



SANAYİ TOPLUMUNDA SANATIN İŞLEVSELLİĞİ

FUNCTIONALITY OF ART IN INDUSTRIAL SOCIETIES

Yrd. Doç. Dr. Ensar YILMAZ

Bartın Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü
ensar43@gmail.com

ÖZ

Sanat, toplumsal hayat içerisinde anlam kazanan bir faaliyettir. Toplumların tarihinde her dönemin kendine özgü koşullarından dolayı ortaya çıkan başat özellikler vardır. Bu özelliklerin toplumsal faaliyetlerle ve dolayısıyla sanatla ilişkisinin, etkileşiminin olması da kaçınılmazdır. İnsanlık tarihi için yepyeni bir dönemi ifade eden sanayileşme sürecinde yaşanan değişim, sanatçıların sanat anlayışlarında yeni formlar üretmesine neden olmuştur. Bu etkileşim sonrası sanayi ürünleri pazarda kendilerine yer bulmak için sanata ve sanatçılara ihtiyaç duymuştur. Buna mukabil sanayi ürünleri içerisinde sanatsal unsurların giderek daha fazla yer alması sanat anlayışında bir ikilemin doğmasına da yol açmıştır.

Anahtar kavramlar: Sanayi Toplumu, Sanat, Sanatçı

ABSTRACT

The art is an activity that makes a sense in the social life. There have been dominant features of the history of the societies that emerge in the very existence of their own conditions. Inevitably these features have something to with the social activities and thus relations and interactions with the art. The change experienced in the process of industrializations that represents a completely new era in the history of the humanity has soon given rise to the new trends in the artists' looks. Upon such an interaction, the art and artists have always been sought for promotion of the industrial products. On the other hand, the indispensable dilemma has soon created in the artistic understanding solely attributable to perpetual inclusion of the artistic works into the industrial products.

Key words: Industrial Society, Art, Artist

GİRİŞ

Sanayi Toplumu, Kapitalist Toplum veya Modern Toplum aynı toplumun farklı ölçütler kullanılarak ifade edilmesinden başka bir şey değildir aslında. Sanayi toplumu derken, üretimde kullanılan kendine özgü tekniği, bir önceki döneme göre üretim tekniğinde görülen araçların, gereçlerin farklılığı ve kitlesel üretim formları anlaşılır. Kapitalist toplum ifadesiyle ise aynı topluma, üretim ilişkileri ve üretim güçlerinin mülkiyeti noktasından bakılmaktadır. Modern toplum ise aynı toplumun sosyo-kültürel yönden ifadesidir. Bütün bu toplumsal ifadelendirmelerden topluma tek yönden bakıldığı anlamı çıkarılmamalıdır. Yalnızca hâkim bakış açısı belirtilmektedir. Bu nedenle sanayi toplumunda sanat denildiğinde aynı zamanda kapitalist toplumda sanat, modern toplumda sanat diye anlaşılmalıdır.

Bilindiği gibi çağdaş sosyolojik anlayış, kendinden önceki sosyolojik anlayışı – herhangi bir toplumsal olay ya da toplumsal olguyu açıklarken- “temel nedeni” tek belirleyici faktör olarak görmesinden dolayı eleştirmiş, bu yaklaşımların monist ve determinist bir yaklaşım olduğunu ifade ederek, plüralist, fonksiyonalist ve gerektiğinde rölativist bir yaklaşımın benimsenmesi gerektiğini ileri sürmüştür; bundan dolayı artık çağdaş sosyolojik görüşler monist değil plüralisttir.

Bununla birlikte, bilindiği üzere, ister monist olsun, ister plüralist, sosyolojik görüşlerin üzerinde yükseldiği felsefi tabanın iki temel alanı bulunmaktadır: İdealizm ve Materyalizm. Bu çalışmanın amacı, Sanayi Toplumunda Sanat “neden” böyledir? sorusuna cevap aramak değil; Sanayi Toplumunda Sanat “nedir” veya toplumsal işlevselliğini de değerlendirme sürecine katarak, “Sanayi toplumunda sanatın rolü nedir?” sorusuna cevap aramaktır. Cevap aranan sorunun niteliğinden ötürü, bu çalışmada ne monist ne de determinist bir bakışın gerçekleştirilmesi söz konusudur. Çalışma bir tespit çalışması olduğundan “neden” sorusu üzerinde değil “nedir” sorusu üzerinde durulmak istenmiştir. Bu yüzden bu soruya cevap aranırken İdealizm veya Materyalizmden hareket eden yazarların görüşlerinden faydalanılması da bir çelişki olarak ele alınmamalıdır. Metodolojik olarak, her iki temel felsefi tabandan da faydalanılarak oluşturulmuş eklektik bir yaklaşım söz konusudur.

1. KAVRAM OLARAK SANAYİ TOPLUMU ve SANAT

Tarihsel olarak, sanayi toplumunun sınırlarının çizilmesi tartışmalı bir durum göstermektedir. Bu çalışmada sanayi toplumu, kapitalist toplum veya modern toplum deyiminden 18.yy.’ın ikinci yarısından 20.yy.’ın ilk yarısına kadar, Batı Avrupa’da yaşanan dönem kastedilmektedir. Sanayileşme, üretimde makinelerin yaygınlaşmasını, işin

rasyonelleştirilip bölünmesi ile birlikte kitlesel üretime geçilmesini ve işçi sınıfının oluşması ile sınıf ilişkilerinin belirginleşip yoğunlaşmasını anlatan bir karmaşık toplumsal süreç (Ozankaya, 1975: 83), olarak tanımlanmaktadır.

Sanat ise, “gerçeği güzel tasarımlarla yansıtan özel bir toplumsal bilinç ve insan devinimi biçimi” (Ozankaya, 1975: 82) veya “insanla nesnel gerçeklik arasındaki estetiksel ilişki” (Hançerlioğlu, 1993: 340) olarak tanımlanmaktadır.

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü’nde ise sanat için şu tanım verilmektedir: “Artık eskimiş bir formüleştirmeye sanat, ‘insanoğlunun yarattığı yapılarda güzellik ülküsünün ifadesi’ biçiminde tanımlanır. Oysa güzellik ülküsünün sanat için bir zorunluluk olmadığı, çağdaş sanat düşüncesi evreninde bir yeri kalmadığı kesin gibidir. Dolayısıyla, sanatı bugün Thomas Munro’nun tanımıyla ‘doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi’ diye nitelemek olanaklıdır. Doyurucu bir estetik yaşantı ise, mutlaka güzellik etkisi oluşturmak zorunda değildir. Örneğin ilkel toplulukların ya da Aztekler’in sanatları ‘güzel’ olmaktan uzak olduğu gibi, bunu amaçlamış olduklarını kanıtlayacak bir ipucundan da yoksunuz. Çoğu kez ve çoğu toplumda sanat yapıtının yarattığı estetik yaşantı, korkutma, tiksindirme, irkiltme boyutlarına sahip olabilmektedir. Güzellik kavramının sanatsal düşünce içinde baş köşeye yerleştirilmesi ancak Rönesans’ta ortaya çıkar ve 19.yy.’da neredeyse resmi bir sanat ideolojisine dönüşür. Çağdaş sanat anlayışı ‘güzel’ sorunsalını tasfiye ettiği gibi, bir tanım çabasını da büyük ölçüde bir yana bırakmıştır. Sorun, daha çok sanatsal yaratma sürecinin ne olduğu biçiminde ortaya konmaktadır. Bu bakış açısıyla, sanatsal üretimin bir dizge değiştirme işlemi olarak nitelenmesi olanaklıdır. Başka bir deyişle, sanatsal yaratma, gerçekliğin yeniden üretilmesi eyleminden başka bir şey değildir. Sanatçı, aslında sanatsal nitelikte olmayan gerçeklikleri seçerek, onları gerçekte yer aldıkları dizgeden başka bir dizge içinde yeniden konumlandırmaktadır” (Sözen - Tanyeli, 1996: 208).

Yine bu konuda E. H. Gombrich de “Sanatın Öyküsü” adlı eserinin Giriş bölümünde “Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bu adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor. Ve daha birçok başka şeyler üretiyorlar,” (Gombrich, 1997: 18) demektedir. Aynı adlı eserinin sonunda ise “sanat diye bir şey yoktur” derken, sanat teriminin farklı zamanlarda farklı şeyleri ifade ettiğini belirtmek istediğini söyler (Gombrich, 1997: 602).

İrânlı sosyolog Şeriatî ise sanatı, “varolandan varolmayana kaçış” olarak tanımlarken, sanatı dinî bir kategori olarak nitelendirir (Şeriatî, 1997: 20). Gombrich de sanatın büyü ve dinle yoğun bir bağı olduğunu ve bu bağı ancak Helenistik dönemde büyük ölçüde yitirdiğini söyler (Gombrich, 1997: 111). Sanatın doğuşunu ise şöyle ifade eder: “Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın da nasıl doğduğunu bilmiyoruz. Eğer tapınak ve ev inşası, resim ve heykel yapımı veya dokuma gibi etkinlikleri sanat olarak sayarsak, dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir topluluk yoktur. Yok, sanat deyince müze ve sergilerde tadına varılan bir şey veya seçkin salonların güzel süslemelerinde kullanılan, az rastlanır, nefis bir şey anlıyorsak; sözcüğün bu özel anlamının pek yakınlarda geliştiğini ve geçmişin en büyük mimarlarının, ressam veya heykelticilerinin bu sözü akıllarından bile geçirmediklerini bilmek zorundayız” (Gombrich, 1997: 39) der.

Sanatla halk yığınları arasında kopmaz bir bağ bulunmaktadır. Sanatın temel konularından biri hiç kuşkusuz bütün çeşitliliğiyle yaşamdır. Artistik imgelerin yaratılması, sanatçının yaşam üstündeki bilgisine dayanır. Sanat, insanların estetik gereksinmelerini karşılar, duygulandırıcı ve eğitici bir rol oynar (Hançerlioğlu, 1993: 342).

Yaşamın içinden çıkan bir insan etkinliği olarak sanatın insanlıkla yaşıt olduğunu söyleyebiliriz. Sanat ve sanat ürünleri çağdan çağa ve toplumdan topluma çok farklı biçimlerde değerlendirilmiş, buna karşın bütün insanlık tarihi boyunca var olmuştur (Bozkurt, 1992: 9). Sanatın varlık nedeni hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmaz. Sınıflara bölünmüş, bir iç çatışmayı sürdüren toplumda sanatın görevi başlangıçtaki görevinden birçok bakımlardan ayrılır. Bununla birlikte, toplumsal durumlar değişse bile, sanatın hiç değişmeyen, bir gerçeği yansıtmaya niteliği de vardır. İşte yirminci yüzyıl insanını tarih öncesi mağara resimleri karşısında ya da çok eski ezgileri dinlerken heyecanlandıran, sanatın bu niteliğidir (Fischer, 1995: 13).

Sanatta, bilimde olduğu gibi, ilerlemenin değil, ancak değişimin ve yenileşmenin söz konusu olduğu söylenir (Müller, 1972: 24). “Dolayısıyla her sanat yapıtı kendi çağının çocuğudur” (Baynes, 1981: 30) ya da “insanı çevreleyen gerçekler dünyasının adeta süzgeçten geçirilmiş bir yansımasıdır” denebilir (Tansuğ, 1995: 185).

Sanat, tüm etkinliklerimiz gibi varoluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinliktir; bir bilgi biçimi olarak kendi gerçeği ve kendi sonucu vardır. Siyasetle, dinle ve bizim insan alınyazımıza tepki gösteren tüm öteki biçimlerle gerekli ilişkileri vardır. Ama bir tepki biçimi olarak ayırılır ve uygarlık ya da kültür dediğimiz şeyin bütünleşme sürecine

katkısı vardır (Baynes, 1981: 19). Bununla birlikte daima bir tarihsel temel üzerinde oluşan sanat, en yeni ve en özgün olduğu koşullarda bile belli bazı gelenek ve kurallara uyar (Tansuğ, 1995: 197).

Sanat yapıtı, insanın duyularına seslendiği için somuttur. Akıl yürütme (mantık) yoluyla değil, duysal algı yoluyla kavranılır (Bozkurt, 1992: 49). Uygarlığın temellerinin de zihinde değil duyularda olduğu ve bu duyuları kullanıp eğitmedikçe, insanın ilerlemesi bir yana dursun, hayatını sürdürmesi için gerekli biyolojik şartların bile yaratılamayacağı ileri sürülen tezlerden biridir (Read, 1973: 192).

Şeriatî sanayi ile sanat arasındaki ilişkiyi şöyle kurar: Varolana karşı duyulan aşk üretim/sanayi, varolandan nefret etmek ise sanattır (Şeriatî, 1997: 88). “İnsan sanatını yapıyor, üretiyor; ama ortaya çıkan sanat, dönüyor, kendini üreten insanı etkisi altına alıyor” (Şeriatî, 1997: 9). Sanat etkinliği en geniş anlamıyla benliğin kişiliğe dönüştürülmesi eylemi olup dışımızdaki dünyalara duyulan ilgi ve bilinmeyenlerin çekiciliği de bu eylemimizi besleyen ana damarlardır. Varolanla varolmayan arasında bir yerlerde bulunan sanatsal süreç, bu iki alanı bir araya getirmeye çalışır (Bozkurt, 1992: 7).

Sanat sorunu ve sanatçının yaratmaları üzerine felsefe tarihinde çok çeşitli açıklamalar yapılmıştır, bunlar arasında: Sanatın bir öykünme, bir yanılsama olduğu kuramı (Platon, Aristoteles); sanatın bir fanteziden kaynaklandığını savunan romantik filozofların kuramını (Victor Cousin, Benjamin Constant); sanatın oyun türünden bir biçimlendirme atılımı olduğunu öne süren kuramı (Schiller, Huizinger); sanatı, insanı, toplumu ve doğayı yansıtan bir etkinlik olarak gören marksist sanat kuramını (Lukacs, Brecht, Adorno, Plehanov) ve buna ek olarak da çeşitli çağdaş sanat kuramları (Klee, Goodman, Heidegger, Cassirer) sayılabilir (Bozkurt, 1992: 21). Plehanov, sanatçılarda sanat sanat içindir doktrinine bağlanma eğiliminin, kendilerini çevreleyen toplumla uyumsuzluk halinde buldukları zaman doğduğunu söylemektedir (Plehanov, 1987: 29).

Sanatçılar ve sanat yapıtları çok farklı biçimlerde sınıflandırmalara tâbi tutulmuşlardır; örneğin bir sınıflandırma biçimi, sanat nesnelere içinde buldukları ortamlara göre (zamansal, mekansal ve hem mekansal hem zamansal olarak) ayırmaktadır. Bu ayırma göre temelde seyirlik ya da göz için olan “görsel sanatlar”, resim, heykel, mimarlık gibi sanatlardır. Zamansal ya da kulak için “işitsel sanatlar” da şiir, müzik ve söz sanatlarını kapsar. Ürünleri hem mekan hem de zaman içinde yer alan sanatlar da tiyatro, dans ve operadır. Bunlar arasında sinema sanatı bütün sanatları birleştiren bir sanat olarak anlaşılır. Sanatları

sınıflandırmanın geleneksel bir biçimi de, gene bir süreklilik içinde, yazın sanatları (şiiir, öykü, roman), görsel sanatlar (resim, heykel), sahne sanatları (tiyatro, dans, bale, opera, pandomim), müzik ve mimarlık olarak yapılan sıralamadır (Bozkurt, 1992: 21).

2. SANAYİ ÖNCESİ SANATIN TOPLUMSALLIĞI

Katolik dünyası, Ortaçağ'ın başlarında sanata yüklenen sınırlı görevin -yani okuma bilmeyen insanlara dinsel doktrini öğretme görevinin- ötesinde çeşitli şekillerde dine hizmet edebileceğini keşfetmişti. Sanat belki çok fazla okuyan kişileri de ikna edebilir ve dine kazandırılmasına yardımcı olabilirdi. Mimarlar, ressamalar ve heykeltçiler, kiliseleri, ihtişamı ve görüntüsüyle insanın ayaklarını yerden kesen birer sanat sergisine çevrilmeye çağrıldılar (Gombrich, 1997: 437).

Rönesans devri sanat tarihinin başlıca olgusu ise insan figürü hakkındaki manastır idealinin yavaş yavaş arka plana çekilerek yerini, şehirlerdeki özgürlük hareketine bağlı olan ve gerçekleşmesi Antik çağ "dişi şeytanları"nın anısı sayesinde kolaylaşan bir dünyasal ideale bırakmasıdır (Plehanov, 1987: 43). Yani sanatın profanlaşması ve sekülerleşmesi sürecidir.

Kutsal konulardan kutsal olmayan konulara geçilmesi, kralların ve soyluların dünyasına halkın girmesi, dinsel konuların, kent ve köylerdeki günlük yaşayışın anlatılmasıyla madde dünyasına indirgenmesi, çalışan insanın sanata konu olabileceğinin anlaşılması, "soylu sınıfın dram"ının yerini "burjuva tragedyası"nın alması bütün bu yeni toplumsal konular yeni bir özü belirtmekte ve roman gibi yeni biçimlerin ortaya çıkmasını gerektirmektedir. Böyle bir gelişme katı bir kalıba ve önce yeni bir konu, sonra yeni bir öz, sonra yeni bir biçimin gelmesi gibi düzenli bir olaylar dizisine uymamaktadır. Bu çok daha karmaşık ve çok yanlı etkinliklere bağlı bir sorundur (Fischer, 1995: 139).

Dönemler itibariyle sanat eserlerinde farklı özellikler ön plana çıkıyor olsa da sanatın değişmeyen kendisini sürekli bir sonraki döneme aktaran bir yanının olduğunu da belirtmek gerekir. Gal, Roma alçak kabartmalarıyla başkilisedekiler, bugün de aynı alçak kabartmalarda rastlanan belli bir bölgeye özgü bedensel ve dinsel köylü örnekleri arasında; aynı anlayış çerçevesinde bir 16. yüzyıl Pers vazosuna, Cambyse ya da Darius zamanında cilalanmış bir tuğlaya, bilmem neredeki köy tabağını süsleyen bezeme, ya da İtalya, Fransa, Hollanda'daki, dünyanın dört bir yanındaki ustanın tablosuna geçirilmiş kıpırtısız motifler arasında; Attika, Beotya, Peloponez köylülerinin şarkı ve danslarının, Aiskhylos'un Prometheus'undaki bir koroda ya da herhangi bir iki kulplu eski çağ testisinin, bir Korinthos ya da Keramik maşrapa ya da tasının üstündeki köylü resimleri arasında yakalanan açık yakınlık karşısında şaşkınlık

duyulabilir. Yine onu yapanın aklından geçmese bile, bugünkü bir Fransız fabrikasının Gabriel şatosunu, herhangi bir İtalyan fabrikasının Crocana sarayını, bir Alman fabrikasının Töton Şövalyeleri'nin kalelerini hatırlattığı söylenmektedir. Yine herhangi bir Amerikan fabrikasında, bir Tolt tapınağı ya da Peru sarayının sarmaşıklar ve fundalıklar arasına gömülmüş kalıntıları karşısında şaşkıncu benzerlikler bulunabilir (Faure, 1993: 36).

Bununla birlikte Antikite'de, Ortaçağ'da, Rönesans devrinde, kısaca üzerinde bilgi sahibi olduğumuz bütün uygarlıklarda sanatçı topluma ait bir görevi yapıyordur. Sanatçı, faydalı bir insan olarak kabul ediliyor ve genellikle ne saygıdan, ne de şerefli mevkilerden yoksun bırakılmıyordu. Bu şartlar içinde sanatçının toplumla diyalog yapmış olmasından, toplumun inançlarını, arzularını, hayallerini ve endişelerini benimsemiş olmasından (veya benimser gibi görünmüş olmasından) daha doğal bir şey yoktur. Sanatçı, böyle yapmadığı zaman, kendisi de anlaşılmamış, reddedilmiş, bir köşeye çekilmiş bir insan olduğu zaman da bir istisna teşkil ediyordu (Müller, 1972: 88).

Hıristiyan sanatı, inançları maddileştirmek -maddi birer eser halinde ifade etmek- ve Hıristiyanlığın ihtiyaçlarına cevap vermek için nasıl Roma Sanatı ile ilgisini kesmek zorunda kalmışsa, Rönesans Sanatı, Ortaçağıninkilerden başka fikirleri, idealleri, duyguları ifade edebilmek için nasıl Gotik Çağ'ın şekillerini reddetmek zorunda kalmışsa, aynı şekilde, modern insanlığın yaşama ve hayatı anlama tarzını ifade etmek isteyen sanatın öncüleri de Rönesans Sanatı'nın yarattığı şekilleri, bunların yerine yeni şekiller koymak için, reddetmek zorunda kaldılar (Müller, 1972: 231).

Yunan Sanatı, gerçek varlıklarından ziyade, fikrî ve ahlâkî bir durumu yansıtıyordu. Modern sanat da aynı şeyi yapıyor, fakat farklı bir fikrî ve ahlâkî durumu başka araçlarla ifade etmek suretiyle yapıyordu (Müller, 1972: 99). Bu anlamda modern sanat da geçmişin sanatından farklı değildi. Modern sanat da, insanı tehdit eden her şeye, insanı tahrip etmeye - yok etmeye- çalışan her şeye; bizzat kendi mevcudiyetiyle, hayatı devam ettirmek, yalnızlıktan kaçmak, iç sıkıntısından sonra, sukuttan -ve gözden düşmeden- sonra, ölümden sonra yaşamaya devam etmek arzusuyla, karşı koyuyordu (Müller, 1972: 244).

18. ve 19. yüzyıllarında sanayi devriminin, sanatta anlatım ve yargı bağıntılarını değişikliğe uğratacağı doğaldı. Kant, "Yargıgücünün Eleştirisi"nde, bir yandan sanat ile bilgiyi, öte yandan da sanat ile tekniği birbirinden ayırmıştı "... İnsanın becerisi olarak sanat bilimden, pratik yeti kuramsal yetiden ne denli farklıysa, o denli farklıdır... Sanat, zanaattan (teknik) da farklıdır; sanatın özgür, zanaatın ise paraya bağlı olduğu söylenir" ((Bozkurt,

1992: 111). Oysa zanaatkâr ile sanatçı arasında eski çağlarda bir ayırım olmadığı gibi, toplumsal üretim içinde, teknik nesnelere ile sanat nesnelere arasında bir kopukluk yoktu (Bozkurt, 1992: 15).

“Güzel Sanat” ve “Uygulamalı Sanat” terimleri makine çağında yaratılmış olsa da temeldeki ayırım Rönesans’ın bir ürünüdür. Rönesans’tan önce şimdi Güzel Sanatlar dediğimiz mimarlık, heykel, resim, müzik ve şiire verilen ayrı bir ad olmadığı gibi bunlara ayrı bir sınıf gözüyle de bakılmıyordu; eski Yunan’da bile her iki cins sanata birden bir tek ad veriliyordu: techne (Read, 1973: 22). Sanatçılar, yaptıkları işin el çalışması değil, beyin çalışması olduğu ve kendilerinin de yüksek tabakaya uygun oldukları konusunda ısrar etmek zorunda kalmışlardı. Bu tartışmalar sayesinde sanatçılar, sanatta şiirsel yaratıya önem vermeye ve kafalarında yer alan daha yüksek düzeydeki konuların üzerinde durmaya yönlendirilmiş oldular. “Kabul etmeliyiz ki,” diyorlardı, “gözün gördüğünü elin açıkça kopya ettiği bir portre ya da manzara resmi yapımının biraz el emekçiliği gibi görünen tarafı var; ancak bu işin zanaatkârlıktan öte bir şeyler gerektirdiğine hiç kuşku yok: Bu iş bilgi ve hayal gücü gerektiriyordu (Gombrich, 1997: 465).

3. SANAYİ TOPLUMUNDA SANAT

Zihinsel bir yaratış olarak toplumsal üretimden ve teknik nesnelere gittikçe kopan sanat, artık toplumsal ilişkilerin ve imalat dünyasına olan bağıntının zayıfladığını gösteren bir belirti olup çıkmıştı (Bozkurt, 1992: 18). Fakat daha sonra sanayinin ürettiği nesnelere de sanat ile yaşamı birleştirmek söz konusu oldu. Sanat bu yoldan genel mübadele sisteminin içine doğrudan doğruya girdi; estetik artı değer, nitelendirilebilir hale geldi. Artık sanatı, piyasadan ayırmak olanaksızdı (Bozkurt, 1992: 19).

Tekniğin sağladığı geniş çoğaltım olanakları iyi kitapların yığınlar yayılmasına, iyi resimlerin büyük sayıda basılmasına, iyi müzik parçalarının plaklarının çıkarılmasına, iyi filmlerin milyonlarca insana gösterilmesine yol açtı. Ama öbür yandan kapitalist düzen sanatı afyon olarak çoğaltmanın kazanç olanaklarını hemen sezdi. Bu afyon-sanatın üreticileri, tüketicilerin çoğunun ilkel güduları hoşnut edilmesi gereken mağara insanları oldukları varsayımına dayanarak işe girişiyorlardı. Bu varsayımla o ilkel içgüdüleri kışkırtıp ayakta tutmaktan ve heyecanlandırmaktan da geri kalmıyorlardı. Düşlerdeki imge bir ticaret metaı oluyor, yoksul kız milyonerle evleniyor, pısrık delikanlı bileğinin gücüyle kendisine düşman, çapraşık bir dünyanın bütün engellerini ve güçlüklerini alt ediyordu. Peri masallarının mantığı çağdaştırılıyor ve yığınlar için çoğaltılıyor (Fischer, 1995: 202).

Tofler, “ikinci dalga uygarlığı” dediği üç yüzyıllık sanayileşme sürecinde, sanatçının tarım uygarlığında olduğu gibi kişi ya da kurumun korumasından yoksun olarak piyasanın insafına terkedildiğini ve sanat üretimindeki yapı değişikliğinde bunun etken olduğunu söyler (Tansuğ, 1995: 208). Güzel sanatlar da bu değişikliklerden geniş ölçüde etkilendi. Dünyanın günlük çevresini sağlama görevini Rönesans günlerinin sanatçı/mimarından mühendisler ve desenciler aldı. Bunların tasarıları ve yöntemleri geleneksel yapılardan ve ustalarınkinden toptan ayrıldı. Yalnızca bir toplumsal sorun olan yerleşimle ilgilenmek, bir yenilik değildi. Yeni olan, estetik görüşü genel ücretle, siyasayla ve bürokratik yönetimle bağdaştırmaktı. Mimarlık konularında önceleri bilinmeyen bir çözüm biçimi öngören bir bileşimdi bu. Sanata geleneksel yaklaşımlar aynı yolla sinemayı, televizyonu ya da ‘London Daily Mirror’ gibi bir gazetenin desenini ölçmek için bir ölçüt bulma sorunuyla yüz yüze gelince kökten yıkıldılar. Bu ortamda, kitle tüketimi için bir insan topluluğunca üretilen nesnelere kümelenmiş ticari güçler iş görüyordu. Sanatta böyle üretim ve dağıtım yolları önceleri hiç olmamıştı (Baynes, 1981: 40).

Çağdaş mimarlık alanındaysa, mekânın ve dış yapı standartlarının doğuşu, kentlerin dikine kesişen yollarla bir makine gibi oluşturulması, yine sanayi uygarlığının bir eseri olarak görünüyordu. Birinci dalga diye tanımlanan tarım uygarlığının vahdet (birlik) kavramına olan derin bağlılığı, ikinci dalganın saldırı hedefiydi. Bu aşamada nedensellik kuramının egemenliği, tek tek bireylerin standart bir kitle oluşturduğu düşüncesine yol açıyordu. A. Whittick, sanayileşme sürecinin doruğuna vardığı 1950’lerde mimarlığın bir takım teknisyenlerin elinde olduğuna değinerek daha insancıl bir uygarlığı yansıtan bir mimari için pek çok sanatçının işe el koymasını gerektiğini söyler. Epeyce bir süre mimarlığın sanayiye koşullanmış aydınları şu formülü veriyorlardı:

$$\text{Mimarlık} = \text{Malzeme} + \text{Teknik} + \text{Sanat}$$

Bu formül şöylece değiştirilerek soruna farklı bir aydınlık getirildi:

$$\text{Mimarlık} = (\text{Malzeme} + \text{Teknik}) \times \text{Sanat} \text{ (Tansuğ, 1995: 210).}$$

Bilimsel yaratış ve sanatsal icadın, aynı yaşamsal enerjinin farklı dile gelişleri olduğu söylenmektedir. Bilimsel uygarlık, hızla statikleşen bir dünyada yeni formların bir hasadını ortaya koymaktaydı. Nitekim, teknik icatlardan kaynaklanan ve inşa yöntemlerinde ortaya çıkan devrim, taş ve ahşabın direncine dayanan eski oranlar sistemini sona erdirmişti. Eski ile yeni arasındaki çatışma, özellikle, düz dam ve onun gerektirdiği çok sayıda dayanağın kullanılması zorunluluğuyla ve boş mekanı örten katı kitlelerin egemenliğiyle sınırlanmış olan

Klasik mimarlık alanında kendini açıkça gösterdi. Betonarme ya da demirli betonun daha geniş mekanları örtme olanağı yaratması, kemer ya da tonozun üzerine çöken ağırlıktan ustaca kurtarılması sayesinde, mimarlığı, Ortaçağ'da deneylere konu olan mekana ilişkin düşüncelere geri götürdü. Böylece mimarlık ürünleri, uzun süre yatay olduktan sonra yeniden düşey hale geldi. Bu bakımdan, New York'un gökdelenlerinin, 13. Yüzyıl Fransa'sı katedrallerinin çok belirgin olan yüksekliğe ulaşma eğilimiyle rekabet ettiği söylenebilir. Böylece binalar yeniden büyük bir cam işi haline geldi ve artık yapının sağlam temellere değil, Soisson Katedrali'ndekiler kadar incecik sütunlara dayanması söz konusu oldu. Taşıyıcı öğeleri birkaç kaburga şeklindeki çatı tabanlarına indirgeyen, büyük boşlukları görünürde hiçbir dayanak olmaksızın örtebilen ve boş mekan üzerinde asılı halde yapılar gerçekleştiren modern mimarlar, anıtsal eserlerin ferahlığı ve gözüpekliğiyle insanları şaşırttılar... Öte yandan, daha yakın zamana kadar, "iş dünyasının katedralleri" olan New York gökdelenlerinin, Gotik kiliselerin kuleleriyle rekabet ettiğini de unutmamak gerekir (Bazin, 1998: 507-508).

Adorno'ya göre, insanın doğaya egemen olması, ilerleme değildi; teknolojinin mistifikasyonu ile gelişme, gerilemeye dönüşmüştü. İnsanların bilinçleri reel toplum sistemlerinin mantığı ile belirlendiği için, egemen kültür endüstrisi tek tek bireyleri kuşatmıştı... Bireylerin tüm bilinç alanları düzenlenmiş ve denetlenmiştir. Şeyler üzerindeki egemenlik giderek insanlar üzerinde egemenliğe dönüşür; mekanik bir dünyadan kaçmak isteyen insan, yine mekanik bir dünyaya saplanıp kalır. Bütün bu olumsuzluklara ancak sanatla karşı çıkılabilir. Ne var ki bir sığınak olarak sanatın çağımızda başarı şansı da kuşkuludur (Bozkurt, 1992: 210).

İnsanlar "Modern Sanat"tan söz ederken, genellikle, geçmişin gelenekleriyle bağlarını tamamen koparmış ve o ana dek hiçbir sanatçının yapmayı bile düşünmediği şeyler yapmaya çalışan bir sanatı düşünürler. Bazıları gelişmeden yanadır ve sanatın da kendini yenilemesi gerektiğini ileri sürer. Bazıları da "eski güzel günler" sloganını tercih eder ve modern sanatın tamamen yanlış olduğunu düşünür. Ama durumun gerçekte çok daha karmaşık olduğunu görülmektedir (Gombrich, 1997: 557).

Çünkü endüstri çağında sanat büyük toplumların yaşam üslûbunu oluşturmak işlevini de üstleniyordu. Bu sanat, seyirlik müze eşyası olmayı istemiyor, yaşama karışıyor ve ona biçim veriyordu. Yeni yaşam üslûbunun oluşturulmasında De Stijl grubunun, Konstrüktivistlerin, Bauhaus sanatçılarının ve Dada hareketinin büyük katkıları olmuştu. 20.

yüzyılın son çeyreğinde bize pek doğalmış gibi görünen yaşam üslubu, 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki bu çabaların sonucuydu (Nazan / Mazhar İpşiroğlu , 1993: 18).

Bugün artık, bir eserin sosyal görevini yapması için, büyük sanat değerlerine sahip olmasına gerek yoktur. Örneğin, bir rejim, şefinin resmini halka tanıtmak istediği vakit, ona gerekli olan şey, sanat bakımından hakiki ve güzel bir portre değil, fakat saygı uyandıran ve şartlara göre, korkunç veya sevimli olan bir para resmidir. Ama yine de sanatçı, her zaman, toplumun ondan yapmasını istediği görevin üstüne yükselmeye çalışmıştır (Müller, 1972: 107).

Teknik mükemmelliğe doğru gidiş, gücünü kendinden alan, geri dönmez bir olay olarak görülmektedir, kendi haline bırakılırsa sonunda gerek tabiat, gerek insan kaynaklarını tüketen, tamamen bölümlenmiş ve mekanize olmuş bir topluma götüreceği söylenmektedir... Hızla artan nüfus, gelişigüzel ve yetersiz eğitim, boş zamanın ve harcama gücünün artışı, heyecana olan iştahını tatmin etmek isteyen geniş bir kütle meydana getirmiştir. Yönlendirilmeyen bu iştah kendisine hangi heyecan çeşidi sunulursa onun üzerine atlamaktadır. Çok rastlanan örnekler Hollywood filmleri, resimli romanlar, caz müziği ve dansır (...) Sanatçının ve endüstri tasarımcısının kütlelerin zevkini yeni bir estetiğin, bir halk sanatının ifadesi olarak kabul etmesi istenmektedir. Zevk hazineleri olarak müzelerin ve sanat galerilerinin yerini büyük mağazalar ve ucuz satış yapan yerler almakta, güzellik, doğruluk, incelik, ölçülülük gibi idealler alaya alınmaktadır (Read, 1973: 18).

Popüler sanat etkinliğinin, gündelik işlevleri olan eşyadan resim baskılarına, ayna ve cam altına yapılan resimsel işlere, ufak tefek süs fetişlerine ve giyim kuşama kadar yansıdığı göze çarpmaktadır. Kentlerde kitleye egemen olan bu zevkin, naylon, alüminyum, otomobil lastiği gibi sanayide kullanılan malzemeye birleşmesi ve kent sınırlarını aşarak köylere kadar ulaşması, yaşam koşullarının hızlı değişimine işaret etmektedir (Tansuğ, 1995: 67).

Yüz yıl önce önemli olan problem, makinenin nasıl denetleneceği idi. Makine, bir ucundan ham maddeleri yiyip öbür ucundan bitmiş eşyayı çıkararak bir canavar olarak görülüyordu. Ancak yine de bitmiş eşyanın zarafeti, süsü ve rengiyle alıcılara cazip gelmesi gerekiyordu. O çağın sanayicileri sanatın ticari bir faktör olduğunun farkına varmışlardı. Başka şeyler eşit olduğunda en “artistik” olan ürün pazarı tutacaktı. Bu açık gerçeği görmek gerekiyordu (Read, 1973: 19).

Sanayici estetik değerlere aldırmaıyla suçlandığında kendini şöyle savunmaktaydı: “Sanat yönünden bakılırsa yaptığım eşyalar kötü olabilir; fakat halk bunları istiyor, sizin iyi

tasarımlarınızı kullanırsam onları satamam. Siz önce halkı eğitin, o zaman ben iyi tasarlanmış eşyalar yaparım.” Bu başka alanlarda da kullanılan muhakeme şekliydi, tiyatro, sinema gibi (Read, 1973: 188). Dolayısıyla bu problemi çözenin iki yönü olduğu söylenmekteydi: 1- Tüketicinin estetik değerlerinin eğitilmesi, 2- Üreticinin estetik tasarlama yönünden eğitilmesi (Read, 1973: 189).

Artık insanla doğa arasına bir ara-dünya olarak giren endüstri dünyasının, bir başka ifadeyle sanayi toplumunun oluşmasında beyin işçilerinin ve bunların arasında özellikle sanatçıların büyük payı olmaktadır. Endüstri Çağı insanının dünyasını ve yaşam üslûbunu tasarlayan ve biçimlendiren sanatçılar vardı. Endüstri Çağının kapısı onlarla açılıyor denilebilir. Yeniçağ’ın başında nasıl Leonardo, Bramante gibi Rönesans ustaları doğa gerçeğini beş yüzyıl işleyecek olan bir dünyanın kurucuları olmuş idilerse, Picasso, Le Corbusier, Mondrian, Gropius vb. 20. yüzyıl sanatçıları da, tekniğin getirdiği olanakları insanın buyruğunda kullanacak olan yeni bir dünyayı kuranlara öncü oluyorlardı (Nazan / Mazhar İpşiroğlu, 1993: 16).

Bilimsel gelişmede ve rekabette ortaya çıkmış olan sürekli değişiklik peşinde koşma, sanye toplumunda sanatı da etkilemişti. Bu ilerleme gereksinimi, sanatçıyı, sonu gelmez üslup yenilemeleri gerçekleştirmeye mahkum etti ve birey, çağdaş sanatın öncülerinin yarattığı plastik dilden, kimi zaman geçmişten aldığı öğeleri de ekleyerek, yeni çeşitlemeler üretmeye başladı (Bazin, 1998: 512).

Effort Modern’i yaratan Fernand Léger (1881-1955) ve Pürizm’in yaratıcı Amédée Ozenfant (1886-1966) da, Kübizm’e dayanarak yeni bir plastik dil ortaya koymaya çalışıyorlardı. Bu ressamlar, kitle halinde gerçekleştirilebilecek ve makine çağına uygun gerçekten modern nitelik taşıyan bir imge dünyası yaratmayı amaçlıyorlardı. Nitekim propaganda resimleri ve görüntüleri, ticari sanat ve reklam, mağaza vitrinleri ve görsel formlar edinme gereksiniminde olan bütün modern yaşam alanları, Léger’nin sanatından büyük ölçüde etkilendi, iç dekorasyon ve posterler de Ozenfant’ın çalışmalarından yararlandı (Bazin, 1998: 528).

SONUÇ

Sanayi toplumuyla Batı’da ortaya çıkan yeni toplumsal süreçler ve yapılanmalar, son tahlilde toplum içerisinde bir anlam kazanan sanatsal faaliyetler ile karşılıklı bir etkileşim süreci yaşanmasına yol açmıştır. Özü itibariyle tarihsel bir sürekliliği içinde taşıyan sanatsal anlayış yeni dönemin tekniklerinden faydalanmış ve bu dönemin egemen anlayışına göre

biçimlenerek etkilendiği gibi ortaya koyduğu ürünler aracılığıyla da bu dönemi etkileyen unsurlardan bir olmuştur.

Diğer yandan sanayi toplumunda ortaya çıkan toplumsal süreçler karşısında sanat anlayışlarının bir ikilem içinde olduğu da görülmektedir. Bu ikilem sanat ürünleriyle sanayi üretimin iç içe geçerek birbirini destekleyen bir sanat anlayışıyla, sanayi toplumunun temel özelliklerinden biri olan kitlesel üretim karşısında varlığının tehdit altında olduğu varsayımından hareketle bu sürece karşı çıkan bir sanat anlayışının ortaya çıkması olarak görülmektedir.

Sanatçılar, insanların mekanikleşmekten ve otomatikleşmekten, aşırı düzenli ve standartlaşmış bir hayata sahip olmalarından ürkünmektedirler. Kişisel tuhaflıklara, kapriplere hâlâ izin verilen ve dahası değer verilen tek yer sanat olmasından dolayı da bu duruma karşı çıkışın adresi de burası görülmektedir (Gombrich, 1997: 613).

Sanatçılar, fabrikadan çıkan tertemiz ve faydalı objeye karşılık toplumun artık bir işe yaramaz sayarak ıskartaya çıkardığı bir objeyi veya bozulmuş bir maddeyi yüceltmeye çalışmaktadırlar. Aynı eğilimin daha az köklü ve özellikle daha az ümitsizliğe düşürücü bir belirtisi bugün eski olan her şeye karşı derin bir ilgi gösterilmesidir. Eski mobilyalara, eski kitaplara, en modern evlerde bile insanın zevkle seyrettiği bütün eski objelere karşı derin bir ilginin olduğu görülmektedir. Sanki insan, bütün alanlarda içinde yaşadığı devire uymakta yenilmez güçlükler hissediyormuş gibi, sanki teknik, duygularımızın ve alışkanlıklarımızın dayanamayacağı kadar -lüzumundan fazla- süratle ilerliyormuş gibi, sanki tekniğin ilerlemesi rahatımızı bozuyormuş da, ancak bu ilerlemeyi hor gördüğümüzü, küçümsediğimizi ifade etmek suretiyle dengemize kavuşuyormuşuz gibi eski objelere karşı derin bir ilgi gösterilmektedir (Müller, 1972: 198).

Diğer yandan kaçınılmaz olarak sanayi devrimiyle ortaya çıkan teknik dinamizm, sanat alanlarını büyük ölçüde etkilemeye devam ediyor ve yenilenen üretim ilişkilerinin mantığı sanat yapıtlarına da yansıyor. Giderek makine üretimiyle sanat yapıtının meydana getiriliş olgusu arasındaki teknolojik açıklığın kapatılmaya, doldurulmaya çalışıldığı bir süreç çıkıyor karşımıza (Tansuğ, 1995: 268).

Sanayi ürünlerinin sanat aracılığıyla kendisine pazarda yer bulma istekleri ve sanatın artık rekabet unsurlarından bir haline gelmesi onu aynı zamanda yaşamın içinde daha çok ve daha görünür kılınmasına neden olmaktadır.

Sanatın büyük ölçüde yaşama karışmasında sinema ve televizyonun oynadığı rol de yadsınamaz. Çağdaş sanayi toplumunda, eskiden çeşitli dinsel etkinliklere yüklenen görevlerin çoğunu artık kitle iletişim araçları yapmaktadır. Televizyonla sinema davranış örnekleri sağlamakta; bunlar doğrudan düşüncelerimizi ve duyularımızı denetlemektedir (Baynes, 1981: 13).

Bugün sanatçı özgün biçim yaratışları peşinde koşmakta, ama bir yandan da teknolojiyle hem uyum, hem hesaplaşma yollarını aramak zorunda bulunduğu bir süreç yaşamaktadır (Tansuğ, 1995: 185).

KAYNAKÇA

- BAYNES, Ken, (1981), *Toplumda Sanat*, (Çev. Yusuf Atılgan), Karacan Yayınları, İstanbul.
- BAZİN, Germain, (1998), *Sanat Tarihi*, (Çev. Üzra Nural, Selahattin Hilav), Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- BOZKURT, Nejat, (1992), *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ara Yayıncılık, İstanbul.
- FAURE, Elie, (1993), *Yeniden Doğan Sanat*, (Çev. Bertan Onaran), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- FISCHER, Ernst, (1995), *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevap Çapan), Payel Yayınları, İstanbul.
- GOMBRICH, E. H., (1997), *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, (1993), *Toplumbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Nazan - Mazhar, (1993), *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- MULLER, Joseph Emill, (1972), *Modern Sanat*, (Çev. Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- OZANKAYA, Özer, (1975), *Toplumbilim Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara.
- PLEHANOV, George, (1987), *Sanat ve Toplumsal Hayat*, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- READ, Herbert, (1973), *Sanat ve Endüstri*, (Çev. Dr. Nigân Beyazıt), İTÜ Matbaası, İstanbul.
- SÖZEN, Metin – TANYELİ, Uğur, (1996), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ŞERİATİ, Ali, (1997), *Sanat*, Şura Yayınları, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (1995), *İnsan ve Sanat*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.