

SANATIN ÖLÜMÜ ÜZERİNE: YANLIŞ CENAZEYE AĞIT

ON THE DEATH OF ART: AN ELEGY ON THE WRONG CORPSE

ПО ПОВОДУ КОНЧИНЫ ИСКУССТВА: ЭЛЕГИЯ ОБ ИРЕАЛЬНОМ ТРУПЕ

Doğan AKBULUT*

ÖZ

Sanatın sonu ile ilgili olarak hiç kimsenin cesaretle söyleyemediği ancak kimi zaman üstü kapalı ya da ima yolu ile de olsa söylenen düşünceler, akıllara bazı sorular getiriyor. İnsanın kendini var etme çabası olarak sanatın sona erdiği, ya da ereceği düşüncesi kulağa hoş gelmeyen bir kehanettir. Bu kapsamda ortaya atılan düşünceler hangi temellere dayanılarak söylenmiş düşüncelerdir? Sanatın sonu düşüncesinin ilk başta akla getirdiği soru acaba gerçekten insanla yaşıt olan sanat sona erme aşamasına mı geldi, ya da sanatın sonu düşüncesi kehanetten öte bir gerçek midir? Bu türden sorular, sanatın gelişim süreci hesaplandığında, ilk kez sorulan sorular değildir. Her ne zaman insanlık özellikle teknolojik yeniliklerin karşısında bir bocalama yaşamışsa, kendini yeniden tanımlamak zorunda kalan sanat böylesi derin kimlik bunalımlarına girmiştir. Yukarıdaki sorulara tatmin edici yanıtlar verebilmek için günümüz dünyasının yaslandığı postmodern algıyı iyi bilmek gerekir. Buna bağlı olarak gelişen yeni dünya tasarımı insanın nasıl bir biçimde işlendiği, hangi konumda görüldüğü, kültürel yapı içerisinde kendisine hangi rolün biçildiği gibi saptamalar önemlidir. Ayrıca teknolojik gelişmeler, teknik yenilikler, araçların getirdiği dönüşümlerin yanında hem kurumsal hem de kurum dışı sanal etkinliklerinin izlediği yol ve uyguladıkları yöntemler de hesaba katılmalıdır. Herhangi bir şeyin bittiğini, öldüğünü ya da doğduğunu, yeniden dirildiğini söylemek kolay değildir. Bu açıdan bu makalede, sanatın geçmiş dönemlerdeki özerk, özgün ve en önemlisi seçkinci olarak kabul edildiği düşünce kalıplarıyla bağlantı kurularak, postmodern dünyanın kültürel, sosyal ve ekonomik yapısı, teknolojinin zorladığı son derece geniş sınırlar ve sanatın üretim biçimleri ile işlevleri göz önünde tutularak yukarıdaki sorulara kuramsal olarak yanıtlar aranmıştır. Tartışmanın sonucunda ortaya konulan çıkarım sanatın geleceğini belirleyecek olan en önemli unsurun, daha önceki dönemlerde olduğu gibi, insan olduğu ve sanatçıların takınacakları tavırların sonucu belirleyeceği yönünde olmuştur.

* ORCID: 0000-0001-9310-720X, Dr Öğretim Üyesi, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü. Kampüs/Malatya. doğan.akbulut@inonu.edu.tr.

Sanatın Ölümü Üzerine: Yanlış Cenazeye Ağıt

Anahtar Sözcükler: *Sanatın Ölümü, Postmodernizm, Teknoloji, Özgünlük, Sanatın Geleceği*

ABSTRACT

The thoughts that no one can say boldly about the end of art, but are sometimes said to be implicit or implied, raise some questions. The idea that art, which is an effort of human self-creation, ends or will end is an unpleasant prophecy. What is the basis for the ideas raised within this context? The questions posed by the idea of the end of art are: does art, which is peer to human, has really come to an end or is the idea of the end of art a reality beyond prophecy? These kinds of questions are not the first time asked when the development process of art is examined. Whenever humanity has experienced a confusion especially in the face of technological

innovations, the art that had to redefine itself entered such deep identity crises. In order to provide satisfactory answers to the above questions, it is necessary to know the postmodern perception that the world today is based on. Accordingly, it is important to determine how the human is processed, in which position it is seen, what role is played in the cultural structure, in the developing new world design. In addition to the technological developments, technical innovations and transformations brought by the tools, the paths and methods followed by both corporate and external art events should be taken into account. It is not easy to say that anything has ended, died or was born or resurrected. In this respect, theoretical answers were sought for the above questions by connecting with the thought patterns that art was accepted as autonomous, original and most importantly elitist in the past and taking into account the cultural, social and economic structure of the postmodern world, the extremely wide limits enforced by technology, and the production forms and functions of art, in this article. The implication revealed as a result of the discussion is that the most important factor that will determine the future of art is human as in previous periods and the attitude that the artists will take will determine the result.

Keywords: *Death of Art, Postmodernism, Technology, Originality, Future of Art*

АННОТАЦИЯ

Никто не может смело сказать о конце искусства, но в некоторых случаях тайные мысли вызывают разные вопросы. Идея, что искусство заканчивается или закончится как человеческое усилие создать себя, является неприятным пророчеством. На чем основаны идеи, выдвинутые в этом контексте? Вопрос, поставленный по поводу конца искусства спрашивает, подшло ли искусство, как современник человечества, к своей конечной стадии. Всякий раз, когда человечество испытывает путаницу, особенно перед лицом технологических инноваций, с искусством, которое вынуждено преобразоваться, происходит глубокий кризис идентичности. Чтобы дать удовлетворительные ответы на поставленные выше вопросы, необходимо воспринимать постмодернизм, на котором основан сегодняшний мир. Соответственно, важно определить, как расталкивается образ человека, в каком положении можно его увидеть, какую роль играет культурная структура в разработке нового дизайна мира. В дополнение к технологическим разработкам, техническим инновациям, преобразованиям, следует принимать во внимание то направление, по которому идут как корпоративные, так и внешние виртуальные действия и методы. Нелегко сказать, что что-то закончилось, умерло или родилось или же воскресло. В этом отношении в статье, ссылаясь на шаблоны мышления, в которых искусство считалось автономным, оригинальным и, что наиболее важно, элитарным и принимая во внимание культурную, социальную и экономическую структуру

постмодернистского мира, чрезвычайно широкие ограничения, налагаемые технологией, производственными формами и функциями искусства, были найдены теоретические ответы на поставленные выше вопросы. Сделанный вывод в результате обсуждения, является наиболее важным фактором, в котором определяется будущее искусства. Надо отметить, что как и раньше главной фигурой является человек, а отношение деятелей искусства к нему определяет лишь результат.

Ключевые слова: смерть искусства, постмодернизм, технология, оригинальность, будущее искусства

Giriş

“Artık sanatla ilgili hiçbir şeyin aşikâr olmadığı ortada, ne içsel hayatı, ne dünya ile ilişkisi, hatta ne de var olma hakkı.” Adorno

Genel kuramlara ya da kültürel tanımlara göre açık biçimde anlaşılması zor görünen günümüz toplumu çoğulcu, merkezsiz ve heterojen bir yapı görünümündedir. Tarihsel süreçlerde ortaya çıkan yönelimlerin birçoğu toplumsal ve kültürel yapıları genellemeci, sınıflandırmacı ve mantıksal dizgelere göre incelemeyi seçmiştir. Ancak gelinen noktada, var olan kuramsal ve kavramsal bakış açıları ile toplumun tümel bir görüngüsünü ortaya koymak neredeyse imkansız, ama aynı zamanda kabul edilemezdir. Bunun nedeni açıklamanın kendisinin mantıklı bir dizgeye oturmaması ya da tutarsızlığı değil, tam de genelleştirme çabasının kendisidir. Sorun tanımlamaya çalışma eylemine yüklenebilir. Çift boyutlu bir imha düzeneği gibi, bir yandan tanımlama girişimi bulunurken, bu girişimin kendisini akılcılık ve onun getirdiği dışlayıcı mantığı ile bir tutarak kabul edilemez diye etiketleme çabası her tarafa sinmiştir.

Aslında sosyal bilimlerin (belki de sanat ile ilgili kuramsal ve kavramsal çabaların tümü gibi) yapmaya çalıştığı her türlü girişimin daha ortaya çıkma nedenine derin bir şüphe ile yaklaşarak, onları yadsımak ve geçersiz kılmak anlamına gelen bir merkezsizlik ilkesi kendini her alanda hissettirmektedir. Herhangi bir sosyolojik kuramın tek başına bütüncül ve tüm farklılıkları kucaklayıcı bir açıklamasının doyurucu olmayacağı söylenebilir. Hatta dönemlere ayırarak, her dönemin tarihsel bağlamı içinde ayrıca değerlendirilmesi bile yeterli gelmeyebilir. Değişken çok sayıdaki dinamiklere göre her türlü bakış açısının varlığını bir kuramda bütünleştirmek ve uzlaştırmak da çok zor olabilir. Ancak, merkezsizlik ilkesi tümel, genel, ilkesel, kökensel, sınıfsal, cinsel gibi birçok etiketle yetersiz, taraflı, tek boyutlu, sığ tanımlamalara yol açıyor diye bütün dönemsel, mantıksal açıklama dizgelerini hemen geçersizleştirilmesi merkezsizliğin merkez haline gelmesi değil midir?

Felsefe, sanat ya da sosyoloji artık günümüz dünyasının tanımını yapamayacak durumda ise bunun nedeni genellikle bütünsel yaklaşımlardır. Bunun yerine önerilen ve uygulamaya büyük bir hevesle konulan şey parçalı tanımlama ve bütün yerine bütünü oluşturan ama onun tümel resmini çizemeyecek olan bileşenlerin tartışılmasıdır. Birçok kuramcıya göre, sosyal, kültürel ve tarihsel çeşitliliği göz önüne alındığında, günümüz postmodernite çağını anlamak için gerekli olan modernitenin kavramsallaştırılması, özetlenebilmesi ya da döneme

Sanatın Ölümü Üzerine: Yanlış Cenazeye Ağıt

özgü biçimde irdelenebilmesi çok zordur. Bunun sorunlu olmasının ana nedeni tarihin alışlagelen biçimlerde dönemlere ayrılmasının ardında yatan tutarsızlık ve ilkelere dayandırma mantıksızlığıdır. İlkeler gereksiz değildir, ancak dönemleştirme, özellikle fen bilimlerinin nesneye özgü katı halinin bir biçimlendirmesidir. Buhardan sıvıya, sıvıdan katıya geçiş yapan maddenin hallerini belirleme eğilimdeki gibi ölçülebilir, niceliksel değerlere göre tanımlama çabasının bir benzerinin uygulama alanına dönüştürülen sosyal bilimlerin iki temel unsuru zaman ve mekan, insan olgusunun göreceli değerlendirme kıstaslarıdır. Zaman ne zaman başlar ve bir sonu var mıdır? Sonlu olan, saatlerle, dakikalarla, daha yukarıdan bakıldığında yıllar, onyıllar, yüzyıllar ve binyıllarla ölçülmeye çalışılan zaman kesintisiz olabilir mi? Buna göre kültürden, insandan, düşüncelerden, uygulamalardan... bağımsız biçimde başı ve sonu belli olan bir dönemden bahsetmek ne kadar doğrudur? Bir akım hemen bitmez, bir düşünce hemen değişmez, kültür hemen dönüşmez, inançlar anında evrilmez, uygulamalar, ritüeller, yargılar, önyargılar bıçakla kesilir gibi yok olmazlar. Sadece insan zihninin bir oyunu şeklinde “-miş gibi yapmak”, daha kolay anlaşılabilir, daha açık ifade edilebilir diye bir oyun oynanır. Hiçbir şeyin birdenbire ortaya çıkmaması gibi, hiçbir şeyin birdenbire ortadan kalkması da çok olası değildir. O yüzden,

Garaudy'ye göre; “*sanat eserinin görevi, Dünyayı yeniden ortaya koymak değil, insanın özlemlerini ifade etmektir. Bu özlem düpedüz, dünyadan kurtulmak kaçmak olabilir; ya da tersine “özne”ye: yani öfkeli ve güçsüz birey olarak bana, ya da tersine, geleceği kurmakla görevli tarihsel ve toplumsal bir ortak gücün ifadesi olan bana göre dünyayı değiştirmekte olabilir*” (1966:74). Bu anlamda sanatsal eserler, yaşanmamış bir hayata karşı duyulan özlemin, tatmin edilmemiş arzuların yansıması olarak karşımıza çıkar. Yazarın özlemini duyduğu yaşam, aynı zamanda toplumun yaşamasını ve olmasını istediği bir varlık biçimidir. Bunu toplum istediği için eserlerinde işlemez, tam tersine kendisinin topluma biçtiği bir değerdir. Hayaller ve özlemler ile kurulan yeni bir dünyanın görüntülerini sunar. Olanın olmamasını, olmayanın olmasını tasarladığı bir dünya prototipidir. Bu tümüyle farklı bir dünya olabileceği gibi sadece aynı dünyada insan tipolojisinin değişmesini de isteyebilir.

Sanat eserleri yoluyla insanın duyguları, bakış açıları, dünya görüşleri beğenileri hatta düşünceleri değiştirilebilir. Sanat, insanların gereksinimlerine, korkularına, çıkarlarına ve niteliklerine göre değiştirebilecekleri ya da kullanabilecekleri algılar ve düşünceler sunar. Tüm öteki simgesel biçimler gibi sanat da, hazır verilmiş bir gerçekliğin yalnızca yeniden yaratılması olmayıp insanı yaşam ve nesnelere konusunda nesnel bir görüşe kavuşturan yollardan biridir. O, “*gerçekliğin bir öykünmesi değil, bulgulanmasıdır*” (Cassirer, 1997:172). Sanat, duyularla algılanan gerçekliğin bir taklidi olmanın ötesindedir. Bu konuda Adorno'nun söylediği gibi “*sanatın kendi özellikleriyle ters düştüğü ve yalnızca var olan gerçekliğin ikinci bir kopyası olarak kaldığı durumlar bir yana, var olan gerçeklik karşısında ona düşen görev, bu gerçekliğin özü ve imajı olmaktır. Sanat, düz anlamda dolayimsız gerçekliğe; yani kendi asıllığını ve özünü bir tül arkasında saklayan ve yalnızca sınıflandırıcı olan bir düzenin yararına olarak içindeki kendi*

hakikatini baskı altında tutup susturan dış gerçekliğe ilişkin bir bilgi olamaz" (1985:242). Sanatçının dünya karşısındaki tavrının yansıması olan sanat, var olan gerçeğin karşısına kendi söylemiyle çıkar. Salt gerçeği yansıtan, hayatın karşısına yaratıcılığı ile alternatifler üretebilen sanatçının tavrı bir bakıma Ahmet Cemal'in de tanımladığı gibi "*İnsanın kendini hem olduğu, hem de olması gerektiği gibi görme gereksinimi, çevresini biçimleme girişimlerine de sürekli kaynaklık etmiş bir nedendir. 'Olmaması gerektiği gibi görmek', sanat alanında estetik düşünceye etik bakış açılarını da etkilemiş olan bir tutumdur*" (2000:26). Olanı işlemek yeniyi yaratmaz sadece bir ayna işlevi görür. Bir bakıma olanın işlenmesi sadece sanatsever tarafından gerçekliğin daha iyi algılanmasını sağlar.

Sanat, bir anlamda özlemi duyulan yaşamın yansıması ise, sanatçı, yaşamındaki olayları tasarlarlarken ve yapıtı yoluyla ortaya koyarken kullandığı dil kurgusal, imgesel bir dil olmak zorundadır. Sanatçı, yapıtın içeriği ile kendisi arasında bir ilişki kurar, bu aslında onun dünyayı algılama biçiminin eserde somutlaşmış halidir. Başka bir deyişle, ortaya çıkan ürün onun iç dünyasının yansımasıdır. Bu tavrının arkasında yatan neden sanatçının toplumsal görev olarak algıladığı sorumluluktur. Yaşadığı dünyanın olumsuzluklarını, acılarını, değer yargılarını eleştirel bir dille ifade ederek toplumsal hafızanın canlı tutulmasına ve daha yaşanılır bir dünyanın oluşturulmasına da katkıda bulunmayı amaçlar.

Sanat bize insan ruhunun devinimlerini tüm derinlikleri ve çeşitlilikleri verir. Ama bu devinimlerin biçim, ölçü ve ritimleri her hangi bir tek duygu durumu ile karşılaştırılamaz; "*duyumsadığimiz, basit veya tek bir duygusal nitelik değildir. O yaşamın kendisinin devingen bir süreci, neşe ve keder, ümit ve korku, sevinç ve umutsuzluk gibi karşıt kutuplar arasında sürekli gidip gelmedir*" (Cassirer, 1997:178). İnsanın dünyayı kurgulama ve kendine ait kılma çabaları düşünüldüğünde, kurgulama ve tasarlama insanın kullandığı en temel araç olur. Kimi zaman tanrıya, kimi zaman Tanrı krala hizmet eden, bazen bir devrimin bayraktarlığını yapan sanat, bazen bir ideolojinin propagandası, daha çok da bireyin kişisel dünya görüşünün yansıması biçiminde karşımıza çıkar.

Sanatın işlevlerinden biri insanın içine düştüğü umutsuzluğundan, parçalanmışlığından, gelecekle ilgili endişe ve korkularından kaçabileceği ve kendini güvende hissedebileceği bir sığınak sunmasıdır. Bu anlamda insanın, arzuladığı ya da olması gereken ideal bir dünyanın yaratılmasına katkıda bulunur. İnsan, sanat yapıtları aracılığı ile düşünsel etkinliğini ve özlem duyduğu gerçekliği ortaya koyar. Ancak, ortaya konan bu gerçeklik, yapıt kitlelere ulaştıktan sonra, salt sanatçının kurguladığı bir gerçeklikten çok, o gerçekliğe erişen veya onu tüketen diğer insanların da gerçekliğine dönüşür. Yapıtı doğrudan ve etkin bir katılım olur. İzleyici ya da okur, o yapıtı yeniden ve kendine özgü bir bakış açısı ve algı ile yeniden yaratır. Sanatçının ve ürettiği yapıtın gücü, kitleleri kendi yapıtının kurgulanması ve yeniden üretimine katabilmeyi başardığı ölçüde büyük hale gelir. Bu noktada, sanatın değiştirici ve dönüştürücü gücü ortaya çıkar. sanat, çevremizdeki dünyayı farklı bir şekilde kavramamızı sağlayacak yeni ve yararlı bakış açıları için olanaklar sunabilir. Arnheim'in da söylediği gibi "*bazen bir sanatçı yüzyıllar boyunca aynı öyküyü, aynı kompozisyonu ve aynı temel konuyu*

Sanatın Ölümü Üzerine: Yanlış Cenazeye Ağıt

aktarabileceği sihirli bir yaratım anı yakalar ve bunu bir imgeye dökebilir. Bu imge, insanın çevresindeki dünyayı algılama tarzına çok büyük bir etki yapar” (1974:144). Nelson Goodman de benzer bir noktayı vurgular: “eski etiketlerin ve bakış açılarının yeni bir sınıflandırma ile yeniden üretilmesi ya da tamamen başkaları ile yer değiştirmesi yeni ufuklar yaratır.” (1968:33). Bir resim ya da fotoğraf, görülmeyen bir ayrıntıyı ya da farklılığı yakalarsa, dünyamızı ve dünyaya bakış açımızı yeniden yaratır. Sanatsal üretimin özgünlüğü, kişisel bakımdan sanatçının kendine özgü tarzının olmasından ziyade, sunum farkına ek olarak sunulan geleneksel öğelere yeni bakış açıları katabilmekte yatar.

Temsilin Yıkımı ve Sanatın sonu Sorunu

Platon ve Aristoteles’in belirlediği ve sanatın ne olduğu, nasıl üretildiği ve ne işe yaradığı yönündeki “yansıtmacı” (“mimetic”) anlayış postmodern döneme kadar sürekli yeni biçimlerle uygulanan ana ilke olmuştur. Her yeni akım insan, doğa, imge vb. ile ilgili kendine göre bir gerçek üretmiş veya en azından gerçeği/gerçekliği işleme biçimi geliştirmiştir. Akımlar arasındaki tek fark gerçeğin nasıl ifade edileceğine yönelik tartışmalar ve geliştirilen yeni bakış açıları ve yöntemlerdir.

Mimesis’in yıkımı, başka bir ifade ile gerçeğin temsil edilip edilemeyeceğine yönelik olumsuzlayıcı tavrı avangard sanat anlayışı ile başlar. Yirminci yüzyılın başından itibaren sanatın görüneni temsil ettiği, edebileceği ya da etmesi gerektiği şeklindeki bakış açıları ve düşüncelerinin ortadan kalkması Antik Yunan döneminden beri süregelen gelenekçi tavrın yıkımına işaret eder. Artık nesne görüntü ile ilgilenmez, amaç ya da araç olmaktan çıkan görüntüleme, taklit etme, anlatma, aktarma, temsil etme gibi iddialar da son bulmak zorundadır. Taklidi yapılan nesne taklidin kendisine, taklidin araçlarına, yöntemlerine ya da amaçlarına galip gelmiştir. Başka bir ifade ile nesnenin yansıtılmasından çok nesnenin merkeze alınması ve onun doğrudan işlenmesi bir tür temsili demokrasi yerine doğrudan demokrasi kavramı gibidir. Temsil edilen bir nesne yerine doğrudan kendisi eylemin gücüne dönüşen, sözünü başkasının ağzından değil kendi ağzından ifade eden bir insanın varlığı ortaya çıkar. “İfadecilik”, “Çağrışımıcılık”, “İzlenimcilik”, “Yansıtmacılık”, “Gerçekçilik” gibi temsiliyete, dolaylı aktarıma ve anlatıma dayanan tanımların hepsi bir kenara atılmaya başlanır. Bunun temel nedeni görecelik kavramına bağlı olarak nesnellüğün yıkımıdır; “sunulan gerçekliğin büyük oranda bireysel/göreceli olduğu, onu sunan kişinin algısına göre değiştiği ve bu yüzden sadece kısmi bir geçerlilik kazandığı söylenebilir” (Aşkaroğlu, 2016:16). Eğer gerçeklik göreceli ise değişkendir ve aynılığın olması imkansızdır. Bu açıdan gerçeklik herkes için geçerli, genelleştirilebilir olmadığından zaten yansıtılamaz ve herkese aynı şekilde hitap edecek biçimde ifade edilemez. Bununla birlikte tüketim toplumunun yeni tüketim biçimleri de yeni sanatsal üretim yöntemlerini beraberinde getirir. Bu perspektiften bakıldığında, sanatın öldüğünü haykıran düşüncelerin olgunlaşmasında, Kübizmle başlayarak Dadayla devam eden ve günümüzde de farklı adlar altında etkin olan anlayışların, özellikle hazır nesne kullanımının -ki işe, nesnenin ilk

oluşturulmasındaki temsil ettiği işlevsellikten vazgeçmekle başlanır- önemli bir yeri vardır.

İster işlev isterse üretim biçimi açısından sanatın öldüğüne dönük çok ciddi savlar ortaya atılmıştır. Özellikle işlevsel yönde geliştirilen tartışmaların çoğu sanat-estetik, sanat-yansıtma- sanat-idealist dünya tasarımı açısından olmuştur. Sanatın ölümü ile ilgili öne sürülen tüm savların mantıklı bir temele dayanmasında, 1800'lü yılların başlarında yaşanan bazı gelişmelerin önemi bulunur. Bu dönem kurumsal anlamda kapitalist sistemin yavaş yavaş köklerinin saldı, burjuvazinin öncül feodal yapıdan sıyrılarak giderek güçlendiği ve gerçek kimliğine kavuştuğu bir dönemdir. Bunlara bağlı olarak yeni sınıfçı bakış açısına bağlı biçimde yeniden tanımlanan güzellik, biçim, teknik ve içerik algısının Batı sanatına yön verdiği değişimlerden dolayı derin kırılmaların ve bunalımların da yaşandığı bir dönemdir. Yaşanan değişimlerin arka planını oluşturan en önemli tarihsel gelişmenin Sanayi Çağı olduğunu ve bunun da yeni yaşam biçimlerini zorunlu kıldığını belirtmek gerekir. Artan işçi ihtiyacının karşılanması, tarımdan sanayiye evirilen üretim biçimleri ile birlikte kırsal alanlardan kentlere doğru başlayan kitlesel göç sadece yaşam tarzını değil sanat anlayışını da derinden değiştirmiştir. Kırsal yaşamın, feodalitenin, doğa içinde sürdürülen yaşamın getirdiği doğallık, derinlik ve duygusallık kendine eş durumda bulunan "pitoresk" niteliklerle kendini ortaya koymuş ve sanat da daha klasik, evrensel, doğal ve yansıtmacı bir biçimde üretilmiştir. Ancak kentleşme ve beraberinde gelen modernleşme ile birlikte doğal kırsal yaşamdan bir kopuş gerçekleşir. Yeni yaşam biçimi, hız, teknik, sanayileşme, üretim tekniklerine koşut biçimde sadece maddeyi değil kendi insani özelliklerini de tüketen bir dünya ortaya çıkar. Mekanik üretimin egemenliğine geçen insan, yaşamında bilincine ancak sonradan varabildiği bir gerçek olarak kendi toplumsal denetimini de yitirmiştir; *"Kapitalizmin patlama aşamasında her türlü feodal bağlar kopmuş kişisel değerler "katı, duygusuz peşin-ödeme" değerlerine indirgenmiştir. Kendi var oluşunun bir koşulu olarak üretim araçlarını ve üretim ilişkilerini sürekli bir biçimde "devrimcileştiren" burjuvazi, insan yaşamının geleneksel düzenini bozmuş ve sonu gelmez bunalımlara yol açmıştır"* (Caudwell, 1974:39). Bu bunalımlar doğrudan insanın özne-nesne konumu, dünyada kendisini nasıl tanımladığı, kendini ne denli önemli gördüğü ile ilgilidir. Sanayinin gelişmesi, üretimin bireyselden çıkarak kitleselleşmesi ile birlikte insan olgusu sadece basit bir makinanın işlevselliğine indirgenir. Bu da doğanın en önemli unsuru olan insanın aslında tarihsel önemini yitirmesi anlamına gelir ve yaşanan bunalımlar insani boyuttaki algı bunalımlarıdır.

Sanat açısından düşünüldüğünde, sosyal, kültürel ve ekonomik hayatta yaşanan değişimlere bağlı olarak sanatsal üretimin niteliği, üretim biçimleri, sanata dönük algı, sanatın içeriği ve teknikleri de değişime uğrar. Öte yandan, bunalım dönemleri bazen, sanatçı için toplumsal düzeyde yaşanan ve bireyin dünyasına da genellikle yıkıcı bir biçimde yansıyan sorunların farkına varmak sanatsal üretim açısından çok önemli bir işlev oluşturur. İlk dönem kapitalist ilişkilerin giderek yoğunlaşmasına koşut biçimde gelişen ve azgın bir rekabete yaslanan İkinci Sanayi Devrimi ile birlikte, sanatçılar insan yaşamını daha belirgin ölçüde belirlemeye ve

Sanatın Ölümü Üzerine: Yanlış Cenazeye Ağıt

yönetmeye başlayan hız ve zaman kavramları doğrultusunda dünyayı yansıtmaya başlar. Bu dönemde ortaya çıkan yeni insan-makine ilişkilerini ölü doğa betimlemelerinden kopararak daha çok toplumsal yaşam bütünlüğü içinde yorumlarlar. Üretimin her bir türü gibi, sanatsal üretim de önemli, üstün ve seçkin bir eylem olarak kabul edilmekteydi; “*Aktarıcı, yol gösterici, anlam kurucu, bütünleştirici, genelleştirici gibi sıfatlarla nitelenebilen ve bir tür belgesel gerçeklik üretme şeklinde de görülmeye başlayan modernist*” (Aşkaroğlu, 2015:15) sanat içinde üretildiği kapitalist sistem gibi katı sınıfçı bir yapıyı gözler önüne serer. Bu sınıflar içinde, sanatçı özgünlüğü, yaratıcılığı ve derinliği ile seçkin biri olarak kabul edilir. Sanatsal üretim, bireysel düzlemde protest, eleştirel, devrimci olabilirdi, ancak sanata yönelik yüklenen anlam ve biçilen değer onu sıra dışı bir niteliğe sokuyordu.

Sanatın ölümü, işlevsizleşmesi ya da iddialarının ve niteliklerinin sıradanlaşması arasında büyük bir bağlantı bulunur. 20. yüzyılın başlarında hem birey hem de toplumsal düzeyde yaşanan bunalımların derinliği giderek artar. Bu aynı zamanda küresel ekonomik ve siyasi bunalımlara koşut biçimde seyreder. Sanatsal teknikler ve ifade biçimlerinde yeni arayışlar olduğu gibi, içerik açısından da çok köklü yenilikler ortaya çıkar. Her biri kendine göre sanatı, sanatçıyı işlevsel olarak farklı konumlandırmaya çabalasa da en yıkıcı sayılabilecek tepki sanatı seri üretim mantığı ile özdeşleştirmek olmuştur. “*Duchamp, 1914’lerde boyama ya da resmini yapma olgusundan uzaklaşarak hazır yapım (ready-made) üzerindeki çalışmalarına başlar ve insan imgesini makine imgesiyle özdeşleştirerek burjuva sınıfının, sanat yapıtının kutsallığı, insanın bireyselliği ve yaratıcılığı, cinsel eyleminin tinsel doğası konularındaki saplantılarını (idees fixes) altüst eder. Böylece, sanatçının eşsizliği ve kaçınılmazlığına karşı çıkararak, sanatçıyı sanat yapan bir insan konumundan çıkararak, basit bir karar verici insan durumuna yükseltir*” (Genç, 1983.53). Bu tavır, akademik sanatın yerleşmiş geleneksel değerlerine ve bütün kurumsal değerlerine bir saldırı, bir başkaldırı olarak ortaya çıkar. Bu anlamda “Dada” bir “İzm” olmaktan öte sanata karşı bir başkaldırı hareketi olarak nitelendirilebilir. Burada önemli olan birkaç yenilik ön plana çıkar:

- ❑ Sanatçı artık kutsal değil sıradan bir üreticidir.
- ❑ Sanat özgün değil, herhangi bir madde üretimi gibi önemsizdir. Sanatçı toplumun rehberi, aydınlatıcısı, kahini olmaktan çıkmıştır.
- ❑ Sanatın malzemesi özel değildir. Her şey sanatın kullanabileceği bir malzeme haline gelmiştir.
- ❑ Sanat toplumu değiştirmez ya da onun geleceğine ışık tutmaz.
- ❑ Sanat ancak ticaret amacıyla üretilen herhangi bir malzeme/eşya kadar değerlidir.
- ❑ Sanat estetikten ibaret değildir. Düşünce de sanatın çok önemli bir bileşenidir.

Asıl önemli olan güzellik ve hoşluk üretmek değil, insanın düşüncesine, algısına, yerleşik sorgusuzluğuna meydan okuyacak yeni bakış açıları geliştirebilmektir.

- 2 Sanat dünyayı ne kadar yeni gözlerle gösterebilirse o kadar sarsıcı ve etkili olur.

Sanat artık özel mekanlar da özel insanların beğenisine sunulmuş yapıtlar değil her yerde herkese açık olan bir üretilimdir.

İnsanın değişen konumuna, yaşadığı sarsıcı bunalımlara, kimlik ve varlık arasında devinen yaşamına odaklanan ve insanın yerine kapitalist seri üretimin geçmesiyle kaybedilen değeri, önemi ve işlevine bir tepki olarak DADA protest bir çıkış yapar. Asıl amaçları artık seçkin, üst sınıf, gösterişli, ukala, dışlayıcı olarak gördükleri burjuva sanatının ne denli çürüdüğünü, yapmacık olduğunu, insandan koptuğunu, gerçeklerden uzaklaştığını, şişirilip abartıldığını, gereksiz yere yüceltildiğini ve bir tür tanrısal konuma yükseltildiğini göstermek olmuştur. Bu çıkışları ile yeni kurallara sahip yeni bir sanat ortaya koyduklarını ve artık geleneksel, gelenekçi, burjuva sanatın tabutu bir daha açılmamak üzere mezarına gömüldüğünü haykırırlar. Bu haykırma, sanatın ölümü değil, ona yüklenen anlam, işlev ve yüceleştirilmiş, kutsallaştırılmış, üstünlük ve özgünlük ile taçlandırılmış imtiyazlı konumunun gömülmesidir. Onlara göre sanata yüklenen anlam klişelerle doludur, aşırı abartılı yorumlarla göklere çıkarılmıştır ve bu yüzden yaşamla sanat arasındaki bağlar kopmuş sanat yaşamdan, insandan, doğadan bağımsız bir evrene dönüşmüştür.

Düşünceyi önceleyen bir tavırla, sanat nesnesini sanat merkezinin ortasında kendilerini ve sanatçıları göklerde arayan kişilere en temel ihtiyacın giderildiği bir malzeme biçiminde sunmak devrimci bir yaklaşımdı. Bu serginin etkisi oradaki kişiler üzerinden okunmamalıdır, asıl etkisi sanrıların yıkılması, hayallerin çatırdaması, rüya alemine gönderilen sanat ve sanatçının kendilerini bir pisuvarın önünde her insanın yaptığı gibi çişlerini yaparken görüntülemek zorunda kalmalarıdır. Kısacası gerçekliğin paramparça olmasını sağlayan böylesi bir yaklaşımdı. “*Muhtemelen Duchamp’ın niyeti, Dada tarzında, sadece sanat kurumunu sarsmaktı – ama olan sanata oldu; bu darbe, Duchamp’ın çüretkar denemeleri de dahil üzere sanat tarihinin çöküşünü hızlandırdı. Sanatı sermayenin şifre çözücülüğünden koruyan duvarları yıkan Duchamp, geride hiçbir şey bırakmadı.*” (Baudrillard, 2000:22). Elbetteki geride hiçbir şey bırakmamak çok önemli ve hatta abartılı bir düşüncedir. Şayet öyle olsaydı Duchamp’tan sonra üretilen herhangi bir sanatsal eserin olmaması ya da üretilenlerin hiçbirisinin sanat olarak kabul edilmemesi gerekirdi.

Sanatın devrimci yönünü bir tarafa bırakarak kendini var etmek uğruna Kapitalist üretim ilişkilerine yaslanan, sosyal üst yapının belirlediği ve tanımladığı şekliyle sanatı algılayan, üreten ve dahası “pazarlayan” sanatçılar açısından protest yaklaşım sarsıcı olmuştur. Sanatın sanat olarak kabul edilmeyen bir araçla yıkımı, düşünceye yaslanan estetiği reddeden ama aynı zamanda özgünlüğü, güzelliği, hoşluk duygusunu da sorgulatan yeni bir yaklaşımın adıdır. Kapitalist meta üretimi ile sanatı eşlemek anlamına gelen bu çıkışla, ilkel mağara duvarlarına çizilen resimlerden, Aristo’nun sanat tanımında kullandığı mimetik etkiye doğru giden ve bir türlü bu etkinin dışında yeni bir bakış açısıyla kendini ifade etmeyi başaramayan sanatın kökensel yıkımı gerçekleşir. Bu yıkım artık geleneksel,

Sanatın Ölümü Üzerine: Yanlış Cenazeye Ağıt

burjuva, sınıfçı ve bu yüzden de seçkin konumdaki sanatın bir daha eski haline dönmesini neredeyse imkansız kılar.

Sanatın gerçek dönüm noktasının Duchamp ile başladığını söylemek bu yüzden yanlış olmayacaktır. Elbette, onun yaptığı sarsıcı bir gösteriydi ama onun eylemini kutsamak onun protesto ettiği sanat algısını ve yüceleştirilmiş, kutsallaştırılmış sanat ve sanatçı konumlarının aynısını yapmak anlamına gelecektir. Tekli üretim biçimi yerini seri üretime bırakmıştır. Özgünlük ve öznellik yerine hazır-yapıt (ready-made) olgusu, sanatsal eylemin merkezinde yerini almıştır. Gündelik, sıradan, bayağı nesne yüceleştirilen, değerli, süslü sanat nesnesinin bağlamını ele geçirmiş ve bir bakıma burjuvaziye karşı en eğitimsiz, ham, saf haliyle proleterya bir zafer kazanmıştır. Bu durumda sanat, sihirli bir değnekle sihir dünyasından alışıya edilmiştir. Tüm bayağılığı, çirkinliği ve estetik dışı işlevi ile nesne, tüm dünyayı hazır-yapıt'a dönüştüren bir anti-estetige evrilmiştir. Duchamp'ın eylemi, kendi içinde son derece küçük bir eylemdir, ama ondan itibaren, dünyanın tüm bayağılığı estetik bir ulama ve buna "*karşılık, tüm estetiği de bayağılık konumuna geçer: Bu iki alan arasında, terimin geleneksel anlamında estetiğe gerçekten son noktayı koyan bir yer değiştirme söz konusudur.*" (Baudrillard, 2012:93). Duchamp'a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir. Duchamp'ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. Sanatçının "*eseri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve karardan oluşur; bunlar da en azından estetik düzlemde tümüyle bilinçli olarak yapılmaz, yapılmamalıdır da. Estetik düzlemde olmak demek, bu bilinçsiz mücadeleye, tamamen kişisel yaratıcı sürece duyarsız kalmak demektir*" (Kuspit, 2006:35).

Sanatın ölümü düşüncesini nesneyi estetize ederek ya da estetiği nesneleştirip çirkinleştirerek ve böylece gözden çok akla hitap eden yeni bir odak oluşturarak ifade eden Duchamp daha da ileri gider. Yeni algıya göre, sanat eserinin hiç bir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı, gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Bu bakış açısı, kendini burjuva beğenisine teslim eden, akımların ilkeleri ile kısıtlayan, sanat kavramının estetiğe düşkün kodesinde bir mahkuma dönüştüren sanatçının özgürleşmesi anlamını da taşır. Sanatçı hoşluk ve güzellik olgusunu, takıntısını bir tarafa bırakmalı ve zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk görecelidir ve çağlara, kişilere, toplumlara, kültüre vb. birçok unsura göre değişkendir. Sanatçı aynı zamanda iyi olmaya da çalışmamalıdır zaten yüce, erdemli, güzel, ahlaklı vb. tasnifler merkezi konumunu burjuva kültürünün belirlediği seçkinci bir bakış açısının tanımlamalarıdır. Bunun dışında da iyi olabilir. Bu yüzden yine değişken bir şekil alan değer dizgelerinin kayganlığına kapılmadan, sanatçı sadece ve sadece var olmaya çalışmalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır. Duchamp, "*sanatçının yaratıcı edimiyle ironik bir ilişki içinde olduğunu, yaratıcı edimin amacının eksik bir biçimde de olsa gerçekleştiren sanat eserini yorumlayıp*

toplumsallaştırarak yani düşünceleştirip kişisellikten uzaklaştırarak bu amacı geçersiz kıldığını ileri sürer” (Kuspit, 2006:36).

Bu noktada insanın kendi kendine şu soruyu sorması çok önemlidir: Sanatın geleneksel anlamından uzaklaşması, sanatın sona ereceği anlamını taşır mı? Bu soruya bir yanıt niteliğinde Tülin Bumin, “Hegel’de Sanatın Ölümü Üzerine Bir Deneme” adlı makalesinde “Hegel pek çok şeyin sonundan, tükenişinden söz eder, sanatta bunlardan biridir. Sanat, Hegel için insanlığın geçmişine ait bir şeydir” diye yazar. Aşılmış ya da aşılması gereken bir basamak olduğu için sanatın ölümü Hegel’in düşüncesidir. “*Sanat türlerini mimarlıktan başlayarak yontu, resim, müzik ve şiire doğru sıralamasının altında maddesel olandan, duyumsanabilir olandan bir uzaklaşma saptaması yatmaktadır*” (Bumin, 1998:113). Öte yandan Danto “Sanatın Sonu” adlı makalesinde sanatın sonunun geldiğini söyler ve bununla aslında kastettiği şey sanatın tarihsel gelişiminin sonuna gelindiğidir. Danto’ya göre 19. yüzyılla birlikte fotoğraf ve sinema, kusursuz bir biçimde hareketin de görüntüsü dâhil olmak üzere görüntünün sunduğu mekanik anlamları mükemmelleştirmiştir. Yani sanatçıların yüzyıllardan beri ardından koştuğu gerçeğe benzetim çabasını tüm sanat türlerinden daha iyi, hatta mükemmel olarak gerçekleştirmiştir. Ama ona göre bitmesi gereken yerde, resim yoluna devam etmiştir. Biten sanat tarihi olmuştur. Böylece sanat kendini tanımlama projesi içine girmiş bulunmaktadır (Giderer, 2003:26).

Sanatın sonunun geldiğini iddia eden başka bir düşünür ise Fransız Baudrillard’dır. Baudrillard’a göre nesne geleneksel anlatımlarda ve sanatlarda sadece insana bağlı bir gerçeklik olarak mevcuttur. Yirminci yüzyılda ahlâki ve ruhsal (psikolojik) değerlere bağlı kalarak var olmayı aşmış, insanın gölgesinden ve boyunduruğundan kurtulmuştur. Kavramsal sanat, minimal sanat, geçici sanat ve karşı sanat tüm bir şeffaflaşma, yok olma ve cisimsizleşme estetiği içinde sanatın maddecileştirilmesinden söz etmektedir; “*Sanat çılgın bir reklâmcılık alanı içine sokularak boğulmuş böylece simülasyon gerçek sanatın üstünü örtmüştür*” (Giderer, 2003:34). İçinde bulunduğumuz çağ “simülakr” çağıdır ve hiçbir yerde gerçeklikle örtüşmeyen bir göstergesel ilişki vardır. Başka bir ifadeyle sınırsız sayıda gösteren bulunmakta ve sınırsız sayıda gösterilene denk düşmektedir, ancak gösterenin gösterdiği net bir gösterilen bulunmamaktadır ve bu yüzden göstergesizlik içinde yüzdüğümüz sanal bir dünyanın içinde yaşamaya başlamış bulunmaktayız.

Modern yaşamın dinamiklerinin değişimine paralel olarak sanatın da kendini ifade etme biçimlerinin değişmesi kaçınılmaz olacaktır. Bu değişimin ilk örneğini pop sanatın ortaya çıkmasıyla olacaktır. Pop sanat “gösterim”i, bir başka deyişle temsil kavramını ortadan kaldırırken geleneksel sanatın dünya görüşünü de altüst etmekten kaçınmaz. Bu çağın toplumsal yaşamı algılamasının sanatta yansımaları olarak görülebilir, her şeyin popüler kültüre hizmet ettiği bir dönemde sanat da kendini zamanının değerlerine feda etmiştir. O da artık bir tüketim malzemesi, modern çağın makineleşmeyle başlayan seri üretimin bir parçası haline gelmiştir. Bu noktada yirminci yüz yılın başında ortaya çıkan ve öncülüğünü Duchamp’ın yaptığı dada ile pop-art arasındaki çok önemli kökensel bir fark bulunur. Dada,

Sanatın Ölümü Üzerine: Yanlış Cenazeye Ağıt

sanatı kapitalist burjuva değerlerinden soyutlayarak sanatın bir meta olmasına, alınıp satılmasına karşı bir tavır içerisindeydi. Pop-art ise sanatı kapitalist burjuva değerlerine hizmet eden eğlence aracına dönüştürüyor ve onu ticari bir boyuta taşıyordu.

Sanatın tanımı, içeriği ve biçimsel özellikleri ile ilgili birçok tartışma merkeze değişik düşünceleri almasına rağmen, neredeyse hepsi sanatın “nasıl” sorusu ile ilgilenmiş ve şu ya da bu şekilde mimetik (yansıtmacı) bir özellik taşımıştır. Aslında nasıl sorunu sadece biçimselliğin dışı yansıması ve bir şekilde yöntem sorunudur. Bu yüzden, asıl mesele “nasıl” sorusunun betimleyici ve bol sıfatın kullanımını gerektiren özelliğinin “ne” sorusu gibi kökense sorgulamanın yapılmasıdır. Tanımlama içeriği belirleyecek, kapsamın darlığı ya da genişliğine işaret edecek ve böylece sanat sahasının sınırlarını çizecektir. Biraz daha işlevselleşen sanat, daha önce dokunulmazlık giysisini yavaşça sıyırmaya da başlar ve tanımının yansımaları doğrultusunda, toplumu işleyen yönüyle değil doğrudan toplumun içine girerek onun bir parçası olmaya yönelir. Yeni bakış açısı sanatın insana yönelik bağlantısını bir kenara bırakır, sanatçı dışındaki diğerleri ile birlikte hangi bağlamda üretildiğine ve sergilendiğine doğru bir değişime girer. “*Kosuth'un "Felsefe Sonrası Sanat" önermesi, sanatçının bugüne kadar onu uğraştırmış olan "nasıl" sorusu yerine, felsefenin varoluşsal sorusu olan "nedir"i gündeme taşıyordu. Bu sorun kavramsal sanatçılar tarafından sanatın bütün bağlamları içinde ele alınacaktır. Gerçekliğin ele geçiriliş serüveninde gelinen yer imgenin, nesnenin değil, ideanın/düşününün gerçekliği idi. İşte tam bu dönemde, sanatın krizinden söz edilmekteydi ve "sanat öldü", bundan nasıl çıkılır diye tartışılmaktaydı. Çünkü kavramsal sanat ilk kez sanatın market ilişkilerini de sorgulayıp, zorlamaktaydı.*” (Beykal,2000:109). Böylesi bir sorgulama, sanatın metalaşması anlamına gelir ki bunun ilk örneği çok daha önce ortaya çıkan modern sanat galerileri ile küratörlüğün özellikle 20. yüzyıldaki giderek bir piyasa oluşturmasıdır.

Dünyanın neo-liberalizmin yeni biçimlerinin ürettiği kültürel, düşünsel ve ekonomik atmosfer içinde yeniden yapılandırıldığı, insan tipolojisinin yeniden belirlendiği, buna bağlı olarak kültürel azınlıkların, marjinal değerlerin, toplulukların öne alındığı ve karmalığın işlendiği postmodern dönemde ortaya çıkan toplumsal dönüşümler, yeni dünya düzeni kapsamında bütün değerleri sorgulanır hale getirmiştir. “*Değişimin kendine özgü dinamikleri bulunur; teknolojinin hızı, mekanı daraltan, kısaltan icatlar, çevresel etkenler, ekonomik kaygılar, siyasi kurumlar ve dünyanın içine girdiği yeni paylaşım tasarımları, uluslar arası rekabet, ...vb.*” (Aşkaroğlu, 2017:73). Burada sayılan tüm özellikleri ile ekonomik ilişkilerin biçim değiştirmesi ve yeni pazar bölüşümüne denk düşen böylesi bir çağda ya da Fredric Jameson’ın “Geç kapitalizmin kültürel mantığı” olarak adlandırdığı günümüz dünyasında sanat da artık eskisi gibi olmayacak ve yeniye eklenmek zorunda kalacaktır. Sanatın günlük yaşama girmesi aynı zamanda günlük yaşamın değişen değerleriyle de rekabet etmesi gerekliliğini getirecektir. Bu noktada ise ya içinde yaşadığı çağın değerlerine teslim olacak ya da onu aşmaya çalışacaktır. Şimdi şöyle bir soru sormak gerekmektedir, geçmişin

yüce sanatı çağın teknolojik ikonlarıyla kıyaslandığında değerini koruyabilir mi? Kaprow'un örneklemeleri bu soruya cevap olabilir. ona göre, sanat ve yaşam rekabet halindedir. Bir zamanlar sanat yaşamdan üstün gibi görünüyordu, ama modern dönemde yaşam daha üstün görünmektedir. Yaşam açıkça *"bu yarışı kazandığı için de sanat yaşama katılmaktadır, ya da yaşam tarafından sömürgeleştirilmektedir. Sanat, teslimiyeti nedeniyle mütevazılaştırmış ve kendinden kuşkulananmaya başlamıştır. Yani gündelik gerçekliğin üstesinden gelinmiyorsa her tür manik depresif sonuç pahasına onun parçası olmanın bir sakıncası yoktur."* (Kuspit, 2006 :77). Sandler'e göre, bu gidişe karşı çıkmaya Kavramsal Sanat cesaret etmiştir. Sanatın ne olduğuna ilişkin düşünceleri sistematik olarak yıkmış, sanatta indirgenemez olan gelenekleri (örneğin nesnesiz bir sanat yarattı) dışlamıştır. *"1970'teki Information sergisiyle birlikte Modern Sanat Müzesi; Kavramsal Sanatın üzerine onaylayıcı mührünü vurmuştur. Avangard'ın inanırlılığı sona ermiş ve modernist alan da sona ermiştir"*. Onun yerini postmodern durum almaya başlamıştır. Yine Sandler'e göre o günler şöyle özetlenir: *"Avant-garde öldü, çünkü insanlar, geniş ve büyüyen kitleler, artık yeni olana kızgınlık içinde tepki vermiyor, eskisi gibi her şeye açık olmak için pek istekli değiller"* (Aktaran Giderer, 2003, :55). Tepkisizlik insanın değişim gücü ve hızı karşısında artık savrulur derecede şaşkınlık yaşamasının ve bu şaşkınlık içinde artık sağanak biçiminde kendisine sunulan kavramlar arasında düşünmeye fırsat bulamamasından kaynaklanmaktadır. Zira yeni insanın herhangi bir şeyi uzun uzadıya incelemek, onu değerlendirmek, derinlemesine çözümleyip anlamak için zamanı kalmamıştır. *"Kavramsal Sanat, sanata etki ettiği kadar yeni medyaların büyümesine de neden oldu. Kavramsal Sanat sınırların çatladığı ve aşıldığı ilk andı ve bu çatlak sonradan tüm sanat alanına da yayıldı. Bugünlerde sanat tarihi daha geniş ve eskiden olduğundan çok daha karmaşık bir konu haline geldi. Daha önce göz önüne alınmayan, kenara bırakılan, zanaat, tasarım, halk sanatı, dış sanat ve başka kültürlerin sanatı gibi birçok alanı da içine aldı."* (Smith,2003:33). Tıpkı kavramsalı işleyen sanat gibi, ortaya kavramlar denizinde yüzer gibi çıkan yeni insan bir yıl, bir ay ve kimi ürünlerde ise bir hafta önceki teknolojinin, tasarımın ya da üretimin ortaya koyduğu metayı alırken zamanının/çağının gerisinde kaldığı sanrısı ile hareket edecek kadar şizofrenik tüketim alışkanlığına sahiptir. Bu şizofreni gerçeklikten kopuşu ve yanılısamalara dayanan yaşamsal tasarımın adını belirlemekte ve sanat da dahil sanat olmayan her türlü üretimi bir kullan-tüket-at mantığı ile işlemektedir.

Sanatı içine düştüğü bu ikili, çatışmalı durumdan kendini çıkarma çabaları kendini postmodern olarak adlandıracak olan bir anlayışı çağın sanatına örnek olarak gösterecektir. Bu çağın en büyük özelliği geleneksel algıyla çelişen, onun tek seferlik, benzersizlik ve özgünlük etiketi ile kendini tanımladığı özelliklerinin yerine yeniden üretilebilir olmasıdır. Walter Benjamin'e göre *"sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilebilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmiştir. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. Buna karşılık sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden üretilmesi yeni bir*

Sanatın Ölümü Üzerine: Yanlış Cenazeye Ağıt

olgudur; bu olgu tarihsel süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler” (<http://www.fotografya.gen.tr/issue-14>). Benjamin’in vurguladığı asıl yenilik yeniden üretilebilme olasılığı değil, üretimin teknik olanaklar ve araçlarla yeniden üretilmesidir. Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilen sanat, başka bir kavramın da sorgulanmasını beraberinde getirir. İster başkaları isterse teknik olanaklarla üretilsin, sanat defalarca çoğaltılabilirse sanatın bir özelliği olan özerkliği, üstünlüğü, benzersizliği de ortadan kalkmış olacak gibi görünüyor. Burada varlığı son bulan şey, özel atmosfer kavramıyla özetlenebilir ve sanat yapının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapının özel atmosferi olmaktadır. *“Yeniden üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir”* (<http://www.fotografya.gen.tr/issue-14>)

Yeniden ve seri üretim, çokluk, çoğaltma, kopyalama gibi kavramları da hem çağırıştırır hem de onları olası ve gerekli kılar. Bu ise resim ve fotoğraf sanatları arasında ortaya çıkan, birbirlerinin ürettiklerini, sanatsal değer, özgünlük, üretim biçimleri vb. konularda eleştiren ve hatta dışlayan tartışma, artık yeniçağın bir gerçeği olarak gereksiz ve belirsiz bir konuma dönüşmüştür. Ama bu, tartışmanın önemini azaltmamakta, tersine belki de vurgulamaktadır. Tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı, sanatı kült temelinden ayırdığında, sanatın özerklik görünümünü de sonsuz ortadan kalkmış olacaktır. Sanatın böylece uğradığı işlevsel değişim ise çağın sunduğu bakış açısının bile sınırlarından dışa taşacaktır.

Günümüzde sanatın nasıl olması gerektiği ne olduğunun sorgulanması sanatın estetik değerler üretmek gibi bir sorunun ortadan kalkması sanatın günlük yaşam içindeki endüstri ürünü nesnelere yönelmesini de beraberinde getirmiştir. Yenedünya düzeninin estetik nesnelere ve görüntülerini de günlük yaşam içinde bulmak mümkündür.

Nietzsche'nin “Böyle Buyurdu Zerdüş” adlı kitabında Tanrı öldü! Sözü, nihilizm çağına giriş olarak değerlendirmiş, Tanrı'yı öldürenin biz olduğumuzu söylemiştir. Tanrının bile ölümünün ilan edildiği bir dünyada yaşamı yeniden anlamlandırmak, yaşamda var olabilmek ve geleneksel biçimleri ile tanımlandığı şekliyle sanat yapabilmek mümkün olabilir mi? Yoksa teknolojik gelişmelerin insan hayatının her alanında sağladığı kolaylıklar ve rahatlık gibi bu durum dünyayı yeniden yapılandırabilmek için insana verilmiş bir şans mıdır? İnsanın bu yenedünyayı kendi lehine çevirebilmesi ona üstün gelmesi mümkün mü? Modern olmak demek, ölümsüzlük düşüncesini sorgulamak ve hatta bunun mümkün olabileceğinden kuşku duymak (Nietzsche'nin nihilist ifadesi, "Tanrı öldü") anlamına gelir. Modern zamana uygun olmak, ölümsüz ve zamansız olmaya tercih edilir olduysa, o halde postmodern olmak demek, hem ölümsüzlüğe hem de modernliğe olan tüm ilginin kaybedilmiş olması, ikisine de inanmaktan vazgeçilmesi ve yalnızca boşa vakit harcanması anlamına gelecektir. Her şeyin metaya ve pazar ekonomisi içinde alıcısını bulabildiği bir dünyada sanatın kendisi de bir meta haline gelecektir ve sanat eserinin üreticisi olarak sanatçı da ürünlerini pazarlayan bir iş adamından başka ne olabilir. Sanatın yaşadığı çağın toplumsal

yapısını yansıtmaya özelliğini düşündüğümüzde her şeyin çok çabuk tüketildiği günümüzde sanatta çabuk tüketilen bir konuma gelmiştir. Öyleyse postmodern çağın sanatı da kültürüne paralel olarak çabuk tüketilen ayaküstü yenilen “Fast Food” kültürüne benzeyecektir. Hızlı tüketilen, modası çabuk geçen sıradan bir ürün halini alacaktır. Bu ise sanatın biriciklik, özgünlük ilkesinin göz ardı edilmesi anlamına gelir. Sanatın alır satılır olduğu bir dünyada sanatçının da iş adamına dönüşmesi doğaldır. Şimdi yapılması gereken arz talep ilişkisini dikkate alarak neyin para edip etmeyeceğinin fizibilitesini yapmak, ona uygun ürünleri üretmektir. Bu ürünler çağın gerçekleriyle örtüşecek derinliği olmayan tüketim kültürünün ürünleri gibi sanat eserinin de derinlikten yoksun anlık gelip geçici imgelerle oluşturulması gerekmektedir. Warhol bu imgeleri bulmakta gecikmemiştir, ticari zekâsı sayesinde çağının fetiş ikonlarını bularak bunları alıcıların hizmetine sokmuştur. Sanatın bir iş ve eğlenceye dönüşmesi imgelerinin de iş ve eğlence dünyasından seçmesine neden olmuştur.

Yaşadığı dünyada her şeyin metalaştığı dünyada insanın da metalaşması, yabancılaşması kaçınılmazdır. Geçmişte olduğu gibi sanat insanın içine düştüğü bu durumdan kurtulmak için bir yol olamaz mı? Nietzsche'ye göre sanat ölümsüzlüğe karşı yapılacak son savunmaydı. Artık tamamen ticarileşmiş, iş ve eğlencenin aracı haline gelen sanat bu işlevini yitirmiş ölümsüzlüğün son kalesi de düşmüş durumdadır. Sanatın yanan küllerinden yeni bir sanat yaratmak mümkün de olabilir. Modernizmin sıkıştığı çağda ortaya atılan “post”, “neo” gibi ekler sanatın kurtuluşu ya da varlığını sürdürme yöntemi olarak görülse de bu gün bu kavramlar çok da işlevini yerine getiren kavramlar değildir ilk bakışta. Bir “karşıtlık”, “reddetme”, “inkar”, “aşma”, “geride bırakma”, “ötesine geçme” anlam ve çağrışımlarının içinde yeniden adlandırma işlevinin dışında yeni teknolojik, dijital olanaklar yeniliğin kapısını aralayabilir.

Ancak olanakların bir fırsata çevrilmesi, potansiyelin keşfedilmesi ve yeni bir devrimin ortaya çıkması için bireysel düzlemden başlayarak ciddi bir arzunun ortaya çıkması gerekir. Bunun için teknolojinin getirdiği rahatlığa sırtını dayayarak, giderek tembelleşen, sorgulama yeteneğini askıya alan, verili olanla yetinerek rahatlığın sandalyesinden kalkmayan, duyarsızlaşan, körleşen ve algısını kapatan bir insan olmaktan çıkmak bir zorunluluktur. Bireyin içinde yaşadığı topluma karşı duyarsız tavırları ve sorunlara kayıtsız olması sanatçıya da bulaşan bir mikrop olmuştur. Bu umursamazlık ve vurdumduymazlık, sanatın da kendine mal etmeyi başarmış sanat, toplum içinde bulunduğu bunalımlara alternatifler üretmek yerine, kendisi de sorgulamasız, tasarımsız, düşünce ve bakış açısı üretmekten aciz, kısır ve kuru bir eğlence eyleminin içine düşmüştür ya da düşürülmüştür. İşte sanatın asıl ölümünden bu noktada söz edilebilir. Bu noktada asıl sorun eğlencenin olması değil, salt eğlencenin olmasıdır ve ölümü getirecek olan da sanatın en önemli unsuru olan yenilikçi, devrimci yönünü kaybetmesidir.

Sanatın ölümünün nedeni kitle insanının, sanatı günlük yaşamın kuru bir parçasından öte bir şey olarak görememesinden de kaynaklanabilir. Bu ise sanatın sıradan olanla eş değer olduğu anlamına gelir. Sanata bu bakış açısı sanatın

Sanatın Ölümü Üzerine: Yanlış Cenazeye Ağıt

değerinin ortadan kaldırılması, sanatın anlamsızlaştırılması anlamına gelir ki işte sanatın nefesinin kesildiği nokta, ölümü olarak adlandırılabilir.

Sonuç

Bütün bu sorulardan ve bulabildiğimiz cevaplardan sonra şu soruyu tekrarlamak gerekiyor, gerçekten sanatın sonu geldi mi? Yoksa bütün bu sanatın sonu tezleri bilincini tamamen yitirmiş bir dönemin kısır döngüsüne aradığı bir kulp mu? İnsanın yaşadığı topluma, kendine bu kadar uzak olduğu, yabancılaştığı bir dünyada ölümsüzlüğe karşı koyabileceği alan olan sanata daha fazla ihtiyacımız yok mu? Sanatın zaman zaman insanın yaşamına paralel olarak bunalımlara girdiği dönemler olmasına rağmen sanat kendi yolunu bulmayı başarmıştır. Günümüz sanatı da içinde bulunduğu kaostan çıkmayı başaracaktır. Sanatın varlık nedeni olan insan, kendi varlığını ortadan kaldırmadıkça içinde yaşadığı çağın gerçekleri ya da dinamikleri ne olursa olsun, sanat insanla özdeş olarak varlığını sürdürecektir. Olanca ürkünçlüğüne rağmen bir anlamda çaresiz kaldığı ölüm gerçeğini kendisi için kabul edebilen insan, sanatın da böylesi organik bir sonla karşı karşıya olduğu varsayımını sanat ve sanatçının ne kadar kabul edeceği de sanatın postmodern çağdaki yeni yönünün belirleyicisi olacaktır.

Kaynakça

- AŞKAROĞLU,V. (2017). “*Toplum ve Birey: Yabancılaşma Üzerine Kuramsal Bir Tartışma*”, *Karadeniz Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 35, 72-77.
- AŞKAROĞLU,V.(2016) *Trajik ve Modern: Triolojik Bir Çözümleme (Oğuz Atay - John Fowles - Yusuf Atılgan)*, Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- AŞKAROĞLU,V.(2015) *Postmodernizm: Sınırsız Özgürlük mü? Özgürlüğün Sınırı mı?*, Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.
- BAUDRİLLARD,J.(2000) Baudrillard. Sanat Dünyamız, “*Ütopya ve ön görüşü arasında sanat*” sayı,76. İstanbul, Y.K.Y,
- BEYKAL,C.(2000) Sanat Dünyamız, “*Sanat ölüyor mu?*”, Sayı.76. Yaz. İstanbul. Y.K.Y,
- BENJAMİN,W. “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı*”, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-14/benjaminidata/Bolum1-3.htm>
- BUMİN,T,(1998)“Hegel”, , Cogito Dizisi, İstanbul. YKY.
- CASSİRER, E.(1997). *İnsan Üstüne Bir Deneme*, (çev. N. Arat), İstanbul, Y.K.Y.
- CHRİSTOPNER,(1974) , *Yanılsama ve Gerçeklik*, (çev. Mehmet H. Doğan), Bölüm IV, V, «İlkel Birikim Dönemi-Sanayi Devrimi», İstanbul. Payel Yayınları,
- CEMAL, A,(2000) *Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul: Can yayınları.
- GARAUDY, R.(1966). *Gerçeklik açısından Picasso*. (Cev. Mehmet Doğan). İstanbul. Hür yayınları.
- GENÇ,A.(1983), “*Dada*”, Yayınlanmış Doktora Tezi, İzmir.
- GİDERER, H.E.(2003) “*Resmin Sonu*” Ütopya Yayınları, Ankara.2003

- KUSPİT, D.(2006), *Sanatın Sonu*, (Çev: Yasemin Tezgiden)., İstanbul, Metis Yayınları.
- SHİNER,L,(2004). *Sanatın İcadı*,(Çev: İsmail Türkmen), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- LYNTON,N.(2015). *Modem Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş),İstanbul. Remzi Kitabevi.
- RUDOLF,A.(1974) *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Mind*, California: Berkeley: University of California Press,
- SMİTH, R.(2003) “*Kavramsal sanat*” ”*Güncel Sanat Seçkisi*”. İstanbul, 00 RG 003, Artist.