

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

AKTİVİST BİR EYLEM PRATİĞİ OLARAK FOTOĞRAF SANATI

Hazırlayan
ÖZLEM DEMİRCAN

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Sadık TUMAY
Prof. Dr. Barış ÇOBAN

İzmir/2017

YEMİN METNİ

“Yüksek Lisans Tezi” olarak sunduğum “Aktivist Bir Eylem Pratiği Olarak Fotoğraf Sanatı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

14/06/2017.



İmza

Özlem DEMİRCAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün .15. / ..06 /
 .2017 tarih ve13 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim
 Yönetmeliği' nin9. maddesine göreFotograf.....Anasanat Dalı Yüksek
 Lisans

öğrencisiÖzlem Demircan'ınAktivist Bir Eylem
 Pratiği Olarak Fotograf Sanatı.....
konulu tezi incelenmiş ve aday 22/06 /2017 tarihinde, saat 13.30' da
 jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra
 45 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat
 dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin
başarılı..... olduğuna oybirliği.....ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Saçık Tunay

ÜYE

Doç. Dr. Işık Sezer

ÜYE

Doç. Dr. Şebnem Soygüçler

ÖZET

İnsanlık tarihi boyunca toplumsal dönüşümler ve bunların sonuçları, günümüz kültürlerinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Sanat bu bakımdan ilerlemenin diğer bileşenleri olan toplumsal hareket pratikleri ve dönemin siyasal, sosyal, ekonomik dinamiklerinden bağımsız değildir. Özellikle işçi sınıfının tarih sahnesine çıktığı 1848 devrimleri ve sonrasındaki toplumsal hareketlerle oluşan mücadele ve direniş kültürü, hayatın her alanında dönüşüm sağladığı gibi sanatın da muhalif karakterini belirginleştirmiştir. Bu çerçevede görsel sanatlarda estetik dışavurum biçimlerinin ve özelinde fotoğraf sanatının aktivist niteliğini ve toplumsal hareketlerle etkileşimlerini analiz etmek amacıyla bu tez çalışması hazırlanmıştır.

Tez çalışmasında 19.yy'dan itibaren var olan sisteme karşı alternatif öneriler sunan, Avrupa merkezli toplumsal hareketler ve aktivist eylemler değişen paradigmlar çerçevesinde incelenmiş, bu bağlamda ülkemizdeki gelişmeler de değerlendirilmiştir.

Toplumsal değişimin temel dinamiklerinden olan aktivist eylem pratikleri ideolojisini kitleleşirebilmek için algıya dayalı söylemler geliştirmiştir. Tarihsel süreç içerisinde aktivizmin estetik dışavurum biçimleriyle birlikteliği sanat üretim faaliyetlerini dönüştürmüş, 20.yy avangard anlayışıyla birlikte muhalif-aktivist sanat pratiklerini biçimlendirip, örgütlü bir yapıya kavuşturmuştur. Çağdaş sanat pratiklerinde ise performansa dayalı farklı muhalefet kanalları oluşturmuştur. Sistem karşıtı sanat pratikleri günümüz teknolojik olanakları ve yeni medya araçlarıyla birlikte toplumla daha hızlı ve koordineli bir şekilde temas kurmaktadır. Aktivist sanat özellikle Occupy hareketleriyle birlikte eylemlerin yöntem ve söylemini dönüştürmüş, bu pratiklerin önemli bir parçası olmuştur.

Sanatın aktivist dönüşümünde fotoğraf, gerçekte kurduğu ilişki paralelinde özel bir öneme sahiptir. Bireysel ve toplumsal muhalefetin en çok kullanılan mediumu olması fotoğrafı da aktivist bir eylem pratiği haline getirmiştir. Yanı sıra toplumsal hareketlerin ve direnişlerin belleğini oluşturan fotoğraf, avangard sanat pratikleriyle birlikte yaratıcılık bağlamında da muhalif bir dil inşa edip, direnişi estetize etmeye başlamıştır. Tez çalışmasında farklı tarihsel dönemlere ilişkin fotoğrafın bu özelliklerini vurgulayan

örnekler yer almıştır. Sanatın tüm formlarının kullandığı bir medium olan fotoğraf, çağdaş sanat pratiklerinde ve günümüz dijital çağında da yukarıda belirttiğimiz önemini ve niteliklerini korumaktadır.



ABSTRACT

Through history, social transformations and their consequences have always had an effect on the formation of today's culture. Art, in this respect, is not apart from the experiences of social movements, which are one of the components of the progress, and political, social and economic dynamics of the era. Struggle and practices of resistance, which began to emerge especially with the 1848 revolutions, characterized by the emergence of the working class in history and other social movements afterwards, not only effected transformation in every aspect of life, but also crystallized the antagonistic character of art. In this respect, this dissertation tries to analyze the forms of esthetic expressions in visual arts and specifically the activist characteristic of the art of photography and their interaction with social movements.

In this dissertation, Europe-centered social movements and activist practices, which constitute alternatives to the existing system beginning with 19th century, are analyzed from the perspective of ever-changing paradigms, and in this context, the progress in our country is evaluated.

The practices of the activist movement, which are among the fundamental dynamics of social transformation, developed perception-based discourses for the popularization of its ideology. In its historical process, co-occurrence of activism with the forms of esthetic expressions transformed the art production activities and with the 20th century the avant-garde movement shaped antagonist-activist art practices and transformed it to an organized structure. In modern art practices it generated different opposition channels based on performance. Anti-systemic art practices have a faster and more coordinated contact with society by using means of today's technological opportunities and new media. Activist art, specifically Occupy movements, transformed the methodology and discourse of movements and became an essential part of these practices.

Photography in the activist transformation of art has a special importance in parallel with its relation to reality. Owing to its most frequently usage as a medium of individual and social opposition, it transformed photography to a practice of activist

movement. After all, photography, which constitutes the memory of social movements and struggles, together with avant-garde art practices constructed an opponent language in the context of creativity and began to aestheticize struggles. In this dissertation, examples are mentioned which emphasize the characteristics of photography concerning different historical periods. Photography as a medium in which every form of art can be used reserves its importance and characteristics which we have already mentioned above, both in modern art practices and today's digital era.



ÖNSÖZ

Aktivist duyarlılık, adaletsizliğe maruz kalan kişilerin -hepimizin- haksızlıklarla mücadele etmekteki kişisel itiraz biçimidir. Dolayısıyla bu duyarlılığın sınırları öznel nitelikler taşımaktadır. Bu itiraz biçimleri süreç içerisinde farklı formlarda kendini göstermiş, sanatçıların eserlerine konu olmuştur. Ancak tarih bize göstermiştir ki haksızlığa uğrayan kişilerin itirazları kolektif mücadele ile dönüşüm yaratabilmiş, başka bir dünyanın mümkün olabildiği alternatif yaşam önerileri sunmuştur. Bu bakımdan “Aktivist Bir Eylem Pratiği Olarak Fotoğraf Sanatı” isimli tez çalışmasında aktivizmin toplumsal karakteri ele alınmış, tarihsel süreç içerisindeki sistem karşıtı hareketlerin ve bu hareketlere dair teorik yaklaşımlarının diyalektik sonuçlarının görsel sanatlar içinde özellikle fotoğraf sanatıyla etkileşimleri analiz edilmiştir.

Tez çalışmasının planlaması ve içeriğinin oluşturulmasında sabırla yol gösteren, tez süreci boyunca destekleri ve bilgileriyle bana yön veren değerli danışman hocalarım Yrd. Doç. Dr. Sadık Tumay ve Doğu Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi İletişim Bilimleri Bölüm Başkanı Prof. Dr. Barış Çoban’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Gözden kaçması muhtemel hata ve eksikliklerin sorumluluğunun -hayatı bir öğrenme süreci olarak gören- şahsıma ait olduğunu belirtirim.

Ayrıca Yüksek Lisans ders aşamasında ve tez yazım sürecinde bilgilerini paylaşan, beni destekleyen, aynı çatı altında olmaktan onur duyduğum Fotoğraf Bölümü’ndeki tüm kıymetli hocalarıma, İzmir’de beni yalnız hissettirmeyen asistan arkadaşlarıma, her koşulda yanımda olan ve varlıklarıyla huzur bulduğum canım aileme, tez sürecinde ve hayatım boyunca yol göstericim, dostum, hocam, canım ablam Çiğdem Demircan Simon’a, Almanca ve Rusça çevirilerde yardımcı olan Dennis Simon’a ve bu süreçte beni cesaretlendirip yanımda olan tüm arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Özlem DEMİRCAN

İzmir-2017

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	viii
KISALTMALAR.....	xx
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

AKTİVİZM

1.1. Aktivizme Politik ve Estetik Yaklaşımlar.....	5
1.1.1. 1848’den 1968’e Toplumsal (Sosyal) Hareketler	10
1.1.1.1. Eski Toplumsal Hareketlerin Kökenleri	11
1.1.1.2. Eski Toplumsal Hareketlerin Teorisi	21
1.1.1.3. Yeni Toplumsal Hareketleri Anlamak	24
1.2. Küreselleşme Karşıtı Hareketlerden Occupy Hareketlerine Aktivizmin Yeni Halleri	29
1.2.1. Dijital Aktivizm ve Occupy (İşgal Et) Hareketleri	33
1.2.2. Türkiye’de Aktivist Anlayış	39

2. BÖLÜM

AKTİVİZMDEN ARTİVİZME

2.1. İdeolojinin Estetiği.....	52
2.2. “İzm”ler Çağı.....	57
2.2.1. 18.yy ve 19.yy- Muhalif Sanatın Temelleri.....	58
2.2.2. 1900-1939 Aktivist Sanatın Örgütlenmesi.....	69
2.2.3. 2. Dünya Savaşı’ndan Günümüze Sanatın Aktivist Performansı ve Sistem Karşısı Sanat Hareketleri.....	84
2.2.4. Türkiye’de Sanatın Aktivist Performansı	108

3. BÖLÜM

FOTOĞRAF SANATI VE AKTİVİZM

3.1. Fotoğrafın Aktivist Niteliği.....	118
3.2. Aktivist Fotoğraf Pratikleri.....	120
3.2.1. Fotografik Belgeler ve Aktivizm (Belgesel ve Fotojurnalist Pratikler).....	121
3.2.2. Fotoğraf Sanatı ve Aktivizm.....	137
3.2.2.1. Fotomontaj ve Fotokolaj Tekniklerinde Aktivizm	141
3.2.2.2. Çağdaş Sanat, Fotoğraf ve Aktivizm	150
3.2.2.3. Türkiye’de Aktivizm ve Çağdaş Sanat Bağlamında Fotoğraf	170
3.2.3. Sanallıkta Aktivizm ve Fotoğraf.....	175
SONUÇ	191

KAYNAKÇA	196
EKLER	228
ÖZGEÇMİŞ	



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil-1 Anonim, Bir Dokuma Makinesinin Parçalanması, Gravür, 1812, İngiltere.....	14
Şekil-2 Komünist Manifesto, Almanya'daki İlk Baskısı, 21 Şubat 1848.....	15
Şekil-3 Anonim, DTÖ Karşıtı Gösteriler, 1999, Seattle, Washington, ABD.....	32
Şekil-4 Sosyal Ağlar ve Dijital Aktivizm.....	33
Şekil-5 Devrimci Yol Afişleri-Fotoğraf Yılmaz Aysan	41
Şekil-6 Anonim, 15-16 Haziran Direnişi.....	42
Şekil-7 Anonim, Tekel Direnişi, 2009, Ankara.....	44
Şekil-8 Anonim, İnternetime Dokunma Eylemi, 2011, Taksim, İstanbul.....	45
Şekil-9 Eugene Delacroix “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1830	54
Şekil-10 Thomas Gainsborough “Bay ve Bayan Andrews”, 1750.....	59
Şekil-11 Jacques-Louis David, “Marat’ın Ölümü” 1793	61
Şekil-12 Goya, “3 Mayıs Katliamı” 1814, İspanya	62
Şekil-13 Honore Daumier “Gargantula” (Louis-Philippe’in karikatürü), 1831	63
Şekil-14 Gustave Courbet “Taş Kırıcıları”, 1849.....	64
Şekil-15 Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori”, 1855.....	64
Şekil-16 William Edward Kilburn, Kennington Meydanı’ndaki Chartist Miting, 1848	66
Şekil-17 André Adolphe-Eugène Disdéri, “Tabutlarında Komüncüler” 1871	67
Şekil-18 Pablo Picasso “Guernica” 1937	73
Şekil-19 Ludwing Meidner “Devrim-Barikatlarda Çarpışma”, 1913.....	74
Şekil-20 Marcel Duchamp “Çeşme” 1917, Porselen Pisuar.....	75
Şekil-21 Kazimir Maleviç “Siyah Kare” 1915, (Süprematizm).....	78
Şekil-22 El Lissitzky Kırmızı Kama İle Beyazları Yendi, 1920, (Konstrüktivizm)	78
Şekil-23 Vlademir Tatlin “III. Enternasyonal Anıtı Modeli” Çelik, Cam, Ağaç,1919...	79

Şekil-24 “Ekim: Dünyayı Sarsan On Gün”, Film Karesi, Yönetmen Sergei Eisenstein 1928.....	79
Şekil-25 Rene Magritte, Golconde, 1953	81
Şekil-26 Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken, 1950’li Yıllar	83
Şekil-27 Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, (bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük anlamı)	87
Şekil-28 Andy Warhol Campbell’in Çorba Kutuları, 1962.....	87
Şekil-29 Pinot-Gallizio, Endüstriyel Resimler, 1958	89
Şekil-30 Sitüasyonist Afişlerden Örnekler, 1960’lar.....	90
Şekil-31 Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır”, 1965	91
Şekil-32 Allan Kaprow, “Aktivite”, 1970, Sweet Wall, Fotoğraf: Dick Higgins	91
Şekil-33 Yves Klein, “Boşluğa Sıçrayış”, 1960, Fotoğraf: Bill Beckley.....	92
Şekil-34 Vito Acconci, “Tescilli Markalar”, 1970, New York Fotoğraf: Harry Shunk, 92	
Şekil-35 Michelangelo Pistoletto, “Paçavralar İçinde Venüs”, 1967-1974, Mermer ve Tekstil.....	93
Şekil-36 Jannis Kounellis, 12 At, 1969, Enstalasyon L’Attico Galerisi,Roma, Fotoğraf: Claudio Abate.....	93
Şekil-37 Robert Smithson, Sarmal Anafor, 1970, Siyah Kaya, Kaya Tuzu Ve Toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah.....	94
Şekil-38 Kara Walker, Geçmiş: Genç Bir Zenci Kadın ve Kalbindeki Karanlık Şeyler Arasında Vuku Bulmuş Olan İç Savaşın Tarihsel Romansı, 1994	95
Şekil-39 Judy Chicago “Yemek Ziyafeti” 1974-1978, Karışık Malzeme, Enstalasyon.	96
Şekil-40 Mary Beth Edelson, ‘Ataerkilin Ölümü’, (Rembrandt Anatomi Dersi), 1976 Ofset Afiş.....	96
Şekil-41 Gerilla Kızlar, Afiş, 1985.....	97

Şekil- 42 Rirkrit Tiravanija 1992, Enstalasyonlarından görüntüler.....	100
Şekil-43 Krzysztof Wodiczko “Evsizler İçin Araç”, 1988.....	100
Şekil-44 Jenny Holzer’ın “Bilinen Gerçekler” Çalışmasından Bir Afis, 1977	101
Şekil-45 Group Material “AIDS Timeline”, 1989-91 Yerleştirme, New York, ABD Fotoğraf: Ben Blackwell.....	101
Şekil-46 Krzysztof Wodiczko, Hiroşima Projeksiyonu, 1999 Kamusal Projeksiyon Hiroşima, Japonya.....	101
Şekil-47 Banksy-Beytullahim, Fotoğraf: Pawel Ryszawa.....	102
Şekil-48 Swoon-Berlin	102
Şekil-49 Shepard Fairey (OBEY).....	102
Şekil-50 Yaratıcı Aktivizm Merkezi, 2013, Workshop Afişi.....	103
Şekil-51 Anonim, Berlin Bienali İşgal (Occupy) Alanı, 2012.....	105
Şekil-52 Anonim, Gezi Parkı Direnişi, 1. İstanbul Direnali, 2013.....	105
Şekil-53 Occupy Grafiti.....	106
Şekil-54 Occupy Kolaj.....	106
Şekil-55 Occupy Müzik.....	107
Şekil-56 Occupy Kütüphane.....	107
Şekil-57-58 Occupy Afiş	107
Şekil-58-60 Occupy Kukla	107
Şekil-61 Orhan Taylan, 1 Mayıs 1976.....	109
Şekil-62 Mehmet Aksoy, İşkencede, Ahşap Heykel, 1983	112
Şekil-63 Orhan Taylan, Barış Davası, Güncesinden 1985.....	113
Şekil-64 Aydın Ayan, Yakılan Kitaplar, 1980.....	113
Şekil-65 Cezmi Orhan, Otuz Üç Kurşun Çalışmasını Hazırlarken, 1993, 33 Tuval, Her Biri 33x33 cm	113

Şekil-66 Atilla İlkyaz, “Yanık Kokusu”, Yerleştirme, 1994	114
Şekil-67 Cebirail Ötgün, "Erdal Yüzümüze Bakabilirsin!", Yerleştirme, 2012, Nazım Hikmet Kültür Merkezi, Ankara.....	114
Şekil-68 Robert Adamson, David Octavius Hill, Balıkçı, Teknesi ve Çocukları,1845, Calotype Baskı.....	122
Şekil-69 John Thomson, The Crawlers, 1876-1877, Woodburytype Baskı	122
Şekil-70 William Hooper, Sürünün Sonu, 1876-1878.....	122
Şekil-71 Jacob Riis, Beş Sentlik Odalar, 1889, New York, Jelatin Gümüş Baskı.	124
Şekil-72 Lewis Hine, Manuel İsminde 5 Yaşındaki Karides Toplayıcısı ve Arkasında İstiridye Kabuklarından Bir Dağ, 1911, Washington.....	125
Şekil-73 Lewis Hine, Addie Card İsminde İp Eğirici Çocuk, Kuzey Pownal PamukFabrikası, 1911, Washington.....	125
Şekil-74 Eugène Thibault, Saldırıdan Önce Rue Saint-Maur Barikatları, 25-26 Haziran 1848, Daguerrotype.....	126
Şekil-75 (Ekran Görüntüsü) Saldırıdan Önce Rue Saint-Maur Barikatları, Ağustos 1848 L'Illustration Dergisi 11. Sayı.....	126
Şekil-76 Pierre-Ambroise Richebourg, Paris Komünü Barikatları, Nisan 1871.....	128
Şekil-77 Bruno Braquehais, Vendome Sütununu Yıkan Komüncüler, 16 Mayıs 1871.....	128
Şekil-78 Alfred Eisenstaedt, İngiltere Başbakanı, Winston Churchill Zafer İşareti Yaparken, 1951.....	131
Şekil-79 Roger Malloch, Vietnam Savaşı Protestoları, ABD, Chicago, 1968	131
Şekil-80 Özlem Demircan, Suriyeli Göçmenler Serisinden İzmir-Basmane, 2015	131
Şekil-81 Charles Moore, Yuttaşlık Hakları Gösterileri, Birmingham Protestosu, 1963.....	132
Şekil-82 Robert Frank, Trolleybüs, New Orleans, 1955	132

Şekil-83 Alberto Corda, Kahraman Gerillamız (Guerrillero Heroico) 1960, Havana, Küba	133
Şekil-84 Eddie Adams, Saygon Polis Şefi Tarafından Vurulan Vietkong'lu, 1968, Vietnam	133
Şekil-85 Marc Riboud, Anti-Vietnam Gösterilerinde Polis Silahına Karşı Çiçek Tutan Genç Öğrenci Kadın (Jan Rose) ABD, Washington, 1967	134
Şekil-86 Bernie Boston, Çiçek Gücü, Anti-Vietnam Yürüyüşü, ABD, Washington, 1967	134
Şekil-87 David Hurn Vietnam Savaşı Protestoları, Grosvenor Meydanı, Londra, 1968	135
Şekil-88 Raymond Depardon, Paris 6. Bölgede Tıp Fakültesi Dışındaki Rue Des Saints-Peres Barikatı, 1968	135
Şekil-89 David Hurn Vietnam Savaşı Protestoları, Londra, 1969	135
Şekil-90 Bruno Barbey, Wateseda Üniversitesi, Vietnam Savaşı Protestoları, 1968, Tokyo, Japonya	135
Şekil-91 Bob Adelman, Kadın Hakları Yürüyüşü (50.Yıl), New York, 1970	136
Şekil-92 Anonim, 6. Filo Karşıtı Gösterileri İstanbul, 1967-1971	136
Şekil-93 Guy Le Querrec, Kürtaj Hakları İçin Feminist Hareket, Paris,1979	136
Şekil-94 Constantine Manos, Gay Yürüyüşü, Washington, 1993	136
Şekil-95 Raoul Hausmann, "Sanat Eleştirmeni", 1919-1920	145
Şekil-96 Hannah Höch, "Dada Panoraması", 1919	145
Şekil-97 George Grosz, Ma,Aktivista Foryoirat (Aktivist Dergisi) Kapağı 1921,Cilt 6, Sayı 7	146
Şekil-98 John Heartfield, "Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke (boş) Konuşuyor" 17 Temmuz 1932, AIZ.	148

Şekil-99 Gustav Klutsis, “Tüm Dünyanın Ezilen Halkları Komintern Bayrağı Altında Emperyalizmi Devirin”, 1924.....	149
Şekil-100 Gustav Klutsis, “Marks, Engels, Lenin ve Stalin’in Sancağını Daha Yüksekçe Kaldırın”, Afiş, 1933.....	149
Şekil-101 Diana Arbus, “Batı 20. Caddede Bigudili Genç Adam Evinde”, New York, 1966.....	154
Şekil-102 Susan Meiselas “Lena Müşterilere Takdim Edilirken”, Essex Kavşağı, Vermont 1973.....	154
Şekli-103 Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek: Güzel Ev (Balonlar), Fotomontaj, 1967-1972.....	155
Şekil-104 Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek, Yeni Seri, 2004-2008, Photo-Op, 2014 Fotomontaj 10 Numaralı Edisyon.....	155
Şekil-105 Hannah Wilke, “S.O.S. Yıldızlaştırılmış Nesne Serisi”, 1974-1979, 28 Siyah Beyaz Fotoğraf.....	156
Şekil-106 Barbara Kruger, Money Can Buy You Love, 1985	157
Şekil-107 Barbara Kruger, Your Body is a Battleground, 1989.....	157
Şekil-108 Andres Serrano, “Sidikli İsa” 1987.....	159
Şekil-109 Robert Mapplethorpe, Kusursuz An, 1990	159
Şekil-110 Yto Barrada, Fabrika, Serbest Ticaret Bölgesi, Tangier, 1998.	161
Şekil-111 Wang Qingsong, Beni Takip Et, 2003	162
Şekil-112 Liu Bolin Şehirde Saklanmak, Kömür Yığını, 2010.....	163
Şekil-113 Liu Bolin Şehirde Saklanmak, Hazır Noodlelar, 2012	163
Şekil-114 David Buckland, Başka Bir Dünya Mümkün, Buz Metinleri, 2008-2010... 164	
Şekil-115 Nilüfer Demir, Alan Kurdi, Bodrum, Muğla, 2015	166
Şekil-116 Ai Weiwei’nin Suriyeli Göçmenlerle İlgili Performansı, Fotoğraf: Rohit Chawla.....	166

Şekil-117 Dario Mitidieri, Kayıp Aile Portreleri-Alinin Ailesi Lübnan, Bakaa Vadisi MülteciKampı.....	167
Şekil-118 Dario Mitidieri, Kayıp Aile Portreleri-Razır'ın Ailesi Lübnan, Bakaa Vadisi Mülteci Kampı.....	167
Şekil-119 Hrair Sarkisian, Ufuk, 2017	168
Şekil-120 J.R. New York'ta Yürüyen Göçmenler, 2015.....	170
Şekil-121 Occupy Ters Yüz, New York, ABD, Ekim, 2011.....	170
Şekil-122 Ahmet Öktem, Açık ve Kapalı, Dört Parçalı Yerleştirme, İki Çelik Dolap, Dolapların İçten Fotoğrafları, 1989.....	172
Şekil-123 Serhat Kiraz, Günlerin Görüntüsü Bugünün Görüntüsü, Yerleştirme, 1988.....	172
Şekil-124 Halil Altındere, Tabularla Dans II, Yerleştirme, 6 Kimlik, Dijital Baskı, 1997	172
Şekil-125 Şükran Moral, Genelev, Video Performans, 1997, İstanbul Karaköy	173
Şekil-126 Burak Delier, Madımak'93, Ateşe Dirençli Takım Elbise, Video, Tersyön Manifesto, Yerleştirme, Fotoğraf Serkan Taycan.....	174
Şekil-127 Parkalınç, Yerleştirme, Tersyön, 10. İstanbul Bienali 2007, Fotoğraf Serkan Taycan.....	174
Şekil-128 Burak Delier, Parkalınç Afiş.....	174
Şekil-129 Peter Macdiarmid/Getty Images, Arap Baharı, Tahrir Meydanı, Mısır, 2011	178
Şekil-130 Ozan Kose /Getty Images, Gezi Parkı Direnişi, İstanbul, 2013.....	178
Şekil-131 Indymedia, Bannner, 1999	181
Şekil-132 Steve Kaiser, DTÖ Protestoları, 30 Kasım 1999, Seattle, ABD	181
Şekil-133 Peter Macdiarmid/Getty Images Facebook Grafitisi, Tahrir Meydanı	183
Şekil-134 Anonim, Devrim Araçları	184
Şekil-135 Anonim, Tahrir Meydanı, 25 Ocak 2011	184

Şekil-136 Abdusters Dergisinde Yayınlanan Eylem Çağrısı Afişi.....	184
Şekil-137 Anonim, Occupy Wall Street We Are The 99 % (Biz % 99'uz)	184
Şekil-138 Getty Image, Öfkeliiler Gösterileri, Madrid, İspanya.	185
Şekil-139 Anonim, Gezi Parkı Protestoları, Taksim, 4 Haziran 2013.....	187
Şekil-140 Reuters, Gezi Parkı Protestoları, Taksim, 12 Haziran 2013	187
Şekil-141 Kırmızıılı Kadın, Osman Orsal	187
Şekil-142 Gezide 90'ların mizahı	187
Şekil-143 Gezide Performans	187

KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

AIZ: Arbeiter Illustrierte Zeitung, Resimli İşçi Dergisi

Bkz: Bakınız

BTK: Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurulu

DTÖ: Dünya Ticaret Örgütü

Örn: Örnek, Örneğin

SE: Sitüasyonist Enternasyonal

STMA :Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi

YTH: Yeni Toplumsal Hareketler

GİRİŞ

Tarih boyunca bireyler haksızlığa, sömürüye, tahakküme ve her dönemin egemen sistemine karşı mücadele içerisinde olmuşlardır. 1848 Devrimleri'yle birlikte bu mücadele pratikleri örgütlü ve kolektif bir zeminde ilerlemiş, tüm coğrafyaları etkileyen köklü dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Örgütlü mücadele pratikleri, eşyanın tabiatından kaynaklı, estetik dışavurum biçimlerini etkilemiş, bu bağlamda sanat ideolojik olarak mücadele kültürüyle biçimlenmiştir. Sanatın da güçlü bir direniş biçimi olabileceğine dair göstergeler tarihsel süreç içinde deneyimlenmiştir, bu deneyimleme pratiği günümüzde de devam etmektedir.

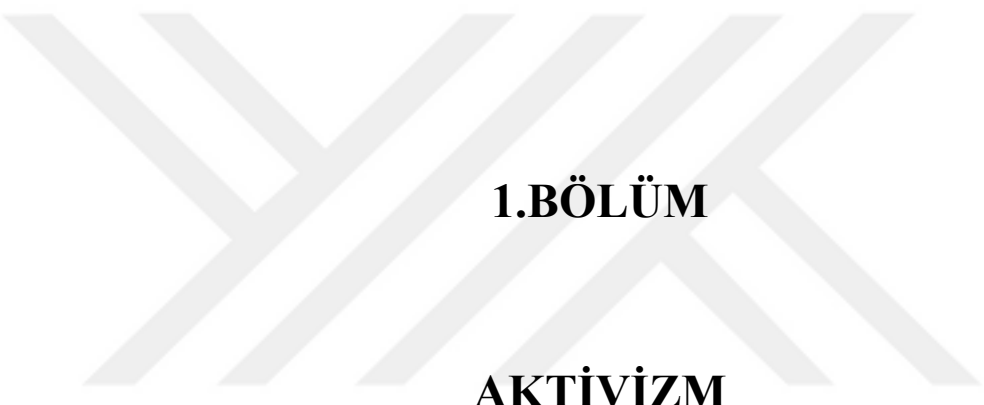
Literatür taraması ve görsel veri incelemesi yöntemine dayanan “Aktivist Bir Eylem Pratiği Olarak Fotoğraf Sanatı” isimli tez çalışmasında Aktivizm olgusu çalışmanın merkezinde yer alırken, uygulamanın teoriye, daha sonra teorinin uygulamaya dönüşmesiyle ilgili diyalektik süreçler oluşturması bakımından 19. yüzyıl Toplumsal Hareketleri (1848 Devrimleri) ve Toplumsal Hareket Kuramları tez çalışmasının başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Ayrıca bu hareketlerin coğrafyası Avrupa'dır. Zaman içerisinde aktivist eylem pratiklerinin ideolojisi farklı teorik zeminler oluşturmakla ve farklı coğrafyalara kaymakla birlikte, 1848 devrimleri orijini itibariyle ve bu hareketlerin söylemleri bakımından ideolojik olarak sol bir karakter taşımaktadır. Bu tez çalışmasında da bu pencereden bakılmıştır.

Tez çalışması 3 ana bölümde şekillenmektedir. “Aktivizm” başlıklı birinci bölümde kavrama dair estetik ve politik bağlamlar incelenmiş, kavramın dönüşümüne yol açan mücadele ve direniş pratikleri Toplumsal Hareketler temelinde kronolojik olarak analiz edilmiştir. Sol ideolojiden devraldığı mirasla teknolojik, ekonomik ve siyasal gelişmeler yönünde dönüşüme uğrayarak yoluna devam eden aktivist eylem pratiklerinin ideolojisinin sanat ve estetikle ilişkisi ikinci bölümde “Aktivizmden Artivizme” başlığında kronolojik olarak incelenmiştir. İdeolojik düşünce sistematığının sanatla ilişkisi tarihsel derinliği olan bir konudur. Bunun Ege-Yunan, Mezopotamya ya da Mısır gibi farklı coğrafyalarda örnekleri vardır. Ancak tez bağlamında özellikle üzerinde durulan dönem 1848 devrimlerini hazırlayan süreç ve sonrasındaki gelişmeler ve onun

ideolojik, sanatsal sonuçlarıdır. Bu bakımdan bu sürecin coğrafyasında, Avrupa’da, biçimlenen ve sonrasında ABD’ye sıçrayan sanatsal hareketler ve ülkemizdeki sanatsal gelişmeler incelenmiştir.

“Aktivizm ve Fotoğraf Sanatı” başlıklı üçüncü bölümde ise öncelikle fotoğrafın gerçekle kurduğu ilişki temel alınmıştır. Fotoğrafın belge üretimi niteliğiyle yaşamdaki olumsuzlukları tespit etmesi ve bunları diğer mecralardan daha fazla ve hızlı bir şekilde görünür kılması örnek fotoğraflarla analiz edilmiş ve bu bağlamda fotoğrafın da bir aktivist nitelik kazandığı tespit edilmiştir. Yanı sıra toplumsal hareketlerin belleğini ve propagandasını oluşturan fotoğraflar aktivist duyarlılığın sembollerini üretmiştir. Fotoğrafın, konumuz bağlamında bellek oluşturma ve sembol üretme faaliyeti günümüzde de dijital olanaklar sayesinde artarak devam ederken, özellikle 20.yy itibariyle avangard sanat pratiklerinde fotoğrafın estetik düzlemde aktivist çalışmalar üretmesi, sanat ve aktivizm bağlamında günümüze kadar olan süreç dahilinde analiz edilmiştir.

“Aktivist Bir Eylem Pratiği Olarak Fotoğraf Sanatı” tezinin bağlamı, toplumsal mücadele pratikleri ve bu mücadele kültürünün sanatsal dışavurum biçimleridir. Dolayısıyla tarihsel süreç içerisinde direniş biçimleri ve estetik dışavurum biçimlerinin ideoloji bağlamında birbirlerinden beslendikleri tespit edilmiştir. Bu bağlamda toplumsal direniş ve mücadele pratiklerinin biçimlenişinde fotografik imgelerin rolü ve önemi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.



1.BÖLÜM

AKTİVİZM

Aktivizm kavramına dair farklı yaklaşımlar olmakla birlikte, aktivizm yapısı itibariyle güçlü bir karşı duruştur, bir eleştiridir ve mevcut yapıya karşı direniş ve meydan okuma biçimidir. Tarih, bu direnme biçimini bize mitolojiden modern toplumların oluşumuna kadar ve postmodern süreçte farklı örneklerle göstermiştir; Prometheus'un ateşi çalıp insanlara verip tanrıların tanrısı Zeus'a karşı duruşundan, Spartacus'un köle ordusuyla Roma'ya direnmesine, Avrupa'da işçi sınıfının burjuvazi ve iktidarla mücadelesinden, Afrika'da siyahilerin ırkçılıkla mücadelelerine, köylülerin toprak kavgasından, kadınların çalışma ve sosyal hayattaki problemlerle mücadelelerine, çocuk haklarının korunmasına yönelik girişimlerden, ekolojik problemlere, öğrenci hareketlerinden küreselleşme karşıtı hareketlere, kimlik, kültür ve yaşam biçimini kısıtlayan otoriteye başkaldırıya kadar pek çok örnekte aktivizmin direniş ruhunu görmek mümkündür.

Tüm bu mücadele biçimleri kolektif hareket etmeye dair bir direniş kültürünün oluşmasına neden olmuştur. Bu direniş kültürü, sanatçıların eserlerine konu olmuş, sanatta ve edebiyatta farklı duyumsama halleri geliştirmiş, direniş kültürü estetize edilmiştir. Aktivist hareketler, yaşamın bütün alanlarına sirayet edip dönüştürmüştür.

Aktivist hareketler güçlü bir mücadele zemini oluşturmuştur, başka bir dünyanın mümkün olduğunu göstermiştir. Demokrasiyi besleyen yapısı ve sosyal bilincin gelişimi konusundaki etkileri bağlamında, 20.yy itibariyle sivil toplumun örgütlü hareketini temsil etmesi bakımından önemlidir.

Kronolojik olarak aktivizmin teori ve uygulama anlamında gelişimi ve kavrama dair yaklaşımlar aşağıda irdelenmiştir.

1.1. Aktivizme Politik ve Estetik Yaklaşımlar

Dilimize Fransızcadan geçen (tdk.gov.tr), politik ve estetik kullanımı Alman coğrafyasından çıkan (dictionary.com) aktivizm teriminin sözlük anlamı; politik ve sosyal olarak doğrudan eylemi vurgulayan kontrol sistemi, yaşam ile eylem arasında ilkeli uzlaşmaları vurgulayan ahlaki tutumdur. Felsefedeki anlamı ise gerçekliğin özü, saf etkinlik, zihnin hareketine bağlı olarak zihin ve algı nesneleri arasındaki ilişkilerin teorisi (larousse.fr).

Aktivizmin sözcük düzeyinde tanımlanmasından anlaşıldığı üzere, politik bir eylem olarak diğer alanları domine etmiş görünmektedir. Fakat kültürel politikalar, terimin ahlaki ve estetik bağlarından dolayı, sosyal faaliyetlerdeki özgürlük taleplerini dile getirirken, varoluşçu politikalar terimi sosyal hayata olan etkin müdahaleye duyulan arzuyu (Wurgaft, 1997: 3) ifade etmek için kullanmıştır.

1960’lardan başlayarak günümüze kadar, daha özgür bir yaşam biçiminin politik taleplerinin ifadesi bağlamında kullanılan aktivizm teriminin estetik kavramıyla ilişkisinin tarihi ise 1900’lerin ilk çeyreğidir. Aktivizm kavramının popüler anlamda güncellik kazanmasında Alman dışavurumcularının (ekspresyonistler) önemli etkileri olmuştur. Bu etki çerçevesinde aktivist düşünce kendini estetik bağlamın yorum konusu yapmıştır. ‘Deutsches Reich’ yani Alman İmparatorluğu ve 1. Dünya Savaşı’nın öncesindeki İmparatorluğun en çalkantılı, karışık ve gerginliğin fazla olduğu döneminde, aktivizm ve aktivist hareket, dışavurumcu edebiyat figürlerinden Rudolf Kayser Alfred Wolfenstein ve gazeteci Kurt Hiller tarafından (Wurgaft, 1997: 11) 1910-1915 yıllarında bir program çerçevesinde kavramlaştırılmıştır.

Alman dışavurumcu entelektüelleri, toplumun özgürleşebilmesi için kültürel aktivitenin sosyal etkileri üzerine odaklanmış, toplumun ihtiyaçlarına yaratıcı ruh (geist) ile yaklaşp, sanatsal ve politik kaygıları birleştirmek için çabaladıkları bir hareket olarak Aktivist Program’ı ortaya çıkarmışlardır. Bu programın içeriğinin özünü dışavurumcu entelektüellerin ve Kurt Hiller’in Das Ziel (Hedef) dergisinde ve gazetelerde yayınlanan belli başlı denemeleri oluşturmuştur (Wurgaft, 1997: 11-55). Örneğin Kurt Hiller “**Hedefin Felsefesi**” (Philosophiedes Ziels) başlıklı metninde deneme yazı formunu son

derece duygusallıkla ve dışavurumcu üslupla bir katılım aracı haline dönüştürmeye çalışmıştır:

“...Kişi sormamalıdır. İstemelidir, dilemelidir. Tahminler geçmişin değerlendirmeleri kadar ucuzdur ve daha tehlikelidir. Değerlendirme yapan etki sahibi değildir... Dolayısıyla cennetin yakın olmama durumunu sorgulamayalım, aksine ona ulaşmak için her çabayı gösterelim. En uç noktada, sevinçle, var gücümüzle çaba gösterelim...” (Hiller, 1915 Aktaran Wurgaft, 1997: 56).

Alman entelektüelleri, imparatorluğun anayasal kalkınmadaki tutukluğuna ve baskıcı sosyal ve kültürel tutumlarına karşı çıkmış ve özünde siyasal yaşamın muhafazakâr baskısının çağdaş toplumu küçük düşürücü unsurlar olarak değerlendirmişlerdir. Bu bakımdan eleştirel metinlerini hem bir ifade aracı olarak hem de otoriteye karşı bir protesto aracı olarak kullanmışlardır (Wurgaft, 1997: 12). Yanı sıra Alman edebiyatındaki dışavurumcu harekette, modern (avangard¹) estetik hareketine paralel olarak ortaya çıkan bir enerji olan aktivizm (Clough, 1961: 55), tıpkı İtalya ve Rusya’da olduğu gibi toplumun yeniden inşası için estetik bir araç olarak görülmüş, hem savaş dönemi hem de savaş sonrası Almanya’sı için umut aşılayarak modern kitle toplumunun saldırılarına karşı entelektüellerin destekçisi olma amacını taşımıştır.

1917 Sovyet devriminin etkisiyle Aktivist Program’ın çerçevesi değişmeye başlamıştır (Wurgaft, 1997: 55). Sosyalist söylemleri daha fazla sahiplenmeye başlayan Alman dışavurumcu entelektüelleri, kültürel bir reform hareketi olarak başlattıkları programı devrimci siyasetin taleplerini karşılamak için bir araç olarak kullanmaya başlamışlardır. Böylece 1919 ve 1920 yıllarında Aktivist Program’ın çerçevesi, değişen dünya konjonktürü ve I. Dünya savaşı sonrası dönüşümün etkisiyle şekillenmiş, daha fazla siyasallaşmıştır. Bu bakımdan Aktivist Program hem bir kültürel eleştiri hem de

¹ Avangard sözcüğü, düşmanın izini sürmek için ana birliklerin önünde giden küçük asker gruplarının karşılığı Fransızca (“Avant-Garde”) bir askeri terim olarak ortaya çıkmıştır. Sanatta Avangard (İngilizce “Vanguard”, Türkçe “Öncü”), bir durumu tanımlar, buna göre bir sanatçı, sanatının fikirleri ifade ettiğini düşünür ve ona göre bu fikirler yalnızca toplumun geri kalanının inandığı şeylerden farklılaşmakla kalmayıp, dünyayla ilgili “hakikate” daha yakındır. Buna ek olarak avangard kavramı sanatın şimdiyi anlamayı içerdiğini ve geleceği etkilemeyi arzuladığını ima eder. Avangardizm sanatçının düşüncesindeki yeniliğe ve kavrayışın derinliğine büyük önem verir (Fineberg, 2014: 16).

politik eylemin tamamlayıcı fonksiyonları içinde kendine yer bulmaya çalışmıştır. Program, yaşanan sürece meydan okuma yönünde bir hareketi hedeflemiştir.

Ne var ki, steril olduğunu düşündükleri modern toplumu eleştiren bir kültürel dönüşüme duyulan ihtiyacı savunan Alman dışavurumcu aktivistler, oldukça kişisel ve elitist bir perspektifi yansıtarak metinler kaleme almışlardır. Örneğin hareketin öncüsü olan Hiller'in, **“Zamana Karşı Yaşam”** (Leben Gegen Die Zeit) başlıklı yazısında, cinsel ilgi alanlarını, ergenlik dönemlerindeki ilk eşcinsel dürtülerini ve yaşadığı ilk eşcinsel ilişkiyi metinleştirmesi, Hiller'in cinsel eğilimleriyle siyasal kaygıları arasında tutarsızlık olarak algılanmış ve dönemin Almanya'sında tartışmalara yol açmıştır. Bu tartışmalar ve yazarların kişisel tutumları, sosyal eleştiri anlayışının kökeninde yatan geist ile çelişkili bir durum yaratmış ve onları aslında öncüleri olmayı umdukları toplumdan izole etmiştir (Wurgaft, 1997: 25-56-59).

Tüm bu gelişmeler çerçevesinde, dışavurumcu yazarların kişisel vizyonları ve özgürlük için talepleri ile ortaya çıkan aktivist program, gazetelerde ve dergilerdeki metinler ve eylem talepleriyle destekçi bulsa da Kurt Hiller'in eşcinsel olması ve Weimar döneminde Alman eşcinsel hakları hareketinin etkili liderlerinden biri (Lauritsen, 1995: 1) haline gelmesi, dönemin Almanya'sındaki muhafazakâr sol kesim tarafından da yadırganmıştır. Ayrıca hareketin elitist tavrı bazı Marksistler tarafından eleştirilmiştir (Wurgaft, 1997: 91). Bu bakımdan Hiller'in Alman toplumunun kültürel ve siyasal dönüşümü için büyük umutlar attığı program, geniş kitleleri harekete geçirecek şekilde bir ivme kazanamamış yanı sıra Hitler iktidarının baskıcı ortamı nedeniyle 1933'de son bulmuştur. Aktivist hareket entelektüelleri ve Kurt Hiller de Oranienburg toplama kampında esir düşmüş ve 1934 yılında Hiller Prag'a kaçmıştır (jewage.org/wiki/en/Article:Kurt_Hiller_-_Biography). 1938'de Londra'ya yerleşen Hiller, burada da eşcinsel haklarıyla ilgili çalışmalar yapmış, farklı ülkelerdeki eşcinsel hakları ve eşcinsel ilişkiyi yasaklayan politikalara karşı aktivist bir tutumla yazılar ve eleştiriler yazmıştır (Thorstad, 2015: 1). 1955 yılında Almanya'ya dönen Hiller yaşamının sonuna kadar (1972) sosyalist hareket ve eşcinsel haklarıyla ilgili çalışmalarına devam etmiştir.

1960'lı yıllarda ise aktivizm daha çok siyasi söylemin parçası olmaya devam etmiştir. Yaratıcı ifadede ve toplumsal yaşamın her alanındaki özgürlük talepleri, siyasi tartışmalarda öğrenciler ve aydınlar tarafından savunulan politik söylemlere dönüşmüştür. 1968 hareketleri, kimlik, kültür ve sivil toplum ekseninde ortaya çıkmış, yeni toplumsal hareketlerin teorik düzeyde tartışılmasına sebebiyet vermiştir. 68 hareketleri sol siyasete yeni bir söylem getirmiş, geleneksel solun hatalarına duyulan tepkiyi dillendirmiş, ama aynı zamanda buradan devraldığı antikapitalist ideolojilerin geliştirilmesini sağlamıştır (Arrighi, Hopkins, Wallerstein, 2015: 112). Bu bakımdan aktivizmin ideolojisi de bu hareketlerle şekillenmiş, hem politik hem de sanatsal dışavurumları etkilemeye devam etmiştir.

1960'lardan günümüze kadar aktivizme yaklaşımlar sürekli dönüşmüştür. Yakın zamanımızda ise aktivizme yaklaşımlar şu şekildedir. Aktivizm, insanların yaşamlarında değişim yaratmayı amaçlayan her türlü -bireysel ya da toplumsal, kamusal ya da gayri resmi- beşeri etkinliği ifade etmektedir (Bayat, 2006: 18). Kim ve Sriramesh'e (2009: 88) göre ise; gönüllü olarak örgütlenmiş bir grup insanın ortak çıkarları tehdit eden bir problemi çözebilmek için gösterdikleri koordineli çabalar 'aktivizm' olarak tanımlanırken bu çaba içinde bulunan aktörler ise 'aktivist' olarak adlandırılmaktadır. John ve Thomson'a (2003: 3) göre de; bireylerin, kurumların ya da hükümetlerin sergilediği yanlış, hatalı ya da zararlı sonuçları olduğuna inanılan davranışlara karşı gerçekleştirilen eylemlere 'aktivizm', bu eylemlerde bulunan kişilere 'aktivist' denilmektedir.

Bu tanımlamalardan hareketle aktivizmin, sanattan siyasete, insan haklarından ekolojik problemlere kadar hayatın her alanında yaşanan sorunlar, hak ihlalleri, vb. olumsuz durumlarla mücadele etmek ve bir değişim yaratmak amacıyla bir araya gelen bireylerin kolektif mücadelesi ve eylem pratikleri olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür.

Mankovski'ye göre (2004: 226), aktivizm, olan bitenin daha ilgi uyandıran bir görüntüsünün oluşmasına neden olmaktır. Bu bağlamda, yaşanan problemleri daha fazla kişiye aktarabilmek ve bir kamuoyu yaratmak için aktivistlerin birbirinden farklı eylem politikaları olabilmektedir. Gösteri ve mitingler, boykotlar, imza kampanyaları, sivil

itaatsizlik eylemleri, performans ve sokak sanatı vb. aktivist grupların başvurduğu yöntemler arasındadır.

Aktivistler, eylemlerine konu olan problemleri, daha fazla kişiye ulaştırabilmek ve bir gündem yaratabilmek için her zaman iletişim araçları ve bunun bir uzantısı olan kitle iletişim araçlarından tarihsel süreçte faydalanmışlardır. İletişim teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte, aktivistlerin bu eylem pratikleri, dergiler, gazeteler, radyo kanalları vb. aracılığıyla topluma duyurulmuştur. İnternetin sivil alanda kullanımıyla ve bu alandaki teknolojinin gelişmesiyle birlikte aktivist hareketler sanal platformlara da yansımıştır. Sosyal ağlarda varlık gösteren aktivistler, internetin sınırsız olanakları sayesinde de hem katılımcı sayılarını arttırmış, hem de daha hızlı bir şekilde örgütlenme ve eyleme geçme imkânları bulmuşlardır. Günümüzde, internet aktivizmi, web aktivizmi, online aktivizm ya da siber aktivizm olarak adlandırılan, daha genel ifadeyle de dijital aktivizm olarak tanımlanan bir hareket doğmuş, bu da tüm dünyada aktivist eylem biçimlerini dönüşüme uğratmıştır.

Dönüşen eylem biçimlerinde bireylerin aktivist hareketlere katılmasının altında eskiden olduğu gibi ekonomik taleplerin yanında pek çok farklı nedenler olabilmektedir. Bunlar ideolojik, kişisel ya da politik nedenlerdir. Aktivist hareketlere katılımın altında yatan psikolojik nedeni ise Manuel Castells şu şekilde açıklamaktadır:

“Bireysel düzeyde toplumsal hareketler duygusal hareketlerdir. Ama toplumsal hareketlerin büyük patlaması duygunun eyleme dönüşmesiyle birlikte başlar. Etkisel zekâ kuramına göre, toplumsal seferberlik ve siyasi davranışla en ilgili duygular korku (olumsuz bir etki) ve şevktir (olumlu bir etki). Olumlu ve olumsuz etkiler insan evriminin sonucu olan iki temel motivasyon sistemine bağlanır: yaklaşma ve kaçınma. Yaklaşma sistemi, bireyi ödüllendirici deneyimlere yönelten hedef arayıcı davranışla bağlantılıdır. Bireyler onları mutlu eden bir hedefe doğru seferber olduklarında şevklenir. Şevkin başka bir olumlu duyguyla, umutla doğrudan bağlantılı olmasının nedeni budur. Umut, davranışı geleceğe yansıtır. İnsan zihninin ayrıksı özelliklerinden bir de geleceği hayal edebilme becerisi olduğundan, umut hedef arayan eylemi desteklemekte temel bir bileşendir. Ne var ki şevkin doğması ve umudun yükselmesi için motivasyon sisteminin kaçınmasından kaynaklanan olumsuz bir duyguyu aşmaları gerekir: Kaygı. Kaygı, insanın hiçbir şekilde kontrol edemediği bir dış tehdide verilen cevaptır. Dolayısıyla kaygı, korkuya yol açar; eylem üzerinde felç edici bir etkisi vardır. Sosyopolitik davranışta kaygının aşılması genellikle başka bir olumsuz duygudan kaynaklanır: Öfke. Gayri adil bir eylemin

algılanması ve eylemden sorumlu amilin tanımlanmasıyla birlikte öfke artar. Nörolojik araştırmalar, öfkenin risk almak davranışıyla bağlantılı olduğunu göstermiştir. Birey korkuyu aştığında, olumlu duygular yönetimi ele alır, şevk eylemi doğurur ve umut riskli eylemin ödülleri bekler” (2013:27-28).

Rahatsız edici olaylar karşısında korkuların, kaygıların aşılp öfkeye dönüşmesi ve öfkenin de umut sayesinde eyleme dönüşüp isyan biçimini alması bireyin duygusal olarak eyleme hazır olduğunun göstergesidir. Kitlelerin eyleme müdahil olmasının ön koşulu olarak da güçlü bir iletişim ağının olması gerektiğini söyleyen Castells’e (2013: 28) göre “iletişim süreci ne kadar hızlı, ne kadar etkileşime dayalı olursa, isyana dayalı, şevkle harekete geçen, umuttan güç alan bir kolektif eylem sürecinin oluşumu da o kadar muhtemel hale gelir”.

Bireylerin aktivist hareketlere katılım nedenleri birbirinden farklı olsa da, bu hareketlerin kitlesel eyleme dönüşmesinde temel amaç maddi ya da manevi çıkarların savunulması, problemlerin ortadan kaldırılması ya da etkisini en aza indirilmesidir. Aktivist hareketlerde bireysel ve yaratıcı çabalar da önemlidir. Örneğin bağlamımız çerçevesinde sanatçılar, yaptıkları çalışmalarla/eserlerle güçlü bir eleştiri mekanizmasını devreye sokup problem karşısında karşı duruş, sivil itaatsizlik örneği sergileyebilmişlerdir. Bu bireysel karşı duruşlar sivil toplum unsurlarını etkileyip, kitleleri eylem sürecinde harekete geçirebilmiş, ayrıca sanatçıların eserleri toplumsal hareketlerin simgesi haline de gelebilmiştir (2. ve 3. Bölümlerde incelenmiştir).

Aktivizm sosyoloji bağlamının yanı sıra, siyasal, kültürel, psikolojik boyutlarıyla da hayatın her alanında bulunmaktadır. Bu yüzden aktivist hareketlilik daima dinamizm içermiştir. 20.yy terimi olan aktivizmin, bireysel eylemler, kampanyalar ve sistem karşıtı toplumsal hareketler bağlamında dönüşüm yaratma çabası vardır. Toplumsal hareketler boyutunda, kavramın kazandığı anlamlar aşağıda kronolojik olarak değerlendirilmiştir.

1.1.1. 1848'den 1968'e Toplumsal (Sosyal) Hareketler

19. yüzyıl ortalarından itibaren kitlesel olarak hak arayışlarının başlaması aktivist hareketlerin toplumsal/sosyal² boyutunu oluşturmuştur. Avrupa kökenli bu hareketler ve sonrasındaki devrimler tüm dünyayı her alanda etkilemiş ve dönüştürmüştür. Sosyal hareketler sonucu ortaya çıkan bu eylem pratikleri, zaman içerisinde teorik bir düzleme oturtulmuş, yeni ideolojilerin, yeni siyasal akımların oluşmasına neden olmuştur.

Her akım ya da harekette olduğu gibi, toplumsal hareketler de ortaya çıktıkları toplum yapısından bağımsız değildir. Modernizmin ilk dönemlerinde çoğunlukla işçi sınıfı eksenli, ekonomik ve sosyal talepler odağında, siyasi iktidarı ele geçirmek amacıyla ortaya çıkan toplumsal hareketler, eski sanayi toplumuna ait olduklarından, 'Eski Toplumsal Hareketler' olarak adlandırılmaktadır. Küreselleşme ile başlayan, postmodern çağa ve post endüstriyel toplumsal sistem yapısına göre toplumsal hareketler de şekil değiştirmiştir. Bu bağlamda 1960'lar ve sonrasındaki toplumsal hareketler 'Yeni Toplumsal Hareketler' olarak nitelendirilmiştir (Touraine, 1985: 781).

Tüm bu yaklaşımlar çerçevesinde toplumsal/sosyal hareketler alanı oldukça farklı yaklaşımlarla geniş bir literatür oluşturmuştur. Bu bakımdan toplumsal hareketlerin türevleri vardır. Dolayısıyla da bu türevlere yönelik olarak yaklaşımlarda da farklılıklar olduğu gözlemlenmiştir. Kavramın türevleri göz önünde bulundurulduğunda tez çalışmasında Eski Toplumsal Hareketler'in örnekleri Çatışma Kuramı bağlamında Marksist Teori, Yeni Toplumsal Hareketler pratikleri ise Süreklilik ve Kopuş Teorileri çerçevesinde analiz edilmiştir.

1.1.1.1. Eski Toplumsal Hareketlerin Kökenleri

Literatürde toplumsal hareketleri kuramsallaştırma girişimleri 19. Yüzyıl işçi sınıfı hareketlerine (Önder, 2003: 34-35) dayandırılmaktadır ancak var olan sisteme karşı

² Türk Dil Kurumu sözlüğünde "Sosyal" kavramının karşılığı "toplumla ilgili, toplumsal, içtimai" şeklindedir. "Toplumsal" kelimesi de "toplumla ilgili, topluma ilişkin, içtimai, maşeri, sosyal" şeklinde açıklanmıştır. Türkçede "Sosyal" ve "Toplumsal" kelimeleri eşanlamli sözcüklerdir.

başkaldırı ve direnme biçiminde ortaya çıkan bu hareketler, hiyerarşik toplumsal formasyonların oluşmasıyla yani ekonomik ve sosyal olarak adaletsizliklerin, eşitsizliklerin ve baskıların yaşanması ile birlikte ortaya çıkmıştır. Bu hiyerarşi kapitalist sisteme kadar, eski Roma’da patrisienler, şövalyeler, plebler, köleler, Orta çağda feodal beyler, vasallar, lonca ustaları, kalfalar, serfler olarak sınıfsal ayrışmalar şeklinde ortaya çıkmış ve her sınıf da kendi içinde özel bir kademeler sistemine sahip olmuştur (Marks ve Engels, 2011: 117).

Hayatın her alanında üst sınıfın tahakkümü altında yaşamaya zorlanan, yaşam biçimleri kısıtlanan insanlar/toplumlar, oluşan baskıya ve sömürüye başkaldırıp, yaşamlarında bir dönüşüm yaratabilmek adına dünyanın farklı coğrafyalarında, farklı biçimlerde halk ayaklanmaları/isyanlar gerçekleştirmişlerdir. Bu isyanlar ve başkaldırıları, bazen sadece baskının ve sömürünün azaltılması sağlamış, bazen de hiç etkili olmamıştır. Bunun altında yatan nedeni Wallerstein, ezilenlerin kendi muhalefetlerini aralıksız bir biçimde ifade etmekteki politik, ekonomik ve ideolojik bakımdan zayıf olmasına bağlamıştır. Bu zayıflıklar, isyanların kısa vadeli, kopuk, etkisiz ve anlık olmasına neden olmuş, bu durum da tarih boyunca dünyanın yönetici katmanlarının en büyük avantajlarından biri olmuştur (2015: 35).

İlk aşamalarında yine anlık, kopuk ve örgütsüz olsa da bu hareketlerin en fazla yoğunlaştığı dönem, emek ve sermaye mücadelesinin yaşandığı, ekonomik ve sosyal bir toplumsal formasyon olan kapitalist sistemdir. 16.yy’da, sermayenin modern tarihi (Marx, 2011: 151) ile oluşmaya başlayan, ticaretin Avrupa dışına yönelmesiyle ilk emareleri görülen kapitalist sistem, makine odaklı sanayinin oluşması ile ilerlemesini sürdürmüştür. Endüstri Devrimi’yle birlikte tarıma bağlı ekonomik sistem olan feodalitenin son kalıntıları ortadan kalkmış ve yerini ekonomisi sanayileşmeye bağlı kapitalist sistem almıştır. Bu süreçte kırdan kente göçler artmış ve buna bağlı olarak da sınıfsal ayrışmalarda “proletarya” ve “burjuva”³ sınıf kavramları belirleyici olmuştur. 1789 Fransız Devrimi aracılığıyla da endüstri toplumuna uygun siyasal yapılanma olan

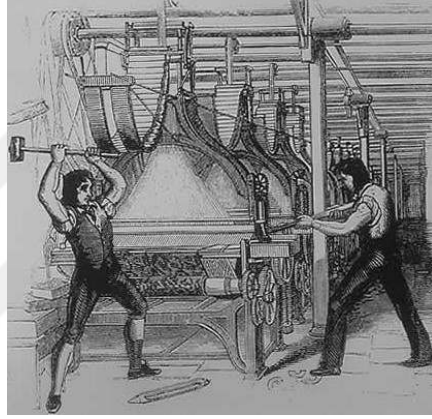
³ Burjuvazi: Toplumsal üretim araçlarının mülkiyetini elinde bulunduran ve ücretli emeği sömüren modern kapitalist sınıf. Proletarya: Kendi mülkiyetinde üretim aracı bulunmadığından, yaşayabilmek için işgücünü satmak zorunda olan modern ücretli işçiler sınıfı. (Marks, Engels, 2011: 116)

liberalizmin temelleri atılmıştır. Avrupa ve Batı dünyasında bir dönüm noktası olan Fransız Devrimi, burjuvazinin feodalizme karşı yürüttüğü savaşında en önemli milatlardan biridir. Aydınlanma çağıının felsefesiyle ve eşitlik-özgürlük-kardeşlik şiarıyla halk kitlelerini arkasına alan burjuvaziye, feodalizme kıyasla ilerici bir misyon atfedilmiştir. Ancak özgür emeği yaratan bu sınıfın özgürlük anlayışı, insanları fabrikalarda güvencesiz bir şekilde ve saatlerce çalıştıracak biçiminde geliştirmiştir. Sanayi Devrimi'nin fabrikayı kurduğu her yerde Fransız Devrimi özgür emeği sağlamış, ikisi birlikte üretimde fabrika sistemini oluşturmuştur. Makinelerin üretime girmesiyle değişen üretim sisteminde, makineleri çalıştıracak vasıflı işgücüne olan talep azalmış ve daha düşük ücretlerde kadınlar ve çocuklar da çalıştırılmaya başlanmıştır. Değişen iş gücü piyasasıyla halkın büyük kısmının yoksullaştığı 19.yy'da ekonomiyi İngiliz Endüstri Devrimi, siyaseti ve ideolojiyi de Fransız Devrimi belirlemiştir.

Sanayi kapitalizmi olarak da adlandırılan bu süreçte, Marks ticarete gelişip üretim araçlarının özel mülkiyetini elinde bulunduran burjuva sınıfının varoluşu ve hâkimiyeti için temel koşulun sermayesini oluşturması ve arttırması olduğunu söylerken sermayenin oluşum koşulunun da ücretli emek olduğu belirtmiştir (2011: 169). Sanayinin, ticaretin, denizciliğin ve demiryollarının gelişmesine paralel olarak, burjuvazi de gelişmiş ve sermayesini arttırmıştır (Marks ve Engels, 2011: 180). Kırdan kente göç eden toplumun alt tabakaları/proletarya, endüstri merkezi haline gelen şehirlerde ve sanayinin yoğun olduğu yerlerde, üretim araçlarına sahip olmadığı halde her şeyi üreten, fakat sosyal ve kültürel hayatta varlık gösteremeyen yığınları oluşturmuştur. Sermayesini işçi sınıfının emeğinin artı değeriyle arttıran ve sağlamlaştıran burjuvazi bu girişimiyle hegomanik tahakkümünü ezilen sınıf üzerinde güçlendirmiştir. Ayrıca üretimi arttırıp geleceğini güvence altına almak isteyen burjuvazi, hammaddesini karşılamak için dünya pazarına açılmıştır. Bu süreçte ülkeler arasındaki sömürgecilik yarışı hız kazanmış ve tüm uluslar yok olma tehdidine karşı burjuva üretim tarzını kabule zorlanmıştır (Marks ve Engels, 2011: 121).

Tüm bu gelişmeler, 19.yy'ın ilk yarısında farklı yoğunluklarda da olsa tüm Avrupa ülkelerini ekonomik, siyasal ve ideolojik bir bunalım içine sokmuştur. Hızla büyüyen sanayi üretimde yavaşlama yaşanmaya başlamış, siyasal alanda yönetim

sorunları ortaya çıkmıştır. Toplumsal yapıyla ilgili eleştiriler artmış ve yeni toplum modelleri önerilmeye başlanmıştır (Hobsbawm, 2003, 50). Kapitalizmin karşılaştığı bu ilk büyük sorun, toplumsal alanda da ciddi problemler yaratmış, toplumsal devrimin maddi koşullarını oluşturan sefaleti ve hoşnutsuzluğu arttırmıştır. Şekil 1’de görüldüğü gibi burjuvaziye karşı ilk başkaldırı pratiklerini, ironik bir şekilde tüm sıkıntıların sorumlusu olarak gördükleri makineleri parçalayarak (Luddite-makine kırma- (Hobsbawm, 2003: 50) ortaya koyan işçiler, çalışma ve yaşam koşullarının kaotik durumu ve artan emek sömürsüne paralel olarak burjuvaziye düşmanlaşmaya başlamışlardır.



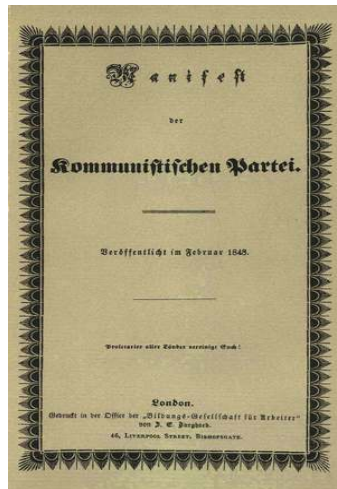
Şekil-1 Anonim, Bir Dokuma Makinesinin Parçalanması, Gravür, 1812, İngiltere

Bu durum kentteki ve endüstrideki yoksulları, burjuvaziye karşı birlikler kurmaya yöneltmiştir (Arrighi, Hopkins, Wallerstein, 2015: 18). Kurulan bu birlikler-sendikalar (Halkın Dostları Derneği, İnsan Hakları Derneği, Adiller Birliği vb.) çalışma saatlerinin azaltılması, ücret baremlerinin oluşturulması, daha iyi koşullarda çalışılması ve barınması vb. taleplerle eylem ve grevler yapmışlardır (Marks ve Engels, 2011:126). Bu gelişmeler işçi hareketlerinin fitilini ateşleyip, 19.yy Batı dünyasında eş zamanlı olarak devrimler çağının yaşanmasına neden olmuştur (1820-1830-1848). Bu devrimlerle varlık bulan sosyal hak arayışları için verilen mücadele günümüz aktivist eylem pratiklerine yöntem ve söylem bakımından model oluşturmuş, örgütlü mücadelenin kazanımlarını somutlaştıran bir direniş kültürü mirası bırakmıştır. Örneğin işçi hareketlerinin yoğun olduğu 1831 Lyon Ayaklanması (Fransa) ya da Chartist⁴ Hareketler

⁴ 19.yy’da (1838-1850) İngiltere’de siyasi reformcuların kurdukları partinin taraftarları (Burke, 2003: 156).

(İngiltere) sonuçları itibariyle hem kolektif hareket etme adına önemlidir, hem de modern anlamda sendikal hareketlerin olduğu ve işçi sınıfının siyasallaşmaya başladığı örneklerdir. Bu hareketler sosyal ve ekonomik hak arayışıdır ama aynı zamanda yukarıda açıkladığımız gibi aktivizmin ruhunda olan bir protestodur, direniştir. Öte yandan bu hareketler modern toplumun biçimlenişindeki sivil inisiyatiflerin oluşması açısından da başlangıç niteliğine sahiptir.

1848 devrimleriyle birlikte, burjuvazi artık devrimci bir güç olmaktan çıkmış, işçi sınıfı siyasal bir sınıfa dönüşmüştür (Marks ve Engels, 2011:128). Üretimden gelen gücünün farkına varıp kendiliğinden örgütlenen bu sınıfın, özgür ve insanca bir yaşama ulaşmak için rotası olmadığından siyasal bir öncü parti ve program eksikliği de ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda insanlığın eşitlik ve adalet özlemi ile ortaya çıkmış olan sosyalizm fikri, ütopya düzeyinden çıkıp 1848 devrimiyle, Karl Marks ve Friedrich Engels tarafından Komünist Parti Manifestosu aracılığıyla bilimsel temellere oturtulmuş ve programlaştırılmıştır. Marks ve Engels'in tezleri, tarih sahnesine ilk kez sınıfsal mücadeleleriyle çıkan işçi sınıfının çıkarlarının teorik bir analizine dayanmaktadır. Dönemin (1848 devrimlerinin) toplumsal hareketlerinin, işçi sınıfı mücadelesi bağlamında oluşması ve ilerlemesi nedeniyle, bu mücadelelerin analizinde kullanılan en önemli kaynak çalışmaları hazırlamışlardır. Bu çalışmalarda 'sınıf' kavramının temelleri ekonomik üretim pratiğinden hareketle teorileştirilmiştir.



Şekil-2 Komünist Manifesto, Almanya'daki İlk Baskısı, 21 Şubat 1848

1848 sınıf hareketleri Fransa merkezli olup, birkaç ay içinde Avrupa'nın öteki ülkelerine, Avusturya, Macaristan, İtalya, Almanya ve İsveç'e sıçramış, aynı şiddetle olmasa da İspanya, Danimarka ve Roma'yı etkilemiştir (STMA, 1988: 87). İşçi sınıfı ve aktivist hareketlerin tarihinde dönüm noktası olan 1848 Devrimleri, yönetici güçler tarafından bastırılmıştır. Fakat bu devrimleri tarihteki diğer isyan/başkaldırı ve ayaklanmalardan ayıran temel fark ise yerel olarak başlayan hareketlerin kısa bir süre içerisinde uluslararası düzeye ulaşan sistem karşıtı politikaya ve bir örgütlenme pratiğine sahip olmasıdır. Bu pratiklerin birincil amaçları ise iktidarı ele geçirmek olmuştur (Arrighi, Hopkins, Wallerstein, 2015: 37). Dolayısıyla 1848 Devrimleri başlangıçları ve sonuçları itibarıyla 19.yy'ın en önemli sistem karşıtı hareketleridir. Diğer taraftan bu devrimler, 19.yy'daki uluslararası devrimlerin de sonuncusu olmuştur. Bunu izleyen devrimler tek tek ülkelerle sınırlı kalmış ve tüm Avrupa'yı etkisi altına alacak bir güce sahip olamamıştır (STMA, 1988:112).

Ancak 1848 eylem pratikleri Avrupa'da devrimci siyasal partiler ve sendikaları ortaya çıkarırken, Avrupa sınırları dışında kalan coğrafyalarda yeni ortaya çıkan uluslarda da modernliği arayan hareketlerin doğmasına yol açmıştır. Bu sonuçlarla paralel zamanlı olarak dünyanın farklı bölgelerinde ortaya çıkan farklı eylemlerde işçi kontrolü, sömürge kontrolü, ırksal kontrol gibi konularda da değişim yaşanmaya başlamıştır (İçli, 2015: 421). Bu doğrultuda 1848 Devrimleri'nden sonra işçi sınıfının uluslararası düzeydeki dayanışması artmıştır. Örneğin sosyalist partilerin ve sendikaların oluşturduğu Uluslararası Emekçiler Birliği (1. Enternasyonal-1864) işçi sınıfının her alandaki sorunlarının tartışıldığı bir platformu oluşturmuştur. Bu dayanışma birliğinde sınıflı toplum fikrinin ortadan kaldırılması için uluslararası mücadelenin önemi vurgulanmıştır. Ayrıca 1. Enternasyonal, Fransa'daki devrimci oluşumların sivil ayaklanma şeklinde başlatıp ve iki ay iktidarda kaldığı 1871 Paris Komünü'ne giden süreçte etkin olmuştur.

Sistem karşıtı hareketlerde merkezi modellerden biri olan Paris Komünü Fransa'da yaşanan ekonomik ve siyasi gelişmeler sonucu ortaya çıkmıştır. Yaşanan işsizlik ve eşitsizlikler, 1848 devrimleriyle grev hakkını elde eden işçi sınıfının örgütlenmesine olanak tanımıştır. Fransa'nın Prusya ile yaptığı savaşı kaybetmesiyle de halk içinde artan huzursuzluk ve kaotik ortam dolayısıyla silahlanan kitleler, 18 Mart 1871'de komünü

başlamıştır (Mısır, 2003: 114). Yirmiye yakın şehirde komünler kurulmuş ve komünün bileşenleri işçilerden küçük işletme sahiplerine, öğrencilerden memurlara ve sanatçılardan anarşistlere kadar farklı kesimden oluşmuştur, kadınlar da aktif bir şekilde komün barikatlarında yer almışlardır (STMA, 1988: 360).

Oluşturulan komün komitesi 27 martta bir manifesto yayınlayarak, kilisenin iktidarına son vermek için tüm kiliselerin dağıtılıp mülksüzleşmesine karar vermiştir. Halkın güvenliği için sürekli orduyu kaldırıp yerine silahlı halkı, hükümet tarafından kapatılan fabrikaların üretime tekrar başlaması için işçi birliklerini görevlendirmiştir. Evsiz kalanların ev edinmelerini sağlayacak mekanizmalar geliştirmiş, çalışma saatlerini düşürmüş, asgari ücret standardı uygulamış ve iş bulma birimleri örgütlemiştir (Mısır: 2003:117).

Ne var ki Komün, doğuda Prusya birlikleri batıda Versailles askerleri tarafından kuşatılmış, düzenli bir ordu oluşturamayan komün güçlerinin son barikatları da 28 mayısta düşerek içlerinde çocukların da olduğu 30 binden fazla komünar kurşuna dizilmiş, 40 binden fazla direnişçi hapsedilmiş, sürgünlere gönderilmiş ve yoğun işkenceler görmüştür (Mendillioğlu, 2015:1).

72 gün halkın yönetiminde kalan Komün, eşit ve özgür bir yaşam talebinin kısa da somutlaştırması bakımından önemlidir. Komün işleyişinden düşüşüne kadar olan süreç oldukça farklı tartışmalara yol açmış, eleştirilmiş ama komün deneyiminden dersler de çıkarılmıştır. Marks’a göre “komün esasen işçi sınıfı hükümetidir, mülk sahipleri sınıfına karşı üreticiler sınıfının mücadelesinin ürünüdür, emeğin özgürleşmesini gerçekleştirmeyi sağlayan nihayet bulmuş siyasal biçimdir” (Löwy, Dumenil, Renault, 2009: 96). Lenin ise ‘**Nisan Tezleri**’ adlı çalışmasında komüne merkezi bir önem vermiş ve onu Rusya’da Sovyetlerin mücadelesi için model almıştır (2006:12).

1848 Devrimleri ve Komün deneyiminden sonra 19. yy sonu ve 20. yy itibariyle egemen sistem kendi içinde restorasyonlara gitmiş ve sosyal demokrasi anlayışı biçimlenmeye başlamıştır. Yanı sıra teknolojik gelişmelerin hız kazanmasına bağlı olarak sermaye birikimi belli başlı ülkelerde yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla da kapitalist üretim

tarzı değişikliğe uğramıştır. Bu değişikliği kapitalist ülkelerin tekelleşmesine bağlayan Lenin “emperyalizm” olarak tahlil ettiği süreci şu şekilde açıklamıştır:

“tekellerin ve mali sermayenin egemenliğinin kurulduğu; sermaye ihracının birinci planda önem kazandığı; dünyanın uluslararası tröstler (tekeller) arasında paylaşılmasına başlanmış olduğu ve dünyadaki bütün toprakların en büyük kapitalist ülkeler arasında bölüşülmesinin tamamlanmış bulunduğu bir gelişme evresine ulaşmış kapitalizmdir” (2009: 111).

Lenin bu bağlamda emperyalist devletler arasındaki ilişkilerin ve anlaşmaların süreklilik göstermeyeceğini savunmuştur (2009:135). 1. Dünya savaşı öncesi belli başlı kapitalist ülkeler arasında paylaşılan dünya, kapitalizmin bu tekелci aşamasıyla yeni sermaye alanlarına duyulan ihtiyacı artırmıştır. ABD ve Japonya gibi ülkelerin de hızlı gelişmesiyle oluşan çıkar çatışmaları, emperyalist ülkeler arası güç dengelerini değiştirmiştir. Lenin’in de vurguladığı gibi kapitalist gelişmenin zorunlu sonucu olarak emperyalist savaşlar kaçınılmaz (2009: 11) hale gelmiştir. Bu bakımdan sömürge bölgelerinin ülkeler arası yeniden paylaşımı sorunu da 1. Dünya Savaşı’na neden olmuştur.

1. Dünya Savaşı’nın yarattığı kaotik ortamdan ve savaşın ağır yükünden en fazla etkilenen işçi sınıfıdır. Savaşan ülkelerin karşılaştığı en büyük sorun cephane sıkıntısı olmuş, bütün sanayi silah ve cephane üretimi için çalışmaya başlamış, kadınlar ve çocuklar da silah üretimi için fabrikalarda çalıştırılmıştır. Üretimde savaş sanayisine ağırlık verilince de başlıca tüketim mallarında kıtlık yaşanmaya başlanmıştır (STMA, 1988: 543-544). Örneğin Almanya’da iktisadi yapı tamamen çökmüş, Rusya’da 1914-1916 arası gıda maddelerinin fiyatı %300 diğer tüketim mallarının fiyatı ise %500 artmıştır. Bu durum kitlesel grevlere yol açmış toplamda 1542 greve bir milyondan fazla insan katılmıştır (STMA, 1988: 544-545). 1917’de Rusya’da savaşın yarattığı koşulların yanında, zaten pek çok kırılma yaşayan Çarlık Rusyası’na duyulan güvensizlik ve hoşnutsuzluk artmış, çarlık karşıtı güçlü bir muhalefet oluşmuştur. Çarlık ordusunun cephedeki başarısızlıkları, çok sayıda insan kayıpları, açlık ve sefalet sonucu Bolşevik Parti öncülüğünde sosyalist bir devrim olmuştur. Sovyet Devrimi ile Rusya 1. Dünya Savaşı’ndan çekilmiş, Çarlık Rusya’sının tüm arşivleri açılmış, devletler arasında öngörülen paylaşımlar ve gizli anlaşmaları deşifre edilmiştir (Carr, 2007: 208). Bu

paylaşım savaşıyla birlikte imparatorluklar yıkılmış ve ülkelerin coğrafi sınırları değişmiştir. Ekonomiden siyasete, kültürden ideolojiye tüm dünya yeniden şekillenmiş, 1917 Ekim Devrimi ve 1922 Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birlikleri'yle birlikte dünyadaki güç dengeleri değişmiştir.

Sınıf hareketlerin iktidara gelme stratejisinin ilk somut örneği olan Sovyet Devrimi, Paris Komünü'nde yarım kalıp yenilgiye uğramış bir girişimin, sosyalizmin bir ütopya olmadığını somut olarak göstermesi bakımından büyük bir simge haline gelmiştir. Ekim Devrimi'yle kurulan Sovyetler Birliği'nin, ekonomik, politik, kültür ve sanat politikaları tüm dünyadan yakından takip edilmiştir (Carr, 2007: 17). Sovyet deneyimi, kapitalist ülkelerde yaşayan halkları da etkileyip halkların kurtuluş mücadelelerine esin kaynağı olmuştur. Emperyalizmin tahakkümü altında yaşayan eski sömürge ülkelerinin çoğu siyasal bağımsızlıklarına kavuşmuş, birçok ülkede sosyal devrimler yaşanıp ardından demokratik iktidarlar kurulmuştur (Sancar, 2007: 24). Sovyet Devrimi'yle birlikte anti-emperyalist hareketler yükselişe geçmiştir. Sovyet Devrimi'nin yanı sıra örneğin 1910 Meksika ve 1911 Çin Devrimi de bu yükselişin tetikleyicileri arasındadır. 1945 ve 50'li yıllarda Yugoslavya ve Çin'deki komünist partilerin silahlı mücadelesi, 1945 yılında Büyük Britanya'daki İşçi Partisi'nin seçim zaferi vb. Sovyet Devrimi sonrası sınıf hareketlerinin kazanımları arasındadır (Arrighi, Hopkins, Wallerstein, 2015: 97).

Diğer taraftan 1. Dünya savaşıdan sonra sosyalizme, demokrasiye ve sol fikirlere karşı otoriter devlet anlayışı üzerine kurulu radikal milliyetçi siyasi ideolojiler de yükselişe geçmiştir. 1922'de İtalya'da Benito Mussoli'nin (1883-1945) faşist yönetimi ve 1933'de Adolf Hitler'in (1889-1945) Almanya'da iktidara gelmesiyle muhalif seslere karşı büyük baskılar gerçekleşmiş, idam cezaları, sürgünler, muhalif yayın organlarının sansürlenmesi gibi ırkçılık ve antisemitizm başta olmak üzere milliyetçilik eksenli diktatörlük rejimleri yaşanmıştır. Yanı sıra 1936-1939 yılları arasında da İspanya'da Cumhuriyetçiler ve Milliyetçiler arasında bir iç savaş yaşanmış, Hitler ve Mussolini, Francisco Franco (1892-1975) önderliğindeki milliyetçilere askeri destek sağlamak için uçak ve asker göndermiştir. Bunun karşısında ise Sovyetler Birliği de Cumhuriyetçilere destek olmuştur. Bu iç savaşta Almanya askeri tekniklerini deneme fırsatı bulup

bombardıman uçaklarıyla Guernica kentini yok etmiştir. Ayrıca pek çok insanın yaşamını yitirdiği ve sürgüne gönderildiği iç savaş sonucu İspanya’da general Franco önderliğinde faşist bir diktatörlük rejim kurulmuştur (Falanjizm).

Bu gelişmelerle birlikte 1. Dünya savaşıyla sömürgelerin paylaşımı konusunda istediklerini alamayan devletlerin başlattığı ikinci bir emperyalist paylayım savaşı olan 2. Dünya savaşı 1939 yılında başlamıştır. Savaşa katılan tüm ülkeler teknolojilerini savaş sanayisine yönlendirmiş ve nükleer silahlar kullanılması nedeniyle de milyonlarca insan hayatını kaybetmiştir. Savaş sonrasında Faşizm ve Nazizm yönetimleri sona ermiştir. Sovyetler birliği Orta Avrupa ve Balkanlarda kendisine bağlı yönetimler kurmuştur. Sosyalizmin hızla yayılmasının önüne geçmek için ABD 1947’de Truman Doktrini adı altında Sovyetlerle yakınlaşmaması için gelişmekte olan ülkelere ekonomik ve askeri yardımlar yapmıştır. Yanı sıra 1949’da da Sovyet tehdidine karşı NATO (Kuzey Atlantik Antlaşması Teşkilatı-North Atlantic Treaty Organization) kurulmuş ve 1955 yılında Orta ve Doğu Avrupa ülkelerinin Sovyetler Birliği önderliğinde Varşova Paktı oluşturmasıyla soğuk savaş dönemi başlamıştır.

2. Dünya Savaşı sırasında yaşanan faşizm ve Amerika’nın Hiroşima ve Nagazaki’ye atom bomba atması emperyalizme karşı olan öfkeyi ve tepkileri harekete geçirmiş ve savaş sonrasında sosyalizm fikri sempati kazanmıştır. Sosyalizmin, dikta rejimlerine karşı bir alternatif yaşam biçimi sunması sistem karşıtı hareketlerde tekrar yükseliş yaşanmasına sebep olmuştur.

Örneğin, 1959 yılında Latin Amerika’da Fidel Castro ve Che Guevara liderliğindeki Küba Devrimi ile başlayan devrimci dalga, bu yükselişi daha da zirveye tırmandırmış, anti-faşist ve anti-emperyalist tavır, bütün dünya devrimcilerini, ama en çok da Latin Amerika kıtasındaki devrimci hareketleri derinden etkilemiştir (Şener 2006: 33). Küba devrimi uzun bir dönem aktif enternasyonalist bir politika izlemiş, özellikle Latin Amerika, Afrika ve Asya’nın ulusal ve sosyal kurtuluş hareketlerine aktif destekte bulunmuştur (Ali, 2007)

Anti-emperyalist hareketlerin yükseldiği bir örnek de Vietnam savaşıdır. ABD’nin başlangıçta askeri bakımdan Fransa’ya destek olduğu savaşa, daha sonrasında

bütün olanaklarıyla girmesi ve büyük katliamlar yapması (30 Aralık 1968 Tet Saldırısı ve arkasından 1969 My Lai Katliamı) sonucu tüm dünyanın büyük tepkisini çekmiş pek çok ülkede savaş karşıtı eylemler düzenlenmiştir. Protestolar özellikle ABD tarihinde görülmemiş bir boyutta ulaşmıştır. Bu eylemlerin oluşturduğu ivme ve ülke içindeki savaş karşıtı tartışmalar dış politikada önemli bir gerilemeye yol açmıştır. Sonuç olarak tüm silahlı gücüne rağmen Vietnam'dan başarısızlıkla dönen ABD, Vietnam halkının kurtuluş mücadelesine yenik düşmüştür (Şener 2006: 15-18).

Vietnam Savaşı karşıtlığının oluşturduğu anti-emperyalist tavır kaçınılmaz olarak 68 kuşağı hareketlerine de yansımıştır. Anti-emperyalist ve anti-kapitalist protestolar, Fransa'dan pek çok ülkeye yayılmış ve uluslararası düzeyde Vietnam savaşı protestoları, ABD, faşizm, ve sömürgecilik karşıtı isyanlara dönüşmüştür. Öğrenci hareketleriyle başlayan 68 hareketleri, işçilerin sendikaların, entelektüellerin protestolara katılımıyla yeni bir siyaset uzamı açmış ve entelektüel itirazı işçi mücadelesiyle birleştirmiştir (Diken, 2013:149). Bu protesto ve aktivist hareketler söylemleri ve eylem biçimleri itibarıyla yeni bir toplumsal hareketler dönemi başlamıştır.

Bu yeni dönemin analizini yapmadan önce işçi sınıfı iktidarını hedefleyen sosyalist devrimler ve Eski Toplumsal Hareketler sosyolojisinin teorik zeminini oluşturan Çatışma Kuramı ve Marksist teoriye biraz daha geniş bir perspektiften bakılmalıdır.

1.1.1.2. Eski Toplumsal Hareketlerin Teorisi

Toplumsal hareketlerin temeli Çatışma Kuramı'yla ifade edilmektedir. Sözcük düzeyinde bakıldığında 'çatışma' genel olarak duygu, düşünce ve davranışlarda içsel ya da dışarıdan gerçekleşen psikolojik ve sosyal engellenme haliyle ilgilidir. Çatışma kavramı farklılaşan amaç ve isteklerin karşıtlıklar içinde mücadele etmesi anlamına gelmektedir (Mavi, 2016: 4).

Çatışma Kuramı ise toplumsal üretimdeki baskı ve iktidar rolünü vurgulamaktadır. Bir toplumsal grubun, diğer gruplar üzerindeki tahakkümüne karşı direnme biçimleri Çatışma Kuramı'nın odak noktasını oluşturmaktadır. Sınıflı toplumlarda çatışma kaçınılmazdır. Çatışma kaçınılmaz bir olgu olduğu gibi, sosyal

değişimin de itici gücüdür (Crossman, 2016). “Çatışma Kuramı, toplumu temel maddi gereksinimler ve kaynaklar için mücadele eden zıt gruplar olarak görür” (Kızılçelik, 1994: 263).

Çatışma Kuramı içinde çeşitli yaklaşım farklılıkları olmakla birlikte Portelli’ye göre işçi sınıfı mücadelesinin temel sosyal hareket olarak algılanması esastır. Bu bakımdan toplumsal değişimin “çatışma” fikrine dayandırılması, sosyolojide çatışma geleneğinin devrimci bir perspektifte algılanmasına yol açmıştır (1982: 72-73).

Bu bağlamda kuramın kökleri Marksist teoriyle yakından ilgilidir. Marksist teori, emek, sermaye, sınıfsal çelişkiler ve sınıfsal ilişkiler üzerine odaklanmıştır. Toplumların sınıf çatışması halinde ilerlediğini söyleyen Marks, Çatışma Kuramı’nı tarihsel olarak Ekonomi Politik ve sosyal felsefesine dayandırmıştır. Ekonomik yapıyı toplumun temeli olarak gören Marks, “sosyal, siyasal ve zihinsel yaşam sürecinin maddi üretim şekli tarafından tayin edildiğini” (1976: 26) ifade etmiştir. Üretim ilişkilerinin sınıfsal yapıyı ve mülkiyet ilişkilerini belirlediği ve kategorize ettiği bir formasyonda sınıfsal yapılar sadece toplumsal sistemi belirlemekle kalmaz aynı zamanda hem toplumun hem de tarihin değişmesinin temel dinamiğini oluşturur. Marks ve Engels bunu Komünist Manifesto’da “bugüne kadar var olmuş tüm toplumların tarihi sınıf mücadelelerinin tarihidir” (2011 :65) diyerek sınıf çatışmasının toplumsal değişimin ön koşulu olduğunu vurgulamışlardır.

Çatışma Kuramı’nda toplumsal hareketlerin kaynağı, yapısal alanda çözümlenmektedir (Çımrın, 2009:55). Marksizm’de üst yapı ve alt yapı olarak kategorileşen yapı kavramı aslında üretim biçimidir. Üretim tarzındaki değişimler diğer yapısal unsurları etkiler. Alt yapı (üretim biçimleri–ekonomi) her zaman üst yapıyı (devlet, aile yapısı, ideolojiler) etkiler. Alt yapı ve üst yapı sürekli etkileşim halindedir. Ekonomik deterministlikle eleştirilen bu görüş, işçi sınıfı hareketinin temel dayanak noktasını oluşturur. Marksist teoriye göre kapitalist ekonomi sistemini yıkabilecek tek güç işçi sınıfının örgütlü mücadelesidir. Bu sınıf, kapitalist sistemdeki özel mülkiyeti ortadan kaldırıp sınıfsız topluma giden yolun önünü açacaktır. Çünkü “Proletarya evrensel sınıftır; özel çıkarları, iktisadi, toplumsal ve politik “ayrıcılıkları” savunmayan

sınıftır; bu nedenle, onun özgürleşmesi bir sınıfın bir diğeri üzerindeki tahakkümünün tümüyle ortadan kalkması anlamına gelir” (Löwy, Dumenil, Renault, 2011: 85). Kapitalizmi yıkma potansiyelin oluşması için ‘sınıf bilincinin’ olması gerektiğini söyleyen Marks bu bağlamda ‘kendinde sınıf’ ve ‘kendisi için sınıf’ ayrımı yapmış, işçi sınıfının toplumsal hareketleri başarıya ulaştırabilmesinin ancak ‘kendisi için sınıf’ kavramıyla olabileceğini belirtmiştir (Öngen, 2002: 11). Kendisi için sınıf olmak, sınıfsal çıkarlarının bilincinde olmak ve siyasal mücadele içinde etkin özneler olarak mücadele etmek anlamına gelmektedir. “Marksizm özneyi toplum tarafından üretilen ve toplumu destekleme eyleminde bulunan olarak algılar” (Covard ve Ellis, 2008: 65).

Kendinde sınıf olma halinden kendisi için sınıf olma haline geçişi sağlayan en önemli unsur ise toplumsal bilinçlenme ve örgütlenmedir. İşçilerin sendikalar aracılığıyla ilk defa örgütlenmeleri, onları aynı zamanda kendisi için sınıf konumuna getirerek, kapitalizme karşı mücadeleye zorlamıştır (Marks, Engels, Lenin, 1975: 13).

Bir diğeri çatışma kuramcısı Antonia Gramsci, Marksizm’e bağlı kalmakla birlikte Marksizm’in üst yapı alt yapı ilişkisine farklı bir bakış açısı getirmiştir. Kültür ve ideolojiye vurgu yaparak ‘hegemonya’ kavramını gündeme getirmiştir. Gramsci’ye göre hegemonya sadece baskı ve zor yolu ile değil, rızaya dayalı olarak da kurulabilir. Kitlelerin kapitalist sınıfın toplumsal düzen ve politikalarını onaylaması, sadece politik nedenlerle değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel bir onaya dayalıdır. Bu onayın sağlanması üst yapıyla ilgilidir yani eğitim, din, hukuk gibi çeşitli kurumlar yolu ile gerçekleşmektedir (1975: 32). Bu bakımdan Gramsci, hegemonyaya karşı mücadele etmek için sivil toplumu incelemektedir. Bu görüş ve 1960’ların sonu ve 70’lerde İtalya’da ortaya çıkan, ‘Otonomucu’⁵ olarak adlandırılan ve 1979 sonrası Toni Negri ve

⁵ Otonomistlere göre her alanda gelişen dünyada her gelişme ile birlikte yeni mücadele alanları ortaya çıkmıştır (ekoloji, savaş ve nükleer karşıtlığı, kadın hakları, kimlik eksenli mücadeleler vb.). Bu yeni mücadele alanlarının Marksizm’in sadece emek sermaye ilişkisi kuramı, üretim araçlarının mülkiyeti sorunsalı vb. ile aşılamayacağını savunan otonomistler, yeni mücadele biçimlerinin Marksizm’in ekonomi politişinin ve kapitalist değer yaratma ilişkilerine dayanan analizlerinin yeniden gözden geçirilmesi ve emeği sermaye için emek gücü olmaktan çıkararak kendi için kudretini olumlayacak olanakları araştırma çabası içinde olup emeğin kendini değerli kılması görüşündedirler. Bu kuramın teorik alt yapısı, sermayenin diyalektik işleyişinin yerine Spinoza ve Deleuze’un içkinlik, kudret ve kendini değerli kılma felsefesinin politik olanaklarına dayanır. Emeğin ücretli emek biçimi altında sermaye tarafından mülkleştirilerek sermayenin gücüne dönüşmesinin aşkın politikliği, yerini emeğin zaten sahip olduğu üretme ve toplumsallaşma kudretinin için politikliğine bırakır. Otonomist Marksizm’e göre, emeğin politikliği

Michael Hardt gibi yazarların yazılarıyla teorileşen bu akım toplumsal hareketleri kültür ve sivil toplum temelinde tanımlayan Yeni Toplumsal Hareketler (YTH) teorisine yaklaşımların alt yapısını oluşturmaktadır.

1.1.1.3. Yeni Toplumsal Hareketleri Anlamak

20.yy'ın ikinci yarısından itibaren işçi sınıfı hareketlerinin ivme kaybetmesi ve bu hareketlerin teorisi olan Marksizm'in ekonomik determinizmle eleştirilmesi ve yine Marksizm'in burjuvazi ve proletaryaya arasında gelişen yeni orta sınıfı ihmal etmesi (Burbis, 1986, Aktaran Coşkun, 2006: 68) gibi eleştirilerin yanında sınıfsız bir toplum umudun yitirilmesiyle post endüstriyel dünya sisteminde sınıf mücadelelerinin ve devrimci örgütlenme biçimlerinin zamanının geçtiğine (Szelenyi ve Martin, 1988, Aktaran Coşkun, 2006: 68) dair görüşlerin artmasıyla aktivizme yaklaşımlar da dönüşüme uğramıştır.

Yanı sıra Claus Offe (1987 Aktaran Lelandais, 2008: 69) 70'li yıllarda Avrupa'da sosyal demokrasinin getirdiği göreceli refahlık, eğitim imkânlarının artışı ve servis sektöründe istihdamın artması Yeni Toplumsal Hareketler'in ortaya çıkma zeminini hazırladığını belirtmiş, bu gelişmelerle büyüyen ve özellikle de kamu sektöründe çalışan eğitilmiş orta sınıfların bu hareketlerin evrensel içeriklerine en duyarlı kesimi oluşturduğunu ifade etmiştir. Ayrıca işçi sınıfının 1970'lerden bu yana politik bir güç olarak zayıflaması ve yenilgisi, doğrudan eylem, çevrecilik, feminizm, yerli hakları savunuculuğu, sivil toplum örgütleri ve bugün de antikapitalist hareket gibi toplumsal hareketlerin yükselişinin başlıca önkoşulu olmuştur (Manni, 2004: 57 Aktaran Çoban, 2008: 26).

Bu bağlamda Yeni Toplumsal Hareketler kavramı, sınıf eksenli örgütlenmeleri ve sınıfsal çelişkileri temel almayan, daha çok kültürel kimliklere ve sosyal haklara odaklanan hareketleri ifade etmektedir. Bu hareketlerde ekonomiye dayalı maddi

içkinlik düzleminde, kudreti sermayenin ölçüsü dışındadır. Sermaye, emeğin kudretini ancak ücretli emek biçimi altında mülkleştirebilir. Dolayısıyla ücretli emek var olduğu sürece, üretici güçler en kadar geliştirilirse geliştirilsin, ne kadar zenginlik yaratılırsa yaratılsın, hatta üretici güçler üzerindeki özel mülkiyet ortadan kaldırılabilir, emeğin özgürlüğünden ya da komünist bir toplumdan söz etmek mümkün değildir (otonomdergisi.org).

çatışmaların yerini kültür ve kimliğe dayalı manevi çatışmalar almıştır (Lelandais, 2009: 68). YTH 1960'lı yılların sonlarına doğru savaş karşıtlığı, ekoloji, feminizm, öğrenci hareketleri, ırkçılık ve nükleer karşıtlığı gibi konularda oluşan toplumsal muhalefet dinamiklerinden oluşmuştur.

Her ne kadar savaş ve nükleer karşıtlığı, kadın hakları, kimlik eksenli mücadeleler, 1968'de ortaya çıkmamışsa da 1968 yılı, yeni bir dizi sistem karşıtı aktörü sahneye taşımıştır (Wallerstein, 1990: 21). Bu toplumsal aktörlerin başında ise orta sınıfın yanı sıra üniversite öğrencileri gelmiştir.

1960'larda Avrupa'da, ABD ile benzer şekilde üniversite öğrencilerinin başını çektiği ve daha çok sosyokültürel konulara odaklanan bir hareketlilik söz konusu olmuştur. 1967'de başlayıp 1968'de doruğa ulaşan ve 1973'e dek Fransa, Batı Almanya, İspanya, İtalya, Polonya, ABD, Arjantin ve Cezayir'de öğrenci gösterileri ortaya çıkmış, kısa sürede Kanada, Japonya, Güney Kore, Yunanistan, Hindistan, Kolombiya, Venezüella ve Ekvator gibi ülkelere yayılmıştır (Kalouche ve Mielant, 2006: 221). 1970 ve 1980'lerle birlikte feminist, cinsiyet özgürlüğü, çevreci, barış, etnik hareketler, ifade özgürlüğü, sivil haklar vb. de gelişerek süreklilik kazanmıştır. Bu hareketler kimi zaman sınıfsal hareketler zemininde oluşmuş, kimi zamanda kimlik ve kültür odaklı farklı nitelikteki hareketler de birbirini etkilemiştir. Talepleri maddi olmayan bu hareketlerin ortak özelliği anti otoriter mücadele olmasıdır (Habermas, 1981: 33).

Toplumsal hareketlerdeki 'yeni' kelimesi, Eski Toplumsal Hareketler'den hem yöntem hem de biçim olarak farklı olan bir hareket sistematığının gerçekleştiği anlamına gelmektedir. 'Yeni' kavramı, teknolojik gelişmelerden sosyal-siyasal-kültürel yaşama kadar birçok konuya atıfta bulunmaktadır. Yeni kelimesi çoğu zaman geçmişe çekilmek istenen bir süngerin ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan aynı zamanda bir protesto aracı da olmaktadır. Yeni nesil, yeni iş, yeni okul, yeni medya vb. hep eski olandan koparılmaya çalışmanın sonuçlarıdır.

Yeni vurgusunun yapılması hareketin amacına ulaşmak için izlediği yöntemin farklılığını da ifade etmektedir. YTH'lerde teknoloji önemli bir konudur. Hızla değişen ve gelişen teknolojinin yeni araçları ve ortamları sayesinde toplumsal hareketlerin

örgütlenme biçimlerini de değişikliğe uğratmıştır. Aktivistler yeni iletişim teknolojilerini ve sosyal platformları sıkça kullanmakta, problemleri medya aracılığıyla geniş kitlelere duyurup hem tanınmak hem de kitleyi mücadeleye katmak amacını gütmektedirler.

Bu hareketlerdeki bir diğer yenilik ise, hareketlerin yukarıda belirttiğimiz gibi mevcut iktidarı değiştirmek isteğinden ya da bir sınıfın ekonomik çıkarlarını savunmaktan ziyade daha evrensel konuları etik olarak reddetme zemininde varlık bulmuş olmasıdır (Lelandais, 2009: 68). Örneğin doğanın tahribatının ya da kadına karşı şiddetin ahlaki olarak doğru bulunmamasından hareketle muhalif tavır sergilenmektedir. Bu özelliğiyle de Yeni Toplumsal Hareketler sivil toplum hareketleri olarak da ifade edilmektedir (Şen, 2012: 139). Kimlik, kültüre dair problemlerin ve yaşam tarzlarının kısıtlanması gibi konuların aşılması ya da sistem içinde revize edilmesi YTH aktivistlerinin eylem pratiklerinin amaçlarındandır.

YTH'in muhalif olduğu konuların çeşitliliği ve hareketlerin çoğunluğunun sınıf eksenli olmaması, hareketin aktivistlerinin de oldukça heterojen bir yapıda örgütlenmesine neden olmaktadır. Yukarıda sözü edilen belli sorunlar üzerinden hareketle aktivistlerin örgütlenme sistemleri de yatay (kendiliğinden)- geçici örgütlü ya da örgütsüz olarak varlık bulmuştur. Bu yüzden aktivistlerin profili birbirinden çok farklıdır. Bu hareketlerin kitlesi, siyasi partilerle doğrudan bağları bulunmayan, farklı sosyo-ekonomik kesimlerden gelen insanların tek bir sorun üzerinden birleşmesi/hareket etmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır.

Toplumsal hareketlerdeki bu dönüşüm aktivist hareketleri algılama ve değerlendirme biçimine de sirayet etmiş ve bu alanda yeni teorilerin çıkmasına neden olmuştur. YTH teorileri pek çok sosyal bilimci tarafından farklı bağlamlarda değerlendirilip sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmalarda ön plana çıkan “Süreklilik” ve “Kopuş” teorileridir. Eski toplumsal hareketlerin temelini oluşturan sınıf mücadelesinin biçim değiştirip YTH’lerde devam ettiği görüşü Süreklilik Teorisi’yle açıklanırken, YTH’in sınıf mücadelesinden tamamen ayrıştığını savunan görüş ise Kopuş Teorisi’yle ifade edilmektedir (Coşkun, 2006: 70).

Buechler, bu teori bağlamında yeni toplumsal hareketleri “Kültürel” ve “Siyasal” olarak iki versiyona ayırmıştır (2000: 48). Siyasal versiyona göre YTH, eski toplumsal hareketlerden tam bir kopuş yaşamamıştır. Eski toplumsal hareketlerin sınıf çatışmaları perspektifinden ayrılmamış, kapitalist üretim biçiminin değişen koşullarına göre yeni orta sınıf gibi yeni sınıfsallık ortaya koymuştur. Buechler’in siyasal versiyon teorisinde şu başlıklar ön plana çıkmaktadır;

- “YTH’in talepleri kapitalizmin sınıf yapısından kaynaklanan sorunlara karşı bir tepkidir ve ekonomik yapıdan özerk değildir. YTH’in talepleri bu nedenle, eski toplumsal hareketlerden miras alınmış görünmektedir.
- YTH eski ve yeni orta sınıflardan, işsizlerden, öğrencilerden ve emeklilerden oluşur. Dolayısıyla bu hareketler sınıflar arasındaki bir ittifaka dayanır. Bu hareketlerin talepleri üretim ilişkilerinden ayrılmaz. Bu talepler emek sermaye çelişkisinin karmaşık dolayımıdır.
- YTH örgüt içinde yatay ve dikey olarak daha az bir farklılaşma üretir” (Aktaran Coşkun, 2006: 75).

Kültürel versiyon eski toplumsal hareketlerden mutlak bir kopuşu temsil eder. Siyasal versiyonun aksine toplumsal bütünlüğü daha çok kültürel koşullarla özdeşleştiren bu versiyon iktidar ve mücadelenin merkezi olmayan doğasına vurgu yapmaktadır. Böylece gündelik yaşama, sivil topluma, devlet ve sivil toplumun arasında özgür alanların yaratılmasına odaklanmaktadır (Korkmaz, 2015: 97). Buechler’in kültürel versiyon teorisi şu şekilde açıklanmaktadır;

- “Yeni toplumsal hareketler sosyalist ideolojinin, modernleşme sürecinin ve refah devletin eleştirisini yaparak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle eski toplumsal hareketlerden keskin bir ayrıma işaret ederler.
- YTH orta sınıf temelli hareketlerdir.
- Kimlik yönelimli talepler içerirler. Bu nedenle de üretim ilişkileri gibi kavramlarla açıklanamazlar.
- Yeni toplumsal hareketler merkezsiz ve hiyerarşik olmayan örgütlenme biçimleri ortaya koyarlar” (Aktaran Coşkun, 2006: 75).

68 kuşağı toplumsal hareketleri ile başlayan ve Yeni Toplumsal Hareketler olarak adlandırılan aktivist eylem pratikleri, katılımcıları ve karşı durdukları konular bakımından sivil toplum kuruluşlarını önceleyen hareketlerdir. Sivil Toplum Kuruluşları (Sivil Toplum Örgütleri) genel olarak her ülkenin kendi sosyo-ekonomik dinamikleri sonucu ortaya çıkan ve kültürel ve yerel değerler etrafında şekillenen, toplumsal

problemler etrafında örgütlenen, gönüllülerin katılımıyla oluşan yapılardır. Sivil toplum kuruluşları iktidarla ilişkileri bakımından üç gruba ayrılır; küresel iktidarın politikaları doğrultusunda çalışan neo-liberalizmin faal teşvikçisi sivil toplum kuruluşları, DTÖ (Dünya Ticaret Örgütü), IMF (Uluslararası Para Fonu) ve Dünya Bankasını reforme etmeye çalışan sivil toplum kuruluşları, küreselleşme, ırkçılık, cinsiyetçilik vb. karşıtı olan ve dayanışmayı örgütleyen radikal sivil toplum kuruluşları (Çoban, 2007: 164).

Küreselleşme politikalarıyla birlikte toplumla iktidar arasındaki mücadelenin farklılaşması Sivil Toplum Kuruluşları'nı, (yeni) toplumsal hareketler bağlamında önemli bir konuma taşımıştır. Bu süreçte Sivil Toplum Örgütleri, küreselleşmenin olumsuz etkilerinin sonucu olarak toplumların sesi olma iddiasını taşıması bakımından radikal sivil toplum kuruluşları, Yeni Toplumsal Hareketler ile problemlerin çözülmesi amacıyla işbirliği ve dayanışma içinde olabilmektedir. Fakat iktidarlar Sivil Toplum Kuruluşları'nın etkisini zayıflatma amacıyla hem maddi (fon kesintisi vb.) hem de ideolojik olarak sorun yaratabilmekte ve bu kuruluşların direncini kırabilmektedir (Çoban, 2007: 159-165).

Bu nedenle sivil toplum örgütlerinin niteliği ve mevcut iktidarlara olan ilişkilerindeki prensipleri önemlidir. Ayrıca sivil toplum kuruluşlarının muhalif tavrına rağmen sistem dışına taşan bir çözüm üretme yeteneğine sahip olmamaları da büyük sorun teşkil etmektedir. "Sivil toplum örgütleri tarafından kullanılan söylem ideolojik olarak ezilenlerin savunusunu yapıyor gibi görünse de gerçekte yaşanan sorunların aşılmasını değil sistemde bir değişim yaşamadan iç dinamiklerle çözülmesini ister" (Çoban, 2008: 31-33). Bu bakımdan sivil toplum örgütlerinin sistemden bağımsızlığı meselesi ve nitelikli bir sistem karşıtı bir bilinç oluşturabilmesi aktivist eylem pratiklerinin hedeflerine ulaşmasını sağlamada önemli bir basamak oluşturabilecek potansiyeli taşıyabilmektedir.

Ekonomik hak talepleriyle örgütlenen ve üretimden gelen gücünün farkına varıp devrimci bir potansiyel oluşturan işçi sınıfı ve mücadelesi, uluslararası sınıf dayanışması oluşturarak tüm insanlık için daha iyi yaşam koşulları yaratabilmenin koşullarını ve pratik önerilerini sunmuştur. Demokrasi ve temel hak ve özgürlüklerin yerleşmesinde en etkili

mekanizma olan direniş ve mücadele kültürünü geliştirmiştir. Sınıf pratikleriyle oluşan ve programa dayalı kuramsal bilgi birikimiyle teorik düzleme taşınan direniş kültürü, sonraki mücadele pratikleri ve sivil toplum anlayışı için model oluşturmuştur. Sistem karşıtı hareketlerin temel dinamiğini oluşturan direniş kültürü, değişen ve küreselleşen dünya düzeninde, farklı bağlamlarda ve farklı örgütlenme platformlarında mücadeleyi devam ettirmektedir.

1.2. Küreselleşme Karşıtı Hareketlerden Occupy Hareketlerine Aktivizmin Yeni Halleri

Zamanın tanıklıklarına ve üretim biçimlerine uygun toplumsal yapı sınıflandırmaları ve tespitleri, yaşanan dönemin sosyolojik, ekonomik, ideolojik ve kültürel haritasının çıkarılması bakımından önemlidir. Örneğin Daniel Bell'in sanayi sonrası toplumun yapısını *Enformasyon Toplumu* olarak açıklaması (1973), Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Durum* (2000) tespiti, Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* (2010), Jean Baudrillard'ın *Tüketim Toplumu* (2010), Manuel Castells'in *Ağ Toplumu* (2013) şeklinde kavramsallaştırması genel olarak küreselleşme olarak tanımlanan yaşadığımız dönemin teorik alt yapısını oluşturmuştur. Dolayısıyla, küreselleşme kavramına biraz daha yakından bakmak gereklidir.

Küreselleşme (globalization) kavramı ilk kez, İngiliz iktisatçı W. Foster'ın 1833 yılında yazdığı dünya üzerindeki kaynakların dağılımı ve kullanımı konulu bir makalede kullanılmıştır (Devrim, Altay, 1997: 212). Kavram daha sonra The Economist dergisinde 4 Nisan 1959 tarihinde yer almıştır (Dulupçu, 2001: 20). Küreselleşmenin bugünkü anlamda kullanımı ise Garrett Hardin'in 1968 yılında yazdığı kaynakların paylaşımı ve kullanımı konulu çalışmadan sonraya rastlamaktadır (Devrim, Altay, 1997: 212).

Küreselleşme sözcüğünün ilk kullanımları ekonomi temelli olsa da bu kavram ekonomiden siyasete, ideolojilerden kültür ve teknolojiye kadar çok geniş bir yelpazeyi ve süreci etkilediği için kavrama farklı alanlardan da tanımlamalar getirilmiştir. Tezin bağlamı itibarıyla bütün tanımlamalara burada yer verilmeyecektir ama genel olarak kavram, özellikle 1980'lerle birlikte neo-liberal politikalarla yaygınlık kazanmıştır. Bu bağlamda Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku'ndaki Reel Sosyalizm'in çözülüşünden sonra,

tüm devletler yeni bir dünya düzeni içerisinde almaya başlamışlardır. Bu durum soğuk savaş döneminin iki kutuplu dengesine son vermiş ‘yenidünya düzeni ya da düzensizliği’ adı altında kendi dinamiklerini ortaya çıkarmıştır (Dağtaş, 2012: 11). Bu yenidünya düzeninin tanımlanmasında kullanılan küreselleşme kavramı, ekonomide, ticarete, endüstride, suç ve terörizmde, çevresel tehditlerde ve çözümlerde, sosyal davranış ve tutumlarda bile ortaya çıkan değişimi açıklamakta kullanılmaktadır (Bowden, 2004 :5). Küreselleşmeyle birlikte kavramın şu özellikleri ön plana çıkmıştır;

“Daha önceden uzak ve bilinmeyen yerlere ya da insanlara bağlantılı hale gelmiştir (bağlantılılık), mesafeler daha az önemliyken, uzak yerler kolay ulaşılabilir hale gelmiştir (mekânın küçülmesi), hareketler, para, fikirler, bilgi ve insanlar artan hızda hareket etmektedirler, (zamanın hızlanması), jet uçakları, telefonlar, internet, uydu, vb. teknolojik gelişmeler küreselleşmeyi olanaklı hale getirmiştir (teknoloji), dünyanın dört bir yanından para ve yatırım akışı küreselleşme sürecinin itkisidir (sermaye)” (Bowden, 2004: 6).

Kavrama daha eleştirel yaklaşanlar bunun yeni bir dünyayı hiçbir şekilde tanımlamadığını ya da açıklamadığını ifade etmektedirler. Küreselleşme yeni bir terim olmakla beraber, “kökleri sömürgecilik tarihine kadar uzanan çok eski bir süreçtir” (Ellwood, 2002: 14), “sömürgeleştirme, göçmenlik ve uluslararası ticaret gibi belki de yüzyıllardır meydana gelen süreçler için ortaya atılan yeni moda kavramdır” (Bowden, 2004: 5).

Küreselleşme sürecini kültürel yaklaşımlarla ele alan kuramcılardan Boudrillard (2010), bu yeni toplumun temel özelliğini “Tüketim Toplumu” olarak ele almış, kapitalist sistemin tüketime endeksli yapılanmaya girdiğini ve iletişim teknolojisinin yarattığı sanal ortamlarla birlikte tektipleştirici bir modelin oluşturulduğunu belirtmiştir.

İletişim teknolojilerinin gelişmesi sonucunda kaçınılmaz olan bu süreç Küreselleşme süreci iletişimsel yapıyı dönüştürdüğü gibi, artık iletişim küreselleşmenin olmazsa olmazı haline gelmiştir (Çoban, 2009: 54). İletişim teknolojilerinin en somut örneği olan internet aracılığıyla sınırlar ortadan kalkmış, hayatın her alanında ekonomiden siyasete, kültürden sanata kadar her şey zaman ve mekân sorunu olmadan sınırsız bir dolaşıma girmiştir. McLuhan’ın da belirttiği gibi iletişim ve bilgi teknolojilerindeki gelişmeler dünyanın küçülerek yoğunlaşmasını, dünyanın ‘küresel

köye' dönüşmesini sağlamış ve buna bağlı olarak insanlar arasındaki karşılıklı bağımlılığı artırmıştır (2001:46).

Değişen toplumsal yapılar ve teknolojik gelişmeler bağlamında, toplumsal hareketlerde eylem biçim ve pratiklerinin değişmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Yeni Toplumsal Hareketler'in bir uzantısı olan Küreselleşme Karşıtı Hareketler, toplumsal hareketlerde yeni bir dönüm noktası yaratmıştır. Küreselleşme Karşıtı Hareket, genel hatlarıyla küreselleşmenin siyaset, toplum, kültür ve çevre açılarından getirdiği olumsuzluklara ve yetersiz kaldığı alanlara gösterilen tepkinin ortak adı olarak ifade edilmektedir (Tuna, 2005: 105). ABD'de başlayan bu hareketler çok kısa sürede tüm dünyaya yayılmıştır. Bunun en büyük nedeni bu hareketlerin aktivistlerinin interneti etkin bir şekilde kullanıp sosyal ağlarda örgütlenmeleridir. Castells'e göre internete dayalı ağlar oluşturma, küreselleşme karşıtı hareketlerin özünü oluşturmaktadır (2008: 200).

Castell'in -enformasyon ve iletişim teknolojilerinin bir sonucu olan- ağ toplumu kuramına göre, devlet her alanda (finans, kültür, medya, bilim ve teknoloji, askeri ve güvenlik vb.) kendi ağlarını oluşturmuştur. Her ağın mevcut iktidarın çıkarlarını korumak ve devamını sağlamak gibi işlevi vardır. Toplumsal hareketler de, iktidarın diğer alanlara göre denetlemede daha az başarılı olduğu, bir iletişim sistemiyle yani internet aracılığıyla sosyal ağlarda iktidara karşı, karşı ağ oluşturabilirler, eylemlerini için koordinasyon sağlayabilirler (Castells, 2013: 20-23). Dijital ağ sistemleri yerel başlayan hareketlerin evrensel düzeye ulaşmanı da sebebiyet vermektedir.

Küreselleşme Karşıtı Hareketlerin gücü bu bakımdan aktivistlerin teknolojiyi verimli bir biçimde kullanmalarından kaynaklanmaktadır. Bu durum, iktidarların sosyal medya ile mücadelesinin nedenidir. Baskıcı iktidarların sosyal medya üzerinde denetim kurma ve engelleme çabaları, sosyal medyanın gündelik yaşamı dönüştürme gücü ve yeni siyaset biçimleri yaratarak iktidara karşı toplumsal özgürlük alanlarının yaratılmasının mümkün olduğunun görünür kılınmasından kaynaklanmaktadır (Çoban, 2014: 16).

Bu bağlamda Küreselleşme Karşıtı Hareketlerin gündeme gelmesini sağlayan eylem 1999'da Seattle'daki Dünya Ticaret Örgütü'ne karşı yapılan protestolardır. Daha öncesinde bu protestoların oluşmasını sağlayan eylemler olmuştur. Örneğin, çeşitli

kıtalardan hareketler 23–25 Şubat 1998’de Cenova’da bir araya gelerek, serbest ticarete ve Dünya Ticaret Örgütü’ne karşı ulusal ve uluslararası protestoların eşgüdümünü sağlamak üzere, PGA adı altında (Hakların Küresel Eylemi-People’Global Action) 71 ayrı ülkeden hareket küresel bir ittifak oluşturmuştur. PGA 1998 Mayıs’ında ilk eylemlerini başlatmıştır. G-8’lerin⁶ 15–17 Mayıs’ta Birmingham’daki ve Dünya Ticaret Örgütü’nün 18–20 Mayıs’ta Cenova’daki ikinci bakanlar konferansı hedef alınmıştır. 28 Nisan’da Delhi’de ve 2 Mayıs’ta Haydarabat’ta yüz binler sokaklara dökülerek, Dünya Ticaret Örgütü’nün reddi için çağrıda bulunmuştur. Mayıs ayı boyunca serbest ticaret ve Dünya Ticaret Örgütü’ne karşı eylem günleri yirmi altıdan fazla ülkede gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, 18 Haziran 1998’de Karnaval Sermayeye Karşı olarak adlandırılmış küresel eylem günü G-8’lerin Almanya’nın Köln kentindeki toplantılarına denk getirilmiştir. Londra’daki gösteriler finansal bölgeyi savaş alanına çevirmiştir. Sokak gösterileri Minsk, Montevideo, Toronto, Los Angeles, Madrid, Prag, Zürih, Amsterdam, Barselona ve New York gibi kentlerde gerçekleştirilmiştir. Seattle olaylarından bir hafta önce, protestocular Dünya Ticaret Örgütü’nün (DTÖ) Cenova’daki merkezini işgal etmiştir. Yeni Delhi’de üç yüz kişi yerel Dünya Bankası’nın temsilciliğini işgal etmiş ve burayı posterler ve sloganlarla kaplamıştır (Korten, 2001: 308 Aktaran Kalafatoğlu, 2013:156-158).



Şekil-3 Anonim, DTÖ Karşıtı Gösteriler, 1999, Seattle, Washington, ABD

⁶ Sekizler Grubu veya kısa kullanımıyla G8, bir uluslararası hükûmetler formu olup, günümüzde üyeleri olan Kanada, Fransa, Almanya, İtalya, Japonya, Rusya, Birleşik Krallık ve ABD ülkeleri, dünya ekonomisinin yaklaşık %65’ini temsil ederler (tr.wikipedia.org/wiki/G8).

Seattle'daki eylemlerle başlayan küreselleşme karşıtı hareketler, uluslararası örgütlerin kalkınmakta olan ülkelerin üzerindeki tahakkümüne ve uygulanan devlet politikalarına finansal dengesizliklere, ekonomik bunalımlara, küresel eşitsizliklere, derinleşen yoksulluk ve toplumsal mahrumiyetlere, artan işsizlik ve gelir dağılımındaki dengesizliklere toplu bir memnuniyetsizliğin ifadesidir. Küreselleşme, kitleleri sorunlar karşısında ortak bir paydada birleştiren güç ve düşman olmuştur (Pieterse, 2001: 28). Küreselleşme politikalarına karşı kendiliğinden örgütlenen kitlelerin eylemleri, tüm dünyayı etkilemiş ve yeni mücadele yöntemleri gelişmiştir. Dünyanın dört bir yanından eyleme katılan kitlelerin aktivist mücadeleleri internet üzerinden sosyal medya ağları aracılığıyla şekillenip, hareketin yerel coğrafyalardan uluslararası boyuta taşınmasına olanak vermiştir.

Sosyal ağların zaman ve mekân sınırlaması olmadığı için pek çok yeni nesil aktivist eylem örneklerinde olduğu gibi, bir fikir, tartışma ya da eylem çağrısı anında milyonlarca kişiye ulaşabilmektedir. Bu durum sosyal medyanın siyasi erk tarafından kontrol edilebilir algısını zayıflatırken, aktivistler de bu mecraayı iktidara karşı direnişin gücü haline getirebilmektedir. İnternetin böylesine bir mücadele alanı yaratması sonucu 'Dijital Aktivizm' kavramı da literatüre girmiştir. Bu yönüyle aktivizm eski toplumsal hareketlerden farklı olarak nesnellikle olan bağlarını gevşetirken sanallıkla olan dönüşümünü tamamlamaya çalışmaktadır.

1.2.1. Dijital Aktivizm ve Occupy (İşgal Et) Hareketleri



Şekil-4 Sosyal Ağlar ve Dijital Aktivizm

Teknolojik gelişmelerle birlikte internetin yaygınlaşması, coğrafi sınırların ortadan kaldırmış, bilgi akışını hızlandırıp hayatın her alanını dönüşüme uğratarak yeni bir çağı başlatmıştır. Dijital teknoloji ve internet tabanlı 21.yy'da, toplumsal hareketlerin aktivistleri interneti bir mücadele alanı olarak kullanmaya başlamışlardır.

İnternetin sivil alanda kullanımının yaygınlaşmaya başladığı 1990'ların başında aktivist gruplar daha çok blog ya da oluşturdukları forumlarda takipçilerini bilgilendirmek ve eylemleri için duyuru yapmak amacıyla interneti kullanmışlardır. Bunun nedeni o yıllardaki teknolojinin (Web 1.0 teknolojisi) karşılıklı etkileşime olanak vermeyişidir. Bu bakımdan internet kullanıcısı içeriğe yorum yapma, katkıda bulunma ya da yeni bir içerik üretme gibi imkânlardan yoksun olmuştur. Dolayısıyla iletişim tek yönlü enformasyon boyutundadır.

2004 yılında ise Web 2.0 teknolojisiyle birlikte kullanıcı katılımı olan bir alt yapı oluşturulmuştur. Bu teknoloji sayesinde kullanıcılar, aktif ve üretici bir rol üstlenmeye başlamış, içerik oluşturma, paylaşımında bulunma, yorum yapma ve diğer kullanıcılarla da etkileşim içinde olmuşlardır. Bu teknolojiyle farklı sanal platformlarda 'Yeni Medya' ve 'Sosyal Ağ' kavramları gelişmeye başlamıştır. Örneğin günümüzde Web 2.0 teknolojisini kullanılan sosyal ağlar Facebook, Twitter, Instagram, Youtube, Pinterest, Periscope vb.'dir.

Bu bağlamda Dijital Aktivizm kavramının temeli Yeni Medya ve Sosyal Ağlara dayanmaktadır. Her ne kadar bu sosyal medya ağları eğlence ve kar amaçlı oluşturulmuş olsalar da aktivistler yukarıda bahsedilen bu alanları, örgütlenme ve mücadele zemini olarak kullanmaya başlamışlardır. Bu ağlar aktivistlerin seslerini duyurmalarına, destekçi sağlamalarına ve destekçileriyle iletişim halinde olmalarına olanak sağlamıştır. Böylelikle internet aktivistler için, hareketlerin örgütlenmesinden bilgi akışının sağlanmasına, protesto ya da eyleme ilişkin yazılı ve görsel kaynak toplanıp direniş belleği oluşturmaya kadar toplumsal hareketlerde önemli bir araç haline gelmiştir. Bu aracı

etkin olarak kullanan dijital aktivistler ayrıca diğer dijital medya alanları olan GSM⁷ ağları, SMS⁸ servisleri ve uydu haberciliğini de kullanmaktadırlar (Koç, 2015:95).

Siyaset bilimci ve akademisyen Evgeny Morozov ‘**Aktivizm ve Yeni Medya**’ adlı çalışmasında aktivistlerin yeni medya araçlarından yararlanma stratejilerini şu şekilde kategorize etmiştir:

- “Ulaşılabilirlik ve doğru bilgi,
- Belirli bir soruna karşı kamuoyu ilgisini çekme,
- Seçmenlere yardımcı olmak için verileri analiz etme ve bir arada bulma kolaylığı sağlama,
- Politikacılar ve seçmenlerle doğrudan temas kurma,
- Yeni üyelere ulaşma,
- Eylemleri mobilize etmek ve lojistik destek sağlamaya yardımcı olmak,
- Kolektif eylemler için yaratıcı yöntemler bulmak ve yenilikler üretmek,
- Diğer sivil toplum örgütleri ve aktivistler arasında bilgi değişimi ve bunların basılmasını sağlama” (Morozov, 2007 Aktaran Meriç, 2012: 222).

Bu bağlamda belli bir amaç için örgütlenen aktivistler, sosyal medya üzerinden geniş kitlelere gerçek zamanlı bilgi akışı ile ulaşabilmekte, video ve fotoğraf gibi görsel materyallerin kullanımıyla da dijital aktivizm örneklerinde muhalif bir söylem yaratabilmektedirler. Konunun örnekleme Sanallıkta Aktivizm ve Fotoğraf başlığında yapılmıştır.

İnternetin aktivist bir araç olarak kullanılmasıyla ‘Haktivizm’⁹ kavramı da dijital aktivistlerin eylem yöntemleri arasına girmiştir. Hacktivistler kendilerine göre kötü ya da yanlış olan toplumsal, politik sorunları dile getirmek amacıyla belirli siteleri hackleyerek kendi mesajlarını yerleştirirler (İnceoğlu ve Çoban: 2015: 14). Hacklenen bu siteler kamusal, özel ya da kişisel olabilmektedir. Bu sitelere birtakım yazılımlarla sızan hacktivistler, gizli belgelere ulaşabilmekte, bunları ilgili kişilerle ve toplumla

⁷ Global System for Mobile Communications (Mobil İletişim İçin Küresel Sistem), bir cep telefonu iletişim protokolüdür (tr.wikipedia.org/wiki/GSM).

⁸ Short Message Service (Kısa Mesaj Hizmeti), cep telefonu aracılığı ile yazılan mesajın bir cep telefonundan diğer bir cep telefonuna gönderilmesi, mesajlaşma hizmetidir (tr.wikipedia.org/wiki/SMS).

⁹ Hacktivism kelimesi hacking (korsanlık) ve aktivizm kelimelerinden türetilmiş bir kelimedir (pcwebim.com/hacktivism).

paylaşabilmekte ya da bu alanları kendi amaçları doğrultusunda propaganda amaçlı kullanabilmektedirler.

Tüm bu gelişmelerle çerçevesinde sosyal medya araçlarının büyük bir kitleye hitap ettiği kuşkusuzdur. Yaşamın vazgeçilmez araçları haline gelmiştir. Bireylerin bu alanları kullanım amaçları çok farklı olmakla birlikte ve mevcut iktidarlar bu platformları gözetleme ve denetim amacıyla kullansalar da, insanların toplumsal meseleleri artık geleneksel medyanın yanı sıra sosyal medyadan takip etmektedirler. Sosyal medyanın manipülasyon ve dezenformasyon durumu varoluşunun önemli bir yapısıdır ve bireylerin davranışlarını paylaşım yoluyla etkilemektedir.

Diğer taraftan Yeni Toplumsal Hareketler'deki aktivistlerin heterojen yapısından önceki başlıkta incelenmişti. Bu bakımdan aktivistlerin sosyal medyadaki paylaşımları ya da eylem çağrıları birbirinden farklı kesimlere hitap etmektedir. Ekolojiyle ilgili bir eylem çağrısına katılan birey, feminizmle ilgili bir harekete katılmayabilmektedir. Yeni Toplumsal Hareketler'in bir uzantısı olan Occupy (İşgal Et) Hareketleri'nde de Eski Toplumsal Hareketler'deki sınıf mücadelesinin merkezi örgütlü bir hareket sistemiği bulunmamaktadır. Bu bakımdan Occupy Hareketleri'ne katılım da kendiliğinden ve geçici örgütlü bir biçimde gerçekleşmektedir.

Aktivistlerin seslerini duyurmak ve örgütlenmek için dijital medya araçlarını kullandığı ilk örneklerden birisi Zapatistaların Meksika'daki protesto hareketleridir. 1994 yılında, Zapatista Ulusal Kurtuluş Ordusu'nun (EZLN), NAFTA'nın (Kanada, ABD ve Meksika'nın kurduğu ticari ve ekonomik birlik) yürürlüğe girdiği gün, şirket küreselleşmesine karşı silahlı bir isyan başlatıp, Meksika'nın Chiapas bölgesinde ayaklanması ve amaçlarını Swarthmore Üniversitesi'nde okuyan bir yüksek lisans öğrencisi tarafından oluşturulan ilk Zapatista web sayfasıyla (Tunç, 2006: 140) tüm dünyaya duyurmaları bakımından küreselleşme karşıtı eylem biçimlerinin ilk adımı olarak örneklendirilebilir (Boyd, 2002:154; Yates, 2003: 233). Meksikalı siyasal analist Gustava Estava'ya göre Zapatistaların mücadelesi "21.yüzyılın ilk devrimidir" çünkü bu hareket mücadeleyi yeniden tanımlamaktadır (Kalafatoğlu, 2013: 156).

Bir diğ er  rnek, İspanya'nın, sonrasında ABD'nin sömürgesi altında yaşıyan Filipinlerdedir. 2001 yılında devlet başkanı Joseph Estrada'nın yaptığı yolsuzluklar ve uyguladığı yanlış politikaları sonucu, halk Estrada'nın istifasını talep eden elektronik bir dilekçe ile imza toplamıştır. Bunu takiben, cep telefonu mesajları aracılığıyla örgütlenen (Edsa'ya git, Siyah giyin-Go to Edsa and Wear Black mesajı) kitleler yaptıkları eylem ve gösterilerle Estrada'nın başkanlıktan indirilmesinde önemli bir katkı sunmuştur (Tilly, 2015: 153,154,170).

Başka bir örnek de Arap coğrafiyasında yaşanan toplumsal hareketlerdir. Arap Baharı olarak adlandırılan, Ortadoğ u halklarının otokratik rejimlere karşı özgürlük, demokrasi ve insan hakları talepleriyle ortaya çıkan, yönetim değişikliklerine ve pek çok ülkede protestolara neden olan halk hareketleridir (Korkmaz, 2015: 102). Bu hareketlerde yer alan aktivistler örgütlenmelerini büyük oranda Facebook ve Twitter, Youtube ve Blackberry mesaj servisi olmak üzere sosyal medya aracılığıyla sağlamışlardır. Tunus ve Mısırdaki g sterilerdeki halk tepkilerinin ölümle sonuçlanması protestoları isyana çevirmiştir. Tunus, Mısır, Libya, Bahreyn, Cezayir, Ürdün, Yemen'de büyük isyanlar olurken, Moritanya, Suudi Arabistan, Umman, Irak, Lübnan ve Fas'ta da küçük çapta mitingler, protestolar ve eylemler yapılmıştır. 2011 yılındaki bu isyanlarda özellikle genç kuşak aktivistlerin cep telefonu ve sosyal medya örgütlenmeleri sonucu oluşan sokak isyanları Tunus devlet başkanı Abidin Bin Ali'nin 2011 Ocak ayında istifa etmesini sağlamıştır. Bunun  zerine Mısır h k meti dijital iletişim ağlarının %93' n ¹⁰ çalışmaz hale getirip aktivistlerin iletişim ağını kesmiştir. H k metin bilgi engelleme ve internet erişimini kısıtlama çabaları insanların daha aktif ve kararlı olmasını, iletişim ve organizasyon konusunda daha yaratıcı olmanın yollarını aramaya başlamalarını sağlamıştır (Huang, 2011: 1).

Arap baharındaki toplumsal muhalefetin sonuçları itibariyle Arap  lkelerinin iktidar yapıları etkilenmiş, Libya devlet başkanı Muammer Kaddafi iktidardan düşüp, muhalif g  ler tarafından linç edilerek öldürülmüştür, Kuveyt'te kabine istifa etmiş,

¹⁰ Küresel internet faaliyetini gözlemleyen bir şirket olan Renesys'e göre kalan %7'lik kısım Mısır hükümetinin ve ordunun kullandığı web sayfaları ve Mısır borsası web sayfaları (timeturk.com/tr).

Fas'ta yapılan seçimlerle iktidar değişmiştir. Libya ve Tunus'ta rejim değişmiştir (Agence France Press).

Washington Üniversitesi araştırmacılarının yaptığı bir çalışmada, Arap Baharı sürecinde özellikle Tunus ve Mısır'da özgürlük ve demokrasi temelli mesajlar ve atılan 3 milyondan fazla Tweet filtrelenerek değerlendirmeye alınmıştır. Çıkan sonuçla birlikte siyasi isyanların oluşmasında ve başarıya ulaşmasında sosyal medyanın çok kritik bir işlevi olduğu kanıtlanmıştır (Korkmaz, 2015: 103).

Avrupa'da küresel ekonomik krizlerden en fazla etkilenen ülkelerden İspanya'da başlayan halk protestoları, Tunus ve Mısır'da olan direnişlerden esinlenen ve sosyal medya aracılığıyla kitlesel eylem yapılan ilk örnektir. 15 Mayıs 2011'de başlayan (15-M) ve 58 şehirde eş zamanlı gösterilerin örgütlenme araçları Facebook ve Twitter olmuştur. Örgütlenen aktivistler Madrid'in merkezindeki Puerta Del Sol'u işgal etmişler ve sosyal medya çağrısıyla binlerce insan işgal eylemine katılmıştır. Öfkeliiler¹¹ (Indignados) olarak adlandırdıkları hareketin amacı mevcut parti ve sendikaların kendilerini temsil etmediklerini düşünmeleri ve bunun yerine katılımcı demokrasiyi talep etmeleridir. Sosyal medyada örgütlenen aktivistlerin eylem çağrıları, eylemsizlik ve pasiflikle geçen yılların ardından büyük bir öfkeyle "sokaklara çıkın", "biz Facebook'ta değiliz, biz sokaklardayız" sloganlarıyla ekonomik krizin ortasındaki İspanya'da büyük yankı bulmuştur. Yerel semt meclisleri kurup, tartışma forumları düzenlemişlerdir. Uluslararası hacker grubu Anonymous'la bağlantılı bir Twitter hesabı ile paylaşımlar ve eylem çağrıları yapılmış, kamplar kurulmuş bir çok işgal eylemleri düzenlenmiştir. V For Vendetta filminden Guy Fawkes maskesi de Öfkeliiler'in eylem sembollerinden birine dönüşmüştür (Gerbaudo, 2014: 123-124-148-162).

Arap Baharı deneyiminin eylem pratiklerinden ilham alınan başka bir örnek ise New York'ta 17 Eylül 2011 tarihinde başlayan "We Are 99%/Occupy Wall Street" (Biz Yüzde 99'uz/Wall Street'i İşgal Et) hareketi, küresel kapitalizmin kalbi olarak bilinen Manhattan'dan tüm dünyaya yayılmıştır. ABD'de 100 şehir olmak üzere küresel ölçekte

¹¹ Aktivistler hareketin ismini Fransız siyasetçi Stephane Hessel'in Indignevezvous! (öfkelenin!) kitabından esinlenerek oluşturmuşlardır (Gerbaudo, 2014: 123).

1500 şehirde destek bulan bu hareket, büyük bankaların ve çok uluslu şirketlerin, demokrasi üzerindeki yıkıcı gücüne ve ekonomik çöküşü yaratan finans merkezinin kalbi olan Wall Street'e karşı bir mücadele olarak ortaya çıkmıştır. “Wall Street’i İşgal Et” hareketi, en zengin %1’in küresel ekonominin kurallarını nasıl yazdığını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Dünya çapındaki işgal eylemleri, halk meclisi olarak bilinen ve bağlayıcı olmayan bir fikir birliğine dayanan kolektif bir karar alma aracı kullanarak düzenlenmektedir (occupywallst.org). Kanadalı aktivist grup Adbusters tarafından başlatılan eylemlerin kitlesi ise çoğunlukla eğitilmiş gençlerden oluşmuştur.

Dijital aktivizmin alt yapı bileşenleri açısından ülkemiz belirli potansiyellere sahiptir. Bunlar teknolojik alt yapı, demokratik oluşumlar, sivil toplum kuruluşları vb.dir. Dolayısıyla Türkiye’deki toplumsal hareketlerin ve onun dijital uzantılarının da analizinin, tez çalışması bağlamında konulan sınırlar çerçevesinde, irdelenmesi gerekmektedir.

1.2.2. Türkiye’de Aktivist Anlayış

Ülkemizde sosyal hak arama mücadeleleri 20.yy’ın ikinci yarısından itibaren yoğunlaşmaya başlamıştır. Fakat öncesinde, imparatorluk dönemlerinde, Anadolu’da Osmanlı padişahları ve toprak ağalarının sömürü ve baskılarına karşı halk ayaklanmaları söz konusu olmuştur¹². Tez çalışmasının bağlamı modern anlamda demokrasi ile ilişkili hak arama mücadelelerinin niteliği ile oluştuğu için bu tarihsel süreçler incelenmemiştir. Ulusal Kurtuluş Savaşı’nın verildiği dönemde ise Anadolu’daki tüm olanakların ortak bağımsızlık hedefi için seferber edilmiş olması, bağımsız işçi örgütlenmelerini son derece sınırlamıştır. Savaşın kazanılmasından sonra da savaşın yarattığı yıkımı tamir etmek için endüstrileşme yönünde büyük bir çaba harcanmış, bu amaçla bir sermaye birikiminin sağlanması için gerekli ortamlar hazırlanmaya başlamıştır. Yanı sıra vasıflı iş gücünün azlığına bağlı olarak, işyerlerinde çalışan vasıflı işçi ve memurlara göreceli olarak daha iyi ücretler ve çalışma koşulları sağlanmış ve bir “işçi aristokrasisi” yaratılmıştır (Koç, 2003: 25-26). Uluslararası Çalışma Örgütü’nün kurulmasından sonra (1919-Türkiye

¹² Bkz. Anadolu Halk Ayaklanmaları, Resimli İşçi Dizisi No: 7, 1977, Ankara: Tüm İktisatçılar Birliği Yayınları.

1932 yılında üye oldu) ülkemizde çeşitli işçi örgütlenmeleri faaliyet göstermiştir. Ancak sendikal faaliyetlerin yönetim kadrosunda da genellikle yukarıda belirttiğimiz vasıflı işçiler olduğu için, ülkemizdeki sendikal hareketlerin gelişimini de daha çok sistemle uzlaşmacı bir tavırla ilerlemiştir. Tüm bu gelişmeler çerçevesinde bu dönemlerde ülkede gelişkin bir işçi sınıfı ve muhalefeti olmadığı için demokrasi de gelişmemiş, hak arama mücadeleleri Batı'daki gibi bir yoğunlukta olmamıştır.

1946'dan itibaren ekonomik anlayışın değişmesine paralel olarak özel sektörün sanayi yatırımlarının önü açılmaya başlanmış (Zürcher, 1995: 412) ve bu durum köyden kente olan göç hareketlerinin ortaya çıkmaya başlamasına sebebiyet vermiştir. Büyük kentlere gelen yeni insan kitleleri, işçi sınıfının sendikal örgütlenmeleri için gerekli potansiyeli oluşturmuşlardır. Toplumsal alanda sınıf mücadelesi daha fazla görünür hale gelmeye başlamıştır. Diğer taraftan 1950'den itibaren Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle iki kutuplu dünya düzeninde sosyalizm tehdidine karşı Amerika'yla yakınlaşmalar da artmıştır (Truman Doktrini, Marshall Planı ve 1952'de NATO'ya üyelik). ABD emperyalizmine yarı bağımlı hale gelen ülkemizde düşünce ve ifade özgürlüğü başta olmak üzere sol ideolojiye dair pek çok faaliyet engellenmiş ve yasaklanmıştır. Bu anlamda Köy Enstitüleri (1954) ve Halk Evlerinin (1951) kapatılması, Nazım Hikmet'in vatandaşlıktan çıkarılması (1951), Sendikal hareket ve siyasi partilerin faaliyetlerinin sınırlandırılması, muhalif yayınların yasaklanması ve muhalif seslerin engellenmesi, vb. (Çavdar, 1999: 36) sayılabilir. Yanısıra sanata ve sanatçılara da ahlaki ve milli değerlere olumsuz etki etme suçlamasıyla sansür uygulanmış, özgürlükler kısıtlanmıştır. (Yılmaz, 2015: 220) Demokrat partinin baskıcı rejimi ve ordu içindeki gerilimin artması sonucunda ordu, Cumhuriyetin kurucu ideolojilerine ve kazanımlarına yönelik tehdit olduğu gerekçesiyle 27 Mayıs 1960 tarihinde askeri darbe gerçekleştirmiştir. Türkiye tarihinde ilk kez gerçekleşen darbeyle Demokrat parti iktidarına son verilmiş, parti yöneticileri ve milletvekillerini çoğu tutuklanmıştır. Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu, Maliye Bakanı Hasan Polatkan ve Başbakan Adnan Menderes idam edilmiştir (Yerasimos, 2005: 460-461). 1961 anayasasının kabul edilmesinin ardından yönetim tekrar sivillere devredilmiştir (Cumhuriyet Halk Partisi- Adalet Partisi koalisyonu).

Diğer taraftan 61 Anayasası'nda işçilere ve memurlara sendika kurma ve grev hakkı tanınmasıyla birlikte İstanbul İşçi Sendikaları Birliği üyesi 13 işçi-sendikacı tarafından 1961 yılında Türkiye İşçi Partisi kurulmuş (bianet.org) ayrıca ilk kez büyük işçi eylemlerinin, topraksız köylülerin toprak işgallerinin, her çeşit siyasal ve toplumsal sorunun entelektüel tartışmasının yapıldığı bir dönem de başlamıştır. Soldaki bu gelişmeler başta akademisyenler ve öğrenciler olmak üzere geniş bir kesimi de harekete geçirmiştir (Zürcher, 2004 Aktaran Aydın, 2008: 15). Tüm bu gelişmelerin karşısında ise Türkiye'de ilk kez bu dönemde devlet radyosundan anti-komünist sloganlar dillendirilmiş, Komünizmle Mücadele Dernekleri kurulmuş, İmam Hatip liselerinin sayısı arttırılmıştır (Aydın, 2008:16).

1960'lar ayrıca tüm dünyada Anti-Emperyalist tavrın güçlendiği zamanlar olduğu için bu tavrın Türkiye'ye de yansımaları olmuştur. Ancak Artun'un da (Tarihsiz: 1) belirttiği gibi “batıdaki merkez ülkelerdeki gibi bir yansıması olmamıştır ülkemizde. Ama sanatsal yansıması batıdakine benzer çizgide gitmiştir. 1968'in örgütlenmesinde son derece etkin olan Sitüasyonist hareketin yaptığı gibi ülkemizde de sokaklar afişlerle ve sloganlarla donatılmıştır” (Şekil-5).



Şekil-5 Devrimci Yol Afişleri-Fotoğraf Yılmaz Aysan

1960'larla güçlenen sol akımlar, Amerikan emperyalizmini ve Türkiye'deki faaliyetlerini protesto etmişler, özellikle ABD'nin Akdeniz'deki 6. filosuna bağlı savaş gemilerinin İstanbul ve İzmir limanlarında yaptıkları ziyaretler de yoğun tepkilerle karşılanmıştır. 19 Şubat 1969 tarihinde, İstanbul Taksim meydanında 6. Filo karşıtı gösterisi yapan öğrencilere, sağcı gurubun tarihe “Kanlı Pazar” olarak geçen saldırısı

sonucunda iki kişi ölmüş ve 200'den fazla kişi de yaralanmıştır (bianet.org). 1970'de ise özellikle sol sendikal örgütlenmeyi zorlaştıran yasaların onaylanıp yürürlüğe girmesiyle 1967'de kurulan DİSK'e (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) bağlı sendikaların katılımıyla (75.000 işçi) Türkiye tarihinin en kitlesel eylemlerinden biri olan 15-16 Haziran direnişini başlamıştır (şekil-6). Çatışma ve ölümlerin yaşanmasıyla, Bakanlar Kurulu 60 günlük bir sıkıyönetim ilan etmiş, DİSK ve bağlı sendikaların yöneticilerinin pek çoğu sıkıyönetim mahkemelerince tutuklanıp yargılanmışlardır. Daha sonra Anayasa Mahkemesi söz konusu yasayı 9 şubat 1972 tarihinde, anayasaya aykırı olduğu için iptal etmiştir (15-16haziran.org).



şekil-6 Anonim, 15-16 Haziran Direnişi

Bu gelişmeler ve ülkedeki siyasi atmosfer sonucunda ordu tekrar yönetime el koyarak 12 Mart 1971'de darbe gerçekleştirmiştir. 1971 askeri müdahalesini takip eden süreçte Türkiye 68 kuşağı temsilcilerinden Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan 6 Mayıs 1972'de idam edilmişlerdir. Sol ideolojide sınıf mücadelesi veren siyasi parti ve sendikalar kapatılmıştır (örn. Türkiye İşçi Partisi, DİSK). Her türlü örgütlenme, toplantı ve seminerler yasaklanırken; şiddet eylemlerinin önüne geçmek amacıyla alınan önlemler ve yapılan anayasal değişiklikler sendikaların yanında basın, radyo ve televizyon, üniversiteler, devlet konseyi gibi devletin çeşitli kurumlarını etkilemiştir (Kongar, 2002 akt, Uzun, 2014:34). Artarak devam eden ideolojik çatışmalar ve 70'lerin ekonomi politikasını belirleyen petrol krizi, hızlı enflasyon artışı, dışa bağımlı ekonomi anlayışıyla, sistem içinden çıkılmaz bir hal almıştır (Uzun, 2014: 35). Bu süreç 1980 darbesine giden dönemin hazırlamıştır.

12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte işçi sınıfı ve sendikal hareketler için hak kayıpları dönemi başlamıştır. Darbeyle birlikte, Türkiye Büyük Millet Meclisi ve siyasal partiler feshedilerek, zaten sınırlı bir biçimde uygulanabilen demokrasi ortadan kaldırılmıştır. Tüm sendikal faaliyetler izne bağlanmış, sendika yönetim kurulu toplantıları bile ancak polislerin katılımıyla gerçekleştirilebilmiştir. Bu bağlamda sendikaları kamuoyu gözünde itibarsız kılmaya yönelik sistemli bir kampanya sürdürülmüştür. Binlerce sendikacı, işyeri sendika temsilcisi, baş temsilcisi ve üyesi gözaltına alınmış, işkenceden geçirilmiş ve tutuklanmıştır. Binlerce işçi ve memur, 1402 sayılı Sıkıyönetim Yasası'nın tanıdığı yetkiler kullanılarak işten atılmış veya sürgüne gönderilmiştir (Aydınoglu, 2007: 403-405). Ayrıca 12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte her alanda olduğu gibi kültür politikaları alanında da köklü dönüşümler yaşanmıştır. Darbe sonrası bütün sivil toplum kuruluşları ve dernekler kapatılmış, (23.677 adet) başta eğitim kurumları ve basın olmak üzere toplumda çok büyük bir tasfiye gerçekleştirilmiştir. Yanı sıra muhalif yayınlar yasaklanmış, kitaplar toplatılmış, kimi aydınlar siyasi mülteci olarak yurtdışına çıkarken, binlerce insan siyasi görüşü nedeniyle hapsedilmiş, işkence görmüş ve katledilmiştir (Oktay, 2012: 1).

Ekonomik alanda ise 1980'lerde küresel dünya sistemine entegre olan Türkiye'de 24 ocak 1980 kararlarıyla serbest piyasa ekonomisi gereği dışa açılma, kamusalın daraltılması ve dünya piyasalarına eklemlenme süreci, darbeden sonra tam olarak uygulamaya geçmiştir. Bu bağlamda:

“1984-1991 döneminde ülkeyi yöneten Anavatan Partisi, Türkiye'yi, emperyalist devletlerin ve ulus ötesi tekeli sermayenin denetiminde ve çıkarları doğrultusunda biçimlenen küreselleşmeye tam olarak eklemlenmek için gereken tüm çabayı gösterdi. Emekçi sınıf ve tabakalar, hızlı bir enflasyonla yoksullaştırıldı. Gerçek ücretler düşürüldü. Mülksüzleşme hızlandırıldı. Bireysel çözüm arayışları, “köşe dönmeçilik” teşvik edildi. Toplumsal yaşamın her alanını etkileyen kapsamlı bir özelleştirme amaçlandı” (Koç, 2003: 90).

Bu gelişmelerle kamu açıkları artmış, iç ve dış borçlarla kapatılmaya çalışılan bütçe açıkları hükümetlerin uluslararası ve yerli sermayeye bağımlılığı arttırmıştır. Bu durum Türkiye'nin global entegrasyonunu hızlandırmakla beraber yeni ekonomik krizlerin ortaya çıkmasına ve sıklaşmasına sebebiyet vermiştir.

Ekonomik krizlerden en fazla etkilenen işçi sınıfı ise 1980 sonrası hükümetlerin neo liberal uygulamaları kapsamındaki özelleştirme politikaları sonucu pek çok grev ve eylemler yapmış ancak 1980 sonrası yaşanan en büyük toplu iş bırakma eylemleri Tekel Direnişi esnasında olmuştur. 15 Aralık 2009 tarihinde Tekel işletmelerinin tamamen özelleştirilmesi sonucunda mevcut işlerini yitirip 4-C statüsüne¹³ alınıp kazanılmış tüm özlük haklarını (sendika, toplu sözleşme, iş güvencesi, süreli istihdam, ücret ve emeklilik hakları) kaybedecek olan tekel işçileri pek çok şehirden Ankara'ya gelerek sürekli eylem, açlık grevleri ve toplu iş bırakma eylemleri yapmışlardır. Birkaç ay içerisinde tüm ülkeye yayılan ve 78 gün süren direniş, sendikaların ve siyasi partilerin de desteğiyle büyümüştür. Uluslararası Sendikalar Konfederasyonu ve Uluslararası Gıda Sendikaları aracılığıyla pek çok ülkeden işçilerin desteğini alan tekel direnişi, Yunanistan, Almanya ve Viyana'da da yapılan eylemlerle uluslararası destek bulmuştur (Işık vd. 2011:395-397).



Şekil-7 Anonim, Tekel Direnişi, 2009, Ankara

Türkiye’de özellikle 80 darbesiyle apolitikleştirilen genç kuşağın kitlesel eylemlere tekrar müdahil olması yeni milenyumda, dünyadaki aktivist eylem pratiklerine paralel olarak, dijital aktivizm ve dijital medya araçları üzerinden gerçekleşmeye başlamıştır. Sosyal ağlarda örgütlenecek düzenlenen ilk eylemden birisi İnternetime Dokunma eylemidir. Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurulu (BTK), 22 Ağustos 2011 itibariyle güvenli internet düzenlemesi adı altında internete filtre getireceğini

¹³ Bir yıldan az süreli veya mevsimlik hizmet olduğuna Devlet Personel Dairesinin ve Maliye Bakanlığının görüşlerine dayanılarak Bakanlar Kurulunca karar verilen görevlerde ve belirtilen ücret ve adet sınırları içinde sözleşme ile çalıştırılan ve işçi sayılmayan kimselerdir.—657 sayılı Devlet Memurları Kanunu'nun 4. maddesinin C fıkrası (www.mezuat.gov.tr)

duyurmuştur.¹⁴ BTK'nın bu uygulamasının sansür olduğunu belirten internet kullanıcıları, bu filtreleme sistemine karşı internet aracılığıyla eylem duyurusunda bulunmuş, sosyal ağlarda örgütlenmişlerdir. En kitlesel katılımın 15 Mayıs 2011 günü İstanbul taksim meydanında olmak üzere Türkiye genelinde çeşitli illerde internetime dokunma eylemleri gerçekleşmiştir. Farklı kesimden katılım sağlanan bu eylemde, eylem çağrıları ve ekinlik duyuruları sosyal medya araçları ve *Hastagh*'ler¹⁵ üzerinden yapılmıştır. Pek çok basın açıklaması ve sansüre ilişkin e-imza kampanyaları düzenlenmiştir (22 Ağustos İnternet Darbesine Hayır!). Almanya, Avusturya ve Hollanda eyleme destek veren ülkelerdendir. Ayrıca uluslar arası hacker grubu Anonymous, Telekomünikasyon ve İnternet Başkanlığının web sitesini bir süreliğine engelleyerek internet erişim özgürlüğünün kısıtlanmasına karşı tepkisini göstermiştir (ntv.com.tr). Sosyal ağlarda örgütlenen aktivistlerin bu girişimleri sonucu BTK geri adım atmış, internet düzenlemesini ilk önce üç ay süreyle ertelemiş daha sonra da yurt içi ve standart seçenekleri çıkartılarak sadece aile ve çocuk uygulamasının yer aldığı ve uygulamanın zorunlu olmadığını duyurmuştur (internetimedokunma.wordpress.com).



Şekil-8 Anonim, İnternetime Dokunma Eylemi, 2011, Taksim, İstanbul

Sosyal ağlar aracılığıyla koordinasyonun sağlandığı bir diğer örnek ise Türkiye tarihinin en kitlesel eylemlerinden biri olan Gezi Direnişidir. 16 Eylül 2011 tarihinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin Taksim Yayalaştırma Projesi planı ve bu

¹⁴ Bu filtreler “aile, çocuk, yurtiçi ve standart paket” olarak düzenlenmiştir. Düzenlemeye göre; bu paketlere erişim yasaklı olmadığı halde birçok siteye giriş izni engellenmektedir, filtreyi aşmak ya da aşmaya çalışmak su sayılacaktır ve internet aboneleri yasa gereği bu paketlerden birini seçmek zorundadır (bianet.org).

¹⁵ Etiketleme. Sosyal ağlarda bir sözcük başına diyez işareti (#) eklenerek oluşturulur. Bilgilerin kategorize edilmesi ve kitlelere ulaştırılması işlevini taşır (twitter.pbworks.com)

planının 4 Ocak 2012 tarihinde Anıtlar Kurulu tarafından da onaylanmasının (cnnturk.com) ardından Taksim Gezi Parkı yerine alışveriş merkezi ve Topçu kışlası yapılmasını istemeyen sivil toplum kuruluşları, siyasi partiler, vb. bir araya gelerek Taksim Dayanışma Platformu'nu oluşturmuşlardır. Bu platform çeşitli imza kampanyaları ve projeye karşı eylemler düzenlemiştir. 27 Mayıs 2013 tarihinde projeyi gerçekleştirmek için Gezi Parkı duvarının bir kısmı iş makineleriyle yıkılması ve ağaçların sökülmeyle başlaması sonucu, parkın betonlaşmasını istemeyen Taksim Dayanışma Platformu gezi parkında çadırlar kurarak iş makinelerinin çalışmasını engellemek amacıyla kitap okuma grupları, müzik dinletileri vb. etkinlikler düzenlemişlerdir. Polisin ilerleyen süreçte kurulan kampı dağıtıp çadırları toplaması ve direnen grubu biber gazıyla dağıtması sonucu başlayan direniş, sosyal medya aracılığıyla hızla yayılmıştır. Projeyi yürütmeyi durdurma kararına (Erdoğan, 2013:307) rağmen polisin şiddetli ve hukuksuz müdahalesi, yıllarca yaşamın her alanında özgürlüklerin kısıtlandığını düşünen politik, apolitik binlerce insanın sokaklara çıkıp eylem yapmasına yol açmıştır. Önce Taksim Meydanından başlayan protestolar daha sonra İstanbul'un çeşitli semtlerine ardından da ülke geneline yayılmıştır. Emniyet genel müdürlüğünün verilerine göre Bayburt hariç 80 ilde Gezi Direnişi eylemlerine destek amaçlı düzenlenen 4900 eyleme toplam 3 milyon 545 bin kişi katılmıştır (Göztepe, 2013: 12).

Büyük bir aktivist direnişe dönüşen Gezi Parkı hareketleri gerçekleşme biçim, eylemci sayısı, kompozisyonu, yaygınlığı ile Türkiye yakın tarihinin çok boyutlu etkilere sahip en önemli eylemlerinden biridir (Özügürlü, 2013: 51). Eylemlerin üslubu, kullanılan dil ve söylemler, başta sosyal medya olmak üzere teknolojinin tüm araçlarının kullanıldığı yöntemler iktidarın baş etmekte zorlandığı yeni bir muhalif kitleyi ve hareketi doğurmuştur. Ayrıca iktidarın keskin ve uzlaşmaz söylemleri, artan polis ve iktidar yanlısı grupların şiddeti, bu şiddetten kaynaklı organ kayıpları, kafa travmaları, ciddi yaralanmalar ve ölümlerin yaşanması¹⁶ iktidara olan öfkeyi maksimum düzeye çıkarmıştır. Bu yüzden barışçıl bir protesto olarak başlayan gezi parkı özelinde doğayı ve yeşili korumaya yönelik eylemler, yaşam tarzları, sınıfsal konumları, cinsel tercihleri, etnik kökenleri, inanç sistemleri, ideolojik duruş farklılıklarına rağmen binlerce insanı

¹⁶ Bkz. <http://everywheretaksim.net/tr/category/fotograflar/polis-siddeti/>

‘Hükümet İstifa’ sloganı etrafında bir araya getirmiştir. Ana akım medya kuruluşlarından, bankalara kadar iktidarın ve sistemin tüm bileşenlerinin protesto edildiği eylemlerde kolektif bir direniş kültürü oluşmuş, yurttaş gazeteciliği başta olmak üzere direniş kendi alternatif medyasını yaratmıştır (Çapul Tv, Kamera Sokak, Dokuz8Haber vb.). Sosyal medya araçları sayesinde yaşarken kaydedilen, paylaşılarak hızla genelleştirilen görsel veriler eylemlerin yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Pek çok ülkenin de destek verdiği Gezi Parkı direnişi plastik, fonetik ve ritmik sanatlarda pek çok çalışmanın da ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Gezi Parkı Direnişi, Arap Baharı, İspanya Öfkeliiler hareketi, Wall Street’i işgal et eylemleri ve bu hareketlere benzer pek çok aktivist eylem pratikleri küreselleşme sonucu ekonomik, siyasal, kültürel vb. düzeyde büyük değişimler sonucu ortaya çıkan yeni nesil eylemlerdir. Bu eylemler kendi coğrafyalarının özgün dinamikleriyle oluşmuş fakat sisteme ve iktidar politikalarına karşı, özgür ve adil bir dünya taleplerinde ortaklaşmışlardır. Bu ortaklık, örgütlenme biçimlerine ve yöntemlerine de yansımıştır. Bu bakımdan bu yöntem ortaklığını yaratan sosyal medyadır. Sosyal ağların bu hareketleri örgütlenme mantığını ve işlevselliğini Paul Mason (BBC muhabiri) şu şekilde açıklamıştır;

“Facebook güçlü ama esnek bağlar kurmak amacıyla açık ya da dolaylı gruplar oluşturmakta kullanılıyor, Twitter, Ana Akım medyanın hantal ‘haber toplama’ mekanizmasını atlayarak, gerçek zamanda örgütlemekte ve haberleri yaymakta kullanılıyor. Youtube ve Twitter bağlantılı fotoğraf siteleri (Yfrog, Flickr ve Twitpic) iddia olarak ileri sürülen şeylerin anında kanıtlanmasını sağlamakta kullanılıyor. Bit.ly gibi bağlantıları kısaltarak aktarma sistemleriye Twitter üzerinden önemli yazı ve makaleleri yaymakta kullanılıyor” (Mason, 2010 Aktaran Gerbaudo, 2014:6).

Gerbaudo’ya göre eski toplumsal hareketlerde gazete, afiş, broşür ve bildirilerin oynadığı rolün karşılığı yeni toplumsal hareketlerde sosyal ağlardır. Fakat bu ağlar sadece fikirleri iletmekle kalmaz aynı zamanda insanların bir araya gelmesi ve birlikte hareket etmesini sağlayan kolektif eylemin koreografisini oluşturma araçlarıdır (2014: 7).

Toplumsal hareketlerin örgütlenmesi ve programlanmasında dijital medya araçlarının hızlı ve düşük maliyetli olması bakımından internet elbette çok güçlü bir

araçtır. Fakat aktivizmin doğası gereği sokakta mücadele etmek, eylemin başarıya ulaşması için en önemli alanların başında gelmektedir. İnterneti araç olarak kullanmayıp sosyal medya üzerinden eylem yapan gruplar da vardır. Bu durum ‘slacktivism’ (Slack-uyuşuk, gevşek) kavramının çıkmasına neden olmuştur (İnceoğlu ve Çoban, 2015: 14).

Occupy hareketleri ya da yeni toplumsal hareket pratikleri belirli konular üzerinde örgütlenebilen kitlelerin gücünü göstermesi bakımından pek çok sorunun azalmasında ya da sistem içinde revize edilmesinde önemlidir fakat bu hareketler problemlerin ortadan kalkmasında köklü dönüşümleri yaratacak bir zemin oluşturamamışlardır. Wallerstein’a göre bu durumun nedeni eski toplumsal hareket stratejilerinin yerine yeni toplumsal hareketler güvenilir bir alternatif strateji ortaya koyamamış bunun sonucu olarak da örgütlü ve kalıcı bir kitle desteği seferber etme yeteneği gösterememiş olmalarıdır (Wallerstein, 1993:45 Aktaran Çoban, 2008: 30). Son dönem yeni toplumsal hareketlere ‘Facebook Devrimleri’ ya da ‘Twitter Devrimleri’ (Gerbaudo, 2014: 4) denmesindeki nedenlerden biri de budur. Eylemlerin salt internet ağlarıyla yönlendirilmesi ve hareketlerde lider olabilecek bir yapının bulunmaması bu eylemlerin hedeflerine ulaşamamasındaki nedenlerdendir. Toplumsal hareketlerin başarılı olabilmesi, toplumsal dönüşümü gerçekleştirebilecek kalıcı bir toplumsal muhalefetin örgütlenmesine dayalıdır (Çoban, 2008: 30). Bu örgütlenme için de donanımlı kadrolar, sistem karşıtı öncü yapı(lar) ve ilkeli bir program gerekmektedir.

Bu hareketler ideolojik olarak köklü değişim ve dönüşümler sağlayamamış olsalar da bireylerin her anlamda kendini ifade etme potansiyelini hiç olmadığı kadar arttırmıştır. Kitle iletişim araçlarıyla yabancılaşmış, yalnızlaşmış ve politik duyarlılığını kaybetmiş bir kitle toplumunun yerine internet aracılığıyla sosyal ağlarda varlık gösteren ve kontrolü tekrar ele almaya çalışan bireyler, pasiflikten sıyrılıp daha aktifleşmiş ve güçlü sivil inisiyatiflerinin oluşmasını sağlamışlardır.

Yukarıdaki saptamalar ve ülkemiz genelindeki durum değerlendirildiğinde farklı dinamik ve taleplerle oluşan toplumsal hareketler mücadelesi ve örneklerinin ortak bileşeni, içinde bulunulan gerçekliğe aktivist müdahalelerdir. Bu müdahale genellikle

yaşamdan alması gerekeni alamayan toplumsal yapıların, dünyanın farklı coğrafyalarında ve farklı pratiklerle harekete geçmesine dayalı faaliyetleri içerir.

Bu faaliyetlerin sosyolojik, ideolojik ve politik teorilerinden elde edilen entelektüel birikimler kavramın estetize edilmiş sonuçlarını karşımıza çıkarmıştır. 2. bölümde aktivizmin sanatsal uzantıları analiz edilecektir.





2. BÖLÜM

AKTİVİZMDEN ARTİVİZME

Aktivizmin somutlaştığı sınıf çatışmaları ve toplumsal hareketler, modernizmle birlikte siyaset bilimini, sosyolojiyi, kültürü ve sanatsal ifade biçimlerini teorik ve pratik düzeyde şekillendirmiştir. Küreselleşmeyle birlikte farklı bir zemine kayan toplumsal hareketler ve aktivist eylem pratikleri, değişen söylemleri ve katılımcı aktivistleriyle her alanda yeni bir görünüm yaratmıştır. Bu çerçevede özellikle yeni toplumsal hareketler ve Occupy hareketleriyle birlikte, eylem pratikleri sanatsal çalışmaları da yoğun olarak içermiş ve dönüştürmüştür. Toplumsal hareketlerin örgütlenmesi ve planlanmasında kullanılan yaratıcı dil ve bunun bir uzantısı olan sanatsal dışavurumlar tüm dünyada aktivist eylem pratiklerinin estetize edilmesini sağlamıştır.

Bu bağlamda “Aktivist Sanat” terimi, sanatı eylem pratiği temeline dayandıran, siyasal ya da toplumsal meseleleri ele alan bir sanat biçimini tanımlamak için (tate.org.uk/art/art-terms/a/activist-art) kullanılmıştır. Yaratıcılık ve hayal gücüyle sisteme ve hayata dair sosyal, politik, ekolojik ve psikolojik olumsuzluklara/durumlara karşı eleştirilerin sanat aracılığıyla da yansıtılması sanatçının da eserleriyle birlikte bizzat aktivist bir tavır sergilemesine neden olmuştur. Bu durum ise aktivizm ve sanatın birleşmesi sonucu “artivizm” kavramını, yani eylemci sanat kavramını gündeme getirmiştir. Artivizm Lemoire ve Ouardi’de şu şekilde değerlendirilir;

“[...] eylemci sanatçının sanatıdır. Bu sanatın bazen hiç sanatçısı yoktur ama onu icra eden militanlar vardır. Angaje olan ve angaje eden bir sanattır, harekete geçirmeye çalışır ve tavır almaya yönlendirir. Eylemin ve değişimin araçlarını önerir. Propaganda sanatı ya da ifşa etme sanatının tersine artivizm, yaratıcılığın, hayal gücünün, mizahın, yoldan çıkarmanın ve oyunun gücüne güvenerek eylem ve direniş biçimlerini icat eder ve deneyimler. Avangardın çocuğu ve aynı zamanda yüzyıllardır isyanı besleyen karşı-kültürlerin, popüler kültürlerin, şenlikli protesto repertuarının da mirasçısıdır” (2010:5 Aktaran Kuryel ve Fırat, 2015: 23).

Artivizmle birlikte direniş, tüm sanat dallarının anlamının bir parçası olmuştur. Direnişin estetize edilmesiyle birlikte protesto gösterileri farklı ve yaratıcı bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda eylemlerin kompozisyonunu ve sunum şekilleri değiştirmiştir. Özellikle Occupy hareketlerindeki sokak eylemleri büyük bir enstalasyon¹⁷ sergisine

¹⁷ Yerleştirme Sanatı.

dönüşmüş, siyasi ve estetik deneyimlerin birlikteliği eylemleri karnavaleks¹⁸ bir yapıya büründürmüştür.

Aktivizmin kendini dışavurma kanallarından bir tanesi sanattır. Bu bakımdan aktivizmin hem sanatsal orijini (dışavurumcu orijini) hem de toplumsal hareketlerin geçmiş ve günümüz sanat pratiklerine etkisi ve karşılıklı etkileşimleriyle oluşan protesto sanatlarını çözümleyebilmek için tarihsel olarak ideoloji ve sanat bağlantısı incelendiğinde ideolojinin sanat ve siyasetin merkezinde olduğu açıktır. Aktivist sanat ifadesini ideolojinin enerjisinden alır.

2.1. İdeolojinin Estetiği

Genel olarak “bir topluma ya da bir döneme ya da toplumsal bir sınıfa özgü, siyasi ya da toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi” (Cevizci, 2000: 489) olarak tanımlanan ideoloji, kaçınılmaz olarak sanata da yansımıştır.

Sanat, varlığını toplumsal yapıyı şekillendiren sistemin içinde bulan ve toplumsal dönüşüme katkı sağlayan bir olgudur. Marks’ın “Bugüne kadarki bütün toplumların tarihi sınıf mücadelelerinin tarihidir” (2011 :65) saptamasıyla birlikte, uygarlık tarihiyle paralel olarak gelişen sanat tarihi de toplumsal yapının siyasi dinamikleriyle bağlantılı olmuştur. Yani sanat üretimi de sınıf pratiğinin bir parçasıdır. Bu bağlamda Ziss’e göre sanat, gerçekliği sınıf çıkarları prizmasından yansıtır ve aynı yolla dile getirmeye çalışır, sanatın ideolojik işlevi de buradan gelir (2009: 48). Bu bakımdan sanatsal üretim, dönemin toplumsal hareketlerinden bağımsız değildir, sınıf çelişkileri üzerinden yükselir ve bu doğrultuda sanatçının ütopyası, toplumsal sorumluluğundan kaynaklanan duyarlılığıyla alternatif bir dünya tasarlamaktır.

Her birey yaşamı boyunca toplumsal hayatta varlık gösterebilmek adına, ekonomik ve siyasi etkinliklere katıldığı gibi dini, ahlaki, estetik, felsefi ve kültürel

¹⁸ Rus düşünürü, edebiyat ve dil kuramcısı Mikhail Bakhtin’in düşünce dünyasına kazandırdığı bir kavramdır. Ona göre karnaval, “her şeyin serbest bırakıldığı andır. Sanat ve hayat arasındaki sınır üzerinde oluşur ve bir oyunun deseniyle şekillenen bir hayat biçimidir. Kendini daha çok acayıplığın ve groteskin aşırı kullanımıyla gösterir. Bir çeşit performanstır, fakat seyirciyle performansı yapanın arasında hiç bir engelin bulunmadığı bir toplumsal performans” tır (Robinson, 2011).

etkinliklere de katılır. Tüm bu etkinliklerin geliştirmiş olduğu düşünsel yapı, değer ve inançların dizgesi ideolojiyi oluşturur. İdeoloji bireylerin içinde yaşadıkları toplumda, diğer bireylerle ilişkileriyle ve siyasi, ekonomik, estetik vb. etkinlikleriyle taraf olarak yaşamda aldıkları yeri belirler ve bu ilişkileri görüş biçimini dile getirir. Hadjinicolaou'ya bu görüş biçimi imgeseldir, “bir gerçekliği betimlemekten çok (tutucu, reformcu, uyuşumcu ya da devrimci) bir istenci, bir umudu ya da özlemi dile getirir” (1998: 15).

İmgesel bir yaşam görüşüyle iç içe olması ideolojinin aynı zamanda bir yanılsama olduğu sonucunu doğurur. “İdeolojik düşünce sistemleri ister dünyevi ister de ütöpik olsun her biçimde otoriteye yöneliktir” (Hadjinicolaou, 1998: 14-15). Ancak kendisi de bir otorite haline gelebilir. Dolayısıyla egemen ideoloji insanlara, toplumsal yapı konusunda gerçek bilgi sağlamak yerine, o yapının korunması ve yapının devamını güvence altına alacak dürtüyü sağlar ve yaşamdaki çelişkileri gizlemek yoluyla sistemini kurar.

Sınıflı toplumlarda diğer tüm alanlarda olduğu gibi, sanatın ideolojisi/estetik ideoloji de egemen ideoloji tarafından belirlenmektedir. Her dönemin üretim biçimlerinin belirlediği (feodalizm, kapitalizm, sosyalizm vb.) egemen siyasi ideoloji ve zihniyetinin sonuçları ideolojinin estetiğini biçimlendirmiş, estetiğin ideolojik karakterini belirlemiştir.

Duyumsal algı deneyimi olarak tanımlanan estetik, ideolojinin imgesel karşılıklarını oldukça fazla barındıran yapıya sahiptir. Hadjinicolaou'nun da belirttiği gibi “ideoloji yalnızca bilgilerin, düşüncelerin vb. ilksel biçimlerini kapsamakla kalmaz, aynı zamanda mitoslara, simgelere, beğeni, biçem ve modaya ve de tikel bir toplumun tümel ‘yaşam tarzına’ kadar uzanır” (1998: 16). Bu anlamda Antik çağdan modern dönemlere kadar her dönemin iktidar güçleri kendi ideolojileri doğrultusunda, toplumların düşünce ve davranışlarını etkilemek ve iktidar algısını güçlendirmek için, sanatı ve estetiği kullanmışlardır. Sanat bu bakımdan propaganda aracı işlevi de görmüş, sanat üretimi egemen ideolojinin taşıyıcı aracı olmuştur.

Bu bağlamda Clifford Geertz ideolojinin estetik unsurlarını ifade eden bir görüş sunmuş ve ideolojiyi insanların bilinçli olarak yarattığı “sembol-eylem” biçimi olarak

tanımlamıştır. Bu görüşe göre “geleneksel toplumlarda edinilmiş semboller geçmişle süreklilik içerisindeki değerlerle birleşir” (Morgalin, 2012: 15). Ancak devrim gibi sembol sistemlerinin işlevsiz olarak algılandığı toplumsal çalkantı dönemlerinde ise “toplumsal ve psikolojik süreçlerin düzenlenmesi için bir şablon” yaratma ihtiyacı doğar (Geertz, 1973: 193). Sanatçıların da aktivist bir tavır sergileyip, ideolojik olarak biçimlenmesini sağlayan çalkantı da böyledir. Çünkü “sanat üretimi için özgürlük, özgürlük için ise başkaldırı temeldir. Gerek burjuva sisteminin kendine özgü kısıtlayıcı mekanizması, gerekse totaliter yönetimlerin açık baskısı, yaratıcı dürtüyü öldürmektedir” (Camus, 2009: 222). Modernist dönemin sanatçısı kendisini baskıcı rejimlerden özgürleştirmenin pratiğini sanat nesnesinde sergilemeye başlamıştır (1830 ve sonrası). Yani sanatçının ideolojik perspektifi özgürleştirici bir ruh halinin estetik karakteri haline gelmeye başlamıştır. Örneğin Monarşinin devrilip yerine Cumhuriyetin kurulmasını sağlayan Fransız devriminde sembol-eylem biçimi olan eşitlik, özgürlük ve kardeşlik felsefesi, milliyetçi gururun ifadesi haline gelmiştir. Bu değerlerin ideolojik simgesinin estetik karakteri 1830 devriminde Kral X. Charles’ı deviren ayaklanma sonrasında Eugene Delacroix’nın sanatına (Şekil-9) yansımıştır. 1789 devriminin ideolojisinin idealleri 1830 olaylarının çağdaş bir yorumu olarak sanatla ifade edilmiştir.



Şekil-9 Eugene Delacroix “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1830

Detayları ilerleyen başlıklarda incelenecek olmakla birlikte, genel olarak ideolojinin estetiğinin biçimlenişi değişen toplumsal dinamikler ve tez konusu bağlamında, dönemsel olarak şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

18.yy sanayi devriminin üretim ilişkilerin yapısını değiştirmesiyle oluşan sınıfsal çatışmalar ile 1789 Fransız Devriminin idealleri ve 19.yy toplumsal hareket ve devrimleriyle ideolojik olarak şekillenen sanatçılar eserlerinde bireysel muhalefet sergilemesinin ötesinde sisteme karşı bir tavrın da ifadesi haline gelen bir karaktere estetikle ulaşmaya başlamıştır. 18. ve 19.yy'ın bu anlamda estetik ideolojisinin kaynağında iki büyük yaklaşım görülmüştür: bunlardan bir tanesi “sanat için sanat”, bir diğeri de “toplum için sanat” (Sosyal Sanat) hareketidir. Romantizmin domine ettiği sanat için sanat hareketinde sanatın siyaset dahil her türlü kurumdan özerkleşip yalnızca estetikle ilgilenmesi ve karşıt görüş olarak realizmle kendine ifade bulan toplum için sanat hareketinde ise sanatın toplumsal amaçlar için toplum yararına kullanılması gerekliliği tartışılmıştır. Ayrıca 19.yy'da teknolojiye dayalı estetik ifade biçimlerinin ortaya çıkmasıyla yani fotoğrafın ve sonrasında sinemanın da hayat pratiklerine dahil olmasıyla hem teknolojiye dayalı imgeler çağı başlamış hem de kitle iletişim teknolojilerinde büyük dönüşümler yaşanmıştır. Bu bakımdan 20.yy ideolojisinin estetiğinin şekillenmesinde teknolojik dışavurum biçimlerinin büyük pay sahibi olduğunu söyleyebiliriz.

Bu gelişmeleri 20.yy'ın ilk yarısında, 19.yy'ın ideolojik karakteri sonucu devrimci siyasi ütopyaların hayata geçmesiyle, sosyalist estetik anlayışın biçimlenişinde görmekteyiz. Diğer yandan emperyalist anlayışın neden olduğu 1. Dünya savaşı bunalımı sonucu oluşan anti sanat hareketleri, aynı zamanda radikal milliyetçi ideolojilerin de kendini estetikle buluşturma yönünde bir yaklaşıma yöneltmiştir. Figüratif ve non-figüratif çalışmalar bu dönemde yoğun olarak ideolojinin estetik imgeleri olarak kullanılmıştır. Ayrıca, Almanya'da Bauhaus, Rusya'da Konstrüktivizm ekolleri endüstrileşme ve modernleşme perspektifiyle sanatı tasarım ile buluşturmuş, malzeme ve ideolojik işlevselliği ön plana çıkarmış, toplumsal zeminde varlık gösterebilecek yeni bir estetik ifade arayışına girmişlerdir.

2. Dünya Savaşı sonrası ise soğuk savaş dolayısıyla ideolojik olarak dünya dengeleri değişmiştir. Sovyetler birliğinde sosyalist ideolojinin sanatı sosyalist gerçekçilik anlayışı devam ederken, Batı'da ise ABD hegemonyasına bağlı olarak tüketim toplumu endeksli sanat anlayışı oluşmuştur. Avrupa merkezli sanat Amerika'ya taşınmış, Pop Sanat ve Postmodern düşünce biçiminin estetik uzantıları şekillenmeye

başlamıştır. Pop sanat anlayışı sanat ve sanatçıyı, endüstri malzemesi haline getirip metalaştırmış, sanat eseri çok hızlı üretilip tüketilen bir olguya dönüşmüştür. Postmodern süreçle birlikte kavramsal sanat anlayışı ideolojik sonuçları itibariyle estetik tartışmalara yeni bir boyut kazandırmıştır. Aynı zamanda 1960'larla birlikte anti-empyralist hareketlerin yükselişe geçmesi ve 68 kuşağı hareketleriyle birlikte sanatın eylem olarak kullanılması, protesto ve sokak gösterilerinin aktivistleriyle birlikte sanatın malzemesi olmaya başlamasıyla kökleri avangarda dayanan yeni hareketler, dönemin ideolojisinin estetiğini biçimlendirmiştir.

1989'da Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku'ndaki Reel Sosyalizm'in çözülmesiyle birlikte yeni dünya düzeninin küreselleşmeye bağlı politikası ve ideolojisi sonucu neo-liberal politikalar yaygınlık kazanmıştır. Sanatta 60'larda başlayan kavramsal yaklaşımlar devam etmekle birlikte aynı zamanda ırk, etnik, cinsellik temalı konular üzerinde yoğun olarak eserler üretilmiştir. 70'lerin feminist duyarlılığı ve bunu uzantısı 80 sonrası kimlik siyasetinin ivme kazandığı oluşumlar neo-liberal politikaların muhalif sanat üzerindeki etkisinin sonuçları olarak biçimlenmiştir.

Postmodern süreçle birlikte gelişen ve dilimize Çağdaş Sanat-Güncel Sanat olarak çevrilen Contemporary Art tartışmaları da bu dönemde yoğunlaşmıştır. Zamanın değişimine paralel olarak ideolojinin estetiğinin yapılanmasında yeni yaklaşımlar karşımıza çıkmaya başlamıştır. Neo liberalizmin, sanatın klasik sınırlarını kaldıran ve küreselleşmesinin önünü açan anlayışıyla sanat, herhangi bir akım dahilinde anılmayan yöntem ve kullanılan malzemenin çeşitliliği ile kavramsal nitelikte bir gelişme göstermiştir. Küratör¹⁹ ve galerilerle varlık bulan bir yapıda olması nedeniyle sanatın alım satım değerini yani metalaşması tartışmalarını tekrar gündeme getirmiştir. Batıda çok kuvvetli hale gelen çağdaş sanat yaklaşımları, sanat organizasyonlarıyla piyasasını oluşturmaya başlamıştır.

Teknolojinin gelişimine paralel olarak ideolojinin estetiğinde, Batıda 1980'ler ve bizim coğrafyamızda 1990'ların ortasından itibaren sayısal sisteme entegrasyon süreci başlamıştır. Hayatla ilişki kurma biçimi gittikçe artan oranda sayısal sistemler aracılığıyla

¹⁹ Müze, kütüphane, sergi vb. etkinliklerini düzenleyen ve yöneten kimse (tkd.gov.tr).

sağlandığı için bu süreci anlatan yeni bir kavramlar da ortaya çıkmıştır. Bu dönemi Tumay ‘Dijitalizm’ kavramıyla açıklamaktadır.

“Sadece bir disiplin dolayısıyla açıklanamayacak kadar çok ilgi alanının konusu olan dijitalizm, kendine ait bir sistemi ve dili olan ve kendini sürekli güncelleyen bir olgudur. Çağın kavramlarından biri olan hız, hem teknik olarak hem de düşünce boyutunda dijitalizmi destekleyen önemli bir özelliktir” (Tumay, 2010: 2).

Bu bakımdan 2000’lerle birlikte küreselleşen dünyada hızla yükselen dijital kültürle bütünleşen ağ toplumunda, siyasetten kültür ve sanata kadar hayatın her alanı daha da artan bir oranda ekonomi temelli bir yapıya bürünmüştür. Her şeyin anonim şirketi yapısı alması sanatı da galeriler ve uluslararası organizasyonlar (biental, trienal vb.) bazında ticarileştirmiştir. Küreselleşmenin ekonomik, politik ve sosyal sonuçlarına tüm coğrafyalardan itirazlar yükselmiştir. Bu itirazlar teknoloji sayesinde yeni medya araçlarıyla dillendirilmiş, dijital olarak da üretilen ifade biçimleriyle estetize edilmiştir. sanatçıyı ve eserini siyasi ve estetik söylemin bir parçası haline dönüştürmüştür. Siyasi ideolojiyle biçimlenen sanat eserlerinin sosyal mecralarda da dolaşıma girmesi dolayısıyla çok kısa sürede kitleselleşebilmesinin de önünü açmıştır.

Bu bakımdan sosyal medya, hem aktivist kimliğin hem de aktivist sunumların sanal olarak gerçekleştirildiği yeni bir ‘gerçeklik’ bağlamı yaratmıştır. Aktivizmin 18.yy’ın sonlarından itibaren yaşamın içinde başlayan görüntüsü zamanın dinamiklerine bağlı olarak sürekli dönüşmüştür. İlgili dönemlerin ideolojik anlayışlarıyla mücadelenin karşılıkları, direniş kültürünün içinde yaratılırken, ideoloji ve karşı ideolojiyi besleyen estetik duyarlılıklar kitlelerle buluşmuştur.

2.2. “İzm”ler Çağı

İdeolojiye kimlik kazandıran -izm²⁰ ekiyle oluşan doktrinler, tez bağlamındaki

²⁰ İngilizcede -ism soneki Türkçe karşılığı olarak -cilik, -culuk, -lıkçılık anlamında kullanılır. Kelime sonuna gelen bu ek -izm sesiyle kullanılır (medyasozluk.com). -izm eki Yunancadan dile geçmiş kelimelerde görülen, fiillerden isim oluşturmakta kullanılan bir ektir (örn. baptism): bu modelde, eylem ya da işleyişi, durum ve şartlar, ilkeler ve doktrinleri, kullanım ya da nitelikleri gösteren isimlerin oluşturulmasında kullanılır. (Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language: 1989:754).

dönemi iktisadi ve siyasi olarak biçimlendirmiştir. Her sanat hareketi yaşanılan dönemin ekonomi-politik yapısından bağımsız olamayacağı için, toplumsal sınıfların ideolojisini yansıtan ifade biçimlerini oluşturmuştur. Aidiyetin kodları estetik formlarda, özellikle 19.yy ve 20.yy’da -izm’ler olarak ortaya çıkan sanat akımlarında karşılık bulmuştur. 20.yy sonu ve 21.yy’ın ilk dönemlerinde yaşamda ve sanatta -izmlerin, teknik-teknolojik alt yapısının söylemi etkileyip niteliği değiştiren karakteri gözlemlenmektedir. Bağlamımızda bu sürecin aktivist niteliğinin aktivist sonuçları değerlendirilmiştir.

2.2.1. 18.yy ve 19.yy- Muhalif Sanatın Temelleri

18. yy sonu ve 19.yy ideolojisinin estetiği muhalif sanat açısından ekonomi-politik gelişmeler paralelinde iki sanatsal yaklaşımda görülmektedir. Bunlardan bir tanesi ‘sanat için sanat’, bir diğeri de ‘toplum için sanat’ (sosyal sanat²¹) hareketidir. Bu sanatsal yaklaşımları besleyen yapı ise sanatçının toplum içinde kendine biçtiği pozisyonudur ve her iki yaklaşım da ideolojik temellidir.

Sanatın tüm kurumlardan ayrışmasını temel alan ‘sanat için sanat’ yaklaşımı “romantizmin özgürlüğe kavuşması” için kullanılan silahlardan birisidir (Hauser, 1984: 226). Kant’tan Roger Fry’a kadar hakim estetik tarihi, liberal hümanist değerlerin temeli olarak sanatın yüceltilmesi gerekliliğine odaklanmıştır. Bu yüceltilmeyle ilahi özellikler atfedilen ve idealist bir boyuta evrilen sanat, Rönesans’la birlikte din algısının ve baskısının zayıflaması sonucu oluşan boşluğu dolduracak bir düşünce sistemine de ulaşmıştır. 1800’lerde kilisenin ve sarayın himayesinden ayrılıp özerkleşen sanat, Hauser’e göre “daha erişebilir, daha insancıl, daha alçak gönüllü duruma gelerek yarı tanrıların üstün kişilerin konusu olmaktan çıktı ve ölümlü ve duyumsal haz düşkünü kişilere seslenmeye başladı” (1984: 24). Dönemin haz düşkünü kişileri sermaye sahibi burjuvaziye denk gelmektedir. Şekil 10’da Thomas Gainsborough’un tablosunda da görüldüğü gibi, burjuva yaşantısını konu alan eserler doğallıktan uzak bir şekilde idealize

²¹ Sosyal Sanat (art social): Sosyal bilim ile sosyal matematiğin de dahil olduğu bir üçlünün parçası olarak ortaya atılan bu terim, en geniş kitleye en büyük mutluluğu sunmak üzere kolektif hayatın insan doğasının ilkeleri doğrultusunda rasyonel biçimde örgütlenmesini teşvik etmek amacıyla oluşan bir kavramdır. Bu terim ilk kez 1790 yılında Filozof Condorcet editörlüğündeki Journal de la Societe de 1789 adlı dergide tanıtım yazısında sanatçılara çağrı yazısında kullanılmıştır (McWilliam, 2011: 13) Sosyal sanat anlayışı ancak 1830’larla birlikte radikal çevrelerde hayata geçmiştir.

edilerek resmedilmiş, burjuvazinin toplumun diğer tabakalarından üstünlüğü, gücü ve zenginliği yani yaşam biçimi betimlenmiştir.



Şekil-10 Thomas Gainsborough “Bay ve Bayan Andrews”, 1750

Romantizmle zirveye ulaşan sadece klasik kurallara tepki olarak ortaya çıkan sanat için sanat hareketi, daha sonra estetik niteliği tartışılan tüm değerlerden kurtulma çabasına dönüşmüştür. Hauser’e göre sanatın tüm değerlerden kurtulma çabası “romantiklerin, içine kapanıp pratik olaylardan kaçtıkları bir fildişi kule” durumuna gelmiştir. Egemen olan düzen ile anlaşmanın bedeli bu şekilde ödenmiş, sanatçının toplumsal olaylara duyarsızlaştığı ve seyirci kaldığı bir anlayış ortaya çıkmıştır. Burjuvazi “sanat için sanat”ı kendi sanatı haline getirmiş, sanatın ülküsel olma özelliğini ve sanatçının yüce, politikanın üstünde bir konuma sahip olması gerektiğini vurgulamıştır (1984: 226-227). Özellikle Aydınlanma Çağı’yla birlikte bu yüceltmeyle, sanatçı bir yandan özgürleştirirken bir yandan da özneleşen bireyin rızaya dayalı onayı ile sistemle uyum içinde olmasını sağlamıştır (Eagleton, 2010:51). Böylece, sanatın muhalif tavır sergileme kanalları bu süreç için sekteye uğramıştır. Sanatın salt estetik kaygılarla üretilmesi onun piyasa içerisinde metalaşması problemini de beraberinde getirmiştir. Bu anlayışla sanat bir metaya, sanatçı da bir meta üreticisine dönüşmüştür (Fischer, 2010: 49). Bu bakımdan ideolojinin estetiği kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde burjuva hegemonyası etrafında şekillenmiştir.

Bu hegemonya sonucunda oluşan burjuva sanat ideolojisi ve tarihi Hadjinicolaou’a göre şu sonuçları doğurmuştur;

“Yalnızca başyapıt sayılan yapıtlar sanat başlığı altında gruplandırılır. Önemsiz kabul edilen yapıtlar ise büyük ölçüde göz aldi edilir. Sanat yapıtlarının yaratıcı

dehalar tarafından ve bir çağın homojen ruhunu göstermek üzere gerçekleştirildikleri, böylece tüm insanlığın mirasını oluşturdukları kabul edilir. Sınıf ideolojileri ise görmezden gelinir. Biçim ve içerik kavram çifti vurgulanır. Bunlardan biçim, “estetik değeri” taşıyan kavram olarak görülür. Biçimin, tümel sınıf ideolojisi ile ilişkisi görmezden gelinir” (1998:24).

Sanat her alandan olduğu gibi siyasetten de yalıtılmaya çalışılmıştır. Ne var ki sanat ve siyaset tarih boyunca sürekli etkileşim halinde olan iki kavramdır. Ranciere’in de belirttiği gibi sanat ve siyaset birbirlerinden bağımsız gerçeklikler değil, duyulur olanın paylaşılma biçimleridir (2014:30). Genel olarak siyaset toplumsal yapıyı tasarlar, toplumsal alana ait bir olgu olan sanat, bireysel dışavurum araçlarıyla toplumu (kurgusal olarak) tasarlama ve yaşamın eksikliklerini dönüştürme iddiasındadır. Bu bağlamda Marks için sanat, “değişimle özdeş, ilerleyen, sürekli hareket halinde olan, her yeni insana farklı şeyler duyumsatan, düşündüren bir güçtür” (1978: 124 Aktaran Akbulut, 2011: 23) Sanatçının toplumu tasarlama ve dönüştürme iddiası, siyasal ideolojisini estetik ile birleştirip sanatın bireyi, hayatı ve toplumu dönüştürücü gücünü kullanabilmesi ile olanaklıdır.

Radikal sanat kuramlarının merkezi yer işgal ettiği “sanat için sanat” hareketine karşı gelenek olan “toplum için sanat” ya da “sosyal sanat” anlayışı ile 18. yy sonları ve 19.yy’da sanatın kolektif duyarlılığa seslenmek yoluyla politik hedefler gerçekleştirilmesi gerektiğini savunulmuştur. Sosyal sanat anlayışına göre sanatçı, “sosyal ortamını incelemeye çalışmalı, bilimi, aydınlanmayı, aklı, adaleti, insanlığı ilgilendiren her şeye ilgi göstermeli” (McWilliam, 2011: 33). Sosyal sanat anlayışıyla birlikte sanatın araçsallığı yaklaşımı şekil değiştirmeye başlamıştır. Bu yaklaşım aynı zamanda sanatın ideolojik olarak siyasal dozunun artmasına da sebebiyet vermiştir. Siyasi nitelik sanatçıya ve üretimine muhalif bir karakter kazandırmıştır.

Örneğin Fransız ressam Jacques-Louis David siyasi ideolojiyi merkezde tutan sanatçılardan biridir. Fransız Devrim önderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenlerini tasarlamış ve devrim ideallerinin yayılmasını sağlamıştır (Clark, 2011: 14). David aynı zamanda Maximilien Robespierre ve Jean-Paul Marat’ın da yakın arkadaşı ve

Jakobenizm²² destekçisidir. Fransız devrimi sırasında mecliste burjuvazinin ve kralın destekçisi grup olan Jironden partisi üyesi bir kadın tarafından öldürülen Jakoben kulübü devrimcilerinden Marat'ın ölüm sahnesi, David'in politik duyarlılıklarını yansıtan önemli eserlerinden biridir (Şekil-11). Halkın büyük desteğini alan Jakobenlerin artan gücü ve ideolojik çekişmeler sonucu öldürülen Marat'ın tablosu daha sonra sosyalist ideolojinin estetiğinin yorumlanmasında da önemli bir arketip olması bakımından önemlidir.



Şekil-11 Jacques-Louis David, “Marat’ın Ölümü” 1793

Bu bağlamda bir başka örnek, David'in çağdaşı olan Francisco de Goya'dır. İspanya Kralı'nın baş ressamlığına atanmış (1799) bir saray ressamı olmasına rağmen (Clark, 2011: 14), iktidarın baskıcı ve yozlaşmış politikaları eleştiren çalışmaları olan bir sanatçıdır. İspanya'nın Fransız ordusu tarafından işgalinde yaşanan vahşeti resimleyen Goya, “3 Mayıs Katliamı” çalışmasında (Şekil-12), 1808 Mayısında Fransızların idam mahkûmu İspanyolları kurşuna dizilişini eleştirel bir şekilde betimlemiştir. “Savaşın Felaketleri” (Ek-1) isimli bir dizi gravür yaparak (82 tane) savaşın vahşetini ve işlenen acımasız suçları anlatan ve monarşi rejimini eleştiren çalışmalar üretmiştir. Goya'nın çağdaşı olan kimi sanatçıların ideolojik olarak halkın ve ezilenlerin yanında bir tavır sergilemeleri ideolojinin estetize edilmesi bakımından sanatta önemli bir kırılma yaratarak muhalif sanatın ortaya çıkışının zeminin hazırlamıştır.

²² Jakobenizm: Cumhuriyetçilik, devrimci demokratlık. Jakobenler eski rejime ve aristokraziye karşı mücadele eden Fransız siyasi partisidir. Anayasa Dostları Derneği ya da Jakoben Kulübü olarak da bilinir (Gerard, 2005:49).



Şekil-12 Goya, “3 Mayıs Katliamı” 1814, İspanya

Aktivist hareket için son derece önemli olan muhalif tavrın, ideolojileri estetize etmesiyle, eleştiri kültürünü beslemeye başladığı bu örnekler çerçevesinde söylenebilir. Kolektif deneyimlerle birlikte örgütlenme ve sanatçının hedefinin ilerici ideallerin savunucu olmakla kalmayıp köklü değişimler için sosyal hayata müdahale etmesi gerekliliği ön plana çıkmaya başlamıştır. Sosyal sanat kavramı bu anlamda, kültürün ideolojik çerçevede, yeni bir politik düzen mücadelesinde etkin bir unsur olarak benimsenmesini ifade etmektedir (McWilliam, 2011: 14) özellikle Temmuz Monarşisi²³ döneminde bu talepleri dile getiren sanatçılar, rejimin en etkili muhalifleri olmuştur.

Oluşan toplumsal hareketlerle işçi sınıfı bilincinin şekillenmesi ve bu bilincin iktidarı talep etmesi sonucu yaşanan devrimlerle (1830-1848) birlikte yaşam yoğun olarak siyasallaşmıştır. Avrupa’da komünizm hayaletinin dolaştığı bu dönemin ideolojik karakteri işçi sınıfının programı olarak Marks ve Engel tarafından Komünist Manifestoda şekil bulmuştur. 1848 Komünist manifestosu Artun’un da belirttiği gibi “hem siyasal bir retorik hem de edebi bir tür olan manifestonun en temsili örneğidir” (2013: 17). Sanatçıların da ideolojik inançlarını yansıtan siyasi eğilimli eserler (edebiyat, müzik ve görsel sanatlar) artarak uluslararası alana yayılmıştır. Müzikte Mozart, Beethoven ve Wagner siyasi nitelikte eserler ortaya çıkarmış, edebiyatta Fransa’da Stendhal ve Balzac, Rusya’da Gogol, Dostoyevski, Turgenyev ve Tolstoy İngiltere’de Jane Austen,

²³ 1830–1848 arası dönem. 1830’da “Temmuz Devrimi” olarak anılan ve X. Charles’i devirerek Bourbon hanedanının hükümrânlığına son veren isyanlarla, Louis-Philippe’in hükümdarlığında anayasal monarşi kurulur. Louis-Philippe de 18 yıl sonra, 1848 Devrimiyle tahttan indirilecektir (McWilliam, 2011: 14).

Thackeray, Dickens, toplumsal istismarı eleştiren romanlar yazmışlardır (Hobsbawn, 2013: 276).

Görsel sanatlarda, David ve Goya dışında Honore Daumier, Edgar Degas, Henri Gustave Courbet gibi sanatçıların eserlerinde yaşamın gerçek sahneleri eleştirel bilinçle betimlenmeye başlanmıştır. Bu ve sonraki dönemin sanatçıları aracılığıyla sanat, sıradan insana temas etmeye başlamıştır. Avrupa'nın büyük bir bölümünde okuma ve yazmayı bilen nüfus oldukça az olduğu için, sosyal sanat yaklaşımıyla oluşturulan görsel imgeler halkın siyasal olarak bilinçlenmesine de katkı sunmuştur (Burke, 2003: 163).

Örneğin Honore Daumier politik içerikli taş baskı (Şekil-13), gravür ve karikatürlerinde sefaleti ve toplumsal adaletsizliği vurgulayan çalışmalar yapmıştır. Ayrıca Paris'te işçi direnişini ve direnişlerinde katledilen insanları resmederek ideolojisini sanatına yansıtmıştır (Ek-2).



Şekil-13 Honore Daumier “Gargantula” (Louis-Philippe’in karikatürü), 1831

Gustave Courbet ise Paris Komünü’nde Sanatçılar Birliği’nin başkanlığını yapmış, sanatçıları komün için örgütlemiş ve sergilerin düzenlenmesi, müzelerin ve gösteri salonlarının açılmasını üstlenmiş (STMA, 1988: 372) bu anlamdaki başka örnektir. Courbet sanatın dünyanın nesnel bir kaydı olması ve sanatın alışlagelmiş toplumsal değerlerden arınıp toplumun insanları nasıl biçimlendirdiğinin sorgulanması gerektiğini vurgulayarak (Little, 2013: 80) Fransız halkının gerçek hayatından sahneleri (Şekil-14) resmetmiştir. Ayrıca sosyal sanat anlayışının ideolojik bir akıma dönüşmesine de öncülük yapmıştır. Courbet, “La Realisme” (Realizm-Gerçekçilik) olarak adlandırdığı bu yeni stilini oluştururken yakın arkadaşı olan anarşist Pierre-Joseph Proudhon ve şair, sanat eleştirmeni Charles Boudelaire’den ilham almıştır (Antliff, 1991: 25-26). Courbet

“1850 yılında Gerçekçilik Manifestosu’nu kaleme almış, amacını ‘Yaşayan sanat yapmak...Hedefim budur!’ sözleriyle özetlemiştir” (Antmen, 2013: 13). Ayrıca 1855 Paris Dünya Fuarı’na kabul edilmeyen çalışmalarını (Şekil-15) bir barakada kendi açtığı kişisel “Gerçeklik Pavyonu” sergisi ile hem otoriteye de başkaldırmış hem de alternatif bağımsız sergi geleneğinin önünü açmıştır. Antmen’e göre Courbet’in bu tutumu “bu dönemde yaşanan akademik-avangard çekişmesinin farklı sanatsal arayışlarla olduğu kadar, bağımsız sanatçı tavrıyla da ateşlendiğine başlıca örnektir, ayrıca 19.yy sanatının Salon’dan²⁴ kopuş sürecini hızlandıran etkenler arasındadır” (2013: 13).

Courbet klasizmi ve romantizmi reddederken, resimlerinde burjuva sanat anlayışının yerine toplumsal eleştirel yaklaşımlarla gerçek hayatı betimlemiştir. Bu yüzden Gombrich’e göre Courbet’in "gerçekçiliği", sanatta bir devrimin başlangıcı olmuştur (2004: 511).



Şekil-14 Gustave Courbet “Taş Kırıcıları”, 1849



Şekil-15 Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori”, 1855

19.yy’ın sosyal sanatı, birçok örnekte olduğu gibi hem edebiyatta hem de görsel sanatlarda toplumsal gerçekçilik anlayışıyla ideolojinin, halkın ve işçi sınıfı yaşamının adaletsizliği üzerinden estetize edildiği bir perspektifte dönüşmüştür. Bu bakımdan

²⁴ 1725 yılından itibaren Louvre’da “Paris Salonu” adı altında bazen yıllık, bazen de iki yıllık dönemlerde gerçekleştirilen sergiler, 1748 yılından itibaren ödüllü akademik sanatçılardan oluşan bir jürinin denetiminde düzenlenmeye başlamış, Fransız Devrimi’nden sonra yabancı sanatçıların da katılımına açılmıştır. 19.yy’ın sonuna kadar dünyada en yeni sanat üretiminin sergilendiği başlıca ortamı Salonlar oluşturmuştur. Akademik sanatçıların yanında eğitim görmüş fakat akademiye eleştiren Gustave Courbet, Edouard Manet, Claude Monet gibi avangard sanatçıların yapıtları Salon tarafından genellikle reddedilmiştir. 1863 yılında Salon’a başvuran 3000 yapıtın reddedilmesi sonucu Salon karşıtı bir protesto kampanyası başlamış, III. Napolyon’un kararıyla ilk kez “Reddedilenler Salonu” ismiyle resmi Salon’a alternatif bir sergi düzenlenmiştir (Antmen, 2013: 13-14).

Courbet'in öncülüğünde Realizm²⁵ felsefesiyle ilerleyen bu hareket sanatı Rokokonun şatafatından, Klasizmin ulusalcı eğilimlerinden ve Romantizmin bireyselliğinden sıyrarak yüzünü toplumsal yaşama ve gerçekliğe çevirmiştir. Realizm, eleştiri ve muhalif kültürün kurumsallaşmaya başlaması açısından önemli bir harekettir. Estetiğin ideolojisinin biçim kazandığı ifade biçimlerinin karşılıklarını bulabileceğimiz vizyon yaratmıştır.

Sanatta realizm tartışmaları devam ederken yeni bir bilimsel dışavurum biçimini de hayatın içine girmiştir. 19 Ağustos 1839 yılında fotoğrafın tüm dünyaya ilanıyla birlikte gerçeklik başka bir boyut kazanmıştır. Gerçeğin yerini tutan fotoğrafın, eşit ve özgür bir dünya taleplerinin, direnişlerin ve devrimlerin yaşamın her alanını dönüştürdüğü bir zaman diliminde icat edilmesi ve “gerçekle” olan bağlantısı aktivist hareketlerin aktivist pozisyonunun belirlenmesinde son derece önemli bir yere sahip olmuştur. Susan Sontag’a göre gerçeklik, görüntülerin yansıttığı bilgilerle yorumlanmıştır; “görüntü, gerçek bir şeye benzediği müddetçe hakiki, benzerlikten öte bir şeyi temsil etmediği sürece uydurmadır” (2011:180-182). Bu bakımdan ilk icat edildiği dönemde fotoğraf, gerçekliğin en güvenilir tanıklık aracı olmuştur. Hem üretim hem de dolaşım kolaylığı ve hızı fotoğrafı hayatın her alanına dahil etmiştir. Bu bakımdan fotoğraf, günümüzde de devam eden güçlü bir toplumsal ve bireysel gerçekçilik anlayışının araçlarından biri olmuştur.

Fotoğrafın icadı aynı zamanda estetiğe teknik devrimin müdahalelerinden biri olarak da düşünülmelidir. Bu bakımdan fotoğrafın gerçeklikle olan bağlantısı ve teknik olanakları ve daha sonrasında sinemanın da hayatın içine girmesiyle yepyeni bir çağ olan, aynı zamanda her türlü manipülasyona da zemin hazırlayan, gerçekliğin sanal gerçeklikle vücut bulduğu imgeler çağı da başlamıştır.

Fotoğraf başlangıcından itibaren bir belge üretim teknolojisidir. Örneğin 1848 devrimlerinde Fransa’da çekilen fotoğraflar, fotoğraf tarihi açısından ilk direniş fotoğraflarıdır (Eskier, 2013: 1). Thibault adlı bir fotoğrafçı 25 Haziran 1848 ve 26

²⁵ Hauser’e göre realizm akımı 1848 devrimlerinin yenilgisiyle daha da saldırgan bir hal alıp natüralizme dönüşmüştür (Hauser, 1984: 261).

Haziran 1848'de Paris'te Saint-Maur-Popincourt'da barikatları görüntülemiş (3. Bölümde analiz edilmiştir) ve bu 'daguerrotype'ler²⁶, beş gün sonra haftalık L'Illustration dergisinde yayınlanmıştır. Gazetelerde fotoğrafın haber niteliğinde kullanılmaya başlaması ve bu görüntülerin tarihin en eski foto-röportajı örneği (Boltanski,2002 Aktaran Eskier, 2013: 1) olması bakımından da önemlidir. Aynı şekilde İngiltere'de Kennington Meydanı'nda 10 Nisan 1848'de gerçekleşen Chartist mitinginin görüntüleri de William Edward Kilburn tarafından kayıt altına alınıp gazetelerde yayınlanmıştır (Burke, 2003: 157).



Şekil-16 William Edward Kilburn, Kennington Meydanı'ndaki Chartist Miting, 1848

İfade biçimi olarak fotoğrafın gerçeklikle kurduğu doğrudan ilişki çerçevesinde toplumsal hareketler ve direnişlerle birlikte belli olayların görsel imgeleri, giderek daha fazla fotografik imgeyle özdeşleştirilir hale gelmiştir. Fotoğraf sadece aktivistlerin ideolojilerinin estetik aracı değil aynı zamanda aktivist hareketin hem sol hem de sağ ideolojide taraf olarak servis edilmesi konusunda da gazete örneklerinde olduğu gibi çok önemli bir kitle iletişim aracı olma özelliğine de kavuşmuştur.

Aynı özellik 1871 Paris Komünü sırasında barikatlarda ve komünün bastırıldığı Kanlı Hafta boyunca da görülmüştür. Komünde pek çok fotoğraf çekilmiş, barikatlardaki direnişin siyasi ideolojisinin temsili imgeleşmiştir. Komün saflarında fotoğrafçı ve gazetecilerin de bulunmasıyla (STMA, 1988: 366) fotoğraf, bizzat komüncüler tarafından

²⁶ Gümüş nitratla ışığa duyarlı hale getirilen bakır levhaların, kamera obscura içinde 10 ila 20 dakika pozlanarak, civa buharına tabi tutulup geliştirilmesiyle fotografik görüntü elde etme yöntemi.

aktivist tavrın mediumu haline gelmiştir. Bu durum da fotoğrafa muhalif olma misyonu yüklemiştir.

Komün direnişi boyunca komüncülerin sosyalizm zaferlerini, coşkularını ve heyecanlarını yansıtan Komün barikatlarında çekilen ve gazetelerde yayınlanan fotoğraflar, fotoğrafın gerçekte olan kanıt niteliğindeki bağlantısı dolayısıyla komün düştükten sonra Haziran 1871 yılında komüncülerin teşhisinde kullanılmıştır (Sontag, 2011: 5). Teşhis edilen devrimciler hapse atılmış, işkenceler görmüş, pek çoğu da katledilmişlerdir. Öldürülen komüncüler tekrar fotoğraflanmıştır (Şekil-17). Fotoğraflar aracılığıyla direnişçilerin teşhisi iktidarların -günümüzde de aynı şekilde devam eden- eylem yapan kitleleri gözetleyip, denetim altında tutmasına yarayan araçlardan da biri haline gelmiştir. Komün örneği ve daha sonrasındaki tüm direniş pratiklerinde olduğu gibi fotoğraf makinesi ve daha sonrasında video kamerası gibi görsel kayıt cihazları egemen ideolojinin aktivist hareketler üzerindeki teknolojik gözetim mekanizmaları olmuştur.



Şekil-17 André Adolphe-Eugène Disdéri, “Tabutlarında Komüncüler” 1871

19. yy fotoğrafı daha ilk dönemlerinden itibaren bir çok amaç doğrultusunda kullanılmıştır. İdeolojik amaçlar bunlardan bir tanesidir. Fotoğrafın iktidar üzerindeki yaptırım gücü 19.yy sonlarına doğru ve özellikle 20.yy’da toplumsal belgeci yaklaşım örneklerinde fotoğrafçının ideolojisi doğrultusunda şekillenmiş, muhalif bir tavra dönüşmüştür (3. Bölümde incelenmiştir).

Realizm akımıyla başlayan yaşamın gerçeklerinin yarattığı fikrin sanata yansıtma tavrı, fotografik gerçeklik algısıyla 19.yy’ın son çeyreğinde İzlenimcilik

(Empresyonizm) akımının estetik karakterinin biçimlenişine sebebiyet veren nedenler arasındadır. Aktivist niteliği olmayan fakat eleştiri mekanizmasıyla aktivist niteliği besleyen izlenimcilik akımında Eduard Manet, Camille Pissaro, Claude Monet, Edgar Degas gibi sanatçılar Courbet'nin izinden giderek günlük yaşamı, sokakları ve meydanları tuvallerine aktarmaya başlamışlardır. Courbet'den farklı olarak bu sanatçılar dikkatlerini sınıf çelişkilerine değil, kendi çağlarının insanlarını ve nesnelerini gösterme kaygısı güderek akıp giden zamanın belli bir anına yoğunlaşmışlardır (Yılmaz, 2013: 36). Bu bağlamda var olan koşullara bağlı kalmakla birlikte gerçeklik ve nesnellik ikinci plana atılarak, kişisel yorumlar ve eleştirel nitelik ön plana çıkmıştır.

19.yy'ın son dönemleri sanatçıların muhalif karakteriyle iktidar mercileri arasında gerilimlerin de artmaya başladığı dönemlerdir. Sanatın ve sanatçının oluşan muhalif ve eleştirel tavrı, çoğu zaman otorite tarafından tehdit olarak algılanmış, sanatçı ve eserlere sansür uygulanmıştır. Bu bağlamda kimi tablolar (Şekil-11, Şekil-13) ve gravürler (Şekil-14) uzun süre mahzenlerde saklanmış, ressamı para ve hapis ile cezalandırılmıştır. Dostoyevski devrimci faaliyetlerinden dolayı 1849 yılında ölüm cezasına çarptırılmış, Wagner ve Goya siyasi nedenlerle sürgüne gönderilmişlerdir (Hobsbawn, 2013: 276). İktidarların sanatçıları üzerinde artan baskıcı sonucu Gustave Courbet, 14 Nisan 1870'de özgür ve sansürsüz sanat için bir bildiri yayınlamıştır. André Gill, Honoré Daumier, Jean-Baptiste Camille Corot, Eugène Pottier, Jules Dalou ve Édouard Manet gibi isimler de bu bildiriye imza atmışlardır (marksist.org). Bu bildiri sanatçıların ortak bir amaç için örgütlenmesi ve ortak hareket ederek aktivist bir tavır sergilenmesi bakımından da büyük önem taşımıştır. Sanatçıların ideolojik olarak muhalif tavrın bilinçli bir eylem şekline dönüşmesi aktivist tavır açısından belirleyici bir gelişmedir. 19.yy'ın toplumsal hareketleriyle oluşan, direniş kültürüyle şekillenen sanatçıların ideolojisi, estetiğinin imgesi haline gelmeye başlamıştır. Bu gelişme ise estetiğin ideolojisi kavramının genel tanımının karşılığı olan bir durumdur. Sanatçı aktivist aktörlerden biri haline gelmiştir.

Courbet'nin La Realisma manifestosu ve sonraki gelişmelerde görülecektir ki 20.yy'ın avangard sanat hareketlerini hazırlayan ve biçimlenmesi sağlayan manifesto terimi estetik ideolojik karşılıklarından biridir. Bu bakımdan estetiğin ideolojisinde 1830

ve sonraki süreci, sanatın siyasi bildirgeleri olan manifestolar biçimlendirilmiştir. Manifestolar bağlayıcıdır, umut etmek ve hayal etmek manifestonun en temel ilkesidir. Devrimci siyaset söyleminde sanat hareketleri de ütopyalarını yansıtacak manifestolarla ilerlemiştir.

2.2.2. 1900-1939 Aktivist Sanatın Örgütlenmesi

20.yy'da özellikle 1900-1939 arasında sanat türevleriyle, hayatın dinamikleri içinde etkileşimli, örgütlü yapının oluşmasında çok daha belirleyici olmuştur. Bu bakımdan ideolojideki düşünsel birliktelik, sokaktaki eylem birlikteliği ile ortak bir zeminde buluşmuş ve sanattaki muhalif karaktere cesaret kazandırıcı bir güç olarak kendini göstermiştir. Dolayısıyla -izmler çağında sanat, muhalif tavrın karakteriyle bir meydan okuma biçimi almıştır. Bu meydan okuma biçimi zaman içinde sanatçıların birbirleriyle daha kuvvetli etkileşime girmeleri sonucuna ulaşmış ve ciddi bir sivil toplum hareketine dönüşme inisiyatifi ortaya çıkarmaya başlamıştır. Sanatçılar sistemle olan ilişkilerini örgütlü yapılar üzerinden sürdürme zarurietini hissetmişlerdir. Bu örgütlü yapılar ise 20.yy avangard sanat hareketleriyle biçimlenmiştir.

Sanatın örgütlenme dinamikleri içerisinde manifesto, kolaj, montaj, foto montaj, asamblaj²⁷, anti-sanat, hazır nesne, nesnesiz sanat, soyut sanat, endüstriyel sanat ve tasarım, inşa sanatı, sosyalist realizm-toplumsal gerçekçilik, dejenere sanat, makine estetiği, dinamizm, tekniğin güzelliği vb. kavramları belirgin bir nitelikte 1900-1939 periyoduna ideolojinin estetiği düzleminde damgasını vurmuştur. Bu dönemin sanatından ortaya çıkan kavramların çoğu teknolojiyle doğrudan bağlantılıdır. Ayrıca avangard sanat hareketlerinin karşı duruş ve direniş niteliklerinin metnini, ideoloji ve estetiğin birlikteliğini manifesto kavramı sağlamıştır.

Sanatın 20.yy'da avangard felsefeyle aktivist örgütlenme biçimi almasının nedeni ise dönemin ekonomik, politik ve sosyolojik yapılanmasının kaotik durumudur. Akılcılık, bilim ve teknoloji üzerine kurulu modernleşme, dünyayı çok farklı bir yere taşıyabilecekken tüm Avrupa 1900'lü yılların başında savaşa hazırlandığı için insanlar

²⁷ Çeşitli malzemelerin yada ayrı cinsten nesnelerin bir araya getirildiği üç boyutlu sanat yapıtı.

gelecekte umutsuz ve karamsar bir hal almışlardır. Modernleşme ile başlayan teknolojik gelişmeler bir taraftan ilerlemenin temel dinamiği olurken bir yandan da insanları yaşadığı topluma yabancılaştırmıştır. Tüm bunların yanında yalnızlaşan bireylerin içinde bulunduğu kaos ortamında tüm toplumsal acıyı, yıkımı ve kargaşayı içeriğinde ve biçiminde hiç olmadığı kadar avangardın sanatı yansıtmaya başlamıştır. Bu bakımdan 20.yy'ın sanatı hiç olmadığı kadar öfkeli ve şiddetlidir. Sadece bir coğrafyayla sınırlı olmayan avangard sanat hareketleri hedefleri bakımından ortak bir paydada birleşmişlerdir; insanlığın kurtuluşunu sanatın muhalefetine görmüşler ve bu doğrultuda hem sistem, hem de geleneksel sanat yöntemleri karşıtı çalışmalar yapmışlardır. Yüzyılın başında ortaya çıkan Ekspresyonizm, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm, gibi avangard ve Fütürizm, Konstrüktivizm gibi 'rasyonalist avangard'²⁸ sanat anlayışları sanat ve hayatı birleştirerek hayatı değiştirmeye çalışmıştır. İnsanın dramını, var olana duyulan inançsızlığı, geleceğe olan şüpheyi ve kaygıyı sanat çalışmalarına ve manifestolarına Dadaizm'de olduğu gibi başkaldırı, yıkıcılık, nihilizm ve geleneksel değerlerin tümünden reddi olarak yansıtmışlardır. Sanatçılardan bazıları sanat kolektiflerine ve gruplarına üye olup örgütlü bir şekilde sistem karşıtı sanatsal faaliyette bulunurken, kimileri de bireysel olarak sistem karşıtı çalışmalar yaparak ideolojilerini estetik zeminde buluşturmuşlardır.

1900-1939 arası sanatı bir başkaldırı aracı olarak gören avangard sanat akımlarının sınırlarını çizmek pek mümkün değildir. Akımlar hem birbirlerinden beslenmişler hem de birbirlerini eleştirerek geliştirmişlerdir. Sanatçılar da aynı anda bir çok oluşumun içinde bulunmuş ya da akımların yöntemlerinden etkilenmişlerdir. Aynı akım (örn Fütürizm) farklı coğrafyalarda (İtalya ve Sovyetler Birliği), farklı ideolojinin (Faşizm ve Sosyalizm) estetik anlayışını yansıtan bir yapıda da olabilmıştır. Ayrıca 1. Dünya savaşı öncesi oluşan akımlarla savaş sonrası oluşan akımların yapısı ve amaçlarında değişiklikler olmuş, savaş öncesi hareketlerden kimisi (kübizm, ekspresyonizm, fütürizm) sanatı geleneksel her türlü değer anlamından kurtarıp sanat ile hayatı birleştirmeye çalışırken, savaş sonrası hareketler (Bauhaus, konstrüktivizm) ise sanat ile sanayiye birleştirip tasarıma dayalı estetik anlayışı geliştirerek, savaş sonrası dünyasını yeniden inşa etmek amacıyla hareket etmiş ve bu doğrultuda amaçlarını

²⁸ Rasyonalist Avangard: Makine estetiği (Artun, 2013: 47).

manifestolarla ilan etmişlerdir. Bu bakımdan avangard akımlar ancak kronolojik olarak manifesto yayınlama tarihlerine göre bir sıralamaya girebilmektedir. Manifestosu olmayan akımlar ise avangard sanat dahilinde kuruluş tarihleri baz alınıp, aktivist çalışmalarına değinilmiştir.

Avangardın aktivist karakterinde, karşımıza ilk olarak Fütürist manifesto çıkmaktadır. Avangard ruhun örgütlü muhalefet zemininde varlık bulduğu Fütürizm akımı İtalya’da ortaya çıkmıştır. ‘Gelecekçilik’ anlamı taşıyan akımın en temel ilkesi ise: “büyük bilimsel keşiflerin yarattığı etki altındaki insan duyarlılığını tepeden tırnağa yenilemektir” (Marinetti,1999: 75). Bu yenilemenin kaynağında ve akımın aktivist ruhunun altında geçmişin reddi yatar, geçmişin tüm değerlerine ve geleneğine karşı çıkıp eskiye dair ne varsa yok etme amacını taşır. Bu bakımdan saldırgan ve kışkırtıcı bir yapıdadır. Modernliği ve onun türevleri olan hızı, endüstriyel üretimi, makineleri, reklamı ayrıca savaşı ve kadın düşmanlığını yücelttiği için, romantizmden beslenen ve modernliği sorgulayan avangard akımla değil, rasyonalist avangardla ilişkilidir (Artun, 2013: 102). Yani bu akım makine estetiğinin ve endüstri sanatının ideolojik boyutunun yolunu açmıştır. Bu yeni estetiğin oluşturulmasının altında yatan neden ise İtalya’nın 20.yy başında yaşadığı krizden kaynaklıdır. Bu durum İtalyan şair ve oyun yazarı Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944) dahil ülkedeki birçok entelektüelin gündemi haline gelmiştir. Bilimden sanata, siyasetten ekonomiye kadar ülkelerini her alanda tekrar Avrupa’nın merkezi haline getirmek isteyen entelektüeller bu uğurda şiddet dahil ne gerekiyorsa yapma kararı almışlardır (Yılmaz, 2013: 125). Marinetti bu karar doğrultusunda ilk Fütürist Manifestoyu yazmış ve 20 Şubat 1909 tarihinde Paris’te Le Figaro gazetesinde yayınlamıştır:

“(…) biz yüzümüzü tehlike aşkına, enerjik davranışa ve korkusuzluğa çevirdik. Cesaret, başkaldırı ve devrim şiirimizin temelleridir. Dünyanın ihtişamı yeni bir güzellik ile zenginleşiyor. Hız’ın güzelliği. Patlayıcı bir nefes çıkaran yılanlar gibi harika borularla süslü, kükreyerek ilerleyen bir yarış arabası, Semendirek Zafer Tanrıçası’ndan daha güzeldir. Savaş dışında güzellik yoktur. Günümüzün şaheseri artık saldırgan bir karakterde olmak zorundadır. Mücadele yoksa güzellik de yoktur. Saldırgan olmayan hiç bir yapıt, başyapıt mertebesine yükselemez. Dünyanın biricik temizleyicisi olarak savaşı, militarizmi, vatanseverliği kutsuyoruz. Müzeler mezarlıklardır. Her çeşit müzeyi,

kütüphaneyi, akademiyi yıkacağız: ahlakçılık, feminizm ve her türlü çıkarıcı yılgınlık ile savaşağız! (Marinetti, 1909 Aktaran Antmen, 2013: 71)

Bu manifestodan da anlaşılacağı üzere yıkıcı ruhla beslenen Fütüristler, sanatı da teknoloji paralelinde politik bir dışavurum aracı olarak görmüşlerdir. Rasyonalist avangard anlayışla biçimlenen ve manifesto çıkırını açan fütürizm Rus avangardını da dahil pek çok akımı hem manifesto yazımı düzeyinde hem de sanatın teknoloji ile birlikteliği boyutunda etkilemiştir. Ayrıca fütürizmin savaş, vatanseverlik ve militarizmden de ilham alması akımı daha sonrasında Mussolini'nin faşist ideolojisiyle ilişkilendirilmesine neden olmuş, hatta faşizmin resmi sanatı olarak da algılanmıştır.

1900-1939 yılları arasında sanatın örgütlü organizasyonunda kübizm, perspektif kurallarını yadsınarak, çizgi ve biçimle resimsel kurgu yapılabileceğinin ilk örneğidir. Bürger'in ifadesiyle (2014:108-143) “modern resimde Rönesans'tan beri hakim olan temsil sistemini en bilinçli bir şekilde yıkan harekettir. Provokatif unsur içerir, gerçekliğin resmedilmesinde, yani sanatçının gerçekliği dönüştürerek aktarmasına dayanan bir temsil sistemi, böylelikle geçersiz hale gelir”. Kübistler, resim düzleminde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine, aynı anda nesneleri birçok açıdan göstererek dördüncü boyut algısı yaratmışlardır.

Manifestosu olmayan avangard hareketlerden biri olan kübizm akımında sanatçılar, toplumsal olaylara tepkilerini örgütlü bir şekilde değil, bireysel inisiyatifler şeklinde bir karşı duruş sergilenmiştir. Kübizmin aktivist söylemi özellikle Picasso'nun İspanya İç Savaşı'nda yaptığı çalışmalarla belirgin hale gelmiştir. Picasso dönemin toplumsal gerçeklerine, hayatın ve savaşın dramatik ortamına tepkisini nesnel gerçekliği bozarak, kırarak ve parçalayarak, görsel algının sınırlarını zorlayan bakış açılarıyla cevap vermiştir. Ağlayan kadın (Ek-3) sadece İspanya İç Savaşı'nın acılarını değil, zulmün evrensel tanımının karşılıklarından biri olurken, Guernica²⁹ ise (Şekil-18) savaş karşıtlığının ikonik karakteri haline gelmiştir.

²⁹ İspanya İç Savaşının dramı, Picasso'nun Guernica'sından 3 yıl sonra Ernest Hemingway'in Çanlar Kimin İçin Çalıyor (For Whom the Bell Tolls) romanında savaşın anlamsızlığı sorgulatmış, 1943 yılında Yönetmen Sam Wood'un aynı isimli filmine uyarlanmış, 1984 yılında ise Metallica'nın ikinci albümünde (Ride the Lightning) yine aynı isimde yer almıştır. İspanya iç savaşının üç farklı estetik formda yer alması



Şekil-18 Pablo Picasso “Guernica” 1937

Başkaldırının aktivist hareketlerdeki imgesini 20.yy’ın ilk yarısında özellikle dışavurumcu hareket (Ekspresyonizm) üretmeye başlamıştır. Kurt Hiller’in Aktivist Program’ında olduğu gibi dışavurumcu sanatçıların amacı da yaklaşımakta olan ve modernizmin sonuçlarından biri olarak düşündükleri savaşın en fazla hissedildiği Almanya’da umutsuzluğun yerine umut eden “yeni insan”ı yaratmaktır (Yılmaz, 2013: 42).

Bireyin sistem karşısındaki çaresizliği, modern şehirlerin yarattığı korku ve yabancılaşma, sistemin çelişkileri ve savaş, sanatçıların çalışmalarının merkezine yerleşmiştir. Bu sanatçılardan Otto Dix (Ek-4), Kate Kollwitz³⁰ (Ek-5) çalışmalarında savaşın dramatik yüzünü göstermişlerdir. Sosyalist sanat kolektifleri³¹ üyesi olan Ludwing Meidner ise barikatlarındaki çarpışmayı (Şekil-19) betimlemiş ayrıca 1919 yılında savaşın yıkıntılarından doğacak yeni toplumu sosyalizmin kuracağını belirtip sanatçıları devrime katılmaya çağıran bir bildiri yayınlamıştır;

“Şimdi işçi sınıfı özgürleşmelidir. Aynı zamanda sanatçılar ve şairler de özgürleşmelidir... İnsan saygınlığı, sevgisi, eşitliği ve adaleti için geleceğin insanlığının kalelerine gidelim. Evet, biz hepimiz eşitiz. Bedenimizle, ruhumuzla, ellerimizle [devrime] katılmalıyız. Sosyalizmin gerçekleşmesi için! Bu Tanrı düzeninin dünyada gerçekleşmesidir” (Clark, 2011: 28).

faşizmin, sistemin ve savaşın ideolojisinin sanat yoluyla algıya dayalı bir duyum yaratıp sorgulatması bakımından önemlidir.

³⁰ Aynı zamanda matbaacı olan Kollwitz, sosyalist ve savaş karşıtı afişlerde kullandığı resimleri başlık ve sloganlarla netleştirmiş. Bu yöntem eserlerinin sol eğilimli gazetelerde ve sokak duvarlarına kadar geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştır (Clark, 2011:28).

³¹ Kasım Grubu (Novembergruppe) ve Proleter Sanat Kooperatifi (Genossenschaft Für Proletarische Kunst (weimarart.blogspot.com)).



Şekil-19 Ludwing Meidner “Devrim-Barikatlarda Çarpışma”, 1913

Alman şair Hugo Ball’ın savaştan kaçıp dönemin mültecilerin sığınağı olan Zürih’e yerleşmesiyle ve kentin arka mahallelerinden birinde 1. Dünya Savaşına muhalif insanları bir araya getirmek amacıyla eşi performans sanatçısı ve yazar Emmy Hemmings ile açtığı Voltaire Kabaresi Dadaist hareketin başlangıcıdır. Bu mekânda sergiler, şiir geceleri, konserler, performans gösterileri düzenlenmiş ve her konunun tartışılabileceği bir ortam yaratılmıştır. Bu tartışmalar sonucu oluşan dada hareketi, 1918 yılında dada manifestosunun yazarı Tristan Tzara tarafından Antmen’in aktarımıyla şu şekilde açıklamıştır³²:

“dada bir protestodur: yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir: işte dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkları ifadesi: kısaca yaşamın kendisidir....” (2013: 122).

Bu bakımdan dadayı ya da dadaizmi, sosyal, politik ve kültürel değerlere nefretle doğan sanatsal bir anarşi biçimi olarak tanımlamak mümkündür. Dadacılar, alternatif bir sanat yaratmışlar ve bu yarattıkları sanatı tüm tepkilerin dile getirildiği bir özgürlük alanı olarak benimsemişlerdir. Kolaj, fotomontaj ve asamblaj tekniklerini kullanmışlar ve rastlantısallığa büyük önem vermişlerdir. Aktivist düşünce kendisini teknik estetik yaratıcılık platformlarında, uygulama alanları ortaya çıkarmıştır. Sanat ile yaşam arasındaki tüm sınırların kaldırılmasını istedikleri için sanat karşıtı (Anti Sanat) tavrı almışlardır. Bu yaklaşım dadayı diğer avangard akımlardan ayıran en temel özelliğidir.

³² Türkçeye çevrilmiş tam metin için bkz. Artun, Ali (2013). Sanat Manifestoları (çev. Kaya Özsezgin), içinde Tristan Tzara Dada Manifestosu, ss. 116-128.

Sanatsal ifade olanaklarını ideolojik olarak da siyasi bir zemine yerleştiren dada hareketi, kolektiviteye önem vermiş fakat ortak üslup anlayışı yerine ortak bir amaca odaklanmıştır.

Dadanın sanat karşıtı tutumunun en belirgin ifadesi, “anti-sanat” terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp’ın (1887-1968) hazır-nesneleridir (ready-made) (Antmen, 2013: 125) (Şekil-20). Clark’a göre (2011: 158) dadacıların kendi yaptıkları bu hazır nesneleri bilerek beceriksizce yapılmış, kullanılıp atılabilen veya sadece yüzleşme amacıyla yapılmış çalışmalardır. Bu bakımdan hem nesne kendi bağlamından çıkarılmış hem de sanat kavramsallaşarak düşünce eylemine dönüşmüştür. Bu dönüşüm dadaistlerin sistemin anlamsızlığına karşı tavırlarının karşılığı olan, sıradan nesneyi doğrudan sanat yapıtı haline getirmek olmuştur.



Şekil-20 Marcel Duchamp “Çeşme” 1917, Porselen Pisuar

Uluslar arası özellikte ilk sanat hareketi olan Dadaizm, Zürih’teki başlangıcından sonra 1915-1920 arasında New York’ta, 1918-1923 yılları arasında Berlin’de, 1919-1922 arasında da Paris’te yaygınlaşmıştır (Genç, 1983: 69). Sosyalist düşünceyle biçimlenen Avrupa Dadaizmi özellikle Berlin Dadaizminin aktivist niteliği ön planda olurken (3. Bölümde analiz edilmiştir), Marcel Duchamp’ın da içinde bulunduğu ABD Dadaizminin ise artivist niteliği ön planda olmuştur. Savaşın katliamlarına ve anlamsızlığına duyulan tepkinin yanında savaş sonrası ırkçılığa da tepkilerin yükseldiği bu hareketin sanatçıları sergilerinde ve gösterilerinde, şok etkisi

yaratan performansları ve ironik taktikleriyle izleyiciyi şaşkınlığa düşürüp sarsmak için karşı sanat yapıtları ortaya koymuşlardır. Aktivist tavrından kaynaklı karşı sanat eğilimleri Dada hareketini 20. Yüzyılın en politik akımlarından biri olmasına neden olmuştur.

Ayrıca 1920’li yıllarda endüstri, bilim ve teknolojik gelişmelere paralel olarak sanatta da teknoloji, tasarım ve işlevselliğe dayalı³³ yeni bir estetik dil oluşturma girişimleri Almanya’da Bauhaus Okulu ve Rusya’da Konstrüktivizm akımıyla gerçekleşmiştir. Konstrüktivizm Ekim Devrimi’nde Lenin dönemi sanat anlayışına dönüşürken, Bauhaus Okulu bünyesinde gelişen hareket ise sanat ve zanaatı aynı potada eritmiş ve geleneksel akademik sanat anlayışlarına karşı yeni üslup denemelerini olanaklı hale getirmiştir.

Bauhaus düşüncesinin temel felsefesi “bir stilin, bir eğitim hareketinin ötesinde 1850’lerden beri Avrupa’da yürürlükte olan kültürel, ekonomik ve toplumsal modernleşme programını ifade eder. ‘Yeni’ bir hayatın tasarlanabileceği inancını temsil eder” (Aliçavuşoğlu 2014: 23). Bu anlayışın yeni ifade biçimleri oluşturmadaki temel çıkış noktası geleneksel sanat yöntemlerinin (akademi) halkın gereksinimlerini karşılayacak düzeyde sanatçı yetiştirmedeki yetersizliği olmuştur. Bu bakımdan klasik bir eğitimden ziyade, nüfus artışı ve hammadde kısıtından kaynaklı sorunlar olduğu için, geniş kitlelerin ihtiyacını karşılayacak bir şekilde üretim yapabilme olanakları ve anlayışı benimsenmiştir. Bu doğrultuda Okulun kurucusu mimar Walter Gropius, ‘yapı evi’ olarak adlandırdığı Bauhaus’u bir tür atölye-okul olarak tasarlamıştır. Bu okulda düzenlenen eğitimler, usta çırak ilişkisi çerçevesinde zanaat ve tasarım, sanat ve teknolojinin birlikteliğine dayalı bir endüstriyel sanat anlayışıyla ilerlemiştir (Özdemir, 1996: 105-107). Mimarlığın yanı sıra sanatın diğer formlarında da eğitimleri olan okul, sanatta birçok yeni anlayışın da çıkmasını sağlamıştır. Bauhaus Okulu 1933 yılında Nazilerin baskısı sonucu kapanmıştır.

³³ Güzel sanatlarla dekoratif sanatları ve sanat ve endüstriyi birleştirme girişimleri Paris Komünü sırasında Courbet’in “Sanatçılara Çağrı” metnindeki devrimci sanat programının ana hedeflerinden birisiydi. Komün düştükten sonra profesyonel sanatçılarla zanaat işçileri birbirlerinden ayrılmışlardır (Ross, 2015: 63-67-71).

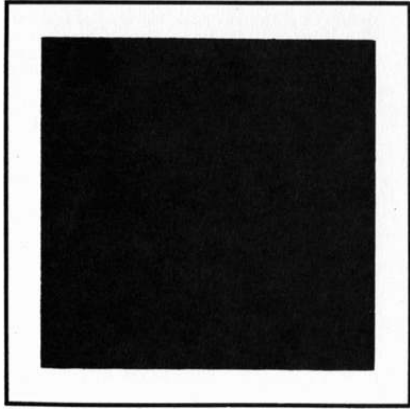
Nazi Almanya'sı döneminde sanat nasyonal sosyalist ideoloji doğrultusunda biçimlenmiş, Alman ırkını ve geçmişin değerlerini tekrar canlandırmak, bu değerler üzerinden güçlü Almanya imajı yaratmak hedeflenmiştir (Akbulut, 2011: 36). Siyasete girmeden önce ressamlık deneyimi olan Hitler, modern sanat örneklerini yoz, dejenere, ilkel ve toplumsal ahlaka aykırı olarak nitelendirmiştir. Bu yüzden modern sanata, avangard akımlara ve örgütlü sanat kolektiflerine karşı baskı uygulanmıştır. Modern ve avangard anlayışla üretilmiş sanat eserleri müzelerden toplatılmış, bir kısmı yok edilmiş bir kısmı da satılmıştır. Nazilerin propaganda bakanı Jaseph Goebbels ve ressam Adolf Ziegler tarafından organize edilen modern sanat hareketini karalamak amacıyla 1937'de Münih'te bir gezici sergi düzenlemiştir (Degenerate Art³⁴ Exhibit-Dejenere Sanat Sergisi). El konulan sanat eserlerinden oluşan, sergiyi Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Weimar, Halle, Viyana ve Salzburg'da dolaştırmışlardır (e-skop.com). Nazi Almanya'sı, resmi ideolojisinin estetik karakterini, avangardı ve modern sanatı yok ederek, klasizmi canlandırarak sağlamıştır.

Diğer taraftan avangardın hayatla sanatı birleştirme ütopyası Sovyetler Birliği'nde varlık bulmuştur. Marks sanatsal yaratının ancak baskıcı üretim ve sınıf ilişkilerinden kurtulduğunda mümkün olacağını iddia ettiği için, Ekim devrimiyle birlikte tarihte ilk kez bu tez somutlaşmıştır (Huyssen,1998: 66). Konstrüktivizm bu bakımdan Sovyetlerin hem estetiği hem de ilerlemenin zorunlu sonuçlarından biri olan teknolojiyle sanatı ve hayatı buluşturma anlayışı olmuştur.

Devrimin ilk yıllarında Rus avangardı modern sanat anlayışları biçiminde varlık göstermiştir. Kübizm, Fütürizm (Kübo-Fütürizm) ve Bauhaus ekolleri bu coğrafyada etkili olurken Rusya'ya özgü Süprematizm ve Konstrüktivizm akımları dönemin konjonktürel yapısıyla şekillenmiştir. Fütürizm ve kübizmden etkilenen Rus sanatçılarından Kazimir Maleviç, Lyubav Popova, Olga Rozanova gibi isimler, Rus Halk sanatı ve ikonaları gibi geleneksel kaynakları geometrik ve mekanik görüntüler halinde bir araya getirmişlerdir (Antmen, 2013: 71). Soyut sanat anlayışıyla şekillenen bu görüntüler Kazimir Maleviç'in Süprematizm olarak adlandırdığı saf geometrik bir soyut

³⁴ Degenerate Art (Almanca: Entartete Kunst): Bozulmuş, yozlaşmış sanat.

forma dönmüştür. Her türlü yaratıcı ifadenin kaynağının ‘kare’, karenin sırrının ise Süprematizm olduğunu ifade eden El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky), Maleviç’in Siyah Kare’sinin (Şekil-26) aslında bir sayıyı, formun sıfır sayısını ifade ettiğini belirtmiştir. Sıfır biçimi sanatı yalnızca nesnelerden arındırma biçimi değil, aynı zamanda insanlık için de metaların ve kapitalist rekabetin hükmüm sürdüğü sitemde insanlığın kurtuluşu için sosyalizmin fikrinin de ifadesidir. Bu bağlamda ideolojik olarak Süprematizm “yaratıcılıkla uğraşan herkesi özgürleştirecek, dünyayı gerçek kusursuzluğun modeli yapacaktır” (Lissitzky, 1920 Aktaran Artun, 2015: 69-70). Milner’e göre (1996: 201), Maleviç’te “siyah kare ekonomiyi, beyaz kare saf eylemi gösteriyorsa, kırmızı kare³⁵ de Devrim’in işaretidir’. Bu bakımdan Süprematizm’in sanatta o zamana kadar hiç deneyimlenmemiş (nesnesiz sanat) yapısıyla hem sanat özgürleştirecek hem de işçi sınıfı bilinciyle dünyayı özgür ve eşit bir şekilde yeniden üretecek perspektifi yaratmıştır.



Şekil-21 Kazimir Maleviç “Siyah Kare” 1915, (Süprematizm)



Şekil-22 El Lissitzky Kırmızı Kama İle Beyazları Yendi, 1920, (Konstrüktivizm)

Eğitimsiz işçi ve köylülerin devrimci bilince sahip olabilmeleri için sanat Sovyetler Birliği’nde en büyük araçlardan birisi haline getirilmiştir. Toplumsal bilinçlenmeye ve toplumsal gereksinimlere yönelik tasarım ve endüstriyel malzemelerle oluşan ve tüm topluma ulaşabilecek yeni bir dil yaratmaya yönelmişlerdir.

³⁵ Maleviç’in kurduğu UNOVİS Kolektifinin (Yeni Sanat Birliği) amblemi kırmızı karedir (Artun, 2015: 70).

Bu dili yaratabilmek için Sovyet toplumunun sanat kurumlarını örgütleme görevi verilen öncü sanatçılar arasında ressam, mimar ve heykeltıraş olan Vlademir Tatlin de vardır. Tatlin Rasyonalist avangard akımı olan Konstrüktivizm’in Aleksandr Roçkenko ve El Lissitzky gibi isimlerle birlikte oluşmasını sağlamıştır. Türkçede ‘yapımcılık-inşacılık’ anlamında ve işlevselliğin ön planda olduğu bu akım, Sovyetler Birliği’nin inşasında yeni bir estetik dil yaratmıştır. Mimarlık ve mühendisliğin yanı sıra kitle iletişimin önemli araçlarından sinema, grafik, fotoğraf ve tipografi ağırlıklı çalışmalarla sanatçıların tasarım odaklı ürünler çıkararak, hem devrimin ideolojisinin yayılması sağlanmış hem de afiş, dergi ve resimlerle de sosyalist ideoloji estetik bir ifade bulmuştur. Ayrıca sanatçılar atölyelerini fabrikalara dönüştürüp işçileri de sanatsal üretim sürecine dahil etmişler, malzemeyi daha verimli kullanmak için birlikte çalışmışlardır. Bu bağlamda “sanatçı artık sadece bir yapıcı ve teknisyen, bir önder ve ustabaşıdır” (Dmitriev Aktaran Lynton, 1991:106). Sanatçılar opera ve oyunlar için dekor ve sahne tasarlamadan şehir planlamasına, sanat merkezlerinde eğitmenlik yapmaktan propaganda çalışmalarına kadar Sovyetler birliğinin yapılanması sürecinde aktif rol oynamışlardır. Bu bağlamda pek çok örnek olmakla birlikte bu yapılanma sürecinde: Tatlin sanatın üretilebilir, inşa edilebilir ve hayatında içinde olup yaşamı dönüştürebilir algısıyla, dünya devrimini üretecek ve tüm yaşamı özgürleştirecek olan 3. Enternasyonale adadığı devasa bir anıt planlamış (Artun, 2015: 1), Sergei Eisenstein gibi yönetmenler devrimin yayılması için filmler yapmışlardır.



Şekil-23 Vlademir Tatlin
“III. Enternasyonal Anıtı Modeli”
1919, Çelik, Cam, Ağaç



Şekil-24 “Ekim: Dünyayı Sarsan On Gün”,
Film Karesi Yönetmen Sergei Eisenstein
1928

Lenin'in ölümünden (1924) sonra, 1927'de Sovyetler Birliği'nin lideri olan Josef Stalin döneminde bir süre Avangard yaklaşımlar olumlu karşılanmıştır. Daha sonra soyut yaklaşımların burjuva sanatı ideolojisini yansıttığı gerekçesiyle ve 1928 yılında devrimci süreci kuvvetlendirmek ve sanatı 'Proleterleştirmek' amacıyla Kültürel Devrim hareketine başlanmış ve sanatta bu yolda zemin hazırlanmıştır. 1932 yılından itibaren Avangard anlayışı benimseyen bağımsız sanat kolektifleri ortadan kaldırılmış, girişim bilim, tıp ve eğitim gibi alanlara ağırlık verilmeye başlanmıştır (Clark, 2011: 100-101). Bu gelişmeler ve uygulanan politikalar, sanatın aktivist ruhuna ket vurmuştur. Sanatın devlet tarafından finanse edilmesi ve resmi ideolojinin araçlarından biri haline gelmesi - Almanya, Rusya ve daha sonra 1945 döneminde ABD örneklerinde olduğu gibi- sanatın muhalif tavrını ve aktivist niteliğini ortadan kaldıran gelişmelerdir.

Savaşların ve katliamların yaşandığı 20.yy'ın ilk yarısı aynı zamanda travmatik bir dönemdir. Bilinçaltına, Freud'un, öğrencilerinin ve ekolü eklendiğinde, sanatın ideolojik olarak başka bir perspektifte değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu artık yaratıcılığın yeni alanlarından biri olan bilinçaltı ve onun imgesel karşılıklarıdır. Gerçeküstücülük (Sürrealizm) 1920'li yıllarda Paris'te başlamış ve 2. Dünya savaşına kadar Avrupa'da etkin olmuştur. Dada hareketinin amaçlarını Freud'un bilinçaltı kuramlarıyla birleştiren gerçeküstücüler sanatın ideolojik olarak değerlendirilmesine yeni bir öneri getirmişlerdir. Onlara göre "Sürrealizm yeni bir ifade aracı değil, zihnin topyekun kurtuluşunun aracıdır. Biz devrim yapmaya kararlıyız!" (Batchelor, 1993:51 Aktaran Artun, 2013:28). Akımın öncüsü Andre Breton 1924 yılında "Gerçeküstücü Manifesto"yu yayımlayarak bu anlayışın dış etkenlerle ilişkili olmayan, tümüyle doğal bir eylem olarak tanımlamış, aynı yıl Gerçeküstücü Araştırma Bürosu kurulmuş ve Andre Breton'un yönettiği La Revolution Surrealiste (Gerçeküstücü Devrim) dergisini çıkarmışlardır (Antmen, 2013: 135).

Gerçeküstücü Devrim dergisinde yayımlanan Breton'un manifestosu özetle şu şekildedir:

"Gerçeküstücülük, daha önce ihmal edilmiş çağrışım biçimlerinin üstün gerçeğine, rüyanın her şeye kadir gücüne, düşüncenin başına buyruk oyunlarına inanır. Diğer bütün ruhsal mekanizmaları yıkmaya ve yaşamın temel sorunlarını

çözülmesinde onların yerini almaya çalışır. (...) ‘Görünmez bir ışın’ olarak, gerçeküstücülük bir gün düşmanlarımızı saf dışı etmemizi sağlayacaktır. ‘Siz, cesetler artık titremeyin’. Önümüzdeki Yaz güller mavi, ağaçlar camdan olacak. Yeryüzü yemyeşil peleriniyle, biraz da hortlak izlenimi yaratıyor bende. (...) Varoluş bir başka yerdedir.” (Breton, 1993: 433-439 Aktaran Yılmaz, 2013: 174)

Gerçeküstüçülere göre sanatın yaşamı dönüştürme gücü “şans, hafıza, arzu, tesadüf, mantık, ahlak ve benzeri ruhu teslim alan bütün kavramlardan tam bir özgürleşmeyle mümkündür” (Hughes, 2002: 213). Özgürleşmenin de bireyin dış baskılarda, kendi kendini bastırmasından veya zihnin rüya ve fantezilerde ortaya çıkan bilinçaltı sansüründen özgürleşmesiyle gerçekleşen bir bellek devrimiyle olabileceğini iddia etmişlerdir (Clark, 2013: 42). Sanatın geleneksel üsluplarıyla birlikte burjuva değer yargılarına ve ideolojisine de karşı bir tavır almışlardır. Bu tavırla birlikte 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).



Şekil-25 Rene Magritte, Golconde, 1953

Fransız komünist partisiyle de organik bağları bulunan sanatçılar 1930 yılında Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük (La Surrealisme au Service de la Revolution) adıyla yeni bir dergi çıkarmışlardır (Yılmaz, 2013: 174). Ne var ki, bilinçaltıyla ilgili olan aktivist hareketler ideolojilerin kendi içinde tartışmalarına da neden olmuştur. Örneğin Komünist Partide kimi komünistler tarafından gerçeküstücü düşünce disiplinsiz bulunmuştur. Bu durum hem aktivizm açısından önemlidir hem de sanatçıların dönüşmesi adına önemli sonuçlar vermiştir, fakat dönemin ideolojik hareketlerinin kendi içindeki

zaman zaman statükocu tavrı ideolojiyi de ideolojinin estetik karakterini de dönüştürecek güce sahip olmuştur. Bu bağlamda 1934 yılında uluslararası komünist hareketin estetik politikası, sanatın işçi sınıfına dair konuları işleyen gerçekçi sanat anlayışını en uygun estetik politika olarak belirlenmesi (Clark 2013: 42) gerçeküstücü akımda büyük problemler yaratmıştır. Ayrıca Salvador Dali'nin İspanya İç Savaşı'nda Faşist Franco'yu desteklemesi sorunları daha da büyütülmüştür (Yılmaz, 2013: 175). Bu sorunları gidermek için Breton 1938 yılında Leon Troçki'yle birlikte Sovyetlerdeki gerçekçi sanat anlayışına karşı özgür sanat ve sosyalist rejimle ilgili bir bülten hazırlamışlardır. Bu bültene göre:

“Sömürülen sınıfın daha iyi bir dünya isteme hakkının yanı sıra her türlü yücelik duygusunun ve hatta insanlık onurunun yele bir edildiği rejimlerin gözden düşürülmesine ve yıkılmasına yararlı katkılarda bulunabilecek güçlerden biri de sanat yoluyla muhalefettir. (...) Dolayısıyla sanat, niteliğini yitirmeksizin, hiçbir dış yörengeye boyun eğmez. (...) Sosyalist rejim, ...aynı zamanda, daha ilk andan itibaren bireysel özgürlüğe dayalı anarşist bir rejimi de kurmak ve korumak zorundadır. (...) Yaratım özgürlüğünü savunurken hiçbir şekilde siyasi kayıtsızlığı haklı çıkarmayı amaçlamıyoruz. (...) İşte isteklerimiz: devrim için sanatın bağımsızlığını, sanatın nihai özgürlüğü için devrimi” (Breton ve Rivera³⁶, 1987:59-61 Aktaran Yılmaz 2013: 176)

Breton, Uluslararası Bağımsız Devrimci Sanat Federasyonu gibi bir oluşum daha başlatmak istemiş fakat 1939 yılında 2. Dünya Savaşı başlayınca bu düşüncesi gerçekleşmemiştir. 2. Dünya Savaşına kadar Avrupa'da etkin olan Gerçeküstücülük akımından sonraki gelişmeler ideolojik olarak Avrupa egemenliğinin sonunu, Amerika egemenliğindeki Postmodern süreç ve Postmodern sanatın başlangıcını ifade etmektedir.

2. Dünya Savaşı ve sonrası soğuk savaş döneminde ise avangardın örgütlü ruhu iyice kaybolmuştur. Bunun pek çok nedeni vardır. Estetik ideolojideki nedenlerinden birisi sanat dünyasının da Doğu-Batı bölünmesi temelinde yapılanmasıyla ABD'nin yeni ve özgür bir sanat anlayışı üretme çabasıdır³⁷. Sanatı siyasetten yalıtıp, ideolojinin

³⁶ Diego Rivera ismi taktik nedenlerle Troçki'nin ismi yerine yazılmıştır (Yılmaz, 2013:176).

³⁷ Amerika'da edebi ve sanatsal miras, Avrupa'da olduğu gibi burjuva hakimiyetine meşruiyet kazandırmak konusunda hiçbir zaman önemli bir rol oynamamıştır (Huyssen,1998: 58). 1930'larda bazı Amerikalı sanatçılar Troçki ve gerçeküstücülerin lideri Andre Breton'un geliştirdiği sanat ve siyaset metnine yakınlık göstermişlerdir. Amerikan sanatındaki burjuva vasatlığını Troçki'yle birlikte onlar da yermişlerdir. Eleştirmen Clement Greenberg tarafından da Amerikan Rönesans'ını başlatacak 'Avangard ve Kitsch' makalesinde burjuva vasatlığını kitle kültürüne bağlanmış, kitle kültürüne karşı estetiği elitist bir boyuta taşımıştır. Yüksek sanat anlayışıyla Amerikan sanatını dünya sanatı haline getiren bu yaklaşım,

belirleniminden kurtarma politikası izleyen ABD, özellikle Rusya'daki Sovyet Sosyalist Realizmi sanatını sınırlayıcı ve özgürlüğe karşı olarak göstermiştir (Butt, 2006: 20). Savaşın hemen ardından Avrupa'nın kültür alanındaki üstünlüğünü kendi coğrafyasına kaydırarak burada yeni bir kültür merkezi yaratmak amacıyla devlet destekli bir sanat anlayışı benimsemiştir (Guilbaut, 2009: 10). Bu bağlamda Avrupa'nın avangard sanatına alternatif oluşturması düşünülen, Amerikan avangardı olarak adlandırılan savaş öncesi modern sanatın mirası üzerinden şekillenen ve Kandinsky, Matisse, Miro ve Van Gogh'un soyut çalışmalarını bünyesinde barındıran aynı zamanda kendine özgü farklı kompozisyonlar oluşturan Soyut Dışavurumculuk³⁸ ön plana çıkmıştır. Harold'a göre dışavurumcu soyut resimler yapmak bir tür özgürlük eylemi haline gelmiştir (Aktaran Antmen, 2013: 144-147).



Şekil-26 Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken, 1950'li Yıllar

Estetik ideolojideki diğer nedenlerden biri de Avrupa'daki avangard sanatçıların büyük çoğunluğun New York'a göç etmesi ve Amerika'daki sanatçılara eklemlenmesidir. Göç eden Avrupalı sanatçıların avangard mirası ABD'li sanatçılara yeni vizyonlar sunmuş fakat liberal politikaların sonucu sanat akademi zeminine kaymıştır. Yani sanat tekrar 'sanat için sanat' formuna dönüşmüştür.

Greenberg'in 'Enternasyonal Modernizm' ya da 'Modernist Avangard' (Artun, 2014: 18) olarak tanımladığı yüksek sanatın beklentilerine en uygun form soyut dışavurumculuk olmuştur.

³⁸ Sadece estetik bir harekete indirgenemeyecek bu yaklaşım ABD'nin soğuk savaş dönemi kültürel politikasının özellikle anti-komünist propagandasının en etkili silahlarından biri olmuş ve "ABD'nin dalgalandırdığı, enternasyonalizm, liberalizm, özgürlük bayrağının simgesi haline gelmiştir" (Artun, 2014: 19).

Bunun yanında sanatın yeni merkezi olan Amerika’da oldukça fazla sayıda³⁹ müze ve galeri açılmış, müzayede sistemi oluşturulmuş, işletme düzeyinde koleksiyonerlik ve sponsorluk sistemleri geliştirilmiştir. Sanatın temsil ettiği ortamlar üzerinde özel işletmelerin gücü artmış ve sanat aynı zamanda en ayrıcalıklı tanıtım mecrası haline gelmiştir (Artun, 2014: 24). Açılan müzelerde ve galerilerde avangardın tarihsel örnekleri sergilenmiş, avangardın şok, skandal, şaşırtma gibi teknikleri medyanın ve eğlence dünyasının standartları haline getirilmiştir (Wililams, 1994 Aktaran Artun, 2014: 25). Avangardın muhalif karakteri eğlence dünyasının tüketim anlayışıyla etkisizleştirilmiş ve sıradanlaştırılmıştır. Avangard sanat örnekleri daha çok insana ulaşırken aynı oranda gösteri dünyasına girmeye başlamıştır.

2.2.3. 2. Dünya Savaşı’ndan Günümüze Sanatın Aktivist Performansı ve Sistem Karşıtı Sanat Hareketleri

2. Dünya Savaşı sonrasında liberal politikalar yenedünyayı biçimlendirme anlayışında belirleyicidir. Batı Sanatı liberalizmin ideolojik etkisinde estetik tavır geliştirirken, Doğu için bakıldığında ise 1989’a kadar Sosyalist Gerçekçilik anlayışıyla estetiğin ideolojisi şekillenmiştir. Ortaya çıkan iki kutuplu dünya düzenine karşı muhalif sanat, alternatif arayışlarına girmiş, aktivist hareketlerin olduğu kadar aktivist hareketlerin de biçimini dönüştürmüştür.

Batıda liberal politikalarla şekillenen yenedünyanın sistematiği, hem sosyolojik hem de ideolojik olarak kendine uygun yeni bir insan tipolojisini de yaratmıştır. Yaratılan yeni insan tipolojisi, kapitalizmin değer yargıları üzerinden biçimlendirilmiştir. Kapitalizmin ekonomi politikasını belirleyen yapı sonucunda ortaya çıkan toplum da tüketim toplumu olarak adlandırılmaktadır. Liberal politikaların getirdiği sosyal yaşamda refahlık, eğitim imkânlarının iyileşmesi, servis sektöründe istihdamın artması gibi değişimler sistem karşıtı aktivist hareketleri ve toplumsal muhalefet temalarını dönüştürmüştür. Yeni Toplumsal Hareketler çerçevesinde kültürel kimliklere, ekolojik problemlere ve sosyal haklara odaklanan aktivistler, her türlü ötekileştirici tavra da muhalefet sergilemeye başlamışlardır. Bu bakımdan bazı aktivist gruplar sistemle olan

³⁹ 1950’den 1980’e kadar 30 yılda 2500 yeni müze açılmıştır (Artun, 2014: 24).

sorunlarını sanatı kullanarak aşmaya çabalamışlardır. Sanat bir taraftan aktivistlerin eylem enstrümanlarından biri ve muhalif kimliklerin güçlü bir eleştiri aracı olarak yaşamla arasındaki sınırları ortadan kaldırırken, aktivist sanatçılar da büyük kitlelerle ulaşma çabasıyla ağırlıklı olarak performansa dayalı çalışmalar üretmeye başlamıştır. Ancak 1950 sonrası sanatın aktivist performansı genel olarak örgütlü bir yapıda olmamıştır. Yani sanatın bir önceki dönemin avangard ruhundan kaynaklı politik muhalif kimliği dönüşmüştür. Sanatçıların tüketim kültürü ve politikalarının sanatı metalaştırmasına duydukları tepkilerinin yanında yeni toplumsal hareketlerin cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa, etnik hareketlerden sivil haklara, barış ve ifade özgürlüğü taleplerine kadar sistem karşıtı söylemleri hem sanatçının hem de hareketin muhalif karakterini belirleyen bir nitelik kazandırmıştır. Bu bağlamda 1950-60'lar döneminin muhalif sanatı, Neo-Dada ya da Neo-Avangard olarak da adlandırılmıştır. Avangard sanatın kümülatif bilgi yoğunluğu 2. Dünya Savaşı sonrasında sanatının teknikleri üzerinde etkin olmuştur.

Bu gelişmelerden hareketle yeni arayışlar sonucu biçimlenen sanatsal yaklaşımlar, Avrupa'nın bazı coğrafyalarında başlayan ve eş zamanlı olarak Amerika'ya da sıçrayan Art Brut (Ham Sanat), CoBrA⁴⁰, Letrisizm⁴¹ Sitüasyonist Enternasyonal, Arte Povera (Yoksul Sanatı), Pop Art (Pop Sanatı), Fluxus, Happennig (Oluşum), Performance Art (Gösteri Sanatı), Process Art (Süreç Sanatı) Actions (Eylemler), Body Art (Vücut Sanatı), Conceptual Art (Kavramsal Sanat), Land Art (Yeryüzü Sanatı), sonrasında Feminist Art, Black Art, Grafiti, Public Art (Kamu Sanatı), Video Art ile devam eden ve günümüz anlamındaki bir son türevi olan masa üstü diye tabir edilen İnternet ve Yeni Medya sanatlarıdır. Bu hareketler sanatçıyı ve izleyiciyi aktif olarak sanat yapma faaliyetinde eylemin bir parçası haline getirmiş ve sanat nesnesinin

⁴⁰ 1948 yılında Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam'dan bir grup avangard sanatçının bir araya gelerek, adını bu kentlerin baş harflerinin birleştirilmesinden alan hareketin adıdır. CoBrA İkinci dünya savaşı sonrasında Dada ve Sürrealizmin mirasına sahip çıkan ilk avangard canlanmalarından biridir. Amaçları, "Aklın tiranlığından kaçarak hayatın egemenliğinden kurtarmaktır". Bauhaus'un rasyonalist bir tasarım disiplinine dönüşmesini protesto eden hareket Hayalci Bauhaus Enternasyonal'i ni kurarlar (Artun, 2013:261).

⁴¹ Harfçilik. Letrizm, Isidore Isou tarafından, 1940'ların sonlarına doğru, Andre Breton'un Sürrealizmin üzerinde kurduğu kontrole karşı bir reaksiyon olarak kurulmuştur (poetikars.wikia.com). Kurulu dili aşan, uluslararası bir şiir yaratma akımıdır. Harflere indirgenmiş şiir, metagrafik anlatı, görüntüsüz sinema (Artun, 2013: 268). Bu akım, Dadaizm gibi, kurulu düzene karşı koymakla kalmaz, dilde de toplu bir değişim yapmak ister. Sözcüklere, sözcüklerin anlamlarına karşı bir ayaklanma özelliği taşır.

konumunu yeniden biçimlendirmiştir. Sanatının üretim araçlarının içine kitlelerin günlük kullanım objeleri ve çağın fetiş nesneleri girmiş, sıradan nesneler (kentsel çöpler dahil) yeniden işlemiş ve tüketim unsurları estetize edilmiştir. Bu doğrultuda sanat gittikçe artan oranda kitsch'leşmiştir. Sanatın kitsch'leşmesi, sanatın biçimi ve içeriği tartışmalarını gündeme getirmiştir, Çağdaş Sanat (Contemporary art) kavramının yapılanmasını da sağlamıştır.

Bu bağlamda bu yeni hareketlerin kaynağında kavramsal yaklaşımlar hakimdir. Kosuth'un (2015: 1) 1969 yılında kaleme aldığı **'Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı'** (Art After Philosophy) makalesinde belirttiği gibi, "ready made'den itibaren sanat artık biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur". Kavramsal Sanat teriminin 1960'lı yılların ortalarından itibaren yaygınlaşmasında Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner gibi sanatçılar ile Sanat ve Dil (Art and Language) grubunun kavramsal yaklaşımlara dair kuramsal⁴² makalelerinin büyük payı vardır (Yılmaz, 2013: 285). Sol LeWitt **'Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler'** ve **'Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar'** makalelerinde sanatın bilişsel bir işlev ve net olarak tasarlanmış bir süreç olduğuna dikkat çekmiş, sanatın, duygusal dışavurum, estetik, biçim, rastlantı, keyfi karar, kapris ve beğeni olduğu düşüncesini reddetmiştir (Atakan, 2008: 10)

Kavramsal Sanat üzerine tartışmalarda sanatın metalaşması ve sanat piyasasının oluşmasına karşı bir duruş sergilenmiş, herhangi bir nesne ya da eylemin sanat kavramının içine girip giremeyeceği, yaratıcılık olgusu ve geleneksel sanat bağlamında yetenek ve beceri gibi konular sorgulanmış ve düşüncenin sanatın plastik öğelerin önüne geçtiğinde hemfikir olunmuştur. Antmen'e (2013: 194) göre kavramsal sanatçılar "tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koymuş, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. 'taşıyıcı araçlar' kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir". Bu bakımdan kavramsal sanatçıların çalışmalarında ön plana çıkan uygulamalarda gerçek, taklit, kopya ve temsil kavramları

⁴² Dönemin her türlü sanatsal anlayışının alt yapısını oluşturan kavramsal sorunsal sanatın nesneye olan ihtiyacının tartışılmaya başlamasıyla teorik düzleme oturtulmuştur. Postmodern süreç itibarıyla düşüncenin ön plana çıktığı sanatsal yaratılarda sanatçılar Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Strauss ve Roland Barthes'ın geliştirdiği dilbilimsel çözümleme yöntemleri ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak sanatı çözümlemeye başlamışlardır.

sorgulanmış, dil ve imge ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu ise kitsch hakimiyetli estetik kültürün ideolojik hale gelmesinin temel göstergesidir.



Şekil-27 Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, (bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük anlamı)

Avrupa’da (İngiltere) ve Amerika’da 1950’li yıllarda filizlenen ve 1960’larda olgunlaşan sanat hareketlerinden Greenberg’in yüksek sanat ya da elitizmini eleştiren Pop-Art yaklaşımları başlangıçta tüketim kültürüne avangard karakterle bir saldırı niteliğinde karşılanmıştır (Artun, 2014: 25). Özellikle Andy Warhol’un reklam imgelerini kullandığı pop çalışmaları, sanatın tüketim kültürüyle iç içe geçmesine bir tepki olarak algılanmış fakat tüketimi estetize ettiği ve metaları ikonlaştırdığı kanaatini de uyandırmıştır.



Şekil-28 Andy Warhol Campbell’in Çorba Kutuları, 1962

Pop-Art’ın tavrını popüler beğeni üzerine kurması sanatı tüketim kültürü mantığıyla endüstri yoluyla çoğaltılan sıradan nesnelere çevirmesi sanatın aurası tartışmalarını yeniden gündeme getirmiş, sanatı tarihinden söküp egemen görsel kültürle

bütünleşmiştir. Raymond Williams’a göre “sanat ve hayatı başarıyla kaynaştıran, fütürizm ya da sürrealizm değil, kapitalizm olmuştur. Bu yeni aşamada meta, kültürden çekinmez, çünkü zaten onu özümsemiştir: yavan bir kullanım değerinden çok, artık estetik bir nesneyi gösterir” (William, Aktaran Artun, 2014: 26). Bu bakımdan Avrupa’daki avangard anlayışın mirası olan bu hareketler Amerika’da da karşılıklarını bulmuştur fakat bu karşılıklar kendini 1960’larla meta fetişizminin yükseldiği pop sanatta gösteren, onaylayıcı bir kültür üretimin de nedeni olmuştur.

Sanatın aktivist niteliğe bürünmesinde 1957’de kurulan Sitüasyonist Enternasyonal (SE) kolektifinin ve teorilerinin katkısı değerlendirilmelidir. İtalya’da radikal siyasetle ilişkili olan şair, yazar, eleştirmen ve film yönetmeni gruplarının bir ittifakı olarak kurulan bu hareket Dadaizm, Sürrealizm ve CoBrA’nın idealleriyle biçimlenmiştir (Matthews, vd. 2008: 16).

Dünyayı değiştirme amacıyla devrimci atmosferler (Sitüasyonlar) inşa etmeyi hedefleyen kolektifin ana felsefesi kendileri tarafından “üniter bir çevrenin ve olayların bir oyununun kolektif örgütü tarafından somut ve kasıtlı bir şekilde inşa edilen bir hayat anı” olarak tanımlanan “var edilmiş durumların” yaratılması olmuştur (Matthews, vd. 2008: 13). Kapitalist dünyayı eleştiren, tüketimi yücelten sistemin vaat ettiği yüksek hayat standardına karşı büyük hoşnutsuzluk içinde olan kolektifin liderlerinden Guy Debord, bireyler arasındaki ilişkilere hükmeden ve tüm yaşamı ticarileştiren, insanları müşteri niteliğine büründüren sistemi “Gösteri Toplumu” olarak tanımlamıştır.

Sanatsal pratiği bir eylem niteliğinde değerlendiren SE, sanat aracılığıyla devrimin başarılabileceği düşünmüş ve fikirlerini manifestolarıyla ilan etmiştir. Sanatçıların çalışmaları ve teorileri, stratejiler etrafında biçimlenmiştir. Bunlardan birisi “kurulu durum” stratejisidir. Geleneksel sanat nesneleri yapmak yerine kurulu durumlar oluşturarak, sanatı meta haline getirme ve ticarileşmesinin önüne geçilmesini hedeflemişlerdir. Pinot-Gallizio bu doğrultuda, yeni malzemelerden ve tekniklerden (püskürtme tabancası, endüstriyel boya, reçine) yararlanıp 45 metre uzunluğunda ve sanat piyasasının usullerini (sanatın biricikliği ve özgünlük atfetme geleneğini) yok sayarak metreyle satılan çok büyük tuvalere “Endüstriyel resimler” yapmıştır (Dempsey, 2007).



Şekil-29 Pinot-Gallizio, Endüstriyel Resimler, 1958

Sitüasyonistlerin stratejilerinden bir başkası, şehrin kendi insanları üzerindeki psikolojik etkisini inceleyen “psikocoğrafi” dedikleri alandır. Sitüasyonistler günlük yaşama yapılan sanatsal müdahalelerin toplumun dönüşmesini sağlayacağı kanaatinde olmuşlardır. Buna göre dev resimler bütün şehirleri kaplayacak böylece şehirler daha zevkli ve dinamik ortamlara dönecek ayrıca enstalasyon sergileriyle yaratılan atmosfer izleyiciyi de sanat dahil edecektir. Bunların yanında mimarlık ve tasarım projeleriyle insanlar, kendi şehirlerini arzu ettikleri şekilde değiştirebilecekleri imkanlar da yaratılacaktır (Debord ,2008: 42-43).

Debord’un başını çektiği Parisli üyeler 1962 itibariyle siyasal teoriye ve aktivizme daha fazla yoğunlaşmışlardır. Doğrudan 1968’in öğrenci isyanlarını besleyen fikirlerinin doruk noktası, Mayıs 1968’de düzenlenen genel grev ve Paris’in istilası olmuştur. Paris duvarlarına yazılan “Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var” ve Tüketim Halkın Afyonudur” gibi SE sloganlarıyla hareket ününün zirvesine ulaşmıştır (Dempsey, 2007) 1972’de dağılan kolektif çok sayıda anti-kapitalist ve devrimci sanat gruplarını, sanatın her formunda etkilemeye devam etmiştir.⁴³

⁴³ İngiltere’de King Mob, Öfkeli Tugaylar (Angry Brigades), Praxis; İtalya’da Kızıl Tugaylar, Metropolitan Indians ve 77 Hareketi, Polonya’da Turuncu Alternatif, Amerika’da Motherfuckers, Negation, Point Blank, Contradiction, Bureau of Public Secrets... Bu tür hareketlerden en tutulunu punk, karşı-kültür oluşturmaya çalışan bir pop müzik çevresiydi. Punk Lautréamont’u izleyerek herkesin müzik yapmasını savunuyor ve Sex Pistols grubuyla tanınıyordu. Müzik endüstrisini istila eden gösteri kültürüne ve star sistemine



Şekil-30 Sitüasyonist Afişlerden Örnekler, 1960’lar

Yaşamın hızına ve ritmine karşı sanatı devrimci bir devinim içine çekmek isteyen 1960’lı yılların diğer bir radikal sanat hareketi Fluxus’tur. Akış olarak dilimize çevrilen akım, geleneksel sanat akımı nitelendirmelerden ve ortak üslup birlikteliğinden ziyade o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak tavrı ifade etmiştir (Antmen, 2013: 203-204). 1960-1970 yılları boyunca pek çok sanatçının etkilendiği Fluxus hareketindeki sanatçılar Dadaizm’in hazır nesnesini hazır eyleme dönüştürmüşler, şenlikler, sokak gösterileri, festivaller yayınlar, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları, performans gösterileri ve filmlerden oluşan ve disiplinler arası formları bir ortak zeminde buluşturarak sanata deneysel yaklaşımlar getirmişlerdir. Sanatsal eylemlerinde kalıcılık yerine gelip geçiciliği felsefî tavır olarak benimsemeleri ve bitmiş yapıt yerine süreçselliği ve an’ın önemsenmemesi nedeniyle yapılan performans gösterileri fotoğraflanarak belgelenmiştir (Antmen, 2013: 205). Bu yaklaşımlar 1960’lı yılların toplumsal hareketlerinde aktivistlerin ve artivistlerin eylemci ruh hallerinin de ifadesine dönüşmüştür.

saldırıyordu. Sex Pistols’un kuruluşunda rock’un devrimci gücüne inanan ve “yasadışı sınırları tanımayan” King Mob grubunun etkisi büyüktür (Artun, 2009:46).



Şekil-31 Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır”, 1965

Fluxus hareketinin içinde yer alan deneysel yaklaşımlar, Amerikalı sanatçı Allan Kaprow’un uyguladığı gösteri türü olan Happening tarzı yeni bir aktivist yöntem önerisini karşımıza çıkarmıştır. Happening, sanatla yaşam arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmak, sanatı geleneksel alışkanlıklarından kurtarmak, esnek bir programla izleyici kitlesiyle sanat arasındaki sınırı kaldırmak amacıyla sadece bir kere gerçekleştirilen performans gösterileridir (Yılmaz, 2013: 331). Bu bakımdan sanatın seyirlik bir olgu olmasından çok bir deneyim yaratması fikrinden hareket eden Kaprow gösterileri sırasında kullandığı malzemelerle enstalasyon niteliğinde de çalışmalar yapmıştır. Kaprow, Pollock’un tuvallerindeki özgür eylemini, izleyicinin de herhangi bir kural ya da program sırası olmadan katıldığı performans gösterisiyle sağlamış böylece hem disiplinler arası yaklaşımlarla sanatın tür sınırlarını kaldırmış hem de kendisinin ve izleyicinin varoluşunu sanatına aktarmıştır.



Şekil-32 Allan Kaprow, “Aktivite”, 1970, Sweet Wall, Fotoğraf: Dick Higgins

Anlık, planlanmamış ve izleyici katılımıyla gösteri yapan Happening hareketine benzer şekilde fakat farklı olarak sanat nesnesi yaratma zorunluluğu gütmeyen Gösteri Sanatları müzik, dans, tiyatro, şiir ve videodan yararlanarak sanatı görsel iletişime dönüştürme amacıyla disiplinler arası çalışmalarla sanatın üretim araçlarını ve konu dağarcığını genişletmiştir (Atakan, 2008: 72-73). Sanatçılar estetik, şiddet, tüketim kültürü ve dinsel inançlar gibi konuları performanslarıyla yansıtmışlar, ideolojik olarak karşı durdukları sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir malzeme olarak kendi bedenlerini kullanmışlardır (Antmen, 2013: 222). Aynı zamanda hareket ve bedenin olanakları ile zaman-mekan sorununu irdelemişlerdir.



Şekil-33 Yves Klein, “Boşluğa Sıçrayış”, 1960, Fotoğraf: Bill Beckley



Şekil-34 Vito Acconci, “Tescilli Markalar”, 1970, New York, Fotoğraf: Harry Shunk

Kullanılan teknik ve seslerini duyurma kararlılıkları, Vietnam Savaşı'nı, ırkçılığı, cinsiyetçiliği ve hükümet politikalarını eleştiren ve protesto eden sonraki sanatçılara da yol haritası çıkarmıştır. Katılıma ve performansa verdikleri ağırlık 1960'ların siyaseti ve Performans Sanatı'na damgasını vuran aktivizme yansımıştır (Dempsey, 2007). Aktivistlerin oturma eylemleri, savaş karşıtı gösterileri, çevre, öğrenci protestoları ve sivil haklar için mücadelelerine sanatın da sanatçısıyla birlikte dahil olması yeni toplumsal hareketlerin vazgeçilmez unsurları olmuştur.

İtalya’da sanatçılar endüstri ve kültür kurumlarına karşı çıkmakla kalmayıp, sanatın bireysel ifade olarak var olmasının etik bir nedeni olup olmadığını da sorgulamaya başlamışlardır (Atakan, 2008: 40). Tasarımsal olandan kaçınarak, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedeflemişler ve sıradan nesnelerle (hayvanlar, sebzeler, aynalar, gazeteler, ağaç gövdeleri vb.) yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymayı hedeflemişlerdir. Arte Povera akımı çevresinde gelişen bu hedefler sanat piyasası ve kurulu güç dengelerinden sanatı kurtarmayı ve özgürleştirmeyi sağlayacak çalışmalara imza atmışlardır. İronik bir anlatım kullanan sanatçılar değerli ile değersiz, tarihsel ile günceli bir araya getirip sergilemişler (Şekil-34) ve sanatın alınıp satılan bir meta olmasına yönelik tepkilerini (Şekil-35) enstalasyon sergisi eylemleriyle duyurmuşlardır (Antmen, 2013: 215-216).



Şekil-35 Michelangelo Pistoletto, “Paçavralar İçinde Venüs”, 1967-1974, Mermer ve Tekstil



Şekil-36 Jannis Kounellis, 12 At, 1969 Enstalasyon, L'Attico Galerisi, Roma, Fotoğraf: Claudio Abate

Sanatın aktivist performansı, 1970’lerin başlarında liberal politikalar sonucu hem ulusal hem de uluslararası galeri ve müze ağ sistemiyle tekrar elitist bir çizgiye çekilmeye çalışılmıştır. Müzelerin sanat eserlerini yaşamdan koparıp geçmişin hatıraları olarak kutsallaştırması ve sanatın bu ağ sisteminde ticarileşmesine duyulan hoşnutsuzluk bir çok yeni arayış gibi doğayı sanat malzemesi olarak kullanan Land art, (Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı) gibi hareketlerin de oluşumunu sağlamıştır. Bu sanatçılar sanat kuramı ile endüstri dünyasının ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarının iç içe geçmiş ilişkilerini, aynı zamanda yine bu dönemde gelişen yeni toplumsal hareketlerin bir uzantısı olan çevre hareketlerinin de etkisiyle endüstri

malzemelerinin kötü kullanımıyla doğanın nasıl tahrip edildiğine ve ekolojik problemlere dair bir bilinç oluşturabilmek için yeryüzüne yönelmeye başlamışlardır. Bu anlayışla sanatçılar galeri sisteminin dışında çalışmakla kalmamış, aynı zamanda sergilerin parametrelerini de kendileri belirlemiş, sergi düzenleyici rolünü de üstlenmişlerdir (Atakan, 2008:62). İzleyicinin göremeyeceği yerlerde ya da uzak geniş arazilerde yapılan çalışmaları fotoğraflar aracılığıyla dolaşıma girmiştir.



Şekil-37 Robert Smithson, Sarmal Anafor, 1970, Siyah Kaya, Kaya Tuzu ve Toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah

Bu dönemde ayrıca kimlik siyaseti temaları, kökenleri 1960'lara dayanan birçok ötekileştirilen gruba da ön plana çıkarmıştır. Bunlardan birisi Black Art olarak tanımlanan ve 1963'te siyah sanatçıların oluşturdukları harekettir. ABD'deki Sivil Haklar Hareketi'nin aktivistleriyle eşzamanlı olarak hareket eden sanatçıların amaçları Amerika'da yaşayan Afrika kökenli Amerikalıların kültürel kimliklerinin tanınması ve siyahların sanatını görmezden gelen sanat kurumlarına karşı çıkarak kendi alternatif müze ve bağımsız gösterilerin düzenlenmesini sağlamak olmuştur. Sanatın farklı formlarında çalışmalar üreten sanatçılar genel olarak ırk sömürüsü, özgürleşme ve eşitlik üzerine eserler vermişlerdir (Akbulut, 2011: 116).



Şekil-38 Kara Walker, Geçmiş: Genç Bir Zenci Kadın ve Kalbindeki Karanlık Şeyler Arasında Vuku Bulmuş Olan İç Savaşın Tarihsel Romansı, 1994

Sanattaki geçmişi yüzyılın başına dayanmakla birlikte kimlik siyasetiyle ön plana çıkan bir diğer hareket ise feminist sanattır. Kadınların ve çalışmalarının sanat tarihi içindeki temsilini sorgulayan hareketler Linda Nochlin'in 1971 yılında kaleme aldığı **‘Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?’** makalesi feminist sanatçıların odak noktası olmuştur (Akbulut, 2011: 95), bu makaleye göre kadınların başta eğitim olmak üzere bir çok konuda erkeklerle eşit haklara sahip olamayışlarından kaynaklanan sorunlar ve yetenek, ustalık gibi kavramların erkekler tarafından erkekler için belirlenmiş kavramlar olduğunu iddia edilmiştir (Antmen, 2013: 241). Bu bakımdan feminist sanat çalışmaları, hayatın her alanındaki erkek egemen hegemonyasının oluşturduğu toplumsal sistemde, kadının hem sanat tarihindeki hem de toplumdaki yerini sorgulama üzerine kurgulanmıştır. Feminist sanatın bu algıyı değiştirme çabası Doss'a (2002:183) göre “sanatın karakterini değiştirmek olan bir değer sistemi ve devrimci bir stratejidir”. Meyer (2006: 318 Aktaran Akbulut, 2011: 97) ise feminist sanatın 3 temel hedefinin olduğunu ve bunların “beden 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. Bu amaçlarla kimi sanatçılar kadınların tarihteki başarılarını anlatan çalışmalar yapmışlar (Şekil-39) kimi sanatçılar da kendi bedenlerini bir direniş unsuru niteliğinde sanat malzemesi olarak kullanmışlardır (Şekil-40). Enstalasyon, performans, fotoğraf, video, resim ve heykel vb. farklı mecralarda disiplinler arası çalışmalar yapmışlardır.



Şekil-39 Judy Chicago “Yemek Ziyafeti”
1974-1978, Karışık Malzeme,
Enstalasyon



Şekil-40 Mary Beth Edelson,
‘Ataerkilin Ölümü’,
(Rembrandt Anatomisi Dersi), 1976.
Ofset Afiş

Feminist sanat dönemsel olarak farklı politikalar üzerinde hareket etmiştir, 1960’larda feminizm için ‘kişisel olan politiktir’ kavramı, 1980’lerde Marksist toplumsal teoriler ile öznellik oluşumunun psikoanalitik⁴⁴ açıklamalarla birleştiği kuramlar dayanak noktası haline gelmiştir. (Clark, 2011: 175)

Feminist sanat oluşumu içerisinde provokatif eylemlerde bulunan hareketlerden biri de “Gerilla Kızlar” topluluğudur. Gerilla Kızlar, 1985 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi’nde (MOMA) açılan, ‘Uluslararası Resim ve Heykele Bakış’ (An International Survey of Painting and Sculpture) sergisinde yapıtları sergilenen 169 sanatçı arasından, sadece 13 kadın ve katılımcıların tamamının Amerika ve Avrupalı beyaz ırktan olması noktasından yola çıkan, kadın sanatçı ve eleştirmenlerden kurulmuştur. Sergi sürerken New York’ sokaklarını hazırladıkları afiş ile donatmış ve sesini ilk kez duyurmuştur (Günay, 2010:1).

⁴⁴ Bunlar arasında Jacques Lacan ve Julia Kristeva’nın büyüyen çocuğun dili kullanmaya başlayarak sosyalleşmesi konusundaki yazıları etkili olmuştur (Clark, 2011: 175)



Şekil-41 Gerilla Kızlar, Afiş, 1985 (Kadınların Metropolitan Müzesi’ne girebilmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor? Müzede eseri sergilenen sanatçıların yalnızca yüzde 5’i kadinken, tabloları resmedilen modellerin yüzde 85’i kadın).

Radikal bir sanat hareketi olan topluluk, web sitelerinde kendilerini şu şekilde tanımlamışlardır:

“Gerilla Kızlar, feminist aktivist sanatçılardır. Kendi kimliklerimizden ziyade konulara odaklanmak amacıyla goril maskeleri takıyoruz. Bilgiyi aktarmak ve tartışmaları ateşlemek amacıyla mizahı kullanıyoruz. Ayrımcılıkla mücadele eden tüm insanlar ve tüm cinsiyetler için insan haklarını destekleyen bir feminizme inanıyoruz. ...Yıllar boyunca New York, Los Angeles, Minneapolis, Mexico City, İstanbul, Londra, Bilbao, Rotterdam ve Şangay dahil olmak üzere dünyanın dört bir yanında 100’den fazla sokak projesi ve afiş çalışmaları yaptık. 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!” (www.guerrillagirls.com/our-story/).

Yazıları ve görselleriyle sanat kurumları içindeki cinsel ayrımcılığa meydan okumak için kurulan topluluk sadece sanat alanında değil, kürtaj hakkı, politikada daha çok kadının yer alması, cinsel taciz, işsizlik, evsizler, çalışan kadınların hakları, AIDS, eşcinsellerin hakları gibi konularda da aktivist yaklaşımla çalışmalar üretmektedirler (Günay, 2010: 1).

1980’lerle birlikte sanat, neo liberal ekonomik politikalar sonucu küresel sanat piyasasını yöneten ve yönlendiren girişimcilerin de yoğun olarak hizmetine girmeye başlamıştır. 1989 yılında Sovyetler Birliği’nin dağılmasından sonra, dünyayı tek piyasa sistemine entegre eden küresel sermaye, kültür politikalarını da tek merkezden yönlendirmiştir. Sistem, her türlü muhalif tavra yaptığı gibi aktivist sanatı da denetim

altında tutmak için uluslararası düzeyde sergi ve galeri mekanlarında sanatı uysallaştırma girişimlerinde bulunmuştur. Şahiner'e (2015: 129) göre bu durumun nedeni bu hareketlerin "sisteme dair politik ve düşünsel karşı çıkışlarının, statükoyu sarsan eylem biçimlerinin giderek yalnızca sansasyonel ve ajite edici yönlerinin kullanılmış olmasından" kaynaklanmıştır.

Küresel sermaye her alanda olduğu gibi sanatsal faaliyetlerde de meta tüketimini teşvik edecek ve doğrudan satışı sağlayacak politikaları uygulamıştır. Bu politikaları, festivaller, bienaller ve sanat organizasyonları aracılığıyla 1975 ve 80 sonrası dönemde popülerleşen ve günümüzde de uluslar arası düzeyde etkinliğini arttırmaya devam etmiştir. Küreselleşmeye bağlı neo-liberal politikaların ulusları kültürleştirerek örgütlemesi sonucu kültürel farklılık ve farklı kültürler arası eşitlik gibi ilkeler üzerine kurulu kimlik politikaların (Artun, 2013: 35) sonuçlarından biri olan kültür tüketimi, Benjamin'in belirttiği gibi sadece pasajlar, mağazalar, müzeler ve sergiler değil, kentin tamamını da belirli ücret ödeyebilen izleyici/tüketici grubun tüketimine sunmuştur (2002:112 Aktaran Şahiner, 2015: 131). Kentlerin de pazarlanabilir bir hal alması uluslar arası sanat organizasyonlarının sayısını ve rekabetini arttırırken, aynı zamanda kentsel dönüşüm, sanat turizmi, kültür politikaları gibi birçok konuyu etkileyen politikalar zincirinin halkalarından birini de oluşturmuştur. Kentlerin ve sanatın pazarlama araçlarından olan bienaller ve diğer uluslar arası ölçekteki sanat organizasyonların bütçelerini sağlayan küresel şirketler, reklam ve pazarlama teknikleri üzerinden kendi markalarını da ön plana çıkarmaları da konumuz dahilindedir fakat ayrı bir bağlamda incelenmelidir.

Değişen dünya düzeni siyaseti ve teknolojik gelişmelerle biçimlenen sanatın aktivist performansı, 1990'larda küreselleşme karşıtı aktivist hareketlerle başka bir boyuta evrilmiştir. Küresel sermayeye karşı yapılan protesto gösterileri ile sanatın galeri, uluslararası sanat organizasyonları ve müzelerde kalarak toplumsal işlevini yerine getirememesi nedeniyle yine aynı küresel sermayeye karşı aktivist ve artivist yaklaşımları ortak protesto alanına taşımıştır. Fluxus, Happening, Performans gibi hareketlerin biçimsel olarak tekrarına dayanan Kamusal Sanat hareketi, sanat kurumları dışında kamuya ait bir alanın geçici bir süreyle kullanımıyla eylemler, gösteriler ya da

enstalasyon sergileri düzenleme biçiminde gerçekleşen bir anlayıştır (Akbulut, 2011: 108). Sanatı tekrar hayatla birleştirip izleyicileri sanata dahil etmenin ve sanatın toplumsal yaşamı dönüştürme gücünün ancak sanatın kamuya ait alanlara taşınması ile mümkün olabileceğini görüşünde olan sanatçılar, aktivizmin olduğu gibi sanatın da dönüştürücü gücünü kamunun ortak alanı olan sokaklar olarak görmüşlerdir. Belirli bir hedef kitlesi olmayan dileyen herkesin etkileşime geçebileceği kamusal sanat anlayışı Hein'e (2006: 84) göre "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 orijinal olma kaygısı çok daha önemsizdir". Anlaşılabacağı üzere kamusal sanat faaliyeti aktivist duyarlılığı içinde barındıran bir bağlama sahiptir.

Sokakta sanatın icra edilmesi aynı zamanda otoritenin dışına çıkmak anlamına da gelmektedir. Bu bakımdan kamusal alanda sisteme dair eleştirilerin estetize edilmesi 'gerilla sanat (Guerilla art)'⁴⁵ kavramını da gündeme getirmiştir. Aktivistler tarafından sisteme karşı her türlü problemin protesto edildiği mekanların aktivistler tarafından estetize edilmesi (anıt şeklinde yapılar, grafiti çizimleri, duvar resim ve yazıları, tiyatro ve performans gösterileri, afiş, fotoğraf, resim, heykel ya da her türlü malzemenin kullanıldığı enstalasyon sergileri, müzik dinletileri ya da konserler) izleyicinin de eş zamanlı olarak aktif katılımın sağlandığı eylem alanlarını oluşturmuştur. Baurriaud (2005: 46 Aktaran Akbulut, 2011: 109) kamusal sanat için "ilişkisel estetik" kavramını kullanmıştır. Ona göre yeni sanatsal üretim biçimlerine dayanan yapıtlar; "artık evrensel bir kitleye açık, "anıtsal" bir zamansallık çerçevesinde tüketilmeye elverişli değildir, sanatçı tarafından çağırılmış olan bir seyirci kitlesi için bir olay zamanı içinde olup biter. yapıt kendi zamansallığını yöneterek karşılaşmalara zemin hazırlar, randevular verir". Ranciere'e (2014: 225) göre ise bu sanat türü, "Artık eser ya da nesne değil, yeni ilişki

⁴⁵ 1980'lerde İngiltere'de yer altı hareketi olarak başlayan ve sokak sanatı olarak da anılan, Dadaizm, Sitüasyonizm ve Pop Art hareketlerinden beslenen gerilla sanatı, sanatçının kamusal alanlarda sanat yapma yöntemidir. Genellikle izinsiz olarak yapılan bu sanat faaliyetleri sanatçının geniş kitlelere kendi görüşlerini ifade etme araçlarından bir tanesidir (guerilla-art.wikidot.com). Grafiti sanatıyla özdeşleşen gerilla sanatı aynı zamanda duvar yazıları, enstalasyonlar ya da sanatın diğer teknoloji tabanlı formlarının da (videolar ya da projeksiyonlar) uygulandığı, sistemin protesto edildiği aktivist yöntemler arasındadır.

biçimlerini teşvik eden, geçici durumlar yaratan bir sanattır. Bu gelişmelerin aktivizme yansması, interaktif deneyimlerin olanaklı hale gelmesidir.

Bu yeni ilişki biçimlerini sorgulayan kimi sanatçılar, kamuya açık alanları galeriye dönüştürüp birbirini hiç tanımayan insanları sanatın performansına dahil edip, birbiriyle etkileşim kurmaları için sanatın tüm olanaklarını kullanmışlardır (Şekil-42). Bazı sanatçılar da toplumda dışlanan ya da ötekileştirilen insanlar için işlevsel araçlar tasarlayarak o insanların yaşamlarını kolaylaştırmayı amaçlamışlardır (Şekil-43).



Şekil- 42 Rirkrit Tiravanija 1992, Enstalasyonlarından görüntüler



Şekil-43 Krzysztof Wodiczko “Evsizler İçin Araç”, 1988

Bu geçici durumlar içerisinde alternatif yaşam ve kamusal alanlar yaratmayı öneren kamusal sanat deneyimleri, toplumsal ilişki biçimlerini örgütleyen bir tür kolektif eylem laboratuvarı olarak pek çok isimle özdeşleşmiştir: Topluluk Temelli Sanat (Community Based Art), Proje Temelli Sanat, Aktivist Sanat (Akbulut, 2011: 109).

Bu yeni anlayış aynı zamanda eski sanat yapma pratiklerinin amacından da farklılaşmaktadır, Bishop’a (2007: 33) 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 öneriyorlar: gelecekteki bir ütopyayı beklemektense bu sanat şimdide işleyen ‘mikrotopyalar’ kuruyor”

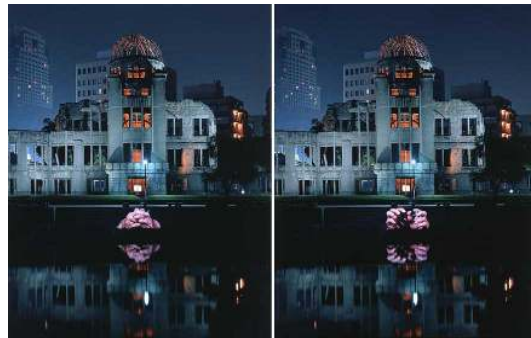
Katılım, iletişim ve kültürel aktivizm konularının merkezi yer işgal ettiği kamusal sanat yaklaşımlarında aktivist sanatçılar teknolojik gelişmeler paralelinde yenilikçi sergileme stratejileri de oluşturmuşlardır. Örneğin Jenny Holzer in Şekil 44’deki çalışması, Şekil 45’deki Group Material’in yerleştirmeleri ya da Şekil 46’daki Krzysztof Wodiczko’nun projeksiyon uygulaması bu anlamda değerlendirilebilir.



Şekil-44 Jenny Holzer’in “Bilinen Gerçekler” Çalışmasından Bir Afis, 1977



Şekil-45 Group Material “AIDS Timeline”, 1989-91 Yerleştirme, New York, ABD. Fotoğraf: Ben Blackwell



Şekil-46 Krzysztof Wodiczko, Hiroşima Projeksiyonu, 1999, Kamusal Projeksiyon Hiroşima, Japonya

Duvarlar aktivist sanatçıların metinleridir. Zamansal değişimlere rağmen duvarların bu niteliği değişmemiştir. Özellikle 2000’li yıllarda kamusal alanlardaki duvarlar tekrar aktivist ve aktivistlerin, savaş karşıtı, çevreci, insan ve hayvan hakları savunucusu ve tüketim eleştirisi vb. söylemlerinin aktarıldığı dışavurum mecraları haline gelmiştir. Yeni medya olanakları ve sosyal ağlar sayesinde anında dolaşıma giren ve oldukça dikkat çeken grafiti ve duvar yazılarının görsellerinin ideolojik karakteri yeni nesil eylemlerinin de (Occupy) estetize edilmesine sebebiyet veren aktivist yaklaşımlar arasındadır.



Şekil-47 Banksy - Beytullahim
Fotoğraf: Pawel Ryszawa



Şekil-48 Swoon-Berlin



Şekil-49 Shepard Fairey (OBEY)

Tüm bu gelişmelerle birlikte, 1. Bölümde bahsettiğimiz Occupy hareketlerinde yaratıcılık ve sanatı temel alan bir doğrudan eylem dönemi de başlamıştır (Yates, 2016). Bu dönemle birlikte aktivistlerin sanatçı gibi düşünmesi gerektiğini ifade eden bir grup akademisyen ve aktivistin oluşturduğu ‘Yaratıcı Aktivizm Merkezi’ (Center for Creative Activism) eylem pratiklerini yaratıcı ifadeyle buluşturmayı amaçlayarak 2012 yılında Yaratıcı Aktivizm Okulu’nu kurup workshoplar düzenlemeye başlamışlardır. Geçmişin tekdüze ve sıkıcı hale gelmiş eylemlerinin hedeflerine ulaşamadığını bu bakımdan aktivistlerin “estetik bir göz ve yaratıcı bir el”e (artisticactivism.org) ihtiyacı olduğunu düşünen okul, aktivistlere şu şekilde açık çağrı yapmıştır: “Bugünün siyaset alanı işaret, sembol, hikâye ve gösterinin gelip geçici zemini üzerinde yükselmektedir. Bu kültürel yaratıcılığın alanıdır. Yaratıcılık iyi bir örgütlenme için vazgeçilmezdir çünkü yeni taktikler ve daha etkili stratejiler geliştirmemize yardım eder” (Fırat, Bakçay, 2013: 1).

Etkinliğini devam ettiren okul, dönem dönem belirlediği konularda aktivizme ve artivizme dair eğitimlerini ve eğitim sonucu oluşan kolektif sergilerini internet sitelerinden kamuoyuyla paylaşmaktadır.



Şekil-50 Yaratıcı Aktivizm Merkezi, 2013, Workshop Afişi

Dünyanın pek çok yerinde deneyimlenen, iktidarlara karşı halkların başlattığı Occupy eylemlerinde sanatsal üretimler, slogan ve sembollerle dolu duvar yazıları, yaratıcı pankart tasarımları, mizah ve ince bir zekanın ürünü olan direniş ifadeleri bu hareketlerdeki karşı duruşun ve direnişin görsel göstergeleridir. Bu göstergelerin ve sanatsal ifadelerin kolektif ruh ile yaratılıp anonim olarak sosyal medyada dolaşıma girip yaygınlaşması, hem direnişlerin görsel belleğini oluşturmuş hem de başka coğrafyalardaki eylemleri de bu bağlamda etkilemiştir.

Occupy hareketlerindeki sanat üretim faaliyetleri hayal gücü ve yaratıcılık sonucu yeni nesil eylem repertuarlarını değiştirmiş ve eylemlerin yaratıcı proje üretimi bakımından yenilenmesine büyük katkı sağlamıştır. Bu bakımdan 2000 sonrası hem aktivist hareketler hem de artivist üretimler Bakhtin'in deyişiyle karnavaleks bir yapıya sahip olmuştur. Ortaçağ ve Rönesans döneminin halk bayramları-karnavallarındaki gibi dekor, sahne, aktör olmaksızın, yani her tür sanatsal teatral hazırlıklar olmaksızın canlandırılan gösteriler, herkesin katılım gösterdiği, insanlar arasındaki hiyerarşik ilişkilerin olmadığı (Bakhtin, 2016: 16-19) karnaval sokaklarında güçlü bir iletişim ve kendine özgü biçim ve simgelerle ortak görsel dil oluşturmuş, benzer iletişim ve görsel

dil kendini kolektif eylem şeklinde modern şehirlerin merkezinde Occupy hareketlerinde de göstermiştir.

Sanatçı Hito Steyerl'e göre kolektif eylem süreci iki ayrı fakat birbirine eklemlenen bir süreçtir.

“bir yandan protesto için bir dilin bulunmasına, yani siyasi protestonun seslendirilmesine, söze dökülmesine ya da görselleştirilmesine işaret eder. Fakat diğer yandan, protesto hareketlerinin yapısını ya da iç organizasyonunu belirler. Başka bir deyişle, farklı öğeler, iki değişik şekilde birbirine bağlanmaktadır: ilki semboller seviyesinde, diğeri ise siyasi güçler seviyesinde gerçekleşmektedir. Farklı öğelerin arzu edilmesi ve reddedilmesi, çekilmesi ve itilmesi, çatışması ve yakınsaması, her iki seviyede de gözler önüne serilir. Protestoyla ilişki içerisinde, eklemlenme sorunu, sadece protestonun ifadesinin organizasyonu için değil, organizasyonun ifadesi için de geçerlidir (Steyerl, 2002:1).

Steyerl, bu çoklu eklemlemedeki organizasyonu tanımlarken montaj kavramını kullanmıştır. Bir montaj edimi olarak kolektif eylem bedenleri, mekânları, arzuları, duygulanımları bir araya getirir; anlamını ve gücünü bütün bu ilişkiler arasında kazanır. Bu anlamda politik bir deneyim olarak protesto ‘estetik’ bir boyuta sahip olmuştur (Fırat ve Bakçay, 2013: 1).

Occupy eylemlerindeki sanatsal üretimler kaçınılmaz olarak kurumsal yapıları da etkilemiştir. Occupy hareketleriyle sanatsal çalışmaların siyasi söylemleri uluslararası sanat organizasyonları açısından önemli hale gelmiş, sahiplenilmeye başlanmıştır. Örneğin 2012’de ‘Gerçekten işe yarayan, gerçekliğe damgasını vuran ve siyasetin icra edilebileceği alanlar açan işler sergilemek’ konseptiyle ve “Korkuyu Unut: Sanat için Eyle” ismiyle düzenlenen 7. Berlin Bienali’nin küratörleri Artur Zmijewski ve Joanna Warsza Bienal’e katılmak isteyen sanatçılardan politik görüşlerini açıklayan bir metin yazmalarını istemişler ve Amerika ve Avrupa’daki işgal hareketlerini de Bienal’e katılmaya davet etmişlerdir (Kuryel, Fırat, 2015: 9). Bienale katılan Öfkeli ve diğer Occupy hareketlerinin katılımcılarına kendilerini ifade edip eylemler düzenleyebilecekleri ‘Occupy Berlin Biennale’ adında bir işgal alanı tahsis edilmiştir (Şekil-51). Bienal gibi kurumların işgal hareketinin karşı durduğu çağdaş neo-liberal mekânlardan biri olduğunu dile getirerek, Occupy Berlin Biennale alanı terk eden aktivistler önce Deutsche Bank binasını işgal etmeye çalışmış ardından diğer hareketleri

de benzer kurumlarda yaratıcı eylemler yapmaya çağırmışlardır (Fırat, Bakçay, 2013: 1) Bu bağlamda 13. İstanbul Bienalinin (Anne Ben Barbar mıyım?) hemen öncesinde yaşanan Gezi Direnişi'nin “şimdiye kadar gerçekleştirilmiş en büyük enstalasyon, en büyük bienal” (Geers, 2013 Aktaran Kuryel, Fırat, 2015: 10) olduğu gerekçesiyle iptal edilmesi yönünde talepler gelmiştir (Şekil-52). Çünkü yukarıda bahsettiğimiz gibi bienallerin genel anlamda kamusal olana yönelik girişimlerden ziyade küresel sermayenin güdümünde⁴⁶ olmasının yanında zaten gezi parkı direnişinde 13. İstanbul bienalinin konseptine⁴⁷ uygun kamusal alandaki duvar yazıları, sokak sanatı performansları, fotoğrafların ve diğer görsel çalışmaların bienalin konsepti ve amacını yerine getirmiştir. Ayrıca genel olarak bienallerdeki kavramsal çalışmaların toplumla temasındaki problemlerinin aksine Gezi Direnişindeki sanatsal çalışmalar toplumla temas kurup sanatla hayat arasındaki çizgileri birbirine yaklaştırmıştır. Çünkü direnişin sanatçıları bizzat direnişin aktivistleri olmuştur.



Şekil-51 Anonim, Berlin Bienali İşgal (Occupy) Alanı, 2012



Şekil-52 Anonim, Gezi Parkı Direnişi, 1. İstanbul Direnali, 2013

Yeni medya olanaklarının da kullanıldığı Occupy eylemlerde sanatın tüm formlarının özellikle performansa dayalı üretimlerinin eylemin bir parçası olarak icra edilmesi 21.yy'ın başlangıcındaki örnekleriyle birlikte ideolojinin politik-estetik yansıması olarak yeni bir dilini yaratmıştır. Bu dil yüzyılın toplumsal hareketlerinin eylem koreografisini dönüştürürken, sanatın hayatla temasının arttığını ve alternatif

⁴⁶ Bkz. 13. İstanbul Bienali Sponsorları <http://13b.iksv.org/tr>

⁴⁷ Siyasi bir forum olarak kamusal alan fikrine odaklanan, güncel demokrasi biçimlerini sorgulayan, günümüzün mekânsal-ekonomik politikalarını tartışmaya açan, uygarlık ve barbarlık sorunlarını tartışıldığı bir fikir ve pratik üretme amacı ve konseptiyle (13b.iksv.org/tr) düzenlenmiştir.

dünya taleplerinin sanatla ifade edildiğini yani sanatın hayatı dönüştürücü gücünü de göstermektedir.

Bu bakımdan ideolojinin sanatsal bir dışavurum biçimi olarak kendisine estetik bir ifade bulması aynı zamanda aktivist eylem pratiklerini sanat eserine dönüştürmeye başladığı andan itibaren kitleselleşme sürecini de sağlar. Bu durum toplumsal hareketlerin pek çok örnekte görüldüğü gibi estetize edilmesine neden olmuştur. Bu bakımdan ideoloji kendini estetik bir sonuca yani kitlelere hitap eden algıya dayalı bir ifadeye dönüştürmezse etkisi azalır ya da anlamını kaybeder.

Occupy hareketlerinde eylemciler ve polis arasında polis tarafından kontrol edilmesi güç olan alanlar yaratılmış, bu alanlarda (işgal edilen kamusal alanlar) fikir tartışmaları ve forumların yanı sıra özellikle performansa dayalı sanatsal üretimler hem eylemlerin kompozisyonunu dönüştürmüş hem de sanatsal imgeler ve gösterilerle yaşanan ‘an’ tasvir edilmiştir. Sanatla hayatın ve direnişin arasındaki sınırları da kaldıran bu işgal alanlarında bireyler hem aktivist hem de sanatçı kimlikleri aynı anda barındırmışlardır. Eylem ve yaratıcı ifadenin birleşimi Avangard, Sitüasyonizm ve sonrasında sanatın aktivist performansının, tüm bireyleri hayatın dönüşümüne dahil etme amacı Occupy hareketleriyle gerçekleşmiş, eylemlerin kendisi sanat haline gelmiştir. Bu sanat eylemi ifadesini grafitilerde, duvar yazılarında, afişlerde, kolajlarda, müzik performanslarında, kurulan yaşam alanlarında, aşağıdaki örneklerde ve Ek-6’da görüleceği üzere göstermiştir.



Şekil-53 Occupy Grafiti



Şekil-54 Occupy Kolaj



Şekil-55 Occupy Müzik



Şekil-56 Occupy Kütüphane



Şekil-57-58 Occupy Afiş



Şekil-59-60 Occupy Kukla

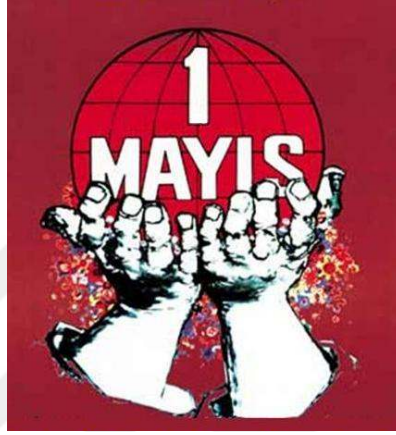
2.2.4. Türkiye’de Sanatın Aktivist Performansı

Batıda 20.yy’ın ikinci yarısından itibaren çağdaş sanatın yoğun bir şekilde gündelik hayatın içinde olduğunu 2.2.3. başlığında irdlemiştik. Ülkemiz koşulları açısından bakıldığında ise bu sürecin 1980 askeri darbesi sonrası döneme denk geldiğini görmekteyiz. Özellikle Uluslararası İstanbul Bienali (1987) bu anlamda bir başlangıç kabul edilebilir. Gerekçesi ise çağdaş sanata kurumsal anlamda hızlı bir giriş gerçekleşmesidir. Bu durumu siyasi, ekonomik sebepler hızlandırmıştır. Yanı sıra ülkenin kültür alanında modernleşme üzerine yürüttüğü politikalar⁴⁸ da etkindir.

1. Bölümde bahsettiğimiz gibi 27 Mayıs 1960 ve 12 Mart 1971 darbelerinden sonra siyasi ve ekonomik istikrarsızlığın egemen olduğu ülkemizde ana akım sanatın karşısında, muhalif bir kültür sanat ortamı oluşmuş ve dolayısıyla sanat politize olmaya başlamıştır. Bununla birlikte 1980 öncesinin konuyla ilgili aktiviteleri 1980 sonrasının anlayışlarının biçimlenmesi açısından değerlendirilmelidir. İşçi sınıfının kitle bilinci kazanması ve sınıf bilinciyle hareket etmeye gereksinimi olduğu, bunun için de eğitilmeleri ve kültür seviyelerinin yükseltilmesi gerektiği düşüncesiyle ve işçi sınıfının çıkarlarını koruyan bir anlayışla (Balel, 1976 Aktaran Uzun 2014: 35), devrimci roman, öykü, şiir, devrimci tiyatro, devrimci sinema üzerine tartışmalar yoğunlaşmış (sanatemegi.blogspot), Ankara Çağdaş Sahne, İstanbul Ertem Galerisi, Dostlar Tiyatrosu, TÖB-DER (Tüm Öğretmenler Birleşme ve Dayanışma Derneği) Merkezleri (Aydın, 2016: 21), Ankara ve İstanbul Sinematek Dernekleri, Eskişehir Sinema Kulübü gibi kuruluşların düzenlediği tartışma, forum ve açık oturumlarla sanat çeşitli açılardan ele alınmıştır. Barış Pirhasan’ın sahibi olduğu “Devrimci Savaşında Sanat Emeği” dergisi, 1978 yılının Mart ayında çıkarılmaya başlamış, derginin yazı kurulunda; A. Kadir, Asım Bezirci, Ataol Behramoğlu, Orhan Taylan ve Barış Pirhasan yer almıştır (Fişekçi, 2014:

⁴⁸ 1923 itibarıyla yeni kurulan Cumhuriyet rejimi çağdaşlaşma projesi başlatmış ve Batı modernizmine yönelmiştir. Proje kapsamında Türk ulusunun kimliğini biçimlendirmede sanata önemli bir rol atfedilmiştir. Batı modern vizyonunu yakalayabilmek için Avrupa’ya sanatçıları eğitim için göndermiş, sanat aracılığıyla Türkiye’nin, modern Batılı ülkeler arasındaki yerini almak üzere gerekli dönüşümleri gerçekleştirmiş olacağı düşünülmüştür. Kamuya açık ilk sergi tarihinin (Ahmet Ali Şeker, Resim Sergisi-1873) Avrupa’dan yaklaşık 150 yıl geç başlayan coğrafyamızda eğitim alan sanatçıların ve batı vizyonunun, modern Türk sanatının üretimi ve eğitimi üzerine büyük etkisi olmuştur (Graf, 2012: 177). İnkılap Sergileri (1933-1936), Yurt Gezileri ve Sergileri (1938-1943), Devlet Resim Heykel Sergileri (1939-günümüz) aracılığıyla modern anlayış toplumla temas kurmaya başlamıştır (Gören, Aktaran Graf, 2012: 176).

1). Pek çok sendikal faaliyet için afiş hazırlayan ressam ve heykeltıraş Orhan Taylan'ın 1976'da çizdiği, bir işçinin dünyayı elleri arasında tuttuğunu gösteren 1 Mayıs afişi, 1978 tarihinde Dünya Sendikalar Federasyonu (World Federation of Trade Unions / WFTU) yarışmasında birinci seçilmiştir (cumhuriyet.com.tr). Günümüzde de Türkiye işçi sınıfı mücadelesinin sembolü olarak hala güncelliğini korumaktadır.



Şekil-61 Orhan Taylan, 1 Mayıs 1976

Tüm bu gelişmeler çerçevesinde ve tez konusu itibariyle Türkiye'nin kültür ve sanat alanındaki pratikleri 20.yy'ın ikinci yarısından 1980'e kadar çağdaşlaşma projesi kapsamında çok kez sekteye uğradığı gibi, batıdaki gibi aktivist bağlamda bir karşı duruşun estetiğini de yaratamamış, daha ziyade işçi sınıfını bilinçlendirme amacıyla bir performans göstererek edebiyatta, sinemada ve görsel sanatlardaki kimi çalışmalarda toplumsal gerçekçilik anlayışıyla muhalif bir rotada ilerlemiştir.

1980 darbesi sonrası yapılanmada neo-liberal ekonomi siyasetinin benimsenmesiyle batı dünyasıyla ekonomik ve siyasi yakınlaşmaların yanı sıra, kültürel oluşumlarla da ilişkiler artmıştır. Bu bağlamda sanat alanına özel sektörün de dahil olmasıyla galeri düzeyinde çağdaş sanat merkezleri kurulmuş, ticari kurumların fon desteğiyle de yarışmalar ve sergiler düzenlenmiştir. Batı sanat dünyası ile iletişimin giderek artması Avrupa ve ABD'ye sanat eğitimi için gidenlerin çoğalması, sanat fuarları ve sanat piyasasının oluşmaya başlaması Türkiyeli sanatçıların da dış bağlantılar kurma çabalarını hızlandırmıştır (Yılmaz, 2015:143). Oluşan bu yeni piyasada sanat yapıtlarının ticari niteliği artmış, sanat eseri daha fazla sermaye akışı için ülke tanıtımında da

kullanılan bir araç haline gelmiştir. 1986 yılında Ankara’da (1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali-4 kez gerçekleşmiştir) 1987 yılında da yeni ekonomi sisteminde neoliberal standartlara uyum sağladığı konusunda Avrupa Birliğine güvence verme çabasıyla (Stallabrass: 2013: 43) İstanbul’da (1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri-1989’dan itibaren Uluslararası İstanbul Bienali) bienallerin başlamasıyla her ülkenin güncel sanat anlayışını tanıma şansı yakalama ve ülke sanatının gelişimine katkı sunması hedeflenmiş ayrıca oluşturulan sanat piyasasını da genişletmiştir.

Ülkemizde oluşmaya başlayan sanat piyasası ekonomik düzeyde bir hareketlilik sağlarken inşa edilmeye çalışılan çağdaş sanat vizyonu -kuramsal düzeyde- batıyla ortak bağlamı hemen yakalayamamıştır. Ayrıca ana kaynaklardan sınırlı sayıdaki çevrilen metinlerle anlaşılma çalışılan kavramsal sanat vizyonu, modern batı sanatı anlayışını tam içselleştirememiş ülkemizin kültürel ve tarihsel farklılıklarından sentezlenen sanat ortamıyla ortak bir paydada buluşamamıştır. Bunun nedenleri ideolojiktir, kavram konusundaki çeviriler de buna dahildir.

Örneğin “ülkemizde dilde özleşme eğilimin etkisiyle, aydınların bir kısmı ‘modern’in Türkçesi olarak öteden beri ‘çağdaş’ sözcüğünü kullanması” (Yılmaz, 2015: 216) ve “sadece ülkemizde değil dünyada da yeni olan her şeye ‘modern’ denmesi” (Yılmaz, 2012:35) Çağdaş Sanat-Modern Sanat ayrımını daha da çetrefilli hale getirmiştir. Bu bakımdan 1980’lerin sonlarından itibaren Vasıf Kortun, Beral Madra, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu, Ömer Uluç, Mehmet Güleriyüz gibi sanatçılar arasında Çağdaş Sanat (Contemporary Art) kavramına dair tartışmalar ve öneriler başlamıştır.

Hazırladığı tüm sergilerde ülkemizde 90’lara kadar pek görülmeyen video, yerleştirme, gösteri (performans) ve fotoğraf gibi tuval dışı çalışmaları tanıtmaya çalışan küratör Vasıf Kortun Contemporary Art’ın Türkçe karşılığı olarak “güncel sanat”ı önermiş, çağdaş sanat ve sanatçının modern cumhuriyet projesinin devamı olduğunu, güncel sanatın gelecek tasarlamakla uğraşmadığını “burada ve şimdi ile ilgili” olduğunu belirtip güncel sanat terimini kullandığını söylemiştir. Beral Madra ise “güncel” ya da “çağdaş” teriminin kullanılmasının kavram kargaşasına neden olacağı Çağdaş Sanat’ın 20.yy’ın mı yoksa 21.yy’ın sanatın mı kastedildiği belli olmadığını ve “güncel sanatı”n

geçicilik çağrışımı yaptığı için yaşadığımız zaman içinde tanık olduğumuz sanat anlamına gelen “Hemzaman Sanat” kavramını önermiştir. Ali Akay ise Çağdaş Sanat’ın 2. Dünya Savaşından sonra, özellikle 1960’larda, modern sanat kavramından ayırmak için kullanılmaya başladığını, güncel sanatın ise Fransızca Art Actuel anlamında olup, şimdiki zaman içinde kullanılan malzemelerle yeni bir estetik rejime gönderme yaptığını, güncel sanatın, çağdaş sanattaki anlam ve işaret merkezli imaj kullanımına karşı, imajları birbiri arkasına sıralayarak imajın yüzeyindeki söylenen ve görüneni aynı anda gösteren bir özelliği olduğunu, oysa bu şekilde ideolojik bir projenin parçası olan çağdaşlaşma projesinin dışında güncel sanat olarak kullanımı, bu yapıyı bozacağını belirtmiştir (Yılmaz, 2015: 217-218-219).

Mehmet Yılmaz ise 1997 yılından itibaren bazı sanatçıların kendilerine “güncel sanatçı” demesinin ve medyada da bu şekilde anılmaya başlamasının güncel sanatın yeni bir tür, eğilim ya da akımmış gibi algılanmasına neden olduğunu belirtip, güncel sanatın ya da çağdaş sanatın bir akım, tür ya da özel isim değil genel bir kavram olduğunu belirtmiştir. Yeni medya temelli ürünlerden canlı gösterilere, tuval resminden türlü yerleştirmelere kadar, her türlü sanat pratiğini kapsayan, bugünün ruhunu içermesiyle de ortak paydada buluşan eserlerin çağdaş sanat kategorisine girdiğini belirtmiştir (Yılmaz, 2015: 219).

Barış Acar’a göre bu tartışmaların çözümü “yeni tanımlar üretmek ya da sanatsal etkinlikleri önceden üretilmiş kalıplar içine sıkıştırmaya çalışmaktan ziyade, sanatın yapısını anlamaya daha çok vakit ayırmaktan geçmektedir” (Acar, 2012 Aktaran Yılmaz, 2015: 78).

Ülkemiz çağdaş sanatının aktivist-muhalif bağlamda dışavurumu ise Türkiye’nin yaşadığı siyasi ve ekonomik kaosla şekillenmiştir. Sanatçılar 12 Eylül ideolojisini ve baskısını eleştirmekle birlikte göç, sınıfsal çelişkiler, etnik kimlikler, kadın sorunu, ekonomik sorunlar gibi konuları da kapsayan bağlamlarda çalışmalar yapmışlardır.

Örneğin Mehmet Aksoy, Orhan Taylan, Tülay Tura Börteçene, Nevhiz Tanyeli, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Mustafa Ata, İbrahim Çiftçioğlu, Aydın Ayan, Erdağ Aksel,

Mehmet Yılmaz, Turan Aksoy, Vahap Avşar, Mehmet Güleriyüz, Bedri Baykam, Şenol Yoroğlu, Yavuz Tanyeli, Mustafa Ata, Cebail Ötğün, Atilla İlkyaz, Hayri Esmer, Cezmi Orhan, Serhat Kiraz gibi sanatçılar darbeye neden olan ve darbenin neden olduğı yıkımları çalışmalarına konu edinmişlerdir. Ayrıca Tomur Atagök, Nur Koçak, İpek Aksüğür Duben ve Gülsün Karamustafa gibi sanatçılar da 80’lerdeki siyasal tavırlarıyla kadın sorununu ele almışlardır.

Mehmet Aksoy (d. 1939) Barış Derneğı ve Görsel Sanatlar Derneğı üyesi olması gerekçesiyle arananlar listesinde olduğı için Almanya’ya iltica etmiş, orada 12 Eylül’ün baskısını, eziyetini, hapis ve acılarını tasvir etmiş ettiğı “İşkencede” ve “12 Eylül” isimlerinde heykel ve rölyef çalışmalarını yapmıştır. İşkencede çalışmasında aç bırakılmış, elleri arkadan bağlanmış, işkence sonrası yerde acıyla kıvranan bir insanı temsil etmektedir (Yılmaz, 2015: 283).



Şekil-62 Mehmet Aksoy, İşkencede, Ahşap Heykel, 1983

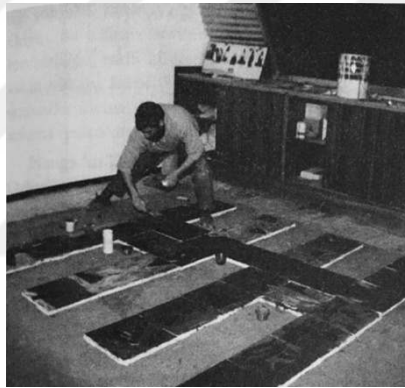
Orhan Taylan (d. 1941) ise sendikalar için yaptığı afişlerin yanısıra büyük ebatla siyasal içerikli resimler de yapmıştır. 12 Eylül darbesi sonrası kurucu ve yöneticisi olduğı Barış Derneğı davasında tutuklanmış, hapisteyken yaptığı çalışmalarda da “yaşamı, direnmeyi ve geleceğe güveni” (Şekil-63) betimlerken (Özsezgin, 2011 Aktaran Yılmaz, 2015: 284), Aydın Ayan ise 12 Eylül’de yaşanan korku ve tedirginlikleri simgesel bir dille ifade etmiştir (Şekil-64). Cebail Ötgen ve Atilla İlkyaz’ la birlikte Hangar Sanat Oluşum Grubu’nu (1992) oluşturan Cezmi Orhan ise faili meçhul cinayetlere kurban giden ve gözaltında kaybolan insanlara adadığı “Otuz Üç Kurşun” adlı tuval dizisini yapmıştır (Şekil-65) (Yılmaz, 2015: 327).



Şekil-63 Orhan Taylan, Barış Davası, Güncesinden 1985



Şekil-64 Aydın Ayan, Yakılan Kitaplar, 1980



Şekil-65 Cezmi Orhan, Otuz Üç Kurşun Çalışmasını Hazırlarken, 1993, 33 Tuval, Her Biri 33x33 cm

Resim, yerleştirme, performans gibi farklı anlatım olanaklarını kullanan bir diğer sanatçı Atilla İlkyaz (d. 1962)'dir. 2 Temmuz 1993 tarihinde Sivas'ta Pir Sultan Abdal Kültür Derneği tarafından organize edilen Pir Sultan Abdal Şenlikleri sırasında Madımak Otel'i'nin Radikal İslamcılar tarafından yakılması ve çoğunluğu Alevi 33 yazar, ozan, düşünür ile 2 otel çalışanının yanarak ya da dumandan boğularak hayatlarını kaybetmesi ile sonuçlanan katliamı (pirsultan.net/2-temmuz-1993-madimak) “Yanık Kokusu” isimli yerleştirmesinde betimlemiştir. Madımak Otelinde yakılan yazarların, şairlerin, öğrencilerin hemen hepsiyle özdeşleşebilecek kitapları bir metafor olarak kullanmıştır (Eken, 2015:158).



Şekil-66 Atilla İlkyaz, “Yanık Kokusu”, Yerleştirme, 1994

Hangar gurubu sanatçılarından Cebraail Ötgün ise “Kaos Ganimetleri” ismiyle son dönem çalışmalarından oluşan sergisinde, 12 Eylül dönemini de işlemiş, 13 aralık 1980 tarihinde yaşı mahkemece büyütülerek idam edilen 17 yaşındaki Erdal Eren’in infazını “Erdal Yüzümüze Bakabilirsin!” çalışmasında, 50 tane 35x25 cm boyutlarında kağıttan oluşan serisiyle Erdal Eren’le birlikte 12 Eylül sürecinde idam edilmiş 50 kişinin temsil edildiği yerleştirmeye tüm idam edilenleri Erdal’ın kimliğinde bir araya getirmiştir (Yılmaz, 2015: 321).



Şekil-67 Cebraail Ötgün, “Erdal Yüzümüze Bakabilirsin!”, Yerleştirme, 2012, Nazım Hikmet Kültür Merkezi, Ankara

Ülkemizdeki muhalif dinamiklerle oluşan ve genel olarak dünyanın diğer coğrafyalarında toplumsal hareketlerle şekillenen sanatın aktivist performansı, 1945 sonrasındaki yaklaşık 60 yıllık deneyimiyle farklı görünümeler ortaya çıkarmıştır. Avangardın mirası üzerinden şekillenen bir yapıda olmasına karşın örgütsüz bir performans gösteren aktivist çalışmalar, yeni toplumsal hareketler paralelinde muhalefet kanallarını estetize etmiştir. Günümüzde de bu durum yeni medya olanaklarıyla hem mekan hem de uygulama alanlarındaki farklılıklarla devam etmektedir.

Aktivizmin aktivist performansında fotoğraf medyası, hem iletişimsel özellikleriyle hem de estetik karakteriyle sistem karşıtı hareketleri belgelemesi ve hareketlerin ideolojisini estetize etme bağlamındaki yetisiyle önemli bir sorumluluk taşımaktadır. 3. Bölümde fotoğrafın bu niteliği incelenmiştir.



3. BÖLÜM

AKTİVİZM VE FOTOĞRAF SANATI

19.yy'ın önemli icatlarından biri olan fotoğraf, zamanın ruhunu yakalama konusunda en etkin araçlardan biri olmuştur. Teknik özellikleri sayesinde, akıp giden zamanın ritmine meydan okuyarak yaşamdan 'an'ları dondurmuş, hayatı kayıt altına almış ve yaşamın her alandaki dönüşümüne katkı sağlamıştır. Yaşamın görüntüler aracılığıyla anlamlandırıldığı bir yapı haline gelen fotoğraflar, gerçek ve gerçek olmayanı, doğru ve yanlış ortaya çıkarmada ve bu doğrultuda bir farkındalık yaratmada somut bir nesne olmuştur. Toplumların görsel belleğini oluşturan fotoğraflar sosyolojik, politik, ekonomik, psikolojik ve estetik bir bileşenler sistemidir.

Fotoğrafın çoğaltım tekniklerinin gelişmesi ve ucuzlaması onu, kitlelerin teknolojiyle buluşmasının keşişim noktalarında yer almasını sağlamıştır. Bu doğrultuda fotoğraf çekmek ve fotoğraflara bakmak giderek refleks bir eylem biçimi halini almıştır. Fotoğrafın kitlesel tüketime sunulan araç işlevi onu bir kitle iletişim aracı haline getirmiştir. Bu işlevi egemen söylemlerle bağlantılı olarak şekillenmiş ve değişen pazar piyasasının koşullarına uyum sağlama kapasitesine göre belirlenmiştir.

Fotoğrafın tüketim nesnesi olarak hayatın her alanına girmesi onu yaşama yönelik eleştirilerin saptandığı etkili araçlardan biri haline getirmiştir. Bireysel ve toplumsal itirazın aracı olması, kitlelerin çoğulcu itirazlarına cevap verebilecek doğrudan ve hızlı bir araç konumuna gelmesini sağlamıştır. Geri kalmış toplumların ve ileri toplumların itirazlarının aracı olması sebebiyle de geniş kitlelerce benimsenmiştir. Yaşama dışarıdan bakmayı sağlayan fotoğraflar, eşyanın tabiatından kaynaklı yaşamı eleştirme potansiyelini de geliştirmiştir. Fotoğraf ve fotoğraf tabanlı hareketli görüntüler (film, video, tv) her türlü hak ihlali karşısında bilincin ve vicdanın evrensel boyutta duyarlılık göstermesinde büyük rol oynamıştır. Bu durum fotoğrafı, aktivist eylemin pratiği haline getiren alanı açmıştır.

Fotoğrafın yaşamı eleştiren muhalif tavrı onu aktivist karakterin muhalif ruhuyla bir araya getiren en önemli unsurdur. Diğer bir deyişle aktivizmin bireysel ve toplumsal muhalefetinden geriye kalan yegâne nesneyi (göstergeyi) fotoğraflar oluşturmuştur. Bu bağlamda fotoğraf, aktivist hareketlerde direnişin ve muhalif söylemin öncelikle propagandasını ve görsel belleğini sonrasında da imgesini oluşturabilmektedir. Ayrıca

fotoğrafın güçlü bir iletişim aracı olması, aktivist hareketleri ikonikleştirerek hareketlerin estetize edilmesini sağlamıştır. Bu bakımdan fotoğrafın belge niteliği, iletişim mecrası ve estetik bir ifade aracı olması onu aktivizm ile pek çok bağlamda buluşmasını sağlamaktadır.

Özellikle günümüzde aktivist hareketlerin sanallığa kaymasında fotoğraf, üretim ve dolaşım hızının yanında evrensel dil yetisi özelliğiyle aktivist hareketlere ivme kazandırmaktadır. Ancak fotoğrafın aktivist karakterinin ve bileşenlerinin neler olduğu da analiz edilmesi gereken bir husustur.

3.1. Fotoğrafın Aktivist Niteliği

1. Bölümde bahsettiğimiz üzere toplumların sömürüye ve tahakküme karşı insanca yaşam ve özgürlük talepleri sonucunda elde ettiği haklar, mücadele(nin) ve direniş kültürü(nün) sonucu Avrupa’da oluşan aktivist pratikler pek çok farklı coğrafyayı etkilemiş, esin kaynağı olmuş ve dönüştürmüştür. Bu kültür birikimi sonucu dönüşen yaşam pratikleri bilim, teknoloji, ekonomi, politika, sosyoloji, psikoloji, sanat vb. gelişmeler ışığında sayısız düşünür tarafından gözlemlenmiş, yorumlanmış ve farklı disiplinlerde çözümlenmeye çalışılmıştır. Fotoğraf, yukarıda vurguladığımız farklı disiplinler içerisindeki kuvvetli iletişimsel niteliği ve gerçekte kurduğu ilişki nedeniyle yaşamın çözümlenmesinde merkezi rol oynayan bir konuma sahiptir. Bu doğrultuda fotoğraf, çatışmalarla deneyimlenen tarihin belgesini ve görsel belleğini oluşturduğu için oluşan bu bellek ideolojik bir dile sahiptir.

Fotoğrafın ideolojik temsil dili hem egemen ideoloji hem de aktivistler tarafından farklı amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır-kullanılmaktadır. İktidar bu dili gözetleme ve denetim aracı olarak kullanırken, kendi iktidarını yüceltmek ve devamını sağlamak amacıyla kitleleri yönlendirip, manipüle ederek, özneleri nesneleştirerek ‘bellek yitimi’ne (Adorno ve Horkheimer, 2014: 306) neden olmaktadır.

Aktivistler bu dili sivil hayattaki kazanımları (barış, ekonomik haklar, temel hak ve özgürlükler vb.) korumak ve elde edilen bu kazanımların devamını sağlamak amacıyla kullanırlar. Bunu yaparken de gelecek kuşaklara direnişin belleğini miras

bırakarak iktidarın yol açtığı bellek yitimine karşı da mücadele vermiş olurlar. “Bellek için verilen mücadele, tarihsel gerçekliğin doğru okunması içindir ve iktidarın yol açtığı bellek yitimine karşı verilen bir mücadeledir” (Yaykın, 2009: 56). Tarihi doğru okumayı sağlayan bellek bilinçlenmeyi de beraberinde getirmektedir. Bilinçlenmeyi amaç edinen aktivist hareketler mücadele pratiklerini toplumsallaştırabilmekte ve toplumu dönüştürme gücüne sahip olabilmektedirler.

Temel hakların kazanımında fotoğraf, yukarıda ifade ettiğimiz potansiyeli itibariyle önemli konumdadır. Fotoğraf, sömürüye ve adaletsizliğe karşı yaşanan zaferleri ve kaybedişleri, insanlık dışı yaşam koşullarını, haksızlıkları, yaşanan acı ve ıstırapları diğer mecralardan daha yoğun olarak görünür kılar, teşhir eder ve belgeler yani tüm dünyayı olan olaylar karşısında haberdar eder ve bu bağlamda bir algı yaratır. Bu durum fotoğrafın aktivist bir imge potansiyelinin olmasının sebebidir.

Diğer taraftan her fotoğrafın yaşanmış deneyimlerin göstergelerini içermesi ve fotoğrafın kitleler üzerinde etkisini arttırması, giderek artan bir oranda kitlelerin görüntüye olan bağımlılığına giden yolu da açmıştır. Bu doğrultuda bireyler çoğu zaman, algı yönetiminin etkili yöntemlerinden biri olan imge bombardımına da maruz kalmaktadırlar. Bunun sonucunda Jaar’ın da vurguladığı gibi imge yoğunluğu kitleleri uyuşturup yaşanan olayları kanıksatıp, insanların duyarsızlaştırılmasına da sebebiyet verebilir (Aktaran Linfield, 2013: 59). Sontag’ın da benzer yönde ‘Fotoğraf Üzerine’ adlı kitabında (2011: 24-25) bu görüşü yansıtan söylemleri vardır: “fotoğraflar yeni bir şey gösterip yansıttıkları sürece bakını şoka uğratırlar ancak bu görüntülere tekrar tekrar maruz kaldıktan sonra da aynı olay giderek daha az gerçek haline gelir”. Bütün bunlar çerçevesinde bakıldığında fotoğrafın insanları görmeye kışkırtma eylemi, giderek insanları eyleme yöneltmenin yerini almaya başlaması (Sontag, Aktaran Linfield, 2013: 59) da unutulmamalıdır.

Yukarıdaki tartışmalar bağlamında fotoğraf, aktivist duyarlılıktaki diyalektik sürecin merkezindedir: “ıstırapın her imgesi ‘bu öyledir’ demenin yanı sıra, dolaylı olarak ‘bu böyle olamaz’ da demektir; yalnızca ‘bu durum devam ediyor’ demez, ‘bu durum

artık durmalı’ da der. İstirabın belgeleri, protestonun belgeleridir: bizlere dünyayı değiştirdiğimizde neler olduğunu gösterir” (Linfield, 2013: 47).

Mevcut düzene karşı alternatif hayatlar sunan aktivist eylemlerin ideolojisinin kitlelere hitap eden algıya dayalı bir söylem oluşturmada fotoğraf çoklu gücü sayesinde (tanıklık-belge-bellek, estetik ve iletişim formlarında) kendini göstermektedir ve ilgili disiplinler çerçevesinde kullanılıp değerlendirilebilecek farklı boyutlara ve geliştirilebilir özelliklere sahiptir. Bu bakımdan fotoğrafın aktivist hareketleri belgelemesi, estetize etmesi ve görsel imgelerle muhalif bir farkındalık yaratarak toplumsal hareketlere bir tasarım perspektifi sunması kronolojik olarak incelendiğinde aşağıdaki görünümü ortaya çıkmaktadır.

3.2. Aktivist Fotoğraf Pratikleri

Fotoğrafın toplumla ilk temasından itibaren, yukarıda bahsettiğimiz gibi öncelikle belge ve sonrasında sanat düzleminde karşılıklar gelişmiştir. Fotoğrafın belgesel boyutu ya da belge üretme hüviyeti, iletişim ve imaj oluşturma perspektifleri ile aktivizmle buluşurken, sanatsal boyutta temsil edilmesini ve yorumlanmasını beraberinde getirmiştir. Örneğin avangard sanat hareketlerinde (özellikle dada hareketi) aktivist bir öneri sunmuş, Bauhaus Okulu ve Konstrüktivizm ekollerinde de fotoğrafın toplumu dönüştürme misyonuyla deneysel bir gelenek yaratarak estetik bir dışavurum aracı haline gelmiştir. Bu bakımdan aktivizmin alternatif dünya önerisi fotoğrafın sanatsal üretim biçimlerinin ilgi alanlarını oluşturmaya başlamıştır.

Fotoğrafın aktivist bilincin belleğini oluşturmada ve aynı zamanda aktivizmin sanatsal aracı haline gelmesi, daha sonrasında çağdaş sanat pratikleri çerçevesinde de bu duygu ve düşünce biçimleriyle devam etmiştir. Sorgulama ve gerçeği açığa çıkarma aracı olarak fotoğraf ve kimi zaman da postmodern anlayışın eklektik yapısından kaynaklı kavramsal düzeyde metin, imge ve buluntu nesnelerin bir arada kullanıldığı fotografik çalışma ve yöntemler, aktivist duyarlılıkta eleştiri mekanizmaları oluşturmuştur.

Fotoğrafın aktivist niteliği, hem sayısal öncesi dönemde gazeteler, dergiler, yayımlar, sergiler vb. aracılığıyla hem de sayısal dönemle birlikte yeni medya araçlarıyla

artarak dolaşıma girmektedir. Bu durum fotografik aktivist imgelerin hızlı bir şekilde eleştirinin toplumsallaşmasını beraberinde getirmiştir. Oluşan belleğin birikimleri fotoğrafın yaratıcılık boyutuyla aktivist hareketlerin muhalif tavrını estetize ederek yeni bir algı yaratma olanağını ortaya çıkarmıştır.

3.2.1. Fotografik Belgeler ve Aktivizm (Belgesel ve Fotojurnalist Pratikler)

Fotoğraf icat edildiği tarihten itibaren dış gerçekliği algılama, gözlemleme ve yaşanılan zamana tanıklık aracı olmuştur. 19.yy'ın ortalarında belgesel fotoğrafçılık yeryüzü oluşumları gibi coğrafi çevreyi fotoğraflamaktan, anıtların, yolların, mimari yapıların vb. kayıtlarını tutmayı da içerse de 19.yy sonu itibariyle daha çok insana, topluma ve yaşam biçimlerine odaklanan bir fotografik anlayış haline gelmiştir. Bu yaklaşım klasik belgesel, sosyal (toplumsal) belgesel, fotojurnalizm⁴⁹ (haber, savaş vb.) türlerini de kapsayan ve yaşamı betimleyen bir yapıda ilerleyip, aktivist duyarlılığı hazırlayan bir bellek ve söylem oluşturma retoriğini ortaya çıkarmaya başlamıştır.

Nesnel gerçekliğin tanıklığının aktivist bağlamda görsel belgesini üretip itirazın, direnişin ve karşı duruşun aracı haline gelen fotografik belgeler, hem toplumsal hareketler paralelinde hem de bireysel olarak fotoğrafçıların ideolojik bakış açılarıyla şekillenip aktivizmin imgelerini üretmeye başlamıştır. Bu bağlamda fotografik aktivist imgenin tarihsel süreç içerisindeki başlangıcı sosyal belgesel fotoğraf çalışmaları ve fotojurnalist pratiklerdir.

Belgesel fotoğrafın aktivist tavrı kronolojik olarak incelendiğinde öncelikle fotoğrafçıların bireysel olarak hümanist yaklaşımları sonucu toplumda bir algı yaratmak hedeflenmiştir. Michelle Bogre'un da (2012: 10-14) belirttiği gibi bilinen ve günümüze kalan⁵⁰ ilk fotografik aktivist imgeler 1843-1845 yılları arasında David Octavius Hill ve Robert Adamson'un İskoçya-Newhaven'daki 'Balıkçılar' çalışmalarıdır. Bu fotoğrafçılar artan sanayileşme ve alt sınıfın kötü yaşam şartlarında balıkçıların yaşam koşullarını

⁴⁹ Fotojurnalizm, fotoğraf ve metnin birlikte kullanıldığı bir iletişim biçimidir. Fotojurnalizmin aracı foto röportajdır (Oral, 2011: 72).

⁵⁰ Dönemin fotoğraf teknolojisinin sınırları nedeniyle çekilen daguerrotype ve calotype'lar tek baskı olduğu için kaybolmuş ya da günümüze kadar ulaşamamıştır.

düzeltilmek, daha iyi tekneler yapılmasını ve balıkçıların denizlerde güvenliğini sağlamak için belgeledikleri görüntülerle farkındalık yaratmayı hedeflemişlerdir. (Şekil-68). 1870 yılında İskoç fotoğrafçı John Thomson ile yazar ve sosyal reformcu Adolphe Smith (Headingley) Londra yoksullarının fotoğrafik envanterini oluşturmuşlardır. Londra’da Yaşam (1877) adıyla kitaplaşan bu çalışma, yoksul insanların ve işçilerin yaşamlarına dair bir algı yaratmak amacıyla yapılmıştır (Şekil-69). 1876 yılında İngiliz fotoğrafçı William Hooper’ın aktivist fotoğrafik imgesi ise Hindistan-Madras’daki kıtlık görüntüleridir. Kıtlık konusunda ilk çalışma olan bu imgeler (Şekil-70) Viktoryen dönemin üst sınıfları için şok edici bir görüntü olmuştur (Bogre, 2012: 17). Üst sınıfın bu tepkisi dönemin fotoğrafçılarına aktivist imgenin gücünü göstermiş ve bu imgelerin insanların duygularını kışkırtıp onları tepki vermeye yönelttiğini fark ettirmiştir.



Şekil-68 Robert Adamson, David Octavius Hill, Balıkçı, Teknesi ve Çocukları, 1845, Calotype Baskı



Şekil-69 John Thomson, The Crawlers, 1876-1877, Woodburytype Baskı



Şekil-70 William Hooper, Sürünün Sonu, 1876-1878.

Aktivist fotoğraf yaklaşımının ilk örnekleri olan bu çalışmalar beklenildiği kadar dönüşüm yaratamamış olsa da fotoğrafçıların başkalarının yaşam koşullarını düzeltmek amacıyla bireysel itirazlarını dile getirerek fotoğrafın etkili dilini kullanmaları önemlidir. Ayrıca bu ilk örnekler aktivist bilinç açısından fotoğrafın kamusal bir sorumluluk aracı haline getirilebileceğinin de ispatı niteliğindedir. Bu çalışmalar sonraki dönem aktivist belgesel fotoğrafçılar için bir gelenek oluşturmuşlardır⁵¹.

Bu gelenek, 1890'lar ve 1920'ler arasında Amerikan fotoğrafçılığının merkezinde yer almıştır (Bogre, 2012: 27). İç savaş sonrasında göçlerin yaşanması, göçmenlerin kötü yaşam koşulları ve büyük ekonomik bunalımlarla mücadeleleri sonucu fotoğrafçıların daha iyi yaşam koşulları oluşturma çabasıyla 19.yy sonu Jacob A. Riis ve 20.yy başlarında Lewis Wickers Hine'nin aktivist belgesel fotoğraflarıyla sosyal reformlar yaratılmıştır.

Bu bağlamda Amerika'ya göç ettikten sonra New York'da polis muhabiri olarak çalışan Riis göçmenlerin kaldıkları kiralık odalar ve çocuk işçiliğiyle ilgili bir değişim yaratmayı amaçlayarak yazılar yazmıştır. Fakat fotografik imge dilinin yazı dilinden çok daha fazla etkili olduğunu anlayan Riis, 1887 yılı itibariyle kötü şartlar altında yaşamını sürdüren bir milyondan fazla insanın barındığı kiralık binaları fotoğraflamak üzere New York'un Mulberry Bend bölgesine gitmiştir. Bakımsız konutların ve yoksul insanların ayrıntılı fotoğraflarını çeken Riis orta sınıfın ve devlet sorumluların dikkatini çekebilmek umuduyla bu çalışmalarını 'Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor' (How the Other Half Lives) ismiyle ve konuya dair yazdığı metinlerle birlikte kitaplaştırmıştır. Dönemin New York'unun sokak hayatını ve yoksulların yaşam koşullarını tüm gerçekliğiyle betimlemiştir. Örneğin, Five Cents a Spots (Beş Sentlik Odalar) isimli çalışmasında (Şekil-71) tek bir gece barınmak için kişi başı beş sent ödenmiş bir odanın (museumsyndicate.com) görüntüsü dönemin göçmenlerinin ve işsizlerinin yaşam koşullarını anlatan örneklerden birisidir. Tümünün erkeklerden oluştuğu bireylerin hem yataklarını hem de battaniyelerini birbirleriyle paylaşması, sağ alt köşedeki beyaz battaniyesiyle yatan kişi yüzünden hemen üzerindeki figürlerin yer olmadığı için duvara

⁵¹ Dünyanın farklı coğrafyalarında benzer fotografik görüntüler olmasına rağmen tezin sınırları içerisinde olmaması sebebiyle değinilmemiştir. Ancak araştırılmalıdır.

yaslanmış şekilde uyuması, demet halinde bağlı eşyaların duvara asılması, diğer tüm eşyaların yer olmadığı için üst üste yığılması klostrofobik bir atmosfer yaratırken Riis'in çabalarında başarı yaratmıştır. Bu fotoğraflar, sağlık örgütleri ve yerel yönetimlerce bir takım reform önlemlerin alınmasını sağlamıştır. 1901 yılında 'Tenement House Yasası'⁵² ile apartman konut reformları gerçekleşmiştir (Bogre, 2012: 31). Riis'in çalışmalarıyla fotoğraf, tarihte ilk kez (Goldberg, 1991: 167) yoksulların yaşam koşullarının düzenlenmesinde etkili bir araç olmuştur. Bu bağlamda aktivist belgesel fotoğraflar sosyal devlet tanımlamasının nasıl olması gerektiğine ilişkin aracılık etmeye de başlamıştır.



Şekil-71 Jacob Riis, Beş Sentlik Odalar, 1889, New York, Jelatin Gümüş Baskı.

Riis'in nesnel koşulların doğrudan görüntüleri ile izleyicileri ve kurumları sosyal reformlar için ikna etmesi aktivist fotoğrafın etkisini ispat etmiştir. Bu durum aynı zamanda sosyolog olan Lewis W. Hine'nin bu tarzı genişleterek estetik duyarlılıkta toplumsal sorunlara eğilmesine neden olmuştur. 20.yy'ın başında Amerika ekonomisinin yeni buluşlar ve modern sanayisinin yanında doğal kaynakları ile oldukça artan oranda emek için talebi olmuştur. Yetişkin işçi sayısının yetersiz olması nedeniyle işverenler çocukları da işçi olarak çalıştırmaya başlamıştır. Herhangi bir yasa tarafından korunmadıkları için çocuk işçi sayısı giderek artmış, 1910 yılında iki milyondan fazla çocuk endüstriyel işlerde çalışmaya başlamıştır (Bogre, 2012: 31). İşverenler için ucuz işgücü ve daha fazla kar anlamına gelen çocuk işçiler, Lewis Hine tarafından sokakta,

⁵² Detaylı bilgi için bkz. <http://gvshp.org/blog/2016/04/11/tenement-house-act-of-1901/>

fabrikalarda, tarlalarda ve madenlerde fotoğraflanmıştır. İşverenlerin tehditlerine rağmen çocukların sömürülmesinin fotografik kanıtlarını üretmeyi amaçlayan Hine (Figuerodo, 2016:1), gereksiz tüm öğeleri kadrajdan ayıklayıp ana hedef olarak çocukların çalıştıkları işlere odaklanmıştır. Hine çocukların isimlerini, yaşlarını, çalışma yerlerini vb. de kaydederek fotoğraflayıp toplum içerisinde nesneleşen çocuk işçilerini aktivist duyarlılığın öznesi haline getirmiştir (Şekil-72,73). 1916 yılında Ulusal Kongre’de çocuk yaşta çalışan işçilere yaş ve çalışma saatleriyle ilgili bir hukuki standart getirilmiştir (Bogre, 2012: 34). İkonikleşerek dönemin çocuk işçilerin sembolü haline gelen bu görseller, Hine’nın sübjektif duygularıyla nesnel gerçekliği birleştirmesi sonucu mevcut/günümüz aktivist uygulamalarına bellek oluşturmuştur.



Şekil-72 Lewis Hine, Manuel İsminde 5 Yaşındaki Karides Toplayıcısı ve Arkasında İstiridye Kabuklarından Bir Dağ, 1911, Washington.



Şekil-73 Lewis Hine, Addie Card, İsminde İp Eğirici Çocuk, Kuzey Pownal Pamuk Fabrikası, 1911, Washington.

Aktivizmin tanıklığının fotojurnalizm türündeki ilk örnekleri ise 1848 devrimleri ve Paris Komün direnişi sürecini kayıt altına alan fotoğraflar (daguerrotype) oluşturmuştur.



Şekil-74 Eugène Thibault, Saldırıdan Önce Rue Saint-Maur Barikatları, 25-26 Haziran 1848, Daguerrotype

Paris'te 1848 yılında verilen işçi sınıfı mücadelesinde Thibault'un 25-26 Haziran 1848 tarihinde Saint-Maur-Popincourt barikatlarında ulusal muhafızlar ve işçilerin çatışma halini çektiği anın daguerrotype'lerinin Fransa'nın haftalık yayın yapan L'Illustration dergisinde yayınlanması (Boltanski,2002 Aktaran Eskier, 2013: 1) fotoğrafı haberin en önemli destekleyici ögesi yaparken aynı zamanda direnişin tanıklığını kitlelere ulaştırmıştır (Şekil-75). Bu durum da kitleler nezdinde haberin inandırıcılığını güçlendirmiştir. Tanıklığın aracı olan fotoğrafın gazetelerde kullanılıp kitleselleşmesi ilerleyen zamanlarda görüntüler üzerinden biçimlenen ve biçimlendirilen toplumsal belleğin oluşmasında da zemin hazırlamıştır.



Şekil-75 (Ekran Görüntüsü) Saldırıdan Önce Rue Saint-Maur Barikatları, Ağustos 1848 L'Illustration Dergisi 11. Sayı

Diğer taraftan haber metninin yanında kullanılan fotoğrafların tanıklık, farkındalık oluşturmaları ve bilgi vermesinin yanında görseller incelendiğinde direnişin

tarafatlarının, mekânının ve zamanının göstergelerini oluşturmuştur. Öncelikle işçi mahallelerinde yolu kapatan bir barikat sırasının ön palan çıktığı görselde (Şekil-74) direniş dolayısıyla mahalle popülasyonunun en fazla olması beklenirken dönemin fotoğraf teknolojisinin elverdiği ölçüde yani uzun poz süresi kullanıldığı için sokakta kimse görülmemektedir. Bu da bize insanların pozlama sırasında hızlı bir şekilde hareket ettiğini göstermektedir. Şekil 74'ün sağ tarafında ise ulusal muhafızların, topçu ve diğer askeri teçhizatlarıyla alana girip işçilerle çatışma anını belgelemektedir. Tarihin görüntüler ve fikirlerle belgelenmesinin ilk örneği olan bu görseller, işçi sınıfının tarih sahnesinde var olmaya başlamasının simgesi olan 1848 devrimlerinde, eşit ve özgür bir dünya için hak arama mücadelesinin görsel dilini ve belleğini oluşturmuştur. Aynı zamanda o dönemin tarihsel kimliğini oluşturan göstergelerden bu güne miras kalan en somut görsel öge sınıf mücadelesi kimliğinin imgeleri, bu mücadelenin önemli direnç kaynağı olan barikatlar ve kentin işgal edilen önemli merkezleridir. Benzer analizler Paris komünü için de geçerlidir (Şekil-76). Tarihte ilk kez deneyimlenen, eski düzeni yıkıp yerine sosyalist bir iktidar önerisi sunarak emperyalist devletin izlerini kentten silmek (Şekil-77⁵³) için verilen mücadelenin görsel belgeleri ve bu mücadelenin göstergeleri yöntemsel olarak 20.yy aktivist hareketlere ve günümüzde Occupy hareketlerine model oluşturmıştır. Ayrıca 1848 devrimleri ve Paris Komününün fotoğraf aracılığıyla kayıt altına alınması ile aktivist hareketlerin tanıklığı, farkındalığı ve görsel belleği oluşmaya başlamıştır.

⁵³ 1810 yılında yapılan ve Napolyon'un 1805-1807 yılları arasındaki seferlerini, zaferlerini ve gücünü sembolize eden 44 metre yüksekliğindeki kabartmalarla ve tepesinde heykelle süslü sütun. Sütunun bronzları, Napolyon'un Rusları ve Avusturyalıları yendiği Austerlitz Savaşı'nda ele geçirdiği 1.200 topun eritilmesiyle elde edilmiştir. Komüncülerin bu sütunu yıkma eylemi "yanlış tarihin düzeltilmesi" anlamına gelmektedir. Komün düştükten sonra 1973-1875 yılları arasında sütunun kopyası Vendome Meydanı'nda yeniden inşa edilmiştir. Komünün bastırıldığı kanlı haftadan sağ kalan pek çok komüncü bu eylemleri için para ve hapis cezalarına çarptırılmış bu cezaları kabul etmeyen komüncülerden Courbet İsviçre'ye göç etmiştir (iconicphotos.wordpress.com).



Şekil-76 Pierre-Ambroise Richebourg
Paris Komünü Barikatları, Nisan 1871



Şekil-77 Bruno Braquehais, Vendome
Sütununu Yıkan Komüncüler, 16 Mayıs
1871

Oluşmaya başlayan bu tanıklık ve bellek belgesel fotoğrafın bir türevi olarak foto röportaj tekniklerinin gazete-resimli dergilerde yaygınlaşmasıyla⁵⁴ (Almanya-Weimar) aktivist hareketler için farkındalığı öykülendirici boyutuyla da oldukça zengin bir bağlam yaratmıştır. Burjuva kitle dergilerine alternatif bir seçenek oluşturan yayınlarla (örn. Arbeiter Illustrierte Zeitung-Resimli İşçi Dergisi-AIZ, 1925) toplumsal ve sınıfsal problemler gazete ve dergilerde daha fazla yer almış kitlelerin yaşanan problemlere olan yakınlığı artmıştır. Nazilerin iktidara gelmesiyle Avrupa'daki aktivist belgesel anlayışın ABD ve İngiltere'ye göçü söz konusu olmasıyla (Life, Look, Picture Post vb.) fotojurnalist aktivist pratikler bu süreçte Almanya'da oluşan yayın geleneğine benzer çizgide devam etmiş, ayrıca pek çok fotoğraf ajansı da kurulmuştur.

Bu ajanslar arasında muhalif niteliğiyle ön plana çıkan Magnum ajansı (1947-New York, Paris, Londra, Tokyo) kurucularının ideolojik kimlikleri (Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour, William ve Rita Vandivert ile Maria Eisher), toplumsal olaylara tanıklıklarındaki yetkinlikleriyle ve eleştirel tavırlarıyla fotojurnalist pratikleri örgütlü bir yapıya dönüştürmüştür. Ticari bir ajans olmasına rağmen kooperatif niteliğinden kaynaklı bir vizyonla sistem karşıtı aktivist tavrın görsellerinin 2. Dünya Savaşı sonrası ve televizyon öncesi dönemde tüm dünyada

⁵⁴ Detaylı bilgi için bkz. ORAL, Merter (2011). Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları, İstanbul: Espas Yayınları.

dolaşımını sağlamıştır.

Ajanslardaki ve resimli dergilerdeki belgesel fotoğrafçılar ve foto muhabirleri insanların yaşam koşullarına, sömürülen ve hakları gasp edilmiş toplumlara, yoksulluklara, savaş halindeki ülkelere, kitlesel katliamlara, siyasi iktidar ya da temel hak ve özgürlükler için verilen mücadelelere, politik şiddete, cinsel ve etnik ayrımcılığa, ekolojik sorunlara yani yaşamdaki tüm problemlere fotoğraflar aracılığıyla tanıklık etmişlerdir.

Örneğin belgesel fotoğrafçılığın bir türevi olan savaş fotoğrafçılığında Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour (Chim), İspanya’da Cumhuriyet için verilen mücadeleyi; Dmitri Baltermants, George Rodger, Eliot Elisofon, Ralph Morse, Lee Miller, Robert Capa, Yevgeny Khaldei, W. Eugene Smith ve pek çok fotoğrafçı 2. Dünya Savaşı’nın tüm cephelerini; Philip Jones Griffiths, Nick Ut, Eddie Adams Amerika’yla mücadele eden Vietnam’ı fotoğraflayıp savaş fotoğrafçılığın da aktivist bir mesajının olduğunu göstermişler, savaş karşıtı ve antiemperyalist hareketlere ivme kazandırmışlardır. Bruno Barbey ve Gilles Caron 1968 ayaklanmalarını, Stuart Franklin Tiananmen Meydanı olaylarını belgelemiştir. James Nachtwey, Ron Haviv ulusların katledilişlerine tanık olmuşlardır. Sebastiao Salgado Sınır Tanımayan Doktorlar’la (Medecins Sans Frontiers) birlikte Afrika’da Sahel’de kıtlık yüzünden ölüme karşı verilen mücadeleyi göstermiş, ayrıca farklı coğrafyalarda mültecilerin yaşam koşullarını ve işçilerin sömürülmesini tüm dünyaya duyurmuştur. W. Eugene Smith, 1972-75 yıllarında Japonya’daki bir balıkçı köyü olan Minamata’da, endüstriyel atıklar yüzünden meydana gelen sakat doğumlar ve civa zehirlenmesinin neden olduğu ölümlere tanıklık etmiştir. Susan Meiselas Nikaragua’da Anastasio Somoza önderliğindeki rejim tarafından Sandinista devrimcilerine uygulanan baskıları belgelemiş, Gilles Peress İran Devrimi sırasındaki olayların fotografik kaydını tutmuştur. Kevin Carter Sudan’daki siyasi karışıklık ve doğal afetler yüzünden yoksulluk içinde yaşamaya çalışan insanları, Ulrik Jantzen evlenmeyi reddettikleri ya da eşlerinden boşanmak istedikleri için asitle yakılan Bangladeşli kadınları, Stephanie Sinclair küçük yaşta zorla evlendirilen çocukları göstermiştir (Ek-7).

İzleyicilerin algılarını ve vicdanlarını tersyüz eden bu fotografik imgeler içerisinde barınması çok zor olan bir dünyayı göstermişlerdir. Fotoğrafçıların gösterdiği yaşam koşullarını bir adım daha öteye taşıyan aktivistler Arieella Azoulay belirttiği gibi “yalnızca fotoğraf üretmek değil, onları konuşturmaktan sorumlu olanlar da bizim tarihsel sorumluluğumuzdur” (Aktaran Linfield, 2013: 52-74) anlayışıyla, içinde yaşanılan bir dünya için mücadele etmektedirler. Bu bakımdan mücadelenin aracısı olan bazı görseller zaman içerisinde ikonikleşerek aktivist hareketlerin söylemlerinin simgeleri haline gelmişlerdir.

Diğer taraftan aktivist belgesel fotoğraf anlayışına sahip olmayan fakat aktivist hareketlerin ikonu haline gelen görseller de vardır. Bunlardan birisi aktivizmin simgesi haline gelen zafer işaretidir (İngilizce karşılığı Victory’nin ilk harfi olan ‘V’ harfini elin diğer parmakları kapalı durumdayken işaret ve orta parmağın açık ve birbirinden ayrık durumunda kullanılması). Tarihsel kökeni 100 yıl savaşlarına dayanmasına rağmen (nytimes.com) bu işaretin günümüzde yaygınlaşmasına sebebiyet veren süreç 2. Dünya Savaşıdır. 1941 yılında İngiltere başbakanı Winston Churchill İngiltere’nin Hitler’e karşı kazanacağı zaferin ve Nazi işgali altındaki bölgelerde de direnişin simgesi olarak (Cosgrove, 2014: 1), bu işareti kullanmış, Life dergisi adına çalışan fotoğrafçı Alfred Eisenstaedt (1898-1995) Churchill’i zafer işareti yaparken fotoğraflaması ise bu simgeyi tüm dünyaya mal etmiştir. 8 Mayıs 1945 tarihinde Sovyet ordusunun Nazileri yenilgiye uğratmasıyla biten 2. Dünya Savaşı zafer günü (v-day) olarak kutlanmıştır (Rusya’da 9 Mayıs) ve zafer işareti simgesi gazeteler, binalar, yaka rozetleri ve afişlerde yer bulmuştur (mrssymbols.blogspot).

1960’larla birlikte değişen paradigmlar çerçevesinde barış ve sevginin simgesi haline gelen zafer işareti özellikle Vietnam Savaşı gösterilerinde barışı sembolize etmek için savaş karşıtları, öğrenciler ve hippiler tarafından kullanılmış, Yeni Toplumsal Hareketleri aktivistlerinin sembolü haline gelerek günümüzde de yaygın bir şekilde her türlü direnişin ve zaferin simgesi olarak kullanılmaktadır.



Şekil-78 Alfred Eisenstaedt, İngiltere Başbakanı, Winston Churchill Zafer İşareti Yaparken, 1951



Şekil-79 Roger Malloch, Vietnam Savaşı Protestoları, ABD, Chicago, 1968



Şekil-80 Özlem Demircan, Suriyeli Göçmenler Serisinden İzmir-Basmane, 2015

2. Dünya Savaşı sonrası güç dengeleri değişirken toplumsal hareketlerde kültürel kimlik ve sosyal hak mücadeleleri ön plana çıkmıştır. Kimlik mücadelesini toplumsallaştıran olaylardan biri 1950 ve 1960'lı yıllardaki Yurttaşlık Hakları Hareketidir. Bu hareketi belgelemeye ve toplumda bir algı yaratmada da fotoğraf büyük rol oynamıştır. Çekilen fotoğraflar, beyazların ve Ku Klux Klan gibi ırkçı örgütlerin ABD'nin güneyindeki Afrika kökenli Amerikalılara uyguladığı şiddeti ve baskıyı belgelemiş, ayrımcı yasalar konusunda farkındalık yaratmıştır. Fotoğrafçılar, herkese eşit oy hakkı tanınması için yürütülen çalışmalardan mitinglere ve oturma eylemlerine kadar verilen mücadeleleri ve gösteriler sırasındaki polis şiddetinin imgelerini üretmişlerdir (Şekil-81, Ek-8). Fotoğraflar Life, Look ve Afrika kökenli Amerikalı kitleyi hedefleyen Ebony ve Jet gibi dergilerde yayımlanmıştır (King, 2015: 380). Dönemin ruhunu yansıtan fotoğraflardan birisi de Robert Frank'ın New Orleans'ta otobüste çektiği fotoğraftır. Tıpkı Martin Luther King öncülüğünde düzenlenen eylemlerin fitilini ateşleyen olaylardan biri olan Rosa Parks adlı Afrika kökenli bir kadının Alabama'nın Montgomery kentindeki bir otobüste beyaz bir adam yer vermeyi reddederek gerçekleştirdiği sivil itaatsizlik eylemi (1955) gibi Robert Frank da toplu taşımada ırk ayrımcılığının kural haline gelmesini ve bunun kurumsal uygulamalardan biri olduğunu belgelemiştir (King, 2015: 380-382) (Şekil-82). Ayrıca aralarında Matt Herron'un da bulunduğu 8 fotoğrafçının da belgelediği Yurttaşlık Hakları Hareketi dokümanları pek çok belgesel,

sergiye ve kitaba görsel katkı sunmuştur. Herron, hareketle ilgili internet üzerinden (www.takestockphotos.com) fotoğraf toplama ve fotoğrafçılarla yapılan röportajlardan makalelere kadar bilgi bankası ve arşiv kurulmanı sağlamıştır (Light, 2012: 74) (Ek-9).



Şekil-81 Charles Moore, Yuttaşlık Hakları Gösterileri, Birmingham Protestosu, 1963



Şekil-82 Robert Frank, Trolleybüs, New Orleans, 1955

60'lı yılların özgürlükçü hareketler ve toplumsal çatışmalar ekseninde gelişmeler gösterirken, bu gelişmeler fotoğrafçıları da destekçisi oldukları siyasi olayların ve toplumsal hareketlerin imgelerini üretmeye yöneltmiştir. Küba Devrimi liderlerinden Fidel Castro'nun 9 yıl boyunca resmi fotoğrafçısı ve Revolución gazetesi foto muhabiri Alberto Korda, 1960 yılında Havana'da sabotaj sonucu 136 kişinin öldüğü gemi patlamasından sonraki kitlesel cenaze töreninde Ernesto Che Guevara portresini çekmiştir. Bu fotoğraf⁵⁵ (Şekil-83), 18 Ekim 1967 yılında Che'nin ölümünü halka duyurmak için pankarta basılıp ve afiş olarak da tüm Küba sokaklarına yayıldığında devrimin simgesi haline gelmiştir. Che'nin "Cenazeye katılan kalabalığa doğru mutlak affedilmezliğin yanında büyük acı ve öfke ile baktığı" (Korda, Aktaran Meltzer, 2013:1) anda deklanşöre basan Korda'nın bu karesi, dünyanın pek çok coğrafyasındaki devrimci hareketler için siyasal ve kültürel bir sembol yaratmıştır. Bugüne kadar pek çok mecrada kullanılan Che'nin fotoğrafı sanatçılar tarafından tekrar yorumlanmış ve ideolojik bağlamından kopararak popüler kültürün metası haline de gelmiştir. Ayrıca bu fotoğraf Maryland Sanat Enstitüsü tarafından "dünya üzerindeki en ünlü fotoğraf ve 20. yüzyılın

⁵⁵ Belçika'nın Antwerp şehriden kalkan ve Castro rejimine savaş malzemesi taşıyan La Coubre adlı Fransız yük gemisi 4 mart 1960 yılında Havana'da infilak etmiş, bu patlamanın ABD tarafından yapıldığı ileri sürülmüştür (Brown, 2015: 379). Ertesi gün kitlesel bir cenaze töreni düzenlenmiş Alberto Corda aralarında Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir da bulunduğu konuşmacıları görüntülediği sırada Che'nin bakışını fark edip bu fotoğrafını çekmiştir (Meltzer, 2013:1).

sembölü” olarak nitelenmiştir (news.bbc.co.uk).



Şekil-83 Alberto Corda, Kahraman Gerillamız (Guerrillero Heroico) 1960, Havana, Küba

Yeni Toplumsal Hareketlerde savaş karşıtı fikirlerin ve anti-emperyalist tavrın toplumsallaşmasını sağlayan olaylardan biri Vietnam Savaşı ve savaşın fotoğraflarıdır. ABD ve dünya kamuoyunda büyük tepki ve farkındalık uyandıran fotoğraflar, aktivist toplulukların ABD, faşizm, sömürgecilik ve savaş karşıtı protesto gösterilerine sebebiyet vermiştir.

Örneğin Eddie Adams’ın 1 Şubat 1968’de (Şekil-94) elleri arkadan bağlı bir Viet Kong⁵⁶ gerillasının Güney Vietnam polis teşkilatının şefi Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan (Sontag, 2005: 59) tarafından kafasına silah dayanarak Saygon’da sokak ortasında infaz anını belgelemesi, Vietnam’da neler olduğuna dair ABD kamuoyunda da ilk tartışmaların yapılmasına yol açmıştır.



Şekil-84 Eddie Adams, Saygon Polis Şefi Tarafından Vurulan Vietkong’lu, 1968, Vietnam

Protesto gösterilerinden özellikle 1967 yılında Washington’daki Anti-Vietnam Savaşı eylemi ABD’nin Vietnam Savaşı’na karşı kamuoyu oluşturmada etkin

⁵⁶ Vietnam Ulusal Kurtuluş Cephesi.

olmuştur. Binlerce savaş karşıtı aktivist, hippie ve öğrencilerin katılım gösterdiği bu eylem sırasında Marc Riboud'un çektiği fotoğraf (Şekil-85) silahlarını doğrultmuş polisler karşı çiçek tutan eylemci kadının barış yanlısı tutumu en iyi savaş karşıtı görüntülerinden biri haline gelmiş (pro.magnumphotos.com) ve Vietnam savaşı protestoları sırasında Bernie Boston'un çektiği fotoğrafla birlikte (Şekil-86) 60'ların Çiçek Gücü hareketini⁵⁷ başlatmıştır (Curry, 2004: 1). Bu fotoğraflar sonraki aktivist hareketlerin savaş karşıtı fikirlerinin ve şiddet içermeyen eylemlerinin imgesini oluşturmuştur. Bu imgeler kimi eylemlerde aktivistlerin kolluk kuvvetlerine kitap okuma şeklinde kendini gösterirken kimi zaman da çiçek tutmalarıyla tekrarlanmıştır.



Şekil-85 Marc Riboud, Anti-Vietnam Gösterilerinde Polis Silahına Karşı Çiçek Tutan Genç Öğrenci Kadın (Jan Rose) ABD, Washington, 1967



Şekil-86 Bernie Boston, Çiçek Gücü, Anti-Vietnam Yürüyüşü, ABD, Washington, 1967

Bu dönemde medyada yer alan görüntülerle birlikte insanlar savaşa ekranlar ve gazeteler aracılığıyla tanıklık etmişlerdir. Vietnam Savaşı'nın modern tarihte medyaya açık ilk savaş olduğunu belirten Gürbüz'e göre (2011: 22) 1970'lerin başında Amerikan halkının yaklaşık %70'i savaş karşıtı bir tutum geliştirmiş, hükümet karşıtı ve barış yanlısı gösterilere katmışlardır. Amerika ve Avrupa'nın pek çok kentinde başta üniversite öğrencileri olmak üzere toplumdan her kesimin katıldığı bu sivil protestolar güçlenerek artmıştır (Şekil-87).

⁵⁷ 1966 yılında Kaliforniya'da doğan pasifist, Vietnam Savaşı karşıtlığı üzerine kurulan ve şiddet karşıtı sloganlar üreten (Çiçek Gücü, Savaşma Seviş vb.), eylemler yapan hippie hareketi (juan314.wordpress.com).



Şekil-87 David Hurn Vietnam Savaşı Protestoları, Grosvenor Meydanı, Londra, 1968

Vietnam savaşı fotoğraflarının ve savaş karşıtı gösterilerin de tetiklediği anti-empyrialist tavır, eski toplumsal hareketlerde bir kırılma yaşatıp yeni hareketlere alan açmıştır. 1960’larda Avrupa, ABD’de eş zamanlı gelişen kimlik eksenli hareketler, kadın hakları, ekoloji, savaş ve nükleer karşıtlığı gibi sosyokültürel konulara odaklanan ve üniversite öğrencilerinin aktif rol aldığı enternasyonalist hareketler yükselişe geçmiştir. Birbirleriyle herhangi bir bağlantısı olmayan farklı ülkelerdeki üniversite öğrencileri ve aktivistler her türlü otoriteye karşı benzer ve güçlü bir direniş göstermişlerdir. 1970 ve 1980’lerle birlikte feminist, cinsiyet özgürlüğü, çevreci, ifade özgürlüğü, sivil haklar vb. de gelişerek süreklilik kazanmıştır. Direniş fotoğrafları toplumsal değişimi tetiklediği gibi kolektif eylem, ortak bir direniş dili-kültürü ve enternasyonalist dayanışma oluşmasında da etkili olmuştur.



Şekil-88 Raymond Depardon Paris 6. Bölgede Tıp Fakültesi Dışındaki Rue Des Saints-Peres Barikadı, 1968



Şekil-89 David Hurn, Vietnam Savaşı Protestoları, Londra, 1969



Şekil-90 Bruno Barbey, Waseda Üniversitesi, Vietnam Savaşı Protestoları, 1968, Tokyo, Japonya.



Şekil-91 Bob Adelman, Kadın Hakları Yürüyüşü (50.Yıl), New York, 1970



Şekil-92 Anonim, 6. Filo Karşıtı Gösteriler İstanbul, 1967-1971



Şekil-93 Guy Le Querrec, Kürtaj Hakları İçin Feminist Hareket, Paris, 1979



Şekil-94 Constantine Manos, Gay Yürüyüşü, Washington, 1993

1980'lerle birlikte neo liberal politikaların yaygınlık kazanması ve Sovyetler Birliği'nin çözülmesi küreselleşmenin önündeki son engelleri kaldırırken, 1990'lı yıllarda internet devriminin yaşanmasıyla da hem belgesel fotoğraf anlayışı dönüşüme

uğramış, hem de toplumsal hareketler neo liberal politikalar sonucu dünyanın tek bir ekonomik sistem tarafından belirlendiği bir süreçte küreselleşme karşıtı eylemler sınır tanımayan bir alanda varlık ve etki göstermiştir. Dolayısıyla bu durum aktivist hareketlerin imgelerinin sınırsız bir alanda dolaşıma girmesi sağlanmış, aktarımı ve paylaşımı kolay, hızlı ve masrafsız hale getirmiştir.

Bu dönemde fotoğrafı toplumsal hayatın eleştirisi ve mücadelenin bir aracı olarak gören fotoğrafçılar, fotoğrafın klasik belge üretme hüviyetine dijital fotoğraf teknolojisi alanındaki gelişmeler ve internet devrimiyle birlikte farklı uygulamalar, yeni yöntemler ve farklı bakış açıları eklendiği için ‘sorumluluk duyan fotoğrafçılık’ ya da ‘foto aktivizm’ terimlerini de sosyal belgesel fotoğrafçılığa dahil etmişlerdir (Yurdalan, 2008: 68). Ayrıca teknolojik gelişmeler paralelinde de bu alanda etkili ve alternatif bir görsel araç olarak da video aktivizm türü yaygınlaşmaktadır. Belgesel fotoğrafçılıktaki bu yeni yönelimler -amatör ve profesyonel fotoğrafçı ayrımı olmaksızın- hem bireysel hem de kolektifler şeklinde günümüzde de yaygın bir şekilde mevcut düzene karşı itirazın aracı olarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda yeni medya araçları ve sosyal medya ağları sayesinde Photovoice, Pixelpress, Demotix gibi alternatif fotoğraf kolektifleri ve internet siteleri de ortaya çıkmıştır. Günümüzde özellikle cep telefonları ile çekilen görüntülerle birlikte ‘yurttaş-gazeteci’ anlayışı da aktivizmin fotografik belgesinde yeni alanları açmıştır (Konuyla ilgili detaylar Sanallıkta Aktivizm başlığında incelenmiştir).

Hem dijital öncesi dönemde hem de dijital dönemde toplumsal problemlerin ve aktivist hareketlerin olduğu her yerde belgesel anlayışının aktivist fotografik imgesi üretilmiştir. Bu üretim şekli aktivist temsil açısından toplumsal hareketlerden geriye kalan yegane kayıtlardır. Aynı zamanda bu belgesel veriler aktivist fotoğrafın sanatında yaratıcı özelliğe sahip bir misyon üretirler.

3.2.2. Fotoğraf Sanatı ve Aktivizm

Fotografik gerçekliğin mimetik karakteri öznel ifadeler ve izlenimlerle yorumlanıp anlatım dilinde yaratıcı perspektifler ortaya çıkarmaktadır. Fotoğrafçı nesnel gerçekliği yansıtmadaki belgesel ifade şeklinin yanı sıra “algı yetisi üzerine düşleme ve imleme yetisini ayrıca sezgisel gücünü kullanabilecek” (Erinç, 1998: 83) arayışlara da

girmektedir. Bu bağlamda fotografik yaratıcılık, özgün bir imge arayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. İmge arayışlarının temelinde ise ilk dönem fotoğraf pratiklerinin doğanın mekanik yeniden üretimi faaliyeti şeklinde tanımlanan etkisinin azalması yani mimetik olanın büyüünün giderek yitirilmesi vardır. Fotoğrafın, kayıt ve tanıklık özelliğinin yanı sıra duygu ve düşüncelerin de fotografik düzlemde ifade edilebileceği olanakların üretilmesi, yeni arayışların ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Diğer bir deyişle fotoğraf, bilimsel varoluşunun kendisini zorladığı sıkışıklığı yaratıcılıkla çok kısa bir sürede aşma deneyimine girmiştir. Bu bağlamda 19.yy'ın ikinci yarısından başlayarak Pictorialism (Resimsi Fotoğraf), Saf Fotoğraf, High Art, Yeni Nesnellik gibi anlayışlarla ve dönem içerisinde benzer fotografik arayışlarla fotoğrafın diğer plastik sanatlar gibi estetik bir disiplin olması konusunda hem kuramsal hem de pratik boyutta önemli gelişmeler kaydedilmiştir (Tumay, 2011: 13-14). Bu gelişmelerle birlikte fotoğraf üretim tekniklerinin nesnel gerçeklerden bağımsız özgün bir imge üretimiyle ilgili olarak sayısız tasarım olanaklarının sağlanabileceği bir ortam yaratılmıştır.

Fotoğraf ve yaratıcılık yukarıda bahsettiğimiz gibi teknoloji destekli bir arayış bağlamında sürekli yeni duyarlılık biçimlerini ortaya çıkarmada elverişli bir potansiyeldir. Dolayısıyla aktivizm de fotografik yaratıcılık açısından uygun bir bağlamdır. Sanatsal kaygıların ön plana çıkarıldığı fotografik çalışmalar aktivizmin ihtiyacı olacak türden mesajların iletilmesinde etkili ve uygun bir dil yetisine sahiptir.

Fotoğrafın mimetik karakterinin ortaya çıkardığı aktivist duyarlılık için imge arayışları, evrensel mesaj kodlarıyla birlikte özellikle Paris Komünü'nden itibaren tecrübe edilen gerçekliğin izlerini taşıyarak, 20.yy'ın ilk yıllarıyla birlikte tekrar değerlendirme konusu haline gelmiştir. Bu bakımdan sınıf mücadelesi siyaseti, avangard sanat hareketlerinde politik bir dışavurum arayışına girerek fotoğrafın yaratıcılık zeminini aktivist bir imge arayışı olarak ön plana çıkarmıştır. Aktivist sanatçıları fotografik yaratıcılığa zorlayan sebeplerin altında ise, avangard sanat anlayışının, özellikle Dadaist hareketin, geçmişin her türlü değerine ve burjuva sanatına karşı çıkmasının yanı sıra Realist sanat pratiklerini ve Ekspresyonistlerin devrimci duruşlarını sorgulayıp, eleştirmesi yatmaktadır. Dadaistler Ekspresyonistlerin tinselliği öne çıkararak, halkın gerçeklerden kaçmasına ve savaşın yarattığı dehşet karşısında içe dönme bahanesiyle

edebiyatta ve resimde burjuvalardan kabul görmek için seferber olan bir nesle dönüştüğünü düşünmüşlerdir (e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-berlin-dada-ve-alman-devrimi/2951#_edn15). Realizmi ise Clark'ın da (2011: 39) belirttiği gibi “dünyayı değiştirmeyen ancak sadece kopyalayan ve bu sebeple de dünya ile edilgen bir ilişki kuran akım” olarak değerlendirmişlerdir. Buna karşılık montaj tekniklerinden fotomontaj uygulamasını, “fotoğrafın nesnel gerçekliğe yakınlığı ile toplumun devrimci yeniden yapılanmasını en azından metaforik olarak canlandıracak bir aktif düzenleme süreci” olarak görmüşlerdir. Bu bakımdan fotoğrafın mimetik tecrübelerinden ortaya çıkan imgeler, Dadaistlerin anti sanat üretimi faaliyetlerinde öncelikle montaj ve kolaj teknikleriyle aktivist bir mesaj taşıyarak toplumsal dönüşümde bir araç olmuştur. Aynı zamanda bu teknikler aktivist duyarlılığın fotografik yaratıcı dışavurum biçimi haline gelerek, ideolojiyi estetize eden bir kimlik kazanmıştır.

Teknik ve estetik düzeyde bakıldığında bu uygulamalar, bir kültür olarak aktivizmle fotoğrafı yakınlaştıran bir sonuç ortaya çıkarmıştır. Örneğin Hannah Höch, John Heartfield, El Lissitzky, Gustav Klutis gibi Dadaist ve Konstrüktivist aynı zamanda aktivist sanatçıların fotomontaj ve fotokolajlar aracılığıyla yaptıkları sanat ve anti sanat tasarımları, fotoğrafın yaratıcılık boyutuyla aktivist ruha duyarlılık kazandırmıştır. Aktivist duyarlılıkla yükselen bu devrimci kültür özellikle Sovyetler Birliği'nde Ekim Devrimi'yle birlikte, devrimin anlaşılması amacıyla propaganda tasarımlarında da kullanılmıştır.

Fotomontaj ve fotokolaj tekniği, aynı zamanda teknolojik araçların bir ürünü⁵⁸ olduğu için fotomekanik eylemi süreklilik kazanmıştır. Bu bağlamda Hannah Höch fotomontaj eylemi için amaçlarının makine ve endüstri dünyasını sanat dünyası ile bütünleştirmek olarak ifade etmiştir (Aktaran Ades, 1992: 13). Fotoğraf aracılığıyla oluşturulan aktivist duyarlılığın yaratıcı imge arayışı, 2. Bölümde bahsettiğimiz gibi temel felsefesi tasarım ve endüstriyi birleştirip savaş sonrası toplumun yeniden inşası için tasarıma dayalı bir estetik anlayışına sahip olan Bauhaus Okulu'nun fotoğrafa yaklaşımıyla örtüştüğü için bu kültür dolaylı olarak akademiye de taşınmıştır. Fotografik

⁵⁸ Gazete ve dergi fotoğrafları ya da baskıları fotomontaj ve fotokolajın malzemeleridir. Bunlar mekanik oluşumlardır.

yaratıcılıktaki aktivist imge arayışı Bauhaus Okulu'nda fotoğraf atölyesi kurup 1923-1928 yılları arasında fotoğraf eğitimi veren Laszlo Moholy-Nagy'nin fotoğrafa yaklaşımıyla⁵⁹ paralel olduğu için aktivist Alman ve Rus sanatçılarının bu imge arayışlarının tartışacağı kuramsal bir platform da yaratmıştır. Nagy fotoğrafçılığı insanları ortak bir dünya görüşü çevresinde bir araya getirmenin bir yolu olarak görmüş fakat bunun **“Üretim-Yeniden Üretim”** (Production-Reproduction-1922/De Stijl) ve **“Işık-Plastik İfadenin Bir Mecrası”** (Light-A Medium of Plastic Expression-1923/Broom Magazine) isimli denemelerinde de belirttiği gibi, geçmişten tamamen kopacak olan bir fotoğrafçılık pratiğiyle mümkün olabileceğini savunmuştur. Bu yüzden deneysel çalışmalarla yoğunlaşan Nagy, yaşayan dünyanın imgeleriyle yorumsal bir ilişki yerine, saf duyumsal bir deneyimin sanatını savunarak optik ve işlevsel diğer olgularla aralarında fotogram⁶⁰, fotoplastik (fotokolajlarına verdiği isim), tipofoto (kitap ve reklam mizanpajlarında kullandığı fotoğraf ve tipografi kurguları) ve yeni açılardan çekilmiş gerçekçi fotoğraflar gibi yeni temsil biçimlerine yönelerek fotoğrafın temsil ettiği sorunsalı bu şekilde genişletmiştir (Morgalin, 2012: 158-160-162). Tüm bu çabalar fotoğrafın yaratıcı bir eylem pratiği olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır.

Fotoğraf bağlamında aktivist duyarlılığın yaratıcı imge arayışı, 1920'lerdeki yeni tekniklerin kullanılmasıyla hem bir kültür yaratmış, hem de sonrası için yaratıcılığı kışkırtıcı bir boyuta sahip tasarımsal özellikler taşımıştır. Aynı zamanda fotoğraf teknolojisindeki gelişmeler ve yeni tekniklerle birlikte, fotoğrafın karşı estetik dışavurum biçimlerini üretmesi, aktivist heyecanın imge arayışına daha fazla cevap vermeye başlamıştır. Bu üretim biçimleri, 20.yy'da fotoğrafın muhalif bir çağdaş sanat dili olarak kullanılmasında önemli rol oynamıştır. Tüm eleştirel mekanizmaların estetiğinin oluşumunda fotografik aktivist imgeler önemli bir yer tutmaktadır. Bu imgeler çağdaş

⁵⁹ Nagy de dünyayı olduğu gibi göstermeyi amaçlayan fotoğraf yaklaşımlarını eleştirmiştir. Ona göre fotoğrafın amacı mevcut olanı yeniden üretmek değil, yeni bir gerçekliği görünür kılmaktır. Toplumsal anlatımların fotoğraf ve sinema yöntemleriyle temsilini reddedip sanatçıların daha önce var olmamış duyusal olgular üretmesi gerekliliğiyle deneysel çalışmalara yönelmiştir (Morgalin, 2012: 162).

⁶⁰ Herhangi bir kamera ya da objektif kullanmadan oluşturulan görüntülere verilen isimdir. Opak ya da yarı saydam bir nesnenin film ile ışık kaynağı arasına yerleştirilmesi sonucu oluşabildiği gibi, nesnenin fotoğraf kağıdı ile ışık kaynağı arasına -bazen doğrudan kağıdın üzerine- yerleştirilmesiyle de elde edilebilir (Fotoğrafın Tüm Öyküsü, 2015: 555)

sanat pratiklerinde fotoğrafı başvuru olan önemli bir nesne haline getirmiştir.

3.2.2.1. Fotomontaj ve Fotokolaj Tekniklerinde Aktivizm

Aktivist ruhun canlı tutulmasında iletişim ve propagandanın önemli bir işlevi vardır. Tarihsel süreç içerisinde yazılı bildiriler, el ilanları ve manifestolar bu işlevi metin düzeyinde yerine getirmiş, sanatçıların gravür, illüstrasyon, litografik afiş ve resim vb. çalışmaları aktivist duyarlılığın görsel estetiğini yaratmıştır. 20.yy'ın ilk çeyreğinden itibaren ideolojinin estetize edilmesinde sözcüklerin ve imgelerin fotografik düzlemde birlikte kullanılmasıyla montaj yöntemlerinden fotomontaj ve fotokolaj⁶¹ teknikleri bu işlevi yerine getirmede merkezi rol oynayarak aktivist bir görsel manifesto biçimi yaratmıştır.

Yerleştirme-birleştirme anlamına gelen montaj kavramı Bürger'e göre gerçekliğin fragmanlara ayrılmış olmasını gerektirir ve eserin oluşturulma evresini tarif eder (2014: 140,141). Sanatın hem teknik (sinema) hem de estetik (güzel sanatlar ve edebiyat) alanında varlık gösteren montaj kavramı, resim sanatında kübist kolajlarla⁶² etkinlik göstermeye başlarken, fotoğraf sanatında ise fotogram gibi deneysel yöntem arayışları içerisinde kullanılmış, fotomontaj ve fotokolaj teknikleriyle kendine özgü bir bağlam ve ifade şekli yaratmıştır.

Montaj tekniklerinin fotoğraf tarihindeki ilk örnekleri içerisinde fotoğrafın icadından hemen sonra William Henry Fox Talbot'un ilk deneysel çalışmaları olan Fotojenik Çizimler⁶³ serisi önemli yer tutmaktadır (1830). Bu deneysel çalışmalar 20.yy'ın başlarından Man Ray, Christian Schad ve László Moholy-Nagy gibi sanatçıların fotogram çalışmalarının temelini oluşturmuştur (Ades, 1992: 7). Viktorya döneminde ise Pictorealism pratikleri içerisindeki fotoğrafçıların, pozitif imge üretimleri süresince fırçalar, boya, mürekkep ve özel bir takım baskı kâğıtları kullanarak ve hatta karanlık oda

⁶¹ Karanlık odada elde edilmeyen, görüntü düzlemi üzerinde pozitif görüntü ve diğer fotografik imgelerin kesip yapıştırma yöntemiyle bir araya getirildiği montaj ve düzenlemeleri tanımlamak için kullanılan terim.

⁶² Kübistler resmin giderek soyutlaşmasına bir tepki olarak, gerçeklikle birebir ilişki kurabilmek ve gerçek dünya ile ilgili doğrudan görsel ve fiziksel referanslar verebilmek için tuvallerine fotoğrafsal unsurlar eklemişlerdir (Topçuoğlu, 2010: 127).

⁶³ Yaprakların, çiçeklerin ışığa duyarlı fotoğraf malzemesi üzerinde dolaysız ilişki sonucu düşürüldüğü görüntülerdir.

sürecinde negatif imge üzerinde manipölasyonlar yaparak (Değirmenci, 2016: 65) bu tekniğı kavramsal olarak da sistematik hale getirdikleri çalışmalar vardır (örn. Oscar Gustav Rejlander-The Two Ways of Life 1857, Henry Peach Robinson-Fading Away 1858). Reklamcılık alanında ise 1890'lerden beri kullanılması (Foster vd. 2004: 170) ve hükümetlerin özellikle basın fotoğraflarına benzer yöntemlerle müdahalede (görüntü ekleme ya da çıkarma) bulunmasına rağmen bu tekniğın avangard sanat hareketleri içerisinde politik bir uygulama alanı olarak kullanılması 20.yy'ın başlarından itibaren Dadaistler, özellikle Berlin Dadacıları⁶⁴ ve Rus Konstrüktivistleri tarafından olmuştur.

Aynı zamanda Bauhaus Okulu'nda bu teknikler çerçevesinde uygulamalı estetik ve kuramsal boyutta çalışmalar yapılmıştır. Fotomontaj ve fotokolaj teknikleri fotoğrafın kendi içerisinde yeni görme biçimlerinin geliştirilmesini sağlarken mesajın iletilmesinde araç işlevi görmüş ayrıca kitle iletişim tekniklerine tasarımsal bir perspektif kazandırmıştır.

Fotomontaj yönteminin teknik yapısında Sergei Tretyakov'un (2009: 291) da belirttiğı gibi sadece fotoğrafların montajının şartı yoktur; fotoğrafla fotoğraf, fotoğrafla metin, fotoğrafla boya, fotoğrafla çizim gibi farklı montaj olanakları da yaratılabilmektedir. Bu bağlamda fotomontaj ve fotokolaj teknikleri, birbirinden farklı fotografik imgelerin ve kimi zaman bu imgelerle birlikte tipografik karakterlerin bir araya getirilip yeni bir kompozisyon ve dolayısıyla yeni bir anlatım dili yaratma şeklinde olmuştur. Bu farklı imgeler kimi zaman farklı mecralardan kesip-yapıştırma ya da günümüzde dijital olanaklarla alınmış olabilmektedir. İki boyutlu nesnelerin sanat ve anti sanat ögesi haline getirildiğı bu anlayışlarda, nesnelerin parçalanarak ya da iç içe geçirilerek ilişkili ya da rastlantısal bir araya getirilmesi, geometrik formların, yüzeyin ve nesne dokularının düzenlenmesiyle perspektifsel bir derinlik sağlanabildiğı bir fotografik kompozisyon olanağı yaratılmıştır. Kompozisyon içerisindeki lekesele dağılımlar, çizgiler

⁶⁴ 1917 yılında Richard Huelsenbeck öncülüğünde kurulan Berlin Dada hareketinde, kurucular arasında Raoul Hausmann, Hannah Höch ve Johannes Baader'in oluşturduğu ve daha çok anarşizme yakın olanlarla, Walter Mehring, Wieland Herzfelde, John Heartfield ve George Grosz'un oluşturduğu komünizm sempatisini olanlar şeklinde ikiye bölünmüştür ki aktif siyasetin içinde yer alan Wieland Herzfelde, John Heartfield ve George Grosz aynı zamanda Alman Komünist Partisi'ne (Die Kommunistische Partei Deutschlands/ KPD) de üyedirler (Hopkins, 2006: 31 Aktaran Bostancı, 2012: 68).

ve grafiksel etkiler, kontrast ve geometrik figürlerle sağlanan hareketlilik ve tipografik olanaklarla, fotomontaj ve fotokolaj tekniklerinde sanatsal bir biçim elde edilmesini sağlamıştır.

Ancak Adem Genç'in de (1983: 171) belirttiği gibi Dadaizm'in başlangıcında bu tekniklerde kullanılan fotoğraf imgeleri kendi başına bir klasik kompozisyon ögesi olarak değil, bir tür mecaz ögesi olarak kullanılmıştır. Dadaistler montaj tekniklerini estetik karşıtı propaganda imgeleri üretmenin bir yolu olarak görmüşler ve kendilerine özgü bir yapı içerisinde değerlendirerek ideolojilerinin estetiğini yaratmışlardır.

Fotomontaj kavramının toplumsal hayatın içerisinde kullanılmaya başlaması sürecinde hem Dadaistler hem de Konstrüktivistler arasında farklı görüşler olmakla birlikte⁶⁵ Berlin Dadaistlerinden George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader ve Hannah Höch 1. Dünya Savaşı sonrası bu yeni anlatım biçimlerini fotomontaj olarak adlandırmışlardır. Dawn Ades'a göre (1992:12) fotomontaj tekniği resimdeki kolaj (kübist kolaj) yöntemine karşıt bir görüş olarak doğmuş ve bu iki farklı yöntemi birbirinden ayırmak için seçilmiştir. Dadaistler anti sanat üretim faaliyetiyle kübist kolajların aksine politik temaları işleyen fotomontajlarıyla aktivist bir öneri sunarak montaj yöntemlerine politik bir kimlik kazandırmışlardır. Fotomontaj ve fotokolaj yöntemleriyle yeni bir provokatif dili ve güçlü bir siyasi uygulama potansiyeli olan yeni bir mecrayı oluşturmuşlardır. Bu bağlamda Dadaist Hausmann'a göre fotomontaj kavramı, onların sanatçı rolü oynamaya olan karşıt düşüncelerini tanımlamış ve kendilerini mühendis gibi yapıcı görmelerini sağlamıştır (Aktaran Frizot,1991: 3).

Berlin Dadacıları, 1. Dünya Savaşı ve sonrası dönemin karmaşasının karşısına biçimsel olarak kendi karmaşıklığını ortaya koyan fotomontaj çalışmalarında, fotografik göstergelerini hazır bulunmuş imgelerden oluşturan ve genellikle eleştirdikleri burjuva gazete ve dergilerinden kesilmiş parçaların bağlamını dönüştürerek kullanmışlardır (Topçuoğlu, 2010: 132). Bu imgeleri karmaşık ve çarpıcı bir görüntü elde etmek amacıyla

⁶⁵ Aynı dönemde Sovyetler Birliği'nde de Konstrüktivistler propaganda afişlerinde fotomontajla denemeler yapmışlardır (e-skop.com). Ayrıca Fütürist ressam Carra ve süprematist Maleviç bu tavrın ilk örneklerini vermiş fakat Dadaistler gibi birden fazla imgenin birleşimini ya da parçalarının birleşimini topluca kullanmamışlardır (Ades, 1992: 12).

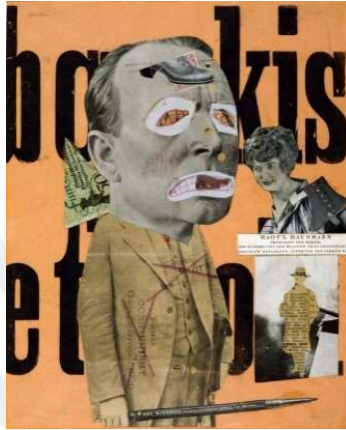
birleştiren dadacılar böylece gerçeğin provokatif görüntülerini oluşturup, fotomontajlarla sistemin yapılarına karşı bir eylem içerisine girmişlerdir. Bu eylemleriyle izleyicideki standart alımlamaları da ters yüz eden bu yaklaşım ve genelinde Dadaist pratikler bir önceki bölümde bahsettiğimiz gibi izleyiciyi şok edecek anti sanat imgeleri üretmiştir. Bu şok tecrübesi izleyicinin dikkatini, yaşama tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onu değiştirme gereğine çekmek amacıyla yapılmıştır (Bürger, 2014: 152).

Dadaistlerin farklı anlamları ve bağlamları olan imgeleri karşı karşıya getirerek yeni bir söylem inşa ettikleri fotomontaj ve fotokolaj tekniklerinde, özellikle metinsel ifadelerin de kullanımıyla fotoğrafın sunduğu gerçeklik olgusunun altında yatan ve sosyal gerçekliği algılamayı ve anlamlandırmayı sağlayan diyalektik bir ifade biçimi yaratılmıştır. Bu nedenle fotomontaj ve fotokolaj teknikleri, özellikle Raoul Hausmann, Hannah Höch ve John Heartfield gibi aktivist çalışmalarıyla ön plana çıkan Dadaist sanatçılar tarafından sınıf çatışmaları ve çelişkileri temalarının da yoğun olarak işlendiği aktivist duyarlılığın kullanacağı türden bir ortam yaratmıştır.

Berlin dada hareketinin kurucularından olan Raoul Hausmann, 12 Nisan 1918’de Richard Huelsenbeck’le birlikte yazdığı ilk Alman Dada manifestosunda, siyasal tavırlarını açıkça belirten bir mücadele programlarını ortaya koymuşlardır⁶⁶. Bu manifestoyla savaş yıllarında Dada’nın başlangıcındaki hiçlik vurgusu terkedilmiş ve toplumun devrimci yeniden yapılanmasına aracılık edecek bir mücadele alanı açılmıştır (e-skop.com). Devrimci bir eylem biçimine gelen dada, Richard Huelsenbeck’in deyimiyle “Alman Bolşevizmi” (Huelsenbeck, 1918, Aktaran Harrison ve Wood, 2016: 293) halini almıştır. Bu bakımdan Hausmann’ın fotomontajlarında eleştirel bir dil ve sistemi protesto eden unsurlar sık sık görülmektedir. Örneğin, “Sanat Eleştirmeni” (Şekil-95) adlı fotomontaj çalışmasında, dönemin eleştirmenlerinin sadece moda ve kadınlarla meşgul olduklarından ve yapıları eleştiri ve analizlerin anlamsızlığını ironik bir dille anlatmıştır. Çalışmada fotoğraflardan keserek oluşturduğu eleştirmen imgesinin boynuna yerleştirdiği Alman banknotu parçasıyla onun aslında kapitalist sistem tarafından yönetildiğini göstermektedir. Arka plandaki kelimeler Hausmann’ın Berlin’deki

⁶⁶ Detaylı inceleme için bkz. Sanat ve Kuram içinde “Dadacılık Nedir Almanya Ne İstiyor” ve “En Avant Dada” (Harrison ve Wood, 2016: 290-291)

duvarlara yazdığı fonetik şiir posterlerinden birinin parçasıdır. Fotoğrafi dergiden kesilmiş kadın figürünün ise dönemin saç stili ve makyajı yüzünden burjuvaziyi temsil ettiği ve altındaki burjuva gazetesindeki silüetin ise burjuvazinin gölgesini simgelemek için tasarlanmış olduğu düşünülmektedir.⁶⁷



Şekil-95 Raoul Hausmann
“Sanat Eleştirmeni”, 1919-1920



Şekil-96 Hannah Höch, “Dada Panoraması”, 1919

Hannah Höch ise cinsellik ve toplumda kadına biçilen rolleri çalışmalarında konu ederek, feminist bir duyarlılığın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Höch “Dada Panoraması”⁶⁸ isminde (Şekil-96), 1918 yılında Almanya’da kadınların oy hakkı kazanması ve 1919 yılında ilk kadın politikacıların meclise girmesini (Clark, 2011: 38) betimlediği çalışmasında, kompozisyonu oluştururken kullandığı ironik imgeleri, sloganları ve biçimsel olarak perspektif yanılsamasını yadsımasıyla⁶⁹ savaş sonrası

⁶⁷ Detaylı bilgi için bkz. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918> Erişim tarihi: 05.01.2017.

⁶⁸ Çalışmanın sol üst köşesinde, Meclis’e yeni seçilen bir eylemci olan Anna Von Giercke, Romalılara özgü ehramlar giyerek dans eden kadınların arasında yer almıştır. ABD Başkanı Woodrow Wilson küçük bedeniyle onları kutlarcasına havada asılıdır. Deniz kıyısında fotoğrafları çekilmiş mayolu iki kişi de Sosyal Demokrat Parti’nin liderlerinden Devlet Başkanı Ebert ve Savunma Bakanı Noske’dir. Höch, Ebert’e (sloganda belirttiği üzere “ıslak ayaklardan” korunmak için) bir çift küçük süvari çizmesi vermiştir ve her iki politikacının hem kadınsı süslemelere hem de tuhaf penislere benzeyen birer çiçeği vardır. Bu politikacıların pörsümüş, iktidarsızlıklarıyla hemen üzerinden suya atlayan kızın esnekliği bir zıtlık oluştururken, askeri kodamanların başları da düşecek gibi yana yatıktır. Höch, hem cinsel hem politik devrimi simgeleyen bir imge yaratmak için tekniğin tahrip etme ve gülünçleştirme potansiyelini kullanmıştır; sağ alt köşede “HH için denetimsiz özgürlük” yazmaktadır (Clark, 2011: 37).

⁶⁹ Dadacı sanatçılara göre doğrusal perspektif, işçi sınıfını ücretli kölelere indirgeyen, ölümcül bir savaş makinesi üreten Batı kapitalizminin mantıksal ve yararçı bakış açısının bir sıçraması olan rasyonel düzeni ifade etmektedir (Clark, 2011: 39)

Almanya’da çöken toplumsal düzeni anlatmıştır.

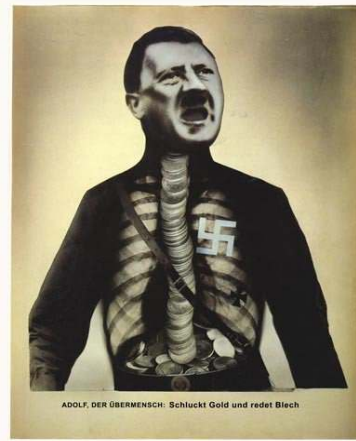
1920’lerden 1930’lara kadar Alman fotomontajların çoğu eylem için bildiriler, afişler, dergi içi illüstrasyonlar ve dergi ya da kitap kapaklarında kullanılarak yaygınlaşmıştır. Bu bağlamda Berlin'deki Dadaistlerin ana yayın organı olan ve editörlüğünü Raoul Hausmann, John Heartfield ve George Grosz yaptığı Der Dada dergisi (1919-1920), grubun siyasi ve sanatsal fikirlerinin çoğunu ifade ederken, aynı zamanda bazı üyelerinin tipografi ve kolaj ile yapılan ilk fotomontajları için uygun bir araç işlevi de görmüştür (dada.companion.com) (Ek-10).

Dadaizm’deki fotomontajlar ve fotokolajlar aracılığıyla oluşturulan aktivist karakter aynı zamanda 1. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında gelişen pek çok dergiyi de etkilemiştir. Bunlardan bir tanesi Macar avangard hareketin önemli isimlerinden Lajos Kassák tarafından kurulan ve yayın hayatına 1916’da başlayan ve 1920’de Viyana’ya taşınan Macar avangard sanat ve edebiyat dergisi MA (bugün)’dır (Ades, 1992: 37). Dönemin uzun süreli avangard yayınlardan biri (1916-1925) olan ve László Moholy-Nagy’nin de yazar ve sanatçı olarak destek verdiği dergi, 1921 yılından itibaren fotomontaj alanında uluslararası Konstrüktivizm ve Dadaizm’le karşılıklı etkileşimleri olan birkaç yayından birisi haline gelmiştir. Ayrıca 1919 yılında ‘**aktivist**’ sözcüğünü kapağında kullanan ilk dergi olan Ma (dada-companion.com), sanatın sosyal rolü üzerine güçlü vurgular yapmış ve alternatif aktivist yayın çizgisiyle Avrupa’nın her yerinden gelen sistem karşıtı sanat örneklerine dergide yer vermiştir.



Şekil-97 George Grosz, Ma, Aktivista Folyoirat (Aktivist Dergisi) Kapağı 1921, Cilt 6, Sayı 7

Berlin dada hareketinin bir diğerkurucusu olan John Heartfield (Helmut Herzfelde), Marksist tutumuyla hem burjuvazi hem de Nazi ve faşizm karşıtı çalışmalarıyla politik fotomontajın öncüsü olarak ön plana çıkmıştır. 1917 Bolşevik Devrimi'nden etkilenmiş ve George Grosz, Wieland Herzfelde ile birlikte 1918 yılında kurulmuş olan Alman Komünist Partisi'ne (Kommunistische Partei Deutschlands, KPD) üye olmuşlardır (Kriebel, 2009: 59 Aktaran Bostancı, 2013: 199). 1920'lerden beri fotomontaj üretimi içerisinde olan Heartfield, 1925 sonrasında aktif olarak Komünist Parti içerisinde yer almış, seçim afişleri hazırlayıp, partinin yayın organı olan Kızıl Bayrak (Die Rote Fahne) gazetesinde politik konular üzerine fotomontajlar hazırlamıştır (Kay, 1996 Aktaran Bostancı, 2012: 199). 1930 ve 1938 yılları arası fotomontajlarının çoğunu anti-faşist söylemleriyle ön plana çıkan ve işçi sınıfına yönelik yayın yapan Resimli İşçi Dergisi (Arbeiter Illustrierte Zeitung-AIZ) için üretmiştir. Dolayısıyla Dadaistlerin sanat ya da anti sanat bağlamında kalan özgün üretimlerinden farklı olarak, Heartfield'in işlerinin tasarımında mekanik çoğaltım öngörülmüştür. Montajlarına konu olan kişileri ve nesneleri kolaylıkla tanınabilir kılarak gerçeklik duygusunu güçlendirmiş ve böylece imgenin propaganda etkisini arttırmıştır (Topçuoğlu, 2010: 133). Heartfield bunu yaparken aynı zamanda sistemin tüm değerlerini tersyüz ederek ifşa eden bir estetik dil üretmiştir. Örneğin kapitalizm ve faşizmin ittifakının işçi sınıfı üzerinde baskıcı bir güç olduğunu betimleyen fotomontajlarından biri olan “Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke (boş) Konuşuyor” (Şekil-98) adlı çalışmasında Heartfield, Hitler'in 1932'de Weimar Cumhuriyeti'nin başkanlık seçimlerinde Nazi Partisi'nin oylarını arttırabilmek için oldukça pahalı propaganda araçları kullanması sonucu Hitlerin mali kaynağının ne olduğu sorgulamış, Hitler'in yemek borusuna bozuk paraları ve kalbi yerine de gamalı hacı yerleştirerek röntgen görüntüsünde bir fotomontaj kurgulamıştır. Hitlerin ağzının açık olmasıyla da bu kaynak akışının devam ettiğini betimleyen fotomontaj çalışması 1932 yılında AIZ'de “Prens ve İşçi Aynı Partide Mi?” (Prince and worker in one party?) (gallery.ca) başlığıyla çıkmıştır.



Şekil-98 John Heartfield, “Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke (boş) Konuşuyor”
17 Temmuz 1932, AIZ.

John Heartfield’in fotomontaj çalışmaları yayınlar aracılığıyla geniş kitlelere yayılırken Sovyetler Birliği’nde ayrıca İspanya, Fransa ve dönemin Çekoslovakya’sı gibi (ngc.dukejournals.org) pek çok Avrupa ülkesindeki aktivist sanatçıları da etkilemiştir.

Berlin Dadaistleriyle eş zamanlı olarak fotomontaj ve fotokolaj tekniklerini deneyen Sovyetler Birliği’ndeki kullanımı ise resmi ideolojinin propaganda aracı niteliğindedir. Bu yönüyle de Dadaist pratiklerde aktivist nitelikte yola çıkan fotomontaj ve fotokolaj teknikleriyle oluşan dışavurum biçimi Sosyalist sistemin de bir ifade aracı haline gelmeye başlamıştır. Bu bağlamda Alexander Roçkenko, El Lissitzky ve Gustav Klutis gibi Konstrüktivist sanatçılar, 2. Bölümde bahsettiğimiz gibi Ekim Devrimi’nden hemen sonra eğitimsiz işçi ve köylülerin devrimci bilince sahip olabilmeleri için özellikle grafik, fotoğraf ve tipografi ağırlıklı fotomontaj çalışmalarıyla devrimin ideolojisinin yayılmasını sağlayan yeni tasarımsal ve yalın bir dili fotomontaj aracılığıyla yaratmışlardır. Bu bakımdan Sovyet fotomontajları, Gustav Klutis tarafından “yeni propaganda sanatı” (Bostancı, 2012: 371) olarak adlandırmıştır. Klutis fotomontaj ile devrimci politika ve endüstri ürünü teknolojinin gelişimi arasındaki ilişkiyi ise şu şekilde tanımlamıştır: “plastik sanatların en son ürünü olarak fotomontaj, endüstriyel bir kültürün oluşmasında ve geniş kültürel bir iletişimin doğmasında önemli bir etkidir. Bu gelişimler yeni bir sanat yaratmıştır; alet ve kimyanın donattığı, endüstrinin güçlendirdiği bir teknoloji oluşturmuştur. Fotomontaj böylesine bir sanattır” (Ades, 1992: 63).

1923'den 1931'e kadar Sovyet fotomontajı, tanıtım ve propaganda amacıyla afişlerde, kitap-dergi kapaklarında (örn. Kino-Fot (Film ve Fotoğraf Dergisi), Lef (Sanatın Diğer Yüzü) vb.), film afişlerinde, dergi ve kitap içi illüstrasyonlarında ve sergi çağrılarında kullanılıp yaygınlaşmıştır (Ek-11).



Şekil-99 Gustav Klutsis, "Tüm Dünyanın Ezilen Halkları Komintern Bayrağı Altında Emperyalizmi Devirin", 1924



Şekil-100 Gustav Klutsis, "Marks, Engels, Lenin ve Stalin'in Sancağını Daha Yüksekçe Kaldırın", Afiş, 1933

Yukarıda incelenen örneklerde görüldüğü üzere fotomontaj ve fotokolaj teknikleri 1920-1935 yılları arasında -sol muhalefet tarafından- yaygın olarak Avrupa'da Dadaistler, Rusya'da da Konstrüktivistler tarafından kullanılmıştır. Fotomontaj ve fotokolaj uygulamaları eklektik ve parçalı olduğu için hem teknik hem de içerik yapısından kaynaklı yeni bir karşı sanat hareketidir. Disiplinler arası metinlerle bir bütün, bir düşünce bir ideoloji tesis edilmektedir ve parçalarla bir bütün ortaya çıkarma dönemin genel duyarlılık anlayışına da uygundur. Çünkü yaşam parçalanmıştır. Dolayısıyla da fotomontaj ve foto kolaj teknikleri aktivist duyarlılığa oldukça uygun bir bağlam yaratmıştır. Ancak diğer taraftan resmi ideolojinin estetize edilmesinde de uygun bir iletişim biçimi ve propaganda aracı haline gelmiştir. Ayrıca fotomontaj ve foto kolajların sol ideolojiyle başlayan serüveni daha sonra özellikle 2. Dünya Savaşı'na doğru tüm ideolojilerde de yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır. Örneğin, İspanya İç Savaşı'nda Franco'yu desteklemek için montaj afişler kullanılmış ve İtalya'da faşistler kendi liderlerinin propagandasını yapmak için fotomontajdan faydalanmışlardır. Nazi Almanyası'nda da Joseph Goebbels milliyetçi fotomontajlar yapılması için emir vermiştir

(Kay, 1996 Aktaran Bostancı, 2012: 293).

Aktivizmin kendini estetize etmek için kullandığı bu teknikler 2. Dünya Savaşı sonrası çağdaş sanat ve kavramsal sanat pratiklerinde, sorgulama ve gerçeği açığa çıkarma performansı olarak muhalif bir karşı duruş sergilemesi, fotografik yaratıcılık bakımından da bir geleneğin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Hatta günümüzde bile fotografik yazılım endüstrisinin gelişimi sayesinde bu teknikler hem estetik hem de eleştirel estetik çalışmalarında Dadaist geleneğinin güncelliğini korumaktadır.

3.2.2.2. Çağdaş Sanat, Fotoğraf ve Aktivizm

Fotografik yaratıcılıkta aktivizm, özellikle fotomontaj ve fotokolaj tecrübesinden sonra bağlamını sadece ait olduğu disiplinin kendi yapısı içerisinde değil, bunun dışındaki bir takım medyalarla da biçimlendirmeye başlamıştır. Örneğin Pop Art içerisindeki fotografik görüntüler tüketim kültürüne atıfta bulunurken, Christian Boltanski'nin buluntu fotoğraflarından oluşturduğu enstalasyon çalışmaları ya da fotoğrafın Allan Kaprow gibi Happening ve George Maciunas gibi Fluxus anlayışı içerisinde kullanılmasıyla, disiplinler arası ifade biçimini kullanan bir boyuta doğru evrilerek muhalif tavrını sanatın farklı formlarında da göstermiştir.

Avangardın etkisini yitirmesi ve yüzyılın ortalarına kadar yaşanan kaotik dönemler modernizmin de bu yenedünya düzeninde sorgulanmasına neden olmuştur. modern kriterlerle açıklanamayan bu yeni süreci postmodern tecrübeler belirlemiştir.

Postmodernist dönemde aktivizm de kendi içerisinde bir dönüşüm yaşamıştır. Marksizm'in sınıf politikası yerine, kitle demokrasisine ağırlık verilmesini gerekli gören anlayışı şekillendirmiş ve Post-Marksist (Kaygalak, 2001: 35) yaklaşımların teorik alt yapısını oluşturmuştur.

Postmodernist dönemde Çağdaş Sanat herhangi bir akım, mecra (medium) ya da coğrafi bölge kategorisi altında toplamayı olanaklı kılacak nesnel bir kıstası olmadığı için (Aranda, Wood ve Vidokle, 2010: 5-9, Aktaran İz, 2012:1) sanatın klasik sınırlarını genişletmiştir. Yaşanılan dönemin sanatını tanımlamak için kullanılan 'çağdaş sanat'

kavramı genel olarak “modernizmin eleştirisinden sonra ortaya çıkan deneysel laboratuvar ortamı” (Sönmez, 2009 Aktaran Şimşek, 2009: 20) olarak ifade edilmektedir. Bu bağlamda farklı materyallerin, yöntemlerin, kavramların ve konunun dinamik bir birleşimiyle oluşan “şimdinin deneyselliği ve mevcut olanın içkinliğine ilişkin” (Aranda, Wood ve Vidokle, 2010: 5-9, Aktaran İz, 2012:1) çalışmalardan oluşan çağdaş sanat, siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmelerle birlikte daha da karmaşıklaşan yaşamı sanatla ifade edebilmenin alternatif pratik arayışları üzerine odaklanmıştır. Bu arayışlarda sanatçılar çevre ve toplum bilinci, feminizm, küreselleşme, teknoloji-insan ilişkisi, AIDS, çok kültürlülük gibi kavramlara yönelmişlerdir. Çağdaş sanat pratikleri, Avangard Sanat tecrübesinden aldığı ideolojik ve estetik mirasla sanatı dönemin siyasi ve toplumsal gerçekleri üzerinden bir sorgulama aracı olarak kullanmışlardır. Bu bakımdan çağdaş sanat çalışmalarında betimlenen nesnelerden çok sorgulanan yaşamın kavramları öne çıkmıştır. Yanı sıra deneysel çalışma ve performans gösterileriyle yaratılan provokatif atmosferde izleyiciyi de sanat eylemi içerisindeki sorgulama davranışına dahil edilmiştir.

Fotoğrafın çok kimlikli özelliği Çağdaş Sanat açısından zenginleştirici ifade olanakları yaratmıştır. Aktivizmin bellek kayıtlarını tutan fotoğraflar, bu yeni sanat yapma faaliyetinde, özellikle görünümü dolayısıyla aktivizmin sanatını yapma konusunda yeni fırsatlar yaratmıştır. Bu çerçevede 2. Dünya Savaşı sonrasında savaşın yarattığı yıkım ve acıların ardından bir yenilenme arzusuyla (Caruso, 2015: 322) Elliott Erwit, Edouard Boubat, W. Eugene Smith, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson gibi fotoğrafçılar hümanist bir yaklaşım sergileyerek günlük yaşama, sokak hayatına ve toplumun kıyısında kalmış bireylere odaklanmışlar bireyler üzerinden evrensel konuları gündeme getirme amacı gütmeye devam etmişlerdir.

Fotoğrafın yorum alanları (gerçek, taklit, kopya ve temsil) Bauhaus bünyesinde barındırdığı çağdaş ruh ile geleceğin sanat pratiklerinin her aşamasının önemli bir aracı haline getirmiştir. Fotoğraf bu süreçte kendi başına bir disiplin olarak klasik anlamda üretim tarzını devam ettirmiştir. Aynı zamanda çoklu gücü sayesinde sanatın birçok formunun üretim sürecinde ready made (hazır nesne) olarak yer almaya başlamıştır. Yanı sıra Happening, Fluxus, Arte Povera ya da Gösteri Sanatları, Land Art gibi deneysel çalışmaların belgelenmesi sürecinde de faydalanılan bir iletişim mecrası olarak da

kullanılarak bu çalışmalardan geriye kalan yegane nesneyi de fotoğraflar oluşturmuştur (örn. Yves Klein, Vito Acconci, Jannis Kounellis, Bruce Nauman, John Hilliard vb.). Günümüzde fotoğrafın çağdaş sanat içerisinde kullanımlarının yanında üçüncü nesil bir kullanım şekli ortaya çıkmıştır. Bu ifade şekli sayısal fotoğraf üretimidir. Çağdaş sanat pratiklerinde fotoğraf Sadık Tumay'ın da belirttiği gibi

“bir belgedir, yaratıcı bir dışavurum şeklidir ama aynı zamanda artık kuvvetli bir medyadır. Bu medya özelliğiyle de (nesne olarak) çağdaş nitelikte sanat yapma yetisine kavuşmuştur. Fotoğrafın avangard ve çağdaş sanat içindeki analizleri ve onun teknolojik temeli ifadeyi dönüştürmeye devam etmiş, günün gereksinimlerine uygun olarak sayısal düzlemde kendini biçimlendirmiştir” (Tumay: 2014).

Fotoğrafın postmodern dönemde disiplinler arası bir disiplin olmasını sağlayan neden bu çok işlevselli yapısıyla pekişmiştir.

1960'ların karşı duruşunun örgütlenmesinde üretim ve dolaşım hızı nedeniyle çok kullanılan nesnelerinden biri olan fotoğraf, yukarıda belirttiğimiz gibi yöntemi ve söylemiyle çağdaş sanat ve aktivist hareketlerle aynı paydada buluşmuştur. Fotoğraf bu dönemde, üretilmiş kültürün karşı duruş nesnesi olarak ready made özelliğini güncelleyerek ön plana çıkmış, aynı zamanda aktivist hareketlerin ve çağdaş sanatın sorunsalı olan “kimlik arayışı, yabancılaşma, öteki, travma, iletişimsizlik, sıradanlık...” (Tumay: 2014) gibi kavramları kendi tartışma düzleminde sorgulamıştır.

Sanatçılar fotoğrafa müracaat ederek aktivist ruhu her türlü ötekileştirici tavra karşı duruşlarıyla muhalefetlerinin ifade aracı boyutunda kullanmışlardır.

Örneğin, Neo dada ve Pop Art içerisinde fotoğrafın aktivist imge niteliği Andy Warhol, Richard Hamilton gibi sanatçıların kolaj ve fotokolaj çalışmaları ile çağdaş sanatta ready made olarak yer almıştır. Saf fotoğraf (doğrudan-straight) hali ise belgesel tavrın öznellesmesiyle 1950'ler ve özellikle 1960'ların başından itibaren Avrupa'da, Amerika'da Weegee (UsherFellig), LisetteModel, Seydou Keita, Robert Frank, Colin Jones, Ed Van Der Elsken, Christer Strömholm, Lee Freidlander, Robert Frank, William Klein, Garry Winogrand, Diane Arbus sonrasında Susan Meiselas, Anders Petersen, Nan Goldin, Antoine d'Agata, Alex Majoli gibi kimi fotoğrafçılar, toplumsal problemleri

bireyler üzerinden ele alarak, toplumda sosyal, etnik ya da sosyo ekonomik statüsü dolayısıyla ötekileşen insanları fotoğraflamışlardır. İnsanların yaşamlarına içeriden bakmaya çalışan ve ilgili bilgiler veren bu fotoğrafçıların amacı toplumda genel ve kalıplaşmış olan yargıların yani stereotiplerin dışına çıkmak olmuştur.

Örneğin, “eğer ben fotoğraflamazsam, fotoğrafladıklarımın, hiç kimsenin göremeyeceği şeyler olduğuna gerçekten inanıyorum” (Aktaran Fineberg, 2014: 327) diyen Diana Arbus’un saf fotoğraf yaklaşımındaki “estetik biriciklik” (Fineberg, 2014: 327) çağdaş sanat anlayışında fotoğraf pratiklerinin yeniden biçimlenmesindeki etkenlerden biri de oluşturmıştır. Sanatçı fotoğraflarında sirkler, parklar, çıplaklar kampı, akıl hastaneleri, ucuz otel odaları, eşcinseller, travestiler, cüceler-devler, fahişeler ve toplum tarafından ‘tuhaf’ olarak adlandırılan yani ötekileştirilen bireyleri konu edinmiştir. Arbus çalışmalarında izleyiciye var olan gerçeğin öbür yüzünü yani görünenin ardındaki göstererek, gerçeğin yeniden düşünülmesi ve yorumlanmasına fotoğrafları aracılığıyla katkı sağlamıştır. Örneğin “Batı 20. Caddede Bigudili Genç Adam Evinde” (A Young Man in Curls at Home on West 20th Street) isimli çalışmasında (Şekil-101) bigudiye sarı saçları, inceltilerek şekil verilen kaşları, ojeli ve uzun tırnakları ve yanan sigarasıyla direkt objektife bakan modelini flaş kullanarak fotoğraflayan Arbus, flaş sayesinde kontrastlı bir fotoğraf elde ederken, bu kontrastla (çevreye kıyasla portre aydınlık) 60’ların anaakım toplum algısında travesti bireyin toplumdan dışlanmasını yorumlamıştır. Aynı şekilde 1970’lerde Robert Mapplethorpe’un New York’taki gay topluluğunun hayatlarını anlatan fotoğrafları (lgbthistorymonth.com/robert-mapplethorpe) ve Japon fotoğrafçı Tamotsu Yato’nun konuyla ilgili çalışmaları (5election.com/tamotsu-yato) dönemin stereotiplerine aykırı bir bağlam yaratarak cinsel özgürlük hareketlerini çağdaş bir anlatımla, fotografik düzlemde estetize edilmesini sağlayan örneklerdendir.

Susan Meiselas ise 1973 yılında (Şekil-102) Karnaval Striptizcilerini fotoğraflamıştır. Striptizcilerle röportaj yapma imkanı da bulan Meiselas, profesyonel erotik dansçıymış gibi sunulan kadınların aslında çığırkanları tarafından pazarlanan hayat kadını olma hallerini kayda almıştır. Meiselas, sistemin parçası haline getirilen insanların fotoğraf aracılığıyla seslerini duyurmanın aslında fotoğrafların

gösterdiği şeye yani sisteme meydan okumak anlamına geldiği için bu çalışmayı yapmıştır (Meiselas Aktaran, Higgins, 2015: 359).



Şekil-101 Diana Arbus, “Batı 20. Caddede Bigudili Genç Adam Evinde”, New York, 1966.



Şekil-102 Susan Meiselas “Lena Müşterilere Takdim Edilirken”, Essex Kavşağı, Vermont 1973

1970’lerle birlikte fotoğraf kavramsal sanat ve sanatın performansında belgeleme niteliğine devam etmiştir. Dönem itibariyle Vietnam Savaşı ve Amerikan emperyalizmine ilişkin karşı kültür protestolarının oluşturduğu ve feminist duyarlılığın da yükselişe geçtiği bir politik ortamda, sistemin özellikle medya başta olmak üzere tüm aygıtlarıyla toplumu duyarsızlaştırma ve olan biteni meşrulaştırma çabasına karşın çağdaş fotoğraf sanatçıları da öncelikle savaş temalı işler üretmişlerdir.

Örneğin Martha Rosler 1967-1972 yılları arasında gerçekleştirdiği ‘Savaş Eve Getirmek’ (Bringing the War Home) serisinde, birbirine zıt imgeler ve sürreal etkilerle oluşturduğu fotomontajlarıyla tüketim endeksli hayat tarzı ve militarizm eleştirisinde bulunmuştur. Avangardın şok edici yöntem ve söylemini çağdaş sanatta uygulayan Rosler ‘Güzel Ev (Balonlar)’ çalışmasında (Şekil-103), hedef kitlesi kadınlar olan bir tasarım dergisinden (House Beautiful) aldığı iç mekan sayfaları ve Life dergisindeki Vietnam savaşıyla ilgili belgesel fotoğrafları fotomontaj tekniğiyle yeniden kurgulamıştır (martharosler.net). Görece refah içinde yaşayan orta sınıfın yaşam alanını ve hayat standartlarını Vietnamlı kadın ve ölü bir bebekle yani savaş görüntüleriyle birleştiren sanatçı insanların medya aracılığıyla öğrendiği görme biçimlerini sarsmayı hedefleyerek aslında refahın bir yanılsamadan ibaret olduğunu anlatmıştır. Rosler’in Savaş Eve

Getirmek serisi, dönemin savaş-karşıtı yeraltı dergileri ya da el ilanları aracılığıyla izleyiciye ulaşmıştır (Quick, 2015: 407). Rosler 2004-2008 yılları arasında, Vietnam savaşından 40 yıl sonra, ‘Savaşı Eve Getirmek, Yeni Seri’ (Bringing the War Home, New Series) ile Irak İşgali de aynı yöntemle fotomontaj çalışmalarında işleyerek, reklamcılık, gazetecilik, siyaset, tüketim, cinsiyet ve şiddet arasındaki bağlantıları sorgulamıştır.



Şekli-103 Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek: Güzel Ev (Balonlar), Fotomontaj, 1967-1972



Şekil-104 Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek, Yeni Seri, 2004-2008, Photo-Op, 2014 Fotomontaj 10 Numaralı Edisyon

70’lerden itibaren Martha Wilson, Annette Messager, Hannah Wilke, Liyn Hersman, Katherina Sieverding, Francesca Woodman, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Nan Goldin, Sophie Calle, Judy Dater, Carrie Mae Weems, Shirin Neshat, Jenny Holzer, Bea Nettles, Wendy Snyder Macneil, Anne Noggle, Judith Golden gibi pek çok fotoğrafçı, fotoğrafın hem doğrudan haliyle hem de medya olarak kullanımıyla yaşanan dönemin kültürel ve politik sorgulamasını kadın kimliği ve kadın bedeni üzerinden yaparak sistem karşıtı bir tavır sergilemişlerdir.

Örneğin Hannah Wilke kadınlık, feminizm ve toplumda cinselliğin egemen bakış açısını analiz edip buna meydan okumak için fotoğraf, performans, heykel ve video gibi çeşitli araçları kullanmıştır. Çalışmalarında vajinal görüntüyü kullanan ilk sanatçılardan biri olan Wilke, kendi bedenini “performansçı portreleri” olarak adlandırdığı performans gösterileri için kullanmaya başlamıştır (guggenheim.org). 1974-1979 yılları arasında “S.O.S. Yıldızlaştırılmış Nesne Serisi” (S.O.S. Starification Object

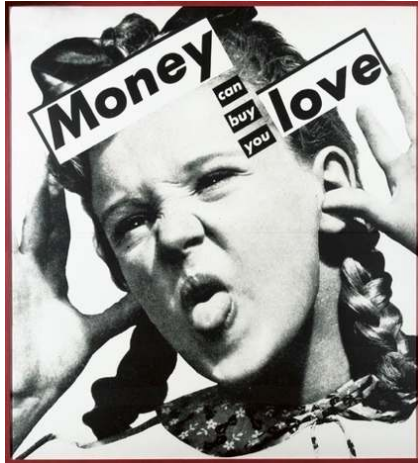
Series) isimli çalışmasında moda-magazin dergilerindeki modellerin konvansiyonel hareketlerini ve pozlarını ironik hallerde sahneleyerek erotik basmakalıp duruşlarla yüzleşmeyi amaçlamıştır. Belden üst kısmı çıplak olarak güneş gözlüğü, kovboy şapkası ve oyuncak tabancaları, eşarp, plastik oyuncaklar gibi aksesuarlarla performans gösterisini oluşturan Wilke, gösterisini oluşturmadan önce performans alanında seyircilerin arasına sakız bırakmış, gösterisi sırasında bu sakızları seyircilerden isteyerek çiğnenmiş sakızları vajina formuna getirip düzenli ve simetrik olarak vücuduna yapıştırmıştır. Vücudunda sakızlarla yara imgeleri oluşturan sanatçının sakızı seçmesinin amacı ise onun Amerikan kadını için mükemmel bir metafor oluşudur, “onu çiğne, ondan istediğini elde et, onu dışarı at ve yeni bir şekle sok...” (Berman, 1980 Aktaran Manchester, 2008: 1). İzleyicinin dikkatini sakızlara çeken Wilke böylelikle kadın bedeninin arzu nesnesi haline gelmesinin önünü de kesmiştir.



Şekil-105 Hannah Wilke, “S.O.S. Yıldızlaştırılmış Nesne Serisi”, 1974-1979, 28 Siyah Beyaz Fotoğraf

Toplumsal sahadaki hak arama mücadeleleri ve aktivist eylemler kadınların da kamusal alanda kendilerini ifade edebileceği ortamları oluşturmuştur. Kamusal alanda kadının temsil edilme olanakları artmıştır. Örneğin Barbara Kruger’in vizyonuyla ve farklı medya araçlarını (reklam panoları, mağazalar, istasyonlar, video, enstalasyon) kullanmasıyla aktivist bir görsel mesaj haline dönüşmüştür. İzleyici ile doğrudan iletişim kurmayı hedefleyen Kruger siyah beyaz fotoğrafları üzerine genellikle kadın tasarım-moda dergilerinde rastlanan türden metinler ya da kalın puntolarla düşündürücü sorular ve sloganlar ekleyerek reklam diline provokatif bir anlam kazandırmıştır (Şekil-106). Bu

metinlerle dikkati Yılmaz'ın da (2013:394) belirttiği gibi kadın kimliği üzerinden “tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın iki yüzlülüğü” ne çekmiştir. Çalışmalarıyla toplum, ekonomi, politika, cinsiyetçilik ve kültüre dair eleştirel üretimler yapan Kruger 1989 yılında Washington’da kadın hakları konusundaki kürtaj yasağı başta olmak üzere tüm gerici yasaları protesto etmek amacıyla aktivist gruplarla dayanışma içerisinde olarak doğrudan eylem kullanımı için afişler üretmiştir (Reckitt, Tarihsiz: 152). “Bedenin Bir Savaş Alanıdır” (Your Body is a Battleground) metninin eşliğindeki negatif ve pozitif pozlamalarla dikey düzlemde ikiye bölünmüş bir kadın portresini oluşturan afiş (Şekil-107), iyiliğe karşı kötülüğü betimleyerek mücadeleyi işaret etmektedir. Bu çalışma, 1989'daki Washington kadın yürüyüşü eylemi için toplu afiş olarak kullanılmış ve daha sonra diğer ülkelerdeki kadın haklarının geliştirilmesi için uyarlanmıştır (Reckitt, Tarihsiz: 152).



Şekil-106 Barbara Kruger, Money Can Buy You Love, 1985



Şekil-107 Barbara Kruger, Your Body is a Battleground, 1989

Yukarıdaki örneklerden de görüleceği üzere, 70’li yıllardan 80’li yılların sonuna kadar aktivist duyarlılık, özellikle feminist bilincin artmasıyla birlikte, sanatçıları kadın kimliği duyarlılığı üzerinde yoğunlaştırmıştır.

90’larda ise, sermayeyle birlikte sanatın da dolaşımının serbestleşmesine bağlı olarak özellikle 1990’lardan itibaren bienaller ve diğer sanat etkinlikleri tüm dünyaya

yayılmaya başlamış⁷⁰, kentlerde kurulan çağdaş sanat müzelerin sayısı da artarak çoğalmıştır.

Bu gelişmelerle birlikte çağdaş sanatın sahneleri haline gelen bienaller ve uluslararası diğer sanat etkinlikleri anaakım sanat dünyasının genelinde olumlu bir gelişme olarak görülmüş: “modernizmin çizgisel, tekil, beyaz ve maskülen ilkelerinin yerini, çoğul, çeşitli, gökkuşağı renklerinde, karmakarışık pratik ve söylemler almıştır” (Stallabrass, 2013: 41). Örneğin akademisyen ve yazar Chin-tao Wu (2016:1) bienallerin, “dünyanın dört bir köşesinden gelen birbirinden çok farklı sanatçılara kucak açtığı için kendine has bir enternasyonalizmi” olduğunu, bu durumun da bienallere “politik bir meşruiyet kazandırdığını” belirtmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi sanat piyasasının yeni pazar arayışları için pek çok farklı ülkede çalışabilen göçmen küratörler ortaya çıkarken, bienal ve diğer sanat organizasyonlarının küratörleri de sadece gelişmiş batı ülkelerinden değil, geri kalmış ülkelerin sanatçıları da bu tür organizasyonlara davet etmeye başlamıştır. Bu bakımdan bienaller, trienallar, çağdaş sanat organizasyonları, fotoğraf festivalleri vb. sanatsal etkinliklerle izleyiciyle buluşan fotoğrafçı ve fotoğraf (ve sanatın diğer formlarının) sayısı artarken, örneğin Türkiye gibi özellikle fotoğraf alanında disiplinler arası bir ifade biçimi olarak modern ve postmodern yöntem ve söylemlerle eş zamanlı tanışan (Sezer ve Demircan, 2016: 49) ülkeler için çağdaş sanat dünyasıyla ilişki kurma kanallarından birini de oluşturmuştur. Diğer taraftan klasik kitle kültürü dışında muhalif bir bağlam oluşturan pek çok çalışma ideolojik sebeplerin yanında, müstehcen ya da gelenek ve değer yargılarına saygısızlık olarak algılanmıştır.

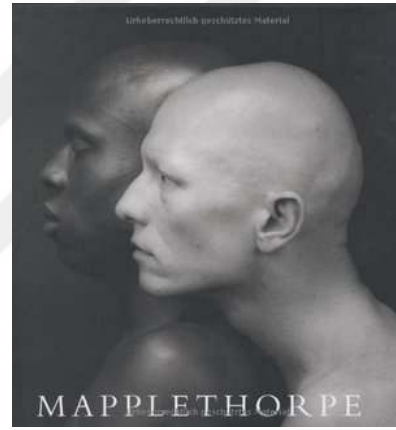
Örneğin 1989 yılında Andres Serrano’nun Güneydoğu Çağdaş Sanatlar Merkezi (Southeastern Centre for Contemporary Art) tarafından yapılan sergisinde, din temalarının da tüketim nesnesi haline gelmesini betimleyen bir dizi çalışmasında kendi idrarını doldurduğu büyükçe bir cam kap içine çarmıha gerilmiş İsa heykelini koyarak oluşturduğu “Sidikli İsa” (Piss Christ) çalışmasının röprodüksiyonu (Şekil-108) kutsal

⁷⁰ Örneğin Havana Bienali (1984), Uluslararası İstanbul Bienali (1987), Şarjah Bienali, Birleşik Arap Emirlikleri (1993), Güney Kore (1995), Johannesburg Bienali (1995), Şanghay Bienali (1996), Brezilya Mercosur Bienali (1997), DAK’ART, Senegal (1998), Busan Bienali, Kore (1998), Berlin Bienali (1998), Yokohana Trienali (2001), Prag Bienali (2003) (Stallabrass 2013: 40).

değerlere hakaret olarak addedilmiş, Senatör Alphonse D'Amato'nun saldırısına uğrayarak yırtılmıştır (Gökten, Tarihsiz:1). Aynı çalışma günümüze kadar pek çok kere protesto edilerek, tahrip edilmiştir.⁷¹ Benzer şekilde 1990 yılında Robert Mapplethorpe'un Washington'daki Corcoran Sanat Galerisi'ndeki gay cinselliğini ve siyah cinselliğini provokatif bir tavırdan anlatan “Kusursuz An” (The Perfect Moment) sergisi politik sebepler ve muhafazakârların tepkisi yüzünden iptal edilmesi ve katalog fotoğrafları pornografik bulunup yırtılması ABD'deki ırkçılığı ve homofobiyi gözler önüne sermiştir (Stallabrass 2013: 24).



Şekil-108 Andres Serrano, “Sidikli İsa”
1987



Şekil-109 Robert Mapplethorpe,
Kusursuz An, 1990

Bu tür sansür uygulamaları sanat dünyasının muhalif kesimi tarafından büyük tepkiler alınırken⁷² özellikle 1990'ların ortalarından itibaren küreselleşme karşıtı hareketlerin ve günümüzde Occupy hareketlerinin tüm dünyada ekonomik ve siyasal mekanizmalara karşı direnişe geçmesiyle birlikte çağdaş sanat kısmen de olsa muhalif bir rotaya girmiştir. Pek çok muhalif çalışmayla birlikte estetik arenada artan eleştirel tavır uluslararası sanat organizasyonlarında görülmüştür. Yukarıda belirttiğimiz gibi küresel sermaye tarafından pazarlama ve satış politikalarını uyguladığı bir alan olan uluslararası sanat organizasyonları ve bienaller aktivist duyarlılığın imgelerinden oluşan sanat

⁷¹ Bkz. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/korsika-da-cisli-isa-tartismasi/4404>
<http://tr.euronews.com/2011/04/18/serranonun-tartismali-eserine-saldiri>

⁷² Bkz. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/17/robert-mapplethorpe-the-perfect-moment-25-years-later>

eserlerini de egemen sistemin içine dahil edip kullanmaya başlamıştır (örneğin 7. Berlin bienali kapsamında Occupy bienal oluşumu). Ayrıca küreselleşme, göç, kültür, çok kültürlülük, kimlik, ekolojik sorunlar, adalet gibi aktivist duyarlılığın sorguladığı kavramlar, sermayeye bağımlı olan ve günümüz sanatını belirleyen organizasyonların küratörlerince sergi konseptlerini oluşturarak (örneğin, bugünün küreselleşmiş dünyasında adaletin mümkün olup olmadığının sorgulaması yapan 8. Uluslararası İstanbul Bienalinin (2003) konsepti “Şiirsel Adalet”⁷³) ticari kazanç aracı olarak da değerlendirilmiştir. Dolayısıyla pek çok yapıt da bu küresel sanat piyasasında oldukça yüksek fiyattan alıcı bulmaya başlamıştır. Kimi politik sanatçıların sermayeyle kurduğu iş birliği Sayar’ın da belirttiği gibi örtük bir suç ortaklığı içinde, sermayenin maddi ve sembolik gücünü daha da arttırmıştır. Bu durum muhalif sanatı “sonuçları önceden belirlenmiş, sistemin sembolik ve gösterişçi yıkımından öteye geçmeyen, her bir seyircideki karşılığı ve duyumsanma biçimi önceden tahmin edilebilir, mimetik ve tek anlamlı bir estetik düzeyine indirgemıştır” (Sayar, 2015: 1).

Diğer taraftan toplumsal problemleri ve temaları eserlerine konu edinen fotoğraf sanatçıların çalışmaları bu organizasyonlarla pek çok farklı ülkeye taşınırken yeni medya olanakları sayesinde de hızlı bir şekilde dolaşıma girerek dünyanın diğer coğrafyalarındaki problemlere haberdar olma durumu yaratmış, toplumsal sahada, etkileri sınırlı da olsa, duyarlılık ve farkındalık oluşmasına sebebiyet vermiştir.

Örneğin çalışmaları kamuya açık koleksiyonlarda, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, the Solomon Guggenheim Museum, ve Tate Modern gibi (ytobarrada.com) çağdaş sanat müzelerinde izleyiciyle buluşturan ve 13. Uluslararası İstanbul Bienali (Anne Ben Barbar Mıyım?-2013) katılımcı sanatçılarından biri olan (13b.iksv.org/tr) Fas asıllı Fransız fotoğrafçı Yto Barrada ise küreselleşmenin ekonomik ve sosyolojik sonuçlarından biri olan göç kavramını sorgulamış, yaşadıkları coğrafyayı terk etmek zorunda kalan ve daha iyi yaşam umuduyla batılı ülkelere gitmeye çalışan insanları fotoğraflayarak “Boşluklarla Dolu Bir Yaşam: Boğaz Projesi”ni (A Life Full of Holes: The Strait Project) oluşturmuştur (ytobarrada.com). Projesinin çıkış noktası

⁷³ Bkz. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/200>

ise 1985 yılında Avrupa Birliği üyesi ülkelerinin imzalayarak sınırlarını birleştirdiği Schengen anlaşmasıdır⁷⁴. Avrupa Birliği'ne üye olmayan ülke vatandaşlarının Avrupa'ya girebilmesi için özel vize gerektiren bu anlaşmanın uygulamaya girmesinden sonra (1995) İspanya ve Fas'ı bölen Cebelitarık Boğazı yasadışı göçün ana kapılardan biri haline gelmiş ve kaçak ulaşım nedeniyle binlerce Afrikalı boğularak hayatını kaybetmiştir (artforum.com/picks/id=10808) (icp.org/browse/archive/constituents/yto-barrada). Barrada, 1998-2004 yılları arasında Fas'tan İspanya sınırına kaçak olarak geçmeye çalışan bu insanların yaşadığı dehşeti ve hayal kırıklığını (Memou, 2015: 551) anlatarak kitaplaştırdığı projesinde küresel politikalar sonucunda pek çok ülkenin deneyimlemek zorunda kaldığı hayat şartlarını doğrudan fotografik bir anlatım yerine sembolik ve psikolojik olarak incelemiştir. Örneğin Şekil 110'da Tangier Serbest Ticaret Bölgesi'ndeki bir fabrikada soyulmak üzere Avrupa'dan Fas'a gelen karideslerin Faslı işçiler tarafından hazırlanıp tüketim için tekrar Avrupa'ya gönderilmesini betimlerken, Faslıların vizesiz Avrupa'ya gidemediğinin yanısıra Avrupa'nın ucuz iş gücü olarak birlik dışındaki ülkelere yönelmesine vurgu yapmıştır.



Şekil-110 Yto Barrada, Fabrika, Serbest Ticaret Bölgesi, Tangier, 1998.

⁷⁴ 14 Haziran 1985 yılında Fransa, Batı Almanya, Belçika, Hollanda, Lüksemburg ülkeleri arasında, Schengen I anlaşması imzalanmış ve süreç içerisinde Portekiz, İspanya, İtalya, Yunanistan, Avusturya, Danimarka, Finlandiya, İzlanda, Norveç, İsveç, İsviçre, Çekya, Estonya, Macaristan, Letonya, Litvanya, Malta, Polonya, Slovakya, Slovenya da anlaşmaya dahil olmuştur. Detaylı bilgi için bkz. <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=uriserv%3A133020>

Çin'in küresel sisteme entegre olmasıyla Çinli sanatçılardan Wang Qingsong ve Liu Bolin gibi fotoğraf sanatçıları Çin toplumunda yaşanan çelişkileri sorgulamıştır. Qingsong “Beni Takip et” (Follow Me) çalışmasında⁷⁵ (Şekil-111), küreselleşmenin kültürel sonuçlarından biri olan batılı yaşam tarzının ve tüketim kültürünün çok uluslu şirketlerle (McDonald's, Nike, Coca-Cola vb.) Mao sonrası dönemde Çin'de hakimiyet kurmasının Çin'in kültürel geleneğiyle çelişkilerini betimlemiştir (Memou, 2015: 552).



Şekil-111 Wang Qingsong, Beni Takip Et, 2003

Tüm vücudunu çevresine uyumlu olarak boyayıp fonda kaybolan ve ‘Görünmez Adam’ olarak bilinen sanatçı Liu Bolin ise ülkesindeki sosyal ve siyasal değişimleri 2005 yılından itibaren oluşturduğu “Şehirde Saklanmak” (Hiding in the City) isimli protest içerikli serisinde betimlemiştir (Brown, 2014: 103). Seride Çin'in planlı ekonomiden piyasa ekonomisine geçişinin sonuçlarından olan hızlı kentsel gelişimin ve kitlesel tüketimin bireylere, ekolojiye ve sosyo kültürel yapıya zarar verme hallerini kendi bedenini kullanarak göstermiştir. Çin dışında da yaptığı çalışmaları seriyeye dahil eden sanatçının (11 Eylül anması, deniz seviyesinin yükselmesi sonucu Venedik'in sular altında kalabileceğine dair çalışması, haber programlarında Paris'teki gösteriler ve Orta Doğu'daki savaşla ilgili çalışmaları vb.) (kleinsungallery.com/artists/liu-bolin/series) böylesi bir performanstaki amacının “uygarlığımız ile gelişme arasındaki uyumsuz ilişkiyi sorgulamak” olarak açıklamaktadır (ted.com/talks/liu_bolin). Kendini yok ederek problemleri görünür kılan sanatçı Kömür Yığını (Coal Pile) çalışmasında sanayileşmenin

⁷⁵ Çalışmanın ismi 1982-1996 yılları arasında, BBC ve Çin Devlet Televizyonu'nun ortak prodüksiyonuyla İngilizce olarak yayınlanan bir Tv programından gelmektedir (Memou, 2015: 552).

hem doğa hem de nüfus üzerindeki zararlı etkilerini vurgularken, “Hazır Noodlelar” (Instant Noodles) çalışmasında ise Ağustos 2012’de Çin’deki süpermarketlerde satılan bütün ünlü markaların hazır noodle paketlerinde kansere yol açan fosforların bulunduğunu (ted.com/talks/liu_bolin) sanat yoluyla insanlara anlatarak Çin’deki gıda güvenliği hakkında bir farkındalık oluşturmak istemiştir.



Şekil-112 Liu Bolin Şehirde Saklanmak - Kömür Yığını, 2010



Şekil-113 Liu Bolin Şehirde Saklanmak - Hazır Noodlelar, 2012

David Buckland, Andrea Polli, Chris Jordan, Nyba Leon Ouedraogo, Svetlana Ostapovici, Nils Norman, Natalie Jeremijenko, Jane Fulton Alt, Edward Burtynsky gibi fotoğraf sanatçıları da doğanın metalaştırılmasına ve ülkelerin yanlış politikaları yüzünden dünyanın farklı coğrafyalarında ortaya çıkan ekolojik yıkımlara odaklanmışlardır.

Örneğin küresel iklim değişikliği konusunu ele almak ve bu konudaki toplumsal bilinçlenmeyi sağlamak için fotoğrafçı, video sanatçısı, küratör ve yazar David Buckland, bilim insanları, eğitimciler ve sanatçıları bir araya getirerek 2001 yılında Cape Farewell projesini oluşturmuştur (bucklandart.com/about/). Bilimsel araştırmalar üzerine kurulan sanat üretimini teşvik etmek ve iklim değişikliğine karşı kültürel tutumları değiştirmek üzere pek çok sanatçı ve bilim insanıyla birlikte High Arctic, Andes ve İskoç adalarına bir çok sefer düzenlemiştir. Katılımcı sanatçıların opera, film gösterimleri, workshoplar, müzik dinletileri gibi sanat faaliyetleri ve bilim insanlarının panelleriyle birlikte iklim konusunda küresel mücadelenin aciliyeti ve sürdürülebilir bir gelecek için alınması gereken tedbirler üzerine bir vizyon inşa etmeye çalışmıştır (capefarewell.com).

Günümüzde de devam eden proje için proje ekibi pek çok ülkede sergi, panel ve eğitim projeleri düzenleyerek özellikle gençleri ekosistem ile ilgili bilinçlendirmeyi hedeflemektedir. Buckland 2008-2010 yılları arasında, proje kapsamında, “Buz Metinleri” (Ice Texts) isimli bir çalışma da yapmıştır. Seri fotoğraflardan oluşan çalışmasında (Şekil-114) buzulların üzerine projeksiyonla bir takım sloganlar ve kısa metinler yansıtıp bunları fotoğraflamıştır (Brown, 2014: 77). İzleyiciyle duygusal ve düşünsel bir bağ kurduğu serisinde buzulların erimesinin potansiyel risklerine dair farkındalık yaratmaya çalışmıştır.



David Buckland, Another World is Possible, Ice Texts, 2008-2010

Şekil-114 David Buckland, Başka Bir Dünya Mümkün, Buz Metinleri, 2008-2010

Dünyanın her zaman olduğu gibi günümüzde de bir diğer sorunu küresel anlamda mülteci meselesidir. Ortadoğu'nun büyük bölümünde on yıldan fazla süren bir savaş ve iç kargaşanın yanında 2011 yılından itibaren uluslararası politikalar ve iç savaş nedeniyle Suriye’de yaşam güvenliği olmayan insanların kendi topraklarını terk etmek durumunda kalmasıyla birlikte sayıları milyonları bulan mülteciler dünyanın en güncel ve en önemli krizi haline gelmiştir. Ülkelerinden ayrılan mülteciler Türkiye, Lübnan, Ürdün, Irak ve Mısır’daki kamplarda kalmaktadırlar. Sağlık, eğitim, barınma vb. temel haklardan da mahrum olan insanlar sığındıkları ülkelerdeki şovenist saldırılara maruz kalmaları sonucunda daha iyi yaşam koşullarına sahip olmak için Avrupa’ya gitmek istemektedirler. Batı ülkelerinin politik, ekonomik ve güvenlik gerekçeleri nedeniyle batıda istenmeyen bu insanlar Uluslararası Göç Organizasyonu’nun raporlarına göre insan kaçakçılarıyla temas kurup, yasal olmayan yollarla ve genellikle deniz ulaşımıyla

Avrupa'ya ulaşmayı denemekte ve yüzlerce göçmen ya yakalanmakta ya da boğularak yaşamını yitirmektedir (migration.iom.int/europe/).

Bu durum uluslararası siyasetin, ekonominin, insan hakları aktivistlerinin, sivil toplum örgütlerinin vb. gündemini belirlediği kadar çağdaş sanatın da son dönem bağlamlarından birini oluşturmuştur. Modern Sanat Araştırmaları Enstitüsü'nün yayınladığı raporlarda son 2 yıldır güncel sanatın temaları göç, mülteciler ve Suriye olmuş, Suriyeli sanatçılar⁷⁶ daha fazla sanat merkezinde yer almaya başlamışlardır: Art 16 ve Art Basel gibi Sanat fuarlarında her ay mülteci sorunuyla ilgili sergiler düzenlenmiş (Ulusum, 2016: 1), Venedik Bienali 15. Uluslararası Mimarlık Sergisi'ndeki Türkiye Pavyonu'nda mülteci krizine dikkat çekilmiş (artfulliving.com) ve 1. Londra Tasarım Bienali'nde⁷⁷ de mültecilerle ilgili pek çok eser yer almıştır (londondesignbiennale.com). Sanatın tüm formlarından sanatçılar da uluslararası diğer organizasyonlara mülteci sorunlarına dikkat çeken çalışmalarıyla katılmışlardır.

Fotoğraf açısından mülteci sorunu fotoğrafın iki farklı alanıyla ilerlemektedir. Belgesel fotoğrafçılar ve foto-muhabirlerinin olay yerlerinden konuyla ilgili seri ve enstantane fotoğrafları tüm dünyaya yaşanan dramı aktarırken, fotoğraf sanatçılarının da konuyla ilgili acil önlem alınması ve bir farkındalık yaratılabilmesi amacıyla sürekli gündemlerinde ve çalışmalarında yer almıştır. Ayrıca fotojurnalist pratikler sanatçıların eserlerinin bağlamını da oluşturmuştur.

Örneğin mültecilerin Avrupa'ya geçiş güzergahlarından en yoğunu olan ülkemizde 2 Eylül 2015'de ailesi ile birlikte Muğla'nın Bodrum ilçesinden Yunanistan'ın Kos adasına şişme botla geçmeye çalışırken, botun batması sonucunda annesi ve kardeşiyle birlikte boğularak yaşamını kaybeden 3 yaşındaki Alan Kurdi'nin kıyıya ulaşan bedenini (Şekil-115) Doğan Ajansı foto muhabiri Nilüfer Demir tarafından fotoğraflanması tüm dünyada büyük bir yankı uyandırmış (edition.cnn.com) aynı fotoğraf

⁷⁶ Bkz. <https://theculturetrip.com/middle-east/syria/articles/the-10-best-syrian-artists-and-where-to-find-them/>

⁷⁷ 7-27 Eylül 2016 tarihleri arasında gerçekleşen Londra Tasarım Bienali'nin teması Sir Thomas More'un klasik eseri Ütopya'nın basımının 500. yılı onuruna "Utopia by Design" (Tasarımla Ütopya) olarak belirlenmiştir (iksv.org/tr/arsiv/p/1/1282).

mülteci sorununun ikonlarından biri haline gelmiştir (100photos.time.com). Bu fotoğraftan sonra sayısız yardım kampanyaları düzenlenmiş (independent.co.uk), siyasi görüşmeler yapılmış ve sanatçılar o anın fotoğrafının farklı formlarda yeniden üretimini yapmışlardır⁷⁸. Heykel, fotoğraf, film, enstalasyon alanlarında çalışan ve aynı zamanda küratör olan Ai Weiwei (aiweiwei.com/biography) bu sanatçılardan biridir. Pek çok sanatsal formda göç ve mülteci sorununu ele almıştır. Sanatçı Alan Kurdi üzerinden mülteci sorununa dikkat çekmek ve destek olmak amacıyla Midilli adasında Alan Kurdi'nin cansız bedeni gibi poz vererek kendi bedenini kullandığı bir performans gerçekleştirmiş ve fotoğrafını çekmiştir.



Şekil-115 Nilüfer Demir, Alan Kurdi, Bodrum, Muğla, 2015



Şekil-116 Ai Weiwei'nin Suriyeli Göçmenlerle İlgili Performansı, Fotoğraf: Rohit Chawla

İtalyan fotoğrafçı Dario Mitidieri ise Suriye sınırında Lübnan'ın Bakaa Vadisindeki bir mülteci kampında Suriyeli aileleri fotoğraflamıştır. “Kayıp Aile Portreleri” (Lost Family Portraits) isimli serisinde, kamp alanında oluşturduğu siyah bir fonun önünde klasik aile fotoğrafları andıran çekim kurgusundaki boş alanlar ya da boş sandalyeler savaşta ölen aile yakınları sembolize etmektedir (mitidieri.com). Doğrudan fotoğraf anlayışı yerine oluşturduğu fonda çekim yapan Mitidieri böylelikle ailelerle yakın temas kurup onlarla röportaj yapma fırsatı da yakalamıştır. Fotoğrafları bireylerin hayat hikayeleriyle birlikte hem sergileyerek hem de sosyal medya aracılığıyla paylaşarak kamuoyuna sunmuştur. Örneğin Ali isimli Suriyeli mülteci (Şekil-117) “Evim bombalandı, annem, babam, kardeşim ve iki kız kardeşimi arkada bırakarak kaçmak

⁷⁸Bkz. <https://helsinkicontemporary.com/works/pekka-jylha-until-the-sea-shall-him-free>, <http://www.boredpanda.com/syrian-boy-drowned-mediterranean-tragedy-artists-respond-aylan-kurdi/>

zorunda kaldık”, Razır ise (Şekil-118) “Kocam kaçırıldı ve infaz edildi, iki kızımı bırakmak zorunda kaldım, onlardan haber alamadım” diyerek (cafod.org.uk) yaşamlarının savaş yüzünden nasıl dağıldığını ve yaşadıkları dramı gözler önüne sermiştir. Bu seriyle 2016 Word Press Photography İnsan kategorisinde 3. olan Mitidieri’nin bu serisi, Southbank Centre Royal Festival Hall’da sergilenmiştir (cafod.org.uk).



Şekil-117 Dario Mitidieri, Kayıp Aile Portreleri-Alinin Ailesi
Lübnan, Bakaa Vadisi Mülteci Kampı



Şekil-118 Dario Mitidieri, Kayıp Aile Portreleri-Razır’ın Ailesi
Lübnan, Bakaa Vadisi Mülteci Kampı

Suriyeli fotoğraf sanatçısı Hrair Sarkisian ise ülkesinin insanların savaşta kaçıp başka ülkelere sığınmak için verdikleri mücadeleyi ve bu yolda yaşadıklarını “Ufuk” (Horizon) serisinde sembolik bir anlatımla betimlemiştir. Deniz yoluyla Yunanistan ile Türkiye arasındaki en kısa ve en popüler mülteci geçiş yollarından biri olan Kaş’tan Mikale Boğazı boyunca Megisti adasına kadar olan kıyı şeridini fotoğraflayan ve videoya çeken sanatçı deniz ve ufuk çizgisinin sembolik anlamları üzerine yoğunlaşarak mülteci sorununa psikolojik olarak yaklaşmıştır (hairsarkissian.com). Sanatçıya göre deniz vizyonların ve umutların oluştuğu, tüm sınırların kaybolduğu ve herkese ait olan bir yerdir. Ancak deniz mülteciler için karanlık ve derinlikleriyle bir belirsizliği de işaret etmektedir (hairsarkissian.com). Bu deniz yolculuğu tecrübesi kimi mültecilerin umutlarının başlangıç noktasını temsil ederken kimileri için de umutların bittiği yeri temsil etmektedir. 6 dakikalık bir video yerleştirmeyele çektiği fotoğrafların gösterimi yapan sanatçı, mülteci sorununa değinen bir grup sanatçıyla birlikte “Denizde Kaybolmak” (Disappearance at Sea) ismiyle Baltık

Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde (Baltic Centre For Contemporary Art-Newcastle, UK.) disiplinler arası bir sergi de yer almıştır (2017) (hairsarkissian.com/biography).



Şekil-119 Hrair Sarkisian, Ufuk, 2017

Çalışmalarında göç, özgürlük, kimlik, ve limit gibi kavramları sorgulayarak dünyayı sanat yoluyla değiştirmeyi amaçlayan ve fotoğraflarla gerilla ve kamu sanatının örneklerini veren isim ise J.R. rumuzlu fotoğrafçı ve aktivist Fransız sokak sanatçısıdır. Banksy gibi kimliğine dair pek fazla bilgi bulunmayan J.R. kendisini sokak sanatçısı yerine “fotograför” olarak (graför, Fransızca graffiti sanatçısı karşılığıdır) tanımlamaktadır (jr-art.net/news/jrs-2012-ted-talk). Çalışmalarında dünyanın farklı coğrafyalarındaki bina, yol ve diğer büyük yapılarının üzerine yoksulluk başta olmak üzere pek çok problem yaşayan insanların portre fotoğraflarını yerleştirerek ve yapıları devasa boyuttaki sergi alanlarına dönüştürerek bir farkındalık yaratmaktadır (Şekil-120).

Çalışmalarını projeler kapsamında⁷⁹ gerçekleştiren sanatçı 2011 yılında Ted

⁷⁹ 2004-2006 yılları arasında Neslin Portresi (Portrait of Generation) projesinde Fransız Banliyölerindeki ayaklanmaların fotoğraflarını çekerek, sermayenin yoğun olduğu doğu Paris'in popüler sokaklarında sergilemiştir. 2007 yılında Yüzyüze (Face 2 Face) projesinde İsrail ve Filistin'deki aynı meslek grubundan olan insanların fotoğraflarını çekmiştir. Bu fotoğrafları yan yana yerleştirerek büyük ebattaki baskılarını İsrail ve Filistin'i ayıran duvarın iki tarafında da sergilemiştir. 2008 yılında Brezilya'da Kadınlar Kahramandır (Women Are Heroes) adlı projesini gerçekleştiren JR, Rio de Janeiro'nun adı şiddetle özdeşleşmiş bölgesi Moro de Providencia'da çocuk ve kadınların yaşam mücadelesi ile ilgili fotoğraflar yerleştirmiştir. 2011'e kadar devam eden projeyi Kamboçya, Hindistan, Kenya, Sudan gibi bir çok farklı ülkede gerçekleştirmiştir (mimarcasanat.com). 2008 yılından itibaren İspanya, Çin, ABD, Küba, Almanya ve Türkiye gibi ülkelerin büyük kentlerinde (theculturetrip.com) gerçekleştirdiği “Şehrin Kırışıklıkları” (Wrinkles of the City) projesi için İstanbul'a da gelmiş (jr-art.net) Balat, Tarlabası, Mahmutpaşa gibi semtlerde büyük ebattaki siyah beyaz portre fotoğrafları duvarlara, çatılara ve eski yapılara yapıştırılmıştır. Kentlerin küresel sisteme entegre olmak için birbirleriyle yarışmasına büyüme hallerini ve geçmişte bıraktıklarıyla bu sürecinin etkilerini kentin ve toplumun kimliği bağlamında fotoğraflar aracılığıyla

ödülünü kazandığı sırada yaptığı konuşmada dünyayı değiştirme arzusunun gerçekleşmesi için dünyanın tüm coğrafyasındaki insanlara: “İnandığınız bir şey uğruna harekete geçerek küresel bir sanat projesine dahil olmanızı diliyorum. Birlikte dünyayı tersyüz edelim” (ted.com/talks/jr_s_ted_prize) diyerek insanlara çektikleri fotoğraflarıyla birlikte yeni projesi için katılım çağrısı yapmış ve “Tersyüz: İnsanların Sanat Projesi” (Inside Out: The People’s Art Project)’ni başlattığını duyurmuştur. Her bir eylemin arkasındaki insanlara-gruplara ve hikayelerine vurgu yaparak, insanların mesajlarını tüm dünyayla paylaşımlarını sağlayan projeyle farkındalık ve bilinçlenme yaratmak isteyen J.R., dünyanın en geniş katılımlı küresel sanat projesiyle yüz binlerce insana yaşadıkları sokakları fotoğraflarla yeniden sahiplenmenin yolunu da açmıştır (ifistanbul.com). Çok kısa bir sürede dünyanın her tarafından binlerce uygulayıcılarının çektikleri proje kapsamındaki fotoğraflar, J.R. ve ekibi tarafından duvara yapıştırılacak boyutlarda, siyah-beyaz olarak basılıp katılımcılara gönderilmiş ve katılımcılar fotoğrafları duvarlara yapıştırarak sergilemiştir. Fotoğraflar Cezayir’den Haiti’ye Dakota’dan Pakistan’a kadar sokaklara ve binalara yapıştırılmıştır. Her katılımcı grubun bu eylemi ve fotoğrafları arşivlenerek web sitesinde (www.insideoutproject.net/fr/map) sergilenmiştir. Hala devam eden projenin web sitesindeki bilgilere göre Haziran 2015 itibarıyla 1,200’den fazla grup eylemi gerçekleşmiş ve yaklaşık 250,000 fotoğraf basılarak Ekvador’dan Nepal’e, Meksika’dan Filistin’e 127’den fazla ülkeye gönderilmiştir. 2013 yılında yönetmen Alastair Siddons tarafından uzun metrajlı belgesel (insideoutproject.net/en/the-movie) halinde de izleyiciyle buluşan Tersyüz projesine umut, çeşitlilik, şiddet karşıtlığı, iklim değişikliği faşizm karşıtlığı, kadın hakları gibi çeşitli temalar üzerinden fotoğraflar gönderilmiştir. Arap Baharı, Londra’daki ayaklanmalar ve diğer Occupy eylemleriyle birlikte projeye Occupy aktivistleri de katılmış, fotoğraflar aracılığıyla eylemlerine tüm dünyanın tanık olmasını sağlamışlardır (Şekil-121) (insideoutproject.net/en/search).



Şekil-120 J.R. New York'ta Yürüyen Göçmenler, 2015



Şekil-121 Occupy Ters Yüz, New York, ABD, Ekim, 2011

3.2.2.3. Türkiye’de Aktivizm ve Çağdaş Sanat Bağlamında Fotoğraf

1980 sonrası çağdaş sanat içerisindeki fotoğraf anlayışı da 1. ve 2. Bölümlerde Türkiye başlıklarında bahsettiğimiz gibi siyasi, ekonomik ve kültürel gelişmelerden etkilenerek biçimlenmiştir. Ülkemizdeki fotoğrafçıların vizyonu 1980 öncesine kadar var olan gerçeği saptamanın ötesine geçememiş, mimesise dönük, figüratif ve ağırlıklı olarak peyzaj üstüne çalışmalar üretmiştir. Bu durum Avrupa’da eğitim gören fotoğrafçılar aracılığıyla değişmeye başlamıştır. Örneğin, Güler Ertan-Viyana’da Höhere Graphische Bundeslehr und Versuchsanstalt okulunda renkli fotoğraf eğitimi (1968), Şahin Kaygun-Avusturya hükümetinin davetlisi olarak Salzburg Uluslararası Yaz Akademisinde (1980), Ahmet Öner Gezgin ise Almanya Kassel Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi Deneysel ve Renkli Fotoğraf ve Grafik Tasarım eğitimi (1977) almıştır (Sezer ve Demircan, 2016: 42-45-47).

Fotoğrafçıların geçmişi avangarda özellikle dada fotomontajlarına ve Bauhaus Okulu’nun deneysel yöntemlerine dayanan görüntü üretim kriterlerini temel alan çalışmalar yapmasıyla birlikte bireysel bir dışavurum aracı ve disiplinler arası yaratıcı bir faaliyet olarak fotoğraf teknik, estetik ve kavramsal düzlemde tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalar ve sanatsal üretimler ülkemizde fotoğraf sanatı adına sınırlı da olsa bir alternatif oluşturmuştur. Aynı zamanda üniversitelerde bölüm olarak fotoğraf eğitiminin başlaması, fotoğraf derneklerinin artması, fotoğraf üzerine yayıncılık faaliyetlerinin

gerçekleşmesi bu alternatif anlayışın gelişmesindeki diğer etkenlerdir. 1980 sonrası fotoğraf ve resim geleneğinden gelen sanatçılarla çağdaş sanat düzleminde fotoğraf kullanılmaya başlanmıştır. Sanatçılar genellikle sade kompozisyonlu kadrajlarla kadın, kadın erkek ilişkisi, özlem, yalnızlık ve özgürlük kavramlarına (Sezer ve Demircan, 2016: 49) çalışmalarında yer vermişlerdir. 2000’li yıllarda ise, sayısal teknolojinin de sayesinde, Türkiye’de sanatçılar tarafından kullanılan bir mediuma dönüşmüştür.

Sanatçılar yukarıda belirttiğimiz gibi 12 Eylül ideolojisi ve onun sonuçları üzerine yoğunlaşarak, işkence, kimlik, cinsiyet ayrımcılığı vb. sorunlar üzerinden yaşanan dönemi fotografik düzlemde sorgulamışlardır.

Örneğin Ahmet Öktem’in, dönem itibariyle ilk örneklerini fotoğraf ve diğer belgelerden oluşan yerleştirmelerinde (enstalasyon) devlet ve işleyişini sembolik bir dille eleştirmiştir. 1989 yılında “Açık ve Kapalı” isimli yerleştirmesinde kapalı arşiv dolapları ve dolapların içten çekilmiş fotoğraflarını kullanmıştır. Bu çalışmada kapalı olan dolaplar saklayan devleti, hiç bir zaman erişilemeyen, dokunulamayan saklıları temsil ederken, fotoğraflar ise devletin yol açtığı hukuksuzluğun yarattığı güvensizlik ortamını hedef almıştır (Kaplanoğlu Aktaran Yılmaz, 2015: 392). Serhat Kiraz ise, “Günlerin Görüntüsü, Bugünün Görüntüsü” isimli çalışmasında, elektrikli bir sandalyede oturan kişinin gazetelerle çevrelenmiş fotoğrafı karşısına işkence haberleriyle ilgili yüzlerce gazeteyi işkence aletine sıkıştırılmış halde yerleştirmiştir. Çalışmasında medyadaki haberlerin yaşanan gerçeği örtbas ederek resmi ideolojinin propagandasını yaptığını betimlerken, “ülkemiz için sağlıklı bir dönemin başlayabilmesinin ancak gerçeklerin ortaya çıkmasıyla” mümkün olabileceğini belirtmiştir (Kiraz, Aktaran Yılmaz, 2015: 392).



Şekil-122 Ahmet Öktem, Açık ve Kapalı, **Şekil-123** Serhat Kiraz, Günlerin Görüntüsü Dört Parçalı Yerleştirme, İki Çelik Dolap, Bugünün Görüntüsü, Yerleştirme, 1988 Dolapların İçten Fotoğrafları, 1989

Halil Altındere fotoğrafın yanında bayrak, pasaport, banknot gibi resmi belgeler kullanmış (Ateş, 2015:1), yaptığı yerleştirmelerde etnisite, cinsiyet gibi kimlik sorunlarını sorgulamıştır. 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne “Tabularla Dans” isimli serisiyle katılan Altındere, klasik vesikalık fotoğraf yerine kimlik kartındaki fotoğraf hanesine farklı açılardan çektiği portre fotoğrafı, silüet ve fotoğrafsız olarak yer verdiği kamusal alandaki yerleştirmesinde (Şekil-124) büyük ebat kimlik kartlarını (100x150 cm) yan yana sıralamıştır. Resmi ideolojiye itirazını kimlik kartları üzerinden kurgulayan sanatçı toplumu standartlaştıran, etnik ve kültürel farklılıkları yok sayan devleti sorgulamıştır.



Şekil-124 Halil Altındere, Tabularla Dans II, Yerleştirme, 6 Kimlik, Dijital Baskı, 1997

Şükran Moral çalışmalarında kimlik, kadına karşı şiddet, cinsiyet ve iktidar ilişkilerini kendi bedenini kullandığı performans gösterilerinin yanında fotoğraf ve video gibi mecralarda sorgulamaktadır. Performanslarını genellikle genelevler, hamamlar, akıl

hastaneleri gibi mekanlarda sergileyerek bu alanların klasik işlevlerini dönüştürüp sanatsal söyleminin bir aracı haline getirmektedir (sukranmoral.com). Roma’da yaptığı nü performans, fotoğraf ve video yerleştirme çalışmalarıyla (Sanatçı Portresi, Sanat Tarihine Güvenmeyiz, Gözün Öyküsü) kadın kimliği üzerindeki algıları ve ataerkil toplumda kadınların pasifize edilmesini betimlerken Türkiye’de 1997 tarihinde “Genelev” isimli video çalışmasında sanatçıların sanat mekanları dışındaki yerlerde sanat üretmemesi üzerine (istanbulmodern.org) İstanbul Karaköy’deki bir genelev kapısına “Modern Sanatlar Müzesi” tabelasını asıp kendisini de seks işçisi gibi göstererek zaman zaman da elinde “satılık” yazan kağıt alarak bir performans sergilemiştir. Genelevi müşterilerinin haberi olmadan çekilen video görüntüleriyle ahlak kavramını ve oluşturulan sanat piyasasını sorgulayan sanatçı müze ve genelev ilişkisinin benzerliğine dikkat çekerek her iki mekanın da kendi nesnelerini teşhir edici, metalaştırıcı, arzu ve arzuyu doyurma ihtiyacını kışkırtıcı bir bağlam yaratmasını (Çarmıklı, Aktaran Yılmaz, 2015: 337) performans gösterisiyle betimlemiştir. 2006 yılında Proje L4’deki bir etkinlikte bu performansı tekrarlamış, bu sefer müzeyi bir geneleve çevirerek (elgizmuseum.org) aynı sorgulamaları yapmıştır.



Şekil-125 Şükran Moral, Genelev, Video Performans, 1997, İstanbul Karaköy

Fotoğraf eğitimi alan Burak Delier Türkiye’de deneyimlenen baskıcı süreçler ve kapitalist sistem arasındaki ilişkiyi fotoğraf, video, performans, yerleştirme gibi çağdaş sanat üretim biçimlerini kullanarak betimleyen bir diğer sanatçıdır. 10. Uluslararası İstanbul Bienaline (İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik-2007) “TersYön” (“Parkalinç”) projesiyle katılan sanatçının aynı proje kapsamında “Madımak’93” serisi de vardır. Bu seriler sistem karşıtı direniş kıyafetlerinden

oluşturmuştur. Aydınlar için yanmaz takım elbise (Şekil-126), aktivistler için ise polis şiddetinden korunaklı parka (Şekil-127,128) tasarlayan sanatçının projesi bir manifesto ile birlikte yerleştirme şeklinde sergilenmiştir. Sanatçı manifestosuna göre:

“TersYön tarihin galip gelenlerin tarihi olduğunu bilir. Düzenin geçerli değerleri, şiddetin en incisini ve en barbarını arkasına alanların değerleridir. TersYön şiddet ve baskı yolu ile tepeden dayatılan yaşam ve tüketim değerlerini aşağıdakinin yakıcı bilgisi ile karşılar. Ekonomik, kültürel ve toplumsal tüm değerleri sömüren bu deve karşı, incinebilir olanı, ezileni, göz ardı edileni, ne ona ne de buna ait olanı koruma ve güçlendirme amacı ile hareket eder. TersYön bu devî, karsıdan cephe alarak değil, kendi silahıyla alt etmeyi dener. Tarihin ve yaşamın dışına düşürüleni, arka kapıdan gizlice toplumun merkezine yerleştirir. Toplumun hali hazırdaki üretim, tüketim, etkileşim ve değiş tokuş biçimlerini yok etmek yerine, onları tekrar yorumlamayı, akışını tersine çevirmeyi, kırılıncaya kadar esnetmeyi amaçlar. TersYön düzenin geçerli değerlerine ‘Hayır!’ diyerek, kendi öznel ve yerel değerlerini savunmak isteyenleri ve tarihi tersinden yazmaya girişenleri neo-liberalizmin tüketim odaklı sözde-demokrasinin ve ulusalcılığın gizli ve açık şiddetine karşı koruyacak ekipmanlar tasarlar ve üretir (10b.iksv.org/sanatici.asp?sid=25).



Şekil-126 Burak Delier, Madımak’93, Ateşe Dirençli Takım Elbise, Video, Tersyön Manifesto, Yerleştirme, Fotoğraf Serkan Taycan



Şekil-127 Parkalınç, Yerleştirme, Tersyön 10. İstanbul Bienali 2007
Fotoğraf Serkan Taycan



Şekil-128 Burak Delier, Parkalınç Afiş

İncelenen çalışmalar çerçevesinde Türkiye’de fotoğraf sanatında aktivist örnekler batıdaki gibi bir yoğunlukta değildir. Türkiye’deki direniş ve mücadele kültürünün batıdaki gibi köklü bir geçmişe sahip olmaması bu durumun önemli bir nedenidir. Ayrıca yaşanan askeri darbelerle, aydınların ve sol muhalefetin sesi büyük oranda kısılmış, sanatçılara ve eserlerine sansür uygulanmıştır. Fotografik yaratıcılık açısından aktivizm ülkemizde 90’lı yıllardan itibaren sanat kolektiflerince ve bireysel olarak sanatçıların sisteme, onun bileşenlerine muhalefet etme şeklinde gelişmiştir.

3.2.3. Sanallıkta Aktivizm ve Fotoğraf

Sanallık terimi pek çok alanda (fizik-optik, bilgisayar, sinema, mimarlık, internet vb.) kullanılan, 1990’lardan itibaren kavramsal boyutta tartışılmaya başlayan bir kavramdır. Türk Dil Kurumu’nun tanımlamasında, “gerçekte yeri olmayıp zihinde tasarlanan, mevhum, farazi, tahmini” (tdk.gov.tr) anlamındadır. Dolayısıyla terim gerçekliğin karşısı ya da sahte olarak anlaşılmaktadır. Oysa sanallık aynı zamanda gerçeğin farklı katmanlarından biridir, gerçek olan ama açığa çıkmamış olanı da tanımlamaktadır (Sofuoğlu: 2004: 239). Sanal terimi 18.yy başında bir nesnenin kırılmış ya da yansımış görüntüsünü-imgesini tasvir etmek için optik alanında kullanılmıştır. Buna göre sanal olan, gerçek bir nesneye doğrudan ihtiyacı olmayan bir yansıma ya da kırılmadır (Burnett, 2007: 125). Bu bakımdan fiziksel gerçeklikte var olan nesnelerin imge olarak yansımaları ya da taklitleri de sanaldır. Bu anlamda fotoğrafın optik bir yansıma ve bir gösterge sistemi olarak gerçekliği yeniden üretmenin metotlarından biri olması onu sanallığın merkezindeki üretim araçlarından biri haline getirmiş, icat edildiği tarihten itibaren gerçek ve kurgu arasındaki tartışmaların da hedefinde olmuştur.

Gerçekliğin yeniden sunumunun fotoğrafın yanında sinema ve televizyon gibi ses, metin, görüntü, grafik, video ve animasyonların oluşturduğu multimedya ortamlarıyla birlikteliği nesnel gerçekliği algısal dönüşüme uğramıştır. Yanı sıra teknolojik gelişmelerle paralel olarak ilerleyen dijitalleşme sürecinde, enformasyon ve bilgisayar teknolojisi alanındaki gelişmelerle birlikte sayısal alanda bir takım yazılımlarla yaratılan gerçeğe benzer sanal imge ya da ortamların oluşturulması, Baudrillard’ın ifadesiyle gerçekten daha gerçek bir algı yaratmıştır. Baudrillard’ın, “bir köken ya da bir

gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesini ‘Hiper-gerçek’ (Simülasyon)” (1998: 11) olarak tanımladığı süreç, gerçekle kurgu ayrımının neredeyse mümkün olmadığı bir ortam yaratmış ve yaşamdaki çelişkileri gizlemek için oldukça elverişli bir yapı haline gelmiştir. Bu ortam günümüzde dijital medya, enformasyon teknolojileri, bilgisayar dolayimli iletişim, siber uzam, sanal uzam, sanal gerçek vb. bir çok sözcüğün ortak bileşeni olan “yeni medya” kavramıyla açıklanmaktadır (Binark, 2010: 1). Kavramın var oluşunu belirleyen temel bileşen internettir.

90’ların başında Word Wide Web-WWW (dünya çapında ağ)’ın geliştirilmesiyle internet sitelerinin bilgiye göre düzenleyen sonra da kullanıcılarına istedikleri bilgiyi kolaylıkla bulabilmelerini sağlayan bir arama sistemi uygulaması (Castells, 2008: 64-65) sunulmuştur. Bu uygulamanın ilk aşaması olan Web 1.0 teknolojisi ve ardından 2004 itibariyle kullanıcıların içerik de üretebildiği Web 2.0 teknolojisiyle ağ sisteminde yoğunlaşan sanal ortamlar interaktif bir alan haline gelmiştir.

Bu teknoloji “multimedya (ses, metin, görüntü, grafik, video ve animasyon) ortamındaki göstergelerin, simge sistemlerinin, iletişim çeşitlerinin, farklı veri türlerinin tek bir araçta toplanması” (Van Dijk, 2004: 146) olarak tanımlanan yeni medyayı oluşturmuş ve Twitter, Facebook, Instagram, Youtube gibi sosyal ağların gelişmesini sağlamıştır. Yeni medyayı geleneksel medyadan (gazete, dergi yayıncılığı, radyo, televizyon yayımları ve sinema filmleri) farklılaştıran özellikler ise, “dijitallik, etkileşimsellik, hipermetinsellik, yayılım ve sanallıktır”⁸⁰ (Lister vd., 2003:13). “Sanallık kullanıcıya orada olma hissi sağlar” (Binark, 2010: 1).

Bu bağlamda Jan Van Dijk’ın (Aktaran Binark, 2010: 1) belirttiği gibi yeni medya ortamında kişiler arası iletişim de artık eskisi gibi doğrudan değil değil dolayımıdır ve bu ilişki biçimi görsel algılama üzerine temellendirilmiştir. Bu yeni

⁸⁰ “Yunanca ‘hyper’ sözcüğünden türeyen, ‘ötesinde, üzerinde, dışında’ anlamlarına gelen ‘hiper’ sözcüğü, metin sözcüğüyle birleşince arayüzdeki bir metnin başka metinlerle ilişkisine işaret eder. Hipermetinsellik, ağ üzerinden başka alternatif mecralara kolayca erişimin gerçekleşmesidir. Yayılım, yeni medya ortamlarının kullanıcısının tüketici konumundan üretici konumuna geçişini, sanallık ise, arayüzey ile kullanıcının kurduğu iletişimi açıklamaktadır” (Binark, 2010: 1).

ortamda bireyler, emoji⁸¹ gibi duygu işaretlerini kullanıp, görsel-işitsel veri aktarımı ve görme temelli bir kimlik inşası ile arayüzeye taşıyarak çeşitli biçimlere kimlikler sahnelemektedirler (Binark, 2010: 1). Kullanıcıların sosyal ağ ve sanal ortamlardaki dolayimli kurdukları ilişki ve üretim biçimleri yeni deneyimleri ortaya çıkarmış, sürekli artan kullanıcı sayısı ile de sanal gerçeklik hızla yayılmıştır.

Dijital teknolojiyle her geçen gün gelişen ve güncellenen sanal ortamlar ekonomik, politik ve sanatsal olanakları sınırsızlaştırarak küresel bir ağ sistemi yaratmıştır. Sese, görüntüye, yazıya aynı anda ulaşılabilen ve dünyanın farklı coğrafyalarında yaşayan birey ve gruplara teması sağlayabilen bu yeni iletişim ortamı küresel bilgi akışını hızlandırmakla kalmamış, aynı zamanda yeni ekonomik ve kültürel dinamiklerin oluşmasına da sebebiyet vermiştir. Bireylerin hiper-metin ve hiper-ortam özelliği bulunan platformlarda sosyal ve sanatsal paylaşımları ve etkileşimlerinin yanı sıra aktivistler bu mecraları örgütlenme amaçlı da kullanmıştır.

21.yy toplumsal hareketlerinin örgütlenme platformu olan sanal ortamlar hız ve etkileşimi bakımından aktivist eylemler için merkezi öneme sahiptir. Yanı sıra iktidarların diğer alanlara göre denetleme ve müdahale etmede daha az başarılı olduğu ortamlarda örgütlenen aktivist gruplar Castells'in (2013: 20-23) belirttiği gibi iktidara karşı, karşı ağ oluşturup, eylemlerini için koordinasyon sağlamaktadırlar.

Bu koordinasyonda en fazla kullanılan ve her geçen gün donanımsal olarak gelişerek kendi bünyesinde yazı, ses, görüntüyü ve interneti barındıran mobil multimedya aracı akıllı telefonlardır. Günümüzde tüm bireylerin bir uzantısı haline gelen bu medya, aktivistler için bir iletişim aracı özelliğinin ötesinde kullanım biçimlerine sahiptir. Aktivistler cep telefonlarının mobilitesi ve çift yönlü eş zamanlı ağ bağlantısı özelliği sayesinde, zaman ve mekân sınırlamaları olmaksızın, toplumsal hareketlerdeki veri ve görsel paylaşım faaliyetlerini hızlı bir şekilde sosyal ağlara taşınma olanağına kavuşmuştur. Bu teknolojik olanakla aktivist eylemler daha hızlı kitleselleşebilmektedir. Eylem fotoğraf ve video paylaşımlarıyla da iktidarın ve ana akım medyanın görmezden

⁸¹ Bir fikir veya duygu ifade etmek için kullanılan küçük bir dijital resim veya simge (en.oxforddictionaries.com/definition/emoji).

geldiği, sansür uyguladığı ya da manipüle ettiği sistem karşıtı muhalefet dinamikleri görünür hale gelerek yerelden küresele ulaşabilen bir farkındalık ve sonrasında da direniş ağı örülebilmektedir. Görsellerle oluşan bu farkındalık dünyanın farklı coğrafyalarında gerçekleşen Occupy eylemlerinin enternasyonalist dili ve koreografisini de belirlemesi bakımından önemlidir, toplumsal hafızayı şekillendiren görsellerle direnişin belleği de oluşmaktadır. Bu görsel birikiminin geçmiştekinden en büyük farkı ise belleği artık belgesel fotoğrafçı ve fotojurnalistlerin yanında yoğun olarak aktivistlerin oluşturmasıdır (Şekil-129,130).



Şekil-129 Peter Macdiarmid/Getty Images, Arap Baharı, Tahrir Meydanı, Mısır, 2011



Şekil-130 Ozan Kose /Getty Images, Gezi Parkı Direnişi, İstanbul, 2013

Toplumsal hareketlerdeki fotoğraf makinesinin görgü tanıklığı artık yoğun olarak cep telefonlarına geçmiştir. Aktivistlerin eylem esnasında cep telefonları ya da taşınabilir diğer mobil medya araçları aracılığıyla fotoğraf paylaşımları ve yaptıkları canlı yayın faaliyetleri ile aktivist duyarlılığın şimdi ve buradalığını dünyaya aktarılırken, literatüre de hem teknolojiden kaynaklı hem de zorunluluktan ‘sorumluluk duyan fotoğrafçılık’, ‘foto aktivizm’, ‘video aktivisti’, ‘barış gazeteciliği’ ya da ‘yurttaş gazeteci’⁸² gibi kavramları da eklemiştir. Bu kavramların teknolojik nedeni dijitalizm ve bu sürecin sonuçları ile açıklanırken, zorunluluk kısmını ise ana akım medya anlayışı karşısına alternatif-aktivist medya oluşturma çabaları oluşturmaktadır.

⁸² Kim ve Lowrey’e göre “çoğunlukla gazetecilik eğitimi almamış ve gazetecilikten para kazanmayan ‘gazetecilerin’ internet üzerindeki web-tabanlı gazetecilik faaliyetleriyle ilişkilendirilmektedir” (Aktaran Yanardağolu, 2015: 252).

Tarihsel olarak geçmişin küçük basım evlerinin, korsan ya da yeraltı radyo gibi radikal ve anarşist medya projelerine (Atton 2002, Aktaran Lievrouw, 2016: 26) dayandırılan alternatif-aktivist medya günümüzde “yeni enformasyon ve iletişim teknolojilerinin iletişim yapıtlarını, pratiklerini ve toplumsal düzenlemelerini, egemen, olağan ve kabul görmüş olan toplum, kültür ve politika yapma biçimlerini değiştirmek ya da onlara meydan okumak için kullanan ya da değiştiren” (Atton, 2004, Aktaran Lievrouw, 2016: 26) pratikler olarak tanımlanmaktadır. Lievrouw “Alternatif ve Aktivist Yeni Medya” (2016: 37) kitabında bu pratiklerinin kültürel kökenini avangard sanata (özellikle dada ve Sitüasyonist hareket), toplumsal ve politik kökenini ise 60’lar itibariyle kimlik siyaseti merkezli yeni toplumsal hareketlerin eylem pratikleri ve teorilerine dayandırmaktadır.

Bu bakımdan 20.yy’ın aktivist sanat ve yeni toplumsal hareketlerinin sistem karşıtı muhalif tavrı yöntem, söylem ve eylem pratikleri bakımından yeni medya teknolojilerini ve sosyal ağları kullanan günümüz aktivistlerine yol haritası çizmiştir. 21.yy yaşamının ritmini tutan sanal ağlarda aktivist sanatçılar da tıpkı avangard ve çağdaş sanat pratiklerinde olduğu gibi dışavurum biçimleri üreterek muhalif tavrın estetiğini yaratmaktadırlar. Sanatın tüm formlarındaki muhalif-aktivist üretim biçimleriyle uluslararası organizasyonlarda, sergilerde, sosyal ağlarda ya da sanatçıların ve kolektiflerin web sitelerinde paylaşarak bir farkındalık ve duyarlılık oluşturulmaktadır.

Dijital teknoloji ve internet birlikteliği sanatın tüm formlarını dönüştürdüğü gibi, fotoğrafın belgesel tavrı aracılığıyla oluşan ve muhalif duyarlılığa hitap edecek görsel dilin geçmişten daha hızlı bir şekilde koordine edilmesini de sağlamıştır. Ancak görüntü üretiminin sayısallaşması ve gelişen müdahale yöntemleriyle birlikte fotoğrafın dolaysız ve nesnel olarak gerçeğin kaydını yansıttığı konusundaki tartışmalar sanallıkta daha da önemli hale gelen bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır. Geçmişinden itibaren sistemlerin çıkarları doğrultusunda ve çoğunlukla ana akım medya tarafından manipülasyona uğrayan fotoğraflar, günümüz sanallığında toplumsal algı üzerinde çok daha fazla etkilidir. Yukarıda belirttiğimiz gibi nesnel gerçekliği ayırt edemediğimiz sanal ortamlarda yaratılan simülasyonlar, “her zaman için gerçeğe saldırmaktan yanadır” (Baudrillard, 1998: 35). Dolayısıyla fotoğrafın -ve diğer tüm görsellerin- dolaşıma girdiği

mecralar geçmiştekinden hızlı ve daha yoğun bir algı yaratmaktadır. Bu bakımdan sanallıkta fotoğrafın anlamını, nesne olarak kendisi ya da hangi koşullarda üretildiğinden ziyade nasıl kullanıldığının ve bağlamının sunumu belirlemektedir. Flusser'in de belirttiği gibi “dağıtım kanalları, mecralar fotoğrafın asıl anlamının kodlayıcılarıdır. Bu kodlama süreci, fotoğrafçı ve dağıtım aygıtı arasındaki mücadeleyi kapsayan bir süreçtir” (1991: 32).

Yaşanan olayların ve nesnel gerçekliğin saptırılmamasını sağlamak aktivistler, alternatif medya platformlarının muhabirleri ve yurttaş gazeteciler için zorunluluktur. Çünkü aktivistlerin hedefi olan toplumsal dönüşüm simülasyonların oluşturduğu yanılsamalar dizgesi ile değil, nesnel gerçekliğin doğru okunmasıyla oluşan sistem karşıtı muhalif tavır ve mücadeleyle mümkün olabilmektedir.

Yapısal olarak tarihsel kökeni yukarıda bahsettiğimiz gibi radikal ya da anarşist medya pratiklerine dayandırılan ve 1999 Seattle eylemleriyle tekrar gündeme gelen yurttaş gazeteciliği eylemler sırasında alternatif haber portallarının da oluşumunu sağlamıştır.

Radikal sol, küreselleşme ve kapitalizm karşıtı (Lievrouw 2016: 136) perspektife sahip ‘Bağımsız Medya Merkezleri’ (The Independent Media Centres-IndyMedia) bu portallardan biridir. Protesto gösterilerinin ve toplantıların ana akım medyada yer alma biçimlerine karşı gerçeğin doğru anlatımlarıyla ve gönüllü haber üreticileriyle açık yayıncılık⁸³ anlayışını benimseyen, çeşitli bağımsız alternatif medya kuruluşları ve aktivistleri tarafından kurulmuştur (indymedia.org/or/static/about). IndyMedya ekibi internet kullanıcılarına ‘medya ol’ çağrısı yaparak (Şekil-131) eylem alanlarından gelen fotoğraf ve video paylaşımlarıyla nesnel gerçekliği izleyicilerine aktarmış ve alanında uzman olan pek çok aktivist bilgisayar programcısından teknik destek alarak çevrimiçi haber sunumlarıyla internet kullanıcılarına gerçek zamanlı, sansürsüz ve kesintisiz haber yapmayı hedeflemişlerdir (Lievrouw 2016: 137). Seattle eylemlerinden sonra dünyanın tüm kıtalarında yaklaşık 150 merkezi olan IndyMedia

⁸³ İnternet erişimi olan herkesin, editörler tarafından denetlenmeden, raporlar, fotoğraflar, ses veya video paylaşımlarına izin verilen yayıncılık (Lievrouw, 2016: 136).

portali aracılığıyla “binlerce görgü tanığı haberleri aktivistlere, destekleyenlere ve küresel vatandaşlara ulaşabilmektedir” (Atton, 2003 Aktaran Yanardağoglu, 2015: 256).



Şekil-131 Indymedia, Bannner, 1999

Dönemin internet teknolojisi (Web 1.0) nedeniyle günümüzdeki kadar yoğun bir görsel veri paylaşımı olmasa da eylemlere katılan-izleyen insanlar tarafından çekilen fotoğraflar 2004 itibariyle (Web 2.0 teknolojisiyle), Seattle eylemlerinden 5 yıl sonra faaliyete giren Flickr gibi fotoğraf ve video paylaşım sitelerinde de yayımlanarak protestolarındaki direnişin görsel kayıtları tekrar dolaşıma girmiştir (Şekil-132). Bu fotoğraflar özellikle sanallıkta zamanın ruhunu yansıtmak konusunda çok gecikmiş olmasına rağmen direnişin belleğini oluşturması ve bu belleği küresel ağ sistemine taşıması bakımından önemlidir.



Şekil-132 Steve Kaiser, DTÖ Protestoları, 30 Kasım 1999, Seattle, ABD

Çevrimiçi ortamlara daha fazla kişinin dahil olmasıyla ve sıradan bireylerin insanı ve toplumu ilgilendiren her olaya refleksif bir şekilde cep telefonları ya da fotoğraf makineleriyle olan görgü tanıklığıyla yurttaş gazeteciliği gelişmeye başlamıştır. Bireylerin görgü tanıklığıyla artan toplumsal farkındalık, 2000 yılında Kore’de “her

yurttaş bir habercidir” sloganıyla yayına başlayan “OhMyNews”⁸⁴ (ohmynews.com) gibi platformlarla çevrimiçi kullanıcılarla daha fazla temas etmeye başlamıştır. Yanı sıra 2004 yılında Facebook, 2005 yılında Youtube, 2006 yılında Twitter’in faaliyete geçmesiyle - ve her geçen gün artan kullanıcı sayılarıyla- her birey kişisel sosyal medya hesabından ya da dahil olduğu grup-kolektif-alternatif haber portalı vb. online sayfalardan kamusal problemlerle ilgili görseller ya da ilgili diğer verileri paylaşarak anaakım medyada çok fazla yer almayan konuları da gündeme getirmişlerdir. Bu paylaşımları yapan bireyler aynı zamanda hayatın ritmi içerisindeki her türlü ihlali de dile getirip görünür kıldıkları için daha fazla demokratik ortamın oluşması ve kamusal alandaki problemlerin çözülmesine de katkı sağlayacakları sıklıkla dile getirilmiştir (Kim ve Lowrey, 2015 Aktaran Yanardağoglu, 2015: 252).

Bireylerin kamusal problemlere daha fazla duyarlı olmasının yanında yeni medya ve sosyal ağların gelişmesiyle aktivizm dijital olanaklarla yerelden küresele doğru bir ivme kazanarak direnişi ve mücadeleyi dünya çapına daha hızlı bir şekilde yaymış ve dayanışma ağlarını da bu bağlamda sınırsızlaştırmıştır. 1. Bölümde bahsettiğimiz gibi Ortadoğu’da Arap Baharı, İspanya’da Öfkeliiler hareketi, ABD’de Occupy Wall Street, Türkiye’de Gezi Direnişi ve bunlara benzer pek çok toplumsal hareket pratikleri yerel hareketler olmasına rağmen var olan sisteme karşı özgür ve adil bir dünya taleplerinde ortak bir dil, örgütlenme ve eylem biçimi yaratmışlardır. Bu ortaklığın mecrası sosyal medya olduğu için hareketler küreselleşmiştir. Dijital ifade olanaklarıyla birlikte 21.yy aktivist hareketlerin fotografik imgeleri de bir medyaya (araç) sahip olan bireylerin görgü tanıklığıyla oluşup, küresel ağ sisteminde dolaşıma girmiştir.

Örneğin Ortadoğu coğrafyasını dönüştüren Arap Baharı hareketlerinde yer alan aktivistler örgütlenmelerini Facebook, Twitter ve Youtube olmak üzere sosyal medya aracılığıyla sağlamışlardır⁸⁵. Hareketlerin tüm dünyada görünür kılınmasında ve aktivist fotografik imgelerin dolaşımında yine bu araçlar etkili olmuştur (Şekil-133,134). Dubai School of Government tarafından yayınlanan ve hareketlerin ilk üç ayını kapsayan (Ocak-

⁸⁴ Korece yaşanan zaman, çağdaş anlamındadır.

⁸⁵ Mısırlı bir aktivist protestolar devam ederken şöyle söylemiştir: ‘Biz Facebook’u protestoları ‘organize etmek’, Twitter’ı ‘koordine etmek’ ve Youtube’u da protestoları dünyaya duyurmak için kullanıyoruz (dilatr.wordpress.com/category/arap-bahari-ve-sosyal-medya/#sdfootnote15sym).

Mart) Arap Baharı Sosyal Medya Raporu'nda Mısırlıların ve Tunusluların %90'ı Facebook'un protestoların organizasyonunda ve farkındalık yaratmakta büyük fayda sağladığını belirtmişlerdir. Aynı raporda Twitter'da, "Egypt" (Mısır) hashtaginin 1.4 milyon kere kullanıldığını ve en popüler diğer hashtag'lerin "Jan25", "Libya", "Bahrain" ve "Protest" olduğu belirtilmiş ve Ortadoğu'da bu ilk üç aylık sürede sosyal medya kullanım oranının iki kat arttığı ifade edilmiştir⁸⁶ (Huang, 2011: 1). Bu halkların ana dillerinin Arapça olmasına rağmen Twitter'da atılan Tweet'lerin, Facebook'ta kurulan grupların ve oluşturulan hashtag'lerin genellikle İngilizce olması eylemleri ve aktivistlerin taleplerini daha anlaşılır kılmıştır. Facebook aracılığıyla "event" (etkinlik) de oluşturan aktivistler, 25 Ocak'ta düzenlenecek eylem için yaklaşık 85 bin kişi katılım onayı almış ve halk Tahrir Meydanında toplanmıştır (facebook.com/pg/25jan). Şekil-135'de görüleceği gibi aktivistlerin aynı günün gecesi Tahrir meydanı işgal ederek orayı yaşam alanlarına çevirmesi 1. Bölümde bahsettiğimiz gibi diğer Occupy eylemlerine de esin kaynağı olmuştur. Ayrıca paylaşılan diğer video ve fotoğraflarda görsel imajların yazıya ya da farklı dil yapısına gerek kalmadan evrensel bir dil yetisine sahip olması eylemlerin uluslararası destekçi sağlamasında etkili olmuştur.



Şekil-133 Peter Macdiarmid/Getty Images
Facebook Grafitisi, Tahrir Meydanı



Şekil-134 Anonim, Devrim Araçları

⁸⁶ Detaylı bilgi için bkz. <http://www.thenational.ae/news/uae-news/facebook-and-twitter-key-to-arab-spring-uprisings-report>



Şekil-135 Anonim, Tahrir Meydanı, 25 Ocak 2011

Arap Baharı hareketlerinden model alarak sosyal medyada örgütlenen İspanya’da Öfkeliiler (İndignados) ve Amerika’da Occupy Wall Street, Türkiye’de Gezi Direnişi gibi 21.yy aktivist örnekleri de ağ sistemi içerisinde olan insanlara sosyal medya üzerinden sokağı işaret etmişlerdir. Örneğin Occupy Wall Street eylemlerinin ilk zamanlarında Kanadalı aktivist grup Adbusters oluşturduğu “occupywallstreet” hashtagiyle (#occupywallstreet) Tahrir Meydanındaki eylemlere atıfta bulunarak 17 Eylül 2011’deki Manhattan işgal eylemine insanları çadırlarıyla birlikte barikat kurmaya davet etmiştir (Şekil-136) (adbusters.org/blogs/adbusters-blog/occupywallstreet). Eylem sonrasında tüm ABD genelinde finans merkezinin kalbi olan Wall Street’e karşı bir mücadele ortaya çıkmıştır. “We Are 99%-Occupy Wall Street” hareketi, en zengin %1’in küresel ekonominin kurallarını nasıl yazdığını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır (occupywallst.org). Ayrıca #weare99% (biz % 99’uz) hashtagi eylemlerin fotografik imgelerinin de oluşmasında etkili olmuştur (Şekil-137).



Şekil-136 Adbusters Dergisinde Yayınlanan Eylem Çağrısı Afişi



Şekil-137 Anonim, Occupy Wall Street We Are The 99 % (Biz % 99’uz)

İspanya’da 15 Mayıs 2011’de başlayan (15-M) ve 58 şehirde eş zamanlı gösterilerin örgütlenme araçları da Facebook ve Twitter olmuştur. “Sokaklara çıkın”, “biz Facebook’ta değiliz, biz sokaklardayız” sloganlarıyla uluslararası hacker grubu Anonymous’la bağlantılı bir Twitter hesabı ile paylaşımlar yapan Öfkeliiler aktivist grubu, bu paylaşımlarında eylem çağrıları yapmış, yerel halk meclisleri kurup tartışmalar düzenlemiştir. Daha fazla demokrasi ve ekonomik problemlerin giderilmesini talep eden Öfkeliiler kamplar kurarak pek çok işgal eylemleri düzenlenmiştir (Gerbaudo, 2014: 148). İşgal eylemlerinin fotografik aktivist imgelerinden biri 1982-89 yılları arasında Alan Moore ve David Lloyd tarafından hazırlanan “V For Vendetta” isimli çizgi roman serisinin 2006’da aynı isimle sinemaya uyarlanmasıyla sonra popüler kültürün olduğu kadar anarşizmin ve devrimin uluslararası simgesi haline de gelen Guy Fawkes maskesi olmuştur. Anonymous hacker grubunun da simgesi bu maske filminden sonraki pek çok eylemde aktivistler tarafından sıklıkla kullanılmış (Ek-12), Occupy eylemlerinin de simgesi haline gelmiştir.



Şekil-138 Getty Image, Öfkeliiler Gösterileri, Madrid, İspanya.

Türkiye’de ise 27 mayısta 2013 tarihinde İstanbul Taksim Gezi Parkı’nın yayalaştırma projesine karşı çıkan bir grup ekoloji aktivisti ve Taksim Dayanışma Platformu ekibine polis müdahalesinin sonucunda İstanbul içi oluşan direniş, Facebook ve özellikle Twitter aracılığıyla hızla yayılmış, bu platformlarda örgütlenen kitleler - Bayburt hariç- 80 ilde Gezi Direnişine destek amaçlı eylemler düzenlenmiştir (Göztepe, 2013: 12). Türkiye’nin sosyal medya kullanımı tecrübesinde bir dönüm noktası olan Gezi Parkı direnişi, pek çok araştırmaya konu olmuştur. Örneğin Gezi eylemleri sırasındaki Twitter kullanımı ve protestolara etkisi New York Üniversitesi Sosyal Medya ve Siyasi

Katılım Laboratuvarı'nın yaptığı araştırma raporunda yayımlanmış ve Türkiye'deki aktif Twitter kullanıcı sayısı 29 Mayıs günü 1.8 milyon iken 10 Haziran itibari ile aktif kullanıcı sayısı 10 milyonu bulduğu belirtilmiştir. Ayrıca Gezi eylemleri ile ilgili Tweet'lerin % 88'inin Türkçe, %12'sinin ise yabancı dillerde atıldığı belirtilmiştir. Türkiye'de #direngeziparkı hashtagi ile devam eden etki, Anonymous'un #occupygezi hashtagini tüm dünyada duyurmasıyla uluslararası arenada daha çok yer bulmaya başlamıştır. Toplamda atılan 3.419.283 Tweet'lerin 1.492.454'ü Türkçe, 1.241.361'i İngilizce iken, 176.636'sı Almanca, geri kalanını Fransızca, İspanyolcadır. Raporda, kullanıcıların akıllı telefonlarıyla sürekli video ve fotoğraf paylaştığı belirtilirken, Batı medyasının da bu verilerden haberlerinde yararlandığı ifade edilmiştir⁸⁷.

Sosyal medyada örgütlenen ve yıllarca yaşamın her alanında özgürlüklerin kısıtlandığını düşünen her kesimden (ücretli işçi ve emekçiler, küçük esnaf, işsizler, ev kadınları, emekliler, öğrenciler, LGBT bireyler, liberal, sosyalist, sosyal demokrat, kemalist, anarşist, ateist, müslüman, alevi vb. farklı felsefi, siyasal görüş ve inançlara sahip bireyler (İnal, 2013: 16) bireylerin katılım gösterdiği eylemlerde medya kuruluşlarından bankalara kadar iktidarın ve sistemin tüm bileşenleri protesto edilmiş, eylemlerde kolektif bir direniş kültürü oluşmuştur. Bu kültürün ürettiği pek çok fotografik imge sosyal medya aracılığıyla viralleşerek direnişin simgesi haline gelmiştir. Bu simgeleri ise 90 kuşağının yaratıcı ve mizah dolu söylemleri, her yaştan ve sosyal-siyasal gruptan direnen insanlar, taraftar grupları, ana akım medya protestoları, sanatsal performans gösterileri, polisin direnişçilere olan şiddeti⁸⁸ ve bu şiddet sonucu yaşanan ölümler oluşturmuştur.

⁸⁷ Bkz. https://wp.nyu.edu/smapp/wpcontent/uploads/sites/1693/2016/04/turkey_data_report.pdf

⁸⁸ Uluslararası Af Örgütü'ne göre, polis protestoların ilk 20 günü boyunca 130.000'in üzerinde göz yaşartıcı gaz kapsülü kullandı. <https://www.amnestyusa.org/sites/default/files/eur440222013en.pdf> Ayrıca bkz. <http://everywheretaksim.net/tr/category/fotograflar/polis-siddeti/>



Şekil-139 Anonim, Gezi Parkı
Protestoları Taksim, 4 Haziran 2013



Şekil-140 Reuters, Gezi Parkı Protestoları
Taksim, 12 Haziran 2013



Şekil-141 Kırmızı Kadın, Osman Orsal



Şekil-142 Gezide 90'ların mizahı⁸⁹



Şekil-143 Gezide Performans

⁸⁹ Bkz. <http://everywheretaksim.net/tr/duvar-yazilari-graffitiler-duvar-gorselleri/>

Direnişin Türkiye’deki görsel örnekleri üzerinden de anlaşılacağı gibi aktivist heyecanın göstergeleri başlangıcından (1848 devrimleri) itibaren politik olarak dönüşüme uğramıştır. Yerini sınıf mücadelesi perspektifinden uzaklaşan pratiklerin sistem içi revizyon imgelerine bırakmıştır.

Diğer taraftan sanallıkta aktivizm kültürü, küresel görgü tanıklığı çerçevesinde bütün coğrafyaların hikayesi haline gelmiştir. Dolayısıyla her yeri ilgilendiren bir yapısı vardır. Bu hareketler köklü dönüşümler yaratamamışlardır ama Occupy hareketleriyle halkın bilinci artmış, medyaya ve iktidarlar daha fazla sorgulanır hale gelmiştir. İnsanlar mücadele kültürünü ve birlikte hareket etmeyi tekrar hatırlayarak gündelik hayattaki eşitsizlikleri ve adaletsizlikleri daha fazla görünür kılmışlardır. Chomsky’nin de belirttiği gibi bu hareketler kamp çadırlarıyla işgal eylemleri yapmaktan çıkıp, ülkelerin vicdanını işgal etmeye sıçramıştır: “Occupy Wall Street hareketi artık Wall Street’i işgal etmiyor fakat zenginliğin gülünç şekilde kötü dağılımı ve sınıf çatışması meselesi ülkenin bilincinde giderek daha fazla yer etmiş, bu konudaki tartışmaları yoğunlaştırmıştır” (Chomsky, 2013:1-54). Slavoj Zizek ise **“Occupy Wall Street: Bir Adım Sonra Ne Yapmalı?”** (Occupy Wall Street: What is to Be Done Next?) isimli makalesinde her ülkenin farklı dinamikleriyle şekillenen fakat özünde küresel mücadelenin bir parçası olan Occupy hareketlerinin neo-liberal politikaların Batı demokrasisinin temelini zayıflattığı bir dönemde kaçınılmaz olarak ortaya çıktığını ve kendiliğinden örgütlenen kitlelerin mücadelesinin, hegemonik ideoloji alanında bir boşluk yarattığını belirtmiştir. Zizek ayrıca hareketlerin henüz çözüm üretememiş olmasına rağmen bu boşluğun demokratik ve tutarlı somut pratiklerle doldurulması gerektiğinin de altını çizmiştir. (2013: 2-35-37).

Occupy direnişlerinden sonrasında da dünya genelinde sosyal medyadan örgütlenen kitleler her türlü hak ihlali için organize olup harekete geçmektedirler. Fakat yukarıda belirttiğimiz gibi küresel dünya sisteminde her geçen gün yeni krizler ortaya çıkmaktadır ve hegemonik ideoloji alanındaki boşluklar da artmaktadır. Özellikle son dönemde Avrupa Birliği ülkelerindeki yaşanan ekonomik sorunların sebebi olarak gösterilen mülteciler ve yabancılar üzerinden sürdürülen düşmanca siyaset, Ortadoğu’da IŞID (Irak ve Şam İslam Devleti) gibi yaratılan radikal yapılanmaların ülkemiz ve

dünyadaki canlı bomba eylemleri ve dijital teknoloji araçlarıyla paylaştıkları dehşet veren propaganda videoları, Trump'ın ABD başkanlığı ve şovenist söylemleri, Avrupa Birliği'ndeki parçalanmalar, Rusya'nın Ortadoğu politikaları vb. gelişmeler dünyayı siyasal, ekonomik ve sosyal olarak daha derin krizlere sokmaktadır. Ne var ki sol ideolojinin eşit ve adil yaşam önerileri için fırsat olabilecek bu ortam yine sol ideolojinin sorunlara çözüm üretmekteki yetersizliği ve 21.yy konjonktürüne uygun yeni öneriler sunamaması gibi nedenler yüzünden bir dönüşüm yaratamamakta ve sağ ideolojinin yükselişe geçmesine sebebiyet vermektedir.

Bu durumun hem ülkelerin iç dinamikleri çerçevesinde hem de küresel anlamda sosyolojik, politik, ekonomik vb. sonuçları da olmuştur. 1848 Devrimleri ve Paris Komünü'nden bu yana yaşanan sahnede içerik olarak büyük değişiklikler yoktur: dünyanın bütün coğrafyalarında polis ya da diğer kolluk kuvvetleri ve aktivistlerin karşı karşıya gelme sahneleri ve uygulanan şiddet aynıdır. Ülkelerin farklı ve nesnel dinamikleri olmakla birlikte aktivistlerin ideolojik söylem ve yöntemleri, eylem taktikleri ve dönüşen yöntemler benzerdir. Ana akım medyanın iktidar taraftarlığı her yerde benzerdir. Toplumsal hareketler ideolojisinin görsel, fonetik sanatlar ve edebiyattaki estetik dışavurum biçimleri kültüre has kodlarla örülmüştür ama evrensel dilleri aynıdır.

Sahnelerin içeriği aynıdır ancak yukarıda belirttiğimiz gibi sahnelerin bağlamı, mecrası ve dolaşım kanalları değişmiştir. Direniş sahneleri önce haber olmuştur, sonra sanat, sonrasında imge, sonrasında da bir medya olmuştur. Günümüze gelindiğinde ise bu sahneler sanal arayüzler haline gelmiştir. Bu da bizim başka bir kültüre geçtiğimiz göstergesidir. Kitle toplumundan ağ toplumuna geçtiğimiz bu kültürün adı Dijital Kültür'dür. Dolayısıyla yaşadığımız bilişim çağında teknoloji, iletişim ve yeni medya olanaklarıyla her şeyin dijital kodlarla ifade edildiği, sanal gerçekliğe dayalı ortamlarda kültürün de dijitalleşmesi kaçınılmazdır. Konu detaylı olarak başka bir araştırmada incelenmelidir ancak tez konusu bağlamda Van Dijk'e göre (2016: 292) bu kültürün en göze çarpan ögesi artık ekranların her yerde olmasıdır. Ekranların dilini biçimlendiren en önemli araçlardan birisi fotoğraftır. Özellikle de sosyal ağlar dolayısıyla fotoğraf uygulamalarının gittikçe artan bir oranda kullanılması ve her bireyin günlük refleks hale gelen bir tavırla cep telefonları aracılığıyla fotoğraf çekmesi önümüzdeki dönemde de

fotoğrafin sanallıkta yoğun olarak kullanılacağı ve dolayısıyla da ilerleyen zamanlarda bu kültürdeki toplumsal hareketlerde de fotoğrafin başat bir materyal olacağı sonucunu ortaya çıkarmaktadır.



SONUÇ

Bireysel ya da toplumsal olarak sistemle hesaplaşma pratiklerinin bağlam kazandığı alan aktivizmdir. “Aktivist Bir Eylem Pratiği Olarak Fotoğraf Sanatı” başlıklı tez çalışmasında aktivizmin gelişim aşamaları, toplumsal hareketler merkezli olarak incelenmiştir. Araştırmanın odak noktasını oluşturan aktivizm ve fotoğraf sanatının, süreç içerisindeki toplumsal hareketler ve muhalif sanat pratikleriyle ilgili olarak kazandığı görünüm kronolojik olarak analiz edilmiştir. Konuyla ilgili analizler sırasında literatür taraması yapılmış ve görsel belgeler irdelenmiştir. Tezin 1. Bölümünde aktivizm kavramı ve kavramın tarihsel süreç içerisindeki kazandığı anlamlar değerlendirilmiştir. Dolayısıyla aktivizm, Eski Toplumsal Hareketler, Yeni Toplumsal Hareketler, Küreselleşme Karşıtı Hareketler, Dijital Aktivizm ve Occupy Hareketleri çerçevesinde incelenmiştir. Aktivist kültürün sanatsal bağlam kazanmasında 20.yy’ın başında dışavurumcu edebiyat ve avangard pratiklerin bakış ve yöntem önerileri getirdiği saptanmıştır. İdeolojinin estetize edilmesi ve bunun kronolojisi tezin 2. Bölümünü oluşturmuştur. Muhalif sanatın temelleri ve örgütlenmesi açısından ideolojinin estetiği ve örnekleri bu bölümde analiz edilmiştir. Tezin 3. Bölümü ise aktivist kültürün gerçekçi bir dil olan fotoğraf sanatı ile ilişkilerinin analizine yöneliktir.

Tez çalışmasında fotoğrafın ve diğer görsel sanatların, ideolojinin estetik bir dışavurum biçimi olarak aktivist öneriler sunan yapısı saptanmıştır. Marksist hareketlerin geliştiği 1848 ve sonrası dönem incelenmiş, tezin araştırma alanı olarak aktivist tavrın sol ideoloji çerçevesindeki bağlamı değerlendirilmiştir. Ayrıca, aktivist duyarlılığın, demokrasinin bir yansıması olarak yoğun bir şekilde görülmeye başlandığı coğrafyanın Avrupa olması sebebiyle bu coğrafya merkezli hareketler incelenmiş, daha sonra bu yaklaşımın bir uzantısı olarak ABD’deki karşılıkları ve ülkemizdeki gelişmeler ile araştırma alanı sınırlandırılmıştır.

Gerçekleştirilen araştırma sonucunda “Aktivist Bir Eylem Pratiği Olarak Fotoğraf Sanatı” başlıklı tez kapsamında, fotoğrafın teknolojik, toplumsal, estetik, politik, ekonomik vb. evrensel kullanıma uygun nitelikleri dolayısıyla, farklı muhalefet

dinamiklerini görünür kılması, aktivist bir eylem pratiği halinde kullanılmasını mümkün kıldığı saptanmıştır.

1848 toplumsal hareketleriyle devrimci bir potansiyel yaratan işçi sınıfı, 1871 Paris Komünü'yle birlikte eşit ve özgür bir dünya için sosyalist bir iktidar önerisi sunduğu direniş pratiklerinin ifadesi, devrimler çağında icat edilen fotoğraflarda saptanmıştır. Bu toplumsal hareketlerin sosyolojik ve politik durumu 1. Bölümde incelenmiş ortaya çıkan teori 3. Bölümde fotoğraflar üzerinden analiz edilmiştir. Belgesel ve onun bir türevi olan haber fotoğrafı özelliğindeki bu fotoğrafların gelecek zamanların aktivist hareketlerinin belleği olma gibi bir misyona sahip oldukları, sonraki zaman dilimlerinin aktivist hareketlerinde tekrarlan sahnelerle saptanmıştır. Toplumsal hareketlerin 20.yy başları itibariyle fotoröportaj tekniğiyle de saptanmasıyla direniş kültürünün kitleselleşmesinin olanaklı hale getirdiği görülmüştür. Özellikle Almanya'da bu kültürün fotografik sonuçları periyodiklerde tespit edilmiştir. Toplumsal hareketlerden elde edilen görüntüler gerçek ve gerçek olmayanı, doğru ve yanlış ortaya çıkarmak konusunda farkındalık yaratmıştır. Ayrıca fotoğrafın farklı ideolojik yapılarda, farklı amaçlarla kullanıldığı dönemin fotoğrafları üzerinde yapılan araştırmada tespit edilmiştir. Bu anlamda fotoğrafı iktidarla, aktivistlerin kullanması farklı düşünsel düzlemleri ortaya çıkarmıştır. Aktivistlerin fotoğrafı bu dönemlerindeki kullanım amaçları temel haklar, özgürlükler, adalet, ekonomik talepler vb. çerçevesinde görülmüştür. Ama aynı zamanda ortaya çıkan görsel veriler hak arama mücadeleleri açısından simgesel öneme sahiptir ve estetik nitelik taşıdıkları görülmüştür. Bütün bu pratik veriler çerçevesinde aktivizm ve sanatın eşyanın tabiatından kaynaklanan muhalif karakteri yaşamı sorgulama konusunda 20.yy sanatının avangard kimliğinin oluşmasında etkin olduğu sonucunu ortaya çıkarmıştır. Özellikle 2 ve 3. Bölümlerde konuyla ilgili yapılan analizlerde Dadaist ve Konstrüktivist örnekler bu saptamayı elde etmemiz sağlamıştır.

Aktivist kültürün örgütlü olma zorunluluğu 20.yy'ın başıyla beraber sanatın örgütlü yapısı ile ortak bir bağlam yarattığı görülmüştür. Bu bağlamı biçimlendirenin ideoloji olduğu saptanmıştır. Dolayısıyla aktivist kültürün kendi ifadesine uygun aktivist bir gelişme göstermesi 2. Bölümde yaptığımız değerlendirmelerle ortaya çıkmıştır. Aktivizm, aktivizme dönüşürken sanatçıya fiziksel ve zihinsel eylemci olma formasyonu

getirmiştir. Ayrıca avangard örgütlenmenin ideolojik karakteri sanat terminolojisine pek çok kavram da kazandırmıştır. Bu kavramlarla sanatın yapısı köklü bir şekilde değişikliğe uğramış, sanat hayat bağlantısında teknolojik faktörlerin devreye girdiği saptanmıştır. Ayrıca avangard hareketlerle birlikte aktivizm, aktivist bir nitelikle sanatın öznesini, nesnesini, mekanını geleneğinden kopararak farklı bağlamlarda değerlendirilebileceğini gösterdiği belirlenmiştir.

Avangard akımlarda sanatçı gruplarındaki örgütlenme, siyasal propaganda anlayışındaki yöntemlerin kullanılması: afişlerin, bildirilerin yayılması ayrıca performans gösterileriyle izleyicilerin de sanata dahil edilmesi ve tüm bunların planlı programlı bir şekilde manifestolarla tasarlanması sanatın da bir alternatif üretebildiğini göstermiştir. Muhafız sanat örgütlenmelerinin de toplumsal hareketlere ivme verebileceği saptanmıştır.

2. Dünya savaşından sonra Sovyetler Birliği ve ABD'nin başını çektiği iki kutuplu dünya düzeninde sanatın merkezi Avrupa'dan ABD'ye geçtiği görülmüş ve avangard sanatın örgütlü ruhu kaybolmuştur.

Bu dönem batıda liberal politikalarla şekillenen yenedünyanın sistematüğinde Yeni Toplumsal Hareketler çerçevesinde aktivistler kültürel kimlikler, ekoloji, kadın hakları ve cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılık, sivil haklar, barış ve ifade özgürlüğü vb. yoğunlaşmış ve toplumsal muhalefetin temel dinamiklerinin değiştiği saptanmıştır. Aktivist hareketler temalarının belirleyicileri olduğu CoBrA, Letrisizm, Sitüasyonist Enternasyonal, Arte Povera, Pop Art, Fluxus, Happennig, Performans Sanatları, Kavramsal Sanat, Land Art, sonrasında Feminist sanat, Black Art, Grafiti, Kamu Sanatı, video art gibi sanatsal dinamiklerin çağdaş sanat bağlamı itibarıyla ortaya çıktığı görülmüştür.

1980'lerle beraber liberal ekonomi ile, çağdaş sanat pratikleri galeriler, müzeler ve uluslararası etkinliklerle elitist bir noktaya çekilmiş ve sanat eseri sadece gerçek değeriyle değil sanal değeriyle de neo-liberal ideolojinin karşılığı olacağının ipuçlarını vermeye başlamıştır. Bu gelişmeler aktivist sanatın kamusal alanlarda faaliyet göstermesini beraberinde getirmiş, ilişkisel estetik bağlamında örnekler üzerinden analiz edilmiştir. Ayrıca bu gelişmelerin aktivizme yansması, interaktif deneyimlerin olanaklı

hale gelmesidir. Yanı sıra bu dönemlerin aktivist hareketlere getirdiği diğer önemli nitelik ise, hareketlerde doğrudan eylem dönemini başlatması ve sanatsal faaliyetle direniş kültürünü birleştirecek performanslar sergilenmesidir. Küreselleşme karşıtı ve Occupy hareketlerindeki sanatsal performans ve örneklerden bu sonuca ulaşılmıştır.

Fotoğrafın, sömürüye ve adaletsizliğe karşı yaşanan zaferleri ve kaybedişleri, insanlık dışı yaşam koşullarını, haksızlıkları, yaşanan acı ve ıstırapları diğer mecralardan daha yoğun olarak görünür kılıp, teşhir etmesi yaşanan olaylara karşı muhalif bir algı yaratmasını beraberinde getirmiştir. Fotoğrafın tanıklık, belge, bellek, estetik ve iletişimsel özellikleri başlangıcından günümüze gelinceye kadar ki süreçte fotoğrafın aktivist duyarlılığının belirgin nitelikleri olarak karşımıza çıktığı saptanmıştır.

Fotoğrafın aktivist bilincin belleğini oluşturması ve aynı zamanda avangard sanat hareketlerinde foto montaj ve foto kolaj teknikleriyle aktivizmin sanatsal aracı haline gelmesi, daha sonrasında çağdaş sanat pratikleri çerçevesinde de bu duygu ve düşünce biçimleriyle devam etmiştir. Postmodern anlayışın eklektik yapısından kaynaklı kavramsal düzeyde metin, imge ve buluntu nesnelerin bir arada kullanıldığı fotografik çalışma ve yöntemler, aktivist duyarlılıkta eleştiri mekanizmalarını oluşturmuştur.

Aktivizm örgütlenme biçimini sanal ortamlar üzerinden kurguladığı 90'ların sonu ve günümüzde teknolojik bir dışavurum olan fotoğrafın, sosyal ağlarda yoğun bir şekilde kullanılması ve cep telefonu gibi farklı medyalar aracılığıyla, yurttaş gazetecilik, alternatif medya pratikleri ve dijital ortamlarda, aktivist niteliğini sürdürmesi örnekler analiz edilmiştir. Aktivistlerin de direnişin belleğini oluşturduğu bu yeni kültürde fotoğrafın, gelecek toplumsal hareketler de de başat bir materyal olacağı öngörüsünü ortaya çıkmıştır.

Tez çalışması kapsamında analiz edilen aktivist ve artivist gelişmeler ışığında ülkemizdeki durumun ise Avrupa ve ABD'deki yoğunlukta olmadığı saptanmıştır. Bunun en büyük nedeni yaşanan darbeler sonucu, ülkenin muhalefet dinamiklerinin batıdaki gibi oluşamamasıdır. Bu durum demokrasinin gelişememesini de beraberinde getirdiği gibi sanatın da bu doğrultuda şekillenmesine sebebiyet vermiştir. Ancak, özellikle 1980

sonrası dönemde çağdaş sanat anlayışı çerçevesinde darbe ve darbenin politik, sosyolojik vb. sonuçları sanatçıların eserlerinde eleştiri mekanizmalarını oluşturabilmiştir. Ülkemizdeki fotoğraf anlayışının muhalif tavrı da aynı nedenlerden ötürü gelişmemiş, 2000'lerle birlikte estetik alanda muhalefet dinamiklerini oluşturmaya başladığı örnekler üzerinden tespit edilmiştir.

Tez kapsamındaki analizler çerçevesinde Türkiye'deki aktivist anlayışın belleği zayıf olmakla birlikte 2000'ler sonrasında yaşanan toplumsal olaylar ve bu toplumsal olayların dijital kültürdeki biçimlenişi, aktivist kültür ve bu kültürün geleceği için farklı politik, sosyolojik, ekonomik ve estetik alanlar yaratmıştır. Dijital kültürle biçimlenen aktivist-artivist pratikleri ve etkileşimlerini başka bir çalışmada araştırma konusu yapmak mümkündür.

Fotoğraf ve sanatı, pek çok farklı alanda müracaat edilen bir disiplindir. Tez çalışması çerçevesinde yapılan analizler göstermiştir ki, aktivizm ve ifade çeşitlemelerinden olan artivizm açısından fotoğraf, çok yönlü özelliklere sahiptir. Sivil toplumların ve demokrasinin hak arama amacı ve aracı olduğu, gelecekte de olabileceği potansiyeline sahip bir ifade biçimidir.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

- BORA, Tanıl (1988). “Bismarck ve Prusya Bonapartizmi”, *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi* (Cilt 1, 1848-1871), İstanbul: İletişim Yayınları.
- CEVİZCİ, Ahmet (2000). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* (2015). Ed Juliet Hacking, (çev. Abbas Bozkurt), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi* (1988). (Cilt 1-2), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language (1989). New York: Rondon House.

Kitaplar

- ADES, Dawn (1992). *Photomontage*, London: Thames And Hudson.
- ADORNO, W. Theodor - HORKHEIMER, Max (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (çev. Nihat Ülner, Elif Oztarhan Karadoğa), İstanbul: Kabcı Yayıncılık.
- ANTLIFF, Allan (1991). *Anarchy and Art From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*, Canada: Arsenal Pulp Press.
- ANTMEN, Ahu (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla)*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARRIGHI, Giovanni - HOPKINS, Terence K. - WALLERSTEIN, Immanuel (2015). *Sistem Karşıtı Hareketler*, (çev. C. Kanat, B. Somay, S. Sökmen), İstanbul: Metis.
- ARTUN Ali (2015). *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, İstanbul: İletişim Yayınları-Sanat-hayat dizisi 37.
- ATAKAN, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, (çev. Zeynep Rona), İzmir: Karakalem Kitabevi.
- AYDINOĞLU, Ergun (2007). *Türkiye Sol (1960-1980)*, İstanbul: Versus Kitap.
- BAHTIN, Mihail (2016). *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü*, (çev. Sabri Gürses), İstanbul: Alfa Yayınları

- BAUDRILLARD, Jean (1998). *Simülarklar ve Simülasyon*, (çev. Oğuz Adanır), İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean (2010). *Tüketim Toplumu Söylenceleri/Yapıları*, (çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAYAT, Asef (2006). *Ortadoğu'da Maduniyet, Toplumsal Hareketler ve Siyaset*, (çev. Seçil Deren, Özgür Gökmen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- BELL, Daniel (1976). *The Coming of Postindustrial Society: A Venture in a Social Forecasting*, New York: Basic Books.
- BOGRE MICHELLE (2012). *Photography As Activism, Images For Social Change*, United Kingdom: Focal Press
- BOWDEN, Rob (2004). *Globalization: The Impact on our Lives*, (21st Century Debates Series), Chicago: Raintree.
- BROWN, Andrew (2014). *Art and Ecology Now*, London: Thames&Hudson.
- BUECHLER, Steven. M. (2000). *Social Movements In Advanced Capitalism*, New York: Oxford University Press.
- BURKE, Peter (2003) *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, (çev. Zeynep Yelçe), İstanbul: Kitap Yayınevi.
- BURNETT, Ron (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?*, (çev. Güçsal Pusar), İstanbul: Metis Yayınları.
- BUTT, Gavin (2006). "America and Its Discontents: Art and Politics 1945-1960", *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, (ed. A. Jones), Oxford: Blackwell Publishing.
- CASTELLS, Manuel (2012). *İsyen ve Umut Ağları İnternet Çağında Toplumsal Hareketler*, (çev. Ebru Kılıç), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- CASTELLS, Manuel (2005), *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür. Ağ Toplumunun Yükselişi* (Cilt 1), (çev. Ebru Kılıç), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CASTELLS, Manuel (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum, Kültür. Kimliğin Gücü* (Cilt 2), (çev. Ebru Kılıç), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CHOMSKY, Noam (2013). *Occupy/İşgal Et*, (çev. Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.

- CLARK, Toby (2011). *Sanat ve Propaganda*, (çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CLOUGH, Rosa T. (1961). *Futurism, The Story of a Modern Art Movement, A New Appraisal*, New York: University of Michigan.
- COVARD, Rosalind- ELLİS, John (2008). *Dil ve Maddecilik*, (çev. Veysel Kılıç), İstanbul: Toroslu kitaplığı.
- ÇAVDAR, Tevfik (1999). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1839- 1950*, İstanbul: İmge Kitabevi.
- DAĞTAŞ Erdal (2012). *Küreselleşme, Medya ,Toplum*, Ankara: Birgün Kitap Yayınları.
- DAHRENDORF, Ralf (1967). *Society and Democracy in Germany*, Garden City, N.Y: Anchor Books.
- DEBORD, Guy (2010). *Gösteri Toplumu*, (çev. Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEĞİRMENCİ, Koray (2016). *Fotoğrafın İmgeleri, Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- DEMPSEY, Amy (2007). *Modern Çağda Sanat – Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, (çev. Osman Akınhay), İstanbul: Akbank Yayınları.
- DIJK V., Jan (2016). *Ağ Toplumu*, (çev. Özlem Sakin), (Ed. Barış Çoban, Bora Ataman), İstanbul: Kafka Yayınları.
- DİKEN, Bülent (2013). *İsyen, Devrim, Eleştiri-Toplum Paradoksu*, İstanbul: Metis Yayınları.
- DOSS, Erika (2002). *Twentieth-Century American Art*, New York: Oxford University Press.
- DULUPÇU, M. Ali (2001). *Küresel Rekabet Gücü Türkiye Üzerine Bir Değerlendirme* Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- EAGLETON, Terry (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, (çev. Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner vd.), İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- ERİNÇ, Sıtkı M. (1998). *Sanat Psikolojisine Giriş*, Ankara: Ayraç Yayınları.
- FINEBERG, Jonathan (2013). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, (ed. Arif Ziya Tunç), (çev. Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

- FISCHER, Ernst (2010). *Sanatın Gerekliliği*, (çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınevi.
- FİSKE, John (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (çev. Süleyman İrvan), Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- FLUSSER, Vilem (1991). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, (çev. İhsan Derman), İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- FOSTER, Hal-KRAUS, Rosalind-BOİS Yve Alain, BUCHLOCH Benjamin H. D. (2004). *Art Since 1900*, London: Thames & Hudson.
- FRIZOT Michel (1991). “Introduction”, Photomontage Experimental Photography Between the Wars, , London: Thames and Hudson.
- GENÇ, Adem (1983). *Dada-Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması* (Doktora Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- GERARD, Maintenant (2005). *Jakobenler*, (çev. İsmail Yerguz), İstanbul: İletişim Yayınları.
- GERBAUDO, Paolo (2014). *Twitler ve Sokaklar, Sosyal Medya ve Günümüzün Eylemciliği*, (çev. Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- GOLDBERG, Vicki (1991). *The Power of Photography, How Photographs Changed Our Lives*, New York: Abbeville Publishing Group.
- GOMBRICH, Ernst Hans (2004). *Sanatın Öyküsü*, (çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GUILBAUT, Serge (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, (çev. Elif Göktepe), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- GÜRBÜZ, M. Vedat (2011). *Vietnam Savaşı*, İstanbul: Yitik Hazine Yayınları.
- HABERMAS, Jurgen (1981). *New Social Movements*, Candor, N.Y.: Telos Press.
- HADJINICOLAOU, Nicos (1998). *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, (çev. Halim Spatar), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- HARLEY, David (2010). *Postmodernliğin Durumu, Kültürel Değişimin Kökenleri* (çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.
- HARRISON, Charles-WOOD, Paul (2016). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (ed. Charles Harrison, Paul Wood), (çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.

- HAUSER, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (çev. Yıldız Gölönü), İstanbul: Remzi Kitabevi
- HEIN, Hilde (2006). *Public Art, Thinking Museums Differently*, Oxford: Altamira Press.
- HOBBSBAWM, Eric J. (2003). *Sanayi ve İmparatorluk*, (çev. A. Ersoy,) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- HOBBSBAWN, Eric J. (2013). *Devrim Çağı-1789-1848*, (çev. Bahadır Sina Şener), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- HUGHES, Rober (2002). *The Shock of The New: Art and The Century of Change*, London: Thames&Hudson Press.
- JAMESSON, Fredric (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, (çev. Nuri Plümer, Abdulkadir Gölçü), Ankara: Nirengi Kitap.
- KIZILÇELİK, Sezgin (1994). *Sosyoloji Teorileri* (Cilt 2), Konya: Yunus Emre Yayıncılık.
- KOÇ, Yıldırım (2003). *Türkiye İşçi Sınıfı ve Sendikacılık Hareketi Tarihi*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- LENİN, Vladimir I. (1969). *Emperyalizm Kapitalizmin En Yüksek Aşaması*, (çev. Cemal Süreya), Ankara: Sol Yayınları.
- LENİN, Vladimir I. (2006). *Nisan Tezleri ve Ekim Devrimi*, (çev. Muzaffer Erdost) Ankara: Sol Yayınları
- LIEVROUW, Leah. A. (2016). *Alternatif ve Aktivist Yeni Medya*, (Çev. İlkay Sevgi Temizalp), (Ed. Barış Çoban, Bora Ataman), İstanbul: Kafka.
- LISTER, Martin. vd. (2003) *New Media: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- LITTLE, Stephen (2013). *...izimler – Sanatı Anlamak*, (çev. Derya Nükhet Özer), İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- LÖWY, Michael - DUMENIL, Gerard - RENAULT, Emmanuel (2011). *Marx'ı Okumak*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus Kitap.
- LYNTON, Norbert (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*, (çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları.
- MARX, Karl - ENGELS, Friedrich (2011). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, çev. Muzaffer Erdost, Ankara: Sol Yayınları.

- MARX, Karl - ENGELS, Friedrich-LENİN, Vladimir I. (1975). *Sendikalar Üzerine*, çev. Engin Karaoğlu, İstanbul: Bilim Yayınları.
- MARX, Karl (1976). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*, (çev. Sevim Belli), Ankara: Sol Yayınları.
- MARX, Karl (2011). “Paranın Sermayeye Dönüşümü”, *Kapital (I. Cilt-Sermayenin Üretim Süreci)*, (çev. Mehmet Selik, Nail Satlıgan), İstanbul: Yordam Kitap.
- McLUHAN, Marshall (2001). *Global Köy*, (çev. Bahar Düzgören), İstanbul: Scala Yayınları.
- MCWILLIAM, Neil (2011). *Sanat/Ütopya Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)*, (çev. Esin Soğancılar), İstanbul: İletişim Yayınları-Sanat hayat dizisi 23.
- MILNER John (1996). *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, London: Yale University Press.
- MORGALİN, Victor (2012). *Ütopya Mücadelesi*, (çev. Mehmet Emir Uslu), İstanbul: Espas Yayınları.
- ORAL, Merter (2011). *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, İstanbul: Espas Yayınları.
- ÖNDER, Tuncay (2003). *Ekoloji, Toplum ve Siyaset*, Ankara: Odak Yayınevi.
- PORTELLI, Hugues (1982). *Gramsci ve Tarihsel Blok*, (çev. Kenan Somer), Ankara: Savaş Yayınları.
- RANCIERE, Jacques (2014). *Estetiğin Huzursuzluğu*, (çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.
- RECKITT, Helena (Tarihsiz). *Art and Feminism*, London: Phaidon.
- ROSS, Kristin (2015). *Ortak Lüks Paris Komünü’nün Siyasi Muhayyilesi*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- SOFUOĞLU, Hikmet (2004). *Düşüncenin Sinematografik Yapısı*, Eskişehir: Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı No: 152
- SONTAG, Susan (2005). *Başkalarının Acısına Bakmak*, (çev. Osman Akinhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- SONTAG, Susan (2011). *Fotoğraf Üzerine*, (çev. Osman Akinhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.

- SPITERI, Raymond (2003). *Surrealism, Politics and Culture*, Burlington: Ashgate Publishing.
- STALLABRASS, Julian (2013). *Sanat A.Ş, Çağdaş Sanat ve Bienaller*, (çev. Esin Soğancılar), İstanbul: İletişim Yayınları.
- ŞAHİNİNER, Rıfat (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- TOPÇUOĞLU, Nazif (2010). *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TRETYAKOV, Sergei (2009). *John Heartfield*, (Ed. Peter Pachnicke and Klaus Honnef), New York: Harry N. Abrams Inc.
- TUNA, Ozan Doğu (2005). *Küreselleşme ve Alternatif Küreselleşme*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- UÇKAN, Özgür (2003). *E-devlet, E-demokrasi ve Türkiye*. İstanbul: Literatür Yayıncılık
- WAYNE, Ellwood (2002). *Küreselleşmeyi Anlama Kılavuzu*, (çev. Betül Dilan Genç), İstanbul: Metis Yayınları.
- YATES, Michael (2003). *Naming The System: Inequality and Work In The Global Economy*, Unemployment Publisher: Monthly Review Press.
- YAYKIN, Murat (2009). Fotoğraf İdeolojisi “Algıda Gerçeğin Bozulumu”, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- YERASİMOS, Stefanos (2005). *Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye*, 3. Cilt, İstanbul: Belge Yayınları.
- YILMAZ, Ayşe N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- YILMAZ, Mehmet (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- YURDALAN, Özcan (2008). *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ZISS, Avner (2009). *Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, (çev. Yakup Şahan), İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.

- ZİZEK, Slavoj (2013). *Dünyadaki İsyanların Anlamı*, (çev. Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ZÜRCHER, E. Jan (1995). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, (çev. Yasemin Gönen), İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler

- ARTUN, Ali (2009). "Sanat ve 1968 Baharı Bir Kronoloji", *Sanat Dünyamız*, Sayı 110, Bahar, ss. 32-47.
- COŞKUN, Mustafa Kemal (2006). "Süreklilik Ve Kopuş Teorileri Bağlamında Türkiye'de Toplumsal Hareketler", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* Sayı 61-1, ss 67-102.
- ÇOBAN, Barış (2007). "Küreselleşme Sürecinde Demokrasi Mücadelesi: Sivil Toplum Kuruluşları ve Yeni Toplumsal Hareketler". *IV. Uluslararası Sivil Toplum Kuruluşları Kongresi: Küresel Yoksulluk*. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi. Çanakkale. ss. 159-166.
- ÇOBAN, Barış (2008). "Yeni Toplumsal Hareketlerin Eleştirisi". *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 13. Sayı. ss. 21-34
- DEVRİM, F. - ALTAY, A. (1997). "Küreselleşme Sürecinde Gelişmekte Olan Ülkelerde Finans Piyasalarının Gelişimi ve Kamu Mücadelesi" *DEÜ, İİBF, Maliye Bölümü Yayını*, İzmir, ss. 206-223.
- GEERTZ, Clifford (1973). "Ideology as a Cultural System", *The Interpretation Of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, pp. 193-233.
- HUYSEN, Andreas (1998). "Saklı Diyalektik: Avangard-Teknoloji-Kitle Kültürü" (çev. Serdar Erener), *Değer Dergisi*, sayı 7, Aralık-Ocak 1998, ss. 56-69.
- İÇLİ, Gönül (2015). "An Analysis Of The Theories On New Social Movements", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 10/14, pp. 415-432.
- KALAFATOĞLU, Şermin TAĞ (2013). "Küreselleşme Karşıtı Hareket", *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 4, Sayı 1, ss. 143-195.
- KAYGALAK, Sevilay (2001). "Post-Marksist Siyasetin Sefaleti: Radikal Demokrasi", *Praksis Dergisi*, Sayı 1, Ankara: Dipnot Yayınları, ss. 33-59.
- MERİÇ, Övünç (2012). "New Media, Visual Texts and Activism", *Visualist 2012 International Congress on Visual Culture: New Approaches In Communication, Art and Digitalization* (ed. Işıl Zeybek, Deniz Yengin), Papers / Volume 1,

İstanbul: İstanbul Kültür University Publication, p.p 221-230.

- MISIR, Mustafa Bayram (2003). “Gerçek Demokrasi Olanığı: Paris Komünü”, *Kapitalizm ve Demokrasi, Praksis Dergisi*, Sayı 10, Ankara: Dipnot Yayınları, ss 105-122.
- ORAL, Merter (2006), “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”, *Toplumbilim*, Sayı:19, İstanbul: Bağlam Yayınları, ss. 17-24.
- ÖNGEN, Tülin (2002). “Marx ve Sınıf”, *Sınıf Tartışmaları, Praksis Dergisi*, Sayı 8, Ankara: Dipnot Yayınları, ss 9-28.
- SANCAR, Nuray (2007). “Sovyet Devrimin Kültürel Etkisi”, *Özgürlük Dünyası Dergisi*, Sayı 186, Ekim, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, ss. 27-34.
- SEZER, Işık-DEMİRCAN Özlem (2016). “Türk Fotoğrafında Yeni Bir Soluk: Deneysel/Kurgusal Fotoğraf”, *Yedi Dergisi*, Sayı 15, Kış, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, ss. 42-52.
- ŞEN, Fulya (2012). “Toplumsal Hareketler ve Medya: Wall Street İşgali’nin Medyada Temsili”, *Yeditepe Üniversitesi Küresel Medya Dergisi*, Sayı: 2, Cilt: 4, ss. 126-154.
- TUMAY, Sadık (2011), “Fotoğraf Estetiğinin Bileşenleri”, *Kontrast Fotoğraf Dergisi (Afsad)*, Sayı 26, Kasım-Aralık 2011, Ankara: Mattek Matbaacılık, ss. 13-14.
- YANARDAĞOĞLU, Eylem (2015). “Yeni Medya ve Kullanıcı Türevli İçerik: Dokuz8haber Sitesi Örneğinde Yurttaş Gazeteciliği Üzerine Etnografik Bir İnceleme”, *Uluslar arası Kıbrıs Üniversitesi, Folklor/Edebiyat Dergisi*, Cilt 21 Sayı 83, 2015/3, Ankara: Sarıyıldız Matbaası, s.s. 251-269.

Kitap İçi Bölüm

- ALBERTO, Melucci (1999). “Çağdaş Hareketlerin Sembolik Meydan Okuması”, *Yeni Sosyal Hareketler*, (ed. Kenan Çayır), İstanbul: Kaknüs Yayınları, ss. 81-107.
- ALIÇAVUŞOĞLU, Esra (2014). “Bauhaus Geleneği ve Günümüz Sanatına Yansımaları”, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, (der. Esra Aliçavuşoğlu, Ali Artun), İstanbul: İletişim Yayınları-Sanat hayat dizisi 16, ss. 21-34.
- ARTUN, Ali (2013). “Çokkültürlülük”, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm-Kimlik ve Estetik*, (der. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yayınları-Sanat Hayat Dizisi 26 ss. 34-36.

- ARTUN, Ali (2013). “Manifesto, Ütopya, Devrim”, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, (der. Ali Artun, hzl. Elçin Gen), (çev. Kaya Özkeskin, Ufuk Kılıç vd.), İstanbul: İletişim Yayınları-Sanat hayat dizisi 20, ss. 16-19.
- ARTUN, Ali (2014). ‘Avangardın Tüketilmesi’, *Avangard Kuramı*, (çev. Erol Özbek, sunuş Ali Artun), İstanbul: İletişim Yayınları-Sanat Hayat Dizisi 3. ss. 23-27
- BISHOP, Claire (2007). “Antagonizma ve İlişkisel Estetik”, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. ss. 31-53.
- BOYD, Andrew (2002). “Billionaires Crash the Extreme Costume Ball” in *The Global Activist's Manual: Local Ways to Change the World*, (eds. Mike Prokosch and Laura Raymond, New York: Thunder's Mouth Press/Nation Books, pp. 152-16.
- BROWN, Camilla E. (2015). “Kahraman Gerilla 1960”, *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, (ed. Juliet Hacking), (çev. Abbas Bozkurt), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ss. 378-379.
- BURGİN, Victor (2013). “Giriş”, *Fotoğrafı Düşünmek*, (ed. Hürü Kaya, Hüseyin Yılmaz), (çev. Aylin Ünal), İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, ss. 7-19.
- BÜRGER, Peter (2014). “Benjamin’in Sanat Kuramı”, *Avangard Kuramı*, (çev. Erol Özbek, sunuş Ali Artun), İstanbul: İletişim Yayınları-Sanat Hayat Dizisi 3. ss. 71-82
- CAMUS, Albert (2009). “Yaratma Ve Devrim”, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, (hzl. Mehmet Yılmaz, çev. Nazım Özüydin), Ankara: Ütopya Yayınevi, ss. 22-228.
- CARUSO, Martina (2015). “Hümanist Fotoğrafçılık”, *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, (ed. Juliet Hacking), (çev. Abbas Bozkurt), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ss. 322-323.
- ÇOBAN, Barış (2009). “Yeni Toplumsal Hareketler, Sınıf Mücadelesi ve Ütopya”, *Küreselleşme, Direniş, Ütopya, Yeni Toplumsal Hareketler Küreselleşme Çağında Toplumsal Hareketler*, (hzl. Barış Çoban), İstanbul: Kalkedon Yayınları, ss. 9-42.
- ÇOBAN, Barış (2014). “Sosyal Medya D\evrimi”, *Sosyal Medya Devrimi*, (hzl. Barış Çoban), İstanbul: Su Yayınları, ss 9-21.
- DEBORD, Guy (2008). “Derive Teorisi”, *Sitiüasyonist Enternasyonal*, (hzl. Şenol Erdoğan, çev. Merve Darendel), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları. ss. 42-44.

- EKEN, Gökhan (2015). *Travmatik Olayların Sanata Dönüştürülmesi ve Bu Bağlamda Sivas Travmasının İncelenmesi*, Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 2. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri, Bildiri kitabı, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, ss. 148-164.
- ERDOĞAN, Ayhan (2013). “Gezi Parkı, Uygulanan Hukuk ve Polis Şiddeti”, *Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler*, (ed. Özay Göztepe), Ankara: Notabene Yayınları, ss. 307-318.
- GÖZTEPE, Özay (2013). “(Önsöz Yerine) Rolün Reddi: Gezi Direnişi”, *Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler*, (ed. Özay Göztepe), Ankara: Notabene Yayınları, ss.11-16.
- GRAF, Marcus (2012). “Müzeler ve Kimlik Arayışı”, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, (hızl. Mehmet Yılmaz), Ankara: Ütopya Yayınları, ss. 172-185.
- GRUNIG, James E. (1997). “A Situational Theory of Publics: Conceptual History, Recent Challenges and New Research”, *Public Relations Research: An International Perspective*, (eds. Danny Moss, Toby MacManus, Dejan Vercic), London: International Thomson Business Press, pp. 3-49.
- HIGGINS, Jackie (2015). “Lena Müşterilerine Takdim Edilirken”, *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, (ed. Juliet Hacking), (çev. Abbas Bozkurt), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ss. 358-359.
- IŞIK, Gülcan (2011) “Bir Toplumsal Hareketin Medya Analizi: Tekel Eylemi”, *Toplumsal Hareketler Politikadan Edebiyata, Sanattan Sinemaya, Medyadan Toplumsal Algıya Teorik ve Pratik Analizler ve Yansımalar*, (ed. Gülcan Işık), Ankara: Nobel Yayıncılık, ss. 349-403.
- İNAL, Kemal (2013). “Gezi, İsyan, Özgürlük: Sokağın Şenlikli Muhalefeti”, *Sokağın Şenlikli Muhalefeti*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 16-17.
- İNCEOĞLU, Yasemin - ÇOBAN, Savaş (2015) “Giriş”, *İnternet ve Sokak* (der. Yasemin İnceoğlu, Savaş Çoban), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 13-18.
- JOHN, Steve - THOMPSON, Stuart (2003). “Activism is Dead: Long Live Activism.” *New Activism And The Corporate Response*, (eds. Steve John, Stuart Thompson), New York: Palgrave Macmillan Publications, pp. 3-20.
- KALOUCHE, Fouad - MIELANTS, Eric (2006). “Dünya Sisteminin ve Sistem Karşıtı Hareketlerin Dönüşümü: 1968-2005”, *Toplumsal Hareketler: 1750-2005 Dipten Gelen Dalgalar*, (ed. William G. Martin), İstanbul: Versus Yayınları, ss. 219-282.

- KIM, Jeong Nam - SRIRAMESH, Krishnamurthy (2009). "Activism and Public Relations." *The Global Public Relations Handbook: Theory, Research and Practice*. (eds. Krishnamurthy Sriramesh, Dejan Vercic), 2nd Edition, Routledge Publication, pp. 85-107.
- KING, Carol (2015). "Yurttaşlık Hakları Hareketi", *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, (ed. Juliet Hacking), (çev. Abbas Bozkurt), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ss. 380-383.
- KOÇ, Serhat (2015). "Dijital Aktivizm mi? Sokak İsyanı mı?", *İnternet ve Sokak* (der. Yasemin İnceoğlu, Savaş Çoban), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 93-129.
- KORKMAZ, Ali (2015). "Yeni Toplumsal Hareketler ve Twitter", *İletişim Çalışmalarında Dijital Yaklaşımlar-Twitter*, (ed. Selva Ersöz Karakulakoğlu, Özge Uğurlu), Ankara: Herektik Yayınları, ss 93-106.
- KURYEL, Aylin - FIRAT, Begüm Özden (2015). "Yaşasın Avangard!", *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*, (der. Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat), İstanbul: İletişim Yayınları-Sanat Hayat Dizisi 34, ss. 19-29.
- LELANDAI, Gülçin Erdi (2009). "Sosyal Hareket Teorileri ve Küreselleşme", *Küreselleşme, Direniş, Ütopya, Yeni Toplumsal Hareketler Küreselleşme Çağında Toplumsal Hareketler*, (hızl. Barış Çoban), İstanbul: Kalkedon Yayınları, ss. 63-90.
- LIGHT, Ken (2012). "Matt Herron, İnsan Hakları Hareketi ve Güney Belgeseli Projesi", *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (Ed. Hürü Kaya), (çev. Hüseyin Yılmaz), İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, ss. 72-80.
- LINFIELD, Susie (2013). "Fotomuhabirlik ve İnsan Hakları: Kodak Felaketi", *Acımasız Aydınlik-Fotoğraf ve Politik Şiddet*, (ed. Hürü Kaya, Hüseyin Yılmaz), (çev. M. Emir Uslu), İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, ss. 47-76.
- MANKOVSKI, Tsipi (2004). "Aktivistlerin Dünyasının Bugün İhtiyacı Olan Şey." *Küresel Başkaldırı: Yirmi Birinci Yüzyıl Tiranlarına Karşı Mücadele*, (eds. Newa Welton, Linda Wolf), (çev. Aydın Ekim Savran), İstanbul: Aykırı Yayıncılık, ss. 220-240.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (2013), "Fütürizm Manifestosu", *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, (der. Ali Artun, hızl. Elçin Gen), (çev. Kaya Özkeskin, Ufuk Kılıç vd.), İstanbul: İletişim Yayınları-Sanat hayat dizisi 20, ss. 102-106
- MARINETTI, Fillippo Tommaso (1999). "Kuraldan Sıyrılmış İmgele ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler", *Modernizmin Serüveni* (çev. Selahattin Hilav, hızl. Enis Batur), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. ss. 75-81.

- MATTHEWS, Jan D - KNABB, Ken vd. (2008). “Situasyonist Enternasyonalin Sunumu”, *Situasyonist Enternasyonali*, (haz. Şenol Erdoğan, çev. Merve Darende), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları. ss. 10-35.
- MEMOU, Antigoni (2015). “Fotoğraf ve Küreselleşme”, *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, (ed. Juliet Hacking), (çev. Abbas Bozkurt), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ss. 550-551.
- ÖZÜĞURLU, Metin (2013). “Gezi Parkı Olayının Politik Bağlamı”, *Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler*, (ed. Özay Göztepe), Ankara: Notabene Yayınları, ss. 51-60.
- PIETERSE, Jan Nederveen.(2001). “Globalization and Collective Action”. *Globalization And Social Movements Global Solidarity* (eds. Pierre Hamel, Henri Lustiger-Thaler, Jan Nederveen Pieterse, Sasha Roseneil), New York: Palgrave, 25-45.
- QUİCK, Jennifer (2015). “Pop Art ve Kavramsal Sanat”, *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, (ed. Juliet Hacking), (çev. Abbas Bozkurt), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ss. 404-407.
- RANCIERE, Jacques (2014). “Estetiğin Siyaseti”, *Sanat Siyaset-Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (ed. Ali Artun, çev. Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları-Sanat Hayat Dizisi 14, ss. 207-231.
- SEÇKİN, Aylin (2009). “Türkiye’de Kültür Politikalarının Ekonomi Politikası”, *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*, (der. S. Ada, H.A. İnce), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, ss. 118-135.
- TILLY, Charles (2015). “Toplumsal Hareketler 21. Yüzyıla Giriş”, *Toplumsal Hareketler, Tarih, Teori ve Deneyim*, (der. Y. Doğan Çetinkaya), İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 153-198
- TUNÇ, Aslı (2006). “Yurttaşlık Hareketi Bir Klık Ötede mi? Küresel Direnç Platformu Olarak İnternet, Medya Toplum” *İnternet, Toplum, Kültür*, (der. Mutlu Bınark, Barış Kılıçbay, Ankara: Epos Yayınları, ss. 137-152
- VAN DİJK, J. (2004) “Digital Media”, *The Sage Handbook of Media Studies*, (Der. John D.H. Downing, Denis McQuail, Philip Schlesinger, Ellen Wartella) London: Sage, pp. 145-163.
- WALLERSTEIN, Immanuel (1990). “Antisystemic Movements: History and Dilemmas”, *Transforming The Revolution: Social Movements and The World System*, (eds. D. Amin, G. Arrighi), New York: Monthly Review, pp-53.

- YILMAZ, Ayşe N. (2012). “Güncele Sinmiş Tarih”, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, (hzl. Mehmet Yılmaz), Ankara: Ütopya Yayınları, ss. 13-22.
- YILMAZ, Mehmet (2012). “Modern, Çağdaş, Güncel, Postmodern”, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, (hzl. Mehmet Yılmaz), Ankara: Ütopya Yayınları, ss. 33-52.

Basılmamış kaynaklar

- AKBULUT, Doğan (2011). *Sanatta Siyasal Söylem Üzerine Görsel Çözümlemeler*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Dan. Doç. Cebrail Ötgün Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Ankara.
- AYDIN, Songül (2008). *12 Mart 1971 Öncesinde Ant Dergisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Elçin Macar, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- BOSTANCI, Meral (2012). *John Heartfield ve Nesne Yorumu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Nilüfer Öndin, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Programı, İstanbul.
- Çımrın, K. Füsün (2009). *Küreselleşme Sürecinde Sosyal Bir Hareket Olarak Karşı Küreselleşme Hareketleri/Türkiye Sosyal Forumu Örneği*, Yayınlanmamış doktora tezi, Dan. Prof. Dr. Önal Sayın Prof. Dr. Nurgün Oktik, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, İzmir.
- ÖZDEMİR, A. Beyhan (1996). *Fotoğrafik Diliyetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Mutlu Parkan, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anasanat Dalı, İzmir.
- ŞENER, Mustafa (2006). *Türkiye Sol Hareketinde İktidar Stratejisi Tartışmaları: 1961-1971*, Yayınlanmamış doktora tezi, Dan. Prof. Dr. Tülin Öngen, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi (Siyaset Bilimi) Anabilim Dalı, Ankara.
- ŞİMŞEK, Özlem (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Bir İfade Olanağı Olarak Fotoğraf*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Sadık Tumay, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, İzmir.
- TUMAY, Sadık (2014). *Fotoğraf ve Diğer Sanatlar* Ders Notları, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Programı, Fotoğraf Anasanat Dalı.
- UZUN, Ayşe (2014). *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması*,

Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Muhammet Tatar, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum.

İnternet Kaynakları

- Agence France Press, (2013). <http://t24.com.tr/haber/afpnin-arap-bahari-haritasninda-turkiyede-var,237590> [12 Ocak 2016]
- AKMAN, Kubilay (2006). Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html [11 Mart 2017]
- ALİ, G. (2007). "Küba Devrimi Üzerine", Barikat Dergi, Sayı: 49, Mart 2007 <http://www.barikat-lar.de/barikat/49/kuba.htm> [12 Mart 2016]
- ARTUN, Ali (2015). Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi, <http://www.aliartun.com/content/detail/132> [19 Ocak 2017]
- ARTUN, Ali (Tarihsiz) 1968 ve ODTÜ <http://www.aliartun.com/content/detail/117> [19 Nisan 2017]
- ATEŞ, Sevil (2015). "Tabularla Dans" Halil Altındere, <http://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/> [12 Nisan 2017]
- AYDIN, İsmail (2016). Töb-der Tarihi, Ankara: Eğiti-Sen Yayınları. Erişim adresi <http://egitimsen.org.tr/wp-content/uploads/2016/04/Töb-Der-Tarihi.pdf> [17 Mart 2017]
- BİNARK, Mutlu (2010). Yeni Medyada Yeni Olan Nedir? <https://yenimedya.wordpress.com/tag/siber-uzam/> [22 Nisan 2017]
- COSGROVE, Ben (2014). V for Victory: Celebrating a Gesture of Solidarity and Defiance <http://time.com/3880345/v-for-victory-a-gesture-of-solidarity-and-defiance/> [10 Eylül 2016]
- CROSSMAN, Ashley (2016). "Conflict Theory", <http://sociology.about.com/od/Sociological-Theory/a/Conflict-Theory.htm> [17 Şubat 2016]
- CURRY, Andrew (2004). Flower Child. <http://www.smithsonianmag.com/history/flower-child-102514360/?no-ist=> [20 Eylül 2016]
- Dada ve Fotomontaj http://e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dada-ve-fotomontaj/2977#_edn2 [12 Ocak 2016]

- ESKİER, Atay Simber (2013). “Kompozisyon”
<http://www.fotografya.gen.tr/TR/belge/1-260/simber-atay-eskier.html> [15 Nisan 2016]
- FIGUEREDO, E. Marilyn (2016). “The Exposure of Ignorance: Child Labor in America”, Cigar City Magazine History (blog),
<http://cigarcitymagazine.com/the-exposure-of-ignorance-child-labor-in-america/> [22 Eylül 2016]
- FIRAT, Begüm - BAKÇAY, Ezgi (2013). “Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem”, http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384#_edn13 [15 Mayıs 2016]
- FİŞEKÇİ, Turgay (2014). Sanat Emeği Dergisi,
<http://www.altust.org/2014/05/sanat-emeği-dergisi-turgay-fisekci/> [9 Ocak 2017]
- GÖKTAN, ÇAGATAY (Tarihsiz). Çağdaş Fotoğraf Sanatçılarından Örnekler: Andres Serrano, <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/m-cagatay-goktan-cagdas-fotograf-sanatcilarindan-ornekler-andres-serrano/> [5 Mart 2017]
- GÜNAY, Uğur (2010). “Sanatta ve Hayatta Cinsel Ayrımcılığa Bir Başkaldırı Hikayesi Gerilla Kızlar (Guerilla Girls)”,
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ugur-gunay-gerilla-kizlar/> [17 Mayıs 2016]
- HUANG, Carol (2011). Facebook and Twitter Key to Arab Spring Uprisings: Report <http://www.thenational.ae/news/uae-news/facebook-and-twitter-key-to-arab-spring-uprisings-report> [20 Nisan 2017]
- İZ, Kemal (2012). What Is Contemporary Art? http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-what-is-contemporary-art/554#_ednref3 [8 Mart 2017]
- KOSUTH, Joseph (2010). “Felsefenin Sonu, Sanatın Başlangıcı”,
<http://www.sanattanimitoplulugu.org/Felsefenin%20Sonu%20Sanatin%20B.htm> [13 Mayıs 2016]
- LAURİTSEN, John (1995). “A 1928 Gay Rights Speech”,
<http://paganpressbooks.com/jpl/HILLER.HTM> [21 Ocak 2016]
- MANCHESTER, Elizabeth (2008). Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wilke-marxism-and-art-beware-of-fascist-feminism-p79357> [3 Şubat 2016]
- MAVİ, İbrahim (2016). “Çatışma Teorisi-Neo Marksizm”,
https://www.academia.edu/4873771/Çatışma_Teorisi [07 Şubat 2016]

- MELTZER, Steve (2013). The Extraordinary Story Behind The İconic İmage Of Che Guevara And The Photographer Who Took İt <http://www.imaging-resource.com/news/2013/06/06/the-extraordinary-story-behind-the-iconic-image-of-che-guevara> [15 Eylöl 2016]
- MENDİLLİÖĞLU, Dinçer (2015). “Devrimler Tarihinde Bir Kilometre Taşı: Paris Komünü”, <http://gezite.org/paris-komunu/> [08 Şubat 2016]
- OKTAY, Emre (2012). “12 Eylöl Liberalizm ve Sanat”, <http://www.yenitiyatrodergisi.com/makale/12-eylul-liberalizm-ve-sanat> [08 Şubat 2016]
- ROBINSON, Andrew (2011). “In Theory Bakhtin: Carnival Against Capital, Carnival Against Power,” Ceasefire Magazine, <https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/> [23 Nisan 2016]
- SAYAR, Meral (2015). Jacques Rancière’de Politik Sanat ve Temsil Sorunu, http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-ranciere-de-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578#_edn13 [29 Mart 2017]
- SCHMITZ, Alfried (2009). “Otto Von Bismarck”, http://www.planet-wissen.de/geschichte/persoenlichkeiten/otto_von_bismarck_der_eiserne_kanzler/index.html [15 Aralık 2015]
- STEYERL, Hito (2002). “Protestonun eklemlenmesi”, <http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/tu> [25 Haziran 2015]
- THORSTAD, David (2015). “An Early Activist Critique of Stalin's 1934 Antihomosexual Law: A Chapter of Russian Reaction” by Kurt Hiller <http://mrzine.monthlyreview.org/2015/hiller050115.html> [20 Aralık 2015]
- ULUSUM, Ece (2016). Sanatta Mülteci Kapısı, <http://www.haberturk.com/yasam/haber/1264631-sanatta-multeci-kapisi> [3 Mart 2017]
- WU, Chin-Tao (2016). Bienaller ve Sanat Fuarları (çev. Ayse Boren), <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-ve-sanat-fuarlari/3137> [12 Mart 2017]
- YATES McKee (2016). “Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition” <http://www.versobooks.com/books/2012-strike-art> [30 Mart 2016]
- <http://www.dictionary.com/browse/activism>
- http://www.ntv.com.tr/turkiye/anonymous-tibe-saldirdi,OsGUZfEn50SCXCLVyGOIfg?_ref=infinite

- <https://tr.wikipedia.org/wiki/G8>
- <http://www.otonomdergisi.org/index.php/makaleler/otonomist-marksizm/142-gecmisten-gunumuze-otonomist-marksizmin-yol-haritasi>
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/SMS>
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/GSM>
- <http://www.cnnturk.com/2012/guncel/02/04/taksim.in.ustu.altina.iniyor/647689.0/index.html>
- <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/activist-art>
- <https://www.guerrillagirls.com/our-story/>
- <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.657.pdf>
- <http://occupywallst.org/about/>
- <http://www.timeturk.com/tr/2011/02/02/misir-da-interneti-engellemek-kolay.html>
- <https://bianet.org/bianet/medya/129906-internet-filtresine-karsi-sokaga-cikiyorlar>
- <http://www.pcwebim.com/hacktivizm-ve-dijital-aktivizm-nedir/>
- <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/activisme/945>
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56db1952583728.72861809
- http://www.jewage.org/wiki/en/Article:Kurt_Hiller_-_Biography
- <http://www.otonomdergisi.org/index.php/makaleler/otonomist-marksizm/251-italyan-otonomist-marksist-gelenek>
- <http://twitter.pbworks.com/w/page/1779812/Hashtags>
- <http://guerilla-art.wikidot.com/what-is-guerilla-art>
- <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/manifesto>
- <http://www.medyasozluk.com/izm.html>
- <http://www.sanat.net/ekspresyonizm.php>

- http://www.artfactory.org/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm
- <http://www.e-skop.com/skopbulten/nazi-almanyasinda-avangard-dusmanligi/1855>
- <http://tr.poetikhars.wikia.com/wiki/Letrizm>
- <http://weimarart.blogspot.com.tr/2010/07/ludwig-meidner.html>
- <http://artisticactivism.org/services/the-school-for-creative-activism/>
- <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-siyaset-ve-bienal-sahte-katarsis/1223>
- <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/1352650.stm>
- <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR37859.html>
- <http://www.fotomuhabiri.com/?p=454>
- <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/philip-jones-griffiths-photographer-whose-vietnam-images-changed-photojournalism-799333.html>
- <http://www.photohistories.com/interviews/23/philip-jones-griffiths>
- <https://iconicphotos.wordpress.com/tag/paris-commune/>
- <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/big/0719.html>
- <http://mrssymbols.blogspot.com.tr/2013/08/v-for-victory.html>
- http://www.dada-companion.com/journals/per_ma.php
- <http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/about-john-heartfield-photomontages/dada-political-art-history/dada-grosz-heartfield-football-1>
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>
- <https://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=22573>
- <http://warholamag.com/politik-fotomontaj/>
- http://ngc.dukejournals.org/content/36/2_107/1.full.pdf+html
- http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-berlin-dada-ve-alman-devrimi/2951#_edn15

- http://www.dada-companion.com/journals/per_derdada.php
- <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=42910>
- <http://www.martharosler.net/reviews/cottingham.html>
- <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>
- <http://www.utata.org/sundaysalon/judy-dater/>
- <http://www.5election.com/2011/01/07/tamotsu-yato-矢頭保-born-of-homoerotic-photography-in-60s-japan/>
- <http://www.lgbthistorymonth.com/robert-mapplethorpe?tab=biography>
- <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/yto-barrada?all/all/all/all/0>
- <http://www.ytobarrada.com/index.php/bio/cv/>
- <https://www.artforum.com/picks/id=10808>
- <http://www.bucklandart.com/about/>
- <http://www.capefarewell.com>
- https://www.ted.com/talks/liu_bolin_the_invisible_man?language=tr#t-435383
- <http://www.kleinsungallery.com/artists/liu-bolin/series/hiding-in-the-city?view=slider#23>
- <http://www.jr-art.net/projects/the-wrinkles-of-the-city-istanbul>
- <https://theculturetrip.com/europe/france/articles/jr-the-wrinkles-of-the-city-projects/>
- <http://mimarcasanat.com/sinema/jr-sokak-sanati-ve-inside-out-peoples-art-project-tersyuz-insanlarin-sanat-projesi.html>
- <http://www.ifistanbul.com/arsiv/2014/film/inside-out-the-peoples-art-project/1302/>
- <http://marksist.org/icerik/Tarihte-Bugun/3544/31-Aralik-1877-Paris-Komunu-Sanat-Birligi-Baskani-ressam-Gustave-Courbet-oldu>
- <http://www.insideoutproject.net/fr/map>
- https://www.ted.com/talks/jr_s_ted_prize_wish_use_art_to_turn_the_world_insi

de_out

- <http://www.insideoutproject.net/en/the-movie>
- <http://www.londondesignbiennale.com/about>
- <http://www.artfulliving.com.tr/gundem/venedik-bienali-15-uluslararasi-mimarlik-sergisindeki-turkiye-pavyonu-acildi-i-6496>
- <http://iksv.org/tr/arsiv/p/1/1282>
- <https://juan314.wordpress.com/2011/07/11/the-flower-power-by-bernie-boston-1967/>
- <http://edition.cnn.com/2015/09/02/europe/migration-crisis-boy-washed-ashore-in-turkey/>
- <http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/refugee-aid-charities-see-surge-in-donations-after-image-of-drowned-syrian-toddler-aylan-kurdi-moves-10484953.html>
- <http://migration.iom.int/europe/>
- <http://aiweiwei.com/biography/index.html>
- <http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-alan-kurdi>
- <https://helsinkicontemporary.com/works/pekka-jylha-until-the-sea-shall-him-free>
- <http://www.boredpanda.com/syrian-boy-drowned-mediterranean-tragedy-artists-respond-aylan-kurdi/>
- <http://cafod.org.uk/News/UK-news/World-Press-Exhibition-CAFOD>
- <http://www.mitidieri.com>
- <http://cafod.org.uk/News/Voices/refugee-crisis>
- <http://hairsarkissian.com/work/horizon/>
- <http://hairsarkissian.com/biography/>
- http://www.15-16haziran.org/crbst_2.html
- <http://bianet.org/biamag/emek/127848-turkiye-isci-partisi-50-yasinda>

- <http://sanatemegi.blogspot.com.tr>
- http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/524943/1_Mayis_in_simgesi_halin_e_gelen_afisi_hazirlayan_ressam_anlatti__Cok_acele_lazim_dediler....html
- <http://bianet.org/biamag/siyaset/144383-44-yil-once-gazetelerde-kanli-pazar>
- http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=1264
- <http://sukranmoral.com/pages/bio/index.html>
- <http://www.pirsultan.net/2-temmuz-1993-madimak>
- <https://burakdelier.wordpress.com/works-2/2007-2/>
- <http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=25>
- <https://en.oxforddictionaries.com/definition/emoji>
- <https://dilatr.wordpress.com/category/arap-bahari-ve-sosyal-medya/#sdfootnote15sym>
- <http://www.thenational.ae/news/uae-news/facebook-and-twitter-key-to-arab-spring-uprisings-report>
- https://wp.nyu.edu/smapp/wpcontent/uploads/sites/1693/2016/04/turkey_data_report.pdf
- <https://www.amnestyusa.org/sites/default/files/eur440222013en.pdf>
- <http://everywheretaksim.net/tr/category/fotograflar/polis-siddeti/>
- <http://everywheretaksim.net/tr/duvar-yazilari-graffitiler-duvar-gorselleri/>
- <https://www.amnestyusa.org/sites/default/files/eur440222013en.pdf>
- indymedia.org/or/static/about
- <https://www.adbusters.org/blogs/adbusters-blog/occupywallstreet.html>
- <http://www.ohmynews.com>
- https://www.facebook.com/pg/25jan.tv/about/?ref=page_internal
- <http://www.shoah.org.uk/2013/05/30/saudi-arabia-bans-v-for-vendetta-masks/>
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5908ec226f0ac5.58088825

- http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.59273eb4ca9033.35979665

E-Kitap

- TOURAINE, Alain (1985). “An Introduction to the Study of Social Movements” *Social Research*, Vol. 52, N. 4, pp. 749-787.
http://www.thehinducentre.com/multimedia/archive/02666/AnIntroductionofth_2666963a.pdf
- WURGAFT, Lewis D. (1997). The Activists Kurt Hiller And The Politics Of Action On The German Left 1914-1933, American Philosophical Society, Vol.67, No. 8, pp. 1-114.
http://www.jstor.org/stable/pdf/1006311.pdf?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents

Şekillerin Kaynakçası

- **Şekil-1** <https://www.gaggle.net/speaks/dont-luddite-technology-stay/>
- **Şekil-2** <http://rushist.com/index.php/philosophical-articles/2788-marks-karl-kratkaya-biografiya>
- **Şekil-3** <https://www.britannica.com/event/Seattle-WTO-protests-of-1999>
- **Şekil-4** <http://www.adhrb.org/2016/07/women-leaders-bahrain-cyberactivist-movement/>
- **Şekil-5** AYSAN, Yılmaz (2013). Afişe Çıkmak, İstanbul: İletişim Yayınları, s.244.
- **Şekil-6** <http://www.genel-is.org.tr/15-16-haziran-sanli-isci-direnisi-mucadelemize-isik-tutmaya-devam-ediyor,2,11756#.WTIDlmjyiM8>
- **Şekil-7** <http://bianet.org/biamag/bianet/119086-tek-el-direnisi-isci-mucadelesi-icin-milattir>
- **Şekil-8** <https://internetimedokunma.wordpress.com/>
- **Şekil-9** BURKE, Peter (2003). Tarihin Görgü Tanıkları, (çev. Zeynep Yelçe), İstanbul: Kitabevi Yayınları, s.68.
- **Şekil-10** <https://archpaper.com/2015/01/review-disciplined-approach-misbehaving-urbanism/>

- **Şekil-11** GOMBRICH, Ernst H. (2004). *Sanatın Öyküsü*, (çev.Erol-Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 484.
- **Şekil-12** http://www.wikiwand.com/es/Francisco_de_Goya
- **Şekil-13** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Daumier_gargantua.jpg
- **Şekil-14** <http://www.19thcenturyart-facos.com/artwork/stone-breakers>
- **Şekil-15** <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-ronesans-bottegasindan-montaj-hattina-sanatci-studyosunun-gelisimi/2010>
- **Şekil-16** BURKE, Peter (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*, (çev. Zeynep Yelçe), İstanbul: Kitabevi Yayınları, s.157.
- **Şekil-17** http://www.all-art.org/history658_photography13-8.html
- **Şekil-18** CLARK, Toby (2011) *Sanat ve Propaganda*, (çev. Esin Hoşcusu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.50-51.
- **Şekil-19** CLARK, Toby (2011) *Sanat ve Propaganda*, (çev. Esin Hoşcusu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.28
- **Şekil-20** <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>
- **Şekil-21** CLARK, Toby (2011) *Sanat ve Propaganda*, (çev. Esin Hoşcusu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.89.
- **Şekil-22** <http://www.theartstory.org/artist-lissitzky-el-artworks.htm>
- **Şekil-23** CLARK, Toby (2011) *Sanat ve Propaganda*, (çev. Esin Hoşcusu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.97.
- **Şekil-24** CLARK, Toby (2011) *Sanat ve Propaganda*, (çev. Esin Hoşcusu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.98.
- **Şekil-25** FINEBERG, Jonathan (2013). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, (ed. Arif Ziya Tunç), (çev. Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, s. 95.
- **Şekil-27** https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965
- **Şekil-28** <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/think-you-know-andy-warhol>
- **Şekil-29** <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gallizio-industrial-painting-t14249>

- **Şekil-30** <http://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistlerden-zapatistlere-baskaldiri-sanatlari-ozerkligin-estetigi/2944>
- **Şekil-31** FINEBERG, Jonathan (2013). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, (ed. Arif Ziya Tunç), (çev. Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, s. 221.
- **Şekil-32** <http://oriolfontdevila.net/sweet-wall-allan-kaprow/>
- **Şekil-33** <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bosluk-cin-resmi-zen-ve-cagdas-sanat-i-2054>
- **Şekil-34** <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/10/27/the-physical-language-of-vito-acconci.html>
- **Şekil-35** <http://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200>
- **Şekil-36** ATAKAN, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, (çev. Zeynep Rona), İzmir: Karakalem Kitabevi, s.41.
- **Şekil-37** BROWN, Andrew (2014). *Art and Ecology Now*, London: Thames&Hudson, s.11.
- **Şekil-38** <https://www.moma.org/collection/works/110565>
- **Şekil-39** FINEBERG, Jonathan (2013). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, (ed. Arif Ziya Tunç), (çev. Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, s. 373.
- **Şekil-40** <https://www.moma.org/collection/works/117243?locale=en>
- **Şekil-41** <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/who-are-guerrilla-girls>
- **Şekil-42** https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/
- **Şekil-43** <http://www.biennial.com/2016/exhibition/artists/krzysztof-wodiczko>
- **Şekil-44** <https://relaeart.blogspot.com.tr/2014/05/typography-jenny-holzer.html>
- **Şekil-45** <http://12b.iksv.org/en/sololar.asp?id=28&show=gorsel>
- **Şekil-46** <https://daytonarts.wordpress.com/2014/02/06/projecting-peace-and-art-krzysztof-wodiczko-s-return-to-dayton/>
- **Şekil-47** <https://fineartamerica.com/featured/3-a-banksy-graffiti-in-palestine->

stefano-baldini.html

- **Şekil-48** [https://en.wikipedia.org/wiki/Swoon_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Swoon_(artist))
- **Şekil-49** <http://davidshearondesign.co.uk/blog-posts/blog/shepard-fairey/>
- **Şekil-50** <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384>
- **Şekil-51** <http://field-journal.com/issue-1/loewe>
- **Şekil-52** <https://tr.pinterest.com/pin/60798663692556993/>
- **Şekil-53** <http://ledicenlaluulsuelta.blogspot.com.tr>
- **Şekil-54** <https://tr.pinterest.com/pin/225672631297895737/>
- **Şekil-55** <https://alchetron.com/Davide-Martello-489684-W>
- **Şekil-56** http://www.huffingtonpost.com/2013/04/09/occupy-wall-street-lawsuits-nyc-library-property_n_3048772.html
- **Şekil-57** <http://www.e-flux.com/journal/72/60504/occupy-and-the-end-of-socially-engaged-art/>
- **Şekil-58** <https://geziarchive.wikispaces.com/Gezi+Parkını+Anlatan+Afişler>
- **Şekil-59** <http://archive.seattleweekly.com/2004-11-24/news/is-this-what-failure-looks-like/>
- **Şekil-60** <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/occupy-wall-street-supporters-carry-a-puppet-of-the-statue-news-photo/133193511?#occupy-wall-street-supporters-carry-a-puppet-of-the-statue-of-liberty-picture-id133193511>
- **Şekil-61** <http://bianet.org/biamag/diger/174231-sans-mi-kader-mi-bu-afis-1-mayis-in-simgesi-oldu>
- **Şekil-62** <http://www.mehmetaksoy.com>
- **Şekil-63** <http://www.orhantaylan.com/atolye.htm>
- **Şekil-64** <http://www.aydinayan.com>
- **Şekil-65** YILMAZ, Ayşe N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset*, Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 327.

- **Şekil-66** EKEN, Gökhan (2015). *Travmatik Olayların Sanata Dönüştürülmesi ve Bu Bağlamda Sivas Travmasının İncelenmesi*, Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 2. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri, Bildiri kitabı, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, s. 158.
- **Şekil-67** YILMAZ, Ayşe N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset*, Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 321.
- **Şekil-68** BOGRE MICHELLE (2012). *Photography As Activism, Images For Social Change*, United Kingdom: Focal Press, s. 10.
- **Şekil-69** BOGRE MICHELLE (2012). *Photography As Activism, Images For Social Change*, United Kingdom: Focal Press, s. 12.
- **Şekil-70** BOGRE MICHELLE (2012). *Photography As Activism, Images For Social Change*, United Kingdom: Focal Press, s. 17.
- **Şekil-71** https://www.moma.org/learn/moma_learning/jacob-august-riis-lodgers-in-bayard-street-tenement-five-cents-a-spot-1889
- **Şekil-72** <https://www.moma.org/artists/2657?locale=en>
- **Şekil-73** <https://www.moma.org/artists/2657?locale=en>
- **Şekil-74** <http://www.forensic-architecture.org/theme/before-and-after/>
- **Şekil-75** <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=illusfr>
- **Şekil-76** <http://www.vintag.es/2015/08/a-barricade-constructed-by-paris.html>
- **Şekil-77** <http://www.parisenimages.fr/en/collections-gallery/49381-26-bruno-braquehais-1823-1874-vendome-column-knocked-over-during-french-commune-paris-ist-arrondissement-may-1871-paris-musee-carnavalet>
- **Şekil-78** <https://www.artsy.net/artwork/alfred-eisenstaedt-winston-churchill-liverpool>
- **Şekil-79** <http://pro.magnumphotos.com>
- **Şekil-80** Özlem Demircan, 2015, İzmir.
- **Şekil-81** <http://www.stevenkasher.com/exhibitions/charles-moore-civil-rights-and-beyond>
- **Şekil-82** <http://100photos.time.com/photos/robert-frank-trolley-new-orleans>

- **Şekil-83** <http://esquerdasocialista.com.br/che-guevara-heroi-e-martir-da-revolucao-permanente/>
- **Şekil-84** <http://100photos.time.com/photos/eddie-adams-saigon-execution>
- **Şekil-85** http://marcriboud.com/en/commented_photo/young-girl-holding-flower-washington/
- **Şekil-86** <http://uk.pressfrom.com/news/world/ireland/-109282-heroic-irish-firefighter-who-died-this-week-from-9-11-related-cancer-hailed-as-the-captain-of-his-soul/>
- **Şekil-87** <http://pro.magnumphotos.com>
- **Şekil-88** <http://pro.magnumphotos.com>
- **Şekil-89** <http://pro.magnumphotos.com>
- **Şekil-90** <http://pro.magnumphotos.com>
- **Şekil-91** <http://pro.magnumphotos.com>
- **Şekil-92** https://www.wikisosyalizm.org/6._Filo_Eylemleri
- **Şekil-93** <http://pro.magnumphotos.com>
- **Şekil-94** <http://pro.magnumphotos.com>
- **Şekil-95** <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>
- **Şekil-96** <http://weimarart.blogspot.com.tr/2010/08/hannah-hoch-brushflurlets-and-beer.html>
- **Şekil-97** <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=maa&datum=1921&size=45>
- **Şekil-98** <http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz>
- **Şekil-99** <https://www.moma.org/artists/12501>
- **Şekil-100** <https://www.moma.org/artists/12501>
- **Şekil-101** <http://www.artnet.com/artists/diane-arbus/>
- **Şekil-102** <http://www.susanmeiselas.com>

- **Şekil-103** <http://www.martharosler.net>
- **Şekil-104** <http://www.martharosler.net>
- **Şekil-105** <http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/61147>
- **Şekil-106** <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html>
- **Şekil-107** <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html>
- **Şekil-108** <http://100photos.time.com/photos/andres-serrano-piss-christ>
- **Şekil-109** <http://www.mapplethorpe.org/store/the-perfect-moment/>
- **Şekil-110** <http://www.ytobarrada.com>
- **Şekil-111** <http://www.wangqingsong.com>
- **Şekil-112** <http://www.liubolinart.com>
- **Şekil-113** <http://www.liubolinart.com>
- **Şekil-114** <http://www.vanishing-ice.org/artists/david-buckland/>
- **Şekil-115** <http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-alan-kurdi>
- **Şekil-116** <https://news.artnet.com/market/ai-weiwei-reenactment-drowned-syrian-toddler-417275>
- **Şekil-117** <http://www.mitidieri.com>
- **Şekil-118** <http://www.mitidieri.com>
- **Şekil-119** <http://hairsarkissian.com>
- **Şekil-120** <http://www.jr-art.net>
- **Şekil-121** <http://www.jr-art.net/projects/occupy>
- **Şekil-122** <http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/ABC08.htm>
- **Şekil-123** YILMAZ, Ayşe N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset*, Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 392.
- **Şekil-124** <http://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/>

- **Şekil-125** <http://sukranmoral.com>
- **Şekil-126** <http://tersyonstersyon.blogspot.com.tr>
- **Şekil-127** <http://tersyonstersyon.blogspot.com.tr>
- **Şekil-128** <http://tersyonstersyon.blogspot.com.tr>
- **Şekil-129** <https://www.theguardian.com/world/2011/dec/29/arab-spring-captured-on-cameraphones>
- **Şekil-130** <http://everywheretaksim.net/tr/tag/sosyal-medya/>
- **Şekil-131** <http://autonomousuniversity.org/content/j18-seattle-indymedia>
- **Şekil-132** <https://www.flickr.com/photos/41267996@N00/125523970/>
- **Şekil-133** <http://niemanreports.org/articles/the-revolutionary-force-of-facebook-and-twitter/>
- **Şekil-134** <https://en504asp.wordpress.com/2014/08/07/social-media-and-the-egyptian-and-tunisian-revolutions/>
- **Şekil-135** <https://www.theguardian.com/world/2011/feb/01/ahdaf-soueif-egypt-protests>
- **Şekil-136** <https://adbusters.org>
- **Şekil-137** <http://www.occupy.com/article/dismantling-occupy-how-wall-street-used-government-forces-suppress-political-dissent>
- **Şekil-138** <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/people-protesting-during-the-fifth-anniversary-of-15m-news-photo/531834406>
- **Şekil-139** <http://everywheretaksim.net/tr/>
- **Şekil-140** <http://everywheretaksim.net/tr/>
- **Şekil-141** <http://everywheretaksim.net/tr/>
- **Şekil-142** <http://everywheretaksim.net/tr/>
- **Şekil-143** <http://everywheretaksim.net/tr/>
- **Ek-1** <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.62.17/>

- **Ek-2** <http://www.artvalue.com/auctionresult--daumier-honore-1808-1879-franc-rue-transnonain-le-15-avril-18-3639018.htm>
<https://www.contrepoints.org/2012/09/16/97487-predire-des-emeutes-avec-des-prix>
- **Ek-3** <http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010>
- **Ek-4** <https://nga.gov.au/dix/>
- **Ek-5** <https://www.artsy.net/artwork/kathe-kollwitz-woman-with-dead-child>
- **Ek-6** <https://www.villagevoice.com/2011/10/13/tom-morello-plays-occupy-wall-street/>
<http://everywheretaksim.net/tr/birgun-o-tomaya-serenat-yapti-digeri-ani-olumsuzlestirdi/>
<http://everywheretaksim.net/tr/tag/gezi-kutuphanesi-2/http://www.critical-theory.com/2-years-occupy-art/>
<http://www.tagtele.com/videos/voir/35588/>
<https://tr.pinterest.com/pin/300193131396883532/>
- **Ek-7** <http://100photos.time.com/photos/robert-capa-falling-soldier>
<https://www.icp.org/browse/archive/objects/air-raid-victim-in-the-morgue-valencia>
<http://pro.magnumphotos.com>
<http://www.artnet.com/artists/dmitri-baltermants/on-the-road-to-war-DNRhesRuFSwE3tQWER4-PQ2>
<https://tr.pinterest.com/pin/360147301426462705/>
<https://uk.pinterest.com/pin/302374562466055061/>
<http://pro.magnumphotos.com>
<http://www.telegraph.co.uk/expat/expatpicturegalleries/8502342/History-as-it-happened-the-photographs-that-defined-our-times.html?image=9>
<http://pro.magnumphotos.com>
<http://blog.ricecracker.net/2011/11/29/gilles-caron-northern-ireland-august-1969/>
<http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/>
<http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/>
<http://pro.magnumphotos.com>
<http://pro.magnumphotos.com>
<https://www.worldpressphoto.org/people/pablo-bartholomew>
<http://www.documentingmedicine.com/minamata-the-story-of-the-poisoning-of-a-city/>
<http://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=UC058&i=0520241703&i2=>
<http://www.photography-news.com/2013/09/remembering-kevin-carter-and-photo-that.html>
<http://100photos.time.com/photos/ron-haviv-bosnia>

<https://alexwasmuht.wordpress.com/2014/01/16/war-photography-presentation/>
<http://wunrn.com/2009/01/bangladesh-women-victims-of-acid-attacks-photo/>
<https://stephaniesinclair.com>

- **Ek-8** <http://politicstheoryphotography.blogspot.com.tr/2011/01/>
- **Ek-9** <http://www.takestockphotos.com/pages/herron.php>
- **Ek-10** http://www.dada-companion.com/journals/per_derdada.php
<http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/>
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/199113?search_no=1&index=6
- **Ek-12** <http://www.ottawacitizen.com/news/Gallery+Occupy+Wall+Street+>
<http://www.shoah.org.uk/2013/05/30/saudi-arabia-bans-v-for-vendetta-masks/>
http://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/06/130627_galeri_eylem_maske

EKLER

EK-1



Goya “Ve Onun İçin Yapılabilecek Bir Şey Yoktu” Savaşın Felaketleri Dizisi 15.
Resim, 1820, Gravür

EK-2



Honore Daumier “Transonain Sokağı”
1834, Taş Baskı



Honore Daumier, Ayaklanma, 1848,
T.Ü.Y.B

EK-3



Picasso “Ağlayan Kadın” 1937

EK-4



Otto Dix “Yaralı Asker”, 1916, Gravür

EK-5



Kate Kollwitz “Ölü Çocuğu ve Anne”, 1927, Gravür

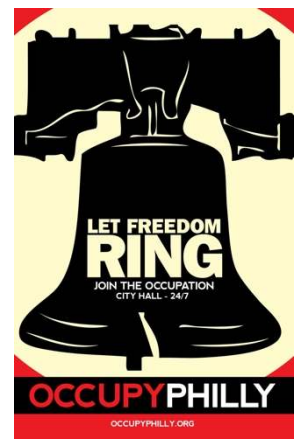
EK-6



Occupy Müzik



Occupy Kütüphane (Yaşam Alanları)



Occupy Afiş

EK-7



Robert Capa, Düşen Asker, İspanya
Eylül 1936



Gerda Taro, Morgdaki Hava Saldırısı
Kurbanı, Valencia, Mayıs 1937



David Seymour, Ebro Nehri
Cephesi Çatışması, İspanya, 1938



Dmitri Baltermants, Smolensk Cephesi
Rusya, 1941



George Dorger, Berger-Belsen
Toplama Kampı, Almanya, 1945



Lee Miller, Buchenwald Toplama
Kampı, Almanya, 1945



Philip Jones Griffiths, Vietnam, 1967



Nick Ut, Napalm, Vietnam, 1972



Bruno Barbey, Paris, 1968



Gilles Caron, Kuzey İrlanda, 1969



Susan Meiselas, Nikaragua, 1979



Susan Meiselas, Nikaragua, 1979



Gilles Peress, İran, 1979



Stuart Franklin, Tiananmen Meydanı
Çin, 1989



Pablo Bartholomew,, Hindistan, 1984



Eugene Smith, Minamata, 1971



Sebastião Salgado, Sahel, 1984



Kevin Carter, Sudan, 1994



Ron Haviv Bosna, 1992



James Nachtwey, Afganistan, 1996



Ulrik Jantzen, Dhaka, Bangladeş, 2001



Stephanie Sinclair, Afganistan, 2005
(Faiz 40, Ghulam 11 yaşında)

EK-8



Ernest C. Withers “Ben Bir İnsanım”, Çöpçüler Grevde, Tennessee, 1968

EK-9



Matt Herron, Bogalusa, Louisiana'daki Protestolar Sırasında Yol Kenarındaki "Zenci, Beyaz Olmak İstemez Miydin?" Pankartı Taşıyan Kadın, 1965, (Take Stock)



Matt Herron, Beyaz Bir Polisin Eylemler Sırasında 5 Yaşındaki Siyahi Bir Çocuğun Elinden Protesto Gösterilerinin Sembollerinden Bir Olan Amerikan Bayrağını Alırken, Mississippi, 1965 (Take Stock)

EK-10



Der Dada 1-3 Kapakları ve Çeşitli Sayfaları, 1919-1920

EK-11



Alexander Rodchenko
“Dünyanın Altıda Biri” Filmi Afişi,
(Yönetmen Dziga Vertov), 1926



El Lissitzky, “Sovyetlerin İnşaaı”
Dergisi Kapağı,
Moskova, Aralık 1931

EK-12



Anonim, Occupy
Wall Street Kanada 2011



Anonim, Güney Anonim,
Lübnan, 1 Mayıs 2013⁹⁰



Anonim, Gezi Parkı
Direnişi, 2013

⁹⁰ Ortadoğu’da da yaygınlaşan Guy Fawkes maskeleri 30 Mayıs 2013 tarihinde Lübnan İçişleri Bakanı Prens Muhammed bin Nayef bin Abdulaziz tarafından yasaklanmış ve toplatılarak yok edilmiştir. Birleşik Arap Emirlikleri ise Kasım ayında yasaklanmış ve maskeyi takanlar hakkında soruşturma başlatılacağı duyurulmuştur (shoah.org.uk/2013/05/30/saudi-arabia-bans-v-for-vendetta-masks/).

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Özlem DEMİRCAN

Doğum Yeri ve Yılı: Yapraklı, 29 Mart 1982

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Yüksek Lisans: (2014-...), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı

Boğaziçi Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu (2013). Yabancı Dil Eğitimi (ÖYP)

Yüksek Lisans: (2011-Devam Etmekte), Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı

Akdeniz Üniversitesi Pedagojik Formasyon Sertifika Programı (2010). Öğretmenlik Uygulaması Okulu (Staj): ATSO Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi

Lisans: (2004-2008), Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü

İş Tecrübesi:

2013-... Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, Araştırma Görevlisi

2012-2013 Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, Öğretim Görevlisi

Yayınlar:

Makaleler:

Sezer I, Demircan Ö, “Türk Fotoğrafında Yeni Bir Soluk: Deneysel / Kurgu Fotoğraf”, Yedi, Sanat Tasarım Ve Bilim Dergisi, 2016 Kış, Sayı;15, 2016, Araştırma Makale, TÜBA

Kongre, Sempozyum:

Sezer I, Demircan Ö, “A New Breath in Turkish Photography; Experimental and Fictional Photography”, Contemphoto’15 Contemporary Photo Conferences, Kadıköy, Haziran 2015, II. International Visual Culture and Contemporary Photo Conference Contemphoto’15 Urban Identities, 11-28, Uluslararası Hakemli Organizasyon

Seminer:

2017 Konak Belediyesi, İzmir “Fotoğraf Kompozisyonu ve Fotoğraf Okuması”

2013 Yıldız Gelişim Akademisi, Antalya “Temel Fotoğraf Semineri”

2011 TMMOB Makine Mühendisleri Odası Antalya Şubesi “Fotoğraf ve Teknoloji”

2010 TMMOB Makine Mühendisleri Odası Antalya Şubesi “Temel Fotoğraf Semineri”
2009 Yıldız Gelişim Akademisi, Antalya “Görüntü İşleme Teknikleri”

Son Dönem Sanatsal Faaliyetler:

Uluslararası Sergiler:

“Yok Oluşun Stratejileri” III. İstanbul Uluslararası Tasarım Bienali, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fotoğraf. Bienaller, Trianeler İSTANBUL, 22 Ekim 2016-20 Kasım 2016

“Göç Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi”, İzmir Resim Heykel Müzesi, Fotoğraf Grup Sanat Projesi Sergisi İZMİR, 19 Ekim 2016-3 Kasım 2016

“Syrian Refugees in İzmir with Photos”, Simurg Philosophy and Literature Association, Berlin, Fotoğraf, Bireysel (Kişisel) Sergi, ALMANYA, 17 Şubat 2016

“Yanılsama” 3.Uluslararası İzmir Fotoğraf Günleri Fotoğraf Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Fotoğraf Toplu (Grup) Sergi İZMİR, 22 Ekim 2015-15 Kasım 2015

“Gelecek Yanılsamadır” II. İstanbul Uluslararası Tasarım Bienali, Antrepo 7, Fotoğraf Bienaller, Trianeler İSTANBUL, 1 Kasım 2014-14 Aralık 2014

“Dönüşüm Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi-Bellek Sergisi No:1", Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi, Fotoğraf Karma Sergi İZMİR, 20-22 Ekim 2014

Ulusal Sergiler

“Nature of Human”, Fotoğraf, Özel Kuruluşun Düzenlediği Sergi, Çeşme, İZMİR, 11-14 Mayıs 2017

“Camus Buradaydı”, k2 Güncel Sanat Merkezi, Fotoğraf, Grup Sanat Projesi Sergisi İZMİR, 5-8 Nisan 2017

“Sanatuar 3 Fotoğraf Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi”, İzmir, Fotoğraf, Karma Sergi İZMİR, 8-15 Aralık 2015

“Sanatuar 3-DEU GSF 40. Yıl - 40 Sanatçı”, Swis Otel Büyük Efes İzmir, Fotoğraf, Toplu (Grup) Sergi İZMİR, 30 Eylül 2015-10 Ocak 2016

“İnsanlığın Sanatı: Merhamet”, İzmir TC Kültür Bakanlığı Devlet Resim ve Heykel Müzesi Sanat Galerisi, Fotoğraf, Toplu (Grup) Sergi İZMİR, 25 Aralık 2014-10 Ocak 2015