

RESİM SANATINDA GERÇEKLİK SORUNU VE KAPİTALİST GERÇEKÇİLİK

Engin ÜMER

Doç., Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, umerengin@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9685-3531

Ümer, Engin. "Resim Sanatında Gerçeklik Sorunu ve Kapitalist Gerçekçilik". idil, 93 (2022 Mayıs): s. 679-696. doi: 10.7816/idil-11-93-05

ÖZ

Modern sanattan bu yana gerçeklik, bakış açılarıyla meydana gelen parçalanmış dünya imgesinin diğerleriyle olan çatışması şeklinde varlık bulmuştur. Yirminci yüzyıl resminde bakıldığında gerçeklik sorunu dünya fikrine koşut şekilde varlık bulmuştur. Yakın dönem ile birlikte resim sanatında ifade edilen gerçekliğin elden kaçtığı ve imgenin asıl olduğu düşüncesi yaygınlık göstermiştir. Bu çalışma bu süreci konu ederken bunu kapitalist realizm ifadesi ile gerçekleştirecektir. Çalışma modernist resimde gerçekliği ve modern zamanlara ait düşünsel perspektiflerle ele alacaktır. Buna göre ideolojilere içkin ütopyalar ile kurucu ve üretici sanat fikri görünmekteyken çağdaş kültürde sanat, gerçekliği göstergesel bir oyun şeklinde düşünmektedir. Tarihin nihai noktası olarak görülen ve kapitalizm ve bir görüş olarak kapitalist realizm bu duruma karakterini vermiştir. Bu çalışma kapitalist realizm ifadesinin anlamları ile çağdaş kültürde resim sanatında gösterim teknikleri ilişkisini ele alarak, kapitalist realizmi açıklamakta ve bu gerçekliğin pozitif ve negatif yönlerini açıklayarak önerilerde bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kapitalist realizm, resim, gerçekçilik, temsil

Makale Bilgisi:

Geliş: 12 Mart 2022

Düzeltilme: 16 Nisan 2022

Kabul: 22 Mayıs 2022

Giriş

Resim ve gerçeklik, resmin görünen veya görünmeyenlerin yüzeyde yeniden meydana getirmesiyle düşünülebilir. Ontolojik olarak bu ilişki, imgenin kaynağı modellerin neler olduğu, onları nasıl ele aldığı ve yorumladığı şeklinde ele alınabilmektedir. Resim, bir şeyin resmidir. Kendisi üzerine bir düşünme ve deneyim olsa bile, resim bir şeye dairdir. Optik anlamda resim, gerçeklik ilgisini görünür ve görünmeyen şeylerin suretini sunmasıyla gerçekleşmektedir. İlki yanılsama açısından teknik bir konu olarak kabul edilebilir. Yüzeyde bir şeyin benzerini meydana getirmek, onun ikizini oluşturmak, yüzeyin ayna yansıması benzeri şekilde düşündürür. İkinci durum ise görmenin organsal tasarımının ayna imgesi ile ilgili olmadığını düşündürten kültürel bir olgu olarak bakmamızı önerebilecek bir özelliktir. İkisi arasında farklar varsa da ayrılıklar olmadığı söylenebilir. Resim ve gerçeklik, optik görmenin tarihistü ayna düşüncesini esas görmeye neden olsa da görmenin, kültürel yönü bu tarza içkin olmaya devam etmektedir. Gerçeklik resim sanatında temsiller, teamüller, kabuller, ortaklıklar, bakış açıları içinde varlık bulmaktadır denilebilir. Bu sebepten resim ve gerçeklik ilgisi salt biçimsel bir konu şeklinde düşünüldüğünde eksik kalacaktır.

Bu çalışma gerçeklik açısından resim sanatında geçen yüzyılda görülen değişimleri kendisine sınırlılık kabul ederek, adına 'kapitalist gerçekçilik' denilen, yakın dönemde çokça üzerine tartışılmış bir durumu konu etmektedir. Kapitalist gerçekçilik, ekonomik ve kültürel ufku tanımlamak için 2000 sonrasında kullanılmaya başlanmıştır. Bu çalışmada kapitalist gerçekçiliğin modernizmden çağdaş kültürde görünüşleri özellikle sanat ve resim açısından düşünülerek farklı ortam içinde anlamlarına odaklanılacaktır. Ayrıca bu çalışmada kapitalist gerçekçilik, özel bir gösterim olmanın ötesinde küresel sanat ve görsel kültürün tanımını düşünmek için kullanılabilecek bir ifade olarak önerilmektedir.

Kapitalist gerçekçilik, iki açıdan düşünülebilir: 1-Kapitalist toplum veya kültürde görme ve gösterme ilişkileri. 2-Bunların içerik açısından nasıl düzenlendiği? İkisi de birbirine iç içe geçmiş karmaşık yapısal durumlar meydana getirmektedir. İlk kısım gösterme tekniklerini Foucaultcu anlamda düşünülebilecek kurumlara kadar uzanan şekilde, temsilin kişi ve grupları nasıl gösterdiği, yine bu anlamda özellikle kapitalist toplumun dışında kalması gereken başlıkların nasıl konumlandığını konu eden geniş bir alanı içermektedir. Bu çalışmada bu kısım, görsel kültür açısından düşünülecek, teorik olarak Theodor Adorno ve Frankfurt Okulu'ndan itibaren kitle kültürü eleştirisinin ana motiflerinden olan mistifike etme, kitle kültürünün gerçekliği üretme ve simülasyon düşüncesine uzanan gösterme tarzlarına odaklanacaktır. İkincisi gösterim tarzlarının anlam düzenekleri olarak görülebileceğidir. Bu geniş bir alan çalışması demektir. Bu yüzden bu çalışmada kapitalist gerçekçiliğin resimde gösterim kategorileri olarak önerilen bazı kavram ve düşüncelere bakılacaktır. Bunlar kiç, simülasyon ve camp olacaktır. Bu kategoriler için bir literatür ve kabul görmüş düşünceler bulunmaktadır. Bunlar konuşuldukları zaman içinde aktüel sanat ortamına işaret eden, düşünsel müdahalelerde bulunmuşlardır. Bu çalışmada bu fikirler kapitalist gerçekçiliğin olağanlaştırılması olarak ele alınacaktır.

Kapitalist gerçekçilik, alternatifsiz bir dünya düşüncesi sunmaktadır. Soğuk Savaş ertesinde 1990'ların küreselleşme gündemiyle birlikte, 11 Eylül (2001) olayı sonrası yeni millenyuma girilirken, dijital kültürün yaygınlaşmasının, gerçekliğin etkilerinin azaltıldığı ve kurgu ile gerçeğin iç içe geçtiği, imajların enformatik hale gelerek, anlamın yitirilmesine yardım ettiği ortamın bu alternatifsizliğin görünümü olduğu söylenebilir. Tarihsel bu ufuk çalışmada önemli görülerek 'alternatif' fikrinin modernist avangardların görsel ve estetik tarzıyla gerçekleşebileceği gibi bir öneride bulunacaktır. Bu öneri, geriye bakan, geçmişi yeniden diriltlen (özellikle nosyaljici boyutta) değil, hali hazırda güncel sanat ortamında kullanılagelen stratejilerin karakterinde bu kökenin olduğunu iddia etmektedir. Bu yüzden çalışmada kapitalist gerçekçilik, salt negatif düzeyde düşünülmemeyecektir. Kapitalist gerçekçiliğin ürettiği resmin, semptomatik özellik içerdiği, dolayısıyla kapitalist gerçekçiliği besleyen karmaşık durumların ifadesi olarak görülebileceği önerisi bu konuda yardımcı olacaktır. Bir belirti olarak resmin, dünyayı göstermekten geri kalmadığı söylenirken, kapitalist gerçekçi gösterim rejiminin içinden çıkılamadığı iddiası da açıklanmaya çalışılacaktır.

Resim Sanatında Gerçeklik Sorunu

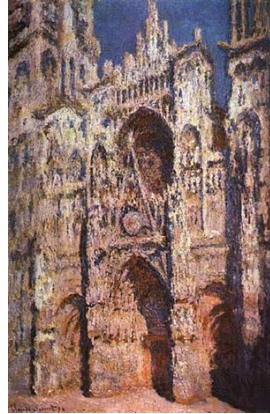
Antik Yunan ve Roma kültüründe sanatın taklit (mimesis) olması, kopya derecesinde kalmayan ve hakikat mertebesini önemseyen bir tavrı şart koşmaktadır. Taklit, taklit edilenin özelliğinden paylar almalı, hakikat ile ilgili bir etkinlik olma vasfını korumalıdır. Platon'un kopya olarak sanat düşüncesi ve hakikat konusunda sanatı eleştirmesi, geleneksel tutum halini almıştır. Ancak önlemler de alınmıştır. Yunanlı düşünür Tireli Maximus, ressamın her vücuttan güzel parçalar alarak bir beden meydana

getirdiğini düşünmüştür. Bu düşünce taklit ilkesinin modelin kopya etme ile sınırlı olmadığını söylemektedir. Sanatçının seçmeciliğiyle meydana gelen bütünlük, uyumlu güzellik oluşturmaktadır. Maximus'un ifade ettiği gerçek hayatta heykellerdeki bedenlere benzer bir beden bulunamayacağı düşüncesi de bu anlamda önemlidir (Sörbon, 2007: 25). Maximus, resim ve gerçeklik ilgisini ontolojik olarak görme duygusu açısından açıklarken, resmin taklitçiliğini optik olarak düşünmeye olanak vermekte, ancak bu özelliğin sanatı için asıl olmadığını gösteren uzun bir sanatçı ve düşünür listesinin içinde yer almaktadır.

Gombrich'in yanılsama konusunda ressamın ellerindeki kalıplar ile modelleri arasındaki ilişki modeli güncelliğini korumaktadır. Gombrich'e göre ressamlar tarih boyunca kalıplar üreterek doğaya yaklaşmış ve doğayı resim diline göre şifrelemişlerdir (Gombrich, 2015). Gombrich, Kant'ın "şeyler hakkında bize verili olan temsiller şeylerin kendisine uymaz, bu nesneler görüntüler olarak bizim temsil tarzımıza uyar" düşüncesini izlemektedir (Kant, akt. Crary, 2004: 83). Temsillere uyan dünya, maddiliğin gelip geçici olması ve kusurlu olduğu düşüncesinin giderilmesini sağlamakta, özne de bunun yardımıyla hareket alanını kurabilmektedir. Dünya, temsiller ile uyumlu hale getirilmiş bir temsil dizisiyse, öznelere dünyaya karşı farklı temsiller meydana getireceği de söylenmelidir. On dokuzuncu yüzyıl Batı resminin fotoğraf ile başlayan değişimiyle yetinmek yeterli olmamalıdır. Teknik değişimle klasisizmin gerçeklik konusunda otoritesini dönüştürdüğü düşünülse de aslında modernliğin zihniyetinin değişiminin epistemik düzeyde anlamlı olduğu söylenmelidir. Basitçe fotoğraf makinesi sonrası portre resminin bitişi anlatısı ile yetinmemek, aynı zamanda bu yıkımın dünyanın yansıması olan resmin, edebi anlatısallığını yitirilmesi olduğunu söylemek gerekmektedir. Bunu edebiyattan hareketle düşünmek de mümkündür:

Natüralist yazarın Sisifosvâri işini sadece yansıtılan dünyanın sanat tarafından yaratılan bütünselliğinin kaybolması, sanatsal olarak tasvir edilen dünyanın ayrıntı hâline, içsel anlamda kusurlu bir kırıntı hâline dönüşmesi değil, fakat ayrıntıların en büyük çaplı yığılmasının bile, hakikatin tek bir nesnesinin sahip olduğu özelliklerin ve ilişkilerin sonsuzluğunu yansıtamaması da karakterize eder. Roman, hayatın sadece bir parçasını gerçeğe sâdik olarak yeniden üretmeye teşebbüs etmez, gerçeğin zengin, fakat geniş anlamda yine de sınırlı bir kısmının tasviri yoluyla, toplumsal gelişim sürecinin bütünselliğini hissettirmek ister (Lukacs, 2018: 174).

Lukacs'ın gerçeklik konusunda fikirleri, imkansız bütünlüğü vurgularken, tarihsel olarak avangard yazının ve sanatın gerçekçilikten uzaklaşması eleştirisiyle devam etmektedir. Lukacs'ın temelde sorun ettiği, edebiyatın ilerlemesinde nasıl bir görünümün ortaya çıkacağıdır (Lukacs, 2006: 55, 56). Bir yandan gerçeklikten koparak, politik anlamda sanatın kurulması mümkün olabilirken, gerçekçiliği sürdüren sanatın politik hamleler gerçekleştirebileceği fikri önemli görülmektedir. Bunun hala farklı açılardan güncel olduğu iddia edilebilir.



Resim 1 ve 2. Claude Monet, Rouen Katedrali, 1892-1894, Tuv. Üzr. Yağlıboya, 107cm. x75cm.

Resim yüzeyinin ayna olma hali modernist resimle değişmekte, bakış açılarıyla meydana gelmiş dünya fikrinde kendisine dönüşlü özellik göstermektedir. Nasıl ki dile dönen düşünceden bahsedilebilirse, resmin kendisine dönüşlülüğü de resmin dilini keşfeden ve onu asıllaştıran karakterdedir. Resmin kendisine dönüşü, resim araçlarıyla ressamın dünya deneyimlerinin ifadesi, üretimidir. Modernlik akıp giden dünya düşüncesine sahipti ve bu akışta ebediliği bulmanın yolu, idealist epistemoloji ve estetik olarak görünmemekteydi. Rouen katedralinde Claude Monet'in yaptığı gibi (Resim 1 ve 2). Monet, bir dizi katedral resminin farklı zaman deneyimleri olarak gerçekleştirirken, nesnelliği kuran ilkeler yerini deneyimin ve sezginin öznelliğine bırakmaktadır. "Rouen Katedrali" isimli bir yapının maddiliğinin orada bulunmasıyla garanti altında olduğu düşünülebilir. Ama ressamın yönelimiyle Rouen imgesi özelleştirilmiştir. Bu özelleştirme, modelin varoluşunun soyutlamalarından bir tanesi olarak kendisine alan

açmaktadır. Artık resim, meydana getirdiği imge düzeniyle, teamülleri takip eden, ona uyan bir tutum izlememektedir. Rouen Katedrali, ressam Monet'in kendi deneyiminin ürünü olsa da gösterdiği anlık Rouen deneyimleri, izleyenin baktığı, modelini paranteze alarak dışarıda bıraktığı bir imkan sunmaktadır. Görülen, boyaların meydana getirdiği etki kümesidir. Bu kümenin tetiklediği, insanı kültürel olan yanı değil, kendi varoluşu, kamusal olandan uzak kaldığındaki kendiliğindenliğidir. Aslında değişen gerçeklik yansıması değil, aynadaki ideal benlik fikridir. Bu resimde Rönesans resminde doğayı kateden üst bir gözün yerini alan aktüel izleyici ve ressam almaktadır (Ümer, 2018). Monet'in eseri, gerçekliğin kalıplarının idealist söyleminin dışına kaçmayı önermektedir.



Resim 3. Jacques-Louis David, Napolyon'un Evlilik Töreni, 1805-07, Tuv. Üzr. Yağlıboya, 6.21 m. x 9.79 m.

Ondokuzuncu yüzyıl Batı resminin gerçeklik konusunda eleştirel tutumu, değişen görsel teknoloji karşısında (fotoğraf ve film makinesinin icadı) kendi özerk alanı olan 'resim olarak resmi' inşa etmesiyle önem kazanmıştır. Kartezyen anlamda doğa/nesne karşısında öznenin matematiksel düzeni fark etmesi, bu düzeni araması sonu söz konusu olmuştur. Nesne ve özne arasındaki mesafe karşısında öznenin kendisini açtığı doğa/nesne, modernist resimle yeniden düşünülmüştür. Resmin optik görevinin bitişi, biçimsel izdüşüm olarak resmin yansıtıcı yüzey olmaktan çıkması, gündelik dünyanın sıradanlığının resme konu olmasına da neden olmuştur.

Klasizmin konuları gündelik olmamıştır. Gündelikse de (mesela David'in "Napolyon'un Düğünü" (Resim 3)) bu gündelik, Hollanda Barok resmiyle ortaya çıkan alt tabaka insanların konu alındığı 'genre' resimleri gibi değil, klasisizme özgü anıtsallık ve törensellik içinde anlaşılmalıdır. Neo klasisizm, görme dünyasında yıkılmış antikite idealini yeniden inşa etmeyi (özellikle Rokoko'ya karşı gösterdiği) amaçlamıştır. Dünya yeniden idealize edilmeli, yüzeyde kahramanların koştuğu resmin göz önüne yeniden getirilmesi gerekmekteydi. Buna karşılık on dokuzuncu yüzyıl Paris'inde resmin ana karakteri akademi karşıtlığı olmuştur. Tarihsel avangardizmin gelenek karşısında keskin reddiyesi öncesi on dokuzuncu yüzyıl Fransız ressamlarının mesafe koymak istedikleri akademik resim, verili kurallarıyla doğayı ele almasıyla eleştirilmekteydi. Modernist form olarak parçalanmış form, Paul Signac'ın bir kuşağı bu konuda etkilediğini söylediği Delacroix ile başlamıştır. Delacroix, formun dağılmaya müsait renk düzenleri ve fırça darbeleriyle ele alırken, klasisizmin sınırlarına gelinmiş olunmaktaydı (Signac, 2019).

Parçalamak ve gündelik hayatın salt biçimci estetik ilgilere düşünülmesi güncel modern sanat yorumu için uygun görülmektedir. Resim yüzeyi, dilsel göndermeleri gündeliğin sıradanlığına uzanarak, idealizmin dışına düşen bir tavrı kitlelere sunduğunda kabul görmemiştir. Bu kabul etmemenin şiddeti, yasaklanan sergiler ve sergilerden kaldırılan işlerdir. Özerk alan olarak sanatta beğenilerin uyumlu uyumsuzluğu üzerine düşünme olarak estetiğin izleyicilere kültürel birikimlerini ayakta tutmak için yardımcı olamadığı söylenebilir. Buradada Marx'ı anmak gerekmektedir.

Marx, aktüel insana dönmekten bahsetmektedir. Aktüel insan, isteme, bilme ve değer verme açısından ideal insana göre akışkan bir varoluş anlamına gelmektedir. Aktüel insan, Paris sokaklarında gezinen Charles Baudelaire'in modern hayatın ressamı, Dandy'ler, Bohemler ve anarşistler ile işçiler demektir (Resim 4). İdeoloji burada önemli bir kelime olarak kendisini göstermektedir. Marx, ideoloji düşüncesiyle Hegel eleştirisini sürdürmüş onu ters yüz etmiştir (Türkyılmaz, 2016: 50). Bu ters yüz ediş, ideaden değil maddeden başlamakta, koşullar içindeki ve onun tarafından belirlenmiş insan gerçekliğinin üreticisi konumuna gelmektedir: "İnsanlar kendi kavrayışlarının, düşüncelerinin, vb. üreticileridirler" (Marx, akt. Barrett, 2004: 13). Marx'ın bu sözü gerçekliğin dıştan içe gelen sürecin ürünü değil, insan merkezli şekilde onun bakışının eseri olduğunu söylemektedir. Marx'ın ideoloji düşüncesi, ideolojinin insanlara gerçek olmayan, hayali bakış açısı sunmakta

olduğunu önermektedir (Kofman, 2015: 14, 28). Ona göre gerçek, gizlendiğini gibi ideoloji tarafından da üretilmektedir.



Resim 4. Gustave Courbet, Ressam'ın Atölyesi, 1855, Tuv. Üzr. Yağlıboya, 361 cm. x 598 cm.

Resmin meydana getirdiği bireysel dil, dışavurumcu resmin dünyayı travmatik deneyimle ele aldığı ressamların elinde kültürün arazlarını göstermeye dönüşmüştür. Dışavurumculuğun kişisel olana açılan resim fikri, kendilerinden önce Van Gogh, Edward Munch, Paul Gauguin gibi isimlerden Kötü Resim'e (Bad Painting) ve 1980'lerin resim tavrına uzanan çizgide ressamın dünyayı görme ediminin ürünü olarak kişiseliliğin asıllaştığı göstermektedir. Gerçekçilik açısından bu uzun evre, resmin konusu olan dünyanın tek biçimli olmaktan çıktığını göstermektedir. Resim gerçek ile ilgisini kurmaya devam etmiş, resimlerin meydana getirdiği parçalanmalar ve minörleşmiş üsluplar (bir yandan da üslupsuz hale gelen bir resim yapma edimi), gündelik üzerine kayıtlarda bulunan bu tekilliğiyle politik olanı sürdüren bir karakter sergilemiştir.

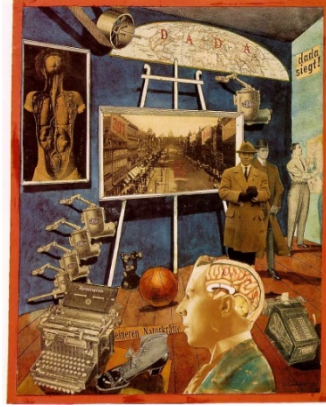


Resim 5. Jean Dubuffet, Madam Mouche, 1945, Tuv. Üzr. Yağlıboya

Art Brut, genel ile özeli, kültür ile sanatsal yaratıcılığın, toplum ile bireyin çatışmasında politik alanı bireysel olanla inşa etmeyi önermekte, ilkelcilikle modernist resmin yirminci yüzyıldaki ilk yıllarından itibaren tekilliğin vurgulandığı tutuma karşılık gelmektedir. Bu tekillik ütopyacı ve inşacı görünmemekte liberal bireyciliği ileri noktalara kadar götürmektedir (Resim 5).

Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin Sigmund Freud eleştirisi burada anılmalıdır. İkili için Freud psikanalizi, arzusun düzenlenişi konusunda 'aile' adlı küçük birimi görevli hale getirmiş ve baba ile anne arasında çocuğun arzusu konumlandırılmıştır (Deleuze ve Guattari, 2017). Bu konumlandırma, arzusun harcanmasının önüne geçen, onun harcanmasını uygun bir toplumsallık içinde düzenlenmektedir. Burjuva ailesinde çocuğun arzusunun düzenlenişine karşılık avangardizmin arzuların ifadesine yönelmesiyle meydana gelen arzusun boşa harcanması, bireysel olana ulaşmanın yolu olarak önerilmektedir. Yirminci yüzyıl başlarından itibaren manifestolarda görülen aile, kültür, toplum karşıtlığının buna vurgu yapması önemli bir olgudur. Bireyciliğin bu şekilde düşünülmesinde Art Brut, benzer bir yaratıcı boşa harcama ile gerçeklik konusunda mikro ölçekte bireyin önemli olduğunu göstermektedir. Bu kültürün kapitalist kurgusunun modernist karakteri olan üretimin amaçlılığını aşan bir kaza deneyimi önerisi şeklinde düşünülebilir. Gerçeklik eserde kaza olarak, kendiliğindenliğin meydana getirdiği şekilde görünmeye başlamaktadır. Bu gerçeklik, kamusal benliğin

bireyselliği ezdiği, genelin tikeli kendi içinde erittiği, buna karşılık mikro düzeyde karşı tavrın rastlantısal, çocuksu, kültür dışı, imgesel düzlemde meydana gelmektedir.



Resim 6. Raoul Hausmann, Burjuvanın Hassas Beyni Bir Dünya Hareketine Teşvik Ediyor, 1920, kâğıt üzr. Suluboya, fotomontaj ve kolaj, 33.5 cm. x 27.5 cm.

Avangardizmin gündelik gerçekliği tümüyle ideolojik çatışma alanı haline getirdiği bakışı, kolaj ve montaj gibi tekniklerle şoke edici ve yabancılaştırıcı karakter göstermektedir. Kolaj ve montajla yeniden optik olana dönüş görülmektedir (Dragu, 2020). Kolaj ve montaj ile avangardlar, Marksist mistifike edilmiş kültürün peçesini yırtmayı ve ardında yatan düzeni göstermeyi amaçlamışlardır. Bu hakikat talebi, modern bir temadır. Otoriter figürün meydana getirdiği düzende her şey yerli yerinde görünmektedir. Arazların her türlü görünmez ve aseptik bir dünya imgesi sunulmaktadır. Sanatçılar ise savaşlar ve krizler içinde bunun imkansızlığını göstermeyi amaçlamışlardır. Roul Hausmann, Hannah Höch, Georg Scholz gibi isimlerin kolajları buna örnektir. Bu kolajlar, dilsel anlatı açısından görsel kültürün gazete ve dergi parçalarıyla anlam düzenlerini bozar şekilde grotesk yeniden uyarlama ile otoritenin akli gücünün canavarımsı olduğunu göstermektedir (Resim 6). Modernlik deneyiminin parçalı ve bütünlenemez olduğunu söyleyen fragman estetiği, bütünlüklü kültür idealinin sonuna işaret eder ve sanatçılar burada yeni ilhamlar bulmuş olurlar. Kolaj ve montaj, makine estetizmini ve fragmanter bakışı uyumlu uyumsuz haldeki tek parçada izleyenin önünde açılan dünyayı gösterirken bunun günümüz fragmanter bakıştan farklı olduğu söylenmelidir (Frisby, 2012). Kolaj, modernist gelişmeciliği ve meydana getirdiği savaş ve mekanikleştirici etkileri hicvederken, onların meydana getirdiği psikik etkilerin ifadesi, semptomatolojisi de olmaktadır (Hopkins, 2016: 75). Modernist fragmenter yaşantı yabancılaştırıcı iken günümüz görsel kültür ve sosyal medya dünyasında söz konusu yabancılık estetize olağanlık halini almaktadır.

Kapitalizm ile birlikte gerçeklik üzerine, idealist görünümün bozulması, artık sanatın dünyanın resmi olma halinin politik ve siyasi bir tutum izleme mecburiyetini kendi eleştirel konumu için gerekli kılmıştır. On dokuzuncu yüzyıl batı resminde geriye dönüşler, Pre-Rafaelciler, Sembolistler gibi hareketler ve grupların geçmişin kültürlerinin işaretlerini resimlerine taşıması, yeni kültürde meydana gelen gerçeklik sorununa cevap olmaya çalışmışsa da etkili olmamıştır. Çünkü sanatta bu anlamda taklidi geri getirmek özcü şekilde gerçekleşemezdi. Yüzyıl sonu Batı resminin bu fikri, geçmişin büyüleyici dünyasını taşıyarak dünyayı büyülemek anlamına gelmektedir. Burada taklit yeniden gündeme alınmaktadır. Bu taklit, geçmişin taklidi ve şimdiye taşınması, nostaljici olma tehlikesine düşen kültürcü karakterdedir. Bunun yerine başka bir taklit fikri öne sürülebilir.

Adorno, taklidin sanatın şeyleşmenin temsili olarak, meydana gelen yanlış yaşamın gösterimi şeklinde düşünmekteydi (O'Connor, 2022: 183-211). Adorno'nun anladığı taklit, sanatı bireysel deneyime bağlama amacıdadır (Adorno, 2002: 30). Mimesis, klasik anlamdaki nesne ve model tekebüliliyeti olmamaktadır. Adorno, özne ve nesne arasında özdeşlik yerine bir deneyim olarak mimesisi önerirken, bunun ötekine kendini açan bir tavır olduğunu düşünmektedir (Altug, 2018:198). Yapıt, mimetik bir ürün olarak, şeyleşmişliği aşan bir farklılık, yabancılık meydana getirmelidir. Adorno'nun taklit kategorisini, geleneksel anlamda kullanmadığı, özerk sanatın kültürdeki varoluşunun ona yabancı kalışı ve kendisinde ürettiği yaşantının eleştirel ve şoke edici sunumunda bulunduğu söylenmelidir. Kafka'nın eserleri, Dadacı kolajlar buna örnektir. Bütün bu eserler, öncelikle yanlış hayatın yanlışlığını göstermek için uğraşmaktadırlar.

Adorno, kültür endüstrisinin aynılaştırıcı tavrıyla gerekli görürse avangard formu içeri dahil edebileceğini düşünmektedir. Bu görüş 1960'larında sitüasyonist düşüncesinde sanat olana düşme endişesiyle kendisini göstermiştir. Guy Debord ve kuşağının eylemlerinin özerk sanat nosyonu altında düşünülememesi buna örnektir. Debord ve kuşağında kalan bu önerme, sanatın özerkliğinin aldatmaca olabileceği kapitalist gerçekçilik açısından düşünülmesi gereken bir olgudur. Özerklik kavramı, kitle kültürü karşısında kendisi olarak sanatın

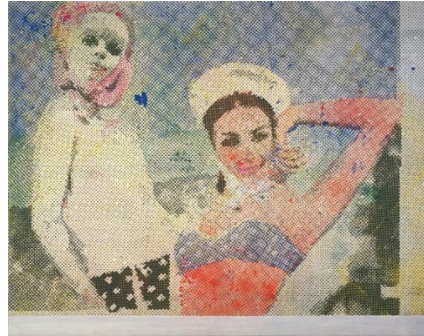
güvencesi olsa da teorik mümkünlüğünü ayrımlar ve uzmanlaşmalar ile gerçekleştirebilmektedir (Stallabrass, 2021). Bu ise sanatın postmodern evredeki durumunun önemli başlıklarından birisidir.

Kapitalist Gerçekçiliğin Postmodern Evresi

Kapitalist gerçekçilik, sanayi kapitalizmi evresinde meydana getirdiği etkileriyle avangardın ilgisini çekerken, postmodern evrede bu ilgi, görünüşleri farklılık göstererek sürmüştür. Modernizmden postmodernizme geçiş ve modernizmin aşılması meselesi üzerine düşünülmesi gerekirse avangard tartışması burada önemli görünmektedir. Peter Burger ve Hal Foster'ın avangardizm/neo avangardizm arasındaki geçişler ve ilişkiler üzerine farklı yaklaşımları kapitalist gerçekçilik konusunda bakış açıları sunmaktadır.

Burger, neo avangardın avangardın şeyleşmiş tekrarı olarak görmekte, onun parodik kötü bir taklidi olduğunu düşünmektedir. Burger için avangardist gösterim taktikleri stile düşerek içerdiği çarpıcılığı yitirmektedir. Pop sanat buna güzel bir örnektir. Dadacı etkileri ve üretim tarzını içeren Pop sanat, kitle kültürünü eleştirmekten kolaylıkla onunla bütünleşmeye geçmiştir (Burger, 1984: 53, 57). Burger'in düşünceleri avangardın kültürel olarak olağanlaştırılması, kimi açılardan aşıldığını iddia etmektedir. Bunun dönemsel bir algı ile ilgili olduğu da söylenebilir. Mesela Burger'in avangard konusunda düşüncelerini yazdığı zamanda "avangard" kelimesi Büyük Sovyet Ansiklopedisinde, "kapitalist ve küçük burjuva bireyciliğine doymuş" olarak tanımlanmaktaydı (Wood, 2007: 217). Avangardizmin kitle kültür karşısında özerk bir kültürel form önerisi olarak anlamının çağdaş kültürde yitmeye başlamasının oluşturduğu görünüm, Burger'in motivasyonunu anlamak adına ayrıca bir gösterge olarak ele alınabilir.

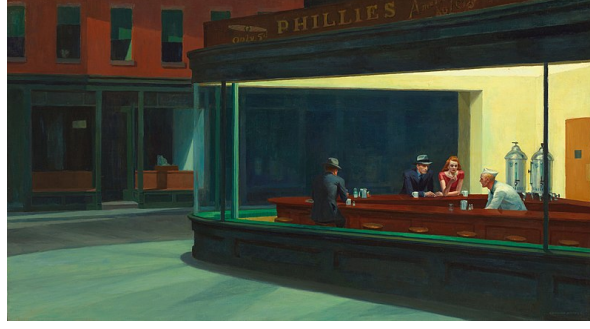
1960'larda Almanya'da neo Dada ve Pop sanat benzeri kitle kültürü ürünleri ve imgelerinin dilini kullanan bir grup sanatçıyı bir araya getiren kapitalist gerçekçilik başlığı avangard düşüncenin değişimi içinde değerlendirilebilir. Sigmar Polke, Gerard Richter gibi isimler bu hareketin içinde yer almış ve dönemin Sosyalist gerçekçiliğini, modernizmin yapıt düşüncesini eleştiren veya onlarla dalga geçen bir tutum sergilemişlerdir. Bir hareket olarak "Kapitalist Gerçekçilik", kitle kültürüyle bütünleşen sanat düşüncesiyle postmodernizmin şafağında görünmüştür (Foster, Krauss, Bois ve diğer, 2016: 32). Bu genç kuşağın eserleri "pop sanat", "emperyalist gerçeklik", "anti-kunst (antik sanat)", "neo Dada", "hurda kültürü" olarak adlandırılabilse de bunlar kesin başlık olmamıştır. Bir başka yorum ile bu kuşağında yaptıkları çağdaş kültür ortamındaki değişimleri hissetmek ve bunları eserlerinde kullanmak olmuştur (Rabinow, 2017: 57). Richter ve diğerlerinin aldığı eğitimdeki sosyalist gerçekçi etkilerin sonrasında kapitalist kültürün yükselmesi karşısında yeni kuşak ressamların onun dilini ve işaretlerini kullanarak yeni bir ifade yolu bulmaları, aynı zamanda kapitalist kültürün ardındaki boşluğu ortaya çıkarttığı şeklinde de yorumlanabilir.



Resim 7. Sigmar Polke, Kızarkadaşlar, (1965-66), Litografi, 46.6 cm. x 59 cm.

Sigmar Polke'nin çalışmaları, parodik karakteriyle, yükselen pop ve neo Dada gösterimlerinin resim için kullanılmasıyla gündelik sıradanlığı konu almaktadır (Resim 7). Polke ve diğerlerinin gündelik sıradanlığı, modernist resmin derinlik ve tinsel yenileme iddiası karşısında çıkartması modernist resim ve çağdaş resim arasında farkı kurmak ve derinleştirmek için kullanılabilir (Sandler, 2004: 301, 302).

1960'lar popüler kültür ve medya olarak TV ortamının yaydığı akışkan kültürel işaret düzenine sahiptir (Postman, 2016, Bourdieu, 1997). Kuşatıcı olarak medyanın gösterimlerdeki her türden stereotipler, Hooper'ın resimlerdeki (Resim 8) derinliğin, yalnzılığın gösterimindeki geniş mekan içinde küçülecekmiş gibi duran figürlerinin oluşturduğu etki, yüzeye yayılan, onu ele geçiren, sanki magazin dergilerindeki fotoğraf estetiğini taklit eden yorumlara yerini bırakmaktadır (Resim 7). Bu açıdan Burger'in avangardın çağdaş kültürde yorumuna örnek olarak Kapitalist Gerçekçiliği, Polke ve kuşağı ressamların kapitalist gerçekçiliği alaysı bir kültür yorumu olsa da avangardist eleştirelliğin uzağında kaldığı düşüncesini akla getirmektedir.



Resim 8. Edward Hopper, Nighthawks, 1942, Tuv. Üzr. Yağlıboya, 84.1 cm x 152.4 cm

Hal Foster, Burger'in düşüncesini eleştirmiş, neo-avangardın devamlılık veya avangardın geri dönüşü olarak alımlanması gerektiğini öne sürmüştür (Foster, 2009: 54, 55). Bu devamlılık modernizm/postmodernizm ekseninde ütopya ve ütopyanın sonu ilgisi içinde politik tavrın farklılıklarını kapatamamaktadır. Burger'in düşünceleri avangardizmin siyasal gündemiyle, anti-faşist tavrın estetik olarak kaçınılmaz şekilde içeri dahil edilmesiyle ilgili düşünmek gerekmektedir. Foster ise avangard ve geri dönüş ilgisinde politik yönü semptomatik okumayla konu etmeyi önermektedir. Mesela 1960'lı yıllarda arazi sanatı yapısal meseleler üzerine düşünmüştür. Burada 'yapısal meseleler', tarihsel ve sınıfsal ilgilere uzaklık demektir. Akımın tavrı, doğa tarihi ile entropi üzerine ele alınabilmektedir ve bu da politik ve siyasal okumaya örnek gösterilebilmektedir (Foster, 1996: 80).

Modernliğin içerisinde var olan her şey postmodernde tükenmiş veya başkalaşmıştır. Bu evrede kapitalizm bunu gerçekleştiren kültür üretici güç görünümündedir. Fredric Jameson'da modernizmden postmodernizme değişim gözlemleriyle tükenmeler ile ilgili olgular ve çözümlemeler yapmaktadır. O'na göre Walter Benjamin'in faşizmi tanımladığı estetize edilmiş yaşam, postmodernliğin meta tüketimine dönüşmüş, Van Gogh'un eserlerindeki çileci otantik benlik deneyimleri, Warhol'un eserlerinde gözden çıkartılmıştır (Jameson, 2011: 35). Bu değişimler öncesinde Frankfurt Okulu'nun da söylediği kapitalizm ile kültür arasındaki derin ilişkiden kaynaklanmaktadır (Erdoğan, 1999: 48).

Postmodern kültürde "kültür", kendi içinde bir ürün olmuştur; pazar, kendi kendisinin ikamesini gerçekleştirmekte ve gerçek anlamda, kapsamına aldığı nesnelerin herhangi biri kadar metalaşmaktadır. Modernizm, henüz, minimal ve taraflı bir yaklaşımla metalaşmaya ve onun kendini aşma çabalarına bir eleştiri getirebiliyordu. Postmodernizm ise bir süreç olarak, salt metalaşmanın tüketimidir (Jameson, 2011:10).

Hal Foster'in semptomatik okuma önerisi bu yüzden anlamlı görünmelidir. Avangardın tepkisel etkileri karşısında uyumlaşmış olduğu düşünülen sanat, belirtisel olarak kapitalizmin etkilerini kendisinde barındırmaktadır. Foster, Amerikan sanatında belirgin bir kapitalist gerçekçilik örneği olarak Pop sanatını ve özellikle Andy Warhol'un eserlerini 'travmatik gerçekçilik' olarak düşünmektedir.



Resim 9. Andy Warhol, Turuncu Felaket, 1963 Tuv. Üzr. Serigrafı, 269.2 cm. x 208 cm.

Warhol'un eserlerinde izleyenin gördüğü 'ölüm' imgeleridir (Foster, 2011: 79). Warhol'un kaza sahneleri ve elektrikli sandalye gibi çalışmalarında tekrar, içeriği boşaltmakta onları salt gösterene dönüştürmektedir (Resim 9). Bu temsil tarzı, gerçeklik etkileriyle oynayan bir kayıtsızlık estetiğini öne sürmektedir. Foster ise Warhol'da aynının tekrarının travmatik içeriği kabul eden bir perdeleme şeklinde düşünülmektedir. Travmatik

olanın geri dönüşü, Warhol'da fotoğrafik imgelere tek renkle yapılan müdahaleler ne kadar engelleyici olsa da perdede meydana gelen bir yırtık kendisini göstermeye devam etmektedir (Foster, Krauss, Bois ve diğer, 2016: 566). Bu yorum Roland Barthes'in son dönem çalışması "Camera Lucida" eserinde 'punctum' düşüncesiyle birlikte okunabilir. Barthes, travmatik bir etki olarak fotoğraf deneyimindeki belirsiz ve kendiliğinden meydana gelen 'punctum' etkisinden bahsetmektedir (Barthes, 2011: 58). Warhol'un Foster tarafından travmatik gerçeklik olarak adlandırılan çalışmaları da fotoğrafik imgeye bindirilen 'punctum' etkisi olarak görülebilir. Foster'ın Warhol okuması değerlidir. Çünkü pop sanatın kapitalist kültürün gösterim tarzlarını ironik ve parodik kullanan ilk döneminden kısa sürede onunla bütünleşmesine, akımın salt kapitalist gerçekliğin yüzeyi olmasından çıkartan bir potansiyel biçmektedir. Bu potansiyel, psikik anlamda imgelerin görsel kültürde kendi güçlerini iade ederken, modernist anlamda büyülenmiş kültürün büyüsün bozan eleştirel ve politik tutum gösterdiği şüpheli görünmektedir.

Akasegawa Genpei'nin "Kapitalist Gerçekçilik Üzerine Tezler" (1964) gerçeklik ve kurgu konusunda düşünceler içermektedir. Kapitalizmin her yerde olması otoriter (sanatçı "diktatörce bir zorlama sistemi" demektir) bir tavrın baskısı anlamına gelirken, bunun gerçek şeyleri var ettiğini düşünen sanatçı, para ve ekonomik sistemde paranın nasıl değiş tokuş ve değer biçme gücüne kavuşmuş olduğunu sorunlaştırmaktadır (Genpei, 1964:1-7). Sanatçı, savaş sonrası tüketim ve refah toplumuna doğru değişim gösteren Japonya'daki ortama mesafe koymak istemiş, gerçek para ve sahte para ayrımını silikleştirerek, bunu sorgulamayı amaçlamıştır (Faris, 2015: 43, 44). 1000 yenlik banknotları kopyalayarak yeniden üreten Akasegawa Genpei, Sosyalist gerçekçiliğin, mutlu işçi sınıfı gerçekçi sahnelerini sürdürmemektedir (Resim 10). Kendi ifadesiyle yaptığı kapitalist gerçekçiliğe uygundur (Genpei, 1964: 4). Sanatçı ayınının tekrarıyla şeylerin sayısını artırmakta, böylelikle şeylerin orjinalleri ve kopyaları arasında sınırı silikleştirmiş olmaktadır. Warhol tarzı aynılık estetiği burada görünürken, Genpei'nin yaptığı sistemin gerçeklik üretiminde şeylerin/metaların düzenindeki yasa koyuculuğa kısa devre yaptırmaktır. Para ve sahte para aralasında ayrım kalmayacak şekilde sahtenin sonsuz üretiminin meydana getirebileceği etki bir kısa devredir. Genpei için "gerçek şey mutlak bir varlık değil, kendisini gerçek bir şey olarak öne süren ve bu şekilde dayatan bir diktatörlük sistemidir" (Genpei, 1964: 6). O zaman orijinale bu değeri veren bir sistemin hiyerarşik kurgulamasıdır. Sahte ise orjinalden hareket etse de etkisel olaran hiyerarşik düzendeki oluşunu güçlendirme iddiasında olmakta, bu düzeni tehlikeye düşürecek potansiyelini göstermektedir.



Resim 10. Akasegawa Genpei, 1000 Yen Planı

1960'lar alternatifli, arayışların sonuçlarının olabileceğinin düşünüldüğü kültürel ve düşünsel iklimi sunmaktadır. Mark Fischer'in "Kapitalist Gerçekçilik" kitabı da "başka bir alternatif yok mu?" altbaşlığına sahiptir. Cümle, arayış olarak değil, kabullenilmiş durumun kabulüne işaret etmesiyle kapitalizmin belirleyiciliği ve kuşatıcılığının nasıl algılandığını göstermektedir. Fischer'in kitabını yazdığı zamanda, yani 2009 yılında, yeni bin yıla girilmişti ve 'kapitalist gerçekçilik' ifadesi 1990'ların küreselleşme gündeminde kabullenilmiş görünmekteydi.

Bu slogan, tam da benim 'kapitalist gerçekçilik' ile kastettiğim şeyi yakalıyor: Kapitalizm tek geçerli siyasal ve ekonomik sistem olmakla kalmaz, aynı zamanda artık ona tutarlı bir alternatif hayal etmek bile imkansızdır. Bir zamanlar, distopyacı filmler ve romanlar bu tür imgeleme edimleri alıştırmalarıydı -resmettikleri felaketler, farklı yaşam tarzlarının doğuşunun anlatsal gerekçesi olarak işlev gördü (Fischer, 2011:18).

Fischer, kapitalist gerçekçiliğin, alternatifsiz, ütopyasız bir dünya tasarımı önerdiğini düşünmektedir (Fisher, 2011: 14). Fischer, kültürel görüngülerden örnekler verse de "kapitalist gerçekçilik" ifadesini estetik açıdan kullanmamakta, kapitalizmin tek geçerli sınır ve olanak olduğu ideolojisinin karşılığı olarak düşünmektedir (Shonkwiler ve Berge, 2014: 2). Bu yaklaşım kapitalizmin on dokuzuncu yüzyıldan bu yana Marksist yorumlarında görülen bir tema olmaktadır.

Bugün birey sadece emek gücü satıcısı olarak sermayeye bağımlı değildir, diğer toplumsal ilişkiler çokluğuyla bütünleşerek de bağımlı olur: Kültür, boş zaman, hastalık, eğitim, seks ve hatta ölüm. Pratik olarak, kapitalist ilişkilerden kaçan hiçbir bireysel ya da kolektif yaşam alanı yoktur (Laclau ve Mouffe, akt. Barrett, 2013:388).

Tüm yaşam pratiklerini kuşatan anlamıyla kapitalizm, gerçekliğin üretilmesinin kaynağı olmaktadır. Bu görüşün postmodern yorumu, gerçekliğin kurgusal olan ile sınır silikliğinin bitmesi şeklinde olmuştur. Maurizio Ferraris, postmodernizm eleştirisi yaparken çağdaş kültürde adına "realizm" dediği bir gerçeklik yorumu olduğunu iddia etmektedir. Ferraris'in iddiası, "gerçek olanın hiçbir hükmü kalmaz; onun yerine, güçlü kurmaca unsurları olan bir yarı gerçeklik düzenlenir" şeklindedir (Ferraris, 2019: 36). Ferraris, gerçekliğin üç özelliğe olduğunu düşünmektedir:

İlki, örneğin atomun parçalanmasını konu alan bir haberdan önce veya sonra reenkarnasyonla ilgili bir haberin verilebileceği televizyon programındaki yan yana getirmedir. İkincisi, dramatikleştirir: Gerçek bir şey alınıp oyuncularla dramatikleştirilir, yarı kurmacaya dönüşür. Üçüncüsü hayalleştirme olarak adlandırabiliriz: Reality show'lardaki hayat nedir? Hayal midir, gerçek midir? Bu stratejide gerçekleşen postmodernlik kendini şiddetli, tersine çevrilmiş ütopyacılık olarak gösterir (Ferraris, 2019: 36, 37).

Kurgu ve gerçek ayrımının kalmaması, sınır silikliğinin rüyamsı özellik kazanması, Ferraris'in eleştirisinden çıkarımlardır. Görsel kültür açısından bir yerlerde var olan gerçek, aygıtın dolayısıyla rüyamsı yeniden düzenlemeye, ahlaki duyarsızlığa veya duyarsız bir duyarlılık gösterisine dönüşmektedir. Bunun gösteriminin nasıl gerçekleştiği de cevaplanması gereken sorudur.

Kapitalist Gerçekçiliğin Görsel Dili

Fischer için kapitalizm tüm ritüel ve simgesel düzenler üzerine çöreklenmiş, onların içeriğini değiştirmiştir. Romantiklerin geçmişin harabelerinde dolaşma ve buralarda geçmişin tinsel bütünlüğünü arama arzularına karşılık, kapitalizmin meydana getirdiği yıkıntıda birey, tüketici gezgin rolünü almak zorunda kalmıştır (Fischer, 2011: 11). Kapitalizmin meydana getirdiği yeni kültür, gösteri kültürü (Guy Debord), tüketim kültürü (Jean Baudrillard), risk toplumu (Ulrich Beck) ve küresel köy (Marshall McLuhan) başlıklarıyla karşılanmaktadır. Bu düşünceler, geline nokta olarak kapitalizme işaret etmektedirler. Siyasette alternatif (Sovyet Bloğu) olması, "başka bir dünya mümkün mü" sorusuna cevap verirken etkili görünmekteydi. Yeni millenyum ile birlikte ise küresel siyaset sistemini "imparatorluk" şeklinde tanımlayan Antonio Negri ve Michael Hardt gibi düşünürler geline durumun Fischer'in düşüncesine koşut şekilde kapalı sistemde onu besleyen çatışma dünyası olduğunu öne sürmektedirler (Hardt ve Negri, 2015). Böyle bir kültürde kapitalist gerçekçilik, kurgu ile gerçeğin sınırlarının silindiği ortama işaret etmektedir. Stalin sonrası sosyalist gerçekçilik, sanatın angaje olmasıyla, fantezi sahneler üreten propaganda söylemine teslim olmuştur. Benzer şekilde kapitalist kültür modelinde de gerçekliğin etkilerinin medya, söylem ve ideolojik ortamda yitirildiği söylenebilmektedir. Kapitalist gerçekçiliğin görsel rejiminin ana noktalarının geriye dönerek bakıldığında sürecin geldiği noktaya içkinleşmiş olduğu da iddia edilebilir.

Kapitalist gerçekçiliğin estetiğinin bir yanının kiç olduğu söylenebilir. Kiç, ilginç bir olgudur. Çünkü üzerinde eleştirel kesinlik ile kiçin kaçınılmazlığı arasında bir gidiş geliş söz konusudur. Bunun nedeninin beğeni konusunda, ortak beğeni meşruluğuna sebep verebilecek üst söylemin kalmaması olduğu söylenebilir. Kiç, on dokuzuncu yüzyılda görülmeye başlanmıştır. Matei Calinescu gibi araştırmacılar kiç olgusunu Romantizme kadar götürmektedirler (Calinescu, 2017: 263). Estetik durum olarak yapıtın duygusal boyutunun, güncel kiç olgusundaki estetiği karakterize etmesinde Romantizmden gelen özellikler etkili görünmektedir. Bu boyut, kitle kültüründeki melodram ve kahramanlık anlatılarındaki yoğun duygusallıkla devam edegelmiş, yeni sanat formu olarak sinema bunu kullanmıştır. Kiçin duygusal yönü, ağırlıklı olarak görülen aşırı melodram ve dramatize etme ile sınırlı kalmamaktadır. Kiç göstergeleri açısından duygusallık, sansasyonellik ile de düşünülmelidir. Sansasyonellik olarak görselleştirme, içerik düzeyinin azaltıldığı, kitlesele seyre açılmış bir gösterme olarak görülebilmektedir. Kapitalist gerçekçilik kategorisi olarak kiç ve sansasyonellik konusunda Jeff Koons ve Takashi Murakami'nin eserleri örnek verilebilir.



Resim 11. Jeff Koons, Cennette Yapılmış, 1989, Litografi, 315 cm. x 690 cm.

Koons'un eserlerinde duygusallık, pornografik yönleriyle seyrin erotikliğini güçlendirmekte, bedensel hale getirmektedir. Koons'un imgeleri, sansasyonel gerçekliğini toplumsal kabulleri zedelediği algısıyla edinmektedir. İkonografik olarak eserin batı görsel kültüründe üretilmiş Adem ve Havva görselleştirmesini (Resim 11) kullanarak onu ters yüze eden yüzeyselleştirilmesi, modernitenin geleneksel anlatı karşısında konumlandırma isteğinde olduğu evrensel insan fikrini sürdürmemektedir. Koons'un sansasyonelliği, medyadaki gösterimlerin taklidi olarak sarsıcılığı kendisinde dengelemektedir.

İkellik, doğada çıplaklık, bedensel olanın gösterilmesi, çocuksuluk ve bunların ilk sahne olarak cennet bahçesi benzeri mekan içinde gösterimi Cezanne ve Matisse gibi ressamalarda da görülmektedir. Onların resimlerindeki insan, felsefi olarak aydınlanmacılığın evrensel insanından beslenmiştir. Bu insan, doğuştan haklara sahiptir ve bunlar kültürel belirlenim ile değil, insan varoluşuna özgü haklardır. Koons, bunların yerine kitle kültürü estetiğini, poster gösterimlerde kullanılagelen fotoğrafik kompozisyon ve pozları kullanarak aşk ve cinselliğin doğrudan gösterimini amaçlamıştır. Aseksüel görünen modern yıkananlara göre Koons'un ki bedenselliği keyif ile vurgulamaktadır. İmgesel düzeyde izleyeni seyir konumuna getirerek, kullandığı poster estetiğinin düzeni içinde çarpıcı insan tanımını sansasyonellikle eşitlemektedir. İzleyicinin dürtüsel uyarımıyla şekillenen seyrinin, haz vericiliği de bundan beslenmektedir. Kiç gösteriminin pozitif içerik kazandığı Pop sanat açısından Koons'un gösterimleri bu şekilde düşünülebilirken Murakami'nin kitle kültürü imgelerini kullandığı 'düz resimleri' Rokoko dekoratif stili benzeri bir estetik ile bir arada ele alınabilir.

Kiç düşüncesine Rokoko üslubu kolaylıkla eklenebilir. Rokoko'daki zarafet, klasik yücelik idealine göre daha aşağı düzeydedirler. Süslemeler göze hoş gelmekte, görsel olarak dekoratif özellik göstermektedirler. Murakami'nin eserlerindeki dekoratif unsur, imgesel dünyaya işaret etmekte, Rokoko'daki dünyeviliğe uzak kalmaktadır. Murakami'nin imgesel görselleştirmeleri, olmayan yerden izleyicisine bakmaktadır (Resim 12).



Resim 12. Takashi Murakami, Çiçek Topu, 2002, Tuv. Üzr. Akrilik, 49 cm. x 49 cm.

Koons ve Murakami'nin kiç estetiğinde meydana getirdikleri imgesel dünya, kitle kültürü seyrinin fantezi sahneleriyle ilişkilidir. Buna göre ekran, yüzey, perde veya başka bir gösterim medyası fantezi perdesi olarak izleyeni dünyadan uzaklaştıran işaret düzeni sunmaktadır.

Kapitalist gerçekçiliğin atmosferi bir ruh hali şeklinde düşünülebilir. Kapitalist gerçekçiliğin atmosfer hali konusunda Susan Sontag'ın camp estetiği düşünceleri fikir verici görünmektedir. Sontag'ın 1964 tarihli

yazısının en azından kendi döneminin ruh halini yakaladığı, sadece literatürde yeri olmasıyla düşünülemeyeceği söylenmelidir.

Camp, "doğal bir duyarlık tarzı değildir" (Sontag, 2015: 363). Camp yapaylığının kurtarıcılığı, kültürün tözselliğinin bitişi unutturulmasıdır. Bu sadece camp'e özgü değildir. Modernite kültürel tözselliğin sona erişini yapaylıkla karşılamıştır. On dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında güzelliğin modalara özgü olduğu düşüncesi, ebediliğin tözselliğini aşmak için kullanılmıştır (Artun, 2001: 45). Camp'ın yapaylığı da sahiciliğin ortadan kalkmasına işaret etmektedir. Estetik olarak dünyayı alımlamak, stilistik oyunlara, apolitik şekilde kendini kaptırmak, gerçeklik ve imgelerini salt gösterisel düzeyde deneyimlemektir (Sontag, 2015: 366). Camp estetik varoluş, rol yapan ve yapaylıkta dünyayı deneyimleyendir ve camp bir sanat yapıtı ciddiye alınmayı talep eden ama ciddiye alınmayacak olandır (Sontag, 2015: 374). Sontag'ın camp üzerine düşünceleri kapitalist kültürün etkilerinin aşılmasına yardımcı olmayabilirken, onun yıkıcı etkilerini anlamamanın imkânı olmayan noktaya gelmesiyle ilgili kabul edilebilir. Camp, kiçin bilinçli kullanımı olarak kabul edilebilir. Kiç gibi apolitiktir. Bu yüzden de eleştirilmiştir (Lugg, 1999: 110). Camp için düşünülebilecek olanın kitle kültürü karşısında entelektüel ilgilerin yetersizliğini gidermesi, ondan yararlanma imkânı olarak camp'ın meydana getirdiği ara bölgenin kullanılması olduğu da söylenebilir (Stallabrass, 2004: 89).

Kapitalist gerçekçilik için başka bir kategori simülasyondur. "Disney gerçekçiliği", çağdaş kültürün medyalarda üretilen gerçekçiliğini karşılayan metaforu olmuştur. "Disney gerçekçiliği", olumsuz ve istenmeyen şeylerin dışlanması perdesi ve bu anlamıyla çağdaş kültürün ütopyası olarak da düşünülebilir (Connor, 2004: 118). Şeyleşme ve kapitalizmin kapalı sisteme dönüşerek dünyaya anlam vermesinin anlatısı olarak kabul edilebilecek olan Jean Baudrillard'ın düşünceleri, gerçek ve hakikatin görünür olmadığı imgeler dünyasında olduğunu söylemektedir.

Yaşamınızı gerçek zamanda sürdürün - yaşayın ve doğrudan ekran üzerinde acı çekin. Gerçek zamanda düşünün - düşünceniz hemen bilgisayarca kodlanır. Devriminizi gerçek zamanda yapın - sokakta değil, kayıt stüdyosunda. Aşk tutkunuzu gerçek zamanda yaşayın - bu tutku içinde tüm olan biteni tam donanımlı videoya kaydederek. Bedeninizi gerçek zamana sokun - endovideoskopi, kanınızın akışı, sanki içindeymişçesine kendi içorganlarımız.

Hiçbir şey bunun dışında kalmaz. Her zaman bir yerlerde gizli bir kamera vardır. Farkına bile varmadan filme çekilebilirsiniz. Kendinizi, tüm bunları herhangi bir televizyon kanalında oynuyorken bulabilirsiniz (Baudrillard, 2012: 41, 42).

Baudrillard için gerçeklik bitmiştir. Sorumlu olan yasayıcı bir referans noktası mümkün değildir. 'Kaybolmuş gerçekçilik', Jameson'un deyişiyle tarihselliğin ortadan kalkmasının ürünüdür. Baudrillard'da ileri kapitalsit toplumları imgelerle sarılı toplumlar olduğunu düşünerek tarihsellik sonrası kültür evresine işaret etmektedir. Postmodern derinliksizlik, hafızasızlıktan kaynaklanmakta, çağdaş iletişim teknolojilerinde aktüel olan TV ve internet medyasında dramatize edilmekte, oyunsulaştırılmaktadır (Butler, 2002: 109, 110). Teknolojik belirlenim olarak kapitalist gerçekçilik imgelerin modelsizliğinden öteye, imgelerin kendileri ve aralarındaki estetik güç üzerine olmaktadır. Pop sanattan sonra imgelerin semptomatik okuması bir fırsat olarak görülebilirken, dijital kültürün imgeyi güçlendirdiği dünyada resim pürüzsüzlüğüyle dijital imgeyi taklit etmeye devam ettiği iddia edilmelidir.

Kapitalist Gerçekçilik Tek Mi?

Karl Mannheim, "İdeoloji ve Ütopya" eserinde, "sanat, kültür, felsefe; ilgili politik istem bünyesinde tasarıya dönüşmüş ütopyanın yansımaları kaçınılmaz olarak dünyayı şekillendiren genişlemeleridir" diye yazmaktadır (Mannheim, 1995: 244). Ütopyanın geleceğe dönük kurgu olarak planlanmışlığı, Stalin dönemine kadar Rus avangardizminde görülen sanatçının kurucu rolüyle örneklemine bulmuştur. Ancak ütopyaların sonrasında geriye kalan sistemin kendisini koruması ve bunun için her türlü üretimin seferber edilmesi olmaktadır.

Postmodern anlatı ve düşüncede ütopyaların olmaması, ütopyanın son bulduğu düşüncesini yaygınlaştırmıştır. Kapitalizm felaketler ve krizler ile gelecek sahnelerini kıyamet vari şekilde göstermektedir. Buna karşılık kapitalizmi ayakta tutmanın ütopya olarak düşünülmesinden bahsedilemez mi? Sanat, kapitalist kültür dünyasına uygun imgeler üretmeye devam ederek bu devamlılığın bir aracı olmakta mıdır?

Ütopyasız olmak, hümanizmin aşıldığı bir kültür modelinde yaşanıldığı anlamına gelmektedir. İdeolojik olarak gelişmeci ve ilerlemecilik açısından ütopya, çağdaş kültürde post-hümanizm ile karşılanabilmektedir. Jürgen Habermas, post-hümanizmin yöneliminin Sokrates öncesi başlangıçlara uzandığını düşünmektedir. Habermas, dinsel kişiliğe dönüldüğünü söyleyerek, sanat dünyasının katılımcılarını rolünün şöyle ifade etmektedir: "Sanatın büyük mağazaları dünyanın dört bir yanından gelen sunaklara kapılarını açacak, oradan buradan gelen papaz ve şamanlarsa açılış eğlencesinin figürleri olacaklardır" (Habermas, 2003: 174). Soyut resmin tinselliği ve mistisizmi ile perspektifli mekânın burjuva ideolojisine uyumlu olduğu görüşü buna örnek olmaktadır (Ellul, 2012: 226). Bill Viola'nın videoları, Anish Kapoor'un ritüel nesnelere benzer heykelleri de bu

listeye dahil edilebilir. Bu kapitalist gerçekçiliği salt maddi ve insan varlığını kurutan, onu mekanikleştiren bir düşünceye alternatif görünebilmektedir.

Buna karşılık kapitalist toplum modelinin, kuşatıcı olduğu görüşü için ne söylenebilir? Terry Eagleton, kapitalist toplumu ayakta tutanın "bilinç" veya "ideoloji" olmadığını, "yalnızca, kendi karmaşık, her şeye nüfuz eden işleyiş" olduğunu yazmaktadır. Eagleton, sistemin işleyişini belli odaklar ve figürlerle değil, "gündelik yaşamın rutin maddi mantığı" şeklinde düşünmeyi önermektedir (Eagleton, 1996: 65). Tinsel derinleşme, kapitalist gerçekçilikten kaçınmayı mümkün kılmamakta, klasik Marksist ifadeyle söylenirse, dünyayı yeniden mistifike etmektedir. O zaman da sanat kaçınılmaz şekilde kapitalist gerçekçi modelle buluşmaktadır.

Guy Debord'un gösteri toplumu düşüncesi açısından kent mekânında plansız "dérive" eylemlerinin kapitalist gerçekçilik sınırlarından kaçınmak, hatta bu sınırı belirlemek konusunda örnek olarak görülebilir. Bu öneriye göre "özgür formun politikası bu metapolitikadan kendini gerçekleştirmesini, yani kendini kendi edimiyle ortadan kaldırmasını, estetik vaadin temelindeki şu duyulur heterojenliği ortadan kaldırmasını talep" etmektedir (Ranciere, 2012: 43). Kamusal alan olarak kent mekânında akışlar üretmek ve işaretler düzenini kesen tavırlar oluşturmak, olan temsil dinamiklerini değiştirmeler fikir verici görünmektedir. Ancak kamusal alanın gösteri alanlarına dönüşmesi, serbest bölge olarak sanatın buralarda olağanlaştırılması da göz ardı edilemeyecek bir durumdur.

Bu bakış açısı kiç üzerinden kültürün, kiç olmayan şeyleri bile kiçleştirebileceği gerçeğiyle desteklenebilmektedir. Sanat dünyasının tecimsel bakış açısı, üretimi tekrara düşüren tavrı sanatçıların üreticiliklerini denetleyebilen bir mekanizma meydana getirebilmektedir. Sanat piyasasının ulusaşırı sermaye ve kurumsal dolanımı, küresel sanat sistemi olarak lokal olan sistemlerden bağımsız görünebilmektedir. Bu kiç konusunda tavır almaya neden olabilecek bakış açıları üretebilme imkânı anlamına gelmektedir. Belki de "bir zaman sanat olan sonradan hitsch'e dönüşebilir. Ama bu çöküş öyküsü belki de sanatın düzeltiliş tarihi, gerçek ilerlemesidir." (Adorno, akt. Nalbantoğlu, 2009: 199). Adorno'nun görüşü açısından bu yaklaşım şeyleşmiş sanatın dışarıda bir gerçeklik olduğu düşüncesi yerine bunu olduğu gibi kabul etmeyi önermektedir. Yani kapitalist gerçekçilik kaçınılmaz bir gerçeklik modeliyse, buna uyan eserlerin, semptomatik incelemesi yapılabilir.

Gerçeklik açısından görüntülerin kuşattığı dünya düşüncesi postmodernizmle revaçta olmuştur. Ranciere'in akıl yürütmesine başvurulursa, sadece görüntüler varsa gerçeklik yoktur, sadece gerçeklik varsa görüntüler yoktur. Görüntünün ötekisi olarak gerçeklik veya gerçekliğin ötekisi olarak görüntüleri yok sayan akıl yürütme, kapitalist gerçekçiliği tek kılmaktadır. Herhangi bir görsel kültür, karakterini ötekisi olmadan kazandığı sürece alternatifsiz görünmektedir (Ranciere, 2008: 3, 4). Sovyet gerçekçiliğin dünyaya uymadığı, salt fantezi düzeyinde kaldığı fark edilmiş ve sanatçılar tarafından terk edilmiş veya reddedilmişse, benzer şekilde kapitalist gerçekçiliğinde daima fantezi düzeyinde kalmak istediğini, zaten onun varoluşunun önemli bir yanı olan bu karakteri korumayı önemli gördüğünü, sanatçıların bildiği düşünülmelidir. Ranciere'in de eserlerinde yer verdiği Martha Rosler'ı bu sanatçılardan birisi olarak görmek mümkündür.

Rosler'ın kolajları iki katmanı reklamlardaki çağdaş ev göstergeleri içine savaş görüntüleri içeren medya gösterimlerini birleştirmektedir (Resim 13). Rosler'ın kolajları Dadacı ve Gerçeküstücü kolajları akla getiren güncel retro uygulamaları aşar şekilde stilistik kabulleri reddetmekte ve güçlerini imajların güncelliğinden almaktadır. Kapitalist gerçekçiliğin atmosferini reddeden, onun medyasına özgü işaretlerini kullanan, onları bir araya getirerek, avangardist kolaj ve montajın tipik tavrı olan anlam düzenleri açısından farklı katmanları birbirleriyle ilişkilendiren bir tutum sergilemektedir. Farkındalık olarak, bu kolajlar apolitik kalan tüketim kültürü insan tipini uyarmaktadırlar. Söylemek istediği sistemde meydana gelen savaşların, yıkım ve felaketlerin uzakta gerçekleştiği düşüncesiyle ayrı kalınamayacağı, sistemin ilişkileri içinde konforun oluşmasında bunların katkı sağladığıdır.



Resim 13. Martha Rosler, "Gladyatörler", Savaş Eve Getirme Serisinden, 2004-2008, Kolaj, 50 cm. x 60 cm.

Kültürün büyülenmişliği olarak kapitalizme karşı bu büyüünün altında akanları göstermek, ötekiyi (reklam imgelerinin estetiğini ötekisi olarak savaşın haber/bilgisel görüntüleri, reklam imajına karşılık haberin enformatikliği) göze getirmek Rosler'in gösterim stratejisidir.

Kapitalist gerçekçilik, estetik bir stili sevmeye ve beğenmeye olarak görülebilir. Özellikle eserin tüketim ve meta değeriyle üretimine önem veren kitle endüstrisi ile birlikte düşünüldüğünde gündelik kültür yaşantısının bir parçası olarak kapitalist gerçekçiliğin masumane yanının estetik özerklik olarak boş zaman etkinliği şeklinde yazılı, görsel ve işitsel medyalarda eserlerin deneyimlenmesi olduğu düşünülebilir. Felix Guattari, kapitalist piyasa değerleri ve ilişkileri ekonomik ve sosyal yaşama nüfuz ettiği gibi kültürel yaşama da nüfus ettiğini iddia etmektedir. Bu derinlere işleme, öznenin bilinçli süreçleri kadar bilinçsiz süreçlerine de nüfus etmektedir (Burgin, 2007: 206). Victor Burgin, öznenin yaratıcılık süreçlerindeki istemsiz seçimlerin piyasa odaklı olduğunu, bunun her yere sinmiş ve belirleyici olan sistem ile gerçekleştiğini düşünürken, kapitalist gerçekçiliğin kuşatıcılığı dair bir görünüm sunmaktadır. Burada odaklanılması gerekenin stilistik sanat dilinin bu kuşatıcılığa yardımcı olabileceğidir. Kuşatıcı kapitalist gerçekçilik, stilistik kabuller ile sanatın sürekli tekrara düşmesi ve şansa, kazaya yer vermemekte ya da şans ve kaza bile kolay kabul edilebilir hale gelmektedir.



Resim 14. Damien Hirst, Kiraz Çiçekleri, 2021-2022, Tuv. Üzr. Akrilik, 213 cm. x 154 cm.

Son dönem resim serisi "Kiraz Çiçekleri"nde Damien Hirst, bitimsiz bir peyzajı izleyicisine sunmaktadır (Resim 14). Monet'in son dönem eserlerinden nilüferler serisinin peyzaj ile boya arasında gidip gelen izleme ediminin, pointilist tarzın algıya hitap eden form anlayışının akrabası olan bu seri, Hirst'in gösterme tutkusunun son örneğidir. Bu resimler estetik deneyimin özneliliğiyle insanı öne çıkartırken, ötekisi olan doğayı geriye itmektedir. Boya lekelerine kavuşan yüzey ile özne gördüğü gerçeğin katmanlı boyalar ve renkler olduğunu algısal birleştirmeler ile doğa kesitlerine baktığı izlenimini edinmektedir. Algı psikolojisinde biçimlenen estetik deneyim, formalist estetiğin parodisi gibi duran bu seri resimde şekillenilmektedir.

Doğanın göndergeselliğini yitirmesi, algısal olarak doğa imgesinin izleyenin kendisini yansıtmaması özneyi kendisine bakan deneyim sunmaktadır. Her şey öznenin mevcudiyeti ve merkeziliğini ona hissettirmek için var gibidir. Kapitalist gerçekçilik, modern endüstriden bu yana rasyonalizasyon ve hesaplanabilirliğin, rastlantısallık ve şans kategorisinin bile taklit edilebilir veya uygulandığı anda varoluşlarını yitirdiği bir uyumlaştırmayla yaşamını sürdürmektedir. Endüstrinin rasyonel düzeninde üretilmiş olanların sağlıklı ve konforuna karşı olan şans kategorisi Hirst'te belirgin bir dünya imgesi, sadece öznenin olduğu bir seyir alanı meydana getirmek için bulunmaktadır. Buna karşılık Michael Hardt ve Antonio Negri ontolojik anlamda önceden belirlenmiş iş düzenlerinden kaçınılan bir süreç kavramı önermektedirler.

Varlık telakkimiz süresizliğin üretimine, öngörülemezliğe, olaya açık olmalıdır. Spinoza kavramı genel bir nosyon olarak tanımlar, adıcı bir çerçevede, gerçekliği anlamak için inşa edilmiş bir araç olarak görür, ama bu mantıksal yapıda, aynı zamanda, varlığın bir montaj, bir araya geliş bir proje olarak büyümesine çıkan bir yol bulunduğunu da farkederek. Gerçekliğin adları inşa edilerek, varlığın cupiditas'tan (yaşama arzusu) işbirliğine, sevmeye, ve varlığın canlı kaynağıyla bütünleşmeye doğru kanatlandığı bilişsel bir alan teşkil edilir. Öznel montajlar, gerek bilim ve sanatta, gerekse mantıkta, bizim varlıkta büyümemize, varlığın kendisinin büyümesine ilişkin parametreleri ayağa diker. Adeta dünya dağıtılır ve şu, dünyayı kendi arzusuna ve gücüne göre düzenleyen bireysel ve kolektif bir tikelik üzerinde kurulmuş düşünce, eylem ve kurumlar manzumesi temelinde yeniden inşa edilir. Gerçekliğin saydamsızlığı hiçbir zaman mutlak anlamda giderilemez; ütopya uzun sürer (Hardt ve Negri, 2007: 408).

Hirst'in soyut sanatın başından bu yana materyalist kültür karşıt ideolojisini taklit eden resimleri modern özneye özgü maddi olandan kaçan tinsel deneyim vaadi taşıyan özneye merkezi bir görev vermektedir. Post-insan zamanında bu resimlerin tedavi ediciliği, meydana getirdiği bu izleme edimidir. Yani insan yeniden merkezi konumunu almakta veya bunun parodisini gerçekleştirmektedir. Hirst'in son dönem peyzajlarına karşılık Hardt ve Negri'nin önerisi parçaları birleştirmek, montajlamak, yeniden yaşam için uğraşmaktır. Bunu semptomatolojik olarak yaşamın görünümünün sahteliğini keşfetmek şeklinde düşünmek mümkün

görülmektedir. Bu sahtelik, başkasız bir yaşam imgesinde yaşamaktır. Hirst'ın görme alanında izleyicinin sadece kendisini görebileceği gibi.

Öznenin parçalılığı ve kendini var etmesinin montaj hattındaki yabancılaşma izin veren deneyimi yeniden avangardist deneyimlere mi dönmek gerekir sorusunu akla getirmektedir? Bu soruya özne açısından deneyiminin seyir deneyiminden öteye kendisine verilen mesaj ve imge yığını içinden çarpıcı etkiler üretmek şeklinde cevap verilebilir. Yeniden avangardizm yerine avangardizmin montaj ve kolaj yapılarının 'şimdi' içinde üretimine önem verilebilir. Öznenin semptomatik şekilde doğru ve hakikat konusunda eylemde olurken, çarpıcı olanın içinde yuvalanacağı bir ifade imkanına ihtiyacı var gibi görünmektedir.

Belgesel formunun bilgi ve şahitlik sunumunun burada başka bir gösterim imkanı olacağı iddia edilebilir. Çağdaş kültürde illüzyon olarak "olması imkansız" gibi görülen olayların yaşandığı (kitlese kıyımlar, fakirlik, sağlıksız ve güvencesiz yaşamlar ...) bunların kapitalizmin sonuçları olarak görülebilir. Gerçeğin kendisinin ise çarpıcı olmaya devam ettiği iddia edilebilir. Burada olma olasılığı güçlü şeyin Pop, camp, "süper camp" ve bunlara eklenebilecek olan her türlü stilin hızla dolaşıma girerek kabullenilmekte, kullanılmakta olduğudur. Hızla bilgi nesnesi olmakta, akademik inceleme konusu olmakta, hızla tüketilmektedir (McHale, 1969: 108).

Ortam, kültür ve alımlama üzerinden bu noktadan sonra ressamın dünyasına bakıldığında imgelerle örülü resim anlatısı veya resim düzeninin kendisini gösterdiği söylenmelidir. Resim sanatı gündeminin belli başlı konu, tema, kavram veya benzeri durumlar ile ilgili olmaktadır. Bu durum Kendal Walton'un sanat eseri üzerine kategoriler konusunda araştırmalarındaki fikirleriyle düşünülebilir. Walton, izleyicinin bir eseri algıladığında sanat eserini belli kategorilere indirgeyerek yorumladığını söylemektedir (Maes, 2022: 301). Walton'un kast ettiği, yirminci yüzyıl ile birlikte resmi kuşatan bir resim fikrinin olmaması sonrasında resimler arasında ilişkiler kurabilecek olan izleyicinin, sanat sisteminin zannediliği gibi krize girmeyip kendi kendisine bir ilişkisellik meydana getirebildiğidir. Eğer böyle bakılırsa sanat sisteminin, doğa ve kültüre uzak kaldığı iddia edilebilir. Üzerine konuşulacak olan sanatın özerk alanını ayakta tutan bu görüş, haklılığını sanat kurumu ve durumunun diğer alanlar ile karışarak kendiliğini yitirebileceğinden almaktadır. Diğer yandan birbirine gönderme yapması için uğraş verilen resimler özerkliklerini korurken, aktüel olanı ıskalayacak bir stilistik düzene dönüşebileceklerdir (Hirst'ın Monet ile kurulabilecek ilgisi buna örnek olabilir).

Sonuç

Kapitalist gerçekçilik, geçmişteki sanat üslupları gibi bir üslup mudur? Bu soruya 'evet' demek mümkündür. Adına küresel sanat sistemi denilebilecek ve gün geçtikçe gündelik sosyal medya ile birlikte daha da palazlanan bir görsel rejimin parçası olan bir stilistik dil olarak kapitalist gerçekçilikten bahsedilmelidir. Kapitalist gerçekçilik, alternatifsiz kültür tasarımı, olgusal anlamda küreselleşen bir ortama işaret etmektedir. Modernist kapitalizm imgelerinden makineleşme ve insan ruhsallığının kurutulmasından sonra güncel kapitalist imgelerin her şeyi büyüleyen bir tavır sergilediği söylenmelidir.

Resim sanatı açısından kapitalist gerçekçilik, kategorileri ve meydana getirdiği deneyimle de kuşatıcıdır. Modernist yabancılaştırma ve şoke edici stratejilerin güncel kültürde kolay çözülen bir dile dönüştüğü algısı, güncel görsel kültürde kolaylıkla tüketilen imge rejimine uygunlaşan resim tarzları bu fikri güçlendirmektedir. Bu çalışmada resmin siyasi angajman olarak grafiti ve benzeri görünümüne değinilmese de gösterim tarzının mesajı doğrudan veren slogan niteliğinin alternatiflerin kaçışlar meydana getirdiği söylenebilir. Bu ayrıca bir araştırma konusudur. Yine de resim sanatının gerçeklik konusunda kapitalist gerçekçilikten kaçamadığı söylenmelidir.

Yukarıda anlatılmaya çalışıldığı gibi görsel kültür ve güncel politik ortamda kapitalist gerçekçiliği güçlendiren ve onu sürdüren tavrın resim sanatını çevreleyen ufuk olduğu söylenmelidir. Meydana gelen eserlerin ise semptomatik bir ele alış ile kapitalist gerçekçiliğe özgü özellikler gösterebilecektir. Güncel kültürde sanata dair teorik yönelimin onları bu açılardan okumaktır. Simülasyon, camp, kiç gibi nitelikler ve gösterimler, imgenin teknik, aseptik hale getirilmiş hiperleştirilmesi, güzelliğin salt seyir haline gelmesi kapitalist gerçekçiliğin karakteridir ve bunlar varlık bulan aksaklıkları saklayamamaktadır.

Diğer yandan avangardist şoke edicilik hala izlenilebilecek gösterim tarzı olarak görülmelidir. Bu öneri yeniden avangarda dönüş şeklinde ele alınmamalıdır. Bu aynı zamanda teknik ve stilistik bir süreklilik olarak da görülmemelidir. Ancak gerçeklik konusunda, güncel kültürün post-hakikat döneminde bu stratejiler üzerine düşünmenin, imgenin yabancılaştırıcılığını güçlendirmeye önem verilmesi gerektiği söylenmelidir. Bu bakış açılarıyla resim sanatının gidilecek olanın kapitalist gerçekçiliği sağlamlaştırıcı yorumlamalar mı yoksa kültürel alternatifler üretebilecek yeni yollar mı araması gerektiği gibi seçimler

arasında kaldığı da söylenmelidir.

Kaynaklar

- Adorno, T. (2002). *Aesthetics Theory*. New York: Continuum.
- Altuğ, T. (2018). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, A. (2001). *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*. Modern Hayatın Ressamı içinde, ss. 7-87. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barrett, M. (2004). *Marx'dan Foucault'a İdeoloji*. Çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Barrett, M. (2013). *İdeoloji, Siyaset, Hegemonya: Gramsci'den Laclau ve Mouffe'a*. Der. Slavoj Žižek. İdeoloji Haritalandırmak, ss. 353-397. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Barthes, R. (2011). *Camera Lucida*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz Cinayet*. Çev. Necmetin Kamil Sevil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üstüne*. Çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burger, P. (1984). *The Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: Manchester University Press.
- Burgin V. (2007). *Possessive, Pensive and Possessed*. Edt. David Company. *The Cinematic (Documents of Contemporary Art)* içinde, ss. 198- 209. Cambridge: The MIT Press.
- Butler, C. (2002). *Postmodernism*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları.
- Connor, S. (2004). *The Cambridge Companion to Postmodernism*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*. Çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2017). *Anti Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni 1*. Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp. İstanbul: Bilim Sanat Yayınları.
- Dragu, M. (2020). *Form and Meaning in Avant-garde Collage and Montage*. New York: Routledge.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. Çev. Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ellul, J. (2012). *Sözün Düşüşü*. Çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Erdoğan, İ. (1999). *Popüler Kültür, Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele*. Edt. Nazife Güngör. *Popüler Kültür ve İktidar* içinde, ss. 18-53. Ankara: Vadi Yayınları.
- Faris, J. H. (2015). *Rooms in Alibi: How Akasegawa Genpei Framed Capitalist Reality*. *ArtMargins Volume 4 Issue 3*, ss.40-65. Cambridge: Mit Press.
- Fisher, M. (2011). *Kapitalist Gerçeklik*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Habitus Kitap.
- Foster H. (1996). *The Return Of The Real The Avant-Garde At The End Of The Century*. England: Mit Press.
- Foster H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. Çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster H. (2011). *Death in America*. (Edt. Annette Michelson). Andy Warhol içinde, ss. 69-91. Cambridge: The MIT Press.
- Foster H., Krauss R. , Bois Y. A. ve diğer (2016). *Art Since 1900*. United Kingdom: Thames and Hudson.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları*. Çev. Akın Terzi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ferraris, M. (2019). *Yeni Gerçeklik Manifestosu*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Genpei, A. (1964). *Theses On "Capitalist Realism"*. Bunka-Cho Art Platform Japan Translation Series. https://contents.artplatform.go.jp/wp-content/uploads/2021/02/CACJ_translation_project_20210224.pdf (Erişim tarihi: 13.02.2022).
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Habermas, J. (2003). *İnsan Doğasının Geleceği*. Çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Everest Yayınları.
- Hardt M. ve Negri A. (2007). *Dionysosun Emeli Devlet Biçiminin Bir Eleştirisi*. Çev. Ertuğrul Başer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hardt M. ve Negri A. (2015). *İmparatorluk*. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hopkins, D. (2016). *New York Dada: From End to Beginning*. Edt. David Hopkins. *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, ss. 70-89. United Kingdom: Blackwell
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantoğu*. Çev. Nuri Pülimer ve Abdulkadir Gölcü. İstanbul: Nirengi Kitap.

- Kofman, S. (2015). *Camera Obscura İdeolojinin Karanlık Kutusu*. Çev. Elvan Kıvılcım. İstanbul: Encore Yayıncılık.
- Lugg, C. A. (1999). *Kitsch From Education to Public Policy*. United Kingdom: Routledge.
- Lukacs, G. (2006). *Gerçekçilik Değerlendiriliyor*. Çev. Ünsal Oskay. Estetik ve Politika içinde, ss. 29-119. İstanbul: Epos Yayınları.
- Lukacs, G. (2018). *Tarihsel Roman*. Çev. Prof. Dr. İsmet Doğan. İstanbul: Epos Yayınları.
- Maes, H. (2022). *Sanat ve Estetik Üzerine Söyleşiler*. Çev. Ebru Berrin Alpay. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Mannheim, K. (1995). *İdeoloji ve Ütopya*. Çev. Mehmet Okyavuz. İstanbul: Epos Yayınları.
- McHale, B. (1969). *The Plastic Parthenon*. Edt. Gillo Dorfles. *Kitsch An Anthology Of Bad Taste* içinde ss. 98-111. London: Studio Vista.
- Nalbantoğlu, H. Ü. (2009). *Arayışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- O'Connor, B. (2022). *Adorno*. Çev. Soner Soysal. İstanbul: AlfaYayınları.
- Postman, N. (2016). *Televizyon Öldüren Eğlence*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Versus Yayıncılık.
- Ranciere, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rabinow P. (2017). *Unconsolable Contemporary Observing Gerhard Richter*. United States: Duke University Press.
- Sandler, I. (2004). *Art Of The Postmodern Era From The Late 1960s To The Early 1990s*. United Kingdom: Routledge.
- Signac, P. (2019). *Eugene Delacroix'dan Yeni-İzlenimciliğe*. Çev. Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Shonkwiler A. ve Berge L. C. (2014). *Introduction: A Theory of Capitalist Realism*. Edt. Alison Shonkwiler ve Leigh Claire la Berge. *Reading Capitalist Realism* içinde, ss. 1-26. USA: University of Iowa Press.
- Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Yayınları.
- Sörbon, G. (2007). *The Classical Concept of Mimesis*. Edt. Paul Smith ve Carolyn Wilde. *A Companion to Art Theory* içinde, ss. 19-29. USA: Blackwell Publishers.
- Stallabrass, J. (2004). *Art Incorporated The Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Stallabrass, J. (2021). *Çağdaş Sanat Bir Tarihçe*. Çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türkyılmaz, Ç. (2016). *Bunalım Çağı Kierkegaard, Marx ve Nietzsche*. İstanbul: Bibliotech Yayınları.
- Ümer, E. (2018). *Lacancı Bakış Kavramı ve İmgenin Bakışı*. *Yıldız Journal of Art and Design*, Cilt: 5, Sayı: 2, ss. 47-66. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Wood, P. (2007). *Modernism and the Idea of the Avant-Garde*. Edt. Paul Smith ve Carolyn Wilde. *A Companion to Art Theory-Wiley-Blackwell* ss. 215-229. United Kingdom: Blackwell.

Görsel Kaynaklar

- Resim1.** [https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_\(Monet_series\)#/media/File:RouenCathedral_Monet_1894.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_(Monet_series)#/media/File:RouenCathedral_Monet_1894.jpg)
- Resim2.** [https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_\(Monet_series\)#/media/File:Rouen_Cathedral_Monet_1894.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_(Monet_series)#/media/File:Rouen_Cathedral_Monet_1894.jpg)
- Resim3.** [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Coronation_of_Napoleon#/media/File:Jacques-Louis_David_-_The_Coronation_of_Napoleon_\(1805-1807\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Coronation_of_Napoleon#/media/File:Jacques-Louis_David_-_The_Coronation_of_Napoleon_(1805-1807).jpg)
- Resim 4.** https://en.wikipedia.org/wiki/The_Painter%27s_Studio#/media/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg
- Resim 5.** <https://www.wikiart.org/en/jean-dubuffet/madame-mouche>
- Resim 6.** <http://www.artnet.com/artists/raoul-hausmann/dada-siegt-nQaCgsyP-BTFtB3zEcItMw2>
- Resim 7.** <https://www.moma.org/collection/works/65003>
- Resim 8.** [https://en.wikipedia.org/wiki/Nighthawks_\(painting\)#/media/File:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Nighthawks_(painting)#/media/File:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg)
- Resim 9.** <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/orange-disaster>
- Resim 10.** <https://banknoteartconcept.com/akasegawa-the-imperfect-face-of-reality/>
- Resim 11.** <http://www.jeffkoons.com/artwork/made-in-heaven>
- Resim 12.** <https://uploads4.wikiart.org/images/takashi-murakami/flower-ball-2002.jpg!Large.jpg>
- Resim 13.** <https://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=9975&t=objects>
- Resim 14.** <https://www.itsliquid.com/damienhirst-cherryblossoms.html>

THE ISSUE OF REALITY IN PAINTING AND CAPITALIST REALISM

Engin ÜMER

ABSTRACT

Since modern art, reality existed as a clash between fragmented images of the world, which in turn are products of different perspectives. Looking at the twentieth century painting, the issue of reality existed in parallel to the idea of world. More recently, another idea has gained widespread acceptance: that the reality expressed in painting is lost, and what matters is the image itself. This study will take up this process using the concept of capitalist realism. The study will discuss reality in modernist painting from modern intellectual perspectives. Utopias immanent in ideologies promote the idea of constructive and productive art, whereas in modern culture, art views reality as a semiotic play. This is characterized by capitalism, viewed as the endpoint of history, and capitalist realism as a worldview. This study explains capitalist realism by examining the relationship between the meanings of the concept of capitalist realism and the techniques of depiction in painting in modern culture, points out the positive and negative aspects of this reality, and makes recommendations.

Keywords: Capitalist realism, painting, realism, representation