

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

01. 05. 2019

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

30.06.2019

Dr. Zafer KALFA¹

YENİ KAPİTALİZM ve POST-MODERN TEKELDE YENİ SANAT

Özet

Kapitalizm, üretilen her objeyi satılabilir / satın alınabilir hale getirip ondan kâr elde etmeyi amaç edinmiş bir sistemdir ve onun gözünde sanat eseri de aynı amaca hizmet eden herhangi bir nesnedir. Onun için satılan /satın alınan nesnenin içeriği ahlaki ya da vicdani bir engel oluşturmaz. Dolayısıyla, kapitalizm için sanat eseri, insanî duygular ile ilintili estetik bir içeriği olsa da pratik kullanıma yarayan bir araçtan çok da farklı değildir. Artık iyi biliniyor ki, kutsal inançlar üzerinden dahi ticari kazanç elde etmekten çekinmeyen bu sistem, yeni pazar alanı olarak sanat dünyasını seçmiştir. Bu makalenin günümüz sanat dünyasındaki gelişmeleri bu bağlamda inceleyerek okuyucuda kanaat oluşturması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Kapitalizm, Post-modernizm, Dubuffet, Kültür.

NEW CAPITALISM AND NEW ART ON POST-MODERN MONOPOLY

Abstract

Capitalism is a regime which intends turning every grewed object into salable / purchasable position and an artwork serves for the same aim of capitalism. Essence of purchased object isn't an ethic matter for the regime. Thereby, although it has an estetic essence related human emotions, an artwork isn't distinct of any tools that avails practical usage for capitalism. From now on it is cognized that the system, which never hesitate to attain income by way of holy reliances, has choosen the art

¹ KSÜ GSF Resim Bölümü, buhranbey@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-8234-3394

YENİ KAPİTALİZM VE POST-MODERN TEKELDE YENİ SANAT

world as a new market. By examinig devolopments in current art world, in this semse, it is aimed this article would generate an idea at reader.

Keywords: Art, Capitalism, Post-Modernism, Dubuffet, Culture.

Giriş

Kapitalizm ve Dönüştürme Yöntemi

Bir grubun / özel sektörün bir malı daha hızlı ve daha az maliyetle üretebildiği görüşünden hareketle serbest ticaretin özgülleştirilmesini ve bu sırada insan emeğinin acımasızca kullanılmasını meşrulaştıran kapitalizm, İngiltere merkezli olarak Avrupa’da ortaya çıkmış ve Sanayi Devrimi ile güç kazanarak 20. asrın başında bir ekonomik yöntem / yönetim halini almıştır. Artan nüfus ve onun ihtiyaçlarının karşılanması zorunluluğu elbette kapitalist sistem için haklı bir dayanaktır; o kadar ki Max Weber’e göre kapitalizm “akılcı iktisadi üretim sistemidir” (akt. Alptekin, 2015, s.232). Öte yandan bu aşamada seri üretim mantığının standartları ile karşılaşılır ki bu da yoğun iş gücüne bağlı emek sömürsünün haklılık kazanmasına yol açar. Zira kapitalizm, insanı, “ihtiras sahibi, bencil ve çıkar uğruna çaba gösteren bir varlık” olarak gördüğü için para kazanma telaşının hem de her durumda kaçınılmaz bir yarış olarak algılanması kuvvetle muhtemeldir (Ertuna, 2010, s.7). Bu yüzden kapitalizm, insanları sömürmediğini fakat onlara yarışmayı ve yaşamayı öğrettiğini bu sayede de toplumun her şeye sahip olabilmesi için uygun koşulları yarattığını öne sürmektedir.

Kazan kazan ilkesiyle yaşayan anamalcı bu sistem için eşya, kâr sağlayabildiği oranda ve kar sağladığı için değerlidir. İşte bu noktada kâr getiren objenin içeriği ile ilgili kaygıların aşılması zorunluluğu doğar. Aksi halde pazar, manevî ve ahlâkî değerlere boyun eğmek zorunda kalacaktır. Bu engel, içeriklerine bakılmaksızın bütün eşyaların dönüştürülmesiyle aşılır. Yani kullanıma yönelik üretilmiş herhangi bir mobilya ile örneğin bir sanatı eseri arasındaki fark ortadan kaldırılır. Üretim amacı ne olursa olsun nesne, kapitalist düzen içerisinde bir kâr aracına dönüşmektedir. Demek ki kapitalizm sömürmeden önce dönüştürmekte, nesneyi -tıpkı insan gibi- sömürüye hazır hale getirmektedir. Dolayısıyla kapitalizmin bir tüketim nesnesini doğrudan üretmediğini ve fakat üretilen herhangi bir nesneyi duygusal, işlevsel veya estetik özleri ayırt etmeden koşulsuz ticarî kazanca dönüştürmek için pusuda bekleyen aslında *dönüştürücü* bir yöntem olduğunu söylemek de mümkündür. Bu açıdan bakıldığında kapitalizmin, işçi ve köylü gibi sanatçı emeğini de sömüren, o emeği ticarî kâra dönüştüren ve bunu özel mülkiyetin / sermayenin lehine kullanan bir girişimcilik olduğu söylenebilir.

Richard Sennett (1992 / 2002, s. 37), sanayi kapitalizmi bağlamında “kitlesele üretim” kavramı üzerinde dururken bu üretim biçiminin yol açtığı bir diğer sorunu “ayrıksele özelliklerin yitirilmesi” şeklinde tarif etmektedir. Burada sadece emek sömürsü yoktur; kapitalizm, sömürdüğü nesneyi aynı zamanda değersizleştirmekte yani dönüştürmektedir. Oluşan ortam, basit bir benzerlik ya da uyum halinin ötesinde, şeylerin ve giderek de insanların birbirleriyle aynı olması, (sunî) özgürlükler çoğaltılırken karakteristik özgünlüklerin yok edildiği bir *aynılaşıma* pazarına zemin vazifesi görmektedir. Politik fikirlerden, günlük yaşam biçimlerine kadar her alanda aynı düşünen ve de düşündürülen; buna uygun olarak tasarlanmış bir sosyolojik çember içinde davranan insanların belki de çember dışında kalmamak için kapitalizme biat ettikleri korkunç bir sahada kusursuzluğun, soğukluğun ve makineleşmenin alışıldık bir olgu olarak değer kazanma tehlikesini göz ardı etmek

YENİ KAPİTALİZM VE POST-MODERN TEKELDE YENİ SANAT

olanaksızdır. Aynı anda, sanat da kendi vasıflarından ya arındırılmakta ya da ideoloji ve sermayenin belirlediği yeni vasıflarla yeniden gün yüzüne çıkarılmaktadır.

Dönüştürme süreci içerisinde, 20. yüzyılın başından itibaren ilk olarak bilimin kapitalizm ile ortaklığına tanıklık ederiz. Pozitif bilim ve teknoloji, *uzmanlaşma* telaşındaki insanı “oluşan yeni sisteme ait çarkların parçası olacak bir değere dönüştürmektedir” (Artut, 2014, s.106). Buradaki materyalist / pozitivist yaklaşım, ‘şey’lerin biricik yanına dair özellikleri görmezden gelen kapitalizmin nihai amaçlarıyla örtüşmüştür. Kâr amacına dönüştürülecek nesnenin özündeki ahlaki veya duygusal tözün engel olarak görülmemesi pozitif bilimin pençesindeki teknoloji için de geçerli bir ilke olduğuna göre bu iki materyalist işleyiş aynı amaçlar ile sık sık bir araya gelebilmektedir. Pratik bilim, kapitalizm ile buluştuğunda, insanın ruhsal gereksinimlerini dikkate almayacak, onu tüketime yönlendiren şehvet arzuları haricinde hiçbir duygusal unsuru geçerli kabul etmeyecektir. *Bilimsel ilerleme fikri* ise bu vahşetin aslında uygarlık gereği olduğu, açık fikirli insanların moral ve kutsal tabular yerine bilimin ve kapitalizmin gereklerine saygı duyması gerektiği söylemine sarılarak kendini meşru göstermekle kalmayacak, kodlarındaki *liberal bağnazlık* sayesinde, insanın makineleşmesine dahi göz yumulabilecek bir süreci yani teknoloji kapitalizmini doğuracaktır. Kapitalizm de bu sırada bilimi kâr aracı olarak kullanıp onu teknoloji pazarlayan bir sahaya dönüştürmüştür; kapitalizmin ağındaki bilim -bilimin ontolojisine de aykırı olarak- bilgi değil satılabilir teknolojik nesne üreten bir canavar halini almıştır.

Fakat kapitalizm insanı nasıl ikna edecektir? Duygusu, inancı ve tinsel yanı hiçe sayılarak bir kâr mekanizması oluşturulmasına insan nasıl rıza gösterebilir?

Sennett, fiziksel malların giderek tek tipleştiklerinde bile, insanî niteliklerinin öne çıkarılarak reklam edildiğini ve anlaşılması için sahip olunması gereken cezbedici bir giz havasına sokulduklarını, yazmaktadır (1992 / 2002, s.38). Yani kapitalizmin dayanağı reklamdır. Reklam, insanı yoran ve kabullenmeye zorlayan en güçlü silahtır. Sennett’in tam olarak neyi kast ettiğinin daha iyi anlaşılması için bazıları aşağıda listelenmiş reklam sloganları faydalı olacaktır. Sloganların ortak özelliği daima emir ifadesi kullanmaları ve insanı, makine ile samimiyete ve daha ötesinde ona teslimiyete davet etmeleridir.

Fiat:- Tutkuyu sürün

Honda: Hayallerin gücü

Subaru: Düşün, hisset, sür

Volkswagen: Otomobil aşkına

Sloganlardaki tehlike insana ve insanoğluna özgü ruhsal niteliklerin cansız nesnelere yönlendirilmek, nüfuz ettirilmek istenmesidir. Tutku, hayal, his ve aşk tamamen ruha sahip canlı varlıklar ile alakalı kavramlarken slogan yoluyla satılmak istenen ise bir otomobil, yani salt bir eşyadır. Benzin tüketen, vergisi ödenen, düşünme veya his etme yetisi olmayan, üstelik soluduğumuz havayı kirleten bir metal yığınının ciddi miktarda para ödenmesi için kelimelerin gücünden ustalıkla faydalanılmaktadır. Şayet makine ile insan arasında özdeşlik kurulması sağlanabilirse, onlar için para harcamaktan çekinme, bu konuda tereddüt etme olasılığı da azaltılacaktır. Hatta onlarla insanın kendisini iyi his edebilmesi için bir sevgili, bazen bir baba ya da bir dost kılığında sunuldukları da olur. Burada ayrıca, yardımcı bir unsur devreye girmekte, Eşen’in ifadesiyle medya, “uluslararası ekonominin doğrudan bir uzantısı” haline gelmektedir (2015, s. 233).

YENİ KAPİTALİZM VE POST-MODERN TEKELDE YENİ SANAT

Elbette pazar içinde dönüştürülüp kapitalizmin kendine ortak ettiği başka unsurlar da var; din ve spor bunlardan yalnızca ikisidir. Dinî bir ibadet şekli olarak Hac ziyaretinin yalnızca kutsal inançlar referans alınarak yerine getirilmesi ve bu sayede manevî bir gediğin doldurulması aslında ruhsal bir gereksinimdir. Hac yolculuğunun insana nesnel bir faydası yoktur ki varsa da ibadet ve iman ilişkisi nesnel değil tinsel fayda maksadını güder daima. Fakat hac, neredeyse tamamen ticarî bir sektöre dönüştüğünde, durumun ürkütücü yanı Sennett'in söz ettiği reklam mantığıyla gizlenmektedir. Turizm / ulaşım şirketlerinin dinî ibadetler üzerinden duygu sömürüsüne dayalı reklamları insanî nitelik ile ticarî niteliğin girift bir halde karşımıza gelmesini, kapitalist kazanç ile ruhsal kazancın adeta homojen bir unsur olarak algılanmasına yol açmaktadır. Başka şekilde ifade edilecek olursa; ticarî nitelik insanî niteliğin içinde gizlenmekte ve alıcı (dindar insan) bu ticaretin kölesi olmadığına ama aslında insanî / dinî bir rolü yerine getirebilmek için hareket ettiğine ikna edilmektedir. Hac ibadeti artık hac turizmine dönüşmüştür. Başta da belirtildiği gibi pusuda bekleyen kapitalizm, *dönüştürücü* işlevini yerine getirmiştir.

Durum spor alanında da farklı değildir: Sporla ekonominin artık iç içedir ve paranın değeri sporun her alanında kendini gösterince oyunun yerini kâr düşüncesi almıştır. Çok uluslu şirketlerden ecza laboratuvarlarına, teknisyenlerine kadar her kesimin çıkar sahibi olduğu bir sektör vardır artık (Yaşar, 2010, s.153). Spor, kapitalizmin müdahil olmakta ısrarcı davrandığı bir başka sahadır. Üstelik de ticarî bir sektöre dönüşmüş olduğu gerçeği yine insanî niteliklerin öne çıkarılarak reklam edilmesiyle gizlenmektedir: *Büyük Fenerbahçe taraftarı, internetteki aramalarını FB Yandex'ten yap, her arama kulübüne para kazandırsın o parayla dünya yıldızları Fenerbahçemize gelsin. Hedef her gün en az on arama!*

394 milyon 910 bin TL bütçesi² olan bir kulübün (ki artık bir şirkettir o) desteklenmesi, ilginç şekilde, söz konusu paranın yarısını dahi muhtemelen ömürlerinin sonuna kadar biriktiremeyecek olan insanlardan istenmektedir. Bu maksatla, aslında kapısından içeri bile giremedikleri kulübün aslında onlara ait olduğu ima edilmekte, böyle bir desteğin aslî ve de ulvî bir görev olduğu hissi verilmekte, “büyük taraftar” sıfatı kullanılarak olağanüstü bir coşku yaratılmaktadır. Taraftar, söz konusu kazancı paylaşacak bir unsur olmadığı / olmadığı halde kendini bu uğurda fedaya davet edilirken “her gün en az on arama” denilerek itaate de zorlanmaktadır. Benzeri harcamalarla (lisanslı ürünler satın almak vb.) zenginleşen kulübün maçlarını izleyebilmesi için taraftarın ayrıca bir tüketimde daha bulunması gerekmektedir. Kısacası yaratılan tabloda, bir hayır işinin insana kazandıracığı huzur duygusunun benzeri taklit edilmektedir.

Üstelik bir de bahis ve iddia oyunları vardır ki dünyada, sadece 2007 yılı verilerine göre sayısal ve bahis oyunlarına yılda 213.001 milyar dolar ayrılmıştır (Yaşar, 2010, s.140). Bu pazarın yarısı entelektüel kapasiteleriyle göz dolduran Avrupa ülkelerinde bulunmaktadır. Spor / futbol ile kapitalizm arasındaki bu ilişki, zengini fakirin desteğiyle daha zengin yaparken sporun içindeki dostluk, oyun, mücadele gibi olumlu yönleri de ortadan kaldırmakta, bu açıdan da “başkalarının kaybetmesiyle kazanılan şans oyunları başkalarının kaybını kendi yararına güdümlenmenin ekonomisi olan piyasa ekonomisinin bir tür simülasyonunu andırmaktadır” (Yaşar, 2010, s.148).

² Veri, <https://www.fenerbahce.org/detay.asp?ContentID=56151> sayfasından 28 Ekim 2018 tarihinde alınmıştır.

YENİ KAPİTALİZM VE POST-MODERN TEKELDE YENİ SANAT

Yeni Kapitalizm ve Yeni Sanat

Kapitalizm, 1990 sonrası çok kutuplu, büyüyen ekonomik blokların birbiriyle uyumlu hale getirildiği, ulus devletlerin uluslararası mali sistemin bir parçası olduğu, bir hal almıştır (Bal, 2011, s.17). Demek ki yeni kapitalizmde sınırlar aşılmış, bloklar keskinleşmiş ve en önemlisi de sömürü objesi sınıftan ulusa çıkarılmıştır. Ulus, artık bir kâr nesnesi haline almıştır. Kulağa ilk başta hoş gelen *sınırların kaldırılması* fikri aslında bir devletin bir başka devleti kendine bağlama çabasının nihai ürünü gibidir. Tehdit büyüktür; o halde yeni kapitalizmin ikna edici çehre kazanabilmesi için yeni araçlara ihtiyacı vardır. Yeni araç hiç kuşku yok ki sanattır.

Hâlbuki sanat eserleri, “maddi bir yararı ve çıkarı karşılammaları, özgün, sahil ve biricik olmaları dolayısıyla sanayi ürünlerinden farklılaşır” (Artun, 2014, s.314). Kapitalizmde ise böyle bir sınırlama yoktur. O, üzerinden kâr elde edeceği nesneyi barındırdığı duygusal içeriğe göre ayırt etmez. Diğer ekonomik / ticarî süreçlerden de bu acımasız yönüyle ayrılır. Sanat eseri, hemen her insanın gözünde ilişilmemesi, kirletilmemesi gereken özel anlamlara sahipken kapitalizm için bu bir kıstas değildir. Çünkü kapitalist işleyişte saygı duyulması, müdahale edilmemesi gereken mahrem bir alan yoktur ki bu yönüyle yeni kapitalizm post modern sanat fikri ile çok iyi anlaşmaktadır. Dahası kapitalizm, Artun’un da belirttiği gibi sanatı, “din ve sarayın himayesinden” kurtardığı için kendini söz sahibi görmekte ama öte yandan yeni bir himayeye mecbur bırakmaktadır. Bu bağlamda o, sanatı da dönüştüren, insan emeğinin estetik ürünü için de çeşitli pazarlar oluşturan bir mekanizma olmaktan rahatsızlık duymaz. Asur Uygarlığı’ndan kalan bir rölyef ya da isterse Pablo Picasso’nun bir tablosu olsun kapitalizm, sanatta üslupları ya da tarihsel kıymetleri değil satış ve pazarlama tekniklerini tartışır. Pazarlayabileceği eseri ve sanatçıyı seçer ya da eseri / sanatçıyı pazarlanabilecek şekilde sokar. Nihayetinde çağdaş sanat için de benzer hedefler saptanır; ekoller ya da üsluplar değil piyasa konuşulur. Piyasa ise sanatçıyı ilham ile değil sipariş ile çalışan salt bir üretici konumuna indirir.

Artık sanatçılar piyasa koşullarında ve küreselleşmeci ideolojiler doğrultusunda üreten kişilerdir. Sanat adına yapılan uluslararası sanat etkinlikleri bir anlamda küresel sermayenin göstergeleri ya da destekçileri durumuna gelmişlerdir. Sanatçılar, küresel sermayenin “hipersanat pazarı” olan bianneller için üreten sanat işçileri konumundadır. Ortaya konulan eserin estetik ve sanatsal değerinin olup olmaması, üzerinde tartışılacak bir konu da değildir. Önemli olan sanatın pazarın kendinden beklediği işi ortaya koyup koyamadığıdır. Bu küresel sanat piyasasının en önemli belirleyicilerinin başında çokuluslu şirketler gelmektedir. Bu şirketler, küresel ölçekte çokuluslu sanatsal etkinliklere sponsor olurken aynı zamanda bu sanat pazarının alıcıları durumuna gelmişlerdir (Akbulut, 2013, s.406).

Daha iyi ressamı aramaz kapitalizm; daha pahalı ressamı arar. Öte yandan, sanat eserini duygusal anlamı / değeri olmayan bir nesne gibi sunmaya cesaret de edemeyeceğine göre kapitalizm, onun da insanî / duygusal / estetik niteliklerini reklam edecek ama sonuçta nihai amacına kavuşmak için kendisine (belirli bir zümreye) yeni bir ticaret sahası oluşturacaktır. Yani kültür, “kültür endüstrileri kanalıyla vahşi kapitalizmin ayrılmaz bir parçası” haline gelecektir (Eşen, 2015, s. 233).

Günümüzde, gelişmiş kabul edilen devletlerin veya toplumsal sınıfların, kültür kavramı üzerinde baskın derecede söz sahibi olduğunu görüyoruz. Hal böyle olunca, kültürü oluşturan yapıtaşları hakkında yalnızca belirli bir kesimin tanımlamalarının geçerli olduğu gibi aslında yanlış bir fikir doğmaktadır. O halde dünya, üstün kültürler ile geri kalmış kültürler arasında ikiye bölünmekte ve örneğin ekonomik, endüstriyel, siyasal sahalarda ileri kabul edilen ülkelerin /

YENİ KAPİTALİZM VE POST-MODERN TEKELDE YENİ SANAT

sınıfların dilinden konuşmak zorunda kalınmaktadır. Demokrasi, bilim, sanat ve diğerleri hep bu ülkelerin / devletlerin (ya da sınıfların) şekil verdiği kavramlar olarak önümüze sürülmektedir. İşte bu bağlamda, kültürün vazgeçilmez unsuru olarak değerlendirilen sanatın da tek taraflı bir tanımını hayatlarımızda hüküm sürmektedir. Şüphesiz ki yönetici sınıflar ve onların himayesindeki otoritelerin tanımlamalarıdır bunlar. Ne var ki, söz konusu sınıflar ve guruplar sadece bu kavramları tanımlamakla kalmayıp aynı zamanda onların izleyicisi üzerinde de dolaylı bir otorite kurarlar ve neticede Dubuffet'nin ima ettiği, kültür camiasıyla tüccar camiası arasında (çıkar ortaklığına dayalı) sıkı bir ilişki başlar.

Sayırsız devlet görevlileri, profesörler, köşe yazarları, yorumcu ve eleştirmenler, her türlü tüccar, spekülâtör ve pazarlamacıardan oluşan kültür dağıtım aygıtımız, sonunda tarım ve sanayi ürünlerinin dağıtımında görülen ve bütün kârları yutan araçlar ağı kadar geniş, hantal ve asalak bir organizma haline geliyor. Bu asalak dağıtımcılar topluluğu güçlendikçe, sanatın yarattığı işinden çok açıklama, yorumlama ve yayma işi olduğu, dolayısıyla bu alandaki hakiki üreticilerin sanatçıları değil, onların eserlerini halka sunan ve öne çıkarmalarını sağlayanlar olduğunu fikrini ediniyor ve dayatmaya çalışıyor (Dubuffet, 2005, s. 52).

Sanatın tanımını kendince yapan bu sınıf, dolayısıyla sanat eserinin tanımını yapma cüretini de kendinde görenek onun değeri / değerlendirilmesi konusunda belirleyici olabilmektedir. Sadece ahlaki bir sorun yoktur ortada; sanata / sanat eserine tek taraflı olarak değer biçilmesi sırasında bir ontoloji sorunu da doğmaktadır. Bir insanın bilgi, deneyim ve duygu ile ürettiği eserin olumlu ya da olumsuz bütün nitelikleri (ve tabii pazarlanma şekli) başka kişilerce belirleniyorsa o eserin dâhil olduğu sanatın esas otoritelerinin kimler olduğu konusunda kafa karışıklığı yaşanması kuvvetle muhtemeldir. Dubuffet'nin bahsettiği bu kültür propagandası sayesinde alıcı kitle (sanat eserini izleyen veya satın alan), gerek pazarlanması gerekse üretimi sırasında olsun eser ve eserin dâhil olduğu tür hakkındaki kuşkusunu ve hatta bilgi eksikliğini onun üreticisine değil işte bu değer biçicilere başvurarak gidermesi gerektiğine inanmaktadır. Yani kapitalizm, işçiye uyguladığı sömürünün aynısını sanatçıya da aynı şekilde uygulamakta, ürünü adeta sahiplenmektedir. Bu andan itibaren sanatta otorite sanatı icra eden değil onu satan veya organize eden sınıflardır ki tarım alanında olduğu gibi sanatta da üreticinin devre dışı bırakılması işte böyle mümkün olmaktadır. Nihayetinde otoriter sınıfın tanımlamalarına göre pozisyon alan bir kitle, kendisine dayatılan beğeni ölçütlerinin dışında kalan sanatçıyı yenilgiye mahkûm etmektedir.

Kapitalizm, kendi sınırlarını dahi aşmaya yeltendiğinde, sömürülen sadece iş gücü olmaz; artık ülkelerin kültürleri, yer altı kaynakları ve hatta namusları da tarumar edilir. İşte kapitalizmin sanat eserinden paraya dayalı kâr elde etmesini emperyalizmin onun üzerinden kültüre dayalı kâr elde etmesi izler. Sorun, sanat eserinin alınıp satılan bir dekorasyon parçasına dönüştürülmesinin / indirgenmesinin ötesindedir şimdi. Sanat artık "savaş gemilerine ve ticaret kolonilerine yol açmak için" kullanılmaktadır (Dubuffet, 2005, s. 52).

Sanat eseri koleksiyoncusu ve galerici Ileana Sonnabend (1924-2007), Venedik Bienali, tarihindeki en tartışmalı ödülllerinden birini vermeden hemen önce şunu söylemişti: "Burada dönen politik oyunlardan öğreniyorum. Fakat sanırım oynamaya devam edeceksek kuralına göre oynamalıyız" (akt. Tomkins, 1980, s. 7). 1964 Venedik Bienali, ABD ile Fransa arasında sıkı bir kavgaya sahne olmuş ve de büyük ödülün Robert Rauschenberg'e verilmesi Avrupa'yı şaşkına

YENİ KAPİTALİZM VE POST-MODERN TEKELDE YENİ SANAT

çevirmişti. 1946 yılında imzalanan Blum-Byrnes Anlaşması'nın³ ardından ikinci bir şok yaşayan Fransa, Bienal heyetini Amerika lehine *kültürel koloncilik* yapmakla suçladıysa da konu orada kapanmıştı. Bu iki olaydan sonra modern Amerikan sanatı (tıpkı siyaseti gibi) merkezi İngiltere'den ABD'ye kayan kapitalizmin göz ardı edilemez bir unsuru haline geldi. Kapitalizm kadar -ve kaçınılmaz olarak- emperyalizmin de malzemesine dönüşen kültür kavramı vaktiyle dinin tuttuğu yolu tutma yoluna girdi, Dubuffet'nin ifadesiyle "kültür kilisesi" haline geldi (2005, s.48). Artık yeni bir dönem açılmıştır ve bu aynı zamanda kapitalizmin güçlenerek safha atladığı anlamına gelmektedir.

Yeni Dünya Düzeni olarak tanımlanan bu dönemde, modernizmin insanlara vaat ettiği ütopyaların ve büyük anlatıların sonunun geldiği ve geçmişin tozlu raflarında yerini alması gerektiği söylemleri sıkça dile getirilir olmuştur. Neoliberalizm, küreselleşme, sanayi sonrası toplum, enformasyon toplumu, post-fordist toplum ya da post-modernizm gibi kavramlarla tanımlanan bu yeni dönem bir anlamda, 'kapitalizmin en gelişmiş aşamasının' sonucu olarak tanımlanabilir (Akbulut, 2013, s.403-404).

Batı'nın öncü merkezleri, kültürü de artık sömürgeciliğin bir silahı haline getirmiştir. Kendi yazarını, kendi akademisyenini ve uluslararası politikaya -özellikle Batı lehine- müdahil olmakta direten sanatçısını piyasaya sürerken çok ince hesaplar yaptığı bellidir. Dolayısıyla, Batı'nın en azından siyasi kültürü zaten emperyalizm ile iç içedir ve bunun aksi yönde hareket etmek zaten Hıristiyan Batı'nın ontolojisine terstir. Birakalım Haçlı Seferleri'ni sadece son on dokuz yılda, Orta Doğu'da yaşananların detaylı incelenmesi dahi dinler arası diyalog, kültürel mozaik ve liberalizm gibi kavram ve kurguların emperyalizme ait dilin altında gizlenen silahlara dönüşmüş olduklarını görmek için yeterlidir. Kısacası, emperyalizm, petrolü sömürüp kültürü özgür bırakacak kadar saf insanların değil ama artık silahlar yerine aydınlara para yatıracak kadar kurnaz olanların sistemidir. Böylesi çok daha kârlıdır ve zaten aydınlara da birer metal parçası kadar kolay eğilip bükülmektedirler günümüzde.

Post Modern Sanatın Proje Fikri ve Demokratikleşme Söylemi

Kapitalizmin son aşaması olarak kabul edilen evrede toplumsal değerlerin ve kültürel birikimlerin yok edilmesine kadar varan bir sömürü söz konusudur. Bu esnada sanat da Dubuffet'nin ifadesiyle "Batı'nın Truva atıdır" (2005, s.10). Truva atının içine yerleştirilen askerler şüphesiz ki sanatçılardır. Fakat esas olan Truva Atı'na neden gereksinim duyulduğudur.

Üreten olarak sanatçı, dev sermaye odaklarının oluşturduğu birliklere katılarak / katılmaya zorlanarak esas vasıflarından arınınca sanatın bir nevi yeniden üretilmesi ve bunun için de yeni sunum alanları ve tekniklerinin yani Truva Atı'nın ortaya çıkarılması gerekmiştir. Sermaye burada, sanat eserini üreten olarak kendini takdim eder. Örneğin bir ressamın eserlerini bir galeride sergilemesi yeni kapitalizme her hangi bir rol bırakmaz. Fakat sanatçı gibi devletin de el sürmediği büyük fuarlar, uluslararası etkinlikler ve son günlerde sıkça duyduğumuz proje ve projelendirme teknikleri kapitalizm temsilcilerinin sanatçı ile alıcı arasında yer edinebilmesini, kendisini özne konumuna çıkartabilmesini sağlar. Bu neden ile herhangi bir sanat eserini üretmek veya sergilemek artık yeterli olmamakta ama sanatçının bir projeye dâhil olması, Truva Atı'na gizlenmesi ısrarla talep edilmektedir.

³ Ekonomik krizden kurtulmak için ABD'den yardım isteyen Fransa, Blum-Byrnes Anlaşması sonucunda, aldığı ekonomik desteğe karşı sinema sektörünü büyük oranda Birleşik Devletler'e teslim etmiştir. Fransız sinemasının aldığı en büyük darbe olarak kabul edilen anlaşma ekonomi ile kültür arasındaki çarpıcı ilişkiyi anlamak için iyi bir örnektir.

YENİ KAPİTALİZM VE POST-MODERN TEKELDE YENİ SANAT

Proje fikri ve uygulaması, yalnızca kapitalizmin araya girme çabası değildir; aynı zamanda sanatçıyı zora sokan, onun üretim özgürlüğünü elinden alan ve sanatsal ifadeyi kısırlaştırıran çağdaş da bir yöntemdir. Eğer, diyor Esanu, “van Gogh bugün genç bir sanatçı olsaydı, ne zaman ve neden aklını kaçıracağını; nasıl, ne zaman ve neden kulağını keseceğini en ince ayrıntısına kadar açıklayan bir proje sunması beklenirdi”.

Yani sanatçının kendi başına ve duygu ya da düşünceleriyle eser üretmesi bugün için yeterli görülmemektedir. Proje, sanatçı ile ortaklık kurmanın anahtarı ve Esanu'nun da belirttiği gibi - 1990'larda Soros Çağdaş Sanat Vakfı gibi geçiş kurumları (şebekeler) yoluyla sanatçıların diline yerleştirilmiş- temelde ekonomik olan yeni bir zihniyetin yükselişidir (2017, s. 121).

24 ülkeden 102 galeri ve 700'den fazla sanatçının katılımıyla gerçekleşen 10. Contemporary İstanbul Fuarı hakkındaki haber, Hürriyet Gazetesi'nin ekonomi sayfasında yer almıştır örneğin⁴. Gazete, fuarın yönetim kurulu başkanı Ali Güreli'nin, katılımcı galerilere yönelik söylediği “Bu yıl fiyatları makul tutun!” sözünü haber başlığı olarak kullanmış ve geçen seneki toplam gelirden övgüyle söz etmiştir. Sanat etkinliğinin, bir gazetenin kültür-sanat değil de ekonomi sayfasında yer alması küresel sermaye ile güncel (contemporary) sanatın ne kadar samimi olduğunu açık şekilde göstermekle birlikte daha tehditkâr bir girişimi de deşifre eder: Sanatçının biricikliğini reddedip onu proje ortağına dönüştüren post-modernizm ile ulus devletin bağımsızlığını kabul etmeyen yeni kapitalizmin ortaklığını.

Değişen toplumsal ve endüstriyel koşullar içinde sıkı bir kuşatılmışlık yaşayan insanın bilincine seslenebilmek için mevcut akademik yöntemlerin yetersiz kaldığı görüşünden hareketle post modern sanatçıların o güne kadar akla pek gelmeyen yöntem ve araçları devreye soktuklarını görüyoruz. Bu yönüyle post-modern söylemin inkâr edilemeyecek haklılıkları vardır; zira sayısız teknolojik ve endüstriyel nesneyle cendereye sıkışmış 21. asır yaşamlarına müdahil olabilmek için salt boya ve tuval birlikteliğine dayalı pentür resmin (ya da diğer akademik yöntemlerin) giderek yetersiz kaldığı bir gerçektir. Öte yandan, Stallabrass'ın da dikkat çektiği gibi sermayenin her türlü malzemeyi, bedeni, kültürü ve ilişkiyi kâr peşindeki mekanik çaba içine katma mantığı da gözden kaçırılmamalıdır (2009'dan akt. Akbulut, 2013, s.407). Dolayısıyla, postmodern bir sanat terimi olarak *proje* önünde sonunda kapitalizmin yeni formudur. Post modernizm ise en nihayetinde “sanayi sonrası tüketim toplumuna, çokuluslu kapitalizm dönemine, yani emperyalizme ait bir kavramdır” (Eşen, 2015,s.230).

Port modernizmin bugün en sık kullandığı ifadelerden bir diğeri sanatın demokratikleşmesidir. Bu görüşe göre sanat, ayrıcalık gerektirmeyen bir iştir. Sanatçı üstün vasıflı bir insan değildir ve sanat eserini yüceleştirmek aslında büyük bir hatadır. İlk bakışta bu söylemler toplumcu bir ideolojiden besleniyor gibi görünürler. Fakat kimilerine göre de bu bir sığlaştırmadır: Eşen, yaşananların, sanatı tekdüze algılama ve düşünme biçimine hizmet eden ‘kitlesel afyon’a, sanat eserini de ‘yutturulan bir şey’e dönüştürdüğünü düşünmektedir (2015, s.213-237). Demokratikleştirmek değil, bu noktada cereyan eden sanat eserinin yenilenebilir bir tüketim nesnesi halini almasıdır. Post-modern sanata *demokratikleştirme, herkes için üretme* gibi ifadelerle meşru bir çehre kazandırılması yeni sömürü sahasının kilidini açmakta kullanılmaktadır. Çünkü sermaye

⁴ Hürriyet, 11 Kasım Çarşamba 2015, s. 10

YENİ KAPİTALİZM VE POST-MODERN TEKELDE YENİ SANAT

sınıfının, sanat eserini bir metaya, bir yatırım aracına dönüştürmesi gerekmektedir; “bu da sanatçıyı ‘herkes için sanat’ boyunduruğuna sokmakla mümkündür” (Eşen, 2015,s. 231).

Andy Warhol (1928- 1987) ile başlayan süreçte pop sanatın kitle kültürüne bir tepki mi yoksa övgü mü olduğu uzun süre anlaşılammıştı. Warhol de zaten bu konuda kesin açıklamalar yapmayı hiçbir zaman tercih etmedi. Warhol’ün ve diğer pop-art üreticilerinin ürünleri kadar söylemlerinin de neo-kapitalizmi yüreklendirmesi ise her zaman bir kuşku yaratmıştır. Bunun gibi post-modernizm de toplumsal dinamikleri kökünden sarsarken değerleri eskitilmiş sanatı -sözüm ona yenilemek için- liberal politiklardan beslenen sermaye sahiplerine teslim etmektedir. Sanatta ve kültürel diğer sahalarda bu şekilde yerleşen post-modernizm politik / ekonomik sahada da kendi uygun ortamını zaten yaratmakta ve *geçişkenlik* kabiliyetini artırmaktadır. “Bu süreçte sanat, tüketimi arttırma işlevini üstlenmiş ve bu nedenle de yüksek sanat postmodernistlerce popüler kültürle karıştırılarak tüketilir hale gelmiştir” (Şahin, 2012, s.96).

Kültürel çoğulculuk kavramına yüklenen demokratikleşme / demokratikleştirme önerisine karşı gelmek, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra evrensel kabul gören toplumsal ve politik değerlerin de inkârı anlamına geleceği için çok zordur. Ne var ki Akbulut’un bir vurgusu bu sorunu çözecek niteliktedir. Akbulut, “kültürlerin birbiri içerisine girerek kaynaşması çoğulcu bir kültür anlayışını getirirken öte yandan baskın kültürün ötekine egemen olması, dönüştürmesi, kendine benzeştirilmesi anlamına gelmektedir” der (2013, s.404). Yani sistemin sunduğu, kitlenin asıl ihtiyaç duyduğundan çok azı olsa da kitle, kendine sunulan bu yapay özgürlük ile tatmin olur hale getirilirken küresel-kapitalist sistem de programına kaldığı yerden devam etmektedir. Jean Dubuffet, Yıkıcı Kültür isimli kitabında bu gerçeği ustalıkla ifade etmiştir:

(...) burada hedeflenen yıkıcılığın gerginlik derecesi nedir? Aslında bu hiçbir ciddi sonuç doğurmayan önemsiz bir deri yangılanması, bir tür isiliktir; yüzeyde kaşını yapıyor ama köklere dokunmaktan kaçıyor (...) Yıkıcılık diye onun basit, sahte bir görüntüsü ortada dolaşüyor. Bu sözde yıkıcılık bir an bile sistemi sorgulamıyor (Dubuffet, 2005, s.51) .

Sonuç

Dubuffet’nin samimi açıklaması post-modern sanatın adeta teşhididir. Post modern kültür hareketleri, sistemi yıkmayı amaçlamak şöyle dursun, onun sarsılmasından bile korkmakta, kapitalizme yeni kapılar açmaktadır. Bu nedenledir ki gelir dağılımındaki adaletsizlik, işsizlik ve terör gibi sahici sorunlar tüm şiddetiyle artarken post-modernizmin temsil edildiği uluslararası sanat organizasyonlarında feminizm, eşcinsellik veya etnik kimlik gibi aslında yöneten / sömüren sınıfları ancak tebessüm ettiren sığ bir muhalefet sergilenmektedir.

Yukarıda bahsedilen bir takım yöntemler ile kapitalizm hem kendine yeni çehreler bulmakta hem de dönüştüreceği -sanat gibi- yeni araçlar elde etmektedir. Bu sırada ise seçilmiş organizatörlerin ağzından kamuya aktardığı örneğin *herkes için sanat* türünden söylemlerin tüm olumlu / ılımlı içeriğine rağmen çözülmeyi bekleyen yığınla sorunun varlığı yeni kapitalizmin aynı zamanda yeni liberalizm ile işbirliği halinde olduğunu göstermekte ve politik tavrın samimiyeti konusunda soru işaretlerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu tutum, günümüzde cereyan eden tüm siyasi, ekonomik ve toplumsal olayların az veya çok içinde bulunan sanat-kapitalizm ilişkisinin yakın geleceğimizin de belirleyici ve endişe verici unsurlarından bir tanesi olduğunu ister istemez düşündürmektedir.

YENİ KAPİTALİZM VE POST-MODERN TEKELDE YENİ SANAT

Kaynakça

- Akbulut, Doğan. (2013). “Küresel Siyaset, Kimlik ve Sanat”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, cilt 2, sayı 6, (403-409).
- Alptekin, Yavuz. (2015). Kapitalizmin Ortaya Çıkışı: Jeo-Kültürel Yaklaşım, *Karadeniz Teknik Üniversitesi SBE Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı 10: (231-241).
- Artun, Ali. (2014). *Müze ve Modernlik*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Artut, Selçuk. (2014). *Teknoloji-İnsan Birlikteliği*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bal, Oğuz. (2011). Ekonomik Sistem Olarak Kapitalizmin Evrimi ve İstihdam, Kocaeli Üniversitesi Uluslararası Ekonomi Politik Konferansı
- Dubuffet, Jean. (2005). *Boğucu Kültür*, (çev. İsmet Birkan), Ankara: Dost Kitabevi
- Ertuna, Özer. (2010). Yeni Bir Kapitalime Doğru, *Muhasebe ve Finansman Dergisi*, sayı 45, (6-8).
- Esanu, Octavian.(2017).Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi ve Soros Çağdaş Sanat Merkezleri, (ed. Ali Artun ve Nursu Öрге), *Çağdaş Sanat Nedir?*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eşen, C. Atilla (2015). *Resim Sanatı Tarihinde Devrimler ve Karşıdevrimler*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Sennett, Richard (1992/2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, (çev. Serpil. Durak-Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şahin, Hikmet (2012). “Postmodern Sanat”, *İdil Dergisi*, cilt 1, sayı 5 (özel sayı), (90-101).
- Tomkins, Calvin. (1980). *Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, New York: Penguin Books.
- Yaşar, Ruhat (2010). “Şans Oyunları ve İddaa”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 9, sayı 34, (138-171).