



T.C.

İSTANBUL KEMERBURGAZ ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA İDEOLOJİ VE SANAT İLİŞKİSİ

Olca Yetiş

Yüksek Lisans Tezi

Danışman:

Doç. Dr. Serdar Yılmaz

İstanbul, 2016

T.C.
İSTANBUL KEMERBURGAZ ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

**GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA İDEOLOJİ VE SANAT
İLİŞKİSİ**

Olca Yetiş
Yüksek Lisans Tezi

Danışman:
Doç. Dr. Serdar Yılmaz
İstanbul, 2016

GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA İDEOLOJİ VE SANAT İLİŞKİSİ

Olca Yetiş

Anadolu Üniversitesi, 2011

T.C.

İstanbul Kültür Üniversitesi

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans / Doktora tezi olmaya yeterli bulunmuştur.


Doç. Serdar YILMAZ

(Ünvan ve İsim)

Eş Danışman

(Ünvan ve İsim)

Danışman

İnceleme Komitesi Üyeleri (İlk isim jüri başkanına, ikinci isim tez danışmanına aittir.)

(Ünvan ve İsim)

(Jüri)


Doç. Serdar YILMAZ

(Ünvan ve İsim)

(Jüri)


Doç. Nuran PERDAHCI

(Ünvan ve İsim)

(Jüri)


Doç. BENGİSÜ BAYRAK BONGALICIA

Bu çalışma bir Yüksek Lisans / Doktora tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.


Doç. Nedret Yazar

(Ünvan ve İsim)

Bölüm Başkanı

[Üniversite] onayı 07 / 06 / 2016


Yrd. Doç. Dr. A. Bahadır Kaya

(Ünvan ve İsim)

Enstitü Müdürü

Bu dökümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağılı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve original olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Olca Yetiş



İTHAF

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, engin bakış açısı ile bilimsel yönlendirmelerde emeği geçen tez danışmanım sayın Doç. Dr. Serdar Yılmaz hocama teşekkür eder, saygılarımı sunarım. Tezimi okuyup yaptığı düzeltmelerden dolayı Yar. Doc. Dr. Tuba Demirci Yılmaz'a teşekkürü bir borç bilirim.

Tez süresince desteğini esirgemeyen arkadaşlarım Çilem Yavşan ve Eyüp Atakul'a teknik konulardaki desteği için de arkadaşım Bilge Turanlı'ya teşekkür ederim.

Olca Yetiş



ÖZET

GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA İDEOLOJİ VE SANAT İLİŞKİSİ

Olca Yetiş

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi

Danışman: Doç. Dr. Serdar Yılmaz

Bu tezin amacı, 90'lı yıllardan günümüze çağdaş sanatın geçirdiği dönüşümlerin, ideoloji ve sermaye eksenin de incelenmesidir. Dönemin sosyal ve politik olayları göz ardı edilmeden yapılan bu incelemede görülecektir ki, çağdaş sanatta, muhalif olmanın ya da çağdaş olabilmenin ön koşulu, sanatın ve sanatçının yaşanılan dönemden ve hayattan kopuk olmamasıdır. Birinci bölümde; sanatın eleştirel boyutunun tarihsel köklerinden geldiğini, hayatla olan bağının da ne derece önemli olduğunu görmekteyiz. Ayrıca 20. yüzyıl başlarında ideolojilerin kısacasındaki sanatsal örneklerin incelenmesi, günümüz ile geçmişin kıyaslanabilmesi ve bugünü anlamamız için çeşitli ipuçları sunmaktadır.

1990'lı yıllardan itibaren özellikle Türkiye ve dünya çapında yaşanan sosyo-politik dönüşümlerin çağdaş sanattaki yansımaları gösterilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde incelenen yeni orta sınıf ve ülke siyasetinin hatırı sayılır rolünün çağdaş sanatın üzerindeki etkileri gösterilmeye çalışılmıştır. Bu durum, 2000'li yılların çağdaş sanat pratiklerinin nasıl belirlendiğinin gösterilmesi açısından önemlidir.

90'lardan günümüze seçtiğimiz bu dönemdeki sanatçı ve inisiyatiflerin dönemleriyle hesaplaşmaların da önemli bir yer tuttuğunu görmekteyiz. Günümüz çağdaş muhalif sanatından örneklerin seçilip derlendiği son bölümde politik temalı kolektif sergilerin, özellikle "Ateşin Düştüğü Yer" sergisi ve diğer kapsamlı kolektif sergilerin Türkiye'de güncel siyaseti eleştirmeleri ve yeni bir dil yaratma peşinde olmaları kayda değer örneklerdendir. Bu gibi örnekler günümüz çağdaş sanatının eleştirel boyutunun hangi aşamalara ulaştığını göstermesi açısından önemli bir yere sahiptir. Yapılan röportajlarda da ideolojinin gündelik yaşama yansımaları ve sanatçıların üretimlerinde ne gibi etkilere sahip olduğu incelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Çağdaş Sanat, Eleştiri, Siyaset, İdeoloji, Sermaye



ABSTRACT

THE RELATIONSHIP BETWEEN IDEOLOGY AND ART IN THE CONTEMPORARY TURKISH ART OF TODAY

Olca Yetiş

Master's Thesis, Art Major of Art and Design, Istanbul Kemerburgaz University Advisor: Assoc.
Prof. Dr. Serdar Yılmaz

The objective of this thesis is to examine the transformation through which the contemporary art has gone since the 90's up to these days with consideration of ideology and capital. It will be evident in this research, which has been done without ignoring the social and political events of the period, that the pre-condition of being an opponent or contemporary in the contemporary art is the fact that the art and the artist do not break loose from the period being lived and life. In the first section, what we see is that the critical dimension of art comes from historical roots and how significant its connection with life is. Furthermore, it gives various clues for examination of artistic examples, which are in the grip of ideologies at the beginning of the 20th century; comparison of today and the past and understanding today.

The echoes of the socio-political transformations gone through since the 1990's particularly in Turkey and all over the world in the contemporary art have been tried to be shown. In the second section, the effects of the remarkable role of the new middle class and the country politics on the contemporary art have been tried to be shown. This fact is important in terms of showing how the contemporary art practices of the 2000's are determined.

We observe that the settlements of the artists and initiatives in this period, which we have picked up, with their periods since the 90's up to this day occupy an important space. In the last section in which examples of the contemporary opponent art of today have been selected and compiled, the fact that collective exhibitions with a political theme; especially the exhibition "Ateşin Düştüğü Yer" and other comprehensive collective exhibitions criticize

the current politics in Turkey and area after creating a new language is among remarkable examples. Such examples hold a significant place in terms of showing which stage the critical dimension of the contemporary art of today has reached. In the interviews made, the reflections of the ideology on daily life and what kind of impacts it has on the products of artists are examined.

Keywords: Contemporary Art, Criticism, Politics, Ideology, Capital



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	IX
İÇİNDEKİLER.....	12
RESİM LİSTESİ.....	Xii
KISALTMALAR.....	16
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM.....	4
1.1. SANATIN ELEŞTİREL BOYUTUNUN TARİHSEL KÖKENLERİ.....	4
1.2. SANAT VE İKTİDARIN TARİHSEL SÜREÇTEKİ İLİŞKİSİ.....	6
1.3. SANAT VE PROPAGANDANIN TARİHSEL SÜREÇTEKİ İLİŞKİSİ.....	8
2. BÖLÜM.....	13
2.1. 90'LI YILLARDA TÜRKİYE SİYASETİ VE YENİ ORTA SINIF.....	13
2.2. TÜRKİYE'DE 1990'LI YILLARIN ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINA GENEL BİR BAKIŞ.....	14
2.3. 90'LI YILLARIN SİYASİ ATMOSFERİNİN ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMASI.....	18
3. BÖLÜM.....	19
3.1. GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ MUHALİF SANATINA GENEL BİR BAKIŞ.....	19
3.2. KURUMSAL YAPI ALTINDA YAPILAN MUHALİF ÇAĞDAŞ SANAT.....	24
3.3. GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ MUHALİF SANATINDA SİVİL VE BAĞIMSIZ ELEŞTİRİ.....	26
SONUÇ.....	33
RÖPORTAJLAR.....	34
KAYNAKÇA.....	44
İNTERNET KAYNAKLARI.....	46
İNTERNET GÖRSEL KAYNAKÇA.....	47

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Hitler “Dejenere” sergisini geziyor, 1937.....	7
Resim 2: Boris Vladimir, Stalin için güller, 1949.....	10
Resim 3: Hubert Lanzinger, Hitler propaganda afişi, 1935.	11
Resim 4: Hale Tenger, S.kimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü, 1990.....	18
Resim 5: “Ateşin Düştüğü Yer”, Depo, 2011.....	20
Resim 6: Hafriyat Karaköy, “Allah Korkusu” 2007	22
Resim 7: Burak Arıkan, Mülksüzleştirme Ağları, 2013	27
Resim 8: Gülçin Aksoy, "Boğucu Kültür" sergisi, 2011.....	29
Resim 9: YeniAnıt, Çanakkale Bienali, 2015.....	30
Resim 10: Yeni Anıt, Port İzmir 3, 2014.....	31
Resim 11: Sevil Tunaboğlu, “O Tabak Bitecek”, Depo, 2011.	32
Resim 12: Nazım Hikmet Richard Dikbaş, Karıştırmak, 2011	38
Resim 13: Olgu Ülkenciler, "Vive le Commune", 2011.....	42

KISALTMALAR

Ve Benzeri: Vb

Ve Saire: Vs

Ve Diğerleri: V.d.

Devletin İdeolojik Aygıtları: DİA



GİRİŞ

İdeoloji, Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde “ siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren; politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dini, moral, estetik düşünceler bütünü” olarak tanımlanmıştır. Althusser'in görüşüne göre ise, ideolojinin varoluşu maddidir, ancak ideoloji bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerin bir tasarımıdır (Althusser, 2000: 51). Althusser ideolojiyi kendi etkileme alanında belirleyiciliği olan pratik bir alan olarak ele alırken, fikirlerin maddenin soyut yansıması olmadığını da dile getirmektedir. Çünkü kendileri somut ve nesnel olan “dil”, “ayın”, “aile hayatı” gibi toplumsal pratikler içinde yazılıdır ve bu pratiklerle belirlenirler (Althusser, 2000: 55). Althusser bireylerin özneleştirilmesini bir çağırma metaforu ile açıklamaktadır. Örneğin; birine “hey sen” diye seslenildiğinde, bu hitap biçimiyle, söylemin muhatabı belirlenmiş olurken aynı zamanda bireyde de bu algı oluşturulmaktadır. Bu bakımdan Althusser, ideolojiler içinde aldığımız bütün rollerin temelinde bu “çağırma” ve “çağırıldığını anlama” durumunun olduğunu vurgular. “Ey Müslüman”, “Ey Türk”, “Ey proleter” bütün bu adlarla çağrılanların birbirinden ayrı somut pratikleri, kimlikleri vardır. Çağrıldıkları ad, bir bakıma bu kimliğin özetidir. İdeoloji yoluyla kendilerini özne olarak gören insanlar, aslında gerçeklikle kendi aralarındaki ilişkiyi ideoloji içinde tasarlamaktadırlar (Althusser, 2000: 60).

Althusser Devletin İdeolojik Aygıtları'nı (DİA) açıklarken de söz konusu aygıtların; devletin baskı aygıtıyla aynı şeyler olmadıklarını belirtmektedir. Marksist teoride devlet aygıtının, hükümet, yönetim, ordu, polis, hapishaneler, mahkemeler gibi kurumları kapsadığını hatırlatır ve bunların devletin baskı aygıtı denilen mekanizmalarını oluşturduğunu söyler (Althusser, 2000: 33). Fakat DİA'lar ideolojiyi kullanarak işlerler. Dini DİA, öğretimsel DİA, aile DİA'sı, siyasal DİA, sendikal DİA, haberleşme DİA'sı ve kültürel DİA...

İdeoloji teorisinin önemi, içerdiği ve bağlantılı olduğu kavramların çok yönlülüğü ile açıklanabilir. İdeolojinin disiplinler arası etkileşimi şart koşan bir içerikte olması onun sosyolojik bağlamının sanatla olan ilişkisini zorunlu kılmaktadır. Ferhat Kamil Satıcı ile yaptığımız röportajda sanatçı bu

durumu şöyle belirtmiştir; "yaşamımızın ideolojimizi tanımladığı, ideolojimizin de yaşamımızı biçimlendirdiği bir gerçektir".

Toplumsal bütünün bir parçasını oluşturan sanat da diğer toplumsal edimler gibi ideoloji içinde bir pratik olarak var olur. Bu durumda kültür DİA'sının bir parçası olan sanattan aynı zamanda "ideolojik bir aygıt" olarak da bahsedilebilir. Althusser'in DİA ile devletin baskı aygıtlarını birbirinden ayrı tutması bu noktada önem kazanmaktadır. Çünkü Althusser'in deyişi ile "iktidar baskıyla değil, denetimle ve üretmekle işlemektedir" (Althusser, 2000: 40).

İdeolojinin yaşamı biçimlendirdiği göz önüne alındığında sanatçının da bir ideolojisinin olduğu, kabul edilmesi gereken bir durumdur. Tez çalışması kapsamında, 14.09.2015 tarihli Nazım Dikbaş ile yapılan röportajda, sanatçı şunları belirtmektedir; "...her sanatçı bunu kabul etmeyecektir. Sanatçı bir ideolojisi olmadığını söylese bile bir ideolojisi vardır ve bir ideolojiyle hareket etmektedir. Bunun içerisinde iki sorun vardır. Birincisi anlamaktır. Tabi anlamak yeterli değildir ve eleştirmek. Estetik de, sanatçının estetiği de, tavrı da, ideolojisi de burada ortaya çıkmaktadır."

Sanat, politika ve ideoloji ilişkisi farklı konumlar ve tarihsel süreçlerde kendisini defalarca göstermiş olsa da, temelde iki biçimde kendini gösterir. Bunlardan birincisi iktidar ideolojisini yaymak için sanat ve politikayı bir arada kullanmak, ya da diğer adıyla propagandadır. İkincisi ise alternatif politika üreten ya da iktidar ideolojisini ve dayatmalarını eleştirerek kolektif veya tekil bir bilinç yaratma amacıyla üretilen sanattır. Sanatçının bu iki yoldan hangisini seçeceği ise, doğrudan kişisel politik tavrını ortaya koymaktadır. Hal Foster bu durumu Marx üzerinden şu şekilde tanımlamaktadır; *"siyasi sanat ile siyaseti olan sanat arasında şu şekilde bir ayrım yapılabilir: İlki retorik bir kod içine hapsolmuş, ideolojik temsilleri yeniden üreten bir sanattır. İkincisiyse, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen günümüz açısından anlamlı bir siyasi kavramı üretmeye çalışan bir sanat"* (Foster, 2008: 151).

Günümüzde değişen sadece sanat değildir. İktidar, sermaye gibi güç odaklarının da temsil metotları değişmektedir. Günümüzde, modernizmin başlangıcında düşman olan sanat ve iktidarın uzlaşması söz konusudur. Sermayenin gizli ideolojisi burada net bir şekilde görülmektedir. Sermaye ve iktidar, popüler bir sanat üretiminin karşısında durup tepki çekmektense, onu kendi tekeline alıp eleştiriye de sahiplenmesinin hem daha kazançlı hem de güvenli olduğunu fark etmiştir (Adorno, 2007: 51). Tez çalışması kapsamında Ferhat Kamil Satıcı ile 25.09.2015 tarihinde gerçekleştirilen söyleşide sanatçı; günümüz çağdaş sanatının büyük bir kısmının, ideolojik temelli motivasyona sahip bir ideoloji parodisi olduğunu söylemektedir. İdeolojinin erimesine sahne olan bu ortam, kültür kurumları, piyasa, sanatçı ve sanat eserinin kimyasal bileşimi ile oluşmaktadır. Dönemin politik ihtiyacına göre değişen bu pratiklerin, çağdaş sanatın muhalif işlevinin; hâkim kültürün kitleleri motive etmek için kullandığı ikonların kırılması yönünde kullanılmasının önemini vurgulamaktadır.

80'lerin baskıcı politik uygulamalarından çıkan toplumun, Özal dönemiyle birlikte kendini tüketim kültürü ile ifade etmeye başladığı 90'lı yıllar aynı zamanda toplumsal kutuplaşmaların yaşanıp 'ulus' kavramının bastırmış olduğu alt kültürlerin de birer birer ortaya çıkmalarına sahne olmuştur. Günümüz çağdaş sanatının miladı niteliğindeki bu yıllarda aynı zamanda birçok alanda kırılmalar ve bugüne dek tabu olarak görülen sanatsal gelenekten sert kopuşlar yaşanmıştır. Bu dönemde kültürün sanat üzerindeki etkisinin artması; hâkim kültür, çevre ve alt kültürler arasında oluşan yeni gerilimlerin yeni sanatsal deneyimlere dönüşmesine ve çağdaş sanatın temellerinin atılmasına yol açmıştır.

1. BÖLÜM

1.1 SANATIN ELEŞTİREL BOYUTUNUN TARİHSEL KÖKENLERİ

Kamusal alanın inşası, Batı Avrupa’da, 17. yüzyılın ortalarında halkın din, monarşi ve aile kurumundan ayrı bir alanda, kendisini birey olarak, düşünsel olarak tahsis edebildiği bir ortama karşılık gelir. Kafe, salon gibi mekânlar bu dönemde ortaya çıkmıştır. Farklı sosyal sınıflardan, disiplinlerden, mesleklerden insanların bir araya gelerek edebi okumalar yapıp, tartıştığı, siyasi ve felsefi konularda fikir yürüttüğü, mevcut monarşilere karşı muhalefet geliştirdikleri bu ortamlar, dolayısıyla modern anlamda eleştirel düşüncenin de temelini oluşturmaktadır. Aristokrat, burjuva, sanat erbabı, edebiyatçı, ressam, aydın gibi birçok farklı kesimden insanın ilk defa bir araya gelerek, asırlardır süren kilise ve sarayın iradesi altında olan konular hakkında fikir beyan etmeye başlaması bile, başlı başına eleştirel ve siyasi bir tavidir. Buralarda gerçekleşen yapılanmaların Fransız İhtilali ve avangartlarla da doğrudan ilişkisi vardır (Artun, 2006: 13-42).

Sanat ve siyaset uzun geçmişleri olan oldukça geniş iki alandır. Her ikisi de toplumsallaşmayla beraber iç içe geçmiştir. 19. Yüzyılda Siyasi bir sanat programı olarak doğan sanatın özerkliğinin kökleri 17. yüzyıla dayanmakta ve 20.yüzyıl avangardına uzanmaktadır. Modern anlamda, sanattaki görsel ve ideolojik değişimin, romantizm ve gerçekçilik ile olan bağı dolayısıyla Fransız Devrim’i ve onu takip eden süreçte başladığını söylemek mümkündür. 1789 Fransız Devrim’inden sonra sanat artık akademilere, kiliselere, saraya, hamilere, geleneklere, otoriteye ve kurallara karşı açılmış bir özgürlük savaşının aracı olmuştur. Modern sanat da kendini bu özgürlük için verilen savaş üzerinden tanımlar. Devrim’den önce en önemli sanat ürünleri, genellikle en katı yönetim biçimi altında üretilirken, sonrasında sanat her türlü otoriter kültür oluşumuna karşı çıkmıştır. Rokoko döneminin toplum ve kültürünü ortadan kaldıran devrim, aynı zamanda sanatın demokratikleştirilmesinin önündeki mekanizmaları da çözmüş, akademi diktatörlüğünü bitirirken, sanatı sarayın ve aristokrasinin malı olmaktan çıkarmış, sanatın sınırlarını genişletip halka inmesini sağlamıştır (Artun, 2010).

"Salon sergileriyle ve tabii aynı zamanlarda kurulan kamusal müzelerle birlikte, önceden sadece kiliselerde, saraylarda, soylulara özgü mekânlarda veya nadiren düzenlenen halka açık birtakım resmi törenlerde izlenebilen resimler, heykeller, imgeler, semboller, anlamlar –bütün ikonografi– kalabalıkların emanetine geçmektedir" (Artun, 2006: 13-42).

19. Yüzyıl' da eleştirinin oluşmasında salon sergilerinin de önemi büyüktür. Sarayın, kilisenin ve aristokrasinin akademi üzerindeki etkisi zayıfladıkça ve rejim demokrasiye doğru döndükçe halk, sanatı kendine mal etmekte ve istediği gibi yorumlayıp değerlendirebilmektedir. Estetik, değişen toplumsal dinamiklerle ve bir takım siyasal otoriteler sayesinde kamuya mal olmaya başlamıştır. Kamusal alanda görünür olmaya başlayan sanatçıların yaratıcı bireyler olarak yüceltilmesi, yaratma gücünün tanrıdan alınıp bireye verilmesiyle sonuçlanır. Sadece üretilen eserlere değil bunları üreten yaratıcı sanatçılara da ilgi gösterilmeye başlanır. Sonuç olarak eleştirme, muhakeme etme yetkisi, mutlak iradedden kamuya geçer.

Romantizm hareketiyle ortaya çıkan "sanat için sanat" kavramı, kilise, aristokrasi vs. gibi otoriter kurumların çıkarları doğrultusunda hareket etmeyi reddetmiştir. Sanattaki bu yeni düstur, artık sanatın toplumun refahına katkı sağlaması ve bir ulusal bir görev haline gelmesini sağlamıştır. Bundan dolayıdır ki sanat sadece duylara hitap eden ya da sadece elit bir zümrenin sahip olduğu bir şey olmaktan çıkıp toplumsal bir görev de üstlenmiştir. Fransız Devrimi'nin gösterdiği şey sanatın değişmesi için önce toplumun değişmesi gerektiğidir. Romantizm hareketiyle başlayan bu süreçte yeni bir dünya görüşüyle birlikte yeni sanatsal özgürlükler alanı da oluşturulmuştur.

Avangart hareketler, manifestolar ve akımların modernliğe karşı yürüttüğü muhalefet, çağdaş eleştirel düşüncenin ve kültür odaklı politikaların büyük bir kısmının oluşumunu sağlamış veya onlara esin kaynağı olmuştur. Modernizm oluşumunu sağladığı, kendi içerisinde çıkmış, post modern eleştiri içerisinde doğmuş akımların yine kendisine karşı muhalefet etmesi de benzer bir durumu sergiler (Danto, 2010: 73).

"Eleştirinin bir sanat olduğu hatta "sanatın sonundan sonra" onun yerini aldığı savı 19. yüzyılın başından beri sık sık gündeme getirilmiştir (Artun, 2001: 51). "Sanat sadece özerk olabildiğinde toplum için yararlı olabilecektir ifadesi ütöpik bir kavramdır çünkü sanatı toplumsal dinamiklerden soyutlamak anlamsızdır. Sanat kültürün bir parçasıdır. Toplumsal bütünün bir parçasını oluşturan sanat da diğer toplumsal edimler gibi bir pratik olarak var olur. İktidar dayatmalarıyla oluşan, toplumsal beğeniye hizmet eden bir sanat, eleştirel kültürü yaratamaz ve avangart bir rol üstlenemez.

1.2 SANAT VE İKTİDARIN TARİHSEL SÜREÇTEKİ İLİŞKİSİ

İktidar mekanizmaları kendi ideolojilerini kitlelere ulaştırmak ve dayatmak için tarih boyunca çeşitli araçlar kullanmışlardır. Bu araçlardan biri de -belki en önemlisi- sanattır. 20. yüzyılda sanat ve iktidar ilişkisi bazı ideolojilerin, siyasi rejimlerin resmi akımları haline gelmişlerdir. Nasyonal Sosyalist Almanya’da, Stalin dönemi Sovyetler Birliği’nde, Mussolini yönetiminde ki İtalya’da, Türkiye’de de Kemalist dönemde sanat siyasi ideoloji tarafından belirlenmeye çalışılmış ve başarılı da olunmuştur.

Egemen ideolojilerin, kendi düşünce yapılarını ve fikirlerini topluma aktarmalarında kültür ve sanatı bir araç olarak kullandıkları bilinen bir gerçektir. İktidar ideolojisi, kendilerine inanmayanlara karşı kazanmak, kendini kabul ettirmek için disiplinli ve ortak davranışı sağlayabilecek tek parçalı örgütlenme biçimleri yaratır ve her dönem kendini topluma daha kolay kabul ettirebilmek için sanatı denetim altına alır. Böylelikle sanat, resim, tiyatro oyunu, müzik ve film olarak görselleşen ideolojilere dönüşür. Görsel ideoloji “Bir resmin, insanların yaşamlarını varoluş koşullarıyla ilintileme biçimlerini dile getirdikleri biçimsel ve izleksel öğelerin özgül bir bileşimidir: Toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisinin tikel biçimini oluşturan bileşimidir” der Hadjinicolou (Hadjinicolaou,1998: 109). Sadece resim sanatı üzerinden ele aldığı görsel ideoloji tanımı, aslında tüm sanat alanları için uygulanabilir.

Nasyonal Sosyalist Parti'nin muhafazakâr kültürel bakışı göz önüne alındığında Nazi'lerin avangart sanata tamamıyla karşı oldukları ve başından itibaren bu sanatı yasakladıkları bilinir. Nazi olmayanların gözünü korkutmak ve olan bitene karşı ayak uydurmalarını sağlamak amacıyla yapılan güç gösterilerinden biri modern sanatın bir sergi vasıtasıyla hedef gösterilip aşağılanmasıdır. Naziler tarafından düzenlenen "Yozlaşmış Sanat" adlı, 1937 tarihli sergi bu alandaki örneklerden biridir: Sergide 700 den fazla sanat eseri sadece alay etmek ve kötülemek amacıyla sergilenmiştir. Sergilenen eserlerin çoğu özel koleksiyonlardan el konulmuş ve modernist çalışmalar yapmış yüz sanatçının eserlerinden oluşmaktadır. Sergi Münih'te dört ay açık kalmış ve iki milyon kişi tarafından ziyaret edildiği iddia edilmiştir. Sergi daha sonra on üç ayrı Alman ve Avusturya şehrini dolaştırıldığından en çok kişi tarafından ziyaret edilen sergi olarak tanımlanmaktadır (Clark, 2004: 77-78).



Resim 1: Hitler, "Dejenere", sergisini geziyor, 1937.

“Aynı dönemde Avrupa ve ABD’de muhafazakâr eleştirmenler tarafından modern sanata saldıran bir tutum sergilenmeye başlanır ve modern sanatın Yahudilik, Bolşevizm, delilik ve homoseksüellikle arasında bir bağ kurulmaya çalışılır. Bu iddialar yeniden kurulacak bir sosyal düzen için kullanılmıştır. Münih’teki Yozlaşmış Sanat Sergisinin yakınlarına 1937 yılından 1944 yılına kadar devam edecek olan Yüce Alman Sanatı Sergisi adıyla yıllık bir sergi açılmış, iktidar tarafından desteklenen yeni sanatın örnekleri bu sergide halka tanıtılmıştır” (Clark, 2004: 89).

Bu örnek siyasi rejimlerin sanatı kendi ideolojilerinin propaganda aracı olarak kullanmada ne ölçüde başarılı olabildiğini, daha doğrusu sanatın propaganda aracı olmakta, özellikle daha o yıllarda kitlelere ulaşmakta ne kadar başarılı olduğunun örneklerinden biridir. Yozlaşmış sanat sergisi örneğinde aslında sanat aracı olarak değil, direk kendisi birebir propaganda malzemesi olarak kullanılmıştır. Ama bu durum yukarıda verilen örneklerle zıt bir durum değil, aksine Nazi rejiminin kendi sanat ideolojisini kabul ettirmek için ne denli büyük organizasyonlar yapabileceğinin ve sanatın bu tür politik amaçlar için ne kadar önemli olduğunun kanıtıdır.

1.3 SANAT VE PROPAGANDANIN TARİHSEL SÜREÇTEKİ İLİŞKİSİ

Propaganda: *“Bir bütün olarak toplumun ya da belirli bir kesimin inanç, tutum ve davranışlarını yönlendirmek amacıyla, bilinçli olarak seçilmiş bilgi, olgu ve savları sistemli bir çaba içinde ve çeşitli araçlarla yayma etkinlikleridir. Propagandanın temel amacı belirli hedefler doğrultusunda geniş bir kitleyi ikna etmek olduğundan düşüncelerin sunulmasında genellikle tek yönlü bir yaklaşım ele alınır. Dolayısıyla abartma ve gerçekleri gizleme, yalan ve çarpıtmaya kadar varan çeşitli yöntemlere başvurulabilir. Öte yandan düşünceleri kitlelere ulaştırmada kullanılan araçlar da propagandayı güçlendirici bir öge olarak büyük önem taşır” (Ana Britannica, 1992: 169).*

Sanatın politik bir araç olarak kullanılması çok eski tarihlere gitmektedir. Tarih sahnesinde imparatorluklar ve krallıklar iktidarlıklarını güçlendirmek ve yüceltmek ya da düşmanlarına korku

salmak için sanatı bir araç olarak kullanmışlardır. I. ve II. Yüzyıllar da Roma İmparatorluğu'nun nerdeyse her bölgesinde para ve madalyalar dağıtan, anıtsal heykeller yaptıran imparatorlar politik sembolleri ve törenleri yoğun bir şekilde kullanmışlardır.

Ortaçağda dünyevi güçler dinin hizmetinde olduğundan sanat ve politika da birbiriyle ilişkilidir. Üretilen sanat eserleri dine ait konuları anlatmış, kilise ve aristokrasinin ideolojik çıkarlarına hizmet etmiştir. Örneğin Rönesans İtalya'sının en yetenekli sanatçıları bile hamilerine giysi ve zırh gibi politik aksesuarlar tasarlamak zorunda kalmıştır. Roma İmparatorluğu'nda yapılan binaların ve heykellerin bir diğer amacı da, imparatorluğun gücünü, zenginliğini ve ihtişamını sanat aracılığı ile yansıtmaktır. Bu yöntemler günümüzde de hala kullanılmaktadır (Clark, 2004: 14-15).

Propaganda sözcüğü tarihsel örnekleri de düşünülünce akla çoğunlukla olumsuz çağrışımlar getirmektedir. Toby Clark sanat-propaganda ilişkisini şöyle açıklamıştır:

"Propaganda sözcüğü etkileme, sindirme ve yanıltma yöntemlerini içeren olumsuz bir izlenim yaratır. Sanat fikri ise birçokları için hakikate, güzelliğe ve özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan bir etkinlik alanını ifade eder. Bu yüzden kimilerine göre "propaganda sanatı" terimi bir çelişki içerir. Yine de olumsuz ve kişinin duygularına hitap eden çağrışımları oldukça yenidir; bunlar 20. yüzyılın ideolojik mücadeleleriyle yakından ilişkilidir" (Clark, 2004: 11).



Resim 2: Boris Vladimirsky, *“Stalin için güller”*, 1949.

Nasyonal Sosyalist dönemdeki propaganda afislerinde topluma doğrudan verilmeye çalışılan mesaj, güç ve iktidar odaklıdır. Bu dönemin afişlerinde gençliğin ve siyasi liderlerin sıklıkla aynı kadrajda kullanılması hiç de şaşırtıcı bir durum değildir. Tarihsel olarak Marksizm ve Liberalizm’le özdeşleştirdiği ilerleme fikrine karşı çıkılmakta ve Alman Halkı’nın kayıp geçmişine duyulan arkaik özlemi dile getiren görseller özellikle ön planda tutulmakta ve buna göre kurgulanmaktadır. Birçok propaganda afişi realist tarzda üretilse de aslında dönemine değil de geçmişe atıfta bulunmaktadır. Bundan dolayı Hitler’i şövalye kıyafetleri içerisinde bir ortaçağ figürü gibi gösteren resimler ya da Roma simgeleri sıkça görülmektedir.



Resim 3: Hubert Lanzinger, "Hitler propaganda afişı", 1935.

Ken Baynes, propaganda ve görsellik hakkında Toplumda Sanat adlı kitabında şu tespitlere yer vermiştir:

"Simgesellik savaşı olanaklı kılan kavramsal çerçeveye yakından ilgilidir. Birey ile grubu bir arada tutan ulusal ve dinsel soyut görüşleri ifade etmek için görsel araçlara başvurulur. Bir askerden takıma, bölüğe, alaya, ulusa uzanan temel çarpım tablosunun iş görebilmesi için onu bir yerde kavranabilir yapan karmaşık bir yapıya dayanması gerekir. Derinliğinde, savaşın varlığının bile, simgeselliğin ve onunla ilgili gösterişliliğin etkinliğine dayandığı görülebilir.(...) Bir askeri geçit resmini, bir hava filosunu ya da donanmanın gidişini gören herkes bu gösterilerde onlarla yeniden güçlenen coşkuların genişliğini duyar(...)" (Baynes, 2002: 53).

Propaganda ve görsellik arasındaki güçlü ilişkiyi en iyi örneklendiren durumlardan biri de, Nazi Almanyası'nda Leni Riefenstahl tarafından çekilmiş ve bizzat Nazi hükümeti tarafından finanse edilmiş propaganda filmleridir. 1935 yılında çektiği, Nazilerin ünlü Nurnberg Kongresinin anlatıldığı yarı dökümanter "Triumph des Willens" (İradenin Zaferi) ve 1936 yılı Berlin

Olimpiyatlarını konu alan " Olymphlade" (Olimpiyat) adlı iki filmidir. Nasyonal Sosyalist Parti'nin ideolojisini çok başarılı bir biçimde yayarak ve adeta dünyaya meydan okumuştur. Bu nedenle Susan Sontag, Riefenstahl'ın sinemasından "Büyüleyen faşizm "olarak bahseder. Sontag aslında haksızda değildir, çünkü filmlerde kullanılan görüntüler, aşıladığı kitle psikolojisi, beden estetiği, kalabalığın coşkusu, birlikten gelen kuvvet olgusunu çok başarılı biçimde yansıtmaktadır.

Savaş sonrasında iktidar mekanizmalarının sanat içerisindeki temsiliyetleri ve sanatı bu alanda kullanma biçimleri değişime uğrayacaktır. Daha önce, iktidar simgelerini doğrudan ve gerçek öğelerle gösteren, açık propaganda biçimleri yerini daha gizli ve sözel-kültürel bir biçime doğru bırakacak, sanat ve propaganda ilişkisinin tanımı yeniden yapılacak ve iktidar ideolojisinin sanatta kullanımı çok daha değişik bir boyut kazanacaktır.

2.BÖLÜM

2.1. 90'LI YILLARDA TÜRKİYE SİYASETİ VE YENİ ORTA SINIF

90'lı yıllarda Türkiye büyük toplumsal dönüşümlere tanık olmuştur. Dönemin toplumsal ve ekonomik dinamiklerini belirleyen unsurlar arasında toplumsal ve sınıfsal ayrımcılığın artışı, devletin zaten zayıf olan sosyal güvenlik ağını parçalaması, sanayinin özelleştirilmesi, enflasyonun tırmanması, işsizliğin artması, köyden kente göç dalgasının patlaması, 1982 Anayasa'sının toplumun sosyal taleplerini karşılamak bir yana bu talepleri bastırması dönemin en göze çarpan özelliğidir. Toplumsal sınıf farkının neoliberal politikalardan dolayı gittikçe keskinleşmesi toplumsal tabakanın alt kesiminin oy verdiği merkez sağ ve sol partilerin eski halkçı politikalardan uzaklaşmalarından dolayı yeni oluşan ekonomik dönüşüm, kitleleri kendi kaderlerine terk etmekte ve sosyal adalet, işsizlik ve sosyal güvenlik gibi taleplerin karşılanamaması durumu Refah Partisi'ni 1996 yılında iktidara taşımaktadır.

Birbirinden soyutlanmış olan toplumsal kesimlerin kültür ve politikalarının kaynaşmaya başladığını gördüğümüz bu dönem de ulus-devlet modelinin miâdını doldurduğu ve küreselleşmeyle beraber toplumsal keşismelerin başladığı görülmektedir. Cumhuriyet tarihi boyunca örtbas edilmiş toplumsal ve sosyolojik vakalar ve sorunların su yüzüne çıkması siyasi ortamın tekrar hareketlenmesine ve küreselleşmeyle birlikte popüler kültürün yükselmesi ve beraberinde gelen eleştirilere neoliberalizmin özgürlük vaatleri de eklenince ortaya yeni bir toplumsal manzara çıkmıştır. Küreselleşme sürecinde ulus devletlerin yerini bölgesel metropollerin alması sürecinde, İstanbul'un bölgedeki önemini giderek artırmıştır. 1980 Askeri Darbesinin soğuk savaşın bitmesiyle kültürel programının kurumsallaşması şaşırtıcı değildir. Bu dönemde hız kazanan küreselleşme, ülke politikası ve dışı açılma girişimlerini de kamçulamıştır.

Yeni orta sınıfın kültürünü oluşturan sosyal ve ekonomik dinamikler bu sınıfın tanımının ve yapısının değişmesini sağlamıştır. Küreselleşmeyle oluşan neoliberal pazarın tüketimini

karşılacak olan bu yeni orta sınıf aynı zamanda ülkedeki sanat ortamının da belirleyicisi olacaktır. Beyaz yakalılar olarak adlandırılan bu yeni sınıf kimdir (Dastarlı, 2007: 26-31)?

Ali Şimşek'e (2010, Birgün Gazetesi) göre, *"Üniversite mezunu, görece yüksek ücretli, ağırlıklı olarak da hizmet sektörü, beyaz yakalı bir kesimden söz ediyoruz. Mühendisten, yöneticilere, avukatlara, doktorlara ve reklamcılara, medya çalışanlarına, bankacılara geniş profesyonel bir kesim."*

90'lı yıllar kültürün ön planda olduğu bir dönem olduğundan yeni orta sınıfın kendini toplumun diğer sınıflarından kültürel yolla ayırabilmesi, ancak piyasanın kültürel metaları bu sınıfa yönelik şekillendirmesine bağlıydı. Bu sayededir ki yeni orta sınıf kültürel tüketimin en büyük kesimini oluşturmakta ve kültürel tüketimini ayrıca yüksek kültürün izleyiciliği ve tüketiciliğinden çok popüler kültür üzerinden yapmaya başlamasıyla 2000'li yılların kültürel tüketim ve izleyiciliğinin nüveleri bu sayede oluşmuştur. Üstlendiği bir diğer rolde popüler kültürün geniş kitlelere pazarlanmasını ve tüketimini sağlamıştır. Bunun sonucunda da hizmet sektörü bu talebe karşı geri durmayıp, karşılıklı olarak birbirlerini besleyerek 2000'li yılların sanat ortamının dinamikleri belirlenmiştir.

2.2. TÜRKİYE'DE 1990'LI YILLARIN ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINA GENEL BİR BAKIŞ

90'lı yılların başlarında, Türkiye'de sanat, sosyoloji ve felsefenin yollarının kesiştiği bir dönem görürüz. Sanatın ve sosyolojinin nesneleri örtüşmekte ve bu oluşumlar içinde ikisi de daha çok siyaset içeren bir görünüm sergiler. Siyaset teorisi ve düşünce üzerine kurulu güncel felsefe hızlı bir biçimde sanat dünyasına dâhil olmuştur. 1990 öncesi sanat çevrelerinde figüratif ve soyut resim arasında gidip gelen tartışmaların yavaş yavaş tuval resmi ile enstalasyon arasındaki tartışmaya doğru kaydığı görülür. Politika ve sosyolojinin sanat alanı ile kesişmeye başladığı yıllardır (Akay, 1996: 11).

90'lı yıllar dünyadaki felsefe ve sosyoloji alanındaki önemli isimlerin örneğin Foucault, Deleuze ve Guattari gibi yazarların kuramsal çalışmalarının Türkçeye çevrilmesiyle düşünsel anlamda önemli değişimlerin yaşandığı yıllardır. 1992 Yılında Ahmet Soysal ve Ali Akay'ın Bilar'daki felsefe seminerlerinin, sanat-sosyoloji-felsefe arasındaki yakınlaşmaları sağladığı söylenebilir. Adı geçen düşünürlerin kuramlarının, sanatçıların eserlerine yansımaları, sanatçıların öznel yaklaşımlarının da işin içine girmesiyle yeni bakış açıları ve yeni perspektifler oluşturmuştur. Bu durum Türkiye'de çağdaş sanat ve sanatçılarda büyük bir zihniyet değişiminin yaşanmasına ön ayak olmuştur. Sanatçıların yeni bir dil ve söylem oluşturmalarına imkân veren bu değişim sadece eserlerde kullanılan malzemelerde değil, aynı zamanda sanatçıların düşünce yapılarının da bir anlamda küreselleşmesiyle kendini göstermiştir.

Sanat çevrelerinde 90'lı yıllarda özellikle modern iktidar, sermaye, denetim, baskı, din, cinsiyetçilik gibi konulara ağırlık verilmiş ve bu meseleleri konu edinen felsefi alanın kuramları ve metinleri etkili olmuştur. Bu yıllarda Lacan, Althusser, Adorno ve Freud gibi düşünürlerin fikirlerinden esinlenilmiştir. Üretilen eserler güncel teori birikimi ve ülke siyaseti harmanlanarak oluşturulmuştur. Zamanla sanatçıların güncel siyasete değinmeye başladıklarını ve inisiyatif olarak ülke sorunlarını mesele etmeye başladıkları da görülür. Örneğin 1994 yılında bir grup sanatçının Asmalımescit'te düzenledikleri "RET" Sergisi sanatı siyasi boyutlarıyla yansıtmaya çalıştıkları ve sistemin dinamiklerini sorgulamaya çalıştıkları bir enstalasyon sergisi olarak kayıtlara geçmiştir. Sergiye İnel İnal, Alper Ulaş, Fatma Binnaz Akman, Türkan Karaali ve Gaye Yazıcıtuñ isimli sanatçılar katılmıştır. "Sistemin zor ve güç kullanımının ekonomik ve politik kabul etmeyle eklemlendiğini düşünen bu genç sanatçı gurubu, kurumların 1980 sonrasındaki labirentik çıkmazlarının sürekliliğini sorunsallaştırıyorlardı" (Akay, 1995: 59). Sergideki işlerden özellikle İnel İnal'ın her şeyin metaya indirgendiği kapitalist sistemde, medyanın belirleyici ve yön verici özellikleriyle birleşmesi, sanat ve sanatçılar üzerinde oluşmuş olan piyasa baskısını ve şiddetini eleştirdiği enstalasyonu, Gaye Yazıcıtuñ' un 80 darbesi sonrası oluşturulan yapay demokrasi hamlelerini, özgürlük yalanlarını ve baskıları göstermeye çalıştığı labirentik işleri, Alper Ulaş'ın medya terörünü ele alan ayna enstalasyonu öne çıkar. Bu serginin bize gösterdiği unsurlardan biri de; güncel siyasetin artık çağdaş sanatın bir parçası olduğu gerçeğidir. İşlerin temsil ve

yansıtma kuramlarını kullanması, aynı zamanda Platon'un kavramını hazmetmiş olduklarını ve bunları bir iktidar nesnesi olarak değil, bağlamından soyutlayarak kullanılabileceğini, sanatçının ve çağdaş sanatın görevlerinden birinin de sistem eleştirisi olduğunu, girilen bu yeni dönemde bizlere tekrar hatırlatmak olmuştur (Akay, 1995: 60).

"1992 yılında yapılan İstanbul 3. Uluslararası Bienali'nin konusu ile Taksim Sanat Galerisi'ndeki "İstanbul Sergisi" Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, Şeyma Reisoğlu Nalça, Haluk Gedik, Murat Sinkil, Lerzan Özer' in katıldığı megapoller üzerine yoğunlaşmaktaydı. 1992 yılında yayınlanmaya başlayan Toplumbilim Dergisi de, sosyolojik meseleleri, megapoller dönemine dair toplumsal bir bilgi olarak ele almaktan çok, sanatçıların sezgiselliğini öne çıkaran bir yaklaşımla ele alıyordu yani bir dönemin, yani megapoller döneminin bir dersi olarak sosyolojik konuları toplumsal bir bilgi olarak ele almaktan çok sanatçıların sezgiselliğini öne çıkaran bir yaklaşımla ele alıyordu" (Akay, 1996, s.9). Toplum Bilim dergisinin giriş yazısında "Postmodern bir toplum biçimine dönüşmekte olan tüm megapollerde oturanlar (ki buna üçüncü dünya megapollerinin bazıları da eklenebilir) için; yeni boyutlarda; yeni paradigmalara düşünme olanağının gerekliliğine inanıyoruz" denmişti. 1992 yılının Ekim ayında ki "İstanbul Sergisi" de aynı konu altında birleşmişti. Burada önemli olan ve dikkat edilmesi gereken durumun adı geçen sanatçıların kavramlarını benzer biçimde ele almış olmalarıydı diyen Ali Akay, sosyolojinin sanatla olan bağının bu yıllarda atıldığını belirtmektedir. Sosyoloji alanında üretilmiş eleştiri metinlerinin sanatçılar tarafından görselleştirilmeye başlandığını sanatın eleştirel boyutunun ortaya çıktığını görmekteyiz.

Özellikle 90'ların ilk yarısında, sanatta ve kültürde hiç görülmemiş yoğun ve kendini öncüllerinden koparan bir üretim çeşitliliğinin ortaya çıktığı, sanatçıların gitgide daha etkin bir toplumsal konum edinmeye, kitle ve tüketim kültürüyle hesaplaşmalara başladığı görülür. Bu süreç sadece Türkiye'de değil, tüm dünyada yaşanan bir süreçtir. Sonuçta Çağdaş ve Güncel sanatın altyapısını oluşturan temellerin 1990'larda geliştiği söylenebilir.

2.3. 90' LI YILLARIN SİYASİ ATMOSFERİNİN ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMASI

Türkiye’de 90’lı yıllarda sanat-siyaset etkileşimi giderek artmış, 80’li yılların politik bastırılmışlığı ve susturulmuşluğunun dışa vurulduğu bugünün siyasi çizgileri o yıllarda yeni yeni çizilmeye başlanmıştı.

“Sağ ile sol arasında çekilen kesin çizgilerin, bir yana kapitalistleri, feodal yapılanmaları, ülkücüleri ve mukaddesatçıları, diğer yana işçileri, her türlü devlet memurunu, köylüleri ve aydınları koyan çözümlemelerin çatlamaya başladığı, bilindik siyasi koordinatlar konusunda müphemliklerin ve karışıklıkların oluşmaya ve fark edilmeye başladığı bir dönemdi. Cumhuriyet deneyimi ve mirası ile eleştirel düşünce arasındaki gerilimler giderek daha fazla belirginlik kazanmaktaydı... Diğer yandan iç savaşın en şiddetli yıllarının yaşanıyor oluşu, şiddet eylemlerinin büyük kentlere doğru yayılması, kontrgerilla tarafından yürütülen karşı şiddet ve aydınlar karşı girişilen suikast eylemleri tansiyonu giderek tırmandıran unsurlar olmuştur” (Kosava, 2009: 48).

Neoliberal politikalar dâhilinde değişmeye başlayan iktidar bir takım riskler barındırsa da sanatçılara daha eleştirel işler üretme imkânı vermekteydi. 80’lerdeki bireysellik artık yerini kolektif bir bilinç dâhilinde üretilmiş ve oluşturulmuş sergilere bırakmakta, iktidar kavramı ve simgeleri açık, doğrudan bir şekilde eleştirilmekte ve devlet ideolojisi sorgulanmaktaydı. Eleştiriye yönelik kültürel üretimler aynı zamanda yeni güncel bir dilde oluşturmaktaydı.

Dönemin fikir ve düşün dünyası güncel ve çağdaş eserlerde kendini daha belirgin hale getirmeye başlıyordu. Örneğin Hale Tenger’in “Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü”adlı işi güncele yapılan vurguları barındıran öne çıkan işlerdendir. Söz konusu eser gerek adıyla gerekse de yaptığı göndermeyle ve barındırdığı göstergelerle döneminin en vurgulu ve tepki gören işlerinden biridir. Karşılıklı olarak öfke ve şiddetin açığa çıktığı toplumsal yapı içerisindeki suskunluğun da aynı zamanda şiddeti içerdiğini düşündüren, o yılların protesto gösterilerinde sıkça kullanılan “susma, sustukça, sıra sana gelecek” sloganının bir karşılığıdır da aynı zamanda. 1990 Yılında Galerî Nev’ de düzenlenen "Yedi Genç Sanatçı" sergisinde görülen ve izleyenlere tanıdık gelecek olan kılıçlar, muslukları ve devasa boyutlardaki kazanına kadar her bir öğesiyle buralı olanlara ve

dışarıdan bakanlara, oryantalist bir batı kurgusu olan klişeleşmiş Türk imgesini hatırlatmaktadır. Günün siyasi gelişmeleri düşünüldüğünde sanatsal platformda geçmişe dönük olmayan onunla hesaplaşma derdine düşmeden yaşadığı dönemi eleştirdiğini ve güncelle olan meselesini daha net görebilmekteyiz (Antmen, 2008: 25).



Resim 4: Hale Tenger, "S.kimden Aşşa Kasımpaşa ekolü", 1990.

"Çağdaş sanat dediğim kavram bazen gündelik dilde anladığımız gibi bugün üretilen sanat anlamında değildir. 1990'lardan itibaren kendisini ifade etmiş yeni bir kategoridir. Çağdaş sanat bir duruma karşı bir durumun içinde oluşturulmuş olan sanatsal bir kategoridir" (Çalıkoğlu, 2008: 7).

Varlığı değil de var olanı inceleyen, sanat yapıtının sanatsal gerçekliğinin anlamı etrafında yoğunlaşmış tematik bir takım sorulara cevap ürettiği ve o cevapları yeniden ürettiği modernist bir yaklaşıma karşı, bu olgusalılıkların dışında yer alan ve politik olmayı kendisine esas edinmiş yeni bir sanatsal kategoriden bahsedilmekte artık (Çalıkoğlu, 2008: 91).

60'lı yıllardan itibaren sol eğilimli eleştirel yaklaşımların imgeleri toplumsal gerçekçi ve taşra kökenli bir yapı üzerinden kurgulanırken, 90'larda bu alan felsefe ve sosyoloji alanına artık daha bireysel bir kimliğe bürünmüştür.

Ulus devlet modeli artık miadını doldurmuş bir kavramdır ve içe kapalı sistemler artık geçerli değildir. 2000’li yıllara yaklaşırken neoliberal sermaye ve paralelindeki politik yaklaşımların kaçınılmaz sonucu olan ikinci küreselleşme dalgasıyla gelen parçalanma, yersiz yurtsuzlaşma ve her yerin bir olması, "global köy" tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Artık küreselleşme gizlediği yüzünü göstermekte ve eleştirilerin odağına yerleşmektedir. İktidar sisteminin simgeleri ve kavramları açıkça teşhir edilmekte ve devlet ideolojileri sorgulanmaktadır. 60’lı yılların eleştirel sol kavramlarının yerine post-teoriler ve postmodernizm geçmektedir. Sistemin kemikleşmiş ve tabulaşmış görsellikleri eleştirinin odağına oturmaktadır.

3.BÖLÜM

3.1. GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ MUHALİF SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

2000’li yılların başında çağdaş ve güncel sanatın dinamiklerinde başlamış olan değişimin son 10 yıldaki ifadesine bakacak olursak, politikayı doğrudan sanatın içine, sanatı da politika alanına dâhil eden yeni bir anlayış ve ifade kazanılmıştır. Geleneksel sanat ve sanat organizasyonları, müzeleri ve sanat merkezleri öbür taraftan güncel ve çağdaş sanatla etkileşime girerek, kamusal alan tartışmaları ve birçok meseleyi gündeme taşımış olan sanat, kendi bünyesindeki sorunları, ideolojik ve yöntemsel ayrılıkları sanat eserinin kendisine konu edecek kadar konu çeşitliliğine ulaşmış, piyasa ve sanatçı yelpazesi oluşturmuştur. Bunun akabinde politik tutumun ister eserin kendisinde direkt ya da tam tersi biçimde dolaylı olarak görülmesi bir şekilde çağdaş ve güncel sanatın 2000’li yıllarda politika ve siyaset tartışmalarından ayrı düşünülemeyecek bir dönemin başladığını göstermektedir.

Bu noktada kamusallığın ve sivil girişimlerin de önemi de ortaya çıkmaktadır. *“Sivil olmak özünde kamusal bir vicdanı paylaşmakla ilgilidir. (...) kamuya ait ve kamuyu ilgilendiren her şey nihayetinde ona dokunan herkesi politik kılar. Kamu, bireyi dönüştürdüğü gibi, bireyde kamuyu eğip büker. Bugün bir iletişim şekli olarak sanatsal pratiği tercih eden her birey, öyle ya da böyle bu ilişkinin farkındadır”* (Çalıkoğlu, 2007: 11-12).

Türkiye’de son 15 yıllık dönemi temel aldığımızda üretilmiş ve üretilmekte olan çağdaş sanat pratiklerine bakıldığında “otonom” ve “heteronom” politik sanat koordinatları arasında iki ayrı noktada konum alan iki farklı üretimden söz edilebiliriz. İlki sanat kurumunun içerisinde toplumsal sorunları kendisine dert edinen politik temalı kolektif sergilerde ifadesini bulurken, diğeri sanat kurumunun dışına taşan, hayata karışarak politik etki kazandırmayı hedefler (Begüm Özden Fırat, 2013).

2010 yılında Depo’da gerçekleştirilen "Fikirler Suça Dönüşünce" sergisi özellikle yoğunlaştığı temalar itibarıyla ve net muhalif tavrıyla öne çıkan örneklerdendir. Temaları itibarıyla "militarizm, iktidar, hiyerarşi, milliyetçilik, sınır ve toplumsal cinsiyet politikalarının eleştirisine yoğunlaşmış" çalışmaların bir araya geldiği, içinde var olduğu topluma eleştirel bakabilen tavrıyla ve sivri diliyle politika-siyaset-toplumsalın sanattan ayrı düşünölemeyeceğini bize göstermektedir. Sergideki provakatiflik, dilindeki ironi, tavrındaki politik duruşu günümüz muhalif çağdaş sanatını tanımlaması, sanat ve politikanın alanlarının arasındaki estetik temsil çizgisini net biçimde göstermiştir.



Resim 5: Neriman Polat, "Ateşin Düştüğü" yer sergisi, Depo, 2011.

Bir diğerkolektif çalışmanın sonucu olan 2011' de Depo'da Türkiye İnsan Hakları Vakfı'nın 20. Yılı için düzenlenen "Ateşin Düştüğü Yer" sergisi son yılların en kapsamlı politik sergisi olarak kayıtlara geçmiştir. Serginin ayrıca bir özelliğı de küratörlük müessesini reddetmesiyle ve sanatçı kimliğı ile sınıflandırılmayacak kişı ve gruplarında işlerini içermesiyle sanatın ve toplumsal muhalefetin aktörleri arasında temas kurduğı için de ayrıca önemlidir. Çağdaş sanatın çok sık kullandığı arşiv, envanter, tanıklık ve belge kullanımının göze çarptığı sergi, siyaset ve sanatın kesişmesini ve karşılıklı diyalektliğini göstermesi açısından önemli bir yere sahiptir. Sergi salonunun beyaz duvarlarına yazılan "kızımın parçalarını eteğimde taşıdım" yazısı bu karşılaşmanın semptomatik dilini yeniden üretir niteliktedir (Begüm Özden Fırat, 2013).

Türkiye'de ikinci eğilime, yani heteronom sınıfına dâhil edebileceğimiz muhalif çağdaş sanat pratikleri, sanat kurumunun uzlaşımlarını politik etki yaratmak kaygısıyla yıkmaya çalışan, kamusal alanda üretilen ve kamusal olanı içselleştiren sanat anlayışıdır. Gündelik yaşam alanlarında muhalif kamusal alanlar yaratmayı öneren, gündelik yaşamın içinde var olma çabasında olan, farklı toplumsal ilişki biçimleri kuran ve örgütleyen bir tür kolektif eylem laboratuvarı olarak bu sanat için söylenen isimler arasında; topluluk temelli sanat, proje temelli sanat, yeni tip kamusal sanat gibi isimler almaktadır. Bu yeni tip kamusal sanat olarak tanımlanan inisiyatifler arasında öne çıkan isimlerden bazıları; Oda Projesi, Hafriyat, 5533, Apartman Projesi, Artık Mekân, Atilkunst, Daralan, Kurye, Masa Projesi, Pist, Nomad, Xurban Collective'dir (Begüm Özden Fırat, 2013).

Sanatçı inisiyatiflerinin düzenlediğı politik temalı sergilerden toplumsal cinsiyet sorununu ele alan "Makul Sergisi"; "Haksız Tahrik" isimli feminist eylem-sergisi, Hafriyat Karaköy'ün düzenlediğı ve "İstanbul-Off-Spaces" kapsamında sergilenen "Allah Korkusu" başlıklı afiş sergisi, Sulukule Platformu'nun örgütlediğı ve kentsel dönüşüm sürecini belgeleyen "Sulukule Sergisi" ayrıca Hrant Dink cinayetinin ardından örgütlenen ve büyük oranda sanatçılardan oluşan 19 Ocak Kolektifi'nin çalışmaları, İstanbul'un neo-liberal yeniden paylaşımı haritası "İstanbulMap", 7-8 Temmuz 2012'de kürtaj yasağını protesto etmek için yapılan eşzamanlı kolektif sanatsal eylem çağrısı öne çıkan örneklerdendir.



Resim 6: Hafriyat Karaköy, “Allah korkusu”, 2007.

Hafriyat Sanatçı İnisiyatifi 1996 yılından günümüze kadar birçok sergi yapmış ve Karaköy'deki binalarında "Hafriyat Karaköy" adı altında inisiyatife dahil olmayan birçok sanatçıyla da alternatif ortak projeler sergiler düzenlemişlerdir. İnisiyatif üyeleri kendi ifadeleriyle iktidar merkezinin dışında alternatif bir alan ve sanat platformu yaratma amacındadırlar. 2007 yılında açılan "Allah Korkusu" adlı afiş sergisiyle amaçlarının her türlü iktidarın "korkuyu" kullanma şekillerini araştırmak olduğunu belirtmişlerdir.

Bu sergilerin kamusal alanlarla kendine has ilişkiler kurmaları, gerek örgütlenme gerekse de üretim ve sergileme biçimleri nedeniyle bir önceki dönemin politik sergilerinden ayrılmaktadır. Özgün ve alternatif sergi alanları yaratmaları zaman içerisinde sokak aralarını, sıradan apartman dairelerini, bahçe, gazete veya dergi ya da bir masanın kamusal sanat mecrası haline gelebilmesi, modernizmin tamamlanmış, tekil, özerk sanat yapıtı idealine karşı, sürece ve işbirliğine dayalı, mekâna ve zamana göre şekillenebilmesi sağlanmaktadır. Ayrıca kamusal alanda, kamu için ve kamusal olan ile birlikte üretimi hedefleyen yeni bir sanatın olabilirliğinin

tartışıldığı alanlar yaratmayı da hedeflenmektedir. İnisiyatifler, oluşturulan politik ve sembolik ilişki ağlarından örölü kamusalılık anlayışını sanat kurumunun sınırlarını sokağı da içine alacak biçimde genişlemesine işaret etmektedirler.

Söz konusu yeni görsellik ve dilin sanatta oluşturduğu kırılma noktalarından birini Ali Akay 1997 yılındaki “Documenta” sergisini göstermektedir: “Catherine David adlı Fransız küratörün 1997’ de Kassel’de yapmış olduğu “Documenta Sergisindeki”, yaklaşımında; büyük teori ağırlıklı okumalar; yani bir başka deyişle; felsefi, antropolojik, sosyolojik ağırlıklı okumalar ve bu okumanın ardından çalışmaların gitgide sosyal, antropolojik ve siyasi olanlara doğru belgeselleşmeye başlamasıdır” (Akay, 2005: 118). Documentary Art olarak adlandırılan bu yeni sanat biçimi, birçok önemli sanat sergisine ve organizasyonuna örnek olmaya ve yeni ufuklar açmaya başlamaktadır. Böylelikle farklı meslek guruplarından, bunların içinde özellikle sinema, antropoloji, sosyoloji ve daha birçok disiplinden insan dokümanter sanatın içinde yer almaya başlarken, üniversitelerde verilen sanat eğitimleri de değişmeye başlamıştır.

2000'den sonra yapılmış olan bienallerin de geçmişe kıyasla daha politik hale geldiği söylenebilir. Sanatta eleştirinin ve politik yaklaşımların arttığını hatta bazı sergilerde ön koşul olarak arandığını belirtmek gerekir. Bahsedilmesi gereken sanatta kırılma noktalarından biri de 10. Uluslararası İstanbul Bienali’dir. Sonrasında incelenmesi gereken bu bienal sadece uluslararası bir diyalog olarak gerçekleştirilmemiştir. 80'lerden bu yana liberal sermayenin, sağ sol çatışmalarının ve diğer dinamiklerin değişiminin etkisiyle günümüz sanatında olan biteni bize göstermektedir. Bu toplumsal bağlamda, 10. Uluslararası İstanbul Bienali, ülkedeki post modern sanat camiasının eylemlerine karşı geliştirilen muhafazakâr tutumları kırmıştır.

Bu çerçevede, muhalif çağdaş sanat ve eleştirinin günümüzdeki izlerini sürmeyi bu çalışmanın merkezine alma çabasıydım. Kamusalılık kavramının çağdaş politik sanat pratikleri üzerinden farklı tezahürlerini takip ederek estetik politik alanın boyutlarını ortaya çıkartmaya çalışmak da bu çalışmanın temel meselelerinden biridir.

3.2. KURUMSAL YAPI ALTINDA YAPILAN MUHALİF ÇAĞDAŞ SANAT

Kurumlar altında ve denetimle sunumsal olarak öne sürülen siyasi sanat kendi söylemini sorgulayamaz, toplumun kurumsal sınırlarına kamusal alanın otoriter ve muhafazakâr yapısına ve mekânlarına dokunamaz çünkü en nihayetinde bu sınırlar dâhilinde üretilmiştir. Bu nedenle toplumsal pratikleri ancak ideal olarak temsil edebilecek ve bu ideolojik temsilleri sürekli kullanarak karşı olduğu durumları bir anlamda yeniden üretmiş ve teşvik etmiş olacaktır. Aynı zamanda var olan ideolojiyi eleştirir görünüyorsa da kendisinin ideolojiye dönüşmesini engelleyemeyecektir. Oysa muhalif ve müdahaleci çağdaş sanat pratikleri bu sınırların ötesine geçip, o mekânlara müdahaleyi hedef alır. Gösterilmiş siyasi temsilleri deşifre ederek, eleştirel bakışı körlüğünden kurtarmalıdır. “(...) üretici olarak sanatçı nasıl üretim aygıtını beslemekle değil onu değiştirmekle mükellef idiyse, bugünün siyasi sanatçısı da mevcut temsilleri ve türsel formları temsil etmekle değil, bunların denetlenmesindeki süreçleri ve aygıtları sorgulamakla mükellef olabilir” (Foster, 2008: 148). Kendisini iyice gizlemiş bulunan ve kurumlar altına gömmüş olan post modern iktidar yapılanmasını, günümüz müdahale pratikleri içinde, modernist anlamda sadece sınıfsal bir mücadele üzerinden tanımlamaya çalışmak bugün için yeterli olamaz. Her müdahale yeni kurumlar ve otoriteye de yeniden şekillendirdiği gibi yeni stratejileri de beraberinde getirir.

Manipüle Demokrasi Hikâyeleri’nde İnel İnal şöyle söylemektedir; *“Türkiye’de siyasi gelişmelerden uzak durmak şu günlerde daha da zordur. Politik duruş sergilenmese bile sistemi etkileyen siyasi hareketlilik sanatsal üretimleri ve içeriğini de çok etkilemekte. Sanat kuşkusuz sanatçısına bir hareket ve müdahale alanı yaratıyor. Çağdaş yaşamın gerekliliklerinden, müdahil olma durumunu sanatçısına yaşıyor. Aslında sanatın kendini var ettiği ve üzerinde yükseldiği alanlar, müdahale etmekten besleniyor. Fakat sanatçı hareket ve müdahale alanı olarak gördüğü özgür bölgesini, şimdi kurum ve sermaye ile içli dışlı olmaktan dolayı kaybetmek üzere”* (Akçura, 2011). İnal bu tespiti, kurumsal yapı altında üreten ve sergileyen sanatçıları ve

sanatlarını bugün içine düştüğü yanılgıları açıklamakta ve özgür alan olarak sunulan durumun bir parodiden ibaret olduğunu göstermeye çalışmakta.

Geoff Mülgan bugünün kurumsal yapıları altında üretilen politik sanatın 68'in bir parodisi olduğunu ve aynı zamanda "politikadan uzaklaşmanın belki de en belirgin semptomunun, insanları sokaklara döken hareketlerin yokluğu" olduğunu söyler (Mülgan, 1995: 132). Sanatın bugün özgür olduğu düşüncesi, sanat üzerindeki otoritenin el değiştirmesi ve bunun farkına varılmayı ya da farkında olunmak istenmemesine ilişkin duruş ve tavırlar ile mümkündür. Devlet himayesinden çıkan sanat, gerektiğinde devletle işbirliği yapan bir sermayenin kontrolüne girmiştir yani otorite sadece el değiştirmiştir, çağdaş sanat ve çağdaş otorite tam da bu değişim sürecini ifade etmektedir. Böylesi bir genel sanat piyasası içerisinde hakikati söylemekten bahsetmek mümkün değildir. Ancak himaye sisteminin izin verdiği ölçüde, manipülatif bir imaj ve görsel yoğunluktan bahsedilebilir.

Sevil Tunaboğlu, kendisiyle 1 Eylül 2015'de gerçekleştirilen röportajda; " Zamanında 'politik' sergilerde yer aldım fakat o sergilerde tekkelci iktidar figürleriyle karşılaştım. Politik doğrucu sergiler yapıp sanatçıların hak ve özgürlüklerini kısıtlayan müze müdürleri, galericiler ve küratörlerle karşılaştım. Gerilla figürleri resmettim, devlet tarafından evlerinden olan insanlarla ilgili yerleştirmeler yaptım, devletin öldürdüğü çocukların portrelerini yaptım. Bunlar estetik kaygılarla ifşa edilmiş sanat objeleri oldular. Peki, bu işler Türkiye gerçeklerinde dişe dokunur bir farkındalık yarattılar mı...?" demiştir.

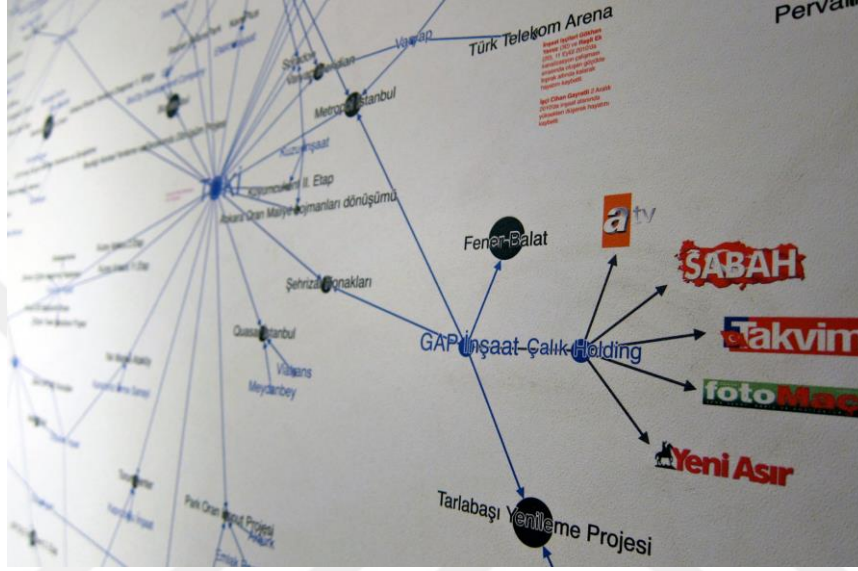
Bu örnekte de görüldüğü gibi büyük şirketlerin ve onların denetimlerindeki kurumların eleştiriyi hangi sınıra kadar desteklediklerini göstermenin yanı sıra, sadece hakikati ortaya çıkarmanın ve onu söylemenin bu sistemi rahatsız etmeye yettiği gerçeğini de ortaya çıkarmaktadır. Yapay ve kurumlar tarafından üretilen, metaya dayalı kültürel kodları tekrar etmektense bu kodları üretenleri işaret etmek gerçek farkındalığı yaratabilir. Eğer sanatçının ya da sanatın muhalif bir işlevi varsa o da bu türden girişimlerdir.

3.3. 1990 SONRASI GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ MUHALİF SANATINDA SİVİL VE BAĞIMSIZ ELEŞTİRİ

Önceki bölümde Türkiye’ de kurumsal yapıların üretilen sanat eserlerinin ortaya koyduğu eleştiriye hangi sınıra kadar desteklediklerini, nerelerde sansür uygulandığı gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu himaye sisteminin en belirgin özelliğinin de iktidar ve sermaye olduğu vurgulanmıştır. Bu noktada kamusal ve sivil girişimlerin de önemi ortaya çıkmaktadır. Bu durum “Sivil olmak özünde kamusal bir vicdanı paylaşmakla ilgilidir. (...)kamuya ait ve kamuyu ilgilendiren her şey nihayetinde ona dokunan herkesi politik kılar. Kamu, bireyi dönüştürdüğü gibi, bireyde kamuyu eğip büker. Bugün bir iletişim şekli olarak sanatsal pratiği tercih eden her birey, öyle ya da böyle bu ilişkinin farkındadır, diyerek ifade etmiştir Levent Çalıkoğlu (Çalıkoğlu, 2007: 11-12).

Özellikle 90 sonrası 2000’li yılların başlarında hepsi uzun soluklu olmasa da Hafriyat ve Oda Projesi gibi benzeri birçok inisiyatif kurulmuş, sivil olmak ve bağımsız eleştiri amaçları üzerinden hareket etmiştir. Sponsorluk sistemini reddeden Hafriyat Sanatçı İnisiyatifi, 1996 yılından bugüne kadar birçok sergi yapmış ve Karaköy’deki binalarında Hafriyat Karaköy adı altında inisiyatife dâhil olmayan birçok sanatçıyla da alternatif ortak projeler sergiler düzenlemiştir. Hafriyat grubu üyelerinin belirttiği üzere iktidar merkezinin dışında alternatif çalışmalara bir alan ve bir sanat platformu yaratmayı amaçlamaktadır. Peki, bağımsız, iktidar merkezli olmayan alternatif eleştiri Türkiye’de ne gibi risklerle karşılaşmaktadır? Aynı inisiyatifin “Allah Korkusu” adlı sergisi ve yarattığı infial bu soruya cevap niteliğindedir. 5 Kasım 2007 günü henüz sergi açılmadan Vakit gazetesinin “Küstah Sergi” başlığıyla verdiği sergi haberi, “sanat adı altında sövgü kültürü inşa ediliyor” iddiası ile serginin adresi ve tarihi ifşa edilmiştir. Hafriyat; yaptığı açıklamayla serginin amacının sövgü veya maneviyat dünyasına sataşmak olmadığını; Allah korkusu kavramından hareketle, her türlü iktidarın “korkuyu” kullanma şekillerini araştırmak olduğunu belirtmiştir (Akçura, 2007). Hedef gösterme sonrasında polis koruması talep edilen sergide, bu sefer de korumaya gelen polislerin galerideki başka işleri sakıncalı bulup incelemeye alarak savcılığa vermesi sonucunda işlerden birisi sergiden kaldırılmak durumunda kalmıştır.

Bu örnek bağımsız eleştirinin iktidar denetiminden bağımsız bir biçimde icra edildiğinde, hedef aldığı sistemi nasıl rahatsız ettiğini gösterdiği gibi, güç odaklarının bağımsız sanat ve eleştiri karşısında oluşturduğu sansür ve oto-sansür mekanizmasını da örneklemektedir.



Resim 7: Burak Arıkan, Mülksüzleştirme Ağları, 2013.

Burak Arıkan'ın Mülksüzleştirme Ağları, kentsel dönüşüm, sermaye-iktidar ilişkileri üzerine kolektif veri derleme, haritalama ve yayınlama çalışmasıdır. Yaşar Adanalı, Burak Arıkan, Özgül Şen, Zeyno Üstün, Özlem Zingil ve anonim katılımcılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Projeler haritasının da, İstanbul'un kuzey ormanlarını talan edecek 3. Havalimanından, Tarlabası ve Sulukulelileri yerinden eden kentsel dönüşüm projelerine, Hasankeyf'i sular altında bırakacak Ilisu Barajı'ndan Emek Sinema'sının yıkılmasına sebep olan AVM'ye toplamda 393 proje ve bunların üstlenicisi özel şirketlerin yönetim kurulu üyeleri üzerinden kurulan ortaklıklar, üçüncü harita da ise el konulan azınlık mülklerinin hangi devlet kurumları üzerinden hangi aktörlere aktarıldığı gösterilmektedir.

Bu haritalar da sermayenin dolaştığı patikaları ve güce ev sahipliği yapan aktörlerin arasındaki çıkar ortaklıklarını görmektedir. Bireylerin veriye ulaşımının olmadığı algısının yaratıldığı küresel algının büyük bir yanılgı olduğu söylenmektedir bu haritalandırma sistemlerinde. Herkesin kendi

bulduğu verileri bir araya getirilmesiyle, kamuya açık kaynaklardan yararlanarak kolektif veri arşivlemek ve haritalandırmak bu algıyı kıran, bilginin ilişkilendirilmesiyle büyük resmi açık edebilen eylemlilik birimidir (Arıkan, 2015).

Burak Arıkan, aynayı işleyişleri hakkında bilgi sahibi olmadığımız dev kurumlara, içine kapanık ekosistemlere tutuyor, içlerinde barındırdıkları ilişkileri, bağlantıları ve kümeleri ortaya çıkarıyor. "Ağlar sayesinde bilgiyi açığa çıkarıyorsun, incelediğin iktidarı zayıflatıyorsun" olarak tanımlamaktadır.

Bir sanatçı kolektifi olan Oda Projesi' de ülke içinde olduğu kadar yurtdışındaki bazı oluşumlarla da bağlantı içindedir. 2000 yılında İstanbul'un Galata semtinde yer alan bir apartman dairesinde başlayan projenin çekirdek ekibi, Özge Açikkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel'den oluşmaktadır. 8 yıl boyunca Tophane mahallesinde oturanların izleyici olarak değil, ancak katılımcı olarak projelerde yer alması ve sanatçıları ya da farklı disiplinlerden kişilerin mahallede yeni projeler üretmek için davet eden oluşum, izleme olgusunu, mahalli katılım olarak değiştirmesi, kültürler ve sınıflar arası kalıcı ya da geçici olarak farklı bir mekân oluşturması açısından çok önemli ve başka benzeri olmayan bir projedir. Oda projesinin Türkiye'de Çağdaş sanat alanında; alternatif, belki de melez ve yapıcı bir kültür üretiminin en özgün örneklerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Oda Projesi, 2010).

Sanatçı Gülçin Aksoy'un projeleri insanları ağırlıklı olarak algılarındaki ezberleri yıkmaya ve sadece bakmanın değil onu anlamaya dönük bir uğraş içerisine girmeye çağırmaktadır. Örneğin; 17 Eylül 2011 tarihli, küratörlüğünü Fırat Arapoğlu' nun yaptığı "Boğucu Kültür (Jean Dubuffet'ye Göndermeyle)" başlıklı, video ve performanslardan oluşan ve Malatya'da gerçekleşen sergiden bahsetmek gerekir. Bu sergi, toplumsal algıların tespiti, insanların kültür ve kalıplaşmış algılarını ters-yüz etmek üzerine yapılan bir çalışma olmasının yanı sıra, Gülçin Aksoy'un bu performansında üzerinde Malatya haberleri bulunan gazeteleri kese kağıdı yaparak, kişileri kimliksizleştirme adına kafasına geçirmiştir. Söz konusu çalışma dayatmaya değil, ilişkiselliğe dayalı düşünceyi insanların üzerindeki baskının sadece bir öğreti ve gelenek kavramından ileri geldiğini göstermeye yöneliktir (Aksoy, 2011).



Resim 8: Gülçin Aksoy, “Boğucu Kültür” Sergisi, 2011.

Mardin Artuklu Üniversitesi’nde Heykel Bölümü Başkanlığını yürütmekte olan Ferhat Satıcı, aynı zamanda Videoist ve Yeni Anıt İnisiyatifinin kurucusu ve yürütücülerindedir. İşlerini disiplinler arası üreten Ferhat Satıcı, geleneksel heykel mantığını reddetmektedir. Hülya Özdemir ile birlikte gerçekleştirdiği Videoist1, Videoist2 ve Videoist2010 projelerinde, güncel sanatçılar tarafından seçilmiş videolardan oluşma bir seçki yaratmışlardır. Burada bir bakıma heykele özgü yöntemleri kullanarak, parçaları bir araya getirip, düzenleyerek ve yeni çağrışımların oluşturulması sağlanmıştır. Dolayısıyla müstakil video çalışmaları, böylelikle video çalışmalarının ötesinde bir şeye dönüşmektedir. Satıcı ve Özdemir videoyu, modern yaşamda demokratik ve eleştirel bir araç olarak görmektedir.

Ferhat Kamil Satıcı’nın oluşturduğu Yeni Anıt (New Colossus) inisiyatifi de adını Paul Auster’ in bir karakteri olan Benjamin Sachs tarafından yazılmış olan bir kitabın adıdır. Sach, her türlü bilgiyi toplar ve dünyayı, hayal ürünü bir şey olarak görerek belgelenmiş gerçekleri kurmacaya dönüştürmeye çalışır. Yeni Anıt da tıpkı Sachs’ın kitabı gibi “her şeyin devasa bir hava balonu gibi ağır ağır havalanmaya başladığının hissedildiği bir noktaya varana kadar kitabın atmosferinde gittikçe artan anilikte değişikliklerin damgasını vurduğu çağrışım ve ayrışımalarla doludur. Söz konusu olan ürettiği işlerde malzemelerin birçok seviyede birbiriyle ilişki

kurmasıdır. “Çalışmaların oyunsal olduğu ve resimlerin, popüler kültürden alındığı düşünülebilir, ama daha derin bir düzlemde, gerçekleştirilmiş olan çalışmaların her zaman sanatla ilgili konuları sorguladığını, modern toplumu eleştirdiğini, heykel tarihini, yerçekimini, formunu, kişisel inançları, kişisel tarihi, dönüşümü, gündelik yaşamı, düşünce süreçlerini ve egoyu belgelediğini fark etmek de mümkündür” (Satıcı, 2015).



Resim 9: Yeni Anıt, Çanakkale Bienali, 2015.

Çanakkale Bienali’nde belirlenen temayı kuramsal olarak tartışmaya açarken, aynı zamanda sempozyum kapsamında düzenlenen “KENTSEL ADALET” başlıklı sergi ile de konuyu görsel bir bakış açısı ile sunmayı hedeflemektedir. Eşitsizliğin çok daha yoğun yaşandığı kent üzerinden kent algısına, kente bakış tarzına, kent temsili ve aktarımına odaklı özgün eserleri bir araya

getirmeyi amaçlayan sergi konuya özgü çok yönlü bir perspektif sunmakta ve “kentsel adalet” kavramı sanat aracılığıyla dillendirilmeye çalışılmaktadır.



Resim 10: Yeni Anıt, Port İzmir 3, 2014.

Sevil Tunaboğlu ile 01.09.2015 tarihli çağdaş sanatın muhalif işleyişi ile ilgili röportajın devamında “ Çağdaş sanatın muhalif işleyişine inanmadığını, işlerini de bu bağlamda tanımlama ihtiyacı duymadığını belirtmektedir. Muhalif sanat tanımına neden ihtiyaç duyduğumuz konusunda ise bunun sorgulanmaya açık bir durum olduğunu ifade ederek “Politik sanat” kavramına nasıl oldu da bu denli sorgusuz sualsiz angaje olduğumuzu işaret ederek bunu düşünmemiz gerektiğini söylemektedir.”



Resim 11: Sevil Tunaboğlu, "O Tabak Bitecek", Depo, 2011.

Sevil Tunaboğlu işleri konusunda,

"Ben yaptıklarımı ya da yapacaklarımı tüm bu kavramsal tanımlamaların dışında görüyorum. Zamanın da "politik" sergilerde yer aldım. Fakat o sergilerde tekeli iktidar figürleriyle karşılaştım. Politik doğrucu sergiler yapıp sanatçıların hak ve özgürlüklerini kısıtlayan müze müdürleri, galericiler ve küratörlerle karşılaştım. Gerilla figürleri resmettim, devlet tarafından evlerinden olan insanlarla ilgili yerleştirmeler yaptım, devletin öldürdüğü çocukların portrelerini yaptım. Bunlar estetik kaygılarla ifşa edilmiş sanat objeleri oldular" demiştir. Sanatçı söz konusu çalışmalarının Türkiye gerçeğinde dişe dokunur bir farkındalık yaratıp yaratmadığını da sorgulayarak, bir farkındalık yaratmadığına inandığının da ipucunu vermiştir.

Muhafif olma kavramının da iktidarların elinde olduğu bir ortamda, kamusal ve sivil olma algısı zaten başlı başına politik bir tercihtir. Modernist ideolojilerin ve küresel şirketlerin kurumsal imaj cilası olarak kullanıldığı bir sanat piyasasında, imgenin meta olarak gerçeğin yerini aldığı bir ortamda, gerçeğin ne gibi bir anlamı kalmaktadır? Günümüz de Çağdaş Sanatın merceğini güncel siyasete odaklamasıyla, gösterilen reaksiyonların daha saldırgan-provokatif hale gelmesi sanatın içerisindeki siyasetin de Türkiye’de geçmiş dönemlerine nazaran daha güncellik içermesine toplumsal dinamiklerin de çağdaş sanatta daha fazla irdelenmesiyle sonuçlanmıştır.

SONUÇ

Bu tez çalışmasında 90'lardan başlayarak, Türkiye'de ve dünyadaki sanatsal dinamikleri etkileyen, sosyal-kültürel-politik değişimlerin panoramasını çizilmiş, bu toplumsal değişimlerin arka planında olan ideolojinin, sermaye ile olan bağı, var olan sanatsal pratikler üzerinden değerlendirilmiştir. Yapılan röportajlarla da yaşadığımız dönemin ideolojisinin sanatçıların dünya görüşlerinde ve işlerindeki etkileri üzerine minör bir değerlendirme yapılmıştır.

90'larda yaşanan toplumsal kırılmaların, çağdaş sanatın merceğinin güncel siyasete odaklanmasıyla, gösterilen reaksiyonların daha saldırgan-provokatif hale gelmesi sanatın içerisindeki siyasetin de Türkiye'de geçmiş dönemlerine nazaran daha güncellik içermesine toplumsal dinamiklerin de çağdaş sanatta daha fazla irdelenmesiyle sonuçlanmıştır.

Sosyoloji ve felsefenin sanatın alanına dâhil olması büyük bir algı değişiminin yaşanmasına, çağdaş sanatın eleştirel boyutunun yoğunlaşmasıyla sanatçıların ve inisiyatiflerin gitgide daha etkin bir toplumsal konum edinip, tüketim kültürüyle, siyasi liderler, cinsellik, din ve devlet kavramıyla hesaplaşmalarını getirmiştir.

Günümüzde bağımsız inisiyatiflerin ve sanatçıların kamusalılığı ve sivil girişimlerin önemini vurgulamaları, sivil olmanın özünde kamusal bir vicdanı paylaşmakla ilgili olduğunu bizlere göstermiştir. Kurumsal şirketlerin imaj cilası olmayı reddedip özgün ve alternatif sergi alanları yaratmaları kamu için ve kamusal olan ile birlikte üretimi hedefleyen yeni bir sanatın olabilirliğinin imkânları araştırılmıştır.

Tezin tarihsel bir süreklilik içinde konu edilen dönemlerin kayda değer dönüşümlerini, sanat olaylarını kendi dönemselliği içinde kavramaya çalışıp, günümüzün sivil ve bağımsız inisiyatiflerinin kendilerini çağdaş sanatın eleştirel duruşunda konumlandırımları sermayenin ve siyasetin ideolojisinden özgür biçimde üretmeleri günümüz çağdaş sanatının geçmişin köklerinden beslediğini de göstermektedir.

RÖPORTAJLAR

Ferhat Kamil Satıcı ile 15.09.2015 tarihli röportaj;

Olca Yetiş: İdeoloji ve gündelik yaşam dualitesinde işlerinizi nasıl/nerede konumlandırırsınız?

Ferhat Kamil Satıcı: Böyle bir dualitenin olduğuna inanmıyorum, yaşamımızın ideolojimizi tanımladığını, ideolojimizin de yaşamımızı biçimlendirdiğine inanmaktayım, işlerimin ideolojik ve yaşamsal boyutuna gelince sanatın bir özgürleşme aracı olduğu ya da özgürleşme simülasyonu yarattığı görüşündeyim ve işlerim kapatılma cezalandırılma ve özgürleşme temel kavramları çerçevesinde okunulabilir diye düşünüyorum. Bu anlamda hâkim kültür, çevre ve alt kültürler arasında oluşan gerilimin çağın yaratıcı dinamiklerini oluşturduğunu düşünüyorum ve işlerimi böyle bir zeminin üzerinde nasıl var olacakları ile ilgileniyorum.

O.Y.: Çağdaş Sanatın muhalif işlevi size göre nedir ve işlerinizi bu bağlamda nasıl tanımlayabilirsiniz?

F.K.S.: Çağdaş Sanatın muhalif işlevinin ikon kırıcı yönünde saklı olduğu görüşündeyim. Çağın ve hâkim kültürün kitleleri motive etmek için kullandığı ikonların, kırılmasının önemi ve işlevi döneme zamana ve çağın politik ihtiyaçlarına göre değişmektedir. İkonların kırılışı ikonlaşma tehdidi ile karşı karşıya olduğunda yani çağdaş sanat kurumu alt kültürden aldığını hakim kültüre mâl ettiğinde, sanatçı ve eserinin etkisi gösteri toplumunun bir aracı haline gelir. Bu kaçınılmaz sondan kaçmanın mümkün olmadığı bir kurulumun içinde yaşayan bir kültür bulmak ya da sürdürmek ne kadar ütöpik görünse de, yaşayan kültürleri işaret eden bir sanatsal form keşfetme arayışındayım.

O.Y.: Günümüz çağdaş sanatı ve ideoloji ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

F.K.S.: Günümüz çağdaş sanatının görünümünü oluşturan büyük bir bölümünün, ideolojik temelli bir motivasyona sahip bir ideoloji parodisi olduğunu düşünüyorum. İdeolojinin erimesine sahne

olan bu ortam kültür kurumları, piyasa, sanatçı ve eserinin kimyasal bileşimini gerekli miktar ve içerikte birleştirerek gerçekleştirmektedir.

Sevil Tunaboğlu ile 01.09.2015 tarihli röportaj

O.Y.: İdeoloji ve gündelik yaşam dualitesinde işlerinizi nasıl/nerede konumlandırırsınız?

S.T.: Sanatla aramdaki ilişkiyi hep sorguluyorum. Bazen neyin arayışı içinde olduğumu kestiremiyorum. Yana yakıla dürüstlük ararken kendi içimde yalancı varoluşsal çırpınıslara rastlıyorum. Sanatı iyileşmek için önemsiyorum. Ama sanatı sanat için ya da toplumların iyileşmesi için bir araç olarak görmeye çalıştığımda, kavramlarla boğuştuğumuzu ve ikircikli sınavlardan geçmeye zorlandığımızı görüyorum. Bu bana umut vaat etmiyor. Bir aydınlanma vaat etmiyor. Bu durumda çağdaş sanatın muhalif işleyişine inanmıyorum. İşlerimi de bu bağlamda tanımlama ihtiyacı duymuyorum. Muhalif sanat tanımına neden ihtiyaç duyduğumuzu sorgulamalıyız bence. "politik sanat" kavramına nasıl oldu da bu denli sorgusuz sualsiz angaje olduk? Bunları sormalıyız önce.

O.Y.: Çağdaş Sanatın muhalif işlevi size göre nedir ve işlerinizi bu bağlamda nasıl tanımlayabilirsiniz?

S.T.: Ben yaptıklarımı ya da yapacaklarımı tüm bu kavramsal tanımlamaların dışında görüyorum. Zamanında "politik" sergilerde yer aldım. Fakat o sergilerde de tekeli iktidar figürleriyle karşılaştım. Politik doğrucu sergiler yapıp sanatçıların hak ve özgürlüklerini kısıtlayan müze müdürleri, galericiler ve küratörlerle karşılaştım. Gerilla figürleri resmettim, devlet tarafından evlerinden olan insanlarla ilgili yerleştirmeler yaptım, devletin öldürdüğü çocukların portrelerini yaptım. Bunlar estetik kaygılarla ifşa edilmiş sanat objeleri oldular. Sence bu işler Türkiye gerçeklerinde dişe dokunur bir farkındalık yarattılar mı? Bence yaratmadılar. Peki yaratmalılar mıydı? Fakat o trajediyi tekrar sergilemek bizi nereye götürdü?

Anlık farkındalık yaratan işler görüyorum. En son Lübnanlı bir sanatçının Salt'da bir yerleştirmesini dehşetle izlemiştim. Şimdi adamın adını hatırlamıyorum ama beni bir an için

savaşın kol gezdiği bir sokağa götürdü ve beni iyi bir nişancı tarafından vurdu! Ama o sergiyi de ben sen gibi insanlar gezdi. Kimlere kadar ulaştığını sanıyoruz o vurulma anının. Her neyse korkunç zamanlardan geçiyoruz. Toplumların her kesiminden insanlar bu cehennemde yaşamının zorluklarını yaşıyorlar. Sırf Gezi'de aldığı tutum yüzünden şehir tiyatrolarından ihraç edildi bir oyuncu. Başka bir oyuncu gene Gezi sırasındaki tutumu yüzünden irtica etti. Ama bu ve bunun gibi durumlara maruz kalan insanlar çalışmaya, üretmeye devam edecekler. Kâh resim yapıyoruz, kâh müzik. Herkesin direnme biçimi başka. Sadece Türkiye'nin dayanılmaz ağır yaşam koşullarında nefes almak için ürettiğim bir sanat işini ideolojik ya da politik ya da muhalif olarak tanımlamaktan kaçınıyorum.

Nazım Hikmet Richard Dikbaş ile 11.09.2015 tarihli röportaj:

Olca Yetiş: İdeoloji ve gündelik yaşam dualitesinde işlerinizi nasıl/nerede konumlandırırsınız?

Nazım Hikmet Richard Dikbaş: Burada çok kritik bir kavram var. Bütün sanatçıları kolay kolay ikna edebileceğimiz bir kavram değildir bu. Her ne kadar “evet vardır böyle bir kavram, herkesin de bir ideolojisi vardır” desek de her sanatçı bir ideolojisi olduğunu kabul etmeyecektir. Ancak birey bir ideolojisi olmadığını söylese de, bir ideolojisi vardır. Bu da çok önemli değildir çünkü ideoloji kavramı bunu da kapsar. Şunu der ideolojik yaklaşım; birey bir ideolojisi olmadığını söylese bile bir ideolojiyle hareket etmektedir. Sanatın bizim yaşadığımız dönem içerisinde İdeolojik kavram ile ilgili en ileri ve belki de bugün için muhafazakâr diyebileceğimiz önemli çözümlemesini Althusser getirmiştir.

Biz şundan hiçbir zaman vazgeçmemeliyiz, önemli düşünürlerin eserlerini okuyalım. Örneğin Türkiye diğer örneklerle benzemeyen bir örnek teşkil etmektedir. Türkiye örneği diğer örneklerle benzerlikleri onu anlamaya yetmeyecek derecede az olan, çok ciddi farklılıklar içeren, 2013'ten bugüne olan bu dönemde bu farklılıkların bize kritik hale geldiği ve batıyı anlamak için üretilmiş modellerin veya üçünü Dünyayı okumak için üretilen modellerin tek başlarına yetmediği bir örnek oluşturmaktadır. Evet, belki her örnek için geçerlidir bu. Kaba bir örnek verelim; Brezilya'yı okumak için üretilmiş bir model herhalde Uruguay'ı okumak için de bayağı bir işe yarar. Ama

Yunanistan, Brezilya'yı veya Endonezya'yı okumak için üretilmiş modeller Türkiye'yi okumak, anlamak için yeterli değildir. Türkiye'nin bu anlamda kendi eleştirel modellerini en azından son iki yüzyıl üzerinden oluşturup geliştirmesi gerekmektedir ve bu başlı başına siyasi bir eylemdir. Bunu yapmadığımız sürece bizi kandırmak, yönlendirmek çok kolay olacaktır. Marksist, kapitalist veya en sık düştükleri hata olarak muhafazakâr da olsalar, bu örnekte de öne çıkan çok önemli bir şey, devlet kavramıdır. Bu öyle bir kavramdır ki biz bunu çevirdiğimiz zaman; state, etat diye çeviriyoruz. Belki bazen ana İngilizce karşılığı, anlamı en faydalı olandır. The establishment (yerleşik düzen), başka şeylerde gidip gelse de değişmeyen refleksine göre bazen tutucudur bazen de ileridir. Bunun içerisinde iki sorun vardır, birincisi anlamak. Tabii anlamak yeterli değildir. Eleştirmek de önemlidir. Estetikte, sanatçının estetiği ve tavrı neyse

İdeolojisi de odur. Tabii estetik çok geniş bir kavram. Özellikle çağdaş sanat, güncel sanat, kullandığı malzeme açısından çok genç çok daha yeni bir şey. Duchamp'a kadar götürürsek; yüz yıllık bir düşünüş olarak bir fikrin kendisinin sanat olabileceğini söyleyen bir anlayışın böyle bir ortamda en var olacağı yerlerden bir yerdir burası ama aynı zamanda en parlak ürünlerin çıkabileceği de bir yerdir. Ve en çok saldırıya uğrayabileceği yerdir tabii ki. Evet, böyledir, şartlar budur.



Resim 12: Nazım Hikmet Richard Dikbaş, Karıştırmak”, 2011.

Benim yaptığım tek tür iş yok. Çok zor bir ayırmadır bu. Hangisi iştir, hangisi hayattır. Bu bazı insanlarda iç içe geçer. Şuna hiçbir zaman inanmıyorum; benim bir işim ayrıca da bir hayatım var. İşimiz neyse hayatımız da odur. Sanatçı bu konuda kararlı olmalı. Burada şu da olmalı, zaman boyutunu da içermeli. Benim gördüğüm, iyi olarak nitelendirebileceğim sanatçı arkadaşlarım hiçbir zaman o yaratıcı düşünceyi, sanatçı gibi düşünmeyi bir kenara bırakmazlar. Ben onların hiçbir zaman “şimdi evdeyim, birazdan atölyeye gidip sanatçı gibi düşünmeye başlayacağım” dediklerini görmedim, işte bu memuriyettir, bürokrasidir. (Bu çok eski bir düşünce tarzı mı?) Yo eskiden de böyle sanatçılar vardı, müşterisi için üreten sanatçılar vardı bürosuna gittiğinde. Çünkü onun için orası atölye değil bürodur. Bürosuna gittiğinde sanat üreten satışını da sağlayan sanatçılar vardır. Sen şimdi bir kere dünyaya yaratıcı bakmaya başlamışsan, oradan sonra artık geri adım atmak yoktur! Sen artık bir akışın içerisindeindir. Hem eleştirinin hem de bir onaylamanın içerisindeindir. Etrafında gördüğün her şey senin

malzemendir. Her an senin malzemendir. Zaman olarak da madde olarak da sen onlarla bir ilişkiye girersin.

Şimdi bu ilişkinin aracı nedir? Malzemedir. Bu malzeme şimdilerde çok ileri aşamalara geldi. Eğer hayat ve iş arasındaki aracı malzemeyse, sen adını öyle koyduğun için çağdaş sanat; malzeme, bir fikir olabilir, bir düşünce olabilir demıştır. Malzeme bu ilişkiyi çok güçlendiren bir şey. Zaten hiçbir zaman başka türlü olmamıştır. Ama başka tür araçlar örneğin; bu Hristiyan bir fikir olsun veya empresyonist bir fikir olsun demekten çıkıp da hayır her tür fikir olabilir en basit fikir en kötü fikir en komik fikir en banal fikir vs... var ya öyle işte sadece odanın ışığını açıp kapamak mesele. İnsanlar diyor ki bu sanat mı? Hayır! Sanatçı diyor ki; basit bir fikir de sanat olabilir. Ya da en soyut fikir vs. Bu anlamda sen en soyut fikri ya da en karmaşık fikri sanat olarak dönüştürürsün ya da tuvale dönüştürürsün ama benzerlik burada. Ona şunu diyemezsin "aa o tuval yapmış ötekisi ise çağdaş sanat yapmış" bu ayrımlar yanlış ayrımlardır. Bu fikri taşıyacak olan malzemeler vardır. Fotoğraf, sinema bunlar çok daha esnek alanlardır. Biz bunların giderek daha da hayatımıza girdiğini görüyoruz. Dil çok esnek bir alan. Eskiden bu esneklik görsel sanatların alanında değildi. Ne deniyordu? Şiir var edebiyat var tiyatro var resim var heykel var vs... bunlar ayrı ayrı bölümler halindeydi. Şimdi bu alan giderek kırıldı. Bu alanlar birbirine girdi. Bu bizim onlarla ilgili göstermemiz gereken ciddiyetin azaldığını değil bilakis arttığını gösterir. İki işi birden yapmak daha zordur ama özellikle kavramsal sanatın 60'lardan itibaren batı da güçlenmesi ve yayılmasıyla beraber kuramın alanının felsefe, güncel sanat, çağdaş sanat tarafından kucaklanmasıyla yeni alan dilin güncel sanatın çok önemli bir parçası haline gelmesi sağlandı. Bir boyut olarak -bir boyut- başka boyutlarla kıyaslanmadığı sürece hiçbir şey ifade etmez. Bu bizim için çok önemli ve kritik bir şey. Benim için de böyledir. Bir önemli boyut da şu; biz tabi çok şeyden bahsettik, toplumsal olan siyasi olan sosyal olan vs. Bunlar bizim hayatımızın çok kritik parçaları. Hiç olmadığı kadar bunlarla ilgilenmek durumundayız. Çünkü hayatımız, hava gibi gözüküyor ama neredeyse yoğun bir sıvı olacak kadar yoğun bir siyasi alanın içerisindeyiz. İnce olanı, rafine olanı, ana ait olanı, bireysel olanı, bireyselden bile bireysel olanı kurban ettiğimiz zaman sanatın tamamını kurban etmiş oluruz. Bunun en güçlü ortaya çıktığı alanlardan biri şiir diğeri de görsel sanatlardır. Bunu feda etmek her şeyi feda etmektir. Bu herkes için

böyledir. Kimin için böyle değildir? Hayatını kabalaştırmış insan için böyle değildir. Başkalarının kendisine dayattığı ile hareket eden kişi için hayat işte böyledir. Böyle alanlar vardır onun için de ne yaptığını bilmez, konuştuğunda dahi anlamazsın onu.

Sanatçı ise hiçbir andan vazgeçmemeli. Bizim bir estetik kuramımız varsa, budur! Ben buna göre hareket ederim. Ben desen yaparım ve bu desendeki tiplerde bazı laflar ediyorlar ama ben kolaj da yaptım, film de çektim. Bütün bunlarda bir estetik kuram varsa o budur.

O.Y.: Çağdaş Sanatın muhalif işlevi size göre nedir ve işlerinizi bu bağlamda nasıl tanımlayabilirsiniz?

N.H.R.D.: Sanat zaten konumu gereği her zaman alanı açmak istediği, sanatı hayata açmak istediği için muhaliftir, başka türlü olamaz. Bizdekinin antitezini Hollanda gibi yerlerde görüyoruz. Sanat öyle çok destekleniyor ki sanat yapmaya acaba gerek kaldı mı diye düşünüyorsun. Sanatçyıım dediğin andan itibaren maaş veriliyor, ev veriliyor vs. Şunu söylüyorum; elimizdeki malzeme ve iletişim imkânları birbirinden ayrı şeyler değil. Bu imkânlar sınırların çok anlamlı olmadığı bir noktaya getirdi bizi. Hollanda da veya Arjantin’de olup biteni bilmemek diye bir şey söz konusu değil. Avrupalı sanatçılarda bir örgütlülük ve çaba var ama bir yere kadar. Ya sen çok büyük bir sanatçısın, harika işler yapıyorsun ya da değilsin... Ama eğer sen bir muhalifsen en azından seni ilgilendirecek bir mesele olarak bu ülkenin çılgın bir dış politikası var. İçerideki özgürlüklerle bayağı çelişen bir dış politikası var. Bununla da ilgilenen kişiler de genellikle ülkenin iç sorunlarını anlayan sanatçılardır zaten. Yani siyah sanatçılar zaten ülkenin iç sorunlarını çok iyi anlayan sanatçılardır. Şimdi Art-İnternational’a git, sanırsın ülke cennet gibi bir yer. Estetik ve eleştiri gerçekten yaratıcı ve öncüdür. Muhafazakâr değildir.

Olgu Ülkenciler ile 14.09.2015 tarihli röportaj:

Olca Yetiş: İdeoloji ve gündelik yaşam dualitesinde işlerinizi nasıl/nerede konumlandırırsınız?

Olgu Ülkenciler: Önce topluma bakıyorum, ondan sonra da bir komünist olduğum içinde, bir ideolojim var, Marksist Leninist bir ideolojim var. Öncelikle bireyin politik olması söz konusu,

birey politik olduğu zaman, sonuçta sanatçı da bir birey, buradan yola çıkarak devam ediyor her şey. İnsanın politik olması diye bir şey var o yüzden ben kendime baktığımda bu disiplinde ve tempoda çalışıyorum, çalışma yöntemin bu, sergileme olsun, üretimde olsun belli bir noktaya doğru gitmesi gerekiyor. Bugün nerde, nasılım ve benim ideolojimle buna nasıl dokunabilirim. Bunu nasıl değiştirebilirim? Bütün derdim sistemin ta kendisi olduğu için bunu nerden ne şekilde yaparım. Bence ya sosyalizm ya da barbarlık diye bir şey vardır. Ben buna inanıyorum. Bence barbarlığa doğru gidiyoruz. Şuan ki toplum her katmanında ve bireyde de bunu görüyoruz. Bugünün sanatçısına baktığımızda çoğunun bir sınıf atlama derdi var. Buda ideolojisizliğin ta kendisidir. İdeolojisi olsaydı, o doğrudan durmanın gereklerini yerine getirebilirdi. Bunun için başka türlü bir yöntem, sadece bireysel değil daha geniş düşünebilirdi. 90'larda ortaya çıkan sınıf öldü kavramı, biz hep reddettik hepte reddedeceğiz. Her şey sınıfsal çerçevede ilerliyor ve sınıfsal çerçevede ilerleyecek. Gündelik yaşamla ideolojiyi hayatımın her alanında kullanıyorum. Sadece işlerimde değil, tarih okuyuşumda, sanat tarihi okuyuşumda böyle, sonuçta tarih belli bir zümre tarafından yazılan tarihi okuyoruz. Ezilen sınıfsal perspektiften okunan tarih her zaman gizlide kaldı. Resmi ideolojiyi okuyoruz.



Resim 13: Olgu Ülkenciler, "vive le commune", 2011.

O.Y.: Çağdaş Sanatın muhalif işlevi size göre nedir ve işlerinizi bu bağlamda nasıl tanımlayabilirsiniz?

O.Ü.: Bugün çağdaş sanat nasıl algı yönlendirme politikaları ile hareket etti? Hepte öyleydi. O yüzden çağdaş sanatın bugünkü işlevi tamamen sistemin hedefleri doğrultsun da işleyen bir yapı. Şimdiye kadar Türk sanatçı, Kürt sanatçı ayrımı diye bir ayrım yapılmıyordu. Şimdi niye bu kimlik üzerine bu kadar gitmek niye? Kimlik üzerine bu kadar gitmek yerine sınıf üzerine gitseydik şuan başka olurdu. O zaman Soma'da başka türlü tepki verir sanatçılar. Bu bir politikadır. Türkiye politikasının bugünkü halini oluşturan altyapısıdır. Daha önce Ermeni sanatçı yok muydu? Bir dünya vardı, fotoğrafçılara baktığın zaman Ara Güler'den tut da bilmem kime kadar ama hiçbir zaman fotoğrafçılar bunu dile getirme sorunu duymamıştı. Mesela bende Girit'liyim bende ortaya Girit'li bir sanatçı olarak ortaya çıkmıyorum. O yüzden kimlik bütün o güncel politikaların izlediği yolda bir maşa oldu. Dünyadaki güncel sanatta buna göreymi ve insanlar buna göre işler ürettiler ve bunun üzerine giden insanlar da bir şekilde öne çıkartıldı.

Avrupa Birliği'nden fon buldular, arkalarında büyük paralı destekleri oldu, proje sundukları zaman para bulabildiler.



KAYNAKÇA

- Akay, A. (2005). *Sanatın Durumları*. İstanbul: Bağlam, 115.
- Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim.
- Akay, A. (1996). Plastik Sanatlar Özel Sayısı. *Toplum Bilim*, 9.
- Akay, A. (1995). Ret sergisinin yansıttıkları. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi* , 59.
- Ansiklopedisi, A. B.(1992). *18 Pir- Sak* (Cilt cilt 18).
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim.
- Antmen, A. (2008). *Hale Tenger-İçerideki Yabancı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Artun, A. (2010). *Manifestolar, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce, "Sanat Manifestoları – Avangard Sanat ve Direniş", Sunuş Metni*, İstanbul: İletişim.
- Artun, A. (2001). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim.
- Artun, A. (2006). *Sanat ve Eleştiri, Modernliğin Sınırında Sanat – Eleştiri-Özerklik, Siyaset, Üç Konuşma İçinde*. İstanbul: MSGU.
- Artun, A. (2008). *Sanat/Siyaset Kültür çağında sanat ve kültürel politika*. İstanbul: İletişim.
- Baynes, K. (2002). *Toplumda Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda , Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. İstanbul: Ayrıntı .
- Çalikoğlu, L. (2007). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Çalikoğlu, L. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3 (90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat)*. İstanbul: Yapı Kredi.

Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra – Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. İstanbul: Ayrıntı.

Dastarlı, E. (2007). Burjuvazinin finosu Güncel Sanat. *RH*, 26-31.

Hadjinicolaou, N. (1998). *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*. İstanbul: Kaynak.

Kosava, E. (2009). *Aydan Murtezaoğlu, Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken*, İstanbul: Yapı Kredi.

Mülgan, G. (1995). *Antipolitik Çağ'da Politika*. İstanbul: Ayrıntı .

İnal, İ. (2012). *Manipule Demokrasi Hikayeleri*. İstanbul.

Şimşek, A. (2010, mayıs 31). Rahatı Kaçmış, Endişeli Bir Sınıf. *Birgün* .

İNTERNET KAYNAKLARI

Ferhat Kamil Satıcı, <http://yenianit.blogspot.com/2015/04/cermodernkentsel-adalet.html>, (9.04.2015).

İnsel İnal, <http://inselinal.blogspot.com.tr/2012/01/bugune-dair-bir-deneme.html>, (12.01.2012).

Begüm Özden Fırat, Ezgi Bakçay, <http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=29>, (9.7.2013).

Begüm Özden Fırat, Ezgi Bakçay, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384>, (9.7.2013).

Hakan Akçura, <http://bianet.org/bianet/bianet/102748-allah-korkusu-da-vakitten-mi-soruluyor>, (7.11.2007)

Oda Projesi, <http://odaprojesi.blogspot.com.tr/2010/09/8-yl-boyunca-ayn-mahallede-guncel-sanat.html>, (01.09.2010).

Burak Arıkan, <http://mulksuzlestirme.org/>, (22.06.2016).

Gülçin Aksoy, <http://gulcinaksoy.blogspot.com.tr/2011/10/bogucu-kultur-jean-dubuffetye.html>, (19.10.2011).

İNTERNET GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim1:http://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/Hitler_sergi.jpg, (15.05.2016).

Resim2:http://2.bp.blogspot.com/TOGaXpmatF0/TVh63gV2awl/AAAAAAAAAOc/7GdG3WTGmv/s320/roses_for_stalin_by_vladimirskij.jpg, (18.04.2016).

Resim3: https://si.wsj.net/public/resources/images/OB-EB588_Nazi10_D_20090715164614.jpg, (12.03.2016).

Resim4:http://2.bp.blogspot.com/uV2kgkWaa_U/TqPzoPCxHel/AAAAAAAAAFg/fdRk6G1pnQA/s400/kasimpasa.png, (11.04.2016).

Resim 5: http://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/f%C4%B1rat_bakcay_02.jpg, (17.02.2016).

Resim6:http://www.siyahbant.org/wp-content/uploads/2012/06/allah_korkusu.gif, (12.04.2016).

Resim7:<http://i0.wp.com/burak-arikan.com/wp-content/uploads/2013/11/mulksuzlestirme-aglari-yakin-fotograf.jpg?w=960>, (16.04.2016).

Resim8:http://2.bp.blogspot.com/9lzpOEmARfk/Tp5iQfBTvYI/AAAAAAAABL0/Le8kLM7RmDk/s640/IMG_4741.JPG, (21.04.2016).

Resim9:http://3.bp.blogspot.com/2kRxcZHDiY/UJEh5giw_vl/AAAAAAAAAgM/V0xAf_8sZQo/s400/581423_10151199364084090_1319829167_n.jpg, (13.04.2016).

Resim10:http://3.bp.blogspot.com/AaeyGgbuG0/VSaMXymXcLI/AAAAAAAABP4/LRluOrJfH08/s1600/IMG_0720k.jpg, (13.04.2016).

Resim11:https://3.bp.blogspot.com/-yWUBcRuBW3M/VjvARxhTyKI/AAAAAAAfM/ITg1-bcMh30/s640/190690_10150106357655669_1876313_n.jpg, (15.04.2016).

Resim 12: http://12b.ikey.org/tr/images/solo_showlar/nazim_hikmet2.jpg, (18.04.2016).

Resim13:<https://mestorg.files.wordpress.com/2011/06/olguulkenciler4.jpg?w=640>,
(25.04.2016).

