

**T. C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

SANATTA SİYASAL SÖYLEM ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

**Hazırlayan
Doğan Akbulut**

**Tez Danışmanı
Doç. CebraİL ÖTGÜN**

Ankara-2011

KABUL VE ONAY

Doğan Akbulut, tarafından hazırlanan “SANATTA SİYASAL SÖYLEM ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER” başlıklı bu çalışma, 08/06/2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlilik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Adnan TEPECİK
[Başkan]

Doç. CebraİL ÖTGÜN
[Danışman]

Prof.Dr. Vildan ÇETİNTAŞ

Doç. E.Yıldız DOYRAN

Doç.Dr. Meliha YILMAZ

ÖNSÖZ

“Sanatta Siyasal söylem Üzerine Görsel Çözümler” başlıklı bu tezde günümüz bireyi bağlamında kimlik, kimliksizlik, tektipleşme, yığın, sürü, cemaat kavramları siyasal eleştiri bağlamında ele alınmıştır.

Sanat’da siyasi söylem başlıklı bu araştırmanın temeli toplumsal birey olarak sanatçının siyasal söylemini de içerir. Tez kapsamında tarihsel süreçle bağlantılı olarak sanat-siyaset, sanatçı-siyaset ilişkisi, sanatçının siyasal söylemi plastik sanatlar bağlamında irdelenmiştir. Araştırma sonucunda tezin kapsamının geniş olduğu görülmüş, bu nedenle tezin kapsamında bazı sınırlandırmalara gidilmesine karar verilmiştir. Bu bağlamda araştırma daha çok eserlerinde siyasi söylemi ile ön plana çıkan özellikle modernizm sonrası ve günümüz sanatçıları üzerinde yoğunlaştırılmıştır.

Bunun ötesinde, bu araştırma özünde plastik bir dil arayışı temeline dayalı bir çabayı kapsamaktadır. Tez kapsamında ele alınan kavramlar üzerinden yapılan bir dizi sorgulama yoluyla kişinin kendini ifade edebileceği uygun anlatım dilini oluşturma amacını taşımaktadır. Her sanatçının ya da sanat eserinin özünde çağının tanığı olduğu gerçeği bu tezin çıkış noktasını oluşturur. Bu bağlamda ele alınan konu ve kavramlar çağın gerçekleri, zamanın ruhu ile ilişkilendirilmiş ve bu doğrultuda bir dizi uygulama yapılmıştır.

Ancak biçim dilinin oluşturulmasının zorluğu, riskleri bünyesinde barındırdığı, sürece dayalı deneyimi gerektirmesi gerçeği çalışmada bazı eksikliklerin olabileceği, sanatsal yaratımın gerçeği ile örtüşmektedir. Sanatın bu savından hareketle tez kapsamı göz önünde bulundurulduğunda eksikliklerin olması kaçınılmaz olacaktır. Bu bilinçle ele alınan konu ya da kavramlar irdelenerek içeriği taşıyabilecek formların oluşturulmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak yorucu bir serüvenin sonunda bu tezin ortaya çıkmasında katkılarından ve yönlendirmelerinden dolayı danışman hocam Doç Cebrail ÖTGÜN'e, yabancı kaynak çevirileri ve eleştirileriyle Vedi ASKAROĞLU'na, yorum ve desteklerinden dolayı Doç.Dr Mihriban ŞENGÜL'e ve Okt. Hakan AKSOY'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tez süresince gösterdiği sabır ve özverisiyle en çok emeği geçen eşim Nurdan Zeliha (AYIK) AKBULUT'a desteklerinden ötürü teşekkür ediyor ve bu çalışmamı ona adıyorum.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
RESİMLER DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
I.1. SANAT-SİYASET İLİŞKİSİ.....	5
I.1.1. Sanatın ve Sanatçının Gerçekliği	10
I.1.2. Sanatın Özerkliği ve Siyaseti	14
I.1.3. Sanatta Siyasal Söylemlerin Kaynağı	22
I.1.4. Siyasal Söylemin Taşıyıcısı Olarak Sanat	25
I.1.5. Sanatın İdeolojikleştirilmesi	30
İKİNCİ BÖLÜM	
II.1. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE SANATTA SİYASAL SÖYLEM.....	42
II.1.1. Modernizm Öncesi Sanat ve Siyaset.....	42
II.1.2. Avangard Sanatın Siyaseti	58
II.1.3. Yeni Avangard: Sanat Olmayanın Estetiği ve Siyaseti	72
II.1.4. Ütopyaların Sonu: Günümüz Sanatında Siyasal Söylem.....	87
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
III.1. UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA DÜŞÜNSEL BAĞLAM VE BİÇİMSEL YAPILANMA	128
III.1.1. Kimlik, Kimliksizleşme ya da Melezleşme.....	129
III.1.2. Popüler Kültürde Özne ve Birey	134
III.1.3. Cemaat Olarak Yığın, Sürü	138

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

IV.1. ÇÖZÜMLEMELER.....	141
IV.1.1. Birinci Grup Resimler	142
IV.1.2. İkinci Grup Resimler.....	150
IV.1.3. Üçüncü Grup Resimler.....	174
SONUÇ.....	189
KAYNAKÇA.....	191
ÖZET.....	210
ABSTRACT.....	212

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa No
Resim - 1 : Kazimir Malevich “Siyah Kare”,1915.....	41
Resim - 2 : Vitaly Komar, “The Origin of Socialist Realism”,1982	43
Resim - 3 : Adolph Ziegler, “Dört Element”,1937	43
Resim - 4 : Fyodor Bogorodsky, “Sovyet Sisteminin Uzun Yaşamı”,1931 ..	42
Resim - 5 : Geli Korzhev, “Raising The Banner”, 1957-60	42
Resim - 6 : 1937’de Münih’te Açılan “Degenerate Art” Sergisi Afişleri	44
Resim - 7 : “Degenerate Art” sergisindeki eserlerden örnekler 1937	44
Resim - 8 : Albert Janesch, “Su Sporları”,1936.....	45
Resim - 9 : Adolf Wissel, “Alman Çiftçi Ailesi” 1939	45
Resim - 10 : Thomas Gainsborough, “ Mr and Mrs Andrews”, 1750.....	56
Resim - 11 : W. Hogarth, “The girl from the country” 1743	57
Resim - 12 : W. Hogarth, “ The Marriage Contract”,1743	57
Resim - 13 : J.L. David, “Oath of the Horatii”, 1784	59
Resim - 14 : J.L. David, "Katledilmiş Marat",1793.....	59
Resim - 15 : E. Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”,1830	49
Resim - 16 : F. Goya, "Üç Mayıs Katliamı", 1746–1828	61
Resim - 17 : F. Goya,"Savaşın Felaketleri", 1810.....	61
Resim - 18 : G. Courbet, "Taşçılar",1849-50.....	64
Resim - 19 : J. F. Millet, "Başak Toplayanlar", 1857	64
Resim - 20 : H. Daumier, "Gargantula" (Louis-Philippe’in karikatürü),1831.55	
Resim - 21 : H. Daumier, "Transonain Sokağı",1834	65

Resim - 22 : E. Manet, "Kırda Öğlen Yemeği",1863.....	66
Resim - 23 : E. Munch, "Çığılık", 1893.....	70
Resim - 24 : P. Picasso, "Ağlayan kadın", 1937.....	70
Resim - 25 : P. Picasso, "Guernica",1937	71
Resim - 26 : Eugène Henri Paul Gauguin, "I Raro te Oviri",1891.....	72
Resim - 27 : Van Gogh, "Portrait of Dr. Gachet", 1890	72
Resim - 28 : Ernst Ludwig Kirchner, " Berlin Sokakları", 1913	74
Resim - 29 : Ludwig Maider, " Kent ve Ben",1913.....	74
Resim - 30 : Marc, Franz "Three Cats",1913	74
Resim - 31 : Emil Nolde, " Altın Buzağa etrafında dans", 1910.....	74
Resim - 32 : Lovis Corinth "Kırmızı İsa",1920	74
Resim - 33 : James Ensor " İsa'nın Brüksel'e girişi", 1888.....	74
Resim - 34 Käthe Kollwitz, "Anne ve Çocuğu", 1927	74
Resim - 35 Otto Dix,"Siperde Ölü Asker", 1924	74
Resim - 36 George Grosz," Eclipse of the Sun", 1926.....	74
Resim - 37 M. Duchamp "Çeşme",1917	76
Resim - 38 Francis Picabia ".Kızı Tarihi Anne Olmadan",1916.....	76
Resim - 39 Salvador Dali,"Rüya", 1944.....	78
Resim - 40 Paul Delvaux, "Uyuyan Venüs",1944.....	78
Resim - 41 Giorgio de Chirico, " Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi",1914	79
Resim - 42 Joan Miro "Paysage Catalan",1923	79
Resim - 43 Max Ernst, "İki Çocuk Tarafından Tehtit Edilen Bülbül",1924 ..	79
Resim - 44 Rene Magritte, "Gonconda",1953	79
Resim - 45 A.Warhol, "Marilyn Monroe",1967.....	84
Resim - 46 A.Warhol, "Yeşil Kola Şişeleri",1967.....	84

Resim - 47 Joseph Beuys, "Ben Amerikayı Seviyorum Amerika Beni",1974..	90
Resim - 48 Herman Nitsch, "Six Day Play in Prinzenndorf ",1998..	91
Resim - 49 Herman Nitsch, "Six Day Play in Prinzenndorf ",1998..	91
Resim - 50 Marina Abramovich'in Performanslarından Görüntüler.	92
Resim - 51 Oleg Kulik " Ben Amerikayı ısıtırım Amerika beni",1994.....	93
Resim - 52 Robert Smithson, "Sarmal Anafor",1970.....	95
Resim - 53 Judy Chicago, "The Dinner Party",1974.....	106
Resim - 54 Judy Chicago, "The Dinner Party",1974.....	106
Resim - 55 Hannah Wilke, "Yıldızlaşmış Nesne Serisi",1974	118
Resim - 56 Hannah Wilke,"Yıldızlaşmış Nesne Serisi",1974	118
Resim - 57 Gina Pane, "Sentimental Action",1973	119
Resim - 58 Gina Pane, "Sentimental Action" 1973	119
Resim - 59 Carolee Schneemann, "Interior Scroll ",1975.....	110
Resim - 60 : Martha Rosler, "Savaşı Yurda Getirmek",1967-72.....	111
Resim - 61 : Martha Rosler, "The Gray Drape",2008	111
Resim - 62 : Vanessa Beecroft "VB35" Performans,1999.....	113
Resim - 63 Vanessa Beecroft, "VB61 Still Death! Darfur Still Deaf",2007..	113
Resim - 64 : "Gerilla Kızlar" Afiş,1985.....	114
Resim - 65 Rirkrit Tiravanija, Enstalasyonlarından Görüntüler, 1992.....	119
Resim - 66 Rirkrit Tiravanija, Enstalasyonlarından Görüntüler, 1992.....	119
Resim - 67 Krzysztof Wodiczko, "Evsizler İçin Araç",1980.....	120
Resim - 68 Maya Lin, "Vietnam Gazileri Anıtı",1982	121

Resim - 69 Kara Walker, "Gone: "An Historical Romance of a Civil War as it Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart" New York,1994	125
Resim - 70 Roshini Kempadoo, "Sweetness and Light", 1996.....	126
Resim - 71 Roshini Kempadoo, "Sweetness and Light", 1996.....	126
Resim - 72 Byron Kim, "Synecdoche", 1993	127
Resim - 73 Byron Kim, "Synecdoche" 1993.....	127
Resim - 74 Shirin Neshat, " Allahın kadınları", 2006	128
Resim - 75 Shirin Neshat, " Allahın kadınları",2006	128
Resim - 76 Anselm Kiefer, "Glaube Hoffnung Liebe",1986	132
Resim - 77 Anselm Kiefer, "Margarete",1981.....	132
Resim - 78 Leon Galub, "Interregotaion III",1973.....	133
Resim - 79 Leon Galub, "Mercenaries, Interrogation II",1981	133
Resim - 80 Nancy Spero, "T We are Pro-Choice ",1992.....	134
Resim - 81 Nancy Spero, "Torture of Women", 2010.....	134
Resim - 82 Fernando Botero, "Ebu Gureyb Hapishanesi", 2006.....	155
Resim - 83 Fernando Botero, "Ebu Gureyb Hapishanesi", 2006.....	135
Resim - 84 Francis Bacon, "Self Portrait ",1975.....	151
Resim - 85: Andy Warhol," Mao Tse Tung",1972.....	153
Resim - 86: Andy Warhol," Mickey",1972.....	153
Resim - 87 Doğan Akbulut,, "İsimsiz" ,, 2004,.....	154
Resim - 88 Doğan Akbulut, "İsimsiz" ,, 2004.....	154
Resim - 89 Doğan Akbulut, "İsimsiz" ,, 2004.....	154
Resim - 90 Doğan Akbulut, "İsimsiz" ,, 2004.....	154
Resim - 91 Doğan Akbulut, "İsimsiz" ,, 2004.....	155

Resim - 92 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2004.....	155
Resim - 93 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2004.....	155
Resim - 94 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2004.....	155
Resim - 95 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2004.....	156
Resim - 96 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2004.....	156
Resim - 97 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2004.....	156
Resim - 98 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2004.....	156
Resim - 99 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2004.....	157
Resim - 100 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2004.....	157
Resim - 101 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2004.....	160
Resim - 102 Resim 101'den Detay	160
Resim - 103 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2006.....	162
Resim - 104 Resim 103'den Detay	162
Resim - 105 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2006.....	165
Resim - 106 Resim 105'den Detay	165
Resim - 107 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2006.....	167
Resim - 108 Resim 107'den Detay	167
Resim - 109 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2006	169
Resim - 110 Resim 109'dan Detay	169
Resim - 111 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2010”.....	172
Resim - 112 Resim 111'den Detay	172
Resim - 113 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2010”.....	174
Resim - 114 Resim 113'den Detay	174
Resim - 115 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2010.....	177
Resim - 116 Resim 115'den Detay	177

Resim - 117 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2010	179
Resim - 118 Resim117'den Detay	179
Resim - 119 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2006	180
Resim - 120 Resim 119'dan Detay	180
Resim - 121 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2006	181
Resim - 122 Resim 121'den Detay	181
Resim - 123 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2010	184
Resim - 124 Resim 123'den Detay	184
Resim - 125 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2010”	185
Resim - 126 Resim 125'den Detay	185
Resim - 127 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2010	188
Resim - 128 Resim 127'nin önceki hali	188
Resim - 129 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2010	190
Resim - 130 Resim 129'dan Detay	190
Resim - 131 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2010	191
Resim - 132 Resim 131'den Detay	191
Resim - 133 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2008	193
Resim - 134 Resim 133'dan Detay	193
Resim - 135 Doğan Akbulut, “İsimsiz”, 2010	196
Resim - 136 Resim 135'den Detay	196

GİRİŞ

İnsan düşünür, sorgular, hayal görür ve yaratır. İnsanı tanımlayan bu yetiler onu diğer canlılardan üstün kılan özelliklerdir. Bu yetileri sayesinde ki insan doğayı dönüştürebilmiş ve kültürü üretebilmiştir. Bir başka söylemle Gasset'in (1998:14) "hayal gören hayvan" olarak tanımladığı bu insan, kendi kültürünü üretirken bir bakıma da kendi kendinin yaratıcısı olmuştur.

İnsanın yaşama üstün gelme onu dönüştürmede ve kendine maletme de kullandığı araçların başında ise onun yaratıcı etkinliği ile ortaya koyduğu sanat gelmektedir. İnsanın bu yaratma edimi bir anlamda özlemini duyduğu gerçeklik temeline dayanır. Bu ise bir anlamda yaşama dair eksikliğin ütopyasıdır. Öyleyse sanatın varlık nedeni, insana katkısı yaşama alternatif yeni dünyalar ortaya koyabilme gücüdür. Bir başka ifadeyle sanat mümkün olabilecek yenedünya tasarımı ortaya koymaktır denilebilir. Ya da Kılıçbay'ın (1996:12) da belirttiği gibi, eksikliğini düşündüğü dünyanın tamamlanması için, "İnsanın tanrılığa soyunmasıdır [...] O halde sanatın amacı, yaşama alternatif paralel bir dünya yaratmaktır; bütünüyle yapay bir doğa".

İnsanın doğayı ya da çevresini dönüştürme istemi onu yaşama ilişkin gözlemin ötesine iterek yaratıcı eyleme yöneltir ve insan bir anlamda sanat yoluyla kendini doğaya ekler. Doğal olanın karşısına yapay olarak ürettiği kültürü koyan insan, doğayı dönüştürürken kendini de ürettiği kültürün parçası haline getirerek onunla özdeşleşir. Bu yönüyle sanat var olanın bir öykünmesi olmanın ötesine geçerek, sanatçının tinselliğini de içine kattığı, yaşanan gerçeğe alternatif yeni bir gerçeklik algısına dönüşür.

"Dünyanın, Van Gogh'un deyişiyle, 'tamamlanmamış bir taslak' olduğu duygusu olmasaydı, sanattan da geriye pek bir şey kalmazdı" diyen Hauser (1984..) sanatın varlık nedenini insanın özlemini duyduğu dünya tasarımına bağlar. Bu durum, toplumsal yaşamın eksikliğini dönüştürme görevi üstlenen sanatla yaşamı karşı karşıya getirir. Bu nedenle Çakır'a

(2002:5) göre “Sanatın yüzü bu dünyaya,insana ve [yaşama] dönüktür; değişmesini istediği yer/şey bu dünyadır, bu dünyadadır; metafizik, yani dünya ötesi bir alemde değildir.” Ve temelde sanatın değiştirmek istediği insandır. Çünkü “Sanat ile toplum insanda çakışır. Eğer değiştirilmesi gereken bir toplum varsa onu değiştirecek olan sanat değil insandır. Eğer toplum sanatı teslim alabiliyorsa aslında teslim olan insandır (Dellaloğlu, 2005:17).”

Sanatsal yaratım bir anlamda sanatçının kendi tininde duyumsadığı -yalnızca çevresi ve toplumdaki değil- kendi iç çatışmalarından kaynaklanan huzursuzluktur. Bu itkiyle sanatçı kendi tarihsel döneminin koşullarına tepki olarak arzuladığı alternatif yaşam formülleri üretir. Zerzan'ın (2004:137) da ifade ettiği gibi “kişi kendi gerçek yaşantısına katamadığı şeyi sanatına katar. Aynı şey sanatçı ve izleyici için de geçerlidir; tıpkı din gibi, sanat da tatmin edilmemiş arzulardan doğar.” Ya da Çakır'ın (2002:7) tanımıyla, “Yolunda gitmeyen bir şeylerin duyumsanmasından sonra ortaya çıkan bir şeydir sanat. Eksik olan, insanı huzursuz eden, rahat olmasını engelleyen bir şeyler vardır ve bu şeyler karanlıkta olup görülmeleri zordur.” Sanatçıya düşen görev ise karanlıkta olanı günyüzüne çıkarmak ve görünür kılmaktır.

Sanatın yaşamla çatıştığı nokta ise onu siyasetle ilişkilendirir. Bu bağlamda sanat var olan gerçekle çelişir ve yaşama alternatif yeni gerçeklikler önerir. Sanatın yaşama eleştirel yaklaşımı aynı zamanda sanatçıyı da siyasetle ilişkilendirir.

Öyleyse “sanatçı kimdir?” Sorusu aslında sanatın siyasetle olan ilişkisini sorgulayan temel soru olarak görülebilir. Bu gerçekle Gombrich'in (1993:3) “Sanatın Öyküsü” kitabının giriş cümlesinde belirttiği gibi “aslında ‘sanat’ adı verilen bir şey yoktur, yalnızca sanatçılar vardır” tanımlaması sanatın kendi başına var olan bir eylem olmanın ötesinde,onu oluşturan sanatçıyı ön plana çıkarmaktadır. Bu durumda Gombrich'in sözünden hareketle sanat sanatçının ortaya koyduğu eylemdir,sanatın yaşamı

dönüştürme istemi ya da yaşama müdahalesi de aslında toplumsal özne olarak sanatçının/bireyin özlemlerinin yansımasıdır.

Sanatçı kimliğinin bireyin siyasi kimliğinden ayrı düşünülmemeyeceği gerçeği, kurgusal bir tasarım olan sanatın ve sanatçının ortaya koyduğu düşünsel eylemin ya da onun siyasi görüşlerinin yansıması olduğunu doğrular. Sanat, bir yandan toplumsal bir özne olan sanatçının siyasi görüşünün yansıması öte yandan sanatçının toplumsal sorumluluğundan kaynaklanan eylemdir. Bu bağlamda sanat siyaset ilişkisi, sanatçı siyaset ilişkisi bütünlüğü içinde değerlendirilmesi gereken bir olgudur.

“Toplum = Sanat = sanatçı = sanat eseri = alımlayıcı” dizgesi sanatın siyasetle ilişkisinin doğru algılanmasında temel formül olarak tanımlanabilir.

Bu kapsamda cevaplanması gereken bazı sorular şunlardır: Sanatçı toplum adına bir sorumluluk üstlenebilir mi ya da üstlenmeli midir? Varsa eğer sanatçının toplumsal sorumluluğunun kaynağı nereden gelir? Sanat, toplumsal sorumluluk adına bir araç olarak kullanılmalı mıdır? Sanat siyasi söylem içerir mi? Ve eğer sanatın siyasi içeriğinin olması gerekliliği varsa bu siyasi söylem içeriğe nasıl taşınır? Sanatın özerkliği ve sanatın toplumsal sorumluluğu arasında çelişki var mıdır? Bu bağlamda sanatın özerkliği ne anlama gelir?

“Sanatta Siyasal Söylem Üzerine Görsel Çözümler” başlıklı bu tezin kapsamı çerçevesinde yukarıda sorulan sorulara yanıt aranarak “siyaset ve sanat ilişkisi” nin irdelenmesi öngörülmüştür. Bunun yanı sıra sanatçının siyasi söylemini sanat aracılığı ile nasıl ortaya koyduğu sorun olarak ele alınmış ve bir dizi sorgulama yapılmıştır.

Sanatta siyasi söylem üzerine bir araştırma niteliği taşıyan bu çalışmada sanatın siyasetle ilişkisinin yanı sıra daha çok sanatçının siyasi söylemi üzerine yoğunlaşılması uygun görülmüştür. Araştırma kapsamında

tarihsel süreç içerisinde sanatın siyasetle ilişkisi ve sanatçının siyasal söylemini eserine nasıl taşıdığı araştırmanın temellendirilmesi açısından önemli olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

I.1. SANAT-SİYASET İLİŞKİSİ

Sanatın ve siyasetin¹ her ikisinin de toplumsal yaşam içerisinde üretiliyor olması onların ortak noktalarıdır ve bu nedenle de benzer paydalara sahiptirler. Siyasetin tersine sanatın doğrudan toplumu biçimlendirmek gibi tanımlanmış bir açık amacı olmamakla birlikte sanat da siyaset gibi toplumsal yaşamın içinde üretilir ve toplumsal yapının belirleyicilerindedir.

Bununla birlikte sanat gibi siyasetin bir yönü ülke yönetimine egemen gücün iktidar etme biçimine muhalefettir. Dolayısıyla siyaset, yalnızca iktidar etme anlayış ve biçimini değil toplumsal sistemin dayandığı üretim ve paylaşım ilişkileri üzerinde iktidar sahibi olmak üzere verilen

¹ Arapça Seyis (At Bakıcısı) kelimesinden türeyen Siyaset, devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatıyla ilgili özel görüş veya anlayış.

Yunan siyasal yaşamında ise siyaset, "polis"e veya devlete ait etkinlikler biçiminde tanımlanmıştır. Politika bilimi (politoloji) politik hareketler ve güç edinilmesi ve kullanımı konusunu inceler. Eski Yunan toplumunda ve genel olarak batıda "politikos" (politika); kent, şehir anlamını taşırdı. Kenti ve atları idare edenler arasında bir politikadan söz edilebilir. Arap-Müslüman doğu geleneği ile batı geleneği iki ayrı temel üzerine kuruludur: birinde atları, diğerinde şehri yönetmek esastır. Atları yönetmek, göçebe bir siyaset fikrini; şehri yönetmek ise yerleşik bir siyaset fikrini ortaya çıkarır. Ancak Platon'dan beri batıda, doğu toplumlarına benzer bir yönetim anlayışı söz konusudur. Bu anlayış da, yukarıda ele almış olduğumuz gibi, "çoban" kavramı üzerine kuruludur. Çoban; siyaseti yapan, yöneten kişi ("pasteur": din adamı). Çoban olan, halkını bir "sürü" gibi bir yerden bir yere yönlendiren, yöneten kişidir ve onun yaptığı da politika'dır (oryantasyon: doğru yöne doğru sürme). En iyi çoban, en iyi politikacıdır. Osmanlı Devleti'nde padişah çoban, reaya ise sürüdür. (Hıristiyanlıkta da İsa, din adamı olarak, çobandır.) Politikaların ve dinin birlikte yürütüldüğü model, çoban politikası üzerine kuruludur (Akay, 2002:32).

mücadeleyi ve iktidardaki gücün çeşitli muhalefet biçimleriyle denetlenmesini de içermektedir. Bu yönüyle sanat ve siyaset var olan düzene muhalif olma ve denetleme işlevi görürken aynı zamanda var olana sunduğu alternatiflerle yaşama katkıda bulunurlar. Camus'un (1998: 44) tanımlamış olduğu gibi, "[siyaset] ve sanat, dünyanın düzensizlikleri karşısında aynı başkaldırmanın iki ayrı yüzüdür. Her ikisinde de istenen şey, dünyayı birliğe götürmektir." Bu yönleriyle sanat ve siyaset aynı amaca yönelik ancak farklı yöntemlerle hareket eden görünüme sahiptirler.

Sanat ve siyasetin bir arada olmasının doğuracağı sakıncalar nedeniyle bütünüyle birbirinden ayrı olması gerektiği düşüncesi var olduğu gibi ilişkili olmaları düşüncesi de bir o kadar yaygın kabul gören söylemdir.

Sanatın siyasetle ilişkisi olmaması gerektiğini savunan idealist estetikçilere göre sanat, kendi özerklik alanında kalmalı, farklı disiplinlerle ve siyasetle ilişkili olmamalıdır. Onlara göre sanatın siyasetle ilişkili olması onu kendi amacından uzaklaştırır ve tehlikeli alanlara kayar. İdealist estetikçilere göre, sanatın siyasetle ilişkisi, toplumda yeni heyecanlar uyandırabilir, ancak bu sanat için doğru bir tutum olamaz. Böylesi sanatın kiç ya da propagandaya yönelme riski yüksektir. Bu nedenle sanatın siyaset ile ilişkili olması özgür sanat açısından zararlıdır. Yine İdealist yaklaşıma göre sanat ile siyaset hedefleri açısından bütünüyle farklı yaklaşım içerisindedirler. Ziss'e (2009: 50) göre "idealistler, siyasetin zamansalı ve geçiciyi konu edindiğini, buna karşılık sanatın da sonu olmayanı ve evrensel bağlamda insani olanı konu edindiğini ileri sürerler ki bu durumda da onları birbiriyle bağdaşmaz, hatta birbirine düşman iki alan şekline sokar."

Bunun tersi olarak da sanatın siyasetle ilişkili olmasını savunanların gerekçesi ise sanatın toplumsal yaşam içerisinde olmasından kaynaklanan sorumluluğuna –zorunluluğuna- dayandırmaktadır. Sanatın toplumsal bir alana ait bir olgu olarak, diğer disiplinlerle olduğu gibi siyasetle de ilişkili olması gerektiği düşüncesi de oldukça yaygın bir kanıdır. Sanatın toplumsal

olması gerektiğini savunan Christopher (1988:235) bunu sanatçının toplumsal bir varlık olmasından kaynaklanan içsel zorunluluğa bağlar. Ona göre, sanatçı, tek başına yaşayan bir varlık değilse eğer, çağının insanıdır ve sanat toplumsal dünyada yaşadığına ve ancak insanların ortak yaşantılarının bütünlenmesinde bir değeri olabildiğine göre, herhangi bir çağdaki insanların genel yaşantılarını dile getirebileceği açıktır. Bu bağlamda sanatın siyasetle ilişkisi onun toplumsal sorumluluğundan kaynaklanan zorunluluk haline geliyor. Sanatın varlığı gereği toplumun refahı ve beğeni ölçülerinin geliştirilmesinde üstlenmiş olduğu rol onu siyasetle iç içe olmaya zorunlu kılıyor.

Sanatın toplumsal sorumluluğu onu ait olduğu topluma bağlarken, sanatın üretim alanı olan toplumsal yapının dinamikleri sanat yapıtının içeriğinin belirleyicisi de olur. Wassily Kandinsky'nin "Her sanat yapıtı kendi çağının çocuğudur: genellikle çocuklarımızın anasıdır o" (akt.Baynes, 2002:39) cümlesi sanatın var olduğu toplumun bir parçası ve onun sanatsal düzeyde yansıması olduğunu, sanatın kendi çağına özgü değerlerin taşıyıcısı olması gerektiğini ifade etmektedir. Ancak sanatın kendi çağının çocuğu olması Kagan'a (1982: 534) göre sanatçının çağının imgelerinden oluşan yapıtlar üretmesiyle ifade edilen bir şey değildir. Kagan'a göre sanat bunu, o çağdaki toplumsal bilinci ve insanların toplumsal psikolojisini sanatçının cisimlendirishi anlamında toplumsal yaşamın bir aynası olarak yapabilir.

Sanatın toplumsal yaşamın gerçeklerinden ayrı düşünülemez olması, sanatı siyasetle zorunlu bir ilişkiye sokmaktadır. Bu bağlamda sanat siyaset ilişkisi kaçınılmaz olurken, bu yönüyle düşünüldüğünde sanat özgür de olamaz dolayısıyla sanatçı toplumsal sorumluluğu gereği özgür yaşayan bir birey de değildir. Sanatın özerk sanatçının özgür olması gerektiği düşüncesiyle çelişkili gibi görünen durum, sanatçının toplumsal sorumluluğu dikkate alındığında, onun özgür olamayacağı anlamına gelmektedir. Çünkü sanatçının yaşamı kendine saklayacağı ve bu anlamda toplumdışı özgürlükle sınırlı, fildişi kulelerde yaşanabilecek bir şey değildir. Çünkü toplumsal perspektiften bakıldığında Dellaloğlu'nun (2005:16) da belirttiği gibi "Yaşam,

bireyin ötekilerle ortak mekanıdır. Yaşam kimsenin malı değildir; o herkese aittir; o hiç kimseye aittir. Yaşantı, bireyin yaşamdan kendisi için devşirdiği şeydir [...] İyi yaşam özgür bireylerle değil, özerk bireylerle kurulur. Özerk birey hem içerde hem dışarda olmalıdır. Özerk birey hem kendi hem öteki olabilir.

Öyleyse “Sanatçı kimdir?” Sanatçının siyasetle ilişkisi nedir? Siyasi sorumluluğu nedir?

Pablo Picasso'ya göre sanatçı salt yeteneklerinden ibaret değildir. Onun için sanatçı, aynı zamanda sürekli olarak dünyada olup biten acılı, heyecanlı, sevindirici, her olaya karşı tetikte olması gereken [siyasi] bir kişiliktir (akt.Baykam, 1999a :1). Toplumsal bir birey olan sanatçının siyasi kişiliği, toplumsal yapının değer yargıları tarafından biçimlenerek belirli bir siyasi kimliğe sahip olur ve sanatçı kendi siyasal yönelimi doğrultusunda toplumun değerlerine katkıda bulunacak yapıtlar üretir.

Arnheim'e (1974: 144) göre sanatçı, sanat eserleri yoluyla, düşüncüyü, günlük algıyı ve davranışı etkileyen ve bir bakıma da şekillendiren bir hayal dünyası yaratarak, toplumsal hafızayı canlı tutabilme ya da hayal gücünü uyarabilme, yeni olasılıkları ve algılanmayan gerçeklikleri gösterebilme gücüne katkıda bulunur. Bir başka ifadeyle sanatçı, eserleri yoluyla ortaya koyduğu söylemlerle, toplumsal alanda kitleleri ve toplumun kültürel, sosyal ve siyasi yönelimlerini etkileyebilen, siyasi bir duruşu olan ve bu konuda sözü olan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca sanatçı, içinde yaşadığı günün ve geçmişin eleştirel analizini kendi siyasi eğilimleri yönünde yapan, gelecekle ilgili ütopyik olabilecek yeni varoluş biçimlerini sorgulayan ve bunları ortaya koyan öznedir.

Sanatçı, kendi söylemleriyle siyasetin içinde var olan bir bireydir ve sanat, sanatçının bireysel tavrının yansımasıdır. Bu bağlamda Şimşek'in (2000: 260) de belirttiği gibi sanatçının “bireysel bir tavır sergiliyor olması o

sanatçının dünya görüşünü meydana getiren (siyasal, estetik, etik vb.) ideolojilerinin toplumsal bir duruş sergilemesini de kesinlikle engellemez. Aksine toplumsallaşmanın içine iter.” Bu yönüyle de Fischer’in belirttiği gibi sanatçı birçok açıdan özgür olmasına rağmen toplumsal açıdan özgür değildir, onun sınıf farklılıklarını görmezden gelme lüksü yoktur. “Sanatçının yeni dünya arayışı, var olanla yetinmeyişi, bu dünyanın alternatifinin peşinde olması onun [siyasi] olan fikirleri, bakış açıları ve yorumları ile birlikte bir anlam kazanır, hayat bulur (akt.Cemal, 2000: 58).”

Sanatın alımlayıcısıyla etkileşimine dayanan sanatın dönüştürebilme gücü, yapıtı ait olduğu toplumsal değerlerle –siyasi ve ideolojik görüşü doğrultusunda– algılayan bireyle tutumuyla ilişkili bir durumdur. Bireyin eser karşısındaki algısını belirleyen hazır bulunmuşluğu, yapıt hakkında olumlu ya da olumsuz bir yargıya neden olur. Birey için yapıtın değeri kendi ideolojik ve siyasi bakışıyla yapıtın iletmediği mesajın ortak paydalarının çokluğudur. Çift taraflı bir etkileşime dayalı bu ilişki bağlamında Sontag’ın (1991:39) da tanımına göre “[s]anat, istemin bir şeyde ya da uygulamada nesneleştirilmesi, istemin kışkırtılması, uyandırılmasıdır. Sanatçının bakış açısından bu istemli bir isteğin nesneleştirilmesidir. Seyircinin görüş açısından istem için hayali dekorun yaratılmasıdır.”

Sanat siyaset ilişkisinin sorgulanması bağlamında, sanatın gerçekte ilişkisi nedir? Sanat özerk midir? Sanatın özerkliği gerekli midir? Sanat siyaset ilişkisi nedir? Sanatın siyasallığının kaynağı nereden gelmektedir? Sanatçı toplum adına söylemde bulunabilir mi? Sanatın ideolojik işlevi var mıdır? soruları bu bölüm içerisinde cevaplaması gereken sorular olarak öngörülmüştür. Ve bu sorulara verilecek yanıtlar bir anlamda sanatın ya da sanatçının siyasetle olan ilişkisini belirleyen yanıtlar olacağı düşünülmüş ve bu soruların yanıtları aranmıştır.

I.1.1. Sanatın ve Sanatçının Gerçekliği

Sanat gerçektir? Sanatın Gerçekliği ile yaşamın gerçekliği örtüşürmü?

İnsanın içinde yaşadığı doğanın gerçeği, insanın dışında var olan dış gerçekliktir. "Gerçeklik sorunu insanla birlikte var olan bir olgudur. Dış dünya-insan ilişkilerinde ilk bakışta temel gerçeklik doğanın kendisi olarak görülür, çünkü insanın çevresinde ilk gördüğü şey dış dünyadır, doğadır. İnsanın yeryüzünde yaşamını sürdürebilmesi için doğaya uymak, onu taklit etmek, onun gizine ulaşmak, temel etkinlik olarak alınmıştır" (Matara, 2010). Sanat, imgelemden bağımsız olarak var olan bu dış gerçeğin karşısına, imgelem gücüne dayalı gerçekliği koyarak yaratım içine girer. İnsan, doğanın gerçeğini kendi imgelem dünyasında yeniden kurgular ve ona estetik ve tinsel bir anlam kazandırır. Bu bağlamda gerçeklik, öznenin nesne karşısında edindiği bilginin, imgelemi yoluyla eserde somuta dönüştürülmüş halidir. Bu nedenle sanatın gerçekliği nesnel gerçeğin öykünmesi ya da kopyası da değildir. Sanat yoluyla ortaya konulan bu gerçeklik, doğanın gerçeği karşısındaki sanatçının kurgusal gerçeğidir.

Öte yandan gerçek, değişen yaşam koşullarına paralel farklı yorum ve uygulamalara uğramış bir olgudur. İlkel dönemde doğa üstü varlıkların gerçeğini arayan insan, Ortaçağ'da skolastik düşünceye dayalı tanrı inancının gerçeği içerisinde ve kaybolmuştur. Ortaçağ insanı için tanrısal düzen ve tartışılmaz gerçektir. Rönesans'la birlikte doğa gerçeğine yönünü dönen insanın gerçeği doğa, insan ve ideal güzelliştir. Doğa ve insan araştırılması gereken tek gerçektir. Romantizmde ise gerçek, dış dünyada değil, kendi hayal gücünün de içinde araması gereken bir şeydir. Empresyonizme gelindiğinde sanatın gerçeği duyularla algıladığımız ve içinde yaşadığımız gelip geçici olandır. Modernizmde ise sanatın gerçeği içinde dünyaya ait yaşanan bir gerçektir ve insan gerçeğin içindedir.

Sanatın gerçekliği ise iki yönlü bir gerçekliktir. Birincisi sanatçının dış dünya ile kurduğu ilişkiye dayanan nesnel gerçeğin yanılsaması yoluyla elde edilen bir gerçeklik, ikincisi ise sanatçının duygu dünyasının dışlaşması olarak kendi içselliğine dayanan gerçekliktir.. Bu bağlamda her iki gerçek arasında sanatın biçimlendirilmesi açısından farklı sonuçları vardır. İpşiroğlu'nun (1972: 176) da belirttiği gibi gerçeği dışarda arama eğilimi sanatı biçimci, kuralcı, akılcı, tasvirici, soğukkanlı bir sanata götürürken, diğer biçimlerin dağılmasına dış görünüşlerin bozulmasına, mantık kalıplarının kırılmasına, duygu taşkınlıklarına, hayal bulgularına özgür anlatımlara yol açmaktadır.

Sanatın gerçekliği, sanatçının toplumsal sorumluluk adına öngördüğu bir gerçeklik olabileceği gibi bütünüyle estetik kaygılara dayalı bir gerçeklik de olabilir. İster toplumsallık adına isterse estetik kaygılarla yapılsın sanatın gerçekliği bütünüyle kurgusaldır ve aslında var olmayanın -gerçek dışı- ya da olması gerekenin tasarımıdır. Bu anlamda Picasso'ya göre sanat bizim gerçeği kavramamızı sağlayan yalandan ibarettir. Ona göre "hepimiz sanatın gerçek olmadığını biliriz. Sanat bizim gerçeği kavramamızı sağlayan bir yalandır" (akt.Chip,1968: 264). Ya da Thomson'un (1979: 78) belirttiği gibi, "sanat dünyası bilinçli bir aldatmaca dünyasıdır" Yukardaki tanımlarda da belirtildiği gibi sanat gerçek değil, gerçeğin yeniden kurgulandığı gerçeklik dışı tasarımlardır. Kagan'a (1982: 298) göre, sanatsal-imgeler modeller, dünyayı doğrudan doğruya açıklayamazlar; gerçekten var olan dünyanın bitişinde yeni olarak, bizim tarafımızdan belli bir hayali gerçek olarak algılanırlar."

Sanat, insanın öteki tüm etkinlikleri gibi varoluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinlik alanıdır. Bu bağlamda bir bilgi biçimi olarak kendi gerçeği ve kendi sonucu vardır (Baynes,2002: 31). Cassirer'in (1997: 172) de belirttiği gibi sanat salt verili gerçekliği taklit etmez. Sanat yalnızca hazır verilmiş bir gerçekliğin yeniden yaratılması değil aynı zamanda insanı yaşam ve nesnelere konusunda nesnel bir görüşe kavuşturan yollardan

sadece biridir. Başka bir ifadeyle sanat gerçeğin öykünmesinin ötesinde yarattığı yeni bir gerçeklik olgusuyla var olanın ötesine geçme eğilimini içerir.

Sanat kurgulanmış bir gerçek olarak, çevremizdeki dünyayı kavramamızı sağlayacak yeni ve yararlı bakış açıları için olanaklar sunabilir. Goodman'a (1968: 33) göre, "Eski etiketlerin ve bakış açılarının yeni bir sınıflandırma ile yeniden üretilmesi ya da tamamen başkaları ile yer değiştirmesi yeni ufuklar yaratır [...] Eğer bir resim, görülmeyen bir benzerliği ya da farklılığı yakalarsa, dünyamızı ve dünyaya bakış açımızı yeniden yaratır." Bunun yanı sıra "alışlagelen algılardan daha farklı bir şeylerle ürettikleri için, sanat, dolayısıyla sanat eserleri yeni anlamların yaratıldığı araçlardır" (Edelman,1995: 8). Yalnızca yaşamın gözlemini sunmak yerine, sanatın gerçeğe yaklaşım biçimi farklı yorumlar getirebilmesi ve alternatif tasarımlar koyabilmesi ile mümkündür. Gasset'e göre,(1998: 164) de sanat gerçeği birebir yansıtma eğiliminden uzak olması gereken bir şeydir. Ona göre "sanat, var olan dünyaya yeni eklentiler yapar. Orada, kendi başına duran gerçeğe, gerçek dışı bir ana kara ekleyerek, dünyayı genişletir." Bu nedenle sanat var olanı betimlemek yerine yeni olası doğrular ortaya koyar. Baynes (2002: 28) için sanat,önceden belirlenen bir doğruyu -ya da bir soruyu- betimlemez, henüz kendilerince bilinmeyen belli soruları dünyaya getirir.

Adorno'nun (1997: 230) "hakikat olma yalanından kurtarılmış sihirdir" dediği sanat, insana dünyayı değiştirmek gibi bir gücü vermez. Sanat ancak bunu insanların yaşadıkları gerçeklerin karşısına alternatif gerçeklikler koyarak başarabilir. Yaşama sunduğu alternatif gerçeklerle sanat, var olan gerçeğin değişimine katkıda bulunabilir. Bir başka anlamda da sanat, hayata geçmiş somut gerçekliklerin yanı sıra insanın içinde taşıdığı potansiyel gerçekliklere de alternatifler üretir. Kazancakis (1982: 126) bu açıdan sanatın katarsis özelliğine vurgu yaparak, onu bizi ehliştiren büyü oyununa benzetir. Onun tanımına göre, "İçimizde pusuya yatmış karanlık güçler oturmaktadır; öldürmek, yıkmak, öc almak, saldırmak için her zalimce davranışımızda,

sanat tatlı flütüyle gelip bizi kurtarıyor.” Sanatçı ortaya koyduğuyla, yaşadığı dünyanın olumsuzluklarını, acılarını, sevinçlerini, değer yargılarını eleştirel ya da olumlayıcı bir dille ifade ederek daha yaşanılır bir dünya özleminin gerçekleşmesine katkıda bulunurken, aynı zamanda insana içkin şidetten, umutsuzluktan, parçalanmışlıktan, geleceğe olan endişe ve korkulardan kaçabileceği ve kendini güvende hissedebileceği bir sığınak da sunar.

Bunun yanı sıra sanatın gerçeği, keyfi bir gerçeklik de değildir. O, sanatçının algısının dışsallaşması, dünyayı algılaması olarak karşımıza çıkan, duyularla algılanan gerçekliğin bir temsili olmanın ötesinde zorunlu da bir şeydir. Onun zorunluluğu, bağımlılığının sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal sorumluluktur. Çünkü, “Sanat, düz anlamda dolayimsız gerçekliğe; yani kendi asıllığını ve özünü bir tül arkasında saklayan ve yalnızca sınıflandırıcı olan bir düzenin yararına olarak içindeki kendi hakikatini baskı altında tutup susturan dış gerçekliğe ilişkin bir bilgi olamaz” (Adorno,1985: 242). Onun gerçekliği yaşamın taklidinin dışında aranması gereken toplumsal bir ütopyadır olsa olsa.

Yaşamın içerisinde olamayacak ütopyalar ve imgeler yaratarak sanat, taklit olmanın ötesine geçer. Bu sanatın yaşamı taklit etmesinden çok yaşamın sanatı taklit etmesi düşüncesinin sonucudur. Wilde’a (2008: 203) göre bunun nedeni yalnızca “hayatın kendisinin taklitçi oluşu değil, asıl olarak hayatın amacının kendini ifade tarzı bulmak olmasıdır. Sanat, bunun gerçekleştirilebilmesi için hayata harika formlar sunmaktadır.” Sanatın sunduğu bu formlar gerçek dışıdır. Onun gerçekdışılığı verili gerçeklikten bir eksiği olduğu için değil, aksine fazlası olduğu, aynı zamanda niteliksel olarak da "öteki"ni temsil ettiği (Dellaloğlu,2001:55) ve var olmayana biçim verdiği içindir. Marcuse’a (1979:65) göre, “Yanılsama, kurgusal bir dünya olarak, günlük gerçeklikten çok daha fazla hakikat içerir. Çünkü günlük gerçeklik, kurumlarıyla, ilişkileriyle, özgür seçim gibi gözükten belirlenmişlikleriyle, yabancılaşmasıyla aldaticı bir gerçekliktir. Bu nedenle, şeyler, ancak kurgusal bir dünyada, hakikatte olabilecekleri gibi temsil edilebilirler (akt.

Dellaloğlu,2001:55). Bu sayede sanat gerçek yaşamda olamayacak dünyaları hayal ederek, insanlara umutlar vaadedebilir, farklı dünyalar kurabilir.

İnsan, hayal gücünü kullanarak, duyuşsal gerçekliği değiştirerek, duyuşsal- somut gerçekliğin bir yansıtıcısı olmaktan kurtulur ve etkinliği de yaratma etkinliği olur. Buna göre sanat yapıtı, var olanlar arasında herhangi bir var olan değil de hayal gücünün nesnelere değiştirilmesiyle sanatçı tarafından yaratılan kendine özgü bir varlıktır[...] Ancak, bu kendine özgü varlığın yani sanat eserinin kaynağı, çıkış noktası olan hayal gücü, gerçeklerden, gerçektikten hareket eder. Hayal gücünün gerçektikten devşirdiği elemanları işlemeş, onlara yeni bir biçim vermeşyle kendine özgü bir içerik meydana gelir. Bu içeriğin meydana gelişindeki ilke de, olay örgüsü içindeki tutarlılık ve iç mantıktır (Tunalı,2001:80).

Ahmet Cemal'in (2000:26) de tanımladığı gibi "İnsanın kendini hem olduğu, hem de olması gerektiği gibi görme gereksinimi, çevresini biçimleme girişimlerine de sürekli kaynaklık etmiş bir nedendir. 'Olmaları gerektiği gibi görmek', sanat alanında estetik düşünceye etik bakış açılarını da etkilemiş olan bir tutumdur." Bir anlamda sanatçının yaşadığı gerçek karşısında aldığı tutumun sanatsal yansıması olan sanat eseri, sanatçının gerçeğin karşısına kendi dünya tasarımını koymasını, bütünüyle siyasi ve toplumsal sorumluluk bilincinin sonucu olarak ortaya çıkan, sanatçının kurgusal olarak ortaya koyduğu, olmasını arzuladığı dünya tasarımıdır.

I.1.2. Sanatın Özerkliği ve Siyaseti

Sanatın özerkliği kavramını, sanatın özgürlüğü ile ilişkilidir. Bir başka anlamda sanatın başka disiplinlere hizmet etmesi ya da bağımlı olmamasını anlamındadır. Oysa ki sanat doğası gereği birçok farklı disiplinle ilişkilidir. Sanatın başka disiplinlerle ilişkisi olması, kendi amacının dışında başka bir disipline hizmet ettiği anlamına gelmez. Sanat ister toplumsal sorumluluğu gereği farklı disiplinlerle ilişkili olsun ya da estetik kaygılarla yapılsın bu onun

özgürlük alanını kısıtlamayacağı gibi tersine sanatın özerklik alanını genişleten bir durumdur.

Sanatın özerkliğine ilişkin kurucu önermeler Kant'a atfedilir. "Üç Eleştiri"sinden ilki olan "Saf Aklın Eleştirisi" bilimi, ikincisi olan "Pratik Aklın Eleştirisi" etiği, sonuncusu olan "Estetik Muhakemenin Eleştirisi" ise estetiği felsefeleştirir. Bu kitabında Kant, "estetik muhakemenin "yararsız ve çıkarsız" (disinterested) olduğunu ortaya atar. Bu çığır açan bir önermedir; modern estetiğin kurucu önermesidir ve hala estetiğin merkezindedir. Kant'a göre, "güzelin amacı, amaçsız olmasıdır"; estetik muhakeme, yani bir şeyin güzel olup olmaması, "herhangi bir kavramla tanımlanamaz", özgürdür ve kendi iç gerekliliği tarafından yönetilir. Demek ki, dışardan bir yerden, örneğin bilime ya da etiğe ait bölgelerden yönetilemez (Artun, 2010).

Sanatın özerkliği kavramından anlaşılması gereken, sanatın kendi amacının dışında her türden dış etkiden bağımsız olması ve sanatın özgürlüğünün korunması ya da Shiner'in (2004:336) deyimiyile "Sanatın insan ruhunun özgürce gezinebileceği bir sığınak olarak kalmasıdır." Bu amaçla sanat bağımsız özgür bireyin söyleminde gerçekleşen, tanrısallıktan, ahlaktan ve faydacılıktan uzak özgür bir yaratma eylemi olmalıdır. Blechman (2007:17) ise özerklik kavramını güzelliğe duyulan sanatsal özlem olarak belirtir. Ona göre "özerklik, kendi güzelliğini kendi örgütleyen doğanın da ilkesidir. Tıpkı doğal güzelliğin güzel olduğundan dolayı kendinde bir erek olması gibi, sanat da güzelliğinden dolayı kendinde bir erektir."

"Sanatın özerkliği yaşamsaldır; ama bu, sanatın kendini kendi mecrasına hapsedmesi gibi yorumlanamaz. Bir kere özerklik, sürekli bir mücadeleyi, sanatın kendi farklılığını -karşıtlığını- sürekli yeniden ispat etmesini gerektirir. İkincisi sanat artık kilise, saray, akademi gibi kurumların iktidarlarına araç olmayacaktır" (Artun, 2003a:63).

Sanatın özerkliği tartışmalarını sanatın bağımsızlığı yanı sıra sanatçının özgürlüğü için verdiği mücadele olarak değerlendirmek olarak düşündüğümüzde, sanatın Rönesans'la birlikte dinsel olandan uzaklaşma çabaları bu düşünceyle örtüşecektir. Özellikle ortaçağın skolâstik hristiyan dini içerisine sıkışmış insanı ve kolektif işbirliğine dayalı sanatı yerine Rönesans'ın hümanizmasının bireye kazandırdığı özgürlük arayışının toplumsal yapıda yer almasıyla birlikte sanat da bundan payını almıştır. Rönesans'la birlikte insanın kendi özgürlüğünü ve sanatın özerkliğini kazanma çabaları, Rönesans'ın temel kavramı olan ve bütün felsefesini üzerine kurduğu hümanizmanın eseridir. Rönesans'la birlikte Tanrının hizmetinden yeryüzüne, doğaya ve insana yönelen sanat, merkezine insanı koyarak temelde onun özgürlüğünü ve bireyselliğini hedeflemiştir. Ortaçağ'da Tanrı'nın azameti karşısında ezilmiş insanın yerine Rönesans bireyi, zanaatçı kavramı yerine kendi bireyselliğini keşfetmiş sanatçıyı ortaya çıkarmıştır. Rönesans'la birlikte insan yüceltilirken ona yaratıcı anlamda tanrısal bir özellik de kazandırılmıştır. Ergüven'e (2002:3) göre, Rönesans'la birlikte "resmin tanrısal bir nitelik taşıması, Ortaçağda olduğu gibi Tanrı'nın buyruğunda olmayı değil, sanatçının o'nunla aynı kata eriştiğini göstermektedir." İnsanın ve sanatçının özgürlüğüne işaret eden bu gelişmeler sanatın da özerkliğinin ilk adımlarıdır. Aynı zamanda, Kılıçbay'a (1996:163) göre, "Rönesans dönemi, cemaatlerin en büyüğü olan dinsel küreyi aşındırarak, laik dünya görüşünün de ilk adımlarının atıldığı dönem olmaktadır."

Özgür olamayan ve dinsel kült nesnesi işlevi gören Ortaçağ Sanatı, dinle tamamen içiçedir. Bu dönemde kolektif olarak üretilen "sanatın görevi" dini anlatmaktır. Bürger'e (2003:86) göre, Rönesansın hümanist sanatçısı, Ortaçağın "zanaatkârlık statüsünü inkâr etmiş, işini salt entelektüel bir iş olarak görmüştür." Aslında her ikisi benzer (çoğunlukla dinsel) bir düşünceye hizmet etmesine rağmen, Ortaçağ Sanatı ile Rönesans sanatı arasındaki temel farklılık, Ortaçağ sanatı kolektif işbirliğine dayanırken, Rönesans'la birlikte sanat, bireyselliğin ön plana çıktığı, sanatsal ölçülerin bireye

indirgendiği bir dönem olarak karşımıza çıkmıştır. Bireyin evrenin ölçütü haline gelmesi sanatın ve sanatçının da özgürleşmesinin önünü açmıştır.

17.yüzyıldan itibaren kilisenin ve monarşinin egemenliğinin çözülmeye başlaması, 18. yüzyıldan itibaren kentsoylu sınıfın ortaya çıkması siyasal yapıda değişikliklere neden olurken sanat da bu dönüşümden etkilenmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise sanat burjuvazinin desteğinde kendi özerk alanını oluşturan kurum olarak, dinden, ahlaktan, akademiden, saraydan bağımsız hale gelmiştir.

Kilisenin ve sarayın modernlik öncesine ait himaye rejimlerinden, ayrıca baştan beri bağlı olduğu zanaatlerden ve loncalardan özerkleşen sanat, modern zamanların zihniyetinden de kendini özerkleştiriyor. Aklın/mantığın, gerçekliğin ve onun bilgisinin kapsamından çekiliyor; sınırsızca özgürleşiyor: duylardan ve düşüncelerden, siyasi ve ahlaki değerlerden, toplumdaki, doğadan, bilinçten,...Ve sonuçta sanat kutsallaşıyor. Sanatçı tanrılaşılıyor. Sekülerizm, yaratmayı sanatçının dehasına ve iradesine devrediyor. Bu nedenle Presiozi gibi tarihçiler modern sanatı ve estetiği “seküler bir teoloji” olarak tanımlıyor. Tarihte ilk kez 19. yüzyılda sanat yüce bir iktidar kisvesine bürünüyor. Ve her görkemli iktidar gibi büyük vaatler kadar, büyük tehditler de uyandırıyor (akt.Artun, 2010).

Kreft'e (2008a:36) göre, sanatın özerkliği, bir yandan sanat kurumlarının ve sanat dünyalarının kendine ait kurallar ve yasalarla sanat kurumu altında bütünleştiği bir sistem haline geldi, bir yandan da sanatın etkili tinsel devrim aracı olduğu düşüncesine dönüştü. Sanatın özerkliği, bir yandan sanatın sıradan siyasi ilkelerle değerlendirilip düzenlenmesini yasaklayan özel bir sanat-siyaset ilişkisi kurar; öyle ki siyaset, ekonomi, ahlak ve diğer düzenler sanatta uygulanamaz. Öte yandan, sanatın özerkliği, sanatta estetiğin politikasıdır: hayatın özlemine çektiği, ancak sanat olmadan kavuşamadığı her şeyi hayata sunan bir politika (Kreft,2008a:36).

Fransız İhtilali sonrasında ortaya çıkan Fransız İhtilalinin resmi sanatı Neo-Klasizmin ulus devleti inşa etme amaçlı sanatı propaganda olarak kullanması ve katı akademik anlayışa götürmesine karşı çıkan, sanatın kendi hür doğasında özgürce dolaşmasını savunan Romantizm, sanatın özerkliğini savunan ilk sanat anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçı artık mimesis kavramından uzaklaşarak kendi içselliğinin ve yaratıcılığının peşinden koşar. Fischer'in (1990:43) "Sanatçı, insanlık tarihinde ilk olarak "özgür" bir kişi oldu" sözü sanatçının özgürlüğüne bağlı olarak sanatın da kendi bağımsızlık alanını işaret eder.

1848'deki büyük düş kırıklığının ardından sanat ve edebiyat, Baudelaire'in uyandırdığı özerkleşme tutkusuna kapılır. Sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve popüler kültürden kendini yalıtır. Yalıtılmakla kalmaz, hepsine ve dile getirdikleri burjuva zihniyetine düşman olur. 'İyi', 'doğru', 'güzel' artık onun sorunu değildir; tersine, metropolün 'kötü', 'sahte', 'çirkin' temsilleri üzerinden bir 'karşı estetik' inşa eder (Artun, 2003b:13).

Bunun yanı sıra Romantizmle başlayan özerklik kavramı sonucu, sanatın yalnızca estetik alana kaydırılması ve sanatçının kendi içselliğine kapanması olumlu karşılanmaz. Hayatın estetikleştirilerek, ya da 'güzel'leştirilerek yenilenebileceğine inanan Théophile Gautier buna katılmaz (Morris,1993: 134. akt. Artun, 2010). Ona göre, "Sanat için sanat, form için form anlamına gelmez. Dışardan herhangi bir düşünceyi, herhangi bir doktrinin istismarını veya herhangi bir kullanımı reddeden, güzellik için form anlamına gelir."

Artun (2010) Théophile Gautier'in bu düşüncesini olumlu yorumlar ona göre Gautier'in kastettiği şey, Yani, hayat için, özgürlük için form anlamına gelir. Dolayısıyla, Gautier'in sözleri sanatın devrimden vazgeçmesi demek değildir. Tam aksine, hayal gücünün iktidarı için sanatın kendi devrimine sahip çıkması demektir. Sanatın, modernliğin aklına, ahlakına

olduğu gibi, siyasetine de meydan okuması demektir. Siyaseti sanatın ele geçirmesi, alt etmesi demektir. Yaratıcılığını siyasal veya toplumsal değil de sanatsal bir devrim için harekete geçirmesi demektir. Estetik modernizmin temelindeki özerklik ilkesini bu görüşler tanımlar.”

Kendi içselliğini sanatına taşıyan Romantik sanatçının bu tavrı, bir yanıyla sanatın özerkliğinin savunucusu gibi görünürken, öte yandan kendi içselliğine yönelmeleri ve toplumsal olana sırtını çevirmeleri karşıt görüşü savunanlara göre Romantizmin hayatın gerçeklerini görmezlikten gelme anlamında bir tür kaçış olarak yorumlanır. Romantizmin hür sarhoşluğunu yansıtan “Sanat sanat içindir” kavramı bir yönüyle sanatı özgürleştirirken diğer yönüyle de sanatı bütünüyle estetik ve zevk alanına kaydırır.

Hauser (1984:226) ‘sanat için sanat’ kavramını “Romantiklerin, içine kapanıp pratik olaylardan kaçtıkları bir fildişi kule” durumuna benzetir. Benjamin ise Romantizmin bütünüyle estetik alana kaymasını “sanatın yeniden kutsallaştırılması” (akt.Bürger:2003:73) olarak tanımlar. Sanat bu kutsal halesini ise Tanrı’dan, kiliseden ya da aristokrasiden değil, piyasaya hakim olan burjuvadan almaktadır. Sanatın salt estetizm içerisinde üretilmesi onu piyasaya bağımlı, değişim değeri üzerinden el değiştiren bir meta haline getirir. Böylece piyasa şartlarıncı belirlenen koşullarda çalışan sanatçı, burjuva beğenileri ve birçok zaman egemen iktidarın yönelttileri doğrultusunda üretmek zorunda kalmıştır. İkincil olarak da sanatın toplumsal sorumluluğu ve işlevi ihmal edilmiştir.

Fischer (1990:43) burjuvazinin egemenliği altına giren sanatın özgürleşmesini şöyle tanımlamaktadır; “Sanatçı, ilk olarak ‘özgür’ bir sanatçı, ‘özgür’ bir kişi oldu; saçmalığa, dondurucu bir yalnızlığa varan bir özgürlüğe kavuştu. Yarı düş, yarı ticari bir uğraş oldu sanat” sarayın estetik beğenileri yerine burjuva beğenileri sanatın hâkim estetiği haline gelmiştir. Hauser, sanatın özerkliğini burjuvaziye bağlarken sanat ve piyasa ilişkisini öne çıkarmaktadır. Ona göre sanatın özerkleşmesi “sanatçıya belli bir iş sipariş

eden alıcıdan, büyüyen sanat piyasası içinde prestijli sanatçıların eserlerini alan koleksiyoncuya geçişle birlikte, koleksiyoncunun tarihsel karşılığı olarak bağımsız çalışan sanatçı kategorisi ortaya çıkmıştır” (akt.Bürger,2003:87). Dün din, aristokrasi ya da saray için üreten sanat bugün yeni ekonomik ve siyasi bir güç olan burjuvazi için üreten olmuştur. Habermas’a göre özerkleşmesi ile birlikte, “sanat burjuva toplumunun maddi hayat sürecinde adeta illegal hale gelen ihtiyaçların -sadece sanal bile olsa- karşılanmasını sağlayan bir sığınak” haline gelmiştir.[...] öznelleşmiş dinden ve bilim felsefesinden farklı olarak [sanat], iktisadi ya da siyasi görevler üstlenmez; burjuva toplumunda tatmin edilemeyen, kalıntı ihtiyaçları karşılar” (akt.Bürger:2003:67-69).

Bütün bağları bir yana iten, bir yandan kendini burjuva düzeninin düşmanı sayarken, bir yandan da -bilinçli olmadan- burjuvaların “Pazar için üretim” ilkesini tanıyan “özgür” yazar, ilk olarak romantizmle birlikte ortaya çıktı. Burjuva değerlerine romantikçe karşı çıkışları, sonunda onları derbeder bir yaşayışa iten özgürlük kaygıları bu yazarların eserlerini en suçladıkları bir şey durumuna, pazara sürülen meta durumuna soktu (Fischer,1990:43).

“Sanatçı serbest piyasa koşullarında bir tür metaya dönüşmüş olan resmini pazarlayıp ayakta kalmaya çalışırken, sınırsız özgürlüğün bedelini ağır biçimde ödemek zorunda kaldığını fark etmiştir şimdi” (Ergüven,2002:117). Sanat kurumu bu anlamda tam anlamıyla özerkliği kazanmış sayılmaz. Çünkü bu yönüyle sanat kendi özerklik prensiplerinin içeriğini karşılayamaz olur. Ayrıca burjuva toplumunda sanatın özerkleşmesi, onu hayattan uzaklaştırarak, kendi sırça köşküne hapseder. Sanat yalnızca kent soylu estetikle ilgili bir alan haline gelirken, toplumsal sorumluluğunu da göz ardı eder.

Sanatın özerkliği toplumsal alana müdahale edebilmesi açısından gerekli bir şeydir. Shiner’e (2004, s. 337) göre, “Gerçekte Sanat, toplumun öteki alanları ile dışsal bir ilişkiye giren bağımsız bir alandır.” Öyleyse

sanatın özerkliği, toplumsal yapı içerisinde kendi özgürlük alanını koruyabildiği, dış etkenlere karşı durabildiği sürece olanaklıdır. Sanatçının hür türküsü, bu bağımsızlık alanı içerisinde söylenebilmelidir. Ancak sanatın özerklik alanı bütünüyle estetik değerler içerisinde kalması anlamına gelmemelidir. Sanat estetik değerlerin dışında farklı disiplinlerle ilişki kurduğu oranda özerk olabilir.

Sanat özerk olabildiği sürece sisteme müdahale edebilme olanaklarına sahip olabilir. Sanatın muhalif olması ve eleştirel tavır içerisinde kalması, kendini var edebilmesi ise sistem içerisinde sisteme alternatifler üretebildiği sürece mümkündür. Sanat, kurulu düzenle uyum içerisinde kalarak kendi özgürlük ütopyasını ve eleştiri gücünü koruyamaz. Dellaloğlu'nun (2001:47) da belirttiği gibi, sanat özerk olduğu sürece, artık düzen içinde varlığını sürdüremeyen ütopyanın korunup sığındığı son alan olur. Sanatın ütopyası toplumsal sorumluluğundan kaynaklanan ve toplum adına öngördüğü alternatif bir dünya tasarımıdır.

Sanatsal güzelliğin estetik cazibesi, insanlığa ilham verebilecek üst-siyasî [metapolitical] bir güçtür. Bu güç özerk olmalıdır, yani diğer bütün güçlerden ve düzenlerden bağımsız olmalıdır, çünkü o bu dünyaya ait değildir ve böylece umutlarımızı gerçekleştirebilir [...] Estetik ütopya sanatın özerkliğinin dolaysız bir sonucudur. Sanatın özerkliği, bir yandan sanatın sıradan siyasî ilkelerle değerlendirilip düzenlenmesini yasaklayan özel bir sanat-siyaset ilişkisi kurar; öyle ki siyaset, ekonomi, ahlak ve diğer düzenler sanatta uygulanamaz (Kreft, 2008a:36).

Belli bir kuruma, ideolojiye ya da dine bağımlı olan sanatın kendi sanatsal varlık alanını koruyabilmesi ve topluma alternatifler üretebilmesi mümkün olmayacağından, sanatın özerkliğini koruyabilmesi sanatçının topluma dışarıdan bakabilmesini gerekli kılar. Çelişki gibi görünen bu durum aslında sanatın toplumun içinde varlığını sürdürürken toplumsal olaylara dışarıdan bakması anlamındadır. Toplumun içinde sıkışmış, onun değerlerini

benimsemiş sanat, toplumla benzeşip toplumsal dizgeye ayak uyduracağından, bağımlı hale gelerek özgürlük alanını yitirecektir. Ergüven'e (2002:169) göre, "Özgürlük istemiyle var olan düzene karşı çıkan sanatçı, yıkacağı sınırların dışında değil, düpedüz içindedir; aksi takdirde bunalımı için tutarlı bir neden olmadığı gibi, hiçbir toplumun da kaprisiyle kendini dev aynasında gören bireyin şefkatine gereksinmesi yoktur." Marcuse'a (1998:91). göre ise "kendisini gerçek yaşamın bir parçası yaptığı ölçüde sanat, yerleşik düzene muhalif olma özelliğini kaybeder. Bu düzene içkin kalır, tek boyutlu olur ve böylece düzene yenilir." Düzene uyumlu sanatın toplumsal muhalefeti mümkün olamayacaktır.

Sonuç olarak sanat toplum içerisinde olmak zorundadır ancak sanatın toplum içinde olma nedeni alternatif dünyalar kurgulamak olmalıdır. Bu ise sanatın içinde oluşturulduğu düzene muhalif olma özelliğindeki siyasettir.

Estetik ütopya, sanatın özerkliğinin dolaysız bir sonucudur. Sanatın özerkliği, bir yandan sanatın sıradan siyasî ilkelerle değerlendirilip düzenlenmesini yasaklayan özel bir sanat-siyaset ilişkisi kurar; öyle ki siyaset, ekonomi, ahlak ve diğer düzenler sanatta uygulanamaz. Öte yandan, sanatın özerkliği, sanatta estetiğin politikasıdır: hayatın özlemine çektiği, ancak sanat olmadan kavuşamadığı her şeyi hayata sunan bir politika (Kreft, 2008a:36).

I.1.3. Sanatta Siyasal Söylemlerin Kaynağı

Siyasi inançlar ve davranışlar, asıl olarak ait olunan toplumsal sınıfın çıkarları tarafından belirlenir. Marx'ın da söylediği gibi, "insanın varlığını belirleyen bilinci değildir; tam tersine bilincini belirleyen toplumsal varlığıdır" (akt.Thomson,1979: 22). Bireyin toplumsal yaşam içerisindeki deneyimleri ve çevreyle etkileşimi ile edinmiş olduğu birikimler, onun düşünsel yapısının ya da değerlerinin belirlenmesinde en önemli etkidir. Bununla birlikte

modern toplumlarda siyasal inanç ve davranışlar, egemen yargılar, görsel imajlar, yazınsal ya da görsel basın, haber ve tartışma programları, aile ve çevre ile ilişkileri aracılığıyla şekillendirilebilmektedir. Aynı zamanda siyasal inançların belirlenmesinde ve siyasal bilincin oluşmasında ait olunan toplumun dini inanışları, gelenekleri ve değer yargıları oldukça etkili olur.

Sanatçının siyasal görüşü ya da ideolojisi, içinde bulunduğu toplumla uyumlu olabileceği gibi, sanatın doğası gereği eleştirel ya da karşıt tutum içinde de olabilir. Üretici konumundaki sanatçı; kendi ideolojik ve siyasal düşüncesinin bir yansıması olarak sanat eserini ortaya koyarken, aslında eksikliğini duyduğu toplumsal değerlerin somutlaştırılmış ütopyik gerçekliğinin yansımasını da sunar. Sanat ya da sanatçı doğrudan siyasal bir düşüncenin ya da ideolojinin sözcüsü olmasa da toplumsal olaylar karşısında aldığı tutumla, siyasal ve eleştirel bir tavır içerisinde olabilmekte ve bu anlamda da siyasal bir söylemi eserlerinin içeriğine taşıyabilmektedir. Siyasal söyleminin kaynağını toplumsal sorumluluktan alan sanatçının toplumsal dönüşüme katkısı ise siyasal söylemini mümkündür. Marx'ın (1978:123) "Bu yüzden sanat değişimle özdeş, ilerleyen, sürekli hareket halinde olan, her yeni insana farklı şeyler duyumsatan, düşündüren bir güçtür" dediği sanat, sanatçının - siyasal- silahıdır.

Sanatçıyı toplum adına savaşan bir kahramana benzeten Camus (1998:45) ya göre "[b]iz savaştığımız için sanatçı değiliz, sanatçı olduğumuz için savaşıyoruz." Christopher'a (1988:303) göre ise "Sanat savaşım içinde doğar, çünkü toplumda düşünem ile gerçeklik arasında bir çatışma vardır. Toplumsal bir sorun olduğu için nevrotik bir çatışma değildir bu, toplum adına sanatçı tarafından çözülür." Bu yüzden sanatın savaşı, özgürlük adınadır ve sanatçının eserine taşıdığı siyasal söylemle mümkündür.

Sontag'a (1991:78) göre sanatçı örnek bir çilekeştir. "Çünkü hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, bir insan olarak acı çeker; acısını sanata dönüştürür. Yazar çektiği acıyı, sanatta elde edeceği kazanç uğruna kullanmayı keşfetmiş kişidir." Kafka'nın sanatçı tanımı Sontag'ın düşüncesini destekler niteliktedir. Ona göre de "Gerçekte ozan toplumun orta kişisinden daha küçük, daha zayıftır. Bu yüzden yersel varlığın yükünü, öbür insanlardan daha yoğun, daha güçlü duyar. Türküsü ozanın kendisi için çığılıktır ancak. Sanat, sanatçı için, acı çekmedir ancak; yeni acılar için rahatlamasını sağlar. Sanatçı dev değildir; varlığın kafesi içinde, oldukça parlak tüylü bir kuştur ancak" (akt.Janouch, 1966, s. 14).

Garaudy (1966:74), sanatın işlevini toplumun özlemlerini ifade etmek olarak tanımlar. "Bu özlem düpedüz, dünyadan kurtulmak kaçmak olabilir; ya da tersine "özne" ye, yani öfkeli ve güçsüz birey olarak bana ya da tersine, geleceği kurmakla görevli tarihsel ve toplumsal bir ortak gücün ifadesi olan bana göre dünyayı değiştirmekte olabilir." Sanatın dünyayı değiştirmek ve yeni bir dünya kurma istemi onu siyasetle ilişkiye zorlar.

Sanatçının ortaya koyduğu eser, olmasını arzuladığı yaşamın sanatsal dizgede varoluşudur. Sanat, yaşanmamış bir hayata karşı duyulan özlemin, tatmin edilmemiş arzuların yansıması olmasının yanı sıra sanatçının toplumla karşı karşıya geldiği alandır da. Çünkü sanatçının özlemini duyduğu yaşam, aynı zamanda toplumun yaşamıdır. Sanatçı toplum adına kendi siyasi söylemi doğrultusunda karar verirken toplumu da karşısına alabilir.

Sanat, ait olduğu kültürden doğar ve bu kültürel yapının koşullarına tepkilerin ifadesi, Dewey'in ifadesiyle, "dışavurumu"dur (Crispin, 2000, 105). Sanat içinde üretildiği kültürün aynı zamanda muhalifi ve olumsuzlayıcısıdır da. Toplumsallığının sorumluluğu ile sanatçı, bulunduğu kültürü sorgulayarak muhalif bir tavır içerisine de girebilir.Tarihsel süreç içerisinde, sanatın işlevleri, algılanışı, farklı amaçlar için kullanılması sürekli olarak, güç

dengeleri, insanların beklentileri ve yaşadıkları çağın baskın düşünce ve davranış tarzlarına göre değişiklik gösterse de, sanat kendi varlık nedeni olan yaratma ilkesini, değiştirebilme, dönüştürebilme ve düzene muhalif olma gücünü asla yitirmemiştir.

I.1.4. Siyasal Söylemin Taşıyıcısı Olarak Sanat

Sanat eseri, doğrudan ideolojik bir tasarımın parçası olarak ya da sanatçının toplumsal kimliğinden kaynaklanan nedenlerle siyasal söylemin taşıyıcılığını yapabilir mi?

Bilinmesi gereken bir gerçek, sanatçı bir siyasetçi, sanat da doğrudan siyasal bir araç değildir. Ancak, hem doğrudan hem de dolaylı olarak sanat ve dolayısıyla da sanatçı siyasetin içinde varolagelmiştir. Sanat ideoloji de değildir, ama ideolojilerin itici gücü ya da temelini oluşturan ana unsur olarak karşımıza çıkabilir. Sanat gerçeği de yaratamaz ama gerçeğin gerçekliğini ortaya koyar. Sanat düzeni yıkmaz ya da devrim yapmaz, ama sanat olmadan düzenin değişmesi gerekliliği de ortaya çıkamaz ve devrimler sanatsız gerçekleşemez, çünkü sanat geleceğin inşasında siyasi ütopyalar üretendir. Onun için Camus'nun (1998:60) tanımladığı gibi "her gerçek sanat yarattığı yarın için bir muştudur." Yaşama seçenekler sunarak onu dönüştürebilmek sanatçının görevi ise, sanatın yaşamı dönüştürebilme gücü ancak siyasetle mümkün olabilecek bir eylemdir.

Bunun yanı sıra sanatın insanı duygular yoluyla baştan çıkarması düşüncesi, onun çoğu zaman iktidarlar tarafından hor görülmesine ve dışlanmasına neden olmuştur. Sanatın bu ayartıcı özelliği, yönetimi elinde bulunduranlar tarafından çok da istenen bir durum değildir. Yönetimlerin beklentisi ise iktidarın söylemlerinin ya da siyasi görüşlerinin taşıyıcısı olmasıdır. Sanat bu beklentilere cevap verebildiği sürece iktidarlar tarafından korunmuştur.

Platon'un Devlet kitabında yazdığı gibi, "ideal devlette sanatın ve şiirin yeri yoktur." Çünkü sanatçı, korkulan ve sakıncalı biridir. Onlar gerçeğe ilgisi olmayan kurgular yaratarak, duygular üzerinde olumsuz etkileri ile ruhumuza, duygularımıza, arzularımıza egemen olurlar ve aklımızı şaşırırlar; bizi yoldan çıkarırlar. Edman'a göre ise sanat aslında olumlu etkilerinin yanı sıra olumsuzlukları daha fazla olan bir olgudur. Çünkü "bir şairin hayal edip yarattığı şeyler, insanı günlük gerçeklerinden uzaklaştırabilir. Bundan başka müziğin yumuşak ve rahat ezgileri, insanların savaş isteklerini hafifletip onları yatıştırabilir. Ressamların acayip "taklitleri" insanları asıl gerçeğin inkâr edilmez şekillerinden ayırabilir" (Edman, 1977:23). Bu yaklaşımla sanat, aslında insanı bir anlamda gerçeklikten uzaklaştıran ve ütopyalar üzerine kurgulanan, kısacası var olmayan bir şeydir. "Özgür imgelem ve oyun sürekli olarak buradakini değil ötekini, henüz elde edilemeyişi ima ettiği için reel gerçekliğin hasmı olarak görülmüştür. Gerçeği yeterli bulmadığı için de düşgücü iktidarlar tarafından sürgün edilmiştir" (Oktay, 2004, s. 56). Devleti yönetenler daha çok da diktatörler sanatçılardan korkarlar, çünkü sanatçılar özgür eleştirileriyle yönetime muhalif sakıncalı bireylerdir. Eğer, "Sanatçının temsil ettiği güçlerin iradesini kullanmasına izin verirlerse Faşist rejimi yıkacağına inanırlar haklı olarak" (Guilbaut,2009:28). Sanatın bastırılmayan bu özgürlük isteği, iktidarlarca kabul görmeyecek lanetli bir şeydir.

Platon'un aksine Brecht, sanatın siyasal içeriğinin olması gerektiğine dikkat çekerek, "sanatçıya siyasal bir rol kazandırır; sanatçıyı toplumdan dışlanmış biri olmaktan kurtarır" (Oskay,2000:155). Tiyatroyu gerçeğin bir yanılsaması olmaktan kurtararak, reel dünyayı işler. Sanatı sihirli bir iş olmaktan çıkarır ve onu özgür kılarak, toplumsal dönüşüme katkı sağlayan bir konumda yani sanatla hayatın arasında siyasal ilişkileri kurmanın olanaklarını sunar.

"Sanat ile siyaset arasındaki çatışma ya da sanat ile onun ahlakî ve faydacı amaçlara hizmet etmesi gerektiğini öne süren politize talepler arasındaki çatışma ve aynı şekilde sanatla, yine benzer faydacı talepleri olan

piyasa ekonomisi arasındaki çatışma, bir yandan da sanatçıları kışkırtarak özerkliği beslemiştir. Bu açıdan bakıldığında yalnızca iki olasılık vardı: Siyasetten vazgeçip sanatsal inzivaya çekilmek ya da siyasetle uğraşmak (tepeden, tarafsız ve objektif bir ahlakî hakem olarak)” (Kreft, 2008b:189).

Ahmet Oktay, sanatın siyasi içeriğinin olması gerektiğini vurgular. Ona göre “Sanatın politikayla ilişkisi olmaması gerektiğini düşünen, kendilerini de siyaset ötesi gören pek çok sanatçı, dönüştürücü özne kavramını peşinen reddetmiş oldukları için sistem içi gönüllüler haline gelmektedirler” (Oktay,2004:73). Bir bakıma yaşadığı dönemin gerçeklerini görmemezlikten gelen ve kendi fildişi kulesinde oturan ya da başını kuma gömen deve kuşu gibidirler.

Günlük yaşamın aşırı hareketliliği ve karmaşası yeni sorunları da beraberinde getirmektedir. Ziss’e göre bugün “Çağdaş siyasal yaşam, yoğun bir biçimde dramatik, eşi görülmedik bir biçimde gergindir; dolayısıyla sanatın önüne bereketli alanlar açmaktadır” (2009:52). Böylesi bir ortamda sanat ve siyasetin ayrı güçler olarak kalması, yaşadığı toplumsal koşullardan etkilenmemesi ve siyasi alanın dışında kalması mümkün görülmemektedir. Sanatsal yapıtların daha fazla siyasi içerikte üretilmesi, sanatçıların siyasi söylemlerde olması gerçeği ile fazlasıyla siyasetin içinde olduklarının göstergesidir.

Sanat siyasaldır; çünkü varlığını toplumsal yapıyı şekillendiren sistemin içerisinde bulan ve ona eleştirel tavırla seslenen bir olgudur. Sanatı siyasetten ayrı düşünmek, toplumsal dönüşüme katkısını göz ardı etmek olacaktır. Günlük siyasetten uzak kalması ise, onu bananeci bir mantığa götürür ki, bu da sanatın gerçekliği ile örtüşmez. Üstelik onu işlevsizleştirerek, toplumsal dönüşüme yapabileceği katkıları yok sayar. Ancak sanatın siyasetle ilişkisi, yalnızca toplumsal sorunlarla ilgilenmesiyle olamaz. Konuya ilişkin olarak Ranciere (2007:130) şöyle demektedir, “Sanat kendi alanının otonomluğuna sadık olduğu ölçüde siyasaldır. İkincisi, sanat

kendisinden dışarı çıktığı ve yeni müşterek bir yaşamın dokusunu ördüğü ölçüde siyasaldır..” Bu anlamda Ranciere göre sanat ve siyaset, birbirinden ayrı iki gerçekliktir, bunların birbirlerinin alanına girmesi her ikisinin de özerk alanlarının karıştırılması anlamına gelir. Bir anlamda sanatın siyasetle ilgilenmesi ya da sanatın siyasete hizmet etmesi, kendi bağımsızlık alanını kaybetmesi ve ortaya çıkan ürünün de sanat değil sanatımsı olabileceği söylenebilir. Sanatı yalnızca belirli bir siyasal düşüncenin hizmetine sokmak, onu siyasal fikirleri yayma aracı konumuna düşürür. Sanatın bu şekilde kullanılması onu propagandaya dönüştürür.

Ziss'e (2009:53) göre ise, “Sanat, ustaca boyanmış bir ideoloji değildir; siyasal anlam yapıtın dokusunda bulunur ve ondan önce asla gelemmez, ayrıca kendisini orada özerk bir biçimde de gösteremez.” Bu nedenle sanat yapıtının içeriğini sanatçının gerçekliğe yaklaşımı belirler, sanat eserinin bu gerçekliği sanatçının iletmek istediği kurgusal bir geçeklik de olsa sanatsal bir biçimde sunulur. Siyasi içerik, sanatın biçim dilinden öteye geçemez. Sanat ve siyaset birbirleri içerisinde var olan ve birbirlerini üreten kavramlar olarak bulunurlar. Sanatın siyasetle iç içe geçmesi, içerik olarak siyasetin sanatta var olabilmesi, ortaya konulan yapıtın aldığı biçimle mümkündür.

Sanat, gücünü siyasi içeriği biçime dönüştürmesinden alır. Sanatın kendi iç gereklilikleri tarafından ortaya çıkardığı siyasi içerik, onu biçimsel anlamda estetik bir dille yansıtması gerekliliğini içermese de, bazı düşünceler aksini savunmaktadır. Öyleki Marcuse'nin “Sanatta politik hedef, sadece estetik biçimde ortaya çıkar. Hatta sanatçı kendini adanmış bir devrimci olsa bile devrim pekâlâ yapıtın içinde olmayabilir” (Marcuse, 1998:93) ifadesi, sanatın siyasi bir içerik taşıyıp taşımadığından öte, yapıtın siyasi içeriğinin ancak estetik yapısında aranmasını göstermektedir. Oysa ki bugün içinde bulunduğumuz çağın estetik anlayışlarını dikkate aldığımızda, sanatın ve sanatçının siyasi söylemi, yapıtın sadece estetik boyutunda sorgulanması, bugünün gerçekliği ile bağdaşmayan bir durumdur.

Öyleki Duchamp'ın yirminci yüzyılın başında sıradan bir endüstri ürünü olan pisuvarı sanat nesnesi olarak ortaya koymasından bu yana sanatta estetik değer tartışılır bir olgu olarak karşımızda çıkmaktadır. Her ne zaman sanatın ne olduğu tartışılrsa ilk akla gelen örnek pisuvar olmaktadır. Seri üretim nesnesi olan pisuvarın bir sanat eseri olarak sunulması başlı başına sanatın geleneksel değerlerine karşı provakatif bir saldırı olarak tanımlanabilir. Pisuvardan sonra sanatın estetik nesnelere üretme çabası olmalı mıdır olmamalı mıdır sorusu tartışıla dursun, Duchamp sanatın estetik değerinin ötesinde onun varlığını sorgulanır hale getirmiştir. Sanat'ın estetik arayışı yerini, anlam arayışına terk etmiştir. Bu anlamda bugün sanat hiçde estetik olmayan yöntemlerle üretilmektedir. Erzen'in (1991b:24) de belirttiği gibi "Biçimsel yaklaşımla değer yargılarının ya da beğenisel önceliklerin yok olması, sanatçının biçimsel tercihlerinde estetik seçimin değil, anlam üretimini yönlendiriciliğini benimsetmiştir"

Bugün bir sanat eserinin kavramsal bir boyuta taşınması ve sanatta anlam arayışı ve beğeni ölçütlerini değiştirirken aynı zamanda sanatın özgürlük alanını genişletmiştir. Sanatın geleneksel estetik değer yargıları köklü bir değişikliğe uğrarken kavramsal bakışla birlikte değişen sanat anlayışı, Erzen'in de belirttiği gibi beraberinde belirsizlikler de getirmiştir. Kime sanatçı denileceği, neyin neye göre sanat kabul edileceği ya da sanatın yalnızca estetik değerle var olabileceği yargısını sorgulanır hale getirmiştir. Bugünün sanatında siyasetin yalnızca estetik biçimde ortaya konması düşüncesi geçerliliğini yitirmiş bir düşünce olarak karşımıza çıkarken aynı zamanda çağın sanat anlayışları içerisinde sunulan yapıtların hiç olmadığı kadar estetik olmayan yöntemlerle ve malzemelerle sunulmasının yan ısıra, içerik açısından da siyasi söylemlerin en üst noktada olduğunu söylemek mümkündür.

I.1.5. Sanatın İdeolojikleştirilmesi

İdeoloji, bir topluma ya da bir döneme ya da toplumsal bir sınıfa özgü, siyasi ya da toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemidir (Cevizci,2000:489). Bir başka ifadeyle ideoloji, toplumların yaşam biçimlerinin belirli bir sistematik düşünce içerisinde düzenlenmesi olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda ideolojilerin görevi, toplumun üyelerine gerçeği anlatmak değil, toplumu belirli bir düşünce doğrultusunda eğitmek ya da yönlendirmektir. Hadijincolaou'ya (1987:21) göre ise ideolojilerin asıl amacı "bilimin tersine, kişilerin görüşlerine biçim veren ve yaşam deneyimleri konusunda onlara bakış açısı kazandıran bir yanılsamalı düşünceler dizgesini kurarak yaşamdaki çeşitlemeleri gizlemektir."

Sanatın ideoloji ile ilişkisi ise çoğunlukla onun belirli bir düşünce doğrultusunda üretilmesi anlamına gelmektedir. İdeolojik içerikli sanat toplumsal alanla ilişkili olmakla birlikte aslında, eserlerin belirli bir sınıfın ideolojisini benimsemesi, desteklemesi ve yeniden üretmesi anlamına gelmektedir. Böylesi durumda sanat belirli bir ideoloji doğrultusunda topluma mesaj verme düşüncesiyle didaktik bir hal alır. Amacı ideolojiler tarafından belirlenmiş söylemlerin toplumda yerleşmesini ve pekişmesini sağlamaktır.

Sanatın belirli bir ideoloji doğrultusunda sistemli bir biçimde kullanılması ise onu propagandaya götürür ve sanat ideolojilerin güdümünde varlığını sürdürür. Propaganda ile ilişkilendirilmiş sanatın özgürlüğünden bahsedilemeyeceği gibi genellikle ideoloji onu araç olarak görür. Wolff'e (2000:66) göre, ideolojiye bağımlı sanat ürünü "ideolojiyi, kural ve geleneklerle uyumlu bir biçimde, estetik biçimler altında yeniden üretmektedir." "İdeoloji ile sanat arasında kurulan ilişkide durum, hep ideolojinin lehinde gelişen bir sürece girmektedir ve sanatı da dönüştüren bir mekanizma olarak etkinliği sürmektedir" (Bağlı,2010:47). Bu yüzden de ideolojik propaganda amacıyla kullanılan sanat, sanatçının özgürlük alanının iktidar tarafından tanımlanmış olması anlamına gelirken aynı zamanda,

sanatın da özgürlük alanını belirler. Ziss'e (2009:48) göre böylesi durumda "Sanat, sınıf çıkarları prizmasından yansıtır gerçekliği ve aynı yolla da dile getirmeye çalışır; ideolojik işlevi de buradan gelir." Sanatın belirli bir ideolojinin hizmetine sokulması, sanatın gerçekliğinin ve özerkliğinin ortadan kalkmasına ve devletin değerler sistemini telkin etmesine araç olarak didaktik bir nitelik kazanır.

Kriterleri otorite tarafından önceden belirlenmiş sanat, özgürlük alanını kaybeder ve belirli sınırlar içerisinde belirli sınıflar için üretimde bulunur. Wild'e (2008:224) göre, "bir toplum ya da toplumun güç sahibi kesimi ya da herhangi bir yönetim sanatçıya ne yapacağını dikte ettiğinde, sanat ya tümünden ortadan kalkar ya tek tipleşir ya da yozlaşıp zanaatın alt düzeyden ve kalitesiz bir biçimine dönüşür." Bu anlamda sanat biricik olma özelliğini kaybederek, özerklik alanını yitirir ve iktidarın ideolojik amaçlarına hizmet eden bir görünüm kazanır.

Cull'a (2003) göre, "sanatın propaganda aracı olarak en yaygın kullanımı izleyicilerin düşüncesini değiştirmek için grafik semboller ve öyküleyici sanatın kullanılması yoluyla olur." Bu amaçla tarihin her döneminde iktidarlar, topluma "kaçınılmaz toplumsal yazgılarını sevdirmek" (Huxley,1999:39) için sanatı kendi ideolojilerini yayma aracı olarak görmüşlerdir. Tarihsel süreç içerisinde sembollerin ve imajların, dini düşüncenin, politikanın, topluma yayılmasında araç olarak kullanılması görsel sanatların geleneksel özelliklerinden biridir. "İktidar rejimleri, siyasi partiler ve bireysel gruplar amacı belirli bir siyasi mesajı iletmek olan sanat eserleri üretmeleri için sanatçıları yönlendirip destek vermişlerdir. Bu sanat eserleri yoluyla gelecek nesillere belirli mesajlar iletmışlerdir (Keykhah, 2003)."

Gücü elinde bulunduran yönetimler öngördükleri sosyal yapının değiştirilmesine karşı direnç odakları oluşturarak toplumu baskı altında tutmayı tercih ederler. Bu amaçla totaliter rejimler toplumu kendi ideolojileri doğrultusunda yönlendirmek amacıyla, toplumu yönlendirme gücü olan

sanatı ve kültürün yönetimini ellerinde tutmayı önemserler. Bu yüzdende onun belirleyicisi konumunda olmayı tercih ederler.

Sanatın ideolojik bir propaganda aracı olarak kullanılması ilkel toplumlardan kent devletlerine, krallıklardan günümüz modern toplumlarına kadar iktidarın gücünü gösteren anıtlar, heykeller, mimari eserler, iktidarın gücünün simgesi olarak dikilen anıtlar, gücün temsili olan siyasi içerik taşıyan semboller olarak karşımıza çıkar. “Devrimsel süreç geçiren ülkelerde, zaferin, başarının görselleştirilmesi plastik sanatların gündemine yerleşir ve tarihte zafer taklarının üstlendiği söz konusu işlev, plastik sanatlarda yüceltme ile yerine getirilir” (Öndin, 2003:148).

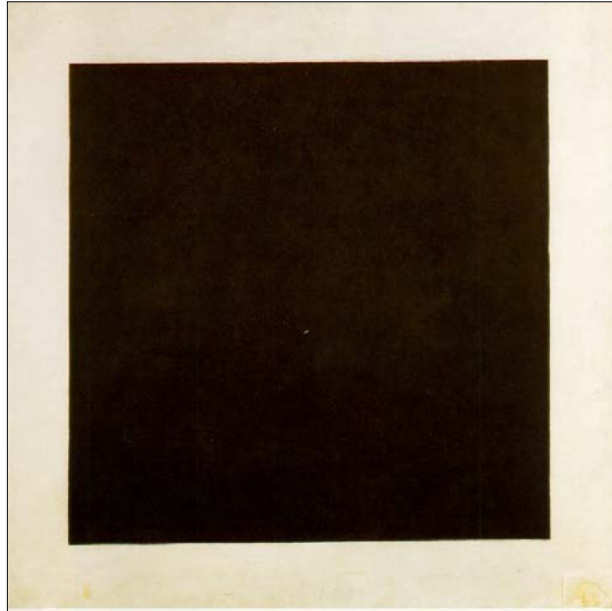
Sanatsal ortamda genel olarak olumsuz olarak görülen propaganda kavramı, özellikle Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde sanat aracılığı ile geniş çapta Katolik kilisesinin görüşlerini ve Hristiyanlık dinini insanlara anlatmak ve yaymak için kullanılmıştır. I. Dünya Savaşı ve özellikle de II. Dünya savaşı boyunca ise propaganda daha çok totaliter rejimler tarafından beyin yıkamak ve kendi ideolojilerini yerleştirmek amacıyla kullanılmakla beraber demokratik ülkelerde, siyasi görüşleri yaygınlaştırmak amacıyla kullanılan bir kavram olmuştur.

Geçmişteki totaliter rejimlerin yanı sıra özellikle modern dünyada, 20 yüzyılın başlarında Birinci Dünya Savaşı sonrası Nazi Almanyasında, İtalyan Mussolini İktidarında, SSCB Döneminde ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletlerinde sanat propaganda amacı ile yoğun olarak kullanılmıştır.

Komünist ülkelerde sanat ve propaganda özellikle Sovyet Birliği eksenli olarak ele alınmıştır. Komünist Rusya’da sanat iki ayrı dönemde incelenmesi gereken bir konudur. Birinci dönem Ekim Devrimini izleyen V.İ. Lenin Dönemi, ikinci olarak da Lenin’in ölümünden sonra iktidara gelen Joseph Stalin dönemidir.

Ekim Devrimi (Bolşevik Devrimi) ya da Rus Devrimi olarak bilinen devrim sonrası kurulan SSCB'de devrimin ilk yıllarında sanat, Rus Avangardı olarak bilinen modern sanat anlayışları biçiminde devam etmiştir. Özellikle Fütürizm, Konstrüktivizm, Süprematizm ve Bauhaus anlayışları devrimin bu yıllarında kendini ifade etme şansı bulabilmişlerdir. Rus avangardı olarak bilinen ve Lenin öncesinde başlayan sanat anlayışları Stalin'e kadar uzanan dönemde çağdaş sanata yön veren bir öncü sanat hareketi olarak varlıklarını sürdürürken aynı zamanda devrimin yerleşmesinde ve onu yüceltmek amaçlı propaganda aracı olarak çok yaygın kullanılmıştır.

Lenin dönemi Rus Sanatı Avrupa kökenli modern sanatlarla yakın ilişkide olmuş ve avangard sanat hareketleri devlet tarafından finanse edilmiştir. Bu dönemin en iyi örneklerinden olan Maleviç'in "Siyah Kare" 'si (Resim.1) bu dönemde yapmıştır.



Resim - 1:Kazimir Malevich "Siyah Kare" 79,2x79,5, 1915

Maleviç'e göre bu yeni sanat dili "işçi sınıfı bilincinin yakında gerçekleşecek aydınlanmasının bir modelidir. Böylece Maleviç'in söylemlerinde görselliğini bulan siyah kare ile eski düzenin yok edilmesi, devrimin içinden geleceğin doğuşu sembolize edilmiş olmaktadır. "[K]endimi biçimin sıfır noktasına dönüştürdüm ve akademik sanatın çöple dolu boya havuzundan dışarıya çıktım" demiştir. (Yurdayüksel, 2006:57-59)

Lenin'in ölümü sonrası Joseph Stalin iktidarı döneminde "Toplumcu Gerçekçilik" devrimin resmi sanat anlayışı olarak ilan edilmiştir. Toplumcu Gerçekçilik 1934 sonrasında Joseph Stalin tarafından Komünizmin estetik anlayışını karşılayacak en uygun sanat anlayışı olarak kabul görmüştür.

Joseph Stalin dönemi komünist Rusya'sı ve Hitler dönemi Nazi Almanyası'nın "Toplumcu Gerçekçilik" anlayışını benimsemiş olmaları tesadüf olmamakla beraber her iki ideoloji de değerlerini ve sanatın köklerini Ortaçağ sonrası Rönesans'ın ve Fransız İhtilali sonrası Fransanın Neoklasisizimi devrime en uygun sanat anlayışı olarak gördükleri gibi Hitler Almanyası ve Stalin Rusyası rejime en uygun sanat anlayışının kökenlerini yine Antik Yunan ve Roma'da buluyorlardı (Resim 2-3).



Resim - 2 Vitaly Komar
The "Origin of Socialist Realism"
1982, T.Ü.Y.B, 182x122



Resim - 3 Adolph Ziegler "Dört Element" : "Ateş, Su, Toprak, Hava"
1937, T.Ü.Y.B, Soldan sağa, 170,3x85,2. 171x190,8 cm, 161,3x76,7 cm

Stalin dönemi sanat anlayışına göre “Proletarya geçmişin sanatını sürdürecektir, fakat işe Rönesans gibi sağlıklı bir aşamadan başlayacaktır. Eğer kitlelerden bahsediyorsak, onların sanatının doğal formu, saydam denecek ölçüde açık, sağlıklı ikna edici gerçekliğe ve süslemeye yönelik ve anıtsal formlarda da uzdilli, saydam simgeciliğe dayalı geleneksel ve klasik form olacaktır” (Bown, 1993:89).

Devrimin yerleşmesine ve yeni rusyanın inşasına hizmet edecek bu sanat insanı ve proletaryayı merkezine almalıydı ve geleceğe yönelik yeni bir toplumu hedeflemeliydi. Toplumsal değerler ve devrimin değerleri yüceltilmeli ve benimsetilmelidir. Toplumsal uyuma ve birliğe özen göstermelidir (Resim 4-5).



Resim - 4 Fyodor Bogorodsky “Sovyet sisteminin uzun yaşamı”,1931.T.Ü.Y.B



Resim - 5 Geli Korzhev, “Raising the Banner” 1957-60, T.Ü.Y.B, 113 1/8" x 60 7/8 cm

Nazi Almanyası'nda ise sanat nasyonal sosyalist ideoloji doğrultusunda kullanılmıştır. Alman ırkını ve Almanyanın geçmiş kültürünü yeniden canlandırmak, yeni güçlü bir Almanya fikri yaratmak amacını hedeflemiştir. Bu dönemde modern sanat örnekleri yoz ve dejenere ve toplumsal ahlaka aykırı olarak görülmüştür. Bu düşünceyle Hitler döneminde modern sanata ve avangard sanata karşı yıkım başlatılmıştır. Alman halkının modern sanat hakkındaki düşüncesini biçimlendirmek için, Hitler modern

sanat hareketini karalamak amacıyla bir sergi düzenlemiştir.² 1937'de Münih'te açılan bu sergiye “**Degenerate Art Exhibit**”³ adı verilmiştir. Bozulmuş yoz sanat olarak adlandırılan bu sergi 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam eden içlerinde Edvard Munch, Wassily Kandinsky, Paul Klee, George Grosz, Max Beckmann, Pablo Picasso ve Marc Chagall gibi birçok modern ve avangard sanatçının eserlerinden oluşmaktaydı (Resim.6-7).



Resim - 6 “Degenerate Art Exhibit” Afişi (1937)



Resim - 7 “Degenerate Art Exhibit” Açılışı (1937)

² Hitler’in özellikle küçümsediği konulardan biri modern sanattı. Hitlerin bu tavrı, Dada, kübizm ve ekspresyonizm gibi modern sanat hareketlerine karşı garip tutumu aslında Musevi düşmanlığına bağlanabilir çünkü Hitler Musevileri modern sanatın destekçisi, pazarlayıcısı ve Alman halkının ahlaki anlamda bozulmasına yol açan kişiler olarak görüyordu. Modern sanat yasaklanmıştı ve bu akımın sanatçıları devletin düşmanı olarak görülüyordu” (Groshans, 1983:8).

³ Degenerate art (Almanca: entartete Kunst) Türkçe de bozulmuş, yozlaşmış sanat olarak aktarabileceğimiz sanat; Alman Nazi rejimi tarafından modern sanatı tanımlamak için kullanılmış bir terimdir. Naziler Weimar cumhuriyeti boyunca sanat edebiyat ve müziğin Yahudiler tarafından zehirlendiğine inanıyorlardı.

Özellikle Dejenere Art sergisindeki dışlanan sanat ürünleri arasında Yahudilerin ve Doğu Avrupa ile Sovyetler Birliği'ndeki Slav ırkına ait sanatçıların olması Nazi Almanyasının ırkçı siyaseti benimsemesinden kaynaklanmaktadır. Clark'a (2004:92) göre Almanyası'nın Nazi ideolojisi, kasıtlı olarak ari güzellik kavramı yüceltilmiş, çirkinlik ve saf olmayan dışlamıştır.

Hitler dönemi (1933-1945) sanatında "organik bütünlük kavramı, Batı siyasi düşüncesinde yüzyıllardır yer almasına rağmen faşizm için özel bir önem taşımıştır. Faşist sanatta insan bedeninin her temsilinde amaç, bu metaforun önemini vurgulamak olmuştur (Clark,2004:95). Hitler dönemi sanatında insan bedeni; siyasi, toplumsal, kültürel sembol olarak kullanılmış ve ırkçı bir anlayışta yorumlanmıştır. Figürlerin duruşları, hareketleri Nazi iktidarının gücünü temsil edercesine yorumlanmıştır. Albert Janesch'in "Su Sporları" nda olduğu gibi (Resim 8) gücü, dinçliği, saldırganlığı ve çevikliği, Adolf Ziegler'in resimlerinde (Resim 3) olduğu gibi ideal güzelliği ya da Adolf Wissel'in resimlerinde (Resim 9) olduğu gibi sağlıklı Alman ailesini temsil etmektedir.



Resim - 8:Albert Janesch, "Su Sporları" , 1936, T.Ü.Y.B,1.53 x 2.08



Resim - 9:Adolf Wissel:Alman "Çiftçi Ailesi" ,1939, T.Ü.Y.B,67 x 51.5 cm

Sanatın faşizmin propaganda aracı olarak kullanılmasının örneklerinden biri de İtalya'da ortaya çıkan Fütürizmdir. 19 yüzyıla

gelindiğinde geçmişin uygarlıkların merkezi olan ve bir dönem kültürün merkezi olan İtalya diğer ülkelere göre her açıdan geri kalmış bir görüntü çiziyordu. Avrupa'nın diğer ülkelerinin yakalamış olduğu gelişmeleri yakalayamamış olması nedeniyle birçok aydın ve sanatçı, bu duruma karşı öfke içerisindeydiler. Bu nedenle, yeniden güçlü bir İtalya arzusunu taşıyan sanatçılar, edebiyatçılar ve bilim adamları İtalya'nın yeniden ayağa kaldırılması için savaş da dahil ne gerekirse yapmaya hazırlardı. Bu yüzden de birçoğu Mussolini'nin faşist politikalarını destekliyordu.

Fütürizmin Faşist bir ideolojiyi desteklemesinin temeli "Nitzsche'nin "der immoralische übermensch" (ahlaksız üst insan), "Der Wille zur Macht" (iktidar hakkında irade) ye, "lebe gefahrlich" (tehlikeli yaşa) sözüne, Bergson'un zaman anlayışı ile gene onun "elan vital" (yaşamlı atılım)'ına ve Georges Sorel'in "zorlu gücün teorisi" ve "action direct"e dayanıyordu (Turani,1983:523).

1909'daki Fütürist bildiri genç İtalyan ressamalara şöyle sesleniyordu: "Diğer ülkelerin gözünde İtalya ölü bir ülkedir. Küller altında bir Pompei'dir. Ama bugün İtalya yeniden doğmuştur ve kültürel canlanması politik iyileşmesini izleyecektir" (Beykal, 2004:28). Bu amaçla sanatçılar yeni bir uygarlık ve yeni bir sanat yaratmak için geleneksel olana şiddetle saldırdılar.

İtalya'nın I.Dünya savaşına katılmasını farklı ideolojik nedenlerden dolayı istemeseler de, sanatçılar, aydınlar ve siyasetçilerin birçoğu savaşı desteklemişlerdir. Onlara göre savaş, İtalya'nın yeniden doğuşunu sağlayacak bir araçtı. Bu nedenle de İtalyan sanatçıların çoğu savaşı yüceltiyorlardı. Marinetti Manifestosunda "biz dünyadaki gerçeklerden sağlıklı bir şeyi, yani savaşa ve ölüme götüren güzel düşünceleri yüceltiyoruz" (Şimşek, 2009:56) sözleriyle Faşist bir ideolojiden yana olduklarını açıklamış oluyordu.

Sanatın propaganda aracı olarak kullanılması, yalnızca siyasal olarak otoriter toplumlara özgü bir durum değildir. Liberalizm, insan hakları ve demokrasi ve özgürlükler üzerinde yükseldiğini, öteki toplumlara da bu ilkeleri taşımakla yükümlü olduğunu iddia eden ABD'nin İkinci Dünya Savaşı sonrası benimsediği kültür siyaseti bunun en açık örneklerindedir.⁴ Soğuk Savaş döneminde komünist blok ve liberal dünya görüşünü savunan kapitalizm arasında yaşanan kültür savaşları koşullarında ABD sanatı, ABD hegemonyasının taşıyıcısı olarak da gördüğü kapitalizmin temel kurallarından olan serbest ticareti küresel ölçekte yerleştirilmesinin ideolojik aracı olarak kullanmıştır. Soyut ekspresyonizm, ABD yönetiminin bu amaçla desteklediği başlıca sanat akımı olmuştur.

İkinci Dünya Savaşının ardından sanatın başkenti, Paris'ten New York'a taşınınca, sanat dünyası Soğuk Savaş'ın Doğu-Batı bölünmesi temeline yapılanmıştır. Her iki bloktaki devlet destekli yüksek sanat, birbirinin negatif kopyasıydı: Doğu'daki sanat belli bir ideolojiye uymak, onu temsil etmek zorunda olduğuna göre, Batı'daki sanat kesinlikle bu tür yüklenimlerden arındırılmış olmalı ve hiçbir amaca hizmet etmesi beklenmemeliydi (Stallabrass, 2009:19). Bu amaçla Amerika, özellikle Rusya'daki Sovyet Sosyalist Realizmi sanatın totaliter ülkelerdeki sınırlayıcı anlayışını, özgürlüğe karşı olarak gösteriyordu (Butt, 2006:20). Özgürlük sanatı olarakta "Soyut Ekspresyonizm"i gösteriyordu.

⁴ İkinci Dünya Savaşının sona ermesinin hemen ardından Amerika Birleşik Devletleri Avrupanın kültür alanındaki üstünlüğünü Amerika 'ya kaydırarak burada yeni bir kültür merkezi yaratma çabası içerisine girmiştir. Bu anlamda devlet destekli bir sanat anlayışını ortaya koymuştur. Bu sanat, batının avangard sanatına alternatif oluşturması düşünülen, Amerikan avangardı olarak adlandırılan, soyut dışavurumculuk olarak tanımlanmıştır (Guilbaut, 2009:10).

1950'li yıllarda aralarında Greenberg'in arkadaşlarından biri olan Jackson Pollock'un da (1912-56) yer aldığı American School of Abstract Expressionism [Amerikan Soyut Dışavurumcular Ekolü] bahsedilen saf ve özgür sanatın tam bir örneği olarak diklenmiştir. Geçmişe bakınca Soyut Dışavurumculuğun akıbeti bizi pek şaşırtmayacaktır: Soğuk Savaşın en hareketli zamanlarında devlet propagandası programına dâhil edilmiştir.

1940'ların sonları ve 1950'lerde New York Modern Sanat Müzesi tarafından tüm dünyaya ithal edilmesini sağlayan uluslararası birçok sergi düzenlenmiş ve bu sergiler, küratörlerin Amerikan resim sanatındaki "özgürlük damgası" ile insanları denetim altına alan Sovyet komünizminin Kitsch sanatını karşılaştırdığı milliyetçi bir söylemle bir arada yürütülmüştür.

Bugün sanat geçmişte olduğu gibi açıkça bir ideolojinin propagandasını yapmasa da, büyük oranda içinde bulunduğumuz süreç içerisinde çok uluslu şirketlerin, yani küresel sermayenin hizmetindedir. Her ne kadar sanatçılar yine toplumsal sorunlarla ilgileniyormuş gibi görünse de sanat hızla değişen dünyada neoliberalizmin belirlediği ideoloji çerçevesinde kendini göstermektedir. Günümüz dünyasında Baurriaud'un (2004a:24) deyimiyle sanatçının konumu değişmekle kalmamış, "sanatçı ekonomik zincirin içine de dahil olmuş durumda"dır. Bugünün sanatçıları geçmişte kendini ticari sanatçı olarak tanımlayan Warhol'u aratmayacak durumdadır. Yine Baurriaud'ın (2004a:24) değımiyle söyleyecek olursak, "[s]anatçı bugün parazittir. Parazit içinde bulunduğu organizmayı yok etmez. Yalnızca ondan beslenir ve birlikte yaşayıp gider." Bugünün sanatı da sanatçısı da içinde bulunduğumuz düzenden beslenen ve onun borazanlığını ya da propagandasını yapan kişiler olarak varlığını sürdürmektedir.

En çok rağbet gören çağdaş sanat, neoliberal ekonominin çıkarlarına hizmet eden sanattır-ticaretin önündeki engelleri, yerel dayanışmaları ve kültürel bağılılıkları kesintisiz bir melezleme süreci içinde yıkarak neoliberal ekonomiyi güçlendiren sanat [...] Sanatçılar piyasanın sıcacık kucağında

rahat; sanat kitlelere yaranmak için iş üretiyor; ancak sanatın sanat olarak adlandırılmasına yetecek kadar özerklik korunuyor (Stallabrass, 2009:165-176).

İKİNCİ BÖLÜM

II.1. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE SANATTA SİYASAL SÖYLEM

İnsanın kültürel evrimine paralel olarak değişim gösteren ve aynı zamanda kültürün dönüşümüne katkıda bulunan sanatın, uygarlık sürecinin değişen toplumsal koşullarına ve yönetim biçimlerine göre farklı amaçlarla ve farklı biçimlerde üretilmiş olduğu bilinen bir gerçektir. Kimi zaman dine, kimi zaman ideolojiye, kimi zaman da siyasi amaçlara yönelik üretilmesi sanatın yazgısı olmuştur.

Uygarlık tarihine koşut olarak gelişen sanat aynı zamanda siyasi tarihi de bünyesine barındırır. Çünkü sanatın toplumsallığından aldığı sorumluluk onu üretildiği toplumsal yapının siyasi dinamikleriyle direk ya da dolaylı ilişkisini gerektirir. Bir anlamda sanat, isteyerek ya da istemeyerek çağının siyasi düşüncesiyle ve siyasi yönelimleriyle bağlantılı olmuştur ya da totaliter ve dini yönetimlerde olduğu gibi zorunda bırakılmıştır.

Bir başka açıdan ise ister dışarıdan dayatılan bir zorunluktan kaynaklansın isterse kendi dinamiklerinden sanat, boş zamanları değerlendirme aracı değilse eğer, doğrudan ya da dolaylı olarak toplumla, ekonomiyle, felsefeyle, bilimle ve siyasetle kaçınılmaz olarak ilişkili olmuştur. Bu bağlamda ele alındığında sanatın toplumsal değerlerle ilişkisi dikkate alındığında siyasi tarihle örtüşmektedir. Bir anlamda bu sanatın toplumsal sorumluluğunun ona yüklediği bir görevdir. Lynton'un (1998:48) belirttiği gibi "[s]anat, hayat ekmeğine sürülen reçel değildir; hele hele oyalamak için kullanılması hiç düşünülemez. Kolay ve boş laflardan ibaret olmaz." Öyleyse sanat, yaşama müdahil olmak ve alternatif yaşamlar önermek için toplumsal yapının bir parçası olarak siyasetle ilişkili olmalıdır.

II.1.1. Modernizm Öncesi Sanat ve Siyaset

Uygarlık tarihi boyunca sanat özellikle 19. yüzyılın ortalarına kadar çoğunlukla dinin ya da egemen sınıfların yönetiminde varlığını sürdürmüştü ve çoğu zaman ait olduğu sınıfın ideolojisini yayma aracı olarak kullanılmıştır. Değişen toplumsal koşullara ve uygarlığın gelişimine paralel olarak sanat, din ya da büyü amaçlı kullanıldığı toplayıcılık ve avcılık dönemlerinden günümüze-postmodern döneme kadar değişimini sürdürmüştü, ideolojiyle ve siyasetle doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantısını korumuştur.

İnsanın yaratıcılığının kökenleri onun biyolojik evrimiyle ilişkili olduğu kadar kültürel evrimiyle bağlantılıdır. Sanat bu kültürel evrimde insanın kullandığı temel araçların en önemlisidir. İkel topluluklarda sanatın varlığı konusunda farklı görüşler olmasına rağmen, genel kabul gören görüş, evcilleşme ve tarım öncesi ilkel topluluklarda sanatın daha çok din, büyü temelli ya da bireyler arası işbirliği sağlama, toplumsal güç, güvenlik duygusunu pekiştirme vb. amaçlar doğrultusunda kullanıldığı ve estetik kaygı taşımadığıdır.

Birçok sanat tarihçi ve eleştirmene göre dönemin mağara resimleri ve dinsel ritüellerinde sanattan söz etmek bile mümkün değildir. Fischer'e göre toplayıcılık ve avcılık dönemlerinde sanatsal kaygılarından söz edilemez; o bir büyü aracı ya da sağ kalma savaşımında insanın doğaya karşı kullandığı bir silahtır (akt.Baynes, 2002:65). Bu ilkel toplumlarda sanat bilincinin olmamasının ötesinde, insanın yaşamsal kaygılarının sanatsal kaygılarından daha fazla önem taşıdığıdır. Bu bağlamda ilkel topluluklarda sanatın bir gereksinimi karşılayan ya da toplumsal işbirliğine hizmet eden bir araç olması kaçınılmazdır. Ayrıca bu dönem sanatının başka bir işlevi de toplumsal yaşam pratiklerinin ve kazanılan deneyimlerin bir sonraki nesle aktarılmasında sağlayacağı katkıdır. Bunun içindir ki sanat aynı topluluk içinde belirli bir simgesel işaretler sistemine dayalı olarak estetik kaygının ötesinde onun yaşama katkısı ve yaşam pratiklerine kattığı değerlerle ilişkilidir.

İlkel topluluklarda yapılan dinsel törenler (ayinler) ve danslar kabile içinde bireyler arası ilişkiyi sağlayan, av öncesi güç duygusunu artıran özelliğe sahiptir. Yararlılık ilkesine dayalı bu ritüellerin sanatsal kaygısı yoktu. Fischer'e göre hem mağara duvarlarına çizilen av sahneleri hem de ritüeller "avcının güvenlik duygusunu ve avına üstünlüğünü pekiştirmede yardımcı oluyordu. Dinsel törenler, katı kurallarıyla gerçekten de toplumsal yaşantıyı kabilenin her üyesine geçirmekte ve her bireyi topluluğun bir parçası yapmakta yardımcı oluyordu" (akt.Baynes, 2002:65).

Read ise Fischer'in bu görüşlerine katılmakla birlikte ilkel sanatı salt din ve büyü amaçlı yapılan bir ritüeller olarak görmeyi doğru olmadığını söylüyor. Ona göre ilkel insanın sanatı birçok sanat tarihçinin ve antropologların düşündükleri gibi, avcılarının aylak kaldıklarında yaptıkları bir iş olamaz. Read'a göre "ilkel adam elbette insandı ve yaratıcı etkinlik yeteneğinin tadını çıkarıyor, onu sürdürüyordu. Bir başka deyişle sanat sihirden bağımsız olarak vardı: onun ayrı kaynağı vardı ve ancak zaman geçtikçe sihirsel eylemlerle birleşmeye başladı" (akt.Baynes, 2002:66). İlkel sanatın yalnızca toplumsal işlevi olduğuna katılmayan Read'a göre sanatın toplumsal yararlılığa dayalı bir iş olmasının yan ısıra bugünkü anlam da olmasada estetik bir kaygıyı bünyesinde barındırmaktadır.

Zerzan ise (2004:133) ilkel toplumlarda sanatın varlığını kabul eder ve onu ritüellerle ilişkilendirir. Ona göre "toplumsallaştırıcı ritüeller sanatı gerektirmiştir; sanatsal çalışmalar da bu ritüellere hizmetlerden doğmuştur; sanatın ritüel üretimi ile ritüelin sanatsal üretimi aynı anlama gelir." Bu nedenle ilkel insanın ritüelleri bir anlamda sanatla bağlantılıdır.

Jamesson ise yukardaki görüşlere karşı çıkar ve ilkel topluluklarda bugün tanımlanan anlamda sanatın estetik kaygısının olup olmadığının ötesinde sanatın varlığını tümünden reddeder. Ona göre "bozulmamış toplumsal gerçeklik içinde sanata yer yoktu, çünkü böyle bir ihtiyaç yoktu" (akt.Zerzan, 2004:131). sanatın varlık nedenini toplumsal bozulmuşlukla

ilişkilendiren görüşe göre yerleşik hayat öncesi ortak paylaşıma dayalı bir yaşam biçiminde toplumsal bozukluk olmadığına göre sanata gereksinim de olamaz.

Din ya da büyü amaçlı yapılan sanatın siyasi bir anlam taşıması beklenen bir şey değildir. Ancak toplumu yönlendirmedeki üstlendiği rol ya da toplumsal işbirliğini sağlamadaki işlevi ve kazanılan deneyimlerin sonraki nesillere aktarılmasındaki rolü, sanatın toplumsal yaşama yaptığı müdahale olarak düşünüldüğünde bugün bildiğimiz anlamda olmasa da siyasi bir işlevi yerine getirdiğini söylenebilir.

Yerleşik hayata geçilmesi ve tarım kültürünün başlaması basit anlamda iş bölümünün ve çeşitli meslek gruplarının ortaya çıkmasına neden olurken öte yandan yönetici sınıfların ve siyasi kurumların yapılanmasını da gerekli kılmıştır. Bu dönem içerisinde geçmişin büyü adına yapılan sanatının yerini din ya da yöneticiler adına yapılan sanat almıştır. Bu bağlamda ilkel dönemin şaman sanatçısı ise çoğunlukla toplumun dini liderleri olmuştur. Sanat bu dönemde yönetici ya da siyasi erki elinde bulunduran sınıfın gücünü temsil etmektedir.

Neolitik dönemlerin kent devletleri ve monarşik dönemde sanat, gücün egemenliğinde gelişimini sürdürmüştür ve mutlak gücün propaganda işlevini yerine getirmiştir. Mısır, Mezopotamya, Roma uygarlıkları, Yunan, Çin, Hint, Astekler uygarlıklarında ve kent devletlerinde olduğu gibi sanat dinin ya da iktidarın siyasi gücünü pekiştiren, onu yücelten ve propagandasını yapan bir özelliğe sahiptir. İmparatorların, kralların ya da tanrı kralların adına yapılan devasa tapınaklar, kazanılan savaşın anısına dikilen zafer takları, yönetici sınıf adına dikilen heykeller, kral adına ya da imparatorlar adına bastırılan sikkeler, özünde siyasi gücünün sembolleridir. Bu eserler bir bakıma monarşik yönetimlerin gücünün sanatsal sembolleri olurken öte yandan iktidarın ya da yönetici erkin siyasi gücünün temsilini sunuyordu.

Belirli estetik kuralların tekrarına dayalı sembolik üretilere dayanan ve daha çok didaktik, öğretici ya da eğitici bir özelliğe sahip olarak karşımıza çıkan Ortaçağ Avrupası sanatı ise yaratıcılıktan ve estetik kaygıdan uzaktır. Bu nedenle zanaatla ilişkilendirilir. Ortaçağ boyunca sanat, özgür bireyin yaratımı olmanın ötesinde, Tanrının azameti karşısında ezilmiş bireye onun yüceliğini ve kudretini anlatma işlevini üstlenmiş, dinsel bir niteliği olan araç özelliğine sahiptir. Sanatçıya düşen görev ise Ortaçağ siyasetini belirleyen Hristiyan inancının topluma yaygınlaşmasını ve yerleşmesini sağlamak ve kilisenin mutlak otoritesini topluma kabul ettirmektir. Ortaçağ boyunca kilise yalnızca sanatı belirlemekle kalmaz aynı zamanda toplumsal yaşamın bütününe belirleyen konumdadır. Bu amaçla Ortaçağ sanatı bütünüyle Hristiyan düşüncesinin ve kilisenin söylemlerinin taşıyıcısı olarak ideolojiktir ve Hristiyan siyasetini içerir.

Rönesan'ın "hümanist" anlayışının getirdiği insan merkezli dünya tasarımı, bireyi kul olmaktan çıkarırken aynı zamanda sanatı gökyüzünden yeryüzüne indirmiştir. Yunan ve Roma uygarlığının insan merkezli düşüncesini kendine rehber alan Rönesans, insanı merkezine koyan hümanizmaya dönüşür. Hadjinicolau'nun da (1987:60) ifade ettiği gibi Rönesansla birlikte " Tanrı ideolojisinin yerine, yaratıcı insan ideolojisi getirilmiştir." Bir anlamda yeni dünya ve yeni insan tasarımı olarak ortaya çıkan Rönesans sanatının siyaseti, köklerini antikide bulduğu ideal "insandır." Artık Ortaçağın eksik günahkar bireyinin yerini kusursuz ideal insan almıştır. Smith'in (2001:226) tanımına göre bu dönemde, "Susanna, Magdelana, Azize Barbara ve aziz Sebastian artık biçimsiz giysiler içinde çelimsiz rahibeler ve keşişler olmaktan çıkıp büyüleyici güzellikte kızlar ve delikanlılar haline geldiler. Meryem ve İsa bulunabilecek en güzel modellerden esinlenerek resmediliyor ve zengin giysilerle donatılıyordu."

Rönesans ile başlayan ve Barok, Neoklasisizm ve Romantizme kadar uzanan Antikite'nin yeniden yorumuna dayanan, insan merkezli sanat, ideal olanı kendine rehber alarak, sanatın konusunu dinsel olandan gerçek

yaşama kaydırır. Ancak sanat yine dinin ve belirli bir sınıfın egemenliğinden bütünüyle ayrılmış değildir.

Rönesansın getirdiği yeni değerlerin toplum ve birey yaşamına yansması, bireysel özgürlüklerin artmasına ve giderek sanatçının da kendi kimliğine kavuşmasına olanak yaratmıştır. Sanat da tanrısal olandan uzaklaşmaya ve yeryüzüne inmeye başlamıştır. Kısacası, sanatın tanrı ya da tanrı kral(lara) övgüler düzdüğü ve onu yücelttiği dönemlerden, belirli bir toplumsal sınıfın, politik bir partinin ya da kent soylu sınıfın hizmetine girmeye başlamıştır. Rönesans'la birlikte ortaya çıkan bu yeni sınıf- burjuvazi sanatın yeni koruyucusu aynı zamanda da sanatı kendi siyasal ve ideolojik beklentileri doğrultusunda yönlendirmiştir. Bunun yanısıra özellikle dinin toplumsal yaşam üzerindeki baskısının kalması sonucu sanatçılar daha çok toplumsal sorunlara yönelik, günlük yaşama yönelik siyasi eleştiri içeren resimler üretmeye başlamıştır.

Rönesansın büyük kazanımları sonucu ekonomik ve siyasal olarak güçlenmiş olan burjuvazi sanatı sarayın himayesinden koparmış kentlerin büyük zenginlerinin hizmetine sokmuştur . Bu yönüyle de saraya özgü ağırbaşlı sanatın yerini, çağın yaşam anlayışına uygun olan şaşaalı, eğlenceli, hafif meşrep olarak tanımlanan kente özgü sosyete sanatı almıştır. Aristokrasi ve burjuva beğenisine hizmet eden Rokoko olarak tanımlanan bu sanat, inceliğe, zarafete, süse aşırı düşkün yapısı ile toplumsal yaşamdan uzak bir sınıfın yaşam biçimini ifade ederek bu sınıfların ideolojisinin taşıyıcısı olur.

Hauser bu dönem sanatının bir yandan süse eğlenceye düşkünlüğünü ve yapaylığını eleştirirken öte yandan ise sanatın daha erişebilir olduğunu savunur. Hauser'e (1984:24) göre bu dönemde "[s]anat daha erişebilir, daha insancıl, daha alçak gönüllü duruma gelerek yarı tanrıların üstün kişilerin konusu olmaktan çıktı ve ölümlü, güçsüz, duyumsal, haz düşkünü kişilere seslenmeye başladı." Bir yandan sanat süslü giysiler

içerisinde, peruklu genç kızlar ve erkekler tiyatro sahnesini adıran yapay bir doğa içerisinde burjuva yaşamının yapmacık özentisini, öte yandan Burjuva görgüsüzlüğünü yansıtmaktadır.

İngiliz sanatçı Thomas Gainsborough'un "Mr and Mrs Andrews" adlı resminde (Resim - 10) dönemin zevkini yansıtan giysiler içinde resmedilen çift, metal bank üzerinde oturan Mrs Andrews ve onun yanı başında Mr Andrews ayakta, banka yaslanmış elinde av tüfeği ve köpeği ile doğal olmayan yapay bir sahne içerisinde poz verir biçimde resmedilmiştir. Yeni hasat yapılmış bir buğday tarlası ve resmin arkasındaki uçsuz buçaksız bir arazi zenginliğin ölçütü olarak gösterilmiştir.



Resim - 10: Thomas Gainsborough, " Bay ve Bayan Andrews", 1750, T.Ü.Y.B, 69.08 x 119,04 cm

Öte yandan birçok sanatçı bu dönem içerisinde burjuva yaşamının yapaylığına, ahlaksızlığına kendini beğenmişliğine karşı eleştirel bir tutum içerisine girmişlerdir. Bu sanatçılar arasında özellikle eleştirileriyle bilinen William Hogarth yaptığı resimlerinde ve gravürlerinde (Resim 11) burjuva

yaşamının iki yüzlülüğünü ortaya koyar, bir başka resmi “Evlilik Sözleşmesi” adlı tablosunda (Resim. 12) ise aileler arasında evlilik öncesi yapılan bir anlaşmayı göstermektedir. Hogarth’ın bu resimdeki eleştirisi çıkar ilişkisine dayalı, para karşılığı yapılan evlilik anlaşmasını resmederek burjuvazini ahlakını ve onun kokuşmuş değerlerini eleştirmiştir.



Resim - 11:W. Hogarth “Ülkeden Gelen Kız”, 1743, Gravür, 40 x 54 cm



Resim - 12:W. Hogarth “Evlilik Sözleşmesi”1743,T.Ü.Y.B, 90x 69,9 cm

Fransız İhtilali sonrası sanat anlayışı Barok ve Rokoko üslubunun aşırı abartılı şatafatına ve yapaylığına karşı bir tavır almış ve Neoklasik anlayış benimsenmiştir. Bu anlamda kendine Antik Yunan ve Roma uygarlıkları rehber alan devrim kendi ülküsüne ve ideolojisine uygun akılcılığı sanat anlayışını hakim kılmıştır.

Fransız İhtilalinin bireyin özgürlüğünü garanti altına alan kazanımlarına rağmen, sanat ulusalcı anlayışın egemenliği altına girmiştir. Fransız İhtilali sonrası, devlet tarafından kurulan akademinin resmi sanat anlayışı ihtilali gerçekleştiren siyasal güç tarafında Klasisizm olarak benimsemiştir. Bu da sanatın özgürlükçü ruhuna değil devrim ruhuna hizmet edecek bir anlayışı benimsemiş olmalarından kaynaklanmaktadır. Aristokrasiden, burjuvadan ve dinden kendini yalıtmaya çalışan sanat, tarihsel süreç içerisinde hiç olmadığı kadar siyasi bir hal alarak, ulusalcı yeni iktidarın devrimin amaçlarını yayma aracı haline gelmiştir.

Siyasi iktidara göre, sanatın amacı haz vermek değil, devrimin ülkülerini topluma aktararak, toplumsal dönüşüme katkı sağlamak olmalıdır. Bu dönem içinde sanatla siyaset arasındaki ilişki, ulus-devlet inşa etme modeli temeline dayanmaktadır. Kitlelerin sanat yoluyla eğitilmesi ve ulusal bilincin yaratılması yoluyla ulusal ideali yaratmak amaçlanmıştır. Hauser'in (1984:133) değimiyle Devrimin Klasik sanat anlayışını tercih etmesindeki en büyük etken Devrim'in yurtseverlik ve yiğitlik ülkülerini ve cumhuriyetçi özgürlük düşüncelerini en iyi temsil edebilen eğilim olmasından kaynaklanmaktadır. Bu amaçla kurulan 'Fransız Güzel Sanatlar Akademisi' devrimin sanatını kontrol edecek ve yaygınlaştırmakla görevli bir kurum olarak ortaya çıkmıştır. Kreft'e (2008a:24) göre bu kurum, "bir ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurumdu [...] Akademi, bütün sanat dallarında soylu ve ince beğeniye standartlaştırmalıydı. Tragedyadan resme kadar bütün sanat dallarında belli kurallar oluşturma eğilimiyle klasisist sanat bu açıdan uygun bir başlangıç olacaktır"

Jacques-Louis David'in Kurumun başına getirilmesinin nedeni "yalnızca o devrin Fransasının en büyük sanatçısı olması değil, aynı zamanda, onun klasisizminin Konsüllük ve İmparatorluk devrinin siyasal amaçlarına en uygun olan sanat kavramını temsil etmesidir" (Hauser, 1984:137). Hauser, Bu bağlamda David için sanat ve siyaset eş anlamlıdır. Bu yüzden de David sanatında siyasi tavrını ortaya koymakta tereddüt etmez. David "Oath of the Horatii" adlı tabosunda (Resim 13) olduğu gibi bir yandan vatanları için canlarını seve seve feda etmeye hazırlanan Horatii kardeşlerin babalarına yemin ettikleri anı resmederken, öte yandan "Marat'ın Ölümü" adlı resminde (Resim14) olduğu ise devrimin yönlendiricilerinden olan Marat'ı vatanı için öldürülen bir kahraman olarak resmetmiştir. David için sanat, devrim ideolojisi için araçtır. Bu anlamda Roma mitolojisinden esinlenerek yaptığı bu resimlerde yansıttığı vatanseverlik ve kahramanlık ülküsü aslında devrim ideolojisinin temelini oluşturan değerlerdir.



Resim - 13: J.L. David "Horatius Kardeşlerin Yemini", 1784, T.Ü.Y.B, 330 x 425 cm



Resim - 14: J.L. David "Katledilmiş Marat", 1793, T.Ü.Y.B, 165 x 128,3 cm

Fransız Romantik sanatçı Eugène Delacroix, "Halka Önderlik Eden Özgürlük" adlı 1830 tarihli resminde (resim 15) Fransız İhtilali sırasında vatanları için kendilerini feda eden kahramanları barikatta resmetmiştir. Yurtseverlik, özgürlük, kahramanlık teması üzerine kurgulanan bu resim Fransız İhtilalinin sembolü haline gelmiştir.



Resim - 15: E. Delacroix "Halka Önderlik Eden Özgürlük", 1830, T.Ü.Y.B, 260 x 325 cm

Devrimin başlangıcında Romantikler, kahramanlık, yurtseverlik, özgürlük gibi Fransız İhtilali kavramlarından etkilenmişlerdi. Ancak sonraları Devrimin değişim aşamasına girmesiyle, Fransız ihtilalcilerinden uzaklaşarak daha bağımsız ve siyasi tarafsızlık alanına geçtiler. Hauser'e (1984:140) göre, "devrimin son yıllarında Romantizm, yeni bir yaşam ve dünya görüşünü yansıtır, daha da önemlisi, yepyeni bir sanat özgürlüğü kavramını yaratır."

Sanatçıların kendi bireysel özgürlüklerinin önplana çıkarıldığı bu resimler, bir bakımda burjuva değerlerine karşı bir eylem niteliğini taşıyordu. Van Der Loo'ya (2006:81) göre bu Romantik eğilimler, aydınlanma düşünürlerinin propaganda ettiği ve burjuvazinin pratiğe taşıdığı akılcı dünya görüşününün tek boyutlu faciasıydı ve dolayısıyla da bireyin tekliliğini, doğal ve duygusal özünü gözardı ediyorlardı. Romantik akımla birlikte işlenmeye başlayan, bireyin özgünlüğü, bireysel farklılıkların ve her insanın duygu dünyası ile eşsiz bir varlık olduğu düşüncesi bu akımın temel eğilimiydi.

Devrimin son yıllarında Romantikler burjuva değerlerine uyumu redderek, kendi iç deneyimlerine yönelik anlayışları ön plana çıkarıyorlardı. Sanatçılar türkülerini özgürce söyleyen şairdi artık. Şaylan'a (2009:86) göre, "Sanat, dış dünyanın yanılması olmanın ötesine geçmiştir. Romantizm, esas olarak sanatçının düş gücünün ya da bir başka deyişle düşündeki gerçekliğin ayna metaforu içinde yansıtılması olarak düşünülebilir."

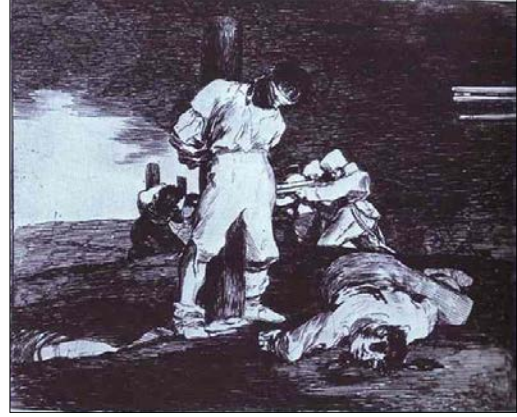
Ötgün'e (2008a:92) göre, "[b]u dönemde sanatçılar duygularını, sezgilerini, heyecanlarını sanatın her alanında yapıtlara aktarmışlardır. Özlem, acı, ölüm, şiddet gibi konular romantiklerle birlikte sanata girmiştir." Aynı zamanda bu dönemde sanatçıları siyasal inançlarını ve eleştirilerini eserlerine yansımıştır.

Francisco de Goya "3 Mayıs Katliamı" adlı resminde (resim 16) 1808 mayısında Fransızların idam mahkumu İspanyolları kurşuna dizişini dramatik bir sahnede eleştirel bir anlayışla yansımıştır. Bunun yanı sıra Goya

“Savaşın Felaketleri” (Resim 17) adlı bir seri gravür yaparak savaşın acımasızlığını anlatmıştır.



Resim - 16:F. Goya "Üç Mayıs Katliamı",1814,T.Ü.Y.B, 268x347 cm



Resim - 17:F.Goya "Savaşın Felaketleri",Gravür,1810,15.7x20.7 cm

Weiss “3 Mayıs Katliamı” adlı resmi özetle şöyle yorumluyordu:

Tüfekler nişan almıştı. Yandan vuran sokak lambalarının ışığında göllenmiş kanlar görünüyordu. Diz çökmüş mahkûmların önünde daha önce kurşuna dizilmiş dağınık bedenler yatıyordu. Kalabalık bir mahkûm alayı tümseğe götürülüyordu. Bazıları yumruklarını sıkmış, bazıları ellerini yüzlerine kapamıştı. Ama önde dip dibe dizilmiş, namluların ağzına bakanların, işçilerin, köylülerin, bir rahibin ateş saçan gözleri meydan okuyordu. Önü açık beyaz gömleli biri kollarını ölümü kucaklamak için öne uzatmış. Kurşun yağmurunun beklendiği bu anın gerilimi dinmek bilmediği için dayanılmazdı (Weiss, 2005:298).

Bir başka görüşe göre ise Romantizm kendi içine kapanarak apolitik bir duruşu temsil etmektedir. Schmitt'e göre “romantizmin, ana yönelimi estetik olduğundan dolayı esasında apolitiktir. Politik bağlılığın sanatsal esin dışında hiçbir anlamının olmadığı ideal bir hayal dünyasına öznelci bir geri

çekilmedir”(akt.Blechman,2007:17). Sanatçının kendi hayal dünyasına yönelmesi, gerçeği kendi içselliğinde araması onun yaşama karşı duyarsız olarak görülmesine neden olmuştur. Ancak Romantik sanatçıları sanatı bağımsız bir eyleme dönüştürmesi bile onların siyasi görüşlerinin sonucu olarak görülebilir.

Kapitalizmin gelişimiyle birlikte üretim ilişkilerinin dönüşmesi ve burjuva sınıfının egemenliğinde sanayi devrimin oluşması, fabrikalarda çalışan işçi sınıfının otaya çıkmasına neden olmuştur. Büyük sanayi kentlerinde gelişen fabrikalarda çalışan bu yeni sınıfın büyümesi, emek ve sermaye temelli sınıf mücadelesini de beraberinde getirmiştir. Ortaçağ'da kilisenin, Rönesans'ta aristokrat sınıfın iktidarını temsil eden sanat, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren işçi sınıfının mücadelesine yoğunlaşmış ve kendini yeniden konumlandırmıştır. Burjuva sınıfının belirli sanat kesimleri üzerindeki etkisi devam etse de sanat emekçi kitlelerin mücadelesinin yanında bir duruş sergileyerek muhalif bir tutum ortaya koymuştur. Bu yönüyle 19 yüzyıl sanat için siyasal yaşamın çok yoğun yaşandığı bir dönem olmuştur. Hauser'in (1984:220) de belirttiği gibi özellikle 1830 ile 1848 yılları arasında, yaşamın bütünüyle siyasallaşması ile birlikte, edebiyatta [sanatta] siyasal eğilim yoğunlaşmıştır. Bu dönemde [siyaset] ile ilgili olmayan yapıt yok gibidir; 'sanat için sanat'⁵ kavramının susması bile [siyasi] bir amaç taşımaktadır.

Sanayi Devrimiyle birlikte öznenin kaybolması, insanın sanayi nesnesi haline gelmesi, sömürüye dayalı emek-sermaye ilişkisi ve insanın

⁵ “[S]anat için sanat,romantizmden çıkma bir kavramdır ve bu akımın özgürlüğe kavuşması için kullandığı silahlardan biridir. Bu olgu,Romantizmin estetik kuramının sonucu ve bir ölçüde onun toplamıdır. Başlangıçta yalnız klasik kurallara karşı bir başkaldırı niteliğinde olan hareket sonunda dış bağların tümüne karşı olan bir akıma ve sanat niteliği olmayan tüm ahlaksal ve entelektüel değerlerden kurtulma çabasına dönüşmüştür” (Hauser,1984:226).

makine içerisinde basit bir araç olması ve bunun sonucu olarak bireyde ortaya çıkan ruhsal birikimlerin yarattığı olumsuz etkiler bireyin kendine ve topluma yabancılaşması sorununu da beraberinde getirmiştir. Nasıl yaşayacağı, nasıl davranacağı önceden belirlenmiş birey, kitle toplumunun sadece basit bir parçasıdır. Özgürlüğü kısıtlanmış, mekanikleştirilmiştir. Bu noktadan sonra sanat, bireysel olmanın ötesinde daha çok toplumsalı konu almış ve onun sorunlarıyla ilgili olmuştur.

Sanat hiç olmadığı kadar insanın yanında, sanatçılar daha çok siyasetin içinde olmuşlardır. Sanat eserleri de bir o kadar siyasi içerik taşımaya başlamışlardır. Romantizmin 'sanat sanat içindir' kavramı yerini bu dönemde 'sanat toplum içindir' kavramına bırakmıştır. Sanatın görevi artık 'güzel' yansıtmak değil, 'gerçeği' yansıtmaktır görüşü yaygınlık kazanmıştır. Bu anlamda gerçek Romantiklerin düş dünyasında aradığı bir şey değil, tam aksine toplumsal yaşamın bir parçasıdır. Sanatçı da gerçeği toplumsal yaşamın içinde aramalıdır. Emekçi sınıfını konu alan bu yeni sanat anlayışı, emeği yüceltirken, burjuva değerlerine karşı da düşmanca tavır içine girmiştir.

Clark'a (2004:27) göre "19. yüzyıl politik sanatçıları, işçi sınıfının yaşamını adaletsiz ve sefalet dolu betimleme eğilimindeydi. Bu resimler genellikle orta sınıfın vicdanını veya hayırseverlik duygularını hedef almıştı." Courbet'in öncülüğünü yaptığı bu sanat, burjuva yaşamından, Rokoko'nun yapmacıklığından ve züppeliğinden, Klasisizminin ulusalcı eğilimlerinden ya da Romantizmin kendi içine kapanık hür sarhoşluğundan ve bireyselliğinden yüzünü toplumsal yaşama çevirmiştir. Sanatın konusu, güzel ve yüce olandan çok yaşamın içinde yaşanan gerçektir. Courbet'in fiziksel gücü öven "Taş Kırıcıları" (Resim 18), Millet'in emeği yüceltiği "Başak Toplayan Kadınları" (Resim 19) öyküsel olmanın ötesinde toplumsal gerçekleri yansıtan ve gerçek yaşamdan alınmış siyasi konulardır. Sanatın günlük yaşamı konu edinmesi yeni olmayan bir olaydı ancak siyasal bir eleştiri olarak günlük yaşamın gerçeklerine yönelmesi ve onu kendine malzeme

olarak kullanması, tarih boyunca olmadığı kadar protest bir tavrın yansımasıdır.



Resim – 18 G. Courbet "Taşçılar", 1849, T.Ü.Y.B, -50,160 x 259 cm.



Resim – 19 J. F. Millet "Başak Toplayanlar" 1857, T.Ü.Y.B, , 83.8X111.8 cm.

Sanatını siyasal anlamda kullanan sanatçıların başında ise Gustave Courbet geliyordu. Gombrich'e (1993:403) göre Courbet, "Tablolarının; zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir protesto olmasını, kendini beğenmiş "kent soylularını sarsmasını", geleneksel kalıpların ustaca kullanımına karşı sanatsal kendiliğindenliğin ve uzlaşmazlığın değerini haykırmasını istiyordu." Courbet'nin "Günaydın Bay Courbet" adlı resmi, Gombrich'in (1993:403) de belirttiği gibi, "[a]kademik sanatın etkilemeye yönelik tablolarına alışık kişilere, kesinlikle çocukça bir şey olarak görünmüştür. Courbet'in bu resminde kendisini aylak birisi gibi resmetmesi, burjuva değerlerine bir saygısızlık olarak değerlendiriliyordu ve saygıdeğer ressamalara karşı hakaret olarak algılanıyordu."

Honoré Daumier ise politik içerikli taş baskılarında ve gravürlerinde (Resim 20) toplumsal sefalati, adaletsizliği önplana çıkaran konuları resmetmiştir. Daumier'in karikatürleri, "[h]er türlü baskıya ve zorbalığa karşı kullanılan ve çevresinde tedirginlik yaratan bir eleştiri aracı olmuştu. Pariste çıkardığı 'La Caricature' adlı dergide Daumier, zamanın ünlü kişilerini,

yargıçları, avukatları, softaları, rahipleri, politikacıları, sokak hatiplerini, bir bir ele alıyordu” (İpşiroğlu,1977:148). Daumier “Transnonain Sokağı katliamı” (Resim 21) adlı resminde ise, işçi sınıfı direnişi sırasında öldürülen insanları resmediyordu.



Resim - 20:H. Daumier "Gargantula"
(Louis-Philippe'in karikatürü) Taş
Baskı,1831, 28 x 44 cm



Resim - 21:H. Daumier "Transnonain
Sokağı" Taş Baskı,1834, 28 x 44 cm

Manet'in Tiziano'nun "Ubrino Venüs"ün yerine sıradan bir fahişeyi resmettiği "Olympia" sı çağın egemen estetik ideolojisine karşı ilk modernist saldırı olarak görülebilir. Sıradan bir fahişe geçmişin ideal estetiğinin ölçütü ile belirlenmiş tanrıcaların yerini alıyordu. Bunun yanı sıra reddedilenler sergisinde yer alan ve Marcantonio Raimondi'nin 1515 yılında çizdiği Paris'in Yargısı resminden etkilenerek yaptığı "Kırda Öğlen Yemeği" (Resim 22) adlı resmi ancak mitolojik konulu resimlerde görebileceğimiz bir kompozisyon günün modasına uygun giyinmiş gerçek kişilerle anlatılıyordu.



Resim 22:E. Manet "Kırda Öğlen Yemeği",

1863 T.Ü.Y.B. , 2.13x2.64

II.1.2. Avangard Sanatın Siyaseti

Sanatta “Avangard”⁶ terimi, 20. yüzyılın başında ve özellikle de Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlayan ve İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar olan dönemde yoğun olarak kullanılan ve 1960’larda “Yeni Avangard” ismiyle devam eden sanatta öncü akımları tanımlamak için kullanılmış, özünde askeri kökenli bir terimdir. “Avangard” terimi toplumsal tasarımın gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere ilk kez 1830’larda ütopyik sosyalist Saint-Simon’un cemaatinde kullanılmıştır. Saint-Simon cemaatine şöyle seslenmekte:

“Sizlerin avangardı biz sanatçılarız... en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz [...] Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi” (Bürger,2003:11).

Avangard sanat, özünde Rönesans’tan beri devam eden sanatın geleneksel anlayışlarının tümünden terk edilmesi anlamına gelir. Artun’a (2003b:13) göre Avangard, 1648’den başlayarak, sarayın ve kilisenin sanat üzerindeki etkisinin azalması ve sanatın egemenliğini elinde bulunduran Akademinin 19. yüzyılda işlevini giderek “The Académie Julian”⁷ gibi serbest

⁶ Avangard’ Fransızca .(avant-garde) Bir düşünce ya da sanat akımına öncülük eden kimse.

⁷ The Académie Julian,özellikle 1897’ye kadar Beaux sanatlarına kabul edilmeyen kadınlar için,resmi [bir kurum olan]“Ecole’e karşı alternatif eğitim merkezi olmuştur. Julian’da kadınların nü erkek modeller kullanmasına izin verilmiştir. Bonnard and Eduard Vuillard 1888-9’da burada öğrenciydiler ve öteki bazı sanatçılarla (öğrencilerle) birlikte Sembolist bir grup olan Nabis’i oluşturdular. The Académie Julian,yabancı sanat öğrencileri ve orada zaman geçiren birçok öncü modern sanatçı ile bilinmektedir.

sanat atölyeleriyle paylaşmaya zorlanmasıyla başlar. Avangard, Romantizmin özgürlükçü söylemlerinin sonucu ortaya çıkar, sanatın özerk alana kaymasıyla devam eder ve modernizme karşıt bir hareket haline gelir. Kreft'e (2008a:38) göre ise, "[T]arihsel avangard, modernizmi ve ona özgü estetizmi "sanatın özerkliği", "sanat dini" hayattan kopuk olduğu için eleştirir. Daha radikal manifestolarında sanatın sonunu ilan eder, kendini anti-art'la ve anti-estetikle özdeşleştirir." Bu bağlamda "Avandgard" 20. yüzyılın başında ortaya çıkan sanat hareketlerini tanımlamanın ötesinde geleneksel olana karşı aldığı tavırla ve kullandığı yöntemlerle siyasal bir duruşu da ifade eder.

Avandgard hareketle birlikte sanat, modernite boyunca koruduğu tarafsızlığından soyunarak daha siyasi içeriğe bürünür. Bu bağlamda Kreft'e (2008a:38) göre, Avangard sanat-siyaset modelinde sanat-siyaset haline gelir ve mevcut yaşamın ilerisinde, bugünde geleceği temsil eden, bunu da sanat değil siyaset bağlamında yapan bir alana dönüşür. Yenilikçi ve devrimci bakış açısıyla Avangard sanat aynı zamanda çağın toplumsal yaşamına karşı siyasal tavır içerisinde olan harekettir. Avangard hareketin siyaseti ise kurumsallaşmış sanatın ve burjuva beğenisinin reddi olarak tanımlanabilir. Eagleton'a (2003,253) göre, Avangardlar her şeyden öte ahlaki ve estetik olana karşı duruşu temsil eder. Çünkü Avangardlara göre, "Hakikat, bir yalandır; ahlaklılık kokuşmuştur; güzellik, kahrolası bir şeydir."

Avangard hareket ya da anlayış belirli bir estetik ve form arayışının içinde de değildir. Avangard insanın evrendeki konumunun sanatı yeniden yaşama etkin bir şekilde dâhil etmekle olabileceğini savunur. Bu amaçla siyasal tavrını var olan değerlere karşı çıkararak gösterir. Sanatın yaşamda

etkin olması ise kurumsallıktan kurtulması ve özerk olmasıyla mümkündür. Öyleyse Artun'un da (2003b:21) belirttiği gibi avangardın amacının içinde bulunduğu sanat kurumlarını sorgulamak ve yıkmaktır. Çünkü ona göre, "sanatı hayata yasaklayan bu kurumdur. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir. Avangard şimdi bu devrimi siyasetin yedeğinde değil, siyasete rağmen ya da kendini siyasallaştırarak denemektedir."

Grenberg Avangard'ın sanatı yaşama taşımasının doğruluğunu kabul etmez. Ona göre Avangardın asıl amacı sanatı yaşamdan arındırmaktır. Avantgard "bunu kitle kültürü kitschlerince seviyesizleşmekten ve burjuva hamiliğince terk edilmekten kurtulmak için yapar. Aslında biçimci avangardların korumak, ihlalciler avangardların dönüştürmek istediği sanatın kurumsal özerkliğidir" (akt.Foster,2009:86). Sanat ancak bu kurumsal özelliğini terk ederek özerk ve avangard olabilir.

Tunalı (2006:14) ise Avangard'ı yeni açılımlarla toplumsal dinamikler üreten bir kültür felsefesi olarak tanımlar. Bu yüzden avangard sanatın öznesi de nesnesi de insan ve toplumdur ve o yüzünü toplumsal yaşama çevirir. Dönüştürmek istediği toplumsal yaşamın kendisidir.

Avangard hareketlerin yüzyılın başlarında ortaya çıkması tesadüflerle açıklanacak bir durum değildir. 20 yüzyılın başlarında yaşanan toplumsal dramlar ve kitlesel katliamlar, modernleşme sürecinin başlangıcı olarak kabul edilen Rasyonalizmin (akılcılığının) sonucu olarak ortaya çıkan teknolojinin evrimleşme sürecinin sonucunu gösterirken, insanın neler yapabileceğinin göstergesi olmuştur. Bu bağlamda Birinci Dünya Savaşı insanın kendi türüne karşı ne kadar acımasız olabileceğini kanıtlamıştır. İnsanlığın bu vahşeti ve topyekün katliamı karşısında sanat, acıyı, yıkımı, çaresizliği biçimine ve içeriğine taşımıştır. Sanat belki de hiç olmadığı kadar çaresiz, protest ve geleneksel olana karşı yıkıcıdır. Sanatın konusu merkezine aldığı insanın dramı ya da kimsesizliğidir.

Benjamin'in (1995:66) de belirttiği gibi bu yüzden "Dadacılara göre sanat yapıtının her şeyden önce tek bir istemi, kamunun öfkesini uyandırmaktır" ve yaşama yeni alternatifler, ütopyalar sunmak ve insanı düştüğü çaresizlikten kurtarmaktır. Bunu yaparken doğal olarak siyasi olması kaçınılmazdır.

Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başından itibaren sanat hiç olmadığı kadar öfkeli, yalnızca bir coğrafyayla sınırlı olmayan bu anlayışlar ve birbirini izleyen akımlar aynı anda çok farklı coğrafyalarda ortaya çıksa da hedefleri açısından aynı ortak paydalara sahiptirler. 20.yüzyılın başında ortaya çıkan, Kübizm, Futurizm, Ekspresyonizm, Dada, Sürrealizm gibi avangard olarak tanımlanan sanat anlayışlarının ortak özellikleri ise insanın dramını, var olana duyulan inançsızlığını, geleceğe olan şüphesini paylaşmış ve bunlar sanatlarına başkaldırı, yıkıcılık, nihilizm ve geleneksel değerlerin tümünden inkarı olarak yansımıştır.

Bu dönemin sanatçıları, acıyı, yalnızlığı, umutsuzluğu kendi içlerinde duyumsarlarken insan adına kurtuluşu sanattın muhalefesinde görmektedirler. Alman Dışavurumculuk akımının öncülerinden olan "Edward Munch'un "Çılgılık" adlı tablosu (Resim 23.) Jamesson'un (1994:71) tanımladığı gibi, "kuşkusuz, modernizmin büyük temaları olan yabancılaşma, yalnızlık, toplumsal parçalanma ve tecridin saygın bir ifadesi, vaktiyle kaygı çağı diye adlandırılan o dönemin neredeyse programatik amblemidir." "Bağırmak istedim; bunun beni hafifleteceğini biliyordum, ama utandım" diyen Kazancakis'in (1982:84) aksine Munch'un bireyi utanmaz ve sesini duyurmak istercesine avazı çıktığıınca bağırır. Picassonun "Ağlayan kadını" (Resim 24) ise içten içe kendi yalnızlığına kimsenin duymayacağı biçimde ağlamaktadır. Munch'un resmindeki bireyin çılgılığı, kendini boşlukta hisseden bireyin bastırılmış yaşamının dışavurumunun bireyselliğinin ötesinde toplumsal yaşamın yıkıcılığına ve anlamsızlığına karşı tümüyle insanlık adına atılmış bir çılgılık olurken, Picasso'nun Ağlayan Kadını sesini bile duyuramamaktadır; kendi kaderine ağlar gibidir.



Resim – 23:E. Munch "Çığlık", 1893,
T.Ü.Y.B, 91,3 x 73.7.



Resim – 24 Paplo Picasso "Ağlayan Kadın", 1937, T.Ü.Y.B 82 x 65 cm

Sanatçının yaşadığı çağın toplumsal gerçeklerine ve yaşanmamış bir hayata karşı tepkisini anlatmanın en uygun yolu ise nesnel gerçekliği deforme ederek, kırarak, saçmalayarak ya da us dışına çıkararak cevap vermektir. Avangard sanatın ilk örneklerinden olan Kübizm, Bürger'in (2003:108) tanımıyla, "[m]odern resimde Rönesanstan beri hakim olan temsil sistemini en bilinçli bir şekilde yıkan harekettir." Picasso'nun "Avingonlu Kızlar" adlı resmiyle başlayan bu sanat anlayışı, geleneksel sanatın neredeyse bütün değerlerinin inkarı niteliğindedir. Bir başka ifadeyle modernizmin akılcılığı sonucu insanı düşürdüğü duruma karşı paradoks bir yaklaşımla, sanatın en ilkel yöntemlerini kullanarak verdiği cevap gibidir. Bürger'in (2003:143) deyiimiyle tamamlanırsa bu, geleneksel sanata karşı "kuşkusuz provakatif bir unsur içerir [...] gerçekliğin resmedilmesine, yani sanatçının gerçekliği dönüştürerek aktarmasına dayanan bir temsil sistemi, böylelikle geçersiz hale gelir."

Bir başka açıdan ise Picasso'nun resimleri içinde yaşadığı dünyanın çelişkilerine beslediği şiddetin yansımaları olarak tanımlanabilir. Ancak Yılmaz'a (2008) göre, Picasso'nun "Avignonlu Kızlar"ı, İspanya iç savaşını anlatan 'Guernica'sından (Resim 25) çok daha devrimcidir, şiddetlidir. Çünkü, şiddet Guernica'nın konusuyken, Avignonlu Kızlar'ın ta kendisidir. Bireyin yaşamla uyumsuzluğu ve hoşnutsuzluğunun yansıması olan bu resimler, Kafka'ya göre "[k]işilik ile yabancılaşmış dış dünya arasındaki bu ayrılık ve kopma, gerçekliği sanat yoluyla aşmaya yönelik bir çabadır" (akt.Fischer,1985:83) ürünüdür. Lynton (1982) ise sanatın bu yıkıcılığını "insanın kendisini sahibi olarak gördüğü bir dünyada, yalnızca bir kiracı olduğunu ve ancak belli koşullara göre varlığını sürdürebileceğini birdenbire anlayıvermesi" ne bağlar. Bu nedenle Munch'un amansızca çığlık atan kimliksiz bireyi ve Picasso'nun Ağlayan Kadın'ı aynı kaderi paylaşan insanların siyasal imgeleridir.



Resim - 25 Paplo Picasso "Guernica",1937, T.Ü.Y.B, 350 x 780 cm.

Sanat yüzyılın başında toplumsal olayların birey hayatına getirdiği olumsuzluklara yönelir. Sanatçılar, bu yüzyılın başındaki kapitalist düzenin değerlerini, insanın yıkımına ve toplumsal değer yargılarının çöküşüne karşı duydukları tedirginliği sanatlarına taşımışlardır. Bu bağlamda kendi toplumundan kaçarak ilkel dünyaya sığınan Gauguin (Resim 26) ve Van Gogh'un (Resim 27) yoğun bir duygu anlatımıyla çarpıttığı resimlerindeki ruh hali ve özellikle primitif sanatın örnekleri, bu yüzyılın sanatçıları için çıkış noktası oluşturmuştur. İzlenimci sanatın tersine dışavurumcu sanatçı gerçeği insan psikolojisi bağlamında ele alıyordu. Bu nedenle "Çökmüş" geleneksel dünyayı temsil, tasvir ya da taklit etmiyor, sıradan nesnelere normal bağlamlarından soyutlayıp, yolunu kaybetmiş olan geist'a (ruh/tin) ışık gönderen fenerler biçiminde yeniden inşa etmeyi amaçlıyordu (Sheppard, 1998:241).



Resim - 26: Paul Gauguin "I Raro te Oviri",
T.Ü.Y.B, 1891, 68 x 90 cm



Resim - 27: Van Gogh
"Kendi Portresi" T.Ü.Y.B,
1888, 60,5 x 49,4 cm

Bahr (1998:225), 20. yüzyılın başında hemen hemen bütün Avangardların merkezine aldığı insanı ve onun içinde bulunduğu psikolojiyi anlatırken aslında insanın içine düştüğü çaresizliğini tanımlamaktadır. Ona göre bu dönemde; "İnsan basit bir alete dönüşüyor, kendi işinin aracı haline geliyor. Makinenin hizmetinde olduğu için artık duyguları da yok. Makine onu ruhandan çaldı. Ruh şimdi onu geri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu.

Yaşadıklarımız, ruh ile makinenin insanı ele geçirmek için sürdürdükleri müthiş bir kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşayamıyoruz, yaşıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı (....) Daha önceki hiçbir dönem, böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılmamıştı. Dünya hiçbir zaman bu kadar sessiz, mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini bu kadar ürkek hissetmemişti. Mutluluk hiç bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı doluyor, insan ruhu için ağlıyor. Çok şeye gebe zamanımız bir büyük ıstırap çığılı. Sanat da bunun dışında değil; o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruha ağlıyor: İşte dışavurumculuk. ”

Bahr'n tanımladığı insanın bu çaresizliği sanatçıların da sorunu haline gelirken bu döneme ait sanatçıların hemen hemen hepsi insanı konu alan resimler üretmişlerdir. Resimlerin çoğu kapitalist burjuva düzeninin ahlaki kokuşmuşluğuna karşı eleştirel bir tavır içerisindedirler. Kirchner “Berlin sokaklarını”, “Orospuları” (Resim 28) metalaşan bir dünyayı çiziyor, Ludwig Meidner dehşete kapılmış bir insan portresinin altına isim olarak ‘Kent ve Ben’ (Resim 29) yazıyor, Franz Marc yabanıl hayatı resimlerine konu olarak alıyor (Resim 30), Emil Nolde “Altın Buzağının Etrafında Dans” (Resim 31) gibi Hristiyanlığa ait öyküleri anlatan resimler yapıyor, Corinth İsa’yı Kırmızı’ya boyuyor (Resim 32), Ensor İsa’yı tekrar yeryüzüne getiriyordu (Resim 33). Kate Kollwitz’in kişisel korkularını işlediği “Ölü Çocuğu ile Anne” (Resim 34) gibi taş baskılarında savaşın korkunç yüzünü gösteriyordu. Otto Dix, 1914 de savaşa gönüllü katılarak savaşın korkunçluğunu gördükten sonra yaptığı siperlerde ölen askerleri “Wounded Soldier” (Resim 35) resmediyor ve burjuva yaşamını iki yüzlülüğünü konu alıyordu. George Grosz’un “The Eclipse of the Sun” olduğu gibi (Resim 36) savaşın insan üzerindeki yıkıcılığına, insanın yaşadığı drama gönderme yaptığı resminde olduğu gibi sanatçılar insanın çaresizliğine, toplumsal bozukluklara, savaşa ve faşizme dikkat çekiyorlardı.



Resim - 28 Ernst Ludwig Kirchner "Berlin Sokakları" 1910, T.Ü.Y.B,120 x 91



Resim - 29:Ludwig Maider "Kent ve Ben",1888, T.Ü.Y.B



Resim - 30 Marc, Franz "Üç Kedi", T.Ü.Y.B,1913, 72 x 102 cm



Resim – 31 Emil Nolde "Altın Buzağı etrafında dans" T.Ü.Y.B, 88 x 105,5 cm



Resim - 32 Lovis Corinth "Kırmızı İsa" 1920, T.Ü.Y.B,129 x 108 cm



Resim - 33 James Ensor " İsa'nın Brüksel'e girişi" 1889,T.Ü.Y.B, 253 cm x 431 cm



Resim - 34:Käthe Kollwitz "Anne ve çocuğu", 1927, Gravür, 50x59 cm



Resim - 34:Käthe Kollwitz "Anne ve çocuğu", 1927, Gravür, 50x59 cm



Resim - 36:George Grosz,"Güneş Tutulması", 1926, T.Ü.Y.B, 205 x 180 cm

Bu dönemde yapılan resimlerin çoğunun savaşın yıkıcılığını konu edinmesinin yanı sıra ilkel yaşama yönelmesi umutsuzluk içindeki insanın uygarlıktan kaçma isteğinin sonucu olabilir mi bilinmez ama bu dönemin sanatçıları yalnızca geleneksel sanat anlayışlarına karşı bir tavır içerisinde değildirlere aynı zamanda toplumsal yapıdaki değersizleşmeye de karşıydılar. Her şeyin metaya dönüştürüldüğü ve değerlerin çürütüldüğü modernizme karşı kullandıkları dil ise çaresizlik içinde atılan çığlık gibidir, oldukça şiddetli ve bir o kadar yıkıcıdır. Sorun insanın ne olacağıdır.

Daha adil, daha insancıl, sınıfsız bir toplum oluşturmayı dileyen Marksizmin çizdiği yol en iyisi miydi? Yoksa bir 'üstüninsan'ın diktatörlüğünü mü seçmek gerekirdi? Psikoanaliz kabul edilir bir çözüm yolu muydu? İnsanların saldırgan içgüdülerini rahatlatacak bir cinsel özgürlük mü getirmek gerekliydi? Ya da İsa'nın öğretilerine uygun bir politika kuracak, yenilenmiş bir Hristiyanlık hakkında neler düşünölmeliydi? gibi soruları da cevaplamaya çalışmışlardır (Eroğlu, 2010).

Bir başka açıdan 1916 yılında savaş sonrası dönemde Zürihte ortaya çıkan Dada yalnızca sanat anlayışlarına değil aynı zamanda sanatın üretim biçimlerine karşı bir savaşım içerisine giriyordu. Featherstone'un (2005:78) da belirttiği gibi "Dada hareketinin üyeleri, tüm sanatın mukaddes konumuna tecavüz ederek 'sanat için sanat' estetiizmin saçmalığını açığa çıkarmaya ve absürd savaş kültürü de dahil olmak üzere tüm kodları parçalamaya çalışıyorlardı."

Sanatçılar çağlarının şiddet saçmalığına, denetimsiz ve şiirsel bir saçmalıkla cevap verecekler, kendilerini kirleten toplumun ve dünyanın yüzüne tükürecekler, aklın karşısına akılsızlığı, kurulu düzenin karşısına düzensizliği, sözde ciddiyetin karşısına mizahı, sahte ağır başlılığın karşısına skandalı çıkaracaklardı (İnce,1975:4). Dada adını verilen bu anlayış insanlığın sonunu hazırlamasına neden olarak gördüğü akla karşı duyulan nefretin sonucudur.

Clark (2004:177) ise, Dadacıların eleştirilerini, sanatın ayrıcalığına, sanatçının yüceltilmesine karşı bilinçli bir saldırı olarak görüyordu. Ona göre bu yüzden de Dadacıların yaptıkları "karşı-sanat" eserleri bilerek beceriksizce yapılmış, kullanılıp atılabilen veya sadece yüzleşme amacıyla yapılmış, hiçbir estetik kaygı içermeyen çalışmalardır. Bu bağlamda, Duchamp'ın hazır yapımları (ready-made) sanata karşı komplonun ötesinde, dünyanın anlamsızlığına karşı bir tutumu ifade eder.

Dada, dönemin büyüğü bozulmuş ruh halinden bazı parçaları yansıtırken, bunu aynı zamanda mevcut güç durumu yaratmak üzere elbirliği etmiş olan tüm resmi düşünce ve kurumlara yönelik taşkın ve edepsiz bir saldırıya dönüştürdü. Kumar'a (1999:119) göre, Dada'nın amacı, "Marcel Duchamp'ın "ready-made" (Resim 37) nesnelere, Francis Picabia'nın erkekleri ve kadınları (Resim 38) işlevsiz makineler olarak temsil edişinde ve Tristan Tzara'nın yerleşik geleneklere karşı çıkan saldırgan manifestolarında, burjuva beğenisi ve duyarlılığıyla alay ederek bunları sarsma arzusu abartılı ölçülere vardı."



Resim – 37 M. Duchamp "Çeşme"
1917, Hazır Eşya, 33x42x52 cm



Resim - 38 Francis Picabia ".Kızı Tarihi Anne Olmadan"
1917, Karışık teknik, 50 x 65 cm.

Öte yandan Gerçeküstücülük, absürd, ironik, yıkıcı olan Dada'nın içinden bazı teknikleri ödünç aldı ve onları daha siyasi bir yöne çevirdi. Dada sonrası "Gerçeküstücüler Freud'un rüya konusundaki düşüncelerini alarak bu düşünceleri insan varoluşunun ikiliğini, insan varoluşunun mantık ve fanteziden, bilinçli ve bilinçdışı süreçlerden oluşan ikiliğini ifade eden bir paradigmaya dönüştürdüler. Hughes'e (2002:213) göre Sürrealistler için "sanat yaşamı değiştirme gücüne ve sorumluluğuna sahipti. Şans, hafıza, arzu, tesadüf gibi kavramlar, mantık, ahlak ve benzeri ruhu teslim alan bütün kavramlardan tam bir özgürleşme yaratmak için Sürrealizmde yeni gerçeklik olarak sunulur."

Sürrealistler, bilinçaltının özgür bırakılması yoluyla kapitalizmi çökertmeyi amaçlayan hareketlerinin devrimci olduğunu iddia etmişlerdir; bu bireyin dış baskılardan, kendi kendini bastırmasından veya zihnin rüya ve fantezilerde ortaya çıkan bilinçaltı sansüründen özgürleşmesiyle gerçekleşen bir bellek devrimidir (Clark,2004:48).

Sürrealistlere göre uzun bir zamandır hapsedilmiş olan insan zihninin ve yaratıcı gücünün özgürleşmesi gerekiyordu. İnsanın temel özelliklerinden biri olan bilinçaltı, bastırılmış olan duygu, düşünce ve arzuları barındıran bir hazine gibiydi. Bu yüzden, doğal ve insana uygun olan bir algının gerçekleştirilmesi bu hazinenin keşfedilmesi ve işlenmesinden geçmeliydi. Bu hazine, aynı zamanda iyi bir silah olarak, mevcut düzenin de değiştirilmesi ve daha insan merkezli bir toplumsal düzenin kurulmasının da yolunu açabilecek bir sanatın kaynağı olmalıydı.

Sürrealist siyaset yüzyıllarca süren baskıcı ideolojinin insan özgürlüğünü nasıl yok ettiğini fark ettirerek, yıkıcı güçlerin insan deneyiminin kaybedilmiş potansiyelini geri kazanma arayışını en üst seviyeye taşımayı amaçlamıştır. Bu yüzden;

Rimbaud'un "duyuların yeniden oluşturulması", Marx'ın "duyuların özgürleşmesi" ve Freud'un "burjuva hassasiyetinin parçalanması" görüşleri ile donanmış olan Sürrealistler, iç ve dış gerçeklik, öznellik ve nesnellik, simgeleme ve algı, rüya ve eylem arasında serbest dolaşımı yeniden sağlamak amacıyla kişisel ve siyasi bir yapı bozma kampanyası başlatmışlardır (Spiteri, 2003:6).

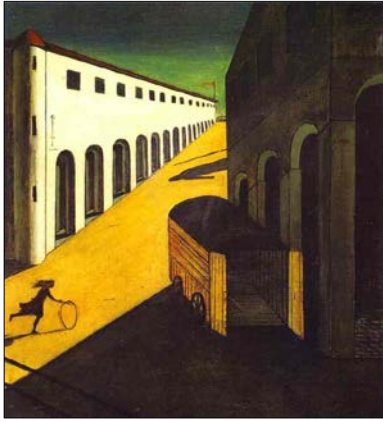
Bu anlamda Dalı'nın rüya yorumları (Resim 39), Delvaux'un rüyalarda (Resim40) bile olamayacak gerçek dışı mekan figür ilişkisi, Chirico'nun sessiz ve rahatsız eden mekanları (Resim 41), Miro'nun terliksi hayvanlara benzeyen formları (Resim 42), Ernst'in kolajları (Resim 43.), Magritte'in gerçek dünyada hiçbir zaman bir arada olamayacak nesnelere (Resim 44) gibi yapıtlar aslında Sürralist anlayışın us'a karşı usdışı verdiği savaşın, başka deyişle us'un sonucu ortaya çıkan kıyım us dışı siyasetin yöntemleri ile verdikleri yanıtlardır.



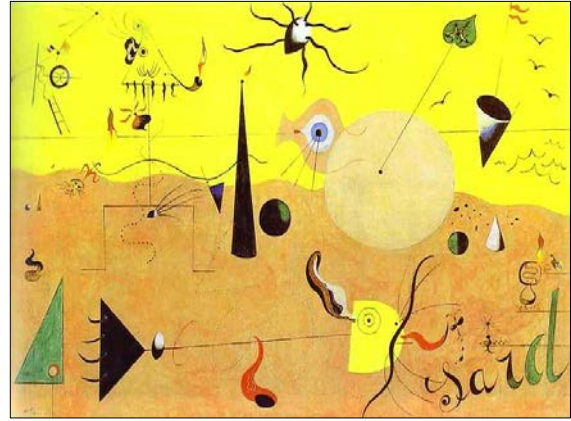
Resim - 39:Salvador Dalı "Rüya",T.Ü.Y.B,1944, 51 x 40,5



Resim - 40 Paul Delvaux "Uyuyan Venüs" 1943, T.Ü.Y.B, 74 x 158 cm



Resim - 41: Giorgio de Chirico " Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi", 1914, T.Ü.Y.B, 88 x 72 cm



Resim - 42:Joan Miro "Paysage Catalan" 1923, T.Ü.Y.B, 65 x 100,



Resim - 43 Max Ernst "İki çocuk tarafından tehit edilen bülbül ",1924, Karışık teknik, 57x70



Resim - 44 Rene Magritte "Gonconda",1953, T.Ü.Y.B,100x81 cm

Özerk sanatın olumsuzlanması, sanatın hayatın içine girmesi ve toplumsal alana kayması anlamına gelen avangard hareketler, II. Dünya Savaşı'nın bitimiyle birlikte sona erdi. Bunun nedeni ise II. Dünya Savaşı sonrası sanatın yeni hamisi ABD'nin sanatçılara yeni olanaklar sunmasıdır. Sanatın merkezini New York'a taşıma ve Amerikan sanatını oluşturma çabalarıdır.

20. yüzyılın başında başlayan ve 2. Dünya Savaşı sonrasına kadar devam eden Avangard, 1960'lar sonrasında "Neo Avangard" ya da "Neo-Dada" olarak tekrar ortaya çıkacaktır.

II.1.3. Yeni Avangard: Sanat Olmayanın Estetiği ve Siyaseti

II. Dünya savaşı sonrası şekillenen yeni dünya düzeni kendine uygun insan tipini de yaratmasını bilmiştir. Kapitalizmin yarattığı ve tüketim toplumu olarak tanımlanan bu yeni kitlenin ortaya çıkışı ile birlikte sanat da imgelerini çağın anlayışına uyarlama yoluna gitmiştir. Elit'in estetik anlayışı ve "Yüksek sanatı" yerine kitlelerin sıradan, günlük nesnelere ve çağın fetiş imgelerini sanatın içine sokmuştur. Bu yeni sanat, popüler olanı dönemin sanatına egemen kılarken, sanat ve kiç arasındaki ayırım da ortadan kalkmıştır.

1950'lerde başlayan ve 1960'larda ivme kazanarak devam eden Neo-Dada ya da Neo-Avangard olarak tanımlanan bu sanat anlayışları temelde Duchamp'ın, geleneksel sanata karşı sıradan bir endüstrü ürününü sanat nesnesi olarak sunmasıyla başlayan Dada ile doğrudan bağlantılıdır. Dada'nın performansları ve endüstri ürünü nesnelere bu dönem sanatının yönünü belirlemede önemli bir etken olmuştur. Dadacı sanatçıların nesneyi kendi bağlamının dışında bir kavram yüklenerek statüsünü değiştirme düşüncesi bu dönemde yeniden gündeme getirilmiştir. Sanatın plastik değerlerinin tümünden inkarı ve sanatı düşünsel boyutta yeniden tasarlamayı gerektiren bu eylemler geleneksel sanat anlayışının inkarı anlamına gelirken, öte yandan sanatın tanımının yeniden yapılması gereğini ortaya koyan siyasal bir tavrın sonucudur da.

Yüzyıldır süregelen sanatı ve üretici olarak sanatçıyı yeniden tanımlamlayan Dada sanatın geleneksel birikimini inkar ederken, yeni sanat için de milat oluşturmuştur. 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başından itibaren ortaya çıkan sanatın yol haritası aslında Duchamp'ın yoludur.

1950'lerde ilk örneklerinin görüldüğü ve 1960'ların başında çağa damgasını vuran bu sanat anlayışları temelde Huyssen'e (1994:115) göre aslında, zamanın liberal-muhafazakâr anlayışının aracı haline gelmiş, hatta Soğuk Savaş döneminin anti-komünizminin kültürel-politik bir propaganda silahına dönüşmüş olan modernizmin evcilleştirilmiş sanatına bir tavır ve ona karşı bir başkaldırıdır. Ona göre, “[s]anatçıların isyan ettikleri modernizm artık başat bir sınıfa ve onun dünya görüşüne muhalefet etmiyor ve kendi programatik saflığının kültür endüstrisi tarafından kirletilmesine karşı koymuyordu.” Huysen'in karşı eleştireliliğini yitirdiğini düşündüğü ve bu nedenle olumsuzladığı sanat, özellikle II.Dünya Savaşı sonrası Grenberg'in öncülüğünde oluşturulan, sanatın merkezinin Amerikaya taşınması amacını güden, özünde Amerikan kültür siyasetinin bir uzantısı olan, CIA destekli “Soyut Expresyonizm”e angaje olan sanattır. Sözde sanatın içi'leşmesine eleştirel bir tavır olarak ortaya çıkan ve sanat'ın yalnızca estetik temele dayalı bir anlayışa indirgenenerek anti-komünist propagandaya dönüştürülmesi Soğuk Savaş dönemi siyasetinin sonucuydu. Artık Soyut Expresyonizm bu misyonunu tamamlamıştır.

Dada'cı yöntemlerin yeniden üretilmesi temeline dayalı Neo-Dada ya da Neo-Avanguardia sanatçıları ve eleştirmenler, sanat eserlerinin üretiminde geçmişin bilgi birikiminin kullanmanın yanı sıra çağın teknolojik değişimlerinin de uzağında kalmamış, yeni gelişmelerle birlikte bakış açılarını da değiştirmişlerdir. Berghaus (2006:78) Duchamp'la başlayan Dada ve Neo-Dada olarak tanımlanan 1960'ların sanatı arasındaki bağlantıyı sanatçıların basın açıklamalarına dayalı olarak şöyle değerlendirir.

Her iki akım da sıradan nesnelere Yüksek Sanat statüsüne yükselterek, başyapıt ve dahi-sanatçı ideolojisi düşüncesini yıkmayı amaçlamıştır.

Hazır Üretimleri ya da kolayca erişilebilir malzemeleri kullanmışlardır. Kentsel çöplükleri sanatsal yaratımların göre yeniden işlemişlerdir.

Kolâj ve asamblaj tekniklerini kullanmışlardır.

Kompozisyon uygulamaları tesadüf ve belirsizliklerle oluşturulmuştur.

Anti-sanat ideolojisini öne çıkarmışlardır.

Burjuva toplumu içinde sanatın ve sanatçının rolünün yeniden tasarlanması gerektiğini savunmuşlardır.

Sanatın üretimi ve dağıtım sistemi ve müzelerle sanat pazarının rolüne yönelik önemsemez bir tutum göstermişlerdir.

Sanatı tanımlayan ve sanatla yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya çalışan bir bağlam üzerinde odaklanmışlardır.

Bu düşüncelerle 1950'lerde hem Amerika'da hem de İngiltere'de aynı dönemlerde ortaya çıkan Pop-Art ve minimalizm, modernist estetik anlayışına karşı ilk postmodern tepki olarak tanımlanabilir. Greenberg'in önemini kaybetmiş Soyut Expresyonizminin biçimciliğini reddeden Pop Art ve Minimalizm, onun kurallarına karşı bir tutum içerisinde gelişmiştir. Ancak her iki anlayış da benzer gerekçelerle karşı oldukları bu sanat anlayışına farklı yaklaşımlarla cevap vermişlerdir. Pop art yüksek kavramını yıkmak için kitle kültürünü sanata egemen kılar, gündelik olanı sanatın nesnesi haline getirir.

Minimalizm, gösteri amaçlı imgelere ve gelişmiş kapitalizmin bedensiz öznelerine karşı çıkarken, pop-art bunları benimser (Foster,2009:93). Pop-Art, Dadaistlerden farklı olarak sanatın toplumsallığını reddeder ve sanatı herhangi bir mesaj ya da toplumsal kaygısı olmayan günlük yaşamdaki sıradan şeylere dönüştürür. Pop-Art bir yandan sanatın içine sıradanı popüler olanı sokarak modern sanatın seçkinciliğine karşı protest bir tavır içerisine girerken öte yandan sanatın kutsal aurasını da yok eder.

Bu bağlamda Dada ile aynı yöntemleri paylaşmasına rağmen, Dada'nın söylemlerinin aksine Pop-Art sanatın tümünden metalaşmasının önünü de açmıştır. Popüler beğeniye tümünden yok sayan Dada'nın tersine Pop-Art tavrını popüler beğeni yönünde kullanmıştır ve sıradan olanı

estetikleştirmiştir. Popüler olanın, kiç'in ölçütlerinin sanatın içine girmesine izin vermiştir. Sanat sıradan bir meta üretimine indirgenmiştir. Sanat eserinin sıradan bir metaya dönüşmesi ise aynı zamanda sanatçının da meta üreticisine dönüşmesi anlamına gelmiştir.

Marchel Duchamp arkadaşı Hans Richter'e yazdığı bir mektupta bu yeni dönemin sanatına ilişkin görüşlerini sunarken kendi yaptıkları sanat ile bu dönemin sanatçılarının yaptıklarını arasındaki farklılığı şöyle tanımlamıştır; "Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar! (akt: Antmen, 2010:161)."

Pop Art'ın çağın üretim tekniklerini kullanarak ortaya koyduğu eserler, Walter Benjamin'in ifade ettiği gibi sanatın aurasına yapılan bir saldırıdır. Giderer (2003:141) bunu Warhol'un "el yapımı yapıt" düşüncesini yok etmek istemesine bağlamaktadır. Onun için Warhol pek çok resmini fotoğrafik imgeden yararlanarak, fotoğrafik görüntüyü kendi amaçları doğrultusunda kullanmıştır. Seri çoğaltım teknikleri yoluyla hem el yapımı sanat yapıtından uzaklaşmış hem de tüketim kültürünün mantığına uygun işler üretmiştir. Ayrıca Warhol yalnızca el yapımı olarak adlandırdığı sanatı inkar etmez, o sanatı bütünüyle bir tür kopyaya, bir endüstri yoluyla çoğaltılan sıradan ürünlere dönüştürür. Bu bağlamda sanatın, estetik kaygısı ortadan kalkarken, orijinalliği ve teklifi kaybolur. Sanat her gün alıp satabileceğimiz sıradan, yapay bir endüstri ürününe dönüşür. Baudrillard'ın da belirttiği gibi; Warhol'da her şey yapay ve estetik kaygıdan uzak arzulanan nesnelere ilintilidir. "Onun için ne mutlu ki, sanatçı falan değildir. Yapıtlarının tüm beklentisi de sanat ve sanatçı kavramlarına meydan okumaktır (Baudrillard,1998:101).

Baudrillard'a (1998:105) göre "Warhol bir Agnostiktir⁸. Sanat onun umrunda değildir. Bilinmezcinin tanrının varlığını savunmadığı gibi Warhol da sanatı savunmaz. Agnostik düşünceye göre, Tanrı vardır (belki), ama ben buna inanmam sözü, Warhol için sanat vardır (belki) ama ben buna inanmam cümlesiyle örtüşmektedir. Warhol sanat yaptığını kabul etmez, o kendini bir makine olarak tanımlar. Ve makinenin ürettiği sanatın (Campell Çorbaları, Coca Cola Şişeleri, Marilyn Monroe vb) (Resim 45-46) aurası yoktur, ruhsuzdur yalnızca görüntüden ibarettir.



Resim - 45:A.Warhol " Marilyn Monroe"
Serigrafi,1967,



Resim - 46 A.Warhol "Yeşil kola
şişeleri" , 1967, Serigrafi

Warhol da ürettiği yapıtlar gibi kendisini de markalaştırır ve bir marka olarak görür. Kuspit'e (2004:164) göre "Warhol'un sanatçısı iş adamıdır, kutsal ve yaratıcı olan her şeyi tıpkı Marx'ın söylediği gibi, üzerine fiyat koyarak dünyevileştirir. Warhol doğuştan satıcıdır; sanat onunla

⁸ Agnostisizm ya da bilinmezcilik,tanrının ya da tanrıların varlığının ya da yokluğunun bilinemeyeceğini öngören felsefe akımı. Bu felsefenin takipçilerine agnostik denir. Kökeni eski Yunan'daki Sofistlere kadar uzanan agnostisizm kelime olarak eski Yunanca'daki agnostos,yani "bilinmez olan" kelimesinden gelir.

gizemini yitirir ve açık biçimde satılık meta haline gelir.”

Warhol'un sanata kayıtsızlığının ve seri üretilmiş metaya dönüştürmesinin aksine 1960'ların sonrasında ortaya çıkan sanat oluşumlarının çoğu tıpkı geçmiş Avangard'lar gibi kurumsallaşmış sanata, müzelere, galerilere ve akademik beğeniye ve sanat piyasasına tavrı içindedirler.

Pop Art'ın aksine 1970'lerde ortaya çıkan oluşumların birçoğunun istemi sanatın yaşama katılması yönündedir. Alan Kaprow'a göre artık sanat yaşamla rekabet halindedir ve “Bir zamanlar sanat yaşamdan üstün gibi görünüyordu, ama modern dönemde yaşam daha üstün görünmektedir. Yaşam açıkça bu yarışta kazandığı için de sanat yaşama katılmaktadır ya da yaşam tarafından sömürgeleştirilmektedir” (Kuspit,2004:37). Sanatın yaşamın denetimine girmesi bir anlamda onun eylem alanının farklılaşmasına neden olurken, sanatın söylemleri çoğunlukla toplumsal sorunlarla ilintili hale gelmiştir. Gelenekseli terk eden sanat konusunu yaşamdan aldığı gibi malzemesini de sokaktan seçer ve gösteri alanı sokağın kendisi olur.

Pop-Art'ın vurdumduymazlığının tersine çoğunluğu Enstalasyon, Performans, Kavramsal Sanat, Land Art, Body Art vb oluşumlar siyasi ve protest bir tavrı içerisinde olmuşlardır. Genellikle gelip geçici olanı, kolay kolay metalaştırılmayanı, izleyicinin yapıyla yalnızca zihinsel değil, fiziksel etkileşimine dayalı üretimi benimsemiş olmaları, onların siyasi tavırlarıyla örtüşmektedir. Karşı oldukları değerler açısından değerlendirildiğinde bu anlayışların yoğunlukla 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkması rastlantı gibi görünmemektedir. Özellikle 1960'ların öğrenci olayları ve 1970'lerin ekonomik bunalımları, toplumsal yapıdaki bozulmalar bu sanat oluşumlarının ortaya çıkışında önemli etken olarak görünmektedir. Antmen'nin (2010:22) de ifade ettiği gibi bu sanat oluşumlarının nedeni yalnızca sanatı sokaklara taşımak ve sanatın meta olmasını engellemek olarak görülmemelidir. Çünkü ona göre bu “sanatı ‘tarihselleştirici’ etmenler olarak müzesiyle, galerisiyle,

piyasasıyla egemen kurulu düzenin kurumsallığına karşı, dönemin alternatif [siyasi] düşüncelerinden beslenen devrimci bir tavrın ifadesidir.” Bu perspektiften ele alındığında sanatta dönemin toplumsal koşullarına paralel olarak çözümü sokaklara inerek bulmuştur.

Artık sanatın amacı estetik kaygılar taşımak değil, aksine insanı ve yaşamı dönüştürmek adına estetik olmayan yöntemlerle de toplumsal alana müdahale etmek ve onun dönüşümüne katkıda bulunmaktır. Toplumsal alana müdahale etmekse ancak onun içinde mümkün olabilecek bir eylemdir.

Kosuth’a (2010) göre “Ready-made’le sanat, artık, bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm Kavramsal Sanat’ın başlangıcını belirler. Duchamp’dan sonra sanat bütünüyle kavramsaldır.” Gerçekliğin ele geçirilme serüveninde gelinen yer imgenin, nesnenin değil, idea’nın/düşünün gerçekliği idi.

Kavramsal bakışla birlikte değişen bu yeni sanat oluşumları, soru ve sorunlar olarak görülebilecek belirsizlikleri beraberinde getirmiştir. Smith’e (2003:28-33) göre “Kavramsal Sanata bağlı olan sanatçılar, sanat nesnelere, malzemeden, teknik beceriden vazgeçtiler ya da sanat düşüncesini kökten bir şekilde yeniden tarif ettiler; sanat kavramını ve kullanım biçimlerini sorguladılar.” Bu sanatçılar Kavramsal Sanat doğrultusunda galerilerde sergilenebilecek sanat nesnelere üretmek yerine, tartışmalar aracılığıyla sanat kavramlarını irdelediler. Sanatçılar seçimlerinde, estetik değil, anlamı, ideayı/düşünceyi önplana çıkarttılar.

Kavramsal sanat tam da siyasi çalkantıların yoğunlaştığı bir dönemde, 1960’ların sonunda, Minimalizmin matematiksel yönelimlerinde, Jasper Johns’un felsefi ironilerinde, Manzoni ve Yves Klein gibi birçok

Avrupalı ön örneklerde oluşma sürecindeydi. Yirminci yüzyıl boyunca modernizmin kenarlarında dolaşan Dada, Fluxus⁹, Happeningler, Somut şiir¹⁰ ve Sitüasyonizm¹¹ gibi düşüncelere odaklandı ve bunları önplana çıkardı (Smith,2003:28-33).

Temelde benzer söylemleri içeren sanat oluşumlarında yer alan sanatçıları belirli bir anlayış içerisinde tanımlamak oldukça güçtür. Bu dönemin sanatçıların aynı anda ya da farklı zamanlarda birçok oluşumun içerisinde bulunmaları onları belirli bir oluşum içerisinde tanımlamayı güçleştirmektedir. Dolayısıyla bu sanat oluşumlarını sanatçı temelinde sınıflandırmak bu dönemin sanatı için oldukça zorlama bir tanımlama olur. Zaman zaman birbiri içerisine giren ve benzer yöntemleri kullanan bu oluşumların temelde ortak özellikleri ise sanatın yaşamı dönüştürme istemine dayalı olarak toplumsal muhalefeti içeren bir söyleme sahip olmaları ve çoğunlukla protest tavırlarının olması olarak özetlenebilir. Sanatsal oluşumların ayrı başlıklar altında incelenmek yerine sanatçıların üretimleri üzerinden örneklenmeye çalışılmasının doğru olacağı kanısı ağırlık

Flux; 'akış', 'arınma', 'hareket', 'kabarma', 'bolluk', 'yükseliş', 'çıkış' gibi anlamlara gelir. Tarihsel kaynağı eski Yunan filozofu Herakleitos'un *panta rei* –her şey akar- düşüncesidir (Yılmaz M., 2006:262).

¹⁰ Her türlü tipografik gösterenin sayfa boşluğu üzerinde hiçbir biçimsel kural olmadan düzenlenmesiyle oluşan şiir türüdür. Somut şiirde aktarılmaya niyetlenen duygu ve düşünceler sözcüklerin seslerinden tamamen kopmuş olmasalar da algılanımları çok büyük oranda şiirin görsel niteliği üzerinden gerçekleşir. Augusto De Campos 1956'da yayınlanan Somut Şiir Manifestosu'nda somut şiirin bir özelliği olarak 'sözselsesselgörsel' (verbivocovisual) terimini ortaya atar ve şöyle der: "Grafik ve sessel, işlevler ve bağıntılar ("benzerlik ve yakınlık unsurları") ve bir kompozisyon ögesi olarak uzamın özgürce kullanımı, anlamın ideogramik sentezleriyle bağlaşıklık gözün ve sesin eşzamanlı diyalektiğini besler, sözselsesselgörsel bir bütünlük yaratır.

¹¹ Sitüasyonist Enternasyonal 1957'te "International Movement for an Imaginative Bauhaus", "The Lettrist International" ve "The London Psychogeographic Society" olarak adlandırılan birkaç grubun birleşmesiyle oluşan politik ve sanatsal yönü olan bir gruptur. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Erdoğan, 2008:33).

kazanmıştır. Bu bağlamda farklı anlayışlarda üretim yapan sanatçılarla örnekleme yapılmaya çalışılmıştır.

Bu sanat oluşumlarından en öne çıkanı Fluxus'tur. 1960'lı yıllarda Litvanya asıllı Amerikalı mimar ve grafik sanatçısı George Maciunas'ın öncülüğünde oluşan ve kavramsal bakışı öne çıkaran Fluxus, estetik kaygının yerine toplumsal kaygıyı ön plana çıkaran söylemleri içerir. Antmen'e (2009:203) göre Fluxus, "özünde 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur."

Fluxus'un manifestolarının ilkinde George Maciunas bu oluşuma yönelik sanatçılara şöyle sesleniyordu: "Dünya'yı ölü sanattan arındırın...soyut sanattan, göz aldanmasına dayalı sanattan arındırın... (Şenova, 2003:121)." Sanatı bunlardan arındırmak ise sanatı Duchamp'ın Ready-made'lerine, John Cage'in Ready-made performanslarına ya da George Brecht'in Ready-made aksiyonlarına götürmektedir.

George Maciunas bu manifestosunda Fluxus'un amacını dünyayı burjuva hastalığından arındırma olarak tanımlıyor. Maciunas' göre "Fluxus 'anti-profesyonel bir süreç', dolayısıyla Fluxus'ta yer alanların sanat deneyimlerini günlük hayattan elde etmeleri gerekiyor [...] amaç; sanatı, Avrupalılaştırma fikrinden, sanat ideolojisi için yapılan sanattan, profesyonel sanatçı düşüncesinden arındırmak (Şenova, 2003:121)." Kullandığı bu yöntemlerle ve söylemleriyle Fluxus, Dada'nın söylemlerini kullanan sanatsal bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır.

George Brecht, Dick Higgins, George Maciunas, Yoko Ono, Nam Yune Paik, Wolf Vostell, La Monte Young gibi sanatçılar bu oluşumun içinde bulunan sanatçılardan bazılarıdır. Fluxus sanatçıları arasında politik tavrıyla en dikkat çeken sanatçı ise Joseph Beuys'tur. Baykam'a göre Beuys inanılmaz bir ikna gücü, son derece güçlü bir kişiliği olan bir sanatçidir. O

“kavramları sosyal ve politik olaylara dönüştürmesi ile o topluma yönelik, siyasal/kavramsal işlerin Duchamp’ıydı” (Baykam,1999b:255). Berger (1989:179) ise Beuys’un kendini politika dışı olarak tanımlamasını inandırıcı bulmaz. Çünkü ona göre Beuys, dünyayı iyileştirme ve değiştirme doğrultusundaki her eylemin (ya da ütopyanın) politik olduğunu bilmeyecek biri değildi. Beuys’un kastettiği politika, insanları ve doğayı kendi çıkarları için sömürenlerin uyguladığı politikaydı. Aksine Beuys’a göre sanat, insan düşüncesinin bir eylemiydi ve toplumsal kısıtlamalara karşı bir silahtı ve bu yönüyle de politik olmalıydı. Clark (2004:178) ise onun sanatı için şöyle diyordu, “Sınırsız demokrasi ve kolektif eylem Beuys'un politik bakış açısının temelini oluşturmuştur: Onun için herkes sanatçıdır, öğrenmek isteyen her kişi öğrencidir ve her tür toplumsal değişim yaratıcı olmak zorundadır.”

Beuys’un çalışmaları arasında ilk akla gelenler "7000 Meşe", "Kır Kurdu: Ben Amerika'yı Severim ve Amerika da Beni sever" ,"Avrasya", " Ana Akım' ve İçyağı Alanı, “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır” gibi siyasi içerikli performanslardır.

Beuys 1974 te Amerikan yerlilerinin sorunlarına dikkat çekebilmek için gerçekleştirdiği “Kır Kurdu: Ben Amerika'yı Severim ve Amerika da Beni Sever” performansında kendini vahşi bir kurtla etrafı tel kafesle çevrili bir mekana kapatmıştır (Resim 47). Bir tür şamanist performansın sonunda Beuys kurdu ehlileştirmeyi başarmıştı. Bu bir zamanlar Amerikan yerli halkını ehlileştiren Avrupalılar gibi. Yılmaz’a (2011) göre,”Kafesin içinde insanların bizzat şahit olduğu o varlık, ‘beyaz adam’ tarafından soyları tükenme noktasına getirilmiş Amerika’nın asıl sahipleri olan (bir kurt cinsini ve Kızılderilileri) temsil etmektedir.”



Resim - 47: Joseph Beuys " Ben Amerikayı seviyorum Amerika beni" performans, New York, 1974.

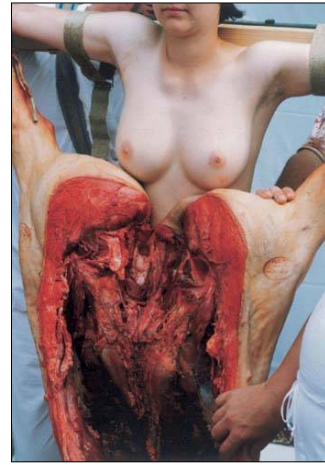
1960'ların sonu 1970'lerin başlarında ortaya çıkan ve sanatçının kendi bedenini sanat nesnesi olarak kullanması anlayışına dayanan ve diğer oluşumlarla işbirliği içinde yürütülen bir sanat anlayışı olan "Body Art" çoğu zaman "Performans Art" ile bağlantılıdır. "Body Art"ın tiyatroyla ilişkisi ise onu 1900'lerin başlarındaki Fütürist ve Dadacıların performanslarına yaklaştırır. Marina Abramovic, Chris Burden, Rebeca Horn, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Vito Acconni bu oluşumun içinde yer alan sanatçılardan bazılarıdır.

Sanatın en ilkel formuna gönderme yaparcasına eylemle, dansla, hareketle, müzikle yoğrulmuş, zamanın ve mekânın önemsenmediği, izleyicinin, eylemin içine katıldığı bir ritüeller biçiminde karşımıza çıkan bu sanat, hayatla iç içe karışarak izleyiciyi şaşırtan, korkutan, şok eden teatral gösterilere dönüşüyor.

Avusturyalı performans sanatçısı Hermann Nitsch performanslarını özellikle teatral gösteriler (Resim 48-49) biçiminde düzenlemiştir. Ruhun ve bedenın tüm ilkel tabulardan arınması gerektiğini düşünen sanatçı, 1960'lı yıllardan itibaren hayvan kavruları, kan, koyu renkte boyalar ve meyveler kullanarak çeşitli kült imgeler ve kalabalık bir oyuncu grubu eşliğinde performanslar düzenlemeye başladı. Gösterilerini daha çok dini ayine benzer formlarda dans ve müzik paganist ritüeller biçiminde sunmuştur.



Resim - 48:Herman Nitsch "Six Day Play in Prinzendorf", 1998, Performans



Resim - 49:Herman Nitsch "Six Day Play in Prinzendorf", 1998, Performans

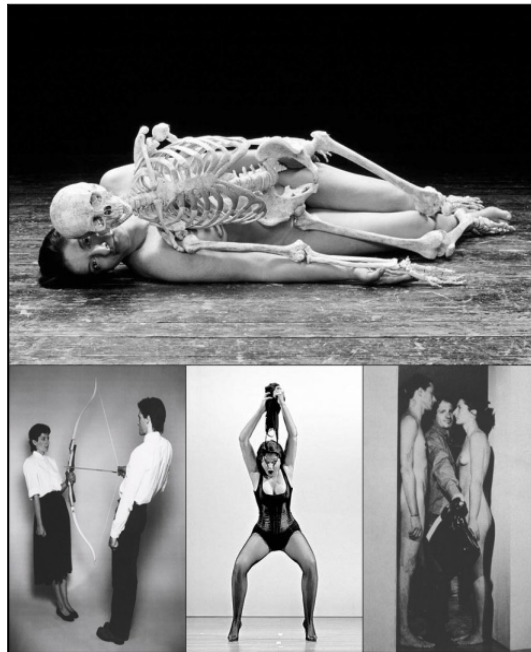
Ona göre, şiddet gösterisi, yalıtılmış mekânlara mahkum edilen modern insana bir katarsis (arınma) sağlayabilirdi Nitsch, sanat ve yaşam arasındaki eşiğin (acı ve iğrenme eşiğinin) aşılması gereken çetin bir sorun olduğu düşüncesindeydi. Acı ve iğrenme eşiği, insanın bir yandan inandığı geleneklerin bir yandan da yoldan çıkmasına neden olan, herkese tanıtık gelen günahların tam ortasında yer alıyordu (Yılmaz , 2008:241)

Bir başka performans ve Body Art sanatçısı Marina Abramoviç bu oluşumun önemli bir temsilcisidir. Abramoviç yaptığı performanslarında

seyirci üzerinde sarsıcı etki yaratmak için kendi vücudunu malzeme olarak kullanıyordu (Resim 50). “Batı dışı kültürlerden öğrendiği kadarıyla, ölüm ve acı korkusunu yenmek ve bedenin insana yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerekiyordu. Gösteri, onun için başka bir boyuta ve uzama atlama biçimiydi (Yılmaz, 2008: 242).

Marina Abramoviç bir röportajında kendi sanatının şu şekilde yazılmasını söylüyor:

“Acı, kahramanlık, kendini kurban etme ve ölüme yaklaşma denemeleri Marina Abramoviç’in çalışmasının esasını oluşturmaktadır. Acı duymanın tinsellikle, ölüme yaklaşmanın ise ölüm korkusuyla alakalı olduğunu belirten sanatçı, bu eylemlerinde bedeni, limitlerini zorlayarak geliştirme arzusunu kendi vücudu üzerinde çalışarak, kendisine fiziksel testler yaparak gerçekleştirmekte” (akt.Potuoğlu,1999:154).



Resim – 50 Marina Abramovich'in çeşitli tarihlerde yaptığı performanslarından görüntüler.

Anti-kapitalist ekolojist bir görüşe sahip olan Rus asıllı Oleg Kulik, 1980'li yıllarda anarşist ve toplumca çok da etik olmayan performanslarıyla insanların kendisini dünyanın merkezine koyarak uygarlık adına yarattığı eşitsizliğe ve doğa üzerinde yarattığı bozulmalara dikkat çekmek istemiştir. Bu amaçla bir köpekle yaşaması, köpek gibi davranması (Resim 51) insan ideolojisinin egemenliğine karşı bir tavidir. Altındere'nin (1999:18) tanımıyla söylesek "[s]anatçı için dünya görüşü anlamında eko-anarşist tanımını yapabiliriz. Çünkü sanatçıda mistik bir doğa severlik yoktur. Sanatçı, insan merkezli, beyaz insan merkezli, batı merkezli, uygarlık merkezli dengeler oluşumuna karşıdır."



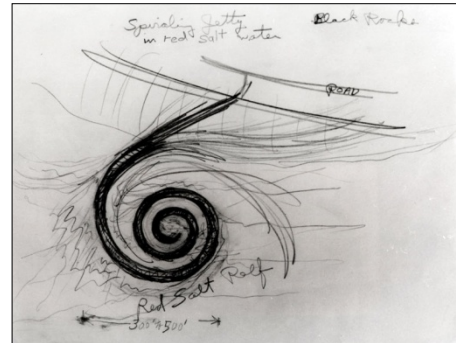
Resim - 51: Oleg Kulik " Ben Amerikayı ısıtırım Amerika beni" 1994, Performans

Kendisinin de köpek olduğuna inandırmaz. Ama kendisinin insan olarak, tür olarak onun yaşantısında yer alabileceği, onunla birlikte olabileceği, birlikte üretebilecekleri, birlikte düşünebilecekleri hatta birlikte sevişebileceklerinin mesajını verir. Bu tutumda eşitlik ideolojisi değil, insan merkezci dünyaya karşı koyma ideolojisi saklıdır. Çünkü söz konusu olan eşitlik eğer, insani düşüncenin reddi eşitlik ise bu köpek için bir eşitlik sayılmaz. Özellikle eşitlik "Aynılaştırma" anlamını taşıyorsa köpek için bir

dezavantajdır. Sanatçı için geçerli olan ve "Ortak Aile" kimliğinde söz edebilmenin altında yatan birlikte değer üretebilmektir (Altındere;1999:18).

Doğaya sanatçının müdahalesi ile gerçekleştirilen ve doğayı sanat malzemesi olarak kullanan "Land art", "Arazi sanatı", "Yeryüzü Sanatı", "Çevre Sanatı", "Toprak Sanatı" gibi adlarla tanımlanan sanatın sınırlı mekan anlayışını sorgular. Formlarını doğadaki koylardan, sahillerden, adalardan, çöllerden, kentlerdeki binalardan, nehir yataklarından bulur. Land Art, sanatın alınıp satılabilmesini ve sanatın meta değerini sorgulayan yönüyle de değer görür. Kastner'e göre, "[d]önemin gençlik hareketlerinden, ekolojik ve feminist eleştirilerinden etkilenen ve minimalizmden beslenen bu sanat biçimi bir tür karşı kültürel proje olarak değerlendirilebilir"(akt.Pekşen, 2005). Özünde çevreci bir yaklaşımı benimser. Antmen'e (2009:203) göre 20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri hissedilmeye başlayan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağırın arazi sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya karşı bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımı savunan ve ekolojist bir anlayışı benimser.

Michael Heizer, Walter De Maria, Richard Long, Joseph Beuys, Dennis Oppenheim, J.C. Christo bu alanda çalışan sanatçılardır. Land Art'ın önemli temsilçisi olan Robert Smithson'ın en tanınmış yapıtı Utah Gölü'nde 6650 malzeme kullanarak yaptığı "Sarmal Anafor" dur. Smithson bir yazısında kendi çalışmalarına ilişkin olarak şunları söylemektedir: "Tıpkı toprak gibi, insan ruhu da sürekli erozyona uğramakta. Akıl ırmakları eğreltileme kıyılarını yavaş yavaş sürüklüyor, beyin dalgaları düşüncede yalıyorlar uyuyor, fikirler cehalet taşlarına ve billurlaşmış kavramlar parçalanıp kumlu akıl tortularına dönüşüyor" (akt:Gintz, 2010:28) (Resim 52).



Resim - 52: Robert Smithson "Sarmal Anafor, Great Salt lake, utah", 1970, Land Art

II.1.4. Ütopyaların Sonu: Günümüz Sanatında Siyasal Söylem

Günümüzü de postmodern ya da yeni dünya düzeni olarak bilinen neoliberal dönemde sanatın konusu, değişen dünya dinamiklerine paralel olarak biçimlenmiştir. Bu dönem içerisinde bir yandan 1960'larda başlayan 70'lerde ivme kazanan sanat anlayışları devam ederken öte yandan sanatın özellikle 1980'ler sonrası değişen siyasal yapılanmaya paralel olarak

çoğunlukla ırk, etnik, cinsellik temelli konular üzerine yoğunlaştığı dikkati çekmektedir.

1960'larda kavramsal sanat, geleneksel ifade biçimlerini zorlarken, sanatın yaşama katılması düşüncesinden hareketle çoğunluğu siyasi içerikli birçok anlayışın ortaya çıktığı görülmüştür. 1980 sonrası sanat ise farklı siyasi söylemlerin yanı sıra özellikle kimlik siyasetinin ivme kazandığı görülmektedir. "Feminist Art", "Black Art", "Diaspora" "Grafiti", "Neo-Expresyonizm", "Public Art" gibi bu oluşumlar neo-liberal yapılanmanın sanat üzerindeki etkisinin sonuçlarıdır.

1989'da demir perde blokunun yıkılması Soğuk Savaşın sona ermesi anlamına gelirken aynı zamanda bu durum tarihsel büyük ütopyaların da sonu demektir. Modernizmin sonu olarak da tanımlanan bu yeni dönemde, modernizmin insanlara vaat ettiği ütopyaların ve büyük anlatıların sonu tartışmaları çok sık dile getirilen moda kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. İçinde bulunduğumuz çağı tanımlayan kavramlar ise çağın özelliği ile örtüşen bir mantıkla çok farklı kelimelerle ifade edilmektedir. Yeni dünya düzeni, Neo-Liberalizm, küreselleşme, sanayi sonrası toplum, enformasyon toplumu, post-fordist toplum, post-marksizm ya da post-modernizm vb kavramların tamamı bu dönemi tanımlamak için kullanılan ve hala tartışılan kavramlardır. Kısacası 1980'ler sonrası başlayan ve henüz tam olarak kavrayamadığımız, hala tartışmaların sürdüğü, üzerinde uzlaşmaya varılamamış "post"lu dönemlere çoktan girmiş bulunuyoruz.

Buck-Morss '*Rüya Alemi ve Felaket*' adlı kitabının önsözünde modernizmi, insanlara umutlar vadeden bir rüya olarak tanımlar. Ona göre, 20. yüzyılın rüyası kitlesele ütopyalar inşa etmeyi (Buck-Morss, 2004:7. Buck-Morss gibi Lyotard da (1998:21) liberal kapitalizm tarafından vaat edilen

ütopyaların gerçekleşmediğini, verdiği sözlerde durmadığını söylüyor “Ne göreceksak, görecektik. Çizdiği yollardan gidersek, bütün bir insanlık, özgürlemenin sine qua non’sunun¹² temel koşulu olan zenginliğe kavuşacaktı.”

Bugün modernizmin bu ütopyalarından artık bahsetmek mümkün görünmemektedir. Batı merkezli sermayenin büyümesinin önündeki sınırları kaldırma hareketinin sonucunda, ulusal sınırlar açılmış, yeni pazarlar ve ucuz işgücü için yeni kaynak arayışı genişlemiş ve elektronik iletişimdeki devrim sayesinde sermaye hareketleri kolaylaşmıştır. Küresel ölçekte yeniden örgütlenen sermaye, dünya piyasalarını ve dolayısıyla yaşamı yeniden düzenlemiştir. Dünya artık küresel ölçekte tekel niteliği kazanmış sermaye kuruluşlarının yönettiği küresel bir köydür. Yaşamın ve üretim ilişkilerinin maddi koşulları üretilirken idolojisi de yaratılmıştır.

Kökenleri 1960'lara dayanan ve bu yeni dünya düzeninin ideolojisi olarak işlev gören postmodernizm hala üzerinde uzlaşmaya varılmış bir kavram olmamakla beraber bunun Featherstone (2005:34) göre “[t]erimin türevleri olan postmodernlik, postmodernite, postmodernleşme ve postmodernizmden oluşan terim ailesi sıklıkla zihni karıştıran ve birbirinin yerine geçen tarzda kullanılmaktadır.” Ve hala her şey belirsizdir. Touraine (1995:202) bu belirsizliği tanımlarken ucu nereye ulaşacağı belli olmayan tehlikeli bir denize benzetir. Ona göre, “sanki tehlikeli bir deniz ya da ırmağa doğru sürükleniyoruz ve büyük çoğunluğu öngörülemeyen olaylara ivedi birer yanıt bulmak için gerilim altındayız.” Bu belirsizlik birtakım soruları da beraberinde getiriyor. İçerisinde bulunduğumuz ve birçok şeyin sonunun ilan edildiği, her şeyin netliğini yitirdiği, kavramların birbirinin içine girdiği ve

¹² Sine qua non:Olmazsa olmaz koşul. Bir şeyin olmasının nedeni bir başka şeyin olmasının koşuluna bağlı olmasıdır. Biri olmazsa diğeri de olmaz.

merkezin dağıldığı, geleceğe yönelik kehanetlerin dolaştığı ama kimsenin tam olarak tanımlayamadığı bir dönemde, modernizmin de sonunun gelmesi normal gibi görünmektedir. Kumar (1999:184) ise modernliğin ve tarihin sonun geldiğini ifade eder. Ona göre “[s]osyalizm ölüdür, ütopya ölüdür. Doğa bile ölmüştür.”

Modernizmin kitlelere dayalı, milliyetçi dünya anlayışı, süreç içerisinde, insanlığın yok olmasına varacak dünya savaşlarına yol açtı. “Sınaî bolluk rüyası, hem insan emeğini hem de doğal ortamları sömüren küresel sistemler inşa edilmesini teşvik etti. Kitlelere kültür rüyası, modernliğin şiddetini estetize eden ve bu şiddetin kurbanlarını uyuşturan türlü türlü rüya efekti yarattı” (Weiss, 2005:9). “Artık öyle bir noktaya gelmişiz ki, ne idüğü belirsiz bir gelecek uğruna, türleri, kültürleri ve muhtemelen tüm dünyayı feda etmeye hazırız” (Zerzan, 2004:271). Bir zamanlar en azından ütopya da olsa bir geleceğe sahiptik. Şimdi yıkılan ütopyanın hayal kırıklığı içerisinde, nereye doğru gittiğimizi bile kestiremeyecek bir haldeyiz. Artık modernizmin ütopyelerinden bahsetmek geçmişle anılır nostaljik bir hal almıştır.

Bu noktada şunlar söylenebilir. Günümüzde, özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra, sanata ilişkin olanlar da dahil olmak üzere, tüm egemen ideolojiler çözülmüş ve dünya iki kutuplu hale gelmiştir. 1989’da Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla birlikte reel sosyalizm çökmüştür. 1970’lerde dünyanın girdiği ekonomik kriz sonrası ortaya çıkan neoliberal birikim modelinin dinamikleri içinde ulus devlet sermayenin küresel talepleri doğrultusunda dönüşürken kültür politikaları da aynı bağlamda dönüşüm geçirmiştir. Dünyayı tek piyasa sistemine dönüştüren sermaye, kültür politikalarını da tek merkezden yönlendirme olanaklarına kavuşmuştur.

Toplumsal yapıdaki çözülmeye paralel olarak sanatın da değişmesi ve kendine yeni değerler üretmesi kaçınılmaz olmuştur. Şaylan’a (2009:136) göre “Eğer ideolojilerin çöküşü, bireyin tüketime yönelerek tüm düşünsel özelliklerinin denetleyici bir medya tarafından belirlenmesi, ilerlemeci tarih

anlayışının çöküşü gibi olgular yeni dünya düzenini belirlemişlerse, sanatın da bu gelişmeden etkilenmemesi mümkün değildir.” Tam da bu tarihlerde, postmodern sanatın çağın sosyo ekonomik ve ideolojik yapısına uyan bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkması ve giderek yaygın bir hal alması tesadüflerle açıklanacak bir durum gibi görünmüyor.

Postmodernizm olarak tanımlanan bütünüyle eklektik ve pastiş bir kimliğe sahip bu yeni sanat anlayışı, doğal olarak kendine uygun yeni sanatçı tipini yaratmıştır. Yeni dünya düzeni içinde her şeyin imajlarla ilintilendirildiği, sanal kimlikler sayesinde herkesin herkes olabildiği bir çağda sanatçılar da çok farklı imajlarla görünüyorlar ve kendilerine çok farklı roller yaratıyorlar.

Kimisi guru veya şaman gibi geleneksel rolleri sahiplenirken, kimisi açığız fırsatçı ve kariyerist rolüne bürünüyor; şöhretlere hayran ergen kızlardan, sürekli tıkanan, eli baltalı psikopatlarla kadar çeşitli personalar yaratılıyor. Sanatın dert edindiği meseleler de çeşitlilik gösteriyor: Feminizm, kimlik politikaları, kitle kültürü, alışveriş ve travma. Dolayısıyla sanatın karakterinin kavranamaz oluşunun, eleştirmenlerin, küratörlerin ve gazetecilerin sanat yazılarının harcıalem konusu olması kimseyi şaşırtmamalı (Stallabrass, 2009:134).

1970'lerin başından itibaren postmodernizm sanata meydan okurken aynı zamanda sanatın kirlenmesinden de haz almaya başlamıştır. “1970'lerin sanat dünyası sanatın sınırlarını zorlamak ya da sanat tarihini genişletmek için değil de sanatı şu ya da bu kişisel veya siyasi ereğin hizmetine sokmak için harıl harıl çalışan sanatçılarla doluydu (Danto, 2010: 38).” Bugün çağdaş sanat adı altında sunulan ürünler, sınırsız bir biçimde çeşitlenmektedir, piyasa her şeyi alınıp satılan bir metaya dönüştürürken sanatı da kendi pazarına taşımayı başarmıştır.

Sanat sınıfsal bir öznenin temsilinden farklı alanlara kayarken, kendine yeni değerler de üretmiştir ve kendini bu alanlarda sıkça ifade

etmeye başlamıştır. Sanat daha çok yerele, etnisiteye, kimlik ve cinsellik kavramlarına indirgenmiştir. Foster'e (2008a:133) göre, "siyasî sanat, sınıfsal bir öznenin temsilinden ziyade toplumsal temsillerin eleştirisi (toplumsal cinsiyet bağlamındaki konum, etnik tektipleştirmeler vs.) olarak görülüyor. Böyle bir değişim siyasî sanatçının konumunda ve işlevinde de bir değişimi gerektirir." Siyasi bir söylem olarak modernizmin bütün değerlerine karşı bir tutum içerisinde olan postmodern sanatta İskender'e (1998:44) göre, "[b]içim ve içeriğin başkaldırma özgürlüğü, kişisel üslubun saldırgan bireyselciliği, cinselliğin özellikle vurgulanması, reddetme ya da karşı koyma politikaları gibi modernizmin yapı taşları, son zamanların sanatınca yeni baştan inşa edildi."

Sanatın temel sorunu, içine girdiği bu yeni dönemde eseri ile kendisi arasında yaşadığı çelişki gibi görünüyor. Herkesin sanatçı ve her şeyin sanat eseri olduğu bir yerde, sanatın niteliğinin de sorgulanmasından öte sanatın varlığı sorgulanır hale getirilmiştir. Her şeyin çok çabuk tüketildiği günümüzde, sanatın da çabuk tüketilen bir konuma gelmesi kaçınılmaz bir sonuç olarak görülmelidir. Öyleyse çağın sanatı da kültürüne paralel olarak çabuk tüketilen, ayaküstü yenilen "Fast Food" kültürüne benzemektedir. Önemli olan haz almak değil, boşluğu doldurmaktır.

Artık modern sanatın biricikliği, üst kültür özelliği ve aura'sı çoktan kaybolmuştur. Sanatın yaşama katılma isteği bu dönemde uç noktaya ulaşmıştır. Ötügen'ün (2008b:188) ifadesiyle, "Yaşam eskiden sanata benzemek isterdi, bugün ise sanat yaşama benzemek istiyor. Sanat yaşama benzedikçe de sanat olma özelliğini yitiriyor. Yaşam ile sanat arasındaki sınırların kaldırılma iddiasının bağlamı inandırıcılıktan uzaktır." Sanatın yaşama benzemesi onu günlük yaşam içerisindeki herhangi bir nesne konumuna getirerek sıradanlaştıracaktır. Kendi özgün konumunu kaybetmiş olan sanat ise kiç'e maruz kalarak kimliksizleşecektir.

Geçmişin sanatına öykünerek sanatı bitpazarına dönüştüren postmodernizm, nosjtaljiyi, terk edilmişliği içerisine alarak eklektik bir

görünüme bürünür. Kuspit (2004:72) postmodernizmin aslında yeni bir şey söylemediğini ifade eder. Ona göre “[p]ostmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsist çöküşüne işaret eder, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunulmaz, eski sanat yeniden üretilir, bu sırada da anlamı yok edilir.” Huyssen (1994:110) ise modernizmi basitçe bir safra gibi atıverdiği noktada, postmodernizm, kültürel aygıtın kendisini yeni olarak meşrulaştırdığı taleplerine teslim olur ve modernizmin kendi zamanında karşılaştığı zevksiz ön yargıları yeniden canlandırdığını söylerken, Kumar (1999:87) postmodernizmi, modernizmin ölü bedeni üzerinde icra edilen cenaze törenlerine, cesedin teşhir edilmesine benzetir.

Postmodernist sanat, özellikle 1960’lar sonrasında itibaren ortaya çıkan sanat anlayışlarının çoğu gibi, sanatı günlük yaşamın içerisine sokma ve günlük yaşamdan sanat nesnelere yaratma fikrini taşımaktadır. Ancak bugünün sanatı ile 1960’lar arasındaki fark şudur: O yılların sanatı galerilerin köhne karanlığından kurtarmak ve yaşamın içerisine katmak gibi siyasi avangard özellik taşıyordu. Oysa postmodernist sanatın bu anlamda böyle bir siyasi amaç taşımadığı gibi, modernizmin tersine postmodern dönemde sanatçı toplumsal bir kaygı taşımak yerine, medya sanatçısı olmayı yeğlemektedir.

Postmodernist sanatın apolitik bir tavrının olduğunu söyleyen Salecl’a (2008:298) göre sanatın amacı “kendi bedenine dönmek ya da kendi gündelik yaşamını bir sanat yapıtı kılmaktır. Artık siyasal tartışmalara girmenin bir anlamı olmadığını ve sahip olduğumuz tek iktidarın kendimiz üzerinde olduğunu söyleyen bir hamle gibi algılanıyor. Sanattaki bu apolitik dönüş büyük ölçüde günümüz kapitalizminin mantığıyla ilintilidir.”

Postmodernizm, toplumu apolitize olmuş bir hale sokarken kendisi oldukça siyasi bir hal almıştır. Postmodern sanatın siyasi bir yanı var mı yok mu tartışması açıkça tartışılmış bir konu olmanın ötesindedir. Bu noktada Lyotard’ın şu sözleri postmodernizmin siyasi amaçlarının ne olduğunu çok iyi

özetler niteliktedir:

İktidarın adı parti değil de sermaye olduğunda, transavangardcı ya da postmodern çözüm, anti-modern olandan daha elverişli görünüyor. Eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır derecesini oluşturuyor: Reggae dinleniyor, Western seyrediliyor, öğlen Mc Donalds'da yeniyor, akşam yerel mutfakların tadına bakılıyor. Tokyo'da parizyen parfümler kullanılıyor, Hong Kong'da retro giyiliyor. Bilgi televizyon oyunlarına malzeme olmuş durumda. Eklektik yapıtlar için alıcı-izleyici bulmak kolay. Sanat kendini kitsch kılarak, amatörün beğenisinde hüküm süren düzensizliği pohpohluyor. Galeri sahibi, sanatçı, eleştirmen, hepsi bu 'ne olursa olsunculuk'ta anlaşılıyorlar. Zaman, gevşemenin ve rahatlığın zamanıdır. Ama bu 'ne olursa olsun' realizmi, gerçekte paranın realizmi; estetik ölçütlerin yokluğunda, yapıtların değerini, kârlılıklarıyla ölçmek mümkün ve yararlı oluyor. Nasıl ki sermaye, alım gücüne sahip olmaları koşuluyla, kendini bütün ihtiyaçlara uydurabiliyorsa, bu realizm de kendini bütün eğilimlere uydurabiliyor. Beğeniye gelince, vakit geçirmek ya da vurgun yapmak için, ince olmak gerekmiyor. Estetik arayış çifte tehdit altında: Bir yandan "kültür politikası" diğer yandan sanat ve yayın pazarı. Ona kimi zaman biri, kimi zaman da diğeri, yönetildikleri kamu tarafından mevcudiyeti onaylanmış konulara uygun yapıtlar vermesini tavsiye ediyor. Ve iyi yapılmış olmaları için bu yapıtların, kamunun, içinde neden bahsedildiğini tanıyabileceği, anlatılmak isteneni anlayabileceği, her durumda bunları kabul ya da reddedebileceği ve hatta mümkünse kabul ettiklerinin ona bir avuntu, bir destek sağlayabileceği bir biçimde yapılmış olması gerekiyor (Lyotard, 1998:50).

Modernizmin yabancılaştırıcı dış dünyaya karşı savunma alanı olarak sanat, sanatçının başkaldırısı ve sanatın alternatifler üretme kaygısı, yerini derinliğin yok olduğu sığ bir alana terk etmiştir. Öyleyse bugünün sanatı olarak "postmodernizm, modernliğin sistematik ilkelerinin ve evrensel kavramlarının ötesinde bulunan başıboşluk, çözülme, görecelilik ve parçalanma imajlarını içine alan bir yaklaşım olarak nitelendirilebilir"

(Featherstone, 2005:210). Postmodern sanat ve postmodern estetik anlayış her şeyden önce modern sanatın değerlerinin terk edilmesi ile işe başlamıştır. Günlük yaşam, kiç ve tarih tekrar sahneye çağırılmıştır.

Özellikle kökenleri 1960'lara dayanan ve 1980'ler ve 1990'lar boyunca gelişerek etkisini artıran postmodernist sanat anlayışı, ABD ve Batı Avrupa politik sanat yaklaşımları açısından oldukça etkin olmuştur.

Geçmişle gelecek, bugünle dün ve yarın içiçe girmiş durumdadır. Her şey buğulu bir cam arkasından görünür gibi ayırt edilemez bir hal almıştır. Sanat, kurumsal kimliğinden uzaklaşmış, çoğunlukla eskiden sanat nesnesi ya da eylemi olarak görülemeyecek olan çok değişken bir alana kaymıştır. 1960'lardan itibaren minimal sanatla başlayan kavramsal sanatla, performans sanatı ve beden sanatı vb. sanat oluşumları ile devam eden süreçte sanat kurumu da değişmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan sanat oluşumlarının çoğunluğunun ortak özelliklerinin kimlik politikalarıyla ilişkili olduğu ve siyasi söylemlerini bu bağlamda ortaya koydukları dikkate alındığında postmodern dünyada sanat olabildiğince siyasi bir alanda kendini göstermekte olduğu ve bunu yaparken de sınıf siyasetinden kimlik siyasetine yöneldiği görülmektedir.

Bu bölümde postmodern olarak adlandırılan dönemde daha yoğun olarak görülen sanat oluşumları örneklenmeye çalışılmıştır. Bu oluşumlar içerisindeki bütün sanatçıları incelemenin zorluğu, çalışma kapsamında belli başlı sanatçıların örnek olarak incelenmesini gerektirmiştir.

1960'lı yılların sonlarında ve 1970'lerin başlarında, kadının sanat tarihi içerisindeki yerini sorgulayan hareketlerin başlangıç noktasını Linda Nochlin'in 1971'de yazdığı "**Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?**" başlıklı makalesi feminist sanatçıların noktası olmuştur. Kadınlar ve erkekler arasında eşitsizliği ön plana çıkaran söylemleri dile getiren sanatçılar, bu durumu düzeltmek adına, sanat tarihinin unutulmuş kadın sanatçıların

varlığını ortaya koyacak biçimde bütünüyle yeniden yazılmasını ve kadınların sanat dünyasına girişini engellemiş olan yapısal ve psikolojik engellerin kaldırılmasını talep etmişlerdir. Bu bağlamda feminist sanatçıların üretimleri kadının sanat tarihindeki erkek egemenliğini ve toplumsal hayattaki kadının yerini sorgulama üzerine kurgulanmıştır. Birçok sanatçı kendi bedenini bir direniş odağı olarak çalışmalarına malzeme yapmışlardır.

Feminizmin bazı algıları değiştirme çabasının postmodernizmin ortaya çıkışıyla hemen hemen aynı dönemlere rastlaması tesadüfle açıklanacak bir durum gibi görünmüyor. Postmodernizmin özellikle, etnisite, kimlik, cinsiyet, ırk gibi kavramları ön plana çıkardığı düşünüldüğünde, feminist kadın hareketlerinin ve feminist sanatın da bu dönemlerde çıkması normal görünmesi gereken bir sonuçtur. Feminist sanatın öncülerinden olan Linda Nochlin göre bu feminist hareketler içinde bulunduğu toplumsal yapıyla yakından ilişkili ve onun ayrılmaz bir parçasıdır.

İster sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, hepsi özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir (Nochlin'den akt. Peterson, 2008)

Doss'a (2002:183) göre ise feminizm bir sanat akımı olmanın ötesinde bir şeydir. Onun deyimiyle 1970'lerin başlarında ortaya çıkan feminizm, "ne bir üslup ne de bir akımdır. Öncelikli amacı sanatın karakterini değiştirmek olan bir değer sistemi ve devrimci bir stratejidir." Feminist sanat, sadece bir yaklaşım değil, sanatın üretilmesi dağıtımı ve tüketimiyle ilgili kadınlar arasında çeşitli durumları ve stratejileri kapsayan geniş bir siyasi hareketi içeren şemsiyedir. Feministler arasında ortak yanlar ve ilgi alanları olmasına rağmen, sanatın, sanat eserlerinin, kadının, erkeğin ve bunlarla ilgili ideolojik, tarihi, cinsel, sosyal, siyasal, ekonomik ve bedensel boyutlar ile ilgili çeşitli bakış açılarının sunulduğu siyasi bir eylem özelliği taşımaktadır. Uzun zamandır sanat, erkeklerin ve beyazların egemenliği altında varlığını

sürdürmüştür. Bu nedenle feminist eylemcilik bu dönemde sanat dünyasının hem içinde hem dışında kadınların pozisyonunu iyileştirmek amacıyla idealist bir bağlılıkla sürdürülen bir eylem niteliğindedir.

Meyer (2006:318) feminist sanatın üç tane temel hedefinin olduğunu belirtmektedir. Bunlar “[b]eden imgelerini erkek sanatçıların kontrolünden kurtarmak, kitlesel medyada hakim olan sınırlı ve anlamsızlaştırılmış kadın stereotipine karşı çıkmak ve bu amaçla yeni ve daha olumlu bir kadın imajı yaratmak”tır.

Kadınların olumlu imajının ortaya konması, kadın imgeleri ve kadınlar arasında işbirliği dahil, feminist sanatın temel prensipleri formüle edildikten sonra bu prensipler sorgulanmaya başlanmıştır. En büyük tepkiler ilk feminist sanatın kadın kimliğinin stereotip imajını oluşturduğunu düşünen diğer kadın sanatçılar tarafından ortaya kondu (Meyer, 2006:319)

Valie Export’un 1972 yılında yayımladığı manifestosunda “Kadınların özgürlüğü hareketinde kadınların durumu, sanat hareketleri içinde kadının durumudur. Kadının tarihi, erkeğin tarihidir” (Antmen, 2009: 245) der. Ona göre, erkekler kendilerini tanımladıkları gibi kadın imgesini de tanımlayan konumdadır. Toplumsal yaşam içindeki kadının rolünü de statüsünü de belirleyen erkeklerdir.

Amerika’nın dışında da gelişen feminist sanat hareketi özellikle İngiltere’de siyasi açıdan oldukça etkin olmuştur. Amerika ile paralel gelişen İngiltere’deki biyolojik nedenlere dayanarak kavramsallaştırılan feminist hareketler 1980’lerden sonra daha çok Marksist değerlere yakınlaşmıştır.

Feminizmin 1980’ler boyunca süren gelişimi evrildikçe cinsel farklılık toplumsal bir olgu olarak gittikçe daha fazla yorumlanmaya başlamıştır. Bu durum kadınlığı evrensel olarak ve özünde biyolojik nedenlere dayanarak kavramsallaştıran önceki feminizm kuramlarıyla çelişmiştir. Essentialist

olmayan bu yeni bakış açısı, feminizmin odaklandığı konularla sınıf ve ırk gibi diğer farklılık unsurlarını birleştirmiştir. 1960'larda feminizm için "kişisel olan politiktir" kavramı ünlü bir sloganken, 1980'lerde Marksist toplumsal teoriler ile öznellik oluşumunun psikoanalitik açıklamalarla birleştiği kuramlar dayanak noktası haline gelmiştir (Clark , 2004:200).

Judy Chicago, Carolee Schneeman, Monica Sjoo, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Mary, Martha Rosler, Yoko Ono, Valie Export, Faith Wilding, Mierle Laderman Ukeles, Eleanor Antin, Gina Pane, Janine Antoni, Tracey Emin gibi sanatçılar feminist sanat anlayışı içerisinde öne çıkan sanatçılardır.

Judy Chicago'nun "The Dinner Party" (Resim 53-54) adlı devasa çalışması feminist sanatın en bilinen ve üzerinde en çok tartışılan örneklerinden biridir. 1974-79'da "The Dinner Party" adlı çalışma kadın tarihine adanmış ilk anıtsal yapıttır. Kadın sanatçıların sanat tarihinde yer almamasına eleştirel bir tavır içerisinde olan Judy Chicago, sanat tarihindeki erkek egemenliğine, kadınları sanattan dışlanmasına neden olan erkek önyargılarına, cinsel ayrımcılığa ve güçlü otoriter sanatsal geleneklere karşı bir tavır olarak bu eserini gerçekleştirmiştir.



Resim - 53: Judy Chicago'nun "The Dinner Party", 1974, Enstalasyon, 1.463x1.463x1.463 m.



Resim - 54: Judy Chicago'nun "The Dinner Party", 1974, Enstalasyon Detay

Kadın zarafetinin özeni ile hazırlanmış görünen üçgen masada tarihten ve mitolojiden örnekler alınmış, otuz üç adet kadın isminin yazılı olduğu alandan oluşturulmuştur. Kadının duyarlılığı ile işlenmiş, çiçekli ve dantelli masa örtüsünün üzerine konan porselen tabaklar özellikle kadının cinsel organını çağrıştıran vajina şeklinde tasarlanmıştır. Bunun yanı sıra yine üçgen şeklindeki masa da biçimsel olarak vajinayı çağrıştırmaktadır. Üçgenin ilk kanadı tarih öncesi çağlardan Roma dönemine, ikinci kanadı ise Hristiyanlıktan Reform dönemine kadar olan kısmı simgeler. Üçüncü kanadı ise Devrim Çağı'nı temsil eder.

“Dinner Party” başlangıçta çok fazla açık saçık kadın imgelerini çağrıştırdığı için eleştirilere neden olmuştur. Örneğin Amerikalı sanat eleştirmen Hilton Kramer bu işi "*kadın hayal gücüne yapılan çok çirkin bir hakaret*" olarak nitelendirmiştir (Kramer'den akt.Peterson, 2008:54).

Bu işin, (doruğunu bizzat Chicago'nun temsil ettiği) “Büyük Batılı Kadın”ın başarılarıyla sonuçlanan sahte ilerleme birikimini anımsatma anlamı taşıdığı malesef ortadadır; hepsinden önemlisi, erkeklerin yazdığı tarihin dışlayıcılığına saldırmak için... Sofra kurma gibi geleneksel kadın ritüellerini kullanması ve böylece alternatif bir kadın geleneği önermesi, görünürde bozguncu olmakla birlikte modernizmin yenilik konusundaki açlığını gidermeye yarar (Garp'tan akt.Peterson, 2008:54).

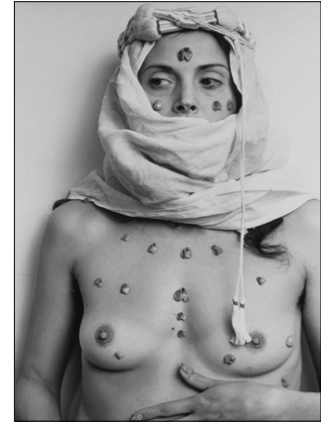
Kadın deneyimi ve kimliğinin özünü sembolik düzeye indirgediği için Dinner Party çok eleştiri almasına rağmen, kadın bedeni ve cinselliğini olumlu bakış açısına oturtmak, kadın sanatçıların yeniden sahneye çıkmasını ve erkek tarihsel anlatımının sorgulanmasını sağlamak açısından çok başarılı bir çalışma olarak düşünülebilir.

Genellikle kendi bedenini sanat nesnesi olarak kullanan Fransız Hannah Wilke “Yıldızlaşmış Nesne Serisi” (Stratification Object Series)’ de bedenine sakızdan yaptığı erotik nesnelere yapıştırır. SOS (Resim 55-56) adlı

işinde şöyle der: “Ben sanatıma, sanatım da bana dönüşüyor (Peterson, 2008:257).” Wilke’in tüm çalışmaları bedenın yüzeyine işlenmiş belirsiz cinsiyet, cinsellik ve simgeleme süreçlerini vurgular.



Resim – 55 Hannah Wilke “Yıldızlaşmış Nesne Serisi” 1974, Fotoğraf, Body art, video art



Resim - 56 Hannah Wilke “Yıldızlaşmış Nesne Serisi” 1974, Fotoğraf, Body art, video art

Ev kadını, seks bebeği ve harem kızı şeklindeki kadın stereotipini işleyerek ve çiğnenmiş sakızların parçacıklarıyla bedenine yaralar biçiminde vajına ve penis benzeri şekiller ekleyerek, Wilke şiddetle kadın güzellik ritüellerini ve sanat dünyası “yıldız”lığını eleştirmiştir. Sakızla ilgili şu yorumu yapar: “sakızı seçtim çünkü Amerikan kadını için mükemmel bir metafor oluşturuyor: onu çiğne, istediğin tadı ondan al, onu dışarı tükür ve yeni tat için yeni birisini ağzına at” (Doss, 2002:185).

“Yıldızlaşmış Nesne Serisi adlı çalışmasında, dişi genital bölgenin her tarafına serpiştirilmiş sakız parçacıkları bulunur. Vulvanın plastik yapısı kadının cinselliğini görünür kılma çabalarının onu yapay bir zemine çektiğini ve aynı zamanda kadın cinselliğinin hem estetik hem de anatomik açıdan saf olarak bir yaratılmış imge olduğunu gösterir. Her bir çerçevede sunulan durum onu stereotip feminen bir pozda gösterir: inek sağan kız, libidosu yüksek bir kadın, bir film yıldızı ve türban ve peçe takan müslüman bir kadın. Wilke, kadın cinselliğini saklayan ve bastıran başka bir kültürün giysisini bir

ironi olarak sergilerken, bunu çok önceden belirlenmiş ve itaat altına alınmış bir imge olarak sunmayı başarır. Film “yıldızlarının” tanrılaştırılması bile ancak gösterisel bir şiddetle anlaşılabilir olan cinselliğin kurgusal bir simgelem olduğunu iddia eder. Kadın cinselliği ancak yıldızlaştırma/ yaralama yolu ile gözle görülür hale gelir: en üst düzeyde kadının yardım çığılığını haykırır, S.O.S. (İMDAT) (Isaak, 1996: 222).

Gina Pane, acıyı muhalif bir sanatsal güç statüsüne yükselterek, kadınlar hakkındaki geleneksel bir klişeyi düpedüz güçlendirmiştir. Geleneksel erkek bakış açısı ile biçimlendirilmiş kadın imgesini tıpkı erkeklerin bakış açısı ile işler, ama bunu yaparak tüm dikkatleri imgenin üzerine çekerek bu gelenekçi imgenin odak olmasını sağlamıştır. Böylece, kadının “oluşturulmuş” bir imgeden çıkmasını sağlamıştır. Kadının bir özne olması için onun nesne durumuna nasıl indirgendiyini gözler önüne sermiştir.

Pane, son yıllarda gerçekleştirdiği performanslarında kendi bedenini yaralıyor ve ayinsel bir tarzda kendi kanını çekiyor. Pane bir performansında, jiletle yüzünü kesmesini “bedenin açıldığı yara tabusunun ve kadının güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesi” olarak açıklar (Peterson, 2008: 256). Pane'nin bedeni üzerinde jiletle yaralar açarak (Resim 57-58) onu bir acı çekme simgesine dönüştürmesi mazoşist ve narsist kadın tipini ortaya koyar ve simgesel olarak kadınların saçma bir şekilde ataerkil baskıya boyun eğmeleri ve erkek nesneleştirmesini vurgular (Hopkins, 2000:189).



Resim - 57 Gina Pane
“Sentimental Action”, 1973,
Performans, Body Art



Resim - 58 Gina Pane “Sentimental
Action”, 1973, Performans, Body Art

Schneemann'ın eserlerinin ana teması her zaman erotizm ile siyaset arasındaki bakış açısı olmuştur. Kadın ve erkek sanatçılar arasındaki eşitsizliğe karşı olan sanatçı, kadınlara has dişil gücü kullanmıştır. Onun eserlerinde erotik olanın siyasi bir yönü vardır ve siyasi olansa erotik olana dönüştürülmüştür. Örneğin, vajinanın doğurganlığın ve arzunun kaynağı olduğunu söyleyen Schneemann "İç Sarmal" (Resim 59) hakkındaki yazısında şöyle der:



Resim - 59 Carolee Schneemann "İç sarmal",1975, Performans.

Vajinanın pek çok fiziksel ve kavramsal yönü üzerinde durdum: bir heykel biçimi olarak, mimari konum olarak, kutsal bilginin, zevkin, doğum girişinin ve dönüşümün kaynağı olarak. Vajinayı yılanın dışa doğru uzandığı, ışık geçirgen bir oda olarak düşündüm: görünür olmaktan görünmez olana geçişle hayat bulmuş, arzu ve yaratıcı gizemlerin şekli ile çevrelenmiş spiral bir küme, hem kadın hem de erkek cinsel gücüne tüm yüklenen anlamları (Morgan, 1997:100).

Ressam, film yapımcısı, şair ve performans sanatçısı olarak, Schneemann iktidar ve zevk imgelerini yıkmayı amaçlar. Uzun süre Amerikanın saf ve siyasi güdümlü olan kadına yönelik simgeleme ve cinsellik

saldırılarına meydan okur. Schneemann şöyle der “Kendi bedenimi diğer kadınlara bir bakıma hediye ettim: kendi bedenlerimizi kendimize iade ettik (Doss, 2002:185).”

Martha Rosler’ın "Savaşı Yurda Getirmek" (Resim 60) adlı çalışmalarında, “Uzakdoğu'daki militarist emperyalizmi kendi ülkelerindeki ırkçılık, cinsiyetçilik ve ekonomik sömürgeciliğin genişlemesi olarak gören protestocuların yaygın sloganıdır” Clark,2004:169). 2008 de yaptığı bir başka çalışmasında ise (Resim 61) Orta Doğu’da yapılan savaşa gönderme yapar.



Resim - 60 Martha Rosler “House Beautiful:Cleaning the Drapes” 1967-72, Video art, Enstalasyon, performans



Resim - 61 Martha Rosler “The Gray Drape” 2008, Video art, Enstalasyon, performans ,

Martha Rosler’in savaş imgeleri ile Amerikan¹³ orta-sınıf ev yaşamı manzaralarıyla oluşturduğu bir seri fotomontajları, ırk, cinsellik ve savaş arasındaki ilişkiyi çok etkin bir şekilde dile getirmektedir. Özellikle oluşturduğu fotomontajlarında Rosler, çoğunlukla sosyal ve politik konularla

¹³ Amerika ile kastedilen Amerika Birleşik Devletleri’dir.

ilgilenmiştir. İç mekanlara monte edilmiş reklam afişlerini çağrıştıran Rosler'in fotomontajları Vietnam Savaşı görüntülerinden oluşmaktadır. Rosler bu fotomontajlar yoluyla Amerikan halkını savaşın suç ortakları haline getiriyor ve onları savaşa karşı suskun ve yalnızca seyirci olmakla suçluyordu. Ve şöyle söylüyordu: "Görmeyi bilmediğiniz gizli gerçeklik işte burada, bununla tanışmalı ve bu bilgiye göre hareket etmelisiniz" (Ranciere, 2010:29). Bu fotomontajlarla bir yandan Amerikan yaşantısının yapaylığını ve sahte mutluluğunu, öte yandan da savaşa karşı kayıtsızlığını eleştiriyordu. Bir bakıma Amerikan halkının rahatını kaçırarak, onları fotomontajlarıyla savaşa karşı mücadeleye katılmasını ve ortak oldukları suca karşı gözlerini açmalarını öneriyordu.

Genellikle evin sıcaklığına karşı dışarda, Amerika'nın emperyalist politikalarının sonucu olan savaşın soğuk ve açımasız yüzünü gösteren bu fotomontajlarla Rosler savaşla ve mutlu Amerikan yaşamı arasındaki çelişkiye dikkat çekmek istemiştir. Amerikan halkının mutluluğu ve refahı, emperyalist bir savaşın kanı üzerine kurulamaz ve savaşın her ne gerekçeyle olursa olsun haklı gösterilmesinden rahatsız olunmalıydı.

İtalya doğumlu bir fotoğrafçı ve sanatçı fotoğrafın yanı sıra performanslar da düzenlemiştir ve genellikle kadın çalışmıştır. Vanessa Beecroft'un çalışmaları performans ile moda fotoğrafçılığının kurallarının kesişmesinden kaynaklanır; tümüyle ona indirgenmeden bir performans biçimine gönderme yapar. Stallabrass'a (2009:80) göre "Venessa Beecroft performanslarında, video ve fotoğraflarında, (Resim 62) çıplaklığın çeşitli hallerinde poz veren ve izleyiciyi kendi arzularının ve özlemlerinin suçluluğu ile yüz yüze getiren modeller kullanılır." Kadın bedeni ile erkek kültürün zevkini anlatan çalışmalarıyla, aslında ataerkil kültürün baskıcı bir kişiliğine eleştiri getirir. Sergilediği bedenleri meze eden kültüre hitap ederek onu eleştirir (Resim 63).



Resim - 62 Vanessa Beecroft "VB35", 199, Performans



Resim - 63 Vanessa Beecroft "VB61. Stil Death! Darfur Still Deaf?", Sudan, 2007, Performans

Beecroft'un dişiliğinin özü artık göğüs ya da 1970'lerin feminist sanatının çoğunun ilgi alanı olan vulva (dış vajina) değildir, artık dişilik beden değil yüksek topuklardır. Topuklar sosyal boyun eğdirme ve fiziksel kendini hor kullanmanın sembolüdür. Burada bir seyir nesnesi ve cinsellik siyasetinin aracı olarak sunulan beden tümüyle birleşerek yeni bir anlam kazanır. Beecroft modellerinin bedenlerinin özdeki aynılığının altını çizerek onları hem kültürel hem de psişik olarak oluşturulmuş olgular olarak sunar (Sayre, 2006:109)

Feminist sanat anlayışı içerisinde hareket eden bir başka grup ise 1985'te bir grup kadın sanatçı tarafından kurulan "Gerilla Kızlar" topluluğudur. Yüzlerinde goril maskeleriyle (Resim 64) feminist provokatif eylemlerde bulunan bu grup üyeleri yazdıkları metinlerle, görsellerle ve internet aracılığıyla sanat kurumlarına olan protest tavırlarını ortaya koymuşlardır. Ayrıca 'Gerilla Kızlar' tarafından bir tiyatro grubu da kurulmuştur. Bu grup orjinal oyunlar sergilemekte, gösteriler yapmakta, atölyeler açmakta ve kadın tarihini sahneleyen ve kadınlarla beyaz olmayan sanatçıların gösteri sanatlarında eşit fırsatlara sahip olmadıklarını vurgulayan programlar üretmektedirler.



Resim - 64:“Gerilla kızlar” Afiş

Gerilla Kızlar, esas olarak yüksek sanat kurumunun (müzeler, galeriler, sergiler, sanat eleştirisi, küratörler) içindeki cinsel ayrımcılığa meydan okumak için kurulmuştu, fakat daha sonra toplumda ve kültürün içinde ırkçılık, eşcinsellik korkusu, cinsiyet ayrımı gibi meydan okumanın dışına doğru gelişti. Gerilla Kızlar kauçuk maskelerini propaganda aracı olarak kullanmaktadırlar. Danto'ya (2010:182) göre, gerilla kızlar “kullandığı araçlar ve taşıdıkları ruh hali bakımından oldukça radikaldir. Gerçek anlamda işbirliğine dayalıdır; öyle ki üyelerinin adları sıkı sıkıya korunan bir sırdır: goril maskeleriyle ortaya çıkmak bunun metaforudur.”

Ve bu üst varlığın ürettiği sanat, kesinlikle doğrudan bir eylem biçimidir: Üyeleri Soho'nun duvarların parlak, yakıcı posterlerle doldurmaktadır. Ama bu posterlerdeki mesaj, müzelerde, büyük sergilerde, önemli galerilerde yeterince kadının temsil edilmediğidir (Danto,2010:182) .

Gerilla Kızlar kendi web sitelerinde www.guerrillagirls.com, kendilerini şu şekilde tanımlamaktadırlar:

“[B]ilgiyi aktarmak ve tartışmaları ateşlemek amacıyla mizahı kullanıyor ve feministlerin de eğlenceli olabileceklerini gösteriyoruz. Kendi kimliklerimizden ziyade konulara odaklanmak amacıyla goril maskeleri takıyoruz. Kültürün bilincinde olarak, kendimizi Robin Hood, Batman ve Lone

Ranger gibi toplumca iyi olarak bilinen geleneksel erkek kahramanların feminist karşılığı olarak ilan ediyoruz. Çalışmalarımız destekleyici olarak sahip olmaktan gurur duyduğumuz bize yakın dostlarımız tarafından sürekli olarak yayılmaktadır. Kimliklerimizi çevreleyen bilinmezlik dikkat çekmektedir. Biz herkes olabiliriz, biz her yerdeyiz”

1990 sonrası dönemde sanatçıların, sanat kurumları dışında kamusal alana ait bir mekanı geçici bir süre kullanması yoluyla yaptıkları, insanların sanatsal etkinliklere doğrudan ya da dolaylı katılımıyla gerçekleştirilen eylemler, düzenlemeler ya da gösterileri tanımlayan “Kamusal Sanat”, Lawley’in (2003:75) tanımıyla “kent merkezlerinin bazen bir niteliği ve genellikle de bir kentin kalıcı ‘dokusu’nda özel bir konumu olan bir eylemliliktir.” Sanatçılarla izleyici arasındaki etkileşimin hedeflendiği bu sanatsal eylemler, estetik kaygılardan uzak, izleyicinin de katılımıyla ortaya konan sanatsal etkinliklerdir.

1990’larda ortaya çıkan “Kamusal Sanat” özellikle 1960’larda sanatın yaşama katılması sloganıyla gelişen sanatı sokağa taşıma düşüncesi ve izleyicinin aktif katılımına dayalı, Happeningler, Performanslar, Fluxus gibi sanatsal etkinliklerin biçimsel anlamda tekrarı niteliğindedir. Sanatın yaşama katılması anlamında kullanılan bu anlayışlar, bir anlamda sanatı insanların birbirleriyle yaşamlarını ve yaşam tecrübelerini paylaştığı, etkileşime girdikleri bir eylem alanına dönüştürmüştür.

Bakçay’a (2010:62) göre, “[t]oplumsal hareketlerin siyaset sahnesinde öncü konuma geçmesiyle yeni tip kamusal sanattan söz edilmeye başlanması aynı döneme denk geliyor.” Kamusal sanatın geçmişin Fluxus benzeri performanslarını günümüz sanatına taşıması, estetik ve siyasetin iç içe geçtiği, sosyal yaşamı dönüştürme çabasının sanatın temel sorunsalı haline geldiği bir döneme rastlaması tesadüfle açıklanabilir mi? Sanatın kamusal alanda çok daha fazla yer bulması, sanatın toplumsal yaşamı dönüştürme isteminin açık sonucudur.

Sheikh'in (2000: 23) tanımlamasıyla Kamusal Sanat diğer sanatlardan farklı olarak geleneksel olandan beklentileri açısından farklıdır. Ona göre, "bir sanat yapıtının sadece basitçe bir kamusal mekana yerleştirilmesini gerektiren bu sanat türünün[...] özel alandaki sanattan, yani galeriler arasında alınıp satılan, dolaşıma giren yapıtlardan haliyle farklılaşmaları beklenir." Kamusal Sanat doğrudan iletişime girdiği katılımcılar üzerinde etki yaratmayı ve sosyal değişime katkıda bulunmayı hedefler. Shone'nun (2001: 123) da belirttiği gibi "bu sanatsal etkinlikler ve kültürel olaylar toplumların üzerinde büyük etki yaratarak, sosyal etkileşimi geliştirir ve toplumun bütünlük duygusunun oluşmasına ve gelişmesine katkıda bulunur." Bu yolla da sanat gerçeği yeniden üretmenin ötesine geçerek gerçeğin içerisine giriyor, tam da siyasal bir arenada kamuya ait mekanlarda tartışıyor sorununu.

Michael Brenson'un (1995: 29) "Topluluk Temelli Sanat" adını verdiği sanata ilişkin, sanatın müzelerde kalarak toplumsal işlevini yerine getiremeyeceğini ve toplumsal dönüşüme katkısının olamayacağını söylemektedir. "Modern resim ve heykel topluma estetik deneyimler sunabilir. Ancak bu deneyim müzelerde kalarak toplumsal ve siyasal olarak birşey yapamaz" Onun için sanat müzelerden çıkarılarak toplumsal etkileşimi güçlendirecek alanlara taşınmalı ve toplum dolaylı ya da doğrudan sanatsal etkinliklerin içerisine sokulmalıdır. Sanatın toplumsal ve siyasal dönüşüme katkıda bulunması, izleyicinin sanatsal etkinliklere katılması ve sanatın kamuya ait alanlara taşınması ile mümkün olabilir. Bu alan ise Özbek'in (2004: 181) tanımladığı gibi, politik eylemlerin ve istemlerin yaşandığı bir yer olan, "toplumsal çatışmaların ifade edildiği ama insanlar arasında bir ortaklık kurulma olasılığını da içeren "karşılaşma mekanı" olarak kamusal alandır." Sanatın da siyasal söylemi sokaklarda olmalıdır, çünkü sokaklar kamuya aittir.

Kamusal sanat geleneksel sanat anlayışlarından farklı bir amacı taşımaktadır. Kamusal sanatın belirli bir hedef kitlesi yoktur, herkes bu sanata katılabilir, diğer katılımcılarla etkileşim içine girebilir, katılımcıların

tepkisi olumlu ya da olumsuz olabilir. Hein'e (2006:84) göre bu "sanatsal üretim sosyal bir süreçtir: kolektif duyguların ifadesi, öfke, sevinç, kutlama ya da provokasyon yaratabilir. İzleyiciler etkinliğe düşmanca bir tavır takınabilir, sevinç içinde katılabilir, protesto etmeye de eğilimli olabilir. Kamusal Sanatın asıl çıkış noktası kişisel ifade değildir ve orjinal olma kaygısı çok daha önemsizdir."

Yaşam anları tasarlayan, karşılaşma mekanları olarak muhalif kamusal alanlar yaratmayı öneren, gündelik yaşamın içine sızan deneyimler ve toplumsal ilişki biçimleri örgütleyen bir tür kolektif eylem laboratuvarı olarak bu yeni sanat tanımı için pek çok isim kullanılıyor, komünite temelli sanat (community based art), proje temelli sanat, aktivist sanat ya da yeni tip kamusal sanat (Lacy'den akt.Bakçay, 2010:65).

Baurriaud'ın (2005: 46) 1990'ların sanatını için ve "ilişkisel estetik" kavramını kullanmaktadır. Ona göre yeni sanatsal üretim biçimlerine dayanan bu yapıtlar; "artık evrensel bir kitleye açık, 'anıtsal' bir zamansallık çerçevesinde tüketilmeye elverişli değildir, sanatçı tarafından çağrılmış olan bir seyirci kitlesi için bir olay zamanı içinde olup biter. Tek kelimeyle özetlemek gerekirse yapıt kendi zamansallığını yöneterek karşılaşmalara zemin hazırlar, randevular verir." Ranciere'e (2008: 225) göre ise bu sanat türü, "Artık eser ya da nesne değil, yeni ilişki biçimlerini teşvik eden, geçici durumlar yaratan bir sanattır."

Açık uçlu ,etkileşime dayalı, sonlandırmaya direnen, tamamlanmamış bir nesnedense genellikle "üretim aşamasında iş" olarak karşımıza çıkan bu işler Postyapısalcı kuramın yaratıcı bir yanlış anlamasından türemiş görünüyor: sanat eseri üzerine yapılan yorumların sürekli olarak bir yeniden değerlendirmeye açık olmaktansa, sanat eserinin kendisinin aralıksız bir akış halinde olduğu öne sürülüyor (Bishop, 2007: 34).

Baurriaud'a (2005:11) göre günümüz sanatı, "alçak gönüllü dallar

yaratmaya, birtakım tıkanmış geçitleri açmaya, birbirinden uzak tutulan gerçeklik katmanlarını birbiriyle temasa geçirmeye çalışıyor (...) Sundukları küçük hizmetler aracılığı ile sanatçılar toplumsal dokudaki çatlakları doldurur". Stallabrass'a (2009:159) göre bu tür işler, "hemen denenebilecek ütopyalar sunarlar, insanlar bunlar aracılığı ile daha iyi hayatlar yaşayabilirler." Bu yolla sanat sosyal yaşama daha fazla müdahale de bulunurken, öznenin dönüşümünde daha fazla katkıda bulunabilir hale gelir.

Kamusal sanat muhalif bir niteliğe sahip olduğu oranda bu tür kurumlardan evrimleşen ve onların çatısı altında bulunmayı reddeden siyasal bir söylemle karşımıza çıkmaktadır. Baurriaud'a (2005: 22) göre, "ilişkisel bir sanatın olabilirliği (kuramsal anlamda özerk ve özel bir simgesel uzamı ifade etmekten çok, insanların karşılıklı eylemlerini ve bunun toplumsal içeriğini barındıran alanı hedefleyen bir sanat), modern sanatın ortaya attığı estetik, kültürel ve siyasal amaçların kökünden sarsılmasının kanıtıdır. Baurriaud (akt.Bishop,2007:33) 1990'ların sanatı ile 1960'ların sanatı arasındaki benzerliğe mesafe koymaktadır ona göre, "bugünün sanatçıları 'ütopyacı' gündemdense sadece bugün ve şimdi için geçici çözümler bulmakla uğraşıyorlar; çevrelerini değiştirmeye kalkışmaktansa sadece 'dünyada daha iyi bir şekilde ikamet etmeyi öğreniyorlar'; gelecekteki bir ütopyayı beklemektense bu sanat şimdide işleyen 'mikrotopyalar' kuruyor."

Kamusal alanda sanat adı altında üretilen sokağa inerek izleyicinin doğrudan katılımına yönelen sanat, aynı zamanda otoritenin de dışına çıkmayı hedeflemektedir. Postmodern dönemin siyaseti; sanatsal etkinlikler yoluyla daha fazla izleyici kitlesine ulaşmayı hedeflerken onu otoritenin denetimi dışında olan mekanlara taşır. Böylece karşıt olduğu kurumsal yapıları zayıflatarak, katı iktidar mekanizmalarını yok etmekte, oluşturduğu yeni direnç odaklarıyla da toplumsal yapıyı daha karmaşık hale getirmektedir.

Ulus-devletin sermayenin küresel talepleri doğrultusunda dönüştüğü, küresel sermayenin tüm denetimi eline aldığı bir dönemde sanatın kamusal alana taşınarak daha özgürleştiği düşüncesi yanılıcı olabilir MI?.

Tayland asıllı Amerikalı sanatçı Rirkrit Tiravanija Tayland yemekleri pişirip (Resim 65-66) servis yapıyor, galerileri bir lokantaya dönüştürüyor. Kamuya açık olan bu galerilerde isteyen herkes bu etkinliğe katılıp, yemek yiyebiliyor. Aynı masa etrafında toplanmış birbirini tanımayan insanlar, bu yemek sayesinde birbirleriyle iletişimde bulunuyor ve böylece insanlar arasında sosyal iletişim sağlanmış oluyordu.



Resim - 65, 66 Rirkrit Tiravanija 1992, Enstalasyonlarından görüntüler

Rirkrit Tiravanija sanatı pasif bir izleme olayının ötesine taşıyarak, izleyicinin de katılımıyla karşılıklı bir eylem alanına dönüştürürken, sanatı sosyalleşme aracı olarak kullanıyor. Rirkrit Tiravanija'nın sanatının temeli sanatçı ve katılımcı eksenine dayanıyordu. "Tiravanija'nın kendisi de izleyicinin katılımının işin temel odağı olduğu yorumunda bulunuyordu: Yemek, izleyici ve sanatçı arasında içten bir ilişki oluşmasının bir yoluydu" (Bishop, 2007:34).

Tiravanija bize içinde yemek hazırlayacağı bir yapının deneyimini sunarken, bir performans gerçekleştirilmemektedir; bir performans formu

kullanmaktadır. Amacı sanatın sınırlarını sorgulamak değildir; tümüyle farklı sonuçlar üretmek için altmışlı yıllarda söz konusu sınırları sorgulama işlevini üstlenmiş olan formları kullanır (Baurriaud, 2004:29). Onun sanatı bir anlamda, Budist sosyal cömertlik uygulamasının bir parçası olarak manastır ve tapınaklarda yemek pişirme ve sadaka verme uygulaması olarak da görülebilir.

Kamusal alanda, kent sokaklarını kullanarak eserler üreten bir başka sanatçı ise, projeksiyon yöntemi ile büyük binaların yüzeylerine yansıttığı görüntülerle ön plana çıkan Krzysztof Wodiczko'dur. 1980'lerde New York'ta geliştirdiği "evsizler için araç" (Resim 67) projesini geliştirmiştir. Evsizleri kendi şehirlerinde sürgün ve toplum üyeleri tarafından dışlanan kimseler olarak görür.



Resim - 67:Krzysztof Wodiczko "Evsizler için araç",1988.

Wodiczko, evsiz kişilere danışıp tasarımcılarla çalışarak kimsesizlerin yaşamlarını devam ettirebilmeleri için geliştirdiği taşıttaki en önemli gereksinimlerin kişisel eşyaların taşınabilmesi ile toplanan atıkların depolanabilmesi olduğunu belirtmiştir. Bu amaçlara uygun bir araç tasarlayan grup izole bir uyku alanı, yıkanma leğeni, tuvalet ve eşyaların toplandığı bir depo içeren taşıtın ilk örneğini üretmiştir (Clark, 2004: 209).

Kamusal alanda sanat uygulamaların başka bir örneği olarak kent meydanlarına dikilen anıtsal yapıtlardır. Toplumsal hafızanın canlı tutulması ya da bir protesto amacı taşıyan bu eserler, geniş izleyici kitlelerine ulaşmaktadırlar.

“Vietnam Gazileri Anıtı” (Resim 68) Amerika Vietnam Savaşında savaştan askerler adına yapılan anıt taşıdığı mesaj anlamında oldukça güçlü bir siyasi söyleme ve içeriğe sahiptir. Vietnam savaşında ölen onbinlerce kişinin ve hala kayıp olanların isimlerinin, ölüm sırasına göre anıtın duvarına işlenmesi, anıtın dramatik etkisine ayrı bir boyut katmıştır. Maya Lin bu son derece yalın anıtı tasarlarken savaş anıtlarının amacı üzerinde çok yoğunlaşmış ve bir anıtın “savaş gerçeği konusunda dürüst olması ve yaşamlarını ortaya koyanlar uğruna yapılması” gerektiğini söyler. “İstediğim sadece insanların bakabileceği durağan bir nesne değil, herkesi kendi iç sorgulaması sonucunda bir yerlere taşıyacak, tıpkı bir geçit ya da bir yolculuk yapabileceği bir şeydi. Toprakla çalışmak istedim, ona hakim olmayı değil, içimde toprağı yarma isteği taşıyordum... Zamanla iyileşebilecek bir ön yara gibi. Otlar büyüyecek ama yara orada olmaya devam edecekti.” Savaş trajedisinin ortasında, bu samimi anıtın bir yaraya ve uzun süreli yara izine yaptığı atıf onun bir çalışma olarak iletişim kurma gücüne büyük katkılar yapmıştır.



Resim - 68:Maya Lin “Vietnam Gazileri Anıtı”, 1982, 8,100 m².

Ziyaretçiler bazı isimlerin arayışında anıt boyunca yürürken gerçek anlamda toprağın içine girmiş gibi olurlar çünkü yavaş yavaş isimlerin yazıldığı duvar onların başının üzerine çıkmaya başlar. Bu yüzden anıt izleyicileri düşen savaşçıların anısını onurlandırmaya davet ederken genellikle geleneksel savaş anıtlarında mevcut olan zafer duygusunu yok eder. Bu anıt 1975'te Amerikanın geri çekilmesinden onlarca yıl sonra hala Vietnam Savaşını çevreleyen dengesizliği yansıtır. Savaşın zor tarihine sadık kalan Lin savaşın ulusun bilincine kazıdığı psişik bir yara metaforunu yani toprağın içinde sembolik bir yara şeklinde anıtı tasarlar. Savaşın kendisinden ziyade ölen bireyleri onurlandırma kararı devrimci bir düşünceydi (Heartney, 2008:383).

Graffiti Art (Sokak Sanatı) 1960'larda ortaya çıkan bir sanat anlayışıdır. Önemli bir süre sanat olarak kabul edilmemiş bu sanat anlayışı, ilkel insandan günümüze kadar geçen süre içerisinde insanların kendini ifade tarzı olarak duvarlara çizilen resimler ya da simgeler biçiminde anlaşılmıştır. 1960'lardan itibaren sokak sanatı olarak karşımıza çıkan, metropollerde yoğunlukla görülmeye başlayan ve çoğunluğu siyasi içerik taşıyan Graffiti özellikle yasal olmayan yöntemlerle yapılır. Bir başka ifadeyle "graffiti" bir başka yaşam biçiminin var olan düzene karşı protest karşılığıdır.

Kelime anlamı olarak bir yüzey üzerine çizilen, yazılan ya da oyulan çizimleri, işaretleri, şekilleri ifade eder. Kökeni ilk insan topluluklarının mağra duvarlarına ya da kaya üzerlerine çizdikleri sembollere, Mısır, Mezopotamya ya da öteki geçmiş uygarlıkların mezar anıtlarının duvarlarına çizilen resimlere kadar dayanandırılabilir. Grafitinin sanatsal anlamda bir protesto amacı ile ilk kullanılması ise 1960'lara dayanmaktadır. Güneş'e (2008:6) göre "politik gruplar ve sokak çeteleri tarafından... Philadelphia ve Pennsylvania'da "Cool Bread" ve "Cool Earl" adında iki genç kendi isimlerini duyurmak için bombing (bombalama) yöntemini şehrin duvarlarına uygulayan ilk kişilerdi.

Postmodern siyasetin etnisiteye, ırka, cinsiyete dayalı kimlik politikaları 1960'larda, siyah Amerikalı sanatçıların harekete geçmesinde önemli bir etkisi olmuştur. Amerika'da yaşayan Afrika kökenli Amerikanların kültürel kimliklerinin tanınması olarak başlayan hareket, siyahların sanatını görmezlikten gelen sanat müzelerine karşı çıkarak kendi koleksiyonlarını, müzelerini ve bağımsız gösterilerini oluşturmalarıyla gelişmiştir. "Black Art" olarak tanımlanan bu sanatın amacı tüm Amerika'nın siyah kültürünün ve siyahların tarihini ve görünürlüğüne anlamasını sağlamaktı. Bu bir anlamda beyaz Amerikalı insanın süreç içerisinde siyahlar üzerinde uyguladığı politikalara karşı bir başkaldırıydı.

1963'te, "new negro" döneminden bu yana, ilk siyah sanatçılar grubu oluşturuldu. Bu grubun ırksal kimlik konularına odaklanması *Black Art*'ın bir sonraki on yılda alacağı yeni şeklin bir habercisiydi. 1967'de Harlem'de "The Studio Museum kuruldu" ve siyah sanatçıların ulusal gösterim merkezi haline geldi. Sonraki 10 yıl içinde, daha fazla sayıda müze Afro-Amerikan sanatını toplamaya ve sergilemeye başladı. Bu ve diğer siyah sanat grupları siyah kahramanların, liderlerin, siyasi ve kültürel kişilerin yüzlerinin işlendiği eserler üretmeye başladılar [...] Black Art'ın çeşitli formları, siyahların iktidar talebini işlemiş ve yansıtmıştır. Üsluptaki farklılığa rağmen, ırksal stereotip ve politik ajitasyonun reddedilmesi, eylemcilik, ırksal gurur ve özgürleşme temaları Black Art sanatçıları tarafından paylaşılan ortak noktalardı (Doss, 2002:198).

Batı toplumlarını oluşturan halkın çoğunluğunun beyaz ırktan olması, yönetimin, sanatın, kültürel öğretilerin ve bütün bunları elde etmek ve elinde tutmak için gerekli olan iktidarın beyazların elinde olması sonucunu doğurmuştur. Sömürgelerin oluşturulması ve özellikle de Afrika kıtasının Avrupa devletleri ve Amerika tarafından sömürülmeye başlanması ve sömürülen topraklar, doğal kaynaklar gibi orada yaşayan siyah ırktan insanların işgücü olarak bu ülkelere getirilmesi ile birlikte geniş çaplı ve uzun süreli bir siyah ırk sömürüsü başlamıştır.

Zaman içerisinde, bu ülkelerde yaşamaya başlayan ve zamanın sosyal, siyasi ve ekonomik dönüşümlerin yaşanması ile birlikte, siyah ırktan olan insanlar bazı haklar kazanmaya başlamış, aralarından bazıları üst düzey konumlara gelmiş, eğitim hakkını elde etmiş ve kendilerine özgü yaşam biçimlerini ve dolayısıyla da sanatlarını oluşturmaya başlamışlardır. Bu ülkelerin gelişmesinde büyük bir rol oynamış olan siyahlar, eşit koşullara erişmek, kendilerine karşı dayatılan ayrımcılığı ortadan kaldırmak, sahip oldukları öznel kimlikleri ve kültürleri ile kabul edilmek için girişimlerde bulunmuşlardır. Siyasi açıdan, bu taleplerin erişilmesi uzun ve zor bir mücadeleyi gerektirmiştir. Sanatsal faaliyetler bir bakıma, bu tür taleplerin elde edilmesi ve kimlik konusunun çözüme kavuşturulması bakımından çok önemli bir işlev görmüştür. Bu açıdan bakıldığında, Black Art, Amerika'da siyahların kimlik oluşturması ve kendilerine özgü değer ve kültürel niteliklerin kabul edilmesini sağlamak adına, siyah sanatçıların gösterdikleri siyasi tavrın yansımalarıdır.

Kara Walker'in New York'ta 1994'te sergilenen *Gone: "An Historical Romance of a Civil War as it Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart"* adlı eseri (Resim 69) çok çatışma ve rahatsızlık uyandırmıştır. Beyaz bir duvarın üzerinde siyah bir siliüetin duvar boyutunda enstelasyonuna dayanan bu eserde "yeni medya" nın mekanik teknolojik niteliklerine karşı duran tamamiyle düşük teknoloji tekniği ön plana çıkar. İmgelerinin cesaretiyle önem kazanır ve cinsel saldırı ve ırksal ve sınıfsal bir kurum olarak kölelikle bağlantılandırılır. Walker'e göre bu bir kölelik öykülemesidir ve psikolojik olarak siyah olmanın anlamını doğrudan dehşet uyandırıcı bir üslupla anlatır (Sayre, 2006:111).



Resim – 69 Kara Walker'in "Gone:"An Historical Romance of a Civil War as it Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart" 1994, New York.

Hint Karayip kökenli İngiliz bir sanatçı olan Roshini Kempadoo ise 1996 da "Tatlılık ve Işık" adlı bir seri resim üretmiştir. Bu başlık Karayip kültürlerinde algılandığı şekliyle masumiyet kavramını anlatmaktadır. Çalışmalarında kullandığı digital fotoğraflar, 15. yüzyılda şeker tarlalarında çalışan insanları yansıtır.

Kempadoo'nun imgeleri sömürgeci efendi ile yarı çıplak kadın, hem kadın hem de siyah ırka ait olması bakımından bir nesne işlevi görmesi bakış açısıyla, arasındaki farkı vurgular. Kadın bu imgede hem kadın olduğu hem siyah hem de köle olduğu için her anlamda "alt" kültürü simgeler ve ırksal ve cinsel kimliğin "üst" olan ırk ve cinsel kimlik tarafından nesneleştirilmesini belirtir. Sadece bir özelliği ile, çıplak göğüsleriyle, ön plana çıkarılan ve bu yüzden hem alt plana itilmiş bir pozisyonda duran hem de cinsel nesne olarak aslında ortak kullanıma açık olarak betimlenen siyah kadın iktidarın karmaşık diyalektiği yolu ile ırk ve cinsiyetle ilgili stereotip kod ve geleneklerin görsel imgelerle oluşturulmasını sağlamıştır (De Souza, 2006:357).

Örneğin "Sweetness and Light" (Tatlılık ve Işık) resminde (Resim 70-71) Kempadoo siyah bir kadını beyaz efendinin kucağına oturmuş biçimde göstermiştir ve başka beyaz bir adam keyifli bir şekilde sigara içerek yan taraflarında oturmaktadır. "İmgeye şu sözler eşlik etmektedir: göz her ne taraf bakarsa baksın, sınırsız çeşitlilikte insanı mest eden güzellikler görebilir.

Figürler ve metnin bu sunumu ile Kempadoo Batı ile "diğerleri" arasındaki ilişkiyi gözler önüne serer ve beyaz adamın sadece oradaki toprağa değil o toprağın asıl sahibi olanlara da sahipliğinin altını çizer (De Souza, 2006: 357).



Resim - 70:Roshini Kempadoo
"Sweetness and Light" 1996,
Enstalasyon



Resim - 71:Roshini Kempadoo
"Sweetness and Light", 1996, Enstalasyon

Diaspora kavramı kişinin kendi ülkesinden başka bir yerde yaşamaya ya da yaşamak zorunda kalması olarak özetlenebilir. Kendi kimliklerini korumak adına direnen, bir kavim veya ulusun anavatanından çıkarak başka ülkelere dağılmasına verilen ad olmuştur.

Gittikçe birbirine giren ve para, teknoloji bilgi ve medyanın uluslararası dolaşımı ile şekillenen bir dünyada Diaspora da dönüşüme uğramış ve gittikçe karmaşık anlamlar almaya başlamıştır. Diaspora sadece yüzyıllardır ya da bin yıllardır yerinden edilmiş halklardan değil aynı zamanda yeni göçmenler, mülteciler, sürgünler ve gezginler tarafından da oluşur. Ancak geçmişten farklı olarak günümüzde Diaspora halklarının hepsi sürgünde ya da malsız mülksüz değillerdir. Ayrıca iletişim araçları sayesinde insanlar birbirleriyle çok daha kolay iletişim kurmaktadır. Nelson'a (2006:296) göre bugün "[d]iaspora toplulukları telefon, televizyon ve internetle yeniden oluşturulmuşlardır. Sabit bir çevrede bulunmak yerine bu

topluluklar hem birbirleriyle hem de ana yurtlarıyla yakın bağlantı içinde sürekli bir şekilde oluşturulmaktadırlar.”

Koreli Amerikan ressam Byron Kim'in soyut resimleri New York ekolünün soyut sanatçılarının formalizminden etkilenmiştir. Resimlerinde bazı bireylerin bedenlerini kullanmış ve özneliğin belirleyicisi olarak ten renginin renk tonlamasına odaklanmıştır. Bu odaklanma özellikle işlediği konularda beyaz olmayanların ön plana çıkartılması amacını taşımaktaydı (Nelson, 2006:305).

Kim 1993 Whitney sempozyumunda sanatçılar ve küratör tarafından çok tartışılmıştır. Çünkü onun çalışması 1993 bianelindeki bütün sanatın erişmesi beklenen estetik ve siyasi bileşkeyi somutlaştırmış ve bu sanatçılar bunun değer göreceğini umut etmişlerdi. “Synecdoche” (Resim 72-73) çalışmasında bireysel tek renk resimleri 8x10 boyutunda fakat çok geniş bir arka duvar alanını kapsamaktaydılar. İlk bakışta 1950'lerden kalma soyut resimleri çağrıştırmaktadır ve bu yüzden siyasi sanat açısından daha az tartışılmışlardır. Her bir resim tek renge sahip olmasına rağmen renkler tablodan tabloya değişir. Her bir resmin rengi sanatçının stüdyosunu ziyaret eden farklı ırktan insanların deri renkleridir. Ten rengi tonu düşüncesi sanat dünyasında pek çok benzer rengi içerecek şekilde genişlemiştir ve böylece renk estetiği ırksal olarak şifrelenmiş siyasi imge haline gelmektedir (Kemal, 2000:249).



Resim - 72, 73 Byron Kim “Synecdoche” 1993, Ahşap üzerine yağlı Boya, 25x 20 boyutunda 400 panel.

İki dünya arasında kalmış, İranda doğup büyümüş fakat Amerika'da yaşayan ve bir göçmen olan, Shirin Neshat, siyah beyaz fotoğraflarında model olarak kendini kullanan bir sanatçıdır. Çalışmalarında İslam ülkelerinde özellikle de İran'da kadın olmanın durumu yansıtmıştır. Yarattığı kurgularda kadınların yüzlerine, ellerine, ayaklarınaş dini açıdan gösterilmesi yasak olmayan bölgelere Arap harfleriyle Farsça yazılar yazmıştır. Bu yazılarda, "cinsel arzu, utanma ve cinsellik gibi metaforları kullanarak İran'lı kadın yazarlardan metinler seçmiştir (Grosenick, 2001:378)." Fotoğraftaki yazılarla Tanrı'nın islamdaki kadınlara yüklediği görevlere atıfta bulunmak istemiştir. Neshat'ın fotoğraflarında dikkati çeken bir başka unsur ise kadınların ellerinde tuttukları silahlardır. Bu silahlar islam ülkelerinde yaşayan kadınların politikleştirilmesini ve militarize edilmesini simgeler.

Neshat'ın sanatında ele aldığı başlıca problem genel olarak İslam ülkelerinde, özel olarak İran'da kadınların İslami rejimler altındaki durumudur. Neshat bu ülkelerdeki kadının toplumsal statüdeki yerini, erkek egemenliğindeki kadın bedeninin maruz kaldığı baskıyı anlatmaya çalışmaktadır. Neshat'ın videoları, fotoğrafları ve enstalasyonları islam ülkelerinde kadın olmanın ve kimliğinin yansımaları olarak görülebilir (Resim 74-75).



Resim – 74,75: Shirin Neshat “Allahın kadınları”, 2006, fotoğraf

Akman'a göre (2006) "Neshat ne bir radikal feminist ne de içinden geldiği toplumu kökten reddeden bir devrimcidir. O bir sanatçıdır. Çağına tanıklık eder. Orada olma hali Shirin Neshat'a sadece İran'da kadın olmanın anlamını değil, Amerika'da, diaspora'da yabancı olmanın getirdiği problemleri de sorunsallaştırma imkânını tanır." Bu anlamda Neshat ülkesinde istenmeyen bir birey olurken öte yandan ülkesi dışında bir yabancı ve sürgündür. Ama yine de ülkesinde olup bitenlere kayıtsız kalmayan bir bireydir. Bir anlamda Ortadoğu'da bulunan bütün kadınlarının sözcüsüdür.

Totaliter islam ülkelerindeki müslüman kadınların erkeklerle göz göze bile gelmesinin günah ve yasak olmasına karşın düşündüğümüzde Neshat'ın kadın fotoğrafları doğrudan izleyicisini gözlerine bakmaktadır. Neshat bu fotoğraflarla erkek izleyicilerin gözlerinin içine bakarak günah işlemiştir.

Neshat tek yanlı cevaplar sunmadığı ve siyasi ve estetik stereotiplerimizi sarstığı için önemlidir. İnsanlar özellikle de İranlılar onun neyi savunduğu ile ilgili hep ikilem içinde kalmışlardır: Onun duruşu nedir? Devrime karşı mı yoksa onu savunuyormu? "Allahın Kadınları" adlı serisindeki fotoğraflar, bedenlerine devrim lehine yazılar yazılı elleri silahlı, peceli kadınları gösterir. Bence bunlar şehitlik kavramı ile ilgilidir ve bu yüzden ne devrim karşıtı ne de savunucusudur. Bu fotoğraflar müslüman, militan ve şehit bir kadın olmanın ideolojik, felsefi ve hatta estetik olarak ne anlama geldiğinin görsel bir keşfidir (Zanganeh, 2006:45).

Neo-Expresyonizm (Yeni Dışavurumculuk) 1980'lerde özellikle Amerika, Almanya ve İtalyada avangard sanatın baskın üslubu olmuştur. Özellikle 1960'larda terk ettiği tual resmine yeniden bir dönüş söz konusudur. "Neo-Expresyonist", "New Image Painting", "Bad Painting" gibi adlarla da tanımlanan sanat akımı geçmiş Alman Ekpresyonislerden ve özellikle Amerikan Soyut Ekpresyonizmden oldukça etkilenmiştir.

Georg Baselitz, Jorg İmmendorf, Anselm Kiefer, Helmut Middendorf, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Sandro Chia, Enzo Gucci, Francesco Clemente, Julian Schnabel, Jean-Michel Basquiat, Robert colescott, Eric Fischl, David Salle, Susan Rothenberg, Nancy Graves, Gerard Garouste, Nancy Spero, Leon Galub, Alice Nel gibi sanatçılar öncülüğünde gelişen Neo Expresyonizm birçok eleştirmen ve sanat tarihçi tarafından 1960 sonrası ortaya çıkan sanat oluşumlarına karşı terk edilen, boyanın, tuvalin geri dönüşü olarak tanımlanmıştır. Antmen'in de (2009:265) belirttiği gibi sanatta alternatif arayışların egemenliğine karşı resimsel uyanışı olumlu bulan bu çevreler, sanattaki bu dönüşümü kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirmiştir.

1970 sonrası sanat tuval resmini terk ederek işe başlamıştı. Sanatın yaşama katılması sloganıyla yola çıkan, kavramsallığa dayalı bu anlayışlar, tuvalin dışında birçokmalzemeyi sanat nesnesi olarak kullanmışlardır. "Artepoverta", "Conceptuval Art", "Performans Art", "Body Art" "Video sanatı" ve "Land Art" gibi akımlar bir yandan etkinliklerini sürdürürken, öte yandan 1980'lerde "yeniden avangard", "yeniden boya", "yeniden tuval" söylemleriyle yeniden geleneksel malzemeye dönüş görülmeye başlamıştır.

1980'lerin başlarında Neo Expresyonizm, 1970'lerin uzak, içe dönük ve son derece entelektüelleştirilen soyut sanat üretimine bir tepki olarak, figürü tekrar resmin içerisine sokmuşlardır. Yeni Dışavurumcu resimler kaba ve şiddet dolu bir yaklaşımla geleneksel formatlara geri dönüş ile tanımlanabilir. Bu bağlamda Neo-Expresyonizm post-modern kültürün sanatı ve yansıması olarak tanımlanabilir.

1980'lerin başlarında soyutlamadan öğrenilmiş derslerle geniş çaplı figüratif resmin yeniden canlanması görüldü. Hem sergide kendine yer buldu hem de sanat dünyasında Amerika'nın hakimiyetinin tekrar Avrupa'ya geçişini sağladı. 1981'de Londra'nın Royal Academy "A New Spirit in Painting" ve Berlin'de 1982'deki "Zeitgeist" resmin bu tarihsel dönüşümüne

katkıda bulunan sergilerdir. Tarihsel bakış açısının bırakılmasıyla, insancıl konuların yeniden ön plana çıkarılması sağlanmış ve bireysel bakış açısı ve yaratıcı hayal gücü geri dönmüştür (Hopkins, 2000:203).

Neo-Expresyonist anlayışın önde gelen sanatçılarından biri Alman Anselm Kiefer'dir. Sanatı insanlık tarihinin dehşetine ve efsanevi kişiliklerin düşüşüne teorik bir panzehir olarak gören Kiefer, sanatında siyasi söylemi ile ön plana çıkan ve kendi alman tarihi ile yüzleşen bir sanatçıdır. Bir bakıma bu resimler sanatçının Alman geçmişiyle yüzleşmesidir. Kiefer resimlerinde Yahudi soykırımı ile ilgili gerçekleri arar ve soy kırma göndermeler yapar.

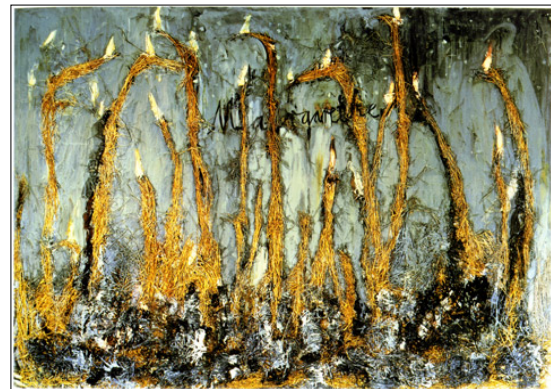
Kiefer'in Almanya'nın tüm tarihini ve sorumluluklarını hatırlayan ve hatırlatan yapıtlar ürettiği olması Nazi döneminin illa acımasız ve insanlık dışı kavramlarını içermese bile, taşıdığı milliyetçiliği ve gücünü ön plana çıkaran dev tavanlı mermer kaplı odalar, onların içinden çıkıp sanki kulağımıza kadar yankılanan sert ayak sesleri, hep belki de milyonlarca Alman'ın içinde utanç olarak taşımaya alıştıkları günah dolu bir geçmişi, yara-bere-kan demeden deşiyor (Baykam, 1999a: 266). Abye bakılacak

Almanya'nın geçmişindeki büyük kültürel olayları anımsatan ana temalı resimleriyle Alman geçmişinin kültürünü dile getirir. Bir anlamda naziler tarafından kirletilmiş, yakılmış Alman kültürüne göndermeler yapar. Resimlerinde kullandığı tarihsel, mitsel imgeler, verimsiz, ıssız, çorak ve yanmış tarlalar Kiefer'in resimlerinin mecazlarıdır (Resim 76-77) . Kiefer resimlerini görünür gerçeklere dayandırmaz daha çok metaforlar kullanır.

Kiefer'in geniş ölçekli, çoğunlukla yoğun dokulu resimlerin de, Almanya'nın savaşlarının, yengi ve yenilgilerinin yeniden canlandırıldığı birer sahne haline gelirler. Nazizm'in söylen ve söyleneceyi istismarı, imgelerin üzerinde gezinir. Kırık yüzeyler, Kiefer'in tarihin anayurduna bıraktığı kalıcı yara izlerini gösterdiği bilinçlilik katmanlarını ortaya çıkarırlar (Ötgün, 2008:101).



Resim - 76: Anselm Kiefer "Glaube Hoffnung Liebe", 1986, Karışık Teknik, 280 x 380



Resim - 77: Anselm Kiefer "Margarete" 1981, Karışık teknik, 280 x 380

Amerikalı Chicago figüratif ekolünden gelen Leon Galub, özellikle Amerika'nın arka bahçelerinde yaşananlar, işkenceler üzerine bir dizi resimler yaptı. ABD nin işkence suç ortaklığını, işkencenin fiziksel ve psikolojik ve teatral yönlerini açıklayan resimler yaptı. Resimlerinde daha çok fotoğraflardan yararlanan sanatçı, özellikle Güney Afrika, Guatemala, El Salvador ve başka yerlerdeki gerçek işkence olaylarının gazetelere ve haberlere yansıyan fotoğraflarından ve görüntülerinden yola çıkmıştır.

Galub'un resimleri bir anlamda insanın kendi vahşetiyle yüzleşmesi, özellikle Kore ve Vietnam Savaşında yaşanan insanlık dramının yansımaları olarak görülebilir. 1970'lerin ortalarından 1980'lerin ortalarında "Mercenaries, Interrogation, White Squad and Riot" serilerini yaptı. Farklı üniformalarla örtülmüş veya sadece mücadele yorgunluğu içinde bağlı, ateş eden,

sürüklenen erkek çete ve onların kurbanları figürlerini resmetmiştir. “Interregotaion III” (Resim 78) adlı eserinde gözleri ve elleri bileklerinden bağlı cinsel organları görünecek şekilde oturtulmuş polisler veya askerlerce işkence edilen çıplak kadınların çaresizliği resmedilmiştir.

Golub'un 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerde çizdiği Paralı Askerler, Sorgu ve Beyaz Manga adlı gerçek boyutlu tablo serilerinde, hangi milletten ya da ırktan olduğu belli olmayan, şehvet ve öfke dolu, aşırı erkeksi adamlar, diz çökmüş, bağlanmış, başına çuval geçirilmiş, güçsüz erkek ve kadınlarla alay eder, onlara tacizde bulunurlar. “Interregotaion II” de (Resim 79) dâhil olmak üzere bu tablolar Güney Afrika, Guatemala, El Salvador ve başka yerlerdeki gerçek işkence olaylarının gazetelere ve haberlere yansıyan fotoğraflarından ve görüntülerinden yola çıkılarak yaratılmıştır”(Eiseman, 2007:107).



Resim.- 78:Leon Galub “ Sorgu III”,1981,
T.Ü.Y.B,



Resim - 79:Leon Galub “Sorgu II”,1981
T.Ü.Y.B,

Sandalyelere oturtulmuş, bağlanmış, yüzü örtülü bedenlerin nesneleştirilmesi, “Interregotaion II”deki ayakta duran işkencecilerin köşeli atletikliğiyle çarpıcı bir karşıtlık oluşturmaktadır; arsızca bize bakmakta, onları azarlayabileceğimizi, durdurabileceğimizi hiç düşünmemektedirler. Leon Golub'un “Interregotaion II” sindeki fiziksel anlamda çığ, duygusal anlamda abartılmış oyun, daha önce sözünü ettiğimiz güncel, kitle kültürü ürünleri gibi herhangi bir erotik haz yansıtmamakta, aksine işkencecilerin duyarsızlığını ve

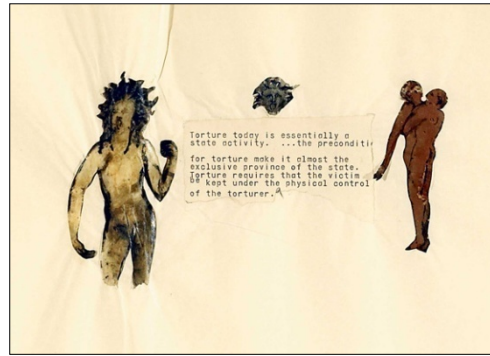
kurbanların fiziksel anlamdaki kırılmasını betimlemektedir” (Eiseman, 2007:107).

Resimlerinde özellikle savaş karşıtı duruşu ve kadına yönelik şiddeti ele alan Nancy Spero politik görüşleriyle de feminist hareketin içinde olmuştur. Çalışmalarında kadına yönelik şiddeti tarihsel ya da mitolojik figürlerle günümüz bireyini bir araya getirerek kullanmıştır

Vietnam Savaşı boyunca savaş ve cinsel şiddet konularını işleyen Spero, 1970'in ortalarından itibaren Uluslararası Af Örgütü'nün Latin Amerika'da kadınlara yapılan işkenceler konusundaki raporlarına dayanarak yaptığı yazılı ve görsel çalışmalarla bunları genişletmiştir (Clark, 2004:176). Uluslararası Af Örgütü'nün raporlarından aldığı yazılarla oluşturduğu resimlerinde kadınlara karşı işlenen işkence suçlarını göstermiştir (Resim 80-81)



Resim - 80: Nancy Spero "T We are Pro-Choice", 1992, Karışık Teknik



Resim - 81: Nancy Spero "Torture of Women", 2010, Karışık Teknik

Kolombiya asıllı Fernando Botero'nun Ebu Gureyb Hapishanesinde Amerikan askerleri tarafından Iraklı esirlere uygulanan insanlık dışı davranışları resmetmiştir. İnsanlığa karşı işlenen suçun kanıtları olarak basında yer alan fotoğraflardan yaralanarak oluşturduğu resimlerinde Botero insanın acımasız yüzünü, elleri ayakları bağlı tutuklu insanlara karşı yapılan onur kırıcı, aşağılayıcı davranışları, mahkumların çaresizliğini, korkularını

yansıtmaktadır (resim.82-83).



Resim - 82: Fernando Botero "Ebu Gureyb hapisanesi" ,2006, T.Ü.Y.B,



Resim - 83: Fernando Botero "Ebu Gureyb hapisanesi", 2006, T.Ü.Y.B,

Kendine özgü betimlemeleriyle tanınan Kolombiyalı ressam Fernando Botero'nun 2003'te, Irak'taki Ebu Gureyb Cezaevi'nde işlenen insanlık suçlarını medyada izlediklerinden yola çıkarak tasvir ettiği resimler sanatçının politik tavrının yansıması olarak görülebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III.1. UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA DÜŞÜNSEL BAĞLAM VE BİÇİMSEL YAPILANMA

Her sanat yapıtının önceden tasarlanmış biçim-içerik ilişkisi temelinde oluşturulur. İçeriğin görsel anlatım değerini ifade eden biçimi belirleyen ve karşılıklı diyalektik ilişkiye dayalı bu durum biçim ve içeriğin bir birinden ayrılamaz iki öge olması zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Hauser'a (1982:27) göre bu zorunluluğun nedeni "yalnızca ögelerden birinde değişmenin diğerinde de bir değişmeyi beraberinde getirmesi değil, biri olmaksızın öteki de düşünölemeyeceği içindir." İçeriği olmayan biçimin anlamsız olduğu söyleyen Bahtin (2005:315) ise sanat eserinin tanımını biçim-içerik ilişkisi temelinde ifade etmeyi uygun bulur. Ona göre "içerik, estetik nesnenin vazgeçilmez kurucu ögesidir ve sanatsal biçimde onunla bağıntılıdır; bu bağıntı dışında sanatsal biçimin hiçbir anlamı yoktur." Öyleyse sanatçının düşünsel etkinliğinin yansıması olan yapıt biçim-içerik temelinde değerlendirilmesi gereken bir olgudur.

Sanat yapıtı bir anlamda yaratıcısının kişisel değerlerini, birikimlerini, inançlarını ya da siyasal tavrını temsil eder. Leppert, (2002: 20) cümleleriyle ifade edilecek olursa "[b]ir imge üzerine konuşmak, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilişkilendirme girişimidir." Bu ilişkilendirme temelde sanatçının özelde eserin alımlayıcıya iletmek istediği mesajın biçim dili üzerinden aktarılması anlamına gelir. Eco'ya (1992:13) göre eser yoluyla "yaratıcı kendi dilediği yolda tadılıp anlaşılabilmesi için, tamamlanmış bir biçim ortaya koyar." Bu bağlamda her sanatsal üretim aslında önceden kurgulanmış içerik örgüsü ile biçimlerin ilişkisi temelinde değerlendirilmesi gereken bir olgudur.

“Sanatta Siyasal Söylem Üzerine Görsel Çözümler” başlıklı tez kapsamında oluşturulan çalışmaların önceden belirlenmiş içeriğini, kimlik, kimliksizleşme, aynılık, tektipleşme, melezleşme, kitle, popüler kültür, tüketim kültürü, sürü, yığın, köle, cemat gibi bireye özgü kavramlar içerik olarak düşünülmüş ve günümüz insanı temelinde eleştirel yaklaşmıştır. Özellikle günümüz postmodern toplumdaki bireyi temel alan bu kavramlar, yaratım sürecinin tüm aşamalarında çalışmaların içeriğini olarak ele alınmış ve bu doğrultusunda özgün bir biçim dili oluşturulması hedeflenmiştir.

Tezin içeriği olarak belirtilen bu kavramlar, hazırlanan konunun daha iyi anlaşılabilmesi için ayrı bir bölümde irdelenmesinin uygun olacağı düşünülmüştür. Ve bu bağlamda belirlenen kavramlar ayrı başlıklar altında irdelenmiştir.

III.1.1. Kimlik, Kimliksizleşme ya da Melezleşme

Bireyin kimliği ya da kendini tanımlama biçimi, ait olduğu kültürel yapı içerisindeki toplumsal dinamiklere bağlı olarak gelişen bir olgudur. Bireyin kimliği, içinde toplumsallaştığı aileden, mahalleden ya da daha geniş topluluklardan (aşiret, köy, etnik topluluk, inaç grubu vb) edindiği ve içselleştirdiği değerlerle oluşur. Toplumsallaşma düzeyinin çapına göre daha geniş çevrelerden görsel ya da işitsel aygıtlarla aktarılan değerler de kimliğin oluşumunda etkili olur.

Bu bağlamda kişiliği ya da kimliği belirleyen, bireyin dışında var olan ve yargılarını yönlendiren toplumsal dinamiklerin bütünüdür. Birey dışardan aldığı bu etkilenimler yoluyla kendi kimliğini biçimlendirir. Öyleyse bireyin kimliği, kendini nasıl tanımladığı kendi dışında var olan toplum tarafından nasıl algılandığı ile ilintili bir durumdur. Bir başka ifadeyle kimlik bireyin doğuştan getirdiği bir şey olmanın ötesinde sonradan kazanılan toplumsal değerlerin inşası ile oluşan dizgeyi tanımlar.

Ancak kimlik sabit olmayan toplumsal değerlere koşt olarak değişime uğrayabilir. Geçmişinde içine doğduğu kültürün değerleri ile yetişen bir birey, değişen toplumsal çevre ve kazanılan yeni değerlere göre yeni tercihler yapabilir ve bu yolla kimliğini belirleyen öğelerde değişimler söz konusu olabilir. Bireyin kimliğindeki değişim, bütünüyle dışsal etkilere, empoze edilen değerlere bağımlı olarak gerçekleşebileceği gibi kendi iç sorgulamaları yoluyla da olabilir. Bunula birlikte, bireyin kimliğindeki değişim dışsal etkenler karşısında edilgen biçimde gerçekleşmez. Bu süreçte bireyin buna karşı istemi ya da direnci etkili olmaktadır. Tok'un da (2003:120) belirttiği gibi "Kimlik, kimlik bağlamlarımızda hem seçme hem de keşfetme yoluyla kazandığımız amaç, bağıllık ve özdeşleşmelerimiz tarafından oluşturulur."

Bugün içinde yaşadığımız çağın hızla değişen değerleri bireyin değişiminde etkin rol oynamaktadır. İçinde bulunduğumuz postmodern olarak tanımlanan bu dönemde kimlik sorunsalı önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle 1980 sonrasında, iktidarlar ve piyasa aktörleri tarafından, toplumsal sınıf temelli politikaların ve değerlerin etkisiz hala getirilmeye çalışıldığı koşullarda yürütölen siyasi argümanlarla, kimlik farklılıkları öne çıkarılarak özellikle desteklenmektedir. Neo-liberalizm, tüketimi körüklemekte bu bağlamda bireye yeni imajlar ve yeni kimlikler empoze etmektedir.

Kellner'in (2001:196) tanımladığı anlamda günümüz "insanın kendini bir roller, imajlar ve eylemler çeşitliliği içinde sunabildiği, değişmeler, dönüşümler ve dramatik değişiklikler konusunda görece kayıtsız olduğu, özgürce seçilen bir oyun, benliğin teatral bir sunumu haline gelmektedir." Günümüzde dünya artık sınırları belli olan bir yer değildir. İçinde yaşadığımız dünyada birey aynı anda birçok yerde ve birçok kimlikte varlık alanı oluşturabilir. Kùltürler arası geçişin oldukça hızlı olduğu üst üste bindirilmiş melez kùltürler içerisinde birey de çoklu kimliklere ve kùltürlere maruz kalmaktadır.

Günümüz enformatik çağında kimlikler çok kaynaklıdır ve tarihsel kökenlerinden koptuğu için dışsal etkenler karşısında daha az direnç göstermekte ve olağandan daha hızlı biçimde değişmektedir. Kimliği oluşturan değerler, medya araçları ve sanal ortam üzerinden “özgürce” seçilebilmekte, kolayca kullanılıp atılabilmektedir; sınırlar ve sınırlamalar kalkmış durumdadır. Artık kimse kendini sadece bir yere ya da bir kültüre ait hissetmemektedir. Bireyin içinde bulunduğu bu melez kültür, kimlikteki istikrarsızlık, çoklu yapı, çabuk değişim, toplumsal kayganlık kişiyi her alanda erozyona uğrattırırken aynı zamanda onu piyasa sisteminin talepleriyle de uyumlu hale getirmektedir.

Modernizmin birey ya da insan merkezli düşüncesinin karşısına, postmodernizm, gelenek veya kültürleri her şeyin ölçüsü yaparak çok kültürlü kimlikleri empoze eder. Bu sayede postmodernizm, modernizmin makro evrensellik anlayışını mikro düzeyde yerele, ırka, toplumsal cinsiyete, etnisiteye indirger. Ortaya çıkan bu yeni durumda postmodernist anlayış, özneyi küçük parçaçıklara bölerek çoğulcu kimlik yaratırken bireyi belirsizlikler içerisinde temelsiz bir konuma iterek melezleştirir. Rosenau'nun (1998:100) tanımıyla günümüz postmodern bireyi, kendi temelsizliği üzerine temellendirilen, ayırık bir kişiliğe ve gizil olarak karışık ve parçalanmış bir kimliğe sahip, teğel teğel sökülen bir yamalı bohçadan başka bir şey olmayan bir “persona” (kişilik) dir.

Küreselleşen dünyanın ekonomik dinamikleri, evrenselci değerlerin karşısına yereli ve bölgesel olanı koyarak modernizmi yıpratmaya çalışmaktadır. Bauman'a (2005:150) göre bugün “küreselleşme terimi mevcut söylemde, bütün modern çağ boyunca ‘evrenselleşme’ teriminin işgal ettiği yere yerleşmiştir.” Bu bağlamda, kültürel öğeler de küreselleşmeci anlayış içinde teknolojik aygıtlarla desteklenerek yeni değerler olarak ihraç edilmekte ve kültür emperyalizminin gerçekleşmesi sağlanmaktadır. Kimlikler de giderek çok-referanslı, (etnik-dinsel-cinsel-sınıfsal-ulusal) hale gelmektedir (Özbudun,2003:267). Kültürel emperyalizm bir yandan özgürlük adına kimlik

farklılıklarını körüklerken öte yandan aslında onları aynı değerler içinde eriterek, birbirine yakınlaştırarak, birbirine benzetmeye ve aynılaştırmaya çalışmaktadır. Sachs'ın da belirttiği gibi; farklılıkların yeniden üretimi küresel piyasa mekanizmalarına dahil olduğu sürece artık söz konusu olan, otantik değil, iğdiş edilmiş ve/veya evcilleştirilmiş farklılıklardır (Sachs'tan akt. Özbudun, 2003:274).

Bu noktada söylenebilir ki, bir taraftan özgürlük ve özgürleşme, hatta farklılıkların benimsenmesi ve önemsenmesi söylemleri kullanılırken ve bu söylem doğrultusunda masum, insan haklarına saygılı, kapsayıcı ve kucaklayıcı bir “evrensellik” resmi çizilmekte, öte yandan, aslında yerel, farklı, kimi zaman da sadece kendine özgü bazı değerler evrensel değerlerin yerine konmaktadır. Bu sayede, belirli bir coğrafyada yaşayan toplulukların ortak nitelikleri sistematik bir şekilde parçalanmakta, dikkatler farklılıklar üzerine çekilmekte ve güçlü bir birlik oluşumunun da önüne geçilmektedir. Kapsayıcılığın, bunun temelini oluşturan evrensel değerlerin ve bu değerler üzerine kurulan sosyal refah devletinin ve bu devlet anlayışının dayandığı ulus-kimlik kavramının yerine, alternatif olarak etnik, cinsel, milli, sosyal, kültürel ve yerel farklılıklara dayalı yeni bir dağıtma, parçalama, bölme ve çatışma stratejisi sergilenmektedir.

Neo-liberalizmin ana ideolojisi olan küreselleşmenin dünyayı küçük bir köye dönüştürdüğü, insanları ve toplumları birbirine yakın kıldığı savlarına karşın, gerçekte yapılan “tek piyasa sistemi” toplumların ve bireylerin “piyasa özgürlükleri” bağlamında yeniden biçimlendirilmesidir. Bu çerçevede küresel piyasa sistemi, bir yandan etnik, cinsel ya da ırksal farklılıkları derinleştirerek işleyişi karşısında direnç odakları oluşturabilecek ulusal yapıları parçalamakta öte yandan özgürlük söylemleriyle bireyleri tektipleştirilip, yalnızlaştırılmakta ve kendi egemen kültürünü de ekleyerek melezleştirmektedir. Böylece birey kendi kültürüne yabancılaşırken, empoze edilen kültürünün taşıyıcısı olarak etkisizleşen, kültürel anlamda asimile olan, farklı kültürlerle bağımlı, tehlikesiz, pasifize edilmiş, sessiz bir yığının öznesi

haline getirilmiştir.

Postmodern dünyada bir yandan birey kimliksizleşirken veya melez kimlikler edinirken öte yandan da dayatılan etnik, ırksal ya da cinsiyete dayalı kimliklerin etkisinde kalmakta ve postmodern kimlik siyasetlerinin parçası olmaktadır. “Kimlik siyaseti”, bireylerin kendilerini bağdaştırdıkları grupların çıkarlarını ön plana alan mücadele ve kurumlarda yer almaları yoluyla kendi kültürlerini ve siyasi bilinçlerini oluşturdukları bir siyasettir. Bu siyasette, bireyler kendilerini belirli baskılanmış bir gruba ait olarak tanımlar ve bu yüzden baskın olan beyaz, erkek, heteroseksüel ve kapitalist kültürün dışında görürler. Hepsi de bir kimlik çevresinde siyasete bakar. Best'e (2010) göre “ [s]iyasi bakış açısı, bireylerin yaşamlarının ve siyasetinin özünü teşkil eden ve gerçek kişiliklerinin derin ve doğru ifadesi olan kimliğin tüm hayatı algılamada en önemli unsur olduğunu dayatır.”

Postmodern kültürün yüksek idealleri ve evrensel ütopyaları olmadığı için, birey bu kültür içerisinde kendine enpoze edilen popüler olana ya da nostaljiye yönelir. Özne olarak tutarlı ve kalıcı bir kimliğe sahip olmadığı için Çubukçu'ya (2004:8) göre birey “farklı söylemler, pratikler, konumlar aracılığıyla oluşmuş kimlik parçalarının eklettik bir toplamıdır.” Çok farklı kimlikleri kendinde bulunduran bu özne her an değişen, kaygan, geçici ve birbirleriyle çatışan kimlikler arasında kalmıştır. Geleneksel olanla olamayanı, geçmişi ve geleceği bir arada barındıran kararsız bir durumdadır.

Kendini anlama ve ifade etme biçimlerinde bunun [kimlik kaygısının] mantığının yürürlükte olduğu gözlenebilir: En son moda markanın ya da rock grubunun reklamını yapan ayaklı ilan panoları haline gelmiş yeniyetmelerde; estetik ameliyatların, dövmelemin ve vücudun muhtelif yerlerine küpe takma modasının alıp yürümesinde; toplumsal cinsiyet siyasetinin yükselişinde; sanal sohbet odalarının ve siberseksin gördüğü rağbette; mankenlere verilen "mega" statüsünde; işletmecilik ve siyasette imaj idaresinin zorunlu hale gelmesinde ve her allahın günü karşılaştığımız talkshow uzmanlarında [bu

mantık gözlenir hale gelmiştir]. Cinsellik, kişilik ve bedenle ilgili meselelerin tümü, bu yeni yeni ortaya çıkmakta olan benlik anlayışının tahrik edici etkisiyle dönüşüme uğramaktadır (Bauman, 2000:31).

Bu değişimler, dünyadaki siyasi gelişmeler beraberinde birey, özne, kültür ve kimlik konularında çok ciddi yeni tanımlamaları da beraberinde getirmiştir. Artık herkesin her yerde olabildiği ve hatta her kavramın, doğru ya da yanlış, herkes tarafından kullanılabilirdiği çok boyutlu bir kimliksizlik ve karmaşa dönemine girilmiştir. Bu dönemde, aslında gerçek anlamda “Ben kimim?” sorusu daha da anlam kazanmaktadır. Çünkü herkes olabilen biri aslında hiç kimsedir. Her kılığa girebilen bir nesne, biçimsizdir, her tanıma uyabilen bir kavram anlamsızdır. Bu durumda, sadece kimlik sorgulaması değil bu sorgulamaların varacağı sonuçlar da çok anlamsız hale getirilmiştir.

Sonuç olarak günümüzde insanlar, aynı şekilde yürümeye, aynı şeylere gülmeye, aynı boş zaman aktiviteleri yapmaya, aynı müziklerden hoşlanmaya, aynı “star”ları beğenmeye, aynı dizilerde aynı durumlarda ağlamaya, aynı şekilde jest ve mimiklerde bulunmaya, aynı yazarların, şairlerin, köşe yazarlarının, sanatçıların eserlerini tüketmeye, aynı şeylere “güzel”, “uygun” ya da “çirkin”, “kabul edilemez” demeye başlamışlardır. Bireyleri aynılaştıran bu değerler, medya ve piyasanın öteki araçları tarafından benlik anlayışının unsurları olarak sunulmaktadır.

III.1.2. Popüler Kültürde Özne ve Birey

Kapitalist ideoloji bir yandan modernizmin birey anlayışını ortadan kaldırırken diğer taraftan da onu kutsamaktadır. Günümüzde “birey” kavramı yerini “bağımlı özne” kavramına bırakmıştır. Zerzan’a (2004:205) göre günümüzde artık “birey terimi modası geçmiş bir kavrama dönüştürülerek,

yerine, her zaman şu veya bu düzeyde bağımlılık içeren “özne” kavramı konulmuştur.” Pastiş¹⁴ kişiliğe sahip bu özne “elinin altında hangi kaynak varsa ondan devamlı kimlik parçaları ödünç alan ve bu parçaları belli bir durumda faydalı ya da istenir hale getiren toplumsal bir bukalemundur” (Gergen.Kenneth.’den a akt.Bauman,2000:30). Ve artık Günümüzün dünyası May’ın da (2001:72) belirttiği gibi “bireyin kendisini yitik hissetmekle kalmadığı, gerçekten yittiği, doğadan ve diğer insanlardan yabancılaşmayla birlikte kendisinden de yabancılaştığı bir dünya”dır.

Geçmişin büyük ütopyalarını reddeden postmodernist yaklaşım, yeni bir ütopya sunmazken,“Yenidünya Düzeni” adı altında "ulusal kimlik/ulusal kültür" yerine insanlara alternatif olarak tektipleştirici ve melezeleştirici tüketim kültürünü önerir ve bireyi markalara bağımlı özneler hale getirir.

“Çok uluslu şirketler kültürü” olarak da tanımlanabilecek bu modelde, tüm insanlığa Adidas ayakkabı giyip McDonalds hamburgerleri yemesi, Coca Cola içmesi, cep telefonu kullanması, araba sahibi olması, Spice Girls dinlemesi, maç seyretmesi, kısacası yaşamının anlamını kendisine sunulan markaları tüketmede bulması ve ötesini düşünmemesi çağırısı çıkartılmaktadır (Özbudun, 2003:242).

Burada üstünde durulması gereken unsur, sömürgeci amaçlarla hareket eden “çokuluslu şirketlerin” ve bunların faaliyetlerini mümkün kılan devletlerin izlediği siyaset “kendi tüketim toplumunu kendin yarat!” şeklinde özetlenebilir. Bireyin kim olduğunun önemi yoktur, onun “yeni dünya düzeni” içerisine yalnızca tüketen bağımlı kitlelere dahil olması yeterlidir. Önemli olan sisteme dahil edilmiş bu kitle içerisinde kalması ve tüketmesidir. Markalara

¹⁴ Pastiş (Fransızca,pastiche). Başka sanatçılardan eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri. Burada pastiş özentiliği anlamıyla kullanılmıştır.

bağımlı bu yeni bireyler tüketim yoluyla yeni kimlikler oluştururken, bireyler için logolar bireysel kimlikle özdeş hale gelmektedir.

En geniş anlamıyla günlük yaşamı içerisinde barındıran popüler kültür, gündelik hayata ait kültürdür. Bu kültür içerisinde tüketen bir nesne haline gelen birey, aslında tüketime özendirilmiş, sınırları alınmış, duyguları iğdiş edilmiş, köle haline getirilmiştir. Kapitalizmin arzularına bağımlı hale getirdiği bu birey, yalnızca arzulayan, sisteme uyumlu özneler haline gelmiştir. Sisteme dahil edilmiş, tüketime odaklı bu özne yalnızca kendi ihtiyaçlarının ve arzularının tatmininin peşine düşmüştür. Özne, tüketim kültürü içinde kendi arzularına yenik düşerken, aynı zamanda kendine yeni kimlikler oluşturma çabası içerisinde gönüllü hale gelmiştir. Modernizmin evrensel değerlerinden uzaklaştırılmış böylesi bir birey, yalnızca post'un içini doldurmakla meşgul olacaktır. Yani artık, 'post'u değerli kılan içindeki değil, içindekini değerli kılan 'post' olmuştur. 'Post' artık tüketim kültürün ideolojisi ile içini çoğulcu kimliklerle ve arzularla doldurduğumuz eklektik ve pastiş bir biçim halindedir.

Günümüz insanı, tüketim köleliğini o kadar kanıksamıştır ki, boynunda tasmayı olmazsa rahatsız olan köpeğin tasmayı takılınsın diye sahibine kafasını uzatması gibi, tüketime bağımlı birey de yeni tüketim ürünlerine ulaşabilmek için arzularına bağımlı bireye dönüşmüştür. Köpeğin rahat yaşamanın karşılığı olarak tasmayı kabul etmesi gibi tüketime bağımlı birey de kendi rahatı ve arzuları için melezeleşmeye, aynılaşmaya ve köleleşmeye razı hale getirilmiştir.

Bütün evrensel değerlerinden yoksunlaştırılmış/yoksullaştırılmış bu özne, günümüz dünyasının dev mabetleri olan büyük alışveriş merkezleri için üretilmiş, tüketen bir metaya dönüşmüştür/dönüştürülmüştür. Bilgi ve enformasyon toplumunda bireyin metaya dönüşümünde en büyük rol ise görsel ya da basılı medyaya ihale edilmiştir. Kültürel dönüşümün sağlanmasında medya, yarattığı ve sunduğu yeni imajlar yoluyla bireyi

edilgen, çabuk değişebilen, kolay uyum sağlayan, vurdumduymaz bir kişiliğe büründürmüştür.

Baudrillard'a (2004:91) göre, "tüketim, göstergelerin düzenlenmesini ve grubun bütünleşmesini güvence altına alan bir sistemdir. Dolayısıyla tüketim hem bir ahlak (bir ideolojik değerler sistemi) hem de bir iletişim sistemi ve bir değiş tokuş yapısıdır." Günümüzde bu göstergeler medya tarafından üretilmekte ve sunulmaktadır. İçinde yaşadığımız, günlük yaşamımızın tamamını kapsayan yaşamımızı biçimlendiren medyanın artık toplumsal sorumluluğu kalmamıştır. Medya yalnızca bireyin tüketici arzularını körüklemekle yükümlüdür. Çoğunluğu çokuluslu şirketlerin güdümünde olan medyanın tek sorumluluğu, söz konusu şirketlerin mal ve hizmetleri için pazarı genişletmek amacı doğrultusunda yeni imajlar ve yeni kimlikler edinmesinde bireyi yönlendirmektir.

Medyanın görevi üretilen ürünü tüketici kitleye en etkili biçimde sunmak ve tüketici bireyin tüketim arzularını körüklemektir. Bunun için de metayı göklere çıkararak onu yaşamsal öneme sahip olmazsa olmaz bir şey gibi göstermektir. Medya tarafından yeniden yeniden üretilen ve günlük yaşamın ayrılmaz bir etkinliği olan tüketim kültürü, markalarla ve ürettiği göstergeler yoluyla yaşadığı dünyayı kavramaktan aciz, muhalifliğini kaybetmiş ve yabancılaşmış bireylerin yaratılmasına katkıda bulunur. Kendini tüketim toplumuna adanmış bir birey ise kendi kendini ispatlamak için tüketime yönelerek kendine imaj yaratmaya çalışmaktadır. Bireysel özgürlüğün tüketimle eş değer olduğu düşüncesiyle birey daha fazla tüketmek üzere şartlandırılmaktadır. Oysa ki tüketim toplumunda bireysel özgürlüğün tüketim özgürlüğü biçiminde anlaşılması ve özgürlüğün pratikte tüketim özgürlüğü ile aynı anlama gelmesi, birey yaşamını anlamsızlaştırmış; bireyin modernliğin tek meşru kimliği olan ulusal kimlikten de kopması sonucunu doğurmuştur (Özyurt, 2005:18). Tüketim toplumundaki birey için önemli olan ulusal bağlılıktan ziyade, piyasa düzeni içinde üretilen göstergeler ışığında satın alarak elde edebileceği metalar üzerinde kuracağı yaşam standardıdır.

Baudrillard'a (2006:19) göre kitleler kendiliklerinden vurdumduymaz olamaz "Çünkü ona vurdumduymaz olma hakkı ve yetisi verilmemiştir. Bu vurdumduymazlık yetisi ancak iktidar tarafından bahşedilebilir." Büyük oranda yeni iktidar düzeni olarak adlandırabileceğimiz "çok uluslu şirketler" kitleleri kendi sermaye birikimi hedefleri doğrultusunda yönlendirmek/biçimlendirmek amacıyla tekelinde olan medyayı kullanmaktadır. Medyanın empoze ettiği yeni değerler sayesinde bireyler yönlendirilmekte ve yığınlar haline getirilmektedir. Mills'in (1982:425) deyiimiyle "[k]itle toplumunda, tamamen bir soyutlama ve aslında toplama bireyler yığını durumuna indirgenen kamu, kitle haberleşme araçlarınınca etkilenip biçimlendirilmektedir." Küresel kültür, en dolaysız biçimde kitle iletişim araçlarındaki uzantısı olan popüler kültür olgusu ile halklara ulaşabilmektedir. Görsel, yazılı basın ve bugün çok yaygın olarak kullanılan internet sayesinde kültürler alınıp satılabilen meta haline getirilmiştir.

Kendi bireyselliğini yitirmiş bireylerin oluşturduğu toplumda, yerini, birbirlerine tamamen yabancı olan beyazların ve zencilerin, erkeklerin ve kadınların, şu ya da bu dinden olanların veya laiklerin, birbirlerinin yalnızca düşmanı olduğu bir muharebe alanına bırakırken (Touraine, 1995:216) bu bireyleri biraraya getiren ortak özellik ise tüketim düşkünlüğüdür. Aynı müziği dinleyen, aynı modayı takip eden, aynı dizilerden hoşlanan bu bireyler aslında kimlik olarak çok farklı olmalarına rağmen, tüketim kültürü olarak birbirine oldukça benzeyen yığınlar olacaktır. Bu kimliklerin "[k]endi olamama tatminsizliği başka biri olma güdüsünü kamçıladıkça ortaya çıkacak kimlikler yeterince ben olamayacağı gibi yeterince toplumsal da olamayacaktır" (Güneş,1995:79)"

III.1.3. Cemaat Olarak Yığın, Sürü

Huxley'in (1999:25) "[t]oplumun omurgasını düşünürler değil, oymacılar ve pul koleksiyoncuları oluşturur" söylemine göre yığın ya da kitle olarak tanımlanan büyük kalabalıklar, belli bir amaç doğrultusunda

yönlendirilmeye uygun orta ve alt sınıf tabakalardan oluşmaktadır. itaat etmekle mutlu, gönüllü köleliği benimsemiş bu bireyler aslında hallerinden memnundur. Onlardan beklenen sistemin düşünsel ideallerine uyumlu olmalarıdır. Yine onlardan beklenen sisteme düşünsel katkıda bulunmaları değil, sistemin istemi yönünde hareket eden yığın olmalarıdır. O halde toplumun iyi ve mutlu üyeleri olan cemat ya da sürü kültürü içerisinde bireyler ne kadar az bilirlerse o kadar iyi ve mutlu olacaklardır. Sürü içerisindeki birey sürüden ayrı kalmanın güçlüğüne bilincindedir o kolay olanı tercih eder. Çünkü “[s]ürüye karşı koymak da, sürüden ayrı düşmek de kötüdür; dolayısıyla bundan kaygıyla kaçınır” (Freud,1985:156). Farklı kişilik özelliklerine sahip yığını oluşturan bu bireyler, isteklerini, düşüncelerini ve kişisel farklılıklarını, yığının uyumu için terk etmek zorundadır. Sürü içindeki kişilik, sürünün ortak temel deneyimleri ve yaşam biçimleri sonucu olarak oluşmuş ve sürü üyelerinin çoğunda gelişmiş kişilik yapısını kapsar (Fromm,1992:259). Yığından beklenen bu kişilik yapısını benimsemek ve bu şekilde davranmaktır. Çünkü dahil olduğu yığın bireye uyumlu olduğu sürece mutlu olabileceği dayatılmaktadır. Yığın içerisindeki insan aitlik duygusunu taşıdığı sürece kendini güvende ve mutlu hisseder.

Özgürlüğü elinden alınmış bu bireyler itaat kültürünü benimsemiş oldukları için kendini yönlendirecek bir başkasının aklına gereksinim duyarlar. Bu bağlamda bireyin yönlendirilmemiş eğilimlerini temsil eden ferdi benlik (kendilik, öznellik) yerine onu her halükarda bastıran, egemen bir sosyal benlik, bireyin davranışlarına yön verir. Ferdin içindeki genelleştirilmiş bir başkası, davranışların, anlayış ve eğilimlerin anlamını belirler (Çevik, 1994:128). Cemaat içindeki bireyin sadece inanması onun mutluluğunun tek kaynağıdır. Bu aslında ilkel topluluklardan itibaren var olan insanın korkularının sonucu olarak kendini güçlü olana teslim etme ve bu anlamda da psikolojik bir rahatlama. Bu bir bakıma da kendi varlığını içinde bulduğu sonsuz evrende anlam arayışıdır. Bilmediği ya da bilemediği nedenlere cevap bulmanın kısa yolu, kendi güçsüzlüğüne olan inancı onu güçlü olanın yanında olmaya iter. Bu anlamda kendine tapınacakları güç arayışına

yönelirler. İnsanın evrende anlamlandıramadığı nedenlere karşı bir bilinmeyeni başka bir bilinmeyenle açıklama ile başlayan inanç, insanın kendi korkularını ya da bilinmezliklerini kendi yarattığı bir başka güce yönlendirmesidir. İnsan bir kez mutlak gücün varlığını kabul ettiğinde kendini koşulsuz ona teslim ederek köleleşmektedir (Bataille,1999:8). Kesin inanç ya da dogmatizm, insanın düşünsel etkinliğini kullanmasına gerek olmayan bir inanç sistemini içerir. Mutlak gücün her şeyi düşündüğü ve insan adına neyin olması ya da neyin olmaması gerektiğini yazılı olarak da bildirildiği bir inanç sisteminde, insanın düşünmesine ve sorgulamasına da gerek yoktur.

Fromm'a göre "insan için anlaşılır öğretiler güçten yoksundur. Hatta insan bir şeyi anladığında o şeyin kendi içinden doğduğunu hisseder. Bu nedenle de insanlar, sadece anlamadıkları şeylerden emin olurlar" (akt.Bataille,1999:123). O yüzden de yığın insanı bilmek için çaba göstermez ve sadece inanır. İnanıldığı ölçüde de mutlu olur. O kendi halinden mutlu bir bireydir. Çünkü inanmakla kendine düşen görevi yapmıştır. Öyleyse geriye inandığı "güç"ten kendisi için en iyi olanı yapmasını (sunmasını) beklemek kalmıştır. Bu ise yaşadığı dünyanın değerlerinden vazgeçme karşılığında vaad edilen ütopyadır. Vaad edilen ütopyaadan vazgeçmek, kendi iç deneyimini gerçekleştirmek ise göze alınması zor olan bir tercihtir.

Kesin inançla yoğrulmuş bu bireyler sessiz büyük yığınları oluştururlar. Yığınların ise dünya umurlarında değildir. Baudrillard'ın (2006:19) deyimiyle söylersek, "Yeter ki akşam terliklerini giyip çenesini açabilsin. Hiç merak etmeyin sessiz yığın çenesini kapatmışsa, onun dediği olur. İyi yaşar, iyi yer ve yeterince çalışır. Şeflerinden istediği ise babalık ve yeterince korunmadır." Yığınlar mutluluklarını sağlayacak ihtiyaçları karşılandığı sürece sessizliğini koruyarak lidere ya da sisteme kesin itaat içerisinde hareket ederler. Sistem onlara yığın içinde kalarak ne kadar mutlu olabileceklerini, yığının dışında kaldıklarında mutsuz olacaklarını hatta yalnızlaşarak yok olacaklarını dayatarak, bireyi yığın içerisinde kalmaya ikna ederek bireyi gönüllü köle haline getirir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

IV.1. ÇÖZÜMLEMELER

Bu bölüm günümüz insanını bağlamında kimlik, kimliksizleşme, tektiplik, aynılık, melezleşme, sürü, cemaat, yığın gibi kavramlar doğrultusunda oluşturulan bir dizi uygulamaların biçim içerik açısından çözümlenmesini içermektedir. Eleştirel bir yaklaşımla ele alınan kavramlar doğrultusunda oluşturulan uygulamalar bir dizi ön sorgulamadan sonra içeriği doğru anlatacak formlar kullanılmaya çalışılmış ve aynı zamanda kullanılan plastik dilin özgün olmasına özen gösterilmiştir.

Uygulamalarda kullanılan soyutlanmış formlar, portreler, kaligrafik ve sayısal semboller, resimlerde kullanılan kazınarak oluşturulmuş yüzeyler, uygulamalarda çoğunlukla kullanılan geniz kozmik mekanlar, kontürle belirtilmiş boş figürler uygulamaların genelinde kullanılan ortak değerlerdir.

Kasıtlı olarak hareketsiz ve özellikle belirli bir duruş formunda tasarlanan figürlerle günümüz bireyinin ruhsuz, katı, duyarsız ve itaatkar kişiliğini ön plana çıkarmak amacıyla kullanılmıştır. Figürlerin benzer formlar biçiminde sıralı dizilimleri aynılığa kavramına yönelik olarak tasarlanmıştır. Figürlerin ya da portrelerin belirli bir kimliği ve cinsiyetleri temsil etmemesi yığın içindeki bireyin kimliksizliği ile ilişkilendirilmiştir. Uygulamalarda kullanılan derinliği olmayan yüzeyler formlar arası espas günümüz bireyinin sığınağına vurgu yapması amaçlanmıştır.

Bu kapsamda oluşturulan uygulamalar genel özelliklerine göre üç gruba ayrılarak incelenmiştir. Aynı içeriğe sahip olan gruplardaki resimler plastik değerler, kullanılan teknik, formların seçimi ve kompozisyon kurguları açısından sınıflandırılmıştır.

IV.1.1. Birinci Grup Resimler

Bu grup (Resim 87,88,98,90,91,92,93,94,95,96,97,98,99,100), 40x50 ebatında toplamda 54 adet çalışmayı kapsamaktadır. Her biri kendi içerisinde bağımsız olarak oluşturulan ancak yanyana sergilendiğinde bir tekrarı, aynılığı, tek tipliği, seri üretilmişliği çağrıştırmaya düşünülen bu gruba ait resimler bir seri olarak tasarlanmışlardır. Sergilenme biçimleri tek tek ya da çoklu biçimde olabilecek bu resimlerle ifade edilmeye çalışılan aynılık ve tek tiplik kavramları özellikle resimlerin çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu grubu oluşturan resminlerin tek tek incelenmesinin bir anlamda benzer söylemleri tekrar edeceğinden uygulamaların bütünü kapsayıcı genel özellikler üzerinden açıklamanın yerinde olacağı düşünülmüştür. Ayrıca bu grup resimlerin sayıca çok olması tezin sayfa yoğunluğunu artıracığı düşüncesiyle resimlerden seçilen sınırlı sayıda uygulamanın konulması uygun olarak görülmüştür.

Tuval üzerine yağlı boya tekniği ile resimler özellikle astarsız ham bez üzerine yapıştırılmış kolajlar üzerine çalışılmıştır. Kolaj üzerine yağlı boya ile çalışılmasındaki amaç, yüzey üzerinde farklı bir doku etkisi sağlamak bunun yanı sıra kolajın resim düzleminde oluşturduğu plastik etkilerden yararlanmaktır. Kullanılan bu teknik yöntemlerle resim düzleminde bir yandan düzgün olmayan formlar yaratmak amaçlanırken diğer taraftan boyanın spatül aracılığıyla sürülüşünden kaynaklanacak arızalı yüzeyler ve farklı plastik değerler yakalamaktır.

Uygulamalarda kullanılan ilkel primitif maskları çağrıştıran soyutlanmış portreler, belirgin bir kimliğe sahip olmayan günümüz bireylerini bireylerini temsil etmektedirler. Biçimsel bir deformasyon içinde ve çoğunluğu ağzı açık olarak betimlenmiş bu portreler, bireyin içinde bulunduğu ve farkında olmadığı çaresizliğin, bastırılmışlığının dışavurumunun empatisidir.

Picasso'nun ilkel sanatın etkilerinin görüldüğü portreleri, Munch'ın "çılgılık" adlı resminde insanın çaresizliğini avazı çıktığıınca bağırarak ve Bacon'un (Resim 84) kendi cinsel kimliğini saklamak istercesine bozarak ve silerek oluşturduğu haykıran, bir o kadarda açığı çeken portreleri bu grup resimlerin plastik dilinin oluşmasında etkili örneklerden bazılarıdır.



Resim - 84: Francis Bacon "Kendi Portresi", 1975, T.Ü.Y.B

Belirli bir bireyin kimliğini ve karakterini tanımlamayan bu portreler, tek tipliği ve aynışmayı ifade eder. Biçimsel anlamda bir birine benzer, kişisel özellikleri kullanılmaksızın, günümüz insanının farklılıklarının ortadan kalkması ve aynışmasına yönelik eleştirel bir yaklaşımla oluşturulmuşlardır. Çünkü günümüz toplumunda özgün bir kimlikten bahsetmek neredeyse imkansızdır hale gelmiştir. Tüketim empoze ettiği kültürünün her gün ürettiği imajlar sayesinde birey, artık tek bir kimliğe sahip olamayan çoklu kimlikler içerisinde bir den fazla kimliğe sahip, aslında kimiksiz bir bireydir.

Kellner'in de (2001: 212) söylediği gibi imajların arkasında bulunan baskın ideolojiler tarafından yönlendirilmeye açık olan bu bireyler gittikçe bir birine benzeyen yığın bir parçasıdır. Bütünüyle tüketime bağımlı günümüzde bireyi için kimliğin bir anlamıda yoktur, başka bir söylemle tüketimin kölesi olmuş bireyler, aynı zamanda markanın bir parçası haline getirilmiştir. Resimlerde, bir ürünün kimliğini tanımlayan ve her birinde aynı

isim yazan barkotların kullanılması günümüz bireyinin tüketime bağımlılığına işaret eden göstergeler olarak kullanılmıştır.

Aslında Şaylan'ın (2009:201) da ifade ettiği gibi tüketim kültürü ideolojisiyle tüketime özendirilen bu bireyler içinde yaşadığımız siber dünyanın nesnelere gibidirler. Öyleki bu bireyler: "Tek bir meta almaya değil bir nesnelere sistemi almaya özendirilmekte; böylece birey tüketim yolu ile kendini diğer bireylerden farklı kıldığını sandığı bir tanınma sürecine girmekte ama aynı zamanda tüketim toplumunun uyumlu bir parçası olarak onunla bütünleşmektedir". Ne kadar tükettiği ile özdeşleşmiş kimliği ile bu bireyler bir yandan tüketim arzularını karşılayarak mutlu olurken öte yandan kendileri de tüketim kültürüne ait nesnelere haline gelmektedirler.

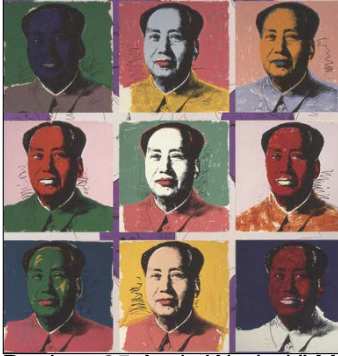
Nesneleşen birey için kimlik tüketebildiği sürece sorun olarak görülmez ve ne olduğunun bir önemi de yoktur, onun için önemli olan tüketim arzularını ne kadar tatmin edebildiğidir. Tüketim arzularının tatmini için birey kendi kimliğinin yok olması pahasına da olsa nesneleşmeye, kimliksizleşmeye ve aynılaşılmaya razıdır.

Her biri küçük boyutta tasarlanmış bu tek tek fazla bir yer işgal etmeyen ve çok etkili olmamaktadır. Ancak bir araya getirildiğinde büyük bir kalabalık (yığın) etkisi yaratmaktadır. Tıpkı yığın içerisinde bir bireyin tek başına bir anlam ifade etmediği gibi bu resimlerde tek başına çok etkili olmamakla beraber, sürü psikolojisi ile ilişkilendirildiğinde aynı amaç doğrultusunda hareket eden yığınlar gibi bir arada büyük bir etki yaratmaktadır.

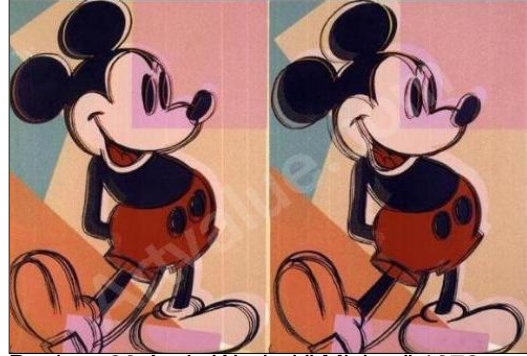
Birlikte sergilendiklerinde aynılık hissi veren bu portre serisi bir anlamda Andy Warhol'un portrelerini çağrıştıran seri üretimler gibi (Resim 85-86) düşünülmüştür. Ancak Warhol'un serigrafisi olarak çoğalttığı portreler belirli bir kişiliğe sahip ya da toplumda fetiş olarak kabul gören bireyleri ve nesnelere temsil etmekte, gerçeklik algısına dayanmayan, belirli bir kimliği

çağrıştırmayan günümüze ait herhangi bir bireyi temsil eder.

Herkesin herkese benzediği, cinsel farklılıkların ortadan kalktığı



Resim - 85:Andy Warhol," Mao Tse Tung",1972, Serigrafi



Resim - 86:Andy Warhol," Mickey",1972, Serigrafi

üniseks yaşamların moda olduğu, kimliklerin tüketime endekli algılandığı, duyguların sanal odalarda sınırsızca yaşanabildiği ve kim olduğunun bir anlamının kalmadığı, sanal kimliklerle hergün yeni bir kişi olunabildiği günümüz imajlar çağında bireyin tek bir kimliğinden bahsetmek neredeyse imkansızdır. Kültürlerin bir birine benzeşmesi gibi, bireylerde bir birine benzemekte bir yandan aynılaşıırken öte yandan da melezleşmektedir. Geriye kalansa bireyleri birbirinden ayırt etmemizi sağlayan fiziki farklılıklardır. Bu bağlamda her ne kadar fiziki olarak bir birinden ayrı gibi görünse de bu portreler aynılaşan bireylerin resimsel iz düşümüdür.



Resim - 87:Doğan Akbulut, "İsimsiz", 2004,
Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim - 88:Doğan Akbulut, "İsimsiz",
2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



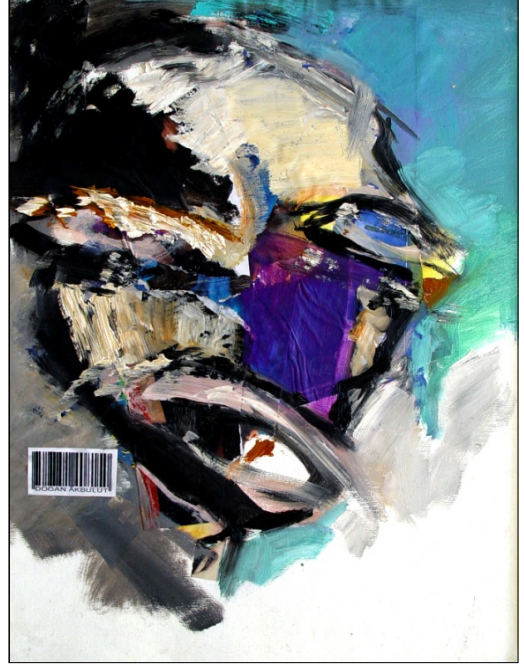
Resim - 89:Doğan Akbulut, "İsimsiz",
2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim - 90:Doğan Akbulut, "İsimsiz",
2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim - 91:Doğan Akbulut, "İsimsiz",
2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim - 92:Doğan Akbulut, "İsimsiz",
2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim - 93:Doğan Akbulut, "İsimsiz",
2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim - 94:Doğan Akbulut, "İsimsiz",
2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim 95:Doğan Akbulut,“İsimsiz”,
2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim 96 :Doğan Akbulut,“İsimsiz”,
2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim - 97:Doğan Akbulut,“İsimsiz”,
2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim - 98:Doğan Akbulut,“İsimsiz”,
2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim - 99: Doğan Akbulut, "İsimsiz", 2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim - 100: Doğan Akbulut, "İsimsiz", 2004, Karışık Teknik, 40x50 cm

IV.1.2. İkinci Grup Resimler

Bu grup (Resim 101,103,105,107,109,111,112,113,115,117,119,121) diğer gruplarla aynı içerikle oluşturulmuştur. Benzer söylemler bu ve diğer grup resimler için de geçerlidir. Kimlik, kimliksizleşme, aynılaşıma, melezeleşme, yığın, sürü gibi kavramlar bu resimlerin de tasarımlarında belirleyici olmuştur. Bu resimlerin ayrı bir grup içerisinde tanımlanması uygulamaların kompozisyonlarındaki benzerliklerden, farklı armoni ve kompozisyon denemeleri ile çeşitlendirilen uygulamalardan oluşmasından kaynaklanmaktadır.

Karanlık etkisi veren koyu gri bir zemin üzerine yine koyularla kurgulanan (Resim.101) bu kompozisyonda, mekana dağınık bir biçimde yerleştirilen portreler zeminin koyuluğu içinde kontrast oluşturacak bir anlayışla, kendi içerisinde yer yer patlayan ve ışık etkisi yapan bir armoni ile kurgulanan, bir dizi portreden oluşmaktadır. Karışık teknikle yapılan bu çalışma, zeminde kullanılan kolaj üzerine asfalt (zift) ve yağlı boya karışımı ile oluşturulmuştur. Asfaltın silinmesiyle elde edilen ışıklı transparan yüzeyler, resmin bütün yüzeyine hakim bir ritimle oluşturulmuştur.

Önceki grupta kullanıldığı anlamda bu resimde barkod, kullanım biçimi ve kompozisyondaki işlevi açısından farklılık göstermektedir. Yüzeyde dağılan portreler etiketlenmiş küçük barkodların yanı sıra geniş koyu gri zemin üzerinde yine koyu griyle oluşturulmuş büyük bir barkod, barkoda ait rakamlar ve yazı dikkati çekmektedir. Resimin biçimsel örgüsüne kontrast oluşturan grafiksel imgeler ile endüstriyel bir ürüne ait kimliği tanımlayan kodlar içeren bu barkodlar arasında ilişki kurulması düşünülmüştür. Bir başka açıdan da günümüz tüketim kültürüne endeksli bireyin yaşamı ile ilişkilendirilmiştir ve bu bağlamda günümüz bireyine eleştirel gönderme yapılmıştır. Bireyler ile endüstriyel nesnelere arasında benzerlik kurulmuştur.

Bugün içinde yaşadığımız iletişim çağı olarak tanımlanan siber

dünyada, bilginin yayılması ve uzak mesafedeki insanlarla külterel etkileşimin sınırlarının kalması, bireylerin hergün yeni külterlerle tanışmasına ve yeni kimlikler edinmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda resimlerde plastik bir öge olarak kullanılan barkod global kültere ait, markalara bağımlı, popüler kimliklere özenen kendi kimliklerine yabancılaşmış melezleşen bireyi temsil ederken resim üzerinde kullanılan “export” yazısı bir anlamda günümüz iletişim çağında, özellikle internet aracılığı ile maruz kaldığımız/bırakıldığımız külter ihracatına gönderme yapılması düşünölmüştür.

Teknolojik gelişmelerin hızla külterel alana hakim olması bireyi uygarlık tarihinin hiçbir evresinde olmadığı kadar imajlarla yüklü bir dünya ile karşı karşıya getirmiştir. Medyanın ya da bilişim teknolojilerinin gelişimi sayesinde insanlar kendi kimliklerini global bir ağ (internet) içerisine gönderirken aynı zamanda bu ağ içerisinde yeni kimlikler ve imajlarla da karşılaşırılar. Dünyanın küresel köye dönüştüğü/dönüştüröldüğü ortamda bir yandan kimlik politikaları ön plana çıkarılırken, öte yandan farklılıklar minimuma indirgenerek birbirine daha fazla benzeştirilmiş külterel anlamda da melezleştirilmiş yeni külterler oluşturulur.

Bu bağlamda küreselleşmenin eşitlikçi ve özgürlükçü söylemleri, neoliberal siyasetin dayattığı değerlerle biçimlendirilmiş birey kendi külterüne yabancılaştırılarak, küresel köy içerisinde tüketime endeksli bir yığına dahil olarak onun parçası haline gelir.



Resim - 101:Doğan Akbulut, "İsimsiz", 2004, Karışık Teknik, 40x50 cm



Resim - 102:Resim 101'den Detay

Benzer bir üslupla tasarlanmış, dizin oluşturacak biçimde sıralanmış portreden oluşturulmuş (Resim.103) yine koyu bir mekan içerisinde tuvalin yataylığına paralel olarak ve resmin merkezine konumlandırılmış portreden oluşmaktadır. Resmin sol altına kullanılan barkod bu resimde de diğer resimlerde kullanıldığı anlamıyla tüketim kültürüne ait imge olarak düşünülmüştür. Özellikle figürlerin üzerinde konumlandırılmış, resmin koyu armonisine kontrast oluşturan, elips biçimindeki beyaza yakınaçık sarıyla oluşturulmuş form dikkati çekmektedir. Bir anlamda Hristiyan inancına yönelik resimlerde görülen ve kutsallığı simgeleyen hale biçiminde tasarlanmıştır.

Öte yandan hem biçimsel hem de içerik olarak bu formla karşıtlık oluşturan, resmin sol alt köşesinde oluşturulan bir çok resimde kullanılan barkod arasındaki bireyin çelişkileri temeline dayandırılmıştır. Biri manevi bir düşünceyi ya da dünyayı temsil ederken diğeri bir günümüz meta kültürünü ve tüketimi temsil etmektedir. Bir yandan insanın manevi değerleri olan fizik ile maddi değerleri olarak tanımlayabileceğimiz metafizik arasındaki çelişkiyi simgeler. Böylesine birbirleriyle karşıt iki düşüncenin bir arada bulunması günümüz bireyinin içinde bulunduğu çelişkiyi karşılar. Başka bir açıdan bu kavramlar aynı zamanda bireyin bağımlılıklarını temsil etmektedir.

Bir yandan giderek radikalleşen bir kimlik politikalarının sonucu ortaya çıkan kitle ve cemaat kültürü bireylerin yığın içerisinde kalmasını önerirken öte yandan neoliberal kapitalist sistem bireyi nesneye ve tüketim kültürüne bağımlı hale getirmektedir. Her iki durumda da birey kendi kimliğini korumaktan aciz edilgen bir durumdadır. Sunulan her iki yaşam biçiminde de bireyin tercihleri, kendine sunulan hazır kimlikler içerisinde olacaktır. Ya da her iki kültürün karışımı olan bir kimlikleri kullanarak bir anlamda melezeleşecektir.



Resim - 103:Doğan Akbulut "İsimsiz ",2006, T. Ü.Y. B, 130x160 cm



Resim - 104:Resim 103'den Detay

Bir metafor¹⁵ olarak düşünölen hortum benzeri bir kompozisyon içerisinde kurgulanmış (Resim. 105) siyah düz mekana karşılık portreler kalın boyalar kullanılarak oluşturulmuştur. Yığın ya da kitleyi temsil etmesi düşünölen bir biri içerisinde sıkıştırılmış, bir birleriyle kaynaşmış formlar bütün olarak algılanacak biçimde yapılandırılmıştır.

Cemaat ya da kitle içerisinde bireyin yığının parçası olması, yığından ayrı düşünölemeyecek oluşu bu resimin tasarımında önemli olmuştur. Sarmal hareketi çağrıştıran bir kompozisyonda bütünü oluşturan portrelerin daralarak elips formdan geçmesi bireyin yokluğa ya da kendi kimliğinin eriyerek yok olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Çünkü yığının farklılıklara tahammölsüzlüğü, yığına ait bireylerin kimliklerini yok saymayı ve aynılaştırmayı gerektirir. Yığın ya da kitle içinde birey varlığını ancak kendi kimlik farklılıklarından vazgeçerek yığına feda ederek mümkün kılabilir. Yığın insanı, gerçekte rahat etmek istiyorsa teslimiyet duygusuyla hareket etmelidir. Bir başka ifadeyle yığını karşısına almak yerine onun içerisinde içinde kaybolmayı göze almalıdır. Böylece yığın insanı kendini yaşamını güvence altına alan bir eylemde bulunmuş olur.

Yığın içerisinde kalmak ve koşulsuz itaat etmek sonucu ne olursa olsun, yığına karşı gelmeye göre her zaman daha huzur vericidir. Ve özünde yığın insanı Gasset'in (2003:11) de deyimiyle "[k]itle insanı, basit bir yükümlölük ya da hizmet bilinci olarak özünde bir şeye teslim olma duygusu olan ahlaksızlığın insanıdır". Bu anlamda yığına dahil olmak çıkarları ve kendi mutluluğu adına gücün yanında olmayla eşanlamlıdır. Yine Gaset'in (2003:14) deyimiyle yığın içinde "[f]arklı olmak edepsiz olmaktır" kitle, bu

¹⁵ Metafor:metafor (métaphore) kelimesi iki parçadan oluşur. meta sonra-ile gibi anlamlara gelirken,fora (phora) sözü aktarmak,nakletmek gibi anlamlar taşır. böylelikle türkçesi eğretileme olan metafor,bir sorunu başka bir şekilde ifade etmek için kullanılır.

düşüncenin altında yatan, farklı, bireysel, nitelikli ve seçkin olan herşeyi bozar. herkese benzemeyen herkes gibi düşünmeyen birisi, elenme riskiyle birlikte yaşar”.



Resim - 105:Doğan Akbulut, "İsimsiz " ,2006, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 120x150 cm



Resim - 106:Resim 105'dan Detay

Dikey tuval üzerine birbiri içerisine sıkıştırılmış yukarıdan aşağı doğru bir dizi portreden oluşan (Resim. 107) bu resim, ince boya tabakası kullanılarak ile oluşturulmuş, iki parçaya bölünmüş ve yer yer silinerek oluşturulmuştur. Zeminin aksine portreler kalın boya ile küçük lekeler kullanılarak oluşturulmuştur. Diğer resimlere göre daha serbest fırça vuruşlarının hissedildiği ve çizgisel etkilerle desteklenmiş bu resimde portreler birbiri içerisine girecek biçimde kurgulanmıştır.

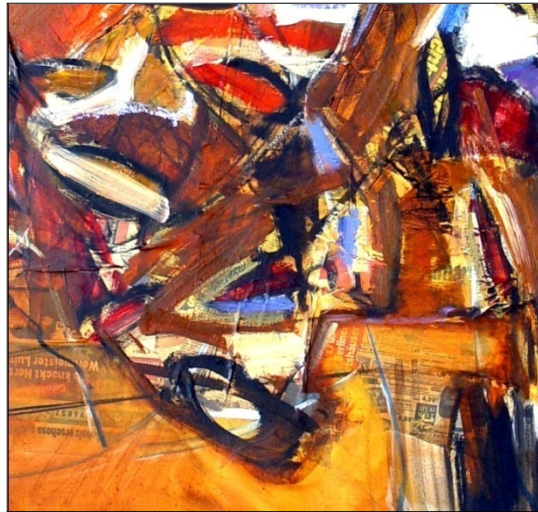
Yığın hissi veren bir dizi portreden oluşan bu resim de diğer resimlerde olduğu gibi tektipleşmeyi, aynılaşmayı simgelemesi düşünülen portrelerden oluşturulmuştur. Zeminde kullanılan kırmızı ateşi çağrıştıran yer yer kullanılan siyah ve griler ateşin küllenmesini temsil etmektedir. Ölüm korkusu ve vaadedilen cennet ütopyası ve bilinmezlik etrafında kümelenmiş bu yığın için kendi kimliğini terk etmesine ve yığına ya da sürüye dahil olmasına yeter bir nedendir.

Canetti (2006:18) kitleleri biraraya getiren şeyin deşarj olduğunu söyler. Ona göre “[d]esarj olmadan kitle gerçek anlamda mevcut değildir; kitleyi yaratan deşarjdır. Deşarj anı, kitleye dahil olan herkesin farklılıklarından kurtulduğu ve kendilerini diğerleriyle eşit hissettiği andır”. Bu nedenle birey kitleye dahil olarak, diğerleriyle arasındaki farkı kapatmaya çalıştığı yanılısamaya dayalı bu durumdur.

Kitleye birlikte olmaları, birbirine yakın olmaları öğütlenmiştir. Bir birinden ayrıldıklarında yalnız kalacakları ve mutsuz olacakları telkin edilmiştir. Birey bu endişelerle sıkı sıkıya kitlede kalmaya ve kendi kimliğini feda etmeye razı edilmiştir.



Resim - 107:Doğan Akbulut, "İsimsiz" 2006, Karışık Teknik,120x150 cm



Resim - 108:Resim 107'dan Detay

Koyu mavi bir fon üzerine (Resim 107) ile benzer kompozisyonda kurgulanan resimde bireyi temsil eden portreler belirli bir düzen içerisinde değil, yukardan aşağıya doğru yığın biçiminde kurgulanmıştır (Resim.109) . Bütünüyle lekesele bir örgü içerisinde tasarlanmış ve ekspresif fırça izlerinin ön plana çıkmaktadır. İlk bakışta net olarak algılanamayan, bir biri içerisinde geçmiş ya da erimiş bir anlamda yığın içerisindeki kimlik yitimine işaret etmektedir. Kendi içerisinde belirli bir uyumla birlikte hareket eden insanlar için bu bağlamda yığına ters olan hiç bir şey yoktur.

Bir olmak için çoğulculuğu farklılığı yok etmek gerekir. Çünkü Yığınlar kolektif biçimde hareket ettiklerinde büyük bir güç olurlar bu nedenle yığın içerisinde farklılığa yer yoktur. Bireyin yaşamı yığının ya da kitlenin varlık nedenine bağlıdır. Yığın ya da kitlenin varlığı tehlikeye girmesi, kaderini ona bağlamış birey için istenmeyen bir durumdur. İlkel kabileler yaşamını çağrıştıran bu yığında birey topluluğun devamı için gerekirse yaşamını feda etmeye hazırdır. Hoffer'in de (2005:33) ifade ettiği gibi, "İnsanlarda, kendi varlığını şekillendiren güçleri, genellikle kendi dışında arama eğilimi vardır." İnsan, kendi varlığının dışında bulunduğu güce teslim olarak kendi varlığını güvenceye almış olur. Yığın içerisinde kendini güvence altına alan birey için inanmak ve itaat etmek kendi yaşamını garanti altına alması için yeterlidir.



Resim - 109:Doğan Akbulut "İsimsiz" 2006" Tuval Üzeri Yağlı Boya,120x150 cm)



Resim - 110:Resim 109'den Detay

Yatay bir tuval üzerinde tasarlanan (Resim. 111) kompozisyon tuvalin yataylığına karşıt, resmi ortadan ikiye bölen, yukardan aşağı olarak sıralanmış bir dizi soyutlanmış portrelerden oluşmaktadır. Zeminde kullanılan kozmik mekanın aşırı hareketli olmayan geniş yüzeyine karşılık portrelerin, belirli bir düzlemde sınırlı bir alana sıkıştırılmış olması resimde gerilimi artırmaktadır. Bunun yanı sıra geniş mekanda kullanılan boya kullanımı ile portrelerde kullanılan boya kullanımı da resimde plastik açıdan gerilim oluşturmaktadır. Aynı zamanda portreler renk ve lekesele yapılanmanın sağladığı hareketliliğe zeminin düz etkisi gerilimi sağlayan unsurlar olarak amaçlanmıştır.

Resmin tam ortasında oluşturulan ve resmi simetrik olarak ikiye bölen bu portreler ile resmin içeriğini oluşturan aynılık ya da tek tiplik kavramına gönderme yapılarak, günümüz postmodern toplumdaki bireyin sorunu olarak düşünülen çoklu kimlikler arasındaki kimliksizliğine vurgu yapılması amaçlanmıştır. Yığını oluşturan bireylerin ortak özelliği olan aynılık ve tektiplik resimde birbirine benzer ve hatta tekrarı çağrıştıran bir form anlayışı içerisinde verilmiştir. Bütünüyle spatül yardımıyla yapılan bu resimde spatülün zeminde bıraktığı izler resim düzleminde belirli bir hareketliliği sağlarken aynı şekilde spatülle oluşturulan portrelerin acemice yapılmış ilkel bir görüntü vermesine yardımcı olmuştur. Renk katmanlarının üst üste ve bir birine karışmayacak biçimde sürülmesi yer yer arızalı diyebileceğimiz düzgün olmayan formların oluşmasına katkıda bulunmuştur. Bu yöntemle hem boyanın diri etkisi amaçlanmış hem de portrelere belirli bir üslup birliği kazandırılması hedeflenmiştir.

Siyah fon üzerine yer yer boşluklar bırakılarak sıcak kahverenginin tonlarıyla oluşturulan ve katmanlar halinde spatül yardımıyla yüzeyde belirli bir hareketlilik sağlanırken aynı zaman da yüzeyin bütünüyle tıklı olmamasına dikkat edilmiştir. Zeminin sıcak renklerine karşıt olarak resmin ana motiflerini oluşturan portreler yüzeyden bütünüyle koparılmadan, zeminle ilişkisini devam ettirecek bir armoniyle uyum oluşturması düşünülmüştür.

Buna karşıt olarak portreler ile mekan arasına konulan siyah zemin mekandan koparak tek unsur olurken aynı zamanda bu siyah alan bireyin içinde bulunduğu sınırlandırılmışlığına gönderme yapmaktadır.

Yine bu grup resimlerin çoğunda olduğu gibi, geniş mekanı üzerinde silinmiş ya da kazınmış yazı ve işaretler ile söylemek isteyip de söyleyemediğimiz düşüncelerimiz ya da üzerini kapattığımız, gizlemeye çalıştığımız ve külllediğimiz, ancak hiçbir zaman tam olarak gizleyemediğimiz, bir yara izi gibi bizimle beraber yaşayan, bize ait söylemleri ifade etmesi düşünülmüştür. Diğer bir açıdan da bunlar yığına dahil olan bireylerin susturulmuş ya da bastırılmışlığını ifade eder. Kendisine söylediği ya da söylemeye çalıştığı ama başkasına söyleyemediği, yığından gizlemek zorunda kaldığı, kendisiyle yok olacak düşünceler olarak bireyin kalabalık içindeki yalnızlığı amaçlanmıştır.

Kullanılan sayısal imgeler ise hem sıradanlığı hem de aynılığı temsil eden bir anlamda endüstriyel bir üretime gönderme yapılmıştır. Bir dizi portre içerisinden seçilen ve belirli bir sayı sıralamasında gösterilen portreyi tanımlayan rakamlar ise, bireye verilen ve bireyin kimliğini tanımlayan sayı dizgesini tanımlar. Ayrıca grafiksel bir simge olarak kullanılan ve belirli bir portreyi işaret eden resmin genel armonisine zıt bir renkte konulan ok işareti alımlayıcının dikkatini belirli bir yöne yönlendirme amacı taşımaktadır.



Resim - 111:Doğan Akbulut,“İsimsiz” 2010” Tuval Üzeri Yağlı Boya (150x180 cm)



Resim - 112:Resim 111'den Detay

Siyah bir fon üzerine koyu mavi ve morlarla oluşturulan resim düzlemi üzerinde portreler belli bir dizin içerisinde gösterilmişlerdir (Resim. 113). Etraflarında oluşturulmuş siyah bir fonla mekandan koparılan ve bu sayede hem resmin ana motiflerinin önplana çıkması hedeflenmiş hem de diğer resimlerde olduğu gibi resmin içeriğini oluşturan yığın insanların sınırlandırılmışlığına gönderme yapılmıştır. Bu bir anlamda bireyin sınırlandırılması kısıtlı düşünce kalıpları içerisinde hareket etmesi anlamına gelen yığını tanımlamaktadır.

Bu resimde bir öncesi resimde olduğu gibi benzer formlar resmin ana motifini oluşturmaktadırlar. (Resim 104) den farklı olarak portreler resmin üst tarafında ve tuvalin yataylığına paralel olarak kurgulanmıştır. Özellikle bir birinin tekrarı çağırışımını yapması düşünülmüştür. Bu portreler, herşeyin bir birine benzediği çok kültürlü bir dünyada bireyin özgün kimliğinin yok olmasına ve farklılıklardan bahsetmenin imkansız olduğuna vurgu yapılmıştır. Aynı şeyleri tüketmeye ve aynı şekilde düşünmeye yönlendirilen bu bireylerin gittikçe daha çok bir birine benzemesi onların kimliksizleştiği bir anlamda da yığılaştırıldığı düşüncesi bütün resimler de olduğu gibi bu resimde de ortak değer olarak kullanılmıştır.

Resimdeki maskaları andıran portrelerle bir anlamda günümüz bireyinin çoklu kimliklerine gönderme yapılmak istenmiştir. Günümüzde bireyler kendi kimliklerini yaşamak yerine kendine yeni kimlikler edinmektedir. Van Der Loo'ya (2006:265) göre, günümüz dünyası çoğulcu bir dünya görüşüne sahip, seçim özgürlüğünün sınırsızlaştığı, aradığımız her şeyi rahatlıkla bulabileceğimiz bir süpermarkete benzetmektedir. "Bu süpermarkette alışveriş yapmaya alışan bir tüketici, yani 'postmodern birey', 'tek-parçalı' bir karakter değil, 'çok-parça'dan oluşan maymun iştahlı bir varlıktır." Çoğulculuk içinde birey kendine çok farklı kimlikler edinebilir ve bu kimlikleri yeni ilişkiler oluşturmada bir maske olarak kullanabilir.



Resim - 113:Doğan Akbulut "İsimsiz" 2010" Tuval Üzeri Yağlı Boya,150x180 cm



Resim - 114:Resim 113'den ayrıntı

Açık sarı ve sarının tonlarındaki mekan üzerine zemin rengi ile zıtlık oluşturacak bir armoni ile biçimlendirilmiş bir dizi portre içermektedir. Bu resimde (Resim. 115) kompozisyonun temel motifini oluşturan portreler belirli bir sıra ya da dizin biçiminde kompoze edilmemiştir. Yatay bir tuval üzerine yine yatay olarak tanımlayacağımız bir dizinde tasarlanan bu resimde üç farklı portre biçimlendirmesi görülmektedir. Dolu olan portreler, ama dolu etkisi vermeyen beyazın tonlarıyla oluşturulmuş olanlar ve zeminden yalnızca çizgiyle ayrılan portreler.

Yoğun olarak resmin orta ve üst kısmında düşünülmüş olan bir biri içerisine girmiş bir bir birine benzeyen portreler yığının parçalarını andırmaktadır. Yığın içerisindeki farklı ses yığının ahengini bozar, yığın farklı olmayı edepsizlik sayar ve farklı olanı dışlayarak yığının devamını garanti altına almaya çalışır. Bu yüzden yığın içerisindeki birey herkese benzemek zorundadır. Yığına benzemeyen yığın gibi düşünmeyen birey yığın dışına itileceği korkusuyla farklılıklarını gizlemek zorundadır. Farklılıkları kabul etmeyen toplum, aynılaşılarak birbirine benzeşerek, bireysel kimlikleri kaybederek yığınlaşmaktadır. Hem renk olarak hem de biçim olarak bir birine benzeyen ve bir birimin tekrarı gibi algılanan bu portreler kişiliği kaybolmuş ya da kimliksizleştirilmiş bireyin imgeleri olarak sunulmuştur.

“İnsanoğlu için seçim, mutluluk ve özgürlük arasındadır. Büyük çoğunluk için gerekli olan mutluluktur” (Orwell,2010:229). Birey yaşadığı büyük kalabalığın içerisinde yalnız kalma ya da kalabalıklar içerisinde yitme korkunun tedirginliği ile kendi yaşamını koruma düşüncesiyle büyük mutlu grubun üyesi olmaya çalışır. Kendi benliğini tehlikede gören birey, bu amaçla kendini daha büyük toplumun ya da cemaatin parçacı haline getirme zorunluluğu duyar. Büyük yığınının bir parçası olarak birey sürüye katılmak ya da dışında kalmayı tercih etmek zorundadır; birey yığın içerisinde kalmayı tercih ederek kendi rahatını garantilemiş olur. Sürünün mutluluk vadine inanır, umudunu sürüye bağlar ve kesin kabulle hareket eder.

Aynı elden çıkmış hissi veren bir anlayış resmin kurgusunda önemli olmuştur. Yine resimde oluşturulan portrelerdeki renk armonisi tektipleşmeyi çağrıştırırken, tercih edilen renklerle üniform bir yapıya gönderme yapılması amaçlanmıştır. Espas olarak en önde yer alan dolu portreler ve arkasında yarı dolu olarak algılanan ve son olarak ta boş olan biçimlerle espas anlamında bir sıralama yapılmaya çalışılmıştır.



Resim - 115:Doğan Akbulut "İsimsiz" 2010" Tuval Üzeri Yağlı Boya 150x180 cm



Resim - 116:Resim 115'dan Detay

Kendi yaşamını korumak için toplumsal yaşam içinde kendine sığınaklar oluşturan “birey” karşılığında kendi kimliğinden tavizler vermek zorundadır. Bir cemaat ya da grup içinde kimlik ve aidiyete dayalı bu sığınaklar belirli bir düşünce doğrultusunda oluşturulmuş kesin kuralları olan yerlerdir. Amacı önceden belirlenmiş düşünce (din, ideoloji) doğrultusunda talepleri barındıran örgütlerin ya da cemaatlerin bireyden de beklediği, topluluğun arzu ettiği hedefler doğrultusunda hareket ederek, topluluğun amacına ulaşmasına katkı sağlamasıdır. Siyasal, ideolojik, dinsel içeriklere sahip olan bu yerler kesin kabullere dayalı, sorgulanamaz ya da eleştirilemez ön kabullerin olduğu yerlerdir. Birey bu gruba ya da cemaate aidiyeti karşılığında kendi yaşamını garanti altına alırken, özgürlük alanından vazgeçmiş kendi bireyselliğini kitleye feda etmiştir. Birey, bu anlamda toplumsal yaşam içinde yeni bir kimlik kazanmıştır, ancak bu kimlik, kişinin bireysel özelliklerini terk etmesiyle mümkün olan cemaat, sürü ya da kitleye ait kimliktir. Ortaya çıkan bu kimlik farklılıkların yok olmasıyla oluşan aynışmayı ya da tektipleşmeyi temsil ederken bir anlamda da bireyin ölümü anlamına gelmektedir.

Bu kavram doğrultusunda (Resim. 117) resimde soyutlanmış portreler dairesel bir form oluşturacak biçimde kurgulanmıştır. Bir çember ya da daire etrafında dizilmiş bireyleri çağrıştıran bu resimde özellikle portrelerin ağızları dini bir cemaate ait zikir kültürü çağrıştıracak biçimde açık olarak resmedilmiştir. Bir anlamda cemaate ait bireylerin ruhsal bir trans haline geçtikleri cemaatin ideolojisini güçlendiren ve bireyler arasındaki güveni pekiştiren törenlerlerdir. Bu kavram doğrultusunda bu resim özellikle birçok toplumda dinsel, mistik bir içeriğe sahip olan yeşilin tonlarıyla oluşturulmuştur.



Resim - 117:Doğan Akbulut,“İsimsiz” 2010” Tuval Üzeri Yağlı Boya,150x180 cm



Resim - 118:Resim117'den Detay



Resim - 119:Doğan Akbulut, "İsimsiz" 2006" Tuval Üzeri Yağlı Boya 120x150 cm



Resim - 120:Resim 119'den Detay



Resim - 121:Doğan Akbulut,“İsimsiz” 2006” Karışık Teknik 120x150 cm



Resim - 122:Resim 121'dan Detay

IV.1.3. Üçüncü Grup Resimler

Bu grup resimlerde (Resim 123,125, 127,128,129,131,133,135) genel olarak ayakta ve elleri yanda ya da göğüsleri üzerinde bağlı statik biçimde oluşturulmuş figürler kullanılmıştır. Günümüz yaşamının devingenliğine ve hızına karşın figürlerin statik duruşları zıtlık oluşturmaktadır. Ancak figürlerdeki bu hareketsizlik resimlerin içeriğine yönelik çözüm arayışları sonucudur. Bir anlamda sessiz çoğunluğu temsil eden, olup bitenden habersiz ya da belirli bir düşünce doğrultusunda hareket için komut bekleyen bireyleri anıtsatır nieliktedirler. Belirli bir cinsel kimliği çağrıştıran öğelerin kullanımında özellikle kaçınılarak genel anlamda bir birey ele alınmıştır. Bu figürler boş dolu ilişkisine dayalı olarak kurgulanırken resimler de birim tekrarı dikkati çekmektedir. Biçimlendirme dilinde kullanılan bu birim tekrarı ile benzeşim aynılaştırma kavramlarına dikkat çekilmek istenmiştir. Özellikle bu grup resimlerde farklılık kopmpozisyon kurgularıyla ve armoni ilişkisiyle sağlanmaya çalışılmıştır.

Yeşil bir zemin üzerinde (Resim. 123) kahverenginin tonlarıyla oluşturulan bu resimin ana motifini özellikle resmin merkezine yerleştirilmiştir soyutlanmış insan figürü oluşturmaktadır. Bilinçli olarak zeminden hem renk hemde boya olarak farklılık gösteren bu form resmin biçim örgüsünü odak noktasıdır. Boş dolu form ilişkisine dayalı olarak kurgulanan bu resimde merkeze yerleştirilen dolu form resmin bütününe hakim olan, resmin bütün kurgusunu etkileyen bir biçimde geniş boşluğa karşıtlık oluşturacak şekilde tasarlanmıştır.

Dolu figürün sağına ve soluna yerleştirilmiş boş formlar bütün içerisinde simetriyi bozacak biçimde konumlandırılmış beyaz kontür olarak biçimlendirilmiş formlar bireyin silinmiş kişiliğine işaret etmek amacıyla, özellikle cesetlerin etrafına tebeşirle çizilen kontüre gönderme yapılarak bir anlamda bireyin ölümüne işaret etmektedir. Buradaki vurgu somut anlamda

bir ölümden öte bireyin kendi kimliğinin yokluğunu (ölümünü) çağrıştırır.

Bu resimde figürlerin belirli bir düzen içerisinde tek sıra halinde yanyana dizin halinde konumlandırılmış olması bir anlamda üniform bir anlayışa, cemat içerisindeki kültüre gönderme yapılması amaçlanırken resimin armonisi de bu kavramları çağrıştıracak bir anlayışla yeşil ve yeşilin tonlarıyla tasarlanmıştır.



Resim - 123:Doğan Akbulut "İsimsiz" 2010, Tuval Üzeri Yağlı Boya 150x180 cm



Resim - 124:Resim 123'den Detay



Resim - 125:Doğan Akbulut "İsimsiz" 2010, Tuval Üzeri Yağlı Boya 150x180 cm



Resim - 126:Resim 125'den Detay

Kompozisyon olarak (Resim 123,125) benzerlik gösteren (Resim 127) bu resim koyu bir zemin üzerine yine koyu tonlarla oluşturulmuştur. Resmin ana motifini oluşturan ve dolu olarak kurgulanmış figür zeminin genel koyuluğuna karşı gerilim oluşturacak biçimde sarı ve yeşilin tonlarıyla oluşturulmuştur. Diğer resimden farklı olarak bu resimde sıralanan boş figürler silinerek oluşturulmuştur. Bir anlamda başkalarının beklentilerine uyararak, farklı olmayarak kişinin kendi kimliğine yabancılaşmasına, susturulmuşluğuna işaret eden bu figürler güvenlik rahatlığın karşısında ödenen bedeli çağırır. Ne var ki buna ödenen bedel yüksektir. “Kendiliğindenliğin ve bireyselliğin bırakılması, yaşamın engellenmesiyle sonuçlanır. Biyolojik olarak canlı olmasına karşın, ruhsal açıdan robot, coşkusal ve zihinsel olarak da ölüdür (Fromm, 1992, s. 239).”

Siyah kozmik mekan üzerinde koyu tonlarla silinerek oluşturulan bu figürler aynı zamanda bireyin kişiliğinin silinerek yok olmasını temsil etmesi amaçlanmıştır. Yine bu bu grup resimlerin çoğunda olduğu gibi figürlerin etrafına çizilen beyaz kontürün ölümü çağırması amaçlanmıştır.

Zerzan'ın (2004:206) Terry Eagleton'dan aktardığı alıntıda günümüz postmodern özneyi tanımlarken onu; “dağıtılıp bertaraf edilmiş, ahlâki özü ve fiziksel içselliği boşaltılmış, şu veya bu tüketim eyleminin, medya serüveninin, cinsel ilişkinin ve moda trendinin gelip geçici bir işlevi haline getirilmiş libidinal bir bağlaşıklık yumağı” olarak tanımlıyor. Ona göre postmodernizmle birlikte yabancılaşma bile bir çözülme ve dağılma içerisine girmiş çünkü ortada yabancılaşacak bir özne bile kalmamıştır.

Resimlerin oluşum aşamalarında zaman zaman karşılaşılan sorunlar yüzünden bazı resimler üzerine yeniden müdahale etme gereksinimi duyulmuştur. Bu resimde önceden yapılmış (Resim 128) bir çalışma üzerine yeniden kurgulanmıştır.

Benzer bir kompozisyonda kurgulanan (Resim127) ve yine boş dolu

ilişkinine dayalı olarak kurgulanan bu resimde, koyu bir mor zemin bir zemin üzerindeki boş figürler siyahlarla oluşturulmuştur. İçi boş siyah figürlerin üzerine akıtılarak oluşturulan siyah lekeler bir anlamda figürlerin tekdüze boyanmışlığını bozmaktadır. Aynı zamanda akıtılarak oluşturulan lekeler figürler üzerinde kirlilik etkisi yapmaktadır. Yine benzer resimlerde kullanıldığı gibi bu resimdede boş olarak kurgulanan figürlerin etrafı beyaz çizgiyle çevrelenmiştir.

Resmin tam ortasına yerleştirilen ve ana motifini oluşturan içi dolu figür mor ve morun tonlarıyla oluşturulmuştur. Koyu zemin üzerinde yine koyu denilebilecek bir armonide oluşturulan bu resimde diğer resimlere oranla kontrastlık daha azdır. Bilinçli olarak tercih edilen bu armoni ile mistik bir ifade yakalanması hedeflenmiştir.



Resim - 127:Doğan Akbulut,“İsimsiz” 2010” Karışık Teknik,150x180 cm



Resim - 128:Resim 127'nin önceki hali

Üç ayrı tuvalin birleşiminden oluşan (Resim. 129) bu resim bir birinden bağımsız olarak kurgulanmış figürlerden oluşmaktadır. Yine bir seri olarak düşünülen bir dizi resimlerden seçilerek bir araya getirilerek belirli bir mekan içerisine yerleştirilerek konumlandırılmıştır. Ancak resimler belirli bir mekan içerisinde tasarlanırken, resimi oluşturan üç ayrı resim bir birinden farklı armoniyle oluşturulmuştur. Bir yanda çizgi ile belirtilmiş bir mekan algısı yaratılırken aynı mekan içerisinde konumlandırılmış figürlerin bir birinden renk olarak ayrıştığı görülür. Bir çelişki gibi görülen bu durum aslında yığın ya da cemaat içindeki bireyin kendi içindeki farklılıkları göstermesi amaçlanmıştır.

Farklı bireylerin oluşturduğu yığın, belirli bir amaç için bir araya gelmiş insan topluluğudur. Bireylerin yığın içerisinde kalabilmeleri yığınla olan uyumları, yığının hedefleri doğrultusunda hareket etmesi ile mümkün olabilecek bir şeydir. Bu nedenle yığın içerisinde farklı kimliklere sahip olan bireylerin kendi kimlik farklılıklarından arınmış olması koşulu önemlidir. Yığın ya da kitle içerisinde her birey kendi farklılıklarından uzak yığına hizmet için var olan bir neferdir.

Hoffer'inde (2005:101) belirttiği gibi "bir kişinin mutluluğu ve mutsuzluğu, övünmesi ve güvenmesi, kendi görüş ve yeteneklerinden değil, bağlı olduğu grubun kaderinden doğmalıdır." Genellikle belirli bir hiyerşik yapıya dayalı olarak kurulan cemaat için bireyin kimliğinin bir önemi yoktur. Önemli olan cemaatin kimliğidir ve birey bu kimliğin sürdürülmesidir.



Resim - 129:Doğan Akbulut,“İsimsiz” 2010 Tuval Üzeri Yağlı Boya,150x195 cm



Resim - 130:Resim 129'den Detay



Resim - 131:Doğan Akbulut, "İsimsiz" 2010 Tuval Üzeri Yağlı Boya, 130x150 cm



Resim - 132:Resim 131'den detay

Dikey üç tuvalin birleştirilmesiyle oluşturulan (Resim. 133) bu resimde aynı mekan içerisinde konumlandırılmış ayakta duran üç figürden oluşmaktadır. Elleri yanda sarkık, emir bekler bir duruşu çağrıştıran bu figürler de diğer resimlerde olduğu gibi belirli bir cinsel kimliği çağrıştırmaması düşünülmüştür.

Önceden çalışılmış bir resim üzerinin siyahla kapatılarak oluşturulan zemin üzerine çalışılmıştır. Alta önceden yapılmış resmin bıraktığı boya izleri ve zemine yapıştırılmış kolajlar üzerine çalışılan resmin oluşturulmasında farklı bir değer katmıştır. Boya sürüşlerinin düzgün olmayan biçimde çıkması sayesinde plastik açıdan farklı etkiler elde edilirken, doku açısından resme zenginlik katmıştır. Resimdeki fırça vuruşlarını arızalı diyebileceğimiz düzgün olmayan bir biçimde oluşmasına katkıda bulunmuştur. Siyah düz bir zemin üzerine farklı renk alanlarıyla bölümlenmiş bir mekan içerisinde simetrik bir biçimde konumlandırılmış figürlerin etrafını saran yeşil renk tonlarıyla oluşturulmuştur. Kalın bir boyalarla oluşturulan bu alan yer yer alttan siyah zemini gösterecek biçimde spatülle oluşturulmuştur. Açık bir tonun hakim olduğu figürlerin oluşumunda zeminden sızan renkler yüzeye nefes aldırırken, diğer resimlerde kullanılan kaligrafik işaretler figürlerin üzerinde kullanılmıştır.

Figürlerin duruş biçimlerinin yan ısıra, ortadaki figüre eklemlenmiş elips biçimindeki form ve her üç figürün başı etrafında oluşturulan kahverengi dairesel formlar, bizans, ortaçağ ve rönesans resimlerinde kullanılan ve kutsallığı işaret eden formlara gönderme yapılması düşünülmüştür. Geçmişte olduğu gibi bugünde belirli bir kutsallığı olduğu kabul edilen kitle liderlerini temsil etmektedir.



Resim - 133:Doğan Akbulut,“İsimsiz” 2008, Karışık Teknik, 120x200 cm



Resim - 134:Resim 133'den detay

Biçimsel anlamda diğer resimlerle aynılık gösteren (Resim 135)bu

resimde farklılık resimlerin oluşumunda kullanılan ve diğer resimlere göre daha dışavurumcu bir tavırla oluşturulmuşlardır. Özellikle lekesel bir anlayışın dikkati çektiği bu grup resimlerde daha serbest denilebilecek bir anlayış tercih edilmiştir.

Üç tuvalin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş gri bir zemin üzerine kurgulanan bu resimde mekan iki farklı bölümden oluşturulmuştur. Bütünüyle düz olarak boyanmış gri yüzey ve onun üzerine kalın boyalarla yapılandırılmış mekandan oluşmaktadır. Dingin gri yüzeye karşın oldukça hareketli olan yüzey resimde karşıtlık oluştururken resmindeki formları öne itmektedir.

Resimde aynı mekan içerisine yerleştirilmiş ve bir birine ters olarak konumlandırılmış figürler dikkati çekmektedir. Zeminde kullanılan belirsiz figürlere karşıt öne çıkarılmış üç figür armoni olarak zeminden ayrıştırılarak öne çıkarılmıştır. Resmin ortasında elleri bağlı yüzü bize dönük figürün sağında ve solunda konumlandırılmış figürlerin yönü farklılık içermektedir. Kalın boya katmanlarıyla oluşturulmuş zemine karşın, önde oluşturulan figürlerde boya kullanımı açısından farklılık dikkati çekmektedir. Öndeki figürlerin zemininde kullanılan kolajlar, resmin bütünü yerine yalnızca bu üç figürde kullanılmıştır ve kolajların görünmesi için boya özellikle saydam olarak kullanılmıştır.

Öndeki figürler hem rek hemde biçim olarak öne çıkarken arkadaki figürler belli belirsiz olarak görülmektedir. Bir bütün halinde algılanan bu figürler kalabalık bir kitleyi çağrıştıracak biçimde oluşturulmuştur. Sessiz bir yığın etkisi veren bu figürler farklı yönlere yüzünü dönmüş biçimde gösterilmesine karşın hareket bütünlüğü ve resmin lekesel dağılımı ile bir bütünü oluşturmaktadır.

Belirli bir amaç için bir araya gelmiş bireyler, sesiz çoğunluğu oluşturan, sınırları alınmış yığının bir parçasıdır. Tepkisiz duruşları, bir biri

içerisine girmiş olmaları yığının bir parçası olduğunun göstergesidir. İçe dönük bu yığın için merkez etrafında toplanmakla, kitle içerisinde kalmakla kendi korkularından uzaklaşır ve kendini güven içinde hisseder. Canetti'nin (2006:16) deyiimiyle söylersek insan kendisine yabancı birisinin dokunmasından korkar "insan bu dokunulma korkusundan yalnızca kitle içinde kurtulabilir.[...] İdeal durumda, kitle içinde herkes eşittir; kitle içinde cinsiyet dahil hiçbir ayrımın önemi yoktur. Kitlenin içinde kendisini iten her kimse, o da kendisi gibi biridir. Onu kendisini duyumsuyormuş gibi duyumsar."

Bu yüzden kitle içerisinde birey bir farklı düşünsede, farklılıklarını gizler. Gerçekte birey aynı düşünceyi paylaşmasada kitle içinde kalmak için ya da kitle tarafından itilme, dışlanma, yalnızlaştırılma endişesiyle hareket ederek uyum içinde hareket etmeye özen gösterir.



Resim - 135:Doğan Akbulut, "İsimsiz", 2010, Karışık Teknik, 150x195 cm



Resim - 136:Resim 135'den detay

SONUÇ

“Sanatta siyasal söylem” başlığı ile bu çalışma günümüz bireyi üzerinde yoğunlaşmış ve günümüz postmodern toplumlara özgü bireye ait kimlik, kimliksizlik, melezleşme, yığın, sürü, cemaat kavramlarına eleştirel bir yaklaşımı öngören düşünceyle ele alınmıştır. Sanatçının toplumsal sorumluluğundan kaynaklanan bu durum, onun toplumsal muhalifliği temeline dayandırılmıştır.

Hadijincolaou'un (1987: 50) da belirttiği gibi Bir topluluğun toplumsal ve düşünsel durumu, o toplum içindeki sanatçının toplumsal ve düşünsel durumunun ölçütüdür; sanatçılar o toplumun içinde yalıtık yaşamazlar [...] sanat yapısı, çevresindeki toplumsal ve düşünsel etkinliklerin tümünden oluşan koşullar tarafından belirlenir.

“Siyaset, neyin görüldüğü ve görülen üzerine neyin söylendiği ile görme yetkisine ve söyleme niteliğine sahip olan ile, mekanların özellikleri ve zamanların olanakları ile ilgilidir” (Ranciere, 2008: 148). Dolayısıyla sanatçılar toplum dışı varlıklar değillerse eğer topluma ait ve toplumla aynı kaderi paylaşan ve bu nedenle de çağına ait toplumsal sorunlara yönelik siyasi söylemlere sahip bireylerdir. Bu anlamda da söyleyecek sözleri vardır.

Siyasetin yaşamın her alanında (sokakta, evde, otobüste, tevizyonda, okulda, işyerinde) yoğunlukla görüldüğü günümüzde sanatın ya da sanatçının buna duyarsız kalması, ondan etkilenmemesi, onu gözardı etmesi ya da görmemezlikten gelmesi, ancak kendi fildişi kulesinde kalarak mümkün olabilir. Yaşamın siyasetten ayrıştırılamayacağı gerçeği, sanatı dolayısıyla üretici olarak sanatçıyı siyasetle dolaylı olarak ilişkili hale getirir. Bir başka deyimle sanat toplum adına söylemde bulunarak siyasi olur.

“Sanatta Siyasal Söylem Üzerine Görsel Çözümler” başlıklı bu tez kapsamında tasarlanan çalışmalarda içeriği taşıyabilen formlar çalışmaların oluşum sürecinde karşılaşılan sorunların başında gelmektedir. Bir formun başarısı içeriği doğru aktarmasıyla değil aynı zamanda özgün bir dille varedilmesiyle ilintili, sanat eserinin özgün karakterini belirleyen formların bir dil bütünlüğü kazanarak yapıtının özgünlüğünü belirliyor olması, yapıtı oluşturan formların ne olduğundan öte onun yapıta ait olup olmadığı önem kazanmaktadır. Başka bir ifadeyle sanatçının yapıtına eklediği formun biçimsel anlamda özgünlüğü ve içerikle kurduğu ilişkinin inandırıcılığı yapıtın başarısını belirleyen bir unsurdur denilebilir.

Bu endişeyle kurguların içeriğe bağlı olarak tasarlanması ve biçimsel anlamda da özgün bir dil oluşturulma kaygısı önemli olmuştur. Formların seçimi, içerikle olan ilişkisi, kullanılan formların özgünlüğü çalışmaların her aşamasında özellikle plastik değerler açısından irdelenerek, içeriği yansıtabilecek formların kullanılmasına çalışılmıştır.

Çalışmalarda ortak plastik dilini oluşturması düşünülen değerlerin belirli bir dil bütünlüğünü sağlaması düşüncesi ve bu bağlamda kullanılan mekan kurgusu, soyutlanmış portreler, figürler ve bunların yanı sıra grafiksel ifadeler çalışmaların bütününde kullanılan ortak öğeler olarak kullanılmıştır. Yine çalışmalar plastik açıdan ortak özellikleri, kurguların belirli kontrastlık sağlayacak biçimde ilişkilendirilmesi, özellikle açık koyu, boş dolu, yatay dikey, geniş boş kozmik mekanlara karşı dolu formlar, saydam boya kullanımına karşı, yoğun boya kullanımı, grafiksel imgeler vb. öğeler bilinçli olarak tercih edilmiştir.

Araştırma kapsamında oluşturulan uygulamalarda, içerik olarak belirlenen kavramlardan yola çıkılarak plastik bir dil arayışı hedeflenmiştir ve içeriğin özgün bir dilin yaratılmasına, formlarının oluşumuna katkısı görülmüştür.

KAYNAKÇA

ADORNO, Theodor; "Baskı altında Uzlaşma", E. B. Bertolt Brecht içinde,
Estetik ve Politika, çev. Ü. Oskay, İstanbul, Eleştiri Yayınevi, 1985.

ADORNO, Theodor; **Minima Moralia**, çev. O.K.-A. Doğukan, İstanbul, Metis Yayınevi, 1997.

ADORNO, Theodor; **Kültür Endüstrisi " Kültür Yönetimi "**, çev. A. Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.

AKAY, Ali; **Kapitalizm ve Pop Kültür**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002.

AKKAYA, Tayfun; "ideoloji, sanat ve gerçeklik: jacques louis david ve horatius kardeşlerin yemini" Sanat ve Bilgi, (Erişim, Mayıs 2004. sayı, 4)
<http://mimoza.marmara.edu.tr/~uqur/sayi4/jacklouisdavidsayi4.htm>,
07.31.2010.

AKMAN, Kubilay, " Shırın Neshat ve Allah'ın kadınları", (Erişim, 05 OCAK 2006) http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html,
18.7.2010

ALTINDERE, Halil; "**Oleg Kulik Sanatçının sanatsal ideolojisi**", Ed. H. Altındere, Artist, 1999, s.18-25.

ANTMEN, Ahu; "**Beyaz Küp ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekanının Dönüşümü**". Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi, s.15-28. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

ANTMEN, Ahu; **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 2.Baskı, Ankara, Sel Yayıncılık, 2009.

- ARNHEİM, Rudolf; **Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Mind**, California: Berkeley: University of California Press,1974.
- ARTUN, Ali; “Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”: Sunuş, **Modern Hayatın Ressamı**, Charles Baudelaire, çev. Ali Berktaş. İstanbul, İletişim, 2003a, s.7-80,
- ARTUN, Ali; “Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avandgard Kuramı”: sunuş, **Avangard Kuramı**, Peter Bürger, çev. E. Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003b, s. 7-33
- ARTUN, Ali; “Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce”, (Erişim: Tarih yok) <http://www.aliartun.com/content/detail/50> ,10. 26. 2010)
- ARTUN, Ali). “Sanat Hayali, Yönetim Disiplini ve Sanat Yönetimi”, (Erişim,2007) <http://www.aliartun.com/content/detail/2>, 11. 11. 2010.
- BAĞLI, Mazhar; **Modernizme Direnen Estetik**. İstanbul, Kapı Yayınları, 2010.
- BAHR, Herman; “Dışavurumculuk” çev. Doğan Şahiner. **Modernizmin Serüveni**, Ed. Enis Batur, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Krdi Yayınları, 1998.
- BAHTİN, Mihail; **Sanat ve Sorumluluk**, Çev. C. Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- BAKÇAY, Ezgi; “Toplumsal Hareketler Direnmenin Estetiği ve Kamusal Sanat”, **Çizgi Dışı**, 2010, s. 62-67.
- BATAİLLE, Georges; **İç Deney**, çev. M. Yakupoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.

- BAUDRILLARD, Jean; **Kusursuz Cinayet**, çev. N. Sevil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998
- BAUDRILLARD, Jean; **Sessiz Yığınların Gölgesinde: Toplumsalın Sonu**, çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2006
- BAUDRILLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, çev. F. K. Hazal Deliceçaylı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt; **Bireyselleşmiş Toplum**, çev. Y. Alogan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt; **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, çev. İ. Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt; **Siyaset Arayışı**, çev. T. Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2000.
- BAURRIAUD, Nicolas; "Bugün Sanatçı Nedir?" **Sanat Sanat**, 2004,yaz, s.23-27.
- BAURRIAUD, Nicolas; **İlişkisel Estetik**, çev. S. Özen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005
- BAURRIAUD, Nicolas; **Postprodüksiyon**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004.
- BAYKAM, Bedri; **Boyanın Beyni**. İstanbul: Genç İşadamları Derneği, 1999a.
- BAYKAM, Bedri; **Maymunların Resim Yapma Hakkı**, çev. P. Özgören, İstanbul, Litaratür Yayıncılık, 1999b.
- BAYNES, Ken; **Toplumda Sanat**, çev. Y. Atılgan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

- BENJAMİN, Walter; "**On Some Motifs in Baudelaire,**" **Illuminations.** New York: Harcourt, Brace & World, 1979
- BENJAMİN, Walter; **Pasajlar**, çev. A. Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınlar, 1995.
- BERGER, John; **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, çev. M. G. Y. Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 1989.
- BERGHAUS, Günter; "Neo-Dada Performance art", Ed. D.Hopkins, **Neo-Avant-Garde**, Amsterdam - New York, Princeton University Press, 2006,s.76-96
- BEST, Steven; "Postmodern Politics Fragmentation or Alliance,Negotiationisover", (Erişim, tarih yok), <http://negotiationisover.com>, ,13.03.2010.
- BEYKAL, Canan; "Fütürizm", **Rh + Sanat**, 2004 s, 28-36,
- BİSHOP, Claire; "Antagonizma ve İlişkisel Estetik". P. T. Boynik, **Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal alan Tartışmaları**, s. 31-53. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi yayınları, 2007.
- BLECHMAN, Max; **Devrimci Romantizm**, İstanbul, versus Yayınevi, 2007
- BOWN Cullerne, MATTHEW; Taylor, Brandon; **Art of the Soviets: painting, sculpture, and architecture in a one-party state 1917-1992.** Manchester: Manchester Üniversitesi, 1993
- BRENSON, Michael "Healing in Time." Ed.M. J. Jacob, **Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago.** seattle: Bay Press, 1995, s. 28-29
- BUCK-MORSS, Susan; **Rüya Alemi ve Felaket**, çev. T. Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.

- BUTT, Gavin; "America" and its Discontents: Art and Politics 1945-60", Ed. A. Jones, **A Companion to Contemporary Art since 1945**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- BÜRGER, Peter; **Avangard Kuramı**, çev. A. Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.
- CAMUS, Albert; **Denemeler**, çev. S. E.-V. Günyol, İstanbul, Say Yayınları, 11. Baskı, 1998.
- CANETTİ, Elias; **Kitle İktidar**, G. Aygen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.
- CASSİRER, Ernst; **İnsan Üstüne Bir Deneme**, çev. N. Arat, İstanbul, Y.K.Y., 1997.
- CAUQUELİN, Anne; **Çağdaş Sanat**, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 2005.
- CEMAL, Ahmet; **Sanat Üzerine Denemeler**. İstanbul: Can yayınları, 2000.
- CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe sözlüğü**, İstanbul: Paradigma yayınları, 2000.
- CHIP, Browning. H; **Theories of modern art: a source book by artists and critics**, California, Üniversty of California Pres, 1968
- CHRİSTOPHER, Caudwell; **Yanılsama ve Gerçeklik**, çev H. Mehmet, İstanbul, Payel Yayınevi, 2. Baskı, 1988.
- CLARK, Toby; **Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, çev E. Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- CRİSPİN, Sartwell; " Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği" **Yaşama Sanatı**, çev. A.Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.

ÇAKIR, Mukadder. (2009). "Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim Sanat ve Sosyoloji İlişkisi Üzerine", **Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim** (s. 223-273). İstanbul, E Yayınları.

ÇAKIR, Mukadder; **Sanatta Eleştirelilik**, İstanbul, Beta yayınevi. 2002

ÇEVİK, D. Şenol; **sembolik Etkileşim**. Ankara: Belvak Yayınları.1994

COTTER, Holland; "Nancy Spreo"

(Erişim,19.01.2009),(<http://www.nytimes.com/2009/10/20/arts/design/20spero.html>), 07.21.2010

COTTER, Holland; "Work Whose Medium Is Indeed Its Message"

(Erişim,18.03.2005),<http://www.nytimes.com/2005/03/18/arts/design/18COTT.html?pagewanted=print&position>, 07.21.2010

CULL, N.J. CULBERT, D.H., Welch, D, **Propaganda and mass persuasion : a historical encyclopedia**, 1500 to the present ABC-CLIO. Santa Barbara, California. 2003.

ÇUBUKÇU, Yaşar; **Toplumsalın Sınırında Beden**. İstanbul: Kanat Yayınları, 2004

DANTO, Coleman Arthur; **Sanatın Sonundan Sonra**. Çev. Z, Demirsü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010

DE SOUZA, Pauline; "Implications of Blackness in Contemporary Art", Ed. A. Jones **A companion to contemporary art since 1945**, s. 357-402. Oxford: Blackwell Publishing, 2006

DELLALOĞLU, Besim; **Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001.

DELLALOĞLU, Besim; "Nesnenin İmparatorluğu", Ed. A. D. Özarslan **Sanat ve sosyoloji**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005, s. 95-101

- DOSS, Erika; **Twentieth- Century Amercan Art**. New York: Oxfort Universty Press,2002
- ECO, Umberto; **Açık Yapıt**, çev. Yakup şahan, İstanbul, kabalcı Yayınevi,1992
- EAGLETON, Terry; **Estetiğin İdeolojisi**, çev. H. H. Bülent Gözkan, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2003.
- EDELMAN, Murray; **From Art to Politics “How Artistic Creations Shape Political Conceptions”**, Chicago, Urbana University of Chicago Press, 1995.
- EDMAN, İrvin; **Sanat ve İnsan**, çev. T. Oğuzkan, İstanbul, İnkılâp ve Aka Yayınları, 1977.
- EİSEMAN, F.Stephen; **Ebu Ghaib Etkisi " Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri "**, çev. I. Özbek, İstanbul, Versus Yayınevi, 2007.
- ERDOĞAN, Şenol; **Stiüasyonist Enternasyonal**, İstanbul, Altı Kırkbeş Yayınları, 2008.
- ERGÜVEN, Mehmet; **Yoruma Doğru**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, 2002.
- EROĞLU, Özkan; “Resim sanatı tarihindeki Bir Akım: Dışavurumculuk”
<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=58>, 01.03.2011
- ERZEN, Jale; “Modernizm Sonrası sanat”, Düz. D. Ş. İpek Aksüğür Düben, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, İstanbul: A+a Plastik Sanatlar Derneği Yayınları.1991, s.11-26.
- FEATHERSTONE, Mike; **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev. M. Küçük, İstanbu, Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, 2005.

FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, çev. C. Çapan, Ankara, İmgeYayınları, 1990

FISCHER, Ernst; **Franz Kafka**, çev. A. Cemal, İstanbul, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, 1985.

FOSTER, Hal; "Çağdaş Sanatta siyasal Kavramı". Düz, A. Artun, **Sanat ve Siyasey Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, Çev. E. Gen, İletişim Yayınları, 2008a.

FOSTER, Hal; Kültürel Direniş, Düz. A. Artun **Sanat ve Siyasey Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, çev. E. Gen, 1.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008b.

FOSTER, Hal; **Gerçeğin Geri Dönüşü "Yüzyılın Sonunda Avangard"**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009.

FREUD, Sigmund; **Uygarlık Din ve Toplum**, çev. S. Budak, Ankara, Öteki Yayınları, 1985.

FROMM, Erich; **Özgürlükten Kaçış**, İstanbul, Payel Yayınevi, 1992.

GUILBAUT, Serge; "Avangard'ın Amerika'daki Yeni Serüvenleri: Grenberg, pollock veya Troçkizm'den Yaşam Merkezi'nin Yeni Liberalizmine",**Sanat ve siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**. Ed. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s.231-254

GUILBAUT, Serge; New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, çev. Elif Göktepe, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009.

GARAUDY, Roger; **Gerçeklik Açısından Picasso**, çev. M. Doğan, İstanbul, Hür Yayınları, 1966.

GASSET, Ortega; **Kitlelerin Ayaklanması**, çev. K. Karaşahin, İstanbul: Babil Yayınları, 2003

GASSET, Ortega; **Tarihsel Bunalım ve İnsan**, çev. N. G. Işık, İstanbul: Metis Yayınları,1998.

GEN, Adem; "Köktenci Sanatta Devrimsel Gelgit: Kavram-İmge Diyalektiği", www.ademgenc.com ,8.10.2010.

GİDERER, Hakkı. E; **Resmin Sonu**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003.

GINTZ, Claude; **Başka Yerde Başka Biçimde**, çev. Muna Cedden, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 2010.

GOMBRİCH, Ernst. H; **Sanatın Öyküsü**, çev. B. Cömert, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları,1993.

GOODMAN, Nelson; **Languages of Art. New York**, Bobbs-Merrill,1968.

GROSENİCK, Uta; **Women artists in the 20th and 21st Century**, Köln: Taschen, 2001.

GROSHANS, Henry; **Hitler and The Artists**, New York: Holmes and Meier Publishers Inc, 1983.

GUERRILLAGIRLS; "Guerrilla girls" Gerilla Kızlar"(Erişim, tarih yok), www.guerrillagirls.com, 11.12.2010

GUİLBAUT, Serge; **New York Modern Sanat düşüncesini Nasıl Çaldı.** Çev. E. Göktepe, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009

GÜNEŞ, Sadık; **Medya ve Kültür " Sessiz yığınların kültürel intiharı ."** Ankara: Vadi Yayınları,1995.

GÜNEŞ, Şinasi; **Sokak sanatının Tarihsel Gelişimi**, Ş. Güneş, Sokak sanatı, s. 6-8,. İstanbul, Es Yayınları, 2008.

HADIJINCOLAOU, Nicos; **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, çev, M. Spatar, İstanbul: Kaynak yayınları,1987.

HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, çev. S. Savran, İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

HAUSER, Arnold; **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Y. Gölönü, İstanbul, Remzi Kitap Evi, 1984

HAUSER, Arnold; "Sanatta Toplum bilimin Amaç ve Sınırları" **Sanat Çevresi** Ağustos, 1982. Sayı.46, s. 44-48.

HAUSER, Arnold; "Yapıt Kurgusunda Diyalektik", **Sanat Çevresi**, Ocak.1982, sayı.39, s. 36-37.

HEARTNEY, Eleanor; **Art & Today**. London: Pahaidon Press Limited, 2008.

HEIN, Hilde. S; **Public Art, Thinking Museums Differently**, Oxford: Altamira press. 2006.

HOFFER, Eric; **Kesin İnançlılar**, 8.Baskı, çev. E. Günur, İstanbul: İm yayınevi, 2005.

HOPKINS, David; **After Modern Art 1945-2000**, Oxford: Oxford Üniversty Press. 2000.

HUGHES, Rober; **The Shock of The New: Art and The Century of Chance**, London: Thames & Hudsan Press, 2002

HUXLEY, Aldous; **Cesur Yeni Dünya**, çev. Ü. Tosun, İstanbul, İthaki Yayınları, 1999

HUYSEN, Andreas;. "Postmodernin Haritasını Yapmak", M. Küçük (Dü.) içinde, **Modernite Versus Postmodernite**, çev. M. Küçük, 2. Baskı, s.107-130, Ankara, Vadi Yayınları, 1994.

İNCE, Özdemir; "Dada Akımının Amacı ve Serüveni" **Milliyet Sanat Dergisi** S.161, 1975.

İPŞİROĞLU, M, Eyüpoğlu, S; **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu.** İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 521,1972.

İPŞİROĞLU, Nazan. İPŞİROĞLU, Mazhar; **Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi,** İstanbul, Cem Yayınevi.1977.

ISAAK, Jo Anna; **Feminism and Contemporary art: The Revolutionary Power of Women's Laughter.** London Routledge, 1996.

İSKENDER, Kemal; "Modernizmden Postmodernizme: sanat neydi, ne oldu" **Türkiyede sanat,** S.35, 1998. Eylül-Ekim, s. 38-51.

JAMESSON, Fredric; "Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Mantığı",Ed. N. Zeka, **Postmodernizm,** çev. N. Zeka, 2. Bask, İstanbul, Kıyı Yayınları,1994.

JANOUCHE, Gustav; **kafka İle Konuşmalar,** çev. A. Oflazoğlu, Ankara, Bilgi Yayınevi,1966.

KAGAN, M; **Estetik ve Sanat Dersleri,** İstanbul, İmge Kitapevi Yayınları,1982

KAZANCAKIS, Nikos; **Zorba.** Çev. A. Angın, İstanbul: Can Yayınları.1982

KELLNER, Douglas; "Popüler Kültür ve Postmodern Kimlik İnşası." **Doğu Batı Dergisi,** 2001, 195-226.

KEMAL, Salim. GASKELL, Ivan; **Politics and Aesthetics in The Arts,** Cambridge: Cambridge University Pres, 2000.

KEYKHAH, Mitra; "Questioning the Official History: War Memorials as Propaganda Art and the Development of a Nation's Collective Memory",

2003, Thesis, Princeton University, (Erişim, 5. 9.2003)

<http://www.princeton.edu/~artspol/studentpap/undergrad%20thesis5%20Keykhah.pdf>, 12.12.2010

KILIÇBAY, M. Ali; **Felsefesiz sanat Oyunsuz Sanat**. İstanbul: İmge Yayınevi, 1996

KOSUTH, Joseph; "Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı", (Erişim,tarih yok)

<http://www.sanattanimitopluluęu.com/Felsefenin%20Sonu%20Sanatin%20B.htm>,11.12.2010

KREFT, Lev; "Sanat ve siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin sanatı", çev. E. Gen, Ed. A. Artun, **Sanat Siyaset "Kültür Çağında sanat ve kültürel politika**, s. 9-47, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008a.

KREFT, Lev; "20.yüzyılda sanat ve Siyaset". çev. E. Zeybekoğlu, Ed. A. Artun, **Sanat ve siyaset " Kültür çağında sanat ve politika"**, s. 185-204, İstanbul: İletişim Yayınları,2008b.

KUMAR, Krishan; **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları,1999

KUSPIT, Donald; **Sanatın Sonu**. Çev. Y. Tezgiden, İstanbul: Metis yayınları, 2004

LAWLEY, Lan; **Local Authority Museums and the Modernizing Government agenda in England. Museum and Society**. Cambridge: Cambridge University Pres, 2003.

LEPPERT, Richard; "İmgelerin Toplumsal İşlevi", **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatı Öyküsü**, çev. C. Ç. Öziş, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1982.

LYNTON, Norbert; "Postneoizmler ve Sanat", çev C. Çapan, Ed. E. Batur
Modernizmin Serüveni, s. 42-52, İstanbul: Y.K.Y,1998

LYOTARD, Jean F.; (1998). "postmoderne Dönüş", çev B. Ersan,
Modernizmin Serüveni, 2. Baskı, s.20-21, İstanbul: Yapı Kredi
Yayınları, 1998

MAY, Rollo; **Yaratma Cesareti**, Çev. Alper Oysal, İstanbul, Metis
Yayınları,2001.

MARCUSE, Herbert; **Karşı Devrim ve İsyan**, çev. V. E. Gürol Koca,
İstanbul: Ayrıntı yayınları,1998.

MARCUSE, Herbert; La Dimension Esthetique. Ed.B. Dellaloğlu, Paris: Seuil,
1979

MARX, Karl; "Theses on Feuerbach", The German Iâeology. New York:
International Publishers, 1978

MATARA, B; "imge gerçeklik ve fotoğraf", (Erişim, tarihi yok)
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/birsel.html>,10 27, 2010.

MC GANNEY, Melanie; "Scandal at the Gallery: Ana Mendieta's 'Silueta' and
'Body Tracks'". (Erişim, tarih yok)
<http://smallswordsmagazine.com/articles/image/mendieta.html>, 07.21. 2010

MEYER, L; "Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the
United States and Britain". Ed. A. Jones, **A Companion to
Contemporary Art since 1945**. 2006. s. 317-342, Oxford: Blackwell
Publishing.

MILLS, W; **İktidar Seçkinleri**. Çev. Ü. Oskay. Ankara: Bilgi Yayınları. 1982

- MOFFAT, Charles; "Feminist Art" (Erişim,tarihi yok),
<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Martha-Rosler.html>,
 07.21.2010
- MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 9.Baskı, İstanbul, Cem
 Yayınevi.1994
- MORGAN, R. C; "Carolee Schneemann" **The Politics of Eroticism. Art
 Journal**, Winter, , s. 97-100. 1997.
- MORRİS, W; **News from Now here and Other Writings**, Londra, Penguin
 Books,1993.
- NELSON, S; "Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews". Ed. A.
 Jones, **A Companion to Contemporary Art since 1945**, ,s. 296-
 316, Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- OKTAY, Ahmet; **Sanat ve Siyaset**, İstanbul, Everest Yayınları, 2004.
- ORWELL, George; "**Bin Dokuz Yüz Seksen Dört** "(26. Baskı b.). N.
 Akgören, Çev, İstanbul, Can Yayınevi. 2010.
- OSKAY, Ünsal; "**Tek Kişilik Haçlı seferleri**". İstanbul, İnkılap Yayınları.
 2000.
- ÖNDİN, Nilüfer; "**Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat. sanat
 dünyamız**" .2003, Güz.s, 148.
- ÖTGÜN, Cebrail; " Sanatın Şiddeti ve Sınırları." **Sanat ve Tasarım Dergisi** .
 2008a. S,1, 99.
- ÖTGÜN, Cebrail; "Sanatçı Olmanın Dayanılmaz Olanakları ve Sanatın
 Muhtemel Geleceği Üzerine." **Sanatçının Atölyesi**, 2008b, Yaz. s.
 183-250.

- ÖZBEK, Meral; “**Politik Kamusal Alan ve Kolektif Yaratıcılık, Kamusal Alan**” İstanbul, Hil Yayınları, 2004.
- ÖZBUDUN, Sibel; “**Kültürün Halleri Geçmişte, Gelecekte, Günümüzde**” Ankara, Ütopya Yayıncılık. 2003.
- ÖZYURT, Cevat; “**Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılaşma**”, İstanbul, Pınar Yayınları, 2005.
- PEKŞEN, Ali; http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen_29.html, (Erişim Tarihi, 11 20, 2010)
- PETERSON, T. P.; “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi”. **A. Antmen içinde, Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, 2008, s.13-117. İstanbul, İletişim Yayınları.
- POTUOĞLU, Öykü; “Riskte Veresiye Olmaz”. **Art-İst**, 1999, Aralık s. 152-157.
- RANCIERE, Jacques; "Siyasi Özne Olarak Sanatçılar ve Kültür Üreticileri: Neo-Liberal Küreselleşme Döneminde Muhaliflik, Müdahale, Katılımcılık, Özgürleşme", Ed. S. B. Pelin Tan **Olasılıklar-Duruşlar-müzakere, Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmalar**, çev. Pelin A. Tan, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- RANCIERE, Jacques; " Sanat Siyaset", "Kültür çağında sanat ve kültürel politika" **Estetiğin siyaseti**. Çev. E. Gen, İletişim yayınları, 2008.
- RANCIERE, Jacques; **Özgürleşen Seyirci**. çev. E. Burak Şaman, metis Yayınları, 2010.
- ROSENAU, Mari P; “**Post-Modernizm ve Toplumbilimleri**” T. Birkan, Çev. Ankara, Ark Yayınları, 1998.

- SAATCHI; "Hermann Nitsch" (Erişim, tarih yok), http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hermann_nitsch.htm, 07.21. 2010
- SALECL, Renata; "Savaş Sanatları, savaşların Sanatı", Ed. A. Artun **Sanat ve siyaset Kültür çağında sanat ve politika** Çev. U. Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları. 2008.
- SAYRE, Henry. M; "1990–2005:In the Clutches of Time". Ed. A. Jones, **A Companion to Contemporary Art since 1945** 2006, s.107-144. Oxford: Blackwell Publishing.
- SHEIKH, S; "Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da Parçalardan oluşan Dünya", Ed. Z. B. Pelin Tan, **Olasılıklar Duruşlar ve Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları**, Çev. E. A. İlkey Baliç, s. 20-29, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 193, 2000.
- SHEPPART, Richard; "Alman Dışavurumculuğu" çev. Güzin Özkan, **Modernizmin Serüveni**, Ed. Enis Batur, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- SHINER, Larry; "**Sanatın İcadı**". İ. Türkmen, Çev. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- SHONE, A. PARRY, B; "**Successful Event Management. London**" Continuum Press.2001
- SMITH, Preserved; "**Rönesans ve Reform Çağı**" İstanbul, İşbankası Yayınları. 2001.
- SMİTH, Robert; "Kavramsal sanat" "Güncel Sanat Seçkisi". **Artist** İstanbul, **00 RG 003**, 2003.
- SONTAG, Susan; **Sanatçı Örnek Çilekeş**, İstanbul, Metis yayınları,1991.

SPITERI, Raymond; **Surrealism, Politics and Culture**. Burlington: Ashgate Publishing, 2003

STALLABRASS, julian; **Sanat A.Ş, Çağdaş Sanat ve Bianeller**, çev. E. Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

STOWERS, G. C; Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art. (Erişim, 1997)
<http://www.graffiti.org/faq/stowers.html>, 10.11. 2010

ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, 4.Baskı, Ankara: İmge Yayınları, 2009.

ŞENOVA, Başak; "Fluxus Üzerine Notlar." **Artist**, 2003, Mart. s. 120-129.

ŞEVKİ, Apdullah; Parçalanmış Sanat Etkinliklerinin küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşullarındaki Genel Durumu Üzerine Bir Deneme (Erişim.11.04.2008),<http://www.edebistan.com/index.php/elestiri/abdullahsevi/parcalanmis-sanat-sanat-etkinliklerinin-kuresel-kapitalizmin-postmodern-kultur-kosullarindaki-genel-durumu-uzerine-bir-deneme/2008/04>, 4.12. 2008

ŞİMŞEK, Aydın; **Hızın ve Devrimin Sanatı Fütürizm**. Ankara: Kanguru Yayınları, 2009

ŞİMŞEK, Aydın; **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar**. Ankara, Ümit Yayıncılık, 2000.

THOMSON, George; **İnsanın Özü**, çev. C.Üster, İstanbul: Payel Yayınevi,1979

TOK, Nazif; **Kültür, Kimlik ve Siyaset**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

TOURAINÉ, Alain; **Modernliğin Eleştirisi**, Çev. H. Tufan, İstanbul: Yapı kredi Yayınları, 1995.

TUNALI, İsmail; "Bir Kültür Katagorisi Olarak Avangard Üstüne", **Rh+ Sanat**, 2006. Ekim, s. 14-15.

TUNALI, İsmail; **Estetik**, İstanbul: Remzi kitapevi, 2001.

TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, İş Bankası Yayınları, 3.Baskı, Ankara. 1983.

TURKİSH-MEDİA;"Otto Dix", (Erişim, 23 Kasım 2009)
<http://www.turkish-media.com/forum/topic/183933-otto-dix-1891-1969>,
08.02.2010

VAN DER LOO, Hans. R; **Modernleşmenin Paradoksları**, 2.Baskı, çev. K. Canatan, İstanbul, İnsan Yayınları,2006.

WEISS, Peter; **Direnmenin Estetiği**, Çev. T. Çağlar Tanyeri, İstanbul: Yapı kredi yayınları, 2005.

WİLDE, Oscar. **Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil** "Estetik ve Etik Üzerine."(E. Hollander, Dü. & K. G. Çev. Esin Soğancılar) İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

WOLFF, Janet; **Sanatın Toplumsal Üretimi**, çev. A. Demir, İstanbul, Özne Yayınları, 2000.

YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2006.

YILMAZ, Mehmet; "Tuvalden Sahneye Fırlayan Şiddet", **Sanatçının Atölyesi**, 2008, Kış, s. 233-244.

YILMAZ, Mehmet; Sanat Siyaset ve Popüler Kültür. (Erişim,

<http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1592273> 06. 20. 2010

YILMAZ, Mehmet; "Heykel olarak Nesne ya da Eylem" (Erişim,

<http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1283421>, 10.04.2011

YURDAYÜKSEL, Müride; "Brüksel Bozar'da Rus Avangard Sanatı." **Rh+ sanat**, 2006, Ocak, 25, s. 57-59.

ZANGANEH, Lila Azam; **My Sister, Guard Your Veil; My Brother, Guard Your Eyes: Unsensored Iranian Voices**. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 2006.

ZERZAN, John; **Gelecekteki İlkel**. İstanbul: Kaos Yayınları, 2004.

ZISS, Avner; **Estetik gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi**, çev. Y. Şahan, İstanbul, Yorum Sanat Yayınevi, 2009.

ÖZET

Akbulut, DOĞAN, Sanatta Siyasal Söylem Üzerine Görsel Çözümler, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara, 2011.

“Sanatta Siyasal Söylem Üzerine Görsel Çözümler” başlıklı bu tez kapsamında problem olarak belirlenen kavramlar doğrultusunda araştırılan hem kuramsal hem de bir dizi uygulamayı içermektedir. Tez kapsamında yapılan uygulamalarla günümüz insanın kimlik problemleri üzerine yoğunlaşmış bu kapsamda ele alınan kimlik kimliksizleşme, melezleşme, yığın, sürü, cemaat gibi kavramlara, günümüz bireyine yönelik kimlik problemleri temelinde siyasal bir eleştiri olarak yaklaşmıştır.

Sanatı bir yansıtma olarak kabul edersek, gerçekte insanın, kendini, doğayı, yaşamı anlattığını kabul etmemiz gerekir. Oysa, sanat toplumsal yaşamla, doğayla, çevreyle ve özelde insanla ilişkiye girerek olası evrenler kurarak taklit olmanın ötesine geçerek yeni bir gerçeklik kurar. Bu bağlamda yaşamın gerçeği ile sanatın gerçeği çoğu zaman örtüşmez. Çünkü sanat var olan gerçeğe yetinmez, bu nedenle de, yaşama alternatif yeni gerçekler önerir. Bu gerçeğe sanatın genelde toplumu ama özelde merkezine koyduğu insanı dönüştürme çabası ya da yaşama dönük yeni ütopyalar önerebilmesi ise onu siyasetle ilişkilendirir.

Sanat siyaset ilişkisi bir bakıma sanatçı siyaset ilişkisi ve sanat toplum ilişkisi temeline dayanan bir olgudur. Bu nedenle sanat eseri bir yandan sanatçının bireyselliğinin romantik yansıması olurken, diğer taraftan toplumsal sorumluluğu hisseden bireyin (sanatçının) çağının gerçeklerine karşı bakış açısının yansıması olarak karşımıza çıkar. Hem bireyi hem de toplumsal olanı işleyen sanat, bireysellikten yola çıksa da aynı zamanda toplumsal özne olan sanatçının içinde yaşadığı toplumun sosyal, kültürel, siyasi ya da ideolojik niteliklerini de bünyesinde barındıran tasarımlar

bütünüdür.

Sanatın siyasetle olan ilişkisi ve sanatçının toplumsal yaşama ilişkin siyasal söylem üzerine kurgulanan tezin kapsamı düşünüldüğünde, ele alınan konuya yönelik sınırlamalara gidilmesi zorunluluk haline gelmiştir. Bu bağlamda sanatta siyasal söylem konusu siyasal söylemleriyle ön plana çıkan sanatçılar bağlamında tartışılması uygun görülmüştür.

Bu amaçla araştırma sonucunda ortaya konan uygulamaların içeriğiyle ilintili plastik dil oluşturma kaygısı önemsenmiştir. Oluşturulan uygulamalarda içeriği taşıyabilecek plastik ilişkilerin kurulması, dil bütünlüğünü sağlayan formların tasarlanması ve özgün bir dil arayışı uygulamaların başlıca hedefi olmuştur. Özetle ortaya konulan yapının özgünlüğü, çözümlediği içeriği anlatması değildir, bu içeriğin biçime nasıl dönüştürüldüğü, özgünlüğü ve taklit olmanın ötesine geçip geçmediğidir.

Anahtar Sözcükler

1. Sanat
2. Siyaset
3. Kimlik
4. Melezleşme
5. Sürü

ABSTRACT

Akbulut, DOĞAN, Visual Analyses On Political Discourse In Art, Proficiency in Arts Thesis, Ankara, 2011

Within the scope of this thesis titled “**Visual Analyses On Political Discourse In Art**”, some theoretical research is made as regards the topics chosen as problematic in line with content of the thesis, and some applications are also made and analysed. These applications focus mainly on identity crisis of the modern individual, and political interpretations of concepts such as identity, loss of identity, hybridization, mass, herd, and congregation are made.

If we regard art as reflection, we must also accept that it is a means of narrative and depiction of the humans themselves, nature, and life in general. However, art creates interrelationships with social life, nature, environment, and humans in particular, and forms a new reality by creating new layers of reality beyond its reflective function. In this regard, the reality of life is not often compatible with that of art, for art is not satisfied with the present domain of reality, and so puts forth new realities alternative to life. One of the chief efforts of art to transform society, and human in particular, and its suggestiveness of new utopias inevitably and naturally link it to politics.

The relationship between art and politics is, in a way, a phenomenon based on artist-politics and art-society interactions. Therefore, whereas works of art are a romantic reflection of the artists, they are also viewpoints of an individual (the artist), who feels a deep responsibility for the realities and events of his age. Art, focusing on both the individual and social, though sets out from the individualist point, is a whole set of projections comprising the social, cultural, political, and ideologic aspects of the society for the artist who is also a communal subject.

When the scope of this thesis, projected on art's relationship with politics, and the artist's political stance as regards social life, is considered, it has become an obligation to limit the topic in some ways. In this sense, it is envisioned as suitable to handle the topic in the examples of selected representative artists and their exemplary works with an emphasis on politics.

The problem of forming and using a plastic language in relation to the contents of the applications has been addressed in this thesis. Striking the plastic relationships that can carry the content in applications, the projections of forms that create the unity of language, and a search for an original language have been the chief aims of this thesis. In summary, the originality of the work is not its narrative value, but how the content has been reflected in the form, its originality and whether it has managed to pass beyond the limits of imitations.

Key Words:

1. Art
2. Politics
3. Identity
4. Hybridization
5. Herd