

Mekanik Üretim Süreci, Sanatta Değişim ve Aura

(1) Doç. Çağatay İnam Karahan - (2) Yrd. Doç. Dr. Can Karahan

Özet

XIX. yüzyılın sonlarında başlayan hızlı sanayileşme ve şehirleşme, sanat alanında da kendini göstererek bir takım değişimlere yol açmıştır. Walter Benjamin bu değişimi auranın kaybolması olarak tanımlar. Kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımı ve gelenek üzerine kurulu sanatsal yapının yoksullaşması, kültürel alanda bir alt üst oluşa denk düşmektedir. Günümüzde, sanatsal uygulamalardaki patlama ve geleneksel ölçütlerdeki gerilemeye bağlı olarak, çağdaş sanatın yarattığı ürünler de geleneksel estetik deneyimin dışına çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler

aura
sanat
endüstrileşme
kitle iletişim
gelenek

ARTISTIC CHANGES AND AURA AT THE PROCESS OF MECHANICAL PRODUCTION

Abstract

The rapid urbanization and industrialization which started at the end of the 19th century has also caused changes in the field of art. Walter Benjamin defines this change as the loss of aura. The intense utilization of the mass media and impoverishment of the artistic structure based on tradition corresponds to a collapse in culture. In today's world, due to the explosion in artistic implementations and the recession in traditional parameters, the products of the modern art have also gone beyond the traditional esthetics.

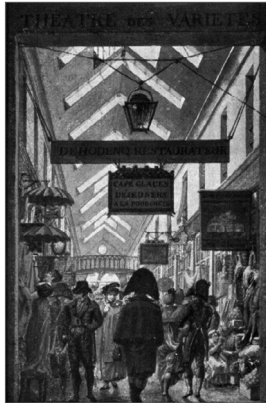
Keywords

aura
art
industrialization
mass media
tradition

*Makale, Yıldız Teknik Üniversitesi, "Sanat Tasarım Bilgi" Sempozyumuna kabul edilen bildirinin geliştirilmiş halidir.

Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı

I. Dünya Savaşı'nın dehşeti, ilerlemeye olan inancı olumsuz etkilese de teknolojik ve toplumsal değişim hızını kesmemiştir. Sanayi devriminin sonuçlarından biri olan iletişim alanında da önemli değişiklikler kaydedilmiş, bilimsel ve teknik gelişmelerin iletişim teknolojisine yansımaları görülmemiş yeniliklere yol açılmıştır. Üretim teknolojisindeki gelişmelerin kitlesel üretime olanak vermesiyle, modern kitle iletişim araçlarının doğuşu gerçekleşmiş ve kitleleri kapsayan toplumsal bir iletişim biçimi olanaklı hale gelmiştir (Kaya, 1985: 7-8). Özellikle XIX. yüzyılın sonlarında başlayan bu hızlı sanayileşme, şehirleşme ve peşi sıra sınırsız ilerleme inancı gibi paradoksal aşırılıkların kendini göstermesiyle derin toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepki ortaya çıkar. Walter Benjamin, Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı adlı makalesinde XX. yüzyılın ilk çeyreğinde sanatın geçirdiği değişimleri auranın kaybolması şeklinde betimleyerek bu kaybı, çoğaltım tekniklerindeki değişimlerle açıklamaya çalışmıştır. Benjamin'in "aura" kavramıyla kastettiği, kökeni kültürel ritüele dayanan; ne denli yakın olsa da, benzersiz bir uzaklık görünümüdür. Aura, uzaklığın biriciklik niteliği taşıyan görüngüsü içinde sanatın, sanat yapıtının otoritesini anlatan kavramdır. Biriciklik, sanat yapıtının geleneğin bağları içindeki yerleşikliğiyle özdeşdir. "Uzaklık ve yakınlık" kavramları auranın oluşumunu ve çöküşünü simgelemek için kullanılmıştır. Biriciklik ve süreklilik uzaklıkla; gelip geçicilik ve yeniden üretilebilirlik ise yakınlıkla tanımlanmaktadır (Benjamin, 1995: 45-70).



Resim 1. XIX.yüzyıl, Choiseul Pasajı, Paris



Resim 2. Anonim, Panoramas Pasajı (1810), Paris, Carnavalet Müzesi.

Auranın varlığının damgasını vurduğu alımlama tarzı, Rönesans'tan itibaren gelişen, artık dinsel olmayan sanatın da tanımlayıcı özelliğidir. Buna göre, Ortaçağ ve Rönesans'ta aura, esas itibarıyla temsil ettiği şeyden türetilen dinsel bir auradır. Sanat yapıtının ritüel işlevi, Rönesans sanatındaki gibi dinden bağımsız biçimlerinde bile, güzellik kültürüyle korunmuştur. Sanat eseri giderek dünyevileşmekte, buna paralel olarak sanat eserinin eski ritüel aurası da bir çeşit sanat dini olan kendine yeten eşsiz eserin estetik aurasına dönüşmektedir. Benjamin'in en belirleyici düşüncesi, modern kitlesel çoğaltma tekniklerinin gelişimiyle birlikte, çok sayıda ucuz kopyalar üretilmesi sonucu algılama formlarının da değiştiği, bunun da bir bütün olarak sanatın doğasında bir değişime yol açacağı şeklinde olmuştur. Bu süreç, önemi sanat alanını da aşan bir kültürel belirti niteliğindedir. Auranın bu önüne geçilmez yitişi, gelenek üzerine kurulmuş estetik deneyimlerin yoksullaşmasını da beraberinde getirerek daha önce benzeri olmayan kültürel bir alt üst oluşa denk düşmektedir. Benjamin, auranın yitirilmesine olumsuz yaklaşmakla birlikte, paradoksal bir biçimde, politikleşmiş, kolektifleşmiş olacağını umduğu bu yeni sanatın, ilerici potansiyelinden ümitliydi. Benjamin'e göre: "Bu yeni kitle iletişim araçları, sanatı estetik tecritten kurtararak gündelik hayatta siyasal ve iletişimsel bir işlev icra etmesini mümkün kılmalarından dolayı XIX. yüzyılın hayati sanat biçimleridir" (Benjamin, 1995: 52- 55). Benjamin, onaylamadığı fakat her geçen gün kendisini kasvetli bir makineleşmiş geleceğe doğru sürükleyen bir durumla istemeden de olsa uzlaşmak zorunda kalan bir eleştirmen havasındadır. Marc Jimenez, Estetik Nedir adlı kitabında doğdukları tarihsel anın ötesine geçmeleri nedeniyle, Benjamin'in auranın çöküşüne ilişkin görüşlerinin günümüzde de halen bizi ilgilendirdiğini yazar (Jimenez, 2008: 251).

Resimli gazetelerde ve haftalık haber filmlerinde sunulan yeniden üretimlerin özgünlerinden köklü bir biçimde ayrıldığı tartışmasız bir gerçektir. Özgün alanda biriciklik ve süreklilik nitelikleri, diğerlerinde ise gelişim geçicilik ve yeniden üretilebilirlik nitelikleri iç içe geçer. Benjamin'e göre aura, saygı duyulan bir nesnenin etrafında çoğalır. İstiridye (nesne) ve kabuğu (aura) düşüncesinde, nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, aurasının parçalanması anlamına gelmektedir. Bu da belli bir algılamanın belirtisidir; bu algılamanın nesnelere benzerliğine ilişkin duyumu öylesine yoğun bir düzeye ulaştırmıştır ki yeniden üretim yoluyla biricik olanı bile alt eder (Benjamin, 1995: 51). Burada çevreyi saran kabuk, sanki nesne bir istiridyeymiş ve çıkarılabilirmiş gibi mecazi anlamda bir auradır. Başka sözcüklerle anlatmak gerekirse, auranın yok

edilmesi yeniden üretim yoluyla dünyadaki türdeşliğin artırıldığını gözler önüne sermekte, kopyalar özgünlerinin yerine geçmektedir. Mary Price'ın da belirttiği üzere, burada sözü geçen aura, iyi bir olgudur ama onun yok edilmesi ve aurayı yok eden yeniden üretimler sayesinde artmakta olan dünyadaki aynılık (türdeşlik) iyi değildir (Price, 1994: 70 - 72). Walter Benjamin gibi, sanat eleştirmeni Donald Kuspit de herhangi bir şeyin mekanik röprodüksiyonunun onu toplumsal bir gösteriye dönüştüreceği görüşündedir. Mekanik röprodüksiyon ifade aracı değil, kitlelere yönelik sergilemenin bir biçimidir; bunu Duchamp da fark etmiştir: "Sanat eserinin halk yığınlarına ulaşmasının tek yolu, gösteri haline gelmesidir, böylece ünlü, hatta kutsal hale gelir; gerçi zaten şöhret, kutsallığın seküler biçimidir, yani ilahi olmayan –ruhu olmayan-kutsallıktır" (Kuspit, 2005: 106). Bu bağlamda Murat Belge'nin düşünceleri ise şu şekildedir;

"Modern çağdan, kapitalizmin büyük imkânlarının oluşmasından önce, "genel üretim tarzı"nın teknik imkânları sınırlı olduğu ölçüde, sanat ürününün dolaşımı da sınırlıydı. Bu sınırlılık, geçmişteki toplumların yarı-kastlaşmış sınıf yapısıyla ve bu yapının getirdiği dünya görüşüyle de uyumluydu. Aynı zamanda bu sınırlılık, sanat ürününün, tek bir sanatçının "yaratı"sı olarak mülkiyetini de pekiştiriyordu... Çağdaş dünyada ise olay bütünüyle değişir. Bir edebi metin, ancak ayrıcalıkları olan insanların dinleme fırsatına eriştiği yarı kutsal nesne değildir artık. Şiirselliğin en yüksek noktalarında gezinen şairin kitabı bile her şey gibi dükkânda satılır – örneğin bir kilo domates fiyatına. Bir resmin, heykelin aslı gene belli bir mekândadır, dolayısıyla az kişi görebilir ama "röprodüksiyon imkânı vardır ve röprodüksiyonun bütün sınırlılığına, aldaticılığına rağmen, resim seyretme zevkini yaygınlaştırması bakımından muazzam bir önemi ve yararı olmuştur. Müzik ise bugün zorunlu olarak konser salonunu gerektirmez ve hatta kayıt teknikleri sayesinde, bir konser salonunda dinlenebilecek olandan nitelikçe kat kat üstün icraları evimizde dinleyebiliriz. Operada, "ihtişam" özelliklerinden sıyrılıp müzik olarak aynı şekilde plaktan dinlenebiliyor bugün" (Belge, 1989: 301).

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Theodor Adorno'nun kitle kültürü alanındaki çalışmalarında vardığı sonuçlar ise W. Benjamin'in iyimser modernizm anlayışına karşı bir hayli kötümserdir. Kitle iletişim araçları realiteyi çarpıtarak, kitleleri bilmedikleri sosyal, siyasal ve ekonomik güçlerce kontrol altına alıp etkinliğini azaltmaktadır:

“Zamanımızın ilk örnekleri, sinema ve popüler müzik sektöründe geç endüstri çağının tüketimine sunulan kasvetli seyirlikler ve “hit” parçalar, sadece sanatı tasfiye etmekle kalmamakta, avaz avaz bağırarak ahmaklıklarıyla, en eski sanat yapıtlarının içinde her zaman saklı durumda olan ve en olgunlarına hala güç vermeye devam eden o hezeyanı da bir anda gün ışığına çıkarmaktadırlar”.(Adorno: 1998: 234).

Adorno'ya göre, sanatın özgürlüğü, meta ekonomisi tarafından sınırlandırılmış, sanat bu zorunluluğa boyun eğmiştir. Frankfurt Okulu'nun en etkili yayınlarından biri olan Aydınlanmanın Diyalektiği adlı çalışmada Theodor Adorno ve Max Horkheimer kültür endüstrisinin hafif sanatı ciddi sanat içinde eriterek uzlaştırmaya çalıştığını vurgular. Sadece mekanik üretim ve yeniden üretimin ritminin evrensel zaferi, hiçbir şeyin değişmeyeceğini ve uygun olmayan hiçbir şeyin gün yüzüne çıkmayacağını vaat etmektedir. Makine hep aynı yerde dönmeye devam etmekte, tüketimi belirlediği gibi henüz denenmemiş olan her şeyi riskli bularak elemektedir (Adorno, Horkheimer 2010: 180). Peter Bürger'in bu konuya ilişkin görüşleri de çok farklı değildir:

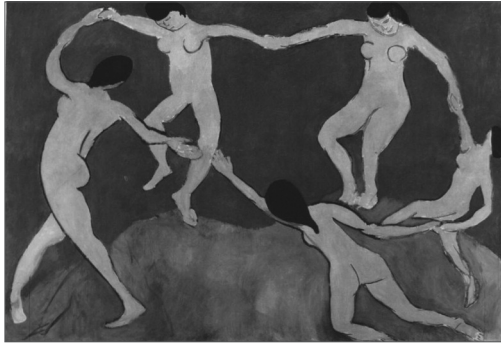
“Adorno için sanatta yeni kategorisi, meta toplumuna hâkim olan şeyin zorunlu bir suretidir. Meta toplumu ancak üretilen mallar satıldığı takdirde var olacağı için, alıcıları daima, ürünlerin yeniliğiyle cezp etmek gerekir... Ne var ki, meta toplumunda yeni kategorisinin, içeriği belirten bir kategori olmadığını, sadece görüntüyü belirttiğini akılda tutmak gerek. Bu kategoride söz konusu olan, metanın doğası değil, yapay bir şekilde metaya yüklenen görüntüdür. (Metalara yeniliği sunulma şekillerindedir) Şimdi, sanat, meta toplumunun bu en yüzeysel unsuruna ayak uyduruyorsa, bu yolla topluma nasıl karşı çıkabileceğini anlamak zordur” (Bürger, 2004:123,124).

Modernizm ve Müzik

Tanımını ve tarihini vermek çok zor olmakla birlikte modernizmin yerleşmesi genellikle, derin bir üslupsal dağılmanın yaşandığı 1890'lı yıllardan 1960'lara kadar tanımlanmaktadır. İlk modernistler için "saflik" müziği, resmi, ya da edebiyatı kendi özlerine yabancı her şeyden arınma dürtüsünü ifade etmiştir. Herhangi bir şeyi sanat yapan özelliğın temsili içerik yahut güzellik değil, biçimsel çizgi, renk ve kompozisyon açılımı olduğu iddia edilmektedir. Bu bağlamda Avusturyalı besteci Arnold Franz Walter Schönberg'in tonaliteyi terk edişini, Pablo Picasso ve Vasiliy

Kandinsky'nin resimde perspektifi terk edişiiyle aynı döneme rastlamaktadır. Çok geçmeden sanat aracının saflığı, ideali şii şekilde yorumlanmaya başlar: Güzel sanatların her birinin alinyazısı olan resimdeki soyutlama, müzikteki atonalite ve edebiyattaki deneysellik (Zerzan; 2004, 149).

Müzikte modernizmin başlangıcının, XIX. Yüzyıl sonunda Richard Wagner ve bestecilik tekniklerinin öncülerinden Gustav Mahler'in yapıtlarındaki yeni, karmaşık armonik yapılar da bulunduğu söylenebilir. 1850'lerde müzik eleştirmeni Eduard Hanslick, Müziksel Güzel Üstüne adlı kitabında müziği güzel sanat yapan şeylerin biçimsel armoni ve melodik yapı kalıpları olduğunu öne sürer. Biçim ile içeriğin ayrılmaz birliğı gibi melodi ile armoninin de birliğine inanan Hanslick için müziksel işitme, ruhsal içeriğin kavranışı yerine ton biçimlerinin göz önüne alınışıdır. Buna göre müzik, yalnızca notalardan ve bunların sanatsal kombinezonundan meydana gelen, kendine yeten ve kendisi dışında hiçbir içeriğe ihtiyacı olmayan bir şeydir (Shiner, 2001: 372-374). Yirminci Yüzyıl'ın başında Schoenberg'in müziğinde de tonal yapı giderek önemini kaybederek, en sonunda 1909 yılında Üç Piyano Eseri ile beraber atonaliteye dönüşmüştür. Aynı zamanda dışavurumcu tarzda resimler de yapan Schoenberg'in 1911 yılında müziğin evrimi açısından dönüm noktası olan kitabı Harmonielehre yayımlanmıştır.



Resim 3. Henri Matisse, Dans, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 260x390 cm, Moma Koleksiyonu

Bağımsız bir alan olarak, güzel sanatlardan haberleri bile olmayan kültürler tarafından üretilen sanatların keşfiyle besteciler değişik halk geleneklerine başvurmuş ve modernizmde "Dünya Müziğı" adıyla

anılacak olan birleşme ve melezleşme hareketleri başlamıştır. Charles Ives 'tan Béla Bartok'a kadar birçok besteci yeni gamlar, yapılar ve ritimler keşfeder. Claude Debussy, gamelan çalan Java yerlilerinin müziğindeki ritmik kontrpuanı Batının müzik tarihindeki bütün müziklerden çok daha karmaşık ve ince bulmaktadır (Shiner, 2001: 370). Igor Stravinsky'nin eserleri Yirminci Yüzyıl Müziği'nin önemli eğilimlerini yansıtmış ve aynı zamanda etkilemiştir. Bu yeni müziğin en meşhur yapıtı da kuşkusuz, tarih öncesi Rusya'da geçen, bakirelerin kurban edilişlerinin anlatıldığı bir bale olan Stravinsky'nin 1913 yılında bestelediği Bahar Ayini'dir. Steven Connor'a göre, Stravinski bu yapıtı ile perküsyon (vurmalı çalgı) ve ritim çevresinde kurulmuş olan müziğin olanağını açmıştır (Connor, 2001: 220). Böylece özellikle müzikte yeninin neden olduğu şok keskin ve yaralayıcı olmuştur.

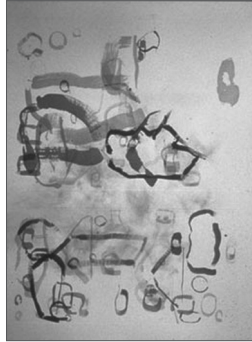
İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Amerika Birleşik Devletleri'nde toplumsal bilinç taşıyan temsili üsluplar, biraz da 1940'lardaki Avrupalı sürgünden öğrenilen dersler sayesinde gözden düşmüş, modernizmin içsel kavgalarına geri dönmüştür. Bu dönemde Clement Greenberg New York'u dünya kültürünün merkezine yerleştirmiştir. 1950'li yılların ortasına gelindiğinde New York, adeta sanat dünyasının hac yeri olmuş, Amerikalı besteci, yazar ve sanatçılar uluslararası şöhret merdivenlerinin basamaklarını tırmanmaya başlamışlardır. Sanat, nihayet, tarihinde hiçbir zaman en öncelikli yatırım alanları içine kültürü almamış olan bir ülkede kamusal olarak tanınmaktadır. Özellikle Greenberg gibi eleştirmenler "orta karar" kültüre dudak bükerek entelektüelleri nihai bir seçim yapmaya zorlar: Ya avangart ya kiç (kitsch). Batı sanayileşmesinin kitlesel ürünü olarak kiç, ulusal – kültürel sınırları aşarak yerli kültürleri ortadan kaldırmakta, kitle insanlarına günlük yaşamdan çabuk anlaşılacak bir parça sunarak evrensel bir kültüre dönüşmektedir (Greenberg, 2011: 582). Ancak XX. Yüzyıl kiçi dışlamamış, arz talep ilişkisini ölçü alıp ona da bir tanım getirerek sanat alanı içine sokmuştur. Oysa Greenberg eklektizme, yani modernizmin arı anlatımından kurtulmaya ilişkin herhangi bir girişime dahi en temel günah olarak sabit bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Onun tasarladığı "modernist avangart", topluma yabancılaşan sanatın kendi içine kapandığı, "saf" ve "soyut" formalizmi öngörür. Greenberg'e göre modernizm, bizzat resmin ne olduğunu sergileme çabasıyla, resmin bünyesinden resmin içine gerçekleşen bir tür kolektif sorgulamadır (Greenberg, 2011:820-821). Yazar ve sanat eleştirmeni Arthur Danto resmi, kendi felsefi özünün keşfinden türemiş sarsılmaz bir temele oturtma çabasıyla özdeşleştirmesi nedeniyle Greenberg'ün bir övgüyü hak ettiğini savunur (Danto,2010: 95).



Resim 4. Arnold Schöenberg, Manzara, karton üzerine yağlıboya, 37 x 50 cm.

Duchamp ve Cage

Modernizmin doğuşuna kadar bir taklit biçimi olarak görülmeye devam edilen sanat, modernizmden sonra sanatçılar tarafından bizzat, sanatın özünü aramaya koyulmuştur. Bu arayışın 1965 yılında, Pop Sanat, Kavramsal Sanat ve Performans Sanat'ına dayalı yaklaşımların sanatta "doğru" yolun olmadığını kanıtlamalarıyla sona erdiği söylenebilir. John Zerzan, postmodern dönemi sanattaki gelişimin sona ermekte olduğunu gösteren, kullanılarak tüketilmiş olan fragmanların geri dönüşümüne dayalı yorgun ve ruhsuz bir tarz olarak tanımlar (Zerzan, 2004:142). Çağdaş sanatın tanıklık ettiği alt üst etme mantığının kökleri Dadaist zihniyete kadar ulaşır. Modernist denemenin sonuçlarıyla Birinci Dünya Savaşı'nın şoku bir araya gelince buradan sanat ve toplum ayırımına karşı şiddetli direniş davranışları doğmuştur.



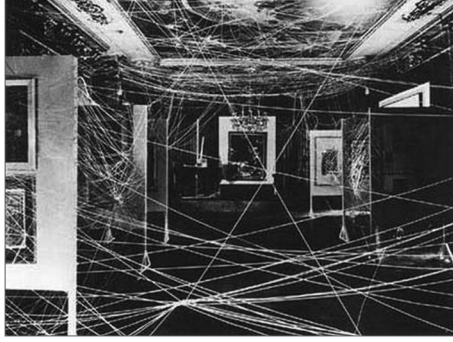
Resim 5. John Cage: 75 Taş, 1989, kağıt üzerine baskı, 137 cm x 104 cm

Dadaizm, tüm sanatsal türleri karıştırarak sanatı, edebiyatı ve teknikleri birbirinden ayıran sınırları azaltmıştır. Marcel Duchamp'ın Kar Küreği gibi gündelik hayatta kullanılan sıradan nesnelere oluşturulmuş hazır yapımları, kutsal, biricik sanat eserinin parodileridir (Shiner, 2001: 380).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Arnold Schoenberg'in öğrencisi olan Amerikalı besteci, müzik kuramcısı, yazar ve sanatçı John Cage, güzel sanatların kendine yeten müzikal yapıt idealine derinden meydan okumuştur. 1960'lı yıllarda, Duchamp: "Bugün hazır yapımların da sanatsal nesnelere gösterilen aynı hürmetle karşılanıyor olması, sanatı tamamen ortadan kaldırmaya çalışma sorununu çözemediğimi gösteriyor belki de" diyordu. Sanatçının rolünü seçim yapmaya indirgemiş olan Duchamp'a karşılık Cage'in sanatçının rolünü bir belirsizlik düzeneği kurmaktan ibaret hale getirdiği söylenebilir. Bestecinin ritim ya da melodi konusundaki yeteneklerinden çok entelektüel kapasitesinin altını çizmek suretiyle de düşünür olarak besteciyi, kendilerini müzikal eserler üretme zanaatına adanmış olan bestecilerin üstüne çıkartmıştır. Kendisinden önce Duchamp ve kendisinden sonraki kavramsalcular gibi onun için de sanatla hayatı birleştirmek, zanaat becerilerine ya da işleve daha yüksek bir değer biçmeyi değil, bunun yerine zihnimizi sanata ve dünyaya yeni bir açıdan bakmaya kıskırtmayı ifade etmektedir. Böylece sanat yapıtının biricikliği ve geleneğin bağları içindeki yerleşikliği altüst olur. Cage'in 4' 33" adlı eseri XIX. Yüzyılın en önemli karşı sanat anlarından biri olarak Duchamp'ın Çeşme'sinin hemen yanında yer almaktadır (Campara,1985: 96).

"4' 33" (Dört Dakika Otuz üç Saniye) nin 1952 yılındaki ilk icrasında piyanist David Tudor sahneye çıkıyor, piyanonun başına geçiyor ve ellerini dört dakika otuz üç saniye tuşların üze-rinde tutuyor, bu arada üç hareketi gösterecek jestler yapıyordu. Müzik eseri sadece dört dakika otuz üç saniyelik sessizlikten oluşmuyor; bundan başka öksürük seslerini, programa göz atan dinleyicilerin çıkardıkları kâğıt hışırtılarını ve konser salonuna nüfuz eden öteki sesleri de içeriyordu. Cage'in bu eseri, daha önceki bütün bestelerden çok daha açık biçimde, bulunduğumuz ortamdaki sıradan seslerin de en az kurallı besteleri çalan geleneksel enstrümanların sesleri kadar müziğin bir parçası olduğunu gösteriyordu. Ancak 4' 33"deki belirsizlik o kadar büyüktü ki ne zaman nasıl bir sesin çıkacağını tahmin etmek imkânsızdı. Hem

sanat hem de sanatçı bizi etrafımızdaki dünyanın "müziği"ne yönlendirme görevine indirgenmiş görünüyordu" (Shiner, 2001: 435).



Resim 6. Marcel Duchamp, Mile of String (yerleştirme, dev boyutlarda örümcek ağı), New York, 1942.

Pop Sanat

Fransız toplumbilimci ve düşünürü Jean Baudrillard, kitle iletişim araçları ve tüketim mantığının sanatsal temsilin geleneksel ve yüce statüsünü dışarıda bırakmasıyla, sanatın da gündelik hayatın estetikleşmesi içinde çözüldüğünü dile getirir. Her şey estetikleşmiş, güzel ve çirkin, doğru ve yanlış, iyi ve kötü arasında ayırım yapabilmek olanaksız hale gelmiştir. Zaten yürürlükteki kültürel politikalar, yüksek ile aşağı, seçkin ile popüler sanatın harmanlanması yönündedir (Baudrillard,1997:136).

Gerçekten de sanatın hayattaki yerinin yükseltilmesi öyle bir hal almıştır ki bizzat sanat dünyasının içinden Pop Sanat biçiminde bir tepki gelir, özellikle Andy Warhol'un imgeleri, "özgünlük" gibi kutsal kavramlarla alay eder görünmektedir. Clement Greenberg gibi birkaç inatçı biçimcinin tepkisi sayılmazsa, bütün bunlar bir sanatçı olarak Warhol'un ününe ün katmıştır (Shiner, 2001: 399).

Pop Sanat'ın ikonografisi bir tüketim kültürü evresine, özellikle de süpermarketlerin ortaya çıkmasıyla ona bağlı olan yeni pazarlama formlarına gönderme yapmaktadır. "Warhol'un kendisi de ürünlerini temsil ettiği markalar, yani Campbell Çorbaları ve Coca Cola gibi bir

marka olmuştu... Warhol'un biriktirdiği 1950'li yılların kurabiye kavanozları ve Fiesta ürünlerinin bağımsız birer sanat eseri gibi sergilenmesi, Warhol markasının gücünü gösterir" (Kuspit, 2006:90). Andy Warhol, geleneksel estetiğe ilişkin biriciklik ve özgünlüğün tersine, aynı iletiyi mümkün olduğu kadar süratle ve çok kereler çoğaltmıştır. Fotoğrafik bir imgeden kalıp alınarak tuvale aktarılan imgelerde, Benjamin'in işaret ettiği estetik aura artık kaybolmuştur:

"1960'larda Greenberg'in formalizmini eleştirerek devreye giren Pop Sanat, önceleri Yüksek Sanat'a ve kurumlarına karşı avangart bir saldırı olarak karşılanır. Andy Warhol'un reklam imgelerini sindirdiği Pop işleri, sanatın tüketim kültürüne kaynamasına bir protesto, bir kapitalizm yergisi gibi karşılanır. Ama aynı türden işlerin sonsuz tekrarı, sonunda Warhol'un, suretini çıkardığı görsel âlemi eleştirmek bir yana, estetize ettiği, işlerine alıntıladığı metaları ikonlaştırdığı kanaatini uyandırır" (Bürger, 2004: 25).

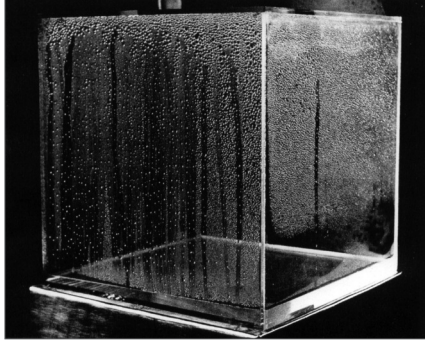


Resim 7. Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1964, ahşap üzerine sentetik polimer boya ve ipekbaskı mürekkebi, 43 x 43 x 35 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

Çağdaş sanat alanında çok iyi tanınan bir filozof ve kuramcı olan Arthur Danto, Warhol'un Brillo Kutularının görsel olarak gerçek Brillo kutularından ayırt edilememesini sanatın görsel farklılığıyla tanımlanamaz hale gelmesiyle açıklar. Dışarıdan bakıldığında birbirinden ayırt edilemez görünen iki şey önemli ölçüde farklı kategorilere ait olabilir. Bu nedenle sanatın artık felsefi olarak karakterize edilmesi gerekmektedir (Danto, 2010: 158).

“...100 Campbell konservesi resmine bakıp da meta toplumuna direniş görmek için, insanın o resimde böylesi bir direniş görmek istemesi gerekir. Avangardistlerin gelenekten kopuşunu ikinci kez sahneleyen neo-avangard, anlamdan yoksun olduğu için her türlü anlamın yüklenmesine izin veren bir gösteriye dönüşmüştür ”(Bürger, 2003:124).

Popüler Sanata daha yakınlık duyanlara göre bu sanatın en iyi eserleri erişilebilirlik sınırları içinde, genellikle karmaşık, özgün ve meydan okuyucudur. Kitleler ise farklılaşmamış edilgen müşteriler değil kuşkulama ve bağımsız yorumlama kapasiteleri olan insanlardır. Bu düşünceler 1960'lı ve 1970'li yıllarda Pop Sanat ile müzik ve edebiyat alanındaki karma deneyler tarafından desteklenmiş, popüler kültüre ilişkin ciddi estetik analizler yapılmaya başlanmıştır (Shiner, 2001: 429).



Resim 8. Hans Haacke, Yoğunlaşma küpü,1965, kavramsal sanat

Sonuç

Clement Greenberg sanatın ölümünü, kitle insanının, sanatı günlük yaşamın kuru bir parçasından öte bir şey olarak görememesiyle ilişkilendirir (Kuspit, 2006: 184). Filozof Arthur Danto da benzer düşünceyle, sanatın sonunu 1960'ların ikinci yarısına, Warhol'un Brillo Kutusu'nu ilk sergilediği zamana yerleştirmiştir. Herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabildiği yerde, “ben neden bir sanat yapıtıyım?” sorusu modernizmin tarihini sona erdirmiştir (Danto,2010:38). Bu görüşe göre, sanatın özü başından itibaren en sonunda açığa çıktığı hali almak için yol alıyordu. Dolayısıyla da bu öz artık açığa çıktığına göre sanatın tarihsel evresi bitmiştir. Sanatın bundan böyle “anlatısal bir istikamet”i yoktur.

Artık bir daha asla dönemeyeceğimiz eski sanat sistemiyle birçoklarının aşmaya uğraştığı modern sanat sisteminin ötesinde üçüncü bir sanat sisteminin olup olmayacağı sorusu hem mümkün hem de acil bir soru olarak önümüzde durmaktadır (Danto, 2010:68).

“Bilinmeyenle, hiç görülmemiş olanla karşı karşıyayız ve bunları anlamaya, deşifre etmeye çalışıyoruz. Bir obje, daha önce görülmemiş bir biçimde, sadece belli bir yorum çerçevesinde sanat eseri olabilmektedir. Sanat eleştirisine, sanat tarihine ve sanat kuramına ait olanların sınırlarını çizmek giderek zorlaşmaktadır; fakat bunları, geride herhangi bir görüş, moda ya da ticari boyut bırakmamaya ve dönemin anlayışının ortaya koyduğu yaratımların anlaşılmasında belirleyici olmaya çalışan bir sanat felsefesine eklenecek birer boyut olarak değerlendirebiliriz” (Farago, 2003: 242-42).

Günümüzde çağdaş formların, tekniklerin ve konuların çeşitliliği gerçekten insanı sersemletmektedir. Sanat sözcüğünün anlamı da sanatsal uygulamalardaki patlamaya ve geleneksel ölçütlerdeki gerilemeye bağlı belli bir değişkenlik ve belirsizlik kazanmıştır. Günümüz sanatında auranın öneminin daha büyük bir hızla azaldığı, sanat yapıtının biricikliği olgusuna ise kuşkuyla bakan anlayışın yoğunluk kazandığı görülmektedir. Çağdaş sanatın yarattığı ürünler özellikle Batıda, geleneksel estetik deneyimin çerçevesinin dışına çıkmıştır.

Kaynakça

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, Metis Yayınları, çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul, 1998.

Adorno, Theodor W., Horkheimer Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınları, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan, İstanbul, 2010.

Baudrillard, Jean, *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, çev. Hazal Deliçaylı, Birinci Basım, İstanbul, 1997.

Belge, Murat, *Marksist Estetik*, Birikim Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1997.

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, çev. Ahmet Cemal, İkinci Basım, İstanbul, 1995.

Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, çev. Erol Özbek, İstanbul, 2004.

Campana, Deborah Ann, *Form and Structure in the Music of John Cage*, ProQuest Dissertations & Theses (PQDT), Illinois, 1985.

Connor, Steven, *Postmodernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, çev. Doğan Şahiner, Birinci Basım, İstanbul, 2001.

Danto, Arthur C., *Sanatın Sonundan Sonra*, Sanat ve Kuram Yayınları, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul, 2010.

Farago, France, *Sanat*, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006.

Greenberg, Clement, "Avangard ve Kitsch", Sanat ve Kuram, editör; Charles Harrison, Paul Wood, Küre Yayınları, İstanbul, 2011.

Greenberg, Clement, "Modernist Resim", Sanat ve Kuram, editör; Charles Harrison, Paul Wood, Küre Yayınları, İstanbul, 2011.

Jimenez, Marc, *Estetik Nedir?*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2008.

Kaya, A. Raşit, *Kitle İletişim Sistemleri*, Teori Yayınları, Ankara, 1985

Kuspit, Donald, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.

Mary Price, Fotoğraf, Ayrıntı Yayınları, çev. Ayşenaz Koş, İstanbul, 2004.

Shiner, Larry, Sanatın İcadı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

Zerzan, John, Gelecekteki İlkel, Kaos Yayınları, çev. Cemal Atila, İstanbul, 2004.