

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SANAT İLİŞKİSİ İÇERİSİNDE
ESİN, TAKLİT, ALINTI, ÇALINTI

CAN ÇELİK

Lisans, Medya ve İletişim Sistemleri, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2008

Yüksek Lisans, İşletme Yönetimi (eMBA), Işık Üniversitesi, 2013

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne Doktora (Ph.D.)
Derecesi İçin Sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2019

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SANAT İLİŞKİSİ İÇERİSİNDE ESİN, TAKLİT, ALINTI,
ÇALINTI

ŞÜKRÜ CAN ÇELİK

ONAYLAYANLAR:

Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT İstanbul Üniversitesi

Prof. Seyyit BOZDOĞAN Işık Üniversitesi

Prof. Meriç HIZAL Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Kıbrıs Sağlık ve
Zeliha BURTEK Toplum Birimleri
Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 27/05/2019

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SANAT İLİŞKİSİ İÇERİSİNDE ESİN, TAKLİT, ALINTI, ÇALINTI

ÖZET

Sanatta taklit ve sahtecilik meselesi tarih boyunca birçok yaklaşımla ele alınarak günümüze kadar gelmiş, sanatın giderek estetik bir ilişki – iletişim biçimine dönüşmesi, yeni üretim tekniklerinin sanat alanına girişi ve sanatsal biçimler arasındaki etkileşimin kuramsal temellere tam olarak oturtulamamasıyla birlikte başlangıçtaki anlam ve içeriği değişmiştir. Bu süreç, kültür endüstrisinin etkisiyle birlikte sanat eserinin bir tüketim ürünü gibi alınıp satılabilmesine olanak sağlamıştır. Sanatın eserinin bir tüketim ürününe dönüşmesi zamanla yerini tüketim ürünü olarak üretilen sanat eserlerine bırakmıştır. Bu durum, kendi içinde özgünlük barındıran eserlerden farklı olarak sadece ticari amaçla üretilmiş birbirinin kötü kopyası eserlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Bu çalışmada kopyalanamayan değerli bir sanat eseri için gereken nitelik olan özgünlük/orijinallik kavramı, temelde tescilli ve anlatımsal özgünlük olarak ikiye ayrılarak irdelenmiştir. “Kültür Endüstrisi” kavramından hareketle sanat eserinin metaya dönüşmesi ve bunun sonucunda ortaya çıkan eserlerin benzerliği ele alınmıştır. Hangi eserlerin kopya, hangi eserlerin anlatımsal özgünlük ile oluşmuş sanatsal bir esinlenme olarak kabul edilebileceği tartışılmıştır. Sanatın bugün geldiği noktada özgünlük kavramının varlığını sürdürüp sürdüremediği eleştirel bir yaklaşımla sorgulanmıştır.

Bir eser hangi amaçla üretilirse üretilsin özgün olabilir. Dolayısıyla kültür endüstrisi ve sanat ilişkisi bağlamında oluşan yığınlaşmayı sadece ticari amaçla veya popüler kültür amacıyla üretilmiş eserlerin değil, yeni ve özgün olarak ortaya sürülen fakat içinde sanatçıya ait bir üslup barındırmayan kopya eserlerin oluşturduğunun altını çizmek gerekir. Bu nedenle bu çalışma, sanatçının süreçteki yer alma düzeyinin, özgünlük kavramı ile sıkıca bağlı olduğunu ve özgünlük arayışlarının bu kapsamda değerlendirilmesi gerektiğini bir öneri olarak sunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Özgünlük, anlatımsal özgünlük, alıntı, kopya, kültür endüstrisi

INSPIRATION, IMITATION, QUOTATION, PLAGIARISM IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN CULTURE INDUSTRY AND ART

Abstract

The issues of imitation and forgery in art has been approached from many perspectives throughout history and the initial meaning and content of the original has changed with the transformation of art into an aesthetic relationship/communication form, the introduction of new production techniques in art and the fact that interaction among artistic forms cannot be fully established on the theoretical basis. This process enabled the work of art to be bought and sold as a consumption product with the influence of culture industry. The transformation of the work of art into a consumption product has been replaced by the works of art produced as consumption products. This has led to the emergence of art works which are bad copies of each other and produced exclusively for commercial purposes, in contrast to the works that contains authenticity in itself. In this study, the concept of authenticity / originality, which is the quality required for a valuable work of art that cannot be copied, has been divided into two, nominal and expressive authenticity. The transformation of the artwork into commodities and the similarity of the resulting works are addressed by the cultural industry. Which works can be considered as an artistic inspiration formed by expressive authenticity and which works can be considered as bad copies are discussed. In the point where art came from today, it has been questioned with a critical approach as to whether the concept of authenticity can exist or not. A work of art can be unique for whatever purpose it is produced. Therefore, it is necessary to underline that the agglomeration in the context of cultural industry and art doesn't consist of only the works produced for commercial purposes or popular culture, but also the copy works which are released in the market as new and original art although they do not contain a style belonging to the artist. Therefore, this study presents a suggestion that the artist's involvement in the process is firmly connected with the concept of authenticity and the search for authenticity should be evaluated within this scope.

Key words: Authenticity, expressive authenticity, quotation, copy, culture industry

Teşekkür

Bu tezde danışmanım olmayı kabul ederek değerli görüşleriyle bana destek olan ve yol gösteren Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ'ye, tez izleme jürimde yer alarak deneyimlerini benimle paylaşan, önerileriyle çalışmalarına yön veren değerli hocalarım Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT ve Prof. Seyyit BOZDOĞAN'a teşekkür ederim.

Önsöz

Sanatçı ve eserinin değerini anlayabilmeyi ve bu değeri ölçebilmeyi kısmen olanaklı kılan; sanatçıyı, anlaşılması gereken bir kimlik, ifade, varoluş biçimi haline getiren kendine özgünlük/özgünlük kavramı, post - endüstriyel toplumlarda gelişen kültür endüstrisinin yadsınmaz etkisiyle birlikte, taşınabilir, yönlendirilebilir ve kopyalanabilir bir meta haline gelmiştir. Bu doğrultuda seyircinin eseri alımlama ve eser karşısındaki seçme yönelimleri değişmiş, kendisine sunulan hazırdan seçmeyi öngören sistemin yapısı gereği, özgün olma ve kopya olma arasındaki sonsuz uçurumun derinliğinde kaybolmaya elverişli hale gelmiştir. Sistemdeki kopyalar yeni kopyaları doğurur. Sapmaz/şaşmaz bu kopya kimlik formülleri, tüm topluma hazır ve seçilebilir kimlikler sunar. Pratik olarak yeniliğe her daim teşne olan yeni sistemde herkes sanatçı olabilir, sanatçı olmanın da bir kimliği, uygulanabilir bir formülü vardır. Bu yeni sistemde kendine özgünlük/özgünlük kavramının nerede aranacağını belirlenmesi ve bu doğrultuda yeni tanımlamalar yapmak zor fakat gereklidir.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
Önsöz	iv
İçindekiler	v
Görsel Listesi	vi
Ses Listesi	x
1 Giriş	1
1.1. Çalışmanın Amacı	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	3
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	4
2 Özgünlük	5
2.1. Sanatın Üretim Aşaması ve Özgünlük Tanımlamaları.....	6
2.2. Özgünlük Biçimleri	10
2.2.1. Tescilli Özgünlük.....	11
2.2.2. Anlatımsal Özgünlük	22
3 Sanat ve Taklit İlişkisi	33
3.1. Tarihsel Süreçte Taklit	33
3.2. Modern sanat	42

3.3. Metinlerarasılık.....	55
3.3.1. Parodi.....	57
3.3.2. Pastiş.....	58
3.3.3. Kolaj.....	67
4 Kültür Endüstrisi	71
4.1. Kültür Endüstrisi Kavramı ve Sanat Alanına Girişi.....	71
4.2. Meta Olarak Üretilen Sanat Eserleri ve Kopya Eserler	75
4.3. Özgünlüğün Kopyalanması	85
4.4. Kültür Endüstrisinin ve Küreselleşmenin Sanatçı Üzerindeki Etkileri.....	95
Sonuç	104
Kaynakça	108
Özgeçmiş	112

Görsel Listesi

- Görsel 1:** Sol LeWitt, 541 Numaralı Duvar Çizimi Özgünlük Belgesi, 1987.....14
- Görsel 2:** Sol LeWitt, 541 Numaralı Duvar Çizimi [Wall Drawing #541], 2000.....15
- Görsel 3:** Banksy, Köle İşçi [Slave Labour], 2012.....16
- Görsel 4:** Banksy'nin "Köle İşçi" isimli eseri çalındıktan sonra kalan boş duvar....17
- Görsel 5:** Banksy, Kırmızı Balonlu Kız [Girl with Balloon], 2002.....18
- Görsel 6:** George Brecht, Yer Değiştirme [Relocation], 1964.....19
- Görsel 7:** Robert Rauschenberg, Bu, Eğer Ben Öyle Diyorsam, Iris Clert'in Bir Portresidir [This is a Iris Clert Portrait If I Say So],1961.....20
- Görsel 8:** Jeff Koons İmzalı Louis Vuitton Çanta.....21
- Görsel 9:** Han van Meegeren, Emmaus Yolcuları [De Emmaüsgangers], 1937.....24
- Görsel 10:** Han Van Meegeren İddiasını Kanıtlamak İçin Yeni Bir Vermeer Tablosu Çizerken, Genç İsa [Young Christ], 1945.....25
- Görsel 11:** Johannes Vermeer, İnci Küpeli Kız [Meisje Met De Parel], 1665.....25
- Görsel 12:** Johannes Vermeer, Terazili Kadın [Woman Holding a Balance], 1664.....26
- Görsel 13:** Johannes Vermeer, Gökbilimci [The Astronomer], 1668.....26
- Görsel 14:** Andy Warhol, Brillo Kutusu [Brillo Box], 1964.....29
- Görsel 15:** Michalengelo Merisi da Caravaggio, Loreto Madonnası [Madonna di Loreto], 1603 – 1604.....37
- Görsel 16:** Michalengelo Merisi da Caravaggio, Bakire'nin Ölümü [La Mort de la Vierge],1601-1606.....38
- Görsel 17:** Marcel Duchamp, Çeşme [Fountain], 1917/ Replika 1964.....46

Görsel 18: Marcel Duchamp, L.H.O.Q.Q, 1919.....	46
Görsel 19: Pablo Picasso, Vieux Marc Şişesi, Kadeh, Gitar ve Gazete [Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar And Newspaper], 1913.....	48
Görsel 20: Georges Braque, Meyve Tabağı Klübün ası [Fruit Dish, Ace of Clubs], 1913.....	48
Görsel 21: Luis Bunuel, Bir Endülüs Köpeği [Un Chien Andalou], 1929.....	52
Görsel 22: Luis Bunuel, Bir Endülüs Köpeği [Un Chien Andalou], 1929.....	53
Görsel 23: Andy Warhol, Campbell'in Çorba Konserveleri [Campbell's Soup Cans], 1962.....	59
Görsel 24: Emiliano Ponzi, Postmodernizm'in Ölümü [Death of Postmodernism], 2011.....	60
Görsel 25: Terry Gilliam, Terry Jones, Monty Python ve Kutsal Kase [Monty Python And The Holy Grail], 1975.....	62
Görsel 26: Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, Matrak Kanal [Kentucky Fried Movie], 1977.....	62
Görsel 27: Luis Buñuel, Özgürlük Hayaleti [Le Fantôme de la Liberté], 1974.....	63
Görsel 28: Luis Buñuel, Özgürlük Hayaleti [Le Fantôme de la Liberté], 1974.....	64
Görsel 29: Luis Buñuel, Özgürlük Hayaleti [Le Fantôme de la Liberté], 1974.....	64
Görsel 30: Robert Clouse, Ölüm Oyunu [Game of Death], 1978.....	66
Görsel 31: Quentin Tarantino, Bill'i Öldür : 1 [Kill Bill: V.1.], 2003.....	66
Görsel 32: Ömer Faruk Sorak, Yahşi Batı, 2009.....	67
Görsel 33: Andy Warhol, Yeşil Coca-Cola Şişeleri [Green Coca-Cola Bottles], 1962.....	80
Görsel 34: Andy Warhol, Çift Elvis [Double Elvis], 1963.....	81
Görsel 35: Andy Warhol, Che Guevara, 1968.....	81
Görsel 36: Zin Helena Song, Grid Origami #1, 2014.....	88
Görsel 37: Mükerrerrem Baki, İsimsiz.....	88
Görsel 38: Ryan Sievert, Uç Değerler - Sayı:1 İzlanda Poster Serisi [Outliers, Volume 1: Iceland' Poster Series].....	89
Görsel 39: Mükerrerrem Baki, Holy Mountain [Kutsal Dağ].....	89
Görsel 40: Mireille Vautier, Les Racines Carrées, 2010.....	90

Görsel 41: Manolya Çelikler, T.C. Anayasa Üzerine Dikiş, 2015.....	90
Görsel 42: Lauren DiCioccio, Muhteşem İngilizce Mektup Yazıcıları [The Great English Letter Writers], 2009.....	91
Görsel 43: Manolya Çelikler, Campain Jr. Dergisi Kapak Görseli, 2015.....	91
Görsel 44: Franck Davidovici'nin Naf Naf Reklam Kampanyası İçin Ürettiği Fait d'Hiver İsimli Çalışma, 1985.....	92
Görsel 45: Jeff Koons, Fait d'Hiver, 1988.....	92
Görsel 46: İkinci Selim Türbesi'nin Giriş Kapısının Sol Tarafında Bulunan Ve Sultan Abdülhamid'in Dişçisi Albert Sorlin-Dorigny Tarafından Çalındıktan Sonra Yerine Yerleştirilen Sahte Çini Pano	100
Görsel 47: İkinci Selim Türbesi'nin Giriş Kapısının Sağ Tarafında Bulunan Orijinal Çini Pano.....	101

Ses Listesi

Ses 1: Akufen, Deck The House, 2002.....	69
Ses 2: Nelly Furtado, Wait For You, 2006.....	69
Ses 3: Muhlis Akarsu, Allah Allah Desem Gelsem, 1994.....	69
Ses 4: The Four Seasons, Beggin', 1967.....	69
Ses 5: Madcon, Beggin', 2007.....	69
Ses 6: Can Çelik, Bin Yıllık Haykırış (Millennial Whoop).....	78
Ses 7: Sony CSL, Daddy's Car, 2016.....	84
Ses 8: Fikret Kızılok, Sevda Çiçeği, 1983.....	93
Ses 9: Orhan Gencebay, Tanrıya Feryat, 1970.....	93
Ses 10: Mor ve Ötesi, Sevda Çiçeği, 2004.....	93
Ses 11: David Bowie, The Width Of A Circle, 1970.....	93
Ses 12: Garbage, The World Is Not Enough, 1999.....	99

Ses 13: Müslüm Gürses, Bir Ömür Yetmez, 2006.....	99
Ses 14: Erkin Koray, Yağmur, 1973.....	101
Ses 15: Gonjasufi, Kobwebz, 2010.....	101
Ses 16: Selda Bağcan, İnce İnce, 1974.....	101
Ses 17: DJ. Mos Def, Supermagic, 2009.....	101
Ses 18: Nükhet Duru, Ben Sana Vurgunum, 1978.....	102
Ses 19: Weeknd, Often, 2014.....	102

1. GİRİŞ

Da Vinci, ideal olanı aynadan bakan gözün gördüğü olarak tanımladığında, sanat nedir tartışmasını Platon'un mimesis'inden çok da öte bir felsefi yerde konumlandırmıyor, aksine sanatsal varoluşu ve sanatçıyı bir noktada altın kurallarla donatıyordu. Bu yaklaşım sanatçıyı, "ya olanı göremiyorsa" endişesine boğan ve tek bir doğruya bağlamaya çalışan, Platon'un ideal cennetinde yer edinemeyen "düzenbaz"ın ötesine geçirmiyordu. Yine yüzyıllar sonrasında makinenin ta kendisi olacağını ilan eden Warhol da sanatçıyı, taklit edenin yani aracın kendisine dönüştürmekten geri kalmıyordu. O halde denebilir ki özne hep sanatçıydı.

Tüm bu tartışmalar aklın, salt akıl algısını, sanat algısını alabildiği ve kavrayabildiğiyle sınırlamadığı sürece geçerli sayılabilir. Fakat ancak aklın kendisi ve kabul ettiği gerçeklik tartışılabilir bir hal aldığında esas soruya erişilebilir: Sanatı, neyin sanat olduğunu tartışmaya açılabilir kılan da bu noktadır. Sanat nedir sorusu, ancak neyin sanat olmadığını cevaplamaktan geçmeye başlar.

Bu noktada "taklit" kavramı yine başlı başına tartışılması gereken bir kavram olarak kendini gösterir: Nedir sanat olmayan? Sanat eserini özgün, karakteristik ve tekrarlanamaz varsayış hangi noktada başlar ve hangi noktada biter?

Aklı ile kendini "var" kılan insan, bu varsayımı ile birlikte, ancak ve ancak aklı ile var olabileni tanımlayabilmeyi ve kavramsallaştırmayı başarmış görünse de tam manasıyla sanatın ne olduğu ve neyin özgün sanat olarak kabul edilebileceği sorularına cevap verememiştir. Başta toplumsal gelişmeler ve tarihsel süreç olmak üzere, insana ve doğaya dair tüm dinamikler, en baştaki esas soruya işaret eder: Özgünlük ve taklit.

Tarihsel süreç gösteriyor ki taklit kavramı yalnızca form, üslup gibi tek yönlü ve indirgemeci değişkenlerle açıklanamadığı gibi, etkilenebileceği tüm dinamikler

doğrultusunda değerlendirilmelidir. Özellikle bilim, teknoloji, çok seslilik, küreselleşme gibi çağa özgü gelişmeler, sanat eserinin özgünlük tartışmalarını çok yönlü olarak tartışmaya açar. Kültür endüstrisi içerisinde sanatçının nerede konumlandığı, duruşu ya da eseri hangi kanalla, hangi maksatla ürettiği gibi sorular önemini yitirse de vadettiği sınırsız kaynaklarla geniş kitleleri esere ulaşılabilir kılması, sanatçıya nispeten özgür bir alan sunar gibidir.

Aydınlanma felsefesiyle biçimlenen yeni birey algısının temelinde, bu aydınlanma ile özgürleşen ve ifade yolları gelişen/değişen bir kavrayış duruyor olsa da bu özgürlük alanı aynı zamanda dizginlenemeyecek bir iletişim algısını da beraberinde getirmiştir. Sanatçı, teknolojik gelişmeler, değişen mekan – zaman algıları, ulaşılabilir ve ulaşılabilir olmak, sınırsız ifade alanı gibi yeni yönleriyle tanıştığı toplumsal düzende, bir yandan da taklit edilebilir, kolayca ve habersizce çalınabilir bir metaya dönüşmenin riskleriyle karşılaşmıştır.

Yaşanan gelişmeler, taklit – esin – çalıntı gibi tüm tartışmaları en baştaki haline getirmekle kalmayıp yeni ahlaki yaklaşımları da gerekli kılmıştır. Her ne kadar çalıntı kavramı yeni bir tartışma alanı olmasa da içerik açısından yeni yaklaşımlara gebe bir hal almıştır. İnsanın doğası değişmiştir, bu değişim de yeni sanat okumalarını ve özgünlük ölçütlerinin yeniden değerlendirilmesini zorunlu bir hale getirmiştir. Kültür endüstrisinin kopyanın kopyası üretimi ile sonsuz bir evrilme sürecine giren eserlerin hangisinin özgün hangisinin çalıntı olduğu, tartışmalı bir geçirgenliğe, bulanıklığa yüz tutmuştur.

1.1. Çalışmanın Amacı

Yaşanan toplumsal değişimler, teknolojik gelişmeler, kültür endüstrisinin ve kapitalizmin sınırsız – sonsuz kaynak arayışları ve bu doğrultuda gelişen küreselleşme olgusu, sanata ve sanatçıya nispeten özgür bir alan sunuyor gibi görünse de bu özgürlük vadinin bedeli olarak “çalınabilirlik” oranını oldukça arttırmıştır. Çünkü adil bir dağılımla olmasa bile bilgi ve teknolojinin kolay ulaşılabilirliği, her türlü melez formun filizlenip çoğalmasına olanak tanımıştır.

Sanatsal olanın bu denli gelişmesi, genişlemesi ve buna bağlı olarak özgün olanın nerede olduğuna dair arayışların artması, taklit olanın da yeniden tanımlanmasını

gerektirmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, özgün ve taklit kavramlarını, çalıntı eser ekseninde, güncel örneklerle irdelemek ve kavramları güncel formlar üzerinden yeniden tanımlamaya çalışmak, yeni bir çıkarımsal sorgu düzlemine taşımaktır. Durmaksızın devinim halindeki toplumsal düzende, neyin çalıntı neyin orijinal olduğuna verilecek cevaplar, hem teoride hem de pratikte yeni tanımlamaları ve yeni yaklaşımları gerektirdiğinden, taklidin toplumsal süreçteki anlam değişimi üzerinden “çalıntı” kavramı yeniden tanımlanmaya çalışılmıştır.

Konusu “Kültür endüstrisi ve sanat ilişkisi içerisinde esin, taklit, alıntı, çalıntı” olan bu çalışmanın amacı, bir eserin özgünlük koşullarını bugünkü sistem işleyişi içerisinde incelemek ve mümkünse yine bugünkü koşulların dinamikleriyle yeni bir sorgulama pratiği geliştirmektir. Ayrıca çalışmanın bir diğer amacı özgün olan ve çalıntı olan arasındaki çizgiyi belirginleştirmekten öte, bir eseri çalıntı kılan sanatçının konumu üzerinden değerlendirmek ve böylelikle özgünlük kavramını sürece dahil etmektir. Başka bir ifadeyle, özgünlüğü üretim sürecinin tamamına yayarak, esas özgünlüğün sanatçı ile gerçekleştirebileceği yargısından hareketle, çalıntı olanın, form, üslup ya da herhangi bir tekil ekseninde tartışılmayacağı önermesine ulaşmak hedeflenmiştir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Taklit ve çalıntı kavramları oldukça hararetli ahlaki tartışmaları da beraberinde getirdiğinden, çalışma kapsamında kesin yargılardan olabildiğince kaçınılmıştır. Kavramlar tarihsel süreçleri içerisinde, dönemsel ve içeriksel örneklerle incelenmiş, eserlere “çalıntıdır” kanaati getirmek değil, çalıntı kavramının kendisi tekrar tanımlanmaya odaklanılmıştır.

Çalışma kapsamında özgünlük tanımlamaları, öncelikli olarak güncel yaklaşımlar eşliğinde irdelenmiştir. Özgünlük biçimleri genel iki boyut sunması açısından “tescilli” ve “anlatımsal” özgünlük başlıkları altında toparlanmış, çalışmanın konusunu geniş bir boyutta tartışmaya nispeten daha uygun olan anlatımsal özgünlük kapsamında değerlendirme uygun görülmüştür. Anlatımsal özgünlük tartışmaları, kapsamındaki tespit zorluğu ve çok boyutluluğu bakımından daha geniş ölçekli bir önermeye ulaşmayı vadeder niteliktedir.

Yapılan çalışmanın üçüncü bölümünde, taklit olgusunun tarihsel süreci ve bu süreç içerisinde uğradığı anlamsal yapı dönüşümü, örnekler eşliğinde incelenmiştir. Ayrıca modern sanat ile birlikte köklü bir değişim sürecine erişen sanat yapıtı ve özgünlük kavramlarının, çok yönlü okumalara olanak tanıyan post modern kavramlara nasıl evrildiği irdelenmiş, parodi, pastiş ve kolaj gibi metinlerarasılığa özgü yaklaşımlara dikkat çekilmiştir. Metinlerarasılık, taklit ve çalıntı arasındaki farkları belirlemede daha kapsamlı bir açıklayıcılık sunmaktadır. Yine aynı şekilde, esin, alıntı ve çalıntı arasındaki farkı irdeleyebilmek amacıyla, müzik, film, resim gibi farklı sanatsal pratikler üzerinden örneklendirmeler yapılmıştır.

Tezin son bölümünde kültür endüstrisi kavramı ve sanat alanına girişi, sanatçının metalaşması ve kültür endüstrisinin üretim biçimine nasıl eklemlendiği irdelenmiştir. Yine çokseslilik/küreselleşme gibi kavramların, sanatta kopyacılık ve taklitte ne gibi sonuçlar doğurduğu ve içerik olarak ne ifade ettiği tartışılmıştır. Bu bağlamda sanatçı, kendisine sunulan bu yeni ifade sistemindeki “çoğaltılabilir” olma özelliğiyle, belki de tarihte hiç olmadığı kadar yakınlaşmıştır. Dolayısıyla sanatçının kendisi, metalaşmaya ve makineleşmeye meyilli bu yeni doğası kapsamında yeni yaklaşımlar geliştirmelidir. Dünyadan ve Türkiye’den örneklerle, alıntı – çalıntı kavramları tanımlanmaya ve mümkünse yeni yaklaşımların oluşmasına katkı sağlayabilecek farklı bakış açıları ve çıkarımlar sunulmaya çalışılmıştır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Tez çalışmasında sanat, özgünlük, sanatçı, taklit, alıntı, çalıntı gibi kavramların tarihsel sürecini anlamak ve yeniden tanımlayabilmek amacıyla literatür taraması yapılmış, felsefî bir arayışın ötesinde, “özgünlük” sorgusunu cevaplandırabilecek güncel veriler ve yaklaşımlar değerlendirilmiştir. Yeni toplumsal düzenin bir gereği ve sonucu olarak, tek bir kuram veya yaklaşımın yetersiz kaldığı, kavramı bugünkü anlamıyla tam olarak karşılayamadığı düşüncesiyle, farklı ve yeni yaklaşımlar değerlendirilmiş, çok yönlü okuma sağlayan bir yöntem geliştirilmeye çalışılmıştır.

Ayrıca süreli yayın, makale, çevrimiçi erişim sağlama olanağı tanıyan tez erişim merkezleri, çeşitli sanatsal bildiriler/oluşumlar, yeni yaklaşımlar sunan konferans ve seminerler gibi farklı bakış açılarına olanak tanıyan veriler taranmış, tez sürecince güncel örnekler değerlendirilirken klasik yargılar olabildiğince çeşitlendirilmeye ve genişletilmeye çalışılmıştır.

2. BÖLÜM: ÖZGÜNLÜK

Sanatçı, bir şeyin sanat yapıtı olarak ortaya çıkmadan önceki ilk algılayandır. Bu “şey”, herhangi bir ses, biçim veya kelime olabileceği gibi, bir yapıtın estetiği üzerinden de ortaya çıkabilir. En iyi, en kötü, en güzel, en çirkin, en sıradan şey, hatta “hiçbir şey”in kendisi bile bir sanatçının yapıtının öznesi olabilir. Şayet sanatçı, orada öylece duranın estetiğini algıladığı anda zihinsel yorumlama sürecini başlatıyorsa, sanat yapıtı ortaya çıkmasının öncesinde, zaten sanatçının içinde var olan bir form olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla eseri yapma süreci, herhangi bir şey algılandığı anda başlamaktadır. İcra etme ve sunma ancak bu sürecin bir sonrası olabilir.

Her şey, dolayısıyla her yapıt, bir sanat eserinin öznesi olabilir fakat o öznenin sanat yapıtına dönüşebilmesi için algılamadan sonraki ikinci aşama olan icra etmeye, yani üretim aşamasına geçilmesi gerekir ki bu noktada sanatçının en basit ifadeyle bir iş yapması, algıladıklarını ortaya dökmesi beklenir. Sanat eseri, sanatçının şeyleri algılayış biçimi sonucunda ortaya çıktığından dolayı, bilgiye indirgenemez olan sanatsal tavırlar/duruşlar ve bunların ardındaki düşüncenin özünü çözmek için, sanatçıyla aynı koşullardan yola çıkmak yeterli değildir. Dolayısıyla sanatçının neyi düşündüğünden veya hangi amaçla ürettiğinden çok, yaptığı işin benzerlerinden ayırt edilmesini sağlayarak dönüştürücü bir önerme üretimine katkıda bulunacak bir niteliğe sahip olup olmadığı önemlidir. “*Sanatta sorulması gereken soru mevcut sanatı neyin oluşturduğu değil, mevcut iyi sanatı indirgenemez bir şekilde oluşturan şeyin ne olduğudur. Başka bir deyişle sanatta değer ve niteliğin kaynağı nedir sorusudur.*”¹ Kopyalanamayan, değerli bir sanat eserinin oluşması için gereken nitelik, yalnızca kendine özgü bir nitelik taşımasıdır. Burada kopya kavramı, özgünlüğün çalınabilir - kopyalanabilir olup olmadığı, çalınan niteliğin hangi noktadan sonra çalıntı sayılacağı, kopyalamanın kendi içerisinde barındırdığı ahlaki duruş gibi birçok soru ve sorguyu da tartışmaya açar.

¹ Charles HARRISON - Paul WOOD, *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, 830.

Öncelikle hiç kimseye ve hiçbir şeye benzemeyen bir “orijinallik” veya “biriciklik” kavramının, konu sanat olduğunda tek bir tanımının mümkün olmayacağını belirtmek gerekir. Sanatçılar daima içinde yaşadıkları toplumlardan, birlikte yaşadığı ortak veya farklı düşündükleri insanlardan beslenir ve etkilenirler. Dolayısıyla sanatçı aleni ya da örtük doğaya dair olanı ne denli içinde barındırıyorsa barındırsın, dışavurum, gerçeğin yeniden yorumlanması değil, zaten yorumlanmış olanı ortaya çıkarmaktır. Ortaya çıkan yalnız ses, kendi içinde uzun yıllar boyunca birlikte düşünen çoğulluğun seslerini ve deneyimini barındırır. Özgünlük bu anlamda bir tarihsellik ve süreklilik içinde üretilir fakat en nihayetinde sadece bireye, yani sanatçıya aittir ve kopyalanamaz. Sanatçı, dünyanın kendi algılayabildiği kadarını algılar ve yine kendi algılayabildiği kadarını ortaya çıkarır. İnsan, çağlar boyunca yaşadığı doğayı anlayabilmek ve yorumlayabilmek, kendi lehine işlerlik kazandırmak, galip gelmek ya da ayrışabilmek gibi güdümlerle, birbirinden çeşitli birçok üretim alanı ve ifade biçimi geliştirmiştir. Bu, doğanın nedenselliği karşısında üstünlüğünü kanıtlayabilmek ve doğaya hükmetmek adına sürekli etkileşimi ve dinamizmi de beraberinde getirir. Dolayısıyla insanın üretim biçimine dair açıklayıcı kavramların tamamı, bu hareketlilik ve tarihsellik içerisinde ele alınmalıdır. Özgünlüğü tanımlama çabalarının çoğunlukla temel ahlak felsefesinden öteye geçemeyişinin de sebebi, okumalardaki bu ihmalkarlıktır.

2.1. Sanatın Üretim Aşaması ve Özgünlük Tanımlamaları

Özgünlük, içerik olarak tanımlanması oldukça zor bir kavram olduğundan, genel bir sözlük karşılığı üzerinden izah etmeye çabalamak yetersiz kalacaktır fakat genel hatlarını çizebilmek adına birtakım sözlük tanımlarına değinmekte fayda vardır. Örneğin; Türk Dil Kurumu’nun yayınladığı Güncel Türkçe Sözlük’te orijinal sözcüğü; “*özgün ve otantik*.”² sözcükleriyle karşılık bulmuştur. Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü’nde ise özgün olan, “*(Bir eser hakkında) İlk meydana getirilen, (Çevirme esere karşın olarak) asıl metin, başkalarını örnek tutmayıp kendisi örneklik eser veren (yazar) ve bu yolda meydana getirilen (eser)*”³ olarak tanımlanmaktadır.

²http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cddc80ac60c74.68162696 (İzlenme Tarihi: 16.05.2019)

³http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=veritbn&kelimesec=252885 (İzlenme tarihi: 16.05.2019)

Benzer şekilde Karaalioğlu'nun Edebiyat Terimleri Kılavuzu'nda "Özgün" kelimesi, "Oriğinal" kelimesine karşılık gelmekte, "özellikleri bakımından benzerlerinden ayrılan, üstünlük gösteren, örnek olarak değer taşıyan eser, asıl metin, örnek eserler veren yazar anlamına gelir."⁴ şeklinde tanımlanmaktadır. "Başkalarını örnek tutmayıp yeni ve kişisel yapıt veren, yaratan (sanatçı), bu özelliği taşıyan (yapıt)" şeklinde tanımlandığı Yazın Terimleri Sözlüğü'nde ise özgün kelimesinin karşıt sözcüğü olarak "kopya" kelimesi gösterilmiştir.⁵ Öte yandan karşıt anlam olarak "kopya" kelimesini seçmek, özgünlük kavramını anlamak açısından çok da yeterli değildir. Kopya, genel tanımlarıyla özgünlük karşısına yerleştirildiğinde, kopya olanın özgün olmadığı, içerik olarak özgünlükten yoksun olduğu anlamı çıkarılabilir. Zira "taklit edilmiş olan" olarak vurgulanan "aslı olmama", tam manasıyla bir "çalıntı" olma hali değildir. Her ne kadar kopya, taklit, esin, alıntılama, çalma gibi kavramları kapsıyor olsa da, özellikle çalıntı kavramını açıklamada asla biricik ölçüt olamaz, olmamalıdır. Nitekim tarihsel süreç göstermiştir ki bağlam içerisinde düşünülüğünde çalıntı olanın dahi özgün bir sanat eseri olarak anılabileceği kuşkusuz bir gerçektir.

Görüldüğü gibi bu bağlamda özgünlük kelimesinin karşısına "kopya" kavramını koymak ve özgünlüğü "kopya olmayan" şeklinde tanımlamak, sözlük tanımlarının yetersizliğine ve kavramın içeriksel olarak kaygan bir zemine yerleşmesine sebep olmaktadır. Her bir kopya, özgün olana kaynaklık edebilir, tekrarlanmasıyla oluşturulan yeni süreçte ilk haline gelebilir çünkü sanatçı zaten bir kopyacıdır. Ne kopya ne de taklit kavramı, tek başına özgünlüğü tanımlamak için yeterli değildir. Bir nesnenin öyle ya da böyle bir kopya olduğu yargısına varmak, içeriği tanımlanmamış bir hastalığa sadece ismiyle ve genel belirtileri doğrultusunda teşhis koymaya benzer. Oysa ki semptomlar aynı da olsa, her hastalık her bireyde farklı bir ilerleme sürecine ve etkiye sahiptir, tanımlayıp, teşhis koyup konuyu kapatmak ve kesin bir yargıya varabilmek asla mümkün değildir. Kopya kopyadır fakat kopyayı özgünleştiren, çalma eylemindeki başarı, kalite ve duruşla derinden ilintilidir. Başka bir ifadeyle, çalıntıyı çalıntı yapan niyetin gizliliğidir, eylemin kendisi değil.

Öte yandan özgünlük kavramının İngilizce karşılığı, "authenticity" yani "otantiklik" olarak geçmektedir. "Eskiden beri mevcut olan özelliklerini taşıyan"⁶ anlamına gelen

⁴ Seyit Kemal Karaalioğlu, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, 278.

⁵ Bkz. (3)

⁶http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cddcc9d8b1a01.38736431 (İzlenme tarihi: 16.05.2019)

otantiklik, gerçeğine ve aslına uygun olma, nevi şahsına münhasırlık, dolayısıyla özgünlük olarak da ifade edilebilir. Fakat yine buradan yola çıkarak denebilir ki her geleneksel kopya kendi içerisinde yeni bir özgün olabilme yeteneği barındırdığından, aslının hangisi veya ne olduğu, hakikatinin nerede başladığı ya da nerede aranacağı pek de bilinemez. Yargıya varmakta asıl olana götürebilecek yol, “asıl” olanın üzerine eklenen niyettir, dolayısıyla sanatçıdır. Sanatçının kimliği, seçtiği, kavradığı şey ve bunun bulunduğu bağlam eseri özgün kılar, kaçınıcı kopya olduğu değil. Bu nedenledir ki bir esere, alıntı, esin, taklit ya da kopya kanaatleri getirilirken, çalıntı demekten daha merhametli bir yaklaşım, daha esnek sınırlar söz konusu olur. Fakat çalmak, çok daha kandırmacalı bir eylemdir, aşırıdır, giz ve art niyet içerir, suçtur, hak ihlalidir, cezai yaptırım, ahlaki dışlanma, ayıplama gerektirir. Sadece “özgün değil” demek değil, bir kişiyi düpedüz hırsızlıkla suçlamaktır.

Bireye ait, kendine özgü bir nitelik taşımak olarak ifade edilebilen özgünlük kavramı, kimi zaman gelenekseli yıkmayı gerektiren bir olguymuş gibi algılanabilir fakat bu da tam anlamıyla doğru sayılamaz. Her kopya, kopyası olanın öncelikle ikiliğine yol açar, ilk olan ve tekil olan yok olmuştur. Fakat kopya, gelenekselinin katili olduğu gibi, taşıyıcısıdır da. Örneğin, geleneksel bir sanatı başarıyla gerçekleştirmiş bir usta, tam anlamıyla özgündür. Özellikle Osmanlı, İran ve Hint minyatür sanatlarında usta hünerine tartışmasız bir bağlılık vardır. Japon baskı sanatında ise bu bağlılık o kadar yüksektir ki sanatçılar ustalarının adlarıyla anılmaktadır. “*Örneğin, ustası Shunso, ünlü ukiyo-e sanatçısı Hokusai’ye (1760-1849) Shunro adını veriyor. Ukiyo-e sanatı zaten ustayı taklit edebilme sanatı. Bir taklit ne kadar hakiki ise –yani ne kadar iyi bir sahte ise– o resim o kadar ‘ustaca’ sayılıyor.*”⁷ Burada kopyayı üreten, aslında kopya bir sanatçı, bir eser hırsız değil, yeni bir kavrayıştır. Niyet alenidir, gizlilik içermez. Asıl esere, tekniğe ya da eser sahibine duyulan saygının yarattığı yeni bir becerinin açıkça beyanı görülür.

Peki gizlemekteki beceri de bir sanat mıdır? Çok başarılı bir eser hırsız, yani en azından çaldığı eserin kopyasını birebir ya da asgaride yapabilecek yetenek, eğitim ve bilgiye sahip biri, aynı zamanda başarılı/iyi bir de sanatçı değil midir? Şayet öyle ise, özgünlük, sanatçı olmak için tek yeterli ve geçerli ölçüt müdür? Bu sorulara verilecek cevaplar kuşkusuz “ama niyet” diyerek başlayacak ve bizi işin ahlaki boyutunu

⁷Ali ARTUN, *Sahte Sanat*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sahte-sanat/1162> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)

tartışmaya yönlendirecektir. Buradan hareketle önermemizi, her şey kopyadır, alıntıdır, kısmen çalıntıdır; fakat bağlamında değerlendirilmediği sürece yani attığımız değerler sistemi kendi içerisinde sorgulanmadıkça, bir noktaya varmak mümkün değildir şeklinde tekrarlayabiliriz. Çalma eylemi, toplumsal olarak neyi ahlaksız saydığımız, neyi çalmak olarak nitelendirdiğimizle sıkı sıkıya bağlıdır. Nitekim hukuk sistemlerimizin sürekli onarıma ve yenilenmeye ihtiyacı da bu sabitleştirme/kavramı dondurma zihniyetimizin işleyemeyişinden ileri gelir. Bir şeylerin tanımlı ve ölçülebilir olması, üzerine düşündürmeyi engellemediği gibi, gerektirmez de. Bu nedenle esere çalıntıdır derken istisnai ve tesadüfi olabilmeyi göz ardı eder, son sözü yargı ve hukuki sürece bırakma eğilimi gösterilir. Seçilmiş bir takım karar mekanizmalarının ve terimsel - mesleki tanımların, bizim adımıza karar vermesi ve kesin yargıyı koyması beklenir.

Kendine özgü nitelik taşıma açısından “özgünlük” kavramı birtakım hukuki tanımlama meselelerini de beraberinde getirmiştir. Uluslararası antlaşmalar, sanat eserlerini korumaya yönelik meslek kuruluşları, dernekler, meslek odaları ve birtakım anayasal düzenlemelerle, sanatçı ve eserini garantiye alacak genel çerçeveyi çizebilmek adına tanımlamalar ve cezai yaptırımlar bulunmaktadır. Fakat yine fikir ve sanat eseri sahibinin maddi ve manevi haklarını koruma, gerektiğinde cezai yaptırıma gitme düşüncesi, hukuki bir sürece işaret eder. Değerlendirme bilimsel temelli olup, içeriği çok da fazla değerlendiremez, mahkeme kararı olmasının dışında sanatsal bir çıkarımdan genellikle yoksundur.

Görülüyor ki sanatta özgünlük ölçütlerini belirlemede bahsi geçen kelimelerin sözlük anlamlarından yola çıkmak ya da hukuki olarak kendini teyit ettirmek, bir eserin özgünlüğünü kanıtlamada oldukça yetersizdir. Dolayısıyla kavramı, kendi bağlamından uzaklaşmadan ve sanatın esas ilkeleri ile değerlendirmek gerekir, bilimsellik sanatta ölçüt olmaya yardımcı bir yöntemdir ancak bütünlüklü bir tetkiki mümkün kılmaz.

Özgünlük ölçütleri belirlenirken genellikle üslup, stil, tavır, yorum, orijinallik, özerklik, resmîlik gibi kavramların irdelenmesi gerekir. Bu kavramlar, eş değer kavramlar olmamakla birlikte, sanatçı veya esere ait bir nitelik taşımaları bakımından, özgünlük çatısı içinde var olan değişkenler olarak değerlendirilmeli, tek bir ölçüte indirgenmemeli, kendi aralarındaki etkileşim göz ardı edilmemelidir.

2.2. Özgünlük Biçimleri

Çok boyutlu bir kavram olarak özgünlük her ne kadar tanımlanamaz görünse de tartışmanın tabanını daraltmak mümkündür. Bu tabanı oluştururken de tarihsel süreci dikkate almak ve yeni yaklaşımları değerlendirmek gerekmektedir. “*Estetikte özgün terimi her kullanıldığında sorulması gereken ilk soru, ‘neyin zıttı olarak özgün?’ olmalıdır.*”⁸ Yani öncelikli olarak neyin özgün olmadığını, özgün olandan çıkarmakla başlamak gerekir, elde kalan “özgün” olan olacaktır.

Kavramın çok boyutluluğu göz önünde bulundurulduğunda kabaca iki geniş alana yayılabilir ve neyin zıttı olarak özgün olduğuna dair birtakım yargılara varılabilir. Bunlardan ilki “*bir estetik deneyim nesnesinin doğru bir şekilde isimlendirildiğini garanti eden bir terim olarak adlandırabileceğimiz nominal/tescilli*özgünlüktür.*”⁹ Tescilli özgünlük, isimsellik, sanatçının imzası, belgelilik niteliği gibi, bilimsel çalışmalara uygun içeriklere sahiptir. “*Basitçe, bir nesnenin kökenini, kaynağını ya da kimliğini doğru bir şekilde tanımlamaktır.*”¹⁰ Kimlik doğrulama yasal düzenleme ile olabileceği gibi, sanatçının eserinde “kendince” altını çizdiği “özgünlük beyanı” olarak da kendini gösterebilir. Saymaca ve fiktif bir tarafı vardır fakat varsayımsal bir kabulü de içeren belgelilik niteliği taşımaktadır. “*Bununla birlikte özgünlük kavramı çoğu kez bir nesnenin karakteriyle, bir bireyin veya bir toplumun değer ve inançlarının gerçek ifadesiyle ilgili olan başka bir şeyi akla getirir. Bu ikinci özgünlük duygusu, anlatımsal özgünlük olarak adlandırılabilir.*”¹¹ Anlatımsal özgünlük, belirlemede ayırt edicilik, resmi beyan ya da delil dayanaklarıyla değil, daha çok içeriksel bir çözümleme gerektirir. Özgün olanın içinden eksiltelen kopya, alıntı ve esin gibi içeriklerden sonra elde kalandır, sanatçının ölçülemez olarak vadettiğini aramayla ifade eder. Ahlaki odak, yasal olmanın verdiği özgünlük algısının ötesinde, niyeti belirleme ve bu niyetin farklı etkileşimlerde ne gibi sonuçlarla özgünlük sapsması yaşayacağını sorgulayabilmesi açısından çalışmada ağırlıklı olarak incelenecektir.

⁸ Denis DUTTON, *Authenticity in Art, The Oxford Handbook of Aesthetics*, <http://www.denisdutton.com/authenticity.htm> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)

* Çalışma boyunca “tescilli” kelimesi, “nominal” kelimesi anlamında kullanılmıştır.

⁹ A.g.m.

¹⁰ A.g.m.

¹¹ A.g.m.

2.2.1. Tescilli Özgünlük

Tescilli özgünlük (Nominal Authenticity), en yalın haliyle, sanatçının kendi özgünlüğünü bir beyan çerçevesinde onaylamasıdır. Bu özgünlük, malzeme, form, sunumun biçimi, mecrası, zamanı gibi her türlü teknik okumayı gerektiren ve bu koşulları sağlamaya, saptamaya, garanti altına almaya yönelik telif, eser hırsızlığı, imza beyanı gibi bilimsel analizler vadeden bir özgünlüktür. Tescil ve yazılı mutabakat esastır.

Köken olarak adcılık/isimcilik gibi anlamlar ifade etmesine karşın, kavramın kendisini içeriksel olarak daha geniş algılamak gerekir. Yani tescilli özgünlük basit bir adcılığın ötesinde, yine içerisinde bulunduğumuz toplum sistemine uygun bir yeniden yorumlama çabası gerektirmektedir. Nitekim adcılık/isimsellik olma durumu anlamına gelen Orta Çağ'daki basit ifade ediliş biçiminden oldukça farklı ve yeni bir alanda genişlemiş, alelade teşhisi "isimsellik" olan tanımlamanın yetersiz kaldığı bir içerik edinmiştir. Artık Friedrich Engels'in Orta Çağ'da materyalizmin ilk ifade edilişi olarak açıkladığı nominal olma hali, nominalizm, isimsellik, anlatımsal özgünlüğe biraz daha yakınlaşmıştır. Materyal her şekle girebilir, her şey tescilli yani isme dayalı olarak bir özgünlük ifadesi halini alabilir. Sanatçı "böyle diyorsam, böyledir" diyebilmeye, istediğine tescilli özgünlük katmaya hak kazanmış gibidir.

Her ne kadar sanatçı imzası ve bunun toplumsal alanda tam olarak kabulünün Rönesans ile başlayıp Romantizm ile kabul gördüğüne genel olarak kanaat getirilse de tescilli özgünlüğü bir imza ile açıklamak mümkün değildir. Çünkü modernizm ve post modernizm sonrası toplumlardaki farklı ve yeni "imza beyanı" arayışları, tescilli özgünlük kapsamını da genişlemeye zorlamıştır. Sanat eseri metalaşabildiği gibi, bir fikrin kendisi de beyan edilerek nesnesizleşebilir.

Dolayısıyla tescilli özgünlükte tespit öncelikle sanatçının kendi iddiası üzerinden gelişir. Fakat bu iddia belgelilik ve resmiyet içermek durumundadır, içermiyorsa da özgünlüğünü kanıtlayacak resmiyet, araştırma, karar verme ve beyan etmeyi mümkün kılmalıdır. Bilimsel analizler ve arşivler tescilli özgünlükte önemli değerlendirme aşamalarıdır.

Çoğaltılmanın pek mümkün olmadığı ve sanat eserlerinin ekonomik anlamda değer taşımadığı erken dönem sanat tarihinde, fikir ve sanat eserleri sahiplerinin hukuksal olarak korunmalarına gerek duyulmuyordu. Baskı, kayıt, çoğaltma gibi teknikler bilinmediği ve uygulanmadığı için, yalnızca sahnede oynanan tiyatro oyunlarının yazılı metinleri sanatçıların dışında kimsenin eline geçemiyordu. Dolayısıyla bu eserlerin çoğaltılarak yayılmasının da ekonomik olarak bir değeri bulunmuyor, korunması da bir anlam ifade etmiyordu. Orta Çağ'da ise yalnızca krallar, kilise ve feodaller eserleri çoğaltma hakkına sahiptiler. Tüm eserler kilisenin kontrolünde üretilirken, eser sahibine yaptığı işin karşılığı olarak çoğunlukla maaş ödemesi şeklinde bir ücret ödeniyordu. Dönemin saray müzisyenleri, ressamı, aslında kralların paralı askerlerinden farksız bir çalışma prensibine sahiptiler: Kral için, kral adına mükemmeli kavrayış ve kavradığı mükemmeli, mükemmel bir biçimde sunuş.

Zamanla eserin üzerine sanatçının adının yazılması ile birlikte intihal kavramı ortaya çıkmış, 1455'te matbaanın icadı ve baskı tekniklerinin yaygınlaşmasının ardından eserlerin çoğaltılması kolaylaşmış, böylelikle fikir ve sanat eserleri üzerindeki haklar daha yüksek sesle konuşılmaya başlanmıştır. Matbaanın icat edilmesi bu anlamda bir milat olarak kabul edilebilir. O zamana değin sadece el işi ile sınırlı bir kesim tarafından çoğaltılan eserler, sınırsız olarak çoğaltılabilme olanağına kavuşmuş ve bu işten para kazanan/kazandıran yeni bir iş kolu ve yeni bir tüketici kitlesinin ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Ancak bu dönemde sanat eserlerinin basım ve dağıtım hakları hakimler tarafından bazı gruplara imtiyaz olarak verilmiş, dolayısıyla belirlenen imtiyaz sahipleri dışında eserlerin basılması yasaklanmış, bununla birlikte devletin üst kademesinde yetki sahibi olanların imtiyaz sahibi üzerinde denetleme hakkını saklı tutmasından kaynaklı sansür mekanizması, gözle görülür bir biçimde kendini göstermeye başlamıştır. İmtiyazların artmasıyla birlikte eseri basmak için ücret ödeyen yayınevi, eserin tüm haklarını edinebilme yetkisine erişmiş, yani telif ve kopyalama haklarını elinde saklı tutabilir hale gelmiştir. Dolayısıyla sanatçı, adım adım metalaşmaya, alınır satılır bir isim olmaya başlamıştır.

Fransız İhtilali ile fikri mülkiyet hukukunun temellerinin atılmasıyla birlikte keyfi imtiyazlar kaldırılmış, eser sahibini hukukun himayesi altına alınma ve eseri mümkün olduğunca eser sahibine yakınlaştırma girişimleri artmıştır. Günümüze kadar olan dönemde de fikri mülkiyet alanında uluslararası bir birlik sağlanması gayesiyle birçok yasa çıkarılmış, çeşitli sözleşmeler imzalanmıştır. Bunlardan özellikle, 1961 tarihli

İcracı Sanatçılar, Fonogram Yapımcıları ve Yayın Kuruluşlarının Korunmasına Dair Roma Sözleşmesi, Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesi'nde Değişiklik Yapan ve 1979'da Tadil Edilen Paris Metni, 1994 tarihli Dünya Ticaret Örgütü Ticaretle Bağlantılı Fikri Mülkiyet Anlaşması (TRIPS), 1996 tarihli WIPO İcralar ve Fonogramlar Sözleşmesi ve 1996 tarihinde kabul edilen WIPO Telif Hakları Anlaşması, eser ve eser sahibini korumaya yönelik önemli girişimler ve sözleşmeler olarak görülebilir.

Türkiye'de sanatçının mali ve manevi hakları, Prof. Ernst Hirsch tarafından hazırlanan ve 1952 yılında yürürlüğe girdikten sonra birçok kez değişikliğe uğrayarak günümüze kadar gelen "*Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu*"¹² ile koruma altına alınmıştır. Bunun yanı sıra birçok kuruluş da sahteciliklere karşı telif hakları konusunda çalışmalar yapmaktadır. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin çabalarıyla oluşturulan Epiveron* sistemi de bu konuda önemli bir gelişmedir. Epiveron, şöyle tanımlanır:

*"Eserin ilk elden çıkış anından itibaren, eserin çalıntı veya sahte olmadığını kanıtlayan, eser her el değiştirdiğinde kaydını üzerine geçiren, eser bir yere gittiğinde kimin sorumlu olduğunu ve ne zaman sahibine döneceğinin kaydını tutan, eserin satış veya telif hakları ayrılırsa, bunları netleştiren ve sonuç olarak sanat dünyamıza, sanat piyasamıza bir nebze belirlilik, açıklık ve güvenilirlik kazandırma amacı taşıyan bir girişimdir."*¹³

Güncel sanatta özgünlüğün doğrulanması görevi öncelikle sanat eserinin yaratılmasına tanıklık eden, bunu doğrudan eserin üzerinde yer alan imzasıyla kanıtlayan sanatçıya aittir. Bir sanat ürünü dolaşıma girdiğinde, özgünlük onayı için öncelikle dönemin sanatçılara danışılrsa da bu görev, sanat tarihçileri, küratörler, sanat uzmanları, üniversiteler, sanat ve sanatçılar adına açılmış vakıflar ve bu vakıfların açtığı müzeler tarafından da üstlenilebilir. Şayet sanatçının kendisi yaşamıyorsa, sanat eserinin soy kütüğüne bakılır. Eserin yapımında kullanılan malzemelerin karbon tarihinin saptanması, sanatçının imzası ve kullandığı malzemedeki sanatsal/teknik tutarlılığı, yüzey, katman ve parça analizinin yapılması, imzanın mikroskobik, UV (mor ötesi ışın) ve IR (kızılötesi) incelemesi, bir yapıtın orijinalliğinin tescil edilmesine olanak sağlar. Hukuki ve bilimsel tetkikler konusunda uzmanlık gerektiren bu süreç, eserin somut manada özgünlüğünün kanıtlanması demektir.

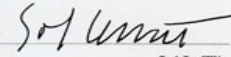
¹² http://www.telifhaklari.gov.tr/resources/uploads/2014/11/19/2014_11_19_741448.pdf (İzlenme tarihi: 16.05.2019)

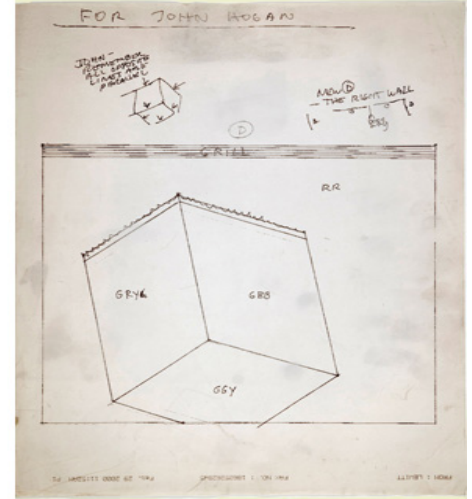
* "Eser piyasaya verilme onayı"nın kısaltılmış kullanımı

¹³ Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, *Epiveron Giriş Metni*, 2018/41, <http://www.upsd.org.tr/wp-content/uploads/2018/12/epiveron-giris-metni-.pdf> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)

Öte yandan yeni toplumsal düzende tescilli özgünlüğe sahip olmak, sadece “öyle olduğunu iddia ederek” de gerçekleşebilir. Bu konuyu, özellikle minimalizm ve kavramsal sanat alanlarında sanatçıyı ve sanat eserini usallıktan olabildiğince uzaklaştırıp, iyi ve özgün olanın fikrin ve beyanın kendisi olduğuna vurgu yapması bakımından Amerikalı sanatçı Sol LeWitt üzerinden örneklemek yerinde olacaktır.

Sol LeWitt’in duvar çizimlerinde kullandığı fikirleri için düzenlediği ve üzerine yazdığı “İşbu belgeyle özgünlüğü kanıtlanan Sol LeWitt’in 541 numaralı duvar çizimi tasdik olunur” beyanı çarpıcı bir örnektir.

C E R T I F I C A T E	
This is to certify that the Sol LeWitt wall drawing number <u>541</u> evidenced by this certificate is authentic.	
Wall Drawing #541 On each of four walls, a tilted form with color ink washes superimposed.	
Color ink wash A First wall: The background is GG –Left plane: YRY; right plane: YBY; bottom plane: BRB; B Second wall: The background is YY. Left plane: GBG; right plane: RGG; top plane: YGR C Third wall: The background is RR. Left plane: GBB; right plane: RYG; bottom plane: GGY; D The background is BB. Left plane: GYB right plane: GRR; top plane: YGY; First Drawn by: Antoine Bonhomme, Bruno Rousselot, Anthony Sansotta First Installation: Galerie Yvon Lambert, Paris France. September, 1987 Key: Red = R; Yellow = Y; Blue = B; Gray = G	
This certification is the signature for the wall drawing and must accompany the wall drawing if it is sold or otherwise transferred.	
Certified by	 Sol LeWitt
© Copyright Sol LeWitt	Date



Görsel 1: Sol LeWitt, 541 Numaralı Duvar Çizimi Özgünlük Belgesi, 1987,

(<http://samsheffield.com/pandas14/>)

Sanatçı bu belge ile tescilli özgünlüğünü kanıtlamakla kalmamış, izleyicisini de şahit olarak sürece dahil etmiştir. Yani artık görülen eser, görüldüğü andan başlayarak tescilli bir özgünlüğe sahiptir; özgünleşen fikrin kendisi, eseri de özgün kılar. Fakat yine de çalınmaya karşı bir garanti sunamaz, aksine küçük değişikliklerle kopyalanabilir, belirlenmesini zorlaştıran bir iddialar silsilesine dönüşebilir.



Görsel 2: Sol Lewitt, 541 Numaralı Duvar Çizimi [Wall Drawing #541], 2000, Duvar Üzerine Akrilik Boya, Virginia Güzel Sanatlar Müzesi, Virginia, Amerika Birleşik Devletleri, (<https://vmfamitconservation.files.wordpress.com/2015/03/new-lewitt-student-packet.pdf>)

Tescilli özgünlüğün sadece isme dair bir tanımlama olmadığını vurgulaması açısından İngiliz grafiti sanatçısı Banksy de dikkat çekici bir örnektir. Anlatımsal özgünlüğünün ötesinde Banksy, sokak duvarları olarak seçtiği ifade alanında bir bakıma tescilli özgünlüğünü de beyan etmiş sayılır. Seçtiği form ve dışavurum sahası, tescil çalınmasının olasılığını düşürecek kamusalıktadır; aksinin iddiası güçleşir. Fikrin ve eserin özgünlüğü, hukuki bir dayanağı olmamasına rağmen, kamusalığı, görünürlüğü, içerdiği ideolojik duruş ve rastgele seçilmiş seyirciler, tüketiciler ve gözler tarafından arttırdığı bilinirliğine istinaden, tescilli bir özgünlük, imzalanmış bir belgelilik kazanmış sayılır. Basit bir sahtecilik ya da çalıntılık teşhisi ile eserin özgünlüğünü açıklamak mümkün görünmez. “Çalıntı bir eserin yayınlanması geniş bir denetlemeyi beraberinde getireceği için, çalıntı, sahteciliğin aksine tespit edilmeden bir kamusal eylem olarak gerçekleştirilmesi zor bir sahtekarlıktır.”¹⁴ Dolayısıyla Banksy örneğinde anlatımsal özgünlük boyutunda oluşan tescilli özgünlüğü de görmek mümkündür.

¹⁴ Bkz.(8), DUTTON.

İçinde bulunduğumuz toplumsal sistem tamamen çıkar ve sistemi besleme odaklı işlediğinden, tescilli özgünlükte de sanatçı ile özgünlük belgesi arasına sistemin kendisinin girmesi kaçınılmaz gibidir. Sistem, atılan her adımı merakla ve iştahla yutma eğilimi gösterir, dolayısıyla yapıları meşrulaştırmak ister. Bu duruma örnek teşkil edebilecek nitelikte yine bir başka Banksy örneğine bakmakta fayda vardır. Banksy, eserlerini sokak duvarlarına çizmesi, kimliğini gizlemesi ve eserlerinin para karşılığı alınıp satılmasına *karşı duruşu*¹⁵ ile bilinen İngiliz bir sokak ressamı, grafiti sanatçısıdır. Fakat Banksy'nin bilgisi ve izni dışında dünyanın her yerinde çeşitli sergiler açılmış, resmettiği duvarlar çalınıp açık arttırmalarda binlerce sterlin değerinde satılmıştır. 2012 yılında İngiltere'de Poundland mağazasının yan duvarına resmettiği "Köle İşçi" isimli çalışma da çalınan eserlerden biridir.



Görsel 3: Banksy, Köle İşçi [Slave Labour], 2012, Stencil Grafiti, Londra, İngiltere (<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/no-ball-games-anger-as-another-banksy-removed-from-north-london-wall-8733866.html>)

¹⁵ <http://banksy.co.uk/shows.asp> (İzlenme Tarihi: 16.05.2019)



Görsel 4: Banksy'nin "Köle İşçi" isimli eseri çalındıktan sonra kalan boş duvar (<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/no-ball-games-anger-as-another-banksy-removed-from-north-london-wall-8733866.html>)

2014 senesinde The Sincura Group "Stealing Banksy" adı altında bir sergi açmıştır. Banksy, bu durumun kendisinden habersiz ve izni olmadan gerçekleştiğini beyan etse de sergiyi düzenleyenler, resimlerin yapıldığı duvarların mülk sahipleri ile anlaşıklarını ve her birine eserleri satın almak için para ödediklerini belirtmişlerdir. Yani aslında sanatçının anlatımsal özgünlüğü, resmi ve hukuki alanda tartışmaya açılmış, aidiyet – mülkiyet gibi kavramlar doğrultusunda, esas sahiplik durumunun irdelenmesine yol açmıştır. Sanatçının özgün eseri, anlatımsal olarak seçtiği ifade biçimi nedeniyle sistemin alınır – satılır malı haline gelmiş, tescilli özgünlüğü pazarlanabilirlik kazanmıştır. Çalınan bu sefer tescilli özgünlüğün kendisidir, anlatımsal değildir.

Bir sanatçının dışavurum olarak seçtiği form veya üslup ne olursa olsun, kendi içerisinde barındırdığı özgünlük düzeyinde gerçekleşebilir. Bu konu yine Banksy üzerinden bir örnek ile anlatılabilir: 2018 senesinde Banksy, ünlü Kırmızı Balonlu Kız (Girl with Balloon, 2002) tablosunu, açık arttırmada satıldığı anda kendini imha edecek bir çerçeve mekanizması ile destekleyerek yine bir mülkiyet göndermesi

yapmış, sanat eseri ve açık arttırma algısını değiştirmesi açısından tüm dünyada büyük ses getirmiştir. Banksy, eserin açık arttırmada satıldığı anın fotoğrafını, kendi instagram hesabından tıpkı bir mezatı gibi ‘‘Gidiyor, gidiyor, gitti...’’ sözleri ile paylaşmış, daha sonra ise bu anın videosunu nl Rus anarşist Mihail Bakunin’in ‘‘yıkma dürtüsü aynı zamanda yaratıcı bir dürtüdür.’’ sözlerini Picasso’ya atfederek yayınlamıştır.¹⁶



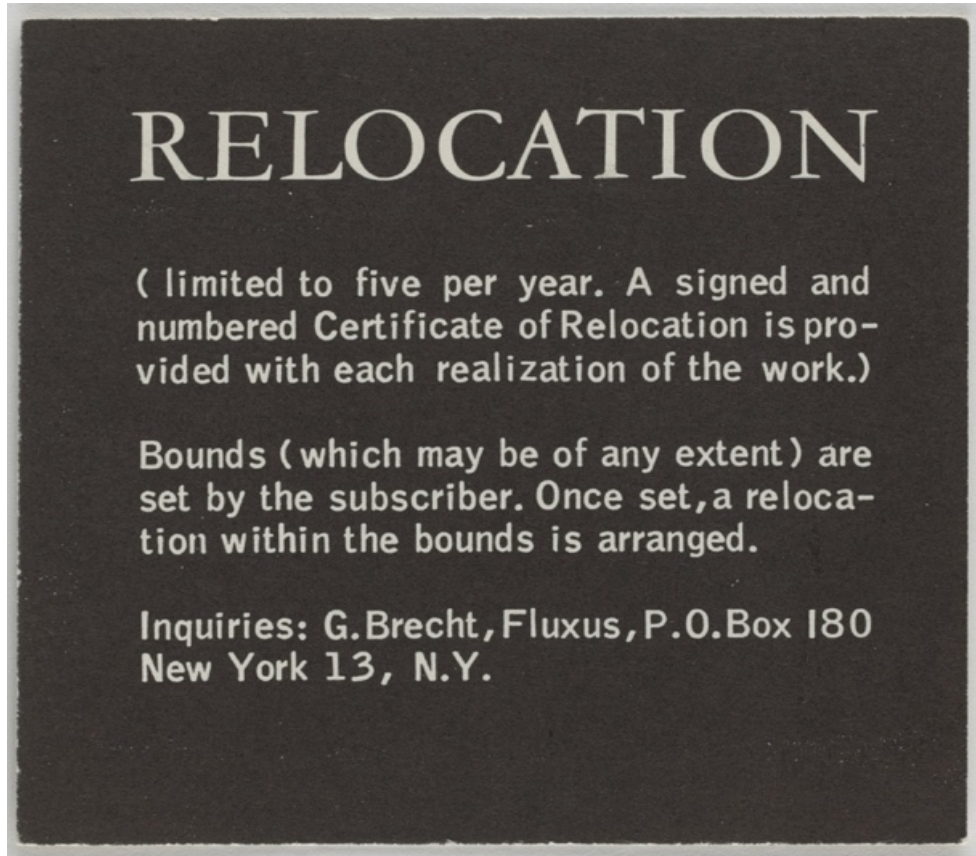
Görsel 5: Banksy, Kırmızı Balonlu Kız [Girl with Balloon], 2002, Stencil Grafiti, Londra, İngiltere, (<https://mocomuseum.com/stories/story-girl-with-balloon-beeld-girl-with-balloon/>)

Bu örnekten dikkat çeken iki önemli unsur vardır. Bunlardan ilki, sanatçının kendi ürettiği bir eseri yok etmesi ve eserin satın alındığı anda form değiştirmesidir. Bir sistem eleştirisi gibi görünse de eser kendini yok etme iddiasıyla kazandığı bu yeni form ile ederini arttırmıştır. zgnlk, form veya eserle oluşmaktan öte, sanatçının niyeti ve fikri ile şkillenmektedir. Eser kendini yok etse de, ‘‘yok edilen’’ yeni bir form olarak sisteme eklenir. Böylelikle sistem ‘‘yeni’’yi kendi içerisinde eritir, her özgün duruş yeni bir kopya olarak devam eder ve sanatçının özgün duruşu yetersiz kalır.

¹⁶ <https://www.instagram.com/p/BomXijhArX/> (izlenme Tarihi: 16.05.2019)

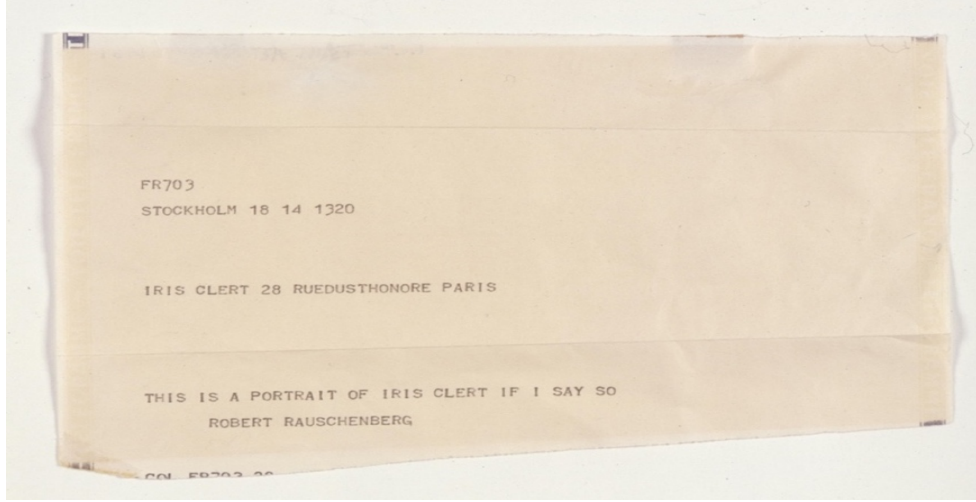
Yine 2012 yılında Salt Beyoğlu'nda açılan “Sanatta Özgünlük Belgeleri” isimli sergi, tescilli özgünlük kavramını anlayabilmek, sanata olan yaklaşımı ve sanatçının konumundaki değişimi eleştirel bir biçimde görebilmek adına iyi bir örnek teşkil etmektedir. Bu sergide, sanat eserinin yerine geçebilecek nitelikte olan resmi görünümlü evraklardan görsel kayıtlara, gelişigüzel yazılmış notlardan koleksiyoncularla yapılan anlaşmalara kadar, son elli yılın sanat eserini oluşturan ve çerçevesini tanımlayan hem nükteli hem de ciddi özgünlük belgeleri sergilenmiştir.

Bu belgeler arasında en ilgi çekici olanlardan bir tanesi, Fluxus akımının önemli bir temsilcisi olan George Brecht'in daha önce hiç denenmemiş bir fikir olarak katılımcıya mekanın sınırlarını belirleme ve yılda beş kez mekanın yerini değiştirme hakkını verdiği “Relocation” (1964) isimli yer değiştirme belgesidir.



Görsel 6: George Brecht, Yer Değiştirme [Relocation], 1964, 8.7 × 8.3 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri, (<https://www.moma.org/collection/works/135397>)

Bir diğeri ise, 1961 yılında Iris Clert Galerisi tarafından galerinin sahibi Iris Clert'in portrelerinin yer alacağı bir sergiye davet edilen Robert Rauschenberg'in, galeriye bir eser yerine yolladığı "Bu, eğer ben öyle diyorsam, Iris Clert'in bir portresidir." yazılı bir telgraf kağıdıdır. Bu belge, sanat eserini sanatçının belirlediğine dikkat çekmesi bakımından önemlidir.



Görsel 7: Robert Rauschenberg, Bu, Eğer Ben Öyle Diyorsam, Iris Clert'in Bir Portresidir [This Is A Portrait Of Iris Clert If I Say So],1961, Collection Ahrenberg, Vevey, İsviçre, 44.5 × 34.6 cm, (<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/portrait-iris-clert-if-i-say-so>)

Sanatta söz konusu olan işin estetik ve pazar değerini belirlemede etkili olan faktörün, maddi bir nesne ya da imgeden, işin özü olarak bir doküman ya da sanatçı belgesine dönüşmesi radikal bir gelişme gibi görünebilir. "Özgünlük belgeleri, sanatçıyı bir nesne olma boyunduruğundan çıkarmış ve herhangi bir işin alınıp satılmasına imkan veren bir tür yer tutucu işleviyle pazarda imzalı sanat eserinin yerini almıştır."¹⁷ Artık tescilli olan eserin kendisinin yanı sıra, tescil sahibinin kendisine ait her türlü şey de sanat eseri olma gücüne sahiptir.

Yaşadığımız çağ gereği kendine sınırsız ifade alanı arayışına giren bir sanatçının özgünlüğü, örneklerden de anlaşıldığı üzere basit bir sahtecilik – dolandırıcılık üzerinden değerlendirilemez. Zira doğası gereği kopyacılık ve sahteciliği meşru hatta zorunlu gören post endüstriyel sistem, niyet sapmasına, yanlış veya eksik algılamalara

¹⁷ Lorenzo BENEDETTI, Martha BUSKIRK, Susan HAPGOOD, Cornelia LAUF, Daniel McCLEAN, *InDeed: Certificates of Authenticity in Art (Sanatta Özgünlük Belgeleri)*, http://saltonline.org/media/files/indeed_scrd.pdf (İzlenme tarihi: 16.05.2019)

ve bunun da ötesinde meta uğruna niyet değiştirmeye – rıza göstermeye oldukça açık uçludur. Bu demek oluyor ki sanatçı imzasını, tescilli özgünlüğünü pazarlayabilir konuma gelmiştir. Bu noktada kendini üretim bandına yerleştiren sanatçı kendi sahtesini de aynı zamanda üretmiş olur, sahte sanatçı sistemin kendisidir. Böylelikle özgünlük tescilli alana sıkışır, bir sonraki yorumlamaya ve anlamsal özgünlüğe erişene kadar kendi kopyalarıyla sisteme hapsolür. Örneğin özgün bir heykeltıraş, ünlü bir moda markası için kendi ismini taşıyan özel bir çanta tasarladığında eseri tescilli olarak özgünleşir. “Özellikle sanatçının imzası, tüketici ile yapılan bir tür sözleşmeyi temsil etmektedir; marka kimliğinin bir parçası ve satılacak ürünün tasdiğidir.”¹⁸



Görsel 8: Jeff Koons İmzalı Louis Vuitton Çanta,

(<http://archinew.altervista.org/2017/04/11/jeff-koons-recreates-the-mona-lisa-on-a-louis-vuitton-handbag/>)

Özetle günümüz anlamıyla tescilli özgünlük, kültür endüstrisinin ve ussallığın bir sonucu olmanın ötesinde, sürecin içerisinden çıkarılamaz ya da dondurulamaz bir hal almıştır ve sadece belgelilik/isme tescil gibi yetersiz kavramlarla açıklamak mümkün görünmemektedir.

¹⁸ A.g.m.

2.2.2. Anlatımsal Özgünlük

Bir kavram olarak özgünlüğü tanımlama ve sınırlarını belirleme çabalarında, göz önünde bulundurulması gereken bir diğer özgünlük biçimi ise anlatımsal özgünlüktür. Anlatımsal özgünlük, tescilli özgünlükten farklı olarak, herhangi bir şekilde var olan kanıt, belge, doküman veya insanın varlığına veya yokluğuna bakmak ve bunu bir özgünlük belgesi olarak kabul etmekle yetinmez; kavramın kendisini “ifade” denilen ve sanatçının bağlamını sürece katan yapıyı dahil eder. Sanatçı ya da sanat eserinin özgünlüğünde, her türlü olası değişken değerlendirilir ve eserin seyircisinin anlamlandırma, sorgulama, yorumlama biçimini dışlamaması açısından önemlidir.

İnsan, sanat, doğa ve buna bağlı olarak geliştirdiği üretim – tüketim biçimlerinden bağımsız düşünülemez. Sanat, bir bireyin nedenselliğe ihtiyaç duymadan dışavurumunu sağlayan bir disiplindir. Bilimin açıklamakta yetersiz kaldığı bu alanda her şey serbest gibidir ve bu nedenle özgünlük aranırken çok yönlü okuma gerektirir. Tescilli özgünlüğün aksine anlatımsal özgünlük, her koşulu değerlendirmeye katması bakımından anlaşılması ve sınırlarının belirlenmesi oldukça güç bir kavramdır. Tescilli özgünlük olsun ya da olmasın, kullanılan form, yöntem, teknik, nedensellik/ilkesizlik, tarihsel süreç ve sanatçının duruşu önemlidir, asıl özellik ise ayırt ediciliktir. “Bir sanatçı bize bir şey gösterdiğinde, yapıtını “bana bak”la “şuna bak” arasında bir yere oturtan geçişli bir etik sergiler.”¹⁹ Bu demek oluyor ki sanatçı, bulunduğu yer ile imgenin kendisi olur, eserin kendisinden bağımsız düşünülemez. Dolayısıyla özgünlük taraması yapılırken sanatçının sergilediği bu eylemde nerede ve nasıl bulunduğuna bakmak gerekir.

Hatlarını ve ölçütlerini belirlemesi oldukça güç olan anlatımsal özgünlükle ilgili olarak Dutton, dış bağlam ve sanatsal niyet ilişkisinin altını çizerek, 20.yy’ın en büyük dolandırıcılarından Han Van Meegeren örneğine dikkat çekmektedir: “*Van Meegeren davası, gösteriş, saflık, artistik beceri ve küratöryel tespit, açgözlülük, kötülük ve hatta eğlenceli unsurları ile sanat dünyasına bugüne kadar musallat olmuş sorunları mükemmel bir şekilde ele geçirmiştir.*”²⁰

¹⁹ Nicolas BOURRIAUD, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, 36.

²⁰ Denis DUTTON, *Han Van Meegeren, Encyclopedia of Hoaxes*, http://www.denisdutton.com/van_meegeren.htm (İzlenme tarihi: 16.05.2019)

Resim eğitimini Hollandalı ressam Johannes Vermeer'in de doğduğu yer olan Delft'te alan ve Vermeer stilini çok iyi taklit edebilen Han Van Meegeren'in hikayesi, sanatta sahtecilik tartışmalarının en önemli konu başlıklarından biri haline gelmiştir. Meegeren, sanat çevrelerinde yeteri kadar tanınmayan Johannes Vermeer'in, bazı eserlerinde imzaya rastlanmaması, bazılarında ise gerçekliği şüpheli tarihlerle karşılaşılmasını fırsat bilerek, sanatçının daha önce keşfedilmeyen erken dönem tablolarını dini bir şekilde resmetmiştir. Her ne kadar keşfedilmemiş bir Vermeer tablosunun dini bir konuda şekillendirilmiş olarak bulunması sanat çevreleri için alışılmadık bir bulgu olsa da, Van Meegeren, Vermeer'in gençliğinde İtalya'yı ziyaret ettiğini ve dini konularda resim yaptığını, dolayısıyla İtalyan stilinde büyük resimlerinin de bulunabileceğini iddia etmiştir. Meegeren'in özgünlüğü kopyalanan sanatçıya bir hikaye, bir süreç ekleyerek inandırıcılık kazandırması da özgünlük tartışmaları bakımından dikkate değerdir. Uydurduğu hikaye eserin içerisinde bulunduğu gerçeklik olarak varsayıldığında sahte olan meşrulaşmış, anlam kazanmıştır.

Van Meegeren, içine bakalit* karıştırarak boyadığı tabloları, 100-120 derecede fırınlayarak taşlaştırmış, rulo halinde katlayarak çatlakları oluşturmuş, bu çatlakları da yeniden mürekkeple dolgulayarak eskitmiş ve böylelikle eserinin sanki 200 yıllık bir Vermeer eseri gibi görünmesini sağlamıştır. Bu tabloyu ise zor durumda oldukları için eseri elinden çıkarmak zorunda kalan eski bir İtalyan ailesinden yasal bir şekilde aldığını sahte birtakım belgelerle ispat etmiştir. Yine özgünlük, ikna edicilik bakımından baskın olması nedeniyle, hukuki teşhisin kabulü ile gerçekleşmiştir.

Van Meegeren, "Emmaüs Yolcuları" (De Emmaüsgangers) isimli eserini 1937 yılında tamamlayarak sergilenmek üzere müzeye sunmuştur. Van Meegeren'in ürettiği tablo o kadar orijinaldir ki ünlü sanat tarihçisi ve Vermeer araştırmacısı Abraham Bredius bile bu sahteliği anlayamamış, tabloyu bir şaheser olarak tanımlamıştır.

* Bakalit: Formaldehit ile bir fenolün yoğunlaşması sonucu elde edilen yapay bir reçine.



Görsel 9: Han van Meegeren, Emmaüs Yolcuları [De Emmaüsgangers], 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 118 x 130.5 cm, Boijmans Müzesi, Rotterdam, Hollanda
(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EmmausgangersVanMeegeren1937.jpg>)

Emmaüs Yolcuları, Rotterdam'daki Boijmans Müzesi tarafından yaklaşık iki milyon dolar karşılığında satın alınmış, Van Meegeren aynı yöntemle altı tane daha Vermeer tablosu üretmiştir. Bu tablolardan biri de Hitler'in sağ kolu Hermann Göring tarafından satın alınmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinin ardından Naziler tarafından elde edilmiş binlerce eser arasında Göring'e ait Vermeer tabloları bulununca, Hollanda hükümeti bu konuyu araştırmaya karar vermiş ve tabloların Van Meegeren tarafından Göring'e satıldığını tespit etmiştir. Van Meegeren "Hollanda ulusal mirasını Nazilere satma" suçlamasıyla tutuklanıp idam cezasıyla yargılanmaya başladığında, tabloları aslında kendisinin yaptığını ve hepsinin birer kopyadan ibaret olduğunu itiraf etmiştir. Sanat tarihçileri, uzmanlar ve eleştirmenlerden oluşan heyet ise, bu kadar orijinal gözükten eserleri Van Meegeren'in yapabileceğine imkan bile vermemiş, onun yapmış olması durumunda dâhi olarak kabul edilmesi ve her eserin başlı başına birer sanat eseri sayılması gerektiğine kanaat getirmişlerdir. Herkes Van Meegeren'in idam cezasından kurtulmak için yalan söylediğini düşünse de Van Meegeren herkesin huzurunda yeni bir Vermeer tablosu çizerek iddiasını kanıtlamıştır.



Görsel 10: Han Van Meegeren İddiasını Kanıtlamak İçin Yeni Bir Vermeer Tablosu
Çizerken, Genç İsa [Young Christ], 1945,
(<https://opinionator.blogs.nytimes.com/2009/05/27/bamboozling-ourselves-part-1/>)



Görsel 11: Johannes Vermeer, İnci Kúpeli Kız [Meisje Met De Parel], 1665, Tuval Üzerine
Yağlı Boya, 44.5 x 39 cm, Mauritshuis Müzesi, Lahey, Hollanda,
(<https://www.pivada.com/johannes-vermeer-inci-kupeli-kiz>)



Görsel 12: Johannes Vermeer, Terazî Tutan Kadın [Woman Holding a Balance], 1664, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 39.7 × 35.5 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, Amerika Birleşik Devletleri,

(<https://i.pinimg.com/originals/b8/16/d1/b816d1c976be110afc61f646ddbaf000.jpg>)



Görsel 13: Johannes Vermeer, Gök bilimci [The Astronomer], 1668, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51 x 45 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa,

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/El_astrónomo.jpg)

Van Meegeren, Vermeer tabloları boyayarak belki sahtecilik yapmıştır fakat ortaya kendi tarzıyla oluşturduğu birçok özgün eser çıkarmıştır. Han van Meegeren'in yaptığı tescilli olarak özgün olmayan hatta düpedüz özgün olanın çalıntısı/kopyası sayılabilecek sahte Vermeer tabloları, anlatımsal olarak özgün Meegeren'lerdir. Yani hırsızlık, Meegeren'i özgün bir sanatçı olmaktan alıkoymamış, bilhassa erişemeyeceği bir sanat çevresine ulaşmasını sağlamıştır.

Van Meegeren örneğinde görüldüğü üzere özgünlük tanımlamalarında sahtecilik, kopyacılık, dolandırıcılık gibi kavramlar oldukça dayanaksız kalmaktadır. *“Tekrarlar delirticidir, ancak sorulması gereken esas soru, bunların gerçekten taklit olarak nitelendirilip nitelendirilmeyeceğidir.”*²¹ Bir sanatçının özgünlüğü, bulunduğu bağlam ve anlam dengeleri dahilinde sunduğu zamansızlık – mekansızlık ve ölçütsüzlüğün özgürlüğünde değerlendirilmelidir. *“Han Van Meegeren harika bir sanatçı olmayabilir, fakat insanların sanatta neye ve neden değer verdiğini daha fazla düşünmesini sağlamıştır.”*²² Onlarca sahte tablo kopyaladığı – çaldığı ve bunu maddi çıkar doğrultusunda kullandığı apaçık ve kanıtlanmış bir biçimde ortada olsa da, tabloları dünyanın pek çok müzesinde halen sergilenmektedir. Yani özgünlük tescilli alandan kopmuş, anlamsal olanla şekillenmiş ve yeni bir tescilli özgünlük kazanmıştır. Bu da tescilli bir özgünlüğün sanat eserinin özgünlüğünde durağan bir yapıda değil, anlamsal olanla sıkı bir etkileşim halinde olduğunun açık bir göstergesidir, ayrı bir boyutta soyutlanmış bir biçimde düşünülemez.

O halde sanatçının özgünlüğünü sadece niyete indirgemek de fazlasıyla iyimser bir yaklaşımdır. Niyeti “kötü” veya “ahlaksız” da olsa, bir eseri eser yapan insan – doğa ilişkisinin bütünsel algısıdır, kolektiftir. Ahlaki kısmı, sahteciliği deşifre olduğunda ortaya çıkar, yani tescilli olanın kendini aleni bir biçimde göstermesiyle. Dolayısıyla eseri seyreden, sürece bu ikilikte devam etmekle karşı karşıya kalır. *“Form, imgenin arzulan bir dünyayı göstererek bir anlam kazandığı ufuktur; seyirci arzulan dünyayı görünce tartışma ehliyeti kazanır ve kendi arzusu kendini ortaya koyabilir.”*²³ Anlatımsal özgünlüğü inkar edemediği alanda seçeceği ahlaki duruş eserin sanatsal konumunu belirler. Başka bir deyişle ahlaksızlığı seyredip bu ahlaksızlığa dahil olur. Zira bir ifade biçimi olarak sanat, her türlü ahlaksızlığı içinde barındırabilir,

²¹ Arthur DANTO, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, Çev. Esin Berктаş, Özge Ejder, 58.

²² Bkz. (20), DUTTON.

²³ Bkz. (19), BOURRIAUD, 36.

ahlaksızlık kavramının kendisi de sanatın içerisindeki bir imaj haline gelir. “*Sanat eserleri genellikle bizim için şeklen cazip olmasının yanı sıra, neredeyse her akla uygun ağırlıkta ve düzende hem bireysel hem de kolektif değerlerin göstergeleridir.*”²⁴

Sanat eseri nedir, daha doğrusu bir sanat eserini eser yapan nedir sorusunu sanat gündeminin merkezine oturtması ve süreci ifade biçimiyle anlatımsal özgünlüğe erişmişliği vurgulaması bakımından bir başka örnek olan “Brillo Kutusu” (Brillo Box) örneğini incelemekte fayda vardır.

Andy Warhol, 1964 yılında bulunduğu dönem için oldukça özel sayılabilecek bir sergi açmıştır. Sergide, dönemin markalarına ait ürünlerin karton kutularının, ambalajlarının birebir kopyaları, üst üste dizili biçimde, bir süpermarket deposu gezintisini andıran bir mekansal düzenlemeyle sunulur. Campbell, Kellogg’s, Heinz, Brillo gibi markalara ait domates suyu, mısır gevreği, ketçap şişeleri, bulaşık süngerleri gibi ürünlerinin özenle yaratılmış ambalajlarının taklitleri serginin eserleridir. Tüm malzemelerle aslında taklit edilen materyal, Warhol’dan önce özgün varsayılan bir ilksele, yaratıcıya sahiptir fakat sanat eseri olarak görülmez, özgünlüğünü tartışmak çok da ilgi uyandırmaz. Yani ambalajı tasarlayan bir ilk fikir vardır fakat biçimsel ve anlatımsal olarak büyülü bir başka fikre malzeme olduğunda yeni bir eser haline gelebilmiştir. Bu noktadan hareketle Warhol’u kimse hırsızlıkla ya da özgün olmamakla suçlayamaz denilebilir. Zira eseri herhangi bir “doğru temsil” kalıbına sokmak imkansızdır; temsil biçimi, anlatımsal özgünlüğün tek olmasa da göz ardı edilemez birçok değişkeninden yalnızca biridir. Warhol’un yaptığı “şimdi”nin sanatıdır; toplumun ironisi, sistem içinde kendisini yani sanatçıyı askıya almayan bir gelenek karşıtlığını da ihtiva eder niteliktedir. Şimdi’nin vadettiği doğanın taklidi ve tekrarıdır. Bakan göz, özgün eser olan ve olmayanın yargısına, orada ya da şurada gördüğüyle ve bunun ederi kadar değil, deyim yerindeyse “bu özgün bir sanat eseridir” şeklinde dürtüldüğü doğrultuda varabilir. Yani bir noktada anlatımsal olarak özgün olmak da sanatçının kendini bu konuda ne kadar vurguladığı ile yakından ilişkilidir. Bu sergi, sanatsal anlamda özgün olan, form, biçim, icra ve idrak gibi kavrayışların merkezi açıklamalarından çok daha yüksek bir kavrayışı öngörmesi, bu kavrayışı sanatçının sanat algısına tekrar yükseltmesi bakımından büyük önem taşır.

²⁴ Bkz. (8), DUTTON.

Esasında insan için taklit, gerçeğinden çok daha önemlidir ve daha fazla önemsenir. Örneğin kimse kolay kolay bir cinayete şahit olmayı ya da bir beyin ameliyatına eşlik etmeyi istemez. Ama bu tip bir deneyimi sinemada yaşamak çok daha kolaydır; bir rüya gibidir. Bir anlatı, bir cam, koruyucu bir perde vardır arada, telaş edilecek bir durum yoktur. Warhol'un ambalaj kopyalarından yarattığı sergi de benzer bir izleme deneyimine davet eder: Hakikat hayatını serbest zamanında özgürce kavrayan, algılayan birey. Belki Brillo kutusu süpermarket rafında sanatsal coşku yaratabilecek bir bağlamda değildir fakat “şey”, bağlam değiştirdiğinde yeni bir ifadeye dönüşür. Aşırı ya da noksan, eğreti ya da doğal, bulunduğu hakikatinden kopmuş, özgün, yeni bir hale gelmiştir.



Görsel 14: Andy Warhol, Brillo Kutusu [Brillo Box], 1964, 43.3 x 43.2 x 36.5cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri, (<https://www.moma.org/collection/works/81384>)

İnsan, anlatıcılığı sevdiği gibi, dinleyiciliği de sever. Daha önce de değindiğimiz gibi, taklit, hakikatin kendisinden daha merak uyandırıcıdır. Bu noktada anlatıcının, yani sanatçının, hikayesinin ne kadarını sunduğu, seyircisi – tüketicisi ile nasıl bir iletişim kurduğu, kavrayışının ne kadarını paylaştığı gibi önemli seçimleri kendini gösterir. Gören göz ya da duyan kulak karşılaştığı eser karşısında ne kadar özgür bir deneyim yaşar ve bunun içerisine ne kadar dahil olabilir? Bu soruya boş bir tuvalden başlayıp en anlaşılabilir tabloya kadar geniş yelpazede verilebilecek yığınla cevap vardır. Fakat seyircinin deneyimlediği zaman ve uzamın özgünlükle tam olarak bağıntısı nerededir?

Netflix tarafından 28 Aralık 2018 tarihinde yayımlanan ve izleyicinin seçimlerine göre ilerleyen Black Mirror: Bandersnatch isimli interaktif film, seyirciyi de hikayeye dahil etmesi bakımından, bu konuda önemli ve güncel bir örnek olarak gözükmektedir. Etkileşimli hikaye kurgusuyla seyirciye farklı seçenekler vererek, gidişatını ve sonunu kendi belirlediği bir macerayı izleme olanağı sağlayan bu yapıt, seçeneklerindeki sınırlamalardan dolayı, belirli biçimsel sınırlamalar altında yazı yazarak dilin sınırlarını genişletmeyi ve yeni anlatım olanaklarını zorlamayı amaçlayan Fransız edebiyatçıların 1960’larda popülerleştirdiği Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) akımını akla getirmektedir. Öte yandan bu film, seyircilerin yaptığı seçimler üzerinden ilerlediği için, korsan siteler tarafından da çalınamayacak ve kısa vadede filmin aslı asla kopyalanamayacak gibi gözükmektedir.

Yaratıcılığın sınırlandırmayla ilişkisini farklı bir şekilde sunması açısından John Cage ve 4’33” isimli eserini incelemek bu noktada yerinde olacaktır. 1950’lerde “*John Cage, müzikal seslerin neden gamlardaki geleneksel notalarla sınırlı olduğu sorusunu ortaya atmıştı; zira işitsel dünya müzikal kompozisyonda yer almayan seslerle doluydu.*”²⁵ Buna istinaden orada duyulanı dinletmeyi hedeflediği ünlü “4 dakika 33 saniye” isimli bestesini yaptı ve beste 1952’de piyanist David Tudor tarafından icra edildi.

*“Parça, farklı uzunluklardaki üç hareketten meydana geliyordu. Tudor, parçanın başladığını belirtmek için piyanonun kapağını kapattı ve sonra hareket süresini bir kronometreyle ölçtü. Hareket tamamlanınca piyanonun kapağını açtı. İkinci ve üçüncü seferlerde de aynı şeyi tekrar etti. Tek bir nota çalmadı ancak parçayı tamamladıktan sonra öne eğilerek selam verdi.”*²⁶

²⁵ Arthur DANTO, *Sanat Nedir?*, Çev. Zeynep Baransel, 33.

²⁶ A.g.k., 33-34.

Cage örneğinde dikkate değer iki önemli detay vardır. Bunlardan ilki, gürültüyü özgün bir öge olarak müzikal deneyim sürecine katmış olmasıdır. Yani deneyim sürecinin kendisi, salt bir sessizlik sunduğu gibi bu sessizlikteki gürültüyü duyulur kılmıştır. Zaman dilimlenmiş, bu zaman içerisinde kulak, bir şey duymaya çalışmanın verdiği merakla nispeten fazla dinler hale gelmiştir. Dolayısıyla bu ses gürültünün kendisi demektir. Bir diğer önemli nokta ise her kopyasıyla özgünleşmeyi tamamen dinleyicisine bırakmasıdır. Cage'in sunduğu şey sadece ölçüleri belirlenmiş bir zaman dilimidir ve bu her 4'33''lük dilim, sadece yaşanan anı dinletmesi bakımından oldukça özgün bir deneyim yaşatmayı hedefler. *“O daha ziyade izleyicinin hayatın sesini dinlemesini ister: havlayan köpekler, ağlayan bebekler, gök gürültüsü ve şimşek, ağaçların içinden geçen rüzgar, arabaların egzoz sesleri ve motorlarından çıkan gürültü.”*²⁷ Cage'e göre bunların tamamı müzikti. Ve bu sayede dinleyici artık sanatçının kendisine sunduğu yeni bir zaman ve uzamda kendi sessizliğinin taklidini deneyimleyebilecekti.

Warhol ve Cage örnekleri gösteriyor ki değişen doğası ile birlikte insan için “sanatta özgün olmamak diye bir şey yoktur, sanatsal anlamda özgün olanı kavrayamamak ve sunamamak diye bir şey vardır” yargısı belirginleşmeye başlamıştır. Bu durum aslında Duchamp'ın endüstriyel bir nesne olarak kullandığı pisuvarını akla getirir ve sanatçının anlatımsal doğasının nasıl şekillendiği ve özgünlüğü nerede aradığı hakkında ipuçları verir. Doğasındaki pisuvar, günü geldiğinde pekala market ürünü karton bir kutu olabilir, maruz kalınan doğa her ne ise, o doğrultuda sanatsal özgünlüğe erişilebilir. İdeolojik ya da tamamen para odaklı olabilir. Malzemenin, zamanın ve mekanın bu şekilde taklidi ve kullanımı, tuval, toprak, boya gibi materyallerle sınırlanmış geleneksel sanat algısının sınırlarını zorlar, dolayısıyla sanatçıyı özgün yollar bulmanın sınırsızlığına taşır.

Görüldüğü üzere anlatımsal özgünlüğü teşhis etmeye, tanımlamaya veya açıklamaya çalışmak, birçok değişkeni de hesaba katmayı gerektirir. Anlatımsal olarak özgünlük, bir ilkele sahipse de asla sonuncu ve biricik değildir; ilk özgün olan ancak kendi içinde bir özgünlüğe işaret edebilir, özgünlükler barındırabilir. Zira özgünlük, yeni bir kavrayışın ve bu kavrayışın özünü oluşturanın yeniden yorumlanmasıdır; anlatımsal düzeyde oluşturduğu dizilimle yeni bir bağlamda değerlendirilmeyi gerektirir.

²⁷ A.g.k., 34.

Özgünlüğün nerede arandığını, alıntılama, esin, taklit gibi kavramların hangi noktada birer çalıntıya, eser hırsızlığına dönüştüğünü daha detaylı inceleyebilmek adına, çalışmaya kavramların tarihsel sürecinin incelenmesiyle devam etmekte fayda vardır.

3. BÖLÜM: SANAT VE TAKLİT İLİŞKİSİ

Taklit, en kaba tanımıyla, gerçeğin yeniden üretimi, asıl olanın yeniden sunumudur. Fakat tüm yüzeysel tanımlamalarda olduğu gibi bu tanımlama da kelimenin işaret ettiği esas içeriği ve ifade ettiği anlamı tam olarak karşılamakta yetersizdir. Bu sebepten ötürü taklit kavramı, tarih boyunca tekrar tekrar yeniden tanımlanmaya çabalanmış, dolayısıyla birbirinden farklı birçok yaklaşımı da beraberinde getirmiştir.

3.1. Tarihsel Süreçte Taklit

Sanat alanında taklit tanımlaması, Platon'a dayanan bir mimesis kuramı üzerinden geliştirilir.

“İlk sanat kuramında, sanatın bir mimesis (taklit), gerçeğin taklit edilmesi olduğu ileri sürülüyordu. Bu kuramı ortaya atan, yani sanatın esasının taklidi olduğunu savunan ilk filozof olan Platon (İÖ 427-347)'un eserlerinde ve felsefesinde, her şeyin aslının idealar olduğu, bu dünyadakilerin hepsinin onun iyi ve kötü taklitleri olduğu esasına dayanır.”²⁸

Platon'un tanımlamasında, gerçeklik bir görünümdür ve algılanan dış dünya zaten idealar dünyasının bir taklididir; sanatçının ürettiği ise ancak idealar dünyasının taklidinin taklidi olabilir. Yani zaten gerçeğin kendisi değildir, bir yansımadan ibarettir. Bu yansımacı kurama göre sanatçı bir benzeticidir, hakikati sunmaz, sunduğu şey duyular dünyasındaki kopyanın kopyasından ibarettir.

Böylesi bir yaklaşımla sanatçı için sanat eseri, gerçeğe yakınlaştırmaktan çok, gerçekten uzaklaştırıcıdır. *“Aristoteles (İÖ 384-322) ise insanda bir mimesis yeteneği bulunduğunu, sanatçının varlıkların özündeki ideali taklit ettiğini söyler; sanatçı,*

²⁸ Nimet KESER, *Sanat Sözlüğü*, 217.

eksik bıraktığı şeyleri tamamlar."²⁹ Amacı hayatın anlamıyla ilgili bir gerçeklik sunmak değil, bu gerçeğin algılayıcı ve hakikatle ilgili anlatılacak olanı alıntılamanın, ölçütlerine, ritmine ve formuna karar verici olmaktır. Sanatçı, salt bir taklitçi olmaktan çıkar ve taklit ettiği gerçekliği ne denli temsil ettiği üzerinden değerlendirilen bir araç haline gelir. Başka bir deyişle, "Platon'un duyu dünyası dışında var olduğunu söylediği idealar (formlar), Aristoteles'e göre duyu dünyasındadır. Madde ve form daima bir aradadır ve bunların birleşmesidir ki duyu dünyasındaki nesnelere bir araya getirir."³⁰ Aristoteles'in nispeten uzlaştırıcı mimesis ve sanatçı tanımı, sanat kuramı tartışmalarının uzun dönem bu ve benzer zeminlerde ilerlemesine sebep olmuştur.

Sanatı ve taklidi tanımlamalardaki esas farklılaşma, taklit kavramının kendisinden çok, gerçeklik ve asıl olanın ne olduğu sorgusundan ileri gelir. Ortada taklidi yapılan bir "şey" vardır, fakat bu şeyin kendisi hakikat olanın kendisi midir, yoksa o da algılanmış bir başka hakikatin yeniden sunumu mudur? Bu noktada her taklidin, kendisi üzerinden yapılacak bir sonraki taklidin gerçeği olabileceği yargısına varmak çok da güç değildir. Nitekim her taklit, kendi bütünlüklü evrenini yaratabilir ve kendisinden bir sonrakinin aslı olarak var olmaya devam edebilir. Özgünlük ve sanat, sanatçının bu yeniden üretimdeki konumlanmasıyla şekillenir.

Taklit tartışmalarının uzun süre Aristoteles tanımlamaları üzerinden ilerlemiş olması, Romantik döneme kadar taklit kavramının insanın doğal bir edimiymiş gibi sıradan algılanmasını da beraberinde getirmiştir. Her ne kadar Rönesans kendi içinde bir uyanışı temsil etse de sahtelik, sahtecilik, kopya gibi konular dönemin pek de tartışılan konuları değildir. Hatta öyle ki kopyalama ve sahtecilik eylemi, klasiğin devamı ve aktarılması açısından ustalık gerektirir, bu da kopyalamanın bir ahlaksızlık olarak değil, aksine ulvi olanın "güzel" yeniden sunumları olarak yorumlanmasına ve tanrısallığını korumasına hizmet eder. Din ve kilisenin idamesi açısından işlevseldir; ahlaki boyutu tartışılmaz. Zaten sanatçının vazifesi, üslup geliştirmekten çok, mükemmel olanı yani mağaradaki ideayı en mükemmel biçimde tasvir etmektir. Bu noktada Rönesans'ın ünlü Michelangelo'sundan bir örnek ile devam etmek yerinde olacaktır:

"Michelangelo, antik sanatı taklit eden bir Uyuyan Melek heykeli yontuyor. Sonra bu heykeli bir süre toprak altında tutarak, ona eski havası veriyor ve

²⁹A.g.k., 217.

³⁰ Berna MORAN, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, 30.

Roma'ya götürerek Kardinal Raffaele Riario'ya antikaymış gibi yutturarak ciddi bir para kazanıyor. Kardinal ise eserin sahteliği ortaya çıkınca sanatçıyı cezalandırmak yerine onu taltif ediyor ve yanına alıyor. Michelangelo'nun sahtekârlığı bundan ibaret değil, başkalarından ödünç aldığı ustalara ait çizimlerin de kopyalarını yapıyor ve bunları isleyerek ya da başka tekniklerle eskiterek ödünç aldığı kimselere sahtelerini geri veriyor orjinalleri kendine saklıyor. Zaten, daha çocukken ustası Ghirlandaio'nun desenlerini öyle taklit ediyor ki, bunlar ustasının stilini, ondan daha kusursuz olarak ifade ediyor. Yani sahtesi aslından daha 'orijinal' oluyor.”³¹

Michelangelo'nun sahtekarlık örneğiyle birlikte görülüyor ki, mimesis ve sanat ilişkisini temel alan tartışmalar, Rönesans'ta da Aristoteles'in önermeleri üzerinden şekillenmiş, ilk sanatçı Tanrı'nın mükemmel olarak belirlediği idealar olmaya devam etmiş, hatta öyle ki Platon'un sanatı gerçekliğin bir yansıması olarak gördüğü yansıtmacı kuramından çok da öteye geçememiştir. “Rönesans ve Neo-klasik çağ düşünürleri, Aristoteles'ten kaynaklanmakla birlikte, sanatın işlevi konusunda Aristoteles'ten uzaklaşmakta ve daha didaktik bir görüşe kaymaktadırlar.”³² Yine önemli olan, ideali/ilahiyi/tanrısalı/ilk olanı, gerçeğine en yakın haliyle başarılı bir biçimde tasvir etmektir, fakat sanatçıya yüklenen görev, hoşça giden gerçekliğin hoşça gidecek şekilde temsili dışına taşmaz, taşamaz. Örneğin, Leonardo Da Vinci, “Eğer yaptığınız resmin, doğada konu olarak seçtiğiniz nesnelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve bu aynada o nesnelere nasıl yansıdığına bakarak aynada gördüğünüzü resminizle karşılaştırın”³³ diyerek mimesis kuramının en başından, Platon'daki yansıtmacı yaklaşımın indirgemeci halinden pek de uzaklaşmış sayılmaz. Bu nedendir ki dönemsel olarak Rönesans, Orta Çağ karanlığından çıkardığı sanatçıyı tekrar konumlandırmak, sanatın ve taklidin ne olduğu konusunda bir aydınlanma sağlamak manasında tek başına yeterli olamamıştır.

Rönesans döneminin, sanatçıyı kabiliyetleri ve ustalıkları dışında bir yere konumlandırmayı ve sanatçının duyumsadığını sadece kutsal olanı yansıtma fikrine hapsetme eğilimi, yeni arayışları ve nihayetinde Rönesans'a bir tepki olarak doğan farklı bir sanat anlayışını da beraberinde getirmiştir. “Resim, heykel ve mimarlık yanında birçok farklı sanat dalını da kapsayan, temelde Rönesans'tan farklı, yeni bir dünya görüşüne dayanan bu üslup 'barok sanat' olarak tanımlandı.”³⁴ Barok'ta sanat temelde Rönesans öğretisinin, ölçüleri verilmiş, dengelenmiş, oranlanmış “ayna”

³¹ Bkz. (7), ARTUN.

³² Bkz. (30), MORAN, 36.

³³ Bkz. (30), MORAN, 18.

³⁴ Bkz. (28), KESER, 61.

algısına tutunmaya devam etse de sanatçının kendisini yeniden konumlandırma çabası, deyim yerindeyse aynanın varsayılan altın ölçülerinin bulanmasına ve nihayetinde “*zengin bir süslemecilik, aşırı ışık-gölge, canlılık, hareketlilik, gerilim, aşırı duygular ve renk kullanımının artması*”³⁵ gibi yeni bir üslubun oluşmaya başlamasına yol açmıştır. Kavraması ve algılanması nispeten zorlaşmış, sanatçı, kendi algısına da yer açmaya ve bunu abartı ile sunmaya iştahlanmıştı.

Aralarında ünlü ressam Caravaggio’nun ve ressamlığının yanı sıra heykeltıraş ve mimar olan Bernini’nin bulunduğu bu yeni sanatsal hareketlenmedeki amaç, her ne kadar Rönesans gibi gördüğünü natüralist bir biçimde yansıtmak oldu ise de sanatçı algısının karmaşık yapısına dikkat çekmeye başlaması açısından önem taşır. Caravaggio’nun resim sanatının asi dehası olarak bilinmesinin sebeplerinden biri de budur. Caravaggio, Loreto Madonnası’nı fahişe bir kadını model kullanarak yarattığında, sanatçı algısını büsbütün yeniden tanımlamaya koyulmuştur bile. Mesele taklidin kendisi olmadığı için, taklit edilecek olanın nerede görüldüğüne, dolayısıyla sanatçının algısının gerçeklik üzerindeki gücüne dikkat çekmiştir.

Görülecek olan Meryem ise, Meryem çağrışımının nerede yattığına, Meryem’i hangi silüette duyumsadığına sanatçı karar verir. Üstelik Caravaggio, “*17. yüzyıl’da Roma sokaklarındaki hayatın gerçekliğini göz ardı etmenize asla izin vermez. Loreto Madonnası’nda fakir görünümlü iki hacı yer alır. Ayakları kirli ve çıplaktır. Zaten Caravaggio’nun eserlerinde ayakkabısız ayaklar sık sık karşımıza çıkar.*”³⁶ Her ne kadar dönemin diğer sanatçıları Caravaggio’daki bu yoksulluk algısını taklit ederek kullanmışsalar da bu seferki taklit etme eğilimi biraz daha toplumsala yönelmeye başlamıştır.

³⁵ Bkz. (28), KESER, 61

³⁶ Jonathan JONES, *Sanat, Servet, Sefalet*, Çev. Nur Altinyıldız Artun, Skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-servet-sefalet/2271> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)



Görsel 15: Michalengelo Merisi da Caravaggio, Loreto Madonnası [Madonna di Loreto], 1603 – 1604, 260 x 150 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Sant'Agostino Kilisesi, Roma, İtalya, (<https://viaggiandovaldi.wordpress.com/2011/03/27/caravaggio-a-roma-gratis/>)

Caravaggio'nun, dolayısıyla Barok sanatın başlattığı tartışma bununla da bitmemiş, sanata konu olanın, nereden ve hangi duygularla alıntılandığı önem kazanmaya başlamıştır. Zira Caravaggio, kilise bu sefer de kendisinden Meryem'in ölümünü anlatan bir resim istediğinde, boğulmuş bir kadın cesedini mezarından çıkarttırıp model olarak kullanarak, tanrısal olan - sanat - sanatçı arasındaki bağ ve konumlanmayı yeniden tanımlamıştır. Sanatçı, taklit edeceği "şey"i gören gözünü, yani "ayna"sını bulandırmış, tanrıyı dilediği gibi, dilediği yerde algılamaya biraz daha yaklaşmıştır. Sanatçının duygulanımı olgusu yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştır.



Görsel 16: Michalengelo Merisi da Caravaggio, Bakire'nin Ölümü [La Mort de la Vierge],1601-1606, 369 x 245 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi, Paris, Fransa, (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Death_of_the_Virgin-Caravaggio_%281606%29.jpg)

Bu tehditkar yaklaşım elbette ki kilisenin hoşuna gidecek türde bir yaklaşım olmamıştır. Bu sebeple kilise, işleri Caravaggio'nun kopyacılarına ve taklitçilerine vermeye başlamış, böylelikle Caravaggio'nun ufku açan cesur sanat algısını dönemin sanatsal ortamından çıkartarak, kopyalarını yaşatmıştır. Bir anlamda orijinal olanı öldürmüş, yerine kopyalarını yerleştirmiştir. Çıplak ayakları ilk resmeden fakir bir aile geçmişinden gelen Caravaggio olsa da bunun artık bir önemi yoktur, duygu pekala taklit edilebilir niteliklidir, samimiyet ya da özgünlük aramaya gerek görülmez.

Barok sanatın bu abartılı ve cesur atmosfer algısı, dönemin toplumsal buhranını ve sefaletini yansıtması, sanatı kilise alanının daha da dışına taşıması, kendisinden uzun süre sonra gelecek olan ve taklit tanımını baştan yapılandırmayı hedefleyen Romantizm akımı açısından büyük önem taşımaktadır. Artık tartışma konusu sanatçının usta bir taklitçi olması değil, duygularıdır. Sanatçı, sanatın merkezine

hakikatin mükemmel tasviri yerine, hakikate olan duygulanımlarını koymaya, dolayısıyla gerçeğin tanrısallığına değil, bireyin duygulanımlarıyla edindiği tanrı algısına yönelmeye başlamıştır.

Romantizm akımı, en önemli temsilcilerinden Delacroix'nın "*Akla uygun resmi sevmiyorum. Beni çalışmaya zorlayan şeye ulaşmadan önce, zihnimin açılması, heyecanlanması, yüzlerce farklı tarzı denemesi gerekir.*"³⁷ sözüyle kendini özetler ve sanatçıyı nerede konumlandığı hakkında bilgi verir. Romantik sanatçı için duygu çok önemlidir. Olay ya da gerçek olan değil, olan biten sonucu doğan duygu esastır. Sanatçı, Aristoteles'in mimesis açılımında kendisine tanımadığı özgür alanını baştan yaratarak, taklit ve asıl olan arasına kendisi için tartışmasız tek gerçekliği koyar; bu da kendisinden başkası değildir.

Artık "kötü" olan duygulanım da bir ifade yolu bulmuş, akılcı sanat eseri, sanatçının aslında kendi iç duygulanımını ne ölçüde taklit ettiği, edebildiği gibi değerlendirmelere konu olmuştur. "*Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bu adamlar renkli boyaarla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor ve daha birçok başka şeyler üretiyorlar.*"³⁸ demek, sanatın değil, sanatçının aslında kendini taklit ettiğinin altını çizmektir. Sanatı, salt sanatçıya indirgemek doğru görünmese de, Romantik akımla birlikte, Klasik dönemde formülü belirlenmiş altın oran ve mükemmellik algısına "sanatçının perspektifi" vurgusu eklendiği kesindir.

Sanatın toplumsal bağlamdan bağımsız düşünülemediği, yalnızca tanrısalmükemmel hizmet etmeyebileceği fikirlerinin tohumları, Caravaggio'nun çıplak ayaklı çizimlerdeki toplumsal referansları ve dolayısıyla Barok'la atılmış, Romantizm ile birlikte sanatçıyı, üzerine oynayabileceği tanrısalmayan materyallerin de olabileceği gerçeğiyle tanıştırmıştır. Aslına bakılırsa ne Klasik anlayış ne de Rönesans bu duygulanımları inkar etmiyordu; aksine, tıpkı şu an olduğu gibi bunu kendi lehine çeviriyor, içselleştirip yutuyordu. Aradaki fark, bu duygulanımları sanatçının taklit ederkenki coşkusuna değil, tanrısalmolanın bireyde uyandırması gerekene indirgiyor ve toplumun devamını sağlayacak bir takım dini

³⁷ Bkz. (28), KESER, 285.

³⁸ Ernst Hans GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 15.

öğretilere yerleştiriyordu. Evet, merhamet ya da sefalet açık seçik ifade ediliyordu belki; fakat bu sanatçıyla ya da toplumsal alanla açıklanmıyor, tanrının ve dinin sunduğuyla erdemli bir varoluşa evriliyordu. Taklit edilen, tanrının insanlığa bahsettiği ve insanın da bunu bir minnet borcuymuş gibi geri ödediği bir ikili ilişki halini alıyor, çıplak ayak, toplumun ne denli kötü koşullarda bulunduğu bir kanıtı olmak yerine, hızlıca çoğaltılarak, “şükran” duygularına dönüşüyor, kutsallık kazanıyordu. Toplumun sefaleti ile erdemli dindarlık çizgileri birleştiriliyor, sanat ve sanatçı bunu devam ettirecek bir araç olarak kullanılıyordu.

Toplumsalın bu kadar dışlanması ve maskelenmesi, sanatta yeni arayışlar devam edecek demektir. Yaşadığı toplumun tek öğretisine hapsedilmiş sanatçı, 19.yy’ın ilk döneminde Romantizm ile tanrısalı kendi içine, özneline çekmeyi başarmıştı fakat bu tek başına yeterli değildi. Durmadan toplumsal çalkantılar yaşanıyor, peş peşe gerçekleşen sanayi devrimleriyle birlikte toplum “çalışmak” olgusu üzerinden hızla geliyordu. Sanatçı, kendi duygulanımlarına boğulma ve esin kaynaklarını kendi iç dünyası üzerinden yorumlama bencilliğini gösteremezdi, uyanması gerekiyordu. İşte bu noktada Realizm akımı, sanat ve sanatçıyı baştan tanımlayarak, taklit kavramını ve kopyalanana yeni bir alana taşımış, günlük yaşamı olduğu gibi ve sadece görüldüğü kadarıyla temsil etmeye odaklanmıştır. Realist bir sanatçıda sürpriz yoktur, salt bir çift göz olmayı amaçlar.

Gustave Courbet, Realist akımı belki de en iyi şekilde ifade eden temsilcisi olarak, *“Her çağın gelecek için onun kopyasını yapan ve onu anlatan kendi ressamı olmalı. Kendi ressamı aracılığıyla kendisini ifade etme kapasitesine sahip olmayan bir çağ, sonraki çağların ressamı tarafından betimlenme hakkına sahip değildir.”*³⁹ demiştir ve böylelikle taklit edilenin birebir görülen gerçekliğin bir kopyası olduğu “belgeci” odaklı sanat açılımının önünü açmıştır.

Tarihsel süreçte, tanrı - birey ve toplumsal olanın arasına çizgi çekmeye ve sanatçıyı bu çizgilere oturtmaya çalışan tüm yaklaşımlar, tek başına sanatçı ve taklit olgusunu açıklayabilecek düzeyde kavramın kendisini karşılayamaz. Nasıl ki “gerçek nedir?” sorusuna kesin bir cevap verilemiyorsa, taklit edilenin ne olduğu ya da nasıl taklit edilmesi gerektiğine tam anlamıyla cevap vermek mümkün değildir. Birey de doğa da

³⁹ Bkz. (28), KESER, 272.

toplumsal da biteviye bir devinim, kendi aralarında etkileşim halindedir; bu nedenle arayış bir noktadan, herhangi bir noktadan başlatılamaz, bir noktaya tutturulamaz veya durdurulamaz.

“Gerçeklik, hiçbir zaman ayrı ayrı birimlerin aralarında hiçbir bağ olmadan yan yana durup yığılması değildir. Her somut ‘şey’, bütün öbür somut ‘şeyler’e bağlıdır; nesnelere arasında oldukça değişik ilişkiler vardır. Bu ilişkiler somut nesnelere ölçüsünde gerçektir ve nesnelere ancak aralarındaki ilişkiler yoluyla gerçekliği ortaya koyabilirler. Bu ilişkiler ne denli zengin ve karmaşık olursa, gerçekliğin niteliği de o denli zengin ve karmaşık olur.”⁴⁰

Nitekim, 19.yy. sonu ve 20.yy. başından itibaren, sanayinin durdurulamaz gelişimi ve tahribatı büyük olan dünya savaşları ile birlikte çok çeşitli sanat akımları ortaya çıkmış, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm, Kübizm gibi birçok akım ile taklit – sanatçı açılımları arasındaki çizgi şeffaflık kazanmaya, geçirgenleşmeye başlamıştır.

Ernst Fischer, insan ve araçtan bahsederken, insanın bir yaratıcı olarak gelişip doğaya karşı çıkmasının çok zaman aldığını vurgulamış ve eklemiştir:

“Bunu başardığı zaman, şöyle bir ayrılık vardı arada: insanın beyni artık hiçbir şeyi görmediği gibi düşünmüyordu; çalışma yaşantısı yüzünden doğanın yasalarını da düşünebiliyor, nedensel ilişkileri hesap edebiliyordu. İnsan doğanın yerine geçiyordu. Doğanın ona ne vereceğini görmek için durup bekliyor, istediğini ona vermesi için doğayı zorluyordu. İnsan böylece doğayı her gün biraz daha fazla kölesi yaptı. Araçların gittikçe artan yararlılığı, özel nitelikler kazanması, insan eline ve doğanın yasalarına gittikçe artan başarıyla uyması, insanlaşması sonunda da doğada olmayan nesnelere yapılmaya başlandı. Araç, herhangi bir nesneye benzemekten her gün biraz daha uzaklaştı.”⁴¹

Bu demek oluyor ki insan, doğa ve yarattığı nesne karşısında bir zafer kazanmış ve benmerkezci yaklaşımı, kendisini en üstte konumlandırmasını sağlamıştır. Gerçekliğin, tanrı bile olsa, bireyin kendisi tarafından algılanmadıkça bir anlam ifade etmesi beklenemez gibidir; orijinal olan, insan tarafından duyumsandığı anda taklidin kendisi haline gelir ve kaybolmaya mahkûm olur. Platon’dan beri süregelen taklit tanımlama ve bireysel konumlanmaların tamamı, yine insan merkezizetiği ekseninde gelişir. Başka bir deyişle insan, zaten en başından beri aradığı sorunun cevabını, doğaya karşı çok önceden kazandığı zaferle almış, gerçekliğe dair her şeyi kendi algısı üzerinden şekillendirmeye başlamıştır bile. Gerçek olan bir kere duyumsanmış ve orijinalini temsil edemeyecek bir tahribata, “insan” a uğramıştır.

⁴⁰ Ernst FISCHER, *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan, 29.

⁴¹ A.g.k., 20.

Gerçekliğin bu anlam yitiminin kabulü, sanatın her koşulda, her şeyi malzeme edinebileceğinin habercisidir, taklidin ve kopyaların meşruiyet varsayıdır. Dolayısıyla, 19.yy. sonu, 20.yy. başından itibaren sanat, özgün olsun olmasın her şeyi kendine malzeme edinebilir; edindiği malzemeleri karıştırabilir, eksiltebilir, arttırabilir, dilediğince eğip bükebilir, kopyalayabilir, silebilir; özetle her şekle sokabilir. Bu kabulün toplumsal alana oturması ve yaygınlaşması modern sanat anlayışının bambaşka yöntemlerden, disiplinlerden hareketle yorumlanması gerekliliğini beraberinde getirmiştir. Çünkü her türlü nesnenin sanata konu olabilmesi demek, dinamizm, çeşitlilik ve melez formlar demektir. Bu noktadan hareketle, modern ve post modern sanat - taklit ilişkisini ayrı bir başlık altında tartışmak daha uygun olacaktır.

3.2. Modern Sanat

Sanatta modernleşme hareketi olarak adlandırılan dönem, kabaca 19.yy. sonuyla başlayan ve 1970'li yıllara kadar devam eden dönemi kapsar. Modern sanatçıların sanat – sanatçı kavramlarını yeniden yorumlama çabalarıyla birlikte, birbirinden farklı fakat bir o kadar da iç içe sayılabilecek birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır. Tüm bu yeni sanat sorguları, modern sanat algısını bütünsel olarak algılamayı gerektirir. Zira modern sanat olarak tanımlanan kavram, kendisinden önceki geleneksel sanat anlayışını alanından men eden yenilikçi bir havaya sahiptir ve bu arayışlar için oluşturduğu ortak payda “geçmiş bağları koparmak ve yeni bir dil geliştirmek” üzerinden şekillenir.

Her ne kadar birbirinden farklı savunularla şekillenen akımların dönemi olarak düşünülse de modern dönem sanatçıları ortak bir söylemde, yani geleneğin reddinde toparlamak nispeten mümkün görünür, bu nedenle yaklaşımlar çeşitli ve çok seslidir.

Geleneksel formları reddetme düşüncesi modernizmle birlikte melez birçok formun meşruiyet kazanmasına imkan tanımıştır. Sanat, toplumsal, siyasi, ekonomik, bireysel tüm dinamiklerden etkilenir ve etki eder. Sürekli bir etkileşim halinde olması, doğası gereğidir. Kavramı açıklama çabaları ister mimesis ister modernizm üzerinden yapılsın, sanat kavramının kendisi bir süreci ifade ettiğinden, tanımlayıp bırakmak mümkün değildir, hareketli yapısına uygun değerlendirmek gerekir.

Bir süreç olarak değerlendirildiğinde görülür ki sanat, çevresinde gelişen her şeyden etkilenir. Örneğin, modern sanat sorgusunun ilk tetikleyicisi olarak romantik sanatçıların gösterilmesi tesadüfi değildir. Romantik akım, dönemin toplumsal yapısından ötürü bireyin kendine dönme çabası, toplumsal alanda yaşadığı anlaşılma yenilgisi olarak görülebilir. Dünya artık gelenekçi hiçbir yaklaşımla tanımlanamamaktadır, bireyler tüm bu gelişmeler karşısında kalabalıkta yalnızlaşan yığınlarla dönüşmeye başlamıştır. Dolayısıyla ilk güçlü modernist düşüncenin romantizm üzerinden şekillenmesi, bireyin “ben neyim, ne ifade ediyorum?” sorgularıyla, modern hayatta yaşadığı hüsrarla iç dünyasına kapanma eğiliminden ileri gelir, anlaşılmaz bir durum değildir. Yaşadığı sistemde her şey sanayi üretiminin bir parçası olabilir hale geldiğinden, kendini de bu parçalardan biri olarak görmeye başlar.

Öte yandan yaşanan toplumsal değişimler, gerçeklik sorgusunu da beraberinde getirmiş, sanatçı aslında yine o en baştaki sorgusuna geri gitmiştir. Ancak bu sefer gerçekliğin ne olduğundan çok, o sırada yaşanan savaşlarla dolu toplumsal gerçekliğin bir hüsrarı, sanayileşmenin vadettiklerini yerine getiremeyişi, teknolojinin hayatı kolaylaştırmak adına verdiği tahribatın bedelini karşılayamaması, sanatçının bu süreçte bulunmak istediği yeri yeniden sorgulamasına yol açmıştır. “*Siyasal modernizmin temelinde, bireylerin ve halkların özgürleşmesi isteği vardı: Teknolojinin ve özgürlüklerin gelişmesi, cehaletin gerilemesi, çalışma koşullarının iyileştirilmesi insanlığı tutsaklıktan kurtaracak ve daha iyi bir toplumun kurulmasını sağlayacaktı.*”⁴² Fakat modernizm bu vadettiklerini yerine getirmemiş, aksine özgün olan her şeyi üretim sürecine eklemekte bir beis görmemiştir. Sanatçının kendisi de buna dahildir. Sanatçı, ihraç ve ithal edilebilir, sanat eseri defalarca kopyalanabilir olduğunda, geriye değer verilebilir tek şey olarak üslubun kendisi ve biricikliği kalır. “*Sanatta bir konunun verilebilmesi için, o konu özel durumunu sanatçıya öylesine kabul ettirmiş olmalıdır ki, sanatçı bütün biçimsel araçlarını bu özel yolun hizmetine adasın.*”⁴³ Bu noktada sanatçı, duyumsadığını yine belli bir form üzerinden geliştirmek durumundadır. Bu biçimsel aracın neye göre bir biçimsel araç olarak görülebileceği tartışması, “form” denilenin de baştan tanımlanma arayışlarına sebep olmuştur.

“Doğada vahşi halde form yoktur, çünkü onu görünür olanın yoğunluğundan kesip çıkararak yaratan, bizim bakışımızdır. Formlar birbirlerinden yola çıkarak gelişirler. Dün formsuz ya da ‘belirli bir form vermeyen’ olarak görülen

⁴² Bkz. (19), BOURRIAUD, 18.

⁴³ John BERGER, *Sanat ve Devrim*, Çev. Bige Berker, 16.

şey, bugün öyle değildir. Estetik tartışma geliştikçe, onunla birlikte formun konumu da değişir."⁴⁴

Bu sonsuz döngü neyin taklit olduğunu bir yandan tartışmaya açarken, öte yandan tüm tartışmanın da ucunu kapatır. Form, böylesi bir sonsuzluğun içinde her şekli alabilir hale gelmiştir. O halde her şey bir form sayılabildiğine göre, bir fikir veya bir üslubun taklidi de orijinaline yeni bir form vermek ve onu yeni bir sanat eseri haline getirmek meşruiyetini kazanabilir. Modern toplumda sanatçı, maruz kaldığı dünyanın yeni ve sonsuz göstergelerini kendince tanımlamak, form olana ve olmayana kendince karar vermek ve bunu nasıl dışa vuracağını belirlemek zorundadır. Neyi taklit edeceği konusundaki algısını olabildiğince açık tutmalıdır. Yeni her şey kabul edilebilirdir.

Modernizm ile oluşan tüketim odaklı bu yeni toplum düzeni, durmaksızın bir üretim ve buna bağlı olarak gelişen tükenmeyecekmişçesine bir tüketim biçimine muhtaç olduğundan, her türlü "şey"i bir üretim alanı, formu, duruşu olarak görür. Birey, bir şeyi bitirmiş olmanın, tüketmiş olmanın ve süreci anlamış olmanın verdiği coşkuyla yerine yenisini istediğini beyan eder; sanatçı bu ritme ayak uydurabilmek, döngüye katılabilmek adına niyet sapması yaşar. Hemen anlaşılacak, hemen tüketilmek ile eşdeğer görüldüğünden, sanatçı ölüm odaklı bu doğayı yıkmak için sanatını bitmeyen bir sürece taşımak ister. Giderek anlaşılma, farklı olma, yepyeni bir yorum getirme arayışı ya da tam tersi kopyalarla kendi orijinalini öldürüp kopyalarında yaşama ikilemi, temelde aynı motivasyondan, süreci uzatma isteğindedir. Bu noktada aykırı duran sanat, her iki uca da cevap olacak gibidir. Zira aykırı sanat, her şeyin reddi ve kabulü üzerinden bir yok oluşu, kopuşu, tahribatı, yıkımı ve yeniden inşayı kavramsal olarak karşılayabilir nitelikte bir özgürlük sunar. "Bir şeyci" olmak gerekli ve yeterli gelmez; tatmin etmez.

*"Yeni üslup ilk karşı çıkışıyla, bir önceki üslubu sonradan büründüğü formalizminden arınmaya sürükleyebilecek bir süreci başlatabilir. Yeni üslup yeni bir içeriğin önünü açar ve bu yeni içerik, özümленerek karmaşıklaşınca, daha karmaşık ifadesini yeniden önceki üslubun artık serbest kalmış, olan halinde bulabilir."*⁴⁵

Bu noktada, üslubun nasıl tanımlandığı önem kazanır:

"Sanatta üslup, form ile içerik arasında aracılık yapar. Sanatçının söz konusu birliğin araştırılmasında kullanacağı bir yöntem ve disiplindir. Üslup, formla ilgili bir nitelik değil, bir çalışma tarzıdır."

⁴⁴ Bkz. (19), BOURRIAUD, 33.

⁴⁵ Bkz. (43), BERGER, 131.

Sanatta yeni bir üslup yapay olarak yaratılmamışsa toplumsal değişmeden doğan yeni içeriği işlemek üzere gelişir."⁴⁶

Yani form üzerine nasıl çalışılacağı önemlidir, formun ya da üslubun kendisi değil. Bu, taklit edilenin form – içerik birleştiricisi ve basitçe fikir denen şeyin özgünlük tartışmasını akla getirir. Fikir, salt üslup değildir, biçimi formu da barındırır.

Marcel Duchamp, "Düşündüğünüz kadar anlamsız değilsiniz." dediğinde, hem kendinden önceki her algıyı yıkmayı hedefliyor, hem de aslında kendisinden sonraki birçok akımın öncülüğünü üstleniyordu. Benzer dönemlerde farklı çevrelerde yükselen bu yeni söylemle birlikte modern sanatçının, üslup, form ve taklit ile ilgili beklentilerine belki de en sert, en yerici cevap Dadaizm'den geldi. Dada, her şeyi inkar ediyor, yıkıp yeniden yapılanmasını hedefliyordu ve bunun için, tüketmenin ve geleneğin tüm tanımlarını sarsmak gerekiyordu. Bu sarsma, görende geleneğe ve klasiğe gönderme yapacak her türlü malzemenin, her türlü üslupla gerçekleştirilebilirdi. Dada'da, sarsmak ve şaşırtmak uğruna her şey yapılabilir, olabildiğince anlaşılmaşlaşılabilir, bilinmeyen her metot kullanılabilir. Nitekim Marcel Duchamp, sonrasında hazır nesne (readymade) kullanımını olarak literatüre geçecek olan o meşhur sunumunu yapmış ve ticari bir nesne olarak üretilip, endüstriyel olarak kullanılan bir pisuvarı malzeme olarak kullanmıştır. Böylelikle "*Bir nesne basitçe belirtme yoluyla ve/veya bağlam aracılığıyla sanat olarak belirlendiği anda sanat mekanı, sanatta kavram ve mekan bütünleşmesi üzerinden deney yapılmasına olanak tanıyan bir araca dönüştü.*"⁴⁷ Bu bakış açısı, yepyeni bir ifade özgürlüğü olmakla birlikte başta Kübizm ve Sürrealizm olmak üzere her türlü sanat akımına da yeni fikirler verecekti.

⁴⁶ Bkz. (43), BERGER, 131-132.

⁴⁷ Bkz. (17), BENEDETTI, BUSKIRK, HAPGOOD, LAUF, McCLEAN



Görsel 17: Marcel Duchamp, Çeşme [Fountain], 1917/ Replika 1964, 61x 36 x 48 cm, Tate Modern Müzesi, Londra, İngiltere, (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>)

Marcel Duchamp bu tavrıyla o dönem sanatının sıradanlığına yine sıradan bir nesne ile karşılık vermiş, sanatın temsil ettiği tüm değer ve kabullere karşı çıkmış, her türlü fikir ve malzemeye yer açarak sanatın dokunulmazlığını reddetmişti.



Görsel 18: Marcel Duchamp, L.H.O.Q.Q, 1919, 19.7 x 12.4 cm, (<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marcel-duchamp-1887-1968-lhooq-5994817-details.aspx>)

Duchamp'ın tavrını reddeden sanat çevresi ise, Duchamp'ı eleştirerek aslında yeni bir akımın varlığını da kabul etmiş oluyordu.

Sanatta malzeme kullanımında yaşanan bu devrimsel hareket yalnızca Dadaizm ile değil, bir yandan da Kübizm ile hareketleniyor, kendine yığınla yeni malzeme buluyordu. *“Kübizm, ilkin Rönesans'ta başlayan ve ondan sonra da sanata temel olmaya devam eden gerçeği görüş ve gerçeğe yaklaşma tarzını reddediyordu. Başka bir deyişle, Kübizm, kendi alanında belli bir devre nokta koyuyordu; bu da kapitalizmin burjuva bireyciliği ve faydacılık dönemi idi.”*⁴⁸ Dadaizm'e göre daha yapıcı bir nitelik taşıyan Kübizm, sanat eserine bir deney alanı olarak yeniden form vermekte, her türlü malzemeyi kullanmaktaydı.

Kübistlerin ulaşmaya çalıştıkları modernlik hissi, üç değişik biçimde ifade buluyordu:

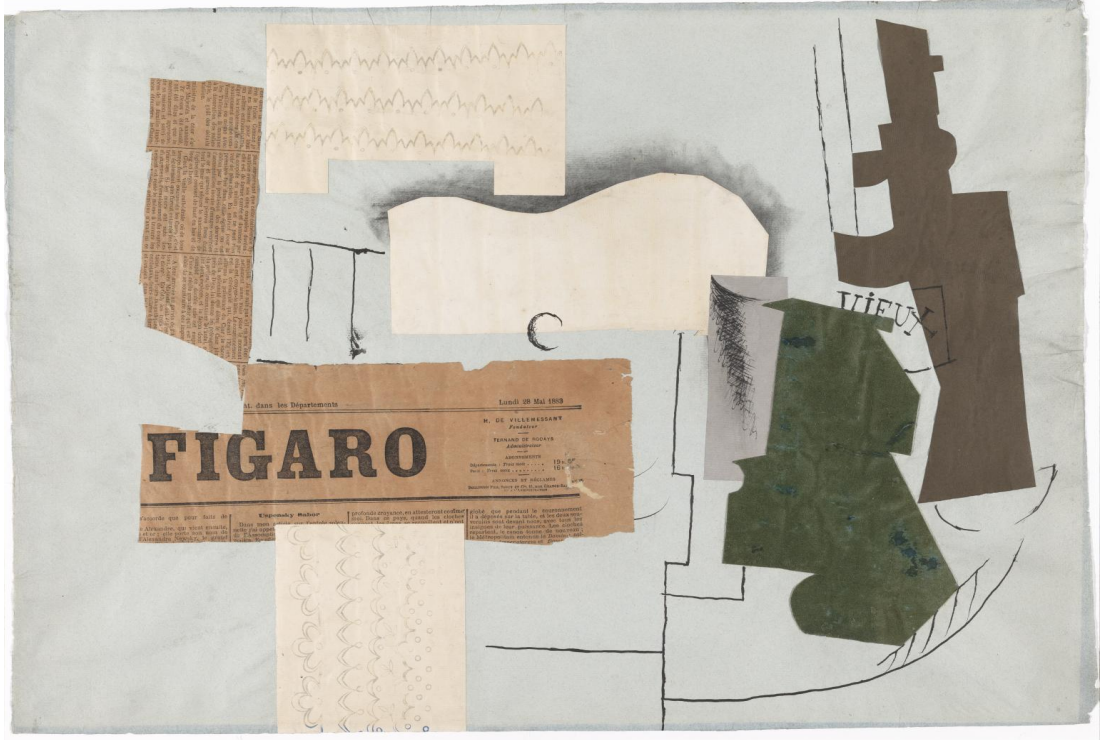
1-) *“Konularını modern kentteki günlük yaşamdan alan Kübist sanatçılar, doğal malzemeyi pek tercih etmiyorlar ve insan yapımı şeyler, onlara daha çekici geliyordu. Çoğunlukla kahve masaları, fincanlar, gazeteler, sürahiler ve lavabolar gibi el altındaki nesnelerin özellikle de imal edilmiş olanların resmini yapıyorlardı.*

2-) *Kübistler, geleneksel resim materyallerine gazete kağıtları, muşamba, karton, teneke, kum, talaş vb. yeni materyaller eklediler. Özel dokular oluşturmak için resim yüzeyine kum ve talaş yapıyorlardı. Kübistler birkaç tekniği bir arada kullandılar. Onlar, sanatçı için yeni bir özgürlük talep ettiler; artık sanatçının her türlü materyali kullanmaya hakkı vardı. Sanatçı, materyalleri görme biçiminin taleplerine göre seçiyordu.*

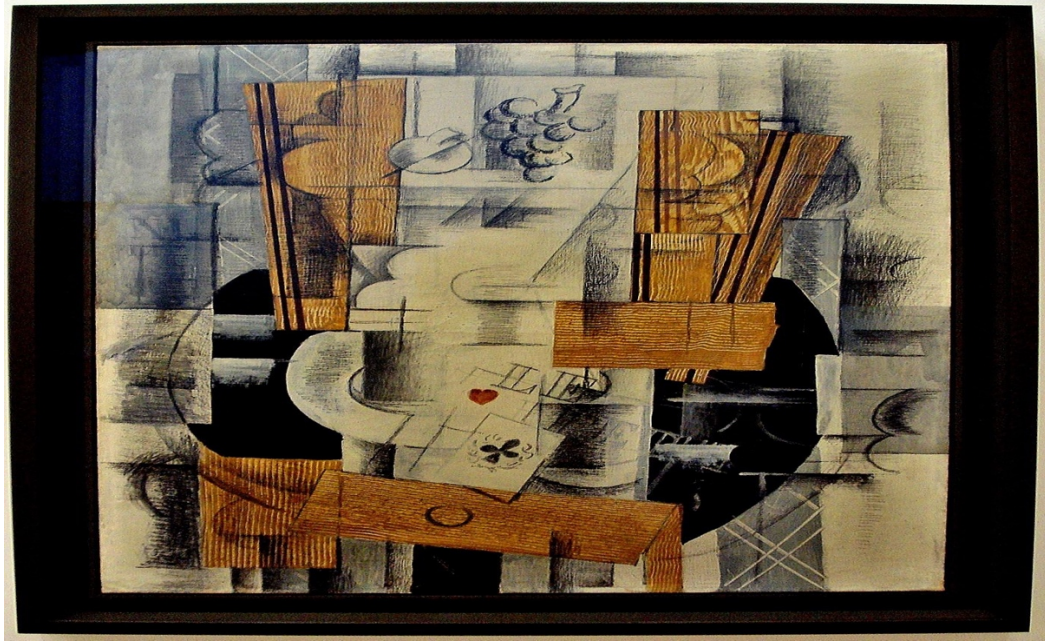
3-) *Ressamlar, sunmakta oldukları şeyin fiziksel varlığını kurabilmek için yeni yollara başvurmaya başladılar. Özellikle natürlere fiziksel varlığın gerçekliğini, kullanılan malzemelerle ifade ediyorlardı: Resimdeki bir gazeteyi, gerçek bir gazete parçası yapıştırarak oluşturuyorlardı. Ahşap bir mobilyayı ise ahşap taklidi bir duvar kağıdı yapıştırarak oluşturuyorlardı. İnsan figürlerinde bu soruna değişik bir biçimde yaklaşıyorlardı. Figürün fiziksel varlığını değil, o figürün yapısının fiziksel karmaşıklığını vurgulamaya çalıştılar. Bu resimlerde başlangıçta insanı görmek zor olabilir.”*⁴⁹

⁴⁸ Bkz. (43), BERGER, 21.

⁴⁹ John BERGER, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Aktaran: Bkz. (28), KESER, 197-198.



Görsel 19: Pablo Picasso, Vieux Marc Şişesi, Kadeh, Gitar ve Gazete [Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar And Newspaper], 1913, 46.7 x 62.5 cm, Tate Modern Müzesi, Londra, İngiltere, (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bottle-of-vieux-marc-guitar-and-newspaper-t00414>)



Görsel 20: Georges Braque, Meyve Tabakı Klübün ası [Fruit Dish, Ace of Clubs], 1913, 81 x 60 cm, Centre Pompidou Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris, Fransa, (<https://i.pinimg.com/originals/d1/b1/59/d1b159f91aaef23ae10f25af51bff6e1.jpg>)

Sanatta malzemenin, formun ve fikrin kullanımındaki bu köklü değişim, melez birçok formu doğurmaya, açıklayıcı birçok çalışmanın da yetersizliğine yol açmıştır. Sanatçılardaki kendini sınır tanımadan ifade etme tutkusu, modernizmin kendi içinde yarattığı ölüm – diriliş döngüsünün sonsuzluğundan kaynaklanır. Her ölüm, her yıkım yeni bir diriliştir, her diriliş tekrar eden bir ölümdür.

“Sanat yapıtının formu, ortak olarak kavrayabildiğimiz bir tartışmadan doğar. Sanatçı, formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder.”⁵⁰

Dolayısıyla, neyin neyin taklidi olduğu, ancak bu sürecin bir parçası olabilmeyi kabul üzerinden şekillenebilir gibi görünür. Taklit edilmek, alıntılanmak, referans gösterilmek yeni bir ahlaki boyut kazanmış, aksini iddia etmek, yeniliğe kapalılık olarak algılanmıştır.

Modernizm ile birlikte kavramlar arası sınırlarda yaşanan bu şeffaflaşma, geçirgenlik ve etkileşime müsaitlik durumu, gelenek odaklı bir yaklaşımın tanımlayamayacağı kadar karmaşık bir yapıdadır. Yaygınlaşan teknoloji ile ulaşılabilirlik arttığından, hiçbir anlatı kendi başına bir üslup gibi değerlendirilemez hale gelmiştir. Her şey, her şeyden etkilenmiş, etkileniyor ve etkilenecek gibi görünüyordur. *“On dokuzuncu yüzyılla başlayan devrimci değişimler dönemine ait sanat tarihi, peş peşe verilmiş bir üsluplar savaşı değil, gelişen toplumsal gerçeğin sanatta içerik olarak daha geniş, daha karmaşık bir ifade aramasından doğan üsluplar arası sürekli bir etkilenmedir.”⁵¹*

Bu yeni ‘sanatçı’ tanımları, kendini daha anlaşılabilir, tüketilebilir, tekrarlanabilir, ulaşılabilir kılmak; yeniliğe açık olmak gibi konuları barındırır.

“Tüketim mallarında modası geçmişlik, her yeni modele, bir öncekinden değişik bir 'hava' verilmesiyle yapay olarak yaratılır. İçerik aynıdır, değişmez. İçeriğe göre bu hava keyfi niteliktedir, tek anlamı da bir öncekinden değişik oluşudur. Böylece, tüketim malları söz konusu olunca, 'form' ya da 'üslup' kendinden önce gelen form ve üslubu mutlaka öldürmek zorundadır.”⁵²

⁵⁰ Bkz. (19), BOURRIAUD, 34.

⁵¹ Bkz. (43), BERGER, 132.

⁵² Bkz. (43), BERGER, 131.

Modernizmin yarattığı bu ikilem, sanatta çok temel iki uç kutup yaratmıştır: Ticari olan ve ticari olmayan / Metalaşan ve metalaşmayan. Kurulan sistem, yenilikçilik vaadi gereği, yeni her şeyi yutma, tekrarını üretme, kopyalama, farklı sesi de böylelikle ölüme mahkum etmeye ve ölüsünden edineceği yeni dirilişle işlemeye meyilliydi. Modernizmi hiç de hazır olmadığı sona getiren şey de, doğasındaki bu yeniliğe açlığın verdiği heyecandaki hızdır. Tüketime yetişmek için üretmek belli bir hız gerektirir ve sistem kendi kendine bunu yaratmaktan, gereken hıza erişmekten acizse, işini kolaylaştırmak adına sistemin dışında kalanı da içine almaktan çekinmez. Bunun devamını sağlamak ise, üretim sürecinin hesap edilebilir ve yönetilebilir olmasını gerektirir.

Bir diğer yandan tüketim toplumlarının en önemli niteliksel boyutlarından biri de yeniden çevrim ve tekrarlama/tekrarlanmadır. *“Toplumun bu boyutu herkes için, eğer dışarı atılmak, uzaklaştırılmak, yarışma dışı bırakılmak istemiyorsa, bilgisini, genelde ‘kullanılabilir bilgi dağarı’ nı, çalışma piyasasına sunma zorunluluğu içerir.”*⁵³ Her birey, sisteme o ya da bu şekilde eklenmekle yükümlüdür; aksi halde bilgisinin, deneyiminin ya da yeteneğinin hiçbir önemi kalmaz, sistemin idamesine katkıda bulunmadığı veya işlerliğinde fayda sağlamadığı sürece, tüm birikimi ancak “dışlanmış” alanda yer alabilir. Birey, kendini sürekli bu yeniden çevrim ağına sunmak, yenilenmek ve çağına ayak uydurmak zorundadır. Fakat bu noktada gerçekleşen yönlendirilme hızına erişmesi mümkün olmadığından her şey kitlesel, sahte ve hiç de akılcı olmayan bir tüketim biçimiyle şekillenir. Sistemin yapılanmasındaki çok çeşitlilik görünümü de bilinçli ya da bilinçsiz tüm gücüyle dışlanmama çabasındaki bireyin, üretimdeki sınırsız işçi potansiyeline dönüşmesindedir.

Bu noktada, sistemin kendisini yine kendi içinde yarattığı bir yöntemle açıklamak mümkün görünür. 20.yy başında bilimsel yönetim düşüncelerinin yaygınlaşması, üretim sürecini bir banda mahkum etmek üzerinden gelişir ve kitleleri doyurmak konusundaki verimliliğe bakar. *“Hareketli bir bant üzerinde arabaların montajını yapan hayli uzmanlaşmış vasıfsız işçiler, bir grup vasıflı işçiyi bir odaya koyarak onlardan bir araba yapmalarını istemekten daha verimlidir.”*⁵⁴ Aynı sistem sanata da

⁵³ Jean BAUDRILLARD, *Tüketim Toplumu*, Çev.H. Deliceçaylı, F.Keskin, 112.

⁵⁴ George RITZER, *Toplumun McDonalddlaştırılması: Çağdaş Toplum Yaşamının Değişen Karakteri Üzerine Bir İnceleme*, Çev. Ş.Süer Kaya, 57.

uydurulabilir; sanat eserinden de bu tip bir verim sağlanabilir. Aynı zamanda sanat algısının denetimini kolaylaştırır; kendi üretmediği yani ulaşılabilir olmayan her sanat eseri, gerçek sanatın anlaşılabilir olduğu gibi elitist bir algıya yol açar.

Modernizm bir yandan sanatı kendisiyle ve kendi içinde bir tartışmaya sokarken, bir yandan da gelişen teknolojiyle sadece metanın tekrarını, ölüm ve yeniden dirilişini sağlamakla kalmıyor, olabildiğince tehlikeli bir şey vadediyordu: Bu da kayıt teknolojileriydi.

Bir sanatçı için kaydedilebilir ve çoğaltılabilir olmak, kendi ölümüne yakın olmak demektir. Sistemin hızlı tüketilebilir olana hevesi bu yüzden gelişkindir, hızlıdır. Sistem, kaydedilebilen bir sanat formu yaratmış, vadedemediği her şeyin yerine bir ödül gibi, sanatın, sanatçının bir “eğlence izleği”ne dönüşmesine, dolayısıyla içi boş, tamamı tekrardan ibaret bir pop kültürünün oluşmasına hizmet etmiştir. Kaydedilen sanat, ulaşılabilirliği arttırdığından, kitlesel sanat üretimine, yani kitlesel bir kültürün oluşmasına yol açmış, zaten aç olan sanat tüketicisine kitle kültürünü dayatmıştır. Müzik ya da bir şarkı hala sanatçındır fakat gelişmiş teknoloji bu süreci, sistemin sunduğu düzende çalışmaktan yorulup evinize geldiğinizde, yuvanızda sunar, ulaşılabilir kılar. Böylelikle sahip olunan serbest zamanda da “-miş” gibi yapıp büyüünün devamına hizmet edilebilir.

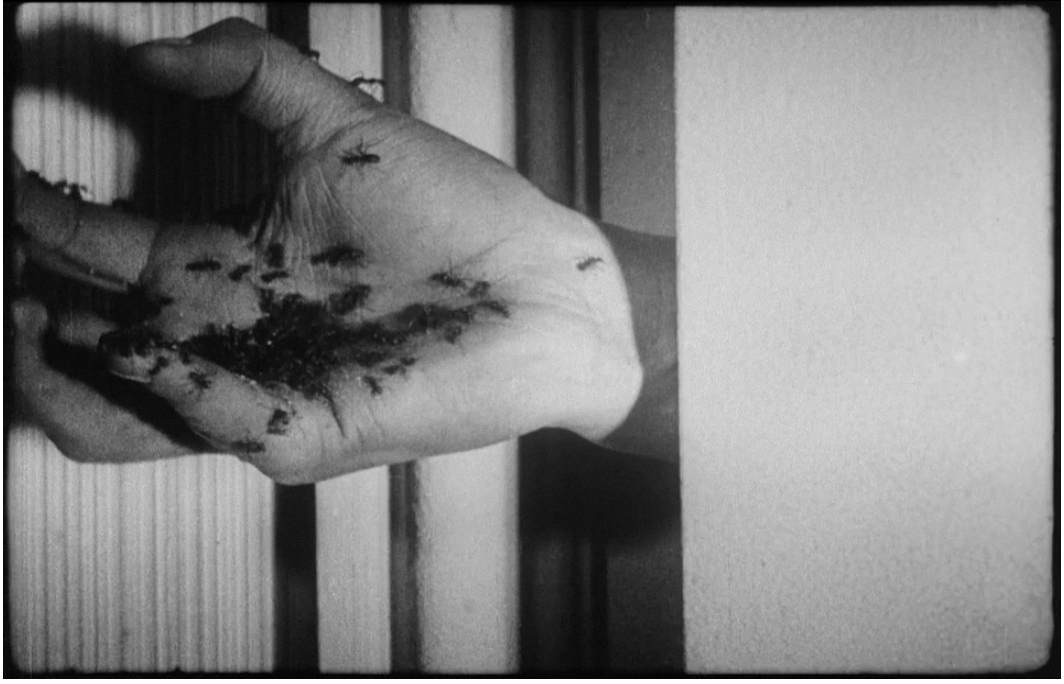
Modern sistemin sanat üzerindeki esas kozlarından biri de gelişen kayıt teknolojileriyle şekillenmiş yeni bir form, yeni bir sanat dalı olan Sinema’dır. Sinemanın ortaya çıkışı, sanıldığı gibi aksine pek de büyü bir arayışıyla gerçekleşmemiştir. Başlangıçta eğlence ve sadece hareket vadeden bir icattır; sanatsal tek şey, fotoğrafın kendisi, yani hareket kazandırılmış olanın hareketsiz halidir. Şaşırtır, hareketi görmenin yaşattığı deneyim eğlendiricidir. Özgün olan mekânın kendisidir; içerik özel değildir. Fakat Birinci Dünya Savaşı ile sunum alanları sekteye uğrayan sanatçıların kendilerini ifade edebilecekleri yeni form arayışlarıyla bugün olduğu şeye, film sanatına dönüşmeye başlar. Sinema’nın ilk sürrealist filmcilerinden Luis Bunuel, “*Sinema henüz bir eğlence aracıydı. Hiçbirimiz sinemayla birlikte yepyeni bir anlatım biçiminin gelişmekte olduğunu ve bunun sanat dalı olarak kendini kanıtlama olduğunu fark edemiyorduk henüz.*”⁵⁵ demiştir.

⁵⁵ Luis BUNUEL, *Son Nefesim*, Çev. İlkay Kurdak, 96.

Bunuel'in bu sözü iki açıdan önem taşır: Bunlardan ilki, Bunuel'in kendisini başlangıçta Dadaist ve Ultraist akımlara yakın hissetmiş olması ve sonrasında da kendisi gibi sürrealist bir sanatçı olan Salvador Dali ile sinemada gerçeküstücü/sürrealist akımın ilk temsilcilerini vermesidir. Karşılaştıkları bu yeni form, kopyalanabilirlik- kitlelere ulaşabilirlik, kopyalarla kendi yıkımını gerçekleştirme gibi riskler barındırır da, insanın gördüğünü ilk defa tüm hareketiyle ve tüm görselliğiyle birlikte taklit edebildiği yepyeni bir alan sunmaktadır. Bir rüya süreci yaratabilmekte, her sanattan faydalanabilmekte ve her duyguyu uyandırabilmekte, dolayısıyla modernizmin yeniliğe olan her ihtiyacını karşılayabilir nitelikte yeni bir dil geliştirmeye olanak tanımaktadır.



Görsel 21: Luis Buñuel, Bir Endülüs Köpeği [Un Chien Andalou], 1929, Fransa, (https://www.researchgate.net/figure/Image-of-Un-Chien-Andalou-by-Luis-Bunuel-and-Salvador-Dali-1929_fig1_324569696)



Görsel 22: Luis Buñuel, Bir Endülüs Köpeği [Un Chien Andalou], 1929, Fransa,
(<https://www.imdb.com/title/tt0020530/mediaviewer/rm2099790592>)

Bunuel konusunda vurgulanması gereken diğer nokta ise seçilen formun özelliğidir. Zira form seçimi olarak Duchamp'ın pisuvarından çok da farklı değildir. Sinema da sistemin ürünü mekanik bir icattır fakat sanatsal bir ifade alanı haline gelebilir. Diğer tüm sanatları tümleyici ve sanat eserinden öte, sanatın kendisini alıntılama, taklit edici bir güce sahiptir. Bu kapsayıcılık, yeni formun diğer tüm formları iç içe geçirebilmesi, değiştirip/birleştirip/ayırıp yeni formlar doğurması açısından oldukça önemli bir gelişmedir.

Tüm bu tartışmaların ve gelişmelerin ötesinde, modern sanat, içinde barındırdığı yenilikçiliği ile sanatta yeni oluşumlara müsaade etmesi açısından oldukça önemlidir. Modern olan her ne kadar geleneği reddediyor görünse de üslup ve formun yeniden şekillenebilmesi ve sanatçının ufkunu tüm olanaklarıyla zorlamasını da içerisinde barındırmaktadır. En ufak bir değişiklik yeni bir tarz veya tür olabilir, üslup olarak değerlendirilebilir, alıntılanabilir, taklit edilebilir, özetle yeni olan ve geleneği reddeden her şey kabul edilebilir. Fakat geleneği reddetmek, aynı zamanda geleneksel olanı içinde barındırmaktır. Yani Duchamp Mona Lisa'ya bıyık çizdiğinde, yine geleneksel olandan "alıntılama", "referans gösterme" yoluyla yeni bir form elde etmiş, gelenekselden beslenmiştir. Gelenekselin tamamen eridiği, yok olduğu söylenemez,

aksine sürecin kendisine dahil ve bağımlıdır. Çalışmada, Dadaizm ve Kübizm vurgusu bu sebeptir. *“Bir tarz ve bir imzanın aracılığıyla kendi üzerine kapanan bir nesnenin tersine, güncel sanat, bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın, başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını göstermektedir.”*⁵⁶

Bu noktada Pop art akımının ilk akla gelen ismi Andy Warhol’un sanat algısı ile ilgili şöyle bir nokta dikkat çekmektedir:

*“Warhol, “Bir makine olmak istiyorum” dediğinde zirvedeki züppeliğin formülünü açıklar, kendi tekil makinesini, birazcık daha fazla simülasyon ve sunilik ile, makineler ve hileli nesnelere sistemine ekleyerek makineleşmenin hilelerini ortaya serer. Sıradan makinenin nesne ürettiği yerde Warhol, nesnenin çoğaltılması anlamına gelen gizli erekliliğini üretir. Aşırı erekliliği içinde, nesnenin çoğaltılması anlamına gelen gizli anlamsızlık içinde nesneyi yeniden üretir (çoğaltır). Diğerlerinin ilave bir ruh aradığı yerde o ilave bir makine arar; ilave bir anlam aradıkları yerde o ilave bir yapaylık arar. Giderek daha az kendi ve giderek daha yapmacık olarak, dünyanın sıradan kesinliğinin yeniden üretilmesi yoluyla makinenin büyücülüğüne erişir. Giderek daha az arzu nesnesi olarak, nesnenin hiçliğine daha da yakınlaşır.”*⁵⁷

Bu değerlendirme gösterir ki bir sanatçının özgünlüğü ve biricikliği, kopyalama/kopyalanma, alıntılama/alıntılanma, çoğalma/çoğaltılma, kaydedilip tekrarlanma gibi olgular üzerinden değil, sanatçının bakış açısı üzerinden gelişir. Başka bir ifadeyle, sanatın özgünlüğünde esas olan form ve üslubun tetikleyicisi olarak fikrin kendisidir.

Modern sanat, tüm sanatların, kavramların, çağrışımların, bireysel veya toplumsal olanın karmaşıklığını kullanılabilir kılarak hem metinlerarasılık üzerinden sanat okumalarının yolunu açmış, hem de modern sanatın serüveninin çok cesur bir noktadan başlamasını sağlamıştır. Taklidi ve çalıntıyı meşru hale getiren, ahlaksızlaştıran, eseri anlamsızlaştıran ise sistemin işleyişi ile, yani kitle kültürü ile ilgilidir, modern sanatın kendisi değildir.

Kültür endüstrisi ve yarattığı kitle kültürüne geçmeden önce, her şeyin önceden söylenmiş olduğu varsayımıyla hareket eden metinlerarasılık kavramına değinmek gerekir.

⁵⁶ Bkz. (19), BOURRIAUD, 32.

⁵⁷ Jean BAUDRILLARD, *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, Çev. Işık Ergüden, 161.

Metinlerarasılık kavramının postmodern bir söylem içermesi açısından ayrı bir başlık altında incelenmesi uygun görülmüştür.

3.3. Metinlerarasılık

Modernizmin geleneği reddi ve yenilik kaygıları, kültür endüstrisinin üretme, metalaştırma, kopyalama ve yayma prensipleriyle sanatta yarattığı tahribat ile 1960'larda gittikçe güçlenen "özgürleşen birey" algısı, hem geçmiş sanat formlarının tekrar değerlendirilmesine, hem de üslupların iç içe girmesine sebep olmuştur. Bu durumda metinlerarasılık kavramı durumu açıklayabilmek adına çok sesli bir görüş - yöntem sunmaktadır.

Metinlerarasılık kavramı başlangıçta bir yazın kuramı olarak çıkmasına rağmen, sonrasında sanatın her alanında kullanılmaya müsait bir kavram haline gelmiştir. *"Metinlerarası'nda, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar."*⁵⁸ Modernist düşüncenin tam tersini söylemekle kalmaz, geçmiş – şu an – gelecek arasındaki çizgilerin tamamen kalkmasına olanak tanır. Kültür endüstrisinin kendini tekrarının yarattığı yeni arayışlar, tıpkı Dada'nın geleneği yıkma arzusuyla giriştiği "yerme – aşağılama – yıkma" ile kendini göstermeye başlamış, sistemin kendi kendini yok edip tekrar dirilmesine olanak tanımıştır. Fakat bu sefer ortada red değil, kabul vardır. Hiçbir şey orijinal değildir.

Postmodern algının bir kavramı olarak metinlerarasılık, yeni olarak sunulanın sorgusunu ön plana çıkarması açısından önemlidir. Bakhtine'den yola çıkan ve diyalogizm söyleşimlilik ilkesi doğrultusunda gelişen postmodern anlayışta *"Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinler arası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir."*⁵⁹ Eserin ilk olduğu iddiası mümkün değildir, her eser metinlerarası bir nitelik taşır.

⁵⁸ Kubilay AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, 8.

⁵⁹ A.g.k., 18.

Kültür endüstrisinin yarattığı vahşi ve şuursuzca tüketim, Kültür Endüstrisi başlığında değineceğimiz muhalifi eritme ve kendine ekleme yönelimiyle, yine aynı şekilde kendi içindeki ikiliğin birbirini yıkıp yeniden inşasına olanak tanımıştır. Başka bir deyişle, her anti-sistem hareket, endüstrinin zaten öngördüğü ve istediği bir şeydir, aşağı yukarı hesap edilebilir. Örneğin, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı tahribat ile İtalya Sineması'nda ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı, tesadüfi değildir. Dönemin meşhur stüdyoları yıkılmış ve tüm ekipmanlar tahribata uğramıştır. Sanatçı, endüstriye bir başkaldırı olarak film yapımını sokaklara taşıyıp ulaşılabilir kılmış gibi görünse de endüstrinin yarattığı sinemayı bir teknik olarak devam ettirme çabası ironiktir. Dolayısıyla bir metni – burada metinden kasıt tüm sanat dallarıdır – tek başına yeni bir oluşum olarak değerlendirmek olanaksızdır. Kültür endüstrisinin başarısı da bu “başaramamış gibi yapma”sından ileri gelir.

Metinlerarasılık, tek bir yöntemin sanatı ve sanat eserini açıklayıcılıkta yetersiz kalması nedeniyle, farklı ve çok seslilik barındıran yeni bir yöntem geliştirmiştir. Çünkü artık sanat algısı Dada, Avangard, Sürrealizm, Fütürizm gibi akımlardan beslenmekte, geçmişi yok saymak yerine geçmişten beslenmekte, hatta gelenekseli sömürmekte, yıkıcılığı ve yapıcılığına her türlü olanağı eklemektedir.

“Metinlerarasının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne anlayışına, bir kaynak ya da etki anlayışından, söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, gelişimin sürdüğü anlayışından, metnin başka metinlere ait parçaların bir değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir.”⁶⁰

Sanat eserindeki bu devinim, kendi kopyasıyla arasındaki farkı hem belirginleştirir hem de yok edici güçtedir.

Bir sanat eserinin kendinden önce üretilmiş bir sanat eseriyle ilişkiye girip doğal bir bağ kurması, oluşan yeni esere daha çeşitli anlamlar kazandırmaktadır. Metinlerarasılık, sanatçının bilinçli olarak daha önceki eserleri kopyalaması değil, daha önceden yazılmış ya da söylenmiş anlam süreçlerinden yola çıkılarak yeni metinler elde edilmesidir. *“Artık metinlerarası bir görüngüde tanımlanan metin bir alıntılar mozaiği, son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam*

⁶⁰A.g.k., 9.

olarak tanımlanır.”⁶¹ Metinlerarasılık, metin-eser merkezli bir yaklaşım olması ve parodi, pastiş, kolaj gibi melez formları tanımlama çabaları açısından, ileride değineceğimiz birbirinin kötü kopyası haline gelmiş endüstri ürünü eserlerin incelenmesinde başvurulabilir bir yöntem sunmaktadır.

3.3.1. Parodi

Parodi, en yalın haliyle, daha önceden oluşturulmuş bir metnin içeriğini, başka bir metnin ana dayanağı yapmak suretiyle, alaycı bir dönüştürme ve komikleştirmeye deforme etme, sunma olarak tanımlanabilir. Kökenleri Antik Yunan’a dayanmasına rağmen parodi, metinlerarasılık kavramının ortaya çıkmasıyla önem kazanmaya başlamıştır. *“Parodi etimolojik, tarihi ve sosyolojik perspektifleri de yansıtarak, daha önceye ait bir metnin başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaratacak biçimde uyumsuz bir çerçeveye konması olarak tanımlanabilir. Parodiye konu metin bir tez, yazarın yaklaşımı ise bir antitez olarak sentez neticesi verir.”*⁶²

Kültür endüstrisinin yarattığı tek tipleşme ve türleşme, parodi kavramının dikkat çekmesine ve daha sık kullanımına olanak tanımıştır. Sistemin kendi içinde yenilenebilmek ve daha çok şeyi metaya çevirebilmek adına her şeyi yutma – yeniden üretme eğilimi, parodi gibi bir anlatıyı da kendi lehinde nasıl kullanabildiğini anlamak açısından önemlidir. Kültür endüstrisi, tüketicisinin sıkılmasını da öngörülebilir kıldığından, kendi yarattığı ile alay ederek seyirciye sıkıldığı şeyin bittiğini-biteceğini müjdelir. Yine benzer bir şekilde, yeni ürettiğinin yerleşmesi, metalaştırdığının benimsenmesi için, Modernist algısı nedeniyle, gelenekselleşeni yıkmayı gerektirir; bu durumda parodi yine başvurulabilir bir anlatı olarak sistemde yerini bulur.

*“Böylelikle parodiyle, klasik, gelenekselleşmiş biçimsel teknikler gözler önüne serilir; sonunda okur bu tekniklerin artık eskidikleri ve ortadan kaldırılmaları ya da yenilenmeleri gerektiği kanısına varır. Yapıtlar (ya da türler) alaya alınmaya başlandığı andan başlayarak onlarda kullanılan biçimler artık ömürlerini doldurmuşlardır.”*⁶³

Sistemin içerisinde bunun tam tersinin geçerli olduğu durumlar da gelişir. Parodisi yapılan dikkat çekilir; parodisi yapılan canlandırılabilir. Bu da sisteme yeni bir

⁶¹A.g.k., 9.

⁶² Oğuz CEBECİ, *Komik Edebi Türler: Parodi Satir ve İroni*, 82.

⁶³ Bkz. (58), AKTULUM, 23.

metalaştırma alanı sunar. Örneğin, parodisi yapılan eski bir sinema filmi, sadece parodisi yapıldığı için tekrar ünlenebilir; komedi hali tekrar çekilebilir; üstelik üretilen bir eşya olarak giysisi, anahtarlığı, buzdolabı süsü bile pazarlanabilir. Bu da meta odaklı endüstrinin, her türlü sanatı ne denli kendi içinde eritip çok yönlü metalaştırabildiğinin göstergesidir. Böylelikle parodisi yapılan da kendini tekrar gerçekleştirme sürecine girer.

Her şeyin parodisi yapılabilir ve bu çok çeşitli parodilere olanak tanır. “*Parodistik söylem çok çeşitli olabilir. Biri, üslup olarak bir başkasının parodisini yapabilir; ya da bir başkası parodinin toplumsal olarak özgün ya da bireysel olarak karakterolojik görme, düşünme ve konuşma tavrının parodisini yapabilir.*”⁶⁴

Parodi ve pastiş kavramları arasında sıkı bir bağ olduğundan örneklemeler Pastiş başlığı altında yapılacaktır.

3.3.2. Pastiş

Pastiş, “*başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseridir*”.⁶⁵ Parodinin daha kapsayıcı kullanımını yönündeki dönüşümüyle oluşan bir kavram olarak pastişte amaç, orijinal bir eserin, yeni bir içerikle taklit edilmesidir. Parodi gibi ana metni gülünçleştirme / alay etme gayesi yoktur; amaçsızca yapılabilir. Bu taklit alenidir; çalıntı ya da kopya değil, özgün esere gönderme barındırır. Açıkça yapılıyor olması, parodi ve pastişin özgünlük tartışmalarını kapatır.

Pastiş, bir çeşit seçmeciliktir, alıntılama tekniğidir. Pastişte referans gösterilen bir eski ve üzerine eklenmiş yeni bir üslup vardır. Mizah içermek zorunda olmamakla beraber, gelişigüzel dizilimi ve alıntılamanın aleni olması, tekniğin sıklıkla komedi türünde kullanılmasına olanak sağlamıştır.

Bu alıntılama tekniği, daha doğrusu post modern toplumlarda parodinin pastişe dönüşmeye olan eğilimi, sistemin kendi içerisindeki biçim tıkanmasından kaynaklanmakla birlikte, kültür endüstrisinin esas kavramları boşlaştırıp tekrar kullanıma sunmasıyla pekişir.

⁶⁴ Margaret A. ROSE, *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, Çev. Cansu Dikme, 173.

⁶⁵http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=verilst&kelime=pastis%25C5%259F&ayn=tam (İzlenme tarihi: 16.05.2019)

Pastiş de özünde içeriğini ve kapsamını yitirmiş parodidir. Parodideki alaycılık ve hiciv kaybolmuştur.

“Baudrillard, Andy Warhol gibi sanatçıların modern tablolarındaki imgelerin kopyalanmasından hareketle, kasıt gütmeyen ve amaçsız parodiden bahseder: Günümüzde gerçek ve imgesel olan aynı fiili bütünlük içinde, birbirine karışmış durumdadır ve estetik cazibe bugün başımızı çevirdiğimiz her yerdedir.”⁶⁶



Görsel 23: Andy Warhol, Campbell'in Çorba Konserveleri [Campbell's Soup Cans], 1962, 32 adet - 50.8 x 40.6 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri, (<https://www.moma.org/collection/works/79809>)

⁶⁶ Jean BAUDRILLARD, *The Orders of Simulacra*, Aktaran: Bkz. (62), ROSE, 295.



Görsel 24: Emiliano Ponzi, Postmodernizm'in Ölümü [Death of Postmodernism], 2011, (<https://www.pinterest.ph/pin/184929128433506241/?lp=true>)

Pastişin sistem içerisinde üslup olarak tercih edilir olması aslında tam da beklenen bir şeydir. Kültür endüstrisi kendi içinde tıkanmış, modernizm karşıtı toplumsal görüşler yaygınlaşmış, Dadaizm, Kübizm, Avangard gibi ilk modern akımlara ilgi artmış, özetle endüstrinin yarattığı yeni birey, hayatından memnun olmadığını dile getirebilmenin arayışına girmiştir. Dolayısıyla, modern sanatın kendisine kullanım açısından izin vermediği tüm algıları yıkmak, tüm sanat algısını tekrar yorumlamak ve kendine yeni bir ifade alanı geliştirmek adına, geçmiş ve yaşanan anın sunduğu her yoldan faydalanmıştır.

Sinema, endüstrinin gelişmesiyle yaşadığı gösterim olanaklarını çeşitlendirebilmesi sayesinde, farklı birçok pastiş eserin ortaya çıkışına büyük katkıda bulunmuştur. Özellikle Hollywood'da yaşanan tıkanma, geçmişe ve farklı olana eğilime yol açmış, 1970'lerde girilen filmsel sığına tepkisel olarak parodi ve pastiş kullanımını yaygınlaştırmıştır. Yani sistem, kendi içinde, kendiyi alay etmeye/atıflarda bulunmaya/geçmişini yinelenmeye ya da özlemeye/yermeye başlamış, bu doğrultuda "saf komedi", "saf pastiş" örnekleri yapım şansını bulmuşlardır.

Böylelikle hem Amerika hem Avrupa’da birbirine benzer oluşumlar belirginleşmiş, yeni bir “seyirlik” algısı oluşmasına katkı sağlamışlardır.

Benzer dönemlerde ortaya çıkan Monty Python (Terry Gilliam / Terry Jones) ve ZAZ grubu yönetmenleri (Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker), yeni bir güldürü üzerinden film yapmayı hedeflemiş ve saf komedi vaadinde bulunmuşlardır. Bu vaat özellikle endüstri hayatının bombardımanından ve yapay duygulanımlardan bir çıkış, kaçış yolu gibi görünmektedir. Hicvi yapılan şey film anlatısının, toplumsal değerlerin ve endüstrinin kendisidir. Klasik anlatı kodlarını ve filmsel beklentileri yıkan yapıda ve düşük bütçelidir. Her iki oluşum da komediyi, dil algısı ve dilin toplumsal çağrışımlarını köküne indirgeme üzerinden, orijinal olanın formuyla alay ederek geliştirmişlerdir.

Ana akım sinema, böylelikle “B” tipi diye tanımlanan düşük bütçeli film olanağı ile tanışmıştır. B tipi filmler, “düşük” seyirciye hitap eden, mükemmellik olgusundan uzak, pratik ve ucuz deneyimler sunmaktadır fakat bahsettiğimiz her iki oluşum da dokunulmaz olana dokunma özgürlüğünü kendi içerisinde barındırması açısından, anlatılarına özgünlük katmışlardır. Ayrıca yine endüstri içerisinde durmadan karmaşık kodlarla donatılan insanı, en basit ve en cesur duyumsamaya ve algılamaya zorlamaları açısından önem taşımaktadır.

İngiltere’de yeni bir oluşum olarak Monty Python komedi grubu, 1974’te ilk sinema filmleri Monty Python ve Kutsal Kase’yi (Monty Python And The Holy Grail) çekmiş ve Kral Arthur parodisi yapmışlardır. Oldukça düşük bir bütçe ile çekilen filmde, klasik kodların yarattığı mükemmel rüya süreci, sürekli bölünen absürt öğelerle yıkılmaya çalışılmıştır. Örneğin, filmde Kral Arthur ormanda at üzerinde gitmektedir fakat atı yoktur; oyuncu “atı varmış” gibi yapmaktadır. Film, endüstrinin yarattığı bir sanat alanında, yani sinemada, yeni bir dil geliştirmesi açısından oldukça özgün öğeler barındırır.



Görsel 25: Terry Gilliam, Terry Jones, Monty Python ve Kutsal Kase [Monty Python and the Holy Grail], 1975, İngiltere,

(<https://www.imdb.com/title/tt0071853/mediaviewer/rm1943276800>)

Yine aynı dönemlerde Amerika'da ZAZ grubu, sinemanın kendisi ve işleyiş yapısını da hicveden filmler çekmeye başlamıştır. Özellikle tür sinemasının temel anlatı kodlarıyla alay etmişlerdir fakat yeniden bir inşa söz konusu değildir. Çeşitli dil oyunları ile dilin kendisi de konu edinilmiştir. Filmlerinde dil, en düz anlamıyla kullanılmamanın yani mecazsızlığın parodisi ile bir güldürü ögesidir. Çok sevilen ve beğenilen endüstri filmleri, anlatıyı kırma unsuru olarak kullanılmıştır. Filmlerinde abartı ile yok etme esastır.



Görsel 26: Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, Matrak Kanal [Kentucky Fried Movie], 1977, A.B.D., (<https://www.imdb.com/title/tt0076257/mediaviewer/rm3717598720>)

Öte yandan her iki filmin afişi de, Luis Bunuel'in, bir kavram eleştirisi filmi olan Özgürlük Hayaleti (Phantom of Liberty) filmini çağrıştırmaktadır. Film, biçim olarak senaryoyu tartışmaya açmak ve ilkel algıya işaret etmek adına özel bir öneme sahiptir ve oldukça özgündür. Birbirinden bağımsız ve birleştirildiklerinde hiçbir anlam ifade etmeyen parçalar halinde kurgulanmış hikayeler, kılavuz kelimeler ve nesnelere birbirlerine bağlanmış gibi görünür; seyirci bu kılavuz nesnelere yarattığı yanılsamayla, hikayeyi bütünlüklü algılar. Örneğin, bir bölümün sonunda karaktere bir mektup gelir, bir sonraki sahnede başka bir karakter kendisine gelen mektupta babasını ziyaret etmesi gerektiğinden bahseder ve işinden izin alır. Böylelikle bir önceki hikaye geride kalır; "mektup" kelimesi, seyirciyi bir sonraki hikaye ile öncekinin bağlantılı olduğu yanılgısıyla seyre devam ettirir. Kılavuz nesne ya da kelime, bütünlüklü bir algı yaratır. Bu da klasik anlatı kodlarını yıkmak ve barındırdığı eleştirelliğindeki absürtlük ile sinemada, yani endüstride, özgün formların oluşabileceğini vadedmesi açısından dikkate değerdir. Örneğin bir hikayede, yemek yeme eylemi tuvalette gizli olarak, tuvalet eylemi ise yemek masasında gerçekleşir. Fakat Bunuel bu durumu komik yoldan değil, olağanmış gibi bir ciddiyetle sunar; biçimini hem sistemin kendisi hem de insanın bir sanat formunu algılayışının sorgusu üzerinden geliştirir. Dil ögesi, hiçleştirilmek için değil, taşıma ve devamı sağlama amacıyla kullanılır.



Görsel 27: Luis Buñuel, Özgürlük Hayaleti [Le Fantôme de la Liberté], 1974, Fransa, (<https://www.imdb.com/title/tt0071487/mediaviewer/rm3134013184>)



Görsel 28: Luis Buñuel, Özgürlük Hayaleti [Le Fantôme de la Liberté], 1974, Fransa, (<http://www.thecine-files.com/current-issue-2/articles/k-brenna-wardell/>)



Görsel 29: Luis Buñuel, Özgürlük Hayaleti [Le Fantôme de la Liberté], 1974, Fransa, (<http://moviemezzanine.com/the-second-criterion-the-phantom-of-liberty/>)

Başta aile komedileri olmak üzere klasik her türlü anlatıdan sıkılan seyirci için absürdün geri dönüşü olarak görülebilecek bu tip akımlar, aslında toplumun kendi yarattığı ile de alay edişidir. Tıpkı Dadaizm, Kübizm, Sürrealizm, Fütürizm benzeri, modern hareketin önünü açan akımlarda olduğu gibi bir alıntılama ile düzen sarsma niyeti taşır gibidirler. Bu sefer durum biraz farklıdır; geldikleri geleneği kullanarak, olanı eleştirir, yüceltir ya da yererler, fakat sistemin tükenmişliğine hizmet eden bir nitelik kazanırlar. Çünkü sistem, muhaliften pay çıkarmak üzerine kuruludur. Nitekim Monty Python ekibinin, sinema yaratıcı grubu haline gelmeden önce uzun yıllar BBC’de, yine yarı absürt skeçler çekmiş olmaları rastlantı değildir.

Pastiş kullanımını açısından incelemeye değer bir diğer oluşum da Gen X sinemasıdır. *“Generation X, Amerikan toplumunun 1968 kuşağından sonra gelen ve kayıp kuşak olarak adlandırılan nesli ifade eder.”*⁶⁷ Bu nesil kültür endüstrisinin anlamsal tükenmişliğine doğan nesildir.

X kuşağının sinemasında dağınık bir anlatı hakimdir. Bunun esas sebebi,

*“Taklit filmler, durmaksızın tekrar eden sitcomlar ve bayağı müzik videolarıyla maruz kaldıkları çapsiz anlatımın, yani kalıplaşmış öykü anlatımının onları bir irkiltmesi olabilir. Onlar yeni fikirlere özlem duyarlar ama alışkanlıklarından dolayı eskileri zekice eğip bükmekle kalırlar.”*⁶⁸

Bu nedenle pastiş, Gen X sineması için özel bir anlam ifade eder. Örneğin, bu kuşağın en önemli sinemacılarından biri olarak kabul edilen Quentin Tarantino’nun filmleri genellikle pastiş öğeler barındırır.

⁶⁷ Peter HANSON, *Kayıp Kuşak Filmleri: Generation X sineması*, 8.

⁶⁸ A.g.k., 25.



Görsel 30: Robert Clouse, Ölüm Oyunu [Game of Death], 1978, A.B.D.,
(<https://www.imdb.com/title/tt0077594/mediaviewer/rm2926322432>)



Görsel 31: Quentin Tarantino, Bill'i Öldür : 1 [Kill Bill: V.1.], 2003, A.B.D.,
(<https://www.imdb.com/title/tt0266697/mediaviewer/rm3495598336>)

Pastiş, bu kuşak yönetmenlerin kendi yaş gruplarıyla bağ kurmalarını sağlar. *“Madonna’yı dinleyerek büyüyen Gen X üyeleri onun parçalarıyla yakından ilgili oldukları için, bu parçalar hakkında perdede konuşulması, Gen X seyircisinin de katılabileceği bir ortam sağlar.”*⁶⁹ Böylelikle seyirci ve filmci arasında özel ve gizli bir bağ oluşur.

⁶⁹ A.g.k., 23.

Parodi ve pastiş kullanımına Türkiye’de Cem Yılmaz’dan örnek vermek mümkündür. Gora, Yahşi Batı ve Arif V 216 filmleri birer parodi örneğidir. Klasik tür kodları kullanılır fakat bu kullanım hiciv amaçlıdır. Diğer parodilerden farkı, çağ gereği metaların kendisinin de reklam ve ürün yerleştirme ile parodinin bir ögesi haline gelmesidir. Örneğin Cola Turka, Yahşi Batı filminde sponsordur fakat aynı zamanda parodi öğelerinden biri haline gelir.



Görsel 32: Ömer Faruk Sorak, Yahşi Batı, 2009, Türkiye,
(<https://www.imdb.com/title/tt1567448/mediaviewer/rm3886081024>)

3.3.3. Kolaj

Fransızca’dan dilimize geçen ve Türk Dil Kurumu tarafından “kesyap” olarak Türkçeleştirilen kolaj, farklı metinlerden, resimlerden ve içeriklerden yararlanarak yeni bir bütünlük oluşturmaktır. Bir tekniktir ve günümüzde yaygın bir anlatı formu olarak kullanılmaktadır. Fransızca “yapıştırmak” anlamına gelen kolaj tekniğinde farklı materyaller bir anlam bütünlüğü oluşturmaya hizmet ederler ve bir arada kullanılabilirler.

Kolajın oldukça eski bir geçmişi vardır. “*Uygur Türklerinin, deriden hayvan, insan ve bitki motifleri keserek keçe üzerine applike etmelerinden doğan aplikasyon sanatını, Bizans, Rus ve benzeri ikonların madeni kaplamalarında dinsel anlamlar kazanan kolaj çeşitleri de mevcuttur.*”⁷⁰ Fakat bilinçli olarak kolajın kullanımı kübizm ile başlar ve dada, pop art, sürrealizm gibi birçok akımda kolaj tekniğinden yararlanıldığı görülür. “*Daha önceleri kolajın var olmasının yanında tercih edilen mantık ve uygulamada nitelik bakımından boya resmininkine eşit bir ifade içerik yüklenmesi itibariyle kolajı sanat formu düzeyine yükseltenler kübistler olmuştur.*”⁷¹ Çalışmanın Modern Sanat bölümünde kübizm üzerinden örneklendirerek anlattığımız kolaj tekniği, sadece resim sanatında değil, mimari ve fotoğrafçılık gibi birçok sanat dalında da kendini gösterebilir.

Tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi müzik alanında da metinlerarası alıntı yöntemlerine başvurularak yeniden üretilen birçok yapıta rastlanmaktadır. Sanatçının yeni doğası ve dolayısıyla endüstrinin ve teknolojinin biteviye değişimi/gelişimi, kolaj tekniğinde kullanılabilir malzeme sağlama kapasitesini oldukça yükseltmiştir. Nitekim Cage’in 4’33’’lük bestesi, müziğin de malzemesinin ne denli geniş bir alana yayıldığı konusunda önemli bir örnektir. Cage aslında bu yeni doğanın bir kolajını dinleyicisine sunar, fakat bu kolaj tamamen seyirci ile eser arasındadır, sanatçı sadece yeni bir zamanlama algısı sunmuştur.

Görsel ve sahne sanatlarından farklı olarak kolaj yöntemleri müzikte farklı şekillerde ortaya çıkar. Örneğin “Sample”, oluşturulmuş bir ses dosyasından/eserden seçilen kesitlerin başka bir ses dosyasına eklenerek kullanımı anlamına gelir. Herhangi bir malzemedan ya da eserden kullanılan parçalarla oluşturulur.

Güncel kolaj tekniğinin tam anlamıyla bir üslup olarak kullanıldığı bir örnek olarak Micro House dans müziği prodüktörü Akufen dikkat çekicidir. Sadece radyo ve televizyondan alınıladığı kesitler yoluyla eserlerini üretir. Kültür endüstrisinin iletişim kanallarını kullanarak özgün eser çıkarması açısından önem taşır.

⁷⁰ Lütfü KAPLANOĞLU, *Sanatsal Bir Değer Olarak Kolaj*, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28954> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)

⁷¹Lütfü KAPLANOĞLU, *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*, https://www.academia.edu/6584684/ÖZNE_NESNE_İLİŞKİSİ_BAĞLAMINDA_KÜBİZM_FÜTÜRİZM_VE_DADA-Lütfü_Kaplanoğlu (İzlenme Tarihi: 16.05.2019)

Ses 1: Akufen. (2002). Deck The House. My Way (CD). Almanya: Force Inc. Music Works. (<https://www.youtube.com/watch?v=w7nNF0FJ3-I>)

Ayrıca yine dünya çapında ünlü pop müzik sanatçısı Nelly Furtado, Muhlis Akarsu'nun yorumladığı ve bir Pir Sultan Abdal şiiri olan "Allah Allah desem gelsem" isimli şarkıdan yaptığı alıntılarla yeni bir şarkı yaratmıştır. Tam manasıyla kolaj sayılmasa da kesitlerle (sample) yeni bir form elde etme açısından örnek teşkil etmektedir.

Ses 2: Furtado, Nelly; Mosley, Timothy. (2006). Wait For You. Loose (CD). Amerika Birleşik Devletleri: Geffen Records. (<https://www.youtube.com/watch?v=CV9liefcVtk>)

Ses 3: Akarsu, Muhlis. (1987). Allah Allah Desem Gelsem. Kalk Gidelim Deli Gönül (Kaset). Türkiye: Pınar Müzik Üretim ve Yapımcılık Tic. Ltd. Şti. (<https://www.youtube.com/watch?v=JRi5tt1I-3s>)

Yeniden yorumlama olarak tanımlayabileceğimiz "Cover" ise daha önceden seslendirilmiş bir şarkının, farklı bir sanatçı veya grup tarafından yeniden icra edilmesi anlamına gelmektedir. Bir sanatçı, anonim olan veya telif hakkını ödeyerek aldığı eseri, kendi üslubuyla farklı bir dilde yorumlayabilir, yeni bölümler ekleyebilir veya bazı bölümleri çıkarabilir. Sanatçılar arası bir anlaşma, ticaret gibidir. Kültür endüstrisinde, eskiyi canlandırma ve eskiden beslenme ile özgün formlar yaratma çabaları açısından özel bir öneme sahiptirler. Yeniden icra edildiğinde özgün olanı canlandıran bir örnek olarak The Four Seasons'ın Beggin' şarkısı gösterilebilir. Madcon, şarkının orijinalini yeniden yorumlama yöntemiyle seslendirmiş, şarkının ve sanatçısının tekrar endüstriye katılıp tüketilir hale gelmesine, dolayısıyla popülerleşmesine olanak sağlamıştır.

Ses 4: Gaudio, B; Farina, P. (1967). Beggin'. The Four Seasons tarafından kaydedildi. Beggin', Dody (Plak). Amerika Birleşik Devletleri: Saturday Music, Inc. (<https://www.youtube.com/watch?v=hQgmyQFFQjo>)

Ses 5: Gaudio, B; Farina, P. (2007). Beggin'. Madcon tarafından kaydedildi. So Dark The Con Of Man. Norveç: Bonnier Music. (<https://www.youtube.com/watch?v=zrFI2gJSuWA>)

Yeniden üretim ve sunum tekniklerinin sadece müzik ile sınırlı kalmayarak tüm sanat dallarında kendini kabul ettirishi, kültür endüstrisinin etkisi ve teknolojinin hızlı gelişimi ile birlikte sanat anlayışının baştan aşağıya değişmesine yol açmıştır. Teknoloji artık bir ihtiyaç ve mecburiyet olarak hem sanatçıyı hem de izleyici/dinleyici kitlesini kontrolü altına almış, insanlar bu hıza yetişememeye başlamıştır. Kültür endüstrisi ve teknoloji, insanları, kendi kendine düşünmesine bile izin vermeden hazır kalıplar arasından bir tercih yapmaya zorlamış, bunun sonucunda da yönlendirilmeye çok alışan sanatçı/izleyici/dinleyici kitlesi, tüm sanat dallarında yönleneceği veya reddedeceği bariz bir anlam aramaya başlamıştır. Çalışmanın Kültür Endüstrisi bölümünde kültür endüstrisi ve sanat ilişkisi detaylıca ele alınarak özgünlüğün günümüz dünyasındaki yeri sorgulanmıştır.

4. BÖLÜM: KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Kültür endüstrisi, kültürün oluşmasında kitlelerin etkisinin oldukça azaldığı, bütünün bireyler üzerinde oluşturduğu hegemonya sayesinde tek boyutlu bir toplumun yaratıldığı ve kapsadığı tüm öğelerin kendine uymak zorunda bırakıldığı tekelci bir yapıdır. Endüstrileşen dünyada kültür de endüstrileşmiş, aynılaşmış, bireyler de tıpkı endüstriyel ürünler gibi metalaşarak benliklerini ve özgünlüklerini kaybetmişlerdir.

4.1. Kültür Endüstrisi Kavramı ve Sanat Alanına Girişi

Theodor Adorno, kültür endüstrisi kavramını hangi amaçla kullanmaya karar verdiklerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Kültür endüstrisi ifadesi ilk kez, Horkheimer ile benim 1947 yılında Amsterdam’da yayınladığımız Aydınlanmanın Diyalektiği kitabında kullanılmıştır. Müsveddelerimizde kitle kültüründen söz ediliyordu. Burada, kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu en baştan olanaksızlaştırmak için ‘kitle kültürü’ ifadesini ‘kültür endüstrisi’ ile değiştirdik. Kültür endüstrisi öyle bir kültürden son derece farklıdır. Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayan bir sistem oluştururlar.”⁷²

Adorno’nun bu tanımı, bir meta olarak kültürün de sistemin içerisine eklemlendiği, “montaj bandı”nın bir parçası haline geldiği anlamını taşımaktadır. Teknoloji odaklı sistem, yani endüstri algısının kendisi, kültürü bir meta olarak üretim sürecine dahil etmiş, boşluksuz bir yapı kazandırmıştır. Bu yapı, durmadan üretir ve durmadan tüketir; sürecin kendisi de planlanmış, hesaplanmış, öngörülebilir niteliktedir. Uyumsuzluk, sistemin boşluksuz yapısı içerisinde eritilir; hareket alanı bırakılmaz.

⁷² Theodor ADORNO, *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*, Çev. N.Ülner, M.Tüzel, E.Gen., 109.

“Kültür endüstrisinin her dışavurumu, kaçınılmaz olarak, insanları bütünü onları dönüştürdüğü biçimde yeniden üretir.”⁷³ İlerler ve değişir görünümlüdür fakat “kültür endüstrisinde bir ilerleme olarak ortaya çıkan, endüstrinin sürekli yenilik olarak sunduğu şey, hep aynı olanın kılığının değiştirilmesinden ibarettir.”⁷⁴ Tekrarlar, tutmuş formüller, verimi hesaplanmış ve denetimi sağlanabilir hale getirilmiş, ehlileştirilmiştir. Bu durum, kendi içinde de önceden tasarlanmış yeni yeni yapıları oluşturur, yine kopyaların birleşimiyle başka bir kopyanın sunumu haline gelir ve süreç asla bitmez. Fabrika durmaksızın üretir.

“Tıpkı modern bilimin sahip olduğu karakterde olduğu gibi birbirine zıt bir biçimde duran çelişkili doğanın, bu yeni toplum türünün kaynağını oluşturan teknolojik ethos'ta da var olduğu söylenebilir. Bir yandan insanlar bu teknolojik gelişmelerin sağladığı imkanlarla, yaşamlarını geçmişe göre çok daha yüksek bir etkinlik düzeyinde sürdürmek olanağına sahipken, diğer yandan aynı gelişmeler yeryüzündeki hayatı insanlar için anlaşılabilir bir kabus ve tutsaklığa dönüştürebilmektedir.”⁷⁵

Kurulan sistem zaten tekrarlayarak yok etme / dayatma temelli olduğundan, bu tutsaklık halini de doğal olarak içinde barındırır.

“Bölünmüş bir ruhu olan teknoloji çağını hem bir özgürlükler çağı olarak nitelerek, hem de insan etkinliğinin önemsizleştiği bir makineleşme ya da otomatizm çağı olarak tanımlamak mümkün gözükmemektedir. Yani insan etkinliğiyle ‘her şeyin değiştirilebilir olduğu’ ve ‘hiçbir şeyin değiştirilemeyeceği algısı’ ön plana çıkmaktadır.”⁷⁶

Kültür endüstrisi kavramı, 19.yüzyılın en önemli kompozitörlerinden Richard Wagner’in Sanatların Birliği (*Gesamtkunstwerk*), bir başka deyişle tümel sanat kavramı üzerinden ironik bir şekilde açıklanabilir görünmektedir. Buna göre:

“Müzik, drama, plastik sanatlar gibi tüm disiplinler aynı çizgide buluşmalı, bu iş birliğine sahne, kostüm ve dekor tasarımları da dahil olmalıdır. Eksiksiz ve bütünlüklü bir sanat eserine Richard Wagner’in teorisine göre ancak bu şekilde ulaşılabilir. Sanata yüce bir görev yükleyen Wagner’ göre, “Shakespeare oyunuyla Beethoven’in müziğini yan yana getirirseniz uyumlu bir sanat ürünü ortaya çıkarırız.”⁷⁷

Wagner, tümel sanat kavramını, müzik, drama ve plastik sanatın estetik uyumunu kapsadığı için opera üzerinden örneklendirir. Operada tüm sanatçıların hünerleri aynı

⁷³ A.g.k., 56.

⁷⁴ A.g.k., 112.

⁷⁵ Kurtul GÜLENC, *Frankfurt Okulu: Eleştiri, Toplum ve Bilim*, 167.

⁷⁶ A.g.k., 167.

⁷⁷ Mutlu ESENDEMİR, *20.yy Tiyatrosuna Devam*, <http://tiyatrotarihi.blogspot.com.tr/2008/11/20-zyyl-dnya-tiyatrosu-devam.html> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)

çatı altında bir araya gelir. Her şey birbiriyle bütünlük halindedir ve yapımın her unsuru tüm sanatçılar tarafından denetlenir. Sanatçı, eylem, sanat yapıtı ve dinleyici tek bir çerçeve içerisinde birleşmiştir. Böylelikle maddecilikten arınmış saf bir sanat yapıtı ortaya çıkar.

Tıpkı Wagner'in tümel sanat kavramında olduğu gibi kültür endüstrisinde de *"filmler, radyolar ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir. Siyasal karşıtlıkların estetik ifadeleri bile bu çelikten ritme hevesle uymakta birleşir."*⁷⁸

Kültür endüstrisinde halkın beğeni kriterleri çok önceden bilinçli bir biçimde yaratılmış ve kontrol altına alınmıştır. Tüketilecek olan önceden belirlenmiş, üretilmiş, tüketime sunulmuştur; planlıdır. Sonuçlar öngörülebilir ve hesaplanabilir. Neyin beğenilmesi gerektiğine yönelik didaktik bir söylemi de içinde barındırır ve bunun için kanıtlanmış formlara başvurur. Örneğin bir filmde veya dizide müziğin Mozart'a ait olduğunu bilmeden, Mozart'ın herhangi bir senfonisine benzer bir bölüm dinleyen, ya da Tolstoy'dan habersiz bir şekilde bir film izlerken senaryoda Tolstoy'dan alıntılanmış sözleri ünlü film yıldızlarından duyarak etkilenen seyirci, yapımcı ekip tarafından zaten yönlendirilmiştir. Bu bilinçli ekip çalışması ile birlikte "Sanatların Birliği" kavramı, kültür endüstrisi lehine gerçekleşmiş olacaktır.

Adorno, Richard Wagner'in "Gesamtkunstwerk" kavramının Wagner'le alay edercesine gerçekleştiğini kültür endüstrisi üzerinden şu şekilde anlatır:

"Bu yöntemin şematik niteliği, mekanik olarak ayrımlaştırılmış ürünlerin sonuçta hep aynı olmasından belli olur. Örneğin Chrysler ile General Motors tarafından geliştirilen ürün serileri arasındaki farkın temelde bir yanılsama olduğunu, bu farka hayran olan her çocuk bilir. Meraklıların "avantaj" ve "dezavantaj" diye tartıştığı şeyler, yalnızca rekabet ve tercih olanağı yanılsamasını sürekli kılmaya yarar. Warner Brothers ve Metro Goldwyn Mayer yapımları için de aynı durum söz konusudur. Kaldı ki, aynı şirkete ait koleksiyonları oluşturan daha pahalı ve daha ucuz ürünler arasındaki fark da giderek azalır. Otomobillerde bu farklar silindir sayısına, motor hacmine, cihazların patent ayrıntılarına; filmde ise oynayan yıldızların sayısına, teknoloji, emek ve dekor giderlerinin yüksekliğine ve en son çıkan psikolojik formüllerin kullanılmasına indirgenir. Değeri belirleyen evrensel ölçü birimi, "conspicuous production" dedikleri gösterişli üretimin, adeta göze sokulurcasına gösterilen yatırımın dozajıdır. Kültür endüstrisinde bütçeye göre belirlenen

⁷⁸ Bkz. (72), ADORNO, 47.

değer farklarının, gerçek farklarla, ortaya çıkan ürünün anlamıyla hiçbir ilintisi yoktur. Teknik mecralar da kendi içlerinde amansız bir aynılığa zorlanır. Televizyon, radyoyla sinemanın sentezini hedefler. Bu hedef, tarafların çıkarları tam olarak örtüşmediği sürece geciktirilir. Ama bu sentezin sınırsız olanakları, estetik malzemenin yoksullaşmasını şimdiden öyle radikal bir biçimde vaat eder ki, endüstrileşmiş kültür ürünlerinin tümü üstün körü gizlenen özdeşliklerinin zaferini neredeyse yarın açıkça ilan edebilecek gibidir. Wagner'in Gesamtkunstwerk düşü, bütün sanatların bir eserde birleşmesi hayali, alay edercesine gerçekleşecektir. Böylelikle sözün, imgenin ve müziğin birbiriyle uyumu Wagner'in ünlü eseri Tristan'da olduğundan çok daha kusursuz bir biçimde elde edilir, çünkü toplumsal gerçekliğin dış yüzeyini itiraz etmeden kayda geçiren tüm duyuşsal unsurlar ilke bakımından aynı işlemsel süreç içinde üretilir ve bu sürecin birliğini esas içerikleri olarak dışa vururlar. Bu süreç, sinemaya göz kırpan roman anlayışından en küçük ses efektine kadar, üretimin tüm öğelerini bütünleştirir. Bu, ortaya konan sermayenin zaferidir.”⁷⁹

Sanatın her alanından bu sisteme dahil olan sanatçı, kendini ifade edeceği kapsayıcı yeni bir teknikle karşı karşıya olduğu yanılsamasına girse de endüstri bütünselliğine hizmet etmektedir.

“Kültür endüstrisindeki teknik kavramının sanat yapıtlarındaki teknikle yalnızca isim benzerliği vardır. Sanat yapıtlarındaki teknik kavramı nesnenin kendi içindeki örgütlenişine, onun iç mantığına gönderme yapar. Buna karşılık, kültür endüstrisindeki teknik daha en baştan bir yaygınlaştırma ve mekanik üretim tekniğidir; bu yüzden kendi nesnesine aynı zamanda dışsal kalır.”⁸⁰

Ürettiği bir şey varmış gibi düşünen sanatçı, bu yeni tekniği bir biçim olarak görmeye başlar. Örneğin bir “tür sineması yönetmeni” bile olsa, ürettiğine genellikle inanır ve eseri sanat yapıtı olma iddiası taşır. Hollywood'un başarı ve aynı zamanda başarısızlığı bu ikilikten kaynaklıdır.

Kültür endüstrisi ürünlerinde tekrarı ve yanılsamayı sağlamanın başarısı, hesap edilmişliği ve biçimin kopyanın kendisi haline gelmişliğinde yatar. Örneğin filmler:

“Temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de işlerliktedir. Biçimsel görenekler – anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirilmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb. – perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca değil de nesnel olayların kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesini sağlarlar.”⁸¹*

⁷⁹ Bkz. (72), ADORNO, 51.

⁸⁰ Bkz. (72), ADORNO, 113.

* Dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi: Filmi çekilen nesnenin görüntüsünü filmde görüneceği şekliyle gösteren ekranın kullanılmadığı kamera işleyişi

⁸¹ Douglas KELLNER, Michael RYAN, *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Çev. Elif Özsayar, 18.

Kitlelerin yönlendirilerek, sistem tarafından arzu edilen bilincin yaratılmasında, kültür endüstrisi büyük önem taşır. Var olan ve kullanılabilir her türlü kültürel öge, farklı formlarda tüketime sunulur. Bu nedenle endüstrinin sunduğu kültürel içeriklerin tamamı, eğlence ve tüketim odaklıdır.

“Edebiyat, sanat ve müzik gibi kültürel formları analiz etmeye çalışan Adorno’nun amacı, geçmişteki büyük çalışmaların aksine, modern kültürün artık günümüzün eleştirel bir analizini yapmadığını veya bir gelecek vizyonu sunmadığını göstermektir. Ona göre ortaya çıkan ya da sunulan eserler bireysel yetenek ve yaratıcılığı yansıtmadığı gibi piyasada satılmak, kitleleri eğlendirip kontrol altında tutmak niyetiyle kitlesel olarak üretilmişlerdir.”⁸²

Kültür endüstrisi, yarattığı yığınları işleyebilmek için gerçek manada bir sanat eseri kullanmak yerine, pratikte kontrolü zor olan tüketicisini, sanat adına kabul ettiği tüm değerleri içine hapsedip, düş makinesi ile kandırmakta, yeniden biçimlendirmektedir.

4.2. Meta Olarak Üretilen Sanat Eserleri ve Kopya Eserler

Kültür endüstrisinin ilk hedefi meta üretmektir. Bu meta, sistemin devamını üretim – tüketim zinciriyle sağlarken, aynı zamanda tüketicinin ehlileşebileceği nitelikte bir doğallık barındırmalıdır. Adorno, *“Yeni olan şey, sanatın metalaşması değildir: bu yeniliğin ilgi çekici yönü, sanatın ne olduğunu günümüzde hevesle itiraf etmesi ve kendi özerkliğinden vazgeçip tüketim mallarının arasındaki yerini gururla almasıdır.”⁸³* diyerek sanatın zaten en baştan beri bir meta olduğu vurgusunu yapar. Dolayısıyla endüstrinin sanatı meta olarak kullanması yeni bir oluşumdan çok, olan şeyin yeni bir formudur. Endüstri bu formu öyle benimsemiştir ki, ürettiği her şeyin başına sanat kavramını ekleyerek, sanatın kavramsal olarak tamamen çarpıklaşmasına yol açmıştır. Kendi içinde “kahve sanatı”, “yemek sanatı”, “kopya sanatı” gibi her ürettiğine sanat kelimesini ekleyerek, daha sanatın kendisinin ne olduğu açıklanamazken, var olan kavram haline de her şeye uydurulabilir bir nitelik katmıştır.

Adorno, kültür endüstrisi üzerine yaptığı çalışmaların büyük bir çoğunluğunda örneklendirmeleri müzik üzerinden yapmıştır. Kültür endüstrisinde şekillendirilmiş genel sanat beğenisi, müziğin algılanmasında bir gerileme ve unutkanlık yaratır.

⁸² Tolga KARA, *Kültür Endüstrisi Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım*, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC, 2014, Volume 4 - Issue 1, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/138391> İzlenme tarihi: 16.05.2019

⁸³ Bkz. (72), ADORNO, 95.

Dinleyici aslında sağırdır, duyduğu şey belli formüller kullanılarak yeniden oluşturulmuş bir kopyadır, kodların devamına hizmet eder. Adorno'nun kültür endüstrisi ürünlerinin tekdüzeliğine ilişkin sıklıkla kullandığı örnek, müzikal altyapılar, enstrümanların kullanımı, sanatçıların şarkı söyleme biçimleri, şarkı sözleri ve görsel imajları açısından birbirine çok benzeyen popüler müziktir.

Müzik, insanın enstrüman olarak kendini kullandığı en ilkel sanat formlarından biridir; fakat kültür endüstrisindeki başarısı, pazar başarısına sıkıca bağlıdır.

“On sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren müzik, dolaysız kullanım olanağını yitirmiştir. Dolaysız uygulanımı da sonra ermiştir. Müzik bu dönüşümden beri bir tek yarar sağlamaktadır: Soyut birimlerin alışverişinin yarattığı baskıları hafifletmek. Kendini alış – veriş sürecine bağımlı kılmış bulunan müziğin günümüzde değer diye taşıyabildiği de bu süreç içinde yeri ve rolüdür. Bu bütünüyle, bir meta rolüdür. Değerini belirleyen ise, pazardır.”⁸⁴

Adorno'ya göre popüler müzik tekrarlara, “catchy sound”* diye tabir edilen akılda kalıcılığa, basitliğe ve her şeyden önemlisi ticariliğe yatırım yapar. “Catchy sound” terimi esasında daha önce sözünü ettiğimiz üretim bandı işleyişinin “altın oran”ı gibidir. Artık zaman eğlence zamanıdır ve “eğlendirme” eyleminin bir formülü vardır. Sistemin akılcılığındaki akıldışılık da buradan ileri gelir. Formüle edilen ve formülü üzerinden tekrarlanan meta, bir yandan kendi içinde tutarlı bir işleyişin ürünü olarak var olmaya devam ederken, bir yandan da tüm akıldışılığıyla, insanı muhtaç olduğu özgürlüklerden men eder. Tüketici birey, bu akıl çarkının farkına varamadan, aykırı olsun olmasın, sistemin bir parçası haline gelir. Şüphesiz bu ifadeden pop müziğin sadece eğlencelik olduğu çıkarımını yapmak yanlış ve eksik bir yargı olacaktır. Neticede eğlence yaşanan *katharsis** ile ilintilidir; bir sürecin parçasıdır ve her çeşit duyguyu barındırabilir. Birey sosyal yaşamında karşılık bulamadığı, ifade edemediği her duyguyu, kendisine sunulan yapay dünyada tatmin eder.

Endüstri içerisinde duygu ve düşünceyi işgal etmek anlamında duygusal yatırım, birtakım formüllerle gerçekleştirilir. Bu formül kaçışsız bir yapıdadır; zihni meşgul etmeye ve dinleyicisini büyüye altına almaya odaklıdır. Her yerde ve her zamandır; yaşattığı meşguliyet hissi, tekrarıyla pekişir ve öyle ya da böyle sevmeye, bilinmeye yatırım yapar.

⁸⁴ Ünsal OSKAY, *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*, 33.

* Akılda kalıcı melodi

* Antik Yunan'da bir tür ruh dönüşümü, ruh arınması anlamına gelen kelime.

Popüler kültür üzerine çalışmaları ile bilinen John Seabrook, 1980'lerden günümüze kadar gelen süreçte, liste başı(hit) olan müzik eserlerinin nasıl bir planlamayla çıktıklarına dikkat çeker: Müzik dünyasına egemen olan yapımcılar ve yapım şirketlerinin ellerinde *para notası** adını verdikleri, daha önceden yayınlanmış ve yüksek satış yapmış şarkıların notaları, formülleri ve düzenlemeleri bulunmaktadır ve bu yapımlar tekrarlandıkça pekişir, bilinir ve sevilirler.

“Şarkıları ne kadar çok duyduysam o kadar çok sevdim. Bu nasıl olabilirdi? Eğer bir şarkıyı ilk seferde sevmeyerseniz muhtemelen onuncu dinlediğinizde nefret edersiniz. Ama görünüşe bakılırsa bu iş öyle işleniyor. Şarkıya aşinalık, beğenmeseniz bile duygusal yatırımınızı arttırıyor.”⁸⁵

Duygusal yatırım adına bu düzenlemeler, çok ufak dokunuşlarla müzik dünyasına sözde “yeni” eserler olarak farklı sanatçılar üzerinden sunulur ve dinleyici, yaşadığı aşinalıkla daha fazla benimseyici bir tavır edinir; böylelikle kopya olan kopyalığını kendi lehine çevirir; fark edilmez; edilse dahi rahatsız etmez.

Kopya değilmiş gibi davranan bu metalar, her seferinde bir “ilk”miş izlenimiyle ortaya çıkar. Örneğin sinemada aynı formüle başka bir star ya da yönetmen yerleştirmek oldukça yaygındır. Aynı film, aynı senaryo, aynı ekip, başka bir star / yönetmen ile çekilmiş gibi görünse de esere farklılık iddiasıyla yerleştirilen de bir kopyadan ibarettir. Yani “star”ın kendisi de “star” fikrinden türetilmiştir; kendi ile birlikte bir yığın öz-kopyasını içinde barındırır. Bu bir yandan kendi içinde tekrar eden aynı duygunun aleni manipülasyonudur ve yaşanan deneyimin tekrarını yaşamayı vadeder. Tıpkı beğenildiğinde defalarca seyredilen bir film, defalarca dinlenen liste başı bir şarkı gibi, kabul ettirilecek olanın ustaca işlenişinin yanı sıra, tüketicinin duygularını formüleştirebilme ve daha sonra kullanmak üzere veri depolama olanağını barındırır.

Seabrook, üzerinden para kazanılacağı belli olan, pahalı bölüm diye nitelendirdiği para notası kavramını açıklamak için örnek olarak tüm dünyaca tanınan Whitney Houston’ın “I will always love you” isimli şarkısını gösterir. Şarkının bir bölümü, Titanic filmindeki Celine Dion’un parçasındaki “My heart will go on” bölümüyle temelde bire bir aynıdır.

“Para notası, Dolly Parton’ın ‘I will always love you’ şarkısının üçüncü yorumu olan Whitney Houston versiyonundaki nakaratın ‘IIIIIIIIIIIIIIIIIIII will always love you’ dediği andır. Bu an, Celine Dion’un Titanic filmindeki ‘My

* Para notası (money note), yapımcıların yüksek satış yapacağından emin oldukları notaları ifade eder.
⁸⁵ John SEABROOK, *The Song Machine Inside the Hit Factory*, 22.

heart will go on' dediği andır. Üçüncü dizede başlayan ton değişimi, yüzlerce kez duyabileceğiniz bir notadır ve sizi hala süpermarkette dolaşırken şaşırtmakta ve süütün fiyatını düşünmekten çıkarıp büyük ve romantik bir jest dünyasına götürmektedir.”⁸⁶

Para notası kullanılarak yapılan eserlerin daha net anlaşılabilmesi açısından, salgın bir hastalık gibi popüler müziği esir almış, neredeyse tüm modern pop şarkılarında yer alan, “oh” sesbiriminin “wa-oh-wa-oh” şeklinde bir kalıpla söylenmesiyle oluşan ve bin yıllık haykırış olarak tanımlanan “Millennial Whoop” örnek gösterilebilir.

Ses 6: Çelik, C. (2019). Bin Yıllık Haykırış (Millennial Whoop). Türkiye (<https://soundcloud.com/user-473863585/millennial-whoop>)

Kültür endüstrisinde sistem, tıpkı para notaları gibi, para imajları da yaratır, üretir, kopyalar. Bir fabrikada üretilmiş ya da devşirilmiş gibi durmadan starlar sunulur. Tıpkı kendilerinden öncekinin imajını vadederler fakat referans verdikleri ilk imajlar daima saygıyla anılır. Bu da sistemin bir öncekini devam ettirmede her yolu denediği içindir. Nasıl ki parodi, pastiş ve kolaj öncellerini referans gösteriyorsa, endüstrinin yarattığı tüm imajlar da kendi öncellerini içinde barındırır; ölümünü gerçekleştiren sonsuz kopyaya dönüşür. Fakat parodi, pastiş veya kolaj dürüst bir görünümle bunu itiraf ederken, “para imaj”larda bu gizlenmemekle birlikte aleni değildir. Örneğin, müzik tarihinin en önemli pop şarkıcıları Michael Jackson ve Madonna belki de şu anki merkezi müzik piyasasının en açık formüllerini barındırırlar. İkisi de kendilerinden sonra gelecek – ki halen devam eden bir süreçtir – herkesin selamladığı altın formüllerdir. Çalınamayacak kadar yüksek evrededirler; “el vermek” gibi bir ulvilik taşırlar. Bu yüzden özgünlüğün çalınması gibi bir durum söz konusu değildir; kopyayla sahte bir barışıklık söz konusudur.

Büyülü formüllerin en büyük vaadi sadece para değil, aynı zamanda dinleyicisinde ya da seyircisinde yaratacağı tatmin duygusudur. Dinleyici, hemen adapte olmayı ve sunulanın içine girmeyi sever; gündelik hayatını yaşamadığı bu eğlencelik/dinlencelik zaman diliminde, yenilik, sürpriz gibi kestiremeyeceği duygularla vakit kaybetmek istemez. Zira sistem gereği boş zamanlarının denetimini de endüstri yöneticilerinin eline teslim etmiştir. Yenilik ya da sürpriz baştan hissettirilmelidir. Özellikle sinema filmlerinde kullanılan bu form bir rüya sürecine benzer; müzikten farklı olarak,

⁸⁶ A.g.k., 213-214.

seyircinin gerçek hayatında tek tipleşmesinden ötürü yoksun kaldığı şaşırma, gerilme gibi duygular üzerinden yürütülür. Bu gerilim, korku ifadesi değil, entrika yapısının kendisidir. Sistemin köleleştirdiği, uyuşturduğu kitleler, bu gerilimin yaşatacağı akla muhtaçtırlar. Yani çoğunlukla katilin uşak olduğu bilinir, ama filmsel deneyim sürecinde bu olabildiğince gizli tutulmaya çalışır. Bu durum seyircinin de kendi arasında dikey bir bölünmeye yol açar. Katilin uşak olduğunu önceden tahmin eden seyirci akli ile; tahmin edemeyen ise şaşkınlığı ile tatmine ulaşır. Sistem, bu bilgiden veri olarak yararlanır; tüketicisini alt başlıklarda toplar. *“Hem manipülasyonun hem de geçmişteki ve gelecekteki gereksinimlerin yarattığı döngü içinde sistemin birliği giderek pekişir.”*⁸⁷

Kültür endüstrisinin işleyişindeki bu meta-kopya ilişkisi, daha çok kitleye ulaşma çabasını da beraberinde getirir. Bu da yeni arayışları kendine eklemeyerek devamını kolaylaştırıcı niteliktedir. Yani sistem aslında alternatif olanı da yutar ve yeniden tasarlar, bu sayede iki yönlü bir kar elde eder. Bir yandan muhtaç olduğu yeni sunumlara erişir ve bunları üretim bandının bir yerlerine ekler. Öte yandan, özgünlüğünü kopyaladığı sanatçı ya da eseri yeni bir arayışa sürükler. Çünkü artık sanatçının ürettiği, endüstriyel olarak üretilmekte, kitlesel olarak da tüketilmektedir.

Bu noktada Andy Warhol, çarpıcı bir örnektir. Özgünlük arayışı, sistemin kendi içinde yarattığı “piyasa sanatçı” kabulüyle yeni bir boyut kazanmıştır.

*“Her resmin biricikliği, bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırdı. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek, resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü. Dolayısıyla kopyalanan, yeni bir süreç olarak değerlendirilmesi gereken bir anlam kazandı.”*⁸⁸

Bu sebeple, Andy Warhol, sürecin kendisini kabul edip içine dahil olması açısından özgün bir örnektir. Yapıtlarının tamamı popüler simgeler üzerine kurulmuştur. Bu imgeler kimi zaman Coca Cola, kimi zaman Che Guevara, kimi zaman ise Elvis Presley gibi ikonlar olarak izleyicinin karşısına çıkar. Bu bir yandan sanatçının doğasının neredeyse tamamen değiştiğinin belirtisidir; Coca Cola artık “doğal, orada

⁸⁷ Bkz. (72), ADORNO, 49.

⁸⁸ John BERGER, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur SALMAN, 19.

duran” bir imajdır. Dolayısıyla sanatçı, zamanının doğal malzemelerinden esinlenmektedir. “*Tin, kendini tarih dolayısıyla açığa vurur, çeşitli kültürel eylemlerle, kendi yönlendirmelerinin ve imkanlarının bilincine varır ve maddi alemde tahakkuk eder.*”⁸⁹ Bulunduğu çağın doğası, formları ve yönlendirmelerini inkarsız bir duruşla kullanması ve yansıtmaları Warhol’u sadece özgün kılmakla kalmaz, aynı zamanda gelişkin bir sanat anlayışının da habercisidir. Sanat artık her türlü çoğaltma, kopyalama ve hatta çalıntıya açıkça göğüs gerecek “ahlaksız” bir geçirgenlik edinmiştir ve bu durumu inkar, çağı ve sistemi inkar etmek demektir.



Görsel 33: Andy Warhol, Yeşil Coca-Cola Şişeleri [Green Coca-Cola Bottles], 1962, Tuval Üzerine Akrilik, 210.2 x 145.1 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri, (<http://www.nestaso.com/new-blog/2013/12/10/andy-warhol-irony-in-art>)

⁸⁹ Arthur DANTO, *Brillo Kutusu: Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*, Çev. Can Kayaş, 193.



Görsel 34: Andy Warhol, Çift Elvis [Double Elvis], 1963, Tuval Üzerine Serigrafi, 210.8 x 134.6 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri, (<https://www.moma.org/collection/works/82343>)



Görsel 35: Andy Warhol, Che Guevara, 1968, (<http://lafolkloricadepieres.com/2017/10/09/el-che-guevara-el-dolor-y-la-ira-en-la-mirada-del-gran-icono-pop/>)

“Warhol, düşsel niteliğini dışlamak ve katıksız bir görsel ürüne dönüştürmek için herhangi bir görüntüden yola çıkar. Video görüntüsü, bilimsel görüntü, bireşim görüntüsü üzerinde çalışanlar bunun tam tersini yaparlar. Onu sanat yapıtına dönüştürmek için hammaddeyi ve makineyi kullanırlar. Warhol’ansa kendisi bir makinedir. Gerçek mekanik değişim, onda gerçekleşmiştir. Başkaları, yanılısamayı gerçekleştirmek için tekniği kullanır. Warhol bize, bugün resmin yanılısamısından çok daha üstün olan tekniğin katıksız yanılısamasını – temel yanılısama olarak tekniği – sunar.”⁹⁰

Andy Warhol’un eserlerinin basitliği belki yaratıcı ve özgün bir üretim süreciyle gerçekleşmemiş olabilir fakat anlatımsal olarak ortaya çıkardığı fikir ve kabul, son derece yeni ve özgündür. İzleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye itmiştir. Bu özgünlük, tarihsel süreç içerisinde Pop Art gibi yeni bir sanat akımının oluşmasına öncülük etmiştir. Bu bağlamda Andy Warhol’un eserleri de tıpkı Duchamp’ın Çeşme’si, Van Meegeren’in sahte Vermeer tabloları gibi anlatımsal olarak özgün eserlerdir. Dolayısıyla kültür endüstrisi ve sanat ilişkisi bağlamında oluşan yığınlaşmayı sadece ticari amaçla oluşturulmuş popüler kültür eserlerinin oluşturduğu söylenemez. Yığınlaşmayı oluşturan ve bu çalışmanın yapılmasına neden olan temel problem, hangi amaçla üretilirse üretilsin özünde yeni ve özgün olarak üretilen asıl eserlerin, başka sanatçılar tarafından özgün ve yeni olduğu iddiasıyla tekrar sunulması, açıkça çalınmasıdır.

İnsanın alet ve teknik geliştirmede doğaya karşı zaferi, endüstriyel ve teknolojik gelişmeler, toplumsal değişimler/dönüşümler, bireyin içerisindeki “sanat tanrısı”nın da bir bakıma çağa ayak uydurması demektir. Yani insanın içindeki tanrılaşma arzusu ve yarattığı akıllı seyretmenin verdiği haz ile kültür endüstrisinin bir araya gelişi, kaçınılmaz bir biçimde sanatçının da makineleşmesine ve hatta robotlaşmasına sebep olmuştur. Akılcılık, nedensellik, bilimsellik gibi kavramlarla tanrıya galip gelen insan, kendini de süreçten çıkarmanın, bir diğer deyişle kendi ile hesaplaşmasının mümkün olduğu bir sistem içerisinde. İnsan, üretim sürecinden çıkartılabilir ya da varlığı asgariye indirilebilir bir hal aldığı anda, kendine meydan okumuş ve kendini imha etmiş sayılır; bu doğrultuda insansız üretim teknikleri geliştirerek, kendi yarattığı teknoloji ile kendini yok etme peşindedir. Bu durum, akla Kant’ın rasyonel varlıklarını getirir: *“Biz de, melekler gibi daha yüksek varlıklar da bu grupta yer alırız. Meleklerin ne tür bedenlere sahip olabileceğine dair birtakım tahminler yürütülmüş olsa da acı çekip çekmedikleri ya da fiziksel hazlar duyup duymadıkları soruları yanıtızsız kalmıştır.”⁹¹*

⁹⁰ Jean BAUDRILLARD, *Kusursuz Cinayet*, Çev. Necmettin SEVİL, 98.

⁹¹ Bkz. (25), DANTO, 99.

Bu noktadan hareketle makinelerin düşünme, yorumlama, seçerek/konumlanarak ifade etme gibi yetilere sahip sanatçının yerini alıp alamayacağı tartışılabilir bir boyut kazanmış gibi görünür. *“Fakat esas sorulması gereken soru, makinelerin düşünüp düşünmeyeceği değil, ne gibi fikirlere sahip olabileceğidir.”*⁹² Başka bir deyişle, bir fikrin bir makine ile tam anlamıyla sanatçıdan kopup esere dönüşmesi mümkün müdür? Biçim olarak kendini “gösteren” haline getiren düşüncenin “gösterdiği”, tam manasıyla makinenin gösterdiği midir?

*“Makineler, vücut dili olarak adlandırdığımız dil de dahil olmak üzere, bir takım dil oyunlarının üstesinden gelebilirler elbette. Makine, ‘başım ağrıyor’ diyebilir, biz de ‘yediğin bir şey mi dokundu acaba?’ diye sorabiliriz. Makine ‘hayır’ der, ‘stresten ağrıyor.’ ...Ama bu rol yapmaya benzer. Makineler baş ağrısı çekmez, yemek yemez, stresle kıvrılmaz, tatile çıkamazlar. Bu tabirlerin anlaşılabilmesi için, karşımızdakinin bizim gibi bir bedene sahip olması gerekir. İnsan olması gerekir.”*⁹³

İnsan, doğadan alımladığını bilimsel ya da sanatsal yöntemlerle ifade eder ve bu çaba insan uğruna, insan içindir. Her ne kadar bulunduğumuz çağda sanatçıyı bu süreçten çıkarmak olası görünse de pratikte pek mümkün değildir. Sanatçı bu koşulda ancak tanım değiştirebilir; kavramın kapsamı genişleyebilir. Yani bu çıkarımla makinenin başında oturan “makineci”, sanatçının konumuna erişecektir. Bu durumda herhangi bir insanın sürece katılmaması olanaksızdır.

Burada “makineleşme” kavramının içerdiği bir ayrımın altını çizmekte fayda vardır. Makineleşme iki yönlüdür ve iki farklı sanat algısı geliştirir. Bunlardan ilki, ürettiğini sistemin bandına yerleştirerek makineleşen, yine sistemin kendisine sunduğu teknolojik/dijital tüm olanaklarından yararlanan, özetle sistemin araçlarını kullanmakla beraber kendini süreçten çıkarmayan sanatçı algısı, bir diğeri ise, makinenin bir sanatçı haline gelmesidir. Örneğin günümüzde bir müzik albümünde enstrüman olarak davul çalan bir müzisyen, pratikte enstrüman olarak davul çalmak zorunda değildir; kurulacak bilgisayar bağlantısıyla benzer işlev gören bir “davul makinesi” çalabilir, dijital yazılımlarla sanatını kodlayabilir, davula hükmeden bütün “beden/gövde” yani enstrümana işlerlik kazandıran cisim, sadece parmaklarla icra edilen bir enstrümana dönüşebilir. Her ne kadar dijitalde sapmalar hesaplanabilir, rastgele bir dizilim ya da vuruş idealize/normalize edilmiş notalara yerleştirilebilir ve

⁹² A.g.k., 99.

⁹³ A.g.k., 99 - 100.

insana özgü olmayan bir tutarlılık/hatasızlık üzerine kurulu bir alan sunuyor olsa da teoride her ikisi de davuldur ve pratikte birbirinin yerine ikame edebilecek hale gelmişlerdir. Bu durumda sanatçının “kendi”si, yine formu kapsayıcı bir nitelik kazanır. Enstrümanın bir tercih edilme bağlamı vardır, öylesine seçilmemiştir. Sadece değişen doğa, kavramın içeriğinde oynamalar, eksiltmeler ya da çoğalmaların önünü açmıştır. Dolayısıyla sanatçı, doğasından elde ettiği ile doğasını yorumlamaktadır. Buradaki dikkat çeken husus sanatçının hangi dizilimi tercih ettiğinin ve anlatımsal olarak neyi hedeflediğinin önemidir. Başka bir ifadeyle Warhol’un Brillo Kutuları’nı kullanırkenki özgünlüğü, sergisini marketin kendisinde değil, yarattığı market havasında açtığındandır. Orada öylece duran ve maruz kalınan gerçeklik, sanatsal kavrayışla hareketlenmiş, dinamizm kazanmıştır ve bir “kusur” olarak, ambalaj fabrikasında, yani üretim bandında hedeflenen hatasızlık/sapmasızlık payının toplumsaldaki bedeli, yansımadır.

“Karar verme kavramı, Kant’ın zevk duygusu kavramıyla ortak öğeler taşır. Zevk basitçe şeyleri, zevkli bir şekilde sıralamakla oluşmaz, kişi bir kurallar dizisi düzenleyicinin deneyimlemeden karar verdiği zevkli bir düzenlemenin ne olduğunu gösteren çeşitler listesini yönlendirmelidir.”⁹⁴

Sistem, bir grup mühendisi odaya kapatıp araba üretmelerini beklemek yerine, üretim bandında bir grup işçiyle yoluna devam etmeyi yeğler, fakat nihayetinde o odadaki mühendislerin aklına, düşüncesine ve en önemlisi “esin”lenmeye, kararı verene muhtaçtır. Dolayısıyla insansız üretim hayali ya da yanılgısı, makinelerin insanlığı ele geçirdiği distopik bir dünya yanılgısına dönüşür.

Bu noktada Sony Plak Şirketi’nde çalışan bilim insanlarının yaptığı bir çalışma dikkat çekicidir. Kayıtlı binlerce müzik eseri, oluşturulan bir yapay zeka sistemine yüklenmiş ve yapay zeka bu yüklenen şarkılar üzerinden oluşturduğu alımlama ve yeni bir dizilim ile, birbirinden farklı birçok değişkeni kullanarak The Beatles stilinde yeni bir beste yapmıştır.

Ses 7: Sony CSL, Daddy’s Car, 2016, Fransa: Sony Computer Science Laboratories Paris, (https://www.youtube.com/watch?v=LSHZ_b05W7o)

Bu çalışma, insanın üretim sürecine benzer bir sürecin simülasyonunu, algılanandan/yüklenenden alıntılama sürecini anımsatıyor gibi görünse de edilgenlik

⁹⁴ Bkz. (21), DANTO, 224.

boyutunda büyük bir fark taşır. İnsan, sanat üretiminde tanrıdır, yaratıcıdır, tanrısı yoktur/tanrıya muhtaç değildir. Fakat bir makine, sanatçı olabilmek için kendisini var edecek bir yaratıcıya ihtiyaç duyar, dolayısıyla sergileyeceği duruş, mekanik olarak kodlanmış bir üsluptan öteye geçemez.

Bu konuda dikkate değer bir diğer örnek de yaşadığı dönemde gizli bir füg besteleme makinesine sahip olmakla itham edilen ünlü besteci Bach örneğidir.

“İlginç olan böyle bir makinenin var olup olmadığı veya var olamayacağı ile ilgili kanıtlar değildir. Eğer böyle bir makine varsa ilginç olan onu kullanan kişinin Bach’tan üretilmiş füglerle oldukça farklı bir ilişkisinin olması gerektiği ve füg yazan makinenin örnekleyeceği bu ilişkinin arabulucu araçların (kurallar, listeler, kodlar) olmayışı yüzünden başarısız olması dolayısıyla bu mekanik füglerin mantıksal olarak üslupsuz olacağıdır.”⁹⁵

Üslup, sanat eserini özgün kılan tek şey değildir fakat vazgeçilmezdir ve bu sanatçının ta kendisidir. *“Biçim, üslup olarak ortaya çıkmıştır; ancak aslında bir uçurumla kişiden ayrılır, aradaki köprüyü kurmak bilgi ve sanatın işlevidir.”⁹⁶* Bu bilgi ve sanat da yine ve ancak sanatçının süreçteki varlığı ile kavranabilir.

4.3. Özgünlüğün Kopyalanması

Bir eseri üretim süreci, algılama ile başlar. Kavrayış olarak nitelendirilen bu algılama, sanatçıya ait soyut bir kavramdır; taklit edilemez ve kopyalanamaz. İcra etme aşaması ise somut bir kavramdır. Dolayısıyla başka sanatçılar tarafından benzetilebilir fakat tam olarak hiçbir zaman taklit edilemez, çünkü içinde algılamayı da barındırır. Bu şekilde oluşturulan eserlerde özgünlük bireye ait ve kopyalanamayan bir olgu olmasına karşın kopyalanıyor ise, ortaya sanattan yoksun eserler çıkar. Bu kopyalar, müzeler tarafından güvenlik nedeniyle yapılan *replikalar** veya geleneksel anlamda orijinalin saptanması için yapılan kopyalar* gibi sanatsal bir hizmet görevi taşımadığı için hiçbir değer ifade etmezler.

⁹⁵ Bkz. (21), DANTO, 225.

⁹⁶ Bkz. (21), DANTO, 226.

*Replika: Bir nesnenin aslına benzetilerek yapılan birebir kopyası

*Roma İmparatorluğu, savaşta yağmalayarak topladıkları Grek heykelleri kopyalamaları için, halktan gelen yoğun talep üzerine, Grekli usta yontucuları ülkeye çağırmıştır. Bu kopyalar orijinal yontular hakkında ipucu verme niteliği taşırlar.

Kültür endüstrisinde yalnızca eserin kendisi değil, eserin sanatçısı dahil her şey kopyalanabilir niteliktedir, üretimin bir parçasıdır. Özgünlüğün kopyalanmasında, kopyalanan yalnızca teknik veya sanatçının üslubu değildir; sanatçının kendisini de kapsar.

Her özgün oluşum, potansiyel bir kopyalanmayı beraberinde getirir. Fakat bu oluşumların kendisi de yine kültür endüstrisinden bağımsız düşünülemez; karşılıklı beslenme odaklıdır. Sanatçı artık sonsuz bir biçimde kopyalanabilir olduğunun bilincindedir, bu bilişle hareket eder; bu sebepten de kopyalanmayı dert etmeme eğilimi gösterir. Aynı zamanda küreselleşmenin olanak tanıdığı her yere ulaşabilir olma kabiliyeti, “çalınma”nın neredeyse garantisi haline gelmiştir. Dolayısıyla kopyalanma ve çalınma sistemin kaderinde var gibidir.

Özgünlüğün kopyalanmasında, sanatçının kavradığı, algıladığı dünyayı yansıtmadaki biricikliği süreçten çıkarılır, “özgünlüğü kopyalayan” sürece eklenir. Fakat bu, gerçek anlamda bir eklenme olamaz, kavrayış yoktur. Ayrıca özgünlük doğası gereği muhalif ve yenilikçi olduğundan genellikle özgünlüğünü belli eder. Taklit, esin, alıntılama gibi kavramlardan farklı olarak, sanatçının yok oluşu söz konusudur. Özgünlüğü kopyalamak, olmamış – yaşanmamış bir süreci, yaşanmış göstermektir. Başka bir deyişle, sanatçının kendisi yoktur, çünkü özgünlüğü kopyalayan, genellikle sanatçı kavrayışından yoksundur ve bu yoksunluk çalma eğilimine yol açar. Ancak sistem, yetersiz sanatçıların da kopyalanmasını ve devamını sağlar. Zira beslenecek çok büyük kitleler vardır ve bu kitlesel yığılmanın beklediği şey sanatın kendisi değil, tüketim nesnesi olarak sanat ürünüdür.

Kültür endüstrilerinde sunum alanının genişliği olgunlaşmamış bir hıza sahiptir ve bu hız, eser üretimindeki kaliteyi düşürür. Bu sebeptendir ki sahte sanatçılara ve çalıntı eserlere oldukça gebe, hatta muhtaç bir eğilim sergiler. Yaratıcılık ve üretkenlikten yoksunluğunu gizlemeye çalışan, kopyaladığı/çaldığı kavrayışı sistem uğruna kullanan yetersiz sanatçı da üretim, dolayısıyla tüketime katkıda bulunur. Bu durum yeni bir çeşit gizli anlaşmayı andırır. Fakat bu tip bir anlaşma, derin bir ahlaksızlığı da içinde barındırmakta ve çalıntı olduğu ortaya çıkan bir eser veya sanatçı kimliğinin devamına müsaade etmektedir.

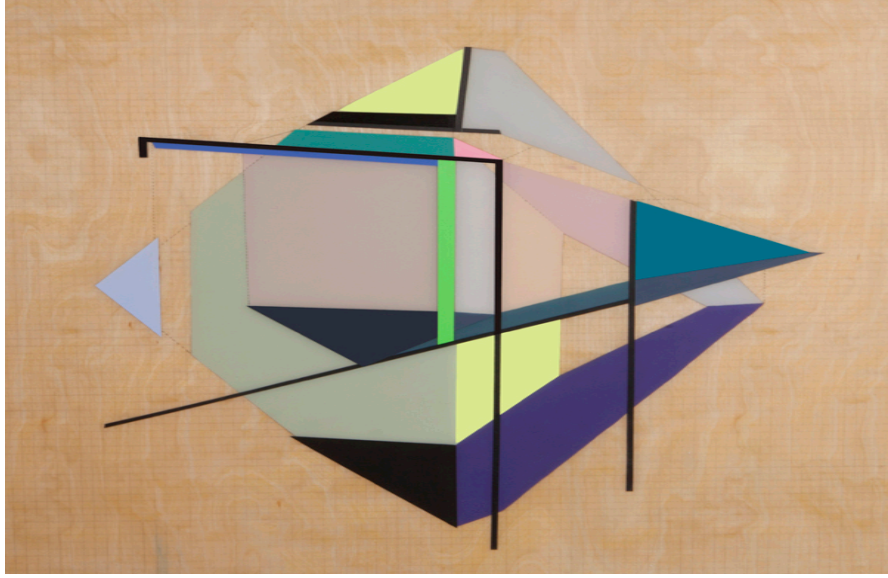
Sanatçının kendisini süreçten çıkarma, bir çeşit kimlik hırsızlığı olarak nitelendirilebilir. İşin aslını anlamak da buradaki “niyet” boyutunu açığa çıkarabilmekte yatar. Gerçekte çalınan nedir? Çalan ya da çaldığı iddia edilen, bunu “çalmak” niyetiyle mi yapmıştır? Çalınan her ne olursa olsun çalınmıştır fakat çalmanın esas rahatsızlık verici hali düpedüz kimlik hırsızlığıdır, sanatçının kimliğinin, tekniğinin, biçiminin, duruşunun, fikrinin ve bu doğrultuda oluşan ifade biçiminin külliyen çalınmasıdır.

Sanatçılar diğer sanatçılardan esinlenebilirler, bu zaten sanatın olmazsa olmazıdır. Sanat yapıtları arasında dönemsel benzerliklerin olması da normaldir. Örneğin tıpkı Blues müziğinde olduğu gibi iki şarkının akor yürüyüşlerinin veya armonik yapısının birbirine benzemesi yadırganamaz. Öte yandan bu benzerlikler daha üretim esnasında rastlantısal olarak da gerçekleşmiş olabilir. Taklit, esin, alıntılama, özgünlüğü kopyalama ile çalıntı eser arasındaki esas farklara dikkat çekmek adına, sanatçının kimliğinin alenen çalındığı ve sonrasında deşifre olduğu örneklerle devam etmek uygun görülmüştür.

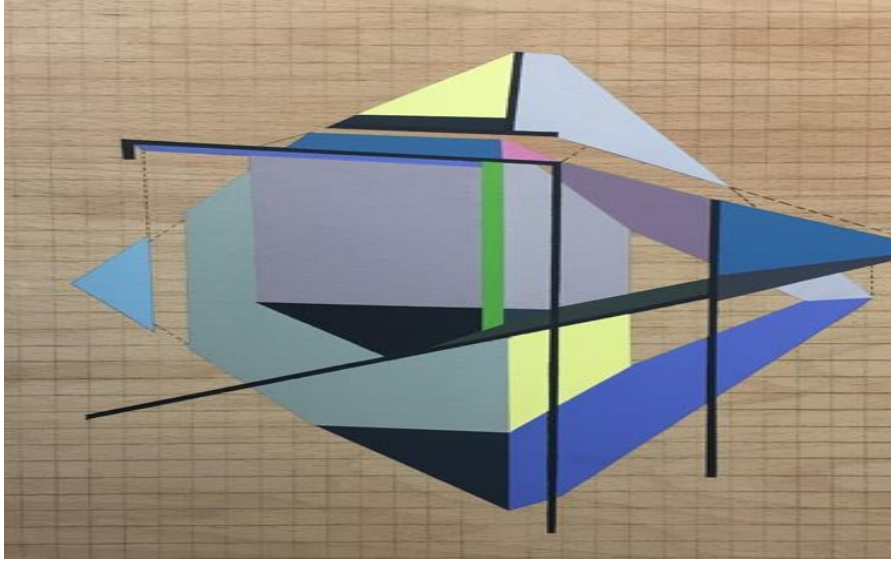
ÖRNEK 1:

Resim/Grafik Eseri

Zin Helena SONG – Mürkerrem BAKİ



Görsel 36: Zin Helena Song, Grid Origami #1, 2014, 76.2 x 76.2 cm,
(<http://gitlerand.com/artists/zin-helena-song>)



Görsel 37: Mürkerrem Baki, İsimsiz,
(<https://twitter.com/BenzerIsler/status/868153911877799936>)

Mürkerrem Baki'nin 2017 yılında Mamut Art Project'te sergilenen eserinin, araştırmalar sonucunda orijinalinin Zin Helena Song'a ait olduğunun belirlenmesi üzerine sözleşmesi feshedilmiş ve eser sergiden çıkarılmıştır.

ÖRNEK 2:

Resim/Grafik Eseri

Ryan SIEVERT – Mükerrerem BAKİ



Görsel 38: Ryan Sievert, Uç Değerler - Sayı:1 İzlanda Poster Serisi [Outliers, Volume 1: Iceland' Poster Series], (<http://www.outliersiceland.com/news/>)



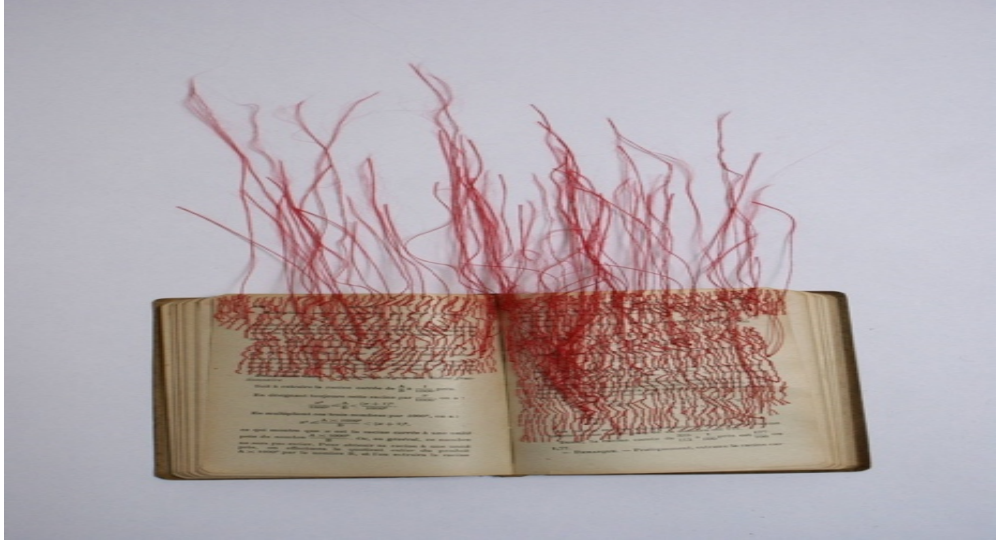
Görsel 39: Mükerrerem Baki, Holy Mountain [Kutsal Dağ], Fotoblok Üzerine Dijital Baskı, 45 x 30 cm, (<https://twitter.com/sanatberbat/status/859373971225141250>)

Mükerrerem Baki bu eseriyle, birçok yetkin jüri üyesinin değerlendirmeleri sonucunda 2013 yılında Akbank Günümüz Sanatçıları Ödülü Sergisi'nde yer almaya hak kazanan 12 kişiden biri olmuş, herhangi bir intihal yaptırımı uygulanmamıştır. 2017 yılındaki intihal vakasının ardından dikkatli seyirciler tarafından Baki'nin geçmiş eserleri araştırılınca sanatçının özgünlüğü sorgulanmaya başlanmıştır.

ÖRNEK 3:

Resim/Grafik Eseri

Mireille VAUTIER – Manolya ÇELİKLER



Görsel 40: Mireille Vautier, Les Racines Carrees, 2010, Tekstil Heykel,
(<https://www.saatchiart.com/art/Sculpture-Racines-carr-es/316078/169318/view>)

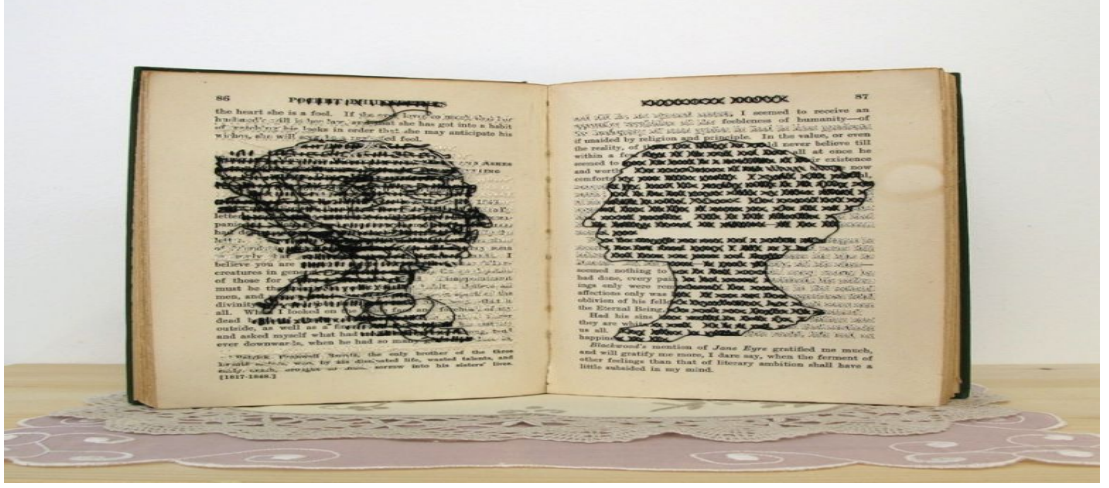


Görsel 41: Manolya Çelikler, T.C. Anayasa Üzerine Dikiş, 2015
(<https://www.bundlehaber.com/detay/136132b4-7923-488b-b168-5c8280fc581d>)

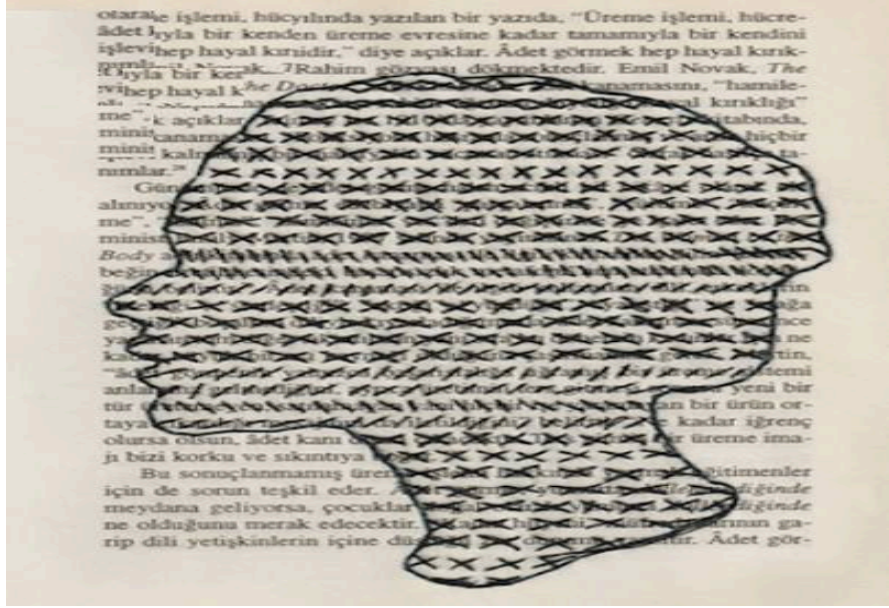
ÖRNEK 4:

Resim/Grafik Eseri

Lauran DICIECCIO – Manolya ÇELİKLER



Görsel 42: Lauren DiCioccio, Muhteşem İngilizce Mektup Yazıcıları [The Great English Letter Writers], 2009, (<https://www.pinterest.com/pin/66357794480022491/>)



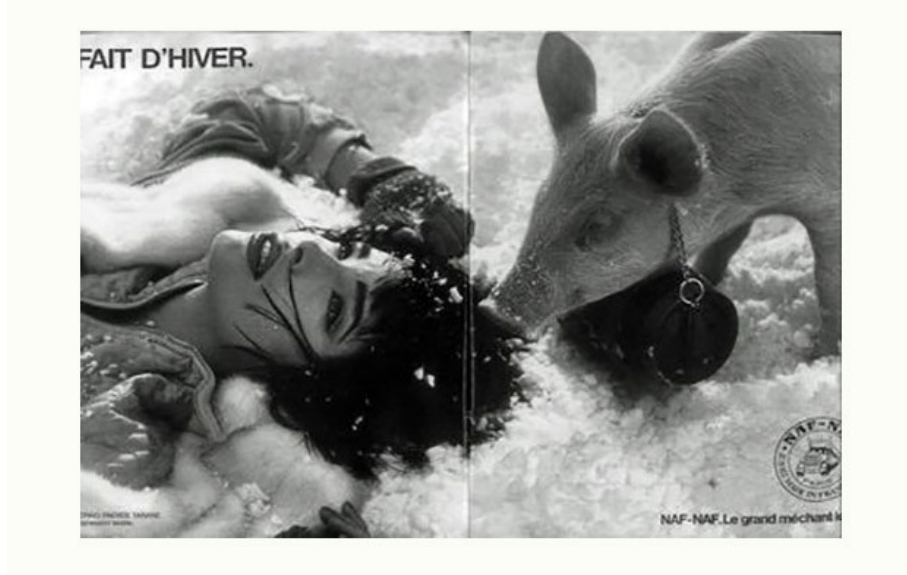
Görsel 43: Manolya Çelikler, Campaign JR. Dergisi Kapak Görseli, 2015, (<https://www.facebook.com/benzerislerblog/photos/a.1922505754693032/1922505774693030/?type=3&theater>)

Örneklerden de görüldüğü üzere eserler, bire bir kopyalanmış eserlerdir. Sanatsal bir kavrayış söz konusu değildir. Özgün sanatçı süreçten çıkarılmış, eserin basit bir kopyası üretilmiş, sanatçı tamamen çalınmıştır.

ÖRNEK 5:

Heykel

Franck DAVIDOVICI / Jeff KOONS



Görsel 44: Franck Davidovici'nin Naf Naf Reklam Kampanyası İçin Ürettiği Fait d'Hiver İsimli Çalışma, 1985

<https://www.artribune.com/tribnews/2014/12/quel-vizietto-del-plagio-di-jeff-koons-il-centre-pompidou-dopo-la-denuncia-del-pubblicitario-franck-davidovici-ritira-unopera-dalla-grande-mostra-dellartista-per-lui-e-il-quarto-caso/>



Görsel 45 : Jeff Koons, Fait d'Hiver, 1988, 49.5 x 160 x 80 cm,

<https://www.artribune.com/tribnews/2014/12/quel-vizietto-del-plagio-di-jeff-koons-il-centre-pompidou-dopo-la-denuncia-del-pubblicitario-franck-davidovici-ritira-unopera-dalla-grande-mostra-dellartista-per-lui-e-il-quarto-caso/>

Sahtecilik tartışmalarıyla sürekli gündeme gelen isimlerden biri olan Amerikalı heykeltıraş Jeff Koons, son olarak 4 yıllık zor bir dava sürecinin ardından bir reklam yöneticisine 148.000 euro ödemekle yükümlü bulunmuştur.

Fransız reklam yöneticisi Franck Davidovici, 1985 yılında giyim markası Naf Naf için Fait d'Hiver isimli bir reklam kampanyası yaratmıştır. Davidovici, Koons'un 2014'te Pompidou Center'da sergilenen aynı isimli heykelini gördükten sonra telif hakkı ihlali için dava açmıştır. Mahkeme Koons'un, işyerinin ve Fransız müzesinin Davidovici'ye toplam 135.000 € ödemesine kanaat getirmiştir.

“Jeff Koons LLC ayrıca, Koons'un web sitesinde bulunan eseri çoğaltmak suçundan 11.000 Euro para cezasına çarptırılırken, yeniden üretilmiş eserin bulunduğu kitabı satan bir yayınevi de 2.000 Euro para cezasına çarptırıldı.”⁹⁷

ÖRNEK 6:

Söz ve müziği Fikret Kızılok tarafından yazılmış olan Sevda Çiçeği isimli müzik eseri Fikret Kızılok/Orhan Gencebay/Mor ve Ötesi/David Bowie

Ses 8: Kızılok, F. (1983). Sevda Çiçeği. Zaman Zaman (Plak). Türkiye: Yonca Müzik. (https://www.youtube.com/watch?v=S_eSMzy23sE)

Ses 9: Gencebay, O. (1971) Tanrıya Feryat. Tanrıya Feryat (Plak). Türkiye: İstanbul Plak. (<https://www.youtube.com/watch?v=SMmjIcghoKE>)

Ses 10: Kızılok, F. (2004). Sevda Çiçeği. Mor Ve Ötesi tarafından kaydedildi. Dünya Yalan Söylüyor (CD). Türkiye: Pasaj Müzik. (<https://www.youtube.com/watch?v=b8lrQmShfy4>)

Ses 11: Bowie, D. (1970) The Width Of A Circle. The Man Who Sold The World (Plak). Amerika Birleşik Devletleri: Mercury Records. (<https://www.youtube.com/watch?v=s2L4hL2IvUk>)

⁹⁷ <https://news.artnet.com/art-world/jeff-koons-plagiarism-lawsuit-1354876>, (İzlenme Tarihi : 16.05.2019)

Mor ve Ötesi – Fikret Kızılok:

Şarkı bir yeniden yorumdur. Mor ve Ötesi, Fikret Kızılok'un da onayıyla şarkıyı yeniden yorumlamıştır. Sözler aynı, müzik farklıdır. Sanatçılar arasında özgünlük kopyalama durumu yoktur. Yeniden yorumlama (cover) olarak değerlendirilir.

Fikret Kızılok – Orhan Gencebay:

Fikret Kızılok şarkısını yayınladığında, Orhan Gencebay bestenin kendisine ait olduğu iddiasında bulunmuştur. İki şarkı arasında esinlenme kabul edilemeyecek kadar benzerlikler bulunmaktadır. Fakat özgünlük arayışında eserin teknik özelliklerine de bakılır. Teknik olarak açıklaması şöyledir: Bir şarkı bestelenirken, müzik tamamen özgün olabileceği gibi, bir makama, yani hazır bir biçime de başvurulabilir. Bu durum, eserin özgünlüğünü kaybettirmez, sadece önceden belirlenmiş bir form üzerinden yaratıldığını gösterir.

Her iki sanatçı da şarkılarını Rauf Yekta'ya ait Nikriz makamının Sofyan ritminde bestelemişlerdir. Dolayısıyla örneğin bu evresinde de özgünlük kopyalamasından bahsedilemez.

Mor ve Ötesi – David Bowie:

İki şarkının giriş bölümleri ve gitar melodileri arasında açık bir benzerlik bulunmaktadır. Taklit, yeniden yorumlama ya da esin değil, bir özgünlük kopyalaması gibi görünmektedir, dolayısıyla tartışmaya açıktır. Özgün sanatçıyı işaret eden ne içeriksel, ne de yasal bir ize rastlanmamaktadır. Özgün sanatçı, rızası olmadan sürecin içerisinden çıkarılmıştır.

Bu örneklerden de görüleceği gibi, bir esere esin, taklit veya alıntıdır demek pek de kolay olmamakla beraber, aleni çalıntı örneklerinde dahi esas kanıya, daha doğrusu kamusal anlamda kabul görececek bir yargıya ulaşabilmek, daha çok tescilli olarak özgünlüğü kanıtlamak ve bunu delilleriyle ortaya koymakla ilişkilendirilir. Sistem, tescilli özgünlüğü kanıtlanmış olanı kabule, fakat anlatımsal olanı tartışmaya açık tutmak gibi bir eğilim gösterir.

4.4. Kültür Endüstrisinin ve Küreselleşmenin Sanatçı Üzerindeki Etkileri

Sanat kavramına çağını yansıtması gerekliliği yönünde yüklenen anlam, sanatçının beğenilme ve sanatını sunabilme edimiyle birleştiğinde, şüphesiz yeni arayışları tetiklemektedir. Bu arayışlar, hem sanatçıyı hem de icra edilen sanatın kendisini aynılıktan kurtarma çabalarıyla kendine has farklı ifade yolları üretmektedir. Özünde bu aynılıktan uzaklaşma isteği kültür endüstrisine ters düşüyor gibi görünse de tam olarak endüstrinin ihtiyacı olan yeni soluğu vadetmektedir. Çünkü “çağ” kavramının kendisi de endüstri tarafından içi boşaltılmış, herhangi bir süreci karşılamayan bir kavram haline gelmiştir. Toplumların çağları birbirleriyle benzer nitelik gösterebilirler, zaman ve içerik çizelgeleri aynı değildir.

Kültür endüstrisinin tüketip yeniden üretme odaklı varoluş biçimi, dönemsel tıkanmalar yaşar ve bunu beslemenin her yolunu arar. Sistem, tam da bu noktada karşılıklı arayış halindeki sanatçı ve endüstriyi karşılaştırır, birbirlerinden beslenmelerine ve iç içe geçmelerine olanak tanıyan bir çeşitlilik yanılması sağlar. Sunulan çeşitlilik bir yanılama olmakla beraber, aynı zamanda karşılıklı tatmin üzerine kurulu bir mutabakat demektir.

Batı, daha doğrusu “merkez” kültürler, tarihsel çizelgedeki sapmaya çözüm olarak küreselleşme kavramını yerleştirmiştir ve yapay bir çokseslilik izlenimiyle sistemin devamı ve çıkarı için malzeme toplama hedefini bu kavram üzerinden geliştirir. Biz ve Öteki'nin bulunduğu sahte bir bilinçlilik, samimiyetsiz bir duyarlılık hali yaratarak, kendi tıkanmışlığını gizlemekle kalmaz, “Biz” olanın deyim yerindeyse içini rahatlatır, günah çıkarmasına olanak tanır. Çevre kültür de “üst medeniyet”e ulaşmanın verdiği sonsuz isteklilikle kendini kanıtlamanın peşindedir. Biz olana dahil olabilmek adına sürekli kavram ithal eder. “*‘Bizim’ görevimiz ise onlara bu yolda çobanlık etmek, kendileri için yararlı (bizim içinse bir hayli karlı) birtakım beceriler edinmelerini kolaylaştırmaktır.*”⁹⁸ Bu da en başta üretim teknolojileri ve teknikleri olmak üzere, bizi özgünlük meselesinin esasına taşıyacak formun, içeriğin, kavramın, kavrayışın, özetle bir algıya hizmet edecek her türlü ayrıntının ihraç edilmesi demektir.

⁹⁸ Bkz. (90), DANTO, 154.

Endüstri, 1950'ler ile birlikte çok belirgin bir tıkanma yaşamış ve bu tıkanmanın çözümü olarak reddettiği tüm değerleri tekrar sorgulamaya başlamıştır.

“Çeşitlilik, kitle iletişim araçlarında eskiye nazaran daha çok yer alır; ama bunun bariz, şüpheye yer bırakmayan bir kazanım olduğu söylenemez. 1950'lerin sonlarına gelindiğinde bilincin homojenleştirilmesinin sermayenin büyümesi açısından verimli olmadığı anlaşılır; yeni metalar için yeni ihtiyaçların yaratılması gerekmektedir ve bunun için, daha önce ortadan kaldırılan negatif unsurların asgari düzeyde yeniden kabul edilmesi gerekir.”⁹⁹

Bu noktada Batı, eski – çağdışılığı temsil eder bir ilişkiler zincirine oturttuğu Doğu'yu bir çeşit zıtlıklar – ikilikler üzerinden değerlendirir. *“Dinamik/durağan, modern/geleneksel, ilerici/muhafazakar, orijinal/ taklitçi gibi ikiliklerin ikinci terimleri, Doğu'yu bir noksanlıklar dizisi olarak tanımlar.”¹⁰⁰*

Negatif unsurlar genellikle eski, demode ya da gelenekçi unsurlardır, çağa uygun değildirler, fakat mesele sistemin hayatta kalması ise, pekala kullanılabilir, eğilip bükülebilirler, uyumlu hale getirilebilirler. Küreselleşmenin kültür endüstrisi için ne denli taze bir kan olduğu gerçeği tam da bu noktada ortaya çıkar. Küreselleşme demek, yeni kültürler, yeni formlar, yeni kazanımlar demektir ve tıkanma yaşayan her yapının dirilmesi için hayati önem taşır.

Jacques Rancière, *“Özgürleşen Seyirci”* isimli kitabında kullandığı tüm örneklerde insanın düşüncelerinin kendine has olması ve bu düşünceleri hazır bilgi yoluyla değil, kendi uğraşları sonucu kazanması gerektiğini savunur. Rancière, başkalarının sunumlarıyla veya bakış açılarıyla dayatılan bilgilerin gerçek bilgi olmadığını, bilginin ancak insanın kendi bakış açısıyla zenginleştirildiği takdirde gerçek bilgi olacağını vurgular. Rancière bu durumu patronunun evine parke döşemekle görevlendirilmiş bir marangozun hikayesinin anlatıldığı bir metinle örneklendirir. Bu metinde marangoz, kendisine dayatılan eylem alanından çıkarak diğer olasılıkları deneyimler. *“Sanki kendi evindeymiş gibi, parke döşediği odayı bitirinceye kadar, bulunduğu yerin keyfini çıkarır; eğer pencere bahçeye açılıyorsa veya göz alıcı bir ufka bakıyorsa, bir an kollarını iki yana bırakıp komşu konutların sahiplerinden daha fazla tadını çıkarabilmek için ferah manzarayı seyrederek düşüncelere dalar.”¹⁰¹*

⁹⁹ Bkz. (72), ADORNO, 37.

¹⁰⁰ Sibel YARDIMCI, *Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı? - Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, Der. Ali Artun, 120.

¹⁰¹ Gabriel GAUNY, *Le Philosophe plébéien*, Aktaran: J. RANCIÈRE, *Özgürleşen Seyirci*, 58.

Bu hikayede marangoz, kendisine sunulan sınırların dışına çıkarak yeni bir deneyim yaşamış ve kendini özgürleştirebilmiştir. Kendisine çizilen sınırları aşarak özgün dünyasına yönelmiş, böylelikle de gerçek bir politik etkinlik sergilemiştir. Fakat gerçek şudur ki sapmalar sistem tarafından hesap edilmiştir, edilmemişse bile kriz yönetimi ile eritilebilir. Bu durum sistem için sorun değil aksine ihtiyacı olan ve defalarca kopyalayacağı bir özgünlük barındırması açısından büyük önem taşır. Küreselleşme, sistemin hikayedeki marangoza ve marangozun seyrettiği keyifli manzaranın kendisine ihtiyacı olan özgürlük yanılısamasını verir. Günümüzün küresellik algısını bu şekilde değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Ana sisteme bağlı yığınla küçük sistem, birbirleri arasında ve kendi içlerinde hareketlilik kazanır; yön, mekan, zaman algıları sıfırlanır. Yüksekın hafifle, doğunun batıyla, fakir olanın zenginle buluşturulması, birbirlerini seyretmelerine müsaade edilmesi tam da bu sebeptir.

Küreselleşme ve teknolojik gelişmeler ile birlikte gelişmiş ve az gelişmiş olarak nitelendirilen toplumlar arasında eriyen sınırlar, her iki tarafa da kendilerini gösterebilecekleri yeni birer alan bulmaları açısından önemlidir. Batı, merhametli ve usta elleriyle doğuya kucak açar, besler ve beslenir; yol yordam gösterir, sahip olduğu imkanları – özellikle teknolojik/endüstriyel – paylaşır, öğretir. Doğu için de büyük bir fırsattır, hem gelişimine ivme kazandırır, hem de rüştünü kanıtlamasına olanak tanır. Yazıktır ki günümüzde bu temelde şekillenen küreselleşme nedeniyle sanat da kendini bu algının en tepesine yerleştirmiştir. Bu yönde gelişen bir iletişim biçimi özgün formlar ortaya çıkarıyor gibi görünse de iki sesli bir koroya dönüşmekten ve tekrarıyla kendini yok etmekten öteye geçemez.

Adorno'ya göre kültür endüstrilerinde, *“Halk şarkıları, haklı ya da haksız olarak üst sınıfların gözden düşmüş kültür varlıkları diye tanımlandıysa da, öğeleri elbet uzun ve hayli dolaylı bir deneyim sürecinde popüler biçimlerine kavuşmuştur. Buna karşılık pop şarkılar birdenbire yaygınlık kazanır.”*¹⁰² Günümüz doğu – batı sanatlarının iletişimi bu temelde değerlendirildiğinde içerisinde barındırdığı sahteliği görmemek mümkün değildir. Özellikle küreselleşme algısının genişlemesiyle birlikte Batı, hakir ve az gelişmiş gördüğünden yeniyi almış, yerine popülerliği ödül olarak sunmuştur. Negatifin pozitive dönüştürülmesi bu sayede gerçekleşmeye başlamıştır. *“Böylece*

¹⁰² Bkz. (72), ADORNO, 105.

Doğu'nun farklı kültürleri, felsefeleri, yaşam biçimleri ve alışkanlıkları belirli tiplere, karakter ve yapılara indirgenir; daha kolay kavranabilir ve kontrol edilebilir hale gelir."¹⁰³ Bu deneyimlerin tekrar kodlanması, yeniden üretime sunulması demektir.

Doğu kültürleri için Batı'nın onayını aldığında "başarılı" sayılacağı yanılgısının gelişmesi, çokseslilik adı altında her iki tarafın da aralarında gizli bir anlaşma varmış gibi davranmalarına yol açar. Bu da aynı zamanda karakterlerine ancak birbirlerinin izinde rastlanması demek, dolayısıyla kimliksizleşme ve özsüzleşme demektir. Sanatçı artık "*merkezden vazgeçmeyi değil, ondan mahrum kalanlara orada yer açmayı hedefler. Buna göre, 'yerli' kendi adına konuşabilir ve konuşabilmelidir.*"¹⁰⁴

Sanatçının görevi bu ikiliğin devamını ve kavuşmasını sağlamaktır.

Merkez – Çevre, Doğu – Batı, Biz - Öteki ilişkisi, toplum içerisindeki alt – üst kültürler, reddedilen değerler, geleneksel – modern tüm ifade biçimlerini kendi içerisinde tekrar "kodlama" ve "kolay algılanabilir bir çıkarım" haline getirme eğilimindedir.

Küreselleşme olgusu ve beraberinde getirdikleri, en başta sanatçının kendisi için bir çıkar ifade eder: Bilinirleşme. Kültür Endüstrisinde başarı kavramının kendisi, aynı zamanda bir bilinirleşme, meşhurlaşma barındırır, hatta vadeder. Bu noktadan hareketle Türkiye üzerinden son dönemlere ait birkaç örneğe değinmekte fayda vardır.

Batı'nın ihracıyla birlikte Türkiye'de Selda Bağcan, Erkin Koray ve Müslüm Gürses gibi birçok sanatçı kendi tekrarlarının yeniden keşfi ile farklı kimliklere kavuşmuşlardır. Batı ya da genel anlamıyla "biz" in, "öteki" ile tekrar karşılaşması demek olan bu durum, her iki taraf için de bir çıkar ilişkisi, bir pazarlık, bir anlaşma gibidir.

*"Kendi etnik kimliğinin sınırlarını aşmış olduğunu düşünen çağdaş 'politik doğrucu' liberal tavır da, kendi toplumu içinde, kendisini açıkça, kendi dar etnik cemaat sınırları içine kapalı kaldığı için hor görülen sıradan insanlar çoğunluğunun karşısına yerleştirilen dar elitist bir üst orta sınıf işlevi görür."*¹⁰⁵

¹⁰³ Bkz. (101), YARDIMCI, 120.

¹⁰⁴ Bkz. (101), 126.

¹⁰⁵ Slavoj ŽIŽEK, *Çok Kültürcülük, ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı: Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, Çev. T. Birkan, Der. A. Artun, 85.

Kültür endüstrisinin küresel alanda lehine çevirdiği çeşitlilik, ulusal alanlarda da ithal ürünlerin rağbetine ve itibar görmesine, dolayısıyla endüstrinin bir sonraki döngü için kendine yeni filizler ekmesine olanak tanır; yerleştirdiği “popüler olmanın bir başarı olduğu” mitiyle de itibar kazanmak isteyen sanatçıya yeni imkanlar sunar. Türkiye’de Müslüm Gürses örneği bu durumun açık bir örneği olması açısından önem taşır; zira Müslüm Gürses, yıllar boyunca arabesk müzik türüne özgü ezgiler ile “acı – keder” odaklı Öteki’nin müziğini yapmasına rağmen, 2006 senesinde çıkardığı ve Batı’dan birçok sanatçının şarkılarını yeniden yorumladığı “Aşk Tesadüfleri Sever” albümüyle bu sürece katılmıştır. Bu durum sanatçının bir üst döngüye eklemlenmesini sağlamış, toplumun üst kesimlerine ulaşımına olanak tanımış, bir üst dili kullanılabilir kılmıştır.

Kültür endüstrisi, küreselleşmenin negatif tüm yönlerini, insan hakları, eşit koşullar, insani yardım, demokrasi, özgürlük gibi reddedilmesi olanaksız olumlu yönlerinin arkasına saklamıştır. “*Negatif bir öteki olarak tanımlanan Doğu coğrafyası, uygar dünyanın sınırlarını çizer. Bu şekilde Batı’nın biricikliği vurgulanmış ve üstünlüğü meşrulaştırılmış olur.*”¹⁰⁶ Üstünlüğü vurgulanan Batı’nın, yani Merkez’in onayını alan ya da onunla etkileşim halinde olan her şey, daha fazla takdir edilesi olma yönünde bir alt bilinç oluşturur. Bu da birçok yeni form ve yeni ifade biçimi demektir.

Müslüm Gürses örneği kopyalanmış bir form gibi görünse de esas kopyalanan içeriktir. Sanatçının yarattığı bu forma ait olmadığı hissi de buradaki samimiyetsizlikte yatar. Yaratılan yeni Müslüm Gürses kimliği, yeni bir form edindiği gibi, bir öncekini de reddetmez. Bu ikilik, her iki tarafı da elinde tutma güdümünden kaynaklanır. Formu edinmek bir yeniden yorumlamanın aracı olabilir fakat içeriğin de tutarlı olması, forma hizmet etmesi gerekir ki bu da özgünlüğün bütünlüklü yapısını inşaada bir gerekliliktir. Batı’nın Doğu, Kuzey’in Güney üzerindeki merkezîyetçiliğini kolaylaştıran ise içeriğin kopyalanmasıdır, negatif unsur, kopyacılığa mahkûm bir haldedir.

Ses 12: Garbage, The World Is Not Enough, 1999, Amerika Birleşik Devletleri: MCA Records, (<https://www.youtube.com/watch?v=8C5NlfYdZaE>)

Ses 13: Müslüm Gürses, Bir Ömür Yetmez Ki, 2006, Türkiye: Pasaj Müzik, (https://www.youtube.com/watch?v=_UL11N8v_gM)

¹⁰⁶ A.g.m., 122.

Bir diğerk yandan Batı, kendi formunun üzerine eklenen “ilkel”i seyretmekten memnundur. Bu “ilkel öteki”nin bir çeşit geçmiş izleği olma, tarihi/nostaljiyi temsil etme gibi bir yanı vardır. Batı’ya şu an olduğu konuma gelişindeki tarihsel sürecin anımsatıcısı ve bulunduğu konumun yüksekliğinin temsili olma özelliği taşır.

Doğu’nun bu seyirlik hali, Batı’nın giderek otorite olarak kabul edilmesine, ebeveynleşmesine ve bu doğrultuda Doğu’nun eserlerini kendisininmiş gibi sahiplenmesine olanak tanımıştır. Batı’nın tarihsel süreçteki konumu, kendini eser hırsızlığına karşı koruma sağlama anlamında meşru görmesine sebep olmuştur. Aslında Doğu bu seyirlik olma durumunu kabullenmiş halde sisteme eklenir. Batı’nın koruması altında kendini ve tarihini çalınmış olarak görmek yerine, garanti altına alınmış bir konumda görür. Muasır medeniyetler, gelişmekte olan çevre medeniyetleri sömürme hakkını kendilerinde görerek çağın ötesinde ve gelişmiş izlenimi verirler. Sahiplenen kimliğini elinde tutan Batı, toplumsal süreçteki bu ileride olma vurgusuyla sömürdüğü tüm Doğu toplumlarının tarihi ve kültürel değerlerini çalmakta beis görmemiştir. Bugün batı müzelerinde sergilenen eserlerin büyük bir kısmı sömürge toplumlardan ganimet olarak elde edilen eserlerden oluşmaktadır. Örneğin, dünyanın en kapsamlı müzesi olan ve Mona Lisa tablosundan Osmanlı çinilerine kadar binlerce eserin sergilendiği Louvre Müzesi’ndeki eserlerin büyük bir çoğunluğu çalıntı mallardır ve Doğu – Batı kültürlerinin egemen/yönetilen ilişkisini açıklar niteliktedir.



Görsel 46: İkinci Selim Türbesi’nin Giriş Kapısının Sol Tarafında Bulunan Ve Sultan Abdülhamid’in Dişçisi Albert Sorlin-Dorigny Tarafından Çalındıktan Sonra Yerine Yerleştirilen Sahte Çini Pano¹⁰⁷,

(<https://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/sultan-ii-selim-turbesi>)

¹⁰⁷ Çalınan panonun orijinali Louvre Müzesi’nde İslam Sanat Eserleri Bölümü’nde sergilenmektedir.



Görsel 47: İkinci Selim Türbesi'nin Giriş Kapısının Sağ Tarafında Bulunan Orijinal Çini Pano, (https://twitter.com/seda_ozen/status/945966199913009152?lang=ca)

Yine bu noktada Selda Bağcan ve Erkin Koray örnekleri doğu – batı etkileşimi açısından önemli örneklerdir. Öyle ki, son yıllarda her iki sanatçının da birçok şarkısı Batı'da popülerleşmiş, eserlerine ve icrasına önem verilen birçok sanatçı tarafından yeniden yorumlanmış, alıntılar yapılmıştır.

Ses 14: Koray, E. (1973) Yağmur. Erkin Koray (Plak). Türkiye: İstanbul Plak. (<https://www.youtube.com/watch?v=mo6bLXH3jB8>)

Ses 15: GonjaSufi. (2010). Kobwebz. A Sufi And A Killer (CD). Birleşik Krallık: Warp Records. (<https://www.youtube.com/watch?v=uj4kaeY4MpU>)

Ses 16: Şerif, M. (1974) İnce İnce Bir Kar Yağar. Selda Bağcan tarafından kaydedildi. Türkülerimiz 2 – Mehmet Emmi (Plak). Türkiye: Majör Müzik Yapım. (<https://www.youtube.com/watch?v=vL3raxfj1oo>)

Ses 17: Smith, D.; Woodrow, M. (2009). Supermagic. Mos Def tarafından kaydedildi. The Ecstatic (CD). Amerika Birleşik Devletleri: Downtown Music. (<https://www.youtube.com/watch?v=WEpcweXVJh8>)

Bu durum, incelenmesi bakımından iki önemli noktaya işaret eder: Bunlardan ilki, açık ve kaba tabirle Batı'nın keşfi ve yeniden yorumlanması her iki sanatçıyı da milli anlamda değere bindirmiştir. Batı'nın yorumuna ve takdirine kadar her iki sanatçı da şu an oldukları kadar değerli ve saygın görülmemişlerdir. Bu da Doğu'nun, yani çevre kültürün, Batı'nın takdirine ne denli iştahlı olduğunu gösterir.

Dikkate değer bir diğer nokta ise, “çağında anlaşılmamış sanatçı” kavramıdır. Bağcan ve Koray örneklerinde görülebilir ki her iki sanatçı da dönemde kopyaladıkları forma gafil avlanmışlardır. Yani Amerikan Gibson gitar çalarak “Şen olasin Ürgüp” demek pekala özgündür, fakat süreç algısı tatminkar olmadığından samimiyezsiz durur, çağında anlaşılamaması olağandır. Çünkü hitap edilen duyular bu süreci henüz yaşamadıklarından, taklidin kendisi bir şey ifade etmez. Gerçeği bilinmeyen sezilmeyen taklit, anlam ifade etmez, takdir görmez. Bir kuşun sesini bilmezseniz, kuş sesinin taklidini de bilemezsiniz. Oldukça özgün olmasına rağmen, özgün durmaz, eğreti durur, çünkü edinilen formun kavramsal varlığı eksiktir.

Ayrıca Erkin Koray ile ilgili şu noktaya da değinmek gerekir: Koray, 1970'lerde, batı kültürü ile doğu kültürünü sentezler nitelikte eserler üretmiştir ve bu eserler her iki toplumdan da izler taşır. Bu da demek oluyor ki Batı, hali hazırda kendisinden alınanla sentezlenen bir eseri tekrar kendi içine almakta, yeni bir üslup gibi biçimlendirmektedir. Kültür endüstrisi ihraç ettiğini tekrar ithal etmekte, yenilik yanılması sokarak endüstrinin bandına yeni bir kopya olarak yerleştirmektedir. Yani özünde, aynıların tekrar birleşiminden fazlasına rastlamak pek de mümkün değildir.

Ses 18: Ali, S.; Kocatepe, A. (1978). Ben Sana Vurgunum. Nükhet Duru tarafından kaydedildi. Melankoli (Plak). Türkiye: 1 Numara. (<https://www.youtube.com/watch?v=E0II5169AYM>)

Ses 19: Ali, S.; Kocatepe, A.; Tesfaye, A. (2014). Often. The Weeknd tarafından kaydedildi. Beauty Behind The Madness (CD). Amerika Birleşik Devletleri: Republic Records, XO. (<https://www.youtube.com/watch?v=JPIhUaONiLU>)

Örneklerden de görülebileceği gibi endüstri, kaçışı imkansız bir döngü yaratmıştır. Her özgünü ya da özgüne en yakını, “yeni” olarak tekrar sunabilmek için zamansız – mekansızlaştırır. Zaman içerisinde “unutturduğu”nu tekrar tekrar dolaşıma sokar, böylelikle sonsuz bir çemberi oluşturur.

SONUÇ

Tarih boyunca insan, içerisinde yaşadığı doğayı tanımlamak, anlamlandırmak ve yeniden yorumlamak adına birbirinden farklı birtakım pratikler geliştirmiştir. İster bilim ister metafizik ister sanat olsun, temel çaba, içerisinde bulunulan doğal koşulların anlamlandırılmasıdır. Bu anlamlar bilimin nedensellik ilkeleriyle şekillenebildiği gibi, metafiziğin kutsal algısıyla da temellendirilebilir. Çünkü insan ve kendine özgü doğası, yine ve ancak insan aklı ve algısı üzerinden ilerleyebilir. İşte bu noktada sanat insana en ulaşılmazı vadetmesi nedeniyle kısmi bir özgürlük alanı sunar. Birey teknik yönden hala insandır fakat buna sanatçı kimliği eklenmiştir. Bu nedenden dolayı ki sanatı ve sanatçıyı salt tanımlar veya sanat felsefesi üzerinden yorumlamaya çalışmak oldukça eksik ve üstünkörü bir yaklaşım olacaktır.

Sanatçı kabaca, “kendine özgü” geliştirdiği ifadeler bütünü yoluyla sanatsal faaliyette bulunan insan olarak tanımlanabilir. Kendine özgü doğadaki görsel – işitsel en temel duyumsamalarla biçimlenebileceği gibi, bir ideoloji, bir duruş gösterebilir, belli bir manifestoya bağlı kalabilir ya da var olanı tamamen yıkmaya yönelik bir eğilim sergileyebilir. İşte tam da bu noktada özgünlük, sanatçıya sunduğu “biriciklik” ve “ilksellik” olgularıyla köklü bir tartışma alanı sunar ve buna bağlı olarak da taklit, alıntılama ve çalma gibi ahlaki birtakım sorunları da beraberinde getirir. Çünkü doğa, biteviye bir devinim halindedir ve bu durum kesin yargılara varabilmeyi oldukça güçleştirir. Yani “ilk olan”ın , özgün olanın nerede saklandığını tespit etmeye çalışmak yanılgılara ve yanlış yargılara ulaşmaya oldukça elverişlidir. Sanatçının felsefi olarak neyi ilk varsaydığı veya yine aynı şekilde yorumlama edimini hangi düzeyde başlattığı, cevabı verilmesi oldukça zor bir ahlaki karar gerektirir.

Taklit kavramı her ne kadar anlamsal düzlemde “gerçek olan”ın kopyası, görünümü, dışavurumu, sunumu, ve/veya imajın tekrarı gibi içerikler barındırsa da, taklit olanın neyin taklidi olduğu, geliştirilen tüm klasik yaklaşımlardan farklı olarak, piramidin içerisindeki kırılmaların ve sapmaların hangi noktalarda gerçekleştiği,

piramidin kendi içerisinde ne gibi yeni özgünlüklere işaret ettiği gibi nice sorunun da açıklanmasına muhtaçtır. Başka bir deyişle taklit olandan hareketle özgün olana ulaşma gayreti oldukça yetersizdir. Çünkü bugünkü tanımıyla taklit kavramının kendisi oldukça karmaşık bir yapıya dönüşmüş, içerik olarak kalabalıklaşmıştır. Toplumsal süreç gösteriyor ki bir sanatçının ya da eserin özgünlüğü, tekrar veya taklitte değil sanatçının nedenselliğinde yatar. Form veya üslup esas tetikleyici olarak fikrin kendisiyle sıkı sıkıya bağlıdır. Sanatçı doğanın kendisidir ve doğasını kendi nedenselliği içerisinde yorumlar.

Bir sanat eserinin özgünlüğünü sorgularken, eseri veya sanatçıyı kendi bağlamında değerlendirmek gerekir. Örneğin bir karganın çıkardığı ses dizisi, bir dışavurumcu olarak karganın kendisi değerlendirilmediği sürece bir anlam ifade etmez, içerik taşımaz. Sanat yargısı taşımaya da doğal etkenlerle oluşan bir iletişim biçimi olması açısından önem taşır. Bu demek oluyor ki sanatın içerisindeki tüm duygulanımlar bir iletişim kurma çabasıyla temellenir. Bu iletişim, farkındalık ve benzerlerinden farklılaşma arzusu ile birleştiğinde de sanatçı özgün olabilmek adına gayret göstermeye başlar. İşte bu arzunun kökenlerini anlayabilmek için de tarihsel süreçteki form ve üslubu şekillendiren doğayı bilmek, eseri buna göre değerlendirmek gerekir.

Platon'un ideayı taklit eden sanatçısının modern sanatçıya, modernin post-moderne, hatta kültür endüstrisi içerisinde metalaşan sanatçının dijitalleşen – makineleşen sanatçıya evrilmesini anlayabilmek ve sanatçıyı kendi doğasında tartmak, özgünlüğün arandığı yere biraz daha yaklaştırır görünmektedir. Nitekim mum ışığında tablo yapan bir erken tarih ressamının gördüğü/maruz kaldığı doğal koşul ile boğaz manzarasında ışık kirliliğine maruz kalarak resim yapan sanatçının eserleri, bir eser olarak özgünlük sıfatını, ışığın, malzemenin ya da doğasının bir parçasıyla değil, o malzemeyi algılama, konumlandırma ve yeniden sunumuyla kazanır. Bir diğer deyişle özgün olan eş zamanlı olarak ilksel olmak zorunda olmamakla beraber, her ucu açık bir “yeniden”lik sürecine katılmak zorundadır. Kültür endüstrisinin temel besin kaynağı da özgünlüğün bu denli bulanıklaşmasında ve hiçleştirilmesinde yatar.

Özgünlüğün peşindeki sanatçı, etkilenmeye ve özgünlükten uzaklaşmaya meyillidir. Öylesine ya da kendiliğinden oluşana uzaklaşan ve arayışa giren sanatçı, moral olan ile şekillenmeye ve bu doğrultuda formlaşmaya müsaittir. Dolayısıyla ahlak ve moral arasındaki farkın altı çizilirken esas uygulanması gereken yine niyettir. Ahlaki değer

beğeniden öte içsel bir kabuldür fakat moral olan beğeni odaklı bir kumara benzer. Elbette sistem her türlü ahlaksızlığı içerisinde barındırabilir niteliktedir ancak bu çıkar odaklı olduğundan dolayı her hareket fayda sağlanabilir bir haldedir. Ahlaksızlık ile suçlanmak veya suçlanmamak yöneticilere bağlıdır. Örneğin, birbirlerine tıpatıp benzeyen pop şarkıları üreten ve bu şarkıları farklı sanatçılar üzerinden piyasaya sunan bir besteciye, bir kitle sırf o bestelediği için dinleyebilir, imza ile tekrarları yaşarken bunu isim bilme imtiyazı olarak görebilir. Başka bir kitle ise anti – pop hareketi başlatarak ve bu tip bir üretimi ahlaksızlık olarak değerlendirerek müzik üretim alanından aforoz etme çabasına girişebilir. Teknik olarak onaylanmış ve kanıtlanmış bir formülün ve ismin tekrarı gibi görünen besteci, kendi içerisinde oldukça ahlaklı ve tutarlıdır. Halbuki besteci, dinleyicisini kabaca “enayi” yerine koymakta ve ezberlenmiş bir ninninin ötesine geçirmemektedir. Besteciye kendi imzası ve kanıtlanmış formülleri nedeniyle gidilir dolayısıyla besteci tüm bu aynılıklara rağmen ahlaksız değildir, sistemin başarı simgesidir.

Dolayısıyla sistem, her türlü ahlaksızlığı dilediği yönde seçebilme kabiliyetine sahiptir. Besteci bir değişkendir ve gerektiği miktarda kullanılabilir. Toplumsal hareket olarak anti – pop şekillendikçe, tıpkı Duchamp’ın pisuvar örneğinde olduğu gibi, besteci yok edilebilir, ahlaksız olarak hiç edilebilir. Bu, anti – pop olanın yeni pop olacağına vaadidir.

Modernizm ile birlikte şeffaflaşan kavramlar arası sınırlar, sanatçıyı geleneğin reddinden bir ileri alana taşımış, yeni ve sonsuz kaynak arayışını da beraberinde getirmiştir. Esasında bu arayış, kültür endüstrisinin tam da ihtiyacı olan tazeliğe ve canlılığa kaynak olmaya mahkum bir arayıştır. Sanatçı artık üretim bandında, sanat ahlakı çerçevesinde olsun ya da olmasın bir kopyalanma, tekrarlanma, metalaşma riskiyle en başından anlaşmaya varır gibidir. Kültür endüstrisinde her özgün yeni bir kopyanın habercisi ve ilkseli olmaya mahkumdur; ölümsüzdür.

Post modernizm sonrası ortaya çıkan bu ikilemin, yeni ölümlülük – ölümsüzlük ikileminin özünde masumane bir yenilik arayışı yatıyor olsa da post endüstri toplum sistemi gereği süratle metalaşma bandına geçer. Aynı zamanda gelişen teknoloji ve bilim de bu bandın işleyişini aksatmamak adına yeni sanat teknikleri geliştirme, sunum alanlarını genişletme, alternatifleri bulma, ekleme, eritme, yeniden üretme gibi vaatleriyle sanatçıyı kendine muhtaç eder. Böylelikle sanatçı, resmen olmasa da fiilen

kopyalanmaya ve çalınmaya rıza göstermiş, yeni olanaklardan faydalanma uğruna bedel öder hale gelmiştir.

Kuşkusuz her kopya çalıntı olmayacağı gibi, her çalıntı da potansiyel bir özgünlükle doğar. Fakat her ne koşulda olursa olsun esas özgünlüğü yaratan, sanatçının sürece ne kadar dahil olduğudur. Zira özgün sanat eseri sadece aktarımla değil, aktarımdaki yorumu kadar var olabilir. Alıntılama, kopyalama, esinlenme, yeniden yorumlama gibi tekniklerin meşru, çalmanın ise gayri meşru görülmesinin ve ahlaki boyutunun tartışmayı gerektirmesinin de sebebi budur.

O halde çalıntıyı çalıntı yapan nedir? Madem sanatçının özgünlüğü ilksel olması önermesinde yatmıyor, özgünlük taramasında yöntem olarak nasıl bir yöntem kullanılmalıdır ki ahlaki doyuma ulaşılabilir? Cevabı oldukça zor olan tüm bu sorular ve sorunlar gösteriyor ki özgünlük kavramı açıklanırken bir takım ahlaki temeller değerlendirilmelidir. Başka bir deyişle özgün olmak, kültür endüstrisinin ahlaksızlığı bertaraf edildiğinde, yani kendi ahlaksız dinamiklerine odaklanmadan sorgulandığında, çalıntıya açıkça çalıntıdır demek mümkün görünmektedir.

İçerisinde bulunduğumuz post – endüstriyel/dijital çağ çalmayı mümkün kıldığı kadar çalıntıyı kanıtlamada da birtakım olanaklar sunar. Zaten sistemin başarısı da bu iki uçlulukta yatar. Sanatçı, çalınmaya karşı eserini korumaya yönelik hukuki oluşumlara dahil olabilir (Meslek odaları – sendikalar gibi); özgünlüğünü hukuki yönden korumaya alabilir fakat bu asla çalınmasına engel değildir. Dolayısıyla çalıntı olgusunu açıklamada hukuki dayanaklar da yetersiz kalmaktadır. Çünkü sistem zaten sorgulama yetisinden yoksun kitleler yaratmış, sanat seyircisini, uyuşuk yığınlar haline getirmiştir. Yani bu yeni seyirci zaten özgünün peşinde olmak şöyle dursun, çalıntı olmasına “hırsızlık” eylemi gözüyle bakmayan ahlaki değerlere erişmiştir. Zira sistem içerisinde odak metadır ve emek sömürüsü – eser hırsızlığı olağan bir başka dinamiğe, bir başka dişliye tekabül eder. Hırsızlık, sistemin işleyiş ahlakında vardır; alenidir. Bu nedenle seyircisine/dinleyicisine çalıntı oluşu çok da bir şey ifade etmez; sanatsal faaliyette esas amaç hoşça vakit geçirmek, boş zaman değerlendirmektir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2007) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. Ali Artun (Der.) Ülner, N., Tüzel, M. ve Gen,E. (Çev.) İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aktulum, K. (2014) *Metinlerarası İlişkiler*. Kanguru Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2013) *Sahte Sanat*. <http://www.e-skop.com/skopbulten/sahte-sanat/1162> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Artun, A. (Der.) (2018) *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. Birkan, T., Öрге, N.,Gen, E. (Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul
- Artun A. (2018) *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Kimlik ve Estetik*. İletişim Yayınları, İstanbul
- Badiou, A. (2013), *Başka Bir Estetik*. Kılıç, A.U. (Çev.) Metis Yayınları, İstanbul
- Baker, U. (2014) *Sanat Ve Arzu*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Banksy. “Shows”, <http://banksy.co.uk/shows.asp> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Banksy. (2018) <https://www.instagram.com/p/BomXijJhArX/> (İzlenme Tarihi: 16.05.2019)
- Baudrillard, J. (2000) *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. Ergüden, I. (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Baudrillard, J. (1998) *Kusursuz Cinayet*. Sevil, N. (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (1998) *Simülakrlar ve Simülasyon*. Adanır, O. (Çev.) Doğu Batı Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2002) *Tam Ekran*. Gülmez, B. (Çev.) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Baudrillard, J. (2012), *Tüketim Toplumu*. Deliceçaylı, H., Keskin, F. (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Benedetti, L., Buskirk, M., Hapgood, S., Lauf, C. ve McClean, D. (2011) “*InDeed: Certificates of Authenticity in Art [Sanatta Özgünlük Belgeleri]*”, http://saltonline.org/media/files/indeed_scrd.pdf (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Benjamin, W. (2007), *Pasajlar*. Cemal, A. (Çev.) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Berger, J. (2007) *Sanat ve Devrim*. Berker, B. (Çev.) Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Berger, J. (1986) *Görme Biçimleri*. Salman, Y. (Çev.) Metis Yayınları, İstanbul.
- Bourriaud, N. (2003) *İlişkisel Estetik*. Özen, S. (Çev.) Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Brecht, B. (2011) *Me-ti*. Cemal, A. (Çev.) Kaldıraç Yayınevi, İstanbul.
- Bunuel, L. (1986) *Son Nefesim*. Kurdak, İ. (Çev.) AFA Yayıncılık, İstanbul.
- Cebeci, O (2008), *Komik Edebi Türler Parodi Satır ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Danto, A. (2016) *Brillo Kutusu*. Kayaş, C. (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Danto, A.C. (2014) *Sanatın Sonundan Sonra*. Demirsü, Z. (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Danto, A. (2012), *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. Berktaş, E., Ejder, Ö. (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Deleuze, G., Parnet, C. (1990) *Diyaloglar*. Akay, A. (Çev.) Bağlam Yayıncılık, Ankara.
- Dutton, D. (2003) “*Authenticity in Art*”, The Oxford Handbook of Aesthetics, <http://www.denisdutton.com/authenticity.htm> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Dutton, D. (1993) “*Han Van Meegeren*”, Encyclopedia of Hoaxes, http://www.denisdutton.com/van_meegeren.htm (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Eagleton, T. (2010) *Estetiğin İdeolojisi*. Gözkan, B., Hünler, H., Armaner, T., Ateş, N., Dost, A., Kılıç, E., Akman, E., Domaniç, N., Çitil, A., Kiroğlu, B. (Çev.) Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Esendemir, M. (2008) “*20.yy Tiyatrosuna Devam*”, <http://tiyatrotarihi.blogspot.com.tr/2008/11/20-yzyl-dnya-tiyatrosu-devam.html> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Fischer, E. (1990) *Sanatın Gerekliliği*. Çapan, C. (Çev.) Verso Yayıncılık, İmge Kitabevi, Ankara.
- Gombrich, E.H. (1997) *Sanatın Öyküsü*. Erduran, E. ve Erduran, Ö. (Çev.) Remzi Kitabevi, İstanbul
- Gülenç, K. (2015) *Frankfurt Okulu: Eleştiri, Toplum ve Bilim*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Hanson, P. (2003) *Kayıp Kuşak Filmleri*. Ertuğrul, K. (Çev.) Altıkkırbeş Yayın, İstanbul
- Harrison, C. ve Wood P. (2011) *Sanat ve Kuram*. Gürses, S. (Çev.) Küre Yayınları, İstanbul

- Heinich, N. (2013) *Sanat Sosyolojisi*. Arnas, T. (Çev.) Bağlam Yayıncılık, Ankara.
- Jones, J. (2015) “*Sanat, Servet, Sefalet*”, N.A. Artun (çev.), <http://www.eskop.com/skopbulten/sanat-servet-sefalet/2271> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Kaplanoğlu, L. (2010) “*Sanatsal Bir Değer Olarak Kolaj*”, *Sanat Dergisi*, 0 (13), 97-104, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28954> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Kaplanoğlu, L. (2008) “*Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*”. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, https://www.academia.edu/6584684/%C3%96ZNE_NESNE_%C4%B0L%C4%B0%C5%9EK%C4%B0S%C4%B0_BA%C4%9ELAMINDA_K%C3%9CB%C4%B0ZM_F%C3%9CT%C3%9CR%C4%B0ZM_VE_DADA-L%C3%BCtf%C3%BC_Kaplano%C4%9Flu (İzlenme tarihi:16.05.2019)
- Kara, T. (2014) “*Kültür Endüstrisi Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım*”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 2014, Volume 4 - Issue 1, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/138391> (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Karaalioglu, S. K. (1975) *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*. İnkılap Ve Aka Kitabevleri, İstanbul
- Keser, N. (2005) *Sanat Sözlüğü*. Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Moran, B. (1999) *Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Oskay, Ü. (1982) *Müzik ve Yabancılaşma*. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Ranciere, J. (2013) *Özgürleşen Seyirci*, Şaman B. (Çev.) Metis Yayınları, İstanbul
- Rea, N. (2018) “*Jeff Koons is Found Guilty of Plagiarism in Paris and Ordered to Pay \$168,000 to The Creator of an Ad He Appropriated*”, <https://news.artnet.com/art-world/jeff-koons-plagiarism-lawsuit-1354876> (İzlenme Tarihi: 16.05.2019)
- Ritzer, G. (2000) *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. Kaya, Ş. (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ritzer, G. (1998) *Toplumun McDonaldlaştırılması*. Kaya, Ş. (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Rose, M. A. (2015) *Marx'ın Kayıp Estetiği*. Çavdar, A. (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Rose, M. (2016) *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*. Dikme, C. (Çev.) Hece Yayınları, Ankara.
- Ryan, M. & Kellner, D. (1997) *Politik Kamera*. Özsayar, E. (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Seabrook, J. (2015), *The Song Machine Inside the Hit Factory*, W. W. Norton & Company, New York.
- Şahin, H. (2015) “*Günümüz Sanatında Üslup Karmaşası Ve Pastiş.*”, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E, Mayıs-Haziran, Sayı:15, ISSN 1308-2698., http://www.academia.edu/28811380/Günümüz_Üslup_Karmaşası_ve_Pastiş
- Şan, M.K., Hira, İ. (2013) “*Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi.*”, http://politikadergisi.com/sites/default/files/kutuphane/frankfurt_okulu_ve_kultur_endustrisi_elestirisi.pdf
- Telif Hakları Genel Müdürlüğü. “*Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu*”, http://www.telifhaklari.gov.tr/resources/uploads/2014/11/19/2014_11_19_741448.pdf (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Todorov, T., Focroulle, B., Legros, R. (2014) *Sanatta Bireyin Doğuşu.* Özdoğan, E. (Çev.) Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul
- Türk Dil Kurumu. “*Güncel Türkçe Sözlük*”, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GT.S.5c289bb355c548.66777461 (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Türk Dil Kurumu. “*Büyük Türkçe Sözlük*”, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=252885 (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Türk Dil Kurumu. “*Büyük Türkçe Sözlük*”, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=252885 (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Türk Dil Kurumu. “*Büyük Türkçe Sözlük*”, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=verilst&kelime=pasti%25C5%259F&ayn=tam (İzlenme tarihi: 16.05.2019)
- Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği. (2018) “*Epiveron Giriş Metni*”, <http://www.upsd.org.tr/wp-content/uploads/2018/12/epiveron-giris-metni-.pdf> (İzlenme tarihi:16.05.2019)

Özgeçmiş