir şeye atıfta bulunmadan iddia etmektedir (Bourdieu, 1993: 36).

Sanatın toplumsal temsili, sanatın kapasitesi ve etkisi üzerinden hareketle açıklanabilir bir olgudur. Bu nedenle sanat, önce bir temsiliyet gerçekleştirir. Kendi bağlamları, orijinallikleri ve marjinallikleri bu temsiliyetin toplumsal kabullerinde vücut bulur. Dolayısıyla sanatsal kimlik, eğer toplumsal kimlik ile örtüşüyor ise, "sanat toplum içindir" vargısı anlam kazanır. Eğer toplumsal değer ve kriterlerle temas halinde değil ise "sanat sanat içindir" vargısı söz konusu olmaktadır diyebiliriz. Aslında her iki durum için de ortak yargımız, sanatın bir gücünün olduğu ve içinde geliştiği toplumsal ve kültürel bağlamı hem inşa den hem de yaygınlaştıran role sahip olduğu söylenebilir.

Sanat ve kültür birlikteliği için kültürün güdüleyici ve yönlendirici pratikleri ve yaklaşımları da mevcuttur. Kültürel olgular sanat için gündeme getirdiği konular ve

eylem doğrultuları için bir takım tahsisat gerçekleştirir. Bu konuda Youg, aşağıdaki yollardan bahsetmektedir:

“Sanat aleminde kültürel tahsis (appropriation) in kavranmasında üç yol belirlenebilir:

- Konu (subject) tahsisi: Konu tahsisi diğer kültürlerin görüş yönleri yada başka dış kaynaklı, yabancı üyeleri temsil ettiği zaman meydana gelir. Tahsisin bu çeşidi, dışarıdan birinin icra ettiğini yada içeriden film, hikaye, resim yada diğer sanat eserlerini icra ettiği zaman meydana gelir;
- İçerik tahsisi: Bir sanatçının kendi kültürünün üretiminde uyguladığı sanatında, diğer kültürlerin kültürel üretimlerini kullandığı zaman meydana gelir. Kendi kültürlerinin değil de bir kültürün şarkılarını yapan müzisyenler de içerik tahsisine dahildir. Jazz veya blues stili. Afrikan Amerikan müzikleri gibi;
- Obje (nesne) tahsisi: Yabancıların sahip olduğu kültürlerin üyelerinden transfer edilen elle tutulur nesneyi üretip sahiplenen bir tahsis biçimi olarak meydana gelir (heykel gibi). Nesne tahsisinin en ünlü durumu Britsh Museum’daki Parthenon’un frizlerinin transferi olarak gösterilebilir” (Young, 2005, 136).

Sanat için kültürel tahsis, kültürel üretimin en önemli mekanizması olarak sanatın için de bulunduğu ya da temsil ettiği bir kültürel birikim ve gelenekler ile çağdaş, güncel ve diğer kültürel yapılarla etkileşiminden kaynak alan yaklaşımların sanat için birer veri ve kültürel üretim için de gerekçe teşkil ettikleri söylenebilir.

Bir toplumun kültürel etkileşim dinamiklerini de aynı zamanda ihtiva eden sanatsal karakterizasyon ve toplumsal özümleme ayrımlarında estetik tutumun önemi yadsınamaz derecededir. Toplumun estetik düzeyinde sanatın ve sanatçının etkin yer alması sayesinde estetik üretim gerçekleştirimi daha gelişimci olmaktadır. Bu konuda Wolff, estetik düzeyi değerlendirirken şöyle bir tespit ortaya koymaktadır:

Estetik düzey, ideoloji ve onun kültürel ifadeleri arasındaki aracılık konumunu, kendisi dayatmaktadır. Estetik üretimin var olan maddi koşulları, teknolojik ve kurumsal etmenler sanatsal ifadelere aracılık eder ve kültürel üretim içinde biçimlenişini belirler. Sanatsal üretimin biçimi sanatçının, yapıtın üretiminde etkin bir taraf olmasına olanak sunar. Sanatçının düşleri ve değerleri toplumsal koşullarca belirlenmiştir ve biçem, biçim, dil ve estetik yapının kuruluşunu belirleyen edebi ve kültürel gelenekler içinde üretim yapar. Sanatçı sanatsal üretim düzeneği gibi sanatsal gelenekleri üretim aşamasında kullanır(Wolff, 2000: 70).

Wolf özellikle sanatçının birey olarak topluma tesir oluşturabilecek içerikleri işleyerek kültürel kılabilceği görüşünün yanı sıra sanatsal gelenekleri yerleşik ve dinamik tutabilmek içinde çabaladığını düşünür. Aslında sanatçı kültürel genetiğin de sanat aracılığıyla toplumsal kimlik örüntülerine dönüşmesine doğal aracılık etmektedir denilebilir. Yine Wolff'un toplumsal yeniden üretim olarak değerlendirilebilecek ve bir tür kültür ürünü kimliği ile karşımıza çıkan sanat ürününe estetik amaçlar yüklenirken sanatsal şifreler oluşturulduğunu söylemektedir.

Kültür ürününü yorumlarken gerek duyduğumuz bir başka şey de, üretim biçiminin mantığını ve kullanılan sanatsal şifreleri anlamaktır. İdeoloji, sanat ürününde saf haliyle ortaya çıkmaz; edilgen bir niteliğe sahiptir. Sanat ürünü, ideolojiyi, kural ve geleneklerle uyumlu bir biçimde, estetik biçimler altında yeniden üretmektedir. Örneğin bir resmin "Yıkıcılığı"nı anlamak için, onun açık ve örtülü politik içeriğinin ötesine geçerek, sanatsal gelenekleri nasıl kullandığına, diğer sanat ürünleri ile ilişkisine bakmak gerekir. Bu önemlidir çünkü aynı zamanda metnin içinde olmayanın metnin anlamı içindeki yerini çözmemize yardımcı olur- düşünceler, değerler, olaylar. Edebi ve sanatsal üretim gelenekleri kesin belirlemelere olanak vermeyebilir (Wolff, 2000:80).

Sanatın muhatabı ilk ve somut olarak izleyicilerdir. İnsan ile temasın duyuşal ve duyuşal tepkimeleri üzerinden hareketli kılınmasının vasıtası olarak sanat, sanat eserini bir pozisyon belirleyici potansiyeli ile devreye sokar. Bu nedenle sanatçı ile izleyicinin iletişim ve etkileşim nesnesi olarak eser, ileride kültürel kimlik ve olgu içine dâhil olacak bir sürecin inşasını gerçekleştirmiş olur. "Bir eserin seyircisi ile buluşması/karşılaşması nedeniyle, kültürel ürün alanındaki çeşitli pozisyonlar/durumlar, onlara tepki veren seyircilerle ilgili olarak kolaylıkla karakterize edilebilirse, bu doğruyu söylemek gerekirse, ya kasıtlı, hatta alaycı düzenleme ya da görevin ve talebin sınırlarınca açıklanamayan bir tesadüftür" (Bourdieu, 1993: 45).

Toplumsal yaratıcılık için kültür-sanat etkileşimine duyulan ihtiyaç, aynı zamanda, sanatın gücüne inancın bir sonucu olarak bir tür deneyimi zorunlu görür. Estetik duyarlık, bu deneyimin somutlaşmasıdır. "Kavramsal anlayış, ustalık ve estetik duyarlılık bariz bir şekilde yaş ve deneyimle birlikte gelişir fakat bu becerilerin yaratıcı düşünme mozağine transferi genellikle doğal gelişmez" (Webster, 1990: 24). Kültür doğası gereği, insanın doğuştan getirdiği zekaya ait güçlerden biri olan akılın, insan ve çevresi ile arasındaki münasebetin kalitesini simgeleyen ve kültür ile gelişim

kaydedebilen bir ekoloji ile anlam kazanan anlayış, kavrayış ve estetik düzeyi de belirler.

Eagleton'a göre sanat ve edebiyat kuramlarındaki gelişmeler eserlerin üretiliş ve edinilişleri, toplumsal farklılaşma ve bu farklılaşmanın ekonomik temellerine gönderme yapılmasına olanak verdiği için, daha kapsamlı ve açıklayıcı anlayışların gelişmesinin zeminini oluşturdu. "Sanat yapıtının üretilme koşulları derken, özellikle kültürel üretimi çevreleyen koşullardan söz edilmektedir. Daha geniş bir yaklaşımla, sanat yapıtının içinde üretildiği tarihi koşullar, sanat yapıtı yorumlanırken dikkate alınmalıdır. Sanatçıların ve kültür üreticilerinin yüzleşmek zorunda kaldıkları özel çalışma koşullarının üretimlerini ve anlayışlarını nasıl etkilediğini bilmek gerekir". (Eagleton, 2005: 100). Kültürel ekolojiler aynı zamanda sanatsal ekolojileri ifade eder. Kültürel ekoloji, kendi koşullarını yaratırken sanattan yararlanır. Kültürel gerekçeler ve koşulların sanatçıları da büyük oranda yönlendirdiği düşünülebilir. "Sanatsal üretimin var olan düzenekleri (basım ve reproduksiyon teknikleri, basım ve dağıtım örgütlenmesi vb. gibi) belirlidir ve sanatçıyı sınırlar. Üstelik sanatsal üretimin toplumsal bağlantıları bu kurumlar ve düzenekler üzerinde ve aynı zamanda sanatsal üretim biçimi üzerinde gelişir. Bu düzenek, yazarların eserlerini yayıncılara satmakta özgür olup olmadıkları ya da kitle iletişim araçlarında çalışan kültür üreticilerinin alt-üst ilişkileri içinde kesin sınırlamalara tabi olarak nasıl çalıştıklarını belirler" (Wolff, 2000: 61).

Kültürel üretimin ve dolayısıyla sanatsal üretimin gerekçeleri, günümüzde sanatı hem ekolojik, hem ekonomik hem de ideolojik yönelimlerin cazibesini ilginç kılmaktadır. Artık sanatçı için çağdaş bir takım motivasyonların hangi kalıp veya kalıp konformizmine ait olduğu dikkat çekici haldedir. Kültür endüstrisinin cazip kıldığı yeni sanat trendleri söz konusudur. Bunların başında da medya üretimlerinin en kestirme ve etkili ürünü olan reklamdır. Reklamın sanata dönüşmesi, kültür üreticileri olarak adlandırabileceğimiz sanatçıları bir tür taşeronla dönüştürmektedir. Sanatın mahiyeti ve biçimsel karakteri reklam ile yeni bir biçimselliğe, iletişimin etkiliğine ve hepsinden önemlisi hazcılığın (hedonizm) tüketim motivasyonlarına taşınarak, kültürel üretimi tüketim kültürü ile bağdaşık bir kalıp içinde algılamamızı ve düşünmemizi sağlamaktadır.

2.3 Kültür- Karmaşık Bağlamlar

Kültürün karmaşık doğası olduğu ön kabulünü biçimlendiren vargılar ile kültürün sistematik ve kriterlere bağlı özellikleri haiz genel kabulünü biçimlendiren vargılar arasında bir çatışma söz konusu olma ihtimali, kültürel olguda karmaşık bir görüntü ortaya koymaz. Ancak kültürel olgunun geçmişi ile şimdi arasındaki farkların belirlediği bir karmaşadan bahsetmek biçiminde bir kabulü işlemek doğru olacaktır. Buradan hareketle kültürel üretim mekanizmaları ve süreçlerinde gözlemlediğimiz dönüşümlerin özellikle modern-postmodern nitelikleri, yukarıdaki savımızı destekler mahiyettedir. Kültürel genetiği betimsel anlamda güçlü temaslar ve sondajlar ile gündeme getirme arayışımızın belki de en donanımlı verilerini bulabileceğimiz adresin karakteristiği de kültürün karmaşık bağlamları olabilecek durumdadır.

Eagleton, kültürün çağcıl yorumu ve kapitalist vurgusu belli açıdan kültürün bu yapay karmaşık göstergelerine bir giriş mahiyeti sergileyebilir. Eagleton' a göre;

Modern çağda, kültür, kitle iletişimi araçları aracılığıyla diğer toplumlara taşındı ve bu olgu ekonomik, politik ve kültürel emperyalizm olarak ifade edildi. Kültürle ilgili bir aşırı vurgu da, belirli bir sosyo-ekonomik yapının ürünü olduğudur ki; dışarıdan gelen kültürel gelişme ve değişikliklerin görünmezleştirilmesi tehlikesini içinde barındırır. Gelişmiş kapitalist üretim biçiminde edebi üretim biçiminin egemen şekli, kapitalist basım, yayım ve dağıtım sistemleri genel üretim biçimini yeniden üretir fakat büyük önem taşıyan bir kurum olarak, genel üretim biçiminin içinde yer alır; edebiyat üreticisinin zanaatkârlığa özgü üretim biçimidir bu; yazar yayıncıya ücret karşılığı işgücüne satmak yerine (yapıtını) satar (Eagleton, 2005: 51)

Toplumlar arası kültür geçişlerini sağlayan bir vasıta donanımı olarak kitle iletişim araçları, daha önce de vurguladığımız önceliği ekonomi olan bir amacı gerçekleştirmenin kapitalist sonuçları, kültürel üretimin ve dolayısıyla kültür algısının yeni ve karmaşık imaları olarak değerlendirilebilir. Yeni kültürel bağlamların bir başka çelişkisi, kültür üreticileri ve dolayısıyla sanatçıları da ilgilendiren görüntü ile gündeme gelmektedir. Özellikle politik ve ideolojik donanımların sanatçıyı bir kültür üreticisi olarak algılamada yeteri koşul gören bakış açısının eleştirilmesi mantıklılık içerebilir. Bir başka ifade ile politize olan bir kültür işçisi/sanatçı tipolojisi, açıklanması ve

yorumlanması noktasında bizleri yorabilecek durumdadır diyebiliriz. Yine Wolf'un bu konuya bakışını incelemekte fayda vardır. Wolf bu konuyu şöyle açıklamaktadır:

Kültür üreticisi sadece politik bir yaklaşıma sahip birey olmanın ötesinde toplumsal, ideolojik, kültürel yapılanmadan ve üretim koşullarından aynı düzeyde etkilenmektedir. Sanatçı/kültür üreticisi üretim aletleri kullanmak zorundadır-var olan sanatsal kurallar, gelenekler, araçlar, alet edevat gibi-yani sıra kendisinde bir ideoloji, bir toplumsal ortam içinde yetişmiştir. Kültürel politikaları kavramı kültür üreticisinin özgür edimci olduğu tasarımı üzerine kurulmamıştır. Bu çerçevede sanatın politik etkisini kabullenmek ve çözümlenmek, ideolojinin ve ideoloji içinde yer alan kültürün maddeci açılımına karşı çıkmak demek değildir. Sanatsal yenikçiliğin yarattığı politik bilinç ve sunduğu olanaklar sanatçının toplumsal tarihsel süreç içerisinde sanatçı kimliği kazanmasından dolayıdır (Wolf 2000,:62.).

Kültür üreticileri, kültürel üretim mekanizmalarının sadece bir tarafını ifade ederler. Dolayısıyla sanatsal kimlik ve sanatsal yeterlik, kültür üreticileri olarak sanatçıları yetkin ve özgür bir konuma taşımakta aslında yeterli değildir. En azından eskiden olduğu gibi değildir. Bunun anlamı, sanatsal önceliğin ve dolayısıyla sanatçı önceliğinin ekonomik, politik kapitalist süreçlerde yerini alan itaatkâr tavırlarıdır. İtaatkarlık karşısında isyankarlık gösteren sanatçılar pek ortalıkta görünmezler, ya da buna izin verilmez. Sanatçıların ve kültür üreticileri olarak sanatçıların karamsarlığa itildikleri sonucuna da varılabilecek yeni entelektüel örneklemeler ile eski örneklemelerin karşılaştırılması yapılabilir. Cowen'a göre "kültürel karamsarlık, politik tayf boyunca çeşitli noktalardan gelir ve geleneksel sağcı/solcu ayrımlarının ötesine geçer. Kökleri, düşünce tarihinde, Plato'yu, Augustine'yi, Rousseau'yu, Pope'u, Schopenhauer'i, Nietzsche'yi ve Spengler'i kapsar. Kültürel karamsarlık için en belirgin açıklama, onyedinci yüzyılda sözde 'Kitapların Savaşı' nda yapıldı. Bu tartışmalarda, William Temple, Jonathan Swift ve diğerleri, modern yazımın ve başarılarının antik dönemdekilere göre kalitesiz olduklarını tartıştılar. Çağdaş görünümde, kültürel karamsarlığın çeşitli şekilleri, geniş çaplı entelektüel etki ortaya koymuşlardır" Cowen, 2000: 10). "Kültürel örneklemenin yeni bir alanı, kültürün yüksek sahipleri ve ekonomik gücün çok az somut kontrolü altında olduğu yerde gerçekleşiyor" (Darder, 1995: 127). Darder'ın kültürün yüksek sahipleri olarak adlandırdığı kültürel üretim karakterleri, kültürel karmaşanın ya da kaosun dışında kalan kültür üreticilerini simgelemek gibi değerlendirilebilir. Bu bakımdan kültürel karamsarlığın en belirgin

vurgusu, ekonomik güç ve dolayısıyla kapitalist içeriklerdir diyebiliriz. Sanatın ideolojik içeriği, sanatsal düzey aracılığıyla iki yola; sanat üretimi çalışmasının toplumsal ve maddi koşulları ve öğrenilmiş sanatsal şifreler ve gelenekler aracılığıyla oluşturulur. İdeoloji, sanat ürününde basitçe yansıyan bir şey değildir. Bunun nedeni, sadece farklı toplumsal gelişmelerin bir araya gelmesiyle oluşturulan bir şey olmasından değil, aynı zamanda içinde üretildiği simgeleme biçimi tarafından dönüştürülmesinden dolayıdır. Bir sanat eseri ideoloji içerebilir; bir diğer deyişle genel kabul gören düşünceler, düşler ve değerler içerebilir. İdeoloji, sanatın malzemesidir; fakat bu malzemeyi işler (Clark, 2004: 13)

Kültür ve kültürün karmaşık içerikleri üzerine odaklanmanın başka malzemelerini postmodern nitelikler ve değerlendirmeler ile tartışabiliriz. Postmodern çağın en çok tartışılan konusu olarak kültür ve dolayısıyla kültürel üretim süreçleri, kültürel parçalanmaları, dönüşümleri ve kaotik-politik-ideolojik boyutları ile dikkat çekmektedir. Turner'ın saptamalarından biri “postmodern çağda muhtemelen kültürün tamamı, bir sahte kültür olduğundan, bütün entelektüellerin melankolik olması değişmez bir durumdur” (Turner, 2002: 196) şeklindedir. Bir başka saptamasında ise “postmodern kültür yabancılaşmasının karşısı elbetteki nostalji, yani gerçek cemaatler, gerçek deneyim ve gerçek kültür için nostaljik arayıştır. Postmodernleşme, hem sosyal düzenlemeler hem de derin bir kültürel biçimlerin suniliği yapılandırılmışlığı duygusuna neden olmaktadır. Bunun için bütün yapay kültürel ürünler tamamen yapay görünmektedir” (Turner, 2002: 272-273). “Postmodernizm üst ve alt kültürü yeni bir kitsch kültür sistemi, parodi ve ironi modeli yoluyla karıştırmakta ve böyle yapmakla geleneksel üst ve alt kültür kalıpları hiyerarşisini ve sorunlarını yok etmektedir. Aynı zamanda, globalleşmenin sonuçları yeni bir çok kültürcülük eritme tavasında yerel ve global kültürü karıştırmaktadır” (Turner, 2002: 274). Turner, postmodernleşmenin en büyük tahribatı kültürel olgular üzerinde gerçekleştirdiğini dile getirmektedir. Bu süreçte kültürün yapaylaşması, kültürel sistemlerin alt-üst olması ve daha önemlisi yerel-küresel karşıtlığının kültürel orijinalliğe ve bunun hayatiyetine darbe vuran bir sistemsel altyapıyı besleyen ve bunu teşvik eden postmodern anlayış söz konusu edilmektedir. Yine Turner'ın ifadesiyle “postmodernleşme kültürün ve kültürel deneyimlerin suni ve yapılandırılmış doğası tecrübesini üretmektir” (Turner, 2002: 274).

Kültür ve karmaşık bağlamlar konusunda daha önce de değindiğimiz teknolojik ve medya içerikli vargıların da tesirinden bahsetmek gerekmektedir. Nitekim teknoloji, kültürel dönüşümlerin ve buna bağlı süratin etkisiyle motivasyonda ve sosyal alışılarda söz konusu süreçleri zorlaştırır görünümdeydi. Teknoloji ve medya bir proje olarak süreklilik arzeden durumlar sergiler.Yani tekno-kültürel evren kurgusu, teknolojik gerekçelerin aslında biri gerekseme motivasyonunu güncellemenin pratiklerini ortaya koymaktadır. Teknobilim de buna destek vermektedir.”Teknobilim, böylece, teknik-hesaplama uygulamalarının pratik olasılıklarının ayrıntıları aracılığıyla, kapitalizmin günlük hayatına tekrar yatırım yapar; elbette, ‘dıştaki’ ilgilerin kendilerine yönelik bilimin toplanması ve uzlaşmasında en belirgin ve fark edilebilendir” (Jenks, 1993: 148). Teknobilim destekli tekno-kültür, medya üretimlerinin yaratılan medya kültürüne sunduğu katkılar ile bir tür güç ve hakimiyet gösterisi gerçekleştirir. “Medya üretimi, böylelikle, güç ilişkilerinde samimi olarak üst üste bindirilir ve mücadele ve karşı koyma için ya hakimiyeti ya da bireyleri teşvik ederek güçlü toplumsal kuvvetlerin ilgisini tekrar ortaya çıkarmak için çaba harcar. Ancak, aynı zamanda kültürel maddecilik/materyalizm, resimlerin, seyircilerin, manzaraların, söylemlerin ve işaretlerin seyirci üzerine maddesel etkisi olduğunda ısrar ederek, medya kültürünün maddesel etkilerine odaklanır” (Kellner, 1995: 43). “Diğer yandan, medya kültürünün ortaya çıkardıklarıyla ilgili olan pek çok çağdaş bireyler, ilginç sezgilere sahiptir ve içinde kayboldukları kültürü analiz etmeye ve eleştirisel olarak incelemeye teşvik edilmeliler” (Kellner, 1995: 60).

2.3.1 Kültürel Miras

Kültür, bir toplumun dil, inanç, tarih ve etnik yapı müşterekliğinin yanında duygu, toplu psikolojisi, ekolojik ve fizyolojik unsurlar ve müşterek gelecek örüntüleri bağlamında nesiller arası devredilebilen davranışlar, değerler, gelenekler, inanışlar, vargılar ve yargılar anlamında bir miras taşınmasıdır diyebiliriz. Kültürel mirasın öğrenilmiş, yaşanmış ve deneyimlenmiş olanın olgunlaşarak daha sonraki nesillere intikali ya da aktarımı, bir süreç olarak nesil ayrımlarında daha da karakterize olabilmektedir. Miras, insana dönük bir kavramdır ve epistemolojik olarak, muhatapları da insandır. Dolayısıyla kültürel miras, nesiller arası kodlanmış deneyimlerin

değerlendirilmesini de kapsamaktadır. Young'ın ifadesiyle “kültür kavramı, genelde basit'i anlamak için yeterlidir. Bunun referansları dil, özeller, temel değerler, din, ana inançlar ve insanların veya bir grubun aktiviteleri olarak gösterilebilir” (Young, 2005: 136).

Eğitim ve farklı toplumsallaşma değişkenleri, kültürel birikimi, ayrıntılı değerli göstergeler ve sunumlarının stilleri şeklinde aktarma işlevi gösterir. Ortak akıl temsilleri, farklı yetenekleri sayesinde farklı toplumsal tespitleri fark etme noktasına gelirler (Jenks, 1993: 15). Miras ya da aktarma, toplumsallaşma sürecinin doğal olarak kapsamında değerlendirilmesi gereken bir olgudur. Toplumsal tarz ya da yaşantı formları yaratımının da süreç içinde gelişim göstermesi, toplumsal mirasın özünde bir takım yapısal ya da içeriksel değişimler, dönüşümler yaşamasını gerektirebilir.

Bir kültürel mirasın mekanizmal anlamda birçok aktarıcı rolünü üstlenen kurumsal ya da davranışsal kalıplar söz konusudur. Eğitim, sanat, moda, oyun, söylenceler ya da geleneksel motiflerin kültürel gerekçeleri bunlardan sadece bazılarıdır. Örneğin eğitim, Cawelti'nin vurgusunda “Normatif anlamıyla kültür kavramı, kültürel gelişim ve sentezin doruğa ulaştığı Batı uygarlığı düşüncesi çevresinde şekillenen birleştirici bir idealdi. Bu görüş, öğrenciyi, bu uygarlığı tanımlayacağı düşünülen sanatsal ve felsefi normları orantısız olarak edinmesine yönelen bir pedagoji, insancıl bir eğitim programını ortaya çıkarmıştır” (Cawelti, 1999: s.222). Pedagojinin hedeflerinden biri olarak kültürel potansiyeller ve kültürün karakteristik kişilik ve kimlik gelişimlerine katkısı, yadsınamaz bir gerçektir ve çoğu içerikleriyle müfredatlaşmıştır. Çağdaş pedagojinin yeni kavramlarından olan çok-kültürcülük veya çok-kültürlülük olguları, kültürel sermaye ve kalıtım üzerinde yeni vargıları işlemek arzusunda. Kültürel mirasın ayrımcı görüntüsünden, kültürler arası bir entegrasyonun gerekçelerine inandırmanın pedagojisi de işlenmek yolundadır.

Sanat konusuna gelince, sanat bir kültürel üretim mekanizması olduğu gibi kültürel temsiliyetin de somut varlığıdır. Sanat tarihini basitçe incelediğimizde, sanatın toplumsal misyonu ve tesiri ile ilgisinde kültürel miras taşıyıcılığına ilişkin kayıtları, somut eserleri ve kodlamaları içerdiğini görmekteyiz. “Sanatın tarihi, insanlığın yüzyıllar içinde yapıp yarattığı ve bazen yapmaktan kaçındığı bir kültür birikiminin temsilidir. Bu bakımdan sanatın tamamı bir temsil alanıdır. Kuşkusuz temsil sadece kültürün okunup yorumlanması değil, kendini kuşatan zaman ve coğrafya ile de

koşulludur. Bu nedenle temsil büyük bir tarihsel sorumluluğu da içerir” (Alp, 2013: 18).

Moda örneğine baktığımızda da daha hızlı ve değişken bir özellik de izlese, genel olarak toplumsal ve kültürel öğelerin tekrarları üzerinden dolaylı bir aktarım ve miras taşınmasından bahsedebiliriz. “Moda, toplumsal eşitleme eğilimi ile bireysel farklılaşma ve değişim eğilimini tek bir eylemde birleştirmemizi sağlayan çok sayıdaki hayat formunun özgül bir örneğinden başka bir şey değildir”. “Moda’nın hem belli bir toplumsal çevreyi bir arada tutmak hem de o çevreyi diğerlerine kapalı hale getirmek gibi işlevleri vardır” (Simmel, 2004: 106-107). Simmel, modanın sosyolojik gerçekliği ve temsiliyet gücüne ilave olarak, kendine özgülük ile değişimin ve eskitmenin tasarlanarak gerçekleştirilmesini toplumsal kılma başarısından bahsetmektedir.

Son olarak kültür ve oyun çalışmalarında, özellikle yakın zamanlara kadar oyun faktörünün kültür taşıyıcılığındaki etkisi kabuledilmekteydi. Burada da teknolojinin devreye girmesiyle, geleneksel ve kalıpsal oyun karakterizasyonunda da dönüşümler yaşanmıştır denilebilir. Huizinga, kültür ve oyun arasındaki bağı farklı bir açıdan şöyle değerlendirmektedir:

Doğal olarak kültür ve oyun arasındaki bağ, iki karşıt grubun ya da bir grubun düzenli aktivitesinde, ikincinin içerdiği toplumsal oyunun yüksek şekillerinde oldukça açıktır. Tek başına oyun sınırlı boyutlarda kültür üretir. Daha önce belirttiğimiz gibi, oyunun tüm temel faktörleri, bireysel ve toplumsal her ikicide, hayvanlar dünyasında da mevcuttur yani farkında olmak, yarışmalar, performanslar, sergiler, tartışmalar, kişisel bakımlar, destekler ve gösteriler, rol yapmalar ve bağlayıcı kurallar (Huizinga, 1980: 47).

Görüldüğü üzere kültürel miras, kültürel olguların öncelikle bir miras olma potansiyelleri ile doğrudan ilgili bir yaklaşıma göre değerlendirmek gerekmektedir. Kültürel ve toplumsal geçmişin şimdiye ve geleceğe, organize ve olgunlaşmış niteliklerle taşınması noktasındaki yeni engeller ve dirençlerin dikkate alınması gerekmektedir. Kültürel miras, bir kültürün genetiğinin de aktarılması, hayatiyetinin devam ettirilmesi ve toplumsallaşmanın bir gerektirmesi olarak algılanması gerekliliğini önemli görmemizi sağlamaktadır.

2.3.2 Kültürel Kalıtım

Kalıtım, biyolojik temelli bir sözcük olarak, kuşaktan kuşağa aktarılan ve zamana ve diğer çevresel faktörlere karşı önemli değişimlerin söz konusu olmadığı durumları ifade eder. Genetik alanla ilgisi vardır. Biyolojik ya da biyo-kimyasal verileri işler. Bir tür soy nitelikleri, soyaçekim içerikleri ile çoğunlukla açıklanır. Genetik ile eş anlamlılığı tartışılmak kaydıyla temelde benzerlikler içerir. Dolayısıyla kalıtım sözcüğü, bu çalışmada kültürel genetiği çözümlenmenin ve yönlendirilebilir yeni kapsamlarının desteklenebileceğini gösteren kavramsallaşmaya da müsait durumdadır.

Kültürel kalıtım, kültürel çalışmaların kuşaklar arası ve geçmişin sabitlenmiş yaşamsal pratiklerinin bu güne değişimsiz olarak intikal etmesini tartışmamıza olanak sunmaktadır. Kültürel kalıtımın sosyal ve kültürel anlamda ne anlama geldiğine ilişkin en önemli açıklamalardan birinin antropolog Ralph Linton tarafından yapıldığını belirten Wiiliam, Linton'un şu ifadelerini dile getirir: Kültür biyolojik olarak kalıtım yoluyla aktarılmaz, öğrenilir”, der antropolog Ralph Linton ve bunu insanlığın “toplumsal kalıtımı” olarak adlandırır. Kişi, kültürü içinde büyüyerek öğrenir ve kültürün bir nesilden diğerine aktarılması sürecine kültürlenme denir. Bir toplumun kültürünün bir nesilden diğerine aktarılması ve bireylerin toplumun üyesi halinde dönüşmesidir (Williman, 2008: 113). Linton'a göre kalıtımın biyolojik içerikleri, aktarım yerine öğrenilme ya da deneyim yoluyla yaşantılaştırma olarak gösterilebilir. Dolayısıyla kültürlenme olarak adlandırdığı sürecin toplumsallaşmanın, aktarımın ve kültürel genetiğin sosyal izahatının bireydeki izdüşümleri olarak gündeme getirilir.

Kültürel çalışmaların sosyo-tarihsel belirleyenleri ve aktarımı, aynı zamanda kültürel kalıtım olarak anlam kazanacak kültürel deneyimlerin zaman ekolojisine cevabını içermektedir. Kellner'e göre “kültürel çalışmalar, böylece, kültürü, kültür hakimiyeti ya da karşı koymayı teşvik eden ve itaati besleyen kültür şekillerini eleştiren sosyo-tarihsel bir yapıya yerleştirir. Bu şekilde, kültürel çalışmalar, idealist, metinselci ve öznellik ve kültürün temeli olarak dilbilimsel şekillerin farkına varan aşırı söylem teorilerinden ayrılabilir. Aksine yapılan kültürel çalışmalar, maddecidir ve maddesel kökenlerine ve kültürün etkilerine ve hakimiyet ya da karşı koyma sürecinde kültürü üst üste bindirme yöntemlerine vurgu yapar” (1995: 32). Kültürel çalışmalar, kültürel

hakimiyetin itaat ve direnç odaklı kavramsal açıklamalarında tesir oluşturabilecek bir kültürel kalıtım süreci üzerinde yeterince çaba sarf etmek durumdadır. Zira kültürel genetik için kültürel kalıtım, toplumsal itaat ile nesilden nesile aktarılmaya müsaitlik ve imkan sunarken, toplumsal direnç ile bu olgu için karşıt bir eylem ve içerik oluşturabilmektedir. Sanat ve estetik olgu, kültürel kalıtımın kuşaklararası diyalogu ve aktarımı için önemli bir mekanizma olmuştur denilebilir. Kültürel eserlerin toplumsallaşması sürecine stilistik ve karakteristik bir yaygınlık kazandırma çabası ile ilintisinde sanat ve estetik, sabit kayıtlar ve bellek oluşumlarının da dinamik kılabilenmektedir.

Kültürel kalıtımın nesiller arası bir aktarımın ve değersel sabitlemenin olanakları, ağırlıklı olarak tekil kültürel yapılanma üzerinden anlam kazanan bir özellik ortaya konar. Kültürel zenginlik ya da çeşitlilik anlamında çoklu-kültürel ya da çok-kültürel bir çalışmada, kültürel kalıttan bahsetmek zordur. Zira mensubiyetin ve tekilliğin vücut bulduğu bir kültürlenme süreci, yavaş yavaş soyağacı görüntüsüne geçiş sağlar ki, burada bahsetmek istediğimiz bu değildir. Bu konuya Darder'ın Amerika örneğinde bakarsak;

Geniş toplumsal ve ekonomik eşitsizliğe rağmen, politik yapı olarak iki kültürlülük, kimliğin bireysel psikolojik teorilerinin basit kavramlarından ve çoğulculuğun liberal paradigmatları ve birbirlerini etkileyen iki belirgin kültürel dünya görüşlerinin problemsiz kavramlarından öteye geçmelidir. Bunun yerine, iki kültürlülüğün soyağacı, hakim/alt kültürel, politik ve bu ülkedeki kurumsal hayatın sınırları ve limitlerini belirleme işlevini gösteren gücün ekonomik ilişkileri arasındaki çatışmalardan ortaya çıkan sosyal şekillenmelerin tarihsel karışıklıklarında, teorik olarak bir yere oturtulmalıdır. Amerikan kurumlarının baskın doğası göz önünde bulunduğu göre, marjinalleşmiş/ötekileştirilmiş toplumlar, kültürel hakimiyetin modernlik ötesi şartlarının doğasını asimile eden ve mevcut toplumsal karışıklıklar arasında, tartışma/müzakere ve seyahat yeteneğini geliştirmelidir (Darder, 1995:11).

Burada liberal paradigmatlar ve asimilasyon çabalarında olası marjinal kimlik şekillenmelerine bir gönderme vardır ve devamında kültürler arasılık yetenekleri üzerine bir yönelimin Amerika için kalıpsal bir davranış ve profiller sunduğunu dile getirebiliriz.

Kültürel kalıtımın bireysel ve toplumsal kimlik oluşumlarıyla da ilgisi tartışılabilir. Bir toplumda kültürel sınıf ya da ayrımların karşıtlığında daha hayati ve olgun sonuçlar için kültürel kalıtımın avantajlı ya da dezavantajlı vargılar sağlayacağı

da düşünülebilir. Kolektif kimliğin bütünlüğü zaman içerisinde, kolektif bellek ve ortak gelenekler, ortak ve yaşanmış bir tarih duygusu vasıtasıyla sürdürülmelidir. Bunun aynı zamanda uzam içerisinde, karmaşık bir biçimde toprak ve sınır belirlenmesi, “onlar” karşısında “bizi” tanımlayan içirme ve dışlama koşulları vasıtasıyla sürdürülmesi gerekir. Belirli anlarda, kültürel kimliğin yerleşik ve normatif tabanı bunalıma düşer. Bütünlük ve süreklilik, parçalanma ve kesintiye uğrama tehdidi altına girer. Kimlik duygusuna anlam kazandıran duygusal yatırımlar kesintiye uğrar (Morley,2006: 107).

Kimlik duygusuna anlam kazandırma süreci, öncelikli olarak kimlik duygusunun inşasına bağlıdır. Duygu olarak kimlik inşası, mutlak surette bir kolektif kültürel sermaye ve geçmişe ait hissiyatın inşa ettiği bir motivasyon duygusudur diyebiliriz. Çoğu zaman sınırlarını fiziksel olarak ortaya koyan kimlik duygusu, zaman zaman sınırları olmadan da belli bir mensubiyetin icabeti olarak ön plana çıkabilir. Yine Morley’a göre “kimlik, bir bellek sorunudur ve özellikle de ‘yurt’ anılarından oluşur... Film ve televizyon medyası, kolektif anıların ve kimliklerin oluşmasında güçlü bir rol oynar”(Morley, 2006: 131). Kimlik inşası, bellek inşası olarak da izah edilebilir. Bellek inşası, gerek bireysel gerekse kolektif yaşantı formasyonlarına dönük bakışın perspektifine odaklanmamızı gerektirmektedir. Anılar, bellek için birer imgelem yarattıklarında görsel bir kültürel potansiyele dönüşme ihtimali de belirmeye başlar diyebiliriz. Medya, Robins’in belirttiği gibi özellikle film ve televizyon marifetiyle yarattığı imgelem bombardımanı ile çoklu ve değişken kimlik profillerini birer alternatif olarak simgeselleştirmektedir.

2.3.3 Kültürel Konformizm

Sosyal ekoloji ve sistem özellikleri ile ilintili olarak tarif ve tasvir edilen konformizm kavramı, ağırlıklı olarak toplumsal uyguyu ifade etmektedir. Belli bir otorite, güç, ideoloji, sistem ya da sistemsel denetim vasıtaları ile bireyin mensubiyetine inandığı ve bunu toplumsallaşmanın da bir gereği gördüğü değer, kriter ya da davranış kalıplarına olan bakış açılarından dinamik alan bir kavram olarak konformizm, bireyin önce bağıllığı ile daha sonra ise bağımlılığıyla neticelenebilecek tavır ve tutumlarını toplumsallıkla örtüştürebilme yetenekleri olarak da dile getirilebilir.

Sosyalleşme süreçleri ile bireysel kimlik oluşumunun yansı bulduğu sosyal içeriklerin uyumu, aynı zamanda, kültürlenme için de yeterli sayılabilecek davranış örüntüleri olarak değerlendirilebilir. Kültürlenme ve kültürel aktarım gerekçeleri içinde düşünebileceğimiz bir kavramdır konformizm. Hatta toplumsal konformizmi açıklayabilmenin ya da çözümleyebilmenin ilk adresi yine kültür olarak düşünülebilir. Konformizm, form kelimesi ile etimolojik bağa sahiptir. Konformizm, formasyon (biçimlenme) olarak, bireyin davranış ve yaşam deneyimlerine doğrudan tesir eden dış etkenlerin yönlendiriciliği ve motivasyonel özellikleri ile bir karakterizasyon ile sonuçlanır. Söz konusu karakterizasyon, bir endüstriyel kapsam içinde de değerlendirilebilir durumdadır. Funk, iletişim ve kültür endüstrisinin insanlar için ürettiğini ve ürettiklerine insanları uydurarak, para karşılığında onlara yaşantı ve duygu satıldığını düşünmektedir (Funk, 2007: 43).

Kellner'in vurguladığı gibi, kültürel çalışmalar, toplumumuzda ve kültürümüzde yer alan önemli değişimleri açıklamakta önemli rol oynayabilir. Biz gerçekten yeni teknolojilerle, kültürel üretimin yeni metotlarıyla ve toplumsal ve politik yaşamın yeni şekilleriyle kuşatıldık (Kellner, 1995: 18). Yaşanan bu kuşatıcılık, kültür endüstrisinin yarattığı konformizmin sert ve keskin taraflarını ortaya koymaktadır. Yine Kellner, toplumsal ve kültürel konformizm konusunda muhafazakar taraflar ile liberal taraflar arasındaki kültür içerikli savaşıardan da bahsetmektedir. Kellner;

Kültür ve konformizm alanında rekabet eden teoriler, bu yeni gelişmeleri anlamlı yapmak için çaba gösterirken, çağdaş toplum ve kültür mayalanmak ve değişmek durumdadır. Teorinin tartışmaya açık bölümüne, 1960'ların gelişmelerine gitmek isteyen ve kültürün daha fazla geleneksel değerlerini ve şekillerini empoze etmek isteyen muhafazakarlarla gelişmeyi destekleyenler, liberaller, muhafazakarlar arasındaki kültür savaşları eşlik etmiştir. Batı dünyasında, muhafazakarlar, politik gücü ele geçirerek ve onu kendi ekonomik, politik, sosyal ve kültürel ajandalarına taşımak için kullanarak, üstünlük kazanmak için çaba göstermektedirler. Onlar, önceki muhafazakar yönetim dönemine geri gitmeye teşebbüs ederek, kültürel değişimi ajandalarına taşımak için politik ve ekonomik güçlerini kullanıyorlar (Kellner, 1995:18).

Batı dünyasının kültürel dönüşümler için hakimiyet alanları yaratmadaki gücü, liberaller-muhafazakarlar çatışması üzerinde de etkili olmuş, 20. Yüzyılın ikinci yarısında ve kültürel anlamda dönüşümlerin vücut bulduğu postmodern dönemselleştirme içinde, kültür savaşlarına kültürel konformizm olarak değerlendirebileceğimiz ve yeni epistemolojik anlam savaşıyla da kültürel uyuculuğa ilişkin çalışmalara fırsat vermektedir denilebilir. Bunlardan biri de kültürel uyuculuk

için kültür formları yaratımının odakları olarak ele alınabilecek kültürel sınıfların ya da sınıf ayrımlarının tartışılmasıdır. Darder, yüksek ve orta kültürel sınıflar ayrımında söz konusu ettiği tespitlerinde, yüksek tabakanın da orta ya da alt tabaka toplumsal kesimler için bir kültürel konformizm örneklemini sunduğu yolunda şu vargıyı işlemektedir;

Yüksek kültür, günlük toplumsal ilişkilerin önemli kavramsallaştırmasının teşhirinin 'uygun bir şekilde' tekrar tanımlanabildiği tek forum olarak yer alır. Bu seçkin görüş, kültürel farklılıkların artarak etkilediği ve tanımladığı toplumda 'diğerleri' ni hariç bırakan bir akademide, bu aşağılık gelenek devam etmektedir. Aksi şekilde inşa edilmiş çevrenin sembolik örneğindeki kültürel değişiklik, sınırları belli olmayan bir orta sınıf için seçkinlerce inşa edilen son stilin/tarzın ne olduğu kapsamı içinde kalır (Darder, 1995: 130).

Kültürel konformizmin sosyal ve kültürel anlamda motivasyonel yönelimleri ve kapsamı, özellikle sanatın kültürel bir mekanizma olarak kullanılmasına da katkı sağlamıştır. Kültürel konformizm bir kültür formu yaratımının ardından bu kültür formuna dönük algı ve cazibe yaratımını da gerçekleştirmek işini gündeme getirir. "Kullanım kültürü ya da etkinlik kültürü olarak adlandırılabilir bu yeni kültür formunda sanat işi, tıpkı kendinden önceki öyküleri geliştiren ya da yeniden yorumlayan bir öykü gibi, birbirine bağlı bir ağı geçici bir varış noktası olarak işlev görür. Her bir sergi başka bir senaryonun içine kapanır; her iki çalışma başka bir programın içine yerleştirilebilir ve çeşitli senaryolarda kullanılabilir. Sanat için artık varılan nokta değil, sınırsız katkı zincirinin yalnızca bir an'ı vardı" (Bourriaud, 2004: 32-33). Antropolojik ve sosyolojik olduğu kadar sanatsal süreçleriyle de toplum mühendisliğinin postmodern deformasyonunu yaşayan kültür, kültürel genetik ile ilintili bağlamların motivasyonuna inat dirençsel ve stratejik gerekçeler üretmelidir. Kültürel genetik bir konformizm (uyguculuk) yaratımı değildir, aksine, düzensiz ve yapay konformizme bakış açısı geliştirilmenin içeriklerini belirginleştirir. Bu yönüyle kültürel genetiği sanat ile olan bağı stratejik ve projektiv görebiliriz. Bir başka ifade ile kültürel genetik, günümüzün kültürel betimleme stratejilerinde içi doldurulmaya çalışılan sembolizmi de aşma yolundadır. Sanat ise, kültürel genetiği betimlemenin olanaklarını sunma kapasitesini fonksiyonel kılma eğilimini sergileyecektir. Bu yolda da konformist yaklaşımları bir program dahilinde eylemlerinde odak yapabilmektedirler. Bourriaud, kültürel stoklar oluşturan sanat ve sanatçıyı şöyle değerlendiriyor:

Sanatçılar bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyorlar. İşlenmemiş bir materyali (boş bir tuval, çamur vs.) mükemmel bir şekilde dönüştürmek yerine, halihazırdaki formları remiksliyorlar ve verilerden faydalanıyorlar. Sanatçı, satışa çıkmış ürünlerin, daha önce varolan formların, çoktan işaretleri verilmiş sinyallerin, çoktan yapılmış binaların, öncelleri tarafından yollarında iz bırakılmış patikaların evreninde, artık sanatsal alanı, modernist orijinallik ideolojisinin yapacağı gibi, alıntılanması yada “aşılması” gerekli olan işleri bir araya getiren bir müze olarak değil, kullanılabilir veya sergilenebilecek verilerden oluşan stoklar olarak görür” (Bourriaud, 2004: 29).

Kültürel bir diyalektik, toplumu bir bütün olarak değerlendirmenin, belli ayrımlar yerine birleştirici içerik ve enstrümanların devreye sokulmasının gerekliliğine ve inandırıcılığına olan bakış açılarını bir sermaye olarak kullanmaktadır. Burada aracı kıldığı sanat ve sanatçıyı, yeni kültürel formasyonlar ile eski kültürel formasyonlar arasındaki gerilim ve mücadeleyi bertaraf edecek kişiler ve eylem alanları oluşturarak görmektedir. Kültürel üretimin vasıtası olarak sanat, kültürel konformizmin yeni epistemolojisine de, yani, hızlı, tüketimsel, günlük yaşamın ekonomik yansısı ve toplumsal birleştiriciliği kitlelilik izahatına da aracılık etmektedir. Sanat ve sanatçı, conformist modeller olarak gündemdedir artık.

2.3.4 Kültürel Genetik

Kültürel genetik, kültürün nasıl varolduğuna veya varlığını nasıl sürdürdüğüne yönelik gelişim, aktarım ve işlemsel süreç ve davranışların toplamına yansıyan nitelik olarak sembolize olur. Kültür; antropolojik ve sosyolojik anlamıyla kültürel genetiğin varlığını onaylayan ya da destekleyen içerik sergilerken, düşünsel ve sanatsal anlamıyla da kültürel genetiğin simgeselleşmesini, yayılımını ve etkileşimini dinamik kılmayı sağlayan içerik sergilemektedir. Kültürel genetik genel olarak geçmişten günümüze taşınan, aktarılan unsurları işleyen bir perspektifi geliştirirken geleceğe dönük projektifi göz ardı etmemelidir. Zira projektif mantık perspektifin aksine gelecektir. Kültürel üretimlerin karakterizasyon yansılarına etki eden genetik faktör projektif mantık için de kullanılmalıdır. Kültür genler aracılığıyla aktarılmaz, genetik anlamda kültürel bir yerleşiklik, alış ya da kalıplar için kullanılan kavram, sembolik olduğu kadar kültürün insandaki tesirlerinin karakterizasyonunu içermektedir.

Kültürel genetik için algı, insan davranışı için güdüler, kimlik esasları, değer sistemleri, iletişim yöntemleri, etnik yapı ve üretim-tüketim sistemleri biçiminde bir

grafik sunan Andrus, kültürel genetiğin gizli motivasyonları kişinin kendi kültürel mirasını kabul etme ve araştırma yaparak ve ikincisi de başkalarının ırkçılık deneyimleri ve davranışları dahil kültürel geçmişleri hakkındaki kişisel duyguları incelemeye alarak gerçekleştirilir (Andrus, 2001:16) biçiminde bir tespitte bulunmaktadır. Aslında kültürel genetik, kültürel kalıtım gibi kültürün nesiller arası bir aktarım sürecinin dinamik kavramı olmakla beraber, aslında, kültürel kabullenmişlikler, konformizm, gelenekçilik ya da muhafazakarlık gibi mensubiyeti pekiştirici ve sahiplenici bir ideoloji çerçevesi ile tartışılabilir konuma taşınabilmektedir. Dukas, genetik olguyu kültür ile ilişkilendirmenin olanaklılığı için şöyle bir tahlil ile gündeme gelmektedir:

“Doğada bulunun canlıların hayatta kalabilmesi ve üreme yoluyla sonraki nesillere genlerini ulaştırabilmesi için gerek duyduğu davranışlar iki farklı kaynaktan beslenmektedir. Bunların ilki refleksler gibi evrimsel yolla gelişmiş ve nesiller arası sabit davranışlardır. Diğeri ise klasik koşullanma, gözlemsel ve nedensel öğrenme gibi tecrübe ve çevre ile etkileşim yoluyla kazanılmış “esnek” davranışlardır. Genel anlamda öğrenme sabit evrimsel işleyişin kırılmadan esnemesini sağlayan ve yine evrimin ortaya çıkardığı bir bilişsel mekanizmadır. Bu iki tip davranış da canlıların sahip olduğu tek bir problemi çözmek için kullanılır: hayatta kalma. ... Buna göre ilk kaynaktan gelen sabit davranışlar canlının çevresine uygun olmaktan çıktığı takdirde canlının bu davranışı değiştirme şansı kendi nesli içinde bulunmaz. Bu davranışa sahip canlıların soyu tükenir; uyumsuz davranışa sahip olmayan türler ise genlerini bir sonraki nesile aktarma şansı bulurlar. Bunun aksine, öğrenme yoluyla edinilmiş davranışlar çevreye uygunluklarını kayb ettikleri takdirde nesil içinde yeni bir davranış kalıbı edinilmesi yoluyla değiştirilebilir. Bu açıdan öğrenme “fenotipik esneklik” olarak adlandırılabilir (Dukas, 2004:347-374).

Dukas’ın canlıların yaşamsal ve davranışsal modeller geliştirmekle birlikte, bunun nesillere aktarılması için öğrenilmiş esnek kalıplar halinde sunulması olarak tartıştığı fenotipik esneklik, biyolojik olduğu kadar duygusal ve sosyal bağlılığın esnekliği üzerine işaretler içerebilmektedir.

Kültürel genetik, kültürel yapının birleştirici, üniter ya da ortak mensubiyeti pekiştirici bir kimlik profilini yansıtan özellikler içerir. Bu yaklaşımın karşısında olabilecek bir durum, kültürel anlamda kozmopolitik gibi ifade edilmektedir. Kozmopolitikliğin kültürel genetiğin imhasını olanaklı kılabilir diyen Andrus, kültürel farklılığın ve ayrıntının dinamiklerinin geniş sosyo-politik yapılarda kaçınılmaz olarak zemin bulması bakımından kolay, ancak kosmopolitanizmin genel bir tarihi olmadığı fakat sınırlı sayıda spesifik ve ulusal kültürlerin ve kültürel söylemlerin şekillenmesinde birbirleriyle örtüşen tarihler bakımından zor olduğunu belirtmektedir.

Burada, kültürel kurumların kültürel değişiklik sürecinde yerlilik ve küresellik arasındaki gerginlikleri nasıl müzakere ettiğini gösteren kozmopolitanizmin politik sosyolojisi için açık bir alan vardır (Andrus, 2001: 15). Andrus, yerellik ve küresellik karşıtlığının kültürel genetik için olumsuz bir mücadele sergileyebileceğini ve dolayısıyla kültürel kurumlar ve değerlerin bünyesinde bir dönüşüm yaşamasını kolaylaştıracak gelişmelere karşı direnç geliştirmesinin de sıkıntılı süreçler içereceğine dikkat çekmektedir. “Çağdaş kültür tartışmaları, değer-nötr açısı ve değer-yüklü açısının her ikisini gerektirir. Değer-nötr açısı, piyasa zenginliğinin, farklı zevklere hitab eden pek çok farklı yaratıcı sanat eserlerini desteklediğini göstermek ister. Estetik çoğulculuğumun favori çeşitliliği, kültürde, değerler çeşitliliğinde zıt bakış açılarının geçerli olduğunu kabul eder ve pek çok sanatsal değerlerin son derece ölçülemez olduğunu belirtir” (Cowen, 2000: 6). Estetik değer, kültürel değerlerin inşası için bir koşul oluşturabilir. Estetik çoğulculuk ile estetik müştereklik arasındaki ayırmda yaratılmaya çalışılacak kültürel değer kavrayışında bir kalıtım ve aktarım gerekçesine bakmak doğru olacaktır. Teknolojinin böyle bir aktarımda ve genetik izahatın açıklımlarındaki gücü, aynı zamanda değer izahatını da mümkün hale getirebilir. “Kültürel evrime değer- nötr yaklaşımı, aynı zamanda, refahın, ticarileşmenin ve modern dünya teknolojisinin geçmiş kültürü korumak için araçları ve özendirme yi nasıl sağladığı konusuna vurgu yapar” (Cowen, 2000: 7). Genel olarak kültürün aktarılması ve kültürel genetik kapsamına dahil edilebilecek somut ve soyut değerlerin bir sonraki nesil için de bir kalıp veya kalıp ideolojisi sergilemesine dönük olarak kültürel genetik, karşısında duran ‘kültürel evrim’e göre daha öncelikli bir inceleme veya tartışma konusu edilebilir. Teknoloji, kültürel evrime olanak tanıyıcı gelişme ve yenilikleri yine küreselleşmenin özendirici pozisyonları için güdelemektedir. Tekno-kültürel kapsam, kültürel genetik ile kültürel evrimi çatıştıracak pratikleri de gündeme taşımaktadır. Bignell’in medya kültürlerinin yerel ve küresel boyutunu, “lokal medya kültürleri küreselleşme teorisi ve etnografik çalışmaların her ikisinden dolayı teşhis veya eleştiri olarak ulusal medya kültürleri ve ulusal ideoloji teorilerinin yetersizliklerine inanıp öyle algılar biçiminde sunarak, medya izleyicileri, aktif ve spesifik bireysel veya geçici (temporal) alt-kültür olarak itibar etmek yerine, teknolojik aparatlar veya kurumsal yapıların kitlesi olarak toplanır ya da metinsel yapıların pasif pozisyonuna geçerler” (Bignell, 2000: 180) demektedir.

Son olarak kültürel genetik ile kültürel kimlik ve etnik durum hakkında Darder'ın karşılıklar içeren analizine bakmakta yarar vardır. Ona göre;

- Etnisite ve kimlik kavramlarının tekrar incelenmesine;
- Kültürel bilginin oluşmasında deneyim gücünün yeniden kullanılmasına;
- Kültürel bilincin gelişmesi ve sömürgeleşmeyi, sömürge kolonilerinden çekilmeyi yeniden göz önünde bulundurmasına;
- Kimlik şekillenmesinin merkezi olarak maddi şartları ve sınıf ilişkilerinin tekrar kurulmasına;
- Farklılığın toplumsal algıları üzerine medyanın bozucu etkisi;
- Irk-temelli belirlilikten, ırksallaşmaya ve ırkçılığa açık bir şekilde odaklanmaya uzaklaşmasına;
- Sınırların varlığının kültürler arası kavramlarıyla uzlaşmasına ve dünyamızı şekillendiren hakim güçlere karşı mücadele etmek için önemli bir strateji olarak farklılığın dayanışması ihtiyacının ortaya çıkmasına neden oldu (Darder, 1995: 16).

Darder için dünyayı şekillendirmenin kültürel gerekçeleri, farklılıklar ile benzerliklerin mücadelesi ve sınırların ortadan kaldırılmasına vesile yaratmakta fark edilebilir görünmektedir.

Sonuç olarak kültürel genetik, özellikle yeni kültürel gerekçeler ve yeni kültürel icatlara olumsuz bakışı zorlayan bir olgu değildir, ancak, kültürel üretimi ve tüketimi merkeze alan bir kültür sürecine bakışı, yine yeni kültürel olgular üzerinden tartışarak oluşturmanın mantığını ön plana çıkarmak arzusunu sergilemektedir. Böylece bir kültürel formasyonun içsel ve dışsal bileşenleri ne derece değerli kıldığı kadar geçmişin ve yerelliğin kalıpsallığını yeniden değerli kılmamanın olanaklılığını görmenin önemine vurgu dikkat çekmektedir.

2.3.5 Kültürel Üretim

Üretilbilir ve dolayısıyla tüketilebilir olmak, nesnel ilgilerde ve insanın gereksemelerine karşılık meydana getirilen mamuller anlamında kullanmak, kültür için çok sıkça gündeme gelen bir durum olmamıştır. Üretim, doğrudan doğruya endüstriyel bir kavram olarak özellikle modernizm ve sonrasında postmodernizmin referans kavramlarından olmuştur. Chris Jenks, '*Cultural Reproduction*' adlı eserinde "kültürel üretim düşüncesi, yorumlar dizisi aracılığıyla gündelik hayatın deneyiminin ortaya çıkardığı kalitesinden bahseder diyor ve ekliyor; bu kavram, bir yandan tamamen tesadüfi sosyal yapının durağanlığını ve kararlılığını, diğer yandan da, toplumsal eylem uygulamasındaki yenilenme ve faaliyetini, akla uygun hale gelen dinamik sürecin hızlanmasını sağlar. Kültürel üretim, devamlılığın bütünleyiciliğini ve gerekliliğini düşünmemize ve toplumsal hayatta değiştirmemize imkan verir" (Jenks, 1993: .1). Ona göre toplumsal hayatı değiştirmenin ve toplumsal yenilenmenin eylemlerini de ifade etmek için kullanılan kültürel üretim, kısa vadede bir gündelik hayat üretimi, uzun vadede ise toplumsal yenilenmenin üretimi olarak algılanabilir.

Kültürel üretimin ekonomik, politik ve sosyal boyutları vardır. Bunların başında da ekonomik boyutlar gelmektedir. Zira kültürel ekonomiler başlıklı birçok çalışma ve tartışma örneklerine şahit olmaktayız. McFall'e göre 'kültür' ve 'ekonomi' kalıcı teorik bir problemi temsil ederler ki bu tartışmada bu problem, ne tamamen bir çözüme kavuşturulabilir ne de tamamen uzak durulabilir. Kültür ve ekonomi, geniş bir şekilde edebi eleştiride istikrarlı ve bağımsız olarak işlev gören ve kendi iç mantığına göre üretimin ticari eşya sistemlerinin kalıntılarını dışarıda bırakan, uyumlu varlıklar olarak konu edilir (2004: 62). Kültür ve ekonominin izdivacından kültürel ekonomi meydana gelmiştir. Ekonomi için kültürün belirleyici rol üstlenmesi, çok da yeni bir durum değildir. Zira kapitalizm ile koşut gelişen bir olgudur. Özellikle küreselleşmenin egemen kültürel tesirleri, ekonomik vasıtalar ve amaçlar içinde gerçekleşmektedir. Böylece kapitalizm bir tür kültürel içeriği de çağrıştırmaktadır diyebiliriz.

Küresel kapitalizm, kendini tarih-aşırı ve ulus-aşırı olarak, modernleşmenin ve modernliğin aşkın ve evrenselleştirici gücü olarak sunmuş olmasına rağmen, gerçekte Batılılaşma demektir, Batı ürünlerinin, değerlerinin, önceliklerinin, yaşam biçiminin ihraç edilmesi demektir. Eşit olmayan bir kültür karşılaşması sürecinde yabancı halklar,

Batı, “Öteki” ile ve “Ötekinin” “egzotik” kültürü ile karşılaşmıştır. Küreselleşme, sınırları ortadan kaldırdığı için kolonyal merkezin sömürgeleştirilmiş çevresiyle yüz yüze gelmesini yoğun bir deneyim haline getirir (Morley, 2006: 151-152). Kapitalizm küreselleşmeye koşut gelişim sergilemektedir. Kapitalizm bir tür Batı imaj yaratımının güç temsilini ortaya koymaktadır. Kabulü, batılı olmayan toplumların kapitalizme bir kimlik formasyonu olarak bakmasına da olanak tanımaktadır. Batı, kapitalist kültür üzerinden bir tür kültürel deneyim yaratmanın öteki yüzünü ifade edebilmektedir. Küresel bir devirde, eskisi gibi tutarlı ve bütünlük arzeden bir kimlik duygusunu yeniden kazanmak mümkün mü? Kimliğin tarihselliği ve sürekliliği, küresel kültür çatışmasının aciliyeti ve yoğunluğuyla karşı karşıya gelmektedir (Morley, 2006: 169). Küresel kültürün kültürellikten ziyade küresellikten ibaret geçmişi, bir yüzyıldan fazla değildir. Bundan dolayı küresel kimliğin tarihselliğine ait verilerin tarihsel olma olasılığından bahsetmek yanlış olacaktır. Kimliğin tarihselliği ya da sürekliliği açısından küresel kültür, bir kültürel kimlik tesirini yeni ve etkili mekanizmalar ile popüler enstrümanlara yüklemektedir. Popüler kültürün doğuşu ile kültürel üretim sistemlerinin de doğuşu söz konusu olmuştur. Bunu da Batı ve ağırlıklı olarak Amerika dominant karakter olarak gerçekleştirmiştir. Batchelor, popüler kültür yaratıcılığı ve Amerika hakimiyetini şöyle dile getirmektedir:

Popüler kültür, teknolojik yenilik ve birleşik dünyanın gücü, son 150 yıldır Amerikan hayat tarzını hakim kılan itici güçlerdir. Üçünün kesişme noktasında durma ve onları insanların günlük hayatlarının derinliğine itmesi, pazarlamadır ki bu da halkla ilişkiler, reklam ve pazarlamanın iletişim alanlarını tanımlamak için kullanılan şemsiye bir terimdir. Pazarlama, toplumun artan tüketim kültürünü elden ele aktararak modern Amerika’da görülen, sismik toplumsal değişimlerin önemli bir katalizördür. Çünkü ortaklıklar, halka daha çok iletişim kampanyaları, reklam, halkla ilişkiler ile konuşurlar ve pazarlama, insanların bireysel değer sistemlerini nasıl oluşturduğunu belirlemede önemli rol oynar (Batchelor, 2009: 56).

Popüler kültür teknoloji ve moda sayesinde ve medya üretimleri güdümünde yaygınlık kazanırken, kültürün de pazarlanması ve metaya dönüştürülmesi projesi aktif hale getirilmiştir. Reklam ise kültür endüstrisi için kültürel üretim için kullanıma sokulmuş motivasyonların en önemlisini, yani üretimin tamamlayıcısı olan tüketimi aktif hale getirmektedir. “Yeni iletişim ve sürdürme metotları, hızlı bir şekilde ortaya çıkmış ve yayılmıştır. Basımın/Matbaanın, iletişim bilgilerinin ve araçlarının genellikle depolanması için kullanılan bir araç haline gelmesi yaklaşık iki yüzyıl sürdü” (Cowen,

2000: 32). Bu dönemden günümüze kadar teknolojinin gelişim hızı ve karakteri, kültürel yayılımı da kültürel üretim olarak anlamamızı olanaklı kılacak bir süreç ile gündemdedir. Mchaele, şu ana kadar, kültürel geleceğimizin belirleyici faktörleri olarak belirgin teknolojik değişimlere daha fazla alışılmalı/geleneksel perspektiften bakmaktan kaçındık demektir. Ancak, değişimlerin bir grubu, yani bilgi ve iletişim teknolojilerinde ve onlara bağlı yazılımlarda süregelen ilerleme göz ardı edilemez. Gelişmenin bu iki standardının bir noktada birleşen ilişkisi, gerçekte yeni bir bilgi ortamının ne olduğunu ortaya çıkarır. Onlar sadece deneyim ve iletişim bilgisi ve işlem kapasitemizi güçlendiremezler aynı zamanda toplumun kendisinin algısını ve kültürel içeriğini 'ekran' gibi işlev görererek yeniden şekillendirir (Mchaele, 1979: 62).

Kültürel üretici olarak konumuz gereği sanatçıya odaklanmak durumundayız. Sanat ile iştigalin tarihsel serüveninin ve karakteristik özelliklerinin genel olarak değiştiği çağımızda, sanat adına kültürel üretim mekanizmalarının kapitalist ve popüler önderlikler ile ilintisinde ele alınması normal olmaktadır. Çünkü kültür üreticileri tasnif ve tarif sorunu yaşayacak çeşitlilikte ve ayrımlaştırmalarda düşünülmemektedirler. Kültür üreticileri, toplum mühendisleri ya da medya yönlendiricileri olarak ağırlıklı olarak sanatçıları gündeme taşırlar. Sanatsal hedef ve orijinallikleri sosyal ve kültürel yeni kavram ve olgularda düşünmek için hem gerekçeler vardır hem de zorunluluklar vardır. Kültürel üretim aynı zamanda sanatsal üretime tekabül eder haldedir. Bu konuda farklı fikir ve telaffuzlara bakmak için Wolf'un analizine odaklanmak gerekirse;

Sanatçı/bireye eserin benzersiz yaratıcısı olarak aşırı vurgu yapmakta olduğundan yanlış sonuçlara neden olmaktadır; çünkü üretim süreci içinde yer alan sayısız çoğulluktaki bireyleri görmezlikten gelmekte ve üretim sürecini belirleyen farklı toplumsal koşullar ve süreçlere gereken önemi vermemektedirler. İkinci olarak geleneksel yaratıcı sanatçı kavramı sorgulaması yapılmamış bir özne kavramına dayanmakta dolayısıyla öznenin toplumsal ve ideolojik süreçler içerisinde belirlenimini anlatmakta güçlük çekmektedir. Öznenin tutarlı, akılcı bir varlık olduğu şeklindeki basitleştirilmiş tarifini vermektedirler. Oysa böyle bir anlayış yaşam öyküsü ve kişilikle ilgili özelliklerin özne bireyin yapay birliğini vurgulayan keyfi bir derlemesine bağlıdır. Her iki nedenle de geçmişi ve içinde bulunduğu anı belirleyen yapısal koşulları açıklamadan bir sanatçı tarifi yapmak olanaksızdır. O halde, kültür üreticisi olarak tanımlanan sanatçı sanat sosyolojisi içinde bir yere sahiptir. Bunun yerine ekonomik, toplumsal ve ideolojik etmenlerin karmaşık işleyişleri sonucu metnin biçimsel yapısı aracılığıyla etkide bulunan ve varlığını konumu tanımlanmış bireyin özel bir etkinliğine borçlu olan bir olgu haline gelir. Edebi-sanatsal etkinlik ve sanat eleştirisi de sosyolojik çözümleme alanına girdiğinden, özgül ideolojik koşullar ve toplumsal kurumlar içine yerleştirilebilirler ve böylece "büyüklük" sorunu çözümleme alanına dâhil edilebilir, incelenebilir

olur. Sanatın itibarlı yargıçları ve beğeni hakemlerinin kendileri de toplumsal ilişkiler ağı için de oldukları ve belirledikleri için, yargıları doğallıkla belirli ideolojik ve konumsal değerleri içinde taşımaktadır. Ekonomik ve ideoloji arasında var olan ilişki, sanat ve ideolojinin özerklik derecesi ya da belirli bir biçimin ya da sanat dalının dönüştürücü potansiyeli konusundaki sorular somut bir durumun tarihsellik çerçevesinde çözümlenmesini gerektiren görgül nitelikli sorulardır (Wolf, 2000: s.81).

Sanatçı, ideolojik ve ekonomik anlamda kapitalist dönüştürücülüğün vasıflı ustaları olarak adlandırılabilir konumlarından çok rahatsız olmamaktadırlar. Sanatın itibarı ve sanatçının özgünlüğü, kültürel üretim süreçlerinde ikinci planda kalabilir ya da kültürel üretici sanatsal tasfiyeyi sağlamış olur. “Yüksek sosyal belirsizliğin bulunduğu yerde, kültürel ürünlerin üreticileri taklitçilik yaparlar ve çalışmalarının kabulü ve meşrulaştırılması için kurumlarla ve aktörlerle irtibata geçerler (Peterson-Anand, 2004: 322). Sanatçıların vasıfsız ya da taklitçi örnekleri de mevcut olup, yine kültürel üretim sistemi içinde kendilerine yer bulmaya çalışırlar.

Sonuç olarak kültürel üretim, üretim ve tüketim bağlamları ve sistemleri ile ilgisinde sanat ve sanatçı ile doğrudan muhataptır. Sanatçı, kültür üreticisi olarak kendine yeni ve çağdaş bir konum kazandırmak için ekonomik ve dolayısıyla kapitalist yönsemelerin emrine hazırdır.

2.3.6 Kültürel Tüketim- Kültürel Yeniden Üretim

Kültürel üretim, tek başına bir anlam ifade etmiyor. Kültürel üretim kavramının yanına kültürel tüketim kavramını da ilave ettiğimiz zaman, birbirlerini tamamlayan ve üretim ile tüketimin gerekçeli birlikteliğini zorunlu kılan kültürel gerçeklik ile karşı karşıya kalmaktayız. İnsanlığın doğası gereği yaşamını ikame ve idame ettirmesi için biçimlendirmelerde bulunması ve sürekli yeniyi aramak gibi bir gayesi dikkat çeker. İnsan, alışan ve bıkan bir varlıktır da aynı zamanda. Kültür, insanın kendini ve çevresini kurgulaması süreçleri olduğu kadar, kendisine yönelik oluşturulmuş tüm toplumsal ve sistematik kural ve kalıplara da itaat ya da inanç sergilemek durumunda olmaktadır. İnsan sosyalitesi, sosyalite inşa etmek ve ona uymak ile kısaca ifade edilebilir.

Pierre Bourdieu ‘*The Field of Cultural Reproduction*’ adlı kitabında kültürel üretimin alan yapısını, sınırlı üretim ile geniş yelpazeli üretimin altyapısını tutuculuk ve

sapkınlık gibi ya da yeni ve modası geçmiş gibi bağlamlarda ele alarak, aslında bir tür üretim döngüsünü açıklamakta ve tüketimin de imasını ortaya koymaktadır (Bourdieu, 1993: 53). Diğer yandan Simm, postmodernizmin, kültürel değer sorunlarını çevreleyen pek çok eski kesimliği alt üst ettiğini, kültürel iktidarı elinde tutanların toplumsal ve politik ilgilerine karşılık olarak, değer kanonlarının nasıl biçimlendiğini ve yeniden biçimlendiği göstermek için bir çeşit klişe haline geldiğini (Simm, 2006: s.181) vurgulayarak, kültürel iktidarların hakimiyetinin de üretim ve tüketim süreçlerini yönlendirici konum ve rollerini göstermektedir. Kültürel üretim ya da Habermas'ın deyimiyle toplumsal yeniden üretim süreçleri, eski ile yeninin karşıtlığında ya da mücadelesinde değil, uyumunda süreklilik sağlar. Habermas, kültürel yeniden üretim süreçleri bir toplumda eski değerler ve anlamlar ile yeni durumlarda ortaya çıkan değerler ve anlamlar arasında ilişki kurarak geleneğin sürekliliğini sağlar. Aynı şekilde kültürel değerlerin ve bilgilerin iç tutarlılığının oluşması da bu süreçlerle sağlanır (Habermas, 1987: 140-143).

Kültürel üretim, tüketim ve yeniden-üretim sürecini toplumsal, ekonomik, politik ve sanatsal anlamda çeşitli bağlamlarda zengin kılınacak içeriklerle tartışmak mümkündür. Kültürel yeniden-üretimi tüketim olgusu ile bağdaşık tutma eğilimimiz burada söz konusu olacaktır. Çünkü 'yeniden' kavramının eskinin acizliği, yetersizliği, tükenmişliği ve ihtiyaç göstergelerini yitirdiği anlamında ele aldığımızda, bizi, doğrudan yeniden-üretim sürecine götürmektedir. "Günümüzde tüketme tutkusu dramatik bir güce sahiptir: Seyirci-tüketici için sahiplenici kullanım, henüz sahip olmadığı şeylere duyduğu arzu kadar tahrik edici değildir; potansiyelin abartılması, seyirci-tüketicinin tüm özelliklerini kullanmayacağı şeyleri arzularına neden olur" (Sennett, 2011: 101). Burada normal tüketim olarak izah edilen nesnel anlamda tüketim, aslında kültürel yeniden-üretim olarak arzuların, isteklerin, hazların tüketimine dönüşmektedir. Belirginleştirirsek kültürel yeniden-üretim, tüketime yönelik gereksinim üretmek olarak ifade edilmelidir. "Tüketici için, modern yurttaş için yeni etikte geleneksel çalışma ve üretim zorlamasının eş değerlisi olan mutluluk ve haz zorlamasının elinden kaçıp kurtulmak mümkün değildir. Modern insan hayatını giderek daha az emek içinde üretmeyle, ama giderek daha fazla kendi ihtiyaçlarının ve refahının üretimi ve sürekli yenilenmesiyle geçirir" (Baudrillard, 2012: 86). Burada Baudrillard, modern insanın tüketime özendirilmesi söz konusu iken, özentiği kendi için bir motivasyon olarak

tercih ettiğinin altını çiziyor. Yine Baudrillard'ya göre “tüketim etkin ve toplumsal bir davranıştır, bir zorlama, bir ahlâk ve bir kurumdur. Tüketimin tam olarak bir toplumsal değerler sistemi, bu terimin grup bütünleşmesi ve toplumsal denetim işlevi olarak içerimlediği bir toplumsal değerler sistemidir” (Baudrillard, 2012: 86-87). Davranışsal bir formasyon olarak tüketimin toplumsal sistem ile tümleşiklik sergilemesi ya da sistem içinde bir değer ya da konum kazanması, özellikle tüketimin kültürel olgu biçiminde algılanmasını güçlendirmiştir. Kültürel kapsam ve davranış yansısında tüketimin toplumsal değer olarak konumlandırılması ise yine kültürel gerekçelendirmenin kasıtlı saptaması biçiminde değerlendirilebilir. “Tüketicinin toplumu aynı zamanda tüketimin öğrenilmesi toplumu, tüketime toplumsal bir biçimde alıştıran toplumdur; yani yeni üretim güçlerinin ortaya çıkarılmasıyla ve yüksek verimlilik taşıyan ekonomik bir sistemin teknelci yeniden yapılanmasıyla orantılı yeni ve özgül bir toplumsallaşma tarzı” (Baudrillard, 2012: s.86-87). Tüketim olgusunun toplumsallaşmayı açıklama ya da referans olma durumu, topluma ait müşterek karakterizasyon inşasının kültürel kalıp biçiminde tasvir edilmesine de olanak vermektedir. “Tüketim kültürü romantik otantikliği ve bir kimsenin başkalarını değil de, narsise özgü bir şekilde kendisine hoşnut kıldığı bir duygusal doyumunu öneren rüyaları, arzuları ve fantezileri tahkim eden imajları, göstergeleri ve simgesel malları kullanır” (Featherstone, 2005: 58).

Tüketim kültürünün özü kitlesel doyumunu herhangi bir bireyde bireysel olarak yaşatır ve bir tür duygusal doyum yaşama varsayımı ile diğerlerinden farklı bireysellik içeren bir otantiklik geliştirdiği yanılgısını yaşamış olur. Tüketim yeniden üretimdir çünkü bir ürün ancak tüketildiğinde gerçek bir ürün olur (Marx, 1973: 91). Tüketicinin bir “model” oyunu ve kendi tercihiyle, yani kendisini bu oyundaki bileştirici içerimlenmesiyle tanımlanır. Bu anlamda tüketim oyunculuğudur ve bu anlamda tüketim oyunculuğu giderek kimliğin trajikliğinin yerine geçmiştir (Baudrillard, 2012: 232). Tüketim bir model birey karakteri betimlemede etkin olabilir, ama bireysel tercih, yönelim veya beklentileri kitleselleştiren bir olgu olarak tüketim, aslında, kalıpsal müşterek davranış biçimleri üzerinden ortalama birey tasarımını da mümkün kılacak yaklaşımları da beslemektedir diyebiliriz.

Kültürel yeniden üretim ile toplumsal yeniden üretimin birlikte değerlendirildiğinde ortaya çıkan, bir yeni bağlam ya da bağlamlar olgusu ile aslında,

tüketimin yeni uzayları, kitleleri, pozisyonları ve stratejilerinin planlanması ve gerçekleştirilmesi anlaşılmaktadır diyebiliriz. Saydığımız bu pozisyonların büyük ölçüde endüstriyel kılındığı ve içine sanat ve tasarımı da alan dev eylem alanları ile karşılaşmaktayız. Bu eylem alanlarından en donanımlısı ve en stratejik davrananı ‘reklam endüstrisidir diyebiliriz. “Tüketici reklamcılığın elinde bir oyuncak ya da bir ıvır zıvır mahkumu olarak değerlendiriliyor. Ancak iş yaşamındaki değişimler ve yetenek arayışı, bireylerin kendi kendini tüketen tutkuyla ilişkisinde daha etkin bir role sahip olabildiğini gösteriyor” (Sennett, 2011: 89). Tüketim kültürünün endüstriyel mekanizmalarından biri olarak reklam, bireylerin nesnellik destekli öznellik tüketimini de gündeme getirmekte ve tüketimin karakterizasyonu gereği, bireyde bir tür rekabet hissini yaşamsallaştırmaktadır denilebilir. Sennett’e göre tüketimin deneyimlenmesinde harcama ve tutku, reklamın da cazip kıldığı davranış örneklemidir. Sennte’e göre;

Potansiyel yetenek, insanın henüz yapmadığı şeyleri gelecekte yapma ihtimalini vurguluyor; başarı ve ustalık kendi kendini tüketiyor, bağlamlar ve bilgi, içerikleri harcadıkça, tükeniyor... Tüketim bu deneyimleri tamamlamada meşru ve meşru kılmada büyük rol oynuyor. Bir şeyler satın almaya gelen insanlara kendi kendini tüketen tutku pazarlamak cazip görünüyor. Bu biri, doğrudan, diğeri gizli olmak üzere iki yolla yapılıyor: bu yollardan doğrudan olanı markalaştırmadan, gizli olanı satın alacak şeyleri güç ve potansiyel kaftanıyla süslemekten geçiyor (Sennett, 2011: 90).

Harvey, reklamı kapitalizmin resmi sanatı olarak değerlendirmektedir. Ona göre reklamın ‘kapitalizmin resmi sanatı’ olarak kullanılması, sanata reklamcılık stratejilerini, reklamcılık stratejilerinde sanatı sokar (Harvey, 1997: 81). Bu durum sanat için stratejik bir olumsuzluk gibi algılansa bile, başka bir çaresi olamayacağının da çaresizliğine işarettir. Robins ise, reklam endüstrisinin içgüdüsel arayışlara kitlesel olarak üretilmiş çözümler önerdiğini ifade etmektedir (Robins, 1999: 174). Reklam endüstrisinin işi olarak kitlesel düşünüp kitlesel davranmak, aynı zamanda kitleleri kendi düşündüklerine motive etmek anlamına gelmektedir. McFall’e göre ise “daha fazla reklam, tüketim karakterinde yapılan derin çığır açan değişikliklerle, daha fazla esnek ve böylece, aynı anda ‘daha akılcı’ ve ‘daha duygusal’ özellikleri kapsar” (McFall, 2004: 188).

Reklam ile sanatın müşterek bakış açılarını besleyen faktörler, sanatın epistemolojisine, temsil ve tasarım stratejilerinin tarihi vizyonuna ve hepsinden

önemlisi sanatın özgünlüğüne karşı bir operasyon gibi görünmekle birlikte, sanat ile işbirliğinin tesirli ve kalıcı kültürel üretim başarısının geleneksel metodolojilere de ihtiyaç ve imtiyaz sağlanabilmektedir diyebiliriz. Wolf'un önerdiği sanatsal etkileşim ve kültürel olgu ilişkisine bir bakmakta yarar var:

Okuyucu, izleyici/dinleyici sanat eserinin üretimi sürecinde etkin bir biçimde yer almış sayılmaz. Bu tüketimin üretimle eşzamanlı gerçekleştiği anlamına gelmez. Eserin tümleyeni/tüketicidir. Okuyucunun etkin işlevi sanat sosyolojisi içerisinde farklı yaklaşımlar tarafından benimsenmiş durumdadır. Simgeli teori, semiyotik ve yorum teorilerinin hepsi de bu gerçeği kabullenmişlerdir. Kültürel iletiyi kuran farklı simgeler, karmaşık bir işleyişe sahiptirler ve yorumlama farklılıklarına neden olabilirler. Görsel tasarım, sözel imgeler ve ses yoluyla anlam çağrışımları yaratmak (bir filmin soundtrack'inde kullanılan türden bir müzik) bu çerçevede değerlendirilebilir. Edinim ve yorumlama teorilerindeki üç farklı yaklaşım; semiyotik (işaret bilimi-gösteri bilim), estetik tepkinin doğası (fenomenoloji), edinim estetiği yaklaşımlarıdır (Wolff, 2000: 81)

Klasik anlamda sanat ve estetik gerekçe, bugün kültürel yeniden üretimin içinde dönüşüme uğramış haldedir. Kültürün kitlesel tesirler üzerinden ekonomik bir çıkar ile ilişkili yeni halinde, farklı mücadeleler dikkat çekecektir. Bourdieu, özerklik açısından kültürün meşrutiyet kazanım mücadelesinde kitlesel onay ve kabul mekanizmalarını aktif kılacak sanat için belli vargıları bizimle paylaşmaktadır:

Temelde özerk olmayan/bağımlı, az kültürlü olan kültür, tarafsızca meşru kültürle ilişkilendirerek kendini tanımlamaya mahkumdur; bu tüketim alanında olduğu kadar üretim alanında da böyledir. Büyük ölçekte üretim alanına girmenin özgün denemesi, neredeyse her zaman 'kitlesel kamuoyu'na erişilmez kodları kullanmasından ortaya çıkan iletişim sorumluluğundaki duraksamaya karşı çıkar. Dahası, az kültürlü sanat, yüksek sanattan ya da daha sık olarak, bir neslin ya da daha öncekilerin 'burjuva sanat'ından ödünç almadan, tekniklerini ve konularını yenileyemez. Bu, daha saygıdeğer temaları veya konuları ya da popüler sanatlardaki kompozisyonun geleneksel kanunlarına en uygun olanlarını 'uyarlama'yı kapsar. Bu anlamda, az kültürlü sanatın tarihi, rekabet kanunları ve teknik değişikliklerce dayatılandan daha fazlasını ifade etmez (Bourdieu, 1993: 129).

Üretici ve tüketici pozisyonlarının piyasal içerikler ile tartışılıyor olması, sanatsal üretim ve tüketim olgusunu da başka bir noktaya çekmektedir. Burada sanatsal üretim, endüstriyel mahiyet ve kimlik kazanmaya başlayınca, sanatsal ekonomi ile ekonomik sanat ayrımında yeni bir deneyim gelişmeye başlar. "Kültür alanında, piyasa yöntemleri, tüketicilere basitçe istediklerinden daha fazlasını verirler. Piyasalar, üreticilere seyircilerini eğitmeleri için en büyük toleransı sağlarlar. Sanat, üretici ve

tüketici arasında süregelen diyalogdan oluşur; bu diyalog her iki grubun istediklerini kararlaştırmalarına yardımcı olur. Aynı anda, karlı bir satışı sonuçlandırmak için piyasa teşviki, isteklerini düzeltme sürecinde, tüketicilerin ve üreticilerin teşviki kullanmalarını sağlar. Ekonomik büyüme, bizim karmaşık ve özel zevklerimizi geliştirme yeteneğimizi artırır” (Cowen, 2000: 24). Wolf’un tüketimsel teşviğin piyasa ile olan organik bağında ekonomik merkezli düşünmesi, sanat sosyolojisi üzerine de farklı varguların ortaya çıkmasına imalar oluşturabilmektedir.

Jusdanis’e göre; “Sanat, kolektif bilinci harekete geçirerek toplumda bütünleşme ve dağılma etkilerini, imajlar, söylenceler, imgeler, hayaller, düşünceler vs. oluşturmak suretiyle görece bir biçimde azaltıp çoğaltabilir” (1998: 227).

Kuhn’a göre ise; “Toplumlar bütün yapısal unsurları ile değişip dönüşebilir, hatta büsbütün yok olabilirler. Yok olmuş toplumlara ait eserlere sahip oldukça, o eserlerdeki sınırsız süreklilikle o toplumun betimleyici ve tanıtıcı bilgisine sahip olabiliriz. Çünkü sanat, silinmeyecek şekilde var olmaktır; kendini zamansal bir gelgit içinde sonsuzluk talebiyle sabitlemektir. Yani bir tarafta hayatın akıcılığı bir tarafta ise kelime ve işaretlerin kalıcılığı söz konusudur” (2002: 49).

Sosyolojik olarak sanatsal kolektivite ile kitlesel reaksiyonlar aynı anlamda kullanılmamalı. Sanatsal iletişim ve etkileşimin doğası, sanatçı eser ve izleyici eksenli ve klasik estetiğin süreçsel izahatını mümkün kılan bir durumdur. Ancak sanatsal iletişim ve etkileşimin bugünkü durumu, kitlesel muhatapları ön plana çıkaran ve sanatçıyı tasfiye eden bir görüntü sergilemektedir.

Yeniden-üretim kavramı çoğaltım teknolojisi ile karıştırılmadan kültürel ilgilerde kavramsallaşmak durumundadır. Böylece kültürel yeniden-üretim için teknoloji ve mekanik çoğalabilirlik değil, tüketim gereksemelerine ilişkin üretimin kültürle ilişkilendirilmesi esas alınmalıdır. İster reklam endüstrisi, ister medya yapımları, ister ideolojik ve sosyolojik konformist yaklaşımlar olsun, tümüyle üretim ya da yeniden-üretim süreçlerinde konum ve rol paydaşlığı yapan sanat ve sanatçının yeni eylem karakterlerine ilişkin zorunlu ve endüstriyel niyetler söz konusu olmaktadır/olacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sanatın kültür ile olan organik bağının ve toplumsallaşmanın karakteristik göstergelerinin çağdaş dünyada yeniden düşünüldüğü ve konumsal organizasyonlara tabi tutulduğunu daha önce değişik bağlamlar ve başlıklar içinde ele almıştık. Bu bölümde ise, sanatın kültüre oranla daha merkeze alınması ve sanatın donanım, niyet ve maksatları bağlamında kültür ve dolayısıyla kültürel üretime nasıl katkı sağladığı ve yön verdiği üzerinde durulacaktır.

3.1 .Sanat ve Sosyolojik İlti: Sanatın Toplumsal Karakterizasyona Tesirleri

Toplumların, coğrafyaların ve kültürlerin tarihi olduğu gibi sanatın da bir tarihi vardır. Sanat tarihi aslında insanlık tarihi ile koşuttur. İnsanın kendini gerçekleştirmesinin ve dışavurmasının vasıtası olduğu gibi, iletişim ve etkileşimin de etkin biçimi olmuştur. Sanat tarihinde sanatsal amaç ve sosyal yansı üzerine yapılan genel değerlendirmelerde genellikle benzer sonuçlar elde edilmiştir. Bunu etkileyen faktörler, sanatsal çağlar, dönemler, akımlar ve anlayışlar temelli olarak klasik öncesi, klasik, modern ve postmodern dönemselleştirmeler biçiminde izah edilebilir. Buradan hareketle sanat önceleri “temsil” içerikli olarak klasik ve modern öncesi dönemi; “tasarım” içerikli olarak modernizmi ve “uzlaşım” içerikli olarak postmodernizmi kapsamına almıştır denilebilir. Doğal olarak sanatın toplumsal ifadesi, “sanat toplum içindir” tarihi tümcesi ile akla gelir. Sanatın yüksek ve düşük kültür seviyelerinin tümüne birden eşit seviyede karşılık vermesinden itibaren rol aldığı kültürel misyon, bugün için toplumsal kimlik profillerinden beğeni eğilimlerine kadar detayları işleyebilecek kadar esnek durumdadır.

Adorno’ya göre “sanat, Aydınlanma’nın araçsal aklıdan dışlanan unsurların, duyusal tikelliğin ve rasyonel araçların güçlü bir biçimde olumlanmasıdır. Sanat, amaçların ve duyusal tikelliğin pratikten koparılmış bilgisidir” (2007: 16). Modernizmden postmodernizme devam eden süreçte sanat, kendini güncellemekte başarılı olduğunu kanıtlayacak özgürlüğü yakalamak adına önce Aydınlanma’nın ve Batı rasyonalitesinin dönüşümlerine müsaade etmiş, daha sona ise bu konuda sanatçıları da dönüştürmüştür. Bugün gelinen nokta ile geleneksel sanatsal metodolojiler

ekseninde sanatçı için de farklı görev ve eğilim alternatiflerinin tesiri söz konusudur. Sanatçı üzerindeki dönüşüm tesirlerini Vasquez şöyle açıklıyor:

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. Böylece sanatsal çalışma diğer çalışma türlerinden keskin bir biçimde farklılaşmaya başlamıştır. Sanatçının, hiçbir zorlamaya tabi olmaksızın, gerçekten kendisini ifade ettiği etkinliğinin idealize edilmesinin nedenlerini anlamak kolaydır. Sanatçı, piyasayı belirleyenlerin estetik yargularının, beğenilerinin, tercihlerinin ve düşüncelerinin öznesi olan kişidir. Pazar için üretmek zorunda olduğu için piyasanın kurallarını ihmal edemez; bu kurallar sanat ürünlerinin içeriğini ve biçimini belirler, sanatçı üzerinde baskı kurarak, onun yaratma yeteneğini ve bireyselliğini bozar (Vasquez, 1973: 84).

Sanatçının yeni konumu Vasquez'in vurguladığı kadar belirleyicilik ve istikametçilik içermemektedir diyebiliriz. Sanatçı mutlaka kitlesel yönlendirmeler ya da sanatsal manipülasyonlar açısından zorlamalara maruz kalabilmektedir ya da kendisini buna zorlamaktadır. Çünkü sanatın piyasa belirlenimleri sanatçının da piyasa deneyimlerine olanaklar sunmaktadır. Bu görüşümüze destek olabilecek saptamalardan birini de Wolf yapmaktadır:

Kapitalizm koşulları altında sanatsal çalışma, diğer çalışma türleri ile aynı düzeye gerilemiş; yabancılaştırılmış, köleleştirilmiştir. Bundan böyle, romantiklere özgü kapitalist pazar ilişkilerinden etkilenmeyen sanatçı tasarımı, ikna edicilik gücünü yitirir. Çağımıza özgü haliyle sanatçı, artık, yaşamını kazanmak için öğretmenlik yapan, kalan zamanında asıl işiyle uğraşan, yani resim yapan ressam örneği verilerek tarif edilebilir. Tüm çalışma türleri kapitalist üretim biçimi ve bu biçimin belirlediği toplumsal ilişkiler alanında bulunmaktadır. Özgül tarihi nedenlerden dolayı, sanatsal çalışma, diğer iş türlerinden farklılaşmış "yaratıcı" bir niteliğe bürünürken, diğer iş türleri artan bir ivmeyle özgürlüklerini, özgünlüklerini yitirmişler; buna karşılık, sanatçılar yalnızlaşarak toplumla uyumlarını yitirmiş, marjinalleşmiş ve yalıtılmışlardır (Wolff, 2000: 81).

Çağdaş sanat kapitalist ve Pazar ekonomisi menşeli toplumsal ilişkileri daha fazla önemsemektedir. Sanatsal yaratıcılık da bu noktadan hareketle, toplumsal yaratıcılık ya da kültürel üretimin özgün değerlerinden dışlanan güncel ve anlık diyebileceğimiz tüketimsel enstrümanlara göre karakter kazanma aşamasındadır. Birçok sanatçı yüksek kültür ve avant-gardizme bağlılıktan vazgeçmiş ve tüketim kültürü karşısında giderek daha açık bir tutum benimsemiş olup, şimdilerde öbür kültür aracıyla, imaj yaratıcılarıyla ve kamuyla alışverişe geçmeye istekli gibi görünmektedir. Böylece,

sanatın tüketim kültürü içerisinde oynadığı rolün genişlemesi ve sahip olduğu ayrı itibar yapısı ve hayat tarzıyla sanatın biçiminin bozulması şeklinde cereyan eden birbirine paralel iki süreç sonucunda türler arasındaki ayrımların bulanıklaşması ve simgesel hiyerarşilerin yapı bozumuna maruz kalması eğilimleri ortaya çıkmıştır (Featherstone, 2005: 55-56). Sanatçı birey, ortalama bireyden farklı olarak kültürel seçkinci ve yüksek kültürel kategorilerin içerimlediği yaklaşım ve üretimlerin öznesi olarak dikkat çeker. Sanatçı birey, sanatsal üretim sistemlerinin kültürel kalıplar ya da kalıp ideolojileri ile değerlendirilebilir olan tüketimi, sanatsal üretimin çevresel gerekçesi olarak kabul etmeye başlamıştır. Bu bağlamda sanatın tüketim kültürü içinde oynadığı rol, bir sanatsal statü veya kriteriyum geliştirmek amacı sergilerken, sanatçının sanatsal niyetlerinin yerini daha kültürel, kapitalist ve tüketimsel gerekçeler almaktadır. Böylece sanatçı kendini bir odak olarak değil, sistemin çarkında bir dişli olarak görür. Bourdieu'ya göre bu “sanatçıların ve yazarların piyasada devamlılıklarını sağladıkları ilişkiler, iş gücü tarafından etkisi azaltılmış ‘halk’ ve ticaretin zevksiz ilgileri esir edilmiş ‘burjuva’yı karıştırdıkları an, etkileyici ve küçümsenmiş ‘genel halk’ ın değişkeni temsil etmesine şüphesiz katkıda bulundu” (Bourdieu,1993: 196).

Tüm geleneksel sanatta simgesel ve dekoratif figüran rolü oynadıktan sonra nesnelere, XX. yüzyılda ahlaki ve psikolojik değerlere endekslenmekten kurtuldu, insanın gölgesinde vekâleten yaşamayı bıraktı ve bir mekân çözümlemesinin (kübizm vb...) özerk öğeleri olarak olağan üstü bir önem kazandılar. Bu yüzden de soyutlamaya varana dek parçalandılar (Baudrillard, 2012: 131).

Simgesel sosyal formlar, sanatın sosyalliğine dönük tarihsel saptamalarda sıkça karşımıza çıkmaktadır. Doğal olarak simgesellik, modern sanatın çağdaş örüntüsüne katkı sunabilecek nesnel anlatımları ve yeniden figürasyonları, sanat ve tüketim olgusunu ve benzeri birçok etkileşim odaklarını tesir alanı içine almıştır diyebiliriz. Sanatsal donanım artık sanatçının donanımları ile eş anlam ya da değer kazanmamaktadır. Bir kültürel üretim alanı ve sembolik dolaşım ağının bir parçası olarak kitlesel ve kapitalist göstergeleri işleyen sanat, işlevselliğini ve bu yöndeki yeteneklerini de yeni yeni geliştirmektedir. Dolayısıyla toplumsal tesir gücü ve donanımı olarak sanat adına birçok olgu ve eylem biçimi gündeme gelebilmektedir. Sanat bir bakıma taşeron kimlikte ve kültürel yönsemelere göre konum almaya çalışmaktadır. Kapitalizm ve reklam endüstrisi, sanatın kimliğini de değiştirmiştir.

Sanat ve reklamcılık 1970'lerden şimdiki marka stillerinin gelişmesindeki reklamcılık kampanyalarına doğru birlite daha yakın durur... Aynı zamanda, yalnız bir karşıt hareket karakteriyle, mal (mülk), yeni-avangard sanatçıların çalışmalarında bir numaralı merkez oldu ve bir bakıma sanat reklamcılığa yakın gösterildi (Gibbons,2005: 53).

Bir zamanlar kökten bir eleştiri niyeti taşıyan “şok etkisi”, reklamcılığın vazgeçilmez tekniği oldu. Her şey sanat, herkes sanatçı. Gerçeküstücülüğün, burjuvazinin değerlerini kırmak üzere kullandığı kışkırtıcılık, artık, pazarlama stratejilerinin arasında yer alıyor. Yüzyıl başında burjuva toplumunu olumsuzlamak için önerilmiş yöntemler, yüzyıl sonunda aynı toplumu olumlayan sıradanlıklara dönüşmüştür” (2002: 170). Son yıllarda sanatı topluma yaklaştıran ve adına sanat denilen tasarımların tüketime odaklı eylem alanları ile kitleleri buluşturan reklam, sanatın toplumsallaşması yerine sanatın tüketimleştirici misyonunu toplumsal kılmanın endişesini kendinde hisseder ve yaşar oldu.

Sanat ile toplum arasındaki bağı sanatsal orijinallik ve temas olarak uzaklaştıran ama kitlesel olarak başka bileşenlerde sanatsallığı ikame eden niyetler, bugün teknolojik oluşumlardan da beslenmektedir. Teknolojinin kültür olarak hakimiyet kurmasından itibaren sanatsal anlatıların ve tasarımsal yönelimlerin mahiyeti de teknolojik olmaya başlamıştır. Robins’in yaklaşımında yeni teknolojiler dünyayı yeni baştan yaratma olanakları sunuyor gibidir. Öyleyse, daha iyi bir dünya inancını ve umudunu ifade ettiğine göre, sanal kültürün bir ütopya olduğunu söyleyebiliriz... Ancak sanal kültürü tam tersi bir açıdan da görebiliriz; yeni bir dünya umudu yerine, eski dünya ile ilgili tatminsizlikleri ve eskinin reddini de görebiliriz (Robins, 1999: 169). Teknoloji ve vardığı son kültürel noktadaki sanal dünya, sanat ve tasarımın kitlesel tüketime yönelik yeni bir dünya kurgusunun mekansız durumunu da özetlemektedir. Artık toplumsallaşmanın kara kutuları, kutulara hapsedilmiş bireylerin yeni sosyal dünyaları mevcut kılınmıştır. Sanal ya da dijital teknolojilerin sosyal gerçekliği, bireyi sosyal yapının en küçük ve dinamik yapısından yine en küçük ve pasif yapısına indirgemiş bulunmaktadır. Kültürel üretim ya da tüketim ile özdeş tuttuğumuz kültürel yeniden-üretim, birey ile toplum arasına mesafe koyarken, bireye ve iç dünyasına dönük bir operasyon gerçekleştirir ve sosyal anlamda bireyi parçalar. Vaughan’a göre “görüntülemenin fiziksel anlamları, bir parçalanma (fragmentasyon) yaklaşımına cesaret verir. Bir çok ekran nitelik sınırlamasında belirlemelere limit koymayı teklif ettiğinden dolayı, parçalanma bu süreci, özellikle baktığımız bu yolda bize ümitlendirici gelir. Bu gün yeniden üretim; genellikle bir çalışmanın ekranda teklif edilen şematik bir belletici, seyirci için bir rehber olarak belleticidir” (Vaughan, 2005: 6). “Dijital multi-medya soyut sanattaki özelliklerin bazılarının doğasında varolanlar ile

tanışmak için eleştirilebilir bir yoldur, ancak bu yol dile düşmüşleri (sansasyonel olmuş) anlamak için galeri ziyaret eden bazı ziyaretçiler için zor bir yoldur” (Pearce, Anand: 17). Genel olarak bakıldığında sanatın toplumsal karakterizasyona katkısı iki türlü gerçekleşebilmektedir. Bunlardan birincisi; sanatın değişen doğası ve donanımları gereği daha kitlesel bir hüviyet almıştır, ancak bunu kapitalist güç hakimiyetleri ve yöendiriciliği altında tüketim kültürü ya da kültürel-yeniden üretim sistematığının bir aktörü ve gereği olarak gerçekleştirmek gayreti gösterir. İkincisi ise; sanat ve teknolo-kültürel hakimiyet tecellisi olarak bireyi gerçek sosyallığından koparıp sanal bir sosyallığın içine hapsedmede kendine rol biçmiş olmasıdır. Her iki durum, aslında hem sosyallaşma adına hem de kültürel tahayyüller adına geleneksel toplum yapıları ve geleneksel sanat yapıları arasındaki ilgi kadar gerçekçi ve somut olmadığını ispatlar görüntüsündedir.

Sonuç olarak çalışmamızın da eksenini oluşturan kültürel genetik olgu, sanat ile cisimlenen ve temas ve aktarımını bu güç ile başaran konum sergilemektedir. Vasquez’in de belirttiği gibi “Kültürel genetiğin en önemli çözümlenme anahtarı sanattır. Sanat bir kültürel üretim dinamiği ve sistematığı olarak günümüzdeki kültürel direnç ve stratejilerin en önemli kaynağı olmak durumundadır. Toplumsal yapı ve örgütlenme eylemliliği olanaklı kılar; uyum sağlayan veya devrimci tutumların geliştirilmesine aynı düzeyde yardımcı olur. İnsani etkinlik insandan bağımsız varlık kazanamayacak olan insanı dünyayı yaratmayı da içermektedir” (Vazquez, 1973: 60)

3.2. Sanat ve Kamu İltisati: Toplum Mühendisliği ve Sanatın Konum Problemi

Sanat, yerel ve küresel anlamda etkileşimin en saf, en hızlı, en net ve karakteristik somutlaşmasıdır diyebiliriz. İnsanlar arasılık, toplumlararasılık, ululararasılık gibi taksonomik ve dinamik bir sosyalitenin geleneksel olduğu kadar çağdaş gelişimi de kendinde bir düzey olarak algılar. Bu noktadan hareketle sanatın esnek ve yöneylemsel çabaları içinde toplumsal ya da bireysel direnç mekanizmalarının gelişkin olması ve stratejik görüş ve arayışlarının gündeme gelebilmesi ile ilgisinde bir mücadelenin de adı olabilmektedir. Söz konusu mücadele içerikleri ve neticeleri değişkenlikler gösterebilir. Ancak kültürel üretimin niteliksel dinamiği olarak sanat, kendisinin de içinde geliştiği

ve gelişimine katkı sunduğu toplumsal kültür yapısının da en önemli savunma mekanizması olarak görev üstlenebilecek konumdadır. Yerel ve küresel kültür mücadelelerinin içinde çaresiz olmayan sanat, kültürel üretim kadar kültürel muhafazakarlığın da önemli vasıtası olabilmektedir. Kültürün ve dolayısıyla sanatın yerelliği karşısında olumsuz ve güçlü görüntü çizen küresellik, toplumsal dönüşümlere sebebiyet verecek mücadelelerin içinde etkin ve ürktücüdür. Sanat yerelliğin muhafızı olduğu kadar küreselliğin de silahı olarak dikkat çekmektedir. Nihayetinde kültürel formasyonun da deformasyonun da içinde sanata görev düşmektedir.

Sanat, bugün için toplum mühendisliğinin hem hedefi hem de ittifak kurduğu bir gücü simgeler. Bu sanatçıların tek tek toplum mühendisi olarak algılanması anlamına gelmemelidir. Zira toplum mühendisliği, niyete ve maksada göre aktörlerini belirlemektedir diyebiliriz. Çağdaş dünyanın yapay kültürel formları, standartları üreten, geliştiren ya da dayatan toplum mühendislerinin kullandığı araç olarak sanat, aynı zamanda, toplum mühendislerinin yapay kültürel üretimlerinin karşısında olmanın da en önemli aracı konumundadır. Toplum mühendisliğinin karşısında muhafazakar ve kültürel genetiğin bir tür savunma kalkanı olarak sanat ise, çoğunlukla direnç gösteren ve direncinde yetersiz kalan bir gücü de simgelemektedir. Gücü ile orantılı tesiri olarak bakıldığında sanat, tarihte olmadığı kadar savunmasız, çelişkili ve kaotik bir sistem özelliğine sahip kültürel mücadelenin yandaşıdır. Özellikle kültürel ekonomiler çerçevesinde böyledir. “Sanatın, yirminci yüzyılda, feodal ve klasik dönemlerdeki gibi sistemle bütünleşmiş olmayışı, kültürün ekonomik etmenlere bağlı oluşu; dolayısıyla kültür ve sanatın ekonomik değişikliklere karşı duyarlı ve kırılğan yapısını anlamak eskisinden daha çok gerekli hale gelmiştir” (Wolff, 2000: 98).

Kültürel bağlam, toplum mühendisliğinin özen gösterdiği ve değerli bir bağlamdır. Kültür içi veya dışı olarak da ifade edebileceğimiz toplumsal değerlerin birer operasyona ya da tahakküme maruz kalması ile bir entegrasyon (tümleşme) süreci ya da ihtimali gündeme gelebilmektedir. Kültürel geçmiş ile kültürel geleceğin bağı üzerindeki bu hassas mücadele, aslında bir tür kültür savaşları anlamına gelebilir. Kültür dışı ve içi değerler konusunda Matsumoto şöyle bir tespitte bulunmaktadır:

Kültürüçi iletişim aynı kültürel geçmişten gelen insanların arasındaki iletişim anlamına gelir. Kültürüçi iletişimin bir işlevi vardır çünkü etkileşimde bulunan insanlar dolaylı olarak aynı kuralları paylaşırlar. Böylece bizler şifreleyici

görevindeyken gönderdiğimiz şifreli paketler ve bizler şifre çözücü görevindeyken alıp açtığımız paketler bize tanıdık gelir çünkü biz genellikle aynı paketleme ve açma şekillerini paylaşıyoruz. İnsanlar kabul edilen temel kurallarının sınırlarında iletişime geçtiklerinde değişik tokuş yapılan mesajın bağlamına odaklanabilirler. Aynı kültürel kodları kullanarak mesajları şifreler veya çözerler. Kültürün paylaşılan sınırlarında iletişime geçtiğimizde diğer kişinin bizim kültürümüzün bir üyesi olduğuna veya toplumsal olarak uygun davranışlarda bulduklarına dair dolaylı bir yargıda bulunuruz (Matsumoto, 2007: 240).

Matsumoto'nun tespiti, bir bakıma kültürel genetiğin kültür içi olgusalılık gösterdiğine de delildir. Çünkü şifreyi kültürel şifreleri çözmenin de kültürel genetik ile alakasını burada dikkate alabiliriz. Kültürel kodların yani kültürel genetiğin üzerindeki operasyonel uzmanlık, bir bakıma toplum mühendisliğinin göstergelerinden ve gizli hedeflerinden olarak gösterilebilir.

Toplum mühendisliği, küresel kültürlerin yerel kültürler için tasarladığı ve tedavüle soktuğu bir proje olabilir, ancak daha da ötesinde mühendislik olgusunu görsel kültürel içeriklerle de destekleme arayışındadır. Bunun anlamı toplum mühendisliğinin bir diğer işgal sahası olan imaj mühendisliğidir. “Yeni imaj ve enformasyon kültürü bugün, insanoğlunun kültür ve varoluş sorunlarına teknolojik çözümler getirileceğine dair yinelenen bir güvenle özdeşleştirilmektedir. Yeni teknolojiler modern teknorasyonel projeye yönelik olarak beslenen ütopyacı umutları canlandırmaktadır” (Robins, 1999: 35). Söz konusu ütopyacı umutlar, ütopya tacirliği ve görsel kültür kapsamlılığı açısından imaj mühendisliğinin ve dolayısıyla toplum mühendisliğinin etkisinde gelişmektedir. Toplum mühendisliğinin teknolojik tarafını oluşturan imaj mühendisliği, güçlü ve zengin uluslara ait kültürel formlar ile yapay olarak üretilmiş ve küresel yayılımı gerçekleştirilen kültürel formların daha zayıf ekonomilere sahip ancak küresel Pazar içinde rekabet ve direnç üretemeyen uluslara yönelik bir eylem alanı özelliği sergilemektedir. Burada öncü Batı’dır. “Yeni imaj teknolojileri Batı kültürünün belirli değerleriyle biçimlenip oluşmuştur. Rasyonalite ve denetim mantığıyla biçimlenmiş, askeri ve emperyalist emelleri olan bir kültür (ya da kültürler) tarafından oluşturulmuştur” (Robins, 1999: 73). Gerçekleştirim odağı ve dönemsel eksen olarak postmodernite, bu emellerin enstrümanlarının gelişkin kılınmasına zemin hazırlayıcı politik ve ekonomik gerekçeleri hayati kılmaktadır. Robins’e göre Postmodern düzen, maddesel dünyanın imajdan önce gelişile mücadele edildiği, imajın alanının

özerkleştiği hatta “gerçek dünyanın” varlığının sorgulandığı bir düzen olarak algılanmaktadır. Benzetim ve benzeşim dünyasıdır (Robins, 1999: 240).

İmaj mühendisliğinin maharetli yeni imaj teknolojilerinin cazibesi ve görsel kültürel motivasyonları, “yeni imaj teknolojileri, dünyanın görsel olarak kuşatılması, manipülasyonu ve denetimi için daha geniş kaynaklar sağladığı ölçüde değer kazanmaktadır” (Robins, 1999: 23).

William için iletişim sistemlerinin yeni bir toplum ya da yeni toplumsal koşullar yarattığını söylemek için elverişli bir tek tarihsel belge bulamazsınız. Endüstri üretiminin ilk ve kararlı dönüşümleri ve yeni toplumsal sınıflar sermaye dolaşımının uzun tarihi süreci ve teknik ilerlemeler sonucu ortaya çıkmış, yeni ihtiyaçların yanı sıra yeni olanaklar ve yeni iletişim biçimleri yaratmıştır. Televizyona kadar gelen iletişim araçları gelişmesi bu sürecin ürünüdür (Williams, 1974: 19). İletişim biçimleri ve imaj mühendisliğinin teknolojik aparatları, kültürlerarası entegrasyonda hakim kültürün lehine davranış sergilerken, aslında kültürel hakimiyetin de teknolojik aparatlarla gerçekleştiğini göstermektedir. Bir başka ifadeyle tekno-kültür için mühendisliğin sanat ile örtüşen ve sosyo-kültürel dayatmaları masum ve istikrarlı kılan gücü, mühendisliğin başarısından ziyade kültürel olgu niteliğiyle teknolojinin gücünü göstermektedir. Sanat ise bu gücü kullanmanın sosyal vasıtası konumundadır.

3.3. Sanat ve Toplumsal Kimlik: Zihniyet Tasarımı Olarak Sanatın Katkıları

Sanat bir tür olanaklar alanıdır. İnsanın bir başarısı olarak sanat kültürel üretimin de sistematik düzenini sergiler. Kültürelilik sanatsal aracılık ile belli bir simgesellik sahibidir. Sanat tıpkı kültür gibi kamusaldır. Kamuyu ilgilendiren ve kamuya mal edilen kültürel pratikler, sanat ile ilintili tutulur. Kamu kültürü belli bir kimlik profili ile anılabilir. Söz konusu profile biçimlendiren detaylar, bireysel kimlik profillerinin bir arada gündeme getirdikleri kimlik yapısı ile örtüşük olmak durumundadır. En azından kültürel genetik bağlamı açısından geçerli bir beklentidir.

Şaylan kimlik olgusunu önce toplumsal bağlamda ele alıyor. “Toplumsal kimlik, bilindiği gibi toplumsal rol kavramından farklıdır ve bireyin ya da topluluğun bilinçli bir inşası kimlikte söz konusu olmaktır. Toplumsal kimlik sorununun, özellikle yeniden

yapılanan kapitalizmin dönüşüm süreci içinde, giderek artan ölçüde önem ve ağırlık kazanacağı söylenebilmektedir” (Şaylan, 2009: s.368). Bu görüşün aksi bir durumun günümüzde söz konusu olduğu iddiasında bulunmak yanlış olmayacaktır. Zira toplumsal kimliğin daha mikro ifade ve kalıplar ile küçültüldüğü bir dönemde kimlik anatomileri ya da yapılanmaları süreçlerinin toplumsal olduğunu düşünmek ya da iddia etmek sıkıntılı olacaktır. 21 yüzyılda toplumsal kimlik, bireysel kimlik kargaşaları ve kitlesel kimlik dayatmaları arasında kapitalist üst kalıplar ile anılmasına destek verecek nitelikleri önemser durumdadır. Şaylan’a göre “kimlik, dünyayı ve insanı dünyadaki yerini algılamasını sağlayan bir mekanizma olarak değerlendirilebilmektedir. Bu çerçevede içinde kimlik, birey tarafından da insan topluluğu yani kolektivitesi tarafından da inşa edilebilmektedir. Özellikle bir kolektivite için söz konusu olan kimlik bir yönüyle insanı içermekte bir yönüyle de dışlamaktadır” (2009: 369). Kimliğin kolektivite ile ilgisi, müşterekler ve tüketim ideolojilerine olan tepkisi inançlar ile betimlenebilir. Yaşamsal ve tüketimsel müştereklerin kimlik kolektiviteleri ve akabinde kimlik profillerine tesiri ile ilintisi tartışma konusu edilebilir. “Kimlik bir toplumsal inşa sonucu ortaya çıkmaktadır buna bağlı olarak toplumsal kimliklerin iki kategoriye ayrılacağı söylenebilmektedir: meşrulaştırıcı kimlik ve direnişçi kimlik. Örneğin, geleneksel ulusal kimlik meşrulaştırıcı bir işleve sahiptir. Direnişçi kimya da sosyolojiklik ise yeni oluşum ya da projelere temel sağlamaktadır” (Şaylan, 2009: 371). Genel olarak kimlik bireyden topluma doğru bir yol almayı önceler. Kültürel kalıplar ya da kalıp ideolojileri ile birlikte bakıldığında ise toplumsal kimliğin inşası söz konusu olmaya başlar. Kültürel genetik, kültürel mensubiyetin ideolojik kriteriyumundan daha çok müştereklerin üzerine yapılanmasını uygun gördüğü bir kimlik anlayışını ön plana çıkarmaktadır. Kültürel genetik, bir kültürlenme hadisesidir. Kültürel kalıtımın süreci olmak kültürlenme, kültürün bireysel kimlik, anlayış, zihniyet ve dolayısıyla yaşantılarında etki eden bir özellik sergilemektedir. Sanat, kültürel deneyimleri yaşantıya, yaşantıyı deneyime dönüştürür. Deneyimin kültüre dönüşmesinin ve sabitleşmesinin sağlanmasına katkı sunar.

Birey topluma toplum da bireye karşı bakış açıları geliştirebilir. Toplumsallaşmanın baskın paradigması zihniyet üzerinedir. Toplumsal kimlik ya da mensubiyetin kültürel konformizmi diyelim, bir zihniyetin tezahürü olarak değerlendirilebilecek sosyal görüş müşterekliği tartışılabilir. Ortak duyuş ve biliş

bağlamı ve bilinçlilik karakterizasyonu olarak zihniyet tasarımı diye bir sürecin işlevselliği dikkat çekmektedir. Bu bakımdan insan biçimlendiren bir varlıktır. Kendisini ve çevresini biçimlendirir. Bu maksatla çeşitli edimleri kategorize eder. Wolf'un sunduğu İnsani edim teorileri şöyle maddelenmektedir:

- *İnsani edim, bir toplumsal yapı içerisinde gerçekleşir ve bu yapı tarafından belirlenir.*
- *Yapısal etmenler insani etkinliği zorunlu kılar, etkinliğin koşullarını ve eylem seçeneklerini belirler.*
- *Edici belirlenmiş olmakla birlikte verili koşullar, seçme ve eylemde bulunma yeteneği ve bilinci ile eylemlerinin dönüştürücü niteliği dolayısıyla özgürdür.*
- *Edimci kavramı, bir sorunsal olarak değerlendirilmek zorundadır. Toplumsal alanın içinde, onunla etkileşim halinde olan bir çözümleme kategorisidir. Toplumsal yapı ve edim teorisi, edimci ya da özne teorisine aynı derecede ihtiyaç duyar. Edimcinin tercihleri de çözümlenmek zorundadır.*
- *Yenilikçi edim; bir sorunsal olarak değil, yapısal belirleyenlerin benzeşim ve bütünsel işleyişinin doğal bir sonucu olarak alınabilir. Benzersizlik, eylemin özel niteliğinden değil sonuçlarının geriye yürüyen etkisinden doğmaktadır.*
- *Bu yorumların hepsi de, sanatsal etkinlik ve yaratıcılığı diğerleri ile benzer, ancak üretimlerinin ve toplumsal konumunu farklı olduğu varsayımından hareket ederler” (Wolff, 2000:81).*

Gans, edimlerin kültür ve sanat için iki farklı ele alış ile tahlil edilebileceğini ileri sürmektedir. “Kültür türünün kavranması, sıradan halk düzeyinde bile sanatsal öğrenim ya da bilindik simgeler ve metaforlar dışında bir bilgi birikimi gerektiriyorsa, yaklaşma/benzeşme çok ender görülür” (Gans, 2005: 27). “Bunun yanında uzaklaşma/farklılaşma vardır . Kitle kültürü ya da popüler kültürün şimdiki eleşirisi bunun üzerinedir” (Gans, 2005: 43). Gans'ın yaklaşma/benzeşme dediği ele alışın tipolojisi, halk ya da kamu üzerinde egemen kılınmış bir ortalama zihniyet tasarımı ihtiva ederken, uzaklaşma/farklılaşma dediği ele alış ise kitle kültürü hakimiyetinin kabul etmek istemediği, ancak kamusal müştereklik yaratımında yine sanat ve tasarımın yönlendirici gücüne yenik düşmenin psikolojisini ihtiva etmektedir. Çünkü kitle kültürü yaratımı bir zihniyet tasarımı örüntüsünde beğeni kültürü yaratmaya tekabül etmektedir. “Herhangi bir beğeni kültürünün değerlendirilmesi aynı zamanda onun kamusunu da hesaba katmak zorundadır, herhangi bir kültürel içeriğin değerlendirilmesi onu ilgilendiren kamunun estetik ölçüleriyle ve birikim özellikleriyle ilişkilendirilmelidir ve tüm beğeni kültürleri kendi kamularının özelliklerini ve

ölçülerini yansıttıkları ölçüde, değer bakımından eşittirler” (Gans, 2005: 175) . “Daniel Bell (1978:20) postmodernizmi, yaratıcı ve isyankar içgüdülerin, kendisinin “kültürel kitle” adını verdiği şey tarafından kurumsallaştırılması yoluyla modernizmin tüketilmesi olarak tanımlar. 1960’lı yıllarda aydınların kültürel zevk üzerindeki otoritesinin yozlaşması ve bunun yerini “pop art”ın, popüler kültürün, gelip geçici modanın ve kitle zevkinin alması, kapitalist tüketimciliğin beyinsiz hedonizminin bir işareti gibi görülür” (Bell,1978: 20 Harvey, 1997: s.77-78). Buradan çıkaracağımız sonuç, bir zihniyet tasarımı sürecinde toplumsal kimlik ve kamu algısına dönük bir projenin ele alınması ve devamında kültürün ve sanatın toplum mensubiyetine dönük çabaları ile kesiştiği noktanın önemli olmasıdır. “Kültürel belirlemecilik, yetiştirildiğimiz kültürün duygu ve davranış safhasında bizim kim olduğumuzu belirlediğine olan inancıdır. Bu da bulunduğumuz ortamın etkisinin bizim ne olduğumuzla şekillendirildiğini ve biyolojik olarak nesilden nesile aktarılmadığını savunan teoriyi doğrular” (Jaksona-Philip, 2010: 455).

Sanatın toplumsal zihniyet kadar bireysel zihniyete de hitap etmesi söz konusudur. Zihniyetin genel olarak dünya görüşü özel olarak ise mantalite olarak ifadesi, aslında ortak algı ve manipülasyonlarla yeniden biçimlenebilmektedir. Yeniden biçimlenmekten kastımız, kültürel genetik müşterekliğine ait bir zihniyetin yerine geçici ve kitlesel tepkiler haline dönüştürülmüş tüketim kültürü odaklı bir zihniyet tasarımını gündeme getirmek isteyişimizdir. Bu nedenle zihniyet tasarımı olarak sanatın, bu bahsettiğimiz her iki taraf için de önem arz ettiğini düşünebiliriz.

3.4. Sanat ve Kültürel Bağlam: Kültürel Provokasyon Olarak Sanatın Potansiyelleri

Sanatın tarihi, aşağı yukarı temsiliyetin tarihi biçimindedir. Bazen totaliter rejimleri, bazen aristokrasiyi, bazen burjuvayı, bazen de halkı temsil ettiği iddiasıyla gelişim sergileyen sanatın zirve noktası, modernizm olmuştur diyebiliriz. Sarup için “sanatın kendi içindeki meşguliyeti modernizmin ana ilkesidir. Modernizmde mutlak bir orjinallik arzusunun da sözkonusu olduğunu burada eklemek gerekir. Modernizmin sanatsal ürünleri başka bir şeyin değil, salt kendilerinin göstergeleri olarak düşünülür” (1997: 244). Ağırlıklı olarak kendisiyle meşgul ve kendinden menkul bir sanatsal

anlayış ve kavrayış hakimiyeti gözlemlenmektedir. Bu yüzden sanatın saygın ve nitelikli kimliği ile alakalı saptamaları daha çok modernizm içinde bulmaktayız. Özellikle 19.yüzyıla gelinceye kadar klasik öğreti ve eğilimleri çeşitli -izmlerle akademik de kılan sanat, bu yüzyıldan sonra yaşadığı dönüşümleri, belli bir döneme kadar sürdürmüştür. Perry Anderson, modernitenin kökenleri ile ilgili çalışmasında bu durumu şöyle özetlemektedir:

19. yüzyıl boyunca sanat, topluma giderek daha da yabancılaşan, hatta topluma olan uzaklığını fetizme eden eleştirel bir bölge haline gelmiştir. 20. yüzyılın başlarında gerçeküstücülük gibi devrimci avangard akımlar, estetik iradenin çarpıcı edimleriyle, sanat ile yaşam arasındaki bu uzaklığı ortadan kaldırma yönünde bazı girişimlerde bulunmuşlardır. Ama bu çabalar da işe yaramamıştır: Biçimin ortadan kaldırılması, yada anlamın değersizleştirilmesi, bir özgürleşme sağlamıştır; tek başına sanat, yaşamı dönüştürme içinde hiçbir zaman yeterli olmamıştır. Bunun için, bilim ile ahlaki besleyen kaynakların da tıpkı sanatta olduğu gibi geliştirilmesi ve bu üç alanın, yaşam dünyasını canlandırmak üzere sürekli ilişki içinde olması gerekir (Anderson, 2002: 58).

Anderson gibi Harvey’de bu dönüşümü aynı tarihlere sabitleyerek benzer tespitleri işlemiştir. “19. yüzyıl boyunca kültürel ürünlerin metalaşması ve piyasada ticaret konusu haline gelmesi (buna paralel olarak aristokratların, devletin ya da kurumların himayesinin gerilemesi), kültür üreticilerini piyasa türü bir rekabete itiyor, bu da estetik alanda “yaratıcı yıkıcılık” süreçlerini kaçınılmaz olarak güçlendiriyordu” (Harvey, 1997: 35). Buradan hareketle 19.yüzyılda sanatın bir kültürel üretim mekanizması ve yeni bir kimlik profili ile bir dönüşüm yaşadığını, bunun piyasa, sanatın metalaşması, kültür endüstrisinin tesirlerinin alana nüfuz etmesi ve dolayısıyla sanatın epistemolojisindeki yeni algıların tesirinden bahsedebiliriz “Modernist sanatın estetik anlayışı, klasik sanatın yansımacı estetiğini yadsımıştır. Modernist sanat anlayışını savunanlara göre sanat yapıtları tarihsel belge değillerdir. Sanat yapıtları sanatçının duygularını ve kendisine özgü yorumları yansıtmalıdır, yaratıcılığın başka türlü ortaya konması olanaksızdır” (Şaylan, 2002: 73). “Modernist sanatçının dolaysız amacı, her şeyden önce bireysel bir amaç, eserlerin gerçekliği ve başarısı da her şeyden önce bireysel bir gerçeklik ve başarıdır. Modernist sanat, sanat olarak başarılı olduğu ölçüde, asla bir açıklama karakteri taşımaz” (Grennberg, 2002: 360). Modernizm ve sanatsal modernizmin tümleşik ve eylemsel olarak da birbirleriyle örtüşen ideolojileri gereği sanat ve sanatçı için kaotik bir beklenti inşa edecek sosyal ve kültürel gerekçeler

söz konusu değildi. Ancak 20.Yüzyıldan itibaren savaşlar yaşayan, ekonomik bunalımlar yaşayan, kapitalizmin ve liberalizmin kutsandığı bir dönemin zorunlu inşası, bir bakıma küresel bir sanat ve kültür oluşumunun da habercisi konumunda oldu.

Küreselleşme kültürel anlamda bir patronaj geliştirmiştir vargısında bulunmak yanlış olmayacaktır. Kamufleli ama etkili bir hakimiyetin tezahürü olarak küresel kültür ve buna bağlı politikaların sosyal yansısı, sanatı, sanatçıyı ve estetiği yersiz yurtsuz ve kalımsız düşünmemizi mümkün kılar durumdadır. Cowen'a göre "tüketiciler ve patronlar, sanatçıların sessiz ortaklarıymış gibi davranırlar. Paramızla, zamanımızla, duygularımızla ve onayımızla, yapımcıları destekleriz. Eserlerinde, sanatçıların fark etmediği ya da kasıtlı olarak yapmadığı çok az farklılıklar görürüz. Esinlenilmiş tüketim, daha sonra eserin kendisini ve izleyiciyi zenginleştiren yaratıcı bir harekettir. Sanat eserleri, ne düşündüğümüzü ve hissettiğimizi tekrar incelemek ya da tekrar onaylamak için bizleri provoke ederler ve tüketici ve patron, piyasada sanat eserleri için finans talep ederler" (Cowen, 2000: 15). Burada bir provokasyonu tüketimin kısıtlanması amaçlı ve ekonomik çıkarlar için planlı bir eylem olarak görmek, aynı zamanda, sanatsal manipülasyonları da çağrıştırmak demektir. Sanatsal yaratıcılık da kısıtlayıcı edimler ile karşı karşıya kalabilmekteyiz. Bizim için sanatın kültür üretimine dönük yeni yeteneklerini keşfetme arzusunu farketmek gerekmektedir. "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 üretenlerin gişe hasılatlarını dikkate almalarına neden olmaktadır. Sanatın toplumsal üretimi, kültürel üretimin ekonomi politikası aracılığı ile anlaşılabilir" (Wolf, 2000: 98). Sanatın politik aracılık ile ekonomik hasılat arasında kıvranan pozisyonu, kültürel üretim için sanatsal provokasyonlara zemin hazırlayabilmektedir. İdeolojik küresellik ile küresel kültüreliliğin bileşke kesiti, sanatın yaşayacağı kültürel kaosun da karakter kesiti olabilecektir. Sanatsal üretim ile kültürel üretimin ideolojik kapsamına Wolf'un yaklaşımı şu şekildedir.

Sanat ürünlerinin ve kültürel üretimin ideolojik içeriği, son derece karmaşıktır. Ekonomik ve diğer maddi etmenlerin belirleyici etkisi, toplumsal grupların varlığı ve bileşimi ile grup ideolojileri ve bilinçlilik biçimlerinin yapısı ve karşılıklı ilişkisinin aracılığı sayesinde ortaya çıkar. Burada karşımıza iki temel soru

çıkılmaktadır: Birincisi, genelde ideolojiler, özelde ise kültürün toplumsal ve ekonomik belirleyenlerden hangi ölçülerde bağımsız, özerk bir yapıya sahip olduğu ve toplumun maddi yapılanmasından hangi ölçülerde etkilendiği sorusudur. Yansıtmacı olmadığı halde kurduğumuz, hala, az çok tek yönlüdür ve kültürün tarihsel gelişmeyi belirleyebileceği olasılığına izin vermez. Sanat ve edebiyat sosyolojisinden sözetmek için tek yol, sanatın kendisini sorunsal olarak ele almamaktır. Toplumsal kesimlerin içinden geçerek aracılık görevi üstlenen ideolojinin, görsel ve edebi biçimlerle karşımıza çıktığı söylenebilir (Wolf, 2000: 98).

Sanatsal üretimin biçimsel dili olarak varolan geleneklerden faydalanma isteği ile gerekçe ve içerikleri açısından olası projeksiyonlar arasında bir çelişkidene bahsedilebilir. Bir başka ifade ile sanat, provokatif bir izlenime sahip olmak için üslup ya da anlayış yapılanmalarına gerekçe olarak kültürel yeni yapılanmaları belirler. Böylece masum bir konum kazandığını ve estetik zorlamalar ile güncelleştğini iddia edebilmektedir.

Funk için çağdaş Pazar ekonomisinin başarı reçetesi şöyledir: “Özlemi duyulan dünyalar üretmek. Bu pazarlama stratejisi insanın kendine ilişkin imgesine de uygulanmaktadır. Herkes kendisini olduğu gibi algılamak yerine, özlemini duyduğu imge ile özdeşleşerek kendi gerçekliğini yeniden üretebilmektedir. Yani kurgusal dünyalar öz kişiliğin karşısında bile dur durak bilmemektedir” (Funk, 2007: 34-35). Baudrillard için ise modernite, yukarıda da değinildiği üzere “metalaşma, mekanizasyon ve teknoloji gibi alanlarda ortaya çıkan bir patlama (explosion) olarak nitelenmektedir. Yani modernitede bir farklılaşma söz konusu olmaktadır. Postmodernitede ise, bu farklılaşma son bulmakta (de-differentiation), her şey birbiri içine girerek içe doğru bir patlama (implosion) ortaya çıkmaktadır” (Şaylan, 2009: 243). Baudrillard’da moderniteden postmoderniteye geçiş, kültürel ve sanatsal kaosun dinamik aldığı bir geçişin detayına yani içe doğru patlama olarak izah edilebilecek kaotik göndermeye delil gösterilmektedir.

Kültürel mülkiyet ve sanatsal aidiyet üzerinde önemli bir sorunsal olarak meta ve Pazar ekonomileri ve buna bağlı mekanizmaların cazibesinde gerçekleşen bir provokasyon ya da manipülasyonun anatomisi, bize tabiki sanatın anatomisini sunmamaktadır, ancak, kültürel anatomi için önemli paradigmaları besleyebilecek kuramsal ve etkileşimsel gerekçeleri destekleyecektir. Stallabras, 1990’larda fokurdayarak büyüyen Pazar’ın genişlemesi olarak, yüksek-teknoloji endüstrileriyle özellikle ilişkilendirilen, sanat fiyatlarını etkileyen bir enflasyona atıfta bulunmaktadır

(Stallabras,2004: 77). Sanatın ve sanatçının rüzgarına kapıldığı Pazar gücü, reklam ve görsel kültürün diğer motivasyonlarının da tesiriyle eleştirelliği bile pasifleştirebilecek durumdadır. “Eleştiri ise pazarın vazgeçilmez unsurlarından birisidir. Bir meta iyi tanıtılırsa, reklam iyi yapılırsa, kendinden sık söz edilirse, belli bir başlık altına sokulursa pazarda daha kolay alıcı bulur ve değeri talebe göre saptanır. Para, eleştirmenin de ahlakını bozabilir, onu paranın sözcüsü haline getirebilir” (Giderer,2003: 109). Sanat, estetik ve eleştiri üçlüsü tüm sanat tarihinin sanatsal iletişim ve etkileşim süreçlerinde referans kalıpları ifade etmekteydiler. Bugün bu üçlünün eş zamanlı ve analojik olarak aynı tesirlere maruz kaldıklarını ve buna bağlı olarak da aynı hedefi paylaştıkları vargısını güçlendirecek en önemli tespit olarak, geleneksel kalıp ve ideolojileri ile ilişkisindeki kültürel üretim bağlamı ve kalıtsallığının yerini kendi kendini imha eden bir anlayışa terk ederek, pazarı kutsayan ve ona itaat eden bir provokasyon karakterinin ikame edilişi gösterilebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1. Kültürel Dinamik Olarak Sanat

Sanatın temsil ve tasarım içerikli modernist eğilimlerinin yerini postmodern dönemde uzlaşım almıştır diyebiliriz. Bir kavram olarak uzlaşım en az iki kişinin bir durum üzerindeki kanaatlerinin örtüşmesi anlamına gelir. Ya da kamusal müştereklerin toplumsal izdüşümü olarak kitle üzerinde yapay olarak oluşturulacak kanaat izlenimleridir. Sanat bu noktada uzlaşımın kitlesel kılınmasını mümkün duruma taşıma marifeti ve donanımı ile önemli bir potansiyeli göstermektedir. Sanat ve dolayısıyla kültür, toplumsal estetik bağlam inşa etmeyi de ihmal etmezken, küresel ve yerel estetik kavrayışlar arasındaki mücadeleyi de yönetmeye çalışmaktadırlar.

Kültürel bir dinamik ve kültürel üretimin mümkün potansiyellerine kapsam oluşturma gücü ile sanat, kültürel saha için ve özellikle de geçmiş ve gelecek arasındaki kültürel aktarım esnekliğini performansa taşımada eğitim ve öğretimi de bir gereklilik olarak değerlendirir. ‘Görsel Kültürü Öğretmek’ adlı çalışmasında Freedmann şu vurguyu gündeme getirmektedir:

Sanat, sosyal bir üretim formudur ve sanat eserinin ortaya çıkması üretimin yalnızca bir parçasıdır; eseri ve sosyal ilişkide üretileni tamamlayan izleyicidir. Görsel kültür öğretimi hem kendi içerik düzeyinde (yani, görsel sanatlar, yaparı ve izleyeni arasında aracılık yapar) hem de müfredat geliştirme ve uygulama düzeyinde aracılık eder. Müfredat, metnin yazarı ve öğrencilerle birlikte yerel icraatı uygulayan öğretmen arasındaki etkileşime aracılık eder. Yayınlanan müfredat monologdur; ancak öğretim ve öğrenim diyalogsaldır. Okullar ve müzeler gibi kültürel kurumlar, öğrencilerin birçok monolog deneyimleriyle erişimleri olan diyalogsal çevrelerden bazılarıdır (Freedman, 2003: 4).

İzleyicilik, bir konumdur. Sanatın karşısında sanat ile temasın pasif konumudur. Postmodern sanat ve görsel kültürel çağdaş yönsemeler, izleyiciyi daha dinamik konuma taşımak arayışında olmuşlardır. Bu bakımdan “sanatsal üretim-tüketim bağlamı” ifadesi, izleyiciyi hem tüketimin tarafı hem de üretimin tarafı olarak rol vermektedir. Bir bakıma sanatçının geri plana itildiği bu etkileşimin temel mantığı yine ‘uzlaşım’ amaçlı bir eylemin sonucu olarak dikkat çeker. “Sanat kurumları, sponsorluk ve daha uzun vadeli anlaşmalarla açıkça ve belirtilmiş miktarda anonim ortaklıklar için

fayda sağlar. Aksi halde erişimi zor olan potansiyel müşterilere yönelik bir cazibe vardır: Sanat izleyicileri, ortalama genel halktan daha zengin ve daha iyi eğitilmiş görünür ve bu nedenle yüksek derecede kıymetli şirketlerin desteğini de görürler” (Stallabras, 2004: 92). Uzlaşımın kamusunu yaratmaya yönelik eylemlerin ilk adımı ve motivasyonel süreçlerin başlangıcı, sanat eğitimi ile söz konusu olmaktadır diyebiliriz. Addison ve Burgess’a göre sanat eğitimindeki yeni yaklaşımın köklerinden biri, sanat müfredatındaki öğrenci kimliğinin göz önünde bulundurulmasının önemidir. Görsel sanatlar, bireylerin ve grupların kimliklerini ortaya çıkaran fikirleri, inançları ve tutumlarıdır. Kültürel sınırları aşarlar ve o sınırlar hakkında yorum yaparlar. Görsel kimlikler insanların nasıl giyindikleri, nereye gittikleri, ne izledikleri gibi bir dizi durumla açıklanır ve bu kimliklerin çeşitliliği kültürlerin nasıl kesiştiğini resmeder. Kalıcı sanat öğretmenlerinin zorluk yaşadığı konu görsel kültür formlarını ve anlamlarını yorumlamak ve sunmaktır (Addison-Burgess, 2003: 15). Sanat eğitimi alan bireylerin kültürel okur-yazarlıklara ait donanım sağlayabilmeleri açısından, günlük yaşam deneyimlerinden başlayarak kültürel büyük anlatılara kadar bir birikim sağlamaları öngörülür. Kültürel, sanatsal ve toplumsal bir kitle tasavvuru için süreç böylece işlemeye başlar.

Finkelstein’a göre “görsellikteki kültürel vurgu, gördüğümüz şeyin dışarıdaki gerçekliğin aynadaki yansıması olduğunu öne sürer; yüzeydeki görüntü güvenilir bir kayıttır ve aslında görünüş gerçektir. Ne var ki, net olan daima kolay değildir. Batıda kitle pazarının büyümesi ve tüketici etiğiyle kimlik, çağdaş ideallerin gerçekleştirilmesinde etkili bir sosyal güç olmuştur. Öz kimliğin çeşitliliklerini inceleyen sayısız tarih vardır ve bunların hepsi de Batının kültürel gelişimi açısından merkezi öneme sahip olmuştur” (Finkelstein, 2007: 221). Finkelstein yaklaşımı, görselliğin kültürel olarak içerdikleri ile görsel kültürün sanatsal olarak içerdikleri arasında bir hassas ayrıma odaklanmamızı sağlayabilir. Buna göre Görsel kültürün ikamesi merkez olarak Batı ama yayılım olarak tüm dünyadır diyebiliriz. Kültürel dinamik olarak sanat, özellikle görsel kültür yönsemelerini üretimin nesnel çerçevesi olarak belirlemektedir. İkinci dünya savaşından sonra kültürün küresel anlamda yayılımını olanaklı kılan görsel iletişim teknolojisi, beraberinde bir kültürel direnç de geliştirmiştir. Kültürün endüstriyel ve teknolojik olarak kaynaşmaya tutmaya başlaması

ya da kültürde teknolojik detaylandırma karşısında inatçı bir direnç de gelişmiştir (Mchaele, 1979: 61). Bourriaud'a göre;

90'lı yılların başından itibaren gittikçe artan sayıdaki sanat işlevi daha önce varolan çalışmalardan yola çıkılarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı, başkaları tarafından yapılması çalışmaları yada hali hazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. Kullanıma hazır işlevin sayısındaki bu artış ve şimdiye değin görmezden gelinen yada küçümsenen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanat, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki gibi gözüküyor. Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynuyorlar (Bourriaud, 2004: 21).

Kültürel dinamik ve görsel kültürel potansiyeli işleme kapasitesiyle sanat, postmodern dönem ile birlikte bir post-prodüksiyon (kültürel yeniden üretim ile ilişkili bir üretim sonrası) aşaması yaşamaktadır. Kültürel tüketim ve kültürel yeniden-üretim arasındaki bileşkeyi daha önce vurgulamıştık. Dolayısıyla sanatın postprodüksiyon olarak sanatsal üretimlerin yeni bir kimlik örüntüsü ve kültür gerekçesi ile yeniden üretimi gerçekleştiğinde, bir estetik bağlam dayatılma yoluna gider.

Sartori, tekno-kültürel egemenlik ve insan gerçeğine dönük vargısında bir konumsal çözümleme ortaya koyuyor: “Artık kendi icat ettiği teknoloji sayesinde ‘’ hükmeden’’ bir insana değil ama daha çok teknoloji tarafından boyun eğdirilmiş, kendi makineleri tarafından yönetilen bir insana sahibiz. Mucit, icatları tarafında ezilmiştir” (Sartori, 2006: 106). Sonuç olarak görsel kültür, sanatın bir kültürel dinamik olarak son ve etkili formasyonunu ortaya koymaktadır. Kültürel üretimin büyük çoğunluğunun görsellik üzerinden gerçekleşim olanağı bulunduğu çağımızda, sanatın da teknolojiye boyun eğdiği düşünülebilir. Ancak, sanatın enstrümantal ve projektiv kapsam sınırsızlığı, kendini gerçekleştirim alanı olarak kültürel gerekçeleri lehine kullanabilecek konumda olduğunu göstermekte yeterlidir.

4.2. Kültürel Dönüşümlerin Referansı Olarak Sanat

Rose, kültürü karmaşık bir kavram olarak ele alır (Rose, 2001: 5). Kültürü bu denli karmaşık kılan durum, kültürün geleneksel görüntüsü ile çağdaş örüntüsünün arasındaki istikamet, materyal, hedef ve kapsam farklarından kaynaklanmaktadır. Kültürün iki farklı kavramsal kodlaması söz konusudur. Geleneksel kodlamada kültür kavramı hakim konumdadır ve bunu sağlayan ise kültürün sağ tarafına yerleştirilen kavramlardır. Nitekim “kültürel emperyalizm” ya da “kültür endüstrisi” gibi kullanımlar, bu görüşümüzü desteklemektedir. Diğer taraftan kültürün hakimiyetini kaybettiği ve sol tarafına yerleştirilen kavramların merkezi kılındığı “kitle kültürü”, “medya kültürü”, “tekno-kültür” ya da “görsel kültür” gibi örnekler, gerek postmodern döneme ilişkin saptamalarda, gerek çağdaş kültür yapılanmalarına ilişkin değerlendirmelerde gerekse kültürel dönüşümleri açıklayabilmenin olanaklılığında bizim için önemli vargılar oluşturmaktadır.

Kültürel dönüşümlerin referansı olarak sanat, yukarıda belirlemeye çalıştığımız yeni konumsallık açısından, kültürün sol tarafına yerleştirilen kavramın merkez alındığı tüm süreçler ve eylemler için misyon sahibi olabilmektedir. Örneğin kitle kültürü yaratımının vasıtası bir kültürel model olarak popüler kültürün hem teknolojik hem de sosyal etkileşimini olanaklı kılmak için sanat, rol üstlenmek ve pratiklerini emre hazır hale getirmek durumundadır. Kültür endüstrisi ile etkileşimli bir dönüşüm mantığı, kitle üzerinde kültürel kaynaştırmanın bu dönüşüme uyumlu olmasına katkı sunabilmektedir. Mchale, kitle kültürünün, kitleleri Yüksek Kültür’ün sıradan şekliyle kaynaştırarak ve böylece politik tahakkümün/egemenliğin bir enstrümanı olarak duvarları yıkacağına inanmaktadır. Böylece sanatçının, keşiflerin yapıldığı ve hayal gücünün oluşturulduğu, kültürel materyallerin kitlelerden yeni kitle iletişim kanallarına girmesi için sonunda yeni kültürel manzaraların döşendiği fildişi kulesinin, bir laboratuvar gibi donatılmış olduğunu iddia etmektedir (Mchale, 1979: 62). “Bir topluluktaki değişiklik, kültürel kimliği ve bağlantıları tarafından harekete de geçirilebilir, önlenebilir. Kültürler soyut varlıklar değildir, ancak insanların hayatlarına bağlanır ve seçimleriyle yönlendirilir” (Stuhr-Ballengeemorris-Daniel, 2008: 84).

Kültür, anlama ve eyleme geçme için olasılıklarımızı sınırlar. Bu, diğerlerinin kültürü ve değerlerini öğrenmeyi önemli hale getiren nedenlerden biridir. Bireylerin

sosyal ya da kültürel değişimi için olası koşullar, kısmen de olsa, içinde yaşadıkları ya da vatandaşı oldukları ulus ya da ulusların idare sistemi ile belirlenir. (Morris-Stuhr, 2000: 9). Kültürün bir toplumu tanımlama ve karakterize etme gücü ile ilişkisinde bir milletin, devletin ya da ulusun sosyal karakteri de belirlenmektedir diyebiliriz. Bu yönüyle kültür, ulusal yaşam ve idare sistemlerini yönlendirebilir görünmektedir. Günümüzde kültürün bir güç olarak değer kazanmasına zemin oluşturan başka güç temasları da vardır. Bu durum, ileride de değineceğimiz kültürel kalıpların ve standartların tesirini ayarlayan, yönlendiren ve idare eden diğer kültürel-yönetimsel alanların varlığına işaret etmektedir. Medya örneği, bunu açıklamakta ilk örnek olabilir ve kültürün güç olarak kendini gösterebileceği en etkili kültürel alan olarak sunulur. Gottdiener, kültürel nesnelere etkileşimsel sürecini, kültürel üretimin bakış açılarındaki yakalanabileceğine dair değerlendirmesine bakacak olursak;

Kültürel nesnelere ve onların toplumda anlatımsal semboller olarak kullanılmasının anlamı, kültürel bağlamda etkileşimsel sürecin, belirli anlamsal alanların ve bilgi-güç eklemlenmesinin bir işlevi olarak kalır. Maddi kültürün anlamı, bağımsız bir gözlemcinin söz merkezci metin çözümlemesi yoluyla değil, toplumsal göstergebilimsel gösterge modelinde sergilenen kodlanmış ideoloji ile maddi biçimler arasındaki eklemlenmenin çözümlemesiyle bulunabilir. Çözümleme, kültür üreticilerinin ve kültür tüketicilerinin bakış açılarındaki yakalar. Bu da, çoğunlukla basılı belgelerin ya da tarihsel kayıtların, bu kitaptaki alan çalışmalarında sergilendiği gibi kimi durumda da kişisel görüşmelerin incelenmesini gerektirir (Gottdiener, 1995: 53).

Kültürel dönüşümler, belli bir oranda kıyaslamalar ile kültürel çözümlemeleri daha basit ve yüzeysel görmemizi sağlayabilir. Çünkü dönüşümlerde değişiklikleri değerlendirmek daha kolaydır diyebiliriz. Değişimlerin sosyal adaptasyonu, bireyden kültürel karaktere kadar devam etmektedir. ‘Kimlik’, ‘karakter’ ve ‘kültür’ gibi kavramlar, kendileri arasında ve esasicilik ile yapılandırıcılık arasında semantik olarak yer değiştirmiştir, farklı olarak sosyal etkileşim ya da iç motive esasını göstermiştir, bazen içsel, temel yatkınlık ve diğer zamanlarda da yalnızca bu tür bir yatkınlıkta subjektif inanç olarak adlandırılmıştır (Wintle, 2006: 48).

Kültürel dönüşümlerin kültür endüstrisi ile organik bağı vardır. Çünkü kültürel dönüşümler olarak sunduğumuz olguların büyük bir bölümünü kültürün sol tarafına yerleştirilen kavramlar ile referanslandırmaktayız. Bu yüzden kültürün sol tarafına yerleştirilen kavramların kültür endüstrisini açıklamakta veya çözümlemekte

kullanabiliriz. Kültür endüstrisi, endüstriyel olmasını sağlayan üretimler ile anılmaktadır. Adorno ve Horkheimer, simgesel biçimlerin, artık, endüstri düzeni içinde, pazara yönelik olarak üretildiklerini vurguluyorlar. “Kültür endüstrisi” adını verdikleri bu süreci harekete geçiren dinamiğin piyasa olduğunu; dolayısıyla artık, kültüre damgasını vuran temel güdünün en geniş satışı yakalamak, en çabuk ve en çok kara ulaşmak haline geldiğini, bu durumda verili değerlerin, genel geçer anlayışın suyuna gitmenin dışına çıkmadığını, çıkılamayacağını; böylece gerçek sanatın “varolandan başkayı görme, g rd rebilme” yetisinden oluşan olmazsa olmaz yönünün kültür eserinden giderek silindiğini  ne s receklendir (Uğur, 2002: 150-151). Adorno’ya göre endüstriyel kültürün ilkesi, bir yandan tüm tüketicisi gereksinimlerinin kültür endüstrisi tarafından giderilebileceğini göstermek, öte yandan da bu gereksinimleri insanın hep bir tüketicisi, sadece kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yapmasını sağlayacak biçimde düzenlemektir (Adorno, 2007: 75). Kültür endüstrisi, ekonomik çıkarlar adına tüketicisi deneyimlerine ve deneyimin öznelerine dönük hedonist (hazza dayalı) amaçları körükler. Deneyimin hazzı ile kültürel gereksemelerin örtüştürülmesi düşünülür. Bu konuda medya ve teknolojik donanım devreye sokulur. “Kültür endüstrisi sistemi boşuna liberal endüstri ülkelerinden çıkmamıştır. Onlara özgü olan bütün medya, özellikle sinema, radyo, caz müziği ve mağazin basını zaferlerini bu ülkelerde ilan etmişlerdir. Medyanın ilerlemesi kuşkusuz sermayenin genel yasalarından kaynaklanmıştı” (Adorno, 2007: 62). Medya kültürü, zikrettiğimiz üzere kültür üzerinde hakimiyet kuran, kendisini kültür yapan ve kültürel dönüşümlerin de en önemli adresi olan bir gücü tanımlamaktadır. Medya, karakterizasyon için genel olarak direnç gösterilmesi gereken bir tehlike ya da olumsuzluk kaynağı olarak telaffuz edilir. Bu nedenle medya kültürü, sahip olduğu sanatsallık veya estetiksellik oranında kültürel bir saygınlık kazanımı amacını sergileyebilmektedir. Diğer taraftan hem sanatsal nitelikleri hem de estetik indirgemeciliği yüzünden tartışılmaktadır. Kültürel genetik yada kültürel kalıtım konusunda medya kültürünün algısı genel olarak olumsuzdur. Kültürel gelenekler ve değerleri yıkmaya ya da dönüştürmeye müsait gündem yaratımlarının sahibi olarak medya, bu şöhretini de kitle kültürü egemenliği ile sağlamlaştırma gayretini sergilemektedir. “Kültür endüstrisinde eleştiri ile birlikte saygı da yok olur: ilki mekanik uzmanlık, ikincisi şöhretin unutkan kültü tarafından miras alınır” (Adorno, 2007: 99). “Kültür endüstrisi eskisi gibi üçüncü kişilerin hizmetindedir

ve ortaya çıkışını borçlu olduğu sermayenin eskimiş dolaşım süreciyle, ticaretle olan ilintisini korur. İdeoloji, her şeyden önce bireysel sanattan ve bu sanatın ticari olarak sömürülmesinden ödünç alınmış star sisteminden yararlanır” (Adorno, 2007: 112). Adorno’nun bu tespitleri, kültür endüstrisinin acımasız ve bir o kadar da kendine sadık taraftarlığını ortaya koymaktadır. “Kültür endüstrisinin ürünleri kendilerini gerçeğin doğrudan yansıması veya yeniden üretimi olarak sunarlar, a)statükoyu normalleştirir, b) sosyal ve siyasal düzendeki eleştirici yansımaları durdururlar. Adorno ve Horkheimer’a göre, kitle kültürünün ideolojisinin kısaca söylediği şudur: “sanatın gibi ol!” Sanat da kültür endüstrisi gibidir” (Alemdar-Erdoğan,1994: 203).

Kültürel dönüşümlerin belli bir standardı, yapılanması ve toplumsal statüko belirlenimlerine ait bir sistematığe bağlı olmadığını söyleyebiliriz. Yukarıda bahsettiğimiz kültür endüstrisi ve medya planlayıcıları, bu konuda önceliği ekonomik ve pazara ilişkin beklentilere vermektedirler. “Kitle medyası ve kültür endüstrisi, informatikler ve sibernetikler, sanal gerçeklik ve postmodernistlerin –imaj saplantısı ve onları kötüleyen harita değişimlerinin, benzer yollardaki sosyal yaşamın sentetik bünyesinin arttığı” (Spencer, 2001: 159) ve “kültürel içeriğin dağılımı büyük ölçüde ticari olarak yapıldığı için, beğeni yapısı da aşağı yukarı ekonominin geri kalan bölümlerinde geçerli olan kurallara göre yönlendirilir” (Gans, 2005: 145).

4.3. Kültürel Genetiğin Taşıyıcısı Olarak Sanat

Kültürü şu ana kadar toplumsal üretim bağlamında değerlendirdik. Bu maksatla kültür, içinde meydana geldiği ve gelişip olgunlaştığı toplumla bağını betimlemenin en nitelikli özelliğini, kültürün genetiği ile ilişkili düşünmekteyiz. Kültürel genetik sadece fizyolojik, psikolojik, etnik ya da coğrafik nitelikler gibi organik unsurlarla değil, sanatsal, sosyal, politik, ideolojik ve inançsal kalıp unsurlar ve komformist yapılarla da açıklanabilir. Burada önemli olan, kültürel genetiğin içerik ve pratikleri ile menkul bir sistematığın kültürel anlam ve ortamda süreklileştirilmesi ve nesiller arası aktarımının kuramsallaştırılması olarak gösterilebilir. Bu saptamaları keskinleştiren bir yaklaşımı dile getiren Alp, kültürel genetik ile biyolojik genetiği en azından kavramsal olarak birbirinden ayırmak gerekirken demektir. Biyolojik genetik determinist bir deneyimi ikinci dünya savaşında yaşamış ve ırk-karakter üzerinde izahlar geliştirilmiş iken

günümüzde kültürel genetiğin önemine bizi götürecektür küresel paradigmlar ve söylemler söz konusudur (Alp, 2013: 18).

Kültürel genetik ya da kalıtımın aktarılmasından maksat, kültürel kılınmış ve değer olarak olgunlaşmış sosyalitelerin bir toplumun fizyonomisine ve karakterine tesiri üzerinde ittifak sağlayacak tespit ve yaklaşımları müşterek kılmak olarak göstermek doğru olacaktır. Sanat burada önemli bir konum kazanmaktadır. Zira toplumsal müştereklerin somutlaşması, olgunlaşması ve muhafazası noktasında sanatın donatıları ve yöntemleri mevcuttur. Sanat insanın bir başarısıdır ve hepsinden önemlisi insanidir. Hem özel, özgün ve özgün nitelikleri haiz olması bakımından hem de genel yargı, değer ve kabulleri konformize etmesi bakımından sanatsal yetiler, kültürel üretimin de mekanizmal yetileri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modern sanattan postmodern sanata devralınan mirasta yüksek modernist evrenin içinde gerçekleşen bir takım dönüşümler söz konusu olmuştur. “Modern periyotta sanat eserinin otoritesi, sık sık söylendiği gibi, onu eşsizlik yada biricik’te ikame etmek biçiminde dünyanın bazı otantik görüntülerini temsil etme iddiasındaydı; estetik formları atfettiği modern görüntünün temsili için yararlandığı otorite, oldukça evrenselliğe dayanmaktan ziyade, içeriklerdeki ayırmalara doğru veya ötesini gösteren somut tarihsel durumlardaki eser üretimi olarak söz konusuydu” (Owens, 1992: 334). Dolayısıyla sanat eseri üretiminin yüksek modernizm, modernizmin birçok özelliklerini, modernist sanat ve genel halk arasındaki bir uçurumda Clark, şöyle bir tasnif ortaya koymuştur:

- Popüler lezzeti hor görme;
- Premodernist stillerin inkarı;
- Batılı-olmayan kültürlere aldırılmama;
- Sanat eleştirmenlerine boyun eğme (Clark, 1996: 5).

Bir tür kültürel ve sanatsal mensubiyetin diğer kültür veya kültürel icatlara karşı direnci ile yeni bakış açılarına dönük esneklik arasında bir nokta söz konusudur burada. Küresel kültürün yönlendiricileri, aslında batılı olmayan kültürleri yok sayarak sanat adına da bir konum belirlemektedirler. “Estetik modernite, zamanın bilincinin değişimindeki bir genel yoğunlaşmayı bularak karakterize olmuştur” (Habermas, 1998: 3). Postmodern estetikte ise, bilincin zamana ve gerekçelere uyarak karakterize olması

düşünülür. Kültürel miras, devralınan miras veya intikal ettirilen miras türünden kavramsal kullanımlar, geleneksel kültürel öğeler için sıkça kullanılır. Diğer yandan kültürel kalıtım da literatürde yer edinmiş bir kullanımdır. Kültürel genetik konusu ise, hem mirası hem de kalıtımı kapsamakla beraber, bu aktarımın enstrümanı olarak sanatı da kapsamak durumundadır. Kültürel genetiğin taşıyıcısı olarak sanatın iki bakış açısı üzerinde kararlı olmak gerekebilir. Bunlardan birincisi devralınan miras olarak kültürel değerlerin bugün için değerlendirilmesi ve konservatif bir kılıfa sokulmasıdır. İkincisi ise devralınan mirasın geleceğe intikalinin temellerini sağlamlaştırmak ve yine konservatif kararlılık sergilemektir. Her ikisi için de “şimdi” olarak ifade edeceğimiz zaman kesiti önemlidir. Yaşanandır ve üzerinde tedbir ve tasarruf geliştirilebilecek sıcaklıktadır.

Kültürel genetiğin taşıyıcısı olarak sanat aynı zamanda koruyucusu, muhafazası da olabilmektedir. Çünkü sanat gerek materyal, gerek yöntem gerekse idealleri açısından toplumsal, kültürel ya da etnik üretimlerin zırhı olabilecek donanıma sahiptir. Bu noktada modernizm postmodernizm ayrımı ve estetik modernitenin muhafazakar tutumları üzerine Habermas’ın saptamalarına bakmakta yarar vardır. İlk olarak Genç Muhafazakarlardan bahseder Habermas. “Genç muhafazakarlar”, estetik modernliğin temel deneyimini yeniden gündeme getirirler. Modernist görüşler temelinden, uzlaşmaz bir anti-modernizmi savunurlar (Habermas, 1994: 42-43). Modernizmden yeniden faydalanmanın karşıt bir tavır ile mümkün olabileceğine inanırlar. “Yaşlı muhafazakarlar”, kendilerinin kültürel modernizme bulaşmalarına izin vermezler. Modernlikten önceki bir konuma çekilmeyi önerirler” (Habermas, 1994: 43). “Yeni muhafazakarlar” ise, kültürel modernliğin patlayıcı içeriğini etkisiz kılacak bir politika önerirler. Sanatın ütöpik bir içeriğe sahip olduğunu reddederler ve estetik deneyimi kişisel alanla sınırlamak için onun yanılısamalı karakterini vurgular” (Habermas, 1994: 43). Kültür ve sanat, modernitenin estetik deneyiminden dinamik almışlardır. Doğal olarak ilk görüş estetik deneyime olan sarsılmaz inanç, ikinci görüşte, tamamen klasik bir estetik değere sadakati işlerken, son görüşte ise estetik deneyimin kişiselliğine vurgu yapılmaktadır. Sonuç olarak ister genç, ister yaşlı isterse yeni muhafazakarlar olsun, temelde estetik kaygı ve kültürel gerekçe etkileşiminin sabit ve sistematik tarafına olan inancı görmek mümkündür.

Kültürel genetiğin taşıyıcısı ve muhafazası olarak sanatsal kimlik, küreselleşme ile toplumsal ve kolektif kimlikler halinde parçalanmış, kültürel kodlar silinerek yeni global kültürel kodlar, alt-kimlik, üst-kimlik ve melezleşme kavramları ön plana çıkmıştır. Postmodern kimlik daha çok imaj, rol ve tüketim kültürü üzerine kurulu bir kimliktir (Kellner, 2001: 207). Kültürel kimlik, modernizmde toplumsal ve kolektif özellikler sergilerken postmodernizmde tüketim kültürü odaklı bir özelliğe göre değerlendirilmektedir. Tabiki postmodern dönemde küreselleşmenin yaygınlık kazanmasına katkı sağlayan tüketim kültürünün kültürel kimlik için tesirleri söz konusudur. Küreselleşmeye bağlı olarak kültürel kimlik, küreselleşmenin medyayı itici güç olarak kullanmasıyla değişkenlikler sergileyebilmektedir. Kültürel kimliğin dinamik ve değişken temeller üzerinde inşa ediliyor olması, medya tüketiminin de kültür-sanat alanlarını sektörel düşünmesinden destek alabilmektedir. Günümüz medya çağında kültür, medya şirketleri tarafından endüstri ortamında üretilip, paketlenen kültürel ürünlerin dünyaya dağıtılarak, yine medya içerikleri olarak paylaşılan kurgulanmış anlamlardır. Bu anlamlar, dil ile biçimlendirilir ve iletilir. Dil ile alımlanır ve çözümlenir. (Maigret, 2011: 187).

4.4. Kültürel Genetiğin Sonu Olarak Sanat

Kültürel genetiğin taşıyıcısı olarak sanat ile kültürel genetiğin sonu olarak sanat arasındaki fark, genetik olgudan kaynaklanan bir durum değil aksine sanatın amaçlara veya niyetlere göre değişkenlikler gösterebileceğinden dolayıdır. Sanat, manipülatif ve provokatif eğilimlere açı ve kapitalist tuzaklara düşebilecek bir ilginçlik sergileyebilmektedir. Kitle iletişim araçları sanatı, siyaseti, dini, felsefeyi, ticareti uyumlu bir biçimde ve çoğu zaman el altından birbirine karıştırmakla kalmıyor, bu kültür alanlarını aynı zamanda ortak bir duruma, bir ticari biçime indirgemektedir. Gönlümüze seslenen müzik bile ticari bir müziktir. Sadece alışveriş değerleri önemli hale gelmekte, bunun dışında her şey önemini kaybetmektedir (Marcuse, 1975: 76). Üretilen kültürel veya sanatsal ürünler kapitalist birikim ve kar elde etme amaçlarına uygun olarak kitlelerin tüketimi için hazırlanmıştır (Çağan, 2003: 183). Kitlelerin kültür endüstrisi egemenliği altında ve tekno-kültürel mahkumiyet ile ifade edilebilecek bir meşguliyeti meşhur kılmaya çalışan endüstriyel sanat tasavvuru, kültürel genetiğin

sonuna destek vermektedir denilebilir. West'e göre "kültür endüstrisinin etkisi altına aldığı toplumların bilinçli ve bilinçsiz durumlarını inkar etmek mümkün olmasa da, kitleler aslında teknolojinin bir aygıtı konumundadırlar. Sanat eserleri kar güdüsüyle sermaye birikiminin mantığına daha sistematik bir biçimde tâbi tutulurlar. Entelektüel kültürün eleştiri potansiyeli, kültür endüstrisinin, bireyin kapitalizme intibakını kolaylaştıran, konformist ya da 'olumlayıcı' ürünleri tarafından ortadan kaldırılır" (West, 1998: 95-96).

Kültürel genetik, kültürel gelenek ile kültürel gelecek arasındaki köprüyü ayakta tutmanın sanatsal enstrümanlarına bir kutsiyet atfedebilmektedir. Ancak sanatın kendini imha etmesine vesile olabilecek değerleri terk ve yeni estetik kavrayışlara prim kazandırma çabası ve devamında sanatın sonuna ilişkin Arthur Danto'nun tezi, bu çalışma içinde öngörülen kültürel genetik ve sanat ilişkisindeki deformasyonlar için pekiştirici olmuşlardır denilebilir. Sanatın bir sona geldiği iddiası, aynı zamanda sanatın bir eleştirisidir anlamına gelmiyor mu? Yeniden diğer sanat olarak tarihsel manda (ferman) sanatına "hayır"dır (Danto, 1997: 27-28). Bu konuda "Sanatın Sonu"nda Arthur Danto, Andy Warhol'un "Brillo kutuları" ile sanatın sonunu önceden tahmin ederek ilan etmesine varışına tanık olduk. Fakat, onu düşündüğümüz zaman önerisi çok tuhaf görünmektedir. Rehbersiz çoğulculuğun sanat sergilerinin bir önlenişi olarak doğrudur. Bununla birlikte, çoğulculuğun varlığında görünür olan sanat tarihinin sonunu desteklemek için bizim basit bir şekilde ele aldığımız önerme sanat tarihinin bir başka evresini yapmaktır" (Bacharach, 2002: 57). Sanat kendi sonunu ilan ederek ve vardığı sıfır noktasını bir tükenişin simgesi olduğu kadar bir yeniden başlangıcın da simgesi yaparak, aslında tarihsel misyonu ve rolünü gözden geçirip yeni rolü için bir motivasyon planlamıştır denilebilir.

4.5. Kültürel Üretim Süreçlerinde Bir Kapsam Olarak Sanat

Dünyada farklı niteliklere haiz birçok toplum bulunmaktadır. En ilkelinden en modernine kadar her toplumun (nesnel ilgiler ve teknolojik kriterlere göre konumlandırmamak şartıyla) bir kültürel sermayesi vardır. Vurguladığımız gibi bu sermaye, eğer geleneksel kültürel değerler olarak ele alınırsa çağdaş dünyada neye

tahvil edileceği bilinmemekle birlikte yeni kültürel üretimler için farklı konuşabilmekteyiz. Çünkü daha önce de sık sık vurguladığımız gibi bugün kültürü birçok tahvil edilebilir karşılığı olarak değerlendirebiliyoruz. Çünkü kültürel ve sanatsal üretimlerin meta, Pazar ve kapitalist ideoloji kapsamında “eder”i ile söz konusu olabileceği kanaatini artık daha çok taşıyoruz. “İleri kapitalist toplumda finans ve üretici güçler kültür tekellerini de ellerinde bulundurmaktaydılar. Bu yapı temel olarak, kültürü metalaştırarak, bireyleri kitle kültürünün ürünleri aracılığıyla ait oldukları statü gruplarına uygun tüketim biçimlerine motive ederek statükoyu rasyonelleştirmek amacındaydı. Bu kültürde yaşayan her birey, ‘yaşamına zenginlik getirdiği’ söylenen ürünler karşılığında sadece emeğini değil, bütün imkanlarını, boş zamanlarını da satmaktadır” (Horkheimer-Adorno, 1996: 58). “Ekonomi, tüketicide tüketime yönelik yaşam biçimleri ve dolayısıyla yanlış ihtiyaçlar yaratmak amacıyla kültürü araçsallaştırmaktadır” (Atiker, 1998: s.52). Kültürel üretim süreçleri, tespitlerin ve gerekçelerin ışığında tüketim kültürü ile organik bir bağ içindedir. Üretimi tüketim formasyonları belirlemektedir. Sanatın bir kapsam olarak kültürel üretim süreçlerindeki rolü ve etkisini de üretimden daha çok tüketim belirlemektedir. Burada şu saptamada bulunmak mümkündür: Sanat ile kültürün bugüne ait konumunu kültürel üretimden daha çok kültürel tüketim belirlemektedir. Dolayısıyla sanatsal üretim de tüketim kültürünü hedef almak durumundadır. “Tüketim kavramının kültürel bir konu olarak ortaya çıkışı, 1950 sonları ve 1960 başlarında, tüketim toplumu ve gelişimi hakkında yapılan araştırmalara dayanır” (Storey,2000: s.136). “Tüketim, her zaman, ekonomik bir faaliyetten (ürünlerin tüketimi/malzeme ihtiyacını karşılamak için ticari malların kullanımı) daha ötededir. Ayrıca, tüketimin temelinde hayaller, arzular, kimlikler ve iletişim yatar” (Storey,2000: s.158). Zaten onun kültür olmasına katkı sağlayan durumlar da bunlardır.

Hall, yeni zamanların en etkili iletişim aracı olarak nitelenebilecek olan internet ve diğer kitle iletişim araçlarına önemli işlevler atfetmektedir. Ona göre medya, 20. yüzyılın ileri kapitalizminde nicel ve nitel olarak kültürel alanda tayin edici ve temel bir önderlik tesis etmiştir. Kitle iletişim araçları ekonomik, teknik, toplumsal ve kültürel kaynakları bazında, ayakta kalabilmiş daha eski, daha geleneksel kültürel kanallardan nitel olarak daha büyük bir dilimi yönetimi altına almıştır (Hall, 1999: 232). Kitle iletişim araçları kültürel alanı nitel ve nicel olarak tesis ederken aslında, kendine ait

süreçleri de kültürleştirmektedir. Bir başka ifade ile teknolojik hakimiyet, teknoloji kültürüne dönüşmektedir. Buradan da hakimiyetin tecellisi olarak tekno-kültüre doğru evrilmektedir diyebiliriz. Medya kültürel alanda değerlerin üretilmesi, dağıtılması ve anlamlandırılması sürecinde önemli bir işlev görmeye başlamıştır. Medya, kültürel alandaki önderliği çoğunlukla başta kültürel değerlere paralellik gösterecek şekilde yerine getirmektedir. Bunu yerine getirirken Hall'un (Hall, 1999: 221) deyişiyle medya ideolojik bir iş üstlenmektedir. Kültürün klasik muhteviyatına ait temel unsurlardan biri de değerlerin üretilmesidir. Toplumsal mensubiyet ve kabullerin şekillendirdiği ve sabitlediği ideolojik, inançsal, geleneksel, sosyolojik ya da sanatsal kalitelerin yansı bulduğu gelişim ve yansıttığı içerik olarak kültürel bir takdir biçimi de kazanmaktadır. Medya üretimlerinin sosyolojik sabitler şeklinde bir yapı kazanmasının en belirgin durumu, medya üretimlerinin çok hızlı ve çeşitlilik sergileyen bir eylem anlayışıyla kitlesel kılınabilmesidir. Bu bağlamda medya üretimleri, medya kültürü ve dolayısıyla kültürel üretimler olarak sosyolojik değer kazanımını da gerçekleştirmeye başlarlar.

Sanat konusu, tüketim kültürünün tekelinde ve yönsemelerinde iletişimsel ve etkileşimsel kapsamı dinamik kılmak için kullanılmaktadır. Doğal olarak vasıta olmak ile orijinallik sergilemek arasındaki bunalımını yaşayan sanat, sanatsal orijinalliğine ilişkin yorumları daha çok çağdaş estetik olguların üzerine atmaktadır. Ancak yeni estetik kalıplar içinde sanat, özellikle ticari kimliği ile mücadele gücünü de yitirmiş durumdadır. "Bugün gözü dönük tecimselliğin etkisi altında kamuoyunun ters yönde değiştiği görülüyor. Üretim açısından değil de, halka sunuluşu açısından bakıldığında, sanat hiçbir zaman günümüzde olduğu kadar pazarlama yasalarına uymak zorunda kalmamıştır" (Lynton, 2002: 43). "Bir kapitalist toplumda temel oluşturmakta olan iletişimlerin amacı, tabiki, tüketici pazarlarının kesiksiz genişlemesidir. Kapitalizmin mantığının yazılı eserinde Jameson'un görüşü; "estetik üretim bugün mal üretimine tümleşik oldu" (Duncum, 2002: s.21). Sanatın yazılı kuralları yoktur. Kurallara uymak gibi bir zorunluluğu da yoktur. Ancak sanat kendi ekolojisini yaratma yeteneğini kaybettikten (ya da kendi sonunu ilan etme zaruriyetini gerektirecek bir kültür endüstrisi müdahalesi yaşadktan) sonra, başka ekolojilerin tesirine odaklanmakta ve kendine bir rota çizmekte de zorlanmamıştır diyebiliriz. Sanat öyle ya da böyle hem kültürel üretim süreçlerinin, hem kültürel tüketim süreçlerinin hem de kültürel yeniden-üretim süreçlerinin içinde yer alacaktır. Sanatsal temsiliyet,

tasarımsallık ve uzlaşımsallık noktasında hakimiyetin sanatsal uzlaşımında kalması kaydıyla bu gerçekleşebilecektir.

4.6. Kültürel Yeniden-Üretim ve Sanatsal Yeni Tahayyüller

Kültürün üretilebilir ve tüketilebilir olarak nitelendirilmesinde belli yaklaşımların tesir oluşturduğunu söyleyebiliriz. Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi kültürün sol tarafına getirilen yeni kavram, olgu, eğilim, kapsam ya da içeriklerin, “kültürel” olarak ifade edilen yeni bağlamlar üzerinden geliştirilen olgular haline gelmesidir. “Medya kültürü, teknoloji kültürü, internet kültürü, tüketim kültürü vs. bunlardan bazılarıdır. Diğerine örnek ise, “kültürel emperyalizm, kültürel manipülasyon, kültürel üretim, kültürel tüketim gibi kavramlar gösterilebilir. “Kültürel yeniden-üretim”, kültürün sol tarafına gelen kavramların açıklanmasına bağlı olarak kültürel her türlü ilginin çağdaş gündemi üzerinde tartışılan bir başlık olarak dikkat çeker.

Yeniden üretim, basitçe insanların fiziksel varlıklarının yeniden üretimi olarak tanımlanamaz. Söz konusu olan, belirli bir yaşam tarzının yeniden üretimidir. Zira bireyler bu belirli tarz çerçevesinde belirli toplumsal ve siyasal ilişkilere girer. ”Bireylerin yaşamlarını ortaya koyuş biçimi, onların ne olduklarını çok kesin olarak yansıtır. Şu halde, onların ne oldukları, üretimleriyle, ne ürettikleriyle olduğu kadar nasıl ürettikleriyle ortaya çıkar (Marx ve Engels,1987: 39). Yaşam tarzının yeniden üretimi, günlük yaşam içinde tesirli hale gelen kültürel olguların bir gerektirmesi ya da motivasyonu olarak algılanabilecek birçok deneyimin kültürel kılınması anlamına gelmektedir. Düşündüğümüz ve üzerine odaklandığımız kavram “kültürel üretim” olunca, kültürel yeniden üretimin epistemolojik (bilgisel) ve semantik (anlamsal) konum yerleşmesi söz konusu olmaktadır. Bu yüzden kültürel yeniden-üretim üretim mi yoksa tüketim mi olduğunun ayrımı yerine, kavram konsantrasyonu açısından bakarak “yeniden” ifadesine yüklenmek gerekmektedir. Tüketimi ve üretimin sürekliliğini ifade eden bir kavram olarak “yeniden”, hem yeni’ye hem de deneyimin sürekliliğine götürmektedir bizi. Yeni medyayla birlikte yeni kültürel formların, ürünlerin ortaya çıkması ve kültürün dönüşüme uğraması siber kültür alanının doğmasına sebep olmuştur. Siber kültür kavramı akademik alanda 1990’ların

ortasından beri kullanılmaya başlanmıştır. David Bell, giderek genişleyen bir kavram olarak gördüğü siber kültür çalışmalarını insan ve dijital teknolojilerin nasıl etkileşime girdiğini, birlikte nasıl var olduğunu düşünme yolları olarak görmektedir. Bu anlamda siber kültür bütünleşik uygulama ve temsillerin matrisi olan siber alandaki yaşam tarzları ya da siber alanın şekillendirdiği yaşam tarzları olarak görülebilmektedir. Bu bağlamda siber kültür yeni teknolojilerin insan yaşamını ve yaşamındaki temsilleri, imajları, anlamları nasıl değiştirdiği üzerine düşünmeyi içermektedir (Bell, 2007). Siber kültür ile bir kültür formu ortaya çıkarmak ayrı bir tartışma konusu olabilir, ancak, kültürel bir dönüşümün yeni medya ile olan bağlantısında siber kültür, insan için ve insan ile mümkün temsiliyete ve imaj çalışmalarına katkı sunabilecek bir gelecek öngörümüzü oldukça desteklemektedir diyebiliriz.

Kültürün bilgisayarlaşması, bilgisayar oyunları, sanal dünyalar, web siteleri gibi yeni kültürel formların ortaya çıkmasına yol açtığı gibi; fotoğraf ve sinema gibi eskileri de dönüştürmekte ve yeniden tanımlamaktadır. Manovich yeni medya ile ilgili her şeyi ve tüm ürünleri yeni medya objeleri olarak isimlendirmektedir. Bu yeni medya objeleri aynı zamanda da kültürel objelerdir ve fiziksel olarak gerçek dünyada var olan nesnelere referans alarak, onları temsil ve inşa ederek oluşturulmaktadır (Manovich, 2001). Kültürün teknolojik bir aparat ile kimlik ve itibar oluşturması ilginç ve açıklanması açısından sıkıntılı bir saptama olarak değerlendirilebilir. Çünkü sosyal, kitlesel ve yaşamsal bileşmeler üzerinde yapılaşan kültürün teknolojik olarak güçlü tesirlere sahip bir vasıtaya indirgenmesi tartışılmalıdır. Nitekim kültürün bilgisayarlaşması, kültürün teknolojikleşmesi anlamında kabul edilebilir, ancak, kültürel bir formasyon ya da yeni bir kimlik yapılaşması anlamında kabul edilemez görülmelidir. Yeni medya ve kültürel olgu hakkında Manovich'in bir başka yaklaşımı şöyledir:

Yeni medyanın temel prensiplerinden kültürel kod çevrimiyle kültürel ürünler yapısal ve işlevsel değişime uğramıştır. Manovich'e göre yeni medyanın kültürel ve bilgisayar olmak üzere iki farklı katmanı bulunmaktadır. Yeni medya bilgisayarda yaratıldığına, dağıtıldığına, saklandığına göre; bilgisayarın mantığı medyanın geleneksel kültürel mantığını da etkilemektedir. Bilgisayarın dünyayı modelleyiş tarzı, verileri temsili, bunlar üzerinde işlem yapabilmemize izin vermesi kültürel katmanın oluşumunu ve içeriğini etkilemektedir. Kültürel katman da aynı şekilde bilgisayarı etkileyerek yeni bilgisayar kültürünü oluşturmaktadır. Bu yeni kültür insanın dünyayı algılayışıyla bilgisayarın sayısal temsiline bir karışımıdır (Manovich, 2001: 25).

Yeni medya, bir kültürel ürün değildir. Kültürel üretimin yeni ve teknolojik marj belirlenimidir. Sayısal (dijital) teknolojiler ile içerik ve yönelim kapsamı ifade edilen yeni medya, özellikle bilgisayarın etkin ve hakim teknolojik aparat kimliği ile örtüşük bir medya profilini de ortaya çıkarmaktadır. Yeni medya bu yönüyle kültürel açıdan da profillere ve yeni yaşam standartlarına yansı bulacak bir çalışma ve eğitim başlığı olarak gündeme gelmektedir. Böylece kitleselleşen teknolojinin kültürelleşmesine de değişik alanlarda destek olabilecek bir sosyal gerekçeler varlığını daha fazla hissettirecektir. 14. yy'da basının, 19.yy'da fotoğrafın modern toplum ve kültürün gelişimindeki devrimci etkisi gibi; günümüzde yeni medya devrimini yaşamaktayız. Kültürü gelişimsel kılan faktörlerin büyük çoğunluğu teknoloji ile olan bağıyla, ilintisiyle açıklanır. Kültür gibi sabitlere ve dirençlere göre karakterize olan bir sosyal olguyu, gelişimsel ve dolayısıyla yapısal ve fonksiyonel olarak da değişimsel kılmanın çağdaş konusu olarak yeni medya, medyanın geleneksel biçim ve davranışlarının ötesine, özellikle etkileşimsel yeni görselliğin ve görsel kültüreliliğin de inşasını mümkün kılabilmektedir diyebiliriz.

Adorno için sanatta yeni kategorisi, meta toplumuna hakim olan şeyin zorunlu bir suretidir. Meta toplumu ancak üretilen mallar satıldığı takdirde var olabileceği için, alıcıları daima, ürünlerin yeniliğiyle cezp etmek gerekir. Adorno, sanatın da bu zorunluluğa boyun eğdiğini düşünür; ardından diyalektik bir hamleyle, toplumu yöneten yasaya ayak uydurmanın, o topluma karşı çıkma işareti olduğunu öne sürer (Bürger, 2004: 123). Sanatta yeni ile kültürde yeninin örtüşmesi, sanatsal özgünlüğün, orijinalliğin, buluşun ya da bir tarz yeniliğinden ziyade kültürel amaçlar ile örtüşmesine bağlıdır artık. Estetik de bu kargaşadan nasibini almaktadır. Zaman zaman sanata yön verme yetisinden ya da yetkisinden uzaklaştığı söylenebilir. “Mesele bugün estetik üretimin genelde meta üretimiyle bütünleşmiş olmasıdır. Giderek artan bir devir hızıyla (giysiden uçağa kadar) sürekli olarak daha yeni görünümlü mal kuşakları üretme yolundaki çılgın iktisadi zorunluluk, şimdi estetik yenilik ve deneylere günden güne daha asli bir işlev konum atfediyor (Jameson, 1994: 63).

Sanatçı da tıpkı sanatın problemlerine ortak konumdadır. Sanatçı sanatı konusunda tahakküm göstermekten uzaklaşmaktadır. Emre hazır bir sanat işçisi olarak yeni sanat ekolojilerinin muhatabı olmaktadır. “Bir zamanlar sanatçının kutsal olduğu düşünülüyordu, ama Warhol'un sanatçısı iş adamıdır, kutsal ve yaratıcı olan her şeyi,

tıpkı Marks'ın söylediği, üzerine fiyat konarak dünyevileştirilir. Warhol doğuştan sanatçıdır, sanat onunla gizemini yitirir ve açık bir biçimde satılık meta haline gelir” (Kuspit, 2006: 164) “Pazar için üretim, sanat ürününü bir meta olarak ve her ne kadar kendisini başka türlü tanımlasa da sanatçıyı özel bir meta üreticisi olarak kavramsallaştırmayı getirmiştir” (Williams, 1993: 43) Sanatçıların kendilerini teknolojiye hazırlamaları ve teknoloji temelli sanatsal üretimlere motive etmesi, teknolojinin hızına ayak uydurmakta yeterli olmasa da belli bir aşama kaydetmiş durumdadır. Kültürel üretim ve sanatsal üretim bağlamında dikkat çeken yeni bağlam, sanatın artık teknoloji eşliğiyle ve bir taşeron kimliğiyle kültürel üretim mekanizmasına dönüştüğüdür. Tabi burada sanatçı, kendine biçtiği rol gereği bir kültür üreticisi kimliğiyle sanatsal kimliğini belli oranda kamufle etmeye çalışmakta ve teknolojik adaptasyonları önemsemektedir. Böylece dijitalize sanat olarak bakıldığında iletişim ve etkileşimin teknolojik donanımlarını kullanabilen sanatçının itibar kazanması söz konusu olmaktadır diyebiliriz. Sanat teknolojikleştikçe yayılımı da genişlemekte ve sınırlarını zorlamaktadır.

Kültürel yeniden-üretimin ortaya çıktığı ve toplumsal olarak yerleşiklik gösteren bir olguya dönüştüren dönem postmodern dönemdir. Sanatsal yeni tahayyülleri de istikrarlı biçimde dönüştürecek yetkinlikte bir dönem olarak, görsel kültüre ait yayılımında odağında bir felsefi arka plan yaratmaktadır. Connor'a göre “postmodern gösterim teorisinin büyük kısmını belirleyen şey, çoğu zaman, biçimin, sabitliğin yada kimliğin tatminkar bulunması değil, bunların sanat yapıtını tuzaga düşürüp Pazar için meta olarak istismar edilmesinde kullanılan araçlar olduğundan kuşkulandır” (Connor, 2001: 227). “Postmodernizmin gösterilenden çok gösteren, mesajdan (toplumsal emek) çok araç (para) üzerinde durması, işlevden çok kurguyu (icadı), şeylerden çok göstergeleri, etikten çok estetiği vurgulaması, paranın Marks'ın tanımladığı rolünde bir dönüşümden çok bir güçlenme olduğunu düşündürüyor” (Harvey, 1995: 123).

BEŞİNCİ BÖLÜM

5.1. Değerlendirme Ve Vargılar

5.1.1. Değerlendirme

Sanayi devriminden sonra toplumsal süreçler için yeni eğilimler ve buna bağlı olarak da yeni tanımlamalar gelişmiştir. Batı'nın öncülüğünde sanayi devriminin beraberinde getirdiği endüstrileşme çabalarının 20. Yüzyıl ile birlikte endüstriyel topluma, oradan da üretim ve tüketimin toplumsal sisteme bağlı bir ekonomik, sosyal, kültürel ve sanatsal eylem karakterine dönüşmesine yol açmıştır.

Üretim ve Tüketim olgularının toplumsal, kültürel ve sanatsal anlamda tüm çağdaş motivasyonlarını “kültürel üretim süreçleri” içinde konumlandırmak, kültür ve sanatın müşterek güçlerinin halen etkili olup olmadıklarını görmek ile icat edilen yeni kültürel kapsamların kültürel genetik olgu içinde üzerine vargılar geliştirebileceğini düşünmek önemli bir adımdır.

Bugün kültür bir takım yeni tanımlamalara, yeni kapsamlara ve yeni istikametlere göre yeniden biçimlendirilmektedir. Oluşumunu ve gelişimini sistematik kılmada ve bünyesinde geçerli bir uyum yakalamada zorlanan bir kültür, artık, bir endüstriyel karaktere taşınmış ve kültür üreticilerinin muhayyile sınırları ile orantılı, ancak, daha ekonomik bir hal alma yolundadır. Bunun anlamı, kültürün hakimiyet sergilediği ve sağ yanına aldığı kavramların yerini, kültüre hakimiyet sergileyen ve sol yanına gelen kavramların, kavramlara ait toplumsal telakki ve tesirlerin almış olmasıdır. Artık kültür öncelikli niteliklerini biçimlendiren tasarımcıların elinde bir tür genetik mühendisliğe maruz kalmaktadır denilebilir.

Kültür ve kültürel ekolojiyi oluşturan bilimsel, sanatsal, sosyal süreç ve kavramsal izahatların da bir dönüşüm yaşadığı vurgulanabilir. Günlük yaşamın yeni standart ve estetik tahayyüllerle desteklendiği bir rutine taşındığı ve günlük yaşam parselasyonu içinde çeşitli meşguliyetlerin daha hakim ve etkin görüldüğü bir kültürel formasyondan tesir aldığı düşünülebilir. Nitekim görsel kültür, popüler kültür, medya

kültürü, kitle kültürü gibi kültürel yeni kapsamların ideolojik, ekonomik, sosyolojik ve antropolojik tesirleri ile ilgisinde toplumsal ve bireysel kimlik örüntülerinin stratejik bakış açıları ve yönelimlerin desteğinde önemli ve zorunlu müdahalelere ihtiyacı söz konusu olabilmektedir. Böyle bir operasyonel yaklaşım için en uygun mekanizma ve donanım sanatta söz konusudur. Nihayetinde kültür ile benzer problem ve dönüşümler yaşasa da sanat, kültürel üretimin en önemli pratiğine de karşılık gelmektedir.

Geçmişte olduğu gibi sanatın ve estetiğin gücü belli bir oranda hala söz konusudur. Hatta gücü ile orantılı tesiri de vardır. Doğal olarak sanatsal yaklaşım ve pratiklerin destek alındığı kültürel deneyimlerin açıklanması ya da çözümlenmesi olanaklılık sergileyebilir. Ayrıca deneyimlerin kültürel kalıplar ve konformik (uygucu) tesirler açısından yaşantılaştırılmasında da sanatın katkısı yadsınamaz.

“Kültürel Genetik ve Sanatsal Pratikler İlişkisinde Kültürel Üretim Süreçleri” başlıklı bir çalışma için belli stratejiler ve yöntemler ile kültür ve sanat arasındaki organik bağ üzerinden “kültürel genetik” kavramına odaklanmak amacıyla olmuştur. İddialı ve bir o kadar da karmaşık bir kavram olarak “genetik”, kültürel geçmiş ile kültürel gelecek arasındaki ilintiyi betimleyebilmek, bu ilintiyi deneyimsel açılımlarda görebilmek, geleneksel değer ve estetik tasavvurların sürekliliğine inancı pekiştirebilmek ve kalıtsal, toplumsal, inançsal, ekolojik ve kimlik açısından kültürün aktarılması, korunması ya da karakteristik tesir icra etmesini değerlendirmek bakımından önemli görülmüştür.

Bu çalışmanın metodolojik yaklaşımlarında benimsenen bir sistem ve sistem çözümlenmesi söz konusu olmuştur. Birinci bölüm; “kültür” kavramının epistemolojik ve semantik çözümlemesine olanak tanıyacak bir yaklaşımla “şimdinin öncesinde kültür”, “şimdi kültür” ve “gelecekte kültür” olarak takdim edilmiştir. Buradaki amaç, kültür ve kültüre ait saptamalarda zaman boyutunun ve zaman boyutuna bağlı olarak yaşanan kavramsal değişim veya dönüşümlerin izlenebilmesi olmuştur. Çünkü böyle bir taksonomi (aşamalı sınıflandırma) ile kültürel genetik kavramında geçerli gördüğümüz geçmiş-gelecek bağlamına daha rahat adapte olabiliriz. Birinci bölümün ikinci çalışma kapsamı ise; “kültürün çözümsel yönelimler kapsamı”nı ortaya koymaktadır. Kültür ile hem kapsayan kapsanan ilişkisi sergileyen hem kültür ile temas sağlayabilecek çevresel unsurları toparlayan hem de kavramsal çözümlemeyi tez kapsamına yaklaştıran anlayış söz konusu olmuştur. Bu maksatla “kültürel tarih”,

“kültürel sosyoloji” ve “kültürel antropoloji”nin içinde kültür ve kültürel genetiğe yönelik saptamalara kaynak aranmıştır. Devamında ise “kültür-sanat İlişkisi”ni diğer çözümsel alanlar ışığında betimleyebilmek için bir yaklaşım sergilenmiştir. Bu bölümün son yöntemsel ele alınışını “kültürü karmaşık bağlamlar içinde değerlendirmek” biçiminde sunulabilir. Karmaşık bağlam ilgisi, özellikle bu çalışmanın kavramsal açıdan ve sav olarak dikkat çekecek içeriklerin belirgin niteliklerine odaklanmak amacını gütmüştür. “Kültürel miras”, “kültürel kalıtım”, “kültürel konformizm”, “kültürel genetik”, “kültürel üretim” ve “kültürel tüketim ve kültürel yeniden-üretim” olguları tek tek incelenmekle birlikte, kültürelilik müşterekine nasıl bir organik bağ ve içerik benzerlikleriyle katkı sundukları gözlemlenmiştir. Ayrıca karmaşık bağlamlar olarak incelediğimiz bu kavramsal izahatların ortak noktalarını saptamak ve bu tez için bir kavramsal altyapı sağlamasını planlamak, bir diğer amaç olarak sunulabilir.

İkinci bölüm, birinci bölümden farklı bir yapılanma ile ele alınmıştır. Bu bölümde dikkat çeken en önemli ayrıntı, “sanat”ın merkezde konumlandırılmasıdır. Sanat ile ilintili olan disiplinel ya da toplumsal yaklaşım şemsiyeleri belirlenmiş ve bu şemsiye altında daha özel ve tezin kapsamıyla uyumlu inceleme yönsemeleri belirlenmiştir. İlk planda sanat ile sosyoloji arasındaki ilinti ele alınmıştır. Buradaki inceleme yönsemesi ise “sanatın toplumsal karakterizasyona tesirleri” biçiminde sunulmuştur. İnsan ve toplum için sanatsal potansiyellerin geçmişte olduğu gibi bugün de toplumsal yapılanmaya, toplumsal kimliğe, toplumsal yaşantı sistematiklerine ve toplumsal zihniyete tesirlerinin olup olmadığı çalışılmıştır. Sanatın geleneksel yapısı ve toplumsal tesir gücü ile çağdaş yapısı ve toplumsal gücü arasındaki benzerlik ve farklılıkların kültür ile teması kolaylaştırabilecek kapasitesi gözlemlenmiştir. Bu bölümde sanat ile ilintili ikinci alan, “sanat ve kamu ilintisi” olmuştur. Bu ilintide “toplum mühendisliği ve sanatın konum problemi” bir yönseme olarak belirlenmiştir. Toplum mühendisliği olgusunun son zamanlarda çok tartışılıyor olması ve topluma yön veren, toplumsal bir kitle yaratmada kamu içeriğinde de epistemolojik müdahaleler gerçekleştiren güçlere bağlı taşeronlar söz konusudur. Toplum mühendislerinin kamusal operasyonlarında taşeron olarak kullanmak için sanatı öncelikli bir hedef yapmaları ve ardından kullanılabilir potansiyellerini manipülasyonlar için kullanabilmeleri odaklı bir düşüncede, sanatın bir konum bunalımı yaşaması söz

konusu olabilmektedir. Bir başka ifade ile kültürel üretim için bir kılıf yaratmada sanatçıları kültür üreticileri olarak kamuya yönlendirip toplum mühendisliği yapmalarına vesile olmak gibi bir durum gündeme gelmektedir. Bu bölümdeki bir diğer sanat ilintisi de “sanat ve toplumsal kimlik” ilintisi olup, “zihniyet tasarımı olarak sanatın katkıları” bir yönseme olarak tercih edilmiştir. Zihniyet, mantalite, dünya görüşü ya da sistem ideolojileri olsun, sanatın toplumsal kimlik üzerinde tesirleri olmalıdır düşüncesini besleyen geleneksel ve çağdaş yaklaşımlar derlenmeye çalışılmıştır. Toplumsal ya da bireysel zihniyet tasarımında sanatın rolü yadsınamaz. Ancak gücü konusunda aynı durum geçerli olmayabilir. Zira sanatsal yeni donatıların bir zihniyet tasarımı sağlama yeteneklerinden daha çok var olan zihniyet üzerinde tahribat yapma ihtimalleri tartışılabilir. Bu bölümdeki son sanat ilintisi ise “sanat ve kültürel bağlam” üzerine olmuş ve tezin merkezi unsurlarına yaklaşım sergilenmiştir. Buradaki yönseme ise “kültürel provokasyon olarak sanatın potansiyelleri” biçiminde düşünülmüştür. Genel olarak sanatın masum ve gelenekçi dürüstlüğü üzerine söz konusu vargıların aksine çağdaş sanat ve sanatçının sanatsal ve dolayısıyla kültürel yanlış yönlendirmelerin hedefinde olduğu yaygın olarak kabul edilir. Çağdaş sanatı bu türden bir referansa taşıyan etkinliklerin başında kültür endüstrisi ve reklamın sanat olarak sunulması ve sanatın da tüketime dönük motivasyonlara aracı kılınması gelmektedir. Buradan da doğal olarak geleneksel sanat algısının dışında bir kültürel yönseme yaratımına dönük provokasyonlarda sanatın da rol alması vargısına ulaşılabilir.

Dördüncü bölümün odağında ise yine sanat yer almaktadır. Ancak üçüncü bölümden farklı olarak kültürel kapsamın geniş tesirleri altında sanat ve sanat-kültür ilişkisi çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu bölümün ilk çözümlene doğrultusu “kültürel dinamik olarak sanat” olmuştur. Kültür ve sanatın müşterek geçmişleri müşterek geleceklere delil olmakla beraber zaten sanatın kültürel üretimin başlıca pratiği olarak kabul edilmesi söz konusudur. Bu bakımdan aralarında organik bir bağ doğal olarak vardır. Daha önce de söylediğimiz gibi sanatsal potansiyeller ve metodolojiler genel olarak kültürel potansiyeller ve metodolojilerle koşuttur. Sanatı kültür için önemli kılan gerçeklik, kültürel üretim ve tüketim bağlamlarından ayrı olarak kültürel muhafazakarlığın ve kültürel aktarımın da olanaklarına sahip olmasıdır. Bu bölümün ikinci çözümlene doğrultusu “kültürel dönüşümlerin referansı olarak sanat” olmuştur.

Geleneksellik ve çağdaşlık algısında referans gösterilen sosyal kodlar vardır. Moda, medya, teknoloji vb. referansların öncülüğünde zamanın toplumsal kodlarının çözümlenmesi mümkün görülür. Tıpkı diğerleri gibi sanat da devrini açıklamakta önemli biçimleri ve verileri sunabilmektedir. Doğal olarak bir kültürel üretim mekanizması olarak sanat, kültürel dönüşümlerin biçimsel hakimiyetini ve donanımlarını teşkil ettiği için, çözümsel çalışmalara kaynak olmaktadır diyebiliriz. “Kültürel genetiğin taşıyıcısı olarak sanat” ise bir başka çözümsel yaklaşımı ortaya koymaktadır. Bu tez çalışmasının da merkezi kavramı olan kültürel genetik, kültürel geçmişin değer ve kriterlerine yönelik sahiplenmenin ve mensubiyetin nesillerden nesillere aktarılabilmesinin de olanaklarını dönük bakış açısında incelenmektedir. Bu maksatla sanatın bir başka misyonu, kültürel genetik merkezli toplumsal kapsamların yaşatılmasında, korunmasında ve yeni nesillere intikalinde ortaya çıkmaktadır. “Kültürel genetiğin sonu olarak sanat” ise, kültürel genetiğin taşıyıcısı olarak sanatın aksi bir durumu sergilemektedir. Böyle bir çözümsel doğrultudaki hedef, sanatın toplum mühendislerinin ya da kültürel deformasyonun aktörlerinin sanatı kullanmalarından kültürel genetiğin de sonuna tesir edebilmesi durumudur. Kültürel üretimin merkezli bir çalışmaya sanatın katkısı ortadadır. Bu bölümüm bir diğer çözümlenme doğrultusunu ifade eden “kültürel üretim süreçlerine bir kapsam olarak sanat”, kültürün her çağda ve koşulda kendini geliştirmesi, gelenekselliğine ilişkin algıları pekiştirmesi ve çağdaşlığına ilişkin yaklaşımlarını rasyonel kılması için sanata olan ihtiyacı ortaya koymaktadır. Bu tez çalışmasının hedefi de, sanat ve kültür arasındaki bağı, bağlamsal olarak kültürel üretim süreçleriyle çözümleyebilmektir. Bu bölümün son çözümlenme doğrultusunu da “kültürel yeniden-üretim ve sanatsal yeni tahayyüller” oluşturmaktadır. Kültürel üretim ve tüketim olgusunun tartışıldığı platformlarda ya da kuramsal çalışmalarda kültürel-yeniden-üretimin üretim mi tüketim mi olduğuna dönük çelişkilerdir. Tüketim kültürü ve tüketim estetiği açısından bakıldığında, tüketimin üretimi tetiklediği, yeni üretimleri zorunlu kılacak üretimin ise “gerekseme” üretmek olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan yeniden-üretim, gerekseme üretimi olarak ele alınabilir. Çağdaş kültürel gerçekliğin gerekçeleriyle birlikte gereksemelere göre biçim aldığı ve tüketim odaklı motivasyonları canlı tutacak eğilimlerle beslendiği düşünülürse, sanat pekala kültürel yeniden-üretimin çarkında rol alabilir. Bu sonuç bir bakıma kültürel olduğu kadar sanatsal yeni tahayyülleri de

gündeme getirebilecek potansiyele sahiptir. Artık sanatsal her yeni bakış açısı ya da yönsemde bir kültürel potansiyelin ya da potansiyel eğilimin olup olmadığı üzerine daha fazla odaklanılacaktır.

Bu çalışmanın beşinci bölümünde ise tez çalışmasının fiziki yapılanmasındaki tutarlılıklar, bölüm ve içerik teşkilinin konuya uyumu ve yöntemsel ele alışların düzeyi üzerine genel bir değerlendirme yapılmıştır. Bu değerlendirmede çalışmanın öncesinde oluşturulan “ön vargılar” işlenmiş ve ardından genel “vargılar” sunulmuştur.

Sonuç kısmında ise çalışmanın özü itibarıyla elde ettiği genel sonuç ve başka çalışma içeriklerine öneriler gündeme getirilmiştir.

5.1.2. Ön Vargılar

Bu tez çalışmasının önerilmesi ve ön savunmalarının yapılması esnasında ana probleme katkı sağlayan alt problemlerle ilişkili olarak oluşturulmuş ön vargılar, aşağıdaki gibi çıkartılmıştı;

- **Günümüzde kültürel antropolojinin epistemolojik dönüşüm yaşayıp yaşamadığı:**

Kültürel önyargılardan uzak olmayı ve objektif hipotezlerle detaylı saptamaları güçlendirmeyi amaç edinen kültürel antropolojinin insanlık tarihiyle koşut ve insan teknolojilerinin gelişimine paralel karakteri, tedrici, süreçsel ve kalıcılıklar üzerine inşa edilmiş durumdadır. Kültür epistemolojisi ve kültürel antropoloji, biyolojik ve fiziksel antropoloji ekseninde bir geleneksel anlam oluşumu sergilemiştir. Sosyo-kültürel antropoloji ve devamında bugünlere kadar yaşanan dönüşümlerle morfo-kültürel antropoloji ile klasik kültürel antropolojinin anlam olarak değiştiğini kabul edebiliriz. Epistemolojik (bilgi bilimsel) açıdan çağdaş kültürel antropoloji için daha mobilize, dinamik ve süratli bir kültürel çeşitlilik biçimselliği sergilediğini söyleyebiliriz.

- **Günlük yaşantıyı büyük ölçüde kalıplaştıran kültürel üretim ve tüketim süreçlerinin insan üzerindeki motivasyonlarında sanatsal pratiklerin etkisinin olup olmadığı:**

Sanayi devriminden itibaren üretim ve tüketim kalıplarının kültürel, sosyal ve dolayısıyla sanatsal ifadelerde de kullanılır olmasıyla, sanatsal üretim eser, tüketim ise sanatsal etkileşimin izleyici tepkimelerindeki karşılığı olmuştur. Dolayısıyla kültürel üretimin en önemli dinamiklerinden ve pratiklerinden biri olarak sanatı, günümüzde daha da etkin bir rolde görmekteyiz. Bir başka ifade ile sanatsal tasarım, proje ya da etkileşimin tüm kültürel bileşenleri, özellikle görsel kültür merkezli bir kitle kültürü hakimiyeti ile ilgisinde kültürel üretim süreçlerine hem doğrudan hem de dolaylı tesirler oluşturabilmektedirler.

- **Görsel kültür, popüler kültür, kitle kültürü, tüketim kültürü, medya kültürü, tekno(loji) kültür(ü) gibi kültürün sol tarağına gelen kavramların kültürel yeni genetik oluşturma güç ve potansiyellerinin ne kadar etkili olduğı;**

Tarihsel açıdan bakıldığında kültüre ilişkin tanımlamalar için öncelikli terim konumlandırması ya da hakim terim konumlandırması kültürde olmakta idi. Kültürel antropoloji, kültür endüstrisi, kültürel genetik gibi. Ancak 20.yüzyıldan itibaren kültürel üretim ve tüketim süreçlerini kapsamına alan ve terimsel hakimiyet kazanan medya, görsel, popüler, kitle, tüketim gibi kavramlar söz konusu olmuştur. Dolayısıyla kültürel genetiğın biyolojik ve sosyolojik vurgusundaki değışimin hissedildiğı yeni kavramsal olgular ile artık kültürel genetik, açılımını, kültürün sol tarafına gelen terimlerden oluşturmaktadır. Örneğın “medya kültürü” ifadesinde hakim unsur medya’dır, kültür değıl. Kültürü karakterize eden ve biçimlendiren güç, burada medya olmaktadır. Bu bağlamda kültürel genetik, kültürel

olguyu biçimlendiren ve kültürün sol tarafına gelen kavramları referans olarak işlenebilme olasılıkları ile gündeme getirilebilir.

- **Kültürel genetik çağdaş anlamda yeni bir zihniyet tasarımı yaratır mı? Bir disiplin ya da sistem yapısı sergiler mi? Toplumsal veya insani refleksleri karakterize eder mi? Gibi bazı sorulara ne kadar cevap verebildiği;**

Çağdaş kültür kendi inisiyatif ve meşrutiyyetini keskin kılabilen motivasyonları ile dikkat çekmektedir. Tıpkı sanatta olduğu gibi kültür için en uzak kavram olan motivasyon, artık kullanılabilir. Kültürel motivasyon, daha çok kültürün sol tarafına gelen kavramlar için geçerlidir. Çünkü bir olgu ya da sürecin kültürel kılınmasındaki süre tahammülsüzlüğü ya da hızlı bir gelişim kaydı için motivasyonel vurgular ön plana çıkmaktadır. Bu anlamda kültürel genetik için zamana, mekana, insana ve dolayısıyla bunların bileşkesinin bir tarihselliğine olan inanç, çağdaş kültürde yerini, hızlı ve geçici kültürel yaşantı kalıplarına ait motivasyonlar ile anlamlılık kazanmak durumundadır. Kültürel genetiğin epistemolojik karşıtlık potansiyeli ile çağdaş kültür, dağınık ve kaotik yapısı gereği sistem kurgusundan uzak durabilmektedir. Bilimsel ya da sosyolojik bir disiplinellikten de uzaktır. Ancak kültürel genetik, sosyo-davranışsal, sosyo-dışavurumsal ve sosyo-tepkisellik bağlamıyla da izah edilebilir yeni içeriklere sahip olmaktadır denilebilir.

- **Sanatsal yeni kapsamlar ve pratikler kültürel deneyimleri yaşantıya dönüştürmede taşeron rol üstlenmede nasıl davrandığı:**

Çağdaş sanatı geçmiş sanattan ayıran en önemli nitelik, sanatın öncü ve başrolü ve hakim gücünde belli bir oranda zayıflama olduğudur. Sanat da tıpkı kültür gibi, tesiri altına girdiği belli kavramların taşeronu görevi ile dikkat çekmektedir. Çağdaş sanatçı kültür

endüstrisinin görevli elemanı gibi görsel kültür hakimiyetinin, medya kültürü yönsemelerinin genel olarak etkisi ile eylemlerini belirlemektedir. Özellikle reklam ve ona bağlı medya üretimlerinin sanatsal hüviyet kazanması ile kültürel üretimin de detayları ve sanat ile olan organik bağı ortaya çıkmaktadır. Sanatsal yeni kapsamlar daha çok, kültürel kapsamlar ile paralellik göstermektedir. Günlük yaşamın popüler temaları ve yönelimlerinin kalıplaştırdığı algı ve yorum doğrultuları, sanatsal nitelik ve özgünlükten uzaklaştıkça yeni kültürel deneyimlere dönüşmekte ya da yeni kültürel deneyimler için bir vasıta olmaktadır denilebilir.

- **Sanatçı ve sanat eğitimcisinin kültürel tüketim motivasyonlarında nasıl rol aldığı:**

Sanatın ve kültürün çağdaş kurgusu ve hakim ideolojiler ile olan ilintisi gereği, gerek sanatçının gerekse sanat eğitiminin genel algısı da değişimler yaşamaktadır. Öncelikli olarak çağdaş sanatçı kendini bir kültür işçisi olarak görüp böyle bir motivasyonu kendine yakıştırırken aynı zamanda geleneksel sanatçı kimliğinden ve misyonundan uzaklaşarak, adeta kendi kendini tasfiye etmektedir denilebilir. Sanatçı bir taraftan endüstriyel yeni kimliği ile kültürel üretimin bir parçası olmakta bir taraftan da yeni ve özgün sanatı için meşru zemin ve takdir mekanizmaları aramaktadır. Ağırlıklı olarak birincisi ikincisine galip gelmektedir. Genel sanat eğitimi için de aynı problemler söz konusudur diyebiliriz. Hem geleneksel sanat anlayışlarının işlenmesi ve disiplin temelli yaklaşımların sanat eğitimindeki hakimiyeti, hem de tekno-kültürel evrimin zorunluluğu olarak teknolojik hakimiyetin sanat eğitiminde merkezi konuma gelmesi. Sanat eğitimi de yeni eğitsel model ve kurgularında kültürel öncelik ya da merkezilik ile anılacaktır.

5.1.3. Vargular

“Kültürel genetik ve sanatsal pratikleri ilişkisinde kültürel üretim süreçleri” başlıklı bu çalışmanın serimlediği kültürel ve sanatsal müşterekin özellikle kültürel yeni kapsamlar ile ilgisinde gelişim gösteren yapılanmasına yönelik varguları tasnif ve tarif açısından şöyle oluşturabiliriz;

- **Kültürün Özgünlüğü ve Özgüllüğü Üzerine:** Genel olarak kültür insani bir olgudur. İnsan ve çevresine dönük yaşamsal pratiklerinden hasıl davranış ve tutumların sosyal tesirlerden damıtık hassasiyetlerde gündeme gelen nitelikleri vardır. Kültürün özgünlüğü konusu da, kendi bağlamına ve ekolojisine itaat eden bir ontolojik (varlıkbilimsel) oluşuma ve epistemolojik (bilgi bilimsel) kabule göre biçim kazanmaktadır. Bu bağlamda kültürün özgüllüğü, kendine has toplumsallık ve medeniyet göstergelerini haiz disiplinellik ve kavramsallık göstermesinden kaynak almaktadır. Kültürel genetik, kültürün özgünlüğü ve özgüllüğü üzerine yoğunlaşılmasına ve kültürün çözümlenmesine ilişkin süreçlerin değerlendirilmesine keskinlik ve sistematiklik kazandırmaktadır.
- **Kültürün Geçmiş Perspektifleri ve Gelecek Projeksiyonları Üzerine:** Yerel ve ulusal anlamda bir toplumsal yapının istikametleri söz konusudur. Bu istikametler yaşanılmış olanlar ile yaşanılacak olanlar arasında belirginleşmektedir. Bir bakış noktasının derinliği ve kapsamına ilişkin mesafe ve zaman kavramını ortaya koyan perspektif, geçmişe odaklanmanın, geçmişe bağlanmanın ve geçmişi çözümlenmenin de nesnel ve öznel bağlamlarını ifade etmektedir. Bir çalışma ve eylem kapsamına sınır oluşturmanın ve öngörüler ile beslenen bir gelişme mantığının oluşuma katkı sunan projeksiyon kavramı ise, geleceğe ilişkin tasarımların ya da planların kapsamına ilişkin bağlamı ifade etmektedir. Bu bakımdan hem kültürel perspektif hem de kültürel projeksiyonların geçmiş ve gelecek odaklı çalışmalarda devreye

sokulmasında bir mantıksal gerekçe söz konusudur. Kültür çalışmalarında her iki bağlamın etkisi ve rolü değerlendirilmelidir.

- **Medeniyet ve Beşeriyet Tasavvurlarında Yeni Bağlamlar:**

Kültürün diğer açılımı spesifik anlamda bir toplumun medeniyet algısını da göstermesidir diyebiliriz. İlkel, kaba ya da standartsızlığın karşıtı olarak medeniyet düzen, sistem, sosyal iletişim ve etkileşim ve estetik yapıda bir olgunluğu ifade etmektedir. Daha doğrusu kültür, medeni olmanın olgunluğunu sembolize eder. Beşeriyet olgusu ise, toplumsal birey, bireysel anlayış ve zihniyet oluşumundaki etik, estetik, lojik ve pragmatik değerlerin olguluğunu ve bunun kültürel kapsamdaki tesirini sembolize etmektedir. Çağımızda bir takım epistemik dönüşümlerin tesiri altında kalmış olsa da kültürel üretim süreçlerinin medeniyet ve beşeriyet merkezli eylem alanları ön görülebilir/öngörülmektedir. Kültürlerin toplumsal ayrımında ya da toplumların kültürel ayrımında medeniyet ve beşeriyet olgularını etkileşimli kültürel ve sanatsal süreçlerde düşünmeyi yadsımamak gerekmektedir.

- **Tüketme ve Tüketme Etkileşimi Açısından Kültürel Üretim:**

Gittikçe küreselleşen ve uluslararasılık ayrımlarını kültürel olguların dışındaki unsurlar üzerinden düşünen dünya, kültürel üretim sistemlerini ve kültürel ürünleri bu yeni düzene göre ayarlamaktadır. Kültür endüstrisinin bir başka ifadesi olarak küresel kültür hakimiyeti ve buna mukabelede bulunma niyet ve çabaları, yetersiz kalabilecek pozisyonlar içermektedir. Burada dikkat çeken olgu, kültürel üretimlerin aslında tüketimlerin üretilmesi olduğudur. Tüketim kültürü yeni bir kavram değildir ve kültürel dönüşümlerin en acımasız sonucudur. Zaferini kitlesel tepkilere ve hazcılığa odaklayan tüketim kültürü, kendine has bir tüketim estetiği de geliştirmiştir. Bir durumun kültür olmasına nokta koymanın adıdır estetik. Kültürel yeniden-üretim denen adlandırma da daha önce vurguladığımız gibi tüketimi üretmektir. Burada normal tüketim olarak izah edilen nesnel anlamda tüketim, aslında kültürel

yeniden-üretim olarak arzuların, isteklerin, hazların tüketimine dönüşmesidir. Belirginleştirirsek kültürel yeniden-üretim, tüketime yönelik gerekseme üretmek olarak ifade edilmelidir. Üretici ve tüketici pozisyonlarının piyasal içerikler ile tartışılıyor olması, sanatsal üretim ve tüketim olgusunu da başka bir noktaya çekmektedir. Burada sanatsal üretim, endüstriyel mahiyet ve kimlik kazanmaya başlayınca, sanatsal ekonomi ile ekonomik sanat ayrımında yeni bir deneyim gelişmeye başlar. Sonuç olarak tüketme ve tüketme etkileşimlerinden türeyen kültürel gerçeklik, geleceğin diğer kültürel ve toplumsal formasyonuna doğrudan tesir oluşturabilecektir.

- **Kültür ve Sanatın Tasnif ve Taksonomi Sorunu:**

Kültür ve sanat homojen ekolojik örüntüden dinamik almaktadırlar. Ortak etkileşim doğrultuları ve birbirlerini tamamlayıcılıkları söz konusudur. Bu bakımdan kültür ve sanatın temelde benzer bir sınıflandırma (tasnif) ve aşamalı gelişim mantıkları (taksonomi) söz konusudur. En azından kronolojik ve geleneksel bakış açılarındaki değerlendirmeler bunu göstermektedir. Ancak bugün gelinen noktada kültür ve sanatın tasnif ve taksonomi sorunundan bahsedebiliyoruz. Çünkü kapsayan kapsanan ilişkisinin de dışında kültür ve sanatın yeni müşterekleri ve sınıflamaları, tarihsel tasniflerden farklı olmaya başlamıştır. Kültürel üretimlerin belirleyicisi olan bir estetik ve sanatsal referans gerçekliği yerine estetiği ve sanatı belirleyen bir kültürel gerçeklik söz konusudur. Artık her şeyin kültür olma potansiyeli ve estetik karşılığı olabileceği algısı üzerine kurulu bir kültür çözümlemesinin de kaynakları değişmektedir diyebiliriz. Bu noktadaki sorunu bertaraf edecek ya da bunu belli bir oranda başarabilecek kültürel genetik tahayyülü ve tasavvuru yönünde tasarruflar gündeme gelmelidir/getirilmelidir.

- **Kültürel Muhafız Rolü İçin Müsait Bir Sanat Yaratılması:**

Kültürel genetik konusu aslında kültürün yaşatılması, çağa intibak ettirilmesi veya güncellenmesi gibi teknik ve ekolojik muhataplara uğramaktadır. Bir başka ifade ile kültür, doğası gereği yaşamsaldır, yaşama odaklıdır ve yaşamın konforunu ifade eder. Bu bakımdan kültür ve dolayısıyla sanatın müşterek toplumsal konumları gereği bir tür koruyuculuğa ihtiyacı vardır. Aslında toplumları koruma görevini kendinde gören de kültürün kendisidir. Kültürün koruyuculuğuna muhtacız. Kültürün koruyuculuğu yok olmaya başlarsa bu sefer kültürü korumaya almak gerek. Unutmamız gereken ilginç nokta “kültürü de ancak kültür ile koruyabiliriz” gerçeğidir. Kültürel genetiğin muhafızı olarak sanat önemli yeni donanımlar edinebilir ve bunu toplumsallaştırabilir.

- **Kültürel Genetik Bir Kültürel Kimlik Modeli midir? :**

Kültürel genetiğin tek başına bir kimlik modeli oluşturması ya da model için bir profil sergilemesini beklemek yanlış olur. Ancak kültürel direnç, stratejiler ya da çelişkiler içermeyen bir muhafazakarlık aynı zamanda bir kimlik tesiri oluşumuna katkı sunabilecek potansiyelleri de içermektedir. Bu bakımdan bireyden topluma benzerlik ya da farklılıkların birlikteliğinden kaynak alabilecek deneyimler, yaşantılar ya da estetik tümellikler, hem bireysel hem de toplumsal kimlik oluşumlarının kültürel izdüşümlerini oluşturabilir. Kültürel miras ya da kalıtsal ve konformist kalıpsallığın dayatmasından ziyade kültürel motivasyonların ve sanatsal zihniyetlerin müşterek olarak beslediği bir toplumsal görüş, bir kimlik oluşum süreci olarak üzerinde çalışılacak içerikler sergilemektedir.

ALTINCI BÖLÜM

6.1. Sonuç ve Öneriler

6.1.1. Sonuç

Genel olarak bakıldığında sanatın toplumsal karakterizasyona katkısı iki türlü gerçekleşebilmektedir. Bunlardan birincisi; sanat değişen doğası ve donanımları gereği daha kitlesel bir hüviyet almıştır, ancak bunu kapitalist güç hakimiyetleri ve yönlendiriciliği altında tüketim kültürü ya da kültürel-yeniden üretim sistematiğinin bir aktörü ve gereği olarak gerçekleştirme gayreti gösterir. İkincisi ise; sanat ve tekno-kültürel hakimiyet tecellisi olarak bireyi gerçek sosyallığından kopartıp sanal bir sosyallığın içine hapsetmede kendine rol biçmiş olmasıdır. Her iki durum, aslında hem sosyalleşme adına hem de kültürel tahayyüller adına geleneksel toplum yapıları ve geleneksel sanat yapıları arasındaki ilişkiyi çağdaş anlayışlarda da gerçekleştirebilme başarısı ya da başarısızlığı üzerine de değerlendirilir. İnsanın kendisini ve çevresini anlamasını sağlamanın bilişsel ve duyuşsal yetileri ve toplumsallığının zihniyet potansiyeli, hem insanın kendisini hem de toplumun kendisini gerçekleştirmesi bakımından sanata ve sanatsal metodolojilere ihtiyaç duymaktadır.

Kültür, sanatı vasıta kılarak normatif inanç, tutum ve tercihlere uygulanabilecek tasarruflarını kültürel üretim süreçleri içinde gerçekleştirim olanağı bulur. Kültürün geleneksel yapısına ait üretim süreçleri ile günümüze ait üretim süreçlerinin farklılıklar içerdiği gözlemlenmektedir. Yeni kültürel üretim süreçleri, sanatsal üretimlerin kültürel üretimlerle ilişkiye göre biçimlenmektedir. Burada kültürel genetik, kültürel yeni kalıplar, potansiyeller ve ideolojilerin epistemolojik gerektirmesi olarak bir dönüşüm yaşamaktadır. Dolayısıyla kültürel genetiğin geleneksel, beşeri, sosyal, inançsal ve eğitsel anlamı ile yeni kapsamları arasındaki farkı betimleme olasılığı ile ilgisinde bu tez çalışması amacına ulaşmıştır.

Sonuç olarak kültür bir üretim sahasıdır. Medeniyetin ve beşeriyetin meşguliyetlerini planlayan ve bunu devreye sokan aktörlerin hakimiyetine karşı direncin ve mücadelenin adresi olan kültür, aynı zamanda, kendi kendinin ve kalıtımsal özelliklerinin imhasını da gerçekleştirebilecek yönlendirmelere ya da tesirlere maruz kalabilmektedir. Sanat ve kültür

müşterekliğini daim kılmanın mücadelesinde yine birbirlerinin donanımlarına ve yöntemlerine muhtaç durumdadırlar.

6.1.2. Öneriler

Bu tez çalışmasından hasıl olan özler ve damıtık vargılar ışığında akademik, sosyal, kültürel ve sanatsal çalışmalara katkı sağlayabilecek öneriler şöyle sıralanabilir;

- Kültür herhangi bir referans almadan ve kavramsal muhatap bulmadan tartışılmaz ya da bir çalışma konusu yapılamaz. Bu yüzden yeni çalışmalarda “kültürel” biçiminde yaklaşımlar tercih edilebilir.
- Kültürel deneyimlerin ve toplumsal sistemlerin örtüşük kılınmasına müsaade edebilecek bir çağdaş yaklaşıma ihtiyaç söz konusu olacaktır. Deneyimi geçmişte sistemi de bugün ve gelecekte düşünmenin yerine, her iki olguyu bir başka müşterekte, yani sanatta birleştirip değerlendirmekte yarar vardır.
- Kültürel genetiğin daha çok kültürel yeni kalıplar, potansiyeller ve ideolojilerin epistemolojik gerektirmesi olarak bir dönüşümde düşünülmesi ve sanat ile temasının böyle sağlanmasının olanaklılığı gözlemlenmelidir.
- Kültürün nesillerin himayesi ve bir başka nesile intikali ile ilgili süreçlerin kültürel üretim ve tüketim süreçleri ile açıklanabilmesi yetersiz görünmektedir. Buradan hareketle sanat ve kültür etkileşimlerinin günümüzde endüstriyel ya da kitlesel tüketim motivasyonlarında yeniden değerlendirilmesine olumlu bakılmalıdır.
- Sanatsal yeni anlayış ya da sistemlerin karakterizasyonu da büyük ölçüde kültürel üretim ve tüketim karakterizasyonlarına göre belirlenmektedir. Yeni sanatsal tahayyülleri merkez alan çalışmalarda tüketim kültürü ve tüketim estetiği odak olarak tercih edilebilir.

- Sanatçılar bir toplum mühendisi, toplum mimarı ya da kültür üreticileri olarak tarif ve tasniflere geleneksel ve tarihsel kimliklerinden ötürü müsaitlik sergilemiyorlardı. Ancak günümüzde sanatçıların kültür işçileri ya da kültürel üretimin taşeronları gibi adlandırmalara da muhatap alınmaları dürüstçe değildir. Sanatçıların yine sanatçı olarak kalmaları, böyle konumlandırılmaları ve böyle adlandırılmaları doğru olacaktır.



KAYNAKÇA

Addison, N; Burgess. (2003). Issues in Art and Design Teaching, Routledge Falmer, London and New York.

Adorno, T. W. (1998). Minima Morallia. (Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan). İstanbul : Metis.

Adorno, T. W. (2007). Kültür Endüstrisi, (Çev.N.Ülner-M.Tüzel-E.Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.

Alemdar, K.E.İ. (1994). Kültür ve İletişim, Ümit Yayıncılık, Ankara.

Alp, K. Ö. (2013). “Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil”, (Ss.40-61), Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım-Aralık’13 Sayı:12.

Anderson, P. (2002). Postmodernite’nin Kökenleri, (Çev. Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.

Andrus, L. (2001). The Culturally Competent Art Educator, Art Education, Vol.54, Issue 4, 2001, Ss. 14-19.

Atiker, E. (1998). Modernizm ve Kitle Toplumu, Vadi Yayınları, Ankara.

Batchelor, B. (2009). The 2000’s, Greenwood Press Westport, Connecticut, London.

Baudrillard, J. (2012). Tüketim Toplumu, (Çev: Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, J. (2002). Tam Ekran, (Çev. Bahadır Gülmez), YKY, İstanbul.

Bell, D. (2007). Cyberculture Theorists: Manuel Castells and Donna Haraway, Routledge: Oxon.

Bignell, J. (2000). Postmodern Media Culture, Edinburg University Press, Edinburg-England.

Bourdieu, P. (1993). The Field of Cultural Production, Columbia University Press, Editor; Lawrence D. Kritman,

Bourriaud, N. (2004) Postprodüksiyon, (Çev.Nermin Şaybaşlı), Bağlam Yayıncılık, İstanbul .

Boyner, R. (2001). Subject, Society and Culture, Published in Association with Theory, Culture & Society, Nottingham Trent University, London.

Burger, P. (2004). Avangard Kuramı, (Çev.Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul.

Cawelti, J. G. (1999). "Popüler Kültür ve Çokkültürlülük", (Çev.İsmet Tekerek), (ss.221-239), Popüler Kültür ve İktidar, (Der.Nazife Güngör), Vadi Yayınları, Ankara.

Cevizci, A. (2003). Felsefe Terimleri Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Clark, R. (1996). Art Education (Issues In Postmodernist Pedagogy), The National Art Education Association. Roston-Virginia.

Clark, T. (2004). Sanat ve Propaganda, (Çeviri: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Connor, S. (2001). Postmodernist Kültür, (Çev.Doğan Şahiner), YKY, İstanbul.

Cowen, T. (2000). In Praise of Commercial Culture, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, London and England.

Craig, O. (1992). "The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism", (ss.333-348), Postmodern Reader, (Haz. Charles Jencks), Academy Editions-London/St. Martin's Press, New York

Çağan, K. (2003). Popüler Kültür ve Sanat, Altınküre Yayınları, Ankara.

Danto, A. C. (1997). After The End Of Art, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Darder, A. (1995). Cultere and Difference, Critical Perspectives on the Bicultural Experience in the United States, , Westport İmprint of Greenwood Publishing Group.

Dukas, R. (2004). "Evolutionary Biology of Animal Cognition", nnuual Review of Ecology, Evolution, and Systematics ,V. 35, Pp:347-374.

Duncum, P. (2002). "Visual Culture Art Aducation: Why, What and How", (Pp:15-23), International Journal of Art and Design Education, V:21, I:1.

Eagleton, Terry. (2005). Kültür Yorumları. (Çev.Ö. Çelik), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Featherstone, M. (2005). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Finkelstein, J. (2007). The Art of Self Invention, I.B.Tauris & Co Ltd, New York
- Freedman, K, (2003). Teaching Visual Culture, Teacher Collage Press,New York.
- Funk, R. (2007). Ben ve Biz-Postmodern İnsanın Analizi, (Çev.Çağlar Tanyeri), YKY, İstanbul.
- Gans, H. J. (2005). Popüler Kültür ve Yüksek Kültür, (Çev. Emine Onaran İncirlioğlu), YKY, İstanbul.
- Gibbons, J.(2005). Art and Advertising, I.B. Tauris, London-New York.
- Giderer, H. E. (2003). Resmin Sonu, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Gottdiener, M. (1995). Postmodern Göstergeler, (Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gül ve Ayhan Nur), İmge Kitapevi Yayınları, Ankara.
- Greenberg, C. (2002). “Modernist Resim”, (ss.356-362), (Çev.D.Ş), Modernizm Serüveni, (Haz. Enis Batur), YKY, İstanbul.
- Grossberg, L. (1999). “Kültürel Çalışmalar ve Yeni Dünyalar”, (Çev.Ömer Özer), (ss.240-274), Popüler Kültür ve İktidar, (Der.Nazife Güngör), Vadi Yayınları, Ankara.
- Habermas, J. (1987). The Theory of Communicative Action, Vol.2, Polity Press, Cambridge.
- Habermas, J. (1994). “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, Postmodernizm, (Hz.Necmi Zeka),(Çev.G.Nalis-D.Sabuncuoğlu-D.Erkan), Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Habermas, J. (1998). “Modernity-An Incomplete Project”, (Pp:1-15), The Anti-Aesthetic (Essays on Postmodern Culture), Edt. Hall Foster), The New Pres, New York.
- Hall, S. (1999). “Kültür, Medya ve İdeolojik Etki,” (Ss:199-245), Medya, İktidar, İdeoloji, (Der., M. Küçük), Ark Yayınevi, Ankara.
- Hançerlioğlu, O. (2010). Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Harvey, D. (1997). Postmodernliğin Durumu, (Çev.Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul.
- Haviland, W. A. (2002), Kültürel Antropoloji, (Çev. H. İnanç-S.Çiftçi) Kaknüs Yayınları, İstanbul
- Held, D. (1984). Introduction To Critical Theory, Berkeley and Los Angeles : University of California.

Horkheimer, M., Adorno, T.W. (1996). Aydınlanmanın Diyalektiği II, (Ç. O. Özügül), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Huizinga, J. (1980). Homo Ludens - A Study of the Play – Element in Culture, Rudledge & Kegan Paul Ltd., London.

Jacksona, S. –Philip, G. (2010). “A Techno-Cultural Emergence Perspective on the Management of Techno-Change”, Pp:445-456, International Journal of Information Management, Vol. 30, No. 5.

Jameson, F. (1994). “Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, (Ss.59-116), (Çev.Deniz Erksan), Postmodernizm, (Haz.Necmi Zeka), (Çev.G.Nalis-D.Sabuncuoğlu-D.Erkan), Kıyı Yayınları, İstanbul.

Jameson, F. (1997). Marksizm ve Biçim, (Çev.Mehmet H. Doğan), YKY, İstanbul.

Jenks, C. (1993). Cultural Reproduction, Published in by Rout Ledge, London.

Jusdanis, G. (1998). Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, (Çeviri: Tuncay Birkan), Metis yayınları, İstanbul.

Kellner, D. (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası, (Çev. Gülcan Seçkin), Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Kellner, D. (1995). Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern, Published by Routledge, London.

Krogh, T. (1999). “Frankfurt Okulunun Kültür Analizi”, Medya İktidar İdeoloji, (Der.: Mehmet Küçük). Ankara.

Kuhn, H. (2002). “Edebiyat ve Devrim: Fenomonolojik Bir Taslak”, . Edt. H. G. Gadamer, H. Kuhn, Edebiyat ve Devrim, Babil yayınları, İstanbul.

Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu, (Çev.Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul.

Kutlu, S. (2003). Elveda Postmodernizm, Papirus Yayınevi, İstanbul 2003.

Lynton, N. (2002). “Postneoizmler ve Sanat”, (Ss.:42-52), Modernizm Serüveni, (Haz.Enis Batur), YKY, İstanbul.

Maigret, E. (2011). Medya ve İletişim Sosyolojisi, (Çev. Halime Yücel), İstanbul, İletişim Yayınları.

Manovich, L. (2001). The Language of New Media, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Marcuse, H. (1975). Tek Boyutlu İnsan (Çev. A. Timuçin, T. Tunçdoğan). May Yayınları, İstanbul.

Marx, K.- Engels, F. (2004). Alman İdeolojisi. Beşinci Baskı.(Çev: Sevim Belli) Sol Yayınları, Ankara.

Marx, K. (1973). On Society and Social Change, The University of Chicago Press, Chicago-London.

Matsumoto, D. - Juang, L. (2007). Culture and Psychology. 4th Edition, International Student Edition, Thomson Wadsworth.

Mcfall, L. (2004). Advertising a Cultural Economy, Sage Publications Ltd, London

Mchaele, J. (1979), The Future of Art and Mass Culture, Pergama, Britain.

Morley, D. Robins, K. (2006). Kimlik Mekânları, (Çev: Emrehan Zeybekoğlu), Ayrıntı Yayınları, 2.Basım, İstanbul.

Morris, C. B. - Stuhr, P. L. (2001). ' Multicultural Art and Visual Cultural Education in a Changing World', Pp:6-13, Art Education, Vol. 54, No. 4.

Muhlmann, W. E. (1964). Tarih ve Kültür Sosyolojisi,(Çev. Talip Tuztaş), SAÜEF Yayını, Sakarya.

Okyavuz, M. (2000). “Postmodernizm: Modernitenin Öteki Yüzü”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl:3, Sayı:10, (ss:163-168).

Oswell, D. (2006). Culture and Society, Sage Publications Ltd. London.

Pearce, M . “Animating Art History: Digital Ways of Studying Colour in abstract Art”, (ss.15-34), Digital Art History, (Edt. A.B.Kafel-T.Cashen-H.Gardiner).

Peterson, R. A. and Anand, N. (2004). The Production of Culture Perspective, Annual Review of Sociology, Peterson,

Robertson, R. (1998). “Toplum Kuramı, Kültürel Görecelik ve Küresellik Sorunu”, (ss.97-120), Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi, (Der.Anthony King), (Çev.Gülcan Seçkin-Ü.Hüsrev Yolsal), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Robins, K. (1999). İmaj (Görmenin Kültür ve Politikası), (Çev.Nurçay Türkoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Rose, G. (2001). Visual Methodologies, Sage Publications, London.

Sartori, G. (2006). Görmenin İktidarı, (Çev. Gül Batuş- Bahar Ulukan), Karakutu Yayınları, İstanbul.

- Sarup, M. (1997). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, (Çev.A.Baki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Sennett, R. (2011). Yeni Kapitalizmin Kültürü, (Çev: Aylin Onacak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Simm, S. (2006). Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü, (Çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku) Ebabel Yayınları, Ankara.
- Simmel, G. (2004). Modern Kültürde Çatışma, (Çev. T.Bora-N.Kalaycı-E.Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Spencer, L. (2001). “Postmodernism, Modernity, and The Tradition of Dissent”, (Pp:158-173), The Routledge Companion To Postmodernism, (Edt.Stuart Sim), Routledge, London and New York.
- Stallabras, J. (2004). Contemporary Art, Oxford University Press, New York.
- Storey, J. (2000). Popüler Kültür Çalışmaları, (Çev.Koray Karaşahin), Babil Yayınları, İstanbul.
- Stuhr, P. L.- Ballengeemorris, C .-Daniel, V. A. H.(2008). “Social Justice Through Curriculum: Investigating Issues Of Diversit”, International Dialogues about Visual Culture, Education and Art, Rachel MASON - Teresa TORRES- Pereira de EÇA, (eds.), Intellect Books, UK.
- Swingewood, A. (1996). Kitle Kültürü Efsanesi. (Çev. Aykut Kansu). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Şaylan, G. (2009). Postmodernizm, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara
- Şaylan, G. (2002).Postmodernizm, İmge Kitabevi, Ankara.
- Turner, B. S. (2002). Oryantalizm Postmodernizm ve Globalizm, (Çev.İbrahim Kapaklıkaya), Anka Yayınları, İstanbul.
- Uğur, A. (2002). Kültür Kıtası Atlası, YKY, İstanbul.
- Vasquez, A. S. (1973). Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics, London: Merlin Press.
- Vaughan, W. (2005). “History of Art in the Digital Age: Problems and Possibilities”, (Pp:3-13), Digital Art History, (Edt. A.B.Kafel-T.Cashen-H.Gardiner), Intellect, Bristol-UK, Portland, OR, USA .
- Webster, P. R.(1990). “Creativity as Creative Thinking”, (pp. 22-28), Music Educators Journal, Vol.76, No.9.

West, D. (1998). Kıta Avrupası Felsefesine Giriş (Çev. A. Cevizci), Paradigma yayınları, İstanbul.

Wheale, N. (1995). The Postmodern Arts (An Introductory Reaer), Routledge, London-New York.

William, R. (1974). Television; Technology and Cultural Form, Fontana Press, Glasgow.

William, A.H. Harald E.L.P. Dana W. Bunny M. (2008). Kültürel Antropoloji, (Çeviri: İ. D. Erguvan Ssrioğlu), Kaknüs Yayınları, 1.Baskı, İstanbul.

Williams, R. (1993). Kültür, (Çev.Suavi Aydın), İmge Kitabevi, Ankara.

Wintle, M. (2006). İmage into İdentity- Constructing and Assigning İdenÇtity in a Culture of Modernity, Rodopi, Amsterdamve New York.

Wolff, J. (2000). Sanatın Toplumsal Üretimi, (Çeviri: A. Demir), Özne Yayınları, İstanbul.

Yanık, C. (2013). Dünyada Ve Türkiye’de Çok kültürlülük”, Sentez Yayıncılık, Ankara.

Young, J. O. (2005). “Profound Offense and Cultural Appropriation”, (Pp:135-146), The Journal of Aesthetics and Art Criticism,V:63, I:2, Spring.

Zicderveld, (2001). Anton. Soyut Toplum, (Çev.Cevdet Cerit), Pınar Yayınları, İstanbul.

EKLER



ÖZGEÇMİŞ

Ayşe TUNCAY ÖZER 11.11.1981 tarihinde Sivas’da doğdu. Sivas Kongre Lisesi’ni bitirdikten sonra Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden 2007 yılında dereceyle mezun oldu. 2008 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat dalında Yüksek Lisans, 2011 yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Pedagojik Formasyon Programını bitirdi. Mezuniyetinden bu yana sosyal, kültürel ve sanatsal alanlarda çalışmalar yapan Özer, iyi derecede İngilizce bilmektedir. Temel ilgi alanları; Risk Altındaki Çocukları merkeze alan Dernek ve Vakıflar ile çalışmak.

İletişim Bilgileri;

E mail ; tuncayayse@hotmail.com

Telefon; 05454967010

Kazanılan Ödüller, Teşvikler

(2010-Malatya) Malatya Belediyesi 1.Uluslar arası Taş-Heykel Sempozyumu

(2010-2011) Malatya Belediyesi Sanat Merkezinde, idarecilik yaptığım dönemde AK PARTİ YEREL YÖNETİMLER BAŞKANLIĞI tarafından Türkiye geneli “Sosyal Belediyecilik” projesi yarışması kapsamında hazırladığı, risk altı çocuklarına yönelik “Eğitim ve Sanat Merkezi” projesi birinci seçilip başbakan tarafından Malatya Belediyesi ödüllendirilmiştir.

(2010-2012) Kalkınma Bakanlığına bağlı, Devlet Planlama Teşkilatının yürüttüğü SODES projesi kapsamında Malatya Belediyesi Sanat Merkezi ve RİSKADER Derneği işbirliğiyle hazırlanan, risk altındaki çocuklarımıza yönelik “SANATLA GELECEĞİNE ŞEKİL VEREN ELLER” projesi.

(2011-2013) Kalkınma Bakanlığına bağlı, Devlet Planlama Teşkilatının yürüttüğü SODES projesi kapsamında, RİSKADER Derneği Sami Kasap Kültür ve sanat Merkezinde yürütülen “SANATLA ŞEKİLLENEN GENÇLER” projesi ve koordinatörlüğü.

(2011-2012) İşkur İl Müdürlüğü ve RİSKADER Derneği işbirliği ile “Dekoratif Turistik Obje İmalatı” %50 istihdam garantili, “Bilgisayarlı Muhasebe Elemanı Yetiştirme Eğitimi” %60 istihdam garantili projesi ve koordinatörlüğü.

(2012-Malatya) Kalkınma Bakanlığına bağlı, Devlet Planlama Teşkilatının yürüttüğü SODES projesi kapsamında, RİSKADER Derneği Sami Kasap Kültür ve sanat Merkezinde Yürütölen “KÜLTÜR VE SANAT MERKEZİ” projesi.

Bildiriler/ Yayınlar

“ESTETİK KONFORMİZMDEN RANT YÖNETİMİNE İSTİşARİ TEMELLENDİRME: GEREKÇE ÜRETİMİ ve GEREKÇEYE TESLİMİYET”, Büyükşehir Belediyesi I. Samsun Kent Estetiği Sempozyumu, Samsun, 25-27 Mayıs 2016.

“KENT KİMLİK VE ESTETİK KARAKTER TESİRİ BAğLAMINDA OMÜ GÜZEL SANATLAR KAMPÜSÜ”, Büyükşehir Belediyesi I. Samsun Kent Estetiği Sempozyumu, Samsun, 25-27 Mayıs 2016.

Mesleki Deneyim

2008-2011 yılları arasında Malatya Belediyesi Sanat Merkezi kuruculuğu ve idareciliği
2011-2013 yılları arasında Sami Kasap Kültür ve Sanat Merkezi kuruculuğu ve idareciliği

2011-2013 yılları arasında Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Kültür ve Sanat Merkezi kuruculuğu ve idareciliği

2013-2016 yılları arasında Barya Akademi şirketi akademik yürütme heyeti üyesi

2013-2016 yılları arasında Poppy Gallery konsept tasarımı ve idareciliği

2016 yılından itibaren Sedat Özer Art Gallery kuruculuğu ve idareciliği

2.1.3 Gelecekte Kültür.....	15
2.2 KÜLTÜR-ÇÖZÜMSSEL YÖNELİMLER.....	19
2.2.1Kültürel Tarih.....	23
2.2.2Kültürel Sosyoloji.....	25
2.2.3 Kültürel Antropoloji.....	29
2.2.4 Sanat- Kültür İlgisi.....	30
2.3 KÜLTÜR-KARMAŞIK BAĞLAMLAR.....	35
2.3.1 Kültürel Miras.....	38
2.3.2 Kültürel Kalıtım.....	41
2.3.3 Kültürel Konformizm.....	43
2.3.4 Kültürel Genetik.....	46
2.3.5 Kültürel Üretim.....	50
2.3.6 Kültürel Tüketim- Kültürel Yeniden Üretim.....	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1 SANAT VE SOSYOLOJİK İLİNTİ: Sanatın Toplumsal Karakterizasyona Tesirler.....	59
3.2. SANAT VE KAMU İLİNTİSİ: Toplum Mühendisliği ve Sanatın Konum Problemi.....	63
3.3 SANAT VE TOPLUMSAL KİMLİK: Zihniyet Tasarımı Olarak Sanatın Katkıları.....	66
3.4 SANAT VE KÜLTÜREL BAĞLAM: Kültürel Provakasyon Olarak Sanatın Potansiyelleri.....	69

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1 Kültürel Dinamik Olarak Sanat.....	74
4.2 Kültürel Dönüşümlerin Referansı Olarak Sanat.....	77
4.3 Kültürel Genetiğin Taşıyıcısı Olarak Sanat.....	80
4.4 Kültürel Genetiğin Sonu Olarak Sanat.....	83
4.5 Kültürel Üretim Süreçlerinde Bir Kapsam Olarak Sanat.....	84
4.6 Kültürel Yeniden-Üretim Ve Sanatsal Yeni Tahayyüller.....	87

BEŞİNCİ BÖLÜM

5.1 DEĞERLENDİRME VE VARGILAR.....	91
------------------------------------	----

5.1.1. Değerlendirme.....	91
5.1.2. Ön Vargılar.....	96
5.1.3. Vargılar.....	100
ALTINCI BÖLÜM	
6.1. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	104
6.1.1. Sonuç.....	104
6.1.2. Öneriler.....	105
KAYNAKÇA.....	107
EKLER.....	114
ÖZGEÇMİŞ.....	115

