



T.C.

**ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ**

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**RESİM ANASANAT DALI**

**KÜLTÜR VE SANATIN ÇAĞDAŞ  
MÜŞTEREKLERİNDE MANİPÜLASYON OLGUSU**

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan

**Didem SARDOĞAN**

Danışman

**Prof. Dr. METİN EKER**

Samsun, 2019



**T.C.**  
**ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**KÜLTÜR VE SANATIN ÇAĞDAŞ**  
**MÜŞTEREKLERİNDE MANİPÜLASYON OLGUSU**

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan  
**Didem SARDOĞAN**

Danışman  
**Prof. Dr. METİN EKER**

Samsun, 2019

## **BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ**

Hazırladığım yüksek lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışma da doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığını taahhüt ederim.

19 /09 / 2019

(İmza)

Didem SARDOĞAN

## TEZ KABUL VE ONAYI

Didem SARDOĞAN tarafından hazırlanan “Kültür ve Sanatın Çağdaş Müştereklerinde Manipülasyon Olgusu”, (19.09.2019) tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliğiyle/oy çokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

**Başkan** : Dr. Öğr. Üyesi Hasan BALTACI

.....

**Danışman** : Prof. Dr. Metin EKER

.....

**Üye** : Dr. Öğr. Üyesi Engin GÜNEY

.....

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

\_\_ / \_\_ / \_\_

Enstitü Müdürü

(İmza ve Mühür)

## ÖZET

### KÜLTÜR VE SANATIN ÇAĞDAŞ MÜŞTEREKLERİNDE MANİPÜLASYON OLGUSU

Didem SARDOĞAN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans, Eylül/2019

Danışman: Prof. Dr. Metin EKER

Kültür sanattan, sanatsa kültürden beslenmektedir. Geçmişten günümüze gelen kültür birikimi ve değişimiyle şekillenen sanat, kültüre de yön vermektedir. Bu daimi birliktelik, sanayinin gelişmesi ile ortaya çıkan kültür endüstrisinin de değişmezi olmuştur.

Kitle kültürü içinde farklı anlamlar yüklenen sanat, tüketilmeye hazır bir meta halini almış ve pazarda yerini bulmuştur. Daha sonrasında ise kapital sistem içerisinde pazarın ihtiyaçlarına göre şekillenmiş, bu doğrultuda kültürel bir ürün olarak tanımlanmıştır. Gelişmekte olan teknolojik hareketlenmeler ve çağdaşlaşan sanatın, kalıplarının dışına çıkması ise bize küreselliğin kapılarını açmış, küreselleşme ile dünyamız hem küçülmüş hem de bütünde bir evrensel bilinç oluşturmuştur.

Sanat, etniğimizden parçalar taşısa da herkesi içine alan bir üretimin sonucu olduğundan evrensellik sağlamakta ve kitleleri peşine sürüklemektedir. Bu bağlamda sanatçıların pazar içinde bizi ne denli etkilediğini, bizleri birer fetişist konumuna getirerek yönlendirdiğini keşfetmekteyiz.

Sanatta manipülasyonun giderek sanatsal manipülasyona dönüştüğü çağdaş sanat, bu manipülasyonları “kültürel gerekçeler” ile açıklamak durumunda olmaktadır. Özellikle özgünlük ve özgürlük açısından olumsuzluk içeren bir anlama sahip manipülasyon, kültür ve sanat arasındaki geçmişi aşır yeni ve gelecekçi bir tutum sergilemekte ve çağdaş dünyada yeniden yorumlanmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Kültür, Sanat, Çağdaş, Manipülasyon

## ABSTRACT

### THE CASE OF MANIPULATION IN THE CONTEMPORARY PARTNERSHIP OF CULTURE AND ART

Didem SARDOĞAN

Ondokuz Mayıs University, Graduate School of Fine Arts

Painting, M.A., September/2019

Supervisor: Prof. Dr Metin EKER

Culture and art are influenced by each other. The art, which is shaped by cultural accumulation and change from past to present, also gives direction to culture. This permanent union has become the steady development of the developing cultural industry with the development of industrial revolution.

The art, which has different meanings in mass culture, has become a commodity ready to be consumed and found its place in the market. Art has been shaped according to the needs of the market in the capital system and has been identified as a cultural product in this direction.

Emerging technological movements and modernization of art, the outside of the pattern of globalism has opened the doors for us, and globalization has created a global consciousness in both the world has shrunk and Our globalized world has shrunk and formed a universal consciousness in the whole.

Contemporary art, in which art manipulation gradually becomes artistic manipulation, has to explain these manipulations with “cultural reasons”. Manipulation, which has a negative meaning especially in terms of originality and freedom, transcends the past between culture and art and displays a new and future attitude and is reinterpreted in the contemporary world.

**Key Words:** Culture, Art, Contemporary, Manipulation

## TEŞEKKÜR

Tezimi oluŐturmamda; bilgi birikimi ve tecrübesiyle desteğini aldığım tez danışmanım Prof. Dr. Metin EKER'e, katkı ve yardımlarından dolayı Dr. Öğr. Üyesi Engin GÜNEY'e, bana her daim inanan canım ailem'e ve bu süreçte yanımda olan herkese teşekkür ederim.

19/ 9 / 2019

Didem SARDOĞAN



## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR .....	ix

## GİRİŞ

Problem .....	1
Alt Problemler .....	1
Araştırmanın Amacı .....	2
Araştırmanın Önemi.....	2
Kapsam ve Sınırlılıklar .....	2
Yöntem.....	3
Sayıtlar .....	3
Benzer Çalışmalar .....	3
Tanımlar .....	3

## BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Kültür ve Kültürel Antropoloji .....	5
1.2. Kültürel Üretim ve Tüketim Olgusu.....	5
1.3. Kültürel Üretimin Başlıca Pratiği Olarak Sanat .....	13

## İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Sanatın Gelenekselliği ve Çağdaşlığı Ayrımında Kültürel Bileşkeler .....	22
2.2. Çağdaş Sanatta Yönsene ve Egemenlik Göstergeleri.....	28
2.3. Sanatsal Yeterlik Bağlamında Sanatçı Potansiyelleri.....	34

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Yeni Kültürel Ekolojiler .....	39
3.2. Yeni Sanatsal Yönsemeler .....	43
3.3. Yeni Sanatın Manipülasyon Motivasyonları .....	49
3.4. Sanatta Manipülasyon ve Manipülasyonun Meşru Sanatı .....	54

## SONUÇ

Değerlendirme-Tartışma .....	58
Sonuç.....	62
Vargılar .....	63
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>67</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>73</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1. Andy Warhol, *Liz*, 1964, serigrafi, 106x106cm ..... 18
- Şekil 2. Marcel Duchamp, *Pisuar*, 1917, ready-made, 23.5x18cm..... 19
- Şekil 3. M. Duchamp, *L.H.O.O.Q* , 1919, Portre, 19.7 x 12.4 cm..... 29
- Şekil 4. Andy Warhol, *Campbells's Soup Cans*, 1962, 50.8 x 40.6 cm ..... 30
- Şekil 5. Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965 ..... 32
- Şekil 6. M.Duchamp, *Şişe Askılığı*, 1914, 59x37cm..... 34



## KISALTMALAR

Çev. : Çeviren

Ed. : Editör

Vb. : Ve benzeri

Vs. : Vesaire

TDK : Türk Dil Kurumu



# GİRİŞ

## Problem

Kültür ve sanat arasındaki ilişkiyi bir kapsayan / kapsanan ilişkisinden daha farklı görmenin çağdaş gerekçeleri hem sanat adına hem de kültür adına çeşitlendirilebilir boyuttadır. Tarihsel perspektifte sanat, kültürel kapsamın içinde kültürel konumlanma, kültürel kimlik, inanç ve etnik kalıpsallığın sabitlenme süreci ve kültürel özgünlükler için sosyal mensubiyet biçimselliğine bir katkı sunmak durumundaydı. Bugün açısından değerlendirildiğinde ise, kültür ve sanatın kapsayan kapsanan ilişkisinin daha müşterek bir eylem olgusunda bütünleşmesi daha çok belirginleşmektedir. Bir kültürel üretim süreci ve mekanizması olarak sanatın kültür ile ilintisinde yeni bağlamlar ve yönsemeler üzerine odaklanmanın da gerekçeleri ortaya çıkmaktadır.

Bu tez çalışması; “çağdaş eğilimler ve dönemsel nitelikler açısından ve kültür ve sanatın yeni müşterekleri bağlamında olası tüm üretim ve tüketim süreçlerine tesir eden bir manipülasyon (gerekçeleri karmaşık yönlendirmeler) olgusu ile muhatap olma biçimlerinin sanat ile güncel kılınmasının nasıl mümkün olduğu?” sorusunu problem olarak belirlemiştir.

## Alt Problemler

“Kültür ve Sanatın Çağdaş Müştereklerinde Manipülasyon Olgusu” isimli bu çalışmanın alt problemleri şöyle teşkil edilmiştir:

- Geleneksel kültür formları ile sanat formları arasında sosyal bir bileşke keskinliği mevcut mudur?
- Geleneksel sanat ile çağdaş sanat arasında kültürel kapsam etkili bir unsur mudur?
- Çağdaş sanat yönsemelerinin sosyo-kültürel gerekçeleri mevcut mudur?
- Sanatsal yeterlikler için koşullara dönük kültürel gerekçeler, sanatçı formasyonu için pedagojik midir?
- Çağdaş sanatta yeni kültürel ekolojiler eski sanatsal dirençler ile muhatap mıdır?
- Sanatta manipülasyon olgusu artık sanatsal manipülasyon olarak mı adlandırılmalıdır?

- Sanatta “yeni”nin koşulu “yeni sanat” mıdır?
- Çağdaş sanatta manipülasyon olgusunun kültürel ekonomiler ile ilişkisi var mıdır?

### **Araştırmanın Amacı**

“Kültür ve Sanatın Çağdaş Müştereklerinde Manipülasyon Olgusu” isimli bu çalışma, sanat ve kültür etkileşiminde belli müşterekleri inşa eden potansiyelleri günümüz kültürel ekolojileri ile ilintisinde nasıl değerlendirebileceğimizi tartışmak amacıyla. Buradan hareketle çağdaş sanatın konumsal seçenekler oluşturmadaki doğal ve yapay süreçleri değerlendirerek, sanatta manipülasyon (kasıtlı ve sistematik yönlendirme niyetleri) olgusunu kültürel üretim süreçleriyle ilişkilendirip, sanatsal manipülasyon için niyet ve temelleri açıklamak istemektedir.

Bu gerekçeler ve öngörüler ile tümleşik bakıldığında “çağdaş sanat ile çağdaş kültürün homojen muharrik unsurlarının sanatsal manipülasyona dönük stratejilerini, eylem karakterlerini ve direnç noktalarını çözümlmek”, çalışmanın amacı olarak gösterilebilir.

### **Araştırmanın Önemi**

“Kültür ve Sanatın Çağdaş Müştereklerinde Manipülasyon Olgusu” isimli bu çalışma, Günümüzün kültür ve kültürel tasavvurları için önemli referans olan sanatın çağdaş yönelimlerine karakter, içerik, biçimsel anlayış ve ideolojik kavrayış açısından tesir etmeyi, dönüştürmeyi ve yeniden konumlandırmayı hedef edinen manipülatif operasyonları değerlendirilmesi açısından bir önem arz etmektedir. Söz konusu öneme binaen kültürel ve sanatsal çağdaşlığın yapay zorlamalarına muhatap olan sanatçıyı da konumlandırmayı önemli görmektedir.

### **Kapsam ve Sınırlılıklar**

“Kültür ve Sanatın Çağdaş Müştereklerinde Manipülasyon Olgusu” isimli bu çalışma, Çağdaş kültür nitelikleri ve çağdaş sanat yönsemelerini müşterek bir eylem bütünü içinde düşünürken, bu müşteregi sağlayan etkenleri bir kapsam olarak ele almaktadır. Manipülasyon olgusunun tanımsal detayı ve bu olgunun öznel ve nesnel kapsamları, bu çalışmanın sınırlılıkları olarak belirlenmiştir.

## Yöntem

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.

## Sayıtlar

“Kültür ve Sanatın Çağdaş Müştereklerinde Manipülasyon Olgusu” isimli bu çalışma,

- Kültür ve sanatın yeni temas noktaları olacağını varsaymaktadır.
- Kültür ve sanat arasındaki ilişkiyi belli niyetlere kanalize edebilecek aktörlerin varlığını varsaymaktadır
- Yeni kültürel ekolojilerin yeni sanatsal yönsemelere doğrudan tesiri olduğunu varsaymaktadır
- Sanatta Manipülasyon olgusunun günümüzde sanatsal manipülasyona dönüştüğünü varsaymaktadır
- Sanatsal yeterlik için koşulların öznellikten nesnellığe geçtiğini varsaymaktadır.

## Benzer Çalışmalar

Koca Gökçe, B. (2014). Güncel Sanatta Teknolojik Manipülasyonlar-Özel Yaşam Hikayeleri, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi.

Karakaş Tabak, D. (2015). Güncel Sanatın Manipülasyon Yönelimlerine Katkısında Görsel Retorik, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi

## Tanımlar

**Kültür:** Uygulandıkları takdirde üyelerinin uygun ve kabul edilebilir saydığı eylemler yelpazesinde yer alabilen davranışlar üretebilen kurallar ve standartlar kümesidir (Haviland, 2002: 64).

**Sanat:** İnsanoğlunun yarattığı yapıtlarda güzellik ülküsünün ifadesi” (Sözen & Tanyeli, 1986: 266) biçiminde tanımlanır.

**Çağdaş:** 1. Bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca, asri, modern, muasır (TDK).

2. Aynı zaman diliminde yaşamış/yaşamakta olan insanlar (Cambridge Dictionary).

**Manipülasyon:** 1. İnsanları kendi bilgileri dışında veya istemedikleri halde etkileme. 2. Seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değiştirme. 3. Varlıkları yapıcı, açıklayıcı ve yararlı bir biçimde kullanma işi (TDK, 2005: 1341).





# BİRİNCİ BÖLÜM

## 1.1. Kültür ve Kültürel Antropoloji

Kültür, İnsanın insanlıkla ilgili olan en genel bilgisidir. Bir uygarlıkta ortaya konulan, düşünsel etkinliklerin tümüdür (Timuçin, 2004: 340). Kültür insanın toplumsal yaşamının her alanında kendisinin ve kendisinin olanın ifadesidir; Çünkü kültür, insanın kendi yaşamını, geçmişten gelen tecrübeler ve birikimlerle ve kendi yarattıklarıyla nasıl ürettiğini anlatır (Erdoğan, 2001: 71). Özüyle, insanın yaşam şeklidir.

“Kültür eylemi içeren bir süreç, katılım, yeni bir düzen yaratmak için sürekli efor ve çağdaş dünyanın yeniden yorumlanması demektir” (Çağan, 2003: 28). Bu açıdan değişmez ve dinamik bir yapıya sahiptir (Saran, 1992: 269).

Batı dillerinde özen göstermek anlamına gelen “colere” kökünden türeyen ve toprağı ekip biçme, tarım anlamına gelen “cultura” kökünden kültür kavramı, çoğunlukla, bir toplumun duyuş ve düşünüş birliği sağlayan bütün değerlerin tümü olarak tanımlanmaktadır (Hançerlioğlu, 1977: 362). Tarihte ilk kez Voltaire, culture sözcüğünü, insan zekasının (esprit) oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında kullanmış olup sözcük buradan cultur olarak Almanca'ya geçmiştir (Güvenç, 1979: 96). Bizde ise bu sözcüğe karşılık aramış ilk düşünür Gökâlî olmuş ve kültür kelimesine karşılık kökeni Türkçe olmayan “hars” kelimesini kullanmıştır (Arslan, 2005: 11). Gökâlî için kültür ulusların kendilerine ait din, dil, gelenek ve görenek, güzel sanatlar, hukuk vs. gibi kuruluşların bütünüdür.

Marx'ın tanımıyla “Kültür, doğanın yaratıklarına karşılık, İnsanoğlunun yarattığı her şeydir” (Güvenç, 1979: 97). Kültür'ün başlangıçta “tarım” kelimesiyle hayatımıza girmesi onun doğayla iç içe olmasını anlatmaktadır. Kültür, insanın belli amaçlar doğrultusunda meydana getirmiş olduğu üretimin tümüdür. Hançerlioğlu'na (1977: 362) göre: “İnsan doğayı üretirken kendi kendisini de üretmiştir”. Kültür tüm bu ürünlerin toplamıdır çünkü primitif doğa insanlar tarafından şekillenmekte, yaptıkları eylemleriyle onu değiştirmektedir. Bu da insanı üretirken kültürünü oluşturan ve doğayı değiştirebilen tek varlık yapmaktadır.

Kültür, maddi kültür yani, somut olan ürünler ile manevi Kültür'e yani, hukuk, ahlak, sanat, edebiyat, bilim, felsefe, eğitim vb. gibi soyut olan, toplumsal ilişkilerden kaynaklanan gereksinimlere göre ayrılmaktadır. Bu bağlamda Kültür,

birlikte yaşayan insan topluluklarının, genetik olmayıp sadece sosyal olarak kuşaktan kuşağa aktarmış olduğu maddi ve manevi ürünlerdir. Çalışlar (1991: 289) Kültür'ü “doğrudan ya da dolaylı olarak, kitlelerin etkinliklerinin bir ürünü” olarak ifade etmiş, Güvenç (1997) ise şöyle açıklamıştır: “Kültür öğrenilir, değişir, tarihidir ve süreklidir, toplumsaldır, bütünleştiricidir, ideal veya idealleştirilmiş kurallar sistemidir, bir soyutlamadır ihtiyaçları karşılayıcı ve doyum sağlayıcıdır”.

Kültür kavramı; özgünlük taşıyan toplumsal etkinliklerin, dilimiz, sanatımız yaşam şekillerimiz vb. gibi bütün bir yaşam biçimini içermekte olan geçmişten gelen bir yapıyı diğer toplumsal etkinliklerle şekillendirilmiş düzenin ürünüdür (Williams, 1993: 10).

Antropoloji, insanlar ve davranışları hakkında kullanışlı genellemeler üretmeye ve insan çeşitliliğini mümkün merteye anlamaya çalışan insan bilimidir (Haviland, 2002: 44). “Kültür antropolojisi belli bir halkın, belli bir insan grubunun ve belli bir kültür çevresinin antropolojisi olmak zorundadır” (Mengüşoğlu, 2015: 48). Bu açıdan Sosyal ve kültürel antropoloji birlikte yaşayan insan topluluklarının yaşam kalıplarını incelemektedir (Wells, 1972: 10). Sosyal ve kültürel antropoloji içerisinde kültürü, bırakın bir kelime, tümüyle bir denemeye tanımlamak kolay bir iş değildir. Antropologlara göre kültür, dünden bugüne değin insan eliyle yapılmış olan ürünlerde, nesnelere ve toplumlarda yansıtılan inançlarına ve değerlerine gönderme yapmaktadır (Berger, 2014: 141).

İlk açık ve kapsamlı tanımlama İngiliz antropolog Sir E. B. Tylor'a aittir. Tylor, kültürü; bilgi inanç, sanat, hukuk, ahlak, adet, gelenek ve toplumun bir üyesi olarak kişinin yaşayarak kazandığı huylar ve kabiliyetler bütünü olarak tanımlar (Haviland, 2002: 64). Ancak Antropologların kültürle ilgili yüzden daha fazla tanım geliştirdikleri hesaplanmıştır. Bunun nedeniyse kültür kelimesinin çok anlamlı oluşundan kaynaklanmaktadır. Kültür, antropoloji dilinde ve yayınlarında, şu temel kavramlar karşılığında kullanılan soyut bir sözcüktür.

- (1) Kültür, bir toplumun ya da bütün toplumların birikimli uygarlığı'dır.
- (2) Kültür, belli bir toplumun kendisidir.
- (3) Kültür, bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir.
- (4) Kültür, bir insan ve toplum teorisidir (Güvenç, 1979: 95).

Kültür ulusaldır. Her toplumun iç dinamiği yine o toplum tarafından üretilen örf, adet, sanat, edebiyat, estetik, hukuk, din, ahlak gibi değerleri içermektedir. Yapı bakımından ulustan ulusa değişmekte ve yaratıcısı olan ulusun özelliğini göstermektedir (Mengüşoğlu, 2015: 46). Bu açıdan bireylerin zihinlerini biçimlendirmektedir (Bruner, 1996: 3). Bir kültürü oluşturan türlü toplumsal hayatlar arasında içten bir dayanışma, içsel bir uyum vardır (Gökalp, 1968: 37). Kültürün bu varlık yapısı kendine haslığından ve niteliklerinden kaynaklanmaktadır. Bu sayede uluslar arasında az ya da çok bir benzerlik yahut farklılık bulunan kültürlerden konuşulabilmektedir. Toplumlar farklı kültürel formasyonlar ile karakterize olabilir. Kültürler arasındaki münasebetlere göre etkileşimin sonucunda bir kültürün diğer kültüre üstünlük sağlaması bir doğal sonuç olarak değerlendirilebilir.

“Kültürün sosyoloji ve antropolojide ayrı bir “bütün yaşam biçimi” olarak algılanışı ile kültürün daha özelleşmiş olan ama daha ortak kabul gören “sanatsal ve entelektüel etkinlikler” şeklindeki anlaşılma biçimi arasında bazı pratik yaklaşımlar sağlanmıştır” (Williams, 1993: 11). “Kültür lisansı, bilgiyi, inançları, adetleri, sanatı, teknolojiyi ve kuralları bünyesinde toplar. Kısacası, diğer insanlardan öğrendiğimiz, büyüklerimizden ya da geçmişten bize aktarılanlardan ve bizim de var olana kattığımız her şeyi içine alır” (Saran, 1992: 129).

Pre-kapitalist dönemde, Avrupa toplumlarında kültür, yüksek kültür ve halk kültürü şeklinde ayrılmaktadır. Halk kültürü görünmez kültür iken, Yüksek kültür, kent elitlerince geliştirilen bir kültür olarak tanımlanır. Kentte üretilen kültür, eğitim, eğlence ve sanat ile gelişme kaydeder (Sözen, 2001: 57).

Öncesinde kültür insanların gereksinim ve deneyimlerine göre gelişim gösterirken sanayi devrimiyle birlikte gelen endüstrinin etkisiyle artık başkalarının da deneyimlerini kolaylıkla özümseyip kendi kültürümüze dahil edebilmekteyiz. Bu kültürel değişim zaman içerisinde sanatı malzemesi yaparken çağının gerekliliğini yerine getirip sanayi devrimiyle uyumunu sağlamıştır.

## **1.2. Kültürel Üretim ve Tüketim Olgusu**

Sosyal kalıtımın tümü olarak tanımlanan kültür, hayatımızda kapitalizm ile daha belirgin hale gelmiştir. 19. yüzyılda kapitalizmin etkisiyle ortaya çıkan kitle kültürü ile birlikte üretim çeşitlenmiş ve ihtiyaca yönelik olan tüketiminin boyutunu değiştirmiştir. Kapitalizm öncesinde mallar hemen tüketmek, kullanmak yahut takas

için kullanılmaktaydı ancak “kapitalizmle birlikte tüketim, basit bir ihtiyaç olmaktan çıkartılıp insan faaliyetlerinin önemli bir parçası haline gelmiştir” (Storey, 2000: 136).

Marx kapitalizmi “üretim araçlarının toplumda farklı bir sınıf ortaya çıkaran kapitalistlerin elinde bulundurduğu üretim tarzı” (Dobb, 1990: 12) olarak tanımlarken kapitalisti ise şöyle ifade eder:

*Değerin artmasına bağnazca bağlı olarak insanları durdurmamacasına üretim için üretime yönelir, böylece ana ilkesi her bireyin tam ve özgür gelişmesi olan üstün bir toplum türünü ortaya çıkarabilecek toplumsal üretkenlik gücünü geliştirir ve üretimin maddi koşullarını yaratır. Ancak kapitalin kişileşmesi olarak saygı duyulabilir kapitaliste. Böyle olunca da, cimrinin zenginliğe zenginlik olarak duyduğu tutkuyu paylaşır. Ne var ki, cimride sapıklık sayılan şey, kapitalistte dönmesine kendisinin de yardım ettiği toplumsal çarkın ona verdiği bir niteliktir. Ayrıca kapitalist üretimin gelişmesi, bir sanayi girişiminde yatırılan kapitalin durmadan arttırılmasını gerektirir. Kapitalizm her kapitalisti, kapitalist üretimin dış yasalarına olduğu gibi, iç yasalarına da uymaya zorlar. Yarışma kuralları, kapitali koruyabilmesi için onu büyütmesini gerektirir; kapitalin büyümesi sürekli bir birikime bağlıdır. (Fischer, 1990: 44).*

Kapitalizmin kendine dönük bir süreç olması sonucu, hiçbir toplumsal süreç olası metalaştırılmadan özü itibarıyla muaf kalmamıştır. Bu nedenle “kapitalizmin tarihsel gelişmesinin her şeyi metalaştırma yönündeki itilimi getirdiği bir gerçektir” (Wallerstein, 2012: 17). Ürünler daha önce yapılmış olanlara gönderme yaptığından dolaydır ki bir kez daha tüketicilerin arzu edeceği biçimde düzenlenerek piyasada yerini almaktadır. Makineler sayesinde çeşitlenen üretimin insan yaşamına yoğun bir şekilde giriş yapıp kitlesel boyutlara ulaşması ise bireyleri tüketim olgusuna yöneltmektedir.

Tüketim olgusunun kültürel analizi Marxist politik kuramla başlamaktadır (Storey, 2000: 136). “Tüketim kültürü terimini kullanmak demek, ürünler dünyasının ve ürünlerin yapılanma ilkelerinin günümüz toplumunun anlaşılması açısından merkezi bir yer işgal ettiğini vurgulamak demektir” (Featherstone, 2013: 152). “Marx’a göre bir ideoloji olarak kültür alt yapının bir ürünü, bir yansımasıdır. Öte yandan kültür ürünleri, pazar ekonomilerinde bir mal haline dönüşmesi nedeniyle ekonomiye bağımlıdır” (Çağan, 2003: 29).

Tüketim kültürü, sistemin devamını sağlayabilmek adına bireylerden sürekli alışkanlıklarını, zevklerini, yaşam tarzlarını geliştirmelerini talep eder. Her şeyin metalaşım kısa sürede eskiyeceği fikrini empoze eden düzen, bireylerin sürekli yeni

şeyler keşfedip onlara ihtiyaç duymalarını sağlamaya yönelik stratejiler üretmektedir. Bu da bireyleri kendilerini iyi hissedebilmeleri için tüketime yönlendirmektedir.

Sanayi sonrasında geleneksel değerler önemini yitirmiş ve tüketime endeksli bir toplum ortaya çıkmıştır. Yeni üretim biçimi olan kültürel üretimde estetik değerler ortadan kalkmış ve ürünün başarısı kültür tacirleri tarafından satış oranıyla bağdaştırılmıştır. Bauman (2013: 99) tüketici pazarı için “‘insanlar arası ilişkilerin tüm boyutunu benimser ve asimile eder’” demiştir. Öncesinin gelenek ve kültürünü yıkan bu pazar kültürel farklılıkları yok edip benzer bir kültür üretir. Pazarın esas uygulaması tüketicisini edilgenleştirip pazarlanan ve tüketilen ürünlerin önceden yapılmış ancak biçim değiştirmiş hallerini daimi bir eyleme dönüştürmektedir.

Marx “‘bir metanın ne kadar çok işlem görürse -yapılmış bir nesne olduğu oranda- fiyatının ücrete ve kara giden kısmı, ranta giden kısmına oranla o kadar artacağını’” ifade etmiştir (Marx, 2017: 39). Metanın yapımı ilerledikçe, yalnızca karların sayısı artmakla kalmamakta, sonraki bütün karlar da öncekilerden daha fazla olmaktadır. Bunun nedeni ise sermayenin her defasında daha da büyütülmüş olması gerektiğindedir.

Tekelci kapitalizmin mal ve imajlar satışını yapan kitle kültürü, tüketicinin tutum ve davranışlarına göre pazarlama taktiği değiştiren ve geliştiren bir kültürdür. Kitlelerin tüketimi için üretim yaparak hem kitlesini genişletmekte hem de pazarı canlı tutmaktadır.

“‘Kitle kültürü pazarlanabilir bir kültürdür’” (Eker & Aslan, 2010: 254). Kültürün ticari boyuta gelmesi ile sektördeki egemen güçlerin, artmakta olan endüstri üretimi ve toplum tarafından tüketimi, pazara sunulan bir sisteme dönüşmüştür. Böylelikle kültür artık üretilen olup kapitalist pazarda yerini bulmuştur. Pazar içerisinde ise standart kültürel ürünler imal edilip kapitalist toplumlar tarafından kitlelere satışı sağlanmaktadır. Bu ürünlerin tüketiminde ise yine kitlesel bir tutum söz konusudur. En önemli özelliği ise seri üretim ve standartlaşmanın ön planda olmasıdır. Bu standartlaşma eskiyi, geleneği, sınıfsal ayrımı ortadan kaldırmış birbirine benzeyen toplulukları meydana getirmiştir. Böylece kültürel farklılıklar yok olmuş ve seri üretim malları ticari bir meta haline gelmiş ve özgür girişimlerin boyutları sınırlandırılmıştır.

Kitle toplumunda kendini sürekli tüketme durumunda hisseden birey, gereksinimleri doğrultusunda hareket ettiğine inansa dahi üstlerinde oynanan asıl amaçtan bihaberdir. Oskay kitle kültürünü “Geniş kitlelerin yaşanan gün için soluk almalarını sağlayan, onların uslu ve dingin bir nehir gibi akışını sürdürmekle beraber ileriki günlere kadar zorunlu ölçülerde gerçek yaşamlarına katlanmalarını sağlayan bir kültür türüdür” olarak açıklarken (Alemdar & Kaya, 1983: 164) Baudrillard çağımızı “günlük beslenme harcamalarının olduğu kadar prestij harcamalarının da hep birlikte “tüketmek” olarak adlandırıldığı ilk çağ” olarak ifade etmektedir (Baudrillard, 2013: 234). Modern zamanlarda tüketici olmak, aslında gösterişçi bir yapı sergilemesine neden olan istek ve doyumdan kaynaklanmaktadır. Amaçlanan şey bireyleri düşündürür gibi yaparken onlara düşünmemeyi öğretmek ve eğlendirmektir. Her şeyi eğlence olarak algılayan, düşünmeyen ve sorgulamayan bireyler tam da sektördeki güçlerin ihtiyaç duyduğu toplumu oluşturmaktadır.

İçinde yaşadığımız dünya, bireyleri ihtiyaçları olmayan şeyleri satın alıp kendilerinde eksik buldukları imajları sağlayacak ürünleri tüketmeye yönlendirmektedir. Bundan dolayıdır ki çağımızda bireyler günlük ihtiyaçlarını karşılamanın ötesinde kendilerini diğer bireylerden üstün kılabilecek, kendilerini iyi hissettirebilecek harcamalara yönelmiştir. Tüketici ne amaçla tükettiğini bilmeden sadece tüketmenin ona mutluluk vereceğine şartlanması onu bu tüketim ağının içine çekmekte ve kitle kültürünün tüketicisi olmak onu popüler kültürün ağına itmektedir.

Popüler kültür tüketim değildir, kültürdür. Toplumsal bir sistem içerisinde anlamları ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir süreçtir ( Fiske, 2012: 35). Erdoğan, (2004) “Popüler kültürün, Kitle kültürü içinde ticarî amaçların gerçekleşmesiyle ilgili olarak üretilen ve popülerleştirilen ve dinamik bir görünüm olarak yaratıldı” açıklamasını yapmıştır. Popüler halka ait olan anlamındadır ancak günümüzde çoğunluk tarafından beğenilip kabul gören, seçilen, istenen anlamında kullanılmaktadır. Aslında pazar için üretilen yaygın ürünlerin toplamını ifade etmekte olan popüler kültür, ilk kez Amerika’da kitle kültürü olarak tartışılmış, elit kültürün aksine sınıfsızlığı savunan halkın kültürü karşılamak için üretilmiştir.

Popüler kültürü üreten kültür endüstrisinden ziyade halktır. “Kültür endüstrilerinin elinden gelen tek şey, çeşitli halk oluşumlarının kendi popüler kültürlerini yaratma sürecinde kullanabilecekleri ya da reddedebileceği kültürel kaynaklar dağarcığı üretmektir” (Fiske, 2012: 36). Popüler kültür geniş iş bölümü

etrafında kurulan kapitalist mal üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketimi biçimlerine dayanan bir kültür olup ayrıca egemen toplumsal ve ekonomik ilişkileri desteklemektedir. Kapitalist sistemin sürüp gitmesine yardımcı olmakta birlikte hem mal hem imaj satışını yapmaktadır (Erdoğan, 2004). Kitle kültürü uluslararası pazarın ayak uydurduğu gelişmelere göre biçimlenirken öncesinde olan üretimlerin yeni stillerle makyajlanıp sunan bir kültürdür. Kitle kültürüne, popüler ticari tanımına yaslanarak karamsar ve olumsuz bir tavır alan eleştirel yaklaşımlar kitle kültürün insanları manipüle etme niteliğini öne sürmektedirler (Çağan, 2003: 44). Bu doğrultu içinde “popüler kültür, pazar tarafından pazarda tüketim için “sipariş edilen, ısmarlama” kitle kültürünün en çok kullanılan ürünlerini, bu ürünlerin tüketilmesini ve bu ürünleri teşvik eden düşünceleri ve duyarlılıkları anlatır” (Erdoğan, 2004). Aslında pazar üreticileri kendilerine zenginlik katarken kitleler için yaptığı üretimle onları birer köle haline getirmektedir.

Frankfurt Okulu düşünürleri olan Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer “kitle kültürü” ya da “popüler kültür” kavramlarını “kültür endüstrisi” adı altında birleştirmiş, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarına doğru Amerika ve Avrupa’da yeni yükselmeye başlayan eğlence endüstrisinin kültürel biçimlerinin metalaşması anlamında kullanmışlardır (Çağan, 2003: 183). Bu kavram kapitalizmin kitle tüketimine olan etkisini en iyi biçimde açıklamaktadır.

Adorno ve Horkheimer göre, eğlence endüstrilerinin kapitalist işletme olarak yükselmesi kültürel ürünlerin standartlaşması ve rasyonalizasyonu ile sonuçlanmıştır (Çağan, 2003: 183). Kapitalist birikim ve kar amacına uygun olarak üretilen kültürel ve sanatsal ürünler kitlelerin tüketimi için hazırlanmaktadır. Üreticiler tarafından arzulan, üretilen ürünleri tüketiciye bir yaşam biçimi ve dünya görüşü olarak benimsetip şartlandırmak, farklı toplum sınıfları içinde birçok sayıda insan tarafından benimsenir hale geldiklerinde ise tek boyutlu düşünce yapısı oluşturmaktır.

Adorno kültür endüstrisini, eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirme olarak tanımlamıştır. Onun için tüketimin bir planı vardır ve her ürün bu plan doğrultusunda üretilmektedir (Adorno, 2003: 76). Tüketimin yapısını belirleyen ürünler sadece teknik olanaklarla değil, ekonomik ve yönetsel konsantrasyonun birlikteliğiyle mümkündür. Sektörler yapısal olarak benzerlik gösterir ya da en azından birbirlerinin eksiklerini gidererek sorunsuz işleyen bir sistem oluştururlar.

Bunun mümkün kılınması ise sadece teknik olanaklarla değil, ayrıca ekonomik ve yönetsel eğilimlerle gerçekleşir (Adorno, 2003: 76).

“Endüstri topluluğunun zorbalığı insanlarda artık temelli olacaktır. Kültür endüstrisi ürünleri insanlar perişan halde olsa bile canlı bir biçimde tüketileceklerdir. Ancak bu ürünlerin her biri tüketiciyi başından beri, iş ve benzeri dinlence saatlerinde nefes nefese bırakan dev ekonomi çarkının bir modelidir” (Adorno & Horkheimer, 2014: 170). Kültür endüstrisi, tüketicisini kasıtlı olarak kendine uydurmaktadır. Tüketiciler, bu çarkın artık kendisini saklamasa bile uyuşmuş kullanıcıları olmuşlardır. Onlar alabilecekleri tüm parıltılı vaatlerin peşinde olduklarından aldanmayı tercih etmektedirler.

Adorno kültür endüstrisini şöyle ifade eder “Kültür endüstrisi yöneltmiş olduğu milyonların bilincini ve bilinçaltını yönlendirmesine rağmen kitleler ilk değil, ikincil role düşerler ve hesaplanabilir nesnelere, makinenin tali parçaları olurlar. Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici ya da özne değil aksine nesnedir” (Adorno, 2003: 76). Kültür endüstrisi kitlelerle ilişkisini çıkarlarına göre kullanarak belli bir düşünüşü çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışmaktadır. Kitleler olmadan varlığını sürdüremeyecek olan kültür endüstrisi tüketicileri bir ideoloji olarak görmektedir.

Horkheimer ve Adorno'ya göre, ileri kapitalist toplumda finansal ve üretici güçler kültür tekellerini de ellerinde bulundurmaktaydılar. Bu güçler, metalaşan kültürü, bireyleri ihtiyaçlarına uygun olarak aldıklarına ikna edip onları motive ederek süregelen durumu devam ettirme amacındaydılar (Şan & Hira, 2007: 7). Bireyler ise kendileri için hazırlanmış ‘daha iyi yaşama’ güdülenmesiyle motive edilip ürünler karşısında çaresiz bırakıldıklarından üretim karşısındaki hazır tüketici konumuna gelmiştir.

Adorno, tüketiciler ihtiyaç duymasalar dahi hiçbir değer taşımayan ancak onları tatmin eden mallardan uzak kalamayacaklarını, kimi tüketiciler bu pazar tarafından çekildiğinin bilincinde dahi olsa diğer bir yandan kültür endüstrisinin faydaları konusundaki şüpheleri arasında gidip gelmekte olduğunu ifade etmiştir (Adorno, 2003: 79). Çünkü bu endüstrinin bizlere sunmakta olduğu en küçük mutluluk vaadi bile altında yatan gerçeği bilmemize rağmen aldanmayı istememizi sağlar. Tüketim kültürü ve popüler kültürün sunduğu eğlencelere kapılan bireylerin



ise kitle medyası işbirliğiyle beyinleri yıkanmakta, ekonomik ve siyasal ihtiyaçlarını unutup kültürel kimliklerinden sıyrılmaları sağlanmaktadır. Kapitalizm yaşamı metalaştırıp şeyleştirerek kendine dahil etmektedir. Kültür endüstrisinin bizlere olan mesajı tüketimin bireyselleştiği ve saadetimiz ile tüketim arasındaki bağı çok güçlü olduğudur (Tekin, 2018: 7-8).

### **1.3. Kültürel Üretimin Başlıca Pratiği Olarak Sanat**

“Kültür her şeyden önce, bir halkın yaşam ifadelerinin tümündeki sanatsal tavır birliğidir” (Nietzsche, 2010: 10). Kültür, bir toplumun, milletin ya da coğrafyanın yaşamsal müstereklerinin bir üsluba kavuşması sürecinde sanattan faydalanmaktadır. Bir başka ifade ile kültürel tatbik, sanat ile gerçekleştiğinde bir sistem özelliği sergiler.

Sanat, insanlığın doğanın karşısında teknik ustalık ile geliştirdiği ürünleri bir beğeni yargısına göre fark ettiğimiz özel duyguların sonucu olarak ortaya çıkmıştır. “Sanatı doğal oluşumlardan farklı olarak belirleyen belli başlı özelliklerden biri özgünlük diğeri de onun tek, eşsiz olmasıdır” (Bozkurt, 1995: 16). Hayal gücüne bağlı olan bu üretim insana özgü bir eylemdir ve kültürle birlikte yol almaktadır.

Kültür sanattan, sanatsa kültürden beslenmektedir. “Kültür ve sanat tek başına hep bir tamamlanmamışlık, birlikte kullanıldıklarındaysa fazlalık ve aşırı vurgu hissi vermektedirler” (Aysun, 2014: 7). Geçmişten günümüze gelen kültür birikimi ve değişimiyle şekillenen sanat, kültüre de yön vermektedir. Sanat, hayatın her alanında aynı şeyi, yani insanı, insanın istemesini, niyetlerini, görüş tarzını, niteliğini, insanın dünya ile doğayla olan ilişkilerini dile getirir. Böylece sanatta kendisini gösteren, açığa çıkan, her zaman hayattır, insandır (Mengüşoğlu, 2015: 323).

“Sanat nerede ve ne zaman ortaya çıkmış ise, o daima insan varlığını, yahut insanın varlığı ile doğrudan veya dolaylı ilgisi olan bir şeyi ifade etmiş ve ona şekil kazandırmıştır” (Mengüşoğlu, 2015: 321). İnsan varlığının bir ifadesi olan sanat, yeniyi arama arzusu ile çeşitlilik ve farklılıklar oluşturmakta, çağının gereksinimlerine göre gelişim göstermektedir.

Sanat, kültürel açıdan özne ve nesneyi ayırma sürecinde mantıksal izahatlar sunabilir. İletişim ve etkileşimin öznesi olarak insan, tüketimin nesnesi durumuna taşınırken burada sanatın da belli oranda rolü söz konusudur. Tüketim, sanatta

üretimin öznesi olan insanı kültürel sistem içinde tüketimin nesnesi olarak konumlandırmaktadır.

Kitle kültürü içinde farklı anlamlar yüklenen sanat tüketilmeye hazır bir meta halini almış ve zaman içinde endüstri, temel ihtiyaçların dışına taşan tüketimi meydana getirirken sanat alanında da etkisini göstermiş ve sanat eserleri tüketim kültüründe daha kolay yer bulabilmiştir. Sanat eserlerinin pazar içerisindeki kapitalist düzene göre dizaynı onu kültürel bir ürün olarak tanılamıştır.

Baudrillard'a göre tüketim kültürü Postmodern kültürdür. Tüm değerlerin fazlasıyla değerlendirildiği ve sanatın gerçeklik karşısında zafer kazandığı derinliksiz bir kültürdür (Featherstone, 2013: 154).

*Adorno, postmodern ilk evrelerinde, sanatsal ürünler ile tüketici malları arasında özellikle ekonominin canlanma dönemlerinde ortaya çıkan benzerliği fark etmiştir: "... metaların madde kullanım değerinin önemi azalmışsa, tüketim, başkasının hayatına katıldığını düşünerek hissedilen prestije dönüşmüşse ve son olarak, tüketilebilir şeyler meta karakteri tümüyle ortadan kalkmış görünüyorsa, bu bir estetik yanılısıma parodisidir" (Stallabrass, 2010: 77).*

Kitle kültürü içerisinde sanatın piyasalaşması eserlerin meta olarak değerlendirilmesine neden olmuş, estetik yargılar öncenin sanat anlayışından uzaklaşmıştır. Adorno ve Horkheimer, (2014: 211) Sanatın bir meta türü olduğunu, onun tüketime hazır bir biçimde hazırlanmış, endüstriyel üretime uyarlanmış bir ürün olduğunu savunmuşlardır.

Endüstrinin üretilen malları çeşitlendirip tüketiciye karşı uyguladığı cezbetme politikası özellikle 2. Dünya savaşından sonraki yıllarda hız kazanmıştır. Arzu uyandırmak ve daha çok üretmek, daha çok satmak, dünya genelinde bir yarış haline gelmiştir (Şatır, 2004: 545). Bu endüstriyel düzen ise içerisinde yaratıcısını kendine köle eden ve bir açıdan tüketiciyi ona bağımlı kılan bir dünya düzeni yaratmıştır.

*"Sanat için sanat" anlayışının, nesne ile istenci, içerik ile formu ayıran estetikleştirici ve figüratif yorumu bugün de geçerli olmakla birlikte, iki büyük sanat akımı karşısında gerilemek zorunda kalmıştır. Birincisi, güzel ile yararlı, sanat ile bilgi, kültürlü seçkinler ile yığınlar arasında ilintiler yaratarak "sanat nesnesi" ile "sanayi nesnesi" arasındaki kopuşa karşı çıkan akımdır. Sanatlardan ve zanaatlardan çizime, sanayi estetiğinden Bauhaus'a kadar, modern kentlerimizde olduğu gibi sanayinin ürettiği nesnelere de sanat ile yaşamı birleştirmek söz konusuydu artık. Sanat bu yoldan genel mübadele sisteminin içine doğrudan doğruya girdi; estetik, artı-değer, nicelendirilebilir hale geldi. Artık sanatı piyasadan ayırmak olanaksızdı. İkinci akım ise, 19. yüzyılda benimsenmiş başlıca temel ilkeleri yıktı. Soyut sanatla figürü bozdu, gerçeküstücü sanatla konuyu başkalaşıma uğrattı, pop art'la nesnelere parçaladı, kinetik sanatla ışığı ayırttırdı, siyasal sanatla da toplumsal anlamları eleştiriden geçirdi (Bozkurt, 1995: 20-21).*

Sanayi sonrası gelen yeni sanatsal üretimler eski değerlerin dengesini tümüyle bozmuş yeni eleştirel parametreler oluşturmuştur. Horkheimer'a göre günümüzün üretim tarzı, her zamankinden daha çok esneklik ister. "Hayatın her alanında istenen daha büyük girişkenlik, değişen koşullara daha iyi uyarlanabilme yeteneğini gerektirmektedir" (Horkheimer, 1998: 122). İnsanın doğaya karşı geliştirdiği her araç için hayatın devamlılığını sağlama koşulu olarak bu araçlara hizmet etme zorunluluğumuz artmaktadır.

Tüketim olguları ve süreçleri, tüketim kültürü içeriği olarak kültürün amaçsallaştırılmasından çıkarılıp araçsallaştırılmasına yol açarlar. Araçsallaşan kültür, basit yaşamsal/güncel etkileşimlerin bünyesine sanatsal etkileşimi de dahil ederek bir entegrasyonu niyetlendirmiş ve hayata geçirmiş olur. Yani sanat, kültürün araçsallaştırılması yoluyla kendini de günlük yaşamın olağan akışı içinde basitleştirmiş olur.

Baudrillard'a göre günümüz sanat piyasası, kendi koyduğu oyun kurallarına göre oynamaktadır. Böylelikle kurallar ortadan kaybolursa dahi kimse bu durumun farkına varmayacaktır. Sanatı ise birkaç istisnai sanatçının olduğunu kabul etmekte birlikte, bir komplo olarak değerlendirmektedir (Baudrillard, 2005: 92). Çağımızda sanat herhangi bir gerçekliği temsil etmez bir duruma gelmiştir. Kapitalizm ile birlikte kültürel üretimin güç yapısı değişmiştir. Bir zamanlar kültürel üretim ve tüketim yerel boyutta olup, yerelin yaşam tarzını, bu tarzdaki farklılıkları yansıtıyordu. Bugünse halkın egemenliğini kabul etmiş onu kutsamış ve ona katılmış olan bir dünya sunmaktadır (Alemdar & Erdoğan, 2005: 48).

Postmodern sanat kültürü bir bütün olarak ele alıp alt ve üst kültür farklılığı üzerinde duran sanat anlayışına karşı çıkar (Kefeli, 2009: 82). Postmodern üretim anlayışı yapılmış olanı yeniden tasarlamaktır. "Postmodern fikir ve imajların ironik, tabuları yıkan serbest kolajıdır. Evrenseldir, en alt, en üst, en ciddi, en komik, en iyi ya da en kötüyü aynı heyecanla kucaklar" (Kefeli, 2009: 80). Bundan dolayıdır ki kültür endüstrisi durmaksızın eskiyi yeniden üretir.

*Sanatın değerlendirilebilir olmasına yönelik talebin bütünsel olmasıyla, kültür metalarının iç ekonomik birleşiminde bir kayma görülmeye başlar. Antagonist toplumlarda insanların sanat yapıtından umdukları yarar, büyük ölçüde, tümüyle yararın altına konularak ortadan kaldırılan yararsızlığın varlığını kabul etmektedir. Sanat yapıtları kendini tümüyle ihtiyaca yönelik göstererek, insanları, kendisinin yerine getirmesi gereken yararlılık ilkesinden özgürleşmek konusunda daha baştan*

*aldatmış olur. Kültür ürünlerinin alınılanması sırasında ortaya çıkan ve kullanım değeri diye adlandırılabilir olan değer, takas değeriyle ikame edilirken, keyif almanın yerini orda bulunmak ve haberdar olmak, erbab olmanın yerini de prestij kazanmak alır. Tüketici, kurumlarından yakasını kurtaramadığı eğlence endüstrisinin ideolojisi haline gelir (Adorno & Horkheimer, 2014: 210).*

“Kültür endüstrisinin asıl yeniliği, sanat ve eğlenceyi yani kültürün iki anlaşamayan ögesini, amaç kavramına, yani tek bir yanlış formüle, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmış olmasıdır” (Adorno & Horkheimer, 2014: 182). Postmodern sanat, tüketim toplumunun devamını ve gelişmesini garantilemek işlevini üstlenmiş, dolayısıyla sanat için sanat görüşünü geçersiz kılmıştır. Böylece yüksek sanatın popüler kültürle olan birlikteliği toplum eleştirisini de apayrı bir düzeye taşımıştır çünkü yüksek kültür olmayana belirlemek imkansızlaşmıştır.

Jameson’a göre postmodernizm, modernleşme süreci tamamlanıp doğa büsbütün fethedilince elinize geçen şeydir (Jameson, 1984: 78). Postmodernizm, eski ve yeni olanla uyum birlikteliğinde olup onları birleştirmektedir. Postmodern sanat, tüketim toplumunun devamlılığını ve gelişmesini garanti altına almak amacındadır. “Toplumsal alanda postmodernizmin ortaya çıkışı ile sanayi toplumundan sanayi ötesi tüketim toplumuna geçiş bir arada gerçekleşmiştir. Bu süreçte sanat, tüketimi artırma görevini üstlenmiş bundan dolayı da postmodernistler tarafından yüksek sanat, popüler kültürle karıştırılarak tüketilir hale getirilmiştir” (Atiker, 1998: 66).

Postmodern zamanlarda, sanatın özgünlüğü terk edildiğinden röprodüksiyon yaygınlaşmıştır. Ayrıca sanatın bir kavrama dönüşmesi, sanatı bizzat sanatçının kendisi tarafından üretilmesi gereken bir yaratım olmaktan çıkarmış ve onu bir imalat haline getirmiştir (Artun, 2014: 19). Sanatın sanayileşmesi sanatı bir girişimcilik, bir para kazanma berecesine dönüştürmüştür. Sanat ürünlerinin maddi üretim süreciyle birleşmesi sanatı kolektif bir emek sürecine dönüştürmüştür.

*Baudrillard'a göre postmodern toplum, modern endüstri toplumunun ötesinde bir tüketim toplumdur ve yeni tüketim biçimleri taklidler aracılığıyla yayılır: Tüketim toplumunun düzeni önceden belirlenmiş tüketim biçimleri tarafından koşullandırılmış yapma bir düzen, sahte bir gerçeklik oluşturur. Başka deyişle postmodern kültür (taklidler), göz kamaştırıcı biçimde gerçeküstü bir toplumsal düzeni üretir. Sanayi ötesi toplum, tüketime kodlanmış ve programlanmış, kendi kendisini otomatik (sibernetik) biçimde denetleyen toplumdur. Bu toplumda Riesman'ın "başkasınca yönlendirilen tip" varsayımına uygun bir kişilik tipinin yaygınlaştığı varsayılır. Bireyler, kodlar aracılığıyla medyalardan mesajlar alarak yeni tüketim biçimlerini taklid etmeye başlarlar (Atiker, 1998: 66).*

Popüler kültür adında “popüler”, iki çatışkın şeyi ima eder görünmektedir. Bu imaların ikisi de terimin “genel halka ya da belirli bir sınıftan farklılaşmış bir bütün olarak halka ait olanlar” şeklinde basit bir tanıma yol açar (Çağan, 2003: 33). Ancak popüler kültür halkın kültürü olarak görülmekle birlikte sadece halka ait değildir. Yüksek ve alt tabakadan insanları etkilemekte olan popüler kültür tüketiciyi kendine bağlamaktadır. Popüler kültürü oluşturan gerçekler, kültür endüstrisi ile ilişkilendirildiğinde başka değişkenlerinde sisteminde dahil olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Popüler kültür en geniş ve kabul gören tanımıyla, gündelik hayatın kültürüdür. Popüler kültür gündelik hayatın kültürü olmasından ve gündelik hayatın da bir iktidar mücadelesi olmasından dolayı, bu kültürel alan içinde uzlaşma güçleri ile direniş güçlerinin savaştığı ve de empoze edilmek istenen anlamlar / zevkler / sosyal kimlikler arasındaki çelişkilerin mücadele ile yok edildiği bir savaş alanıdır. (Çağan, 2003: 34-35).

*Postmodernizm, yadsıma tutumu takındığı çok önemli bir sorunla karşılaşır: değer sorunu. Aslında postmodernizm bir yandan, kültür ürünleri arasında bir değer farkı olduğunu yadsır; öte yandan bir “kalan”ın, bir artı ve bir eksinin, sonucu sıfır olan bir matematik işlemiyle yok edilemeyen bir şeylerin var olduğunu bilincindedir. Bilindiği gibi, Freud ayrıcalıklı fetişizm örneği temelinde yadsıma kavramını geliştirmiştir. Baudrillard’a göre, fetişizm kategorisi, Warhol’la birlikte, sanatın değerine duyulan batıl inanç, inancın yerini almıştır. Mesenlerini, düşünmeye ayrılan vaktin de belirli bir değerinin olduğuna ikna etmeye çalışan Leonardo da Vinci’nin aksine, Warhol yalnızca üretim yaptığı sürenin bedelini almak istediğini belirtir. Böylece, üretim zamanına abartılı bir değer atfederek, sonuçta yapıtlarının ekonomik değerinin belirlenmesinde kendi önemini sıfırlar. Önemli olan, dolayumsuz fikirdir, tam da yapıtta fetişleştirilen kavram (Perniola, 2016: 58).*

Kitle kültürü, sanat eserine farklı mesajlar yükleyip onu tüketilmeye hazır hale getirmiştir. Pop-Art’ın temsilcisi olan Andy Warhol seri üretim ile sanat yapıtını mekanikleştirmiş, resmi duygulardan soyutlamış ve çağının kültürel ortamını eserlerine yansıtmıştır. Bir makineyle özdeşleşen Warhol, geleneksel imgeyi birleştirmeye çalışır, güç ve paranın ardındaki iş adamlarını ve toplumu eleştirir (Cauquelin, 2005: 89).



**Şekil 1:** Andy Warhol, Liz, 1964, serigrafi, 106x106cm

Hamilton popüler sanatın kısaltması olan Pop Sanatı, “değişmekte olan toplum değerlerinin, sanatsal bir inanç yansıması” (Antmen, 2008: 159) olarak değerlendirirken, Fransız eleştirmen M. Ragon ise “Çağın, yeni sosyal gerçekleri” olarak yorumlamıştır (Ötgün, 1997: 85). Baudrillard’a göre ise Pop’a kadar tüm sanat “derinliğine” bir dünya görüşü üstüne kurulmuşken, Pop “sanayisel ve seri üretimdir” bu açıdan pop sanatını “perspektifin sonu, çağrıştırmının sonu, tanıklığın sonu, yaratıcı edimin sonu ve bunlar kadar dünyayı içinden yıkmanın ve sanatın lanetliliğinin sonu” olarak ifade etmiştir (Baudrillard, 2013: 132).

*Pop akımının genel olarak Dada'yla ilişkilendirilmesi, Marcel Duchamp gibi bazı eski Dadacıların tepkisini çekmiştir. Duchamp, Dada akımının tarihini kaleme alan Dadacı sanatçı arkadaşı Hans Richter'e (1888- 1976) yazdığı bir mektupta, "Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın kökeni Dada'dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!" demiştir. Ancak Amerikan pop sanatı, yalnızca Dada'nın değil, Amerikan sanatında 1920'li yıllara uzanan yenilikçi arayışların da mirasçısıdır (Antmen, 2008: 161).*



Şekil 2: Marcel Duchamp, Pisuar, 1917, ready-made, 23.5x18cm

Bozkurt'un (1995: 258) gözünden Adorno'nun sanat yapıtı şöyledir; “Adorno sanat yapıtını, toplumsal gerçekliğin dışında bulunan bir başka şey olarak belirlemiştir. Bu anlayış, model düşüncesini sanatta örnekleme olanağı verir. Sanat olası uzlaşımın modeli olarak değerlendirilmiş, Sanat eseri tüketiciye sunulduğu zaman tüketilmeyip yeniden üretendir” şeklinde ifade edilmiştir.

Kültür endüstrisinde en önemli etken onu harekete geçiren piyasadır. Geç kapitalizmde şimdi her şey pazara göre üretilmekte ve ürünlerin en çabuk yoldan tüketilmesi sağlanmaktadır (Koluaçık, 2017: 141). Kültür endüstrisi tarafından kandırılmakta olduğumuzu ifade eden Adorno bu yanıltıcı hali gözler önüne sermiş ve endüstri ürünlerinin metalaşmış sanat eserlerinden ziyade kitlesel pazar için üretilmiş olan sermayeler olduğunu vurgulamıştır. Kültürün asıl amacı bize en kısa ve kolay yoldan satın alma güdüsünü yerleştirmektir. Bu sayede asıl sanat eserinin, gerçeğin dışında olanı gösterme becerisi kültür eserlerinden tümüyle yok olmuştur.

Sanat kültür endüstrisi aracılığıyla metalaşarak bayağı ve kolay ulaşılabilir hale getirilmiş, kültür endüstrisi rötuşların, efektlerin ve teknik ayrıntıların sanat yapıtlarına baskın çıkmasıyla gelişmiştir. Daha öncesinde bir düşüncüyü ifade eden sanat yapıtı, onunla birlikte tasfiye edilmiştir (Adorno, 2009: 54). Adorno ve

Horkheimer'a göre sanat aynı zamanda eğlence sektörünün bir vasıtası haline gelmiştir. Sanat eseri düzeysizleşmiş, sanatın özü tehlikeye girmiştir. Maksat önceden olduğu gibi seçkin sanat eseri üretmek değil en çok satışı sağlayacak ürünler ortaya çıkarmak olmuştur. Sanat olarak üretilen eserin kültür eseri olmaktan uzaklaştığını ileri sürmüşlerdir (Sarı, 2006: 45). Sanat eserinin metalaşmış hali estetik haline karşı tümüyle bir baskınlık elde edip eserler tamamen ticarileştiğinde, üretilmiş olan yapıta eleştirelilikten uzak ve manevi değer verildiğinde, sanatın o herkes tarafından ulaşılamaz hali yok olmuştur.

Ernst Fischer (1990: 43) sanatın gerekliliği kitabında kapitalizmin her şeyi metaya çevirdiğini savunmuştur. Yeni düzenle birlikte üretim ve verimde o güne kadar daha önce görülmemiş bir artış sağlanmıştır. Bu yeni düzen üreten ve tüketen arasındaki her türlü direkt ilişkiyi ortadan kaldırmış, bütün ürünleri pazara sürmüştür. Öncesinde zanaatçılar ısmarlama işe göre çalışsa da kapitalist düzende bilinmeyen bir alıcı için çalışmaktaydı. Meta ürünleriyse her yere yayılmakta, iş bölümünün artması, işin parçalara bölünmesi insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırıp bireyleri toplumsal gerçeklere ve kendisine, gittikçe artan bir yabancılaşma duymasına neden olmaktadır. Böyle bir dünyada sanat bir meta, sanatçı ise meta üreticisi olmuştur.

Adorno ve Horkheimer'a göre kültür endüstrisi, homojenleşmiş ve ussallaşmış olmakta tabir ettiğimiz modern sanayi toplumunun düzgün işlenmesine yardımcı olmakta idi ve bu yüzden vardı. Kültür endüstrisi vaat ettiği şeylerle tüketicisini durmaksızın aldatmakta olduğunu ise şu sözlerle ifade ederler: “Olay örgüleri ve ambalajlamayla verilen haz senedinin vadesi sürekli uzatılır: aslında yalnızca vaatten ibaret olan bütün bu gösteri haince bir biçimde, hiçbir zaman gerçekleşmez” (Adorno & Horkheimer: 2014: 186). İşte tamda bu nedenle sanat eserleriyle kültür endüstrisi birbirinden ayrılmaktaydı. “sanat eserleri, çileci ve utançsızdır; kültür endüstrisi ise, pornografiktir ve iffet taslamaktadır” (Kara, 2014: 2).

*Kültür endüstrisindeki teknik kavramı, sanat eserlerindeki teknikle sadece ad bakımından benzer. Sanat eserlerinde teknik, bizzat nesnenin iç örgütlenmesi, özgün içsel mantığıyla örgütlenmesiyle ilgilidir. Kültür endüstrisindeki teknik ise tam aksine, başlangıçtan itibaren dağıtım ve mekanik yeniden üretimle ilgilidir ve bu yüzden daima nesnesine dışsal kalır. Kültür endüstrisi, ürünlerinde içerilen tekniklerin potansiyellerinden özenle kendini koruduğu ölçüde ideolojik destek bulabilir. Malların maddi üretiminde uygulanan aşırı sanatsal teknikten bir parazit gibi faydalanarak yaşar ve bunu yaparken işlevselliği tarafından ima edilen içsel*



*sanatsal bütüne karşı yükümlülüğünü ihmal eder, estetik özerkliğin gerektirdiği biçimsel yasaları umursamaz (Adorno, 2003: 78).*

Sanatın satış mekanizmasına bağlı olarak yaygınlaştırılmaya çalışılması, sanatın kalitesizleştirilmesine neden olmuştur. “Kitle Sanatı” ve “Kitle Kültürü” nün yaratılmasına neden olup özerkliğinden vazgeçen sanat, “sahte sanat haline gelmiştir” (Yayman Ataseven, 2018: 187). Kitle kültürü içinde sanat bir esir olmuş pazar için üretilmekte olan meta halini almıştır.

Satılmak için var olan meta ürünleri içerisinde Sanat’ın ideolojisi, bu dünyanın sadece tüketime odaklanmasını sağlayan bir reklam propagandasıdır. Sanat tüketici gözünde fetiş haline gelmiştir. Bu fetiş ise sanat yapıtlarının toplumsal olarak vermiş olduğu değerdir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2.1. Sanatın Gelenekselliği ve Çağdaşlığı Ayrımalarında Kültürel Bileşmeler

Sanat'a kültürel bir olgu diyebiliriz. Sanat tüm insanlık tarihince var olan ancak çağdan çağa ve farklı toplumlara göre şekillenip ona göre değerlendirilmiştir (Bozkurt, 1995: 15). Primitif insanlar arasında sanat, kendiliğinden ve ihtiyaçlara yönelik geliştirse de daha sonra çok daha karışık bir ilişki halini almıştır. Kültürel evrimin bir parçası olan eserler; önceki nesillerin yapmış olduğu faaliyetlerin günümüze kadar gelmiş olan bir gelişimsel değişim olarak görülmektedir (Cole, 1996: 145).

Her çağda insanların sanattan anladığı da sanattan beklediği de farklı olmuştur (Timuçin, 2004: 422). “Yeniçağ'a kadar toplumun ve dinin hizmetinde olan sanat, faydalı bir etkinlik alanı olarak kalıp teoriden çok uygulamayla ilgili olmuş, büyük ölçüde zanaata yakın durmuştur” (Çalışlar, 1991: 408). Sanat uzun bir süre halk sanatı olarak gelişmiş ve halk sanatı daima özgün bir değer taşımıştır (Hançerlioğlu, 1977: 363). Cevizci (1999: 748) bu sözünü ettiğimiz dönemi, “ne teknik nesne ile sanat eseri, ne de zanaatkar ile sanatçı arasında bir ayrım vardır. Bu bağlamda, entelektüel bir etkinliği, teknik de olsa belli bir bilgiyi imleyen sanatsal yaratım, sadece doğal yaradılıştan farklılık gösterir” olarak açıklamıştır.

Sanatın sonraki dönemlerde gelişmesini toplumun ekonomik yapısındaki değişimler belirler. Sanat'ın toplumun manevi yaşamında yer alan teknoloji, bilim, siyasal ideoloji ve ahlak gibi, öbür yansıma biçimleriyle birçok ortak yanları var olsa da O'nu bütün bu bilimlerden ayıran ve kendine has kılan çizgileri vardır. “Sanatçının reelle estetik ilişkisi Sanat'ın temel konusudur ve sanatçının ve yaptığı eserin asıl vazifesi dünyanın sanatsal olarak dizaynıdır” (Çalışlar, 1991: 409). Bundan dolayıdır ki insan ve onun toplumsal bağları, birliktelikleri, dünden bugüne değin yaşanan koşullarda insan yaşamı ve yaptıkları, daima tüm sanat eserlerinin yapı taşı olmuştur.

Kültür, ilkel toplumlardan orta çağ toplumunun sonlarına kadar belli bir bütünlüğe sahipti. Kültürel etkinlikler ilk olarak tasarım etabından geçer, sonrasında ise bu tasarım uygun üretim yapılır ve toplu olarak tüketimi sağlanırdı. Bu periyotta üretici ve tüketici diye ayırdığımız gruplar ortaya çıkmamış olup birlikte yapılan

üretme ve tüketme olgusu varlığını sürdürmüş ve hayatın en belirleyici pozisyonu olarak görülmüştür (Koluaçık, 2017: 137).

19. yüzyıla geçiş yaparken kültürel etkinlikler, diğer ekonomik etkinliklerle benzer özellikler taşımaya başlamış bununla birlikte kitle kültürü, popüler kültür gibi kavramları ortaya çıkmıştır. Böylece kültürel etkinlikler içerisinde önemli değişimler meydana gelmiştir. İş bölümünün gelişmesi ile yeni meslek gruplarının oluşması ayrıca ekonomik etkinliklerin çeşitlenmesi, insanlık tarihinin en mühim gelişim etaplarından biri olan üretici ve tüketici grupların çıkışını tetiklemiş, kültürel yapıda çeşitli değişimler meydana gelmiş ve böylece yeni kültürel yapılanma oluşmuştur. Bu dönemde toplumun tüm üyelerinin aynı sanatsal faaliyette hep beraber olduğu bir olgu olmaktan çıkmış, gitgide bir uzmanlık konusu durumuna gelmiştir. Bu sayede sanatın kendi içinde bir bütün oluşturduğu dönem sona ermiş, üretim ve tüketim olgusu sanatın içine dahil olmuştur (Özkök, 1985: 106). Yine buna bağlı olarak sanatsal faaliyetlerin macerası, bu dönemden sonra ekonomik faaliyetlere koşut olarak gelişmiştir. Üretim artık ürünün tüketimi ve yatırımsal olarak nasıl paylaşılıp kullanılacağına ilişkin kararların verildiği sınıf ilişkileriyle örgütlenmiştir (Castells, 2008: 18).

Tasarım, üretim ve tüketim bu yeni yapılanma içerisinde ayrılırken bunlara ek olarak “dağıtım” olgusu eklenmiştir. Böylelikle tüketim aşaması ile sona eren kültürel süreç, tüketiciden yeniden tasarım yapan ve üreticiye dönüşen bir döngünün içine girmiştir (Özkök, 1985: 106). “Dağıtım olgusunun ortaya çıkışı ve çoğaltma tekniklerinin gelişimi, kültürel üretimde iki önemli gelişmeyi de beraberinde getirmiştir” (Koluaçık, 2017: 138). Bir yandan daha geniş tüketici kitlelerine ulaşma şansından dolayı geçmişten günümüze değin var olmakta olan kültürel üretimin boyutları değişmiş, diğer bir yandan ise, yeni kültürel üretim biçimleri eklenmiştir.

“Birçok açıdan üretici oldukları ve zanaatkarlarımızı tasarım ve modellerle besleyerek imalatçılarımızın başarısına katkıda buldukları için sanatçılar da sanayici olarak değerlendirilmelidir” (Rose, 2015: 26). Geleneksel toplum yapılarında kültür, sanayi öncesinde birçok alt-kültür öğelerini de içeren bir çeşitliliğe sahipti (Şan & Hira, 2007: 5). Şimdi ise kültür, modern sanayi toplumlarında sanayinin doğasına mutabık olan standart ve seri üretimin içine dahil edilmiş durumdadır.

Modernizm'in ortaya çıkışıyla maddeci bir dünya görüşü benimsenmiş, gelenek ve geçmişten gelen değerler bir kenara bırakılmıştı. Bunun aksine dada ve gerçeküstücülük modern sanatın dışına taşmıştır. “1920’li yıllarda dada ve gerçeküstücülük biçiminde herhangi bir gündelik nesnenin estetikleştirilebileceğini göstermeye çalışan içsel bir avant-gardist dinamiğin varlığı söz konusu” (Featherstone, 2013: 58) olmuştur. Hatta soyut dışavurumculuk, pop sanat, kavramsal sanat ve diğerleri dahi çok geniş bir çevrede modern sanat kapsamında ele alınmaya devam etmiş ancak modernizm çoktan başkalaşmış zamanla postmodern hale gelmiştir.

*Nesnelerin sanat ve edebiyattaki statüsünün ve temsil edilişlerinin evriminin tarihi sadece kendi başına bile açıklayıcı olurdu. Tüm geleneksel sanatta simgesel ve dekoratif figüran rolü oynadıktan sonra nesnelere, 20. yüzyılda ahlaki ve psikolojik değerlere endekslenmekten kurtuldu, insanın gölgesinde vekaleten yaşamayı bıraktı ve bir mekan çözümlenmesinin (kübizm vb...) özerk öğeleri olarak olağanüstü bir önem kazandılar. Bu yüzden de soyutlamaya varana dek parçalandılar. Dada’da ve gerçeküstücülükte parodik yeniden dirilmelerini kutlayan, soyut tarafından yapıları bozulan ve yok edilen nesnelere şimdiyse Yeni-Figürasyon ve Pop’Art’ta imgeleriyle uzlaşmış gibi görünüyor. Nesnelerin çağdaş statü sorusu işte burada ortaya çıkar. Ayrıca bu soru, nesnelerin bu aniden sanatsal figürasyonun doruğuna çıkmasıyla da bize kendini dayatmaktadır (Baudrillard, 2013: 131).*

“Modernizm ile geleneksel anlayış arasında yaşanan var olma mücadelesinde modernizm, rekabet yapısını postmodernizmden yana kullanmıştır” (Batu & Tos, 2017: 992). Postmodern, “şimdiden sonra” anlamına gelmektedir; daha basit bir deyişle, “modernden sonra” anlamındadır. Bu terimin kullanımı, modernizmin bir stil ve sona ermiş bir dönem olduğunu ima etmektedir. “Postmodernizm bir sanat stili ya da açıkça belirlenen bir sanatsal yaklaşım değildir” (Whitham & Pooke, 2013: 20). “Modernizmde çevreden farklılaşan bir estetik ile karşılaşırken postmodernizmin çevresi ile aynı dili konuşan, aynı dokuyu paylaşan bir estetiği vardır” (Kefeli, 2009: 80).

*Postmodernizm kavramı, altı çizilerek belirtilmelidir ki salt biçimsel olmaktan çok tarihsel bir kavramdır ve geçmişle sert ya da yumuşak, bölücü ya da birleştirici bir yöntemle hesaplaşmadır. Ayrıca Postmodernizm sorunu sadece estetik bir sorun değil, aynı zamanda politik bir sorundur. Postmodernist bir sanatçı düşüncelerini hangi sanat alanıyla belirtirse belirtsin, hangi yöntemi benimsemiş olursa, olsun, bu düşünceler, temelde, yaşanmakta olan toplumsal anın, özünde bir politik kabulün ya da reddin nesnesini oluşturduğu tarihi görüşlerini yansıtmaya şeklinde ortaya çıkacaktır. Aksi halde Postmodern. olmaz, olamaz (Erinç, 1994: 40).*

Düşünür Richard Shusterman, Postmodernizm hakkında söylenebilecek en açık, en kesin şeyin “net olmadığı ve tartışmaya açık olduğu” şeklinde ifade etmiştir (Barrett, 2015: 240). “Biçimsel çeşitliliğine rağmen, modernizmin kabul gören sanatsal geleneklere karşı bilinçli farklılığı, bize bir bütünlük ve amaç hissi verebilir. Ancak postmodernizm, tutarlı özelliklere sahip görülmemektedir” (Whitham & Pooke, 2013: 20).

Modern toplumun merkezinde sanayileşme vardı. Postmodern toplumdan bahsettiğimizde ise bugünkü gelişmiş kapitalist toplumlar kastedilmektedir. Postmodernizm, üretim şekillerinin değişmesi, medya, iletişim ağlarının farklılaşması, ileri teknoloji hizmeti yeni bir dünya düzenini meydana getirmiş, bireylerin önemsendiği, yerelliğin ulusal kimliklerin önüne geçtiği bu süreç içerisinde tüketim toplumu ve kültürü, günlük etkinliklerin değiştiği, tüketip yeniden üretildiği bir sistemde ilerlemektedir (Batu & Tos, 2017: 992). 1950’lerden bu yana yapılan sanat, çağdaş koşullar ve deneyimle gözle görülür biçimde değiştirilmiş, önceki modernist avangart çalışmaların bir devamı olarak görülmektedir (Whitham & Pooke, 2013: 14). Eleştirmenlerden bazıları, bu çalışmaları geç modernizm olarak adlandırmakta ve postmodernizmi farklı bir değerler dizisi, hatta tanımlanabilir bir dönem olarak ele almaktan kaçınmaktadır.

Birçok sanat tarihçisi 1950’lerle 1970’lerin sonları arasında sanatını gözle görülür biçimde değiştiğine dair hemfikir olmuştur. Onlar, bu dönemde içerisinde geliştirilen sanat felsefesi fikirlerin bugün çağdaş sanat olarak görüp adlandırdığımız şeye temel oluşturduğunu savunmaktadırlar (Whitham & Pooke, 2013: 14).

Günümüzde modern kapitalist toplumun sanatı, izleyici kitlesi, kendisinin finanse işlerini yapan elitleri ve ona yol arkadaşlığı etmekte olan akademik endüstriyle aynı seviyededir (Artun & Öрге, 2013: 11). Bu açıdan, estetik yabancılaşmadan uzaklaşıp kültüre gittikçe daha fazla bütünleşmiş olması münasebeti ile sanat, çağdaş bir hale gelmiştir.

Danto sanatın sonundan sonra adılı kitabında modern ve çağdaş arasındaki ayrımı şöyle açıklar:

*Modern ile çağdaş arasındaki ayrım yetmişlerle seksenlerin ortalarına dek netleşmedi. Çağdaş sanat uzun süre “çağdaşlarımızın ürettiği modern sanat” olarak kaldı. Ama “postmodern” terimini icat gereksinimiyle de ispatlandığı gibi, bu düşünce tarzı bir noktada tatmin edici olmaktan çıktı. Postmodern terimi “çağdaş” teriminin bir üslubu aktarmadaki görece zayıflığını kendiliğinden ortaya koyuyordu. Fazlasıyla salt zamansal bir terim gibi görünüyordu çağdaş. Ama “postmodern” de*

*çağdaş sanatın belirli bir kesimi ile gereğinden fazla özdeşmiş, fazlasıyla kuvvetli bir terimdi (Danto, 2014: 34).*

“Çağdaş” kelimesi deiktik, yani anlamı geçtiği bağlama göre belirlenen bir kelimedir; insanın bu kelimeyi sarf ettiği zamanla “aynı zamanda” anlamına gelir ama bu zamanın kendisi değişmektedir (Artun & Öрге, 2017: 21). Agamben’e göre “Çağdaş, ışığını değil, karanlığını algılamak için bakışlarını kendi zamanına sıkıca tutan kişidir. Tüm dönemler, çağdaşlığı deneyimleyenler için belirsizdir. Çağdaş, tam olarak, kalemini bugünün belirsizliğine batırarak yazmaya başlayan bu belirsizliği görmeyi bilen kişidir” (Agamben, 2009: 44).

Çağdaş sanat öncesinde modern sanat olarak ele alınmış daha sonra ise modern sonrası sanat anlamında ifade edilmiştir. “Modern sanat daima kaliteli farklılıklara sahip olmuş, Çağdaş kavramı ise dünyayı bölen, herkesin olmayan modern tarihin sınırlarını aşmaya olanak veren bir yol gösterici olarak hizmet etmiştir” (Belting, 2009: 3). Ayrıca gelişmekte olan sanatçılar bu sömürü tarihinin içinde yetiştiklerinden dolayı modern sanata karşı konumlanabilmektedirler.

“Sanat hakkındaki yargı ve fikirler kültüre ve tarihe dayalıdır” (Whitham & Pooke, 2013: 8). Yani söz konusu fikir ve yargılar patronların, izleyicilerin ve sanatçıların öznel ve görelî ilgileri arasında arabuluculuk yaparak zamanla değişmektedir. Sanatın yorumlanmasıyla ve onun nihai değeri ve anlamıyla ilgili bir tekel yoktur.

“Kültür, toplum ve sanat hakkında olan çağdaş söylemlerde en hakim ve anlaşılması güç kavramlardan biridir. Bunun nedeni ise kavramın farklı insanlar tarafından farklı şekillerde kullanılmasıdır” (Berger, 2014: 141). Sanatsal kültür ve onun çağdaşlığı bize en az iki anlamda sert bir dönüş yapmaktadır. Bunlardan biri ona ev sahipliği yapan toplum ve onunla olan ilişkisinde dolaysız olmasıyla, diğeri ise bu birlikteliğin eleştirel bir tutumla birleştirilmesiyle (Artun & Öрге, 2013: 9). Genel kültürün bir parçası olarak sanat daima ilerlemeyi talep eder. Diğeri bir açıdan ise çağdaş yönelimler içerisinde sanat, özgürlüğünü yakalayanlar, eyleme dökenler ve bireylerin arzularına göre ürün çıkaran sanatçılardan oluşmaktadır.

Gielen, (2016: 124-125) sanatın kendine “çağdaş” demeye başladığı andan itibaren kendine bir etiket yapıştırdığını iddaa etmiş ve sanatın sesinin kaybolduğunu savunmuştur. Çünkü bu durumun geçmişte yapılan işleri bir kenara koyduğunu ancak

ne tamamen reddedebilmekte ne de unutulmaktan olduğu görüşünü desteklemektedir. Sanatın kaybettiğine inandığı düşüncelerini ise şu sözlerle ifade eder: “Çağdaş sanat “güncel olmak”, “zamanı yakalamak” istiyor, tarihsel avangardın tersine çağın ilerisinde olmak istemiyor, dünyaya gerçekten müdahale edebilecek ütopyik tasarımdan vazgeçmiştir”.

Sanattan artık birçok alanda belirli bir amaca hizmet eden bir etkinlik olarak yararlanılmaktadır. Karlılığın çağdaş teknikleri, yenilik, buluş ve yaratıcılıktır (Artun, 2014: 21). Çağdaş sanat, geçmişte sanatın dışında kalmış birçok disiplini kapsamına almaktadır. Bazı çağdaş sanat eserleri bunları ayrı bir form olarak kullanmaz, farklı sanatsal disiplinlerin ve ortamı birleştirip bir karma pratik üretir. Bu birliktelik daha öncesinde oluşturulan sınırların bazılarını ortadan kaldırmaktadır.

Perniola çağdaş sanatın benzersiz bir yönünün şu olduğunu ifade eder;

*Gizeminden arındırılması, yani onu destekleyen ekonomik ve kurumsal düzeneklerin açığa vurulması ne kadar radikal olsa da, şimdiye kadar bu, onun kültürel inanılabilirliğini çok az riske sokmuş, ticari değerini ve sosyete gözündeki inanılabilirliğini ise hiç riske atmamıştır. Gerçek şu ki, sanatın aura'sını kaldıran, yalnızca Benjamin'den Debord'a Castoriadis'ten Baudrillard'a devrimci düşünce olmamıştır; bu işin sürecinde, bizzat sanatçıların ( Duchamp'dan Warhol'a, Fontana'dan Boltanski'ya, Christo'dan Beuys'a) çok daha fazla payı vardır: Onlar, düşünürlerinki denli radikal bir emek ortaya koymuşlardır (Perniola, 2016: 79).*

Geleneksel sanat yapıtı ile yapıtın teknik olarak kopyalanabilir olmasının başlattığı yeni sanatsal üretimler Belting'in “Çağdaş sanat, belli bir sanat tarihine dair bir farkındalık ortaya koyuyor ama artık onu ileriye taşıyor” (Danto, 2014: 27) ifadesini desteklemektedir. Geleneksel sanat yapıtı, estetik deneyimi harekete geçiren kültürel değere dayanır. İkincisi ise yapıtına yalnızca serimleme değeri verir ve halkla bir yakınlık ilişkisini başlatır.

*Çağdaş sanatın model radikalizmin bir nevi sığınağı haline gelmesine şaşılacak bir taraf yoktur. Çağdaş sanat ortamlarına katılmanın etik anlamını sorgulamaya kalksak sırf bu durum bile bizi haklı çıkaracaktır. Tıpkı deneysel müzik, sinema ve edebiyatın kaybettikleri köklerini nihayetinde genel anlamda çağdaş sanatın şekilsiz ve tanımlanmamış şiirsel uzamında bulması gibi kültür sektörünün yapıbozum, postkolonyal eleştiri, post-Marksizm, toplumsal aktivizm ve psikanalitik teori gibi trendlerin temellendiği kamusal alan gibi bir işlev görmesinin de şaşırtıcı bir tarafı yoktur. Sanat nesnesi daimi bir muamma koyuyorsa önümüze, çağdaş sanatın kurumları ve iktidar yapıları da kapitalist hiper-modernliğin eleştirel özbilinci gibi işler (Artun & Örgen 2013: 16-17).*

Sanatın günümüzde radikalleşmesi ve sanat pratiğinin sürekli politikleştirilmesi tehlike çanları işittiğimizi düşündürse bile Çağdaş sanat, kültürel

eleştiriyi ve toplumsal radikalizmi şimdinin sıradanlığından koruma amacıyla olabilir.

Bauman (2015: 15-16) Günümüz toplumu, tüketim toplumu olarak ifade etmiştir. Kültür, tüketiciler tarafından, dünyanın geri kalanı gibi, potansiyel müşterilerin durmaksızın yön değiştiren dikkatlerini bir göz kırpmaya süresinden biraz daha fazla çekebilmek için mücadele eden, bir tüketim ürünleri deposu olarak algılanır. Günümüzde kültür, yasaklardan değil, tekliflerden, kurallardan değil, önermelerden oluşmaktadır. Eğer günümüzde kültürün dengeleyici rolü ile ilgili bir şey varsa, bu mevcut durumun korunması değil, sürekli değişim için karşı konulamaz bir taleptir.

## 2.2. Çağdaş Sanatta Yönsene ve Egemenlik Göstergeleri

Sanat bir öncekinin devamı da olsa ona tepkide olsa gelişir. 1980’den bu yana üretilen eserler için kullanılmakta olan çağdaş sanat terimi, aslında “2. Dünya Savaşı sonrasında ivme kazanmış modernizm projesini sorgulamaya ve eleştirmeye yöneliktir” (Şimşek, 2009: 20). Bu dönemden sonra modernizm ya da postmodernizm terimlerinden ziyade “çağdaş” kelimesini kullanmanın daha doğru olduğu kabul edilmektedir.

*Modern ile çağdaş arasındaki ayrım, Batı sanat tarihinde değil, “modernlik” ve “modernizm” kategorilerine yönelik Sovyet tepkisinin bir sonucu olarak 1945’ten sonra Doğu Avrupa’da sabitlendi. Ancak, “1945-sonrası sanat”ın sanat kurumları ve yayıncuları tarafından çağdaş sanat olarak kodlanması ve Rönesans’tan başlayıp Barok, Neoklasizm, Romantizm, Modern Sanat diye ilerleyen belli başlı tarihsel hareketler dizisinin sonuna eklenmesi 1980’lerde oldu. Bu, çifte bir kabul anlamına geliyordu: hem belirli bir modern sanat kanonunun giderek maziye karıştığı onaylanmış oluyor, hem de şimdinin sanatının bundan böyle modernizmle özdeşleştirilemeyeceği öne sürülüyordu. Böylelikle, daha geniş bir “1945-sonrası sanat” kümesi, savaş-sonrasının modernist formalizm kanonunu yutan ve yeniden kodlayan genişletilmiş bir şimdiki zamana dahil edilebildi. Bunun sonucunda, tam da önceden “post-formalist” olarak nitelendirilen pratikler için “postmodern” kavramının kullanılmaya başladığı bir sırada, “çağdaş” da “modern”in sanat-kurumsal ardılı haline geldi (Osborne, 2017).*

“Çağdaş sanatın varmış olduğu gelişim çizgisi; üretim mekanizmalarının bağlı olduğu bireysel ele alışların karşısına, tüketici olarak kitleleri çıkarmak durumundadır” (Eker, 2010: 314). Kitle toplumunun metalaşmış sanatı, patronlar tarafından tüketiciyi kendine bağımlı kılıp gücü ellerinde tutmaktadır.

Sanat ile insan arasındaki yakınlaşma sanatın yüceltici, yetkinleştirici kimliğinde olmayıp tam tersine kitleler, sistemle bütünleşmiş popüler ürünlerle



buluşmaktaydı (Elgün, 2002, 25). Dönemin sanatçıları, nitelikli sanat yapıtı ve kitleleşmiş tüketici arasında kendi tavrını koymaya çalışıp kendilerini ifade etmeyi deneseler dahi, tüketici derinlik ve birikim gerektiren sanatla kolayca bütünleşemediğinden, bu çarkta yaşayan insanlar sistemin güçlü ve etkili olmasından kaynaklanan sorun karşısında çaresiz kalıyorlardı.

*Kültür endüstrisi sanat yapıtlarını daha şimdiden siyasi sloganlar gibi paketleyip indirimli fiyatlarla o istesiz izleyici kitlesine yuttutuyor ve sanat yapıtlarının keyfini çıkarmak parklar gibi halka açık hale geliyor. Ancak sanat yapıtlarının gerçek meta niteliğinin çözülüp dağılması, özgür bir toplumun yaşamı içinde ortadan kalkıp aşıldıkları anlamın değil; sanat yapıtlarının kültür malı olarak alçaltılması karşısındaki son koruyucu duvarın da düştüğü anlamına gelir (Adorno & Horkheimer, 2014: 213).*

Ali Artun (2013) bir şeyi kendine mal etme sanatını (temellük) postmodernliğin bir stratejisi görmektedir. Modernizmin orijinal ve eşsiz olan ilkesine karşı postmodernizmin taklit ve kopya etme tezadı modernizmi tahrip etmiştir. Artun bu durumu şöyle ifade eder “Sahte sanat meşrulaştıkça, orijinallığın saptanması güçleşiyor. Kendine Mal etmenin reproduksiyon olmaktan çıktığı noktada “sahte”den başka bir şeye dönüştüğü görülmektedir”. Duchamp’ın gelenekselleşmiş sanata yaptığı müdahaleleri buna örnektir.



**Şekil 3.** M. Duchamp, L.H.O.O.Q.,  
1919, Portre, 19.7 x 12.4 cm

Pop sanatı, sanattan ziyade sanatta yenilik olarak kabul edilmektedir. Tüketim toplumunun ana karakter yapısını harmanlayıp ve bu çevrenin tabiatını eserlerine yansıtan sanatçıların tepkisini barındırmakta ve ayrıca kendi kültürünün bir ürünü olarak kabul edilmektedir.

Baudrillard, (2013: 134) “resim sanatının icrasındaki kuramsal çelişkiyi ve bu çelişki nedeniyle de Pop’un hakiki nesnesini düşünme zorluklarını en iyi dile getiren kişi” olarak betimlemiştir. “Andy Warhol, yaşama sevincini yitirmiş bir sanatsal üretim dönemini kapatarak, mekanik bir yeniden üretim dönemini başlatmıştır. Bu üretim biçimi de sonuç olarak sıradanlaşmaktan kurtulamamıştır” (Baudrillard, 2005: 20). Bir makineyle özdeşleşen Warhol sanatı karlı bir iş olarak görmekte ve ardından gelen birçok sanatçıyı da etkilemektedir. Paranın sanatı şekillendirdiği bir ortamdan ve tutumdan yarar beklemek doğru olmasa da bu dönemde kimi sanatçılar eserlerine pazar bulmak için tüketici bazlı sanat yapmışlardır.

*Warhol: “ Piyasa sanatı, Sanat”ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işi ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister “sanat” densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İşadamı ya da İşadamı Sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, “Para kötüdür” ve “Çalışmak kötüdür” gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysa ki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yaparsa en iyi sanattır” (Kuspit, 2014: 161).*



Şekil 4. Andy Warhol, Campbells's Soup Cans, 1962, 50.8 x 40.6 cm

Pop sanatçısı olan Warhol çağdaş sanatın yeni ilerleyişini görmüş, tüketicinin talepkar halini farkedip onların beklentileri takip etmiş ve bunu farklı bir şekilde temsilini sağlamıştır. “Sanat yaşamına bakıldığında, Warhol acılar çeken bir deha olmadı, bütün medya araçlarını kendi isteğine göre kullanan bir tür profesyonel sanat menajeri olmuştur” (Yapı Kredi, 46). Onun bu perspektifi sanatı çok daha farklı bir yöne doğru ilerletmiş, modern sanayinin tüketici toplumu tarafından oluşturulmuş gizli düzeneklerini ortaya çıkarmış ve yalnızca derinlemesine yapılmış çözümlenelerde fark edilebilecek bir ilişkiyi göstermiştir.

Artun’a göre (2012) “Sanatta modernlik aşındırıldıkça, din gibi sanat da restore olmakta, özerkleşme öncesindeki tarihsel misyonuna dönmekteydi. Bugün ise sanat, çağdaşlaştıkça muhafazakarlaşmakta, özelleştikçe resmileşmektedir”. Bunun nedeni ise kültürelleşmenin olanaklarına ilk olarak onun tabi olmasıdır. Yine Artun bu mantığı, sanat ve kültüralizmin birleştiği kompleks makinelerden ayırdığımızda keşfedebileceğimizi dile getirmiştir. Burada makine olarak kastedilen ise sanatçıların kullandığı teknik, asamblaj ya da aydın ve kimi organizmalardır. Sanatın asıl gösteri haline geldiği ortam, müze, bienal gibi sahnelerden çok, bu yerleri yöneten kurumsal politikalarıdır.

19. yüzyıl sonundan günümüze kadar olan dönemde, Modernizm ve Post Modernizm kavramları ile açıklanan, Fovizm, Kübizm, Soyut Sanat, Konstrüktivizm, Dada, Fütürizm, Sürrealizm, Pop sanatı, Optik resim, Yeni sanat, Foto gerçekçilik, Çevre Sanatı ve Olay Sanatı, Minimalizm, Kinetik Sanat vb. gibi anlayışlar ortaya çıkmıştır.

Kavramsal Sanat da köklerini Dadacılık’ta bulmuş Sanat dünyası 1960’lı yılların sonlarına doğru tamamen yeni bir anlayışla tanışmıştır. Kavramsal Sanat, biçimsel olarak mükemmelliği arayan alışılmış sanatın dışında bir anlamda yeni bir yaşam şekli olarak günümüzde yerini almıştır (Elmas, 2006: 295). Duchamp’ın sanata karşı olan tutum ve davranışları ardılında olan sanatçıları önemli derecede etkilemiş ve bu etkilemede Dada’nın ötesinde yeni çağdaş sanat hareketleri doğurmuştur. “Duchamp, imgeyi, bilinen resimsel özelliklerinden arındırmak düşüncesini sonuna değin zorlayan tuval dışı bir tutumla, nesnenin kendisini sergileyerek ilk “hazır nesnelere” gerçekleştirmiştir” (Bozkurt, 1995: 65). Ve aslında tam da bu yüzden O’nu postmodernizmin öncülerinden biri olarak rahatlıkla söyleyebiliriz.

Kavramsal sanat yaklaşımının önem arz etmesindeki temel neden sanatın demokratikleşme dönemini bitirip yaygınlaşmaya yolunda ivme gösterdiği zamanda, profesyonel sanatçıların tekelinden çıkıp bireyin kendini ne derece ve nasıl ifade edeceği ve bu yolun nereye kadar gidebileceğini göstermesi açısındandır (Elmas, 2006: 295). Kendisini, çevresini ve hayatı devamlı eleştirel bir şekilde sorgulayan, çağın sürekli gelişen teknolojik hareketlerinin altında ezilmeyen, onu kullanabilen yahut başkaldıran ve bu gaye ile geleneksel sanatın kapsamını değiştirme eforunda olan kavramsal sanatçıların vargıları çağdaş düşünce ile temellenip onunla bütün olmuştur.



Şekil 5. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

Stallabrass (2010: 72) “tüketim kültürü, çağdaş sanatçılar tarafından büyüye kapılma ya da tedirginliklerle ele alınmaktadır” ifadesini kullanmıştır. Büyülenmişlerdir çünkü tüketim öncesinden daha kültürel bir hale dönüşmüştür ve bu sadece maddi ürünleri değil, imge ve sesleri, kelimelerin satışını yahut teşhirini de sınırları içine aldığından kaynaklanmaktadır. Tedirgindir. Çünkü kitle kültürünün uçsuz bucaksız genişlikteki ağlarını daha sağlamlaşmasını sağlamakta ve sanat ürünleri her yeri kaplamaktadır. Yani ikisi içinde yeterli ölçüde sebep var olmaktadır.

Ranciere (2016: 27) güncel sanat pratiklerinin tümünün aynı yöne işaret etmekte olduğunu, “Farklı sanatlara özgü araç, malzeme ve düzenlemelerin özgüllüğünü yitirmesine; bedenler, imgeler, mekânlar ve zamanlar arasındaki ilişkilerin yeniden dağıtıldığı bir yerin işgal edilme tarzı olarak düşünülen ve

uygulanan tek bir sanata yönelik” olarak ifade eder. Bizzat “çağdaş sanat” ifadesi bile buna delalet etmekte ve bu ad altında saldırılan ya da savunulan şey, asla, bugünün farklı sanatlarını karakterize eden ortak bir eğilim olmamaktadır. Bu konuda sunulan karşılıklı argümanların hemen hemen hiçbirinde, müziğe, edebiyata, sinemaya, dansa ya da fotoğrafa en küçük bir gönderme bile yoktur. Bu argümanlar hep belli bir nesne üzerine olmuştur. Onu da şöyle tanımlayabilmekteyiz:

*Resmin yerini alan şey; yani, bir süre öncesine kadar duvarlarında asılı portreler gördüğümüz mekanları işgal eden nesne asamblajları, fotoğraflar, videolar, bilgisayarlar ve hatta bazen performanslar. Ancak bu argümanları “tarafgir” olmakla suçlamak haksızlık olur. Gerçek şu ki “sanat” farklı sanatları birleştiren bir ortak kavram değildir. Onları görünür kılan aygıttır. Ve “resim” yalnızca bir sanatın adı değildir. Sanatın bir görünürlük formunun sunulma sisteminin adıdır. “çağdaş sanat” aynı yeri işgal eden ve aynı görevi gören o aygıtın özel adıdır” (Ranciere, 2016: 27).*

Çağdaş öncesi modelde sanatçının bir tekniği, becerisi ve zanaat bilgisi vardı. “Zanaat ile talim yapılıyorsa, mecra sorgulanır; meslek öğreniliyorsa, mecra keşfedilir; el becerisi teknik deneyime dayanıyorsa, mecra sürekli Deneylerle beslenir; güzel sanatlar modelinin merkezinde taklit kavramı varsa, çağdaş paradigmasının önceliği, bunun tam karşıtı diyebileceğimiz icattır (Artun & Öрге, 2013:105). Şimdinin modelinde artık sanatçı birçok mecra da çalışabilmektedir ve artık öğrenmek için 19. yüzyılda sanat akademisinde mecburi olduğu düşünülen, sanatın akademinin sınırları içinde olması gerektiği zorunluluğu ortadan kalkmıştır.

Çağdaş sanat, önceki dönem sanatlarını birbirinden ayıran özerkliğinin yerine disiplinlerin birbirinden yararlanması için disiplinlerarası gerekliliğini getirir. Bundaki temel amacın nedeni sanatın yaşamla olan bağının kurulması gerektiği farkındalığıdır. Orijinal olanın karşısına hazır nesneyi koymak, sanat disiplinlerini birbirinden ayırıştırın net çizgileri silikleştirmekte böylece disiplinler birbirlerinden faydalanabilmektedir. “Hazır nesne, enstalasyon, performans sanatı, beden bir sanat yapıtı olarak kullanımını sanatsal ifade biçimleri olarak öne sürmektedir. Teknolojinin ve iletişim olanaklarının gelişmesiyle de video sanatı, dijital sanat, internet sanatı gibi yeni ifade biçimleri doğmuştur” (Şimşek, 2009: 20). Çağdaş sanat akımları, modern sanat akımlarının aksine, birinin diğerini beslediği, geliştirdiği ve ortaya çıkardıkları yeni ifade yöntemlerini kullanmakta olan akımlardır.



Şekil 6. M. Duchamp, Şişe Askılığı, 1913

Sermaye ve metaların dünyada kazanmış olduğu hareketliliği ve ivmesini kullanarak, mekansal olan engelleri aşan, popülist bir kültür varlık bulmuştur. Kültür endüstrisi içinde, emperyalist ve demokratik tutumlar arasında bir paradoks ve zıt durumlar doğmaktadır. Kültürün endüstri alanındaki emperyalist tutumundan sıyrılıp demokratik bir gelişim gösterebilmesi içinse önce endüstrideki tekelci olan hakimiyetin kırılması gerekmektedir (Çalışlar, 1983: 283).

Mekanları aşmakta olan popüler kültür Bugün, bütün sanat anlayışlarının ortaya çıkış nedenlerine bakacak olduğumuzda neredeyse hepsinin temelinde sanatçının özgürce kendini ortaya koyma çabasının yattığı görülmektedir.

### **2.3. Sanatsal Yeterlik Bağlamında Sanatçı Potansiyelleri**

“Kültür toplumsal bir olgu olduğu kadar, sanatsal yönü de ağır basmaktadır” (Çeçen, 1996: 14-15). Kültürün içinde yer alan sanat onun özelliklerine göre biçimlenmektedir. Sanatsal üretimlerde sanatçının aldığı kültürel yapı onu ister istemez etkilemektedir. Belirli bir toplumun kültürü içinde yetişip eğitim gören sanatçılarınsa bu kültürün ana özelliklerinden sıyrılıp dışına çıkması pek kolay olmayacaktır. Küreselliğe ulaşabilen sanatçılar vardır ancak oldukça azınlık oldukları

su götürmez bir gerçek olup bu kanıyı onaylar niteliktedir. Ancak ulusal özellik ve ulusal sanat anlayışından ziyade kendi sanat dilini konuşuran sanatçının asıl başarısı sanatın yaratıcısı olmasıdır.

Sanat genel kültürün bir parçasıdır. Kültür sadece toplumsal yahut siyasal değildir. Bu boyutların yanında sanatsal yanı da bulunmaktadır. Sanatçıların yaratmış oldukları ürünler sanatsal kültürü yaratmaktadır. Ayrıca bir ülkenin kültürünü oluşturan değerlerin içinde toplumsallık olduğu kadar sanatsal kaynaklı değerlerin varlığı oldukça büyüktür.

*Sanat, topluma mal edilerek gizlice zehirlenmiştir; başka bir deyişle, ticari değerine yapılan vurgu ve üst sınıfların eğlence aracı olarak görülmesi sanatı bir tür toplumsal sermayeye dönüştürmüştür. Sanat, sıradan olanın içine girerek benzersizliğini yitirmiştir. Sanatçı olmak için bir ‘kavram’ a sahip olmasının yettiği inancı da sanatı aşındırmıştır; söz konusu inanç, sanatçı kavramının da sanat kavramının da açık anlamını yitirdiğini gösterir. İşte bu yüzden birçok kişi kendini sanatçı sanıyor, çünkü hemen herkesin özellikle de bildikleri bir insan, yer ya da şeyle ilgili olarak gözde bir ‘kavram’ ı var (Kuspit, 2014: 24).*

Sanat ayrı bir alan olarak burjuva sanatıyla varlık bulmuş, bu süreçte devam ederek kendini korumaya almıştır. 18. Yüzyıl’a kadar kendilerine sipariş veren alıcıların himayesinde olan sanatçılar, onları pazardan korudukları sürece alıcılarının isteklerine bağlı kalmış ancak bu bile işlerinin meta olmasının önüne geçememiştir. Sanatın özgürlüğü bile pazar üzerinden dayatılmış birliğe özünden bağımlı olmasından dolayı üretilmiş olan bu saf sanat yapıtları hep birer meta olmuştur. “Yeni nesil sanat yapıtları ise pazarın anonimliğinden beslenmektedir” (Adorno & Horkheimer, 2014: 209). Kitle pazarın talepleri oldukça çeşitlidir bu yüzden sanatçı belirli zorlamalardan muaf sayılsa dahi bu yalnızca belli oranlarda geçerli olmaktadır. Çünkü “sanatçının özerkliği yalnızca hoş görülen türdendir ve sonunda sanatın toplumsal tasfiyesine yol açan hakikatten yoksunluğunun momentini bütün burjuva tarihi boyunca içinde barındırır” (Adorno & Horkheimer, 2014: 209).

Baudrillard’ın (2004: 249) ifade ettiği gibi hayat estetikleşmiş ve “sanat tamamıyla tasarıma dönüşmüştür”. Sanat sadece sanatçısı tarafından üretilmesi gereken bir yaratım olmaktan çıkmıştır. Artık dahilinde birçok sanat işçisi çalıştıran bir sektör konumundadır çünkü sanayi üretimiyle sanatta kavrama indirgenmiş ve bu yolda ilerlemiştir.

Sanatçılar, kendinden önceki sanatçıların açtığı yoldan bağımsız şekilde, kılavuzlarından etkilenmeden, onu aşmadan ya da ona karşı olmadan sanatsal ya da



kültürel ürün oluşturmazlar. Bunun sebebi ise birbirinden bağımsız olmayan, sanatı meydana getirirken birbirini izleme ve okuma imkanına sahip her sanatçı camiasının ortaya koyduğu sanatın özelliğinden kaynaklanmaktadır.

Bir sanat eserinin “iyi bir sanat eseri” olarak değer biçilebilmesi için, tercihen özgür özerk bir alan içerisinde yaratılması gerekmektedir bu da yaratıcı süreçte bir sanatsal değer sisteminin hesaba katılması gerektiği anlamına gelmektedir. Ticari yahut siyasi ve bazen de yasal niteliğine yönelik değerlendirmeler düşünülememektedir. “Pierre Bourdieu sanat sosyolojisini ticari ile ticari olmayan arasındaki ayrım üzerine veya onun adlandırdığı şekliyle “kısa vadeli ve uzun vadeli pazar” arasında temellendirmiştir”(Gielen, 2016: 147). Öncesinde sanat eserleri kilisenin ve soyluların egemenliğinde ve akademik kurallar çerçevesindeydi. Günümüzde ise estetik değer ve yargılardan uzaklaşmış pazarın isteklerine göre şekillenmiştir. Sanatçının dışavurumunu yansıtan eserler özgürlük ve özerkliğe sahip olunabildiğinde kendini gösterebilmektedir.

Henri Matisse, “Sanatların gelişimi kaynağını yalnızca bireyden değil; aynı zamanda bizden önce gelen birikmiş bir kuvvetten, uygarlıktan aldığını, yetenekli bir sanatçı dahi olsa sadece yeteneklerini kullanarak bunu başaramayacağını, tüm bunların dayatılma olduğunu” ifade etmiştir (Danto, 2014: 69). Sanat kültürümüzden parçalar taşır. O yalnızca bir topluluk tarafından paylaşılmaz, korunur, detaylandırılır ve bu aktarım sayesinde kültürün kimliğini ve yaşam biçimini korumaya devam eden başarılı nesillere aktarılır. Sanatçı ise içinde büyüdüğü kültürden tam anlamıyla bağımsız olamaz, eseri hayatının bir yansımasını taşır.

Adorno ve Horkheimer’a (2014: 175) göre “bütün sanat yapıtlarında üslup vaat demektir”. İfade edilen şey üslup aracılığıyla genelin egemen biçimlerine, yani müzik diline, resim diline, sözel dile girerek doğru bir genel ideasıyla uzlaşmaya çalışmaktadır. Sanat yapıtlarının zorunluluklarından biri toplumsal geleneğin aktardığı formlara biçim kazandırarak hakikat bağışlama vaadidir. Bu vaat mevcut olanın gerçek formlarını, verilen sözün onların estetik türevlerinde önceden gerçekleşeceğini iddia ederek mutlaklaştırmaktadır. Bu bakımdan sanatın iddiası aynı zamanda ideolojidir. Sanat yapıtlarının gerçekliği aşmasını sağlayan moment üsluptan ayrılmaz bir haldedir.



“Sanatın gelişmesinde farklı olayların akışı sanatın büyüme olduğu çağa ruh vermektedir. Sanat özgürlük ile birlikte anılmaktadır. Bu nedenle sanat biçimlerden formlara geçerken yapısını maddenin ihtiyacından değil zihnin özgürlüğünden almaktadır” (Çeçen, 1996: 15). Sanatçı, eseri, izleyicisi, içinde bulunduğu çevre, sanatı oluşturan ana unsurlardır ve ürünlerini ne kadar özgürce var ettiğini düşünürse düşünsün, onun ruhunu bilinçsiz olsa da yansıtmaktadır.

Habermas, (1994: 40) sanatı özerkliğe doğru gittiğini savunmaktadır. Ona göre Sanatçılar kendisine has olan ifadelerini, rutinleşen gündelik edinimlerden kendini kurtarabilirdi ama bireyselleşme ile gelen bazı negatifikler mevzu bahisti.

*Öncelikle özerk olarak geliştirilen kültürel alanları içinde barındıran kaplar çalkalandıkları zaman, içlerin dekiler de dökülür. Yüceltmeden arındırılmış anlamdan. ya da tahrip edilen biçimden geriye hiçbir şey kalmaz; ve bunu, eşitlikçi bir etki izlemez. İkinci hatanın daha da önemli sonuçları vardır. Gündelik iletişimde, bilişsel anlamlar, ahlaki beklentiler, öznel ifadeler ve değerlendirmeler, bütün bunların hepsi, birbiriyle ilişki içinde olmalıdırlar. İletişim süreçleri bütün alanları - bilişsel, ahlaki-pratik, ve dışavurumsal- kaplayan kültürel bir geleneğe ihtiyaç duyarlar. Bu yüzden, rasyonelleştirilmiş bir gündelik yaşam, tek bir kültürel alan - sanat- açıklanarak ve böylece uzmanlaşmış bilgi komplekslerinden sadece biri ulaşılabilir kılınarak, kültürel yoksullaşmadan korunamazdı. Sürrealist başkaldırı yalnızca bir soyutlamanın yerini alabilirdi (Habermas, 1994: 40).*

Sanatçıları ele alıp onları çözümlenmeye çalıştığımızda içinde bulunduğumuz dönemin sanat ve estetik anlayışlarını da anlamamanın yolunu kolaylıkla bulabiliriz. Sanat başlangıcından beri sürekli bir hareket içerisinde olmuştur. Etki ettiği yerler incelendiğinde ise ekonomik, politik, sosyal ve düşünsel bir takım aşamalardan geçerek günümüze kadar geldiği tespit edilmiştir (Şahin, 2016: 78).

Endüstri çağı insan tarihi ve sanatçının değişmez kurallar doğrultusunu kırma yolunda yeni bir aşama olmuştur. Bu çağın içinde olduğundan beri kendinden önceki sanat anlayışlarını inkar eden, onu eleştiren ve bununla birlikte daima araştıran değişik üslup ve tutumlar sergilemekte olan sanat ve sanatçısı, her ne kadar önceki anlayışları kendisiyle bağdaştırmak istemese de bunu tam olarak yapamamıştır (Elmas, 2006: 281). Ancak sanatçı, değişmez olarak görülen güzellik kalıplarını yıkmış, bazı kural ve teknikleri hiçe saymıştır. Akademik olan sanatı ortadan kaldırmayı denemiş, geleneksel kalıpları parçalamış ve bu yolda mücadelesini sürdürmüştür. Bu bağlamda ise zaman içerisinde değişik ekoller ortaya çıkmıştır.

Kurgulama yansıtmanın karşısına geçtiğinde sanatsal üretim postmodernizm'in estetik anlayışına uygun olarak ilerlemiştir. Kültürel dinamiğin bir

parçası olan sanatın yeni bulguları ise bu düşünceleri desteklemektedir. Sanatsal üretimin tekelleşme karşısında olan postmodernist serüveni ve çağına uygun estetik yargıları kendinden emin bir şekilde kendini göstermeye başlamıştır. Son yılların sanatına göz attığımızda ise sanatın büyük bir oranda çağdaş adımlar atmış ve temsil ettiği kültürel özellikler dahilinde bir kimlik oluşturduğu tespit edilebilmektedir (Eker, 2010: 314).

Baudrillard, sanatçının hayatının artık pek bir önemi kalmadığını, günümüzde sanatın, kariyer fırsatları, karlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunduğunu, sanatla alakası olmayan her şeyin sanata dönüştüğünü ve sahip olduğu tüm ayrıcalığı yitirdiğini düşünmektedir (Güney, 2014: 112). Barnard'a göre "sanatçı ve tasarımcıların kendilerini örgütlemek üzere oluşturdukları gruplar, okullar ve akımlar, görsel kültürün analiz ve açıklamasının bir parçasıdır. Çünkü sanat ve tasarımın görünüşleri, kısmen bu toplumsal kuruluşların ürünüdür" (Barnard, 2002: 108). Grup ve kuruluşların postmodernist sanat üretimlerini bireysel tutuma yanıt olarak desteklemesi bu durumun önemini bizlere göstermektedir. Günümüzde bu tür bir yönelme durumunun bizler tarafından dikkat çekmesinin nedeni ise sanatın tüketici kitleye ulaşmasında arabuluculuk gücünü elinde tutan medya unsurları olarak gösterilebilir.

Günümüzün sanat üretiminde, ortak eğilimden ziyade özerklik eğilimleri sanatsal üretime yeni boyut kazandırmıştır. Sanat geleneksellikten ve onun akılcılığından uzaklaşmış, daha dışadönük ve nesnel bir hal almıştır. Modern sonrası hayatımıza gelen postmodernizmde bu araçsallığı üretimin üzerinde uygulamış kültür ve sanatın yeni bir boyutunu bizlere sunmuştur. Sanatın bir üretim gibi örgütlenmesi, onu da sembolik, maddi olmayan bir emek türüne indirgemıştır. Asilzadelikliğini kaybeden sanat, eskisi gibi kendini dahiyane gösteremediği içinde sanatçı geçmiş itibarını ve egemenliğini kaybetmiştir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3.1. Yeni Kültürel Ekolojiler

Her milletin, her insan topluluğunun bir sanatı ve sanatsal eylemleri vardır. Onun bir sanat üslubu olduğu gibi, dili ve ana sanat anlayışı vardır (Mengüşoğlu, 2015: 47). Üretilen sanat eserinin etki ettiği alan artık eskisi gibi sadece yapıldığı ülke ile sınırlı kalmamaktadır. Onun etki alanı eskiye kıyasla kısa sürede genişlemekte ve hemen hemen tüm dünyaya yayın aracılığı ile anında tanıtılabilmektedir (Turani, 1999: 102).

Sanatın ekolojik koşulları tahrip edildiğinde, sanat çok geçmeden ölür. Adorno, “Bir sanat yapıtı, içinde doğduğu toplumun tüm yapısal özellikleriyle dile getirilmişse ciddi ve tutarlıdır”(Bozkurt, 1995: 257) demiştir. Kültür tehdit altındadır; çünkü içinde gelişebileceği ekonomik ve toplumsal koşullar, özerkliğin koşulu olan birikmiş sermayenin önem taşıdığı ileri ülkelerde kar mantığından derinden etkilenmiştir (Bourdieu, 2018: 77).

Küreselleşme kavramı, modern dünya sistemini oluşturan devletler ve toplumlar arasında çok sayıda bağlantı ve ara bağlantı oluşturan evrensel bir süreci veya süreçleri tanımlar (McGrew, 1992: 69). Toplum mühendislerinin kültür ve sanat için rol almaları artık kaçınılmaz görünmektedir. Daha karmaşık, girift kültür ve sanat ağları küresel anlamda etkin kılındıkça sanat için emir ve müsaadelerin beklenmesi, dikkate alınması ve bunlara uyulma zorunluluğunun hissedilmesi de kaçınılmaz olacaktır.

Küreselleşme dünyanın yeni kültür dönemeci olmuştur. Toplumsal siyasal ve ekonomik yaşam ve düşünüyü gitgide kültürün içine çekilmektedir (Artun, 2013: 9). Şaylan (2002: 23) yirminci yüzyılın son on yılı içerisinde sosyalizmin çökmesi münasebetiyle iki kutuplu görünen dünyanın artık bir olduğunu ve kapitalizmin yegane alternatif sistemimiz olduğunu ifade etmektedir.

Küreselleşme ile birlikte dünya küçük bir köy halile gelmiş, kültür homojenleşmiş ve farklılıklar neredeyse ortadan kalkacak türde sanat yapıtları ortaya çıkmaya başlamıştır. Küreselleşmenin hayatımızdaki varlığı yeni gibi görünse de altyapısı çok daha eskiye, sanayi devrimine dayanmaktadır ancak son yıllardaki iletişim araçları bu dönemi daha etkin göstermektedir. Mal üretiminin ve işçilerin ağır bastığı sanayi toplumunda dünya rasyonel ve teknik bir biçime bürünmüş,

bürokrasi ve hiyerarşinin damga vurduğu bir örgüt dünyası ortaya çıkmışken, sanayi-sonrası toplumda kaba kas gücünün ve enerjisinin sahip olduğu önemi kaybetmesi gündeme gelmiş, toplum gitgide büyük ölçüde enformasyona dayanmaya başlamıştır (Küçük, 2000: 59).

Teknolojinin bütünleştirici yanı, bizleri küresel seviyeye yaklaştırmıştır çünkü internet sayesinde bilgi akışı hızlanmış ve ülke sınırları bu bağlamda işlevini yitirmiştir. Özellikle yakın döneme geldiğimizde, iletişim ve bilgi teknolojileri yapmış olduğu hızlı ivme dünya düzeyinde etkisini artırarak devam etmektedir. Ancak bu gelişim küresel pazarın kontrolsüz tutumunu, sömürgeciliği ve sistemdeki dengesizliği yepyeni bir düzeyde ortaya çıkarmaktadır.

“Küreselleşme ile dünya siyasetine açılan sanat bir yandan yeni ifade olanakları kazanmış ama bununla birlikte disiplinlerarası geçişlerin ve çağdaş sanatın taşıdığı gösteri ve tüketim düşüncesinin bir araya gelmesiyle günümüzün çekincesiz, saldırgan, multidisipliner sanat anlayışını oluşturmuştur ” (Baysar, 2006: 672). Bu bağlamda sanat, kültür endüstrisinin yolundan ilerleyerek hayata açılmış ve tanımlanamaz bir kimlik kazanmıştır.

Postmodern dönemde kültür ve ekonominin bir olması onu küreselleşme çatısında gösterse de küreselleşme sanıldığı gibi postmodernizm değildir. Onun postmodernizm gibi kültürel biçimi yoktur aksine estetik ve kültürle belirli bir oranda birlikteliği vardır. Küreselleşme sadece ve sadece ticari bir kavramdır. Ancak bu dönemde finansın siyaset ve yaşam etkisine alması ona direnmiş olan sanatı da kendi dahil etmeyi başarmış ve sanat özerkliğini kaybetmiştir. “Sanat özerkliği ve onunla birlikte içinde özerkliğin anlatıldığı estetik biçimin terk ettiği zaman, kavramaya ve suçlamaya çalıştığı o olgusallığa yenik düşmektedir” (Marcuse, 1997: 46).

Sanat, herkesi içine alan bir üretimin en hakiki halidir. Bundan dolayıdır ki sanatsal yaratımın sonucu evrensellik sağlamaktadır. Günümüzde ise küreselleşme en önemli mesele haline gelmiştir çünkü o dünyanın birliği sayılmaktadır ancak küreselleşme bizlere sadece somut olmayan bir evrensellik sunmaktadır. Bu Kapital düzenin evrenselliğidir. Bu kapital düzende sanatın yeri ise insanları bütünleştirici olan halidir.

*Sanat bir hakikat usulüdür ve bu hakikat, daima, duyumsanabilir olan olarak duyumsanabilir olanın hakikatidir; yani duyumsanabilir olanın, bir idea'nın ortaya çıkışına dönüşmesidir. Bu, sanatın evrenselliğinin tanımıdır. Sanatsal hakikat*

*ise bilimsel veya siyasi vb. hakikaten başka bir şeydir. Tanıma göre sanatsal hakikat, daima duyumsanabilir olanla ilgili bir hakikattir (Artun, 2011: 357-358).*

Küreselleşme bize evrensellik sunar. Sanatsal yaratımlar özgürleşmenin pasajlarından biridir ve sanat, soyut evrensellik olarak adlandırılan küreselleşme karşısındaki tek reel olanaktır. Küresel sanatın birçok önemli örneğinde, farklı kimlikler kozmopolit izleyicilere eğlendirmek amaçlı geçit töreni yapmaktadır. Kültürel sentez, ironi ve aleni kimlik performansları ise kitleler tarafından oldukça talepkar karşılanmaktadır. Küreselleşme, sanat dünyasını, ırksal ve kültürel farklılığın yönetimine paralel olarak şirketin uluslararasılık modelini benimseyecek şekilde dönüştürmüştür. Kültür dünyasında görünür olmak hiçbir zaman politik iktidarın garantisi olmamıştır, kültür kurumlarının özelleştirilmesi sürecinin yoğunlaşması, bir zamanlar görünür olmanın sağladığı nüfuzu da yok etmektedir. Çeşitlilik normal değiştirilirken, eleştirel içeriği bir kenara itmektir. Bu durum en iyi şekilde bizzat sanatçılar tarafından göç hareketlerine bakılarak netleştirilmektedir (Stallabrass, 2010: 66-67).

Sanatsal üretime yönelik dinamikler tüketimini de yönlendirmektedir. Bu gerçek günümüz sanatı ve onun kültürüne verdiği anlam ve önem açısından yeni göndermeler ve kurgularda bulunması münasebetiyle varlık olarak dikkat çekmektedir. Ulusallığı aşmış olan küreselleşme olgusu uluslararası boyutta etkin bir rol üstlenmiştir. Küreselleşmenin en önemli gayelerinden biri olan kültürel alanlar, yeni anlamlar yüklemiş olan pozisyonlarda tekrar tartışılır olmaya başlamıştır (Eker, 2010: 314).

“Kültürel küreselleşmenin değişik kesimleri arasında hem gerilimler, hem de yakınlaşmalar vardır” (Berger & Huntington, 2003: 17). Bireyleşme paylaşılan ortak görüş olarak kabul edilebilir. Yükselen küresel kültürün bütün kesimleri bireylerin gelenek ve topluluklar karşısında bağımsız olmasına yardımcı olur. Bu anlayış faydalı olarak görülür çünkü yeni küresel kültürün bu kadar geniş ölçüde çekici olmasına bir açıklık getirmektedir. “Bir ideoloji olarak “bireysellik” “özgürleşme”yi meşru kılmakta ve gerekirse yükü hafifletmeye de yardımcı olmaktadır. Her iki durumda da yeni küresel kültür modernleşme süreciyle yapısal bir yakınlık içindedir; hatta bugün dünyanın pek çok köşesinde ikisi özdeştir” (Berger & Huntington, 2003: 18).

Bugün için küreselleşme süreci, ülkeler arasındaki ekonomik ilişkileri eskiye göre daha bağımlı hale getiren, dünya ölçeğindeki ekonomik mal ve hizmetlerin birkaç çok uluslu şirket tarafından kontrol edildiğinden, sınırların aşılıp ticaretin serbest olması yeni bir dünya düzeni olarak görülmektedir (Nar, 2015: 943). Ancak küreselleşme yalnızca ekonomik açıdan bir ulusu bağımlı hale getirmekle kalmamakta bunun yanında sosyal, siyasal ve kültürel açıdan onları etkilemekte ve birbirine bağımlı kılmaktadır. Ulusalculığı destekleyen küreselleşme, yarattığı fark ve ekonomik faaliyetleriyle global bir ölçüt yaratmakta, ayrıca dünyanın dört bir yanında yaşayan insanların birbirine benzemesine ve tek bir kültür içinde anılmasını sağlamaktadır. Bu tezat şöyle açıklanabilmektedir: küreselleşme ulusal kültürü tasvir ederek onun farklılıklarını ortaya çıkarmakta ve bu koşulları oluşturmada düzenek sağlamaktadır. Daha da özele incek olunursa, küreselleşme, ulusallık ve evrensellik bağlamında ulusal kültürün içinde olan kültürel pratik ve kimlik farklarımızı açıklayan bir ilerleme olarak adlandırılabilir.

“Küresel sanat pazarı” ifadesinin sadece çağdaş sanatı içermediği, tüm dünya sanat pazarının küresel ölçekteki durumunun anlaşılması gerektiğini açıkça göstermektedir (Erdoğan, 2015: 81). Küreselleşme sanatı piyasalaştıran dönemde çağdaş sanatla kültürel kimlik olarak bütünleşme yaşamış ve piyasa içinde bütün bu dönemlerin ve ekolojinin sanatını birleştirmiştir.

Barnard, sanattaki tüketim olayı esasen üç maddede toplamaktadır. Öncelikle bunun gerçekleşmesi için sanatı; pazar, kamu kuruluşları ve tüketicilere yönelik bir ifade sunmak gerekmektedir. Burada pazardan kasıt küreselleşme olup değişken ve etkin bir görev üstlenmektedir. Pazar sanatın üretimi ve tüketimi kapsamında öncelikle evrensel boyutlarda dünyaya tanıtma görevini üstlenen etkili bir düzenek olarak dikkat çekmektedir. Sanatın postmodernize hali ve ona yakın olan uygulamaların en önemli özelliği, sanatın, kitleselleşirken endüstrileşmesi ve endüstrileşirken de kitlelerce para karşılığı satılıp tüketilmesi anlamı açısından değerlendirilmektedir. Sanat ile parayı birleştiren güç olan pazar tüketimde söz sahibi ve belirleyici olduğundan büyük bir gücü temsil etmektedir (Eker, 2010: 315).

Kültür endüstrisi içinde olan pazarın özü bir yandan liberalliğin gerekli bir etkisi olarak izlenilen serbest piyasa ve rekabetle paranın genel yasalarına uygun olarak gerçekleştirilip ve bundan dolayı ekonomik tekelleşmenin oluşması için koşul olan kültür tekelleşmesini ifade etmektedir. Bu durum Postmodern çağda sanata ve

sanatçıya dair olan kültürün tüketiciler tarafından değerlendirilmesi sırasında pazar, medya vb. gibi kuruluşların tesirini gözler önüne sermektedir (Eker, 2010: 315).

Küreselleşmeyle birlikte üretim modellerinin kitlesel üretimden, daha esnek üretime doğru geçiş yapması, ayrıca kültüre ve sanata ilişkin çalışmaların yoğun olarak kurumsal yönetim, işletme, ve sevk ve idare teknolojilerine tabi olması sonucunda, bienal gibi sanatın icra edildiği ortamlar post-fordist emek ve işgücü süreçleri olarak incelenmeye başlamıştır (Artun, 2012). Bu incelemeler günümüzde emeği eğretileştirme durumunda muazzam bir sektör oluşturmaktadır ve bu sektörün gelişimi toplumun çağdaş ve siyasi savaşının örgütlenmesinde gün geçtikçe daha büyük bir hale gelmektedir.

“Gün geçtikçe karmaşıklaşmakta olan gerçekler karşısında, küreselleşme politikaları şimdiye dek hiç olmadığı kadar büyük bir ölçekte daha çok büyük bir uluslararası işbirliği, güven ve hükümetler arası uyuma ihtiyaç duymaktadır” (Whitham & Pooke, 2013: 236). Bu yönden, birçok yeni ve çağdaş sanat çalışmasının karakteristik özelliklerinden biri, yaratıcılarının 21. yüzyıl başının politik görünümünü karakterize eden kültürel ve ideolojik farklılıkların bazılarını doğrudan veya dolaylı olarak görselleştirmesidir.

### **3.2. Yeni Sanatsal Yönsemeler**

Günümüz sanat tarihinde artık modernlik ve çağdaşlık eşanlamlı kavramlar değildir. Hatta çağdaşlık, modernliği izleyen ama ona karşıt olarak yapılan farklı bir dönem gibi incelenmektedir. Çağdaş sanat rejimi, modern anlamda tarihselliği silmekte ve Sanatın tarihini “şimdiki zamana” indirgemektedir (Artun, 2017: 76). Başka deyişle, sanatı güncellemektedir. Ayrıca sanatın özerkliğini parçalayıp iletişim, finans, “yaratıcı endüstri” gibi alanlarla eklemler yapmaktadır.

Çağdaş sanat küresel bir iştir. Belirsiz bir terim gibi görünebilecek olan küreselleşme tam olarak ticaret, teknoloji ve iletişimin dünya çapında gittikçe daha çok entegre olması olarak anlaşılabilir. Küreselleşme eski emperyalist güçlerin hafifleyen bölgesel statüleriyle birlikte 1940’lar ve 1950’lerden itibaren özellikle belirgin hale gelmiştir (Whitham & Pooke, 2013: 231).

Artun ve Öрге (2013: 12) piyasanın yanlamasına genişlediğini ifade etmektedir. Bu ifadeyi açıklayacak olursak; sanat öncesinde kendi yerelliğinde burjuvaziler tarafından satın alınmaktaydı. Şimdiyse küreselleşme ile burjuvazinin

adı elit jet sosyeterler olarak değişim göstermiş, öncesiyle aynı sanatsal tarz ve ürünleri tüketmeye devam edip satışların oranlarını yükseltmekte ve sanat ürünlerini aynı sonsuz çoğalımlarla oldukça geniş bir ekolojiye dağılmasını sağlamaktadırlar. Bu elit topluluk, buldukları şehirlerin çağdaş sanat zemininin oturmasında ve gelişiminde hız kazandırmakta olup, küresel sanat kaynaklarına yönelmekte ve yeni piyasaya çıkmış yerel akımlardan yararlanmaktadırlar. Günümüz çağdaş sanatını ifade eden yeni küresel toplumsal olarak ayrıcalıkları kaybetmiş zenginleri estetik ve hayırseverlik vasıtasıyla belirli bir vatandaş kimliği edinmeye çalışmaktadırlar. Böylece, sanatçıların, eleştirmenlerin ve küratörlerin sağladığı hizmetlerden; “çağdaş”ı andırma bağlamında ticaret yapabilme kabiliyetine dayanan hizmetlerden oluşan yeni toplumsal hizmet ekonomisiyle etkileşime girmektedirler. Sonucunda çağdaş sanat, bu yeni özel jet sosyete ile emekçi sınıf arasındaki eytişimsel yapı haline gelmektedir.

*Sanatın kendine “çağdaş” demeye başladığı andan itibaren kaybettiği şey yalnızca dikey yapısı olmadı. Kendine böyle tertemiz bir etiket yapıştırarak kendi sesini kaybetmiştir. Bugün yapılan her şey “çağdaş” diye etiketlenebilir, bu da dün yapılan her şeyi otomatik olarak eler ve bir kenara koyar. Çağdaş sanat geçmişiyile bağlarını olduğu gibi koparmayı reddediyor, unutmayı da tam olarak başaramadı. Fakat bu yoğun akıntıya kapılmış giderken sanatın kaybettiği en önemli şey tarihle gerçekten ilgilenilme gayreti oldu. Çağdaş sanat “güncel olmak”, “zamanı yakalamak” istiyor, tarihsel avangardın tersine çağının ilerisinde olmak istemiyor, dünyaya gerçekten müdahale edebilecek ütöpic tasarıdan vazgeçti (Gielen, 2016:124-125 ).*

“Küreselleşme ve dünya çapındaki medyatikleşme sanatçının dış merkezli egosunu kesinleştirmekle kalmamış sanatsal fenomenin ulusallıktan gittikçe daha çok uzaklaşmasına da önayak olmuştur. Dünya çapındaki sanatsal yapının bu kadar yaygın olmadığı zamanlarda bile güzel sanatlar dünyası doğası gereği uluslararası olmuştur” (Gielen, 2016: 152). Çağdaş sanat içinde sanatçının, diğer sanatçılardan farkını keşfedip anlayabilmesi için yine bu farkı ayırt edebilecek bir estetik yargısı olan bir kitleye ihtiyaç duymaktadır. Diğer bir açıdan bugünün tüketicisi öncesine nazaran çok daha farklıdır. Çağdaş tüketiciler artık hareket halindedir.

*Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Film, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirirler. Her bir dal kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içerisindedir. Siyasal karşılıkların estetik ifadeleri bile aynı şekilde bu çelikten ritmin övgüsünü ilan ederler. Endüstrinin dekoratif yöntem ve sergi mekanları, otoriter ülkelerde diğer ülkelerde olduğundan pek farklı değildir. Abideleri, ıssız kentleri çevreleyen kasvetli konular ve işyerleri olan dizginlerinden boşanmış girişimciliğin akın ettiği, devletleri kapsayan endüstriyel birliklerin iyi düşünölmüş planlılığını her yerden fıskıran parlak anıtlar temsil etmektedir (Adorno & Horkheimer, 2014: 162).*



Sanatçı ve tasarımcılar artık görsel kültür üreticileri olarak anılmaktadır. Günümüzde Sanatsal çalışmalar olarak değerlendirilen üretim ise ticareti yapılabilen sanat ürünleri için daha çok özen göstermektedir. Bu bağlamda tüketime göre sanatsal üretim durumu kategorize edilmiştir. Bunlar ise performans sanatları, resim, heykel gibi yeniden üretilmeyen sanatlar, çoğaltılabilir sanatlar şeklindedir. Bu kategorizasyon sanatçılar içinde oldukça önemlidir. Çünkü sanat yapıtlarının dağıtımını sanatçı tarafından yeni eserler oluşturmak için oldukça önemlidir. Birçok sanat eseri sanatseverler ile buluşamadığı ve ekonomik bakımdan eser sahibine geri dönüş sağlamadığı gözlemlenmiştir. Küreselleşmiş yeni dünya düzeninde ise sanatçıların yaptıkları eserleri tüketicisiyle buluşturabilmesi için pazarın kabul edebileceği türde yapıtlar üretmesi gerekmektedir. Hangi ürünün satacağı düşüncesi sanat üretiminde mühim bir ölçüt olmuştur.

Sanatın; tablo, heykel, grafik eserler vb. olan fiziksel nesne üretiminde, fiziki olmayan ya da eylem, performans, kavramsalılık vb. düşünsel anlatılarına transformasyonları ile sanatı dokümantasyonunun rolü çoğalmıştır. Çünkü bu tür performanslara nesnellik verebilmenin tek olur yolu, onları kanıtlanabilir kılmaktır. Bu yüzden çağdaş sanat eleştirisi sanat argümanına yeni bir konum kazandırmış olan dramatik transformasyonları açıklayabilmek için farklı geleneklere başvurmuştur. Kimi eleştirmenler sanatın bitmiş olduğunu, sanatın sonuna geldiğini ifade ederken kimisi de bu değişimlere neden olan üretim tarzının tesirini araştırmıştır. Yine bazıları tarafından bu durum esef edilirken, diğer eleştirmenler bu yeni düzenin insan yaşamına getirdiği keskin değişimleri saptamıştır (Artun & Öрге, 2013: 112).

Olumlu ve olumsuz birçok münazaranın odak noktası olan küreselleşme, eleştirmenler tarafından farklı bakış açılarıyla ele alınmaktadır. Kimi eleştirmenler için küreselliğin faydası kültürel çeşitlilik, zenginlik, artan fırsatlar vb. varyasyonlarda oldukça çoktur ve gereklilik arz etmektedir. Haberleşme teknolojisi ile yatırımcılar için zaman mekan kavramı ortadan kalkmıştır (Nar, 2015: 943). Dünyanın neresinde olunursa olunsun bilgi alış hızında hiçbir farklılık görülmeden, zamansal ve mekansal sıkıntı çekmeden istedikleri yatırımı yapabilmektedirler. Buna nazaran bazı eleştirmenler ise küreselleşmenin doğurduğu olumsuzluklara odaklanmakta ve kapital üretim, tüketim biçimlerinden kaynaklanan pazar arayışlarının sonucu olarak ortaya çıkan kitle kültürü, pop kültürü gibi kültür

çeşitliliği adı altında yapılan sömürgecilikten beslenmelerinden şikayet etmektedirler. Her bir pazar ürününün özgürlük ve özgünlüğüne yapılan kısıtlamalar ise sanat eserlerini sembolleştirmiş, Sanat, tasarımdan ziyade sanayi ile birliktelik kurmuş ve aynılaştırmıştır. Böylece estetikten uzaklaşan sanat birçok yanılsamaya sebebiyet vermiştir. Kapitalizmin küreselleşme döneminde yaşanan olayların arka planında yaşananlar ise piyasa anlayışından kaynaklanan tüketici profiline odaklanmış bir üretim topluluğunun gerçek yüzüdür. Bu haliyle küreselleşme insanı ve yaşam biçimini dolaysız etkilemektedir.

Artık iyice birbirinin içine geçmiş kültür ve sanat yönetim ağları, kültür endüstrisinden siyasetine, pazar piyasasından kimliksel diplomasilere, müze, bienal, festival, sergi vs. gibi dinamik bir makinenin parçalarını oluşturmaktadır. Modernliğin parçası olan sömürgeci kültür siyaseti düzgüsel ve bağdaşık bir bilince sahipti ancak Postmodern siyasette buna karşı olan bir tutumda olup kültürel bir bağıntılılık sergilemektedir. Postmodernizmin dayanağı kültürel farklılıklar ve çokkültürlü bir dünya piyasasıdır. Evrensellik politikaları kültürel ayrımcılığa müstenit toplulukların birleşmesine “bienal sanatı” oldukça etkili iletişim kaynağı olmaktadır. Neo-liberal siyasetin farklı kültürleri bir araya getiren bienalleri, çağdaş sanat içerisinde estetik bir egemenlik oluşmasını sağlamış olduğundan küresel sanat piyasası içerisinde bienallerin oldukça mühim bir yeri olduğu bilinmektedir.

*Post-fordist spekülasyonun aşırı lüks, ani yükseliş ve düşüş özellikleriyle en fazla iç içe olan sanat dalı kuşkusuz güzel sanatlardır. Çağdaş sanat, gözden ırak, fildişi bir kulede korunan, saf, ruhani bir disiplin değil. Bilakis, neoliberal dünyanın tam göbeğinde yer almaktadır. Çağdaş sanatın böyle abartıyla pazarlanmasının, düşüşe geçen ekonomileri hareketlendirmek amacıyla kullanılan şok yöntemlerinden bağımsız olduğunu düşünememekle beraber bu tip abartılı pazarlama anlayışı; saadet zincirleri, kredi bağımlılığı ya da bir zamanların iyimser piyasaları gibi küresel ekonomilerin duygulanımsal boyutunu somutlaştırmaktadır (Artun & Örgen, 2013: 83).*

Bugün yaratıcılık, yenilik, özgünlük, hatta aşırı duyarlı olmak gibi özellikler iş dünyası ve hükümetler tarafından kucaklanmakta ve “ilerlemeci” girişimci, sanatsal girişimciliğin sağlayacağı çıkarları kendi post-fordist iş dünyası dahilinde avucunun içine almaktadır (Gielen, 2016: 15). Sanatçının kapitalist düzende sanatı parasallaştırmak isteyip istememesi göz önüne alınmaksızın düzenin devam ettiği ve edeceği, sanatçının bu düzene karşı gelebileceği bir olanağın olmadığı gerçeğiyle karşı karşıya gelinmiştir.

Postmodernizm; Pop Sanat, Pop Müzik, sinema da Yeni Dalga, edebiyatta Yeni Roman, Çokluk (Fluxus) sanatı ve Oluşum (Happening) sanatı gibi sanat hareketleri, kitle gösterileri ve protestoları, sanat ile hayat arasındaki sınırların kaldırılması gibi yollarla modernizmin burjuvazi ve kuralcı dünyasına saldırmaktadır (Yücel, 2012: 19). Sanatçılar eserlerini geçmişe dair bir eser ya da sanat nesneni olarak gösterilmesine karşı performans sanatı, oluşum sanatı vs. gibi yeni arayışlarda bulunmuşlar ve sanat piyasasına ve sistemine karşı bir başkaldırı gerçekleştirmişlerdir. Ancak yine de kapital dünyanın bir parçası olan sanatçılar bir şekilde piyasalaştırılmaya devam edilmiş, bu süreç içinde performans ve süreç sanatı, oluşum sanatı, beden sanatı dahil olmak üzere bir şekilde piyasanın içine sürüklenmiş ve bu kavramın bir parçası olmuşlardır.

*Küreselleşme konusundaki heyecan ve arzu dalgası insan bilimlerinin yanı sıra tüm ekonomik ve politik söylemlere, akademik konferanslardan liberal gazetelere kadar birçok platforma yayılmış bulunuyor. Bu söylemin mantığını derinlemesine analiz eden Justin Rosenberg, sosyal kuramda temel itici güçler olarak ekonomik, politik ve askeri güç gibi parametrelerin yerine mekan ve zaman gibi soyut nitelikleri kullanan genellikle bulanık ya da sadece retorik niteliğindeki sonuçlara varan analizlerin yarattığı tutarsızlığı ortaya koyar. Sanat dünyası bu retoriğin politik açıdan liberal yönünü benimserken, özellikle kültürel sentezin ya da melezlerin yararlarını överken, söz konusu retoriğin arkasındaki vizyon- küresel sermaye rüyası- bütünüyle ve büyük bir hızla sanat dünyasına yansıdı. Bu gelişmenin sonucunda sanat söylemi, sanat kurumları ve sanatçıların ürettiği işler hızlı bir değişim sürecinden geçti. 1990'lar boyunca bienaller ve diğer sanat etkinlikleri tüm küreyi sardı; bu arada kentlerde yeni çağdaş sanat müzeleri kuruldu ya da daha önce kurulmuş olanlar genişletildi (Stallabrass, 2010: 22).*

Küreselleşen dünya düzeni ve pazar alanı, sanat eserlerinin küresel boyutlarda etkinliğini ve piyasa içinde yer edinebilmelerini sağlama açısından bir gereklilik halini almıştır. Eserlerin bir meta sayıldığı bu piyasa düzeninde sanatçı bir markaya dönüştürülmüş onu da pazarlanabilir bir ürün, ticareti yapılan bir meta haline sürüklemiştir. Meta halini alan sanatçıların yeni ekonomi sisteminin bir parçası olarak dünyanın her yerine pazarlanması, küresel sistemin en önemli aracı olmuştur.

Sanatsal dönüşümleri çağdaş bir gerektirme gibi gösteren teknolojik gelişmeler, sanat ve kültür müşterekleri yaratımında yeni bir mevzi açmıştır. Teknoloji kültüründen tekno-kültüre geçişi mümkün kılan donanımların, sanatsal üretim mekanizmaları ile kültürel tüketim davranışları arasında teması kolaylaştırmıştır.

Yeni sanat piyasasının yeni performanslara yönelişinde teknolojinin önemi azımsanamayacak kadar fazladır. “İletişim teknolojilerindeki gelişmelerin, yeni

dünya düzeninin, küreselleşmenin yarattığı duygu ve düşüncelerin sanatta da çok boyutlu, çok üsluplu yaratılar ortaya çıkarması doğal bir süreç olarak düşünülmektedir” (Fırıncı, 2013: 129). “Kitle iletişim araçları, algılananın ötesindeki dış dünyayı toplumsal gerçekliğe dönüştürmektedir. Dijital iletişim ağlarının oluşturduğu özerk alan, benzer biçimde ancak daha ileri boyutta hayali, sanatsal uzamlar kurgulamaktadır” (Çavuş, 2018: 60). İnsanların yaşam merkezine almış olduğu bu araç, onları kimliksel, toplumsal ve eğlence anlayışlarında olan yeniden yapılandırma denilen bir sisteme dahil oldukları gerçeğini gözler önüne sermektedir. İnternet ile gelen algı değişimi insanları birer sanal benliklere çevirmektedir.

Günümüzde hayatın ve sanatın içine dahil olan Teknoloji, çağdaş sanat üretiminin sadece bir aracı değildir ayrıca ortamı ve medyası durumundadır (Özel Sağlamtimur, 2010: 214). 20. yüzyılın son çeyreği içerisinde ortaya çıkan dijital sanat, elektronik teknolojisi ve dijital teknolojik yapıları, yeni teknolojik sanat pratikleri içerisinde deneyimlemeye başlamıştır. Haberleşme ve bilgisayar teknolojisi alanındaki gelişmeler dijitalleşmenin hızlanmasında önemli rol oynamıştır.

Günümüzde elektronik her uygulamanın içine dahil edilebilen sanat, çağdaş sanatın bir parçası olduğundan beri her türlü esnekliği yaşamasından kaynaklanan yeni bir adlandırma yaşamıştır. “Yeni medyanın uzunca bir süre içeriği, video sanatı ve onun türevlerinden oluşmakta; multi-medya ise dijital sanat formları için kullanılmaktaydı” (Cançat, 2018: 166). Günümüzde ise, video sanatı, internet sanatı, grafiti, dijital sanat gibi başlıklar bugün gelinen noktada “yeni medya sanatı” olarak adlandırılmaktadır. “20. yüzyılın sonlarının yeni medyası, video sanatı ve onun melez formları ve türevleri olmuştur” (Özel Sağlamtimur, 2010: 225). Yeni medya sanatı olarak da isimlendirilen dijital sanatın, disiplinler arası yaklaşımlarda, sanat, tasarım ve teknoloji ile birlikte ifade gücü bulması, sanatın küreselleşme sayesinde her yere ulaşılabilir olması ve üretilen sanat eserlerinin sayılamayacak kadar çok olasılık içinde üretilmesine fırsat sunmuştur (Atan, Uçan & Bilsel, 2015: 11).

Günümüzde yeni medya sanatı ile birçok müze, sanat kuruluşu değişmekte olan sanat pratikleri ile birlikte, “Dijital sanat eserleri, müzeler, kurumlar ve özel koleksiyonerler tarafından toplanmaktadır. Ancak, dijital sanat eserlerini toplanması, sunumu ve korunması, sanal müze, mülkiyet ve telif hakkı gibi konular halen tartışılmaktadır” (Özel Sağlamtimur, 2010: 215). Artık bilgisayar teknolojisi ve

internet sayesinde sanatçılar eserlerini sosyal mecralar üzerinden sunmakta ve mekân sınırlaması olmadan dünyadaki tüm sanatseverlere ulaşabilmektedirler. Ayrıca sanal müzelerin varlığı ile sanat eserlerine hızlı yoldan erişim sağlanabilmektedir.

Kuspit (2014: 104) Sanatın Sonu adlı kitabında günümüz sanatını postsanat olarak adlandırmaktadır. Onun için bu sanat tamamıyla sıradanlığa dönüşmüş “gündelik sanat” olarak tabir ettiği yüksek sanattan oldukça uzaklaşmış, gündelik reeli çözümlenmiş gibi yapan ancak onu parıltılı bir ihtişamla gösteren sanattır. Post sanat tüm bunlara eleştirel yaklaştığını iddaa etse de esasında onunla intibak içindedir.

Sanatın sonu ve resim sanatının sonu gibi tezleri destekleyecek ve sanatın tükenmişliği ile yeniden başlangıcı arasında bir “sıfır” noktası betimleme çabası, sanatsal manipülasyonlar için meşru bir zemin oluşumunu da yeterince besleyen durum olmuştur.

Kendini daima aktüellik içinde yansıtmakta olan ve bununla iftihar edip orijinallikten çokça uzaklaşmış olan dünya, sanatın, yargıların, vargıların ve özgürlüğün niyetinden uzaklaşmıştır. Sanat en sonunda toplumsal olay olarak tecelli bulmuş, sanat olarak değerlendirilen yahut toplum tarafından sanat olarak görülen şey haber değeri taşıyan bir ürüne dönmüştür.

### **3.3. Yeni Sanatın Manipülasyon Motivasyonları**

“Kültür, sanayi öncesi toplumlarda sahip olduğu anlamı, kitlesel üretimin devreye girmesi ile konumu, eğlence ve manipülasyon olan bir endüstriye dönüşmüştür” (Çağan, 2003: 43). Manipülasyon ise genel olarak; “bir verinin niyet doğrultusunda gösterilmek istenen amaca uygun biçimde yeniden düzenlenerek ortaya konması” ve “herhangi bir şeyin inandırıcılığını artırmak için yapılan yanıltmalı bir yöntem” (Atan, Uçan & Renkçi, 2013: 67) olarak tanımlanmaktadır.

Siyasetle doğrudan ilişki kurabilen manipülasyon, toplumun içinde bulunmasından dolayı sanatı da içine alarak en kapsamlı halini oluşturmaktadır. 20.yy’daki çağdaş sanat hareketleri ve oluşumları, manipülasyonun sanattaki aktiflik oranının artmasına neden olmaktadır. “Aydınlanma Hareketlerinin bir sonucu olarak Kantçı düşünce ve modernizm, yerini çok sesli kültüre bırakırken, toplumsal hareketlenmelerin ve sanatsal dönüşümlerin bir tarafa doğru manipüle edilmesi gerekliliği doğmuştur” (Atan, Uçan & Renkçi, 2013: 67). Bundan dolayı, önderlik

vizyonuna sahip birtakım sanat çevreleri, toplumdaki hareketlenmeler ve sanattaki dönüşümlerin bir yöne manipüle edilmesi gerektiğini savunmuş, böylelikle sanatı yönlendirme ve sanatçının savunduğu akımların ön plana çıkmasını sağlamışlardır.

İnsanlar arasındaki ilişkiden kitlesel boyuta ve baskın siyasi fikirlere kadar aldanma ve aldatma bu dünyada var olmakta ve var olmaya devam etmektedir. “Dünden bugüne manipülasyonda nitel farklılıklar olduğu gibi nicel farklılıklar da bulunmaktadır” (Al, 2016: 206). Algı yönetiminin manipüle edilerek aldatması her dönemde olmasının yanı sıra, algı yönetimi ve manipülasyon gibi kavramların tarihsel vakaları açıklamakta çağı geçmiş bir tavra sebep olabileceği hatırlanmalıdır. Manipülasyon ve aldatmanın boyutu 21.yy’da kişileri istila ederek onların hiçbir şekilde direnmelerine imkan vermeden simülatif bir evren yaratmaktadır. Bu evreni yaratma sürecinde kitle iletişim araçlarının etkisi çok büyük bir rol oynamaktadır.

“Teknolojinin yarattığı ekonomik refah, kitle toplumunun bireylerini yanlış bilincin içeriğini oluşturan tüketim gereksemelerine güdülendirmektedir” (Atiker, 1998: 61). İnsan zihninde manipülasyon olgusu Paulo Freire’a göre; “bir çeşit fetih aracıdır”. Bu düşünce aynı zaman da toplumdaki hakimiyeti kendilerinde bulunduran seçkinler tarafından kitleyi kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirme olarak görülebilir (Schiller, 1993: 13). Modernleşen dünyada artık savaşlar fiziksel zararlar olarak görülmemektedir. Ekonomiksel maliyetlerin ve enformasyon hızının artışıyla beraber savaş artık insan zihninde devam etmektedir (Gültekin, 2016: 11). Savaşın gerçekleştiği yer olarak insanın zihni, apaçık bir saldırıya maruz kalmakla beraber kanma ve kandırılma kavramları modernleşen dünyanın başlıca unsurları haline gelmektedir.

Manipülasyon, tüketim kültürünün toplumdaki etkisiyle beraber başlamaktadır. Metalaşan kültürün sanat, politika ve medyanın kaynaşması ile birlikte kaynak olarak kullanımı kapitalist ekonominin mekanizmasında büyük bir etki yaratmıştır (Emmelhainz, 2013). Şirketler tüketimi, ekonomiyi canlandırmayı ve kar sağlamayı amaçlamaktadır. Bunun sonucunda ise üretilen ürünleri iletişim araçlarını kullanarak daha abartılı bir şekilde bireylere göstermeyi hedeflemektedir. Kısaca üretilen ürünleri manipüle etmektedirler.

*Modern toplumda tekel-kartelleşme ve benzeri pratiklerle bireysel özgürlükler bastırılır. Bu olgu ekonomik eylem sistemlerinin iletişimin yaşam dünyasını tahakküm altına alması olarak gözlemlenebilir. Bu tür sistemler, tekelleşme süreçleriyle güçlerini artırdıkça özel yaşam alanları üzerindeki*

*denetimleri de artar ve onu kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirirler... Burada eylem sistemlerinin özgürleşimi nasıl sınırlandırdığı sorusu ortaya çıkmaktadır. Özel yaşamın denetlenmesi bireylerin üretim aygıtına bağımlı medyalar tarafından (yanlış) bilinçlendirilmesi ile gerçekleşir. Tüketime yönelik yaşam biçimleri yanlış bilinç haline geldikten ve toplumsal rollerin içeriklerine girdikten sonra artık başka türde yaşam olanakları da engellenmiş demektir. Bütün bu süreçlerin özgürleşimi kısıtlayıcı yani kollektif tüketim bilincinin öznelerarası iletişimle değil de medyalar aracılığıyla sistem çıkarları doğrultusunda oluşmasıdır. Burada özellikle reklam etkinlikleri yanlış bilinci oluşturuvcu işlevler (Atiker, 1998: 61-62).*

Kültür endüstrisi sürekli vaatler vererek tüketiciyi aldatmayı amaçlamaktadır. Bu konu doğrultusunda Adorno şu sözleri ifade etmiştir; “fiyakalı olay örgüleriyle görüntülerin vaat ettiği haz, vadesi sürekli uzatılan bir senet gibi geciktirilir: bu gösteri, haince bir biçimde, hiçbir zaman yerine getirilmeyecek bir vaatten ibarettir; tıpkı yemek yemeye gelen müşterinin menüyü okumakla yetinmesi beklemek gibi” (Adorno, 2009: 72). Kültür endüstrisi manipülasyonun etkisi altında kalmasıyla beraber, modern hayatın vazgeçemediği bir unsur haline gelmiştir. Böylece tüketicinin doğasındaki hazzı kamçulamış ve onu istediği gibi şekillendirmiştir. Kültür endüstrisinin var ettiği bu sonuçla, toplum ve beraberinde sanat da etkilenmektedir. Sanatçı da bu doğrultu içindeki toplum ve endüstriden etkilenen sanatını üretmekte ve böylece sanatçı piyasada ön planda olmak, bir fikrini toplumda kabul ettirmek ve istediği gibi kitleleri manipüle etmek için manipülasyonu kullanabilmektedir.

Küresel kapitalizmin toplumu şekillendirmekte kullandığı araçların en önemlisi iletişimdeki gelişmelerdir. Bilginin dijital hale gelmesi onun kolaylıkla ulaşılabilir olmasını sağlamış ve onu metalaştırmıştır. Bu durum toplumda değişim sağlamış küresel sermayenin işinin kolaylaşmasına sebebiyet vermiştir. Medya sayesinde kolay bir şekilde küreselleşen dünya, kapitalizmin üretmiş olduğu yeni imajları sunmakta ve kullanımı için özendirilmesini sağlanmaktadır. Böylelikle bireylere aynı değerler aktararak tek piyasa sistemine ihtiyaç duyan tüketici ve kendisinin seçtiğini zanneden seçmen bireyler yaratmak amaçlanmaktadır. Tüketicinin arzularını körüklenmesi günlük yaşamın tamamını kapsar hale gelmektedir. Günümüzdeki medyanın tek sorumluluğu, şirketlerin hizmet pazarlarını genişletmek amacıyla bireyleri tüketime özendirmektir.

Çağdaş sanatta manipülasyonun en belirgin özelliği geçmişle hesaplaşmak ve gelinen noktayı aşmaktır. Bu bağlamda geleneksel sanat günümüzde yeniden yapılanmaktadır. Manipülasyon toplumdaki durumlara duyarlı sanatçıları da birçok

şeyi etkisi altına aldığı gibi kendine çekmiş sanatta buna dahil olmuştur. Özellikle “postmodern dönemde manipülasyon farklı sanat hareketlerinin içinde yer almıştır” (Atan, Uçan & Renkçi, 2013: 70).

Gielen Sanat dünyası var olan her şeyin başka türlü de hayal edilebileceği fikrini yeşertmeye devam etmekte olduğunu ifade eder ve şöyle devam eder: “Bu fikir modern çağın başlangıcından beri ayakta. Bu arada bu fikrin, reklamcılar tarafından taklit edildiği, yaratıcı endüstri tarafından kötüye kullanıldığı ve baskıcı liberalizm tarafından kesin olarak alıkonulduğu şüphe getirmez” (Gielen, 2016: 9).

“Çağdaş sanat dünyasındaki yenilik ve kışkırtıcılık yarışında kartların bıkip usanmadan karıştırılması ile elde edilen karışımlar, reklamcılıkta kullanılan dikkat çekici bileşiklerle ciddi bir benzerlik taşır ve bu ikisi birbirini kesintisiz beslemektedir” (Stallabrass, 2010: 16). Kitle kültüründe ürünlerin teşhir edilmişinde olduğu gibi, formlar ve simgeler karıştırılıp eşleştirilir; kültürün her ögesi değiş tokuş edilebilmekte ayrıca alınıp satılabilir birer nesne muamelesi görmektedir.

Kültürel endüstri, sanatın çoğunlukla reklamla ve ekonomiyle beslenmesiyle beraber sanatçısını da bir tetikçi konumuna getirmiş, postmodern sanatçıların manipüle davranışları bu doğrultuda ilerlemiştir. Postmodern sanatçı, kurallar ve nesnelere ya da basitçe dile getirmek gerekirse, sınırlandırmalarda bulunmaksızın çalışır. Yüceltme, tecrübe ve dolayısıyla gerçekliğin üretimi birbirine karışır. Hem tüketiciler hem de sanatçılar sanat eserlerini bu tarzda yaratırlar. Postmodern sanatçı bir gerçeği anlatır gibi görünse de aslında bu sadece bir görünüşten ibarettir (Eker, Aydoğdu & Avcı, 2013: 32). O gerçeklikten ziyade onun yansımasını, bir taklidini anlattığını belirtmektedir. Geçmiş anlatıları taklit ederken öncesinde var olan başka bir anlatının durduğunu ifade eder.

Gerçekliği aramaya yönelik olan sorgulama sanatsal anlatının özellikle kitle kültürü ve popüler kültüre olan bağlantılarına vurgu yapmaktadır. Sanatın metaya dönüşümü onu eğlence aracına ve yalınlaşmış tatminlere indirgemıştır. Sanatçı ise bu durumun gerekçelerini konu edinmeyi kendine bir misyon bilmiş ve sonrasında bu gerekçeleri sanatında üretmeye başlamıştır. Gerekçelerine sığınan sanatsal manipülatörü ile tüketici arasındaki bağ konumunda olmuştur (Eker, Aydoğdu & Avcı, 2013: 32).



Gerçekliğin manipülasyonu, çağdaş sanat ve tasarımda da etkilerini göstermektedir. “Kültürel vurgunun üretimden uzaklaşıp yeniden üretime, imaj ve gerçeklik arasındaki ayrımı silen medya yoluyla göstergelerin, imajların ve simülasyonların sonsuzca katlanmasına kaydığı görülmektedir” (Featherstone, 2013: 41). Günümüzde simülasyon kuramı üzerinde tartışmalar devam etmekte olup sanatçılar eserlerinde gerçeklik algısına ve yarattığı durumlara yer vermektedir. “Göstergelerin aşırı üretimi ve imajlarla simülasyonlarının yeniden üretimi, istikrarlı anlamın yitişine ve izleyiciyi istikrar duygusunun ötesine taşıyan çarpıcı kolajların sonsuz akışından kitlelerin büyülenmesiyle gerçekliğin estetikleştirilmesine yol açmaktadır” (Featherstone, 2013: 41). Fotoğraf makinasının icadı, bir kırılma noktası olmakla birlikte, sanatın farklı akımlar doğrultusunda ilerlemesinin ve gelişmesinin önünü açmıştır. Avangard hareketler sanattaki dijital teknolojilerin yerinin, bugünkü temellerini atmışlardır. Özellikle fotoğraf, resim, grafik, heykel gibi farklı sanat biçimleri arasında bir Kombinasyona gidilerek kolajlar üretilebilmektedir. 20. yüzyılın başlangıcında Kübist, Dadaist ve sürrealistlerin kullandığı kolaj, montaj, kurgu ve kendine mal etme tekniklerinin dijital teknoloji ile gelişmiş ve kolaylaşmış olduğu dikkat çekmektedir (Özel Sağlamtimur, 2010: 221). Gerçeği manipülasyona çevirmek için fotoğraf, en sık başvurulan sanat alanlarından biri olmuş, bilgisayar programlarının da gelişmesiyle birlikte manipülasyona açık bir alan haline gelmiştir. Çağdaş sanat ve tasarımda manipülasyonun yaygınlaşmasıyla birlikte oluşan eserlerde, izleyicinin sanatçının etki alanına girme durumu söz konusu olmaktadır (Atan, Uçan & Renkçi, 2010: 3).

Günümüzdeki teknolojik gelişmeler bize sistem üzerine kayıtlı olan her görüntüyü manipüle etme olanağı sağlamaktadır (Fırat, 2008: 23). Görüntü yoluyla yapılan manipülatif hareketler, görüntünün metne olan üstünlüğünden dolayı çokça başvurulan bir yöntem olmaktadır. Bunun nedeni iyi yapılmış bir manipülasyonun görüntüyü inandırıcı ve gerçekçi kılmadaki üstünlüğünden faydalanma niyetinden kaynaklanmaktadır. Fotoğrafla ilgilenen ressamların çekmiş oldukları portre fotoğrafları üzerinde uyguladığı değişimlerle başlayan bu sürecin güncel durumu ise, sanatçının yaklaşımı ve amacı doğrultusunda yapılmakta olan ‘yeniden düzenleme’ adını verdikleri manipülasyon şekli olarak karşımıza çıkmaktadır.

21.yy başlarında sanat, sadece kitlesele sanatın tüketimini değil, aynı zaman da kitlesele sanatın üretimini yapmaktadır. Herhangi bir video çekip, interneti kullanarak

onu yayınlaması ve herkesin ulaşabilmesini sağlaması işleri artık çok daha kolay bir hale getirmektedir. Günümüzde sanatçının kitleye duyurma amaçlı kendini belgeleme pratiği kitleselleşmiş bir pratik olmuş ve sanatçının gayesi haline gelmiştir.

Manipüle edilmiş sanat, teknoloji pazarının içinde sanatçının tecrübelerinden yararlanıp onu pazarlamakta olan patronların imaj çalışmalarından kaynaklı olarak gelişmiştir. Sıradan olanın göz boyama yoluyla manipüle edildiği bir düzende günlük deneyimlerin estetikleştirilip satışa sunulması artık kusursuza yakınlaşmış ve sanatın özü çarpıtılmıştır.

Manipülatif sanat, tekno-pazar deneyimleri ile sanatçıyı postmodern sanatçı veya postsanatın işçisi yapmaktadır. Aslında pazar, sanatçının deneyiminin de pazarlanmasıdır. Diğer deyişle estetik deneyimlerin kaotik yapısı bir post-sanatçı için başarı olarak algılanabilmektedir. “Deneyim pazarlaması, post-sanatın başarısının sırrıdır. Toplumsal bir olgu olarak post-sanat, deneyim pazarlamasında, yani günlük deneyimlerin estetik deneyim olarak pazarlanmasında mükemmel bir noktaya ulaşmış, her iki deneyimi birleştirip çarpıtmıştır.

#### **3.4. Sanatta Manipülasyon ve Manipülasyonun Meşru Sanatı**

Yönlendirme anlamına karşılık gelen manipülasyon, hükümlerlik kuranların yani gücü elinde tutanların etkisi altında kaldığımızı işaret etmektedir. Kitleyi belli bir yönelime çekmek, onları bir görüş çerçevesinde toplamak, gerçekleri değiştirip manipüle edenin etkisi altına girmesine olarak sağlamak ve pek çok farklı nedenlerle uygulanan manipülasyon geçmişten günümüze kadar süregelen bir durumdur. Manipülasyonun etkin bir biçimde kullanımı, politikada çeşitli kazançlar sağlamakla beraber, farklı alanlarda ve farklı kitlelere sahip olunmasını sağlamaktadır.

Rönesans’tan sonra sanat, bilim ve kültürel başkentini Avrupa ve ABD’de olması, batıdaki ülkelerin politika ve habercilikte olduğu gibi sanatı da kendi bakış açısıyla aktarmaya yöneltmiş, bundan dolayı kültürel emperyalizmin oluşmasına sebep olmuştur ve böylece sanat Batı’ya benzer nitelikte gelişme göstermiştir. En önemlisi, 20.yy sonrasında çağdaş sanatla beraber yeni modernist sanat fikrinin oluşmasıyla, kavramsal çalışmalar ve enstalasyonların ABD’denin müzelerinde sergilenmesine ve sanat piyasasında dikkat çekmesini sağlamıştır. Günümüzdeki durumu ise, postmodern sanatın netliği ve kültürel merkezli olmaması

manipülasyonun sanat üzerindeki etkin himayesini arttırmaktadır (Atan, Uçan & Renkçi, 2013: 3).

Manipülasyon, “sanat ve tasarım asıllı değil” daha ziyade eserin sahibi olan sanatçı asıllı olduğunu gerekçelendirmektedir. Sanatsal manipülasyonların bir diğer güncel saptaması da, geçmişte sanatı biçimlendiren, yönlendiren ve kültürel kapsam içinde konumlandıran yetkinlikte ve güçteki sanatçı özgünlüğü ve özgürlüğü iken bugün, piyasa motivasyonlarına ait rüzgarlara yelken açan özgürlüğünü yitirmiş sanatçı yaklaşımlarıdır.

20. Yüzyılda avangardın mühim çıkışlarından biri olan ve bunu sanat metası haline getiren Duchamp’ın pisuarı sanatın manipüle edildiğinin somut kanıtıdır. (Atan, Uçan & Renkçi, 2013: 4). Duchamp’ın herhangi bir hazır nesneyi, sanat ortamı içerisinde ve belirli bir maksat doğrultusunda, eser olarak ortaya koyması bize başka bir ifade düşündürmez. Bu doğrultuda sanat felsefesinde, hazır nesnenin bu farklı bakış açısından gösterilebilmesi yeni açılımların doğmasına neden olmuş ve birçok tartışmanın çıkmasına sebebiyet vermiştir. Duchamp’tan sonra fikirlerin ve düşüncelerin önemi artmış, sanattaki beceri olgusu değerini yitirmiştir.

“Manipüle edilen materyaller birincil değildir” (Bourriaud, 2004: 22). Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren sanatçılar, üretim, tüketim, yaratı ve kopya hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazanmasında rol oynamaktadırlar. Sanatçı satışa çıkmış ürünlerin, sanatsal alanı, modernistlerin orijinallik ideolojisinin yapacağı gibi alıntılanması yahut aşılması gerekli olan işleri bir araya getiren bir müze olarak değil de kullanılabilir araçlarla dolu bilgi hazineleri, manipüle edilecek ve sergilenecek verilerden oluşan stoklar olarak görmektedir.

Sanattaki manipülasyon geleneksel olanı reddeder ve yeniliğe açıktır. Aynı zamanda teknik anlamdaki değişimlerin sonucunda kendisini göstermektedir. Teknolojik gelişmelerle beraber, bilgisayar teknolojileri alanında olan önemli gelişmeler manipülasyonun oluşumuna hizmet etmeye başlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte habercilik ve fotoğrafçılık manipülasyona açık alanlar haline almış, ayrıca sosyal medya dediğimiz furyalaşmış iletişim alanları kitleler tarafından ilgi görmüş ve onları etkisi altına almıştır.

Manipülasyon, bir alan yahut bir olgunun karakteri değildir. Sanatın dahilinde olan özgürlük ve özerkliği nazarında, sanatın manipülasyon gibi bir amacı olduğu söylenemez. Bunun aksine sanatçının sanatsal maksatlarla uyguladığı bir manipülasyon varlığını göstermektedir. Nedeni ise kendi popülaritesini oluşturup sağlamlaştırma münasebetinden kaynaklanmaktadır (Eker, Aydoğdu & Avcı, 2013: 32).

Sanatsal manipülasyonlar hem sanatsal yeterlikler için hem de sanatsal yaratıcılık için tartışma zemini yaratır. Sanatta yeterlik için yeter koşulun sanatsal donanımlar ile eylemleri arasındaki korelasyonu başarıyla nesnelleştirebilen sanatçı olgusu, artık, neyin sanat, kimin sanatçı olduğu kadar kimin neye niçin sanat dediğine kadar birçok onay içeriğine cevap verebilecek güç fantazyalarına müsaade eden bir piyasanın gayri resmi savrukluğu ile göstergeleşmiştir. Sanatsal yaratıcılık ise yukarıda bahsedilen motivasyonların egemenliğindeki özgürlüğün kontrolü oranında gösterecektir.

Kültürün maddileşmesi, iletişimin ilk örneği olan sanatı bütün dünyaya yayarak popülerleştirmekle beraber onu güçlendirmektedir ancak bir yandan da onun değerlerine ve özüne zarar vererek sanatın kan kaybına neden olmaktadır. Anlamsızlaşmaya ve kendinden kaybetmeye başlayan sanatın ise artık onu temsil eden sesleri, dilleri vardır. Bunlar, rehberler, küratörler, etiket ve kataloglar olarak devam etmektedir. Günümüzde gittikçe estetik değerlerden uzak kalan sanatın onu destekleyen dilleri sayesinde çağdaş sanat gittikçe kendi yerini sağlamlaştırmakta ve estetik yargı özgürlüğünü ortadan kalktığı bir temsile dönüştürmektedir. Böylelikle sanat, tüm çirkin yönleri olan entrikası, hileciliği, düzenbazlığı ve büyüsunü onu pazarlayan dillere devretmektedir. Artık Sanatın görsel dilinden ziyade gerçek dili var olmaktadır ve gerçeğin bir manipülasyona dönüştüğü sanat piyasasında dil, sanatın yalan tercümanlığını yapmaktadır.

Dijital ve teknolojik alandan çok daha önce kültür endüstrisi de manipülasyondan etkilenmiş ve modern hayatın vazgeçemediği bir durum olmuştur. Bununla beraber kültür endüstrisi, tüketen bireyin içindeki arzuyu uyandırmakta ve bireyi istediği gibi şekillendirmektedir. Böylelikle toplumla beraber sanattı da etkisi altına almaktadır. Sanatçı ise eserini toplumdan ve teknolojik gelişmelerden etkilenerek oluşturmaktadır. Sanatçı, sanat piyasasında ön plana çıkmak, görüşünü veya fikrini benimsetebilmek amacıyla kullanabilmektedir.

Teknolojiye bağı kitle kültürünün tüketimle olan ilişkisi dünyanın çoğu ülkesinde günlük hayatın önemli bir parçası haline geldiği için aralarındaki ayırım gitgide güçleşmektedir. Aynı şekilde sanat ile tüketim arasındaki ilişki de gitgide bulanıklaşmaktadır (Whitham & Pooke, 2013: 240). Yakın geçmişte sanat, televizyon, filmler ve dergiler gibi popüleritenin oluşumlarından ayrı bir yerde olup bu fonlardan ayrı anılmaktaydı. Bu tür oluşumlar sanattan dönem dönem kaynak alıp esinlenmekteydi. Sanat tamamıyla ayrı bir kültürel fenomendi.

Teknolojik gelişmelere karşı gelişen düşüncelere bir yorum getiren Seelinger'e göre; "bu modern medyatik üretim biçimleri ve sanatsal deneyim durumlarının, geleneksel eser kavramı ve sınırlılığına yönelik sosyal, küresel, yaşamsal bağlamlarda genişletmeye başladığının ve sivil sanat merkezlerinin eleştirel ve değişimci tavırlarına yönelik gelişmelere doğru ilerletildiğinin" vurgulamaktadır (Eker, 2010: 313-314). Bu gelişmeler sanatın geleneksel yapısı için bir tehdit oluşturmaktadır. Fotoğrafın sanatta kullanılır hale gelmesi, baskı yönteminin oluşmasıyla, tek kopyası basılmakta olan polaroidler vb. çoğaltma ihtiyacı olmayan diğer yöntemlerin kullanılmasıyla oluşmaktadır. Son zamanlarda ise videoyu sanatı yaparak, eleştiriden ve geniş çaplı katılımdan vazgeçip, enstalasyonla birleştirmektedir. Sanatın karşı karşıya olduğu daha yeni ve esaslı rakip ise, internettir. (Stallabrass, 2010: 113). İnternet sanatı, hem yapılan işleri çoğaltmada hem de ücretsiz tanıtım ve dağıtımda kullanılmaktadır. İnternet sayesinde sanatçılar, eserlerini çok fazla kitleye ulaştırıp maddi anlamda kazanç sağlayabilmektedir. Sanatçı ancak bu sayede sanat tacirleri, devlet kurumları ve şirket politikalarından bağımsız olabilmektedir.

## SONUÇ

### Değerlendirme-Tartışma

Çağdaş sanata dair konumsal, kimliksel, amaçsal ve biçimsel tartışmaların muharrir unsurları çeşitlilikler gösterse de bu tartışmaların odağında ağırlıklı olarak “kültür” ve “kültüre ait ekolojiler” yer aldığı görülmektedir. Tarih boyunca kültür ve sanat arasındaki ilişkinin düzeyi, kültürü kapsayan sanatı ise kapsanan biçiminde belirlemiştir. Ancak çağdaş sanatın içinde geliştiği modernizm sonrası ya da dönemsel adlandırmasıyla Postmodernizm, hem kültüre hem de sanata bakış açılarını büyük oranda dönüştürmüştür/dönüştürmektedir.

Kültür içinde geliştiği tüm ekolojik değer ve içeriklerden yansı alarak gelişim sergiler. Sosyal ve kültürel bileşmelerin antropolojik, sosyo-politik, sosyo-ekonomik ve sosyo-psikolojik ayrıntıları, o toplumun gelenekselliği, inancı, etnik yapısı ve idealleri ile örtüştüğü oranda keskinleşir. Kültür, bir toplumun, milletin ya da coğrafyanın yaşamsal müştereklerinin bir üsluba kavuşması sürecinde sanattan faydalanmaktadır. Sanat o toplumun “toplumsallığı”dır bir bakıma. Bir başka ifade ile kültürel tatbik, sanat ile gerçekleştiğinde bir sistem özelliği sergiler ve toplumu tarihsel bir konuma da taşır. Bir milletin kültürel geçmişinin olması demek, gelenekleri olduğunu, sanatı olduğunu, tarihi olduğunu, mensubiyeti olduğunu, muhafazakarlığı olduğunu ve daha birçok olguya sahip olduğunu gösterir. İşte bunların somutlaştığı tüm eylem çıktıları, sanat olmaktadır.

Postmodern dönem kültürel ayrımları ortadan kaldırmak için kültürel genellemeleri önemsemiştir. Özellikle kitle kültürü, kültürel egemenliğin en kapsamlı halidir. Geniş halk kitlelerine ulaşmanın tüm mekanik süreçlerini emre hazır hale getirebilecek küresel ağlar ve etkileşim süreçleri için çabalar, kitle kültürü egemenliğinin bir bakıma endüstriyel niteliklerine vurgu yapmaktadır. Kültürel egemenliğin ekonomi ile ilişkisi olması gerektiğinden, ısmarlama kültür tabirinin ortaya çıkmasını destekleyen bir olguya dönüşmüştür. Toplumlar farklı kültürel formasyonlar ile karakterize olabilir. Kültürler arasındaki münasebetlere göre etkileşimin sonucunda bir kültürün diğer kültüre üstünlük sağlaması bir doğal sonuç olarak değerlendirilebilir. Ancak küresel kültür ve dolayısıyla kitle kültür egemenliği, toplumsal farkları değil birleştirici niyet ve formasyonları programlaştırmaktadır.

Kitle kültürü ve bu kültürün sergilediği egemen anlayışlar, pazarlanabilir, satılabilir, tüketilebilir üretimler ile kültürün yaşamsal gereksinimler boyutuna indirgenip basitleştirilmesi söz konusu olmaktadır. Bu anlamda kitle kültürünün sanata olan ihtiyacına dönük bir anatomi de hissedilebilir olmaktadır. Sanatın kitle kültürü için aracı misyonlar üstlenmesi, bir kültürel üretim mekanizması olarak kültür endüstrisi için taşıyan görev üstlenmesi ve ardından bir tür toplum mühendisliğinin küresel manipülasyonlarına metodolojik destek vermesi söz konusu olduğundan itibaren, kendisine dönük sorgulamaları daha fazla yaşamak durumunda kalmıştır denilebilir.

Sanat ve estetik bağlam çağdaş yaşam ve kültür için belirleyici kıvamını terk etmiş görünmektedir. Sanatsal hassasiyetleri ve estetik tahayyülleri sosyal tasavvurlarda izlemek olanağı yok olmaya başlamıştır. Sanat ve estetik için kültürel üretimlerin belirleyiciliği ön plandadır. Kültürel üretimlerin mutlak suretle kültürel antropoloji, sanat ve estetik ile ilintisini düşünmek ve eyleme dönüştürmek gerekmektedir. Ancak çağdaş yaşamı açımlayan kültürel üretim süreçlerinde estetik kriteriyum ya da ölçütü referans alma gerekçeleri de ortadan kalmaya başlamış durumdadır. Günümüzde popüler kültür ile sanatın kamusu arasında ilginç bir bağ kurulmaya çalışılmaktadır. Sanatın popülerite kazanması için sanata temas mekanlarını kitlesel kılma çabası görülmektedir. Böylece sanata temasın kültür endüstrisi ile ilişkisi kurulabilmekte bir sonraki aşamada ise reklam ile sanatın tümleşmesi sağlanmaktadır. Sanat ile kültür için müşterekler inşa etme görevini üstlenen popüler kültür, sosyal yaşama entegre olan yaşamsal güncelliğin tüketim motivasyonlarını meşru kanallardan meşru sanat süreçleri olarak tanımlamak, tasnif etmek ve yönlendirmek niyetindedir. İşte bunun adı “manipülasyon” olmaktadır.

Sanatta manipülasyon postmodern dönemselleştirme içinde sanat için yapay zorlamaları gündeme getirmektedir. Sanat yönetiminin erkleri, sanat eleştirisinin köşe taşları, sanat temsilcilerinin aktörleri olan küratörler, galericiler, müzeciler ile sanat ticaretinin tacirleri, konservatörleri, reklamcıları ve nihayetinde sanatçılar manipülatif eylemlerin adreslerine doğrudan yerleşen kişiler olmaktadır. Bunun yanında kurumsal, pedagojik ve sosyal diğer unsurların kutsadığı kültürel dönüşümlere olan inanç ve mensubiyet manipülasyon için motivasyonlar sağlamaktadır. Sanatsal manipülasyonlar disiplinel değildir. Bir doktrin ya da felsefi

temellendirmeden çok para ve piyasa koşullarına göre sürekli esneyen ve çeşitlenen cazibe unsurlarını hayati görmek gibi bir beklentinin vücuda kavuşmasıdır.

Sanat bir meta biçimdir. Meta olarak sanatın değeri ile ederi arasına sıkıştırılan bir karşılık beklentisi anlam değiştirmiştir. Sanatın meta kimliği estetik kimliğe üstün kılınmıştır. Sanatın gerçekliği ile sahteliği arasında derin bir sorgulama başlamıştır. Sanatın Sonu ve resim sanatının sonu gibi tezleri destekleyecek ve sanatın tükenmişliği ile yeniden başlangıcı arasında bir “sıfır” noktası betimleme çabası, sanatsal manipülasyonlar için meşru bir zemin oluşumunu da yeterince besleyen durum olmuştur.

Postmodern kavramının “çağdaş” kavramının içini boşaltmasına vesile olan noktanın “bir üslup göstergesi olarak çağdaşlığın” giderek postmodern kavramsallığının güdümünde etkisiz kılınması olduğu söylenebilir. Tüketimsel ve endüstriyel kültür örüntüleri sanat için yön tayin etme yetkisini ve gücünü eline geçirdiğinden beri, sanatsal manipülasyonları muharrik kılan yeni güç odakları ve pazar içerikleri oluşmaya başlamıştır.

“Kültür ve Sanatın Çağdaş Müştereklerinde Manipülasyon Olgusu” isimli bu çalışmanın bölüm yapılanmaları ile içerikleri şöyle değerlendirilebilir:

Birinci Bölüm içinde “Giriş” teşkil edilmiş olup, çalışmanın problem tümcesi ve alt problemler sunulmuştur. Çalışmanın özgünlüğü ve sistematik yapılanmasına ilişkin anatominin vurgulandığı amaç ve önem başlıkları söz konusu olmuştur. Çalışmanın yöntemi ve benzer çalışmalardan ayrılan nitelikleri ele alınmıştır. Ayrıca sayıltılar ile çalışmanın kapsam sınırları ve kavramsal çerçeveleri için içeriklerin konum ve tasnifi gerçekleştirilmiştir.

İkinci Bölüm içinde, Kültür kavramı üzerinde yoğunlaşmıştır. Kültür ve antropoloji, Kültür ve çağdaşlık, kültürel üretim ve tüketim süreçleri ile sanat ve kültürün müşterek unsurlarına temas işlenmiştir. Sanat ile kültür için koşullandırılan ilişkinin karakteristiği “kapsayan-kapsanan bağlamında sanatın bir kültürel üretim mekanizması” olarak sunulmasına özellikle vurgu yapılmıştır.

Üçüncü Bölüm içinde, Sanat, geleneksel sanat, çağdaş sanat ayrımları incelenmiş olup, gelenekselik ve çağdaşlık göstergeleri olarak sanatın bulunduğu konum ve kültür ile olan organik bağı dönemsel kapsamlar içinde değerlendirilmiştir. Sanatın egemen unsurları, sanatta güç odakları, sanat aktörleri ve sanatsal yönsemeye



ilişkin çağdaş muharrik unsurlar gözlemlenmiş ve sanatta yeterlik ile sanatsal yeterlik bağlamlarında belli bulguların vargıya taşınması mümkün kılınmıştır.

Dördüncü Bölümde ise, sanatta manipülasyon unsurlarını bünyesinde aktif kılan kültür olgusu ve kültürel ekolojiler incelenmiştir. Özellikle “yeni”nin yönelimlere tesir gücü üzerinden sanatta motivasyonlar incelenmiştir. Manipülatif koşullamalarda sanatın ve kültürün müştereklerinin nasıl süreçler gerçekleştirdiğini ve nihayetinde sanatın değişen epistemolojisi üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın Beşinci Bölümünde genel bir değerlendirme söz konusu olmuştur. Tez çalışmasının mahiyetini ve niyetini açıklayan ve ardından problem tümcesine gerekçe oluşturan unsurların genel olarak tartışıldığı bir takım vargıların üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın son bölümünde ise sonuç olarak genel bir vargı üzerinde durulmuş ve tez çalışmasının öneri olarak sunacağı içeriklerin detaylanması ve maddeler halinde sunulması gerçekleştirilmiştir.

## Sonuç

Geleneksel sanatın ve anlayışların karşısında çağdaş eğilimler ve dönemsel nitelikler açısından kültür ve sanatın yeni müşterekleri olduğu saptamasından hareketle bu çalışma, kültür ve sanat etkileşimleri bağlamında olası tüm üretim ve tüketim süreçlerine tesir eden bir manipülasyon (gerekçeleri karmaşık yönlendirmeler) olgusu ile muhatap olma biçimlerinin söz konusu olduğunu varsaymıştır. Sanat ve kültürün manipülasyonlar ile birlikte anılmasına sebep olan diğer tespitlerin özellikle çağdaş sanat içeriklerinde bir problem olarak algılanmasını mümkün kılmaya destek vermek gerekmektedir.

Çağda sanat ve kültür etkileşiminde belli müşterekleri inşa eden potansiyelleri günümüz kültürel ekolojileri ile ilintisinde nasıl değerlendirebileceğimizi tartışarak çağdaş sanat için belli yönsmeleri kesin adreslere odaklamak söz konusu olmalıdır. Buradan hareketle çağdaş sanatın konumsal seçenekler oluşturmadaki doğal ve yapay süreçleri değerlendirerek, sanatta manipülasyon (kasıtlı ve sistematik yönlendirme niyetleri) olgusunu kültürel üretim süreçleriyle ilişkilendirip, sanatsal manipülasyon için niyet ve temelleri açıklamak için tartışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu gerekçeler ve öngörüler ile tümleşik bakıldığında “çağdaş sanat ile çağdaş kültürün homojen muharrik unsurlarının sanatsal manipülasyona dönük stratejilerini, eylem karakterlerini ve direnç noktalarını çözümlenmek”, mümkün olabilmiştir.

Manipülasyon, aslında sanat ile kültür arasında bir kaostan beslendiği vurgulanabilir. Bir kavram olarak bakıldığında yönlendirmeye karşılık gelmekte ve başka birinin, gücün ya da otoritenin egemenliğinde söz konusu olabilen tesirlerin dönüştürücülüğüne vurgu yapmaktadır diyebiliriz.

“Sanatta manipülasyon” yoktur, sanatsal manipülasyon vardır. Çünkü manipülasyon, bir alan ya da olgunun karakteri olamaz. Karakteri etkileyen ve dönüştüren nitelikleri gündeme getirip, işler. Sanatın manipülasyon gibi bir amacı olamaz. Bu sanatın kendi özgürlüğüne, özerkliğine ve özelliklerine karşı bir müdahaledir. Aksine sanatsal niyetli bir manipülasyon vardır ve bunun aktörü sanatçıdır. Manipülasyonu yapan sanatçıdır. Manipülatör kimliğinde kendini meşru içeriklerle meşhur etme gayesinin de hissedildiği bir eğilimi önemsemenin sonucudur.

## Vargular

“Kültür ve Sanatın Çağdaş Müştereklerinde Manipülasyon Olgusu” isimli bu çalışma,

- Kültürel antropolojinin konusu en keskin haliyle kültürdür ancak bu keskinliği antropolojik esnekliğe kavuşturan ve yumuşatan da sanattır.

- Kitle kültürü ve bu kültürün sergilediği egemen anlayışlar, pazarlanabilir, satılabilir, tüketilebilir üretimler ile kültürün yaşamsal gereksinimler boyutuna indirgenip basitleştirilmesi söz konusu olmaktadır.

- Kültürel üretimlerin mutlak suretle kültürel antropoloji, sanat ve estetik ile ilintisini düşünmek ve eyleme dönüştürmek gerekmektedir. Ancak çağdaş yaşamı açımlayan kültürel üretim süreçlerinde estetik kriteriyum ya da ölçütü referans alma gerekçeleri de ortadan kalmaya başlamış durumdadır.

- Kültürel üretim ve tüketim mallarının dolaşımını, yayılımını ve pazarlanmasını kolaylaştıran bir sistem olarak sanatı kullanma anlayışı yaygınlık kazanmaktadır.

- Sanatsal meta, kar güdümü, trend ve gereksinim üretimi yönelimlerinin tüketim kültürü ile doğrudan ilgisinin olduğu düşünülebilir.

- Kültürel ekonomiler, kültürün ekonomikleşmesi mi? Ekonominin kültürleşmesi mi? Olarak mı adlandırılması sorusu günümüzde henüz çözümü bulunmayan sorulardan biridir. Zira kültürel ekonomiler; kültürel üretimlerin ekonomik kaygı ve hedefler üzerinden kitleselleşmesi anlamında kullanılacak ise, o zaman kültür ekonomik kimliğe göre konumlanmış demektir. Eğer kültürel ekonomiler; kültürüm üretim ve tüketime indirgenmeyecek kapsamda ve yaşam standartlarının uyarıcı ve motive edici yönsemelerinin kaynağı olacak ise, o zaman ekonomi, kültürel bir gerekçe içinde bir kapsam oluşturuyor demektir. Sonuç olarak her ikisi için de genel kavrayış, ekonomik gerçekliğin kültür içinde geçmişten daha fazla oranda konuşlandığıdır.

- Günümüzde popüler kültür ile kamusal sanat arasında ilginç bir bağ kurulmaya çalışılmaktadır. Sanatın popülerite kazanması için sanata temas mekanlarını kitlesel kılma çabası görülmektedir. Böylece sanata temasın kültür endüstrisi ile ilişkisi kurulabilmekte bir sonraki aşamada ise reklam ile sanatın tümleşmesi sağlanmaktadır.

- Kültürel standardizasyonun çağdaş anlamı, kültürel ürünlerin tüketim standartlarında basitleştirilmesi biçiminde yaygın kültürel ürünler biçimine taşınması olarak gösterilebilir.

- Kitle kültürü, kültürel egemenliğin en kapsamlı halidir. Kültürel egemenliğin ekonomi ile ilişkisi olması gerektiğinden, ısmarlama kültür tabirinin ortaya çıkmasını destekleyen bir olguya dönüşmüştür.

- Tüketim kültürü ve kültür endüstrisinin kitlesel niyeti bir kültürel sadakat değil ekonomik sadakattir. Bu sadakatin bir ileri noktası ise bağımlılıktır.

- Sanatın kimliği özgünlük, yenilik ve biricik olma özellikleriyle karakterizedir. Sanatın bu nitelikleri özellikle kültürel müşterekler ile ilintisinde ve çağdaş yaşam konformizmi içinde erozyona uğramaktadır. “Özgünlük” çağdaş kültür içinde belirleyiciliğini yitirmiştir. “Biriciklik” ise kültürün endüstrileşen süreçlerine aykırı bir formasyon karakteriyle dikkat çekmektedir. “Yenilik” ise genel olarak kültürel tüketim motivasyonu için bir kriteriyuma dönüşmüştür.

- Sanatın meta niteliği, kendisini tam olarak gerçekleştirerek yok olur. Sanat bir meta türüdür, yani tüketime uygun biçime hazırlanmış, kayıt altına alınmış, endüstriyel üretime uyarlanmış, satılabilir ve ikame edilebilir bir üründür; satılmak için var olan, fakat satılık olmayan bir meta türü olan sanat için, ticaret bir niyet olmaktan çıkıp tek ilke haline geldiği zaman sanat, bütünüyle ve ikiyüzlülükle satılmaz olur. ( Adorno & Horkheimer, 2014:211)

- Sanatın reklama dönüşmesini ve endüstriyel kimlik olarak belirginleşmesini sağlayan postmodern koşullar, sanata dönüm manipülasyonunun ilk örneklerinden birini gündeme getirmiş oldu. Reklam, kültür endüstrisinin kitle propogandası olarak eylem ve içerik karakteri kazanınca sanatın epistemolojik dönüşümüne de gerekçe oluşturdu. Kısacası sanata dönük manipülasyonunun ilk örneği endüstriyel ve ekonomik gerekçelerle inşa edilmiş oldu.

- Sanatta manipülasyon olgusu için yaygın kanaat, sanatsal “değer”in “eder” ile kıyaslanmasına olanak tanıyan sistem organizasyonlarıdır.

- Sanat için manipülasyon dinamiklerinin hedefi olan kültürel kodların karışımı ile kitle kültürü, popüler kültür, yüksek kültür ve elit kültür ayrımları da ortadan kalkmış durumdadır.

- Klasik sanat tasniflerine ilişkin tanımlardan olan sanat için sanat ya da toplum için sanat yerine, kapitalist beklentilere dönük kültürel gerekçelere hizmet eden “kitlesele tüketim motivasyonları için sanat” geçmiş bulunmaktadır.

- Sanatta manipülasyondan sanatsal manipülasyonlara geçişin örneklemelerinden biri de “mekanik süreçlere indirgenmiş sanatın çoğaltılabilir yapaylığı” oluşturmaktadır denilebilir.

- Kitlesele manipülasyonlardan bir diğeri de kültürel üretim mekanizması olarak sanatın kitle estetiğini dikkate almaktan ziyade kitleye bir “estetik dayatma” da direktmesidir.

- Kitlesele gereksinimlerin sömürülmesi felsefesini işleyen kültürel gerekçeler için yegane manipülatif alan olarak sanatın cilalanması gerekmiştir. Bir tür tetikçilik görevi üstlenen sanat, tarihsel misyonu ve görüntüsünün dışında bir yerdedir.

- Bir sanatsal manipülasyon sürecini anlamlı kılmanın motivasyon kavramı olarak “uzlaşım”ı söyleyebiliriz. Uzlaşım, büyük oranda bir onay niceliğine karşılık gelen kitlesele cevabı ifade etmektedir. Sanatın tarihsel misyonu olan temsil ve tasarım, günümüzde yerini uzlaşım olgusuna bırakmıştır.

- Sanatın meta kimliği estetik kimliğe üstün kılınmıştır. Sanatın gerçekliği ile sahteliği arasında derin bir sorgulama başlamıştır.

- Postmodern kavramının “çağdaş” kavramının içeriğini boşaltmasına vesile olan noktanın “bir üslup göstergesi olarak çağdaşlığın” giderek postmodern kavramsallığının güdümünde etkisiz kılınması olduğu söylenebilir.

- Çağdaş sanatın manipülatif odaklarından biri de melez (hybrid) sanattır. Sanatsal anlatım ve nesnelliğin keskin sınırlarının kalkması, melez sanatın önemli önceliğidir.

- Tüketimsel ve endüstriyel kültür örüntüleri sanat için yön tayin etme yetkisini ve gücünü eline geçirdiğinden beri, sanatsal manipülasyonları muharrik kılan yeni güç odakları ve pazar içerikleri oluşmaya başlamıştır.

- Sanatsal manipülasyonlar disiplinle değildir. Bir doktrin ya da felsefi temellendirilmeden çok para ve piyasa koşullarına göre sürekli esneyen ve çeşitlenen cazibe unsurlarını hayati görmek gibi bir beklentinin vücuda kavuşmasıdır.

- Sanatsal manipülasyonların kutsadığı yöneylemlerin ticari, ekonomik ve endüstriyel kapsam içinde meta ve şöhret için de motivasyon sağlaması, geçmişe ve geleneksel anlayışlara meydan okumanın da gerekçelerine yansımıştır.

- Sanat yönetmenlerinin, galericilerin, konservatörlerin, eleştirmenlerin ve küratörlerin sanatsal özne kılındığı ve yaratıcılığın onayına nesnel kanaatleri oranında yansıyacak kişilik ve beğeni kapsamları ile cevap verecek aktörler, manipülasyon aktörleri olarak sıralanacaktır.

- Toplum mühendislerinin kültür ve sanat için rol almaları artık kaçınılmaz görünmektedir. Daha karmaşık, girift kültür ve sanat ağları küresel anlamda etkin kılındıkça sanat için emir ve müsaadelerin beklenmesi, dikkate alınması ve bunlara uyulma zorunluluğunun hissedilmesi de kaçınılmaz olacaktır.



## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan (çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Adorno, T. W. (2003). “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, Bülent O. Doğan (çev.). *Cogito*, Yaz 2003 (36). 76-83.
- Adorno, T. W. (2009). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Nihat Ülner ve Mustafa Tüzel ve Elçin Gen (çev.). Ali Artun (ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alemdar, K. & Erdoğan, İ. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Erk.
- Alemdar, K. & Kaya, R. (1983). *Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar*. Ankara: Savaş Yayınları.
- Agamben, G. (2009). “What is an Apparatus? And other Essays”. David Kishik & Stefan Pedatella (Trans. Eng.). Stanford: Stanford University Press.
- Al, Eyüp. (2016). “Mücahit Gültekin, Algı Yönetimi ve Manipülasyon: Kanmanın ve Kandırmanın Psikolojisi”. *İnsan ve Toplum/Değerlendirmeler*. 206-212.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atan, A. & Uçan, B. & Renkçi, T. (2013, Kasım). “Çağdaş Sanat ve Tasarımda Manipülasyon Etkileri”. *Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu*. Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları. Sakarya.
- Atan, A. & Uçan, B. & Bilsel, Ç. (2015). “Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme”. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 7 (26). 1-14.
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2012). Sunuş Kültür Tutulması. E-skop. Erişim 19.2.2019, <https://www.e-skop.co2m/skopdergi/sunus-kultur-tutulmasi/907>
- Artun, A. (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (der). (2014). *Sunuş / Sanat Emeği Kültür İşçileri ve Prekarite*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. Öрге, N. (ed). (2017). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze / Müzeler ne gösteriyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, M. (2005). “Ziya Gökalp’te Kültür ve Uygarlık Anlayışı”, *Sosyoloji Dergisi*, İstanbul Üniversitesi. 3 (10).
- Atiker, E. (1998). *Modernizm ve Kitle Toplumu*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Aysun, Esra A. (2014). *Sanat Yönetimi Üzerine Konuşmalar*. İstanbul: YKY.
- Barnard, M. (2002). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. Güliz Korkmaz (çev.). Ankara: Ütopya Yayınları.

- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, Esra Ermert (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2005). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik*. Oğuz Adanır (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu Söylenceleri / Yapıları*. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2013). *Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm Küresel Çağda Sosyal Eşitsizlikler*. F. Doruk Ergun (çev.). Ankara: Say Yayınları.
- Bauman, Z. (2015). *Akışkan Modern Dünyada Kültür*, İhsan Çapcıoğlu ve Fatih Ömek (çev.). Ankara: Atıf Yayınları.
- Batu, M. & Tos, O. (2017). Tüketim Kültürü Odağında Modernizm ve Postmodernizmin Karşılaştırılması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. 5 (2). 991-1023. DOI: 10.19145/e-gifder.296888
- Baysar, Z. (2006, Ekim). “Sanatta Çağdaş Oluşumlar ve Resim” *Hacettepe Üniversitesi GSF 8. Ulusal Sanat Sempozyumu*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Belting, H. (2009). *The Global Art World, Audiences, Markets and Museums*, Buddensieg, A. (Ed.), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Berger, Arthur A. (2014). *Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş*, Özgür Emir (çev.). İstanbul: Pinhan.
- Berger, Peter L. & Huntington, Samuel P. (2003). *Bir Küre Bin Bir Küreselleşme: Çağdaş Dünyada Kültürel Çeşitlilik*. İstanbul: Kitap yayınevi.
- Bourdieu, P. (2018). *Karşı Ateşler II / Avrupa Sosyal Hareketi İçin*. Işık Ergüden (çev.). İstanbul: Sel yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. Nermin Saybaşı (çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bruner, J. (1996). *The Culture of Education*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cauquelin, A. (2005). *Çağdaş Sanat*. Özlem Avcı(çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Cançat, A. (2018). “Yeni Medya Sanatı Üzerine”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. 40. 165-178.
- Castells, M. (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür - Cilt 1- Ağ Toplumunun Yükselişi*. Ebru Kılıç (çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cole, M. (1996). *Cultural Psychology*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard University Press.
- Çağan, K. (2003). *Popüler Kültür ve Sanat*. Ankara: Altinküre Yayınları.
- Çalışlar, A. (1983). *Ansiklopedik Kültür Sözlüğü*. İstanbul: Altın kitaplar Yayınevi.



- Çalışlar, A. (1991). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çeçen, A. (1996). *Kültür ve Politika*. Ankara: Gündoğan.
- Çoşgun, M. (2012). “Popüler Kültür ve Toplumu”. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*. 1 (1) , 837-850.
- Danto, Arthur C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. Zeynep Demirsü (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Dellaloğlu, B. (2007). *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Dobb, M. (1990). *Kapitalizmin Dünü ve Bugünü*. Feyza Kantur (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eker, M. & Aslan, H. (2010). “Görsel Kültür ve Medya Okuryazarlığı: Sanat Eğitiminin Kamusal Açılımı”. *Milli Eğitim Dergisi*. 40 (187). 251-268.
- Eker, M. & Avcı, E. & Aydoğdu Bahar, L. (2013, Kasım). “Çağdaş Sanatta Uzlaşım ve Manipülasyon: Gerekçelerine Hapsolmuş Sanatçının Tetikçiliği ve Özgürlük Bunalımı”, *Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu*, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sakarya.
- Eker, M. (2010). “Sanatsal Üretimin Tüketimsel Dirençlere Yönelik Stratejik Gereklileri”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 6 (2). 311-323.
- Elgün, T. (2002). “Sanatçı Olabilmek”. *Türkiye’de Sanat Dergisi*. 54. 24-27.
- Elmas, H. (2006). “Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?”. *Selçuk üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 15. 281-298.
- Emmelhainz, İ. (2013). Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanat ve Dava Sanatının Sonu mu?. Nursu Öрге (çev.). E-skop. Erişim: 19.02.2019. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatinin-sonu-mu/1194>
- Erdoğan, İ. (2001). “Popüler kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. 15. 67-98.
- Erdoğan, İ. (2004). *Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine*. Eğitim Dergisi.
- Erdoğan, M. (2015). “Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı”. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 15 (1). 75-98.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. Mehmet Küçük (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fıncı, M. (2013). “Dijital Çağda Geleneksel Baskı Resim ve Teknikler Arası Geçiş (Melezleşme)”, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4 (4), 127-135.
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. Prof. Dr. Süleyman İrvan (çev.). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. Cevat Çapan (çev.). Ankara: İmge Kitapevi.

- Fırat, N. S. (2008). *Savaş Fotoğraflarının Kullanımı Bağlamında Propaganda ve Manipülasyon*. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Gans, Herbert J. (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. Emine Onaran İncirlioğlu (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gielen, P. (2016). *Sanatsal Çokluğun Mirırtısı/ Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Güney, E. (2014). *Dijital Görsel Kültür ve Yeni Medya Ekseninde Sanatın Değişen Rolü*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Samsun.
- Güvenç, B. (1997). *Kültür'ün Abc'si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1977). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar Cilt 3 (İ-K)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haviland, W. A. (2002). *Kültürel Antropoloji*. Hüsamettin İnaç ve Seda Çiftçi (çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması*. Orhan Koçak (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jameson, F. (1984). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. New Left Review; London Vol. 0, Iss. 146, (Jul 1, 1984): 53.
- Kara, Tolga. (2014). "Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım". *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC* January 2014 Volume 4 Issue 1 Marmara Üniversitesi.
- Kefeli, E. (2009). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Koluçak, İhsan. (2017). "Eleştirel Teorisyenlerin kültür endüstrisi kavramı çerçevesinde sanata ve sinemaya yaklaşımları". *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*. 2 (3). 135-156.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. Yasemin Tezgiden (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Küçük, M. (2000). *Modernite Versus Postmodernite*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Marcuse, H. (1997). *Estetik Boyut / Sanatın Sürekliliği: Marksist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru*. Aziz Yardımlı (çev.). İstanbul: İdea Yayıncılık.
- Marx, K. (2017). *1844 El Yazmaları*. Murat Belge (çev.). İstanbul: Birikim Kitapları.
- McGrew, T. (1992). "A global society". (Edited by S. Hall, D. Held, and T. McGrew), *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press.
- Mengüşoğlu, T. (2015). *İnsan Felsefesi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Nar, Mehmet Ş. (2015). "Küreselleşmenin Tüketim Kültürü Üzerindeki Etkisi: Teknoloji Tüketimi" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 8 (37). 941-954.

- Nietzsche, F. (2010). *David Strauss - İtirafçı ve Yazar*. Osman Çeviktay (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Osborne, P. (2017) *Çağdaş Ne Zaman Başladı?*. E-Skop. Erişim:18.9.2018. <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-ne-zaman-basladi/3309>
- Ötgün, C. (1997). Pop Sanat ve Andy Warhol, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Anadolu Üniversitesi Dergileri, Anadolu Sanat, Sayı: 07, Erişim: 15.07.2019 <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1257>
- Özkök, E. (1985). *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü*. Ankara: Tan Yayınları.
- Perniola, M. (2016). *Sanat ve Gölgesi/Sanattan Geriye Ne Kaldı?*. Ali Artun (ed). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ranciere, J. (2016). *Estetiğin Huzursuzluğu / Sanat Rejimi ve Politika*. Burak Şaman (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rose, Margaret A. (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği*. Aydın Çavdar (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saran, N. (1992). *Antropoloji*, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Sarı, Ü. (2006). “*Kitle Kültürü Ve Popüler Kültür Bağlamında, Kitle İletişim Araçlarının Kitle Kültürüne Etkileri: Örnek Olarak Popstar Türkiye Yarışması*”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sözen, E. (2001). “Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik içinde Yokluk, Rağbette olma ve Sağduyu Bilgisi”. *Ankara: Doğu Batı Düşünce Dergisi*. 15, 55-66.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (1986). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stallabrass, J. (2010). *Sanat A.Ş. - Çağdaş Sanat ve Bienaller*. Ali Artun (haz.). İstanbul: İletişim.
- Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları Kuram ve Metotlar*. Koray Karaşahin (çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Şahin, H. (2016). Modern Sanatta Geleneğin Reddi. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. 1 (1) , 76-85.
- Şan, M. K. & Hira, İ. (2007). “Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi, İstanbul Sosyoloji Yazıları I”. Sakarya Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Ortak Çalışması, Kızılelma Yayınları.
- Şatır, S. (2004). *Düşünenin Öyküsü: Başlangıçta Bilgisizlik ve Korku Vardı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Schiller, H. (1993). *Zihin Yönlendirenler*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Şimşek, Ö. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Bir İfade Olanığı Olarak Fotoğraf*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

- Tekin, B. (2018). Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi. Erişim 26.03.2019. [https://www.academia.edu/33814967/Frankfurt Okulu ve K%C3%BCI%C3%BCr End%C3%BCstrisi.pdf](https://www.academia.edu/33814967/Frankfurt_Okulu_ve_K%C3%BCI%C3%BCr_End%C3%BCstrisi.pdf)
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Szlg*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Turani, A. (1999). *aędař Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara.
- Uęurlu Akbař, . (2018). Postmodernite Tecrübesi, Tüketim Kültürü ve ‘‘Satın Alma Hiyerarřisi’’ zerine Bir Değerlendirme. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 2 (2). 145-159.
- Wallerstein, I. (2012). *Tarihsel Kapitalizm ve Kapitalist Uygarlık*. Necmiye Alpay (ev), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Wells, C. (1972). *Sosyal Antropoloji Açısından İnsan ve Dünyası*. Erzen Onur (ev.). Ankara: Remzi Kitabevi.
- Whitham, G. & Pooke, G. (2013). *aędař Sanatı Anlamak*. Tufan Gbekin (ev.). İstanbul: Optimist.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. Suavi Aydın (ev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Yapı Kredi. (2001). *Sanatı Ve Yaşamıyla Andy Warhol*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Yaykın, M. (2010), *Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Yayman Ataseven, S. (2018). *Kitle Kültürünün Oluşumu ve Günümüz Sanatına Etkisi*. Giresun: Giresun Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İř Eğitimi Bölümü. 67. 181-189.

## ÖZGEÇMİŞ

Didem Sardoğan 01.01.1991 tarihinde Samsun’da doğdu. Samsun Çarşamba Ali Fuat Başgil Anadolu Lisesi’ni bitirdikten sonra Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden 2016 yılında mezun oldu ve aynı yıl Ondokuz Mayıs Üniversitesi GSE Resim Yüksek Lisans programını kazandı.

İletişim Bilgileri

E mail: didemsa@hotmail.com

Telefon: 542 483 95 62



