



**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA  
YETERLİK  
TEZİ**

**20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE SANAT VE OTORİTE**

**DÖNE ARISOY**

**RESİM ANASANAT DALI**

**EKİM 2018**



**20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE SANAT VE OTORİTE**

**Döne ARISOY**

**DANIŞMAN Prof. Dr. Canan DELİDUMAN**

**SANATTA YETERLİK TEZİ  
RESİM ANASANAT DALI**

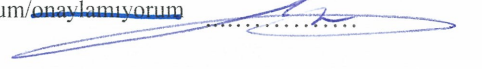
**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**EKİM 2018**

Döne Arısoy tarafından hazırlanan “20. Yüzyıldan Günümüze Sanat ve Otorite” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK olarak kabul edilmiştir.

**Danışman:** Prof. Dr. Canan DELİDUMAN  
Resim Anasanat Dalı, Karatay Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



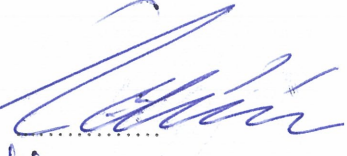
**Başkan :** Prof. Mehmet YILMAZ  
Resim Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



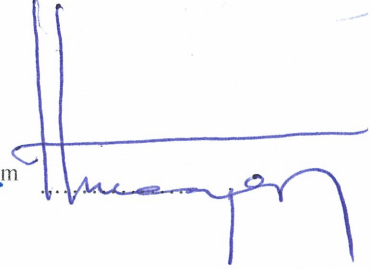
**Üye :** Prof. Dr. İsa ELİRİ  
Resim Anasanat Dalı, Kırıkkale Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Üye :** Prof. Tansel TÜRKDOĞAN  
Resim Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Üye :** Prof. Dr. Serap BUYURGAN  
Grafik Anasanat Dalı, Başkent Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Tez Savunma Tarihi: 22/10/2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Figen ZAİF

Enstitü Müdürü

## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
  - Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
  - Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
  - Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
  - Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,
- bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Döne ARISOY  
22/10/2018

## 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE SANAT VE OTORİTE

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Döne ARISOY

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
Ekim 2018

### ÖZET

Araştırma konusu olarak, 20. Yüzyıldan Günümüze Sanat ve Otorite alınmıştır. Otorite ve otoritenin baskıcı özelliklerine iktidar kavramı çerçevesinde; sanatta yansımalar, gücün yöntemi altında var olma mücadelesi veren sanatçılar ve onların çalışmaları konu alınmıştır.

Sanat ile otorite arasındaki ilişkiyi temel alan bakış açısıyla güç kavramı ve bu kavramın baskıyla olan bağı irdelenmiştir. Rönesans dönemine kadar sanat, mevcut otoriteye tabi iken, Rönesans'tan 19.Yüzyıla kadarki süreçte, otoritenin isteklerinin toplumun belleğine yerleştirilmesi aşamasında olmuştur. Fransız ihtilalı ile başlayan siyasal, toplumsal, dinsel ve ekonomik bağlamda iktidarın yaptırımında bulunması ile ortaya çıkan otorite ve sanat ilişkisinde eleştirel bir tavır sergilenmesine neden olmuştur. Sanat, 1960'lı yıllardan sonrasında ise, sansürün artmasıyla oluşan kaos ta; isyan, propaganda, protesto gibi düzenin güçlerine karşı gelme niteliğine sahip çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel sanatlar alanında otorite kavramından yola çıkan birçok çalışma ve araştırma yapılmıştır. Yaşanan savaşların oluşturduğu kargaşa, dolayısıyla ekonomi ve sosyal temelli bir dönüşümün başladığını göstermektedir. Bu bağlamda hayatın birçok alanında etkisini hissettiğimiz otorite ve sanat kavramlarını aynı doğrultuda incelemek ve ilişkilendirmek araştırmamızın omurgasını oluşturmaktadır.

Tez danışmanım ve değerli hocam, Sn. Prof. Dr. Canan Deliduman'a, tezimin başlangıcından itibaren, gelişim ve oluşum sürecinde göstermiş olduğu destekler için teşekkür ederim.

Bilim Kodu : 404/7.016  
Anahtar Kelimeler : Sanat, Otorite, İktidar, Güç, Resim  
Sayfa Adedi : 99  
Danışman : Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

ART AND AUTHORITY FROM THE 20TH CENTURY TO THE PRESENT  
(Proficiency in Art Thesis)

Döne ARISOY

GAZİ UNIVERSITY  
INSTITUTE OF FINE ARTS  
October 2018

ABSTRACT

The research subject is “Art and Authority from 20th Century to the Present”. Within the scope of power to the authority and the oppressive features of authority ;this study deals with the reflections of art and works of artists who are struggling to exist under the method of power.

The concept of power and its relation to the oppression was examined based on the viewpoint of relationship between art and authority. Up Until Renaissance, art was subject to the existing authority. However, from the Renaissance till 19th century, it has been at the phase of placing the demands of the authority in the memory of the society. This led to a critical attitude in relation to authority and art that arose from the sanction of the authority in the political, social, religious and economic context that began with the French Revolution. Art; after 1960s, in chaos as a result of the increase of censor, emerged as rebellious, propagandist works and works of protest that opposed the powers of order.

In the field of visual arts, there have been many studies and research based on the concept of authority. The turmoil caused by the wars shows that the economy and social based transformation have begun. Within this context , it is the backbone of our research to examine and relate the concepts of authority and art, whose influence we feel in many areas of life.

My thesis advisor and my esteemed professor, Prof. Dr. I would like to thank Canan Deliduman for her support throughout the development and formation process from the beginning of my thesis.

Science Code : 404/7.016  
Key words : Art, Authority, Power, Strength, Picture  
Number of Pages : 99  
Advisor : Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	ix
RESİMLERİN LİSTESİ .....	xi
1. GİRİŞ .....	1
2. OTORİTE VE İKTİDAR.....	3
2. 1. Otorite .....	3
2. 2. İktidar .....	6
3. SANATTA OTORİTE.....	11
3. 1. 20. Yüzyıldan Günümüze Sanat Ve Otorite.....	18
4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	77
4.1. Uygulama Çalışmalarının Düşünsel ve Biçimsel Yapılanmaları.....	77
5. SONUÇ .....	89
KAYNAKLAR .....	91
ÖZGEÇMİŞ .....	99

## RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 3. 1. Jacques Louis David, Horas Kardeşlerin Yemini.....	12
Resim 3. 2. Francisco de Goya, Neden?, Savaş felaketleri #32.....	13
Resim 3. 3. Francisco de Goya, 3 Mayıs.....	14
Resim 3. 4. Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük.....	16
Resim 3. 5. Honore Daumier, Üçüncü Mevki Vagon.....	17
Resim 3. 1. 1. Käthe Kollwitz, Köylüler Savaşı.....	20
Resim 3. 1. 2. Käthe Kollwitz, Ölü Çocuğuyla Anne.....	20
Resim 3. 1. 3. İbrahim Çallı, Yaralı Asker.....	22
Resim 3. 1. 4. Mehmet Ruhi Arel, Taşçılar.....	22
Resim 3. 1. 5. Gino Severini, Savaş Kahramanının Görsel Sentezi.....	25
Resim 3. 1. 6. Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük.....	26
Resim 3. 1. 7. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda.....	26
Resim 3. 1. 8. Emil Nolde, Çarmıha Gerilme.....	29
Resim 3. 1. 9. John Heartfield, HavenoFear-He'svegetarian.....	31
Resim 3. 1. 10. John Heartfield, <i>Die Eroberung der Maschinen</i> .....	31
Resim 3. 1. 11. Francis Picabia, Reveil Matin.....	33
Resim 3. 1. 12. Vladimir Tatlin, III. Enternasyonal Anıt.....	36
Resim 3. 1. 13. Ernst Ludwig Kichner, Kolu kesik Asker Portresi.....	37
Resim 3. 1. 14. Pablo Picasso, Guernica.....	38
Resim 3. 1. 15. Nazi 'Dejenere Sanat' sergisi katalog kapağı.....	39
Resim 3. 1. 16. Francis Bacon, Painting.....	41
Resim 3. 1. 17. Velazquez, Papa Innocent X.....	42
Resim 3. 1. 18. Francis Bacon, Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X.....	42

Resim 3. 1. 19. Otto Dix, Savaş.....	43
Resim 3. 1. 20. Diego Rivera, Meksika Devrimi.....	43
Resim 3. 1. 21. Max Beckmann, Gece.....	44
Resim 3. 1. 22. Gino Boccasile, Amerikan Karşıtı İtalyan Afışı.....	45
Resim 3. 1. 23. İbrahim Balaban, Kaldırımında Ana İle Çocuğu.....	49
Resim 3. 1. 24. Leon Golub, Vietnam II.....	50
Resim 3. 1. 25. Leon Golub, Interrogations II.....	50
Resim 3. 1. 26. Pablo Picasso, Guernica.....	52
Resim 3. 1. 27. Eddie Adams, Vietkong Tutsağının Sokakta İnfaz Edilişı.....	52
Resim 3. 1. 28. Anselm Kiefer, Occupations.....	54
Resim 3. 1. 29. Anselm Kiefer, Heroic Symbol V.....	54
Resim 3. 1. 30. Anselm Kiefer, Palet with Wings.....	55
Resim 3. 1. 31. Yüksel Arslan, Kapitalizm.....	56
Resim 3. 1. 32. Yüksel Arslan, Tekelci Devlet Kapitalizmi.....	56
Resim 3. 1. 33. Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni.....	58
Resim 3. 1. 34. Mona Hatoum, Uzaklık Ölçüleri.....	59
Resim 3. 1. 35. Orlan, 4. Estetik Ameliyat Gösterisi.....	60
Resim 3. 1. 36. Orlan, 5. Estetik Ameliyat Gösterisi.....	61
Resim 3. 1. 37. Marina Abramovic, Ritim 0.....	62
Resim 3. 1. 38. Marina Abramovic, Balkan Baroque.....	63
Resim 3. 1. 39. Şirin Neşat, Allah'ın Kadınları Dizisinden.....	64
Resim 3. 1. 40. Şirin Neşat, Allah'ın Kadınları Dizisinden.....	65
Resim 3. 1. 41. Orhan Taylan, 1 Mayıs.....	67
Resim 3. 1. 42. Turan Aksoy, Beş Sidikli Asker.....	68
Resim 3. 1. 43. Halil Altındere, Tabularla Dans.....	70
Resim 3. 1. 44. William Kentridge, Felix Sürgün'de Resmi İçin Desen.....	71

Resim 3. 1. 45. Edward Said, Filistin İntifada.....	72
Resim 3. 1. 46. Martha Rosler, Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev.....	73
Resim 3. 1. 47. Bubi Hayon, Oturak.....	74
Resim 4. 1. 1. Döne Arısoy, İfade.....	78
Resim 4. 1. 2. Döne Arısoy, Teslimiyet.....	79
Resim 4. 1. 3. Francisco de Goya, 3 Mayıs.....	80
Resim 4. 1. 4. Döne Arısoy, İsimli.....	81
Resim 4. 1. 5. Döne Arısoy, Güç Gösterisi 1.....	82
Resim 4. 1. 6. Döne Arısoy, Güç Gösterisi 2.....	82
Resim 4. 1. 7. Döne Arısoy, Güç Gösterisi 3.....	83
Resim 4. 1. 8. Döne Arısoy, Güç Gösterisi 4.....	83
Resim 4. 1. 9. Döne Arısoy, Güç Bende.....	85
Resim 4. 1. 10. Döne Arısoy, Otorite.....	86
Resim 4. 1. 11. Döne Arısoy, Otorite (ayrıntı).....	86
Resim 4. 1. 12. Döne Arısoy, Otorite (ayrıntı).....	86

## 1. GİRİŞ

Bu araştırmanın amacı, 20. yüzyıldan günümüze otorite kavramını görsel sanatlar çerçevesinde çözümlenektir. Sanatın evrensel boyutta önemli yararlarından biri, toplumun genelini ilgilendiren, bir konu üzerine insanların düşünmelerini, muhakeme yapmalarını hatta eleştiri üretmelerini sağlamaktır. Amaç, otorite ve sanat arasındaki ilişkiyi ortaya koymak, sanatçı, eser ve uygulama çalışmalarını, iktidar otoritesi üzerinden çözümlenektir.

Ekonomik, dini, toplumsal ve siyasi durumlara, mevcut otoriteler tarafından hükümde bulunması ile otorite ve sanat ile ilişkili kavramların tanımlanması, otoritenin 20. yüzyıldan günümüze sanatla ilişkili olarak tarihsel gelişimi ve savaşlarla birlikte oluşan kaos ortamlarında iktidarların tutumunun, görsel çalışmalardaki ifadesi bu araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Otoritenin sanat ile sanatın da otorite ile olan ilişkisi çözümlenerek; sanatın otoritenin baskısı altında nasıl üretildiği ve var oluşunu gerçekleştirdiği zeminde kendini yasallaştırma yolları incelenmektedir.

Sanatçı, toplumsal olaylardan kendini ne kadar uzak tutmaya çalışsa da, içinde yaşadığı sistemin üretim ve tüketim mekanizmalarından soyutlanması imkânsızlaşmakta, doğrudan veya dolaylı şekillerde sanatçının eserinde kendini göstermektedir.

20. yüzyıldan günümüze kadar gelen bu süreçte yaşanan savaşlar, toplumsal olaylar, dinsel, ekonomik, politik bunalımlar, soykırım, vahşet, katliam, sansür, baskı gibi otoritenin beslendiği iktidar merkezli kanallara, sanatçıların gözünden bakıp çalışmalarına yer verilmiştir. Günümüze yaklaştıkça sansürün artışı, otoritenin tahakkümü, sanatçının kışkırtılması ve alıcının katlanma gücü açısından ayırt edici bir nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar ve yapılan çalışmaların görselleriyle desteklenerek konu ve düşünce açısından incelenip, konuyla uyumlu aynı anlatım diliyle farklı toplumsal olaylar karşısında siyasi göndermelerde bulunarak otorite ve sanat ilişkisine eleştirel bir bakışla yaklaşıp bir bütünlük

sağlanmıştır. Bu bağlam ile otorite ve sanat arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Uygulama çalışmalarıyla alakalı bölümde; otorite ve sanat içerikli uygulama çalışmaları yer alarak, bu çalışmaların kavramsal içerikleri yazınsal olarak aktarılmaya çalışılmış ve farklı disiplinlerde uygulama çalışmaları oluşturularak anlatımın gücü ve çeşitliliği geliştirilmiştir. Çalışmaların bazıları, sanat tarihinde öne çıkan eserlerden etkilenilerek yapılmış ve bu çalışmalara atıfta bulunulmuştur.

Bu araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modelleri, “geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır” (Karasar, 1994, s. 77).

Araştırmanın oluşum sürecinde; kitap, makale, dergi, katalog, ansiklopedi ve gazete gibi yayınlardan araştırmalar yapılmış ve bunlar kaynak olarak gösterilmiştir. Bu kaynakların yanında dijital ve elektronik ortamda yayınlanan çeşitli dokümanlar ve görsellerden de faydalanılarak konu desteklenmiştir.

## 2. OTORİTE VE İKTİDAR

### 2.1. Otorite

Devinimin, değişimin, eylemin olduğu yerde otorite var olmuştur: ancak otoriteyi temsil eden şey ya da kişiye bağlı olarak, değişen üzerinde otoriteye sahip olunur. Ve hiç kuşku yok ki otorite değiştirene aittir, değişime maruz kalana değil. Otorite özel olarak etkindir. Edilgin olmamıştır. Otoriter edim zorunlu olarak kendiliğinden değildir; ötekinin bir buyruğunu yerine getirerek de otoriteye sahip olunabilir ama otoriteyi alan fail bu buyruğu anlıyor ve onu özgürce kabul ediyor diye görölmektedir (Kojève, 1943/2007, s. 13, 14).

Otorite kavramının sahip olduğu genel çerçeveden daha özellikli anlamlarına değindiğimizde, gündelik yaşamımızın hemen her anına ve alanına sinmiş olan bu kavram tam olarak ne anlama gelmektedir? Otorite kavramının ve olgusunun anlamına önce terminolojisi ile başlamak, ardından düşünürlerin yaklaşımı doğrultusunda kavramı başka bir bakış açısı ile genişletmek yerinde olacaktır.

Otorite kelime anlamı olarak Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde şu şekillerde açıklanmaktadır:

- “1. İsim yaptırma, yasak etme, emretme, itaat ettirtme hakkı veya gücü, yetke, sultan, velayet.
  2. Siyasi veya idari güç.
  3. Çalışmalarıyla kendini kabul ettirmiş, başarılı kimse anlamına gelmektedir”
- (İnternet: Türk Dil Kurumu [TDK], 2018).

Kardeşlik, otorite ve sadakat bağları olmaksızın, tam bütün olarak değerlendirildiğinde toplumun hiçbir kurumu uzun soluklu işlevselliğini koruyamamıştır. Bu sebeple duygusal bağların siyasal sonuçları oluşmaktadır. Bu bağlar çoğunlukla, özgürlüklerini alan etkileyici bir lidere sadakatle bağlandıklarında, insanları çıkarlarına karşı birleştirmiştir.

Çoğu kez iktidar ve otorite eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Bir hükümet görevlisi bir işte otoritesini kullanamadı dediğimizde iktidar ve otorite farklı anlamlardadır (Sennet, 1981/1992, s. 9, 10).

Sennet, (1992, s. 28) Otorite adlı kitabında, Weber'in otorite kavramına bakışı, Kant'ın izleyicilerinin bakışı ile aynı olduğunu söylemiştir: “İnsanlar yalnızca kategoriler içinde uyumlu biçimde düşünebilir ve hissedebilirler. Bu yaklaşım otoritenin öznesi açısından bir anlam taşımaktadır; çünkü insanlar iktidarın tüm karmaşık ve çelişkili koşullarından tutarlılık ve düzen çıkarmaya çalışmaktadırlar.” Weber otoriteyi meşrulukla özdeşleştirmiştir. Ona göre insanlar yasal olmadığını düşündüğü şahıslara itaat etmemektedirler. Bunun sonucu olarak otorite duygusu kişilerin yöneticilerine gönüllü bir şekilde itaat ettiklerinde ortaya çıktığı söylemiştir.

Otoritenin tanımlanması biraz zordur. Bu zorluklardan birisi de, kavramın iktidar ve onun getirmiş olduğu güç gibi kavramlarla karıştırılıyor olmasındandır. Otorite akla geldiğinde, gücü kullanan, iktidar figürlerini beraberinde çağrıştırmaktadır. Otoritenin bu kavramlarla eş anlamlı kullanılmasına sebep ise; otoritenin meşruiyetini devam ettirmek ve etki alanını genişletmek için bu kavramlara, birçok kez ihtiyaç duyması olmuştur. Birbiriyle iç içe geçmiş bu kavramları inceleyip, birbirleriyle olan ilişkilerini çözümlmek, otoriteyi anlayabilmek açısından son derece faydalı olacaktır.

Otoritenin bizler için önemli bir şey olduğunu herkes aşağı yukarı bilmektedir veya en azından bilmesi gerekmektedir. Bizler sürekli sadece akıl ve hürriyet'ten bahseder, fakat her seferinde otoritenin ağına daha fazla düşmekteyiz. Otorite çağında yaşadığımızı söylemek çokta yanlış sayılmamaktadır. “Çoğu insan bunu hisseder ve kendini otoriteden kurtarmak istemiştir. Kendilerinin anti-otoriter olduklarını söylerler fakat özellikle en radikal otorite karşıtlarına bakıldığında bunların kendilerinin hemen hemen her zaman bir otoriteye tabii, kendisine karşı mücadele etmek istediklerinden başka bir otorite olsa da, yine de bir otoriteye itaat ettikleri görülmüştür” (Bochenski, 1974/2015, s. 7).

Bir çok insan parayı ve sosyal düzeni kontrol altında tutanların sistemin ve otoritenin güçlendirdiği diğer odakların var olan düzenin tümünü kontrol altına aldığı bilincindedir. Otorite halk dilinde kullanılan kelime anlamının çok ötesinde felsefi ve sosyolojik yaklaşımlar geliştirilmiş tartışmalar yapılmış bir kavram olmuştur.

Kojeve (2007, s. 18) Otorite Kavramı adlı kitabında birçok yazarın, özellikle Hıristiyan birçok yazarın tüm siyasi iktidarın meşru olduğunu ileri sürdüğünden bahsetmektedir. Ancak bu durum, iktidarın otoriteyi cisimleştirdiği ölçüde doğrudur. Otoriteden eksik iktidarın zorunlu olarak meşru olmadığını, otoriteye bürünen bir iktidarın karşısında yürütülen tüm eylemlerin gayrimeşru olabileceğinden söz etmektedir.

Otoriter sistem çok geniş bir kavramdır. Bu kavramların tamamını algılamadan bu sisteme yüklenen, iletişim şekillerini açıklamak eksik olacağından otorite ve ona bağlı İktidar kavramının analizini yapmak gerekmektedir.

## 2.2. İktidar

İktidar denildiğinde akla ilk gelen, yetkiyi elinde bulunduran güç olmuştur. İnsanların bir arada yaşadığı hemen her dönemde iktidar ilişkisi çeşitli şekillerde var olmuştur. Hatta iktidar ilişkisinin varlığından bahsetmek için insanların grup halinde bir arada bulunması bile gerekemeyebilir. İki insanın doğrudan ya da dolaylı etkileşim halinde olduğu her durumda bir iktidar ilişkisinin varlığından söz edilebilir (Kılınç, 2016, s. 4). İktidar kavramı yaşamın hemen hemen her alanında karşımıza çıkmaktadır.

Ali Akay (2016, s. 10), Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları kitabında 'İktidar nedir?' sorusuna, Foucault için iktidar bir baskı aracı değil, bir güçler ilişkisidir. İktidar ilişkilerdir. İktidar bağları bir hiyerarşiyi ifade etse de iktidar ilişkilerinin geçişliliğinde hangi tarafın iktidar olabileceğini süreç belirleyecektir. Çünkü Foucault için iktidar bir biçim değildir, bir forma ait değildir. Bir devlet biçimi değildir der.

İktidarın amaca göre hareketlilik özelliğini öngören anlayışlar, esas olarak bireysel unsurlar ve ancak kendilerine belirli güçler verildiği orantıda toplumsal unsurlara dönüşmüştür. Dolayısıyla bu düşünce yapısı çerçevesinde iktidarı kullananlar gibi toplumsal unsurlarda birleşip, amaçlarına mantıklı bir çerçeveden yaklaşım göstermezlerse, iktidarı muhafaza etme yetisine ulaşamamış sayılmaktadırlar.

“Güç kendisine zaman tanıdığı anda iktidar haline gelir, ama kriz anı, geri dönüşsüz karar anı gelince güç, çıplak güç haline geri dönüşmektedir. İktidar daha geneldir ve güçten daha geniş bir uzam üzerinde işler; iktidar güçten çok daha fazlasını içerir, ama daha az dinamik kalmıştır”. İktidara sahip olan insan başka insanların içini okur, ama onların kendi içini okumalarına izin vermemektedir. İktidar sahibi herkesten ketum olmalıdır; niyetlerini ve fikirlerini hiç kimse bilmemelidir. Anlaşılır bir örnek verilecek olunursa: “İktidarın, orkestra yöneticisinin yaptığı işten daha bariz bir ifadesi yoktur. Onun halk önündeki davranışının her bir ayrıntısı iktidarın doğasına ışık tutmuştur. İktidar hakkında hiçbir şey bilmeyen biri, bir orkestra yöneticisini dikkatle gözlemleyerek, iktidarın bütün niteliklerini, keşfedebilmektedir”. İktidar geneldir ve güç kavramından daha geniş nitelikte

işlenmektedir, iktidar olduğundan fazlasını içerirken dinamizmi az olmuştur. (Canetti, 1992/1998, s. 279, 291, 391; Canetti, 1998/2017, s. 303).

Otorite itaat ile ölçülmektedir. Ne kadar itaat ederseniz o kadar korku ve bağımlılık duyguları geliştirilmiş demektir. Bütün duygularınıza karşı geliştirilmiş otoritenin güç imgesi vardır. Otorite, en çok insanların korkularını kullanmaktadır. Korku, iktidar ve otorite kuranların, insanları onlara karşı itaat etmeye zorlayan bilinçaltındaki örtülü esas elemanı olarak ortaya çıkmaktadır. İktidar ve otorite insanın doğasındaki en evrensel güdü ve duygular üzerinde kurulmaktadır. Korku varsa otoritenin başarı şansı mutlaklaşır. Korkudan haz almakta içimizdeki iktidarın bizi cezalandırma biçimidir. Sonuçta ortaya çıkan korku kültürü insanları birbirine yabancılaştırarak, karşılaşılan sorunlarla mücadelede belirsizlik atmosferi yaratmaktadır (Feyzioğlu, 2008, s. 21).

İktidarı, siyasal iktidar ve ekonomik iktidar olarak ayırdığımızda:

Siyasi iktidar, toplumundaki çeşitli gruplarda görülen sosyal ya da özel iktidarın tersine, toplumun tamamını örgütleyen, geliştiren, koruyan ve zora karşı savunan bir iktidar olarak nitelense de, iktidar kavramında olduğu gibi, sınırsız bir çeşitlenme mevcut durumda olmuştur. Bu durum, siyasal iktidarın modern dönemle birlikte, kaçınılmaz olarak elde ettiği karmaşıklıktan kaynaklanmaktadır (Bulut, 2003, s. 21).

Ekonomik iktidara geldiğimizde, ticaret ve kent yaşamının tersine, tarıma dayalı, ekonomik sistemin ve kırsal yaşamın hüküm sürdüğü feodal düzen, toprağa sahip olanların, yani ekonomik iktidarın, kamusal yetkilere sahip olduğu durum olmuştur. Bu durumdan kaynaklı aristokrasi kendini devlet olarak örgütlemiştir (Bulut, 2003, s. 74).

İktidar ile otorite kavramları çoğu zaman aynı anlamda kullanılmaktadır. Bilindiği gibi iktidarda bulunması gereken en önemli özelliklerden biri meşru olmasıdır. İşte bu meşru iktidara otorite denilmiştir. Ünlü siyaset bilimci Maurice Duverger'e göre bir ülkede iktidarın var olabilmesi için otorite diye nitelenen bazı kişilere boyun eğme zorunluluğunun yüklenmiş olması ve böylece, eşitlikçi olmayan ilişkilerin kurulması gerekmektedir. Duverger'e göre kısaca, elinde iktidar bulunan kişiye otorite denilmektedir. Otorite, meşru bir iktidarda olduğu gibi zora ve tehdide başvurmaksızın bir iradenin yürütülebilmesi yeteneğidir ve bu durumlarda otorite

genellikle cezalandırma yoluna gitmeden sözünü geçirebilmeyi başkaları üzerinde manevi bir etkileme gücünü ifade etmiştir (Lüleci, 2015, s. 39).

Toprak sahiplerinin, kilisenin, kralın, feodal lordların abartılı yaşamları sanatın içine resmen girmiş fakat halk yaşamı sanatın ilgisi dışında kalmıştır. 12. yüzyılın sonrasında başlayan büyük karışıklık Avrupa'nın tamamını etkisi altına almış, 1337 ile 1450 yılları arasında Yüzyıl Savaşı ile sanatta büyük bir değişim yaşanarak sanat uzun yıllar savaş kahramanlarının yaptıklarını konu almıştır.

Fransız Devrimine (1789) kadar sanatçının işleri ve sanat, yaptıkları aynı noktada dönüp durmaktan başka bir şey olmamıştır. Bu dönemde her ne kadar sanat için iyi ve yetkin kişilerin eliyle bireysel çalışmalar ortaya çıkarılmış olsa da bunlar güçlü bir izim ya da yaptırım gücünü dönüştürebilen örgütlü çalışma özellikleri taşımamışlardır. Bu sebepten de başarılı sanatçılar ve çalışmaları da iktidarın ve otoritenin beğenisinden kendilerini kurtaramamışlardır.

Sanat otorite'nin gücüne uygun olarak din adamları ve zenginlerin tekelinde olmuştur. Ancak tüm Avrupa'da yeni düşüncelerin içten içe ortaya çıkması da olağan görülmektedir. Ticaretin yaygınlaşmasıyla burjuvazinin yavaş yavaş ortaya çıkışı hem ekonomik siyasi hem de düşün ve sanat alanındaki yerleşik dengeleri bozmaya başlamıştır. Aslında burjuvazinin ortaya çıkışı tarihsel alandaki hareketliliğe göre, geç kalınmış bir sonuç olmuştur (Şimşek, 2000, s. 94, 95). Bundan sonraki dönemde Avrupa'daki ekonomi burjuvazinin ortaya çıkarttığı dünya egemenliğinin yükselişi modern yaşamın başlangıcı sayılmaktadır.

Türkiye'de kültür ve sanat insanının, burjuva değer yargılarıyla yetiştiği, yıllarca o yaşam tarzının sorunsallarıyla ilgilendiği bilinmektedir. Toplumsal muhalefetin kristalize olduğu 1950 yılından sonraki süreçte yetişenlerle bu kuşağı birleştirenler, toplum eleştirisini bile varoluşçu ve liberal kavramlara yönlendirmişlerdir (Oktay, 2004, s. 5).

Avrupa da burjuvazinin ortaya koyduğu ticari gelişim tüm dünyayı etkisi altına alarak yeni kültür akımlarını doğurmuştur. Bu akımların açılımları devamında hem ekonomik, siyasi hem de sanat ve düşünsel içeriği dünyanın gelişmesine neden

olmuştur. Güç ve zenginlik için tek bir amaç oluşmuştur. Eski dünyanın gerici düşünce yapısına karşı akıl ve bilim başkaldırmaya başlamıştır. Bu değişim sanat, tarih, felsefe ve modernleşme olarak belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır.





### 3. SANATTA OTORİTE

İktidar ve politika toplumun ve ülkenin tamamı üzerinde etkiye sahip bir otorite biçimidir. Siyasi tarih sürecinde iktidar ve sanat hem antropologlar hem de siyaset tarihçileri açısından uygarlığın belirli düzen içinde ilerlediğini ifade etmektedirler. İlerleyişin gelişmiş durumu farklı kültür karmaşaları ile desteklenmiştir. Şöyle ki farklı uygarlıkların farklı ve birbirinden çok uzak bölgelerde ortaya çıkmış olmalarına rağmen birbirlerine ulaşip kültürel alışveriş yapabildikleri görülmektedir. O dönemde bazı dikkat çeken değişimler mevcuttur. Bunlar büyük kültürel gelişimler olmasa da kişilerin çevresini ve kendisini keşfetmeye başladığı, bu dönemde genel olarak dışa doğru yayılmalarının olduğu ve güçlü yönetimlerden etkilenilerek büyük fetihlere ve savaşlara çıktıkları bilmektedir. Sosyal ve ekonomik gelişmeler büyük uygarlıklar, Hıristiyanlığın yayılma politikası, İslamiyet'in doğuşu, genişlemesi ve din savaşları bu döneme damgasını vurmuştur (Şimşek, 2000, s. 92).

Feodalizmin içerisinde gelişen kent yaşamı ve ticaret, siyasi yetki mücadeleleri ile ilgili ön plana çıkan Avrupa kökenli uygarlıklar, harekete geçmişler diğer birçok uygarlığın tüm alanlarını kendilerine benzetme çabasına girmişlerdir (Şimşek, 2000, s. 93).

Sanatın iktidarın gücü için kullanılması çok eski dönemlere dayanmaktadır. İmparatorluklar, krallıklar ve şehir devletlerinin imparatorları sanatı kendi hükümlerinin zaferlerini yaymak ve düşmanlarını korkutmak ve onları karalamak maksatlı kullanmışlardır. I. Ve II. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun her döneminde madalya ve para dağıtan, anıtsal heykeller yapan hükümler politik sembol ve törenleri yoğun bir biçimde kullanmışlardır (Clark, 1997/2017, s. 15).

Ortaçağda dünyevi ve dini güçler birbirinden ayrı olamadığından sanatta politikaya katıksız bağlanmıştır. Hıristiyanlığa ait görülen temaları anlatan Ortaçağda ki sanat eserleri, genellikle sanatçıları görevlendiren laik güçlerin ve kilisenin ideolojik çıkarlarını ön planda tutmuşlardır. 16. yüzyıldan itibaren ise, Rönesans İtalya'sında sanatçıların bazıları kişisel bir üne ve başarıya ulaşmış olsa da bu sanatçılar bile

zaman zaman yeteneklerini, hanedan armaları, zırh ve giysi gibi politik semboller tasarlamak için kullanmak durumunda kalmışlardır (Clark, 1997/2017, s. 15).

Sanatsal çalışmaları sanatçının ideolojik ve politik inançlarını baz alabileceği düşüncesi 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Fransız ressam Jacques Louis David (1748-1825) politik ilkelerini ve estetik anlayışını birlikte yansıtabilen ilk sanatçılardan olmuştur (Clark, 1997/2017, s. 16).



**Resim 3. 1.** Jacques Louis David, Horas Kardeşlerin Yemini, 1784.

“David’in çağdaşı Francisco de Goya’nın çalışmaları sanatçı rolünün geleneksel ve modern kavranış biçimleri arasındaki sancılı geçiş döneminde arada kalmış bir sanatçının eserlerini örneklemektedir. Goya, 1799 yılında İspanya Kralı’nın baş ressamlığına atanmış, bir saray ressamı olarak IV. Carlos ile İspanyol ve Bourbon kraliyet üyelerinin portrelerini yapmıştır” (Clark, 1997/2017, s. 16).



**Resim 3. 2.** Francisco de Goya, Neden?, Savaş felaketleri #32.

Goya'nın sanatına, 1808'de ortaya çıkan İspanyol Bağımsızlık Savaşı damgasını vurmuş, savaş ünlü ressamı büyük oranda etkilemiş ve fırçasını korkusuzca, sansürsüz ve hiçbir otoriter güce izin vermeden kullanmaya başlamıştır. Goya bu çalışmalara, Ekim 1808'den 1809'un ilk dönemine kadar durduğu Zaragoza cephesinde yaşadıklarından sonra başlamış, savaşın vahşetini görmüş ve bunları belge niteliğinde resmetmiştir (İnternet: Leblebitozu, 2018).



**Resim 3. 3.** Francisco de Goya, 3 Mayıs, 1808.

Goya'nın 3 Mayıs resminde, sabah saatlerinde görevini yerine getiren idam askerlerini betimlemiştir. Esirler büyük ihtimalle 14-15 kişilik gruplar halinde getirilmiştir. Goya idam askerlerini esirlere çok yakından ateş ettiğini göstermeye çalışmıştır. Kendi sonunu bekleyenlerin her birini farklı farklı ifade ile tasvir etmiştir (İnternet: Nazlisenol, 2018).

Modernizm endüstri çağına paralel olan, ayırım yapmadan herkesi kucaklayabilen bir dünya görüşü olmuştur. Modernizmin, 19. yüzyılın endüstriyel devrimi sayesinde, kendisini ispatlayarak dönüşmüş ve 20. yüzyılın son çeyreği ne kadar gelişmeye devam etmiştir (Fineberg, 2011/2014, s. 16).

Modernizm, insanların teknolojiyi, bilimsel bilgiyi ve aklın gücünü kullanarak dünyayı inceleyerek, yeniden şekillendirme yetisine dair bir inançta yoğunlaşmaktadır. Modern bilim'in kalıcı bir hakikatin arayışında, doğrulanabilir akıl ve gözleme dayandığı kanıtlanmıştır. Modernizm de ilerlemeye duyulan değişimin ve inancın kaçınılmaz bir şey olduğunu düşünülürse kendini şimdiye uyarladığı söylenebilir. Modernizm, ilerlemeye estetik bir değer vermiş ve

edebiyatın, sanatın ekonominin ve toplumsal yapının neredeyse geçersizleşen geleneksel biçimlerini reddetmeye eğilim göstermiştir (Fineberg, 2011/2014, s. 16).

19. yüzyıl sonrasında, Avrupa'daki yeni toplumsal sınıfları yeni üretim ilişkilerinin bir güç olarak ortaya çıkarması yaşamın bütün içeriklerini, üretim işleyiş yasalarına uygun bir şekilde kendilerini yenilemek durumunda bırakmıştır. Sınıflar, üretimdeki ilişkileri neredeyse mecburi kıldığı maddeci yansımalarla, karşılık olarak gelişme evresinde tek bir mevzuyu yani politikayı ifade etmek durumunda değerlendirilmemiştir. Sanatsal alanlarda da kültür örgütlülüğü, yeni tarzlar sunmaya böylece sanatsal karşıtlık yaratma çabalarına girmişlerdir. “Modern sanat akımları diye isimlendirilen Kübizm, Fütürizm, Soyut Sanat, Dadaizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm, Eleştirel Gerçekçilik, Toplumcu Gerçekçiliğin temelleri de yeni şekillenen üretim ilişkilerini ve sınıf mücadeleleri içerisinde atılmıştır” (Şimşek, 2000, s. 154).

Modern sanat akımları, ortaya çıkış amaçları ve oluşum gerekçeleri sebebi ile bunları kabul edebilmek için uzun bir süreç, zorlu bir mücadeleye girmek durumunda bırakılmışlardır. Özellikle mimari, resim ve edebiyatta egemen bir yönlendirici olarak gelenek ve otorite belirleyici olmuştur. Barok ve Roma biçimine karşı bu yeni yaklaşımları önermek neredeyse imkânsızlaşmıştır. Fakat yirminci yüzyılın ilk dönemlerindeki sosyal ve düşünsel değişimler Dünya Savaşları'nın yol açtığı travmalar, umutsuzluk, dengesizlikler ve yok olma duygusu modern sanatları Avrupa'nın farklı bölgelerinde hızlı bir biçimde ortaya çıkarmıştır.

Ekonominin ve siyasi gücün temsilcileri olan Almanya, İngiltere, Fransa ile biraz daha zayıf yapıya sahip olan Hollanda, İsveç, İtalya gibi ülkelerde sanayinin etkilerinin alt tarafa doğru yayılması, sınıf çelişkilerinin toplumsal sınırını da iyice genişletmiştir. Sanatsal faaliyetler de, bilinen tek boyutlu yaklaşımından çıkıp toplumsal gerçekliğin olması gerekenlerini yapıtlara taşımaya başlamış, toplum sorunlarını eğilip bu sorunlarla ilgili çözüm yolları üretecek kadar cesur duruşa sahip bir dönüşüme uğramıştır (Şimşek, 2000, s. 154, 155).



**Resim 3. 4.** Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830.

“19. yüzyılda, Avrupa da, politik şiddet hareketleri kırsal alanlarda yaygın olsa da, özgürlük ve isyanların ana merkezi şehirler olmuştur. Eugene Delacroix'nın 1830 Devrimini anlatan Halka Yol Gösteren Özgürlük resmi şehir ayaklanmalarını anlatan en ünlü tablo olmasına rağmen sergilediği imge kararsız görülmektedir” (Clark, 1997/2017, s. 27). Halkı galeyana getirebilecek politik mesaj içerikli bir resim olduğu düşüncesi ile döneminde uzun bir süre sergilenmemiştir.



**Resim 3. 5.** Honore Daumier, Üçüncü Mevki Vagon, 1862.

Daumier'nin cumhuriyetçi görüşleri, 1835 te çıkarılan sansür yasasıyla iyice baskı altına alınmıştı: Fakat bu baskı Daumier Krallık yönetimine karşı, sert bir saldırı görevini üstlenmesine sebep olmuştur. Daumier'nin Üçüncü Mevki Vagon isimli çalışması halktan kişileri kendi yaşam koşulları içinde gerçekçi bir üslupla gösterdiği yapıtları arasında yer almıştır (İnternet: Honoré Daumier, 2018). Çalışma on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşayan, trende yolculuk yapan bir grup insanı bütün sınıfsal ayrımın merkezinde yansıtmaktadır.

Kendi dönemlerindeki hakim değerlere karşı duran sanatçılar, sanatı genellikle politik bir duruş olarak değil de bunu tam tersine çevirmek için kullanmışlardır.

### 3.1. 20. Yüzyıldan Günümüze Sanat Ve Otorite

20. yüzyılda Batı Avrupa'daki bazı devrimci akımlardan, sanatın toplumsal değişimde oynayacağı rolün nasıl olması gerektiği tartışmasının özellikle temelini Marksist düşünce yapısı oluşturmuştur. Marksizm'in sınıf temelli teorileri gibi kadınların politik hak mücadelesi de köklü sorunların büyük bir kısmını oluşturmaktadır (Clark, 1997/2017, s. 23, 25).

Ekonomik gelişmenin, teknolojik büyümenin ve ticaretin yükselen değeri bir arada var olamamış, harekete geçen kapitalist modernleşmeyle çatışmalar ve güçlükler sebebiyle kapitalizm, düzeni sağlayamaz duruma gelmiştir. Burjuva kapitalizminin endişeleri ortaya çıkmış ve bilinçlenen işçi sınıfı yeni dönemde kurtarıcı olmuştur.

Sanatın belli bir otoriteye hizmet vermesi, onun ideolojisi için çabalaması sanatın özgürlüğünü kaybetmesi demektir. Sanat belli bir amaca ulaşmak için yapıldığında, sonunda bir çıkar ilişkisi oluşacağından sanat eseri olma durumunu kaybetmektedir. Sanatın bir siyaset veda ideoloji aracı olarak kullanılması, onun özgünlüğünü kaybetmesi endişesini de beraberinde getirmektedir.

Sanat ve toplumu birlikte değerlendirdiğimizde, bunun üzerindeki tartışmalar genellikle sanatçının eserini etkileyen toplumsal etkiler yada bu etkilerin sanatçının eserinde nasıl ifade edildiği üzerinde durulmaktadır. Toplumun içinde yer alan bir sanatı, toplumsal süreçleri kendilerine ilişkin estetik kaygı ile hayal etmek oldukça güçleşmektedir (Sennett, 1996/2010, s. 401).

Ken Baynes, Toplumda Sanat kitabında, Lewis Mumford'un ilk kentler ve bunlara bağlı sanatın rahip-klar ve sarayın kişiliğinde somutlaşan toplumdaki yeni iktidar dengesinin görünen ifadeleri olduğu düşüncesini öne sürüyor. Zamanın sanatı bu işlevde bütünleşmiştir. Buna benzer bir bütünleşme çabasının orduların toptancı devletlerin ve iktidarını üyeleri üstünde pekiştirmeye uğraşan her toplumsal kurumun kültüründe görebiliriz. Ama böyle kısıtlı amaçların ötesinde bile, öznel bir mal varlığı dağıtımına yol açan toplumsal ekonomik yapı her zaman himaye yi tanımlar ve üretilen görsel iletişim biçimlerinin oylumuyla içeriği çevresine kavramsal, ekonomik, siyasal engeller koyar.

Sanat toplumda yaşayan bireylerin yaşamlarını etkiler ve toplum sanatın olası içeriğini ve işlevini belirler. Bu ağın birleştiği noktadadır sanatçı ve onun yaptığı şeyler diye bahsetmiştir (Baynes, 1975/2016, s. 25, 28).

Modern dönemdeki gelişen kitle iletişim araçları, her tür iletişimin kolaylaşmasını sağlamıştır. Düşünsel iletişimin sistemli bir şekilde yayılmasına sebep olmuştur. Gelişen teknoloji, her şeyin yeniden üretimini ve çoğaltımını kolaylaştırmıştır. Bu şekilde sanatçılar otoritenin sansürüne propagandanın gücünü kullanarak üretime geçmeye yavaş yavaş başlamışlardır.

19. yüzyılda meydana gelen koşulları düşündüğümüzde, sanatçıların içinde bulunduğu durumu tahmin edebiliriz. Burjuvazi iktidar mücadelesinde kilise ve soylulara son darbeyi vurmuştur, bu durumda sanatçılar yalnız ve korumasız kalmıştır. Sanatçıların almış oldukları siparişler de kesildiğinden dolayı kendilerinin istediği konulara yönelme fırsatını bulmuşlardır. Toplumun orta ve alt tabakasının yaşamış olduğu sefalet, açlık ve ruhsal sıkıntılarla, artık sanatçılarda yüz yüze gelmiştir (Yılmaz, 2013, s. 21). Sanatçılar toplumsal ve bireysel değerleri, siyasal düşünceleri yapıtına yansıtmalı mı? Maddi çıkarlar üzerine kurulan bu ortamda sanatsal açıdan nasıl davranması gerektiğini irdelediği bir dönem olmuştur.

Sonuçta, teknolojiye ve bilimde ortaya çıkan ilerlemeler, aydınlama çağında gerçekleştirilmeye çalışılan projeler, düşünüldüğü gibi yalnızca insanlığa faydalı sonuçlar doğurmamıştır. İyimserlik ve özgürlük gibi pozitif düşüncelerin ortaya koyduğu durumun tersine, baskıcı bir sistemi getirmiştir. 20. yüzyılda meydana gelen ölüm kampları ve militarizm, I. ve II. Dünya Savaşlarının devamında ortaya çıkan dengesizlik, hiçlik duygusu ve umutsuzluk, aydınlanma projesiyle verilen sözler, mutlu ve rahat yaşamın yerine ölümleri ve toplu kıyımları getirmeye başlamıştır.



**Resim 3. 1. 1.** Käthe Kollwitz, Köylüler Savaşı, 1903.

Akıp geçen hayatın içinde yoksulluğun resmi varsa, ona başkaldıran isyanın da resimleri olmalıdır. Kollwitz çalışmaları bu düşünceden hareket etmiştir. “Köylüler Savaşı”nda olduğu gibi Kollwitz’nin çalışmalarında hayat bulan ilk dönem ayaklanmalarını da bu gözle değerlendirmek gerekmektedir.



**Resim 3. 1. 2.** Käthe Kollwitz, Ölü Çocuğuyla Anne, 1903

Kapitalizmin yol açtığı ekonomik bunalım, sadece yoksulların üstesinden gelebileceği bir durum olmaması, emperyalist savaş başlamasını sebep olmuştur. I. Dünya Savaşı'nın başında, yani 1914'ün ilk aylarında, Käthe-Karl çifti, çocuklarının ölüm haberini almışlardır. Peter'in ölümünden yıllar önce yapmış olduğu bir gravür olan çocuğunun ölüsü üzerine kapanan kadın çalışması, I. Dünya Savaşında oğlunun II. Dünya Savaşında da torununun ölümüyle Käthe'nin kendi dramatik hayat hikâyesi olmuştur (İnternet: Akdeniz, 2016).

Kollwiltz, kimliğini sosyalist düşünceye sahip bir aileden almıştır, çalışmalarında her zaman ezilen insanların ve kadınların haklarını savunmuş ve hayatı boyunca barış sever bir tutum sergilemiştir. İnsan emeğinin haklı kazancı uğruna verilen tüm mücadeleleri sanatıyla desteklemiştir (Ayan, 2008, s. 52).

Emperyalist devletler dünyanın boş yerlerini paylaşmışlar, gözlerini diğer ülkelerin sömürge alanına çevirmişlerdir. Bu politikanın yönteminin askeri açıdan devamı, savaşa sebep olacak bir dizi ilerlemenin başladığı bir sürece girilmiştir. Çok uzun zamandır beklenen savaş, sonunda 28 Temmuz 1914'te patlamıştır. O zamana kadar benzeri görülmemiş büyüklüğü sebebiyle, savaşın adı Dünya Savaşı olarak geçmiştir (Şahhüseyinoğlu, 2005, s. 41). Sonrasında büyük çaplı bir savaş daha olur ve 1914'te başlayan savaş, I. Dünya Savaşı olarak anılmaya başlamıştır.

I. Dünya Savaşında, Osmanlı Devleti Almanya'nın içinde bulunduğu İttifak Devletlerinin tarafında yer almıştır. Osmanlı Devleti 29 Ekim 1914'te yaşanan bir acelecilik ile savaşa filen katılmıştır. Dünya Savaşı 1918'de itilaf devletlerinin zaferi ile sonuçlanmıştır. Osmanlının içinde bulunduğu taraf yenilmiştir. Bu yenilginin sonucu Osmanlı Devleti için çok ağır olmuştur. İngiliz işgal kuvvetleri devlet dairelerinin ve padişahın çalışmalarını denetlemeye başlamış ve basın sansürü gelmiştir (Şahhüseyinoğlu, 2005, s. 42).

1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Paris'e eğitim almaları için gönderilen ressamlar yurda dönmüşlerdir. Türk resim sanatına çağdaş akımları getiren bu sanatçılar Çallı Kuşağı veya 14 Kuşağı olarak isimlendirilir. Bu kuşak ressamlar arasında ilk akla gelen isimler: İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Avni

Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Mehmed Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Ali Sami Yetik bulunmaktadır (Tansuğ, 2008, s. 118, 119).



**Resim 3. 1. 3.** İbrahim Çallı, Yaralı Asker, 1014-1918.

Savaşın kötü sonuçlarını yansıtmaya çalışmış olan Çallı, resimde askerlerin bitkinliğinin yanı sıra ne olursa olsun sonuna kadar savaşmaya kararlı olduklarını vurgulamıştır.



**Resim 3. 1. 4.** Mehmet Ruhi Arel, Taşçılar, 1924.

Sanatsal gözetim kaynağı olarak iktidarlar, sanat eseri üretmesi için sanatçıyı desteklemiş; bunun karşılığı olarak ta sanatı kendi hedefleri doğrultusunda yönlendirebilmiştir. Siyasal iktidarın sanata sanatçıya sağladığı destekte, genellikle ideolojik ve propaganda içerikli çalışmalar olarak ortaya çıkması durumunda sonuçlanmıştır.

20. yüzyılın yaklaşık 30 yıllık bir sürecinde sanatçılar mevcut iktidar otoritesinin desteğiyle üretimlerini sürdürmüşlerdir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin neredeyse hepsi devlet desteğinden faydalanarak yetişmişlerdir. Grup üyelerinden bazıları I. Dünya Savaşı zamanında Şişli Atölyesinde Kurtuluş Savaşı ve kahramanlık konulu resimler yapmışlar, ordunun sanatsal yönetiminden faydalanmışlardır (Keser, 2012, s. 1, 3).

I. Dünya Savaşı'nın sebep olduğu hiçlik ve umutsuzluk duygusu, toplumsal değişimlerle birlikte Modern Sanat'ın Avrupa'nın birçok yerine yayılmasına sebep olmuştur.

Sanatçının imge yaratımı pratiğinin, haricinde bırakılması sistem açısından özellikle sanat için sıkıntı vermiştir. Modernite'nin ilk zamanlarından bu yana sanatçılar radikal, tabu kıran, cüretkar, tüm kısıtlamaların, ötesine geçen kişiler olmak istemişlerdir. “Avangart sanat söylemi, avangart mefhumu da dahil olmak üzere, askeri disipline ait birçok kavramı kullanılabilir kılmıştır. Ortalıkta patlayan normlar, yıkılan gelenekler, ihlal edilen veya çiğnenen tabular, uygulanan sanat stratejileri, saldırılan kurumlar ve benzeri konuşulup durmaktadır”. Bu durumdan yola çıktığımızda modern sanatını önceden de olduğu gibi resimleyerek, yücelterek veya eleştirerek yaşanan savaşın içinde beraber ilerlemekle kalmayıp bu savaşın ta kendini başlattığını da söyleyebilmekteyiz. Klasik avangart sanatçılar geleneksel sanat formlarının yıkılmasından, yadsınmasından ve yok edilmesinden kendilerini sorumlu görmüşlerdir (Groys, 2013/2014, s. 125).

Modernist düşüncede avangart kavramı çok merkezi bir yönlendirici olmuştur. Batı sanatında, 19. yüzyılın ortalarına kadar en yenilikçi ve ilerici sanatçılar dahi kalitesi iyi olarak bilinen, standartları iyi, konu ve teknik ile ilişkili olan mevzulara bağlanmıştır. 20. yüzyılın başında sanatsal çevreler, sanatçının çalışmasını gitgide

artan biçimde özgürlüğünün vermiş olduğu güç ile mevcut standartları değiştirme de ki yeteneğine göre değerlendirmeye başlamıştır. Fakat bir sanatçının ülkü ne kadar özgürse erkek veya kadın referans çevresi geriye kalanın gördüğünden ve düşündüğünden o kadar farklılaşmıştır (Fineberg, 2011/2014, s. 16).

Paris'in Avrupa'da yeni kültür sanat merkezi olma özelliğini tamamen pekiştirmiştir. Paris aşağı yukarı modern sanat akımlarının tamamının ortaya çıktığı yer olmuştur. Sanat akımları da bir şekilde çıkış manifestolarını Paris te duyurmuşlardır. İtalya klasik akımların uzun bir süre temsilciliğini yapmış hem de Rönesans sanatı ve düşüncesinin ortaya çıkarmasına sebep olmuştur. Ancak bu durum İtalyan sanatçılarda bir tepki oluşturmuştur. Sanat Avrupa'nın birçok yerlerinde kendini geliştirip, yenilerken tepki olarak İtalyan sanatçılar 1909'da şair Marinetti'nin önderliğinde Fütürizm Manifestosunu açıklamışlardır (Şimşek, 2000, s. 156). İtalya, ileriye ve yeniyi hedeflemiştir. İtalya, önceki dönemin yoz anlayışının yerine, modern dönemin değerlerine sahiplenmeye başlamıştır.



**Resim 3. 1. 5.** Gino Severini, Savaş Kahramanının Görsel Sentezi, 1914.

Fütüristler, o zamana kadar meydana gelmiş bütün değer yargılarına, sistemin düşe kalka işleyişine karşı, devinimi ve hızı temel alarak devrin olgusunu yüceleştirmişlerdir. Sanatı tarihsel boyutundan kopartarak toplumsal problemler karşısında devinim ve hızı yüceltmek, İtalyan Fütüristlere çözüm yolları oluşturamamıştır. İdeallerin gerçekleştirilmesini faşist Mussolini'nin yozlaşmış anlayışında bulmuş ve sonrasında ona hizmet etmişlerdir. Şiddeti, savaşı yücelterek kendileri için bir arınma aracı olarak değerlendirmişlerdir. İtalya'da faşizmin güçlenmesiyle beraber, sanatı faşizmin amacına ulaşması için propaganda amaçlı olarak kullanmışlardır (Baltacı, 2012, s. 20).

Türkiye'de ise Cumhuriyetin ilanı ile birlikte gerçekleştirilen bir çok inkılap hareketleri ile ilgili sanat çevrelerinden dayanak sağlamak isteyen siyasal iktidarın yayın organları, bu yönde yayınlar yapmaya başlamıştır. Ali Sami Boyar 1930'larda Türk sanatçıları milli göreve davet etmiştir. Türkiye'nin sanatını kendi ruh ve

duygularından çıkarması gerektiğini söylemiştir. “Bize Manolya resimlerinden, krizantemler den evvel milli destanlarımızı okuyacak ve milli mefahirimizi tespit edecek, inkılâbı tarihe nakledecek resimler ve tablolar lazım demiştir” (Lüleci, 2015, s. 193).



Resim 3. 1. 6. Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830.



Resim 3. 1. 7. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933.

Zeki Faik İzer'in “İnkılap” isimli çalışması, Delacroix'in Halka Yol Gösteren Özgürlük çalışması ile karşı karşıya getirildiğinde Delacroix'in çalışması 1830

Orleans devrimini anlatmaktadır ve resmin sergilendiği yıllarda ‘kışkırtıcı’ olduğu düşünülmüştür. İzer’in çalışması ise kalıp olarak aynı olsa dahi anlam olarak altında yatan fikir başlı başına farklıdır ve inkılap yolundaki Türkiye Cumhuriyetini öyküleştirmiştir. İsyan eden yerine aydınlık için yürüyen halkı yansıtmaktadır. Bu resim Ali Sami Boyar’ın milli mücadeleye dair olan düşüncelerini betimlemiş görünmektedir.

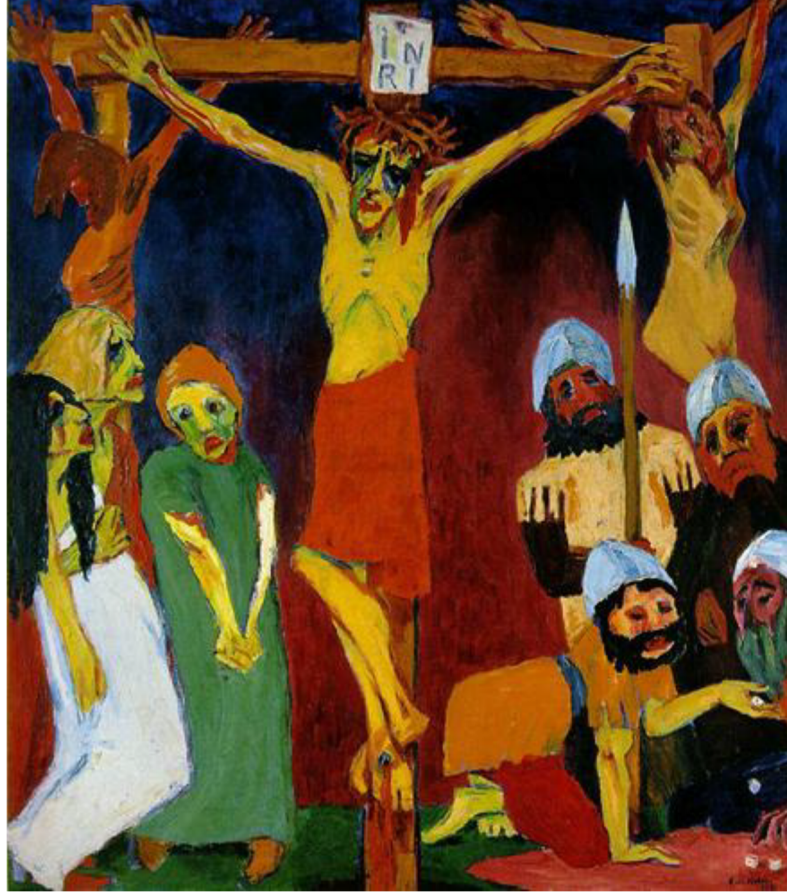
20. yüzyılın başlarındaki kökten sanat hareketlerinin birçoğu sınıfsal problemleri öncelikli olarak değerlendirmişlerdir. Bununla birlikte ABD ve Avrupa’daki politik ve ideolojik mücadeleler içerisinde oy kullanma hakkının kazanılması için yürütülen birçok kadın hakları kampanyaları dikkat çekmiştir. Bu çalışmalar hakim sanat değerlerini sarsmış olmasına karşın, genel seçimlerde oy verme hakkından kaynaklı Propaganda yapan kadınların bir çoğu da tam anlamıyla profesyonel sanatçılar olmamışlardır. Bazıları direkt sanat kurumlarını gaye alarak bu anlamda politik olarak değerlendirilmişlerdir (Clark, 1997/ 2017, s. 37).

Modern dönemle başlayan yeni iktidarlaşma anlayışı sanatı da içine alan bir yarışa dönüştürmüştü. İktidarın yalnızca bir güç olarak siyasi ve ekonomik olmasından ziyade sanat ve kültür eksenine girmesi, iktidarın her alanda otoriter varlığının ve doğasının gereği olarak izah edilebilmektedir. Modern kapitalist toplum kültür ve sanatta da ilerici bir rol oynaması için yeniliklere ihtiyaç duymak zorunda kalmıştır.

I. Dünya Savaşından sonra, devrimci kargaşaya tepki olarak kurulan Berlin’de Dada topluluğunun üyesidir Höch. Komünist eğilimli olan Alman Dadaist topluluk, militarizme, emperyalizme, milliyetçiliğe karşı çıkmıştır. Hakim kültürel değerleri yok sayarak sanata da küçümseyerek yaklaşmıştır. “Dadacılar, radikal sol ile bağlantılarına rağmen sanatı bir esinlenme biçimi veya maneviyata ulaşmanın özel bir yolu olarak gören Alman Dışavurumculuğu’nun mistik eğilimlerini özellikle küçümsemişlerdir. Dadacılar kendilerini bir sanatçı topluluğundan çok sanat alanında kışkırtıcı sergiler düzenleyen ve Devrimci Dadacı Merkez komitesi adına manifestolar hazırlayan radikal bir grup olarak görmüşlerdir” (Clark, 1997/ 2017, s. 44).

Ekspresyonizm, bunalımlı ve sıkıntılı bir dönemde sanatın tüm dallarına yayılarak bir dünya görüşü oluşturmuştur. 1905-14 arasında resim yapan, yazı yazan ve oyun sahneleyen sanatçılar arasında bunalım yaşamışlar ve bu bunalımı dile getirmişlerdir. Sanatçılar, sığ sığına yaşamış oldukları gerçekten rahatsız oldukları için bir “huzursuzluk” ve “üretmememe” isteği duymuşlardır. Sanayileşme ile insan hayatına dâhil olan yalnızlık duygusu, kentlerdeki yaşamın hızı, yıpratıcı insan ilişkileri ve köleliğin hala devam ediyor olması sanatçılarda rahatsızlığa neden olmuştur. Ekspresyonistler, yıkıp yok eden teknolojinin sunduğu olumsuzlukları, ortadan kaldırma isteği içine girmişler, seçtikleri biçim yolları ve temalarını ile tepkilerini dile getirmişlerdir. Bunun için öğretmene, aileye, imparatora, orduya ve kurulu düzenin tüm otoritesine karşı çıkmışlardır (Altuner, 2015, s. 238)

Ekspresyonistler, birtakım güçler yoluyla toplumun içinde yer alan ve kullanılan “din” olgusunun sıkıntılarını fark etmişlerdir. I. Dünya Savaşı sırasında tehdit ve acımasızlıkla yüz yüze gelen sanatçılar, insanın insan olma özelliklerine tekrardan kavuşması için özgünlüğü bozulmamış Hıristiyanlığa yönelmişlerdir. Bundan ötürü, ekspresyonist sanatçıların çoğu, “İsa” konulu resimleri, özellikle, insanlık için kendini feda eden peygamberin simgesini birçok kez kullanmışlardır (Altuner, 2015, s. 239).



**Resim 3. 1. 8.** Emil Nolde, Çarmıha Gerilme, 1912.

Bu dönemin sanatçılarından olan, Nasyonal Sosyalizmin yarattığı diktatör rejiminin kurbanlarından bir de Emil Nolde olmuştur. Sonrasında “dejenere sanat” olarak isimlendirdikleri sanat anlayışına karşı taraf olup Nolde’yi hedef almışlardır. Nazi döneminde Nazi basını, birkaç yıl boyunca sanatçının eserleriyle alay edip eleştirmişlerdir. Nazizimin sanat anlayışına göre, hiçbir şekilde ideolojiye bağlı kalarak oluşturulan sanat yaklaşımına uygun görülmemiştir (Kılınç, 2016, s. 137).

Politik zulmün geri dönüşsüz ve kaçınılmaz bir şekilde geleneksel tarzlar üretmesini ummak basit düzey bir sebep-sonuç ilişkisinden söz etmemiz doğru olmayacaktır. Sosyo-ekonomik ve politik düzendeki belirgin kısıtlamalar, 1920’lerin ortaları ve 1930’ların ilk zamanları Avrupa resminde şahitlik ettiğimiz türden, tam bir mecburiyetin etkisinde devreye giren benzer tarzlarında kasvetli ve pasif olmaması düşünülmüştür.

İki savaş arasındaki dönemde köklü değişimlerin, üretim süreçleri, her sanatçının, yaptığı seçimin teması ve bunun yarattığı sonuçların farkında olduğu, estetik kaygı

ve politik temsil sürecinde kendisinin hangi tarafta yer alması gerektiğini bilmesi gerekmektedir.

20. yüzyıl resminde modernist ifade tarzının ilk yenilgisini I. Dünya Savaşı'nın başında yaşadığı konusunda genel bir mutabakat olmuştur. Kübizm ve Fütürizmin sona ermesi ve bizzat bu hareketleri başlatan sanatçıların eleştirel ideallerini terk etmesi, bu çöküşe işaret etmektedir. Eserlerinin tarihsel önemini yitirdiğini fark eden ve akademikleştirilmeye karşı direnemeyen Picasso, Derain, Carrà ve Severini gibi figürler, yüksek sanatın geleneksel değerlerine dönüş çağrısı yapan ilk sanatçılar arasında yer almışlardır. İçinde buldukları açmazı gizleme gayretiyle yeni bir klasizm miti yaratan bu sanatçılar, çok kısa bir süre önce sınırlarını zorladıkları, fakat kıymetli bir meta olduğu ortaya çıkan ve dolayısıyla yeniden tasdiklenmesi gereken şövale resmine devam edilmesini talep etmişlerdir. Eserlerinin epistemolojik sonuçlarıyla yüzleşmek konusundaki acizlik ya da isteksizlikleri de bu durumdan kaynaklanmıştır. 1913'e gelindiğinde, bazı genç sanatçılar çoktan bu isimlerin fikirlerini daha da geliştirmişlerdir: Avrupa burjuvazisinin kültürel tezlerini çürütmek açısından daha geniş tarihsel, toplumsal ve politik seçenekler sunan kültür ortamlarında çalışmışlardır (İnternet: Boren, 2018).

I. Dünya Savaşı ortaya çıktığında savaş karşıtlarından derdine düşerek birçok ülkeye dağılmışlardır. Zürih'te bulunan bütün genç sanatçılar göçmendirler, I. Dünya Savaşı'na muhalif duruş sergileyen bir ekibin dayanışma kuracağı bir yer olmuştur Zürih. Fransa'dan Romain Rolland ve Henri Guilbeaux, Almanyadan' Frank Wedekind, gibi yazarlarla beraber, daha sonradan Lenin olarak bilinen Rus Devriminin lideri Vladimir Ulyanov ve birçok siyasi modellerinde tohumları atılmıştır (Antmen, 2013, s. 121, Yılmaz, 2013, s. 145).



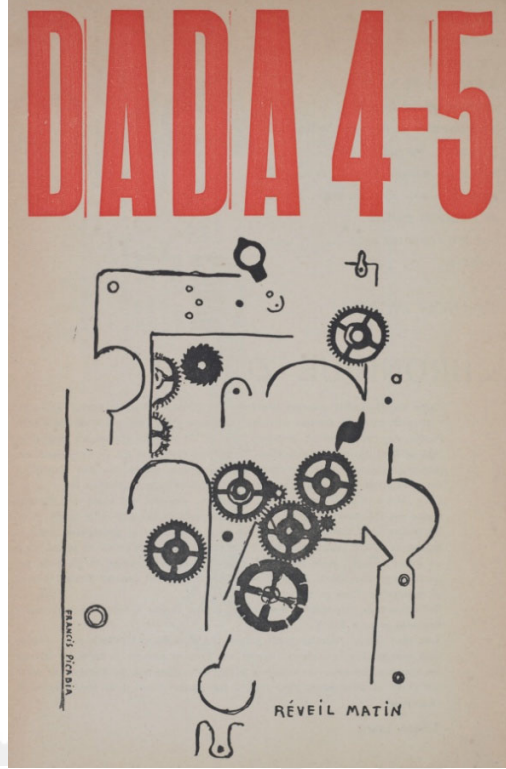
Resim 3. 1. 9. John Heartfield, HavenoFear-He'svegetarian.



Resim 3. 1. 10. John Heartfield, Die Eroberung der Maschinen, 1923.

John Heartfield, fotomontajı siyasi ve propaganda amaçlı kullanmıştır. Yaşadığı süre boyunca Nazi ve Hitler yönetimine karşı tavır sergilemiştir. 1920 yılından itibaren Malik-Verlag, aralarında John Dos Passos, Upton Sinclair ve Maksim Gorki gibi birçok önemli yazarların kitaplarında da bulunduğu bir dizi komünist ve sosyalist roman yayınlanmıştır. Bu romanların birçoğunun kapağı John Heartfield tarafından tasarlanmıştır (İnternet: <http://www.webcitation.org/6zqlZ3aA3>, 2018) .

Savaş sebebiyle insanların ya en kötü olayları yurtseverlik olarak kabul etmek ve ya bunları politik, teknolojik ve eğitimsel ilerlemenin aldatıcı bir hayal ürünü olduğunun kanıtı olarak kabullenmemenin sonucu olarak meydana gelmiştir. O zaman sanat bir yanılısama mıydı? Yenilikçi olan sanat anlayışı bir şeyleri başarabilmiş miydi? Kübizmin en önemli örnekleri de sonunda, sanat alanının akademisyenleri gibi, burjuva sınıfının saygınlığına hizmet vermemiş miydi? Fütüristler savaş için propagandası yapıp, ülkelerinin I. Dünya Savaşına girmesine sebep olmamış mıydı? Ekspresyonizmin önde gelen en önemli örneklerinden birçoğu, aşırı milliyetçilik izleri taşıyorlar mıydı? Bu akımlar sanatın değerlendirilmesinde geçerli kabul edilen bazı geleneksel kriterlere saldırmışlardır. (Lynton, 2004, s. 126)



**Resim 3. 1. 11.** Francis Picabia, Reveil Matin, 1919.

Picabia, Tzara'nın da kendisiyle birlikte Paris'e gelmesini istemiştir fakat Tzara hazır hissetmediğini belirtmiştir. Picabia'nın gidişyle birlikte Zürich Dada grubu bölünmüştür. Politik mücadeleden vazgeçmek istemeyenler Devrimci Sanatçılar Birliğinde kalmışlardır. 1913'te açılan, Amerikan sanat ortamını sarsan Uluslararası Modern Sanat Sergisinde Yenilikçi çevre sayesinde Duchamp'ın Merdivenden İnen Çıplak adlı çalışması devrimci bulunmuştur (Yılmaz, 2013, s. 148, 149).

Totaliter rejimlerde, devlet ideolojisinin yayılmasında bir aracı olarak sanata çok büyük önem verilmiştir. Genellikle de devlet rejimin sanattan anladığı düşünülen bir yöneticisi sanatçıları ve onların ürettiği eserlerini yönlendirmiştir. Totaliter rejimler Stalin ve Hitler döneminde öncelikli edebiyat olmakla beraber, tüm sanat kollarına çok sıkı bir kontrol getirmişlerdir.

İdeoloji, sanatın devlet tarafından fonlaştırılmasını haklılaştırmak için kullanılan tezlerden biri olmuştur. Pek çok ülkede tarihsel süreç boyunca görüldüğü üzere, sanatın devletçe desteklenmesinin temelinde otoriter bir ideoloji yatmaktadır. Sırası ile incelediğimizde Mussolini İtalya'sından, başlayarak, Nazi Almanya'sı ve SSCB'de bu ilişkinin dayanakları somutlaşmaktadır.

“Reich Devlet Başkanı General Paul Von Hindenburg’un eski bir onbaşı olan Adolf Hitler’i 30 Ocak 1933 tarihinde gerçekleşen Nazi iktidarıyla, Weimar Cumhuriyeti Federal anayasasının yürürlükten kaldırılması ile sayısız sanat kurumu iktidarın ideolojisi doğrultusunda kullandığı araçlar konumuna indirgenmiştir”. Bu kurumlar ve kuruluşların çalışmalarına destek nazi propagandasına katkı sağladıkları boyutuyla izin verilmiş, bazı durumlarda ödenekler sınırsız yükseltilmiştir. Irkçı olarak çıkartılan yasalarının tüm sanat ve kültür kurumlarında uygulanmasının yanında, totaliter yönetimin sanat hayatına getirdiği sıkıntı da kendini yavaş yavaş göstermeye başlamıştır. Siyasal yönden kendilerine karşı kuşkulu bulunan sanatçılar işlerinden olmuşlardır. Bütün kurumlarda Nazi devletine karşı zarar verebilecek unsurların ortadan kaldırılmasından sonra, sanat kurumları da incelenmeye alınmıştır. Yahudi besteci ve yazarlar kültürel Bolşevik olarak bilinen kişilerin eserleri denetimin hedefinde yasaklanmıştır. Nazi opera ve tiyatrolarına destek verme çabasında olan yeni sanatçılar belirmiş, Hitler’den esinlenilerek marşlar üretilmeye başlanmıştır (Kovancılar ve Kahrıman, 2007, s. 28).

Benito Mussolini İtalyasında da durumun bundan farkı olmamıştır. Mussolini her fırsatta sanatçının ve sanatın öneminin büyüklüğünden bahsetmiş, kendiside Viyolonsel çaldığından ötürü kendini gururla sanatçı olarak tanımlamıştır. Mussolini diktatör olduğunda sanat koruyuculuğuna girişmiş, sanatı baskı altına almış propaganda değerini yüksek gördüğü gösterim sanatlarını kendi Faşist parti örgütü doğrultusunda yönlendirmiştir (Kovancılar ve Kahrıman, 2007, s. 29) .

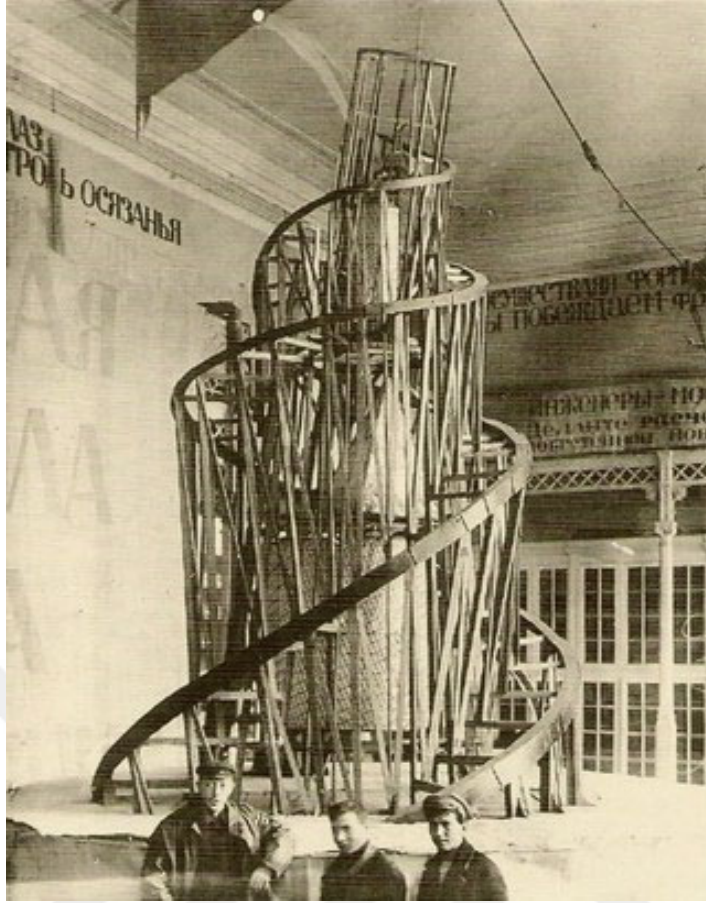
Sovyet tecrübeleri de ideoloji tezi açısından çok önemli bir örnek oluşturmaktadır. “1917’de gerçekleşen devrim sonrasında Halk Komiserliği Konseyi, 22 Kasım 1917’de bütün tiyatro topluluklarını Eğitim Komiserliğine bağlı Sanat Dairesinin yetkisi altında toplayan bir kararname yayınlamıştır. Bu kararname tiyatroların devletleştirilmesi konusunda atılan ilk adım olmuştur”. Bağımsızlık isteyen ve çoğu zaman da Parti denetiminden kaçan bağımsız birçok tiyatroyla hükümet arasında mücadeleler yaşanmıştır. Yeni bir dünya kurma düşüncesinden yola çıkan Stalin döneminde de, devlet propagandasını topluma yayma, ulaştırma biçimini toplumcu gerçekçilik anlayışıyla sanatın içine dönüştürmüştür. “1932’den itibaren Stalin rejimi, tüm sanat dalları üzerinde baskı kurmaya başlamış ve bu baskı zaman içerisinde adeta bir teröre dönüşerek 1936 sonrasında birçok sanatçının Sibiryaya

sürülmesine veya öldürülmesine yol açmıştır”’. (Kovancılar ve Kahrıman, 2007, s. 30) . Devlet-sanat ilişkisine bakıldığında sanatın devlet tarafından her dönemde siyasileştirildiği kanısına varılmaktadır.

Batı Avrupa’ya oranla sayıca daha azda olsa büyük çaptaki sanayi merkezleri ve fabrikalar, gelişmeye başlayan işçi sınıfı, Avrupa’nın en devrimci ve işçi sınıfı olmaya başlamıştır.

Bu dönemde Rus sanatçılar, aydınlar gurubu üyeleri olarak ülkelerinin manevi ve siyasal geleceğiyle ilgilenmişlerdir. Aralarındaki ileri görüşlülere göre bu durum sosyalizm olarak görülmüştür. Hepsi saltanatın yıkılması gerektiğini, batının insafsız kapitalizmini ülkelere uygulamak istememişlerdir. Kübizm bu sanatçılara en çağdaş anlatımı sağlamıştır. 1921’de Maleviç şöyle demiştir: “Kübizm ve Fütürizm, sanattaki devrimci formlardı ve 1917’nin iktisat ve siyaset hayatındaki devrimin habercileriydi” (Berger, 1969/2007, s. 20, 21, 22) .

O yıllarda Rusya’da birçoğu sol düşüncede olan yazarlar politik gelişmelerle ilgilenirken heykeltıraşlar ve ressamlar çekingen tavır sergilemişlerdir. Tatlin, Kandinski, Maleviç ve Lissitzki gibi yeni sanatın peşinden koşan gençler vardır fakat aralarında herhangi bir siyasal görüş bütünlüğü oluşmamıştır. Ancak hepsinin dünya tasarımları farklı olsa sanatlarının kesinlikle devrimci olduğu düşünülmektedir. (Yılmaz, 2013, s. 130).



**Resim 3. 1. 12.** Vladimir Tatlin, III. Enternasyonal Anıt, 1919.

Tatlin' in en ünlü eseri III. Enternasyonal Anıt olarak kabul edilmiştir. Bu çalışmanın Neva Nehri üzerine dikilmesi planlanmış ve uluslararası sosyalizmin birliğine adanmıştır. Kapitalizmin simgesi sayılan reklam ve eğlence amacıyla yapılan Eiffel Kulesine bir yanıt niteliğinde olması planlanırken, Lenin ve arkadaşlarına göre ülkenin öncelikleri olan siyasi ve ekonomik sorunları vardı. Kulenin maketini yapmaya Tatlin, Punin'in 1919'da yazmış olduğu yazıdan bir yıl sonra başlamış. Bu çerçevede önceleri bir yayın merkezi olması düşünülmüş fakat zamanla kulenin işlevi değişmiştir. Üst üste yerleştirilmiş küp, piramit ve silindir şeklindeki hacimler Enternasyonal'in yasama, yürütme ve propaganda hizmetini barındıracağı düşünülmüştür. İlk hedef, 1920'de maketin, Devrim'in yıldönümünün kutlandığı esnada Petrograd sokaklarında sergilenmesi olmuştur. Bu nedenle anıtın kendi propagandasını da yapabileceği düşünülmüştür. Fakat maket, 8 Kasım-1 Aralık arasında Tatlin'in atölyesinde sergilenmiştir (Yılmaz, 2013, s. 134, 135, İnternet: Artun, 2015).

Teknolojik gelişmelerle birlikte ulaşım araçlarının ve iletişimin sağladığı sosyal değişimler, bir taraf tando fotoğraf makinesinin icat edilmesi sonucunda ortaya çıkan yeni enformasyon toplumu sayesinde belirlenen izleyicinin alımlıma Őekli, yeni yzyıla ruhunu verenin dışavurumculuk olmasını sağlamıştır. (Acar, 2007, s. 50)

Dışavurumcular, sanatı hem toplum hem de kendileri için bir dönüm noktası olduğuna inanmışlardır. Her Şeyi sorgulayıp keşfetmeyi arzulayan ekspresif düşünce ve ifade sayesinde geleceğin belirsizliği, benlik arayışı ve korkuları son bularak yeni bir dönem başlayacaktır. Dış dünyaya karşı ruhsal güçlerini, bağımsızlık ve evrensellik elde etmek için yoğunlaştırmışlardır.



Resim 3. 1. 13. Ernst Ludwig Kichner, Kolu kesik Asker Portresi

Akademik anlayıştaki çalışmaların yaşamın her türlü gerçeklerini yansıtmaya yeterli olmadığını düşünen Ernst Ludwig Kirchner çalışmalarında modern hayatın kabalığını, karmaşasını ve kötülüğünü anlatabilmeyi kendisine görev edinmiştir. Kolu Kesik Asker Portresi Kirchner'in siyasi kimliğini belli eden ve yoğun duygular içeren başlıca yapıtı olarak görülmektedir. I. Dünya savaşının gerçekleştiği ortamdan duygularındaki tahribatı ve duyduğu korkularını tasvir etmek için kendini kolu kesik bir asker olarak resmeden sanatçı, dış dünya ile içsel çalkantıları arasında bir bağlantı kurmaya çalışmış, sürüklendiği karanlık dünyanın aydınlığa kavuşması için hassasiyet gösteren sanatçılardan biri olmuştur (Ayan, 2008, s. 53).

Kirchner, Naziler tarafından yozlaşmış sanatçı olarak yargılanmış, 1933'de Berlin Sanat Akademisi'nden istifa etmesi istenmiştir. 600'den fazla çalışmasına Alman Müzeleri tarafından el konulmuş ve resimlerine zarar verilerek satılmıştır. Nazi otoriteleri tarafından Almanlıktan dışlanmış (Turanlı, 2008, s. 65).

II. Dünya Savaşından önceki yıllarda, Paris Dünya Fuarı, Avrupa barışının bitmeye yaklaşıldığı popüler eğlence ve ticarete yönelik bir olay olmuştur. Sovyetler Birliğinin ve Nazi Almanyasının benzer mimarileri olan görkemli pavyonları ideolojik mücadelelerinin tasarım ve sanat alanlarında ilerletmeleri için çok önemli bir saha olmuştur. Aynı dönemde, diğer ülkelerin çoğunda sol eğilimli estetik anlayış için geçiş dönemi yaşanmıştır. 1935 yılında anarşizm sebebiyle Moskova'da kurulan Halk cephesi liberal ve modernist çoğulcu bir grubu desteklemiş ve komünist platformu ülkenin dışında da yaymaya çalışmıştır (Clark, 1997/2017, s. 53).



Resim 3. 1. 14. Pablo Picasso, Guernica, 1937.

Guernica, politik kültürel ittifakın en önemli adımlarından biri olarak algılanmıştır. Picasso'yu bazı komünist eleştirmenler, resminde net bir şekilde komünizm taraftarlığı yapmadığından ötürü eleştirmişlerdir.

II. Dünya Savaşından sonra Picasso, bir komünist parti üyesi olduğunu belli etmek adına Stalin'in portresini yapmış ve Kore Savaşı aleyhine çalışmalar sunmuştur. Kariyerinde propagandayı bilinçli olarak yaptığı tek çalışma olarak Guernica'yı göstermiştir. Ancak, tam olarak resmin neyi ifade ettiğini de net ortaya koymamıştır. Sembolik yada simgesel bir çalışma olduğu belli, ancak resimde ki unsurlar neyi ifade etmektedir o belli değildir. Picasso resme yapılan birçok yorumu doğrulamaktan kaçınmış, fakat boğanın Faşizm veya Franco, at figürünün ise halkı temsil ettiği düşünülmüştür (Clark, 1997/2017, s. 54, 55).

Aynı dönemlerde Almanya da Hitler iktidarının, klasik sanat anlayışı haricindeki bütün modern oluşumları dışlamıştır. Bu oluşumların tasfiye edilmesine yönelik, 1937 yılında Münih'te gerçekleştirilen Entartete Kunst (Yozlaşmış Sanat) sergisi olmuştur.



Resim 3. 1. 15. Nazi 'Dejenere Sanat' sergisi katalog kapağı, 1937.

Dışavurumcu sanat eserlerinin büyük çoğunlukta olduğu sergide, yüzlerce çalışma, alay edilmek üzere sergilenmiştir. Çalışmalara fiyat etiketleri yapıştırılmış, düzensiz sergilenmiş, eserleri küçümseyici sözler yazılmış ve ‘yozlaşma’ söylemini desteklemek istenmiştir. Amaç, Nazi ülkünün biçimlendirdiği saf sanatkar haricindeki dışavurumcu anlatımın ırksal, politik yozlaşmışlığını göstermek olmuştur (Müjde, 2013, s. 38).

II. Dünya Savaşının başlamak üzere olduğu, o dönem, siyasette parti devletleri ve diktatörlükler dönemi olarak anılırken sanatta ise realizmler dönemi olmuştur. Soyut yaklaşımlar ancak savaştan sonra hareketlenecek, savaşın dehşete düşüren gerçeği karşısında, sanatçıların gerçekliği reddettiği dönemler olacaktır. 1930’larda sanat, devletlerin, sanat diplomasisinin kontrolüne girmiş, kendi varlığına ilişkin siyasal gücünü kaybetmiştir (Artun, 2015, s. 166). Dönemin iktidar güçleri sanatı aynı hizaya çekmeye çalışmıştır.

Yeni Betisellik (Figüratif Ekspresyonizm) akımının öncülerinden olmuştur Francis Bacon (1909-1992) o çağın keşfi olan fotoğraftan yararlanmıştır çalışmalarında. Yaşamış olduğu iki büyük Dünya Savaşı’nın izleri ve sonuçları yaşamına ve çalışmalarına yansımıştır. Bacon, resimlerinde ağırlıklı olarak John Deakin ve Muybridge’in fotoğraf albümlerinden faydalanmıştır.



Resim 3. 1. 16. Francis Bacon, Painting, 1946.



**Resim 3. 1. 17.** Velazquez, Papa Innocent X, 1650.



**Resim 3. 1. 18.** Francis Bacon, Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953.

Çalışmalarında Velazquez'in yaptığı "Papa Innocent X, 1650" resminden ve bu resmin siyah beyaz fotografik çözümlemesinden hareketle gerçekleştirdiği Papa resimleri serisi bulunmaktadır.

Neden bu resmi seçtiği sorusunun cevabına sanat uzmanları Bacon'ın baba ve din otoritesine karşı çıkışının bir simgesi olduğu; Bacon'a için ise dünyanın en etkileyici eseri kabul ettiği Velazquez'in Papa X. Innocent resmini kendi resim anlayışıyla yeniden yorumlamak isteği olmuştur (Köse, 2009, s. 9).



Resim 3. 1. 19. Otto Dix, Savaş, 1924.



Resim 3. 1. 20. Diego Rivera, Meksika Devrimi, 1910-1924.



**Resim 3. 1. 21.** Max Beckmann, Gece, 1918-1919.

İki büyük dünya savaşını yaşayan diğer sanatçılar, Alman Otto Dix, George Grosz ve Max Beckmann, Weimar toplumundaki çürümeyi, gözü doymak bilmeyen bürokratların, paralı fahişelerin ve kalpsiz sanayicilerin alay edici resimleriyle eleştirmişlerdir. Aynı zamanlarda Meksikalı duvar ressamı David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera ve Jose Clemente Orozco işçi ve köylülere yönelik yıllardır devam eden baskılardan, gelecek için ümitlenen sosyalist ütopya kadar, tarihe ışık tutan kamusal duvar resimleriyle devrimci milliyetçiliği öne çıkarmıştır (Heartney, 2008, s. 366).

Sanatçılar her türlü otoritenin insan hayatını kısıtlayıcı ve yaratım sürecini tehdit bir unsur olduğunu düşünmektedir. Sanatın tahammülü olmayan tek noktası mevcut güç tarafından özgürlüklerin yavaş yavaş insanın elinden alınması veya sınırlandırılmasıdır. Sanat özgürlükle ifade bulmuştur.

Türk resminde II. Dünya Savaşı döneminde, faşizme karşı çıktığı için, Nuri İyem toplu bir tutuklamada tutuklanmıştır. On altı ay tutuklu kalmıştır. Sonrasında da bu olayın yankıları ressamın peşini bırakmamıştır (Yetkin, 1970, s.232).

II. Dünya Savaşı süresince ABD'nin da propaganda konusundaki düzenlemeleri önceden benzeri görülmemiş bir düzeye ulaşmıştır. ABD'nin savaşa girmesiyle birlikte, Amerikan kamuoyu savaş hakkında birçok görsele boğulmuştur.



**Resim 3. 1. 22.** Gino Boccasile, Amerikan Karşıtı İtalyan Afişi, 1941-45.

II. Dünya Savaşı zamanında İtalyanlar tarafından yapılan bu afişte, ABD Silahlı Kuvvetlerini simgelemek için asker, siyahi yapılmıştır. Asker klasik sanat eserlerinden biri olan Milo Venüsü heykelini ganimet olarak alan bir vandal olarak işlenmiştir. Bu görüntü İtalyan seyircisinde, düşmanın kadınlara kötü davranan, işgal ve tecavüz kavramıyla savaşta ulusların sıklıkla başvurdukları yöntem olmuştur (Clark, 1997/2017, s. 142, 143).

Modern dönem insanı üretirken de tüketirken hızlı, teknolojik ve bilim devrimleri neticesinde, sömürgeci imparatorların, toprak fethine dayanan otoriter güç ifadeleri yerini burjuvazinin modern kapitalist düşünce yapısına bırakmıştır. Bu durum, yeni insanı da birer makine gibi tasarlayıp aynı kusursuzlukla biçimlendirme emellerine

ulaştırmaya sebep olmuştur. İnsanları tek tipleştirerek her şeyi olduğu gibi kabullenen araştırmayan ve sorgulamayan bireyler, meşru otoritenin istediği insan tipi haline dönüşmeye başlamıştır.

Şimdiye kadar sayılan ve üzerine daha da eklenebilecek pek çok toplumsal duruma, otoritenin gücü yöntem olarak tesir etmiştir. Pek çok kez siyasal iktidar, otoritenin yaptırım kullanım pozisyonunda olmuştur.

“Sanat, sanatın toplumsal bir kavram olarak var oluşu ile birlikte onun ontolojisi, yaşamın dinamikleri ile yan yana durmaktadır. Ancak modernizm süresince yaşam ile iç içe algılanmadığı için bir üst kültür üretimi olarak okunan farklı bir yere konulmuştur. Savaşlar, sınıf mücadeleleri, politika, ticaret, para, din gibi”. Bütün bu hareketlilikler modernizm sonrası dönem için farklılaşarak şekil değiştirmiştir. Siyaset ve sanat ilişkisi modernizmde, farklı paydaları ve farklı rejimleri olan iki yönetsel bölge arasındaki temas olarak tehlikeli görülen bir ilişki olmuştur. Bu sebeptendir ki pure plastik sanatın tek artistik iddia ile ilgilenen düşünürleri içerik ve biçim ile ilgili yıllarca yazmış, çizmiş, tartışmışlardır. Modernizme göre bu iki hareketin ortak yanları olabildiği gibi, her şekilde bunlar farklı mevzuat ve farklı ilkeler üzerine kurulmuştur ve belirli sınırları içinde bulunmaktadır (Türkdoğan, 2014, s. 181).

20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Postmodern kavramı iyiden iyiye belirginleşmeye başlamıştır. “Postmodern sözcüğü ilk kez 19. yüzyılda İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman’ın kullandığı kabul edilmektedir. Chapman, bugün bizim post-empresyonizm kapsamında değerlendirdiğimiz Cezanne, Seurat, Signac, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların biçemlerine toplu postmodern demiştir”. Gerçeküstücülük ve dadacılık modern sanatın sınırlarını aşmış ve uzun bir zaman kimse bu durumdan şüphelenmemiştir. Dahası, pop sanat, kavramsal sanat, azcılık, pop sanat ve diğerleri dahi geniş bir çevrede uzun süre modern sanat kapsamında değerlendirilmiştir. 1980’lere ve 1990’lara kadar. Bu dönüşüm, ani bir kopma ve ya kırılma şeklinde değil, 20. yüzyılın başlarından itibaren yavaş yavaş gerçekleşmiştir. 1980’lerin ortalarından sonrada siyasi, kültürel ve ekonomik yapıdaki değişimlerle birlikte geçmişinin uzun olduğu anlaşılmıştır (Yılmaz, 2013, s. 203). Tarihsel koşullar, toplumsal çelişkileri derinleştirmiş, bu

süreç, sanatçının ve sanatın toplumdaki konumunu da başkalaşıma uğratmıştır. Sanat, bulunduğu durumdan çıkış yolları arasa da, gelişen teknoloji ve bilimin de etkisiyle güçlenen kapitalist otorite, tüm toplumsal ve insani değerler üzerinde olduğu gibi sanatta da olan hâkimiyetini sürdürmüştür.

Guy Debord: Sitüasyonların inşası ve uluslararası sitüasyonist akımın etkinlik ve örgütlenme koşulları üzerine rapor:

Hayalci Bauhaus ve Letrist Enternasyonal, 1957 yılında İtalya'nın Casio d'Arroscia kasabasında bir araya gelerek Sitüasyonist Enternasyonal'i (SE) kurarlar. Enternasyonal'e Londra psikocoğrafya Birliği de katılır. Hareketin iki lideri, CoBra'dan gelen Asker Jorn ve Guy Debord'dur. Ancak Jorn 1961 yılında ayrılır ve İsveç'te öncesi Sitüasyonist Bauhaus'u arkasından da İskandinav kıyaslamalı Vandalizm Enstitüsü'nü kurar. Debord, hareketin manifestosu sayılan "Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor"unu, SE'nin kuruluşu toplantısında okur: Amaç "Dünyayı Değiştirmektir", bunun için devrimci atmosferler, "sistasyonlar inşa" etmiştir. Görev bir avangart enternasyonalini "ne yükseltecek onu araştırmaktır". Debord sitüasyonizmin gereğini, amacını incelemekle birlikte, fütürizme kadar uzanan soykütüğü üzerinde de durur. "Rapor" Deboard'un teorik analizle eyleme çağrısı birleştiren kışkırtıcı, hatta yer yer saldırgan manifesto üslubunun ve genel olarak sitüasyonist retorüğün ilk örneği sayılır. Bu üslup, 1967'de yayınlanan Debord şaheseri Gösteri Toplumuyla zirvesine çıkacaktır (Artun, 2015, s. 278).

Her dönemde politik otorite toplumsal hayat ve sanat arasında yer almıştır fakat sanat hiçbir dönemde iktidarın uygulamış olduğu otoriteyi bu günkü kadar içinde hissetmemiştir.

I. ve II. Dünya savaşının geride kalmasının ardından, Vietnam da patlak veren savaşın başlamasıyla, savaşın ve hakim güçlerin sebep olduğu büyük huzursuzluk ve travmalar, özgürlük düşüncesinin şiddetini iyiden iyiye arttırmış ve tüm dünya da özgürlük söylemlerinin genişlemesinde etkili olmuştur.

Amerika'nın ünlü modernist sanat eleştirmeni Greenberg, Batı Avrupa ve ABD'de ticari ve eleştirel başarı sağlayan Amerikan soyut sanatının gelişmesini sağlamaya yazılar yazmıştır. Sanatta gerçek değerın yalnızca kullanılan malzemelerin biçimsel özelliklerinin anlaşılıp ve bunların geliştirilmesi sayesinde elde edileceği, resim

sanatını modernist kuralların dışında değerlendirmemiştir. Ona göre sanat politik ve toplumsal mesajlar içermemelidir. Soyut sanat'ın bir çok olmazsa olmazlarını hiçe sayan Latham:

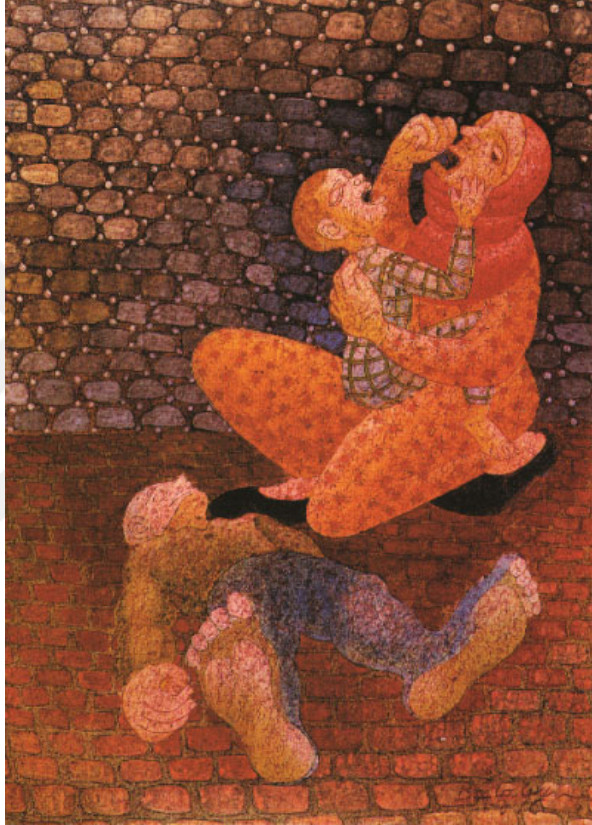
Greenberg'in kitabını sözde bilimsel ayrıntılı bir deney yaparak parçalamıştır. Kitabı sayfa sayfa çiğnemiş ve bu sayfaları can bir kavanozda biriktirmiştir. Onları sülfürik asitle ettikten sonra sodyum bikarbonat ve maya ile karıştırmıştır. Kavanozda damıttığı kitabı yaklaşık bir seneye yakın mayalamaya bıraktıktan sonra, kendisine "bir öğrenci tarafından acilen istemek istenmektedir, Sanat ve Kültür" şeklindeki uyarı kartını gönderen kütüphaneye iade etmiştir. Kavanozu daha sonra geri alan Lantham kavanoz uyarı kartı ve mayalama araçlarını Sakin ve Çiğnenmiş adıyla sergilemiştir.

Lantham'ın yapmış olduğu bu eylem hiçbir şekilde açık politik mesaj vermemesine rağmen ABD'nin Vietnam'a yönelik müdahalesi esnasında, birçok radikal sanatçı sessiz kalmamasına bir örnek teşkil etmektedir. Bu yeni uygulama sanatın politik çaba karşısında yalnız kalması düşüncesini çürütmüş politikanın ve sanatın mevcut söylemlerinden imtina eden eylemler yaratmıştır (Clark, 1997/2017, s. 160)

Danto (2010, s. 169), Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi kitabında Clement Greenberg'ün sanat tarihinde son otuz yıldır hiçbir şey olmadığına, sanatın tarihinin hiçbir döneminde bu kadar yavaş hareket etmediğine ilişkin feryatlarının yanına buna derinlemesine alternatif bir yorum yerleştirmek mümkün olmuştur. Sanat yavaş hareket etmemektedir ama içinde yavaş yada hızlı hareket ettiği tarih kavramının kendisi sanat dünyasından yok olmuştur ve artık tarih sonrası zamanlar biçiminde yaşamaktayızdır der.

Sanatçılar, daima mevcut otoriteyi hedef alıp onu sorgulamışlardır. Her ne kadar iktidarın eleştirilemez yasaları ve kuralları olsa da sanatçılar muhalif duruşlarından kaynaklı bu konular üzerinde özellikle durmuşlardır. Otoritenin güçlü iktidarlarına özgü olumsuz tüm sanat eseri yasalara göre cezai yaptırımlara sahip olmuştur. Ancak sanat durduğu yer gereği göreceli algı durumuna malik olduğu için yargılanması da tam olarak kolay olmamıştır. Düşündüğünü söyleyebilmek ya da sanatta bunu yansıtmak özgürlük kavramının olmazsa olmazlarından. Eğer ortada bir sistem bir düşünce var ise mutlaka bunun muhalif taraftarları da olacaktır. İfade edilemeyen şeyler zamanla sanat için ve toplum için tehdit unsuru olmuştur.

1959'da kurulmuş olan Yeni Dal grubu, Türkiye'de toplumsal ya da toplumcu gerçek anlayışının bir devamı olmuştur. Grup İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge den oluşmuştur. Grup elemanlarının resimleri, sergiledikleri dönemde sakıncalı bulunmuş ve bundan dolayı kendilerini savunmak durumunda kalmışlardır (Özsezgin, 1982, s. 75).



**Resim 3. 1. 23.** İbrahim Balaban, Kaldırırmda Ana İle Çocuğu

İbrahim Balaban, 1969 yılındaki Ankara sergisini Adana'ya taşımıştır. Valiliğin baskıları sonucu iki günde kapatılan sergi, belediye başkan yardımcısının olumlu tutumuyla, tekrardan Belediye Tiyatrosu Fuayesin de açılmıştır. Fakat serginin son gününde yapılan saldırıda resimlerin bir kısmını tahrip eden gerici-tutucu kendine komando diyen bir gurup, Balaban'ı da tartaklamıştır. Olay yerli ve yabancı basında flaş haber olarak verilmiş ve büyük yankı bulmuştur (İnternet: <http://www.webcitation.org/73VnYZbei>, 2018).



Resim 3. 1. 24. Leon Golub, Vietnam II, 1973.



Resim 3. 1. 25. Leon Golub, Interrogations II, 1981.

1970'lerde Leon Golub, Vietnam Savaşına karşı tutumundan ötürü, konulu resimlere yönelmiştir. Vietnam II savaşı hazır, silahlı ABD askerleri ile korkan Vietnamlı köylü insanlar arasındaki fiili ve psikolojik uçuruma örnekleyen bir resimde gazete fotoğraflarından faydalanmıştır. 1980'lerde bu konular devam ettirip, Latin Amerika'da sağ görüşe sahip insanların, ölüm manzaraları dehşeti ile ilgili gazete haberleri ve fotoğraflarına dayalı çalışmalar üretmiştir. Kişinin iktidar olma iradesinin en karanlık boyutlarını irdelemiştir (Heartney, 2008, s. 367).

Golub, "Güç" kavramının toplumda içinde, insanları birbirlerinden ayırıcı özelliğe sahip sosyal bir yapı olarak görmüştür. Leon Golub, yaptığı savaş karşıtı çalışmalardan sonra 1974-76 yılları arasında çalışmalarının iyiye gitmediğini

düşünmeye başlamış ve sanat yaşamında bocalamıştır. Bu zaman süzgecinde içlerinde politik güç simgesine dönüşmüş kişilerin portrelerini yapmaya başlamıştır (Yıldız, Karaaslan, 2017, s. 121, 122).

Savaşın ana kaynaklarından birisi kapitalist düzen olmuştur. Otoriter gücün etkisi ile ekonomik, siyasi, kültürel ve askeri emperyalist sistem savaşı desteklemiştir.

1960 sonrasında siyasetin karşıt görüşe sabrının olmaması sebebiyle birçok söylemi, ses getirmekte başarısız olmuştur. Vietnam savaşı her savaş esnasında yaşanan kahramanlık ve özgürlük kavramlarını yayma mücadeleleri, gelişen haberleşme imkanları sebebi ile hedef kitleler üzerinde etki yaratmamıştır. Vietnam'dan savaşında yaşanan katliamlar, rahatsız edici bir çok haber, fotoğraf ve görüntü ile halk bu müdahalenin siyasi haklılığını sorgulamaya başlamıştır.

O döneme kadarki propaganda amaçlı yapılan sanat eserlerinin hakim ideolojilerin imgelerini yaratma çabası içinde olduğu söylenebilir.

Türkdoğan (2014) “Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar” adlı kitabında sanatın modernizm sonrası yüklendiği ve icra ettiği yeni gramerin dinamikleri onu tamam farklı bir noktada konumlandırılmış görülmektedir. Bu sadece gramer ile de ilgili değil kullandığı malzemedeki estetik parametrelere yöntem ve normları itibarıyla da tamamen farklı bir yapıdır bu. Bu sanatın yapılışı ile ilgili ve ona ne olduğuna ilişkin ontolojik bir konudur. Adorno'nun Auschwitz'den sonra artık güzel sanat yapmanın olanaklı olmayacağı görüşünden hareketle kurguladığı ontoloji, modernist çok ünlü bazı işlerin bile sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Politik sanat yapmak işi sanatının içerdiği şeylerden yola çıkarak üretiliyor olabilir ancak bir modernist sanatçı olarak Picasso'nun Guernica'sı bile bugün Hannah Arendt'in saptamasıyla insanlığın içerisinde bulunduğu durum karşısında yetersizliğe düşmüş durumdadır demiştir.



**Resim 3. 1. 26.** Pablo Picasso, Guernica, 1937.



**Resim 3. 1. 27.** Eddie Adams, Vietkong Tutsağının Sokakta İnfaz Edilişi, 1968.

Eddie Adams'ın çekmiş olduğu fotoğraf, çekilmesinden bir gün sonra New York Times'ın ilk sayfasında yayınlanmış ve devamında bütün dünyaya yayılmıştır. Bu fotoğraf savaş karşıtı kampanyalarda yer alan başat bir fotoğraf olur ve Amerikan halkının bu savaşlardaki var oluşlarını sorgulamasına sebep olmuştur. Bütün dünyada da birinci sayfadan medyaya yansıyan fotoğraf, Vietnam'da neler yaşandığına dair ABD de ilk tartışmaların yaşanmasına yol açmıştır (<http://www.aylakkarga.com/>). Yukarıda da bahsedildiği üzere modernist bir eser olan, Guernica'nın şiddeti yansıttığının, insanlar üzerinde yarattığı etki, Eddie Adams'ın fotoğrafının yanında yetersiz kalmıştır. Bir fotoğrafın toplumsal hayatın içinde neleri değiştirebileceğini dünyada ses getirmesinden kaynaklı olarak anlayabilmekteyiz.

Bu tarihlerde televizyon yayınlarındaki acıklı Vietnam görüntüleri tüketim nesnelere sıradan tarzları ile birleşerek toplumsal bilincin gelişmesinde, bu tarzların eşit öneme sahip oldukları belirtilmiştir. İletişimsel ağları düzenli olmayan non-linear özelliğini yansıtan TV çok sayıda öğeden oluşan bir yapıyı açıklamıştır. Bu kaotik biçim teatral ve iletişimselliği bütünüyle sıradanlaştırarak sanatsal, kültürel, bilimsel ve politik içeriklerle birleştirilerek sunulduğu yeni bir toplumsal bilinç oluşturmaya çalışılmıştır. Televizyon bu karmaşık doğasından ötürü birçok kavramı ve biçimi birbirinin içinde eriten ve sıradanlaştıran postmodernizmin ifade araçlarından birisi olmaya başlamıştır (Şahiner, 2013, s. 175).

Anselm Kiefer çalışmalarında, İkinci Dünya Savaşı'nın trajedisinin sonucunda yüzeysel ve deneysellik etkili olmuştur. Maddecilik, sanatın ve modern insanın sembolü haline gelmiştir. Sanatçılar yeni bir dünya kurmak için; malzeme tuval ilişkisinin etkileşimini ve soyut dışavurumculuğu ortaya çıkarmışlardır. Anselm Kiefer'in enstalasyonları deneysel yüzeyi estetiğin merkezine almıştır. Çalışmaların da malzeme yüzeyine fiziksel ilerlemeyi taşımaktadır. Almanya'nın mitolojisi ve tarihi ile yakından ilgilenmiştir (Güven, 2018).



**Resim 3. 1. 28.** Anselm Kiefer, Occupations, Fotoğraf

“Kiefer babasının askeri üniformasını (yasaklanmış olmasına rağmen) giyerek Avrupa'nın birçok önemli noktalarında Nazi selamı vererek tarihle dolu önemli alanlarla yüzleşmiş bu alanları işgal etmiştir. Kiefer bunları bir figür kompozisyonu ya da birer otoportre serisi olarak tasarlamamıştır. Bunlar birer performans niteliğindedir”. Burada temsili, beden üzerinden Nazi mirası çözülmeye çalışılmıştır (Koç, 2015, s. 5). İnsan bedeni, kültürel transfer gerçekleştiren bir araç, bir performansa dönüşmüştür.



**Resim 3. 1. 29.** Anselm Kiefer, Heroic Symbol V, 1970.

Kiefer çalışmalarında çoğunlukla yıkım ve şiddet çağrışımlı temalar kullanmıştır; savaş gemileri, dikenli teller, füzeler, kurşun ve denizaltılar gibi. Bunlar tenhalık hissi uyandıran, karla kaplı manzaralar ve soğuk denizler gibi boş, ham bir manzara tasvirinde, resme tutturulmuş üç boyutlu nesnelere olarak önümüze çıkmaktadırlar. Çalışmaların yüzeyi çoğu zaman sökülmiş, yırtılmış, kazınmış yoğun boya tabakası ile kaplanmıştır. Bu katmanlar, gri, paslı renklerle ve siyahın tonlarıyla doludur. Hatta resimler, yapılırken yüzeyin karşılaştığı vahşi süreci açıklarcasına, çalışma, sanki yaralanmışçasına izler taşımaktadır (Koç, 2015, s. 5, 14, 15).



**Resim 3. 1. 30.** Anselm Kiefer, Palet with Wings, 1985.

Kiefer'in “Palet with Wings” isimli çalışmasında derin bir ironiye tanık olunmaktadır. Kurşun malzemesi bu çalışmada da karşımıza çıkmaktadır. Çok ağır bir malzemeyle yapılmış palet ve kanatlar özgürlüğüne kavuşup hiçbir zaman uçamayacak gibidirler.



Demokrat Parti'nin aydınlar üzerinde yarattığı baskıcı bir kültürel ortamda, Arslan'ın çalışmaları dikkatli olarak incelediğinizde, bilinçaltındaki din, gelenek, aile baskılarının Türkiye'deki ataerkil toplumun 'tabulaştırdığı' alanda Arslan'ın korkusuzca ilerlemesi, sanat tarihinde eşi benzeri olmayan bir eğilim olarak, sanatçının 'tekil duruşunun' temelini oluşturmuştur (Altuğ, 2017). Arslan'ın çalışmaları siyasal bağlılıkla, sanatçı ustalığı ve tam olarak ne demek istediğini söyleyen ifade biçimini birleştirerek hem siyasal bağlılık/özerklik gibi ikiliğe, hem de modernizm ve çağdaş sanat arasında ki kopuşa meyden okumuştur. 'Sermaye ile bütünleşmiş işçi', 'sınıflar' ve 'sömürgecilik' gibi çalışmalarını 1973-1974 tarihli 'kapital' dizine aittir. Bir kenti gölgesinde bırakan devasa büyüklükteki el gibi metaforlar 1970'lerde Türkiye de ki siyaset duruma güçlü göndermeler yaparak görselleştirmiştir (Baltacı, 2012, s. 122, 123).

Cumhuriyetin ilanı ve ulus-devlet yaratma çabaları doğrultusunda Türkiye'de yürütülen politikaların sonucu olarak farklı etnik kimliklerin Türk kimliği potasında yavaş yavaş ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Farklılıkları hiçe sayan yürütülen uygulamalar, Cumhuriyet ile yaşıt sayılan plastik sanatlar tarihini büyük ölçüde etkilemiştir. Mevcut iktidarların otoriter sanat algısı ve uyguladığı politikalar, toplumun sanat olgusuna yaklaşımını şekillendirmek için güçlü bir dinamik olmuş, bu durum sanat ve sanatçılarda da aynı doğrultuda karşılığını bulmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında dikkat çeken disiplinler arası özelliği içinde barındıran ancak 1970'lerde kendi başına bir tür olarak kabul gören Performans Sanatı, Heppening, Aksiyon, Beden Sanatı gibi çeşitli başlıklarla gündeme gelmiştir. Feminist sanat, Sitüasyonizm, Arazi Sanatı, Fluxus gibi akımlar dâhilinde de uygulanmıştır. Sahnelenen bir tür olmasından ötürü tiyatro ile benzerliği gündeme gelmiştir (Antmen, 2013, s. 219).

“1961'de Maciunas'ın sözlükten bulduğu flux 'akış', 'arındırma', 'hareket', 'kabarma', 'bolluk', 'çokluk', 'yükseliş', 'Çıkış' gibi anlamlara gelmektedir. Bir sanat akımı olarak anılmaya başlaması 1962'den itibaren'dir". Devrimci ve otorite karşıtı özelliğinden dolayı, fluksusun sanatsal disiplinler arasında astlık-üstlük ayırım yapmaması ve engellerle sanatın çok taraflılığını sıkıntıya sokmaması işlenebilirlik bir duruş olarak görünmüştür.



**Resim 3. 1. 33.** Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni, 1974.

Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni İsimli eylem, Amerika'ya geldiği uçağın ülkeye ulaştığı andan itibaren, Beuys'un gözlerini kapatması ile başlamıştır. Havaalanından keçeye sarılı biçimde, eylemin kalan kısmının gerçekleşeceği galeriye getirilmiştir. Seyircilerin yer almadığı bir kafesin içinde, ilk etapta keçeye sarılmış bir biçimde, sonrada üzerindeki keçeyi bir kenara bırakarak, vahşi bir kurtla beş gün aynı kafeste zarar görmeden nasıl yaşanabileceğini kanıtlamıştır. Sanatçının bu eylemi, Amerikan hükümetinin yanlış politikalarına karşı bir eleştiri niteliğinde olmuştur. Bu eylemle hem Amerika'yı protesto etmiş hem de Amerika'da yaşayan yerlilerin dramlarını dikkat çekmiştir (Yılmaz, 2013, s. 332, 337, 349).

Yılmaz (2012, s. 300), Sanatın Günceli Güncelin Sanatı kitabında; Beuys için “ötekine üstten bakan safçı (ırkçı, purist) bir sanat anlayışı dışına taşan; yaşam, sanat, iş, eğitim, eylem ve politikayı bir potada eriterek yeni bir varoluş yöntemi öneren biri olmuştur Beuys. Dünyayı değiştirmek ve iyileştirmek isteyenlerin soyundan gelen bu sanatçı, modern dönemde doğmuş olsa da postmodern sanata mensuptur der”.

Beuys, sanatsal pratiğinin ideolojik temeli nedeniyle günümüzde yalnızca hatırlanan değil, güncelliğini koruyan bir figür olmuştur. Sanatın devrimci bir güç olduğuna

inanın Beuys'u 21. Yüzyıla taşıyan bu ideolojik temel, insan ve doğa odaklı felsefesi olmuştur (Anadol, 2009, s. 24).

Sanat oluşumu gereğince muhaliftir. Sanatın yaratılış süresinde sanatçıyı tetikleyen ve üretkenliğe götüren tavır muhalif tavır olmuştur. Sanatçının hayal ettiği gibi bir yönetim biçimi, iktidarlar, otoriter güç ve rahatsız edici bir baskı söz konusu olmasaydı, sanatta yaratıcılık açısından zayıf kalırdı. Sanatın oluşumunu, doğasında olan yaptırıma karşı muhalif tavır tamamlamıştır.



**Resim 3. 1. 34.** Mona Hatoum, Uzaklık Ölçüleri, 1988.

Beyrut'tan ayrılarak 1975 yılında Londra'da yaşamaya başlayan Filistinli performans sanatçısı Mono Hatoum Lübnan'daki iç savaş sırasında gerçekleştirdiği bir dizi enstalasyon ve performans ile tanınmaktadır. Bölünme ve yabancılaşma gibi politik problemleri ifade etmek için geçmişini ruhsal dramlarını sergilemiştir. performanslarında öncelikle izleyiciyle özel bir yakınlık kurmuştur. Uzaklık Ölçüleri isimli performansında "kendini örtü veya peçe ile sarılmış olarak kafes benzeri şeffaf bir kutu içerisinde sergilemiştir. Hem fiziksel hareketi hem de iletişimi kısıtlayan bu engeller daha geniş anlamda sömürgeleştirilmesi ve bölünmüş bir

ülkeden ayrılmış olmak durumunu anlatmaktadır. Tutuklu olma metaforu, sürüldüğü yabancı kültürün Hatoum'u sürekli olarak bir yabancı olarak sınırlayan yöntemlerini de anımsatmıştır''(Clark, 1997/2017, s. 190).

Kadın vücudu üzerinde yürütülen otoriter yaklaşımlar, kadın bedeninin cinsel bir objeye dönüştürülmesi, sermaye olarak önümüze çıkmaktadır. Kadın bedeni üzerinden savaşılan otoriter baskı kadına suçluluk duygusu yüklemek devam ettirilmektedir. Adem ve Havva figürleri bu alanları çıplak bedenlerin sanat tarihinde birçok ressamın resimleri ne konu edildiği bilinmektedir Havva günahkar kadar imgesi ile günümüze kadar gelmiştir.



**Resim 3. 1. 35.** Orlan, 4. Estetik Ameliyat Gösterisi, 1991.



Resim 3. 1. 36. Orlan, 5. Estetik Ameliyat Gösterisi, 1991.

Fransız performans sanatçısı Orlan, Carnal Art olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında; kendi vücudunu kullanarak erkek iktidarının güzellik kavramını eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatta vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirmiştir. İktidarın belirlediği beden ve tenin üzerinde yeniden düşünülmesi gerektiğini; bu doğrultuda “body art” in aksine insan vücudunu geliştirerek onu toplumsal bir tartışma boyutuna taşımıştır. (Feyzioğlu, 2008, s. 32). Orlan, çağın teknoloji olanaklarını kullanmış ve ameliyathaneyi stüdyo çevirmiştir

Orlan bedenin rolünü ve ahlaki soruları sorgulamıştır. Bu operasyonları, otoriteyi tahakkümü, iktidarın kodlanmış ideolojilerini reddederek gelenek ve modanın dışında, kendi isteği doğrultusunda kendisi yöneterek gerçekleştirmiştir. Bu performansla Orlan, kadınların bedeninin kontrolünü geri kazanmasının gerektiğine, vücudun ve yüzün dönüşümü, bozulması ve kimlik problemlerine dikkat çekmiştir (Feyzioğlu, 2008, s. 33).

1960’ların sonunda resim yapmayı bırakarak performans çalışmalarına başlayan Marina Abramovic’in bu alandaki ilk bedensel girişimi “rahatsız edici yüzleşmeler” üzerine kurulmuştur (Wilson, 2015, 14). Abramovic’in öğrenci olduğu dönemlerde, Yugoslavya sosyalist bir rejim ile yönetilmekteydi. Eski dönemlere oranla Batı’daki yeni sanat akımları yavaş yavaş kabul edilmeye başlamıştır, fakat resmi sanat algısı hala toplumsal gerçekçiliktir (Yılmaz, 2013, S. 375).



**Resim 3. 1. 37.** Marina Abramovic, Ritim 0, 1974.

Abramovic sergilediği performanslarında, bedeni fiziksel saldırılar yoluyla, bilinçli halinden bilinçsiz bir duruma taşımıştır. Sanatçı performanslarında kendi bedenini pasifleştirip, dışarıdan gelen müdahalelere karşı bir nesneye dönüştürmeye çalışmaktadır. O performanslarında izleyiciyle bir etkileşime girerek, ürkütücü sahneler oluşturmaktadır. Sanatçı performanslarındaki amacı şu şekilde ifade etmiştir:

Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet'e gittiğim, Aborijinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekliydi. Biz, batı kültüründe yaşayan insanlar çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta uzama ve atlama formuydu (Abramovic ve Pejiç, 2000, s. 156; Akt. Yılmaz, 2013, s. 375, 376).

Abramovic Ritim 0, isimli performansın da kadın bedeninin iktidar ve toplum nezdinde oturtulan konumu, sorgulamak için uygulamıştır. Pasif bir şekilde duran

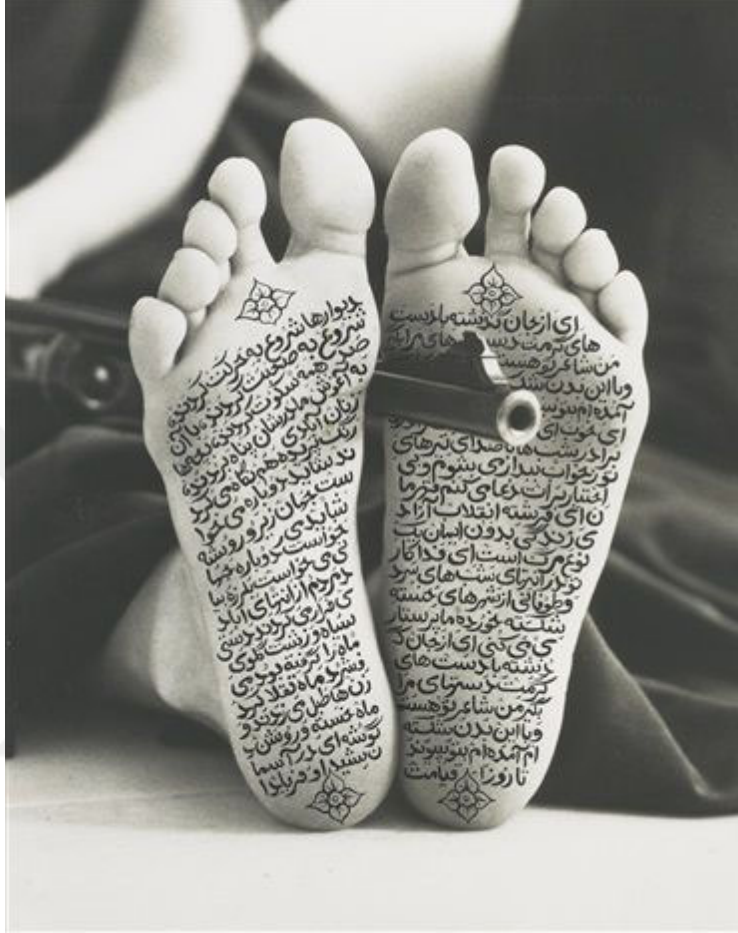
bedenini sergilemeden önce Abramovic izleyiciler için galeriye “ben bir nesneyim” notunu hazırlamış ve bu yöntemle kendi dişiliği ve cinselliği arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır.



Resim 3. 1. 38. Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997.

Abramovic'in 1997 yılında 47. Uluslararası Venedik Bienalinde “Balkan Baroque” isimli performansı, Balkanlar’da yaşanan soykırımlar üzerinden, izleyiciye savaşın dehşetini hissettirmeye yöneliktir. Abramovic bu performansında, İtalya Pavyonu’nun bodrum katına yığınlar halinde yerleştirilmiş hayvan kemiklerinin arasında beyaz bir kıyafetle görünmektedir. Mekanın diğer bir köşesine yansıtılan videoda da, bir tıp önlüğü giymiş halde, Balkanlar’da insanların fareleri birbirine karşı kışkırtarak nasıl öldürdüklerine dair bir hikaye anlatılmaktadır. Bu hikâye, Balkanlar’da yaşanan vahşeti ve birbirlerini “öldürme içgüdüsünü” sembolize etmektedir. Sanatçı, dört gün boyunca ısının giderek arttığı mekânda, insanın tahammül sınırlarını zorlayan bir kokunun baskısı altında, metal bir fırçayla kanlı hayvan kemiklerini temizlemeye çalışarak, savaşın utancını ve bireyde yarattığı travmaları silmenin imkânsızlığını vurgulamıştır. Sanatçı, çocukluğundan kalan Yugoslav halk şarkılarını söyleyerek gözyaşı döktüğü, bir tür ağıt niteliğindeki bu

performansında; başta Balkan Savaşları olmak üzere dünyadaki tüm savaşları lanetlemiştir (İlge, 2014, s. 13)



Resim 3. 1. 39. Şirin Neşat, Allah'ın Kadınları Dizisinden, 1994.



Resim 3. 1. 40. Şirin Neşat, Allah'ın Kadınları Dizisinden, 1994.

İran asıllı genellikle fotoğraf çalışmalarından bildiğimiz Şirin Neşat, İslam kadını teknolojik imajlarla birlikte modern bir ortamda göstermektedir. Allah'ın Kadınları dizisi Farsça yazılarla takviye edilmiştir, ilk etapta yazıların fotoğraftaki kişinin teninde yazılı olduğunu düşünülse de, dikkatli bakıldığında bu yazıların fotoğraf üzerine yazıldıkları anlaşılmaktadır. Doğu toplumlarında çok eskilerden beri insanlar ayaklarını, ellerini, yüzlerini veya görünmeyen bölgelerini resimlerle, yazılarla geçici ya da kalıcı dövmelerle bezemişlerdir.

“Paolina weber’e göre, Neşat’ın yapıtları: Ortadoğu ülkelerindeki yasaların özel ve genel sınırlarını konu alır ve Batılıların İslam kadını ve İslam kimliğini nasıl klişeleştirdiğini sorgular. Şeriata boyun eğen ve kendini modern bir savaş habercisi olmaya adanmış kadın paradoksu batılıların feminizm tanımı çerçevesinde anlaşılması zor, garip bir feminizm anlayışının habercisidir”. Çalışmalarında sanatçı kendini model olarak kullanmış; o savaşçı, eş, anne ve şehit olan bir kadın olarak çoğulcu ve kompleks bir varlığa dönüşmüştür. Yaşam öyküsü Asya’dan Amerika’ya göçe sahne

olmuş ve bu bağlamda çalışmaları yaşam öyküsünden izler taşımaktadır (Yılmaz, 2013, s. 492, 493).

Türkiye’de 1970’lerin ortalarından itibaren, bir taraftan yükselen sol görüş söylemlerinin etkisi, bir taraftan da Türk İslam sentezi ismi altında inşa edilmeye başlanan kültür siyasetine duyulan tepki sebebiyle, sanatçılardaki muhalif söylem artmıştır. Bu süreçte, yaşamı sürdürebilecek düzeyde bir sanat piyasası olmadığından ötürü, sanatçılar genellikle resmi kurumlarda çalışmaya devam etmişlerdir. Bu kurumlarla yıldızı bir türlü barışmayanlar zamanla yavaş yavaş görevlerinden ayrılmaya başlamışlar ve bu durum 12 Eylül 1980 Darbesi ne kadar bu şekilde devam etmiştir. Bu süreçte bazı sanatçılar resmi kurumlardan atılmış, bazıları işkence görmüş, bazıları hapsedilmiş bazıları ise hepsine birden maruz kalmıştır (Yılmaz, 2015, s. 417). 1980’den günümüze dünya ile birlikte Türkiye’de, politik ve toplumsal yapı, hem sanatçıyı, hem de izleyici pek çok açıdan değiştirmiştir. Egemen olan ekonomik ve politik işleyiş, üretim tüketim ilişkisi içerisinde her şeyi meşrulaştırmıştır.

Türkiye’deki politik işleyiş İsmail Saray’ın sanat hayatında da kendini göstermiştir. 1968’de devlet bursuyla gittiği Londra’dan 1973’te Türkiye dönmüş. Normalde akademisyen olarak Gazi Eğitim’e atanması gerekirken İsmail Saray, sırf hippî görünümü nedeniyle Samsun’a tayin edilmiştir. 12 Eylül sonrası tekrar Londra’ya yerleşmiş, 1993’e kadar hiç Türkiye’ye gelmemiştir. Bu süreçte Türkiye’deki öncü çağdaş sanat sergilerine mektupla katılmıştır. 1980 sonrası arkadaşları asılmış, işkence görmüş ve çalışmaları da politikleşmiştir (Aktuğ, 2014).



**Resim 3. 1. 41.** Orhan Taylan, 1 Mayıs, 1976.

Orhan Taylan 1975-80 yılları arasında birçok kuruluş ve demokratik basın için afişler ve grafik uygulamaları yapmıştır. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin düzenlediği sempozyum etkinlikleri dahilinde Antalya'da 1976'da "Promete" isimli duvar resmi 1980'de sıkıyönetimce imha edilmiştir. Taylan, Barış Derneği Davası'nda derneğin kurucularından ve Yönetim Kurulu üyesi olmasından ötürü tutuklanmış, uzun süre Maltepe Cezaevi'nde kalmıştır. Cezaevinde yaptığı Hasret Resimleri ve Maltepe Resimleri isimli çalışmaları bulunmaktadır. ( Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 2008, s. 1481 )



**Resim 3. 1. 42.** Turan Aksoy, Beş Sidikli Asker, 1988.

“Turan Aksoy, toplumsal kurumların birey üzerinde işkence, taciz ve baskı yoluyla yarattığı izleri, toplumsal hafızanın taşıyıcısı kurumları temsil etme gücündeki nesne ve mekânların ilişkilerindeki anlamsız ve uyumsuz birliktelikler aracılığıyla vurgulamıştır”(<http://www.turkishpaintings.com/>).

Türkiye de üretimde bulunan sanatçılar, gelenek, toplum, otorite, yerellik gibi değerlere karşı içeriksel ve biçimsel yenilik ve anarşist bir anlayış gerçek anlamda reddediş ilişkisini 1980’lerin sonunda belirgin şekilde yaşamaya başlamıştır. Serbest piyasa ekonomisinin yaygınlaşması, galericilik sisteminin burjuva koleksiyonerleri ile tanışması, kişisel üslup ve özgünlüğün ayırt edici kapitalist bir seçenek oluşturması, sanatçıların sanat için riske girmeleri ve genel geçer beyninin dışında farklı seçenekle ifade biçimlerini tercih etmeleri, Cumhuriyet dönemi olmak üzere her zaman ve dönem için kendilerine uygun görülen aydın sanatçı rolünden sıyrılmaları, modern sanatın seçici ve belirli bir kültürel sınıf için geçerli olabilecek

sanat anlayışlarını dışlayarak farklı ifade olanaklarını araştırmaları bu dönemde gerçekleşmiştir (Çalıköğlü, 2008, s. 8).

Sanat ve siyaset arasında sınır çekmekten taraf olmayan sanatçılar vardır. Örneğin Abidin Dino, İbrahim Çiftçioğlü, Mehmet Gülerüz, Cihat Burak ve İbrahim Örs sol perspektiften bakarak resim yapan sanatçılardan olmuşlardır. Bedri Baykam'ın ise Kemalist bir duruşu benimsediği gözlenilmektedir. Bedri Baykam 80'lerden itibaren sadece resimleri ile değil demeçleriyle ve yazılarıyla da aktif olarak siyasetin içinde bulunmuştur. Turan Aksoy, Mehmet Yılmaz ve Muammer Bozkurt ise darbe kuşağın daki sanat öğrencileri olarak çalışmaların da siyasi ve eleştirel temalara yer veren isimler arasında olmuşlardır (Yılmaz, 2012, s. 29) .

Sanatı parti idaresinden çıkarma, siyaset karşısında otonom ve özgürleştirme mücadelesi, onu toplum dışı kılma ve anlamsızlaştırma değildir. Çünkü Adorno'nun belirttiği gibi, "ne denli gizemsel aktarımlarla ortaya çıkmış olursa olsun, sanatsal yaratımın tek bir materyal içeriği, tek bir biçimsel kategorisi yoktur ki, kendini özgür kılmak için çabaladığı, çırpındığı, ampirik realitenin içinde oluşmamış olsun".

Eleştirinin görevi, sanatçıyı belli bir kalıba sokmaya yönelik üretime zorlamak değil, çalışmanın çelişkin birliği içinde tekrardan üretilen çelişkin gerçeğin içeriğini yansıtmak, orada gösterilen toplumsal ilişkileri açıklamaya çalışmak olmalıdır (Oktay, 2004, s. 62).

Otorite sahibi varlığını sürdürebilmek için her zaman güçsüze muhtaç olmuştur; o güçsüzü yaratmış, onun hayranlığını kazanmış ve güçsüzün varlığını sürdürmesine olanak sağlamıştır.

1980'lerde Türkiye'deki sanat eğitimi kurumlarında, uygulanan yöntem akademik modernizm denebilecek eğitim siyaseti olmuştur. Konu sadece bir bahane, bir hareket noktası olarak düşünülmeli, öyküleyici tarzdan ve de siyasal söylemden uzak durulmalıdır. Siyasal konulara olumlu yaklaşılmamanın sebebi, ilk bakışta, 1980 darbesinin oluşturduğu baskı rejimi olarak düşünülmüştür.

1980’lerin ortalarından itibaren performans, yeni dışavurumculuk ve çevreyle ilgili çalışmaların Türkiye’de yaygınlaşmasıyla sanat eğitimi kurumlarında ve bu piyasada bir hareketlilik olmuş, yeni bir görsel estetiğin oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Dünya üzerindeki siyasal, kültürel, ekonomik sorunların akıl almaz boyutlara varması sanat alanının siyasal ve toplumsal durumları sorunsallaştırmak arzusunda olan sanatçıların niçin ve nedenleri haline gelmiştir. Bazı sanatçılar siyasi ve otoriter güç karşısında alternatif bir pozisyonda dururken diğer bir kesim ise bu durumdan rahatsızlık duymayan tarafla yer almıştır (Aykut, 2016, s. 48, 49)



Resim 3. 1. 43. Halil Altındere, Tabularla Dans, 1990.

“Militarizm’in yarattığı otoriter yapıya atıfta bulunan Halil Altındere, Tabularla Dans adlı çalışmasıyla uluslararası alanda kendisinden sıkça söz ettirmiş. Pek çok mesaj içeren Tabularla Dans, kimi zaman bir kimlik, kimi zaman ise, birer banknot olarak karşımıza çıkmıştır.” Sınırların ötesinde kimlik politikaları ne şekilde var edilebilir? Kültür, bağdaşık yapının haricinde var olabilir mi? Altındere alt kültür, ulus, devlet ve gündelik hayat içerisinde sürdürülen durumlar karşısında ürettiği çalışmalarıyla bir dil oluşturmuştur. Çalışmalarında; pasaport, devlet belgeleri,

bayraklar ve banknotlar gibi resmi objeler kullanan sanatçı, devlet otoritesine karşı ironi yaratarak izleyiciyi tartışmanın içerisine çekmiştir (İnternet: Ateş, 2015).

Sanatsal tecrübeleri koloniyalizm gölgesinde şekillenen bir dönemin temsilcisi olarak William Kentridge, çalışmalarında Güney Afrika'nın yaşadığı tarihsel travmanın ve politik koşulların etkileri görülmektedir. Kentridge'in çalışmaları bir sanat eserinden beklenildiği üzere konunun tamamıyla çalışmanın içeriğini oluşturması ve verilmek istenen mesajın estetik içeriği önüne geçmesi tehlikesine düşmemiştir. Güney Afrika'nın sosyo-politik geçmişinde totalitarizm, ırkçılık ve koloniyalizm gibi konular, belge niteliğinde olmaktan ziyade farklı tarihsel üslup, disiplin ve tekniklerle harmanlanan çağdaş sanat anlayışında kendi ifadesini bulmuştur (Türkmenoğlu, 2014, s. 39).



**Resim 3. 1. 44.** William Kentridge, Felix Sürgün'de Resmi İçin Desen, 1994.

Savaş gibi ağır şartlarda üretilen birçok çalışma olduğu gibi William Kentridge de çalışmasında toplumsal koşullara ilişkin travmaların ve psikolojik baskıların insanlar üzerindeki etkilerini incelemektedir. “Animasyonların dramatik yapısını zengin-

yoksul, güçlü-ezilen gibi karşıtlıklar üzerine oluşturan Kentridge'e göre bu yöntem film malzemesinin içeriği için aynı paranın iki yüzü gibi olmuştur. İlk dört animasyonun başlıca karakterleri Soho Eckstein and Felix Teitelbaum gerçekte aynı kişiliğin farklı yönleri gibi görülmektedir'' (Türkmenoğlu, 2014, s. 41).

11 Eylül 2001'de El Kaide'nin Amerika'da ikiz kulelere saldırıları, Avrupa için de bir dönüm olmuştur. 11 Eylül saldırılarının devamında İslam Avrupa'da, köktencilik ve şiddet ile hatırlanmaya başlanmıştır. Devamında İslam'a hakaret eden karikatürler yapılmış, Müslümanların aleyhinde yapılan provokatif ve kışkırtıcı birçok eylem ile islamofobinin artması için uğraşmıştır (Uzun, 2014, s. 86).

Amerika bu kapsamda teröre karşı küresel bir savaş ilan etmiştir. Irak ve Afganistan işgal altına alınmış ve Ortadoğu kan gölüne dönmüştür. Terörle mücadele, artık Müslümanlar ve İslam ile mücadeleye dönüşmüş ve düzelmeye zor bir kutuplaşmaya neden olmuştur.



**Resim 3. 1. 45.** Edward Said, Filistin İntifada, 2000.

Filistin asıllı Amerikalı, yazar, dilbilimci, düşünür ve Filistin davası aktivisti Edward Said, cesur siyasal duruşu, renkli yaşam tarzı ve başarılarıyla adından hep söz ettirmiş. Oryantalizm adlı büyük olay yaratan eserin yazarıdır. “2000 yılında Lübnan sınırındaki İsrail karakoluna taş atarken çekilmiş fotoğrafı nedeniyle özellikle ABD deki güçlü

Yahudi lobisi tarafından antisemitik olmakla suçlanmış ve hedef haline getirilmiştir” (Uzun, 2014, s. 87).

Politika ve sanat kavramlarının birbirleriyle ilişkisi üzerinden, bir direniş, karşı koyma, eleştirel bir tavır ve alternatif geliştirme yöntemi olarak sanatın birçok anlamda konumlandığı yer onu var etmiştir.

Amerikalı sanatçı Martha Rosler, yapıtlarında, genelde savaş teması üzerinden hareket etmiştir. “Sanatçı, 12.Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilenen “Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev, Yeni Seri” isimli kolajlar bütünü, “Balonlar, Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev, 1962-77 Serisinden” isimli eski kolajlarından yola çıkarak ortaya koymuştur”.



**Resim 3. 1. 46.** Martha Rosler, Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev, 2004.

Eski serideki çalışmalarında, Vietnam Savaşına değinirken, Rosler’ın Bienal’deki kolajları insanın savaşa yaklaşımında herhangi bir değışiklik olmadığını vurgulamıştır. Odaklanılan insanlık dramı, Orta Doğu ve Afganistan da ki sorunlardır. Çalışmalarının başlıca karakterleri savaşta zarar gören insanlık, halk ve yaralanan asker imgeleri olmuştur (Ayan Ergen, 2013, s. 35). Bireyin nasıl bir askere dönüştüğü gibi bir sorundan yola çıkan Rosler, demokrasi, askeri müdahale, militarizm gibi konular üzerine düşündürmüştür.

2011 yılı Aralık ayında İstanbul Modernde gelir sağlamak adına müze için sekiz sanatçıdan çalışmalar istenmiştir. Bubi Hayon'un "Oturak" isimli yapıtı geri çevrilip sansür uygulanmıştır. Bu durum hala tartışma konusu olarak sürmektedir.



**Resim 3. 1. 47.** Bubi Hayon, Oturak, 2011.

Bubi bu konuyla ilgili şöyle konuşmuştur;

Sansür tanımını çok açık: Her hangi bir insan üretiminin ya bir bölümünün ya da tümünün engellenmesi. Öncelikle belirteyim, bu işi yapma teklifi öncelikle İstanbul Modernden bana geldi. Bu teklifi getirirken de hiçbir sınırlama koymadılar, neyi nasıl yapacağıma dair hiçbir istekte bulunmadılar. Zaten böyle bir istekte bulunsalardı ben böyle bir işi yapmayacaktım. Tamamıyla ben ve diğer tüm sanatçılar özgür bırakıldılar. Daha sonra bu işin oturak olduğu için sergilenmesi sakıncalı bulundu. Bu sansür değil de Nedir? Buna çeşitli açıklamalar getirmek bana kolay geliyor. Her şeyden önce ben herhangi bir iş yapıp bir müzeye ya da bir galeriye götürmedim. Onların karıştırdıkları noktaların başında bu geliyor. Ben böyle bir şey götürseydim, bunu sergilemek istemiyoruz demek en doğal haklarıydı. Ama onlar bana hiçbir koşul sunmadan benden bir iş üretmemi isteyip çalışma sürecinde beni tamamıyla özgür bıraktılar özgür bıraktılar. Bu sansürün dik alasıdır (Uncu, 2011).

Sanat; protesto, isyan ve propaganda gibi tepkisel niteliğe sahip çalışmalar içeren eylemler olarak karşımıza çıkmaktadır. Mevcut otoritenin baskı, şiddete ve bu

şiddetin toplumdaki tahammülsüzlüğe ve baş eğmemeye dair bir alanı işgal etmeye başladığı görülmektedir.





## 4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI

### 4.1. Uygulama Çalışmalarının Düşünsel ve Biçimsel Yapılanmaları

Otorite kavramının tarihin başlangıcından günümüze kadar var olduğu söylenebilir. Sanat tarihi boyunca, sanatçıların içinde yaşadıkları zamanı, dünyayı, olayları nasıl algıladığı ve bunu nasıl yansıttığı yapıtlarında görülmektedir.

Politik ortamda yaşanan kaoslar, sanatta da kendini göstermiştir. 20. yüzyıl ile birlikte, milyonlarca insanın ölümüne sebep olan iki büyük Dünya Savaşı acı ve vahşet olayları iyice gün yüzüne çıkmıştır. Otorite ve sanat kavramları belirlenirken tamda bu sebeplerin çağrışımlarından yararlanarak, otoritenin özelliklerini görsel planda ifade etmek ve arka planda, kavramsal boyutta mevcut otorite yönetimi altında görünürlük mücadelesi veren toplumlar ve sanatçıların yapıtlarının ele alınması önem arz etmektedir.

İncelenecek olan uygulama çalışmaları, 2015-2017 yılları arasında yapılmış “Otorite” başlığı altında bir araya getirilmiştir. Beş adet resim, dijital ortamda kurgulanarak oluşturulan beş adet transfer ve bir adette linol baskı yapılmıştır. Çeşitli baskı tekniği yöntemi ile görsellerdeki figürlere hareket katma ve malzeme çeşitliliği yaratma açısından farklı disiplinleri bir araya getirme denemeleri olarak değerlendirilebilir. Çok renkli olarak kurgulanan kompozisyonlar, otorite temasının çağrışımının tersine, coşku ve neşeyi; renk, biçim, ritim, ışık, kompozisyon gibi temel plastik değerler göz önünde bulundurularak kurgulanmıştır.



**Resim 4. 1. 1. Döne Arısoy, İfade, 2017. Tuval Üzerine Akrilik, 84x102 Cm.**

Otorite, toplumu tek bir vücut olarak görür, her vücudu kontrol altına almak ister. Özellikle kadın üzerinde, hem fiziksel hem de düşünsel olarak oluşan algı, mevcut otoritenin yapısının yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarih boyunca otoritenin yani; baba, koca, ağabey, mevcut erkin, kadına biçtiği rolü en uygun şekilde taşımış ve bunların doğruluğuna kendisini de inandırmıştır.

“İfade”, mevcut otoritenin kadına yüklemiş olduğu toplum, din, devlet ve aile gibi kurumların hayatımız üzerindeki denetimini sorgulamaktadır. Pek çok baskıya karşı, günlük hayata getirdiği olumsuz etkileri yok sayıp, dimdik durabilmenin örneği gibidir. Resmin tamamını merkeze yerleştirilmiş bir kadın portresi kaplamaktadır. Kendinden emin ve kimseyi umursamaz duruşu başında taç gibi görünen fakat bir tahtın yaslanılan arka kısmındandır. Tahtın taç gibi görülmesi iki güç sembolünün de birlikte kullanılması portre ile kaynaştırılarak üst üste getirilmesinden oluşmuştur. Bakışlar derinlemesine keskin, duruş sert ve güçlüdür. Portrede kullanılan sıcak ve canlı renkler, arka plandaki mat renkler ile portrenin ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Resimdeki renkler ne kadar sıcaksa, portrenin bakışlarıyla üstlenmiş olduğu görevi yerine getiriyor olması duygusallıktan uzak ve o denli soğuktur.

Günümüzün postmodern şartlarında sanat belli koşulların esiri değildir ve ideolojileri reddeder. Bu tür sorunlar sanatsal yapılarda bir problem olarak yer alır ve çalışmalarda politik göndermelerde bulunmaktadır.



**Resim 4. 1. 2.** Döne Arısoy, Teslimiyet, 2017. Tuval Üzerine Akrilik, 70x80 Cm.

İnsanlığın var olduğu süreç itibariyle varlığını devam ettiren otorite, insan üzerindeki etkisini sürdürmeyi ve bulunduğu zamandaki çelişkilerden faydalanıp istediği gibi bunu şekillendirmeyi bilmiştir.

Toplumsal istismar konusu “Teslimiyet” isimli çalışmada çok geniş bir alana değinmektedir. Kadına şiddet, eğitim hakkının elinden alınması, küçük yaşlarda evlilikler, kadınların yaşam alanlarında maruz kaldıkları taciz olaylarını otoritenin karşısında reddetme olarak karşımıza çıkmaktadır. Resmin tam merkezine yerleştirilmiş olan kadın figürü büyüklüğüyle, isyan eden, boyun eğmeyen, dışa dönük, bedeninin hiçbir uzvundan utanmayandır. Resmin arka planındaki teslim olmuş erkek otoritesi kadının gücünü ispatlar niteliktedir. Çalışmada siyah renk

yenilgiyi, beyaz gücü ve başarıyı, resmin geneline hakim olan sıcak renklerse hayat ve adalet adına hala bir umudun olduğunu göstermektedir. Kendine yüklenen bütün misyonlara karşı duran, direnen ve kendini savunabilen bir kadının resmidir.



**Resim 4. 1. 3.** Francisco de Goya, 3 Mayıs, 1808.



**Resim 4. 1. 4.** Döne Arsoy, 3 Mayıs 17, 2017. Tuval Üzerine Akrilik, 60x110 Cm.

Otoritenin sanatsal alanlarda kendini saklamadan görsel temalarla belli etmesi, bulunduğu dönemin sosyokültürel alanlarıyla yakından ilgilidir.

“3 Mayıs 2017” çalışması, kadının toplumumuzda konumlandırıldığı yeri farklı bir bakış açısıyla sorgularken, Francisco de Goya’ın 3 Mayıs isimli çalışmasından etkilenilerek yapılmıştır. Aynı kadın figürünün 5 farklı duruşu 5 farklı açıdan ele alınmaktadır. Ön plandaki asker sembollerinin namlusunun kadın figürlerine doğrultulması bilinçli bir biçimde planlanmıştır. Figürlerin otorite karşısındaki dik, güçlü ve umursamaz duruşu, hizmet etme ve er kişiye yenik düşme durumundan çok uzaktır. Erkeğe cinsel anlamda hizmet etmenin dışında kendine ait bireysel bir yaşamı olduğunun ispatıdır. Kadın figürlerinin sıcak renklerin resmin genelinde dolaşması askerlerin siyah tonlara hakim ve yüzlerinin gizlenmesi dahi oluşan tezatlığı gizleyememektedir. Kompozisyonda kullanılan her bir nesne uyumlu birbiriyle bağlantılı bir biçimde kullanılmıştır. Otoriter unsurların baskı araçları sanatsal problem olarak çalışmalara konu olmuştur.



**Resim 4. 1. 5.** Döne Arısoy, Güç Gösterisi 1, 2017. Duralit Üzerine Transfer Baskı, 30x42 Cm.



**Resim 4. 1. 6.** Döne Arısoy, Güç Gösterisi 2, 2017. Duralit Üzerine Transfer Baskı, 30x42 Cm.



**Resim 4. 1. 7.** Döne Arısoy, Güç Gösterisi 3, 2017. Duralit Üzerine Transfer Baskı, 30x42 Cm.



**Resim 4. 1. 8.** Döne Arısoy, Güç Gösterisi 4, 2017. Duralit Üzerine Transfer Baskı, 30x42 Cm. Otorite, uyguladığı politikalara ters düşen tüm girişimleri sansürlemek aracılığıyla engelleme eğilimindedir. Politikalar bir süre sonra toplum tarafından kanıksanır ve bireyler, üzerindeki, tehdit, fiziki ve psikolojik baskı, güç uygulamaları ve abluka altına alınma hissi ile kendi kendini sansürlemeye başlar. Otoritenin insanlar üzerinde yarattığı sansür sanat eserleri üzerinde de kendini net bir şekilde göstermektedir.

“Güç Gösterisi” serisi, bahsetmiş olduğumuz bu konulara adeta bir başkaldırı niteliğindedir. Seri dört parça çalışmadan oluşmaktadır. Resimlerin her birinde tam merkeze yerleştirilmiş ve resmin tamamına yakınına kaplayan başlarında taçlar takılı kadınlar bulunmaktadır. Güç Gösterisi 1 de figürün portresine yer verilirken serinin diğer çalışmalarında buna gerek duyulmamıştır. Verilmek istenen mesaj eğer ifadesinden alınmak istenirse Güç Gösterisi 1 bunun için yeterli olacaktır. Başlardaki tacın büyüklüğü ve kırmızının hâkimiyeti kadının gücünü gözler önüne serer. Çalışmada beklenenlerin tamamen tersi yapılarak ve üstelik en radikal olanı tercih edilerek otoriteye cevap verilir. Tüm bu kurguların alt tarafında yatan acı gerçekler ise kadın yönelik şiddet, akraba ve çocuk yaşta evlilikler, toplumsal olaylar, yaşanan

savaşlar, dinsel, politik, ekonomik bunalımlar, vahşet, katliam, kaos, taciz olayları genel olarak söylenebilir.

Çalışmalarda değinilen konular toplumsal, dinsel, ekonomik ve siyasi bağlamda mevcut otoritelerin yaklaşımlarını eleştirel bir plastik dilde sanatsal anlatımları söz konusudur. Serinin her birinde aynı teknik denenmiş, kullanılan malzeme ise dijital ortamda çalışılan tasarımların duralit üzerine transfer baskılarının alınmasıdır. Bu malzemenin bilinçli bir şekilde kullanılması rastgele bir sonuç ortaya çıkmasını engellemiştir. Resimlerde kullanılan malzeme çeşitliliği dönemin disiplinlerinin de katkılarıyla şekillenmiştir. Tamamen salt bir plastik kaygısıyla oluşturulmayan resim serisi alıcısında merak duygusunu ortaya çıkarmakta, kullanılan renklerin canlılığı kaos ve kargaşadan uzak bir algı oluşturmaktadır.



**Resim 4. 1. 9.** Döne Arısoy, Güç Bende, 2017. Tuval Üzerine Akrilik, 80x90 Cm.

İnsanların en temel ihtiyaçları egemen güçler tarafından baskı tehdit unsuru haline dönüştürülmektedir. Bu dünya egemen olan salt pratik ekonomik değerlerden kurulma isteği hiçliğe kadar gidebilmektedir. Çünkü böyle bir dünyanın gerçeği birbiriyle ilişkili ve sürekli olmayan gerçekliktir.

“Güç Bende”, 20. yüzyıl’ın ikinci yarısında küresel güçler tarafından ekonomik sermaye kaynaklarının yuvarlak masa toplantılarında kararlaştırılarak çıkacak olan savaşlara zemin hazırlaması, emperyalist güçlerin acımasızca üretilmiş olan yeni silahlarını deneme fırsatı buldukları ortamlara bir eleştiri niteliğindedir.

Çalışmanın üretim sürecindeki devinim izlenimi, kompozisyonun tam merkezinde yer alan figürün hareketliliği ile desteklenmektedir. Kompozisyona egemen olan kadın figürünün başındaki boynuz arka planda bulunan resmi görünümlü döner

koltukların gücünü kırmaktadır. Bir nevi yaşadığımız toplumun kadına bakış açısının başka bir boyuta taşınmasında etkilidir.



**Resim 4. 1. 10.** Döne Arısoy, Otorite, 2016. Linol Baskı, Linol, 35x75 Cm.



**Resim 4. 1. 11.** Döne Arısoy, Otorite (ayrıntı), 2016. Linol Baskı, 35x35 Cm.

**Resim 4. 1. 12.** Döne Arısoy, Otorite (ayrıntı), 2016. Linol, 35x35 Cm.

Tarih boyunca birçok kültürde aslan figürüne rastlanmaktadır. Mitolojide aslan kutsal sayılan mekânların ve hükümdar tahtlarının bekçisi, tanrı ve tanrıçaların

koruyucusu, hayvanlar kralı, güneş sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Budist mitolojide bazen Tanrıyı simgelerken, bazen de hükümdarın kendisini ya da onun oturduğu tahtı simgelemektedir (Ersoy, 2012). Bir anlamıyla hükümdarlığı temsil ettiği söylenebilir.

Otoritenin, bireyleri belirlerken onların bedenlerini kuşatması ve gerekli gördüğünde hayvani dürtüleri kullanması, farklı bedenlere karşı yaklaşım biçimi geliştirir. Bu bağlamda, yaşanan somut olaylardan etkilenilerek yaklaşımlar “Otorite” çalışmasında ele alınmıştır. Aslan sembolü otoriteyi yani hükümdarlığı temsil ettiğine göre, emir verme ve yapabilme gücü ile mümkündür.

Çalışma linol baskı tekniğinde uygulanmış olup linol’ün kendi kalıbı renklendirilerek çalışmanın bir parçası haline dönüştürülmüştür. Aslan figürünün resmin tam merkezinde bir taht üzerinde resmedilmesi ile hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Diğer çalışmalardan farkı olarak, genel kurgusu içinde ifadenin gücü açısından canlı renklere kaçınılmış açık ve koyu monokrom renk vurgusu aslan sembolüyle otoriteyi simgeleyerek politik bir gönderme sağlamaktadır. Aslan figürünün iç mekan da dar bir koridorda resmedilmesi aslında sıkışmış ve korkan otoritenin habercisidir.



## 5. SONUÇ

Toplumların birer parçası olan, filozoflar tarafından araştırılıp, sorgulanan bütün kavramlar gibi sanat da, tarihsel süreç içinde, dinsel, toplumsal, ekonomik ve ideolojik bağlamda mevcut otoriteler tarafından baskı altında tutulmak istenmiştir. Otorite ve sanat ile ilişkili kavramların ele alınması; otorite kavrama, modern öncesi dönemden günümüz sanatına kadar sanatçılar çalışmalarında değinmişlerdir. Bu çalışma, otorite ve sanat ilişkisi bağlamında sanatın algılanma biçimini, toplumsal, siyasi ve ekonomik anlamda sanatçılar ve çalışmalarını incelemeye odaklanıp, görsel anlatım dili oluşturularak araştırılmıştır.

Sanatçıların ve dolayısıyla onların çalışmaları, tarih boyunca mevcut otoriteler tarafından zaferlerini yüceltme, güç gösterisi, düşmanlarına gözdağı verme maksatlı bir araç olarak kullanılmıştır. Modernizm den önce güç unsurları sanatı, dini konularda sömürü amaçlı kullanılmış, modern dönemde propaganda ve postmodern dönemle bu amaç sansür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Otorite kavramı sanatsal bağlamda değerlendirildiğinde, 20. yüzyıl toplumsal değişimlerin çok hızlı yaşandığı kapitalist düzenin tamamen yükselmesiyle, bir anlamda savaşın, vahşetin ve kaosun yüzyılı olması, sanatın bu kavramların oluşturduğu düşünsel atmosferden çok yönlü olarak etkilenmesine sebep olmuştur. Baskıcı yönetimlerin egemen olduğu toplumlarda, insanlar siyasi unsurlar tarafından dayatılan otoriter tahakkümler sebebiyle büyük etkiler altına girmişlerdir. Bu tür sorunlar sanatçı ve çalışmalarında bir problem olarak yer etmekte ve çalışmalarda politik gönderimlerde bulunma sonucuna varılmıştır.

II. Dünya Savaşı zamanında otoritenin yıkıcı bir davranış yürütmesi sanatçıların, bir taraftan insanlık sorunu olarak savaşla mücadele etmesine sebep olurken, diğer taraftan da bu kaos halinin, yaşamın algılanışı üzerinde yarattığı otoriter tutumun sanat kavrayışlarını yeniden şekillendirmesini sağlamıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan birçok sanat hareketleri, Modernite'nin yasaklarla bunaldığı depresif, korkak, kapalı birey, postmodern dönemde tamamen

özgürlüğünü ilan edememiş durumda olsa da, en azından sanatçıların toplu veya bireysel otoriteye karşı direniş ve eylemleri etrafında kendi alanını bir nebze genişletebilmiştir.

Uygulama çalışmaları, otoritenin baskıcı özelliklerini görsel planda ifade etmek ve arka planda, kavramsal boyutta mevcut otorite yönetimi altında görüne birlik mücadelesi veren insanların, ele alınması şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Toplumun ve bu toplumun bir parçası olan sanatçıların ihtiyaçları, egemen güçler tarafından baskı tehdit unsuru haline dönüştürülmektedir. Çalışmalarda değinilen konular bu dönüşümün; toplumsal, dinsel, ekonomik ve siyasi bağlamda mevcut otoritelerin yaklaşımlarını eleştirel anlamda sanatsal anlatımları söz konusudur.

Sonuç olarak araştırma, sanat ve otorite ilişkisinin yüzyıllar boyunca çeşitlilik gösterdiğini, otoritenin ezici gücüne maruz kalan ve sorgulayan sanatçılar olarak tanımlanabilir. Bu sanatçıların yaşadıklarının yapıtlara dönüşümü ise, sorunları saptama ve tanımlama şeklinde ifade edilebilmiştir.

Otorite, toplumun daima mevcut düzen içinde sorgusuz sualsiz itaat etmesini istemektedir. Bu durumu eleştirmenlerin ve sanat kuramcılarının otorite, sansür, propaganda, protesto, şiddet, kimlik problemleri, korku gibi konuları ele aldıkları durum değerlendirmeleri günümüz sanatına doğrudan yön veren araştırmalar olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz.

## KAYNAKLAR

- Acar, B. (2007, Kasım). Bir Biçim Analizi: “Dışavurumculuk” ile “Dışavurum”un Ayrıştılaştırılması, *Artist Modern*, 50.
- Altuner, H. (2015). Ekspresyonizmde Hıristiyanlık ve “Çarmıhta İsa” Tasvirinin Kullanımı, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı (34), 238-239.
- Anadol, Ç. (2009), *Joseph Beuys ve Öğrencileri*, (Çev. A. Anadol, C. L. Motte, B. Barrett), İstanbul: Aksoy Matbaa A.Ş.
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2015). *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, (Çev. K. Özsegin, U. Kılıç, C. Gündüz, E. Gen, M. Tüzel, E. Erbay, M. C. Anday, S. Eyüboğlu, E. Alkan), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayan Ergen, B. (2013). Son Üç Uluslar arası İstanbul Bienal’inde Yapıtları Yer Alan Kadın Sanatçılardan Bir Seçki, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı:5, Cilt:5
- Ayan, H. M. (2008, Şubat). Otoportreler ve Ekspresyonizm-2, *Artist Modern*, 53.
- Baltacı, R. (2012). *Sanat ve Siyaset İlişkisinde Eleştirel Tavrı*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Baynes, K. (2016). *Toplumda Sanat*, (Çev. Y. Atılgan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1975’te yayımlandı).
- Berger, John. (2007). *Sanat ve Devrim*, (Çev. B. Berker). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Eserin orijinali 1969’da yayımlandı).
- Bochenski, J. M. (2015). *Otorite Nedir? Otorite Mantığına Giriş*. (Çev. H. Görgün ). İstanbul: Küre Yayınları. (Eserin orijinali 1974’te yayımlandı).
- Bulut, N. (2003). *Feodaliteden Küreselleşmeye Ekonomik İktidar Siyasal İktidar İlişkisi*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Canetti, E. (1998). *Kitle ve İktidar*. (Çev. G. Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1992’de yayımlandı).
- Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda*. (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1997’de yayımlandı).
- Çalikoğlu, (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları-3 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, (Çev. Z. Demirsu) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).
- Feyzioğlu, H. U. (2008). *Otorite Nesnesi Olarak Beden Resimleri*. Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Fineberg, j. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (Çev. S. Atay-Eskier, G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*. (Çev. F. C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 2013'de yayımlandı).
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizini. (Eserin orijinali 2008'de yayımlandı).
- İlge, A. (2014). *Kimlik Politikalarının Sanattaki Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Keser, N. (2012). *İktidarın Resmi Tek Parti Dönemi Türk Resmi*, Adana: Karahan Kitabevi.
- Kılınç, G. M. (2016). *Sanat, İktidar, Beden*, Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Koç, E. (2015). *Anselm Kiefer; Sanatının Anlam ve Biçimlendirme Kaynakları*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kojeve, A. (2007). *Otorite Kavramı*. (Çev. M. Erşen). İstanbul: Bağlam Yayınları. (Eserin orijinali 1943'te yayımlandı).
- Köse, O. Köse, A. (2009). "Bir Düşünür-Bir Kavram", "Üç Resim-Bir Ressam" ve "Bir İmge":Kötü, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergi*, Sayı (3), 9
- Lüleci, Y. (2015). *Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat*, İstanbul: İskenderiye Kitap.
- Lynton, N. (2004), *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. C. Çapan, S.Öziş). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Müjde, K. (2013). *1910-1940 Yılları Arasında Dünyada ve Türkiye'de Sanat'ın Çehresi, Sanat Eğitimi, İktidar ve Propaganda İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bolu.
- Oktay, A. (2004). *Sanat ve Siyaset*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Özsezgin, K. (1982). *Başlangıcından Günümüze Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt:3, Ankara: Tıglat Basımevi.

- Sanat Ansiklopedisi. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3* (genişletilmiş 2. basım). İstanbul: Yem Yayın.
- Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (Çev. A. Yılmaz, S. Durak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1996'te yayımlandı).
- Sennett, R. (1992). *Otorite*. (Çev. K. Durand). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1981'te yayımlandı).
- Şahhüseyinoğlu, (2005). *Dünden Bugüne Düşünceye ve Basına Sansür*, Ankara: Paragraf Yayınevi.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şimşek, A. (2000). *Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar*, Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Turanlı, P. (2008, Kasım). Kirchner ve Berlin Sokakları, *Artist Modern*, 65.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika-Modernizm Sonrası Tartışmalar*, Ankara: Nobel Yayın.
- Uzun, A. (2014). *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, (Çev. F. C. Erdoğan), İstanbul: Hayalperest Sanat Kuramları.
- Yetkin, Ç. (1970). *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Ankara: Bilgi Yayınevi
- Yılmaz, A. N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- İnternet: Aktuğ, E. (2014). Kütahyalı Hippi İsmail Saray'ın Aşırı İlginç Macerası, <http://www.webcitation.org/73Vq2rut2>, adresinden 29 Ekim 2018 tarihinde alındı.
- İnternet: Altuğ, E. (2017). Yüksel Arslan'ın Ardından: Dünya Suretinin Okur-Yazarı, <http://www.webcitation.org/70sXUca1b>, adresinden 13 Temmuz 2018 tarihinde alındı.
- İnternet: Akdeniz, E. (2016). Käthe Kollwitz ile zaman tüneli, Web: <http://www.webcitation.org/6znlh8Kpb> adresinden 30 Mayıs 2018 tarihinde alındı.
- İnternet: Artun, A. (Aralık, 2015), Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi, *e-skop Sanat Tarihi Eleştiri*, Web: <http://www.webcitation.org/6zvKEqG8R>, adresinden 4 Haziran 2018 tarihinde alındı.

İnternet: Ateş, S. Tabularla Dans Halil Altındere,  
Web: <http://www.webcitation.org/717vIVWfl> adresinden 23 Temmuz 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Boren, A. (Nisan, 2018). *e-Skop Sanat Tarih Eleştiri*. Otoritenin Figürleri, Gerilemenin Şifreleri: Avrupa Resminde Temsilin Dönüşü Üzerine Notlar, Sayı. 12.  
Web: <http://www.webcitation.org/6zpGgs8aN> adresinden 31 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Ege, E. Tarihin En Etkileyici Fotoğraflarından Birinin Hikayesi  
<http://www aylakkarga.com/sokak-ortasinda-infaz-tarihin-en-etkileyici-fotograflarından-birinin-hikayesi/> adresinden 5 Temmuz 2018 tarihinde alındı.

İnternet: Ersoy, E. (Eylül, 2012). *Düşün-Ü-Yorum*, Aslan Sembolü Üzerine, Web:  
<http://www.webcitation.org/72qfKDI5Q>, adresinden 1 Eylül 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Fotomontaj Öncülerinden John Heartfield Politik Kapak Tasarımları, *e-skop*, Web: <http://www.webcitation.org/6zqlZ3aA3>, adresinden 1 Haziran 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet:Goya'nın bir başyapıtı: 3 Mayıs 1808, Web:  
<http://www.webcitation.org/6zcpMfXab> adresinden 23 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Güven, S. (2018). Anselm Kiefer ile Sanatçı ve Malzemenin İlişisine Bir Bakış, Web: <http://www.webcitation.org/70gfjnWyF> adresinden 5 Temmuz 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Honoré Daumier Web: <http://www.webcitation.org/6zg0rEPw9> adresinden 25 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: (Aralık, 2011) İstanbul Modern'den Oturağa Sansür, *e-Skop Sanat Tarih Eleştiri*, Web: <http://www.webcitation.org/71DioG64Q> adresinden 27 Temmuz 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Kovancılar, B. Kahrıman, B. (2007). Devlet-Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar. *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar*, Cilt: 44, Sayı:513, Web: <http://www.webcitation.org/6zv4cJ3mI>, adresinden 4 Haziran 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet:Leblebitozu, Francisco de Goya'nın Eserleri ve Hayatı Web:  
<http://www.webcitation.org/6zbcLf0hx> adresinden 22 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet:Türk Dil Kurumu Web: <http://www.webcitation.org/6zGJhSOHp> adresinden 8 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet:Türk Dil Kurumu Web: <http://www.webcitation.org/6zVJy7sf4> adresinden 18 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Türkmenoğlu, D. (2014). William Kentridge'in Yapıtlarında Öz ve Biçim İlişkisi, *Asos Journal Akademik Sosyal Araştırma Dergisi*, Sayı: 6, Web: <http://www.webcitation.org/719Kw4cuH> adresinden 24 Temmuz 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Uncu, E. A. (2011). Sansür Nerede Başlar, Web: <http://www.webcitation.org/71DlPldDZ>, adresinden 27 Temmuz 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Yıldız, İ. Karaaslan, S. (2007). Leon Golub'un Resimlerinde Kaynak Olarak Savaş Fotoğraflarının Kullanımı, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:26, Sayı: 2, Web: <http://www.webcitation.org/70gJ0EtTz> adresinden 5 Temmuz 2018 tarihinde alındı.

İnternet:[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters\\_artist\\_DetailID=1339](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artist_DetailID=1339), adresinden 18 Temmuz 2018 tarihinde alındı.

İnternet: İbrahim Balaban'ın Uzun Sanat Yolu 1949-2011  
<http://www.webcitation.org/73VnYZbei>, adresinden 28 Ekim 2018 tarihinde alındı.

İnternet: Resim 3. 1. <http://www.webcitation.org/6zbUe92fQ>, 2018

İnternet:Resim3.2. <https://www.facebook.com/TheMuseumWithoutWalls/photos/a.504373186334722.1073741884.309011485870894/504373769667997/?type=3&theater>, 2018

İnternet: Resim 3. 3. <http://www.webcitation.org/6zcpMfXab>, 2018

İnternet: Resim 3. 4. <http://www.webcitation.org/6zgb4KMMA>, 2018

İnternet: Resim 3. 5. <http://www.webcitation.org/6zgoEPw9>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 1. <http://www.webcitation.org/6znlh8Kpb>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 2. <http://www.webcitation.org/6znlh8Kpb>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 3. <http://www.webcitation.org/70mb5zkbB>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 4. <http://www.webcitation.org/70mcW5rDt>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 5. <http://www.webcitation.org/6zpGgs8aN>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 6. <http://www.webcitation.org/6zgb4KMMA>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 7. <http://www.webcitation.org/70oEZLJFi>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 8. <http://www.webcitation.org/6zpASfCLy>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 9. <http://www.webcitation.org/6zqlZ3aA3>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 10. <http://www.webcitation.org/6zqlZ3aA3>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 11. <http://www.webcitation.org/6ztn7UN4o>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 12. <http://www.webcitation.org/6zvI4om5v>, 2018

Resim 3. 1. 13. Artist dergisi 1. Klasör sayfa 53

İnternet: Resim 3. 1. 14. <http://www.webcitation.org/70R3Xdlof>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 15. <http://www.webcitation.org/70R3z9YI5>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 16. <http://www.webcitation.org/70XDfdQAK>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 17. <http://www.webcitation.org/70Sfx7Gaq>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 18. <http://www.webcitation.org/70Sfx7Gaq>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 19. <http://www.webcitation.org/70XNo8RuE>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 20. <http://www.webcitation.org/70x36HZxF>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 21. <http://www.webcitation.org/70zxqBe7F>, 2018

Resim 3. 1. 22. Clark,144

Resim 3. 1. 23. Giray, 1997

İnternet: Resim 3. 1. 24. <http://www.webcitation.org/70gErpcqx>, 2018

Resim 3. 1. 25. Heartney, 2008

İnternet: Resim 3. 1. 26. <http://www.webcitation.org/70R3Xdlof>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 27. <http://www.aylakkarga.com/sokak-ortasinda-infaz-tarihinen-etkileyici-fotograflarindan-birinin-hikayesi/>, 2018

Resim 3. 1. 28. (Koç, 2015)

Resim 3. 1. 29. (Koç, 2015)

Resim 3. 1. 30. (Koç, 2015)

İnternet: Resim 3. 1. 31. <http://www.webcitation.org/70sTgYjqe>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 32. <http://www.webcitation.org/70sVhppxS>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 33. <http://www.webcitation.org/70wzqp0GF>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 34. <http://www.webcitation.org/70yeP1xvt>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 35. <http://www.webcitation.org/70xHbhSc9>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 36. <http://www.webcitation.org/70xHbhSc9>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 37. <http://www.webcitation.org/7136gVVOz>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 38. <http://www.webcitation.org/71391RYub>, 2018

Resim 3. 1. 39. Yılmaz, 2013, s. 492

İnternet: Resim 3. 1. 40. <http://www.webcitation.org/717eG87KW>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 41. <http://www.webcitation.org/717gIXW8q>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 42. <http://www.webcitation.org/710Bz718Q>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 43. <http://www.webcitation.org/717vIVWfl>, 2018

İnternet: Resim 3. 1. 44. <http://www.webcitation.org/719Kw4cuH>, 2018

Resim 3. 1. 45. Uzun, 2014

Resim 3. 1. 46. Ayan Ergen, 2013

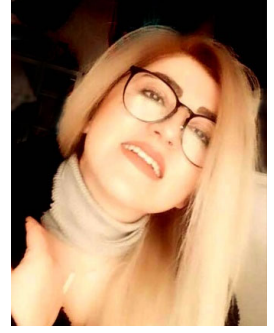
İnternet: Resim 3. 1. 47. <http://www.webcitation.org/71DioG64Q>, 2018



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Arısoy, Döne  
Uyruğu : TC  
Doğum tarihi ve yeri : 1980- Ortaköy  
Medeni hali : -  
Telefon : 0 542 461 05 23  
e-mail : donee00@hotmail.com



### Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek lisans	Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı	2010
Lisans	Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü	2007
Lise	Kırşehir Lisesi	1999

### İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2015-	Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü	Araştırma Görevlisi
2010-2012	Nevşehir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü	Araştırma Görevlisi

### Yabancı Dil

İngilizce



*GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..*

