DÜŞÜNCE-MEKÂNIN KALIPLAŞMASI

Efe SEMBOL
Öğretim Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü efesembol@akdeniz.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-9943-4065

Sembol, Efe. "Düşünce Mekânın Kalıplaşması". idil, 87 (2021 Kasım): s. 1613–1634. doi: 10.7816/idil-10-87-05

Öz

Bu makale bireysellik krizinden kaynaklı olan modern toplum yozlaşmasını ve bunun nedenlerini odağa almaktadır. Bunun için sanatın dönüşümü; kökenlerinden, modern dünyadaki uygulanış şekillerine kadar incelenmiştir. Bu bağlamda sanat; kapitalizmin, estetik hazzı kitleleri etkileyebilmek için ne şekilde işlettiğini göstermek amacıyla değerlendirilmiştir. Düşünce-mekânın kalıplaşması, Mold-city enstalasyonu üzerinden analize edilmiş, çağdaş sanat ile algı arasındaki ilişki araştırılarak somutlaştırılmıştır. Söz konusu ilişkiyi üçüncü kişilerin ekonomik getiriyi arttırmak için nasıl kullandıkları ve sanatçının modern toplumdaki işleviyle faaliyetlerinin sonuçları aynı çizgi üzerinde araştırılmıştır. Günümüzde sanat, manasını yitirerek bir tür yutan eleman haline gelmiştir. Bunun sebebi toplumda niteliğin değil miktarın değerleri kontrol edişidir. Bireyselleşme materyalleşme ile aynı anlama gelmeye başlamış, beraberinde sezginin ve yaratıcılığın yıkımını getirmiştir. Daha farklı bir deyişle anamalcı ilişkide satın alan birey ile satın alınan meta yer değiştirmiştir. Özüne yabancılaşan insan, kimliğini kitlede yitirerek geri kalanına ötekileşmiştir. Bireyler arasındaki bu ayrılık, değişiklik anlamına gelmemekle beraber nesne bazına indirgenerek tek tipleştirilmişlerdir. Sanat aynı zamanda bu toplumsal krizin hastalık belirtisi olarak kendisini göstermektedir. Öz ve biçim, modern dünyada kalite ve miktar olarak belirmektedirler. Bu yozlaşmanın meşrulaştırılması için dayatılan kontrol çizgileri, eski değerlerin yerine yenilerini koyarken sadece onları tek-tipleştirmekle kalmamış, onları aynı zamanda arke-tipleştirmiştir. Dolayısıyla kitlesel işletimin uygulandığı gerçek yer, vitrinler değil kolektif bilinçaltı yaşamıdır. Sanat ise, niteliklerinden dolayı bu alana doğrudan etki edebilme imkânına sahip olduğu için ideal bir enstrüman haline getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: birey, mekân, düşünce, kalıp, sanat

Makale Bilgisi:
Geliş: 19 Haziran 2021 *Düzeltme: 1 Ekim 2021* *Kabul: 22 Kasım 2021*

© 2021 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Tüketim toplumuna dönüşen dünyayla beraber dünyayı tüketen toplumun tek tipleşmesi, bireyi kalıplara sokmaktadır. İnsan, dünyanın zamanını, kaynaklarını ve mekânını tüketirken aynı zamanda kendi varlığı da tükenmekte ve özü kabuk bağlamaktadır. İnsana içerisinde bulunduğu bu durumun farkındalığını sağlaması gereken sanat, aynı tüketim toplumuna hizmet ederek, anamalcı estetik anlayışını dayatmakta ve kitleyi uyandırmak yerine uyuşturmaktadır. Günümüzde herkesin sanatçı olmaya başladığı gibi sanat, her şeye dâhil olmaya başlamış ve özündeki manasını yitirerek toplumsal bunalımın göstergesi haline gelmiştir. Bu göstergelerin en başında şirket logoları ve sentezlenmiş güzellik algısı "havaalanı estetiği" yer almaktadır. Bu semboller düzeneği, yenidünya düzenini temsilen eskilerinin yerlerini alarak kitleleri yönlendirmektedir. Sürekli gereksiz reklam, afiş ve imge tomarının istilasına uğrayan birey, duyarlılığıyla beraber eleştirel yaklaşımını da yitirerek kitle nesnesi haline gelmiştir. Gelişim ve endüstriyelleşme başlığı altında dayatılan tek tipleşme, yozlaşmayla aynı anlamı taşımaktadır. Bu bağlamda insan sömürüsünden gelen ganimet, sanat aracılığıyla dönüştürülerek elit yerlere alınabilmek için insan hakları savunucusu kıyafet haline getirilmektedir. Bunun da ötesinde, toplumdaki sıradan bireyin kutsallaştırılması da işletilen sanatın eseridir. Beyinleri yıkamak için sanatçının parayla mesihleştirilmesi, en açık haliyle Pollock örneğinde belirmektedir. Kutsal insanların birer sembol olarak eklendiği şehirlerde bu eklentiyle beraber bir bellek oluşur. Buna kalıplaşma da denebilir. Şehir, düşünce-mekânı temsil ederken, şehri oluşturan kalıplar ve bunların biçimleri, metalaşmış göstergelerdir.

Başlangıçlar

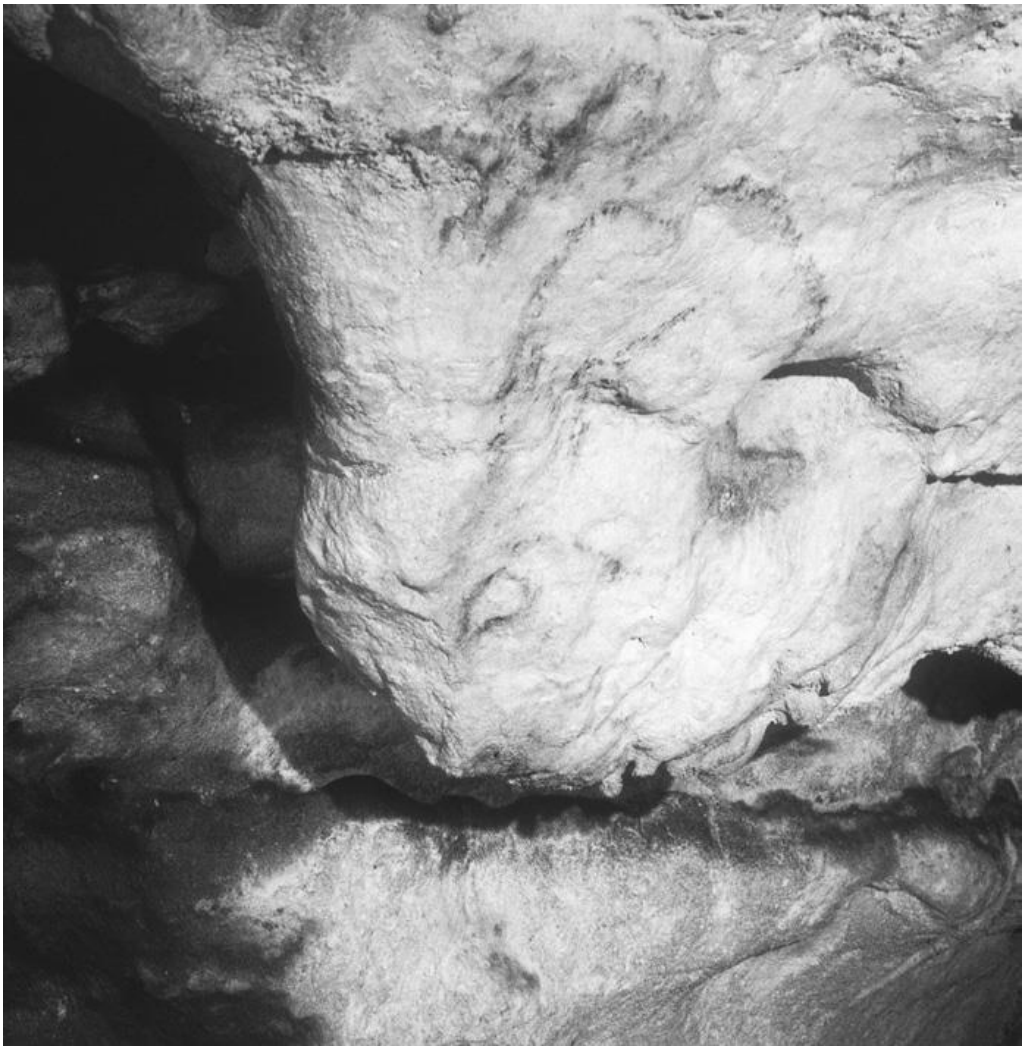
Eski çağlardan bu yana, insanlar kendi ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve doğanın karşılarına çıkardığı zorluklarla mücadele edebilmek için birlikte yaşamak zorunda kalmışlardır. Bu birliktelik, soylarının devamını getirebilmek ve kurdukları iletişimle beraber zaman içerisinde evrimleşip gelişebilmeleri için gerekli hale gelmiştir. Bu süreç içerisinde oluşturdukları iletişim bağında temel toplumsal yapılar oluşmuştur.

İlkel toplumların gelişmemiş ve sabit bir yapı oluşturan varoluş şekli, grupların doğa ile olan, kendi aralarında ve öteki gruplar ile devam eden geçim ilişkilerinden ve geçimin dışındaki ilişkilerinden ibarettir. Bu ilişkiler ise beslenme, savunma ve üreme ilişkileri olarak üçe ayrılmıştır. İlkel toplumun yaşam birimleri, toplayıcılık, avcılık gibi küçük birimler olmuştur. Bu ufak üniteler, onların sadece yaşama şekillerini değil aynı zamanda geçinme şekillerini de etkilemiştir. Bundan dolayıdır ki ilkel topluluğun üyeleri birbirlerini tam anlamıyla tanırlar. Her biri, ötekinin davranma ve düşünme şeklini onunla bütünleşecek kadar etkiler ve kontrol eder. Dolayısıyla aralarındaki iletişim bağı çok derindir. Hiçbir kuralın olmadığı sürü içi bu iletişimlerde, kaba güç, bu güce sahip olan genç kişi ağır basmıştır. Bundan dolayı grup içerisindeki ilişkiler anarşist olarak tanımlanabilmektedir. Bu tarz bir ilişkinin egemen olmasına karşın grubun çözülmemesinin nedeni ise, cinsel çekim ile dışa karşı toplu savunma zorunluluğudur. İletişimin hareketler ve işaretlerle sağlandığı, konuşmanın bilinmediği ilkel sürüde davranış biçimleri grup elemanlarının birbirlerini taklit etmeleriyle gelecek kuşaklara geçirilir. Dolayısıyla ilkel gruplarda kuşaklararası ilişkilerin taklitçi olduğu belirtilebilir. Paleolitik- Mezolitik- Neolitik olarak sıralanabilecek ilkel toplulukların geçiş dönemlerinde klandan aileye, köy toplumuna, aşirete ve bunun gibi, toplayıcılıktan devşiriciliğe, devşiricilikten çiftçiliğe geçilmiştir. İlkel toplumun neolitik döneminde ise çiftçilik yerleşerek mülkiyetin temelleri atılmıştır. İlkel toplumdan uygar topluma geçişte, çiftçiler arası barışçı ilişkilerle ticaret, savaşçı ilişkilerle ise fetih ve çöreklenme ortaya çıkmıştır. Tarımdan zanaata ve ticarete, köyden kente geçiş yaşanmıştır (Şenel 96-97).

Söz konusu yapısal işleyiş içerisinde sanatın ortaya çıkışı, işleviyle orantılı olarak mağara ve kaya resimlerinde, aynı zamanda adaklar ve törenlerde kendini göstermiştir. Bu bağlamda sanatın kökenlerindeki mana; (dünyanın yaratılışından önce var olan tanrının düşünceleri "Arketip veya İdea" sayılmaz ise) ilk insanların dünyayı algılayış şekli ile beraber gelen bir pratiğin yansımasında kendini göstermiştir. Örnek verilecek olunur ise, kendini koruyabilmek için bir ev inşa etmek yerine onun resmini yapan ilkel insan bu faaliyetinde, benliğinin getirdiği naiflik ile beraber, farkında olmadan kendi varoluşunu resmetmiştir. Kötü ruhlara karşı savunma oluşturan bu evi çizme amacının, kendi özgün hareketinde sanatsal estetiğe gitme çabası olabileceği mantığa aykırı gelebilmektedir. Çünkü o dönemde yaşayan basit bir canlının bu tarz yaklaşımlara sahip olabilme ihtimali yok denecek kadar azdır. Öte yandan, av hayvanları üzerinde güç kazanabilmek için yaptığı resimlerde bilinçli olarak felsefi veya psikolojik bir yaklaşım içerisinde olma olasılığı da bulunmaz. Buna rağmen, bu insanların ilk çağlardan itibaren sanatlarında ışık etkilerini ve çağrışımı kullandıklarına dair somut bulgular elde edilmiştir.

N. ve M. İpşiroğlu'nun "Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi" isimli kitabında: tasvirin İ.Ö. 60000 zamanındaki paleolitik çağlara kadar giden bir geçmişi olduğunu görülmektedir. Bu tasvirlerde, bizon, geyik gibi hayvanların bütün özellikleri detaylarıyla belirtilmiş olup, biçimleri insan yüzüne benzeyen taş, boynuz

ve kemiklere de rastlanmıştır. Söz konusu tasvirler yontularak ve kazınarak canlı örneklerine daha çok benzetilmişlerdir. İpşiroğlu'nun ifadesiyle, bu dönemlerde, yaşamını avla kazanan ilkel insanın doğa güçleri karşısındaki çaresizliği onu bu güçlerden korkmaya ve tapınmaya itmiştir. Kendilerini koruyan mağaraların bu insanlar için kutsal olduğu ve kült toplantılarını da tapınak haline getirdikleri bu yerlerde yaptıkları ifade edilmiştir. Araştırmalar sonucunda, mağaralardaki resimlere kutsal anlamlar yüklenirken bunların bir büyü olduğuna ve üzerinde bir gücün toplandığına inanıldığı belirtilmiştir. Tasvir yolu ile düşmanı yok etmek ve av bereketi sağlamak istenmiştir. Örn: ölüm halinde bir hayvanın resmedilmesi halinde bu resmin o hayvanın avlanılmasını kolaylaştırdığına inanılmaktadır. Bunun gibi, çiftleşen hayvan resimlerinin bereketi sağlarken sürü resimlerinin de bolluğu getirdiğine inanılmaktadır. Sonraki dönemlerde ise (İ.Ö. 10000) insanın kendine güveninin artmasıyla beraber tasvirin sığınılan mağaralardan çıkıp günışığındaki sarp kayalara çizildiği ifade edilmiştir. Paleolitik çağda ana konusu hayvan olan resimler, mezolitik çağ'da insan ve eylemlerini konu almıştır. Bu resimlerde insanın kendini toplumun bir parçası olan etkin bir varlık olarak algıladığı belirtilmiştir. Dolayısıyla tasvir, tarihin karanlık zamanlarında insanın yaşama mücadelesini kazanması için yarattığı araçlar arasında yerini almıştır. Fakat tasvirin işlevi, bu araçlar gibi sınırlı olmamıştır çünkü tasvirde, doğada olduğu gibi algılanamayan gizli güçlerin olduğuna inanıldığı gibi tasvirden aynı zamanda korkulduğu ve ona tapıldığı belirtilir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu 20 - 23).



Şekil 1: M. Groenen. "Kayalık blok biçimlenmesinde beliren bizon kafası". Fotoğraf. Bernifal mağarası. Üst paleolitik çağ.

Eski çağ sanatı ve arkeolojisi profesörü Marc Groenen, *üst paleolitik çağ mağara resimlerinde ışığın işlevi* üzerine yaptığı araştırmalar doğrultusunda fotoğrafladığı kayalarda, yaratıcılığın kökenlerine değinen izlere rastlamıştır. Kendisinin belirttiği şekliyle, ışık etkilerinin kayalarda yarattığı biçimler üzerine müdahalelerde bulunan paleolitik çağ insanları, bunu kendi estetiksel yaklaşımlarında kullanmışlardır. Örnek olarak Şekil 2'de; bizonu çağrıştıran kalsitleşmiş kayadaki yapısal oluşum, hayvanın varlığını vurgulamak için

kullanılmıştır. Bu bağlamda, eski çağ araştırmacılarının bilimsel çalışmalarını soyut temeller üzerinde ilerlettiklerini belirten Groenen, bu figürlerin gerçek varlığının sadece içeri giren ışık ile beraber, resimleri yapan kişinin de algısı araştırmaya dâhil edilerek yapılabileceğini vurgular (Groenen 242).

Şekil 1: M. Groenen. "Stalagmitik kolon üzerine kazınmış ve kömürle boyanmış insan-bizon". Fotoğraf. El Castillo mağarası. Üst paleolitik çağ.

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere, bu sanatçılar gölgeyi de işleviyle orantılı olarak yapıtlarına eklemişlerdir. Yapılan araştırmalar sonucunda belirtilen, sanatçının; gölgedeki boynuzun doğal bir şekilde görünmesi için, bu taş yapının en üst kısmını yontarak çıkıntıyı yansıtan bölüme şekil verdiğidir (Groenen 242). Mağaralardaki bu yapılar göz önünde bulundurulduğu zaman, bu çağın insanlarının dünyayı algılama ve düşünme biçimlerindeki basitliğin altında çok karmaşık ve zengin bir yapının olduğu görülmektedir. İlk önce belirtilmesi gereken şey, ışığın kayaya kazandırdığı gölgeli doku etkisinin, sanatçının algısını ve hayal gücünü yansıttığıdır. İkincil olarak, bu insanların yaptığı heykeller ve mağara resimleri estetik amaç taşımamakla beraber doğadaki ruhlarla iletişime geçmek için yapılmışlardır. Dolayısıyla sanatçı, faaliyetinde dünyevi ve uhrevi âlem arasında kanal açan bir büyücünün görevini üstlenerek estetik hazzın tecrübe ediliş şeklini de belirlemiştir. Yani aynı hazzın tecrübesi adak heykelin ya da duvardaki sihirli işaretlerin ilahi içeriğine duyulan inançla orantılıdır. Özellikle bizon-insan figürü ele alındığı zaman yansıma kuramı üzerinden varılabilecek sonuç; bizon insanın (ideanın) varlığını işaret eden kolonun üzerindeki kazıma resmin, toplulukları yönlendirdiğidir. Fakat bu arketip, kolonun duvara yansıyan gölgesini betimlemenin de ötesinde, sanatçının algıladığı şekliyle; doğadaki esprinin resmidir. Dolayısıyla söz konusu işleyişteki elçi, kolon veya gölgesindeki biçim değil, algısını ve varlığını yansıtan sanatçıdır. İlk çağ insanının "sanatçı-büyücünün" bu süreçte aldığı aracılık rolü de, algıladığı şekliyle yansıttığı varlığın (ilk örneğin) temsilinde gerçekleşmektedir.

Sanatın kapitalist sisteme girişi ve pazarda aldığı yer

Karel Teige'in belirttiği şekliyle; sanatsal yaratıcılık ile sosyal yaşam arasındaki ilişki, kapitalist dönem olarak nitelendirdiği: XIX. yüzyılın ilk yarısında değişmiştir. Kendisi bu değişimi en yalın haliyle açıklayabilmek için Fransa'daki klasik burjuvazi döneminin sanat yaşamına dikkati çekmektedir: Bu dönemin Fransa'sında; hiçbir yerde olmadığı kadar şiddetli süren sınıf savaşı, dönemin politik olaylarına biçim kazandırmıştır. Bununla beraber Fransa, Orta çağı kapsayan zaman diliminde Feodalizm'in merkezi haline gelmiştir (Teige 9 - 10).

> Ortaçağın V. yüzyıldan IX. yüzyıla kadar uzanan ilk döneminde, kendine ait bir toplum tipi ve değerler ölçeği olan bir üretim tarzına bağlı, yeni bir tarihsel sistem ortaya çıkmıştır. Bu da feodal sistemdir. Feodal düzen, kendisini var eden toplumsal koşulları yaratan Batı Roma İmparatorluğunda köleci düzenin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle evrensel değil de, Batı toplumlarına özgü olarak kabul edilmektedir. Kölelerin özgürlüğüne değil, başka biçim ve yönleriyle yeni bir egemenliğin altına girmesine dayalıdır. Mülkiyet hukukunun köleci düzene göre daha gelişkin yeni bir evresini oluşturmaktadır. Sınıfsal temelini üretim araçları mülkiyetini tam olarak elinde bulunduran toprak derebeyleri ile çok sınırlı mülkiyet hakkına sahip köylü sınıfları oluşturmaktadır.
>
> Bu derebeyler, ilk başta kendi adamlarını alıkoymak, onları teçhiz edip doyurmakla işe başlamıştır. Fransa'da IX. yüzyılın sonundan itibaren bağlı bulunduğu yere ailesiyle birlikte yerleşip, karnını doyurması ve teçhizatını tedarik edebilmesi için gerekli şeyleri sağlamak üzere rençperlere meskûn bir toprak vererek bu külfeti kendi üzerinden atmıştır. Sonraları topraktan başka şeylere de uygulanan bu imtiyaz, Germence'den Latince'ye "fevuns" (tımar, zeamet anlamına gelen "fief", bundan gelmektedir) ya da "feodum" (feodal yani derebeylikle ilgili sözü buradan gelmektedir) diye çevrilen isimlerle adlandırılmaktadır. Feodalizm, toprak malikliği üzerine dayalı bir yönetim biçimi, bir toplum yapısı, bir ekonomik rejim olarak tanımlanmıştır(Aktaran: Ülgen 3 - 4).

Teige'e göre Fransa, sonradan gelen Rönesans ile beraber monarşinin klasik ülkesi olmuş, büyük devrimi gerçekleştirerek feodalizmi ortadan kaldırmıştır. Bu olaylarla beraber, burjuvazi saf bir karaktere bürünmüştür. Burjuvaların hükmüne karşı gelen proleter kesimin çabaları da çok farklı formlar almıştır. Dolayısıyla, tıpkı İtalyan Rönesans'ında olduğu gibi, 19. yüzyıl Fransız sanatı Avrupa'daki artistik ve şiirsel yaratıcılığın en yüksek noktalarından birine yerleştirilebilmektedir. Buna rağmen, söz konusu sanatsal atılımda bundan hayrete düşmüş olan sanat tarihçilerinin de fark edemedikleri bir uyuşmazlık vardır. Fransız sanatının patlayışı (De Nerval, Apollinaire, Tzara, Breton, Lautreamont…) sosyo-kültürel içeriğin ve dönemin değişiminin doğrudan yansıması değildir. Bunun tam tersine, bu dönemde gerçekleşen bilimsel ve teknik atılımlar, artistik yaratıcılığa büyük bir engel oluşturmuştur. Daha yalın ifade etmek gerekirse, özgür sanatsal ifade, dönemin ağır basan resmî ideolojisine zıt düşmüştür. Devamında ise meyve vermeye başlayan sanat, kendisini yaşamdan uzak bir yerde bularak, ne halk bahçelerinde ne de özel mekânlarda yer edinebilmiştir. Öyle ki, Kapitalizmin klasik döneminde ve emperyalist süreçte sanat ile toplum arasındaki ilişki feodal dönemden veya burjuvanın ortaya çıktığı zamandakinden çok daha farklı anlaşılmaktadır. Teige'in bu bağlamda Marx'tan yaptığı alıntıda verdiği örnek, kapitalist üretimin; sanat ve şiir gibi spritüel yaratıcılığın alanına giren pratiklere karşı düşmanca bir tutumu olduğunu vurgulamıştır (Teige 12). Bu bağlamda, burjuvazinin tarihteki amacı, tıpkı spritüel yaratıcılıkta olduğu gibi materyal alanda büyük bir atılım gerçekleştirmekti. Kontrolü eline aldığı dönemde ise, hayatın bütün alanlarında gerçekleşen ilerlemelere vesile olmuştur ve insanın yapabileceklerini kendisine gösterme fırsatını tanıyarak çok büyük şehir alanları oluşturmuştur (Romen su kemerleri, Gotik katedraller …) köyü, şehre bağımlı kılmıştır. Bununla beraber, insanların büyük bir bölümünü, tarla hayatından çekmiştir. Aynı zamanda kendi ideolojilerinin çevirmeni haline gelen burjuva sanatı; burjuvazi küresel hâkimiyetini kazanmadan önce, yani büyük Fransız devriminden az önce en üst noktasına ulaşmıştır. Öte yandan, kendi devriminden önce, feodal ilişkiler içerisinde kültürel ve ekonomik yönden olgunlaşmıştır. Fransız devrimi sonrasında ise, estetik bir dönemin varlığı göze çarpmaktadır. Burada önemle belirtilmesi gereken şey, burjuvanın sanatla olan ilişkisinin pratik, işlevsel ve yavan oluşudur. Dolayısıyla kendilerinin küresel tekeli kazandıkları dönemde, sanatsal yaratıcılığa ve sanat teorilerine dair olan sorunlar manalarını kaybederek yerlerini yeni baskın sınıfa bırakmışlardır. Teige'in ifadesiyle henüz burjuvalaşmamış, spritüel yaratıcılığa dair olan sanat ise, burjuva ideolojisinin kapsamında sayılmaz fakat burjuva toplumunun dayattığı şartlar içerisinde var olmaktadır. Bu sanat, resmi burjuva ideolojisinin dayattığı sistemden fazlasıyla uzak kalmış olan entelektüel camia'nın meyvesidir. Paris ekolü olarak anlaşılabilen bu camia, burjuva kültürünün oluşumunda rol alan bir eleman olarak görülebilir. Fakat bu sanat, kendi içerisindeki gelişiminde sözü geçen kültüre karşı tepkiye ve inkâra yönelmiştir. Bu sanatın burjuva kültürünün bütününde aldığı yer, onunla arasında olan mesafesinden ötürü var olmaktadır. Teige'in belirttiği şekliyle, 19. ve 20. yüzyılın otantik ve orijinal olarak tanımlanabilecek olan burjuva sanatı, birkaç istisna dışında resmi bir non-art, akademizm ve rüküşten ibarettir. Gelişim aşamasında burjuvazi, aristokrasi ve kiliseye karşı olan ilerici görüşleri barındırmıştır. Fakat gücü eline aldıktan sonra proleter kesimin tehditlerine maruz kalmıştır. Devamında ise kendisini bu sınıfa karşı tepkisel görüşler ve din ile savunmuştur. Gelişim aşamasında burjuvazinin feodalizme karşı oluşturduğu kültürel

silahları sonrasında kendisine karşı bulduğu gibi, proleter sınıfa karşı kullandığı silahlar da feodal ve mutlakıyetçi olmuştur. Bu dönemde burjuvazi beraber doğduğu özgür düşünce'yi terk ederek önceden karşı durduğu faşizme ve karanlık ideolojilere yönelmiştir. Teige'e göre, kendi varlığının garantisinin, proletaryanın işletilerek kullanılmasına dayandığı göz önünde bulunursa gelişim aşamasında da iki sınıf arasındaki çatışma zorunludur. Kapitalizmin toplumsal ve kültürel hedefine ulaşması toplumun işçi kesiminin istismarı üzerinden gerçekleşmiştir. Bu bağlamda, Lenin'den örnekleme yapan Teige, burjuvazinin işinin monopol yaratarak kadınları ve çocukları fabrikalara itip o sefaletin içinde işlevsel bir nesne haline getirerek sonuna kadar tüketmek olduğunu gösterir (Aktaran: Teige 17). Bunun nedeni, söz konusu istismarın gelişim ve ilerleyiş ile eş anlama gelmesidir. Sosyalizm başlığı altında; eskiden olduğu gibi organizasyon olmadan, domestik işe yönelen kadınlar değil tekele bağlanmış organize topluluklara yönlenilir. Dolayısıyla burjuva ilerleyişinin bir adım ileri oluşu onun aynı zamanda iki adım gerilediğini göstermektedir. Teige'e göre bunun nedeni sefalete sürüklenmiş insanlar ve istismardır (Teige 9 - 18).

Teige, kapitalizmin ilerici amaçları ve sonuçları ele alındığı zaman, bunların doğal olarak sanata karşı zıt ve gerici olduğunun görüldüğünü belirtir. Teige'e göre kapitalist dönemde sanatın toplumla arasındaki ilişkiyi gözlemleyebilmek için 1789 devamı ve 1830 sonrasında; özellikle sanatçının geri kalan bütünle olan münasebetinin yani üretici ile tüketici arasındaki bağın doğasının incelenmesi gerekir; Şöyle ki, anamalcı sisteme denk düşen sanatsal ve spritüel yaratıcılık, ortaçağa has olan üretim yöntemlerinden çok farklıdır. Dolayısıyla bu iki dönem karşılaştırıldığı zaman; anamalcı dönemde sanatsal yaratıcılık ile toplumsal yaşam arasındaki mesafenin, ortaçağdakinden çok daha fazla olduğu gözlemlenmiştir. Bunun nedeni kapitalizmin dayattığı işbölümü ayrılığıdır. Daha yalın ifade edilecek olunur ise, anamalcı dönem içerisinde gelişen iş bölümü sınıflandırması, materyal üretim ile sanatsal yaratıcılığa dair olan üreticilik arasında uçurumların açılmasına neden olmuştur. Söz konusu bu değişim, sanatın toplumsal yaşamdaki rolüne çok özel bir mana kazandırmıştır. Bu özellik, birtakım sanat akımları ve sanatçı gruplar için *in extremis* olarak ta nitelendirilebilen *aşırılıkta* bir yerdir. Başka deyişle sanat, en azından şiire ve yağlı boyaya dair olan alanda; ideolojik altyapıda 'semalara yükselen' bir anlam kazanarak materyal üretimden uzaklaşmıştır. Bundan dolayı sanat, ilişki bazında materyal şartlardan bağımsız olarak; otonom ilerleyen orijinal bir gelişime uğramıştır. Bu durum, alım satım ilişkilerinin şekillendirdiği topluma sanatçı da dâhil edilerek düşünüldüğü zaman; spritüel üretimin, dönemin anamalcı üretimine denk düşen (etki-tepki yoluyla oluşmuş olan) bir yapısı olduğu öne sürülebilmektedir. Bu bağlamda Teige'ın verdiği alıntılarda insanın doğa ile olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğu zaman; bu ilişkiden 'doğal güzellikle insanın arasında olan bağın' (sanatın doğa ile olan ilişkisi) türediği ve genel sanatsal yaklaşıma natüralizmi işlediği belirtilmiştir. Sözü geçen bağıntılara dair olarak Marks tan verdiği örneklerde (théorie de la plus value) Karel Teige: *materyal üretimin bir türünden, birincil olarak; farklı türde toplumsal bir organik yapının ortaya çıktığını ve ikincil olarak ta insanın doğa ile olan ilişkisinin yeni bir türünün belirdiğini* ifade etmiştir (Aktaran: Teige 19). Bu bağlamda, 19. yüzyıl entelektüel güruh'unun manevi varoluşa dair spontane ifade olarak ta nitelendirebileceği sanat'ın, anamalcı üretimin organik yapısına zıt giderek oluştuğu, daha doğrusu bu yapıdan türediği öne sürülebilir. Sanatçının topluma ve üretime karşı tutumu, onu toplumun sıra dışı bir bireyi haline getirmiştir. Bunun yansıması olarak beliren kendi üretimi de toplumsal organik yapıya dair, ona tepkiyle oluşmuş ve devinimini sürdüren bir yaklaşımdır. Buna rağmen, sanatçının kendi içerisinde gerçekleştirdiği devinim ve devrim, sistemin dayatışlarından bağımsız oluşmuştur (Teige 18 - 19).

Sanatçının burjuva sınıfına (dominant kesim) karşı oluşunun nedenleri göz önünde bulundurulduğu zaman, bunların başında değişime ayak uyduramaması olduğu görülür. Çünkü burjuvazi, sanata ve sanatçıya daha önceki dönemlerin şartlarından çok daha farklı koşulları dayatmış, topluma empoze ettiği işbölümünde sanatı ve şiiri sosyal yaşamın nedensellik zincirinden, işleyişinden ayırmıştır. Bu ayrımdan itibaren sanatçı kendi içerisinde, entelektüel dünyasını yaratmıştır. Dolayısıyla sanatçının gelişim ve değişim aşamaları da kendisine has zorluklar ve krizleri barındırmaktadır. Bu sürecin nedenselliğinin kökleri, sosyal ve profesyonel yaşamın değişiminde var olmaktadır (Teige 20 - 21).

Bu bağlamda önemle belirtilmesi gereken husus; sanat kelimesinin günlük dilde kullanıldığı şekliyle, modern manasını sadece; anamalcı sistemde pratik, işlevsel ve yavan anlam kazanan üretimden, işçilikten ve dini, pedagojik işleyişlerden bağımsızlığını kazandığı zaman elde etmiş olduğudur. 19. yüzyılda bu kavram, özel şiirsel alana ait olmakla beraber kendisini ideolojik propaganda için kullanılan tanıtım, çeviri, dokümantasyondan yani o döneme miras kalmış olan ifade şekillerinden soyutlayabilmiştir (Teige 22).

Dolayısıyla sanatın çektiği bu sınırlar, kendi oluşumuyla beraber gelen doğal tepkimelerin yansımasıdır. Fakat ilerleyen zaman içerisinde Modernizm ve 60 sonrasında, sanat kelimesi, olduğu şekliyle manasını kaybetmiş, bir tür yutan eleman haline gelerek aynı zamanda "her şey ve hiç bir şey" olmuştur. Başka bir deyişle soyutlanmış ve sınırlarını ortadan kaldırarak uzay boşluğundaki bir kara delik haline bürünmüştür.

Bu bağlamda karşısında durduğu anamalcı zihniyete hizmet eder bulunarak kitle bilincini yapılandırmak için kullanılmaya başlamıştır.

René Guénon; Öz ve biçim ilişkisinde miktarın hükmü

Teige'in belirttiği şekliyle manevi yaratı olarak ifade edilen sanatın anamalcı sistemde aldığı yer onu semalara yükselen bir olgu olarak işaret ediyordu. Bu bağlamda, materyal ile spritüel arasındaki farkın aydınlatılması, söz konusu ayrımın temelinin neye dayandığını kavramamızı sağlayacaktır.

Guénon'un *Miktarın Hükmü* isimli araştırmasında bu konu ile ilgili olarak detaylı açıklamalara yer verilmiştir. Belirtildiği şekliyle; özellikle skolâstikler, maddeyi *materia* olarak isimlendirmişlerdir. Bu isim modern zamanda kullanılan materyal ile karıştırılmamalıdır. Şöyle ki, bu belirtilen kelime modern dünyada anlaşıldığı şeyi işaret ediyor olsa bile beraberinde birden çok anlamı taşıdığı için tek bir manaya indirgenemez. Materyel olarak Aristot'un vurguladığı ὕλη, evrensel bir prensip olarak herhangi bir güncelleme veya ayrım olmadan saf gücü temsil eder. ὕλη aynı zamanda varlıkların pasif dayanağını oluşturmaktadır. Bu bağlamda ὕλη ile özdeşleşen en önemli kavram hindu doktrininde o olmadan başka bir şeyin var olamayacağı evrensel varlık olarak algılanan *Purusha ve Prakriti* ikilemidir. Öz ve biçim anlamını taşıyan bu çift, evrensel prensipleri işaret ederken, bütün varlıkların iki kutbunu temsil ederler. Fakat bu kavramlar, evrensel varlığın içinde bulunan birden çok farklı boyuta aittirler (Guenon 8 - 9).

Öz ve biçim, skolâstik felsefecilerin sıklıkla kullandığı *biçim ve madde* ye denk düşmektedir. Fakat bu terimler, Latin alfabesinin yanlış kullanımından ve skolâstiklerin ifade etmeye çalıştıkları fikri tam olarak yansıtmadığı için kullanılmamaktadır. Her halükârda, her şeyin bir biçimi ve maddesi bulunmaktadır demek, o 'şeyin' bu ikisinin önüne geçtiğini doğrulamaktır. Öte yandan her "şey" de bu iki prensibin birleştiği ortak bir özellik barınmaktadır. Söz konusu nitelik, aktif prensibin faaliyetinden ötürü, öz ile biçimin birleşmesinin sonucu olarak belirmektedir. Bireysel varlıkları oluşturan biçim ve madde ise Hindu doktrinindeki nâma ve rûpa'ya denk düşmektedir. Bu kavramlarla ilişki içerisinde olarak belirtilebilecek olan Aristotçu yaklaşımda öz ve madde "essence et substance", faaliyet ve güç olarak tanımlanmaktadır. Bu yaklaşım doğru kabul edilebilir çünkü her varlıkta faaliyet ve gücün olduğu varsayılırsa etkin olmak, öz'e dâhil olduğu gibi güç'te maddeye dâhil kalır fakat evrensel oldukları için dünyada saf hallerinde gözlemlenemezler (Guenon 9).

Bu bilgiler ışığında söz konusu ikilem; içerisinde yaşadığımız dünyanın şartlarına yani bireyleşmiş insana uyarlanacak olur ise *kalite ve miktar* olarak belirmektedir. Bireyde öz olarak isimlendirilen şey; ona atfedilen ve bireyin o kişi olmasını sağlayan niteliklerin sentezidir. Bununla beraber nitelik ve kalite de birbirinin sinonimi kavramlardır. Öz'ün içeriği olarak düşünülen kalite, sadece dünyevi bir kavram değil evrensel manası olan bir kelimedir. Buna rağmen miktar, dünyadaki özel koşullarla var olabildiği ve onlara bağlı olduğu için evrensel bağlamda kaliteden ayrılmaktadır (Guenon 10).

Öte yandan Skolâstiklerin kullandığı 'biçim' ve Aristoteles'te εἶδος olarak geçen kelime; birden çok varlığın özünü veya doğasını belirtmek için kullanılan *cins* ile eş anlamlıdır. Sözü geçen bu değer, belirli bir miktar değerinden bağımsız olduğu için niteleyicidir. Aynı bağlamda 'εἶδος' niteleyicisi, etimolojik olarak, modern psikolojinin kullandığı şeklin dışında, Platona en yakın ontolojik anlamında idea'dır. Arketiplerde de göreceğimiz gibi, Platon'un idea'ları aynı zamanda 'öz' ile aynı anlamdadırlar. Platonla Aristoteles arasındaki fark ise; Platonun bu kavramın aşkın niteliğini öne çıkartırken diğerinin içkin özelliğini vurgulamasıdır (Guenon 10).

Guénon'un üzerinde durduğu önemli bir nokta ise bireyselliğin bütün entelektüel sezgiyi silmesidir. Modern toplumdaki birey, materyal alana hapis kaldığı için yaratıcılığı da beraberinde yozlaşmıştır. Skolâstikler, *materia*'yı 'principum individuanis' olarak algılamışlardır. Bu öğreti insanların *cins* ile olan ilişkisine bağlı ilerlemektedir. Burada belirtilen cins, biçim veya öz'e ait olmakla beraber, birey; yani bu cinsin içerisinde birbirlerinden ayırt edilebilmelerini sağlayan şey, madde'ye aittir. Fakat madde, aşağılayıcı anlamda kullanılabildiği için Skolâstik jargonunda kullanıldığı şeklinden farklı olarak *biçim* tercih edilmektedir. Bunun nedeni ise Skolâstik jargonda biçimin *figür* olarak kullanılmasıdır. Bu bağlamda, varoluş halleri arasında bireysel durumu niteleyen şeyin *biçim* olduğu belirtilmiştir. Yalnız burada bahsi geçen biçimin yalnızca mekân içerisinde algılanan olarak anlaşılmaması gerekir. Çünkü söz konusu durum algıya bağlı olduğu için, sadece bedensel gösterimi içerir (Guenon 34).

Skolâstikler *Cins*'in içerisindeki '*matiere*' veya miktar olarak anlaşılan bireyleri, birbirilerinden ayıran tamamlayıcı özelliği dünyamızdaki *materia secunda* nın açılımında bulurlar. Bu açılımda miktar, ayırıcı özelliğe sahiptir. Cins, kalitatif ve miktardan bağımsız olduğu için miktar, cins'in üzerine ek olarak gelmektedir. Bu durum insanlar için geçerli değildir çünkü onlar bedensiz veya anonim olarak geçerler. Dolayısıyla modern anlamda kullanıldığı gibi cins, miktara dayalı olan; aritmetik toplamla gelen bir bütünü veya topluluğu ifade etmemektedir (Guenon 34).

Guénon'un bu bilgiler ışığında vardığı sonuç; insanlarda miktarın kaliteye oranla üstün geldiğidir. Bu

durumda insanlar her ne kadar kaliteye daha yakın bulunsalar da her biri çok basit bireylere indirgenmektedir. Devamında ise her birinin diğerinden ayrıldığı görülür. Söz konusu ayrım farklılık anlamına gelmemektedir çünkü buradaki ayrım kalitatif değil kantitatif'tir. Öyle ki ayrıma neden olan şey de bahsi geçen miktar 'quantité' dir. Bu yüzden, söz konusu ayrımda bireyler kalitatif özellikleri olmayan bir ünite haline gelirler. Guénon bu durumu fizikçilerin niteliksel özelliği bulunmayan atomlarına benzetirken, bu benzeştirmeyi güncel dünyanın ilerlediği yeri işaret etmek için kullanmıştır (Guenon 34).

Guénon'dan elde edilen bilgiler ışığında güncel dünyanın anamalcı sisteminin üzerine kurulu olduğu kitle bilincinin yapısı daha derin ve detaylı olarak açığa çıkmaktadır. Özünde insanı niteleyen şey'in biçim olduğu fakat bu biçimin algısal olgudaki biçimselliğin ötesinde; niteliğiyle ilintili olarak beliren, bedensiz, anonim ve değişken olan varlığı temsil ettiği anlaşılmaktadır. Öyle ki modern dünyada bu biçim ya da öz, kendisine has olan biriciklik özelliğinin kitle içerisinde silindiği bir işleyişe dâhildir. Miktarın çokluğu niteliğin azalmasına neden olduğu için kitle kontrolü basit bir şekilde mümkün kılınmaktadır. Aynı işleyiş bir kumar olarak düşünüldüğü zaman, üzerine oynanılan ve her zaman kazanacak olan at, miktar ve bunun boyutlarıdır. Miktarın hükmü kapitalizmi kendi yararlarına kullanan ülkeler için bir aracı haline gelmiştir. Spirituel yaratıcılık ise kapitalizmin kökenlerinin atıldığı ilk zamanlarda bankacının, doktorun… vs maaşlı birer işçi haline getirildiği bu sistemde yerini bulamadığı için ayrılarak kendi içerisinde dönüşümünü gerçekleştirmiştir. Aktüel dünyada ise sanat, tıpkı insanı niteleyen biçimde olduğu gibi anonim ve tanımsızdır. Bu belirsizlik, Le Brun'un anamalcı pazarda belirttiği gücün anonimliği ile paralel ilerlemektedir.

Sanatın lüks ile olan bağı

Sanat olarak bilinen ve tanınan ile sanatın kendisi arasında büyük farklar bulunmaktadır. Bunun nedenini görebilmemiz için, sanatı çevreleyen etkenlerin eleştirilmesi gerekir. Dışarıdaki aktörler tarafından sanata atanan özgülükler, ona kıyafet giydirerek gerçek biçimini saklamıştır. Çünkü bu giysi bedeni göstermekten çok daha farklı amaçlar için dikilmiştir.

Mérly Martin'un "Lüks evlerinin sanatsal ve kültürel kabul süreci üzerine" isimli tezinde sanatın pazarda aldığı yerde lüks ile olan bağı şu şekilde aydınlatılmıştır: Lüks, para eden, gösterişli ve rafine olan şeyin karakteristik özelliği veyahut insanın gereksizce kendisine sunduğu bir keyif olarak belirtmiştir. Etimolojide ise lüks, fazlasıyla "la luxuria", ışıldamak, aydınlatmak, zariflik, tat; uç noktalarda ve nadide olandır (Martin 4). Öte yandan, Colbert komitesi ve danışma kabineleri gibi ulusal Avrupa kuruluşları, lüks sektörünü belirtilen ürünlerin satış fiyatı ile özetlemektedirler. Bu bağlamda Martin'e göre odaklanılması gereken kelime, kendilerini ev ile özdeşleştiren markalardır. Bunun nedeni ev'in aileyi ve kuşağı temsiliyle ilgilidir. Dolayısıyla ev, başta aile olmak üzere eskiden beri süregelen ve devamı olan ataerkil bir bağı simgeler. Burada göz ardı edilmemesi gereken durum; üretimini entelektüel mülkiyet ve yaratıcılık üzerine yoğunlaştıran evlerdir. Martin, evlere örnek olarak Chanel, L.V.M.H. ve Richmont'u vermiştir. Üretim alanında ise özel dikim kıyafet, moda, pırlanta, değerli taş sektörü örnek gösterilmiştir (Martin 5).

> XIX. yüzyıldan itibaren sanat, ticaret eşyası haline gelip ve yeni bir değer kazanmıştır. Alım satım değeri o zamana kadar geçerliliğini sürdürmüş olan kullanım değerinin yerine geçmiştir. Bu dönüşüm 1799'a kadar zirvede kalmıştır. Jacque Louis David, bu tarihte yaptığı *Sabine'in Kaçırılışı* isimli eserini görebilmek için bizzat giriş parası ödemek zorunda kalmıştır. Sanatçı, kaleme aldığı bir kitapta söz konusu durumu açıklarken "Ekonomi ve alım satım değerinde varoluşa hak kazanmayı" vurgular. Bundan sonra sanatçı, bağımsızlığını kazanırken koleksyonör ve tüccarlar mesenlerin yerini almıştır.
>
> Fransa'da ise ikinci dünya savaşı sonrasında sanatçı figürü kendi "Enstitüsyonel yerini" kazanmıştır. 1947 senesinde Fransa müzeleri direktörü Georges Salle, "Kurumsallık ile dâhinin arasındaki ayrılık bugün sona ermiştir" ifadesini kullanmıştır. Kültürün kurumlaştırılması ise, 1959 senesinde André Malraux ile ilk kültür bakanının yaratılmasına denk gelir.
>
> 1970'li yıllardan sonra ise sanat eseri vurgunculuk objesi haline gelmiştir. Uluslar Arası Çağdaş Sanat Fuarı gibi fuarlar sözü geçen pazarın ilk tanıkları olmuştur. Açık arttırmalar rekor kırmaya başlamış ve eserler özel kişiler ve büyük şirketler için bekletilen yatırım nesnesi haline gelmiştir…
>
> Dolayısıyla bizlerin "Sanat" başlığı altında anladığımız, sanatsal alanı oluşturan bütün elemanlardır: sanatsal üretimler veya "sanat eserleri", sanat pazarı, meşru tanınan kültürel kuruluşlar, aktörler vb.

> elemanlar. Sanat sosyolojisi bize bir nesnenin sanat olarak kabul görebilmesine imkân tanıyanların meşrulaşmış aktörler olduğunu öğretir: pazarlık yapan tüccarlar, satın alan koleksyonörler, kaleme alan eleştirmenler, tanıtımı yapan uzmanlar, tercümanlar, basın, konservatör ve eser onarımcıları bu sistemin aktörleridir. İzleyicilerin eserleri izlemeyi, okumayı, dinlemeyi istemesine katkıda bulunup bunların sanat eseri olarak kabul görmesine neden olmaktadırlar (Martin 45 - 47).

Martin, tarihteki yeri göz önünde bulundurulduğu zaman, sanatı belirleyen etkenlerin ortak bağları kutsallıkta buluştuğunu belirtir. Özellikle bolluk ve bereketi çağrıştıran din, lüksün belirmesine neden olmuştur. Gilles Lipovetsky'nin *Kutsal Dönemden Marka Zamanına Ebedi Lüks* isimli yazısından örnek verirken kutsanmış lüksün en gösterişli olan olduğunu belirtmektedir. Bunun nedenini ise tanrıları kurban ve hediyelerle donatmakla ilişkilendirir. Buna örnek olarak karnaval sembolizmi verilebilmektedir. Aynı zamanda Katolik kiliseler incelenirse, Mimarisinden başlayarak yağlı boya ve heykellerde gereğinden fazla abartının ve lüksün; tanrısal gücü ve Katolik kiliseyi temsil ettikleri gözlemlenir (Martin 6-7).

Martin, Pascal Morand'ın *Lüxün Dinleri* isimli araştırmasında *Batıdaki Doğu Zenginliğinin Etiği* başlığı altında verilen bilgilerden örnek verirken, hemen hemen bütün dinlerde gereğinden fazla zenginliğin kötü kabul edildiğini ve az ve gerekli olanın lükse tercih edildiğini belirtir. Buna rağmen söz konusu sav yumuşatılmaya çalışılırken "Tanrı için hiçbir şey çok güzel değildir" ifadesi kullanılmıştır. Burada, tanrıları anmak hedef alınarak adama töreninde kullanıldığı sürece zenginliğin tolere edilebileceği hatta teşvik edilebileceği göze çarpmaktadır. Sözü geçen bu meşrulaştırma durumunun farklı dönemlerdeki örnekleri için: Latinlerin izi kalan Katolisizm veya Bizans kültüründen miras kalmış Ortodoksluk verilmiştir. Bu bağlam içerisinde sanatın, kutsallıkla olan bağı doğrultusunda gelişmeye devam ettiği belirtilirken; kült mekânları, tanrısal imgeler, dini sahne, dini müzikler ve mücevhercilik gösterilir. Martin, pırlanta sektörünün, zanaat ve özellikle sanat ile ortaya çıktığını belirtirken bunun kökenlerinde kutsal ve gizil olandan geldiğini ve ayinlerde tanrılara sunulan adaklar (agalma) ile ortaya çıktığını savunur (Martin 6-7). Felsefeci Marcel Gauchet'in kutsal sanatın ötesinde isimli yazısından verdiği örnekte ise *sanat nesnesinin doğaya yakınlığının bulunduğunu ve kutsal olanı ağırlamaya eğimli olduğunu* belirtir (Aktaran: Martin 7).

Şekil 2: Benvenuyo Cellini. Tuzluk. 26,3 x 21,5 cm. Viyana sanat tarihi müzesi.

Lüksün Sanatı'nda sanat ve lüks ile ilgili olarak ikisinin arasındaki bağın zanaattan geçtiği belirtilirken bahsi geçen ilişkiyi aydınlatıcı özellik içeren objenin Viyana sanat tarihi müzesinde sergilendiği ifade edilir.

Méryl'e göre masif altından yapılışı ona bir lüks objesinin karakterini kazandırırken bu eser aynı zamanda kuyumcu mülkü ve sanat eseridir Şekil 2. XVII. yüzyıl sonuna kadar özel becerisi olan kişilerin zanaatçı yerine sanatçı olarak nitelendirildiğini belirten Mérly, Marcel Gauchet'ten alıntı yaparken; *sanatçının, çıkış noktasında sadece bir zanaatçı olduğunu fakat ürünlerinin otonomisinin kabul gördüğü şekliyle: din ile olan bağından dolayı kendisini bir papaz, kâhin veya aracı olarak algılandığını* ifade eder (Aktaran: Martin 8).

Sanatın zanaattan geçerek lüks ürünü haline gelişine Mérly, hibrid nesne ismini koymuştur. Söz konusu nesnelerin sanat eseri ile ticari mal arasında yer aldığını belirtirken Andy Warhol ile Marcel Duchamp örnekleri üzerinden eserin çoğaltılabilme özelliğine dikkati çekmektedir. Eserin çoğaltılma durumunun ikisinin arasındaki sınırları bulanıklaştırıldığını ifade eder (Martin 15).

Bu bilgilerden yola çıkılarak, varılabilecek sonuç, sanatın ticaret eşyası olarak aldığı değerin (kişiden kişiye değişkenlik gösteren) uhrevi âlem ile arasındaki bağı, kişiye yaşamda neyi nasıl tecrübelemesi gerektiğini öğreten kapitalist mantığın kurduğudur. Öyle ki, Mérly'nin yaklaşımında ifade edilen ayinler, günümüzde farklı faaliyetler altında kendisini göstermektedir. Düğünler, çelenk törenleri, bayram ziyaretleri, toplantı yemekleri, arkadaş buluşmaları, vs.. içerisinde bulunduğu toplumun kendisinde yapılandırdığı kimlikle beraber tecrübeye dönüşür. Aynı şekilde söz konusu ayinlerin bir tür envokasyon olduğu göz önünde bulundurulur ise, gün içerisinde gelişigüzel kullanılan umarım, inşallah, iyi ki, vb kelimeler de bu ritüelin bir parçasıdır. Özellikle kurban bayramı ziyaretlerinde giyilen güzel kıyafetler, düğünlerde takılan takılar ve verilen ziyafetler, aynı karakterdedirler. Örnek verilecek olunur ise, MC Donald's toteminin tanıttığı yemek mağazası gösterilebilir. Buradaki marka-toteme bakıldığı zaman, ticari mantığı unutturan bir imge ile karşılaşılır ki bunun asıl amacı da budur; insanları uyuşturmak.

Sanat eserinin ticari algısı

Walter Benjamin'in kapitalist üretimde sanatın yerine dair verdiği bilgiler ışığında, vitrin unsurunun önem kazandığı görülmektedir. Olivier Ratouis, *Benjamin'in yolunda pazarın anlamı* isimli makalesinde bu konuyla ilgili olarak önemli noktalara değinmiştir;

Ratouis, Benjamin'ın, *XIX. Yüzyılın Başkenti Paris* ismi altında gerçekleştirdiği iki sergide yer alan başyapıta da aynı ismi koyduğunu belirtirken onun araştırma konusuyla gelen eserlerinde Pasajların ortaya çıkış evrelerini ve tarihteki rolünü analiz ettiğine dikkati çeker. Bu çalışmalarda vitrin ışıkları ve obje çokluğuyla, halka açık aydınlatmanın kendi yerini bulduğu bir alandan bahsedildiğini ifade eden Ratouis, Benjamin'in fikrine göre, demir ve camın da mekânın içerisine girmesiyle beraber alışıla gelmedik bir tür tanıtımın ortaya çıktığını belirtir. Bu görünümün, züppeliğe ve aylaklığa sebebiyet veren Koleksyonör isminde yeni bir figürün ortaya çıkmasına neden olduğuna değinen Ratouis, anamalın bu şekilde elden ele dolaşmaktan ve kaldırımların dar alanından kurtularak pasajlarda sergilenmeye uygun bir alan bulabildiğine dikkati çeker. Bu bağlamda vitrinlerin bir tiyatro sahnesi olarak algılanabileceği ifade edilmiştir (Ratouis 72-75).

Tarihte aldığı yer göz önünde bulundurulduğu zaman; söz konusu yeniliğin insan hayatına getirdiği değişimin, objenin sergilendiği mekândan ayrı bir alanda gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Satın alınan nesnenin vitrin arkasına yerleştirilip ışıklandırılmasıyla beraber kazandığı değer, eskisinden farklıdır. Bu durum, insanın malı satın almak için girdiği düşünsel mekânın niteliği ile doğru orantılı olarak değişmektedir. Bireyin sokak psikolojisi ile pasaj içerisinde bulunma durumundan kaynaklanan ruh hali arasında radikal farklılıklar vardır. Bu farklar, ilk başta kişinin mekânı tecrübe etme esnasında kendisini var edişi ile ilintili olarak, alan içerisinde oluşan algının düşünceye yansımasından kaynaklıdır. Dolayısıyla bu ortamın tecrübelenme durumu, söz konusu dönüşümün bir bütüne ulaşmasıyla gerçekleşmektedir. Bu bağlamda kapitalizmin insana dayattığı en büyük oyun, anamalın bir tiyatro sahnesinde kurgulanıp insanın vitrinde deneyimlediği algıya dâhil edilmesidir. Altyapısını vücudun kimyası üzerine kuran bu düzenek; beynin satın alma esnasında salgıladığı mutluluk hormonlarını kullanmaktadır. Bireye satın alırken var olduğunu hissettiren veya bunun farkındalığını sağlayan fizyolojik etkenler, algı psikolojisi uygulanarak işletilmektedir. Vitrinlerle beraber gelen anamalın, aynı kurgu içerisinde manevi fantezi değeri kazanarak varlık haline dönüştürülmesi; insanın bireysel özelliklerinin hiçe sayılarak tek tipleştirilmesiyle beraber *satın alan ile alınanın yer değişiminden kaynaklı* olarak belirmiştir. Birey nesnelleşirken, objeler mana kazanırlar.

Ratouis, *sokaktaki insanın arzusunun vitrinde sunulan yanılsama aracılığıyla kanalize edilerek tüketim iştahına dönüştürüldüğünü* ifade eder. Bu bağlamda, Benjamin'in fantazmagori olarak isimlendirdiği 'toplumun kendiliğinden verdiği imajın yansıması durumu' yeniden değerlendirilmiştir: İnsanın günlük yaşantısındaki dış gerçeklikle olan bunaltıcı bağı; alışverişte çocuksu mekânın fantezisini canlandıran bir yanılsamadan beslenmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak verilen Disneyland örneğinde burasının *ticaretin hakiki mekânı* olduğu belirtilir. Belirtilen bu alanın yapılandırılması, dış dünyaya zıt olan bir fantezi

alanından çok; gerçek ve hayal, oyun ve ticaret, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki ilişkileri donduran bir olgu olarak anlaşılmaktadır. Disneyland ile ilişkili olarak belirtilen, burasının çocuklukla beraber geçmiş yaşama dönüş yeri olduğudur. Bu bağlamda çocuklar hakkında ifade edilen; Benjamin'in Berlinli çocuk isimli yazısında da belirtildiği gibi, çocukların büyükler tarafından terk edilmiş olan mekânları sahiplenirken *nesneleri kendi bedeninin uzantısı olarak canlandırıyor olmasıdır*. Aynı şekilde çocuğun kendisi, *canlı beden alanı* olarak ifade edilmiştir (Ratouis 75-77).

Ratouis, Euro - Disneyland'de Visionarium tarafından yeri değiştirilen Carousel of Progress isimli animatronik döner tiyatro örneğinde insanı da içine alan teknik bir gelişimin niteliğinin olduğunu belirtir (Ratouis 76-77).

Şekil 3: Walt Disney'in Carousel Progress isimli döner tiyatrosunun bölmelerinden biri

Ratouis, L. Marin'den yaptığı alıntıda, mekanik bir insanın da yer aldığı bu gösterimdeki teknik nesnelerin ikincil doğanın yerini alarak onu yönettiğini ifade eder. Buna göre, insanı taklit eden otomatların bir canlandırma prensibine dönüşebilmelerinin sebebi, doğanın kaotik ve vahşi olmasına karşın mekanik yapıların düzenli ve motive oluşudur. Ratouis'e göre kendi mekanik yapılarıyla ilgili olarak Disneyland, bu gelişimin mitsel bir figür altındaki gerçekliği veyahut meşrulaştırılmış bir inancı olduğu üzerinde ısrar etmektedir (Ratouis 76-77).

Benjamin'in bu açıklamalarından yola çıkılarak bahsi geçen ikincil doğa veya ikincil gerçekliğin, mekaniğe değin meşruluğundan ötürü fantezinin de ötesine geçtiği belirtilebilir. Tiyatronun kurgusal mekânında insan davranışlarını taklit ettiği sürece otomat; *bireylerin farkında olmadan kendilerini yansıttığı bir adanma yeri* haline gelir. Bu bağlamda şuuraltından otomata yansıtılan kendiliğin ilk örneklerde bahsi geçen *orijinal beden* olduğu varsayılacak olunur ise, ortaya bağımlılık yapıcı bir özellik çıkar. Vitrinde de durum bundan farklı değildir. Nesneye yansıtılan mana, biçimin niteliğinde karşılığını "arketipi" bularak sembolleşebilir. Bu ise nesnenin kontrol edici özelliğe sahip bir tür temsil "adak kabı" haline gelmesine neden olur. Sıradan bir objenin kutsanışı, kapitalizmi kendi yararlarına çeviren ülkelerin bu işleyişi kullanmasıyla, yani insandaki mana'ya karşılık verecek şekliyle anamala estetik değer kazandırılmasıyla gerçekleşmektedir. Algısal olguda karşılığını bulabildiği sürece mana, insanı bağlayıcı niteliğe sahip olabilir. Bu bir nevi kontrol çizgisidir. Öte yandan galerilerin yaptığı şey ise, Brun'un da belirttiği şekliyle estetiği sentezleyerek medya ve diğer güçlerin aracılığıyla söz konusu temsilin yerine koyup güdüm aracı haline getirme girişimidir. Özellikle batı ülkelerinde estetik değeri belirleyen küratör, koleksyonör ve geriye kalan entelektüel güruhun

büyük bir kısmı, aynı amaca hizmet eder. Kendisindeki doğal estetik değerlerin farkında olan sanatçılar bu duvarla karşı karşıya kalmaktadırlar.

Düşünsel mekânın kalıplaşması

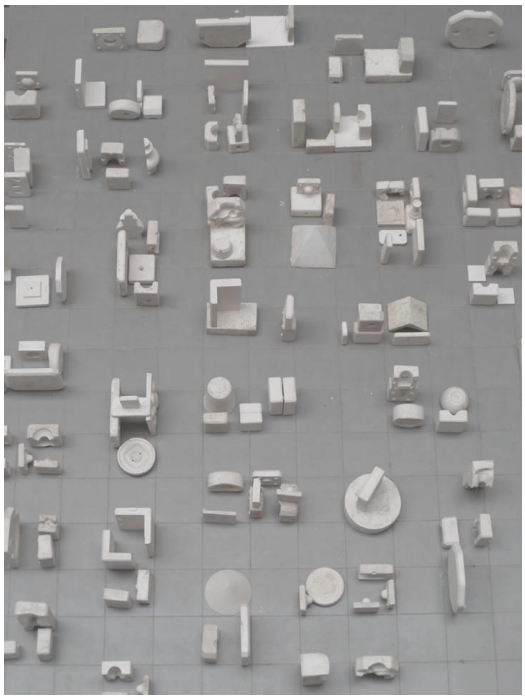
21. yüzyılda göze çarpan başlıca durum; insanların ve şehirlerin, toplumsal değerlerle beraber özlük niteliklerini ve aura'larını kaybetmeleridir. Söz konusu yozlaşmanın nedeni olarak; sanayileşmenin ve tüketim toplumunun dayatması olan alım-satım değerlerinin eskilerinin yerini alarak bunları kitlesel kalıplara uyduruşu öne sürülebilir. Buna rağmen, söz konusu sürecin gerçek yapısının ifade edildiğinden daha farklı boyutlarda gerçekleştiği görülmektedir:

Şekil 4: Camille Valentin. "Mold City". Enstelasyon. Akdeniz üniversitesi G.S.F. sergi salonu. 2015

Fransız asıllı sanatçı Camille Valentin'in Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğrenci iken gerçekleştirdiği sergi üzerine yaptığım araştırmalar ve kendisi ile yaptığım karşılıklı konuşmalardan yola çıkarak, bunların arkasında yatan birçok derin fikir ve yaklaşımın olduğunu fark etmiş bulunuyorum:

Valentin, çalışmalarında toplumsal yapıların eleştirisini felsefi boyuta taşıma girişiminde bulunmuştur. Kavramsal yaklaşımı, yaşamı ve dünyayı kendi değerlerine göre algılayan, değişik kültürleri ve inançları olan toplumları farklı bakış açılarıyla değerlendirme imkânı sunmaktadır. Bununla beraber, bize kendi dünya görüşünü yansıtan sanatçı, kitle bilincinin hayatı yorumlama şekline ve bütün bir temsil düzeneğinin kolektif bilinçaltı yaşamına ışık tutmaktadır.

Kalıp şehir ismini verdiği enstalasyon çalışmasında, seramik ve heykel atölyelerinde, kendi hallerine terk edilmiş olan alçı kalıpları malzeme olarak kullanmıştır. Bu kalıplar, yargıların ve inançların biçimlendirdiği yapıları temsil ederken, parasal ilişkilerin dayattığı ticaret değerlerine olan bağımlılığı vurgular. Kalıbı baskıyla ilişkilendirirken; inançlar ve yargıların oluşturduğu düşünce biçimlerinin ortalama bir bireyin algısına kazınma ve basılma durumuna dikkati çekmektedir. Burada sözü geçen ortalama birey; şehri bütünleyen öğe olarak anlaşılmaktadır. Valentin, şehrin bütünsel yapısını belirtirken, boş-dolu ilişkilerini ve kalıpların biçimsel niteliklerini kullanarak uyumun kendisine has olan işleyişini ortaya koymuştur. Söz konusu armoniyi tamamlayan öğeler, aynı zamanda mezar taşlarıyla ilişkilendirilmektedir. Bunun nedeni ise her bir düşünce yapısının durağanlığıyla alakalıdır. Bu noktada kalıbın, yaratıcılığı öldürdüğü ve kişiyi sınırladığına dikkat çekilmiştir.



Şekil 5: Camille Valentin. "Mold City". Akdeniz üniversitesi G.S.F. sergi salonu. 2015

Valentine'ın vurgulamak istediği diğer bir durum, bu yapının betonarme kutulardan oluşan materyal bir kurulum değil, zihindeki yapısallaşma durumu olduğudur. Bu durum değerlendirilirken, dünyanın nesnelerden değil, olgulardan inşa edildiğine dikkatimizi çeker ve bireyin maruz bırakıldığı sistemin dünyayı biçimlendirme şeklini aydınlatır. Çalışmasında, bilinçaltsal yapısallaşmanın, toplumun dayattığı temsiller düzeneğiyle olan ilişkisi, eserin kuşbakışı görüntüsüyle ifade edilmiştir. Kompozisyonunda toplumun, insanı bir tüketim malzemesi haline getirişinin, bireyin bu anlayışa hizmet etmesine neden olduğunu açığa çıkartmaktadır. Söz konusu sınırlamanın, Bernard Stiegler'in belirttiği insanlar-arası bireyselleşme durumundaki (Trans - İndividualisation) işleyişi; Kalıp şehrin eleştiriye yöneltmek istediği olgulardan bir diğeridir. Burada verilmek istenen mesaj; insanın kendisini, *kendisi farkında olmadan* bir tüketim malzemesi olarak yeniden inşa etme durumudur.

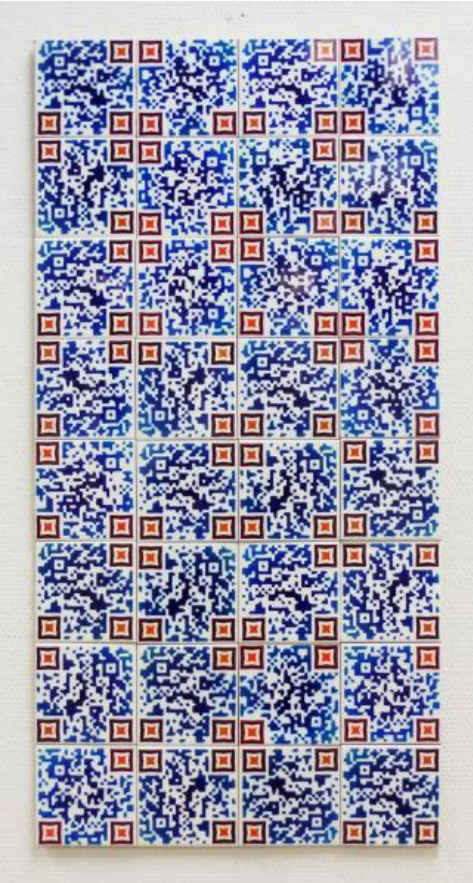
Aynı bağlam içerisinde değerlendirilebilecek platonik yaklaşımda, gölge esprisi göze çarpar; gölge, kitlesel toplulukların kalıplarına benzetilirken, gerçeklik anlayışlarını bu yansımalar üzerine kuran insanlar, tüketim toplumudur. Mağaradaki bireyleri birbirine bağlayıp hareketlerini kısıtlayan zincirler kolektif bilinçaltı bağıdır. Bu bağı kırarak arkasına dönebilen kişiyi "sanatçı" (acı çekerek ışığı "gerçekliği" görebilen ve gölgelerin yansıma sonucu ortaya çıktığını anlayabilen insan) *dönüşümü* gerçekleştiren filozoftur. Bu noktada; sanatçı, bir felsefe insanı olarak, kendisine has olan faaliyetinden dolayı, kalıp-toplumun programından bağımsızdır. Bu çerçeve içerisinde soruşturmayan birey, okyanusun ortasına havuz inşa eden veya ormanın içine bahçe yapan insana benzetilebilir.

Ruhsal Otomatizm isimli kitabında, şuuraltı Jean Pierre Janet tarafından bölümlere ayrılmış olmasına rağmen, bir bütün halinde ve *us'a sahip* olan varlık olarak ifade edilmiştir (Janet 210). Yaşantısında insana etki eden bu us'un kendisine has olan işleyişi göz önünde bulundurulduğu zaman, Valentine' in *Kalıp şehir* ile beraber gelen *Barkodu* isimli diğer çalışması konuyu aydınlatıcı bir unsur olabilir.

Şekil 6: Camille Valentin. "Seramik karo çalışması". Barkodu. 2015

Barkodu isimli çalışmasında, geleneksel el yazmalarının (Arabesk, Azujelos, Mudejar, Mozarab, Nasrid…) biçimsel yapısı betimlenerek kalıp şehrin kuşbakışı görüntüsü barkodu ile ilişkilendirilmiştir. Mold City'nin devamı olarak gelen barkodu, tüketim toplumunun gerçeklerini algısal boyuta getirmiş, hazır temsillerden oluşan zihinsel şemaların haritasını çıkartmıştır. Bu bağlamda ifade edilmek istenen bir diğer konu, insanın içerisinde doğup büyüdüğü topluma ve kültüre göre kodlanma (kendisini inşa etme) durumudur.

Söz konusu taslakların yapısının herhangi bir bilgisayar programınınkinden farkı bulunmamaktadır. Bu bağlamda, ticari temsil düzenekleri kullanılarak programlanmış bir toplumun nümerik oluşumu, metalaştırılmış kimliklerin doğasını yansıtır.



Şekil 7: Camille Valentin. "Barkodu serisi". Seramik karo çalışması. 2015

Valentine'ın yaklaşımında belirginleşen bilinçaltsal kodlama veya programlanmışlık olarak ta anlaşılabilecek olan durumun özünde, anamalcı zihnin kitle bilincine aşıladığı, daha doğrusu eskisinin yerine koyarak insanları yönlendirebilmek için kullandığı, Brun'ın da röportajında belirttiği semboller yer

almaktadır. Bahsi geçen bu sembollerin Jung'un çalışmalarında arketip olarak nitelendirildiği bilinmektedir. Janet'ten yapılan alıntıda bahsi geçen us'un kendisine has işleyişi olduğu da göz önünde bulundurulacak olunur ise, arketiplerin sözü geçen ikincil bilinci yapılandırdığı belirtilebilir.

Arketipler

Agustin tarafından şeylerin orijinal modeli olarak belirtilen arketiplerin, Valentine'in kalıp şehrini oluşturan yapılar olduğu düşünülürse, Mold city, evrensel bilince benzetilebilmektedir. Lalande'un felsefe ansiklopedisinde ilk örnekler şu şekilde ifade edilir;

> MALEBRANCHE'ta; Tanrının düşünceleri: "Onun tözü gerçekten açıkça bellidir (yaratılanların) çünkü içerisinde ebedi modeli, yani Arketipi barındırır... O özünde, düşünceleri veya bütün olabilen varlıkların özlerini, tutkusunda ise onların varoluşlarını görmektedir"
>
> BERKELEY'DE; Yaradılıştan önce ilahi düşüncede oldukları gibi var olan, her şeyin düşünceleri. (Kendisine göre; yaradılış öncesi; tanrının düşünceleri zihinlerin algısına tanıtma faaliyetinden önce) Arketiplerin varlığı 'iki farklı us aynı şeyi tanımaktadır' denebilmesine imkân veren şeydir. Fakat kendisi bunu aynı zamanda zihnin dışarısında var olabilen without the mind gerçekliğini inkâr ettiği nesnel olguları tanımlamak için de kullanır.
>
> LOCKE ve CONDİLLAC'ta; Ampirik ve Psikolojik bağlamda; Ötekilerin model olarak kullanabileceği düşünce. 1. İmgeler yoluyla oluşan anlık veriler 2. Algılanmış olan nesneleri kategorilere bölebilmek için zihnin açıklama yoluyla özgürce yapısallaştırdığı kavramlar.
>
> MAINE DE BIRAN'da; Akılsal varlık, doğaüstü varlık, biri diğerinin üstünde bulunan nesneler; *objets de superposition* (Lalande 76-77).

Arketip kavramı açımlanırken, bunların kitleleri kontrol edici özellikte olduklarına Jung tarafından şu şekilde değinilmiştir:

Ali Ayten'in Psikoloji ve Din isimli araştırmasında belirttiği şekliyle Arketiplerin 'Bilinç dışında var olan ve insanların kendi değerlerine ulaşabilmesi için gerekli olan araç' şeklinde açıklandığı ifade edilirken Jung'un, onların *Tüm insanlığa has olan ortak davranış özelliklerini başlatma, kontrol etme ve yönlendirme kapasitesine sahip olan doğal merkezler* olduğunu belirttiği yazılmıştır. Bilinen bütün dinlerin kendilerini sözü geçen bu semboller aracılığıyla ifade ettiklerini belirten Jung'un bu durumun farkına farklı mezhepler ve kişiler tarafından kullanılan temsiller arasındaki benzerlikleri araştırırken vardığına değinilmektedir. Ayten'e göre Jung, ilk örneklerlerle ilgili *olarak farklı dini ifadelerde sembolik biçim alarak tarihi süreçteki çeşitli ayinlerinde temel benzerliği gösterdiklerini* ifade etmektedir: Bütün dinler bu simgelerle doludur ve ritüellerin amacı da uhrevi âlem ile anlamlı bir bağ kurabilmelerini sağlamaktır. Tanrının kendisinin ilk örnek olduğunu öne süren Jung, bu temsilin insandaki tip'i ifade ettiğini belirtir. Jung, tip'in esmek, iz bırakmak, damgasını vurmak anlamlarını taşıdığını söylerken Tanrı tipinin bilinçaltından bilince ulaşarak bireylerde etki bıraktığını ve kendisini kabul ettirdiğini ifade eder (Ayten 51).

Dolayısıyla arketiplerin, günümüz pazarında kurgulanmış olan totemler (Mc. Donald's, Burger King, Şirket totemleri vs.) reklamlar ve afişler, haberler, markalar olarak farklı görsel ve işitsel manipülasyon yolları aracılığıyla insanların alt bilincine kodlandığı belirtilebilir.

Hubert Faivre'nun belirttiği şekliyle; insanlar tarihsel süreç içerisinde görüngüler, olaylar, biçimler, imgeler, temalar vs.. arasında ilişkiler kurmuşlardır: söz konusu olgular evrensel şemalar olarak düşünülebilse de bunların arasında mantıklı bir ilişki bulanmayabilmektedir. Feivre'ye göre papaz Agustin'un *eidos* veya Platon'un evrenselleri olarak bilinen bu olgular bazı kaynaklarda yaradılışın yedi günü olarak ta geçmektedir. Feivre'de Jung örneğinde dinamik modele benzetilen arketiplerin gerçekliği biçimlendirdiği belirtilirken "Dünyadaki oluş halleri hakkında bilgilendiren önsel kurulumlar, tecrübenin doldurduğu boşluk biçimleri veya herhangi bir bağ ve faaliyetin olabilirliğini temsil eden içi boş biçimler" ifadeleri kullanılmıştır. Hayvanlarda ve insanlarda ilk semboller; doğuştan gelen davranışlarda, kolektif bilinçaltında ve iç güdümlerde kendilerini göstermektedir. Bu olguların hepsi bireyüstü olarak bilinmektedir. Bunların arasında içgüdüler, fizyolojik ihtiyaç olarak bireysel olmayan bir gücü oluşturmaktadır. Bu durum kolektif bilinçaltının bütün insanlarda doğuştan gelen ve ortak özellikleri içeren yapısına benzetilmektedir. Bu bağlamda yine Jung örneği verilirken; kolektif şuuraltının; arketiplerin düzenli hareketlerini açığa

çıkartan bir matematik düzeni içerdiği belirtilmiştir (Faivre 1-4).

Feivre'ye göre en basit haliyle arketipler; kendilerini bize günlük yaşamda bireyin kendisinde "Bir bütünlük veya varlığın kaynağı" olarak, anne, baba, kardeş, toplum, aşk, doğum, zekâ… şeklinde gösterirler. Feivre, temelde sayı dizisinin ilk yedi rakamına denk düşen ve insanın evrimini simgeleyen yedi arketipin bulunduğunu belirtir. Bu örnekler, var olan ve evrimleşen her şeyin dinamiğini ve altyapısını oluştururlar. Yedi dünya veya yedi büyük döngü olarak ta isimlendirilen bu semboller, insandan evrene ve evrenden insana olan hareketi betimlerler. Farklılaşma (ekim, matris, meyve), organizasyon (üye) ve bütünleşme (bütünsel ekim, bütünsel matris, bütünsel meyve) başlıkları altında listelenmişlerdir (Faivre).

Özetle, orijinal beden biçimi olarak ta anlaşılabilecek olan arketiplerin özellikle toplumsal değerleri oluşturan kontrol çizgileri olduğu belirtilebilir. Bunların içerisinde yönlendirici etkisi olan başlıca unsurlardan bir tanesi bir şeyi arzulama halidir.

Lacan'cı yaklaşımda arzu prensibi; Bağımlılıkta özne-nesne değişimi

Lacan'cı yaklaşımda satın alım ve tüketim psikolojisi değerlendirilecek olunur ise; bunun Benjamin'deki vitrin etkenine bağlı olduğu fark edilmektedir. Rennes üniversitesinden D. Bernard ve Q. Dumolin, Lacan'cı yaklaşımı şu şekilde açımlamışlardır;

Lacan'ın kapitalist üretimdeki arzu prensibi ötekileştirmeyle ilgilidir. Bu bağlamda, alım satım ilişkilerinin arzu sömürücülüğüne hizmet edişi, insanın kendi arzusuna yabancılaşarak hiç ihtiyacı olmadığı *ötekini* arzulaması ile gerçekleşmektedir. Toplumsal bunalımın kaynağında bulunan neden ise, arzuyu endüstrileştirmeyi başarmış olan anamalcı diyalogun hükmüdür. Lacan'ın yazılarında bahsi geçen bu arzu endüstrisi kişinin arzusuyla kendisinin arasına mesafe koyarak bunalıma neden olmuştur. Dolayısıyla anamalcı sistemin gerçek başarısı, pazara yeni ve çekici ürünler sürmesinde değil, arzuyu işletmesi ile ilgilidir (David Bernard 710-717).

Kişinin psişik yaşamına etki ederken kişinin kendisine has bir dinamik kazanmasına neden olan arzu prensibinin açılımına; psikanalizin önerdiği şekliyle, insanın objeyle ve satın almayla olan ilişkisinin mantığından yola çıkarak ulaşılmıştır. Bu bağlamda psikanalistler tarafından net olan, nevrozlu kişinin her zaman ötekini arzulamaya bağımlı oluşudur. Kişi sürekli olarak kendisinde 'özünde' eksik olanı istemektedir. Buna rağmen ötekinin getirdiği cevaplardan hiçbiri onu tatmin etmeye yetmez. Yani istediği şey ile aldığı nesne arasındaki ayrılıktan dolayı kişide eksiklik oluşur. Bu eksiklikten dolayı da arzu meydana gelmektedir. Karşılıklı olarak ta arzu, isteği yaratır. Bunların üzerine bir paradoks olarak kişinin, kendi arzusunun tatmin oluşunu istememe durumu eklenmektedir. Bunun nedeni ise, insana dinamiğini kazandıran arzunun tamamıyla tatmin olmasıyla beraber ortadan kaybolacak oluşudur. Bu durumda ise *eksiklik* kişide eksik olacağı için, bunalım etkisi belirecektir. Kişinin arzulama nedeni aynı zamanda arzulamaya devam etmektir. Kişinin, ötekinin ona sunduğu hiçbir şeyden (tatmin olabilecek olsa da) tatmin olamamasının nedeni ise budur. Sürekli olarak başka bir şey arzulamak zorundadır. Kısacası, beliren bu paradoks'ta nevrozlu kişi, *ismen* sürekli başka bir şey isteyecektir. Başka türlü ifade edilirse, düşünen insan, her zaman; istediği şey ile arzuladığının arasında bölünmüş kişidir (David Bernard 710-717).

Psikoterapi esnasında tecrübe edilen durumdan verilen örnekler, nevrozlu kişinin kapitalist düzenin işleyiş çarklarının başında olduğunu ispatlayacak niteliktedir; bu seanslarda pratiğe dökülen şey, ötekinin isteğidir. Kişi, kendisinden bir şey istenilmesini istemektedir. Burada ötekinin isteğini kendi arzusunun objesi yerine koyma durumu gösterilmektedir; *Ne istediğini söylemekte acelesi olan restorandaki müşterinin menü elindeyken (eğer günün zorunlu menüsü değilse) ötekinin önerisini 'teklifini' istemesi.* Bu durumda, kendi arzusunu kandırabilmek için ötekinin telkinine istekli olarak ve dengesiz, yabancı bir şekilde yönelim söz konusu olmuştur. Kendisini ötekinden ayıracak olan arzusunu (eksiğini) dinlemek yerine, nevrozlu kişi emniyetli bir şekilde, başkasının arzusuna yabancılaşarak yönelmektedir. Söz konusu durumda beliren; nevroz mantığı ile kapitalist mantığı arasındaki kesişmedir. Teklif ile istek arasındaki oyunla ilgili olarak, anamalcı düzen, arzunun ve isteğin diyalektiğini endüstriyelleştirmiştir. Bu ise, çıkış noktasında nevrozlu kişinin icadı olmuştur (David Bernard 710-717).

Lacan, *satıcı sanatı* isimli kısa apolojisinde kişinin kendisinde eksik olan ve arzulaması gereken objeyi ötekinden ne şekilde istediğini ve bütün ihtiyaçlarını hiçe sayarak her koşulda bunu nasıl satın aldığını açıklamaktadır. Bunun için ilk olarak yapılan şeyin, Kişinin satılacak olanı istemesi için ona hiç ihtiyacı olmadığı bir objeyi arzulatmak olduğunu ifade eder. D. Bernard'ın bu noktada sorduğu soru; bunun zıtlık içeren bir paradoks oluşundan ötürü ne şekilde yapılabileceğidir. Psikanalizin belirttiği ise bunun zıt olma durumunu değil tam bir uyumu içerdiğidir. Buna göre buradaki arzu, her zaman başka bir şeyin arzusu oluşundan dolayı ihtiyaçtan ayrılmaktadır. Bundan dolayı, fuzuli ve aptalca olan herhangi bir şey, bir isim, objenin arzulanmasına neden olabilmektedir. Nevroz prensibine göre söz konusu durumda gerekli olan ise, kişiyi bu objeyi ötekinden istemeye itmektir; yani arzusunun mantığının yerine talebinkini koymaya davet

etmektir (David Bernard 710-717).

Bunun üstüne Lacan, ikinci bir satıcı sanatı prensibi eklemiştir. Alıcıyı ikna etmek için satıcının, kişiyi nesnenin alınmaması durumunda bunun onda büyük bir eksiklik yaratacağına inandırması gerekmektedir. Dolayısıyla vitrinin ardındaki obje de alıcı farkında olmadan kişinin (içinde) eksik olan şeye dönüştürülmektedir. *Nesnenin fantezisi, alıcı kişiyi satın alınan konumuna düşürmektedir*. Bunun nedeni de, satan şirket ya da kişinin alıcıdan önce onun bilinçaltsal arzusunu bilmesinden kaynaklanmaktadır (David Bernard 710-717).

Lacan'ın eklediği üçüncü prensip, bir kişinin arzusunun ötekininkine ne şekilde bağlı olduğudur. Bu bağlamda Lacan'ın ifade ettiği şekliyle; arzu, ötekinin arzusudur. Yani birine bir objeyi arzulatmak için bu kişiyi başka birisinin arzusuna bağlayabilmek gerekmektedir. Satıcının müşteriyi 'eğer onu satın almazsa başkasının onun yerine gelip objeyi alacağı' konusunda ikna etmesi durumu da bununla ilgilidir. Böyle olursa başkası onun yerine kendisindeki eksik objeyi alacağı zaman, onun üzerinde üstünlüğü olacağı mesajı gelmektedir (David Bernard 710-717)

Bu bağlamda varılan yerde, objenin kendi değerini sadece ötekinin arzusu ile ilişki içerisinde bulunduğu zaman alabildiği anlaşılmaktadır. Lacan'ın söz konusu işleyişte psiko-analitik açıdan satın almaya verdiği anlam; alçaklık ve riyakârlık, yalancılık ile eşanlamdadır. Bunun nedeni ise satın alan kişinin yabancılaşarak uzandığı ötekinin isteminde; kendi arzusunun ne olduğunu bilmemesidir. Bu, yukarıda da belirtildiği şekliyle nevrozlu kişinin arzusunu kandırma girişimidir. Psikologun değindiği riyakârlık, kötüye kullanımla eş anlama gelmektedir. Bu sömürü, toplumsal bunalımın başlıca nedeni olarak gösterilmektedir ve kişinin kendi arzusunun yerine ötekinin kendisine telkin ettiği şeyi geçirmesi esnasında olmaktadır. Bu istismarı her yaptığında kişinin kendi değerini yeniden kazanması gerektiği gibi bundan her seferinde biraz daha uzaklaşmaktadır (David Bernard 710-717).

Kapitalist diyalogun sunduğu mutluluğa karşı kendi arzusundan her seferinde biraz daha uzaklaşan kişinin tecrübe ettiği tek şey geri dönüşümlü olarak kendisini gösteren hastalık belirtileridir. Lacan'a göre arzusundan ayrı kalan kişideki belirtilerden birisi suçluluk duygusudur. Bununla beraber gelen ve kişinin kaçmaya çalıştığı diğer semptomlar; sıkıntı, bunalım, utanç ve kasvet'tir. Freud'un bakış açısıyla tam bu noktada, anamalcı sistemin başlıca başarılarından bir diğeri belirmektedir: *suçluluk duygusundan, bunalımdan, kurtulmak ve kendi utanç verici sorularına, katlanılamaz gerçekliğine karşı dikkatini dağıtarak oyalanabilmek için satın almak* (David Bernard 710-717).

Söz konusu nedenselliğin devamında, karşımıza çıkan bir diğer olgu ise "herhangi bir şeyi" satın alma durumudur. Buradaki mal ne olursa olsun, satın alma girişiminin başlıca nedeni kişide 'sıkıntının' bir belirti olarak kendisini gösterdiği orijinal arzuyu kandırma girişimidir. Herhangi bir obje olarak belirtilmiş olan şey, gerçekten ihtiyaç duyulandan farklı olan anlamında kullanılmıştır (David Bernard 710-717).

Kitlesel manipülasyon aracı olarak sanatın işletimi

Günümüz Fransız sanat ve kültür camiasında Marquis de Sade ve Gerçeküstücülük alanında uzmanlaşmış olan önemli isimlerden Annie Le Brun, le média kanalında Aude Lancelin ile gerçekleştirdiği röportajda, (Le Brun) aktüel sanatın toplumda aldığı yeri küresel kapitalizmin birey algısı üzerindeki hâkimiyeti üzerinden açıklamıştır. Brun'a göre bu uzun süredir devam eden ve bütün alanlarda kendisini gösteren bir savaştır. Söz konusu çatışmada, anonim olanın gücü arttıkça, ona karşı gelenler zayıf düşmektedir. Birçok kişi, gösterilen ile gösterilmeyen ve olmaması gereken arasında devam eden bu savaşın parçası olduklarının farkında olmadan yaşamaktadırlar. Çağdaş sanatın merkezde aldığı rolün önemi; bu savaşta mekân, beden ve nesneye bağlı sembolik gücünden gelen etkiye bağlıdır. Dolayısıyla bunu bir temsil savaşı olarak yorumlamak doğru olsa bile savaşın alanı çok daha geniş olduğu için varoluşu da taşlayarak kısırlaştırmaktadır. İçerisinde bulunduğumuz anamalcı safhada, her şey pazarlanmaktadır ve bu sistem özellikle estetik hazza yönelik olgulara odaklıdır. Bunun başlıca nedeni, sistemin üzerine yatırım yapacağı bu alanın her zaman daha fazla getirisi olmasıdır. Birkaç senedir, dünyanın estetikleştirilmesine tanık olduğumuzu belirten Brun, bunun gerçekte olan bitene makyaj yaparak insanları yanıltmak için kullanıldığını vurgular. Bunun aynı zamanda insanları uyutmak, dikkat dağıtmak için yapılmış bir silah olduğuna değinilirken, satılan malın en başta bir form ve ambalaj oluşundan dolayı güzele karşı bir savaş verilmesi gerektiği ifade edilir. Bu bağlamda, güzel olan, gerçekte olana zıt gitmekle beraber doğrudan etki ederek algının işletildiği bir saldırıya dönüşmüştür. Çağdaş sanatı, yeni resmi sanat başlığı altında tanıtırken Le Brun, ekonomi ve finansmanın ön plana çıktığı 90'lı yılların başından beri finans dünyası ile sanat dünyası ve moda dünyası olarak isimlendirdiği lüks camiası arasında büyük bir çarpışmanın gerçekleştiğini ifade etmiştir. Sanatın pazarlanışı ile pazarın estetik değer alışı arasında, insanlar kendilerini bulmaya çabalamaktan vazgeçmişlerdir. Bu da düşünmeyen ve soruşturmayan kitlelere yol açmaktadır. Brun, Fazladan gerçeklik isimli kitabında, anamalcı sistemin ürettiği objeler, imgeler ve reklamların duyarlığı istilasından bahsederken bu üretimin imaj, bildirim veya estetik

olgu değil, geri dönüşümü olmayan atık olduğunu belirtir. Bu bağlamda fazladan üretimin yaşamı sansürlediğini ve dünyanın doğal estetiğini kaybetmesine neden olduğunu vurgular. Kapitalizm topluma kendi sanatını dayatmaktadır ve sanattaki bu güdüm sürecinin aynısı, yaşamın diğer alanlarında da uygulanır. Söz konusu işletim vahşi ve gaddar yapıda olmakla beraber bu, çağdaş sanatın etki alanının büyüklüğünden kaynaklanmaktadır. Çağdaş sanat politikası bireyde, tepki vermesine imkân tanımayan bir donukluğa neden olurken soruşturmasına ve yargıda bulunmasına engel olmaktadır. Söz konusu durum, çağdaş sanat üzerine yazılan kitap, makale ve tanıtımlar için de geçerlidir. Bununla ilgili verilen örneklerde Damian Hirst ve Jeff Koons ta, araştırılan yazılarda taciz edici alaycılığın ön planda olduğu belirtilirken bunun sanat ile para arasındaki mahrem ilişkiyi aydınlattığına değinilmektedir. Le Brun, söz konusu durumu medyanın da eşlik ettiği bir tür paranın ırza geçişi olarak belirtir. Bu bağlamda Louvre müzesinde yapılan LVMH ya da tam adıyla Louis Vuitton Moët Hennessy isimli Fransa tabanlı holding yemeğine değinirken burada kuruluşun tanıttığı ve satıma sunduğu Jeff Koons'un tasarımı lüks çantalar eleştirilmiştir. Le monde dergisinde bu çantalar "Koons'un tükürüğü; çekicinin, rüküş ve ironinin bilge karışımı" şeklinde ifade edilirken Du guardien'da bunun sadece bir lüks çanta serisi değil aynı zamanda sanatçının eski ustalar üzerine yaptığı bir tür "derin düşünme durumu" olduğu yazılmıştır. Çanta biçiminde meditasyon terimini kullanan Le Brun, bu durumu eleştirmeye sunan her kişinin ya aptal ya da ironiyi anlayamamış kişi olarak hesabının kesildiğini belirtir. Çağdaş sanatın dayatılışındaki bu terörizmin, topluma sinizmi ve utanmazlığı sahiplenilmesini öğütleyen bir eğitim olduğuna dikkati çekerken, bahsi geçen bu kinizmin temellerini hassasiyetin zayıf düşürülerek ele geçirilmesi üzerine kurduğunu belirtir. Toplum duyarlılığı, markaların tanıtım atıkları ile kirletilirken bunun üzerine kurumsal binalardaki reklamlar da eklenmiştir; Bireye, duyarlılık aşılamak yerine duyulama ve sansasyon dayatılmaktadır (Le Brun).

Şekil 8: Jeff Koons'un eski ustaların eserlerini konu alan konsept çantaları.

Toplum, bunu eleştirebilmek için sanatla arasına mesafe koyacak imkânı bulamamaktadır. Çünkü bu anlayışı dayatanlar, manipülasyon ve işletim konusunda eğitimli ve donanımlıdırlar. Eskiden var olanları hâkimiyeti altına alma, bilinci saptırma ve büyüklük üzerine oynayan bu ticaretçi kişiler, yeni bir şey ortaya çıkardıkları zaman bu aynı amaca hizmet edecek şekilde tasarlanmaktadır. Gerçekte olup biten ise, tekniğin işletilmesidir ve bunda herhangi bir yenilik bulunmaz. Kısaca 20. Yüzyıl sanatının dönüştürülmesi ve insan duyarlılığının dondurularak saptırılması söz konusudur. Burada işleyişe dâhil olmayan bireylerin atıl konumuna düştüğü belirtilirken, bunun marka ile alakalı olduğuna değinilir; Fransızcada marque şeklinde ifade edilen marka; damgalamak ve iz bırakmak anlamına gelmektedir (Le Brun).

Le Brun, genelde rastladığımız lüks galerilerin toplumda "havaalanı estetiğini" temellendirdiğini belirtir. Burada belirtilmek istenen formatlanmış güzellik veya sentezin estetiğidir. Örnekle; kadınlar için barbi bebek modeli neyse galeriler de estetiği bu şekilde kendilerine göre formatlamaktadırlar ve sentez güzelliği belirir. Bu bağlamda gönüllü köleliği vurgulayan Le Brun, bireyin bilincinin ötesinde işlemeye devam eden ticari duyarlık çalışmasına ve duyarlığın tektipleştirilmesine dikkati çeker. Linda Abermann'ın Sanat toplayıcıları isimli makalesinde, *"Parasal güç sekti'nin; sanatın, sosyal sömürüden gelen ganimeti dönüştürerek yüksek sosyetenin lobilerine giriş bileti ve hatta asil filântrop giysi haline getirmesinden büyük mutluluk*

duyduğunu" yazmıştır. Bununla ilgili olarak Bernard Arnaud örnek verilirken, eserlerinin lüks endüstrisinde, çağdaş sanat galerilerinde ve aynı zamanda kopyalarının Carrefour gibi kapitalist işletimin en şiddetli olduğu satış yerlerinde bulunduğuna dikkat çeken Aude Lancelin, Brun'un ifadesiyle zehrin yukardan gelip toplumun en alt tabakalarına kadar nüfuz ettiğini röportajında destekler. Eskiden var olan proleter kültürün bizi bundan koruduğuna değinen Brun, kitabında işçi sınıfının yıkımını açıklamaktadır. Geleneksel kıyafetleri örnek alırken, bunları temsil bazında değerlendirir ve sembollerin değişerek yerine başka temsil düzeneklerinin getirildiğini söylemektedir. Brun'un deyişiyle eskiden kullanılmayan *yaşam tarzı* ifadesi, sosyal sınıf çatışmasının yok saymak için kullanılan, insanların uyutulmasına yarayan bir anamal değeridir. Yönlendirici sembollerin kontrolünü elinde bulunduran kesim bizim duyarlılığımızı işletmektedir. Sembollerin kontrolü açıklanırken Le Brun, *Vantablack* adını taşıyan ve ordu tarafından hazırlanmış siyah rengin patentinin Anişh Kapoor tarafından alınışını örnek vermiştir. Bahsi geçen siyah materyalin özelliği, yoğunluğundan ötürü üzerine sürüldüğü yüzeydeki bütün rölyefleri kapatarak hiçleştirmesidir. Sembollerin kontrolü açıklanırken Paris komününde anarşist olan Elisée Reclus'ten alıntı yapılmıştır: *Toprağın çirkinleştiği, bütün şiirlerin dillerden silindiği yerde hayal gücü söner ve zihinler fakirleşir. Rutin ve hizmetçilik insanları kontrolü altına alarak uyuşukluğa ve ölüme hazırlar.* Reclus'un bu ifadesinde geçenlerin aktüel dünyada oluş şeklini alternatif yolun bulunmayışına bağlayan Brun, bunun Tatcher'in etkisiyle 90 lı yıllardan sonra başlamasının tesadüf olmadığını vurgulamıştır. Aynı şekilde Tatcher'in varisinin ve süksesini canlandıran kişinin, bu işleyişin günümüzde devamını sağlayan Saatchi olduğunu belirtir. Saatchi'nin bugünün en büyük koleksiyonör, galerist ve çağdaş sanat organizatörü oluşu ise Brun'ın bu tezini doğrulamaktadır. Farklı güzellik anlayışı taşıyan genç insanlara uygulanan polis şiddetini örnek gösteren Le Brun, onların bu güzellik anlayışlarının bağlandığı yerin tam olarak söz konusu işleyişten çıkabilmemizi sağlayan ütopik kapılar olduğunu belirtirken güzelliğin ütopyaya açılan kapılar olduğunu vurgular. Kapitalist sistemin varlığını sürdürebilmesi için gereken başlıca şeyin bu kapıları kapatmak olduğuna değinilirken insanların bu geçitlerin mümkün olmadığına ikna edilmeye çalışıldığı açıklanır. Bu ise saldırı niteliği taşıyan bir harekettir ve küresel gerçekçilik adı altında dayatılmaktadır. Toplumsal eleştiri ise ne yazık ki günümüzde geri kalana eşlik eden bir müzik gibi algılanmaktadır. Sosyal soruşturmanın bu hale düşme nedenini anakronizm'e bağlayan Brun, her şeyin paranın saldırısını ört pas etmek için kurgulandığını ve her şeyin neden ile sonuç arasındaki bağı kapadığını ifade eder. Bunun gibi çağdaş sanatta da, nedeni belli olmayan sonuçlar gösterilmektedir. Eleştirel tartışmanın körlüğü, bu sektörün büyüklüğünden kaynaklıdır. Aynı zamanda gerçekte hiçbir şey olmazken, hep bir şeylerin olup bittiğine yani olmayan bir şeyin olduğuna insanlar inandırılmaktadır. Röportajda Damien Hirst'ten yapılan alıntıda "Sanata karşı parayı oynuyorum, umarım ki sanat kazanır. Fakat para kazanırsa sanat gider" ifadesi göze çarpmaktadır. Bununla beraber, Brun, günümüzde yaşanan durumu özetlemek için Oscar Wilde'nin yeğeni Arthur Cravan'ın alıntısını Hirst'ın kine eklemiştir; *Bir gün sokaklarda sadece sanatçılar göreceğiz ve insan bulabilmemiz çok zor olacak* (Le Brun).

Röportajın başında değinilen savaşta, Brun'un kitabındaki ifadesiyle *fiyatı olmayan her şeyin etkisizleştirilmesi, yoksa saptırılması, yozlaştırılması veya ortadan kaldırılması gerektiğinin* altını çizen Aude Lancelin, kendisine buna karşı konulabilmesi için yapılması gereken şeyin ne olduğunu sormuştur. Brun'ın verdiği cevapta; 20. Yy başlarında anarşistlere özgü olan bireyselliğin geri alınması ve zamanının yeniden bulunması gerektiği söylenirken Hegel'in "Başka bir dünya var evet o bu dünyada" alıntısı kullanılmıştır. Olup biten bu duruma katılmadan insanın bu yozlaşma ile kendi arasına mesafe koyması gerekmektedir. Karşı koymanın önemi gençlerin yaptığı yürüyüş ve gösterilerde görüldüğü şekliyle; bu sistem için hazırlanıp eğitim almış olan fakat katılmayan kişilerin duruşu ve algısında belirmektedir (Le Brun).

Sonuç

Sanatın günümüzde geldiği yerde aldığı biçim, her şeyin ve hiçbir şeyin beraber bulunabildiği sıfır noktasıdır. Sınırsız farklı amaç için kullanılabildiği gibi manasını yitirerek hiçliğe bürünürken her şey olmuş ve herkes sanatçı olmuştur. Sanatın ne olduğunu belirleyen insan toplulukları, sanat üzerinden politika yaparak onun doğasını bozmuş ve kısırlaştırmışlardır. Sanatın orijinal yapısının bozulması, buna bir aracı olan sanatçının ve ona statüsünü veren toplumun yozlaşması anlamına gelmektedir. Söz konusu değer yitimi, insanın doğa ile olan ilişkisinde gerçekleşmektedir. Doğanın, insanın içinde bulunduğu göz önünde bulundurulursa bu ilk başta insanın kendisi ile olan ilişkisi demektir. Dolayısıyla sanat, bir anlamda modern dünyanın yaşadığı krizin getirdiği kaosu yansıtan bir tür gösterge şeklinde belirir. Gerçek sanatçının çağrıştırdığı doğa fiziksel değil tinsel alana aittir. Buna zıt olarak, modern bireyin doğası fiziktir. Sezgisini kullanarak metafizik boyuta açılması gereken sanatçı, bireyselliğinden kurtulamadığı sürece materyal alana hapis kalmaktadır.

René Guénon, yaşadığımız dönemi karanlık çağ olarak ifade ederken Hindu doktrininde Kali Yoga olarak

belirttikleri zamanı işaret etmektedir. Bu dönem, maneviyatın aşamalı olarak çöküşünü simgelemektedir. Söz konusu gerileyiş, modern dünyada "gelişim" olarak algılanmaktadır. Aşamalı maddeleşme bu çöküşü karakterize edici özelliktedir. Bu bağlamda bireyselleşmenin altını çizen Guénon, bunun bütün entelektüel sezginin reddi anlamına geldiğini belirtir. Bahsi geçen sezgiselliğin kavrayış alanı birey-üstüne yani metafizik espasa dair olmakla beraber, insanı öteki canlılardan ve nesnelerden ayıran başlıca özelliktir (Guénon 10).

Bernard Stiegler, bireyselleşme ve işbirlikçi ekonomi üzerine verdiği konferansta bizlerin anti-proleter çağa girdiğimizi belirtirken Marks'tan yaptığı alıntıda 19.yüzyıl endüstriyel toplumunun, çalıştırdığı işçileri iş yapma becerilerinden mahrum bıraktığını vurgular. Bu mahrumiyet tüketiciler için de sadece yapabilme becerisini değil aynı zamanda yaşamayı bilme yeteneğini de işaret etmektedir. Stiegler bu durumu işletimsel aptallık veya sistemik ahmaklık olarak nitelendirirken her şeyin teknik düzene yani otomatizme geçtiğini ifade eder. Gelecek çağların otomatik toplumu canlandıracağını belirtirken bunun varacağı yerin uç noktalarda tüketime bağımlılık ve aptallaşma olduğuna değinmektedir. Facebook örneği ele alınırsa; bu site insanlara nümerik feromonlar iletir ve bu sinyaller insanları kategorize ederek ve standartlaştırarak bireysel değerlerini profile dönüştürmektedir. Bunun amacı bireyi marketing ismi verilen ve karınca yuvasına benzetilen alana sokabilmektir. Aracı olarak kullanılan teknolojiye değinirken bunun bir *Farmakon* "aynı zamanda ilaç ve zehir olarak kullanılabilen malzeme" ismini aldığını belirten Stiegler, politikanın *Farmakon*'u zehirden çok ilaç biçimine getirmeye çabaladığını sözlerinde eklemiştir. Stiegler'e göre bizler bugün nümerik aracılığıyla Farmakolojik bir devrim geçirmekteyiz. Söz konusu süreçte ise bireyselleşme olarak ortaya çıkan durum, tekleşme ve özelleşme ile aynı çizgide ilerlemektedir (Stiegler).

Stiegler'in üzerinde durduğu Farmakon'un bir teknik olarak geliştirilip insanlar üzerinde uygulandığı anlaşılmaktadır. Bunun başlıca özelliği ise politikaya hizmet ediyor olmasıdır. Sanatın bir Farmakon olarak işletildiği düşünülecek olunursa; politize edilmiş ve evrensel yapıya sahip olan bir etken "ilaç" durumuna düştüğü görülür. Sanatın, kavramsal çerçeve içerisinde (enstalasyon, vb…) insanları kışkırtması, düşündürmesi ve entelektüel soruşturmaya itişi, onun iyileştirici bir ilaç olarak kullanılan farmakolojik niteliğini açığa çıkartmaktadır. Öte yandan insanların aşırı derecede maruz kaldığı ticari olgular, (reklamlar, bildirimler, anamalcı sisteme hizmet için çağdaş sanat bağlamında dayatılan saçmalıklar vb..) Farmakon'un zehir özelliğini barındırmaktadır. Bu, yönlendirme ve kontrol sağlama amacıyla kullanıldığı için insanın doğal yapısına ters düşmektedir ve aynı zamanda güçlü bir uyuşturucudur. En basit haliyle, kanser hastalarına terapi olarak uygulanan suluboya resim pratikleri iyileştirici niteliğe sahiptir. Öte yandan önceden belirlenmiş estetik hazzı pazarlayan "Brun'un ifadesindeki sentez estetiği" ticari galerilerin, toplumun duyarlığını kirleterek yozlaştırdığı göz önünde bulundurulacak olunur ise, bunun zehirleyici yanı belirmektedir.

Özetle günümüzde anlaşıldığı şekliyle sanat, kitlesel ticari politikaya uyarlandığı sürece zehir haline gelirken, kendisini ve onu çevreleyen sistemi eleştirmeye yönelik entelektüel soruşturmaya dönüştüğü süreçte iyileştirmektedir.

Le Brun ve René Guénon'un yaklaşımları doğrultusunda, bireyin kitle içerisinde uğradığı değer yitiminin meşruluğu dikkate alınabilir. Bunu bir norm yaratma veya tek tipleştirme durumu olarak düşünebiliriz. Daha da önemli olan ve göz önünde bulundurulmayan durum söz konusu kontrol çizgilerinin tek değil Arke-tipleştirilmesidir. Bu ise insanın kendi özüne yabancılaşmasıyla aynı anlama gelmektedir. Kitle içerisinde kazandığı değer onu birey olarak diğer bireylerden ayırmakta fakat onlardan farklı kılmamaktadır. Kısacası materyalleştirmektedir. Değeri kazanma biçimi ise insandaki farkındalığı saptırarak miktara (çokluğa) mazur bırakmaya ve Stiegler'in de belirttiği trans-individualisation'a dayanır.

Sanat'ın sözü geçen insanlar arası bireyselleşme durumunda dönüştüğü; aynı zamanda her şey ve hiçbir şey olan yutan eleman veya kara delik, benzeştirme yapılacak olunur ise; Brun'un röportajında belirtilen Anish Kapour'un satın aldığı siyah renk ile özdeşleşmektedir. Bu, bir önceki başlık altında Brun'un ifadesiyle; *Bahsi geçen siyah materyalin özelliği, yoğunluğundan ötürü üzerine sürüldüğü yüzeydeki bütün rölyefleri kapatarak hiçleştirmesidir* şeklinde belirtilmiştir. Kısacası Vantablack, günümüz sanatının özeti olarak gösterilebilmektedir.

Kaynaklar

Ayten, ALİ. *Psikoloji ve din; Psikologların Din ve Tanrı Görüşleri*. İstanbul: İz yayıncılık, 2006.

David Bernard, Quantin Demolin. «Desire, purchasing, consumption:.» *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental* 22.4 (2019): 710-724.

Faivre, Hubert. *Varoluşun yedi döngüsü*. 1 ocak 2013-2014. Hubert FAİVRE. 12 aralık 2020. <https://levolution.org/>.

Groenen, Marc. *Le rôle de la lumière dans l'art des grottes au Paléolithique supérieur.* Fransa: Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour, 2016.

Guenon, Rene. *Miktarın hükmü*. Paris: Gallimard, 1945.

Guénon, René. *Modern Dünyanın Krizi*. Paris: Bossard, 1927.

İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar İpşiroğlu. *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017.

Janet, Jean Pierre. *Psikolojik Otomatizm*. Paris: Félix Alcan, 1930.

Lalande, André. *Teknik ve Kritik Felsefe Lugatı*. Paris: Presses Universitaire de France, 2006.

Le Brun, Anne. AUDE LANCELİN. ile «Sanat ve Kapitalizm». *Özgür Tartışma.* https://youtu.be/XGkBiEn-tCI. pts eylül 2018.

Martin, Mérly. «Lüksün sanatı; tanınma süreci.» *HAL. Archives ouvertes . fr.* 10 Nisan 2015: 4.

Ratouis, Olivier. «Le sens de la marche : Dans les pas de Walter Benjamin.» *Les Annales de la recherche urbaine* n. 57-58 (1992): 71-78.

Sembol, Efe. *İDEALARIN SANATSAL BOYUTTAKİ VARLIĞI*. 30. Cilt 6. ANTALYA, aralık 2018.

Stiegler, Bernard. *Bernard STİEGLER: işbirlikçi ekonomi ve bireyselleşme* SİEGLER (konferans). 14 Haziran 2013.

Şenel, Alâeddin. *İlkel Topluluktan Uygar Topluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi*. Ankara: A.Ü.Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1982.

Teige, Karel. *SANATIN PAZARI*. Çev. MANUELA GERGHEL. Paris: editions Allıa, 2000-2005.

Ülgen, Pınar. «ORTAÇAĞ AVRUPASINDA FEODAL SİSTEME GENEL BİR BAKIŞ.» *Mukaddime* 1.1 (2010): 3-4.

Wittgenstein. *Tractatus Logico Philosophicus*. İstanbul: Metris yayınları, 1985.

Görsel listesi

Şekil 1Kayalık blok formasyonunda beliren bizon kafası / Bernifal Mağarası/üst paleolitik çağ/ fot: M.Groenen..... 1615

Şekil 2Stalagmitik kolon üzerine kazınmış ve kömürle boyanmış insan-bizon - El Castillo mağarası - üst paleolitik çağ- Fot. M. Groenen 1616

Şekil 3Benvenuyo Cellini - Tuzluk - 26,3 x 21,5 cm / Viyana sanat tarihi müzesi 1621

Şekil 4Walt Disney'in Carousel Progress isimli döner tiyatrosunun bölmelerinden biri 1623

Şekil 5Camille Valentin - Mold City - enstelasyon - 2015..... 1624

Şekil 6Camille Valentin / Mold City - Kuşbakışı / 2015..... 1625

Şekil 7Camille Valentin / Seramik karo çalışması / Barkodu / 2015..... 1626

Şekil 8Camille Valentin / Barkodu serisi / Seramik karo çalışması / 2015 1626

Şekil 9Jeff Koons'un eski ustaların eserlerini konu alan konsept çantaları 1630

STEREOTYPING OF INTELLECTUAL SPACE

Efe SEMBOL

ABSTRACT

This article takes aim at the degeneration of modern society and its causes originating from the crisis of individualism. For this, the transformation of art from its roots, to its application in the modern world, has been examined. Art has been used as an indicator to explore how capitalism utilizes esthetic pleasure in order to influence the masses. The immobilization of intellectual space has been analyzed through mold-city installation and concretized by delving into the relationship between human perception and contemporary artistic expressions. On the same line, how others are using this relationship for their economic benefit ensues and the function of the artist, the consequences of his practices upon modern society are explored. Today, art has lost her meaning and became an absorber. This is because of the quantity which controls the values but not the quality. The individualization started getting the same meaning as materialization, destructs creativity and intuition. In other words, the buyer and the purchased material changed places. Human, being alienated from himself, lost his identity in the mass then marginalized to the rest. The separation between those individuals doesn't mean "difference" and they are stereotyped by materialization. The art shows itself as a symptom of this societal crisis. In the modern world, the essence and the shape show themselves as a quality and quantity. The control lines imposed in order to legitimating that degeneration, replace old values with new ones, not only by stereotyping but also archetyping these. In this way, the real place that the mass exploitation is applying is not the showcase but the collective subconscious life. So the art, because of its qualities, is able to affect directly that area, became like an ideal instrument.

Keywords: individu, space, ıdea, mold, art