MODERN DÖNEM BASKIRESMİNDE
POLİTİK EĞİLİMLER

Sanatta Yeterlik Tezi

Özgür UĞUZ

Eskişehir 2019

MODERN DÖNEM BASKIRESMİNDE POLİTİK EĞİLİMLER

Özgür UĞUZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

BASKI SANATLARI ANASANAT DALI
Danışman: Prof. Hayri ESMER

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Özgür UĞUZ'un **"Modern Dönem Baskıresminde Politik Eğilimler "** başlıklı tezi **14 Haziran 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Baskı Sanatları Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	**: Prof. Hayri ESMER**	.....
Üye	**: Prof. Saime DÖNMEZER**	.....
Üye	**: Prof. Rıdvan COŞKUN**	.....
Üye	**: Prof. Hasan KIRAN**	.....
Üye	**: Prof. Atila İLKYAZ**	.....

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

MODERN DÖNEM BASKIRESMİNDE POLİTİK EĞİLİMLER

Özgür UĞUZ

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2019

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Modern Dönem içerisinde baskıresmin politik eğilimlerini ortaya çıkartmaya odaklanmış bu çalışma, üç eksen üzerinden konuya yaklaşımını belirlemiştir. Üç ana ekseni oluşturan; Tarihsel Süreç, Sanatsal Süreç ve Siyasal Sürecin birbirleriyle olan ilişkisi baskıresim merkezli bir bakma şekliyle bir araya getirilmiştir.

İlk bölümde sanat ve siyaset ilişkisinin kökeni açığa çıkartılmış, modern döneme yansımaları olan bu ilişkinin süreç içerisinde nasıl bir yapıda varlık gösterdiği ne gibi değişimlere uğradığı kuramsal bir yapıda ele alınmıştır.

İkinci bölümde ise modern dönem içerisinde bu ilişkinin nasıl bir dönüşüme uğradığı ortaya konulmaya çalışılmış, kuramsal olarak bu değişimlere değinilmiştir. Toplumsal, sosyolojik ve siyasal anlamda önemli farkların oluştuğu Modern dönemde, sanat ve siyaset ilişkisinin sergilediği özel yapılar yine bu bölümde açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde sanat ve siyaset ilişkisinin baskıresime yansımaları incelenerek, baskıresimin süregelen yapısı içerisinde bu ilişkinin başlangıcından itibaren varlık gösterdiği örneklerle ortaya konulmuştur. Tarihsel başlangıcı oldukça gerilere kadar giden bu ilişki içinde baskıresim sanatının tarihsel süreç içerisinde siyasetin aktif bir öznesi olduğu ve modern dönem içerisinde de bu geleneğini sürdürdüğünü örneklerle ortaya konulmaktadır. Modern dönem içerisinde baskıresimin gelenekselleşen bu yapısının ele alındığı son bölümde, önceki süreçlerle kıyaslandığında daha girift bir hal alan ve özel yapılar kuran sanat ve siyaset ilişkisi içerisinde baskıresimin konumu, ‘Ulus İnşası’, ‘Sanatsal Özerklik’ ve ‘Avangard’ olarak adlandırılan üç model üzerinden sorgulanmış ve sonuca ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Modern dönem, Baskıresim, Politik sanat, Ulus inşaası, Sanatsal özerklik, Avangard.

ABSTRACT

POLITICAL TRENDS IN MODERN PERIOD PRINTMAKING

Özgür UĞUZ

The Printmaking Art Major

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, July 2019

Advisor: Prof. Hayri ESMER

This study determined its approach to the issue through three axes, focusing on revealing the political tendencies of printmaking in the Modern Period. Forming three main axes; the relationship among the Historical Process, the Artistic Process and the Political Process is brought together in a print-centered manner.

In the first part, the origin of the relationship between art and politics is revealed, how this structure, which has reflections to the modern period, changed in the process and what changes it discussed in a theoretical structure. In the second part, it has been tried to put forward how this relationship was transformed into the modern period and these changes have been mentioned in theoretically. In the Modern Era, when social, sociological and political differences occur, special structures exhibited by the relationship between art and politics are also explained in this section. In the third chapter, the reflections of the relationship between art and politics on printmaking have been examined and it has been put forward with the examples that this relationship has been in since the beginning of the ongoing structure of printmaking. In this relationship, whose historical beginnings go back far, it is revealed with the examples that printmaking is an active subject of politics in the historical process and that it continues this tradition in the Modern Period. In the last part, where this traditional structure of printmaking in the Modern Period has been mentioned, the position of printmaking in the relationship between art and politics, which became more complex compared to the previous processes and establishes special structures, is based on three models called 'Nation Construction', 'Artistic Autonomy' and 'Avant-garde' and finally the result has been reached.

Keywords: Modern period, Printmaking, Politic art, Nation construction, Artistic autonomy, Avant-garde.

ÖNSÖZ

"Modern Dönem Baskıresminde Politik Eğilimler" isimli tez çalışmamı hazırlarken süreç içerisinde bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan ve bu anlamda yol göstericiliğini bir an bile eksik etmeyen danışmanım Prof. Hayri ESMER'e, süreç içerisinde benden manevi desteğini esirgemeyen değerli eşim Binnur Uslu Uğuz'a ve annem Emine Şehvar Bilecen'e, değerli jüri üyelerim Atila İlkyaz'a, Hasan Kıran'a, Saime H. Dönmezer'e ve Rıdvan Coşkun'a teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca bitirdiğim bu çalışmayı, haberlerini tezimi yazarken aldığım doğacak çocuklarıma aydınlık günler içerisinde okumalarını dileyerek armağan etmek isterim.

Özgür UĞUZ

Haziran 2019

14/06/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Özgür UĞUZ



İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI ……..……. i
JÜRİ VE ENSİTÜ ONAYI …….ii
ÖZET……..……iii
ABSTRACT ..……..iv
ÖNSÖZ……..…...v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ…….vi
İÇİNDEKİLER……..…....vii
GÖRSELLER DİZİNİ…….....viii
GİRİŞ……..……..1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ……3

1.1. Sanat ve Siyasetin Kökeni……....5

1.2. Modern dönemde sanat ve siyaset……...8

1.3. Angaje Sanat ...……...12

İKİNCİ BÖLÜM

2. MODERN DÖNEM SANATI VE SİYASETİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLER …17

2.1. Eleştiri Kuramları …….……..……..17

2.2. Modern Dönem Sanatı ve Siyasetine Dair Üç Model ..……...28

2.2.1. Ulus İnşası Modeli…….……..30

2.2.1.1 *Salon sergileri ve Klasizm*…….…...34

2.2.1.2. *Fransız Güzel Sanatlar Akademisi*……....35

2.2.1.3. *Modern Dönem içerisinde Ulus İnşası modeli*……...37

2.2.2. Sanatın Özerkliği …….……..39

2.2.3. Avangard Kuramı……..47

Sayfa

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİNİN BASKIRESİME YANSIMALARI... 53

3.1. Baskıresim ve Siyaset Geleneğinin Oluşumu ……..……53

3.1.1. Aydınlanma Çağı ve Baskıresim.……..77

3.2. Modern Dönem Baskıresiminde Politik Eğilimler ……..83

3.2.1. Modern Dönemin Kuramsal, Sosyolojik Yapısı ve Baskıresim.....83

3.2.2. İktidar Ve Propaganda Aracı Olarak Baskıresim…..…..……88

3.*2.2.1. Britanya İmparatorluğu* …….…….....…..……..89

3.*2.2.2. III. Fransa Cumhuriyeti*……..…….…….…...95

3.*2.2.3. Amerika Birleşik Devletleri*…….....97

3.*2.2.4. Sovyetler Birliği – Lenin ve Agitprop*……..…….…….99

3.*2.2.5. Faşist İtalya Cumhuriyeti* ……..…….…….....103

3.*2.2.6. Sovyetler Birliği – Stalin ve Toplumsal Gerçekçilik*…..…105

3.*2.2.7. Çin Halk Cumhuriyeti – Kültürel Devrim Hareketi*……..107

3.*2.2.8. Nazi Almanyası*……...…….……..109

3.*2.2.9. Amerika Birleşik Devletleri - Federal Sanat Projesi*…..…110

3.2.3. Özerk Sanat ve Politik Baskıresim…….…….……113

3.*2.3.1. Özerk Sanatın Politik Kökeni*…….……..…..113

3.*2.3.2. 19. Yüzyıl'da Özerk sanat ve politik baskıresim*……..…..115

3.*2.3.3. 20. Yüzyıl ve Alman Dışavurumculuğu*…….…..…125

3.*2.3.4. Meksika - Halkın Baskıresim Atölyesi*….…….…..…134

3.*2.3.5. Amerika – Sosyalist Sanat*…….…….……...139

Sayfa

3.2.3.6. *Çin – Baskıresimle direniş*……...……..141

3.2.4. Protest Sanat Ve Baskıresim……..…….…….144

3.2.4.1. *Topyekün seferberlik: İtalyan Fütürizmi*…….…….....145

3.2.4.2. *Genel beğeniye tokat: Rus Fütürizmi*…..……...152

3.2.4.3. *Avangardın sıfır noktası: Suprematizm*..…….……..155

3.2.4.4. *Toplumsal dönüşümün praksisi: Konstrüktivizm*……....160

3.2.4.5. *Topyekün saldırı: Dadaizm* ...……...…….163

3.2.4.6. *Avangardın bilinçaltı: Sürrealizm*…….....171

3.2.4.7. *Avangard sanatın sonu*……...……179

SONUÇ ...……..……...182

KAYNAKÇA……...…….184

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Resim 2.1. Sanatçısı bilinmiyor, Diderot ve Jean d'Alembert tarafından hazırlanmış Ansiklopedi'nin kapağı, Gravür,1751–1766,……..... **19**

Resim 2.2. J.Louis David. 'Horas Kardeşlerin Yemini', 330x425cm. Tual üzerine yağlıboya, 1784 Louvre Müzesi, ……..…… **33**

Resim 2.3. Giovanni Battista Piranesi, 'The Colosseum', 1757, gravür, 44,4x70,1 cm, …..…… **34**

Resim 2.4. Napoleon Alpleri Geçiyor, 261 cm × 221 cm Tuval üzeri Yağlıboya, 1801, ….……..…. **36**

Resim 2.5. Sanatçısı Bilinmiyor, 'Kızıl Pullukçu', 53x71 cm, Litografi, 1921, **……. 38**

Resim 2.6. Lewıs Jacobs, 'Frengiyi Önelemek için Evlilik', Serigrafi, 1940, …….. **38**

Resim 2.7. David Lucas, 'Çayırların içindeki Salisbury Katedrali', 61 cm x 72 cm, mezzotint, 1837,….. **44**

Resim 2.8. W. Turner, 'Fırtınada Gemi', Mezzotint,, 14,9x21,3 cm, 1820, ……. **45**

Resim 2.9. F.Goya, Savaşın Felaketleri, 'İstismar ediyorlar' 16,2x23,7 cm, Gravür, 1810 -1815,…….…. **46**

Resim 2.10. Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Yağlıboya, 1830, 260x325 cm,…… **46**

Resim 3.1. M.Ö. 30000'lere tarihlenen dünyanın bilinen en eski sanatsal kalıntıları ve yine baskıresmin ilk örnekleri kabul edilen Arjantin'de bulunan Patagonia mağarasındaki el baskıları,…….. **53**

Resim 3.2. M.Ö. 2291/2254 Naram-Sin hanedanlığı içinde yapılmış baskı kalıbı 13x13x10 cm,…… **55**

Resim 3.3. Diamond Sutra rulosundan bir kesit ……. **56**

Resim 3.4. Tang Hanedeanlığı döneminden kalma 700 yılına ait bir baskıresim, Kağıt üzerine ağaç baskı ve elle renklendirme 32.5x207.3 cm,…… **57**

Resim 3.5. Ağaçbaskı ile yapılmış bir kitabın ahşap kalıbı ve kağıt üzerine basılı nüshası, 15,5x20,8 cm, 1470–1475…….…….. **59**

Resim 3.6. 16. Yüzyılda basılmış bir İncil…… **59**

Resim 3.7. Martin Schongauer, enthronement of the virgin, Gravür, 16,2x15,5 cm, 1470-1490…….. **61**

Resim 3.8. Albrecht Dürer Şans Tekerleği, Ağaç baskı, 16,2x24,3 cm, 1494…… **63**

Resim 3.9. Albrecht Durer, İmparator I. Maximilian'ın portresi, 55x38 cm, Ağaç Gravür, 1518……..... **64**

Resim 3.10. Rafaello Sanzio, Rönesans döneminden bir resim; Atina Okulu, 1509-1511, 500x770 cm, Apostolik Sarayı, Vatikan…….. **64**

Sayfa

Resim 3.11. Lucas Cranach, "Eşek Kafalı Papa" 12.4 × 10.4 cm, Gravür, 1496-1500…….. **66**

Resim 3.12. Yapımcısı Bilinmiyor, Şeytan'a dönüşen Papa, 15.3x24.1 cm, Ağaç Baskı, 1540……... **67**

Resim 3.13. Yapımcısı bilinmiyor, Gravür, 15,1x8,6 cm, 1520-1530……..... **67**

Resim 3.14. Yapımcısı bilinmiyor, Ağaç Gravür, 1535,…… **68**

Resim3.15. Georg Pencz, ,Tavşanların Yakaladığı Avcı, 25,4x39,3 cm,1535……..…… **69**

Resim3.16. Hans Holbein, Ölüm Dansından bir zavallı, 6,4x4,7 cm, 1542……..……. **70**

Resim 3.17. Etienne Duperac tarafından Michelangelo'nun nihai planından hareketle yapılan gravürleri, Her biri: 33,7x47,6 cm, 1551……. **71**

Resim 3.18. Pieter Paul Rubens, Mısır yolunda dinlenme, Gravür,, 46.3 × 60.3 cm, 1635……. **74**

Resim 3.19. Jacques Callot, Savaşın Izdırapları ve Talihsizlikleri serisinden Birliğin kaydı, 8.3 x 18.4 cm, Gravür, 1633…… **75**

Resim 3.20. Jacques Callot, Savaşın Izdırapları ve Talihsizlikleri serisinden Cellat'ın ağacı 8.1 x 18.6 cm, Gravür, 1633…… **75**

Resim 3.21. George Townshend, General James Wolfe, kağıt üzerine mürekkep, 27,7x21,9 cm, 1759…… **77**

Resim 3.22. William Hogarth, Harlot'un İlerleyişi, Gravür, 31.4 x 38 cm, 1732…… **78**

Resim 3.23. William Hogarth, Zalimliğin Sahnesi- Zalimliğin ilk Sahnesi, Gravür, 38x32,1 cm, 1751…… **79**

Resim 3.24. Sanatçısı Bilinmiyor, Bastille Fırtınası, Gravür, Elle Renklendirme, 1789…..... **80**

Resim 3.25. James Gillray, Buonaparte, inişten 48 saat sonra!, Gravür…….. **81**

Resim 3.26. James Gillray, 'Donsuzlar Avrupa'yı ekmekle besliyorlar', Gravür, Elle Renklendirme, İngiltere,1793……..……. **81**

Resim 3.27. Thomas Rowlandson Politik şefkat, Gravür, 21,2x34,6cm, 1784…… **81**

Resim 3.28. Richard Newton, '-Johnny, Bu yaptığın vatan hainliği' Gravür, elde renklendirme 25,3x36 cm, 1798…… **82**

Resim 3.29. Sanatçısı Bilinmiyor, '-Burada senin için bir yer var, bur ayı dolduracak mısın?' 76x52 cm, Litografi, 1915……..... **89**

Resim 3.30. Alfred Leete, 'İngiltere seni istiyor, Ülkenin ordusuna katıl!' 74x 50 cm, Litografi, 1914……. **90**

Resim 3.31. Norman Lindsay, '?' 56x69 cm, Litografi 1917……... **91**

Sayfa

Resim 3.32. Sanatçısı Bilinmiyor, 'Hunlar ve Bizim evimiz' 75x50 cm, Litografi, 1916…….. **92**

Resim 3.33. Fritz Erler, 'Babavatan için öl! – Senden öncekileri onurlandır, senden sonrakilere örnek ol.', 57x65 cm, Litografi, 1916…….. **93**

Resim 3.34. Sanatçısı Bilinmiyor, 'Türkler Dünya Savaşında', Ofset Baskı, 1916……... **94**

Resim 3.35. Sanatçısı Bilinmiyor, 'Doğu Uyanıyor, Kartpostal, 1916…… **94**

Resim 3.36. Jules Abel Faivre, 'Onlara sahip olacağız' 120x80 cm Litografi, 1916…….. **95**

Resim 3.37. Jules Abel Faivre, '3. Ulusal Savunma Kredisi' 120x80 cm Litografi, 1916……. **95**

Resim 3.38. Francisque Poulbot, 'Poilu'nun tatili' 78x113 cm, Litografi, 1915…… **96**

Resim 3.39. Leon Adolphe Willette, 'Poilu'nun tatili' , 76x95 cm, Litografi, 1916……. **96**

Resim 3.40. Laura Brey, 'Pencerenin hangi tarafındasın?', 99x66 cm, Litografi, 1917…… **97**

Resim 3.41. Rıchard Fayerweather Babcock, 'Deniz Kuvvetlerine katıl' 106x 72 cm, Litografi, 1917……. **97**

Resim 3.42. Adolf Triedler, 'Bunu durdurmaya yardım edin' 70x52 cm, Litografi, 1917……. **98**

Resim 3.43. James Montgomery, 'Seni Amerikan Ordusu'na istiyorum', 102.1x74.8 cm, Litografi, 1917…**98**

Resim 3.44. 1919 yılında ülke çapında dolaşan ajit-tren fotoğrafı…….. **99**

Resim 3.45. Vladimir Mayakovsky, 'Ekim Kampanyası', ROSTA, Stencil baskı, 1921…… **101**

Resim 3.46. Vladimir Mayakovsky, 'iki dünya-iki plan: biz yaşam, onlar ölüm ekiyor!' ROSTA, Stencil Baskı, 1921…….. **101**

Resim 3.47. Aleksandr Rodchenko, 'Dobrolet, Rus Devlet Uçağı'', 35x45,4 cm, Ofset Litografi, 1923…. **103**

Resim 3.48. Xantı Schawınsky, '1934 XII' 96x65 cm Foto montaj, Litografi, 1934……. **105**

Resim 3.49. Lavrov A. 'İnsanların rüyası gerçek oluyor!'41x62 cm Ofset Litografi, 1950…….. **106**

Resim 3.50. Sanatçısı Bilinmiyor, 'Çok yaşa işçilerin ve köylülerin Kızıl Ordu'su, Sovyet sınırlarının gerçek koruyucusu' Ofset Litografi, 1942……. **107**

Resim 3.51. Sanatçısı Bilinmiyor, 'Alman faşist istilacılara ölüm'' Ofset Litografi, 1943…….. **107**

Resim 3.52. Sanatçısı Bilinmiyor, 'Japon Emperyalizm'ine geçit yok', 64,5x39 cm, Ağaç Baskı 1937….. **108**

Resim 3.53. Sanatçısı Bilinmiyor, 'Herkes düşmandan nefret etmeli, Savunmalar adım adım güçlendirilmeli, Düşman imha edilmeli, ', 64,5x39 cm, 1937…….. **108**

Sayfa

Resim 3.54. A Zhi, 'Mao çocukları sever', 39x54 cm, Litografi, 1955,…… **108**

Resim 3.55. Zhang Yuqing, 'Doğu *Kırmızı'dır', 76,5x53,5 cm, Ofset Litografi, 1965,…….. **108**

Resim 3.56. Sanatçısı Bilinmiyor, 'Savaş bizim kanatlarımızdadır' Litografi, 76x105 cm, 1940……. **110**

Resim 3.57. Sanatçısı Bilinmiyor, 'Yarım kalpli olanlar ve tarafsızlar değil, tarihi taraf tutanlar ve kalbi olanlar yapar', 33,5x23 cm, Litografi, 1942,…… **110**

Resim 3.58. Sheer, Benjamin, 'Daha iyi konutlar gecekondulardaki bebek ölümlerinin çözümüdür' Serigrafi, 1936……... **111**

Resim 3.59. Browne, Byron, 'Zafer Konseri', Serigrafi, 1940…….…… **111**

Resim 3.60. Francisco Goya, "Sen Yapamazsın", 42 Nolu Kapris, Gravür, 215 x 150 mm, 1796-97…….. **113**

Resim 3.61. F.Goya, 3 Mayıs 1808, Tuval üzerine yağlıboya, 266x345cm. 1814, Prado Müzesi……. **114**

Resim 3.62. F. Goya, Savaşın Felaketleri, 36 No'lu plaka, Gravür, 155 x 205 mm, 1810……. **114**

Resim 3.63. G. Courbet "Taş Kırıcılar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 × 259 cm, 1849……. **115**

Resim 3.64. G. Courbet "Günaydın, Bay Corbet", Tuval Üzerine Yağlıboya, ,160 × 259 cm, 1854…… **116**

Resim 3.65. H. Daumier, Gargantua, Litografi, 30,5x21,4 cm 1831……. **118**

Resim 3.66. H.Daumier, Transnonain Sokağı, Litografi, 28x44 cm, 1834…… **120**

Resim 3.67. Cham, Kuşatma Sonrası 39 Numaralı Plaka, Litografi,32,2x24,2cm, 1872…….. **120**

Resim 3.68. Auguste Lepère, Komün Bölümü, Gravür, 20,1x13 cm, 1871……. **120**

Resim 3.69. P. Bernay, Kutsal Sadelik, Litografi, 24,8x21 cm, 1872…… **121**

Resim 3.70. Thomas Nast, Fırtına'nın "Patlamasını" Bekleyen Bir Grup Akbaba, Ağaç Gravür, 36x23,7 cm, 1871…….. **122**

Resim 3.71. Jean-François Millet, Zorlukla Çalışanlar, Gravür, 19.1 x 25.4 cm, 1855-1856……. **123**

Resim 3.72. Édouard Manet,'İmparator Maximillian'ın İdamı', Litografi, 34x43,8 cm, 1869…… **124**

Resim 3.73. Édouard Manet, Polichinelle, Litografi, 48,1 x 31,7 cm, 1876……. **124**

Resim 3.74. Edvard Munch, 'Çığlık', 49.4 x 37.3 cm,, Litografi, 1895……. **126**

Resim 3.75. Kathe Kollwitz, 'Yoksulluk', ("Dokumacıların İsyanı"), 15,2x15,2 cm, Gravür, 1896……. **127**

Resim 3.76. Kathe Kollwitz, 'Berlin'de Dokumacıların Yürüyüşü',

Sayfa

("Dokumacıların İsyanı"serisinden), 16,2x26.8 cm, Gravür, 1897,……..…….. **127**

Resim 3.77. Kathe Kollwitz, 'Tecavüze Uğramış', ("Köylülerin Savaşı"serisinden), 30,6x52,8 cm Gravür, 1907…….. **127**

Resim 3.78. Kathe Kollwitz, 'İsyan', ("Köylülerin Savaşı"serisinden), 30,6x52,8 cm, Gravür, 1903…….. **127**

Resim 3.79. Kathe Kollwitz, 'İşsizlik', (19.7.1909'da Simplicissimus'ta yayınlanmıştır) 15,2x15,2 cm, Gravür, 1896…….. **128**

Resim 3.80. Kathe Kollwitz, 'Anneler', (Savaş Serisinden) 34,3x40 cm, Ağaç Baskı, 1921/1922,…….. **129**

Resim 3.81. Kathe Kollwitz, 'Dul I', (Savaş Serisinden) 47,6x65,9 cm, Ağaç Baskı, 192/1922…….…… **129**

Resim 3.82. Max Beckmann, 'Savaşta ölen bir arkadaşın hatırasına' 30,5x25 cm, Litografi, 1915,…..……**129**

Resim 3.83. Max Beckmann, 'Sokak II' 32,5x46,5 cm, Kuru Kazıma, 1917, ……..... **129**

Resim 3.84. Max Beckmann, 'Şehadet' (Das Martyrium), 54x75 cm, Litografi, 1919…….. **130**

Resim 3.85. Max Beckmann, 'Gece' (Die Nacht), 55x70 cm, Litografi, 1919…….. **130**

Resim 3.86. Otto Dix, 'Yaralı Adam' (Savaş Serisi'nden), Akuatinta- Gravür, 1924…… **131**

Resim 3.87. Otto Dix, 'Kafatası', (Savaş Serisi'nden), Akuatinta- Gravür, 1924…….. **131**

Resim 3.88. George Grosz, 'Kan en iyi sostur', (Tanrı Bizimle Serisinden), 30,8x45,1 cm fotolitografi, 1919/1920……. **132**

Resim 3.89. George Grosz, 'Saat 5'te Kahvaltı, (Gölgelerin İçinde Serisinden) 37,4x27 cmfotolitografi, 1920/1921…….. **132**

Resim 3.90. Frans Masereel, "Ayaktaki Ölüler" Serisinden (Ölüme Karşı Direnenler), Ağaç Baskı, 1917…**133**

Resim 3.91. Der Bildermann 1. Sayı Kapağı, 35,5x28 cm, Litografi, 1916, ……. … **134**

Resim3.92. Oskar Kokoschka, 'İsa'nın Tutkusu' serisinden' 28,5x32 cm, Litografi, 1916…….. **134**

Resim 3.93. Jose Guadalupe Posada, 'İsimsiz'32,5x 24,9 cm, Gravür, 1903 ……. **136**

Resim 3.94 Jose Guadalupe Posada, 'Kalabalıktan Biri'30,4x 13,5 cm, Gravür, 1910…… **136**

Resim 3.95. Leopoldo Mendez, 'Meksika Devrimi' 27x40 cm, Linol Baskı, 1937, (TGP)…….. **137**

Resim 3.96. Leopoldo Mendez, 'Basın Özgürlüğü' 40x27 cm, Linol Baskı, 1937, (TGP)…… **137**

Resim 3.97. Alberto Beltran, 'Liberal Partiye Porfiryan rejimi tarafından uygulanan zulüm'

Sayfa

40x27 cm, Ağaç Baskı, 1947, (TGP)…… **138**

Resim 3.98. Jesús Escobedo, ‘Ayrımcılık’, 64,7x49,9 cm, Litografi, 1940, (Taller de Grafica Popular) ….**138**

Resim 3.99. Ignacio Aguirre, ‘Egemen Halk’tır’ 27x40 cm, Ağaç Baskı, 1943, (Taller de Grafica Popular)..**138**

Resim 3.100. Everardo Ramírez, ‘San Luis'in planı diktatörlüğü korkutuyor’27x40 cm, 1947, (TGP)……. **138**

Resim 3.101. William Gropper, ‘Örgütlü Birlik- Siyasi sınıf Bilinci’ 22x33 cm, Ofset Litografi, 1931 … **139**

Resim 3.102. Sanatçılar Birliği’nin 1935 yılında American Contemporary Arts’da sergiledikleri serginin katalog kapağı, ‘Siyahilerin Hakları için Mücadele’, Tipo Baskı, 1935,…….. **139**

Resim3.103. John Steuart Curry,’Kaçak’, 33x24,2 Litografi, 1935 …….. **140**

Resim 3.104. Louis Lozowick, ‘Darbe Anı’ 27,7x22,5 cm, Litografi, 1934…….. **140**

Resim 3.105. Sanatçılar Birliğinin yayını olan Art Front’un ilk sayısının kapağı, 1934……... **140**

Resim 3.106. Helen West Heller, ‘Ormansızlaştırma’ 32x46 cm, 1935, Sanatçılar Birliği Sergisinden…… **140**

Resim 3.107. Chen Tiegeng, ‘Direnişcilere Ölüm’, 14x17,7 cm, Ağaç Baskı, 1931…….. **142**

Resim 3.108. Zhang Hui, ‘Haberler’, Ağaç Baskı, 21×32.3 cm, 1935 …… **142**

Resim 3.109. Zheng Yefu, ‘İsimsiz’ (Flood serisinden) Ağaç Baskı, 1933…… **143**

Resim 3.110. Filippo Tommaso Marinetti, ‘Zang Tumb Tuuum’ Letterpress, 1914……. **146**

Resim 3.111. Filippo Tommaso Marinetti, ‘Zang Tumb Tuuum’ Letterpress, 1914…….. **146**

Resim 3.112. Filippo Tommaso Marinetti, ‘Takılma Meclisi’ 26,7x33 cm, Tipo Baskı, 1917 …… **147**

Resim 3.113. Gino Severini, ‘Fikrin Görsel Sentezi: Savaş’ Tuval üzerine Yağlıboya, 92,7x73 cm, 1914…**148**

Resim 3.114. Umberto Boccioni ‘Lancers Yükü’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 32x50 cm, 1915……. **148**

Resim 3.115. Wyndham Lewis, ‘Blast’ın İkinci Sayısının Kapağı’ 31,2x24,7 cm, 1915…….. **149**

Resim 3.116 Christopher Richard Wynne Nevinson, ‘İsimsiz’, Kurukazıma, 17,6x14,6 cm 1914…… **150**

Resim 3.117 Christopher Richard Wynne Nevinson, ‘Siperlere Dönüş’, Kurukazıma, 17,6x14,6 cm 1911.. **151**

Resim 3.118 Christopher Richard Wynne Nevinson, ‘Asker İstirahati’, Kurukazıma, 17,6x14,6 cm 1914.. **151**

Resim 3.119. Vladimir Mayakovsky and Vasily Chekrygin ‘Я!’nin Kapağı’ 24x32 cm, Litografi 1913….. **154**

Resim 3.120. Vladimir Mayakovsky and Vasily Chekrygin ‘Я!’nin sayfası’ 24x32 cm, Litografi, 1913.... **154**

Sayfa

Resim 3.121. Davıd Burlıuk ve Vladımır Burlıuk 'The Bung' Litografi ve Suluboya, 23.3 x 18 cm, 1913……. **154**

Resim 3.122. Kazimir Malevich, 'Siyah Kare' 79,579,5 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, 1915 …… **156**

Resim 3.123. Kazimir Malevich, 'Patriotik Propaganda Posta Kartı (Kartların altındaki yazılar Mayakovsky'ye aittir) 14,2x9 cm, Litografi, 1914……. **157**

Resim 3.124. Kazimir Malevich, 'Patriotik Propaganda Posta Kartı' (Kartların altındaki yazılar Mayakovsky'ye aittir) 14,2x9 cm, Litografi, 1914…….. **157**

Resim 3.125. Kazimir Malevich, Aleksei Kruchenykh, Zina V. 'Piglets' (Kapak Resmi) 19,6x14,4 cm, Litografi, 1913…… **157**

Resim 3.126. Kazimir Malevich, Natan Al'tman, Natalia Goncharova, Nikolai Kul'bin, Olga Rozanova 'Explodity' 17,4x11,7 cm, Litografi, 1913…….. **157**

Resim 3.127. Kazimir Malevich, 'Sanatta Yeni Sistemler: Statik ve Hız' 23 x 18.5 cm Litografi ve Ağaç Baskı, 1919…… **158**

Resim 3.128. El Lissitzky, 'Yaşlı Adam Başı', (Figurinler Serisinden) 53,3x45,4 cm, Litografi, 1923……. **159**

Resim 3.129. El Lissitzky, 'PROUN 3 A', 45x34,2 cm Litografi, 1920,……..... **160**

Resim 3.130. Vladimir Tatlin, 'Sözün Arkasındakiler', 19x14 cm, Litografi ve Yüksek Baskı, 1916..…… **161**

Resim 3.131. Gustav Klutsis, 'Dinamik Şehir', 37,5x25,8 cm, Litografi, 1919……. **162**

Resim 3.132. Gustav Klutsis, 'Bizim Pogramımızın Gerçekleri', 143,2x103,5 cm, Litografi 1931……... **162**

Resim 3.133. El Lissitzky, 'İsimsiz bir Kuş', 20,8x13 cm, Litografi, 1922…… **162**

Resim 3.134. El Lissitzky, 'Rusya'nın İnşası- Kızıl Ordu'nun 50 Yılı', 41,5 29,5 cm, Fotogravür, 1933…. **162**

Resim 3.135. Raoul Hausmann, 'ABCD' 15.1x10,1 cm, Jelatin Gümüş Baskı, 1920……... **166**

Resim 3.136. Raoul Hausmann, 'Der DADA dergisinin ilk sayı kapağı', Ofset Litografi 1919…… **166**

Resim 3.137. Theo van Doesburg, 'Hayır Antoloji-Bonset' Ofset Litografi, 1921…… **166**

Resim 3.138. Triztan Tzara ve Marcel Janco, 'Bay Antipirin'in İlk Serüveni' Ofset Litografi, 1916…… **166**

Resim 3.139. Kurt Schwitters, 'Merz 3' (Merz isimli 6 adet litografiden oluşan baskıresim serisinin 3 numaralı baskısı) Litografi, 1923…… **167**

Sayfa

Resim 3.140. Jean Hans Arp, ‘Bıyık Şapkası’ 27,3x33 cm Litografi, (‘Nesne resmi’ serisinden) 1923…… **168**

Resim 3.141. Jean Hans Arp, ‘Göbek Şişesi’ 41.6 x 24.8 cm Litografi, (‘Nesne resmi’ serisinden), 1923… **168**

Resim 3.142. Theo van Doesburg, Litografi, 30,2 x 30,2 cm, 1922…… **168**

Resim 3.143. George Grosz, "Egemen sınıfın yüzü: 57 siyasi çizim " (Kapak) Tipo Baskı, 1921…… **169**

Resim 3.144. George Grosz, "Egemen sınıfın yüzü: 57 siyasi çizim " (11. Sf) Ofset Baskı, 1921…… **169**

Resim 3.145. George Grosz, "Egemen sınıfın yüzü: 57 siyasi çizim " (21. Sf) Ofset Baskı, 1921..... **169**

Resim 3.146. George Grosz, "Arkaplan " (Kapak) 16,8x27,6 cm, Litografi, 1927…… **169**

Resim 3.147. George Grosz, "Arkaplan " (17 Litografiden ikincisi)) 16,8x27,6 cm, Litografi, 1927…..... **170**

Resim 3.148. Richard Huelsenbeck, ‘DADA Almanak’ 18,2x13,5 cm Tipobaskı, 1920…….. **170**

Resim 3.149. Francis Picabia, ‘Annesi olmadan doğmuş kız’ 22,7x 17,7 cm, Tipobaskı 1918……. **170**

Resim 3.150. Jean Arp ‘Tristan Tzara’nın Yirmi Beş Şiir Kitabından’ Ofset Litografi ve Tipo Baskı, 1918..**170**

Resim 3.151. Tristan Tzara, ‘Dada hiçbir şey ifade etmiyor’ 10,5x7 cm, Tipobaskı, 1919……..... **170**

Resim 3.152. Joan Miro, ‘Gezginler Ağacı’ 20,5x12 cm, 1929, Litografi …….. **174**

Resim 3.153. Joan Miro, ‘Devin Uyanışı’ Kurukazıma, 44,5x32,7 cm, 1938…… **175**

Resim 3.154. Joan Miro, ‘Dayanışma’ (Gravürle yapılmış dört baskıresimden birisi olan ikinci plaka) Kurukazıma, 22,5x16,4 cm, 1938…… **175**

Resim 3.155. Pablo Picasso, ‘Franco’nun Korkulu Rüyası ve Yalanları’ (Birinci Plaka), 38.6 x 57.2 cm Şekerli Vernik ve Asit Oyma, 1937…… **176**

Resim 3.156. Pablo Picasso, ‘Franco’nun Korkulu Rüyası ve Yalanları’ (İkinci Plaka), 38.6 x 57.2 cm, Şekerli Vernik ve Asit Oyma, 1937…… **176**

Resim 3.157. Pablo Picasso, ‘Guernica’, 349,3x776,6 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1937 …….. **176**

Resim 3.158. Giorgio de Chirico, ‘Mitoloji’28,3x22,8 cm, Litografi, 1934…….. **177**

Resim 3.159. Salvador Dali, Les Chants de Maldoror’ 33,4x25,5 cm, Gravür, 1934……. **177**

Resim 3.160. Andre Masson, ‘Kaçış’ 30,8x46 cm, Kurukazıma, 1946……..... **178**

Resim 3.161. Rene Magritte, 8,8x13,2 cm, Gravür, 1947…….. **178**

Resim 3.162. Pablo Picasso, ‘Model ve Sürrealist Heykel’, 26,8x19,3 cm, Asit Oyma, 1933…….. **178**

Sayfa

Resim 3.163. Sebastian Antonio Matta Echaurren, (Matta), ‘İnanmak için görmek istiyorum’ (Brunider Edisyonunun 5. Plakası), 30,8x32,6 cm, Litografi, 1942…….. **178**

Resim 3.164. Jackson Pollock Untitled 4, 1944-45, Gravür, 38x44.8 cm…….. **179**

Resim 3.165. Sürrealist toplantı, New York, 1940 'Hayter ve Atölye 17…….. **180**

GİRİŞ

Her ikisinin de temeli insan olan ve insan arzularının kaçınılmaz bir sonucu olarak doğan "sanat" ve "siyaset" kavramlarının kökenleri neredeyse insanlık tarihi kadar uzun bir geçmişe sahiptir. Bu iki kavramın kaçınılmaz etkileşimi bazen varlık sebepleriyle doğrudan ilintili olarak, bazen de zaruri ihtiyaçların giderilmesi için gerçekleşmiş ve pek çok farklı nedenden dolayı bu ilişki tarih boyunca varlığını korumuştur. Bu iki olgunun varlığını Antik çağlardan itibaren sürdürdüğünü arkeolojik kazılarda karşımıza çıkan eserler göstermektedir. Bilinen en eski mağara resimlerinde savaş sahnelerinin betimlendiği rölyefler ve benzeri pek çok bulgu bu ilişkinin varlığını kanıtlayan örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat ve siyaset kavramlarının etkileşimli ilişkisi, bu kavramların kendi sınırlarını genişletmeleri ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Özellikle Modern Dönem içerisinde gittikçe birbirlerinin içerisine müdahil olmalarıyla çok daha girift bir hal alan bu ilişki özel bir yaklaşımla ele alınmayı zorunlu kılmaktadır. Bu karmaşık ilişkiyi çözümlemeyi daha da zorlaştıran durumlardan biri, her iki kavramın da tanımsal sınırlarının kesin olarak belirlenemediği bir muğlaklık taşıması ve sürekli bir devinim halinde olmalarıdır. Her iki kavram da tarihsel süreç içerisinde pek çok kez farklı şekillerde tanımlanmış ve amaçları pek çok kez değişikliğe uğramıştır. Kendi yapılarında uğradıkları bu değişiklikler ise aralarındaki ilişkiyi yeni boyutlara taşıyan özel durumları ortaya çıkartmıştır.

Sanatın özgün bir ifade dili olan baskıresim ise insanoğlunun sanatsal sürecinin en başına kadar giden tarihsel yapısıyla sanat ve siyaset ilişkisinin önemli bir öğesi konumundadır. İnsanoğlunun sanatsal ifadesinin bir aracı olan baskıresim aynı zamanda özgün doğası neticesiyle toplumsal olgularla yakın bir ilişki kurmuştur. Bu noktada baskıresim, sanat ve siyaset ilişkisi içerisinde özel bir bileşeni oluşturur. Toplumla kurulan bağın etkin ve görünür olmasını sağlayan baskıresim, tarihsel süreç içerisinde iktidarların veya egemen gücün dikkatini çekmiş ve baskıresmin siyasetle oluşan ilişkisini biçimlendirmiştir. Sanatın siyasetle ilişkisinin belirlendiği tarihsel kırılmalar, toplumsal dönüşümler ve sanatsal hareketler içerisinde varlığını koruyan baskıresim, bu yönüyle

sanat-siyaset ilişkisinin kendisi üzerinden okunabilmesine olanak sağlayan bir yapıyı içerir.

Modern Dönem içerisinde baskıresmin siyasetle olan ilişkisinin önceki süreçlerden yapı olarak önemli farklılıklar içermesine karşın ortaya çıkan bu yeni yapının neden sonuç bağlamında önceki süreçlerle olan ilişkisi önemli bir yer tutmaktadır. Baskıresmin siyaset geleneğinin oluştuğu önceki süreçler Modern Dönem içerisinde oluşan yeni ilişkilere ışık tutacak ve farklılıklar olarak belirttiğimiz bu yeni süreçlerin özel durumunu anlamamıza yardımcı olacaktır. Çalışmanın en önemli amacını oluşturan bu durum nedeniyle yapılacak tarihsel araştırma baskıresim merkezli bir bakma şekliyle ele alınacaktır.

Yukarıda sözü edilen nedenlerden ötürü ele alınan ve açıklanmaya çalışılan konu belirli bir stratejiyle ve bilimsel bir yöntemle çalışmayı zorunlu kılmaktadır. Bu çalışma baskıresmi merkeze koyarak sanat ve siyaset ilişkisinin Modern Dönem içerisindeki ilişkisini açıklamaya odaklanacaktır. Baskıresmin sözü edilen dönem içerisinde dünyanın pek çok bölgesinde varlık göstermesinden dolayı bu ilişki bağlamında karakteristik bir yapı içeren noktalara yer verilecek, konunun sınırlılıklarından dolayı açıklanması gereken zaruri ihtiyaçlar dışında özel örneklere yer vermeyecektir. Baskıresim sanatının siyaset ile olan ilişkisinin tarihsel bir süreçde nasıl geliştiği açıklanacak ve Modern Dönem içerisinde evrilen bu ilişkinin yapısı açıklanmaya çalışılacaktır. Kullanılacak yöntemin bu konuda farklı tanımlamalara, farklı yaklaşımlara yer vermesi ve tarihi perspektifin içerisinde sanat, siyaset ve baskıresim ilişkisinin geçirdiği süreci (özellikle tezin konusunu oluşturan modern dönemin koşullarını ve durumunu) ele alması zorunlu bir ihtiyaçtır. Bu nedenle; ilk olarak sanat ve siyaset kavramlarının kendi özelinde inceleneceği, tanımlamalar ve kavram üzerinde durulacağı, sonrasında ise sanat ve siyaset etkileşiminin baskıresim özelinde tarih içerisinde nasıl bir süreç geçirdiğinin ve nasıl evrildiğinin ortaya konmaya çalışılacağı, felsefe ve sosyoloji alanında bu konu üzerine yapılmış olan yaklaşımların inceleneceği bir yöntemle hareket edilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAT ve SİYASET İLİŞKİSİ

Sanat ve siyaset her ne kadar birbirinden bağımsız iki kavram olsa da bu iki kavramın toplumla ilişkisi düşünüldüğünde önemli bir ortak noktası karşımıza çıkmaktadır. İki farklı doğaya sahip bu iki kavram toplum olgusuyla birlikte oluşmuş, toplumsal ilişki ile anlamlarını derinleştirmiştir. Her iki kavramı da toplumla olan ilişkisini göz ardı ederek değerlendirmek mümkün değildir. Bu nedenle bu çalışmada bu kavramlar, toplumsal yönleri ile birlikte ele alınarak açıklanmaya ve değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Sanat kavramı sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde anlamını yenileyerek günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Sanatın bu değişim ve dönüşümünün içerisinde toplumsal bir kavram olması yatmaktadır. Başlangıcından itibaren sanatın anlamında meydana gelen bu değişimlerin temelinde; içinde bulunduğu zamanın koşullarına göre, içinde bulunduğu toplumla, kültürle ve siyaset ilişkisi ile dönüşüm geçirebilen ve tekrar tanımlanmasına ihtiyaç bırakan özel yapısı yatmaktadır. Sanat varolduğu toplumla kopmaz bir bağ içerisindedir. Sanat'ın üç sacayağı (sanat- sanat eseri- izleyici) toplumla direkt bağı yansıtmakta, dolayısıyla sanatı değerlendirirken ve anlamlandırırken; sanatın üretildiği toplumun değişimlerini, bu değişimlerin sanatçıyı ve sanat eserini nasıl etkilediği ardsüremsel bir yaklaşımla ortaya konmayı gerektirmektedir.

Sanat eseri nasıl ki sanatçısı ile var olabiliyorsa, sanatçı da toplumla var olabilmektedir. Sanatçı içinde yaşadığı toplumun bir bireyi aynı zamanda zamanının tanığıdır. Güzel sanatlar alanında üretim gerçekleştiren kişi olarak tarif edilen, "ilgi kurduğu nesneleri algılayabilen, tasarımlayabilen ve nesneleri bu yolla tam kavrayabilen özel yetenekli bir insan"[1]olarak tanımlanan sanatçı nihayetinde toplumun bir üyesidir. Toplumsal yapının içinde yaşayan, toplumun kültürel, ahlaki sosyal vb. değerlerinden etkilenmiş, bu olgularla veya bu olgulara rağmen kendini var edebilmiş kişidir. Sanatçı ortaya koyduğu yapıtlarla sanatını oluştururken, toplumsal yapıya da bu yönüyle entegre olan bir bireydir.

> "Hiç kimse sanatçı ile toplum arasındaki derin bağı inkâr edemez. Sanatçı topluma dayanır. Tonunu, hızını, şiddetini üyesi bulunduğu toplumdan alır. Fakat sanat

[1] Ayla Ersoy, Sanat Kavramlarına Giriş, İstanbul, Beta Basım Yayım Dağıtım, 1983, s.13.

> eserinin şahsi özelliğinin bağlı olduğu başka şeylerde vardır: Sanatçının şahsiyetinin bir belirtisi olan kesin bir biçim verme isteğine bağlıdır, bu yaratıcı istek olmaksızın önemli bir sanat meydana gelmez. Bir tezatla karşılaşmış gibi oluyoruz. Eğer sanat, içinde bulunduğumuz şartların sonucu olmayıp şahsi bir isteğin ifadesiyse, belli tarih devirlerine özgü sanat eserlerindeki şaşırtıcı benzerliği nasıl açıklayabiliriz."[2]

Sanatçının, sanat yapıtını üretirken dolaylı olarak ilişkide bulunduğu toplumsal yapının izleri, sanat yapıtı üstünde kendisini göstermektedir. Sanatçı içinde yaşadığı toplumun bir bireyi olarak toplumsal olaylara tepki gösteren onlarla etkileşime giren bir varlıktır. Şüphesiz ki bu durum onun duygu ve düşüncelerinde nasıl bir karşılık buluyorsa, sanatçının elinden çıkan bir yapıta da bunların yansıması kaçınılmazdır.

> "Siz bir sanatçıyı ne sanıyorsunuz? Eğer bir ressamsa sadece gözleri olan, bir müzisyense sadece kulakları olan, bir şairse kalbinin her köşesinde sadece lir olan bir aptal mı? Tam tersine, dünyadaki ateşli, mutlu ya da korku verici olaylara karşı her an uyanık, bu gibi olayları yansıtmaya hep hazır siyasal bir varlıktır sanatçı. Tarafsız kalmak bahanesiyle, kendinizi yaşamdan nasıl koparabilirsiniz? Yaşantınıza böylesine çok şey katan diğer insanlarla ilgilenmemek nasıl mümkün olabilir? Hayır, resim evleri süslemek için yapılmaz. Düşmana karşı bir saldırı ve savunma aracıdır resim"[3]

Picasso'nun da belirttiği gibi sanat eseri, sanatçının fikir, söylem ve düşüncelerinin dışavurumudur. Sanatçının bu duygu ve düşüncelerinin oluşmasında içinde yaşadığı toplumun etkisinin önemi, göz ardı edilemeyecek boyuttadır. Eseri meydana getiren bu nüveler, bir anlamda yapıtı ortaya çıkartan kurucu öğelerdir. Sanatçının üretim yapmasına neden olan itici gücün kaynaklarıdır. "Hiçbir bileşim rastgele toparlama değildir, her bileşim bir fikrin, bir söylemin, bir dünya görüşünün gerçekleşmiş biçimidir. Her sanat yapıtı bir fikrin açılımıdır."[4]

O halde sanatın öyküsünü incelerken bir sanat yapıtının; onu ortaya çıkartan sanatçısıyla dolayısıyla da üretildiği toplumun yapısıyla olan ilişkisi göz ardı edilemeyecek kadar önem taşımaktadır. "Çünkü sanatın gidişi, bir diyalektik'in özel yansıması olduğuna göre, sanatı, genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünmemiz olanak dışıdır"[5]. Dolayısıyla sanat; sanatçısıyla, sanatçı da toplumla ilişkilidir. Sanat her çağ içinde kendini bilimsel, kültürel, toplumsal gelişmelerin içinde konumlandırarak var etmiştir.

---

[2] R. Herbert, (1974), Sanatın anlamı, ikinci baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları sf 186

[3] Ashton, D., (2001). Picasso Konuşuyor, Mehmet Yılmaz ve Ayşe Nahide Yılmaz (çev.), Ütopya Yayınevi, Ankara. Sf 165-166

[4] Timuçin, Afşar (2000) Felsefe Sözlüğü 4. Baskı Bulut Yayınları. İSTANBUL sf 424

[5] Wollf, J.(2000). Sanatın Toplumsal Üretimi. Çev. Ayşegül Demir. Özne yayınları sf 78

1.1. Sanat ve Siyasetin Kökeni

Toplumla ilişkisi en az sanat kadar sıkı sıkıya bağlantılı bir başka olgu da 'siyaset'tir. Kelime anlamlarının dışında sanat ve siyaset kavramlarına baktığımızda (her ne kadar sanatın günümüzdeki amaçlarından biri olarak ifade edemesek de) 'toplumu dönüştürme gücü' her iki kavramın da ortak yönünü oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu iki kavramın birbirleriyle olan ilişkisini incelediğimizde karşımıza oldukça girift bir yapı çıkmaktadır. Sanat ve siyasetin ortak paydasını oluşturan etmenler içerisinde en büyük payı toplumsal yapı oluşturmaktadır. Sanat ve Siyaset kavramları, toplumsal yapı içerisinde üretilmekte, toplumsal yapıyı değiştirebilecek gücü elinde bulundurmakta veya toplumsal yapıdan etkilenmektedir. Bundan dolayı araştırmada değişim ve gelişim süreçlerinin de dahil edildiği toplumsal yapı ile birlikte düşünülerek analiz ve değerlendirilmenin yapılması gerekmektedir.

Arapça 'seyis' kelimesinden türeyen siyaset kelimesinin anlamını araştırdığımızda; "Devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatıyla ilgili özel görüş veya anlayış"[6] tanımıyla karşılaşırız. Ancak kelimenin isim anlamına baktığımızda 'Politika'*[7] kelimesi karşımıza çıkmaktadır. Politika ise; "1) Devletin etkinliklerini amaç, yöntem ve içerik olarak düzenleme ve gerçekleştirme esaslarının bütünü, siyaset, siyasa 2) Davranış biçimi, düşünce yapısı"[8] anlamlarına gelmektedir. Siyaset veya politika genel anlam itibari ile toplumu oluşturan bireylerin bir arada yaşayabilmesi için ortak yaşamı mümkün kılmaya çalışan ve bu ortak yaşam kültürünün devamı için gereken kuralları ve karar alma mekanizmalarını hayata geçiren bir olgudur. Siyaset bu amaç ve doğrultular içerisinde kendi egemenlik alanına giren, kendi lehine çevirebileceği veya

[6] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.585bcabcb174e0.33645910

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

[8] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.585bcab6b3b6d9.64206739

kullanabileceği tüm konuları manipüle etme eğilimi vardır. Bu açıdan bakıldığında sanat ile siyaset arasında ortak bir nokta daha karşımıza çıkmaktadır. Sanat ve siyaset kavramlarının kendi özerk alanları içerisinde belli bir amaç ve hedefleri olmasının yanısıra bu özerk alanların toplum özelinde kesiştiği, iç içe geçtiği ortak bir alan da mevcuttur. Bu ortak alan hem sanatın hem de siyasetin toplumu dönüştürme iddiasında gizlidir.

Sanat ve siyaset ilişkisine dair tartışmaların kökenine baktığımızda bu tartışmaların Platon'a kadar gittiğini görürüz. Platon'un ideal devleti akıl ve ahlak üzerine kuruludur. Platon, 'devlet' adlı eserinde sanatçıyı; devletin yanında, iyi, güzel ve ahlaklı olandan yana tutum alarak bunları yücelten bir konumda olan ve 'iyi' yurttaşların eğitilmesine yardımcı bir birey olarak konumlandırmıştır. "Platon, işe "Devlet"in bekçilerinden başlar. İlk iş, 'devletin bekçileri'nin yetiştirilmesidir: "Şimdi bu yetiştirme nasıl olacak? ... Bu yolsa, beden için idman, ruh için müziktir." Burada Platon, "Müzik dediğimiz eğitime, söz sanatları da giriyor mu?" sorusuna muhatap olur ve "Giriyor tabii." cevabını verir. Sonra da, "...her aklına gelenin uydurduğu masalları çocukların dinlemesi doğru mudur?" sorusu gelir. Buna cevaben de, "Hayır." cevabını verir ve şöyle devam eder: "O zaman ilk işimiz masalcıları kollamak olacak. Masalları güzelse bırakacağız söylesinler, kötü ise yasak edeceğiz."[9]

Platon, sanat-toplum ve devlet ilişkisini dolayısıyla sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi ilk kez ele alan düşünürdür. "Platon'un siyaset felsefesinin baş eseri olan 'Devlet' kitabında betimlediği ideal kentte şiirin ve sanatın yeri yoktur. Çünkü onlar bilgiyle ve hakikatle ilgisi olmayan imgeler yaratarak ruhumuza, duygularımıza, arzularımıza egemen olurlar ve aklımızı şaşırtırlar; bizi yoldan çıkartırlar. Şiir hazzın peşindedir, oysa aklın ve bilginin egemeni felsefe insana yararlı olmayı amaçlar. Felsefenin aksine şiir etik ve politik konularda yetkin değildir. Dolayısıyla şiirle (sanatla) felsefe arasında olduğu gibi, sanatla politika arasında da bir gerilim bulunur."[10] Platon'a göre sanat gerçeğin görüntüsünü göstermektedir ve bu nedenle bir taklit ve yanılsama yani mimesis*[11]olarak

---

[9] Ömer Naci Soykan,(1991) "Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi" **Felsefe Dünyası,** No:1, sf.31-37.; http://www.tufed.org/1301-0875/01-1991/01-031.pdf (29-04-2011).

[10] Lev KREFT, Sanat/Siyaset Kültür çağında sanat ve kültürel politika, Editör: Ali Artun, İletişim yayınları, (2008) I.Baskı, sf: 18

[11] mimesis: Benzetme, öykünme. Platon bu terimi sözlük anlamıyla kullanmış, Aristoteles dram sanatı konusunda bu terimi yeniden yaratma ve yansılama anlamında yorumlamıştır. Tiyatro sanatının temel ilkelerinden biridir.
BSTS / Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü 1983

algılanmaktadır. Bu nedenle değersizleşen sanat, devlet düzeni içerisinde yer almamalı, eğer yer alacaksa da sanat işlevsel olmalı, toplumun amaçlarına uygun bir biçimde kendini konumlandırmalıdır.

Platon dışında bu çağın önemli düşünürlerinden Aristoteles'de sanatla ilgili düşüncelerini 'Poetika' adlı eserinde dile getirmiştir. Platon'un sanatla ilgili görüşlerine katılmasına karşın sanata daha fazla önem veren yapısıyla farklı bir tanım getirir. Taklitin insan doğasında zaten var olduğunu ve insanın öğrenme becerisini geliştiren bir unsur olduğunu vurgulayan Aristoteles, plastik sanatlarda ortaya konulan eserden duyulan hazzın, gerçeğin taklitinin başarısıyla arttığını ancak bu hazzı belirleyen tek şeyin taklit olmadığını bireyin entelektüel dünyasında eserin oluşturduğu yankının bu hazzın belirleyicisi olduğunu vurgular. Sanatın özel bir bilgi türü olduğunu ve bu nedenle sanatın özel bir tümel yapı geliştirdiği sonucuna varan Aristoteles, "Sanatın taklit ettiği şey'in doğal şeylerin dünyası değil, özü itibariyle insani karakter, eylem ve duyguların dünyası, manevi şeylerin dünyası"[12] olduğunu belirtir. Aristoteles sanatçıyı, "Platon'un tersine insanlara sahte dünyalar sunan bir taklitçi değil tam tersine insanlara çok farklı dünyalar ve güzellikler sunan doğada bulunmayan ama olabilir güzellikleri de bulan ve bunları ifade eden kişiler olarak"[13] tanımlar.

Platon'la birlikte ortaya çıkan Mimesis kuramı 19. Yy'a kadar devam etmiştir. Aristoteles'in mimesis kavramına getirdiği bakış açısı bu kuramın sonraki kullanımında daha belirleyici bir rol izler. Sanatın ve sanatçının 'ideal bir devlet (dünya)' ütopyası yaratma arzusu önemlidir. Sanatçı bu ütopyayı gerçekleştirmeye çalışan kişi, sanat ise onun aracıdır. "Platon'un Mimesis kuramının 19. yy'da ortaya çıkan toplumcu gerçekçiliği de etkilediğini söyleyebiliriz. Toplumcu gerçekçilik sanatçıları, sanatın amacının toplumsal yaşamı, sosyal gerçekçiliği yansıtması gerektiğini dile getirmişlerdir. Tolstoy, Balzac, Şolohof'un eserleri toplumsal gerçekçidir. Hepsi de sanatın bir Mimesis olduğunu ifade etmişlerdir."[14] Sanatın işlevsel yönüne yapılan bu vurgu antikçağdan başlayarak modern çağa kadar geçerli olmuş, sanat bu süreç içinde toplumun amaçlarına hizmet eden bir konumda kendi varlık alanını oluşturmuştur. Örnek verecek olursak savaş sahnelerinin betimlenmesi, toplumu bir arada tutan şeyleri konu alan üretimler, dini

[12] https://filozofunyolu.com/2019/01/11/aristoteles-sanat-felsefesi-estetik/
[13] Tamer KAVURAN, ve Bayram DEDE, 'Platon Ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı Ve Yansımaları' Sanat Dergisi-Sayı 23 / Sayfa 56
[14] Tamer KAVURAN, ve Bayram DEDE, 'Platon Ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı Ve Yansımaları' Sanat Dergisi-Sayı 23 / Sayfa 56

konuları ele alan eserler, devlet adamlarını yücelten sanatsal uğraşlar vs., sanatın üstlendiği işlevsel rolü göstermektedir. Sanatın işlevsel yönünün bu şekilde bir görünüm kazanması veya politik amaçlar için araçsallaşması modern döneme kadar olağan bir durumdur. Sanat ve siyaset ilişkisinin modern döneme kadar olan seyrini belirleyen bu yapı Aydınlanma Çağı ile birlikte değişime uğramış, toplumların sosyal ve siyasal yaşamlarında gerçekleştirilen devrimler sanat ve siyaset ilişkisini yeni bir görünüme kavuşturmuştur.

1.2. Modern dönemde sanat ve siyaset

Modern döneme gelindiğinde ise sanat ve siyasetin birbiri ile olan ilişkisi; birbirlerinin alanına müdahil olmalarında, kendi özerk alanlarının bir diğeri tarafından ihlal edilmesi ile ilintilidir. 'Siyasetin sanatı', bir anlamda sanatın siyasetin hizmetine girmesiyle, sanatın kendi özerk konumunu kaybetmesiyle ilintili bir durum iken 'sanatın siyaseti' daha geniş bir ilişkiyi gündeme getirir. Sanatın siyasi olanla ilişkisi kendi özerk yapısı içerisinde kaldığı ve siyaseten politik bir amaç taşımadığında dahi siyasi bir tavır içerisinde değerlendirilir. Ya da politik olanla ilişkisini toplumsalla kurduğu bağ ile oluşturduğunda ya da kendisini politik bir tavır içerisinde yaratıp avangard bir tutum takındığında da 'sanatın siyaseti' yeni bağlamlar yaratması sebebiyle özel bir alan içerisinde değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. 19. Yüzyılın ikinci yarısından 20. Yüzyılın ikinci yarısına kadar süren ve Modern dönem olarak adlandırılan süreç içerisinde sanat ve siyaset ilişkisi öncesine benzemeyen farklı bir yapıya bürünmüştür. Eleştiri kuramının oluşması ile birlikte sanatın kuramsal olarak bir yapıya oturtulma çabası sanatın ne'liği sorusunu da gündeme getirmiştir. Modern dönem içerisinde düşünürler ve kuramcılar sanatta meydana gelen paradigma değişimi üzerine kuramlar geliştirmiş ve sanatın toplumsal olgu ile nasıl bir bağ kurması gerektiği üzerine düşünmüşlerdir. Romantizm ile başlayan süreçde sanatın kendi özerk yapısını oluşturması sanatın ilk kez sanatçının özgür iradesiyle politik bir sanat üretiminde bulunmasına neden olmuştur. Bu durum Aydınlanma ile birlikte başlayan akılcı ve eleştirel düşünce biçiminin sonucunda kazanılmış bir zaferdir.

Modern dönemin miladını oluşturan 1848 yılında yaşanan toplumsal gelişmeler sonucunda aydınlar, düşünürler ve sanatçılar, sanat üzerinde kurulu olan burjuva hegemonyasına karşıt bir savaş başlatmışlardır. Kendisini burjuvazinin hegemonyasından kurtarmaya çalışan sanat 20. Yüzyılın başına kadar kendi özerk alanı içerisine çekilmiş ve toplumsal olan ile kurduğu bağı bu özerk alan içerisinde eritmeye çalışmıştır. Sanatın

bu eğiliminin var ettiği Romantizm akımı sanatın kendi özerk alanı içerisinde oluşturduğu politik tavırın karşılık bulduğu bir akım özelliğini sergilemektedir. Aydınlanma Çağı ile sanattan tasfiye edilen skolastik ve monarşik yapının sonucunda ortaya çıkan sanatsal özerklik, sanatın kendini özgürce ifade edebileceği yeni bir dönemdir. Sanatın özerk konum içerisinde siyaset üretmesi durumu ise sanatın kendi alanının belirlediği bir sınır içerisinde yer almaktadır. "Sanat kendi alanının otonomluğuna sadık olduğu ölçüde siyasaldır."[15] Ancak bu sınır; özerk sanatın, toplumsal olan ile arasına mesafe koyması anlamında düşünülmemelidir. Sözü edilen özerklik, sanatın bağımsız bir yapı içerisinde olmasını talep eden, sanatçının özgürlüğünü kazanma mücadelesinin sonucunda elde ettiği bir özerkliktir. Bu nedenle toplumsal olan ile kurulan bağın ve özerk sanatın politik vurgusunun sanatçının insiyatifinde olduğu düşünülmelidir. Bu insiyatif ve özerklik sayesinde sanat muhalif olma özelliğini sürdürmektedir. Toplumsal olanla arasına koyduğu mesafe ona dışarıdan bakma özelliği kazandırır. Bu sanatta daha önce karşımıza çıkmayan yeni bir bakma şeklidir. "Sanatın özerkliği, bir yandan sanatın sıradan siyasî ilkelerle değerlendirilip düzenlenmesini yasaklayan özel bir sanat-siyaset ilişkisi kurar; öyle ki siyaset, ekonomi, ahlak ve diğer düzenler sanatta uygulanamaz. Öte yandan, sanatın özerkliği, sanatta estetiğin politikasıdır: hayatın özlemini çektiği, ancak sanat olmadan kavuşamadığı her şeyi hayata sunan bir politika"[16] Herbert Read, sanatın özerk konumuna ilişkin düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir;

> "Sanat (…) tüm etkinliklerimiz gibi varoluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinliktir; bir bilgi biçimi olarak kendi gerçeği ve sonucu vardır. Siyasetle, dinle ve bizim insan alınyazımıza tepki gösteren tüm öteki biçimlerle gerekli ilişkileri vardır. Ama bir tepki biçimi olarak ayrıdır ve uygarlık ya da kültür dediğimiz şeyin bütünleşme sürecine katkısı vardır."[17]

1848 yılında Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından kaleme alınan ve kısa süre içerisinde Avrupa'daki düşünürleri, aydınları ve sanatçıları etkileyen Komünist Manifesto'nun ortaya çıkarttığı Marxist kuram Romantizm akımının, sanatın özerk alanı içerisinde sıkışıp kaldığını ve sanatın toplumsal bir bağ kurması gerektiğini öne

---

[15] RANCIERE, Jacques (2007) "Siyasi Özne Olarak Sanatçılar ve Kültür Üreticileri: Neo-Liberal Küreselleşme Döneminde Muhaliflik, Müdahale, Katılımcılık, Özgürleşme", çev. Pelin A. Tan, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları,. Sf130

[16] KREFT L., (2008) Editör: Ali Artun, , Sanat/Siyaset Kültür çağında sanat ve kültürel politika, İletişim yayınları, I.Baskı, sf 36

[17] Baynes, Ken, (2004)Toplumda Sanat, Yapı Kredi Yayınları, Çev: Yusuf Atılgan 2. Baskı İstanbul sf31

sürmüştür. Realizm akımı ile birlikte bu düşünceler Romantizm akımının içerisinde ortaya çıkan 'sanat sanat içindir' görüşünün aksine sanatın toplum için yapılması gerektiği fikrini doğurmuştur. Sanatın toplumsal olanla kurduğu bu bağ, sanatın toplumların gelişmesi için onlara rehberlik etmesi gerektiğini söylemlerine taşırken, sanatın politik bir söylemin taşıyıcılığını yapması gereğini ortaya çıkartmıştır. Sanatın politik gücünün yadsınmadığı tam tersine sanatın toplumu değiştirme, dönüştürme gücüne inanılan bu kuram içerisinde sanat giderek daha politik bir içeriğe bürünmüştür.

20. yüzyılın başına gelindiğinde teknoloji ve sanayiide yaşanan başdöndürücü gelişmeler aynı zamanda modern dönemin sonunu hazırlayacak olan sorunları da beraberinde getirmiştir. Siyasal olayların etkisiyle yaşanan Birinci Dünya Savaşı Avrupa'da modern dönemin akılcı ve bilimsel bakışının sorgulanmasına, toplum üzerinde hissedilmeye başlanılan hayal kırıklıklarına sebebiyet vermiştir. Modern dönem düşüncesine ve modern dönemin karakteristik bir özelliğini ortaya koyan kurumsallaşmaya tepki gösteren bu anlayış Avangart sanatı ortaya çıkartmıştır. Avangard sanat "Ütopyaların öngördüğü, toplumsal ilerlemenin öncülüğü gibi bir rolü üstlenmez. Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil, sanatın ta kendisidir... Avangardın hedefi bizzat içinde var olduğu sanat kurumunu yok etmektir. Çünkü sanatı hayata yasaklayan bu kurumdur. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir. Avangard şimdi bu devrimi siyasetin yedeğinde değil, siyasete rağmen, ya da, kendini siyasallaştırarak gerçekleştirmeyi denemektedir."[18] Dada ile başlayan Avangard sanat akımları sanatın içinden toplumu dönüştürmeyi hedefleyen yeni bir hayat düzeni kurma girişimleridir. Rusya'ya kadar sıçrayan bu anlayış Rusya'da Stalin'in Sosyalist gerçekçiliği devletin resmi sanatı haline getirdiği zamana kadar etkisini sürdürür. Rusya ile birlikte Avrupa'da totaliter rejimlerin iktidara gelmesiyle beraber sanat bu rejimlerin anlayışını yayması için araçsallaştırılır ve Avangart sanat siyasal rejimlerin baskısıyla süreçten tasfiye edilmek istenir. Siyasal fikrin taşıyıcısı durumuna gelen sanat İkinci Dünya Savaşına gidilen süreç içerisinde totaliter rejimlerin ulus yaratma amacı içerisinde etkin bir şekilde kullanılır. Nazi Sanatı, Faşist Sanat, Sosyalist Gerçekçi Sanat gibi isimlerle anılan bu dönem içerisinde sanat, siyasete angaje olmuş bir konum içerisinde varlık gösterir.

[18] Bürger, Peter (2004) Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, Çev: Erol Özbek, 3. Baskı sf:22

Sözü edilen dönem içerisinde sanatın, Avangard anlayışlarla bir tezat içerisinde olduğu görülmektedir. Avrupa'da yaşanan savaş süreci içerisinde Avangard sanat totaliter rejimlerin tehdidi altında varlığını sürdürmekte zorlanır. Amerika bu dönemde sanatsal özgürlüklerin önünü açan bir devlet politikası izleyerek Avangard sanatçılara kapılarını açar. Aynı zamanda Amerika sanatsal özerkliği destekleyerek bir tehlike olarak gördüğü Komünizmle arasına mesafe koymayı düşünmüştür. Ancak burada bir tezat söz konusudur; Avangard kuram kendisini Marksist kuramların sonucunda var etmiştir her ne kadar sanatsal özgürlüklerin savunuculuğunu yapıyor olsalar da Bürger'in belirttiği gibi "Amerika'da 1930'larda sanatçılar son derece örgütlü ve angajedirler."[19]. Bu Amerika'nın Avangard sanatı kendi ülkesinde yeşertmeye çalışırken görünmeyen bir durum değildir. "Ancak sonradan başta destek verdikleri liberaller ve komünistler arası ittifaktan, bu ittifakı öngören 'halk cephesi' politikalarından ve Stalinizm'den giderek soğurlar. Troçki'ye dönerler ve Troçki'nin sürrealistlerin lideri Andre Breton'la birlikte geliştirdiği sanat ve siyaset üzerine tezlere kapılırlar"[20] Avangardın kendisini yeniden anlamlandırdığı bu süreç içerisinde düşünsel anlamda önemli bir etkisi olan Clement Greenberg, avangardı yeniden yorumlayarak 'modernist avangard'ı ortaya atar. Greenberg, Troçki ve Breton gibi sanatın tıkanmasını ve çöküşünü, ideolojik kaosun ve şiddetin ortasında kalmasını aristokrasi ve burjuva kültürünün çöküşü olarak görmüş, bunun sonucunda modernizmin Avrupa'da yeni bir kültürel olgu olarak Kitsch kavramını doğurduğunu belirtmiştir. "Greenberg'e göre kitsch karşısında hakiki sanatı savunmak için sanatçıların sadece sanatla ilgili kaygıları olmalı ve aslında sanatçılar politik sömürüye karşı bağışıklığı olan soyut sanata yönelmelidir"[21] Greenberg'in bu tıkanıklığın önünü açmak için "tasarladığı 'modernist avangard', topluma yabancılaşan sanatın kendi mecrasına kapandığı 'saf' ve 'soyut' bir formalizmi öngörür... Greenberg avangardın eleştirel rolünü savunmayı sürdürür, ama bu, formların formları eleştirerek sanatı ilerlettiği, tarihselleştirdiği bir eleştiridir."[22] Amerikan siyasetinin de önemli ölçüde etki sahibi olduğu bir süreç sonrasında Amerika'da varlığını sürdüren Avangard Sanat yerini Soyut Dışavurumculuk akımı ile birlikte ortaya çıkan ve Clement Greenberg'in ifadesiyle 'Modernist Avangard' olarak adlandırılan anlayışlara bırakarak ömrünü tamamlar.

[19] a.g.k. sf 18
[20] a.g.k. sf 18
[21] Toby Clark, (2004) Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.13
[22] Bürger, Peter (2004) Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, Çev: Erol Özbek, 3. Baskı sf:18

1.3. Angaje Sanat

Sanatın angaje olması durumu 'propoganda sanatı' kavramını ortaya çıkartmaktadır. Latince 'propagate' (yeşertmek) kelimesinden türemiş olan propaganda kelimesinin anlamı; **"**(Katolik inancını yaymak için 1622'de kurulan bir teşkilatın adından) Bir fikir veya harekete taraftar kazandırmak, düşünce, kanaat ve değer hükümlerini değiştirmek, davranış tarzlarını istenen yönde etkilemek amacıyla söz, yazı vb. yollarla yapılan çalışmadır."[23] Ancak kelimenin bugünkü anlamı ve bu kavrama yüklenilen değerler ve algılar bütünü tanımdan farklılık göstermektedir. Kelimenin 'ikna'yı içinde barındırması ve 'ikna' durumunu tüm şartlarda yerine getirmeye çalışması kelimenin bugün negatif bir algıyı içinde barındırmasına neden olmuştur. Propaganda faaliyeti, seslendiği hedef kitlenin tutumlarını değiştirmek, kitlenin 'şey'e bakış açısını istenilen şekilde ayarlamak faaliyetidir. Propaganda içinde gizli iknayı barındırır. Bireyin fikirlerinin öznel ve farklı olmasını değil, bireyin kitlelerle aynı şekilde davranmasını ister. Başarılı bir propaganda faaliyetinin en önemli anahtarını hedef kitle içindeki bireylerin çözümlenmesi ve doğru analiz edilmesi oluşturmaktadır. Böylece verilmek istenen mesaj ve oluşturulmak istenen algının başarıya ulaşma şansı aynı oranda artacaktır. Propaganda bu nedenle tek taraflı bir aktivite veya monolog değil, verici ve alıcı arasında gerçekleşen bir diyalogdur.

Walter Lippman, 1922 yılında yazdığı 'Public Opinion' isimli kitabında bizim fikirlerimizin nasıl oluştuğunu açıklamaya çalışmıştır. Lippman kitabında 'rızanın imalatı' kavramından bahsetmekte ve görüşlerini bu kavram aracılığıyla açıklamaktadır. 'Rızanın imalatı' kavramı, devletlerin veya herhangi bir ortam içinde gücü elinde bulunduran hakim gücün, hitap ettikleri kitledeki bireylerin aslında istemeyebilecekleri şeyleri onların istiyormuş gibi hissetmelerini, aslında gerçek anlamda ihtiyaç duymadıkları şeylere karşı ihtiyaç duymalarını sanmalarını ve benzer durumlarda kitleyi manipule ederek kitle üzerinde böyle bir algının yaratılmasını sağlayan süreci anlatmaktadır. Bu noktada Lipmann'ın sözünü ettiği bu süreç propagandist sürecin dayanak noktasını oluşturan önemli bir noktaya işaret etmektedir. Devlet özelinde gücü elinde bulunduran siyasal güç; toplum bireyleri üzerinde tutum değişikliği yaratarak topluluğu kontrol etme çabası içerisine girer. Lipmann'a göre bu, ancak bireylerin dış dünyayı nasıl algıladığının anlaşılması ile direkt olarak ilintilidir ve bunu da 'pseudo-

[23] İlhan Ayverdi, (2010) Misalli Büyük Türkçe Sözlük, Kubbealtı Neşriyatı

environment' ve 'stereotip' kavramları ile açıklamaya çalışır. "Lippmann'a göre kamuoyunun gelişimini etkileyen çevre, gerçekle her türlü ilişkisini kesmiş yapay bir çevredir. Lippmann buna sahte çevre (pseudo-environment) adını vermektedir."[24] Bu teoride gerçek dünya bireyin algılaması için çok büyük, çok karmaşık ve çok zordur. Bu yüzden birey sağlıklı bir duruma kavuşabilmek adına kendi bakış açısını yaratmak ve 'şey'leri kendi öznel dünyasında anlamlandırmak için kurgular.

Pek çok aşaması ve pek çok katmanı olan bu kurgusal dünya her birey için özneldir ve tektir. Bu yüzden bireyler aynı kelimelerden farklı anlamlar, farklı hisler ve farklı duygular çıkartırlar. Dolayısıyla "bireyler bu 'pseudo environment' ile uyarılır ve reaksiyonlarını buna göre oluştururlar."[25] Rıza imalatının ilk adımı bireylerin yarattığı kurgusal dünyayı anlamaksa ikinci adımı da stereotipler aracılığıyla kitlelerin pseudo environment'lerini tekilleştirme-aynılaştırma ayağıdır. Basmakalıp*[26] düşünce, fikir, inanış anlamlarına gelen stereotip, hem rıza imalatı sürecinde hem de propaganda malzemesi üretiminde önemli bir rol oynamaktadır. Lippman'a göre stereotip "bireyin herhangi bir eşyaya, mekana, olay veya duruma, kültür-sanat eserine, kişi veya gruba ilişkin "kafasındaki resim"dir. Bu resim bireyin söz konusu konu hakkındaki genel düşüncesinden oluşmaktadır."[27] Kurgulanan stereotip ise bireyin dünyayı kavrayış biçiminden hareketle bireyi ikna etme, rıza gösterme gücünü elinde bulundurur. İyi kurgulanmış bir stereotip kendisini gösterme imkanı bulacağı ne kadar çok araçla etkileşime girerse bireyler üzerinde o denli etkili olur. Sosyolojik açıdan bakıldığında topluluk içinde birey; izole, yalnız bir hayatı seçen kişi değildir. O, topluluğun bir üyesi ve toplulukla uyum içinde yaşamayı arzulayan seçimlerde bulunan kişidir. Bu yüzden kendisine topluluğun bütünüyle aynı 'pseudo-environment'i kurgulama şansı verildiğinde o buna rıza gösterecek ve ikna edilmesi kaçınılmaz olacaktır. Aynı zamanda stereotipler bireyin hayatını kolaylaştıran seçimi de içinde barındırırlar. Gerçeklik olgusunun her durumda değişmesi ihtimalinin yanında stereotipler sabit ve değişmezdirler. Her durumda haklı görünen tarafta yer almak demektir. Örneğin savaş karşısında devletin, toplumun tümünü yanına almak için hazırladığı propaganda

[24] Arsev Bektaş, (2000), Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi, 2. bsk., Bağlam Yayınları, İstanbul 2000, s.31
[25] https://en.wikipedia.org/wiki/Public_Opinion_(book)#Pseudo-environment
[26] *Basmakalıp: Özgünlüğü olmayan, değişiklik göstermeyen, bilineni tekrarlayan, harcıâlem, klişe http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=basmakalıp&guid=TDK.GTS.5440a1719b59b9.66399030 erişim 20 Aralık 2016
[27] BİLGİN, N. (2007) Kimlik İnşası, Aşina Kitaplar, Ankara sf 130

faaliyetleri karşısında bireyin durumu incelenebilir. Bireyin bu durumda bir seçme özgürlüğü bulunmaktadır ya savaşa girecek ya da savaşmayı reddedecektir. İlk seçim (toplumun büyük çoğunluğunun yaptığı gibi) bireyi toplum önünde saygınlığa eriştirerek; vatanseverlik, örnek vatandaş, saygın birey konumuna yükseltecek diğer seçim ise onu toplumdan dışlayarak toplumsal değerlere uymayan bir birey konumuna indirgeyecektir.

Sanatsal açıdan bakıldığında toplumun ve devletin yanında yer alan ve kendini konumlandıran sanat, topluluk içindeki bireylerde aynı 'pseudo-environment' kurgusunu yarattığı ve bunu duyusal bir stereotip haline dönüştürdüğü için siyasetin egemenliği altına girmiştir. Sanat güçlü bir stereotip için vazgeçilmezdir. Bir stereotip için sanat, mesajın duyular ve akıl yoluyla daha iyi kavranmasını, mesajın geniş kitlelere ulaşmasını sağlar, yapıt var olduğu sürece tekrar görülebilir ve bu da stereotip için en önemli durumlardan biri olan tekrarı sağlar. Sanatın sistematik bir şekilde propaganda aracı haline gelmesi, ulus inşası modeli içinde gerçekleşmeye başlamış olmasına rağmen propaganda sanatının en görkemli evresi 20. yüzyılın ilk yarısında I. ve II. Dünya savaşları esnasında yaşanmıştır.

Bu bağlamda bilinmesi gereken bir diğer nokta ise Modern Dönem içerisinde oluşmaya başlayan 'devlet' kavramının ideolojik olarak sanatı ve diğer alanları kendi amacı doğrultusunda nasıl kullandığıdır. Louis Althusser, bu konuyu ele alan çalışmalarında Devleti'; Devletin Baskı Aygıtları (Polis, Ordu, Yönetim, vb..) ve Devletin İdeolojik Aygıtları (Din, Aile, Siyaset, vb…) olarak iki ayrı yapıda ele alır. Devlet İdeolojik Aygıtları kullanarak ideolojisinin toplumda karşılık bulmasını sağlar. Devletin ideolojisinin yayılması bağlamında kültürel ve sanatsal politikalar oldukça belirleyici bir şekilde bu sürecin içerisinde yer alırlar. İktidarın kendi ideolojisinin yayılmasına aracılık eden angaje sanat oluşumu, sanatı araçsallaştırır ve kendi hegemonyası içinde eritir.

> "Sanatı doğru-yanlış ideolojinin yansıtılması-yaratılması için bir araç olarak kavramak, sanatın ideoloji pratiğiyle özleştirilmesine ve kendi varlık koşullarının hiçe sayılmasına yol açar. Burjuva olsun, sosyalist olsun, sanatı ideolojiyle özleştiren tüm kavrayışların dayandığı görüş açısı, sanatın tüketilmesinden kaynaklanan yarara ya da etkiye bağlıdır. Bu da doğallıkla, sanatın toplumsal işlevini bilinçlendirme olarak görmeyi ve sorunu içerik konusuna indirgemeyi beraberinde getirir."[28]

[28] Taşkın Sözdinler, 'İdeoloji ve Sanat Pratiği – II', Teori Ve Politika Dergisi, Güz 99 Sayı-16 http://www.teorivepolitika.net/index.php/arsiv/item/101-ideoloji-ve-sanat-pratigi-ll

Devletin İdeolojik Aygıtları içerisinde sanatın rolü, rızanın imalatı ile yakın bir ilişki içermektedir. Devlet ideolojisinin propagandasını içeren sanat, rıza imal ederek bu sürece katılmaktadır. "Herman ve Chomsky, Lippmann"ın "rızanın imalatı" kavramına da gönderme yaparak, rızanın imalatı sürecinde propagandanın önemli rolüne işaret ederek ve Lippmann"ın propagandanın 'hükümetin düzenli bir organı' olarak işlev gösterdiğini savunduğunu belirtmektedirler."[29] Rıza İmalatının aktif bir şekilde görüleceği sanatsal üretimler, propagandanın bilimsel bir şekilde uygulandığı Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sırasında ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada 'İktidar ve Baskıresim' bölümünde yer verilen baskıresim örneklerinde de görüleceği üzere oldukça geniş hacimli bir yapıyı oluşturan bu üretimler rızayı içeriksel olarak stereotiplerle, metonimiler*[30] ve metaforlarla*[31] destekleyerek ele almaktadır.

Rızanın İmalatı için en önemli olgu sanatsal araçlarla üretilen üretimlerin kamuoyunu manipüle etmesidir. Bu anlamda manüpülasyon kavramı üzerinde durmak gerekmektedir. Manipülasyon terimi Türk Dil Kurumu tarafından: yönlendirmek, seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değiştirmek, varlıkları yapıcı, açıklayıcı ve yararlı biçimde kullanma işi olarak tanımlanmıştır.[32]

Herbert Schiller, 'Zihin Yönlendirenler' adlı kitabında medya ve kitle iletişim araçlarının manipülatif etkisi üzerinde durarak manipülasyonun nasıl gerçekleştirildiğini

---

[29] Güler, Meltem, 'Bir manipülasyon aracı olarak rızanın imalatı'. Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, (2018), sf: 89

[30] Metonimi: Nesnenin bağlamsal temsili olan metonimi, ad aktarması ya da mecaz-ı mürsel olarak tanımlanır. Söz sanatı olarak kullanılan metonymia'dan gelen sözcük "Ad aktarması yapılırken herhangi bir nesne ya da varlık anlatılmak istendiğinde doğrudan o nesne ya da varlığı söylemek yerine, o nesnenin bir parçasının ya da o nesne ile ilgili bir özelliği söyleyerek nesneyi aktarmaktır." (https://tr.wikipedia.org/wiki/Mec%C3%A2z-%C4%B1_m%C3%BCrsel) Örnek verecek olursak Hollywood kelimesinin Amerikan film endüstrisini temsil etmesi, Yeşilçam denilince Türk Sinemasının kastedilmesi metonimidir. Plastik sanatlarda ise metonimi, semboller üzerinden gerçekleşen kullanımlarda görülür. Temsilin karakteristik yönünün bir kısmıyla tümel bir sonuca ulaşılabilir. Örneğin Almanya'da Birinci Dünya Savaşı sırasında yapılan baskıresimlerde Türk çocuğun ya da çocukların fesli gösterilmesi bir metonimidir. Fes, belirteç rolü ile çocuğun Türklüğüne işaret eden bir metonimi olarak kullanılmıştır.

[31] Metafor: Türkçeye mecaz olarak geçen metafor kelimesi bir şeyi, bir olguyu başka bir şeyle başka bir olguyla anlatmak anlamında kullanılır. Gerçek anlamının dışında başka bir şeyin yerini alan ve bunu benzetmeyle ve aralarındaki düşünsel ilgiyle kuran metafor, edebi anlamının yanı sıra görsel sanatlarda da sıkça başvurulan bir anlatım biçimidir. Basit bir örnek verecek olursak zeytin dalı taşıyan bir güvercin görüntüsünün barışı simgelemesi metaforik bir anlatım biçimidir. Metonimi ve Metafor birbiri ile çok benzeşse de açıklanan anlamları ile özellikle görsel sanatlarda farklılıklar içeren iki ayrı kavramdır.

[32]http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ce3d65dc81cb5.77766707

açıklamaya çalışır. Schiller, maipülasyonun yaratılan 'mit'ler üzerinden gerçekleştiğini savunur. Mit'in etkisindeki en büyük etmenin manipülasyonun birey ya da kitleler üzerinde göze çarpmaması, gerçekleştiğinden haberi olmaması ve gizli bir ikna ile rızayı ortaya çıkartmasına bağlar.[33]

Bu bağlamda mit'lerin yaratılmasında ve rıza'nın ortaya çıkartılmasında sanatı, kültürel endüstri kümesinin içerisinde değerlendiren Schiller, bu kümenin bilgi yayan bir endüstri olduğunu vurgular. "Schiller, kültür endüstrisine ikinci bir katman tanımlar: Bu [ikinci kademe] faaliyetler, seri olarak üretilmek yerine nispeten kalıcı tesislerde sergilenmektedir. Bu anlamda, müzeler, sanat galerileri, eğlence parkları, alışveriş merkezleri ve kurumsal "kamusal alanlar" kültürel endüstriler olarak da işlev görür."[34] Schiller, manipülasyonun demokratik toplumlarda kullanılabileceğini, diktatöryel yönetimlerde kullanılamayacağını belirtirken, manipülasyonun amacının özgür bireylerin iknası olduğunun altını çizmektedir;

> "Halkla ilişkiler endüstrisinin önde gelen isimlerinden Bernays, rıza mühendisliği olarak nitelediği halkla ilişkiler ve propagandayı "demokrasinin özü" olarak görmektedir. The Engineering of Consent isimli makalesinde mühendislik olarak tanımladığı rıza üretimine bu tanımlamayla bir eleştiri getirmemekte, tam aksine demokrasi için bir zorunluluğu savunmaktadır."[35]

Sanatın siyasal gücün hizmetine girmesiyle oluşan angaje sanat kavramı gelişen ve dönüşen toplumla birlikte yeni biçimlerde karşımıza çıkmakta ve varlığını korumaktadır. Diktatöryel toplumlarda iktidara bağlı olan angaje sanat, özgür ve demokratik toplumlarda ise iktidarla veya egemen güç ile olan angaje ilişkisini rıza imalatıyla, gizli iknayla, propaganda ile kurarak devam ettiren özel bir ilişki türüdür.

---

[33] Herbert I. Schiller, 'The Mind Managers', Beacon Press, 1975

[34] K. Brown, 'A Review of Culture, Inc. – by Herbert I. Schiller', School of Library and Information Studies University of Wisconsin, 2002, https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/schiller01.pdf

[35] Güler, Meltem, Bir manipülasyon aracı olarak rızanın imalatı. Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, (2018), sf: 75-101

İKİNCİ BÖLÜM

2. MODERN DÖNEM SANATI VE SİYASETİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLER

2.1. Eleştiri Kuramlari

Başlıkta belirtildiği üzere bu bölümde ele alınacak olan ’eleştiri kuramları’ modern dönemin öncesinde henüz eleştiri’nin ortaya çıkmamasından dolayı varlık göstermez. Eleştiri modern dönemin düşünce sistemi içerisinde yer alan bilginin kuramsallaşması ve kuramsallaşan bilginin kurumsallaşmasıyla bağlantı içerisindedir. Eleştiri’nin bir disiplin haline gelmesi, Aydınlanma Çağı içerisinde yaşanan gelişimin ve toplumsal yapıda bu gelişmelerden kaynaklı dönüşümün bir sonucudur.

XVIII. yüzyılda geleneksel sanat kavramının yazgısını tayin edecek bir bölünme gerçekleşir. “Beceri ve zerafetle icra edilen her türlü insan etkinliğini iki bin yılı aşkın bir süredir ifade etmesinin ardından sanat kavramı ikiye ayrılır: Bir tarafta yeni güzel sanatlar kategorisi (şiir, resim, heykel, mimarlık, müzik), bunun karşısında ise zanaatlar ve popüler sanatlar (ayakkabıcılık, nakışçılık, hikaye anlatılıcılığı, popüler şarkılar vs.)”[36] Artık modern anlamda kullanımına kavuşan sanat sözcüğü eskisi gibi zanaatle olan ilişkisini dışarıda bırakmıştır. Bu sanattaki bir başka durumdan da doğmuş olabilecek bir sonuçtur; Antikiteden itibaren sanatın karşılık bulduğu ve kendini dışında bırakamayan sanat-doğa ilişkisi artık yerini esin ve deha ile ilişkilendirmeye başlamıştır. Shiner bu konuyu “Nitekim bugün ‘şu gerçekten sanat mı?’ diye sorarken artık ‘İnsan ürünü mü yoksa doğanın ürünü mü?’ sorusunu değil, ‘Prestijli (güzel) sanatlar kategorisine mi ait?’ sorusunu kastediyoruz”[37] şeklinde ifade etmektedir. Sanat alanı içerisinde büyük bir kırılıma sebep veren bu olaylar içerisinde modernizmin akıl ve bilim ekseninde kurgulamaya çalıştığı yeni hayat düzeni başroldedir.

Sanatın bu değişiminin altında yatan ve ona dinamizm kazandıran temel sebep modern dönem içerisinde toplumların kültür dünyalarında meydana gelen büyük değişimdir. Nitekim sanat toplumların algılama ve bilinç düzeyinin gelişimine paralel olarak ilerler ve kendini bu sürecin dışında tutmayan yapısı ile bu süreçte dönüşüm göstererek kendini her an var eder. Genel bir şekilde sanatın gelişimine ve tarihteki

[36] Larry Shiner, (2013), Sanatın İcadı, Ayrıntı yayınları Sanat ve Kuram dizisi:7, Üçüncü Basım, sf 22
[37] a.g.k. sf 22

serüvenine bakacak olursak; Orta Çağ'dan Rönesansa kadar geçen süreçte sanatın amacının öğretici olmasının amaçlandığını görürüz. Çünkü toplumun tüm kesimine oranla çok az sayıda insanın okuma yazma bilmesi doğal olarak sanatın öğretici bir amaç taşımasına sebep olmuştur. Dini kitap pasajlarının baskıresim yoluyla görselleştirilerek çoğaltılması, sanatın o dönemki amacının pratik yansımasına en iyi örneği oluşturmaktadır. Neoklasik dönemi de içine alan bir zamana kadar devam eden bu anlayış endüstri devrimiyle birlikte büyük bir kırılmaya uğramıştır. Kentleşmenin ortaya çıktığı, okuryazarlığın artış gösterdiği, Rönesans'tan itibaren gelişen akılcı ve bilimsel yaklaşımların sonuç vermeye başladığı bu dönemde toplumsal yapıda yaşanan bu değişim sanatın seyrinde de önemli bir rol oynamıştır. Sanatla ilgili bu dönemde yaşanan en önemli gelişmeler Fransa'da yaşanmıştır. "Fransız beğeni estetiğinde 17. Yüzyıldan 18. Yüzyılın ilk yarısına kadar, Crousaz, Dubos, Trublet, Bonnet, Esteve ve adı belleklere kazınamayan daha nice felsefeci ve yazarın katıdığı uzun bir tartışma yaşanmış; nihayet Charles Batteux'nun Tek İlkede Güzel Sanatlar adlı eseri, sanata dair bugün gayet iyi bilinen modern bir fikir ve tanım geliştirerek tartışmaya son noktayı koymuştur."[38] Diderot (1713-1784) ise siyasi, sosyal ve düşünce alanlarında yazılar kaleme almış ayrıca sanatla ilgili yazılar yayımlamıştır.

> "Diderot, sergiler hakkındaki görüşlerini kaleme almaya başlıyor. Bir filozofun estetik deneyimlerini ifade eden bu yazılarını 1753'ten sonra mektuplar halinde çoğaltıyor ve bir avuç aristokrata gönderiyor. "Eleştiri" böyle başlıyor. Sanatı sanayiden ve zanaatten ayıran "güzel sanatlar" (beaux arts) terimi sözlüklere henüz bir yıl önce girmiş. Baumgarten'in Aesthetica'sı ise eleştirinin icadından daha iki yıl önce yayınlanmış. Sanat tarihi ve arkeolojinin bağımsız birer disiplin olarak gelişmesini başlatacak olan Winckelmann'ın Antik Dönem Sanat Tarihi ise 1764'te çıkacaktır. Yani, eleştiri ile sanat tarihi ve estetik, sanatın kamuya açılmaya başladığı aynı yılların eseridir."[39]

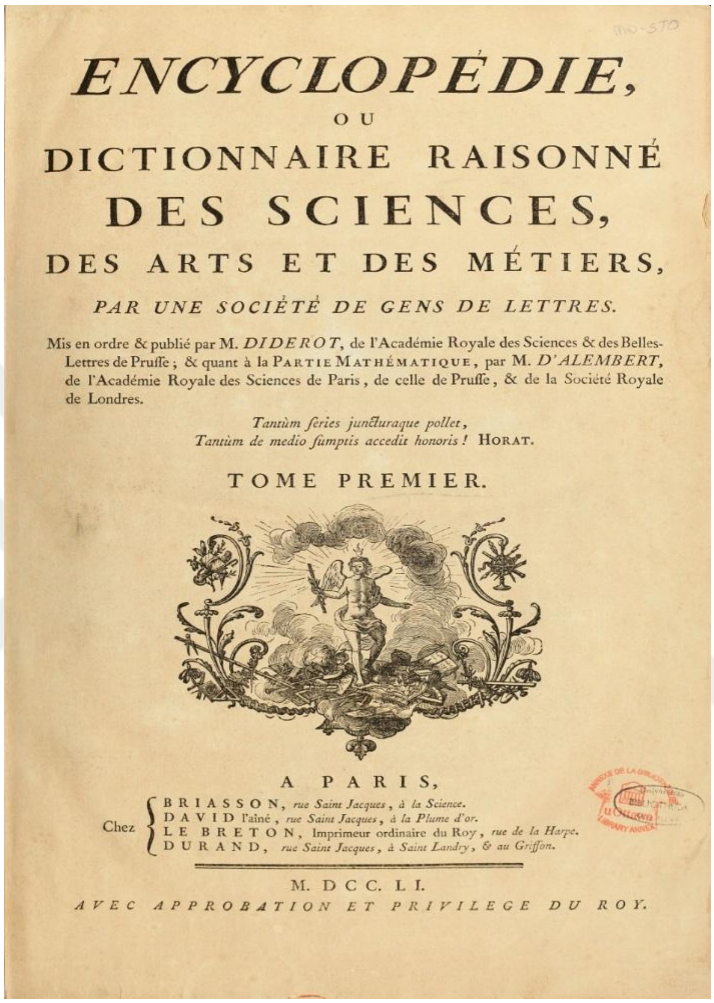
Diderot aynı zamanda Jean d'Alembert ile birlikte 1751 yılında 17 cilt ve 11 adet gravürle tamamlanan Ansiklopedi'yi yaratmıştır. "Voltaire, Diderot, D'Alembert, Montesquieu, Rousseau, Helvétius, Condillac, D'Hollbach, Daubenton, Marmontel, Durmasais, Quesnay, Turgot ve Jaucort Şövalyesi başta olmak üzere toplam 150 düşünür bu esere katkı vermiştir."[40] Bu eser, meraklı ve kuşkucu bu dönem insanının bilimsel bir

[38] KREFT L., (2008) Editör: Ali Artun, , Sanat/Siyaset - Kültür çağında sanat ve kültürel politika, İletişim yayınları, I.Baskı, sf: 28

[39] http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-galerisinin-sonu/

[40] https://redhistoria.com/la-enciclopedia-faro-del-conocimiento-de-la-ilustracion/

bakma şekliyle dünyayı anlamaya, bilgiyi sınıflandırmaya yönelik çabasını ortaya koyan Aydınlanma Çağı'nın önemli bir yapıtı olmuştur.



ENCYCLOPÉDIE,

OU

DICTIONNAIRE RAISONNÉ

DES SCIENCES,

DES ARTS ET DES MÉTIERS,

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

Mis en ordre & publié par M. DIDEROT, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. D'ALEMBERT, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.

Tantùm series juncturaque pollet,
Tantùm de medio sumptis accedit honoris! HORAT.

TOME PREMIER.

A PARIS,

Chez { BRIASSON, *rue Saint Jacques, à la Science.*
DAVID l'aîné, *rue Saint Jacques, à la Plume d'or.*
LE BRETON, Imprimeur ordinaire du Roy, *rue de la Harpe.*
DURAND, *rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.*

M. DCC. LI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Resim 2.1. *Sanatçısı bilinmiyor, Diderot ve Jean d'Alembert tarafından hazırlanmış Ansiklopedi'nin kapağı, Gravür, 1751–1766*

Modern dönem sanatının bilimsel bir bağlamda ele alınmasını sağlayan en önemli gelişmelerden biri A.G. Baumgarten (1714-1762) tarafından estetiğin bağımsız bir disipline dönüştürülmesidir. Antik Yunanca'da ilk temel duyum anlamına gelen 'aisthesis' sözcüğünden türeyen estetik kelimesinin günümüzdeki isim anlamı; sanatta ve yaşamdaki güzelliğin kuramsal bilimi olarak anlaşılmaktadır. Estetiğin kurumsallaşması ve bilimin bir dalı olarak kabul edilmesi 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. "Estetik genel olarak sanat bilimi veya felsefesi değildir. Estetik 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başında doğan, sanatı tanımlamaya yönelik belirli bir rejimdir… Bu genellikle 'sanatın özerkliği'

olarak düşünülür."[41] "Estetik kavramını ilk kez kullanan ve estetiği bağımsız bir disiplin olarak kuran filozof A.G. Baumgarten'a göre estetik 'güzel üzerine düşünme bilimi'dir. Baumgarten estetiğin konusunu mantık içinde ele alarak şöyle belirler: Mantık biliminin işi, zihinsel bilginin yetkinliğini yani 'hakikat'i araştırmaktır. Estetik bilimi ise, duyusal bilginin yetkinliği olarak 'güzel'i araştırmaktır."[42] Kant ise Baumgarten'dan sonra estetiğin bağımsız bir disiplin olmasına önemli katkılarda bulunarak, Romantizm ile birlikte başlayan sanatsal özerkliğin bağlamını oluşturmuş aynı zamanda buna ilişkin itici gücün kaynağı olmuştur. Kant 'güzel' ile 'iyi'nin örtüştüğü ve farklılaştığı konumları belirleyerek, 'güzel'i yararlıdan ayırarak, 'estetik haz'ın 'duyusal hoşlanma'dan farklı olduğunu göstermiş ve estetiğin kendine özgü sınırlarını çizmiştir. Güzelin 'bilgisel ve kavramsal olan' ile, 'iyi' ile ve 'faydalı' ile olan sınırları ilk kez Kant tarafından belirlenmiştir. Kant'a göre güzel karşısında duyulan estetik haz, kavrama dayanmadığı için, iyinin gerçekleşmesi ile duyulan hoşnutluktan ayrılmaktadır. O 'estetik haz'ı aynı zamanda çıkar ve ilgilere bağlı olan 'hoşlanma duygusu'ndan, 'güzel'i de 'faydalı'dan ayırmaktadır. Çünkü Kant'a göre güzel karşısındaki estetik tavır, herhangi bir objenin varlığıyla özel bir çıkar ya da arzu doğrultusunda kurulan ilgiden bağımsızdır. Kant, estetiği; insanın günlük ve sıradan deneyimlerinden farklı, özel bir deneyim sunan ve insana yarar sağlamayan kendinden başka bir göndermesi ve amacı bulunmayan bir yapı içerisinde ele alır. "Yansızlık Kant için önemlidir. İlgisizlikle aynı şey değildir. Ondan farklıdır…Yansızlık tam anlamıyla tarafsız olmak demektir. Güzelliği deneyimlemek için algılayan varlıklar olarak bizim yansız olmamız gerekir."[43] Kant estetik olanın algılanmasında akıl ve hayal gücünün altını çizer. "Kant için estetik deneyim hayal gücümüzle idrakimizin oynadıkları 'özgür bir oyun'dur. Gerçek bir estetik deneyimde, hayal gücüyle idrak, sınıflandırmada ya da sonuçlandırmada olduğu gibi sıradan bir düzene girmeyip, bunun yerine hoş bir uyum içerisinde dönüp durmaktadırlar. İşte bu estetik kipte kaldıkları sürece idrak ve hayal gücünün yaptıkları tek şey derin düşüncelerle dünyayı keşfe çıkmak ve bu keşfin tadını çıkarmaktır."[44] Kant'ın estetik yaklaşımı 1790 yılında Yargı Gücü'nün eleştirisiyle son biçimini almıştır. 1789 Fransız Devrimin hemen

[41] Jacques Ranciere, (2008), Estetiğin siyaseti, Sanat/Siyaset Kültür çağında sanat ve kültürel politika, Editör: Ali Artun, İletişim yayınları,I.Baskı, , sf 211
[42] Hülya Yetişken, (1997) Estetiğin ABC'si, Kabalcı Yayınevi, 2. Baskı, sf 11
[43] Mınor, Vernon Hyde, (2017), Sanat Tarihinin Tarihi, Koç Üniversitesi Yayınları, Çev: Cem Soydemir 2. Baskı sf 133
[44] Larry Shiner, (2013), Sanatın İcadı, Ayrıntı yayınları Sanat ve Kuram dizisi:7, Üçüncü Basım, sf230

ertesinde tartışılan estetik kuramı, Kant'ın çağdaşı Friedrich Schiller'ı da oldukça etkilemiştir. Ne var ki Schiller, bireysel özgürlükler için Fransız devrimine verdiği desteği devrimin kanlı yılları ardından geri çekmesi Kant'ın estetiğe getirdiği yaklaşımı da sorgulamasına neden olmuştur. "Kant'ın tinsel ve bedensel arasında bir düalizm yaratmış olduğunu ve bunun da toplum için yıkıcı bir şey olacağını düşünen Schiller, devrimci siyaseti nefretle reddetmiş ve otoritenin olmadığı yerde insan ruhundaki derin bölünmelerin özgürlüğe değil kaosa yol açacağına kanaat getirmiştir."[45]

Schiller gibi Kant'ın görüşlerini benimseyen ancak eleştirel yaklaşımla Kant'ın felsefesini sorgulayan bir diğer düşünür Georg Wilhelm Friedrich Hegel'dir. Hegel'in geliştirdiği Diyalektik Mantık Sistemi, insanlığın mantıkla ilerleyebileceği ve mantıkla çelişen meselelerin çözümünün ilerlemenin adımlarını oluşturacağı savına dayanmaktadır. Karl Marx'ın da benimseyeceği ve materyalist bir içeriğe büründüreceği bu sistem, Aydınlanma Çağı'nın akılcı yaklaşımının da somut bir göstergesidir.

Sanat sosyolojisi içerisinde yer alan Nedensel Yaklaşım içerisinde, sanatın toplumun sosyal koşullarıyla ilişkili olduğu, bu olaylarla arasında bir neden sonuç ilişkisinin varolduğu ileri sürülür. Bu yaklaşımın en önemli temsilcilerinden olan Karl Marx, aynı zamanda 1848 yılında Friedrich Engels ile birlikte kaleme aldığı Komünist Manifesto*[46] ile Aydınlanma Çağı'nın sonrasında oluşan Modern Dönemin düşünce sistemi içerisinde başat bir rol üstlenmiştir.

Aydınlanma çağı ile başlayan süreç içerisinde gelişen toplumsal yapı ve bu toplumsal yapı içerisinde ortaya çıkan kentsoylu burjuva sınıfı, Fransız Devrimine giden süreç içerisinde pek çok yenilikçi fikri hayata geçirmiş ve toplumun tüm aydın ve düşünürlerinin yanı sıra halkın büyük bir çoğunluğunu da yanına alarak Fransız Devriminin başarıya ulaşmasında oldukça önemli bir rol üstlenmiştir. Burjuvazinin iktidarı ele geçirdiği ve feodalizmin tasfiyesiyle kapitalizmin iktidara geldiği süreç sonrasında kentsoylu burjuva sınıfı, devrimci kimliğini kaybederek hızla gericileşmiş, sömürüye dayalı kurduğu kapitalist sistemin egemenliği için ilerici yönlerini terketmiştir. Bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan Komünist anlayış yeni bir dünya düzeni kurma girişimine soyunmuştur. Bu anlayış içerisinde sanat toplumdaki bu reaksiyona cevap

[45] a.g.k. sf 231
[46] Komünist Manifesto; Marx ve Engels'ın toplum ve siyasetin doğası ile ilgili teorilerini içeren, kapitalist üretim yönteminin yol açtığı sorunların proleteryanın devrimi ile aşılabileceğini açıkladıkları bildiridir.

vermek için sorgulanmış ve yeni bir anlama kavuşmuştur. "Karl Marx'a göre sanat; yaratıcı eylem, insanın ve doğanın karşılıklı etkileşiminin bir aşamasıdır. Bu, toplumsal bir karakter taşır."[47] Sanat'a bakışını bu şekilde açıklayan K. Marx, dönemin sanatı olan Romantizm'in sanatı kendi içine dönük yapıda ele alan düşüncesini sorgulamaya açarak, Romantizm'den çıkma bir kavram olan 'sanat sanat içindir' şiarını reddetmiş ve sanatın toplumsal olanla bağlılık kurması gerektiğini ileri sürmüştür. Sanatın toplumsal bir karakter taşıması gerektiğinin altını çizen K. Marx, sanat-toplum ilişkisinin ise ekonomik bir temele dayandığını ileri sürmüştür. "Marx toplum ve toplumsal süreçlerin açıklanmasında ekonomik temeli merkeze koyarak, toplumun diğer parçalarının varoluşuna zemin hazırladığını ve en belirleyici unsurun ekonomik temel olduğunu ileri sürer. Bu temelde Marx, ilk olarak toplumu bir sosyal yapı veya sistem, yani bütünsel bir birlik oluşturan sınıflar, toplumsal kurumlar, kültürel değerler vb. gibi karşılıklı ilişkili parçalara sahip şeyler olarak görür."[48] Sanatsal yaratım, toplumu oluşturan sınıf çatışmalarıyla ilintilidir. Marx'a göre sanat entellektüel bir eylemdir. "Sanat entellektüel eylemlerle karakterize olur ve zihinsel (mental) sistemin bir kısmı ve ideolojinin bir yönü olarak düşünülmelidir, sanat eserleri maddi nesnelerden farklıdırlar. Ancak buna rağmen egemen üretim şekli tarafından belirlenmektedir… sosyal değişmeyi belirleyen esas kanun üretim biçimindeki değişmeler olduğuna göre sanatın tarihi de toplumsal hareketliliğin ekonomik kanununa bağlı olarak gelişir ve değişir."[49] Marx'ın ortaya koyduğu bu yaklaşımı benimseyen ve yaklaşımını bu çerçevede geliştiren Arnold Hauser'e göre ise; her sanat eserinin biçim ve stili bir sınıfın diğer sınıflarla olan mücadelesi sonucunda belirlenir. Marksist teoriden hareket eden Hadjinicolaou'da, sanatsal yaratımın temelinde sınıf çatışmalarının yer aldığını savunmaktadır;

> "Toplumu oluşturan sınıfların ekonomik, politik ve ideolojik çatışması vardır. Egemen sınıf ideolojisi kendini her alanda belli eder. İmgelerin üretilmesi de estetik ideolojiye bağlıdır. Ancak her toplumda estetik ideoloji egemen sınıf tarafından belirlenirken, sanatsal sistemlerin dönemler içindeki yeri de devreye girer. Toplumların tarihi, sınıfsal mücadeleleri olmuştur, dolayısıyla imgenin estetik ideolojisinin tarihi bu genel sınıf çatışmalarının tarihini belirler. Sanat yapıtlarının üslubu, yapıtı belirleyen imgeleştirilmiş ideolojidir. Bu ideolojinin göndergeleri ve onun belirlediği koşullar dışında var olabilecek bir estetik etki olamaz. Güzellik,

[47] Larry Shiner, (2013), Sanatın İcadı, Ayrıntı yayınları Sanat ve Kuram dizisi:7, Üçüncü Basım, sf 15

[48] Sosyal Bilimlerde Temel Kavramlar Editör: Emre Gökalp, Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2616 sf 202

[49] Demet Ulusoy, (1993), Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:X, Sayı:1, Temmuz, s.248

> estetik, mimesis, estetik etkinin özgüllüğü gibi kavramlar belli bir yapıtın veya üslubun tarihsel analizi içine katıldığı sürece anlam kazanır."[50]

Sanatın ideolojik yönüne vurgu yapan ve sanatsal üretimin politik bir söylem taşıdığını savunan bu görüşler modern dönemin başlangıcından sonuna kadar olan süreç içerisinde sanatının politik yönüne vurgu yapmaktadırlar.

> "Avrupa'da başlayarak, kapitalist üretim ilişkilerinin yarattığı büyük kaosun (I. Ve II. Dünya paylaşım savaşlarının, sanatsal estetik değerleri toplumsal-siyasal alandan politize etmesi olağan bir sonuç olarak görülmedi. O dönemdeki büyük yazarların neredeyse tamamı toplumsal siyasal alanın bu büyük çekimine kayıtsız kalmamışlardır. Sanatsal-politik özneler olarak ya burjuva partilerinde ya burjuva faşist partilerinde ya da komünist partilerde görev almışlar, sanatsal yapıtlarına da bu ideolojik duruşlarını yansıtmışlardır. Sanatçıların her dönemde siyasal olanla girdiği ilişkilerin nedenini, toplumsal değişim ve dönüşümlerin içinde aramalıyız. Özellikle de estetiğin bağımsız bir disiplin haline gelmesiyle sanatçının ve sanat ürününün özerkleşmesi, bir güç edinmesi politikanın ilgisini bu yöne de çekmiştir. 20 yüzyıl'da, neredeyse tüm ünlü ve değerli sanatçılar politikanın aktif bir öznesi olarak çıkar karşımıza,"[51]

20. yüzyıla gelindiğinde Kant'ın 'Yargı Gücünün Eleştirisi'nde; dile getirdiği sanatın herhangi bir yarar ve çıkar beklentisi içinde olmaması ve kendinden başka bir amaca hizmet etmemesi gerektiğini belirten düşünceleri; Kübizm, Soyut Sanat ve Suprematizm gibi akımların sanatsal yapısının dayanak noktasını oluşturmuştur. Ancak 20. Yüzyılın ilk yarısında toplumların yaşam biçimlerini tümden değiştiren, teknolojinin sanayileşmenin sonucu olarak yaşanan Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının sonucunda sanatın politik yönü daha da belirgin bir hale bürünür.

20. Yüzyıl başında yaşanan savaş ve yıkım Modern dönemin kuramsal olarak yeniden sorgulanmasına yol açmıştır. "Modernist denemenin sonuçlarıyla Birinci Dünya Savaşının şoku bir araya gelince buradan sanat ve toplum ayrımına karşı şiddetli direniş davranışları doğdu. Bu bağlamda Dada/Sürrealizm, Rus Konstrüktivizmi ve Bauhaus savaşın hemen ardından ortaya çıkan direniş hareketlerinin başlıcalarıydı."[52]

---

[50] Yenişehirlioğlu, Erinç (1993):sf:50'den aktaran Sezin TERZİ, (2008) '12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi' Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, , sf: 11

[51] Şimşek, A. (2006). Estetik ve Mücadele Estetiği. İlya İzmir yayınevi sf 83

[52] Larry Shiner, (2013), Sanatın İcadı, Ayrıntı yayınları Sanat ve Kuram dizisi:7, Üçüncü Basım, sf 345

Modernizmin temsili üsluplarının yerine duygu ve düşüncelerin saflığına, ruhsal ifadenin temsiline, yalınlığına ve yalın ifade biçimlerinin peşine düşen bu anlayışlar sanatta soyutlamaya yönelmişlerdir. Dışavurumcu sanatın ifade biçiminin ruhsal olanla kurduğu ilişkiyi ve bunun temsilini genişletmeye çalışırken, dışavurumcu sanatın yöneldiği biçim anlayışını reddetmişlerdir. Marksist eleştirel toplum teorisinin tıkandığını ve vaadettiği yeni yaşam düzeninin gerçekleşmemesi üzerine 1923 yılında Almanya'nın Frankfurt şehrinde kurulan ve adını da buradan alan Frankfurt Okulu düşünürleri, Marx'ın kuramlarından yola çıkarak yeni bir eleştirel toplum teorisi geliştirmişlerdir. Kapitalizmin meydana getirdiği yıkımı ve etkilerini inceleyen Theodor W. Adorno (1903-1969) ve Max Horkheimer (1895-1973) bu yıkıma ilk elden tanıklık etmiş kişiler olarak kitle kültürü üzerinde yoğunlaşmışlardır. 20. yüzyılın başında teknolojinin ve sanayileşmenin artışının sonucunda toplum hayatına giren önemli olgulardan biri kitle iletişim araçlarında yaşanan gelişmelerdir. Özellikle yazılı ve işitsel basını oluşturan teknolojide yaşanan köklü değişimler bir taraftan basımcılık endüstrisinin büyümesine ve güçlenmesine yol açmış, bir taraftan da bu gücü, iktidarın kontrolü ele geçirmesiyle oluşturduğu manipülatif etkiye maruz bırakan bir yapıya dönüştürmüştür. Walter Benjamin 1936 tarihli 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri' adlı makalesinde kitle iletişim araçlarının sanatta nasıl bir paradigma kırılımına yol açtığını özetlemiştir.

> "Benjamin, kitle iletişim araçları çağına kadar sanat eserinin bir 'hale'sinin olduğunu ileri sürmüştür. Buna Göre, Orta Çağ ve Rönesans'ta bu hale esas itibariyle dinsel bir haleydi. Erken modern dönemde ise sanat eseri gittikçe dünyevileşiyor, buna paralel olarak sanat eserinin eski ritüel halesi de bir çeşit sanat dini olan kendine yeten eşsiz eserin estetik halesine dönüşüyordu. Fakat 20. Yüzyılda çok sayıda ucuz kopyalar üreten yeni kitle iletişim araçları olan fotoğrafçılık, sinema ve ses kaydıyla birlikte bu tekil sanat eserinin halesi küçülmüştür. Benjamin'e göre bu yeni araçlar 20. Yüzyılın hayati sanat biçimleriydi çünkü bunlar sanatı estetik tecritten kurtararak sanatın gündelik hayatta siyasal ve iletişimsel bir işlev icra etmesini mümkün kılıyorlardır."[53]

Benjamin'in sözünü ettiği kitle iletişim araçları içerisinde sanatın işlevsel rolünün hayati önemi Adorno'nun söylemine karşıt bir söylemdir. "Adorno için kültür endüstrisi, kitle iletişim araçlarının (telefon, radyo, telgraf gibi) meydana getirdiği bir ortamın içinde kültürün, bireylerin ve sanatın yaşadığı değişimleri anlatmaktadır. Kitle iletişim araçları iletişimin ve bilginin yayılım göstermesiyle yeni bir evrenin oluşmasında önemli olurlarken, aynı zamanda demokrasi illüzyonunu da var etmişlerdir. Bu yanılsama

[53] a.g.k. sf 396

basitçe, bir şeyleri gizlemeyen, bireylerin böyle bir düşünceye bile kapılmalarının engellenmesi adına her yere nüfus eden etkidedir. Propaganda düzeyinde kalmayan kültür endüstrisi, özneleşme sürecine de müdahildir."[54] Adorno'nun sözünü ettiği kültür endüstrisi, modern hayatın içinde yer alan tüm eylem ve bilincin kökenini oluşturmaktadır. Kültür Endüstrisini ise Modern Dönemi oluşturan Aydınlanma Çağının akılcı bakma biçimi ile özdeşleştirmekte ve bunun bir sonucu olarak görmektedir. Adorno yıkılan hayallerin ve tıkanan düzenin Avangard Sanatın özerk oluşumu ile aşılabileceğini, Avangard'ın toplumsal olana karşı çıkacak ve onu eleştirecek gücü elde edebileceğini öne sürmüştür.

> "Avangard sanat eseri, kendi söz dizimini meydana getirerek kültür endüstrisinin yönetilen ve hesaplanabilir işleyişinin dışında yer alabilir. Böyle bir yapıt izleyicisi karşısında yabancısı olacağı etkiler meydana getirme gücüne eriştiği zaman hem kitle kültürüyle mesafesini korumuş olur hem de bireyin yabancılaşmasını sağlar. Böylelikle kültürün yabancılaştırıcı etkisinden başka bir yabancılaştırıcı etki, negatif bir güç varlık bulur. Bu güç eserin tümüne nüfus edilememesiyle ilgilidir. Kitle kültürünün sanat gramerinin tersine sanat eseri kavramsallaştırılamaz olanın ürettiği bu direnç, eserin donuklaşmasını da engeller. Adorno'nun sanat yapıtının direnci, gerçekliğin düzenlerini titreştirmesi ve dolayısıyla kültürün illüzyonik yönünü göstermesiyle de değerini bulmuş olur."[55]

Adorno ve Benjamin'in avangard sanat modeli yaklaşımları genel olarak birbirine yakındır. Her iki düşünürün avangard sanat modeli üzerine geliştirdikleri yaklaşım temelinin ortak noktasını E. Lunn şu şekilde belirtmiştir; "İkisi de avangard sanat modeli 'açık uçlu, parçalı ve uzlaşmaz biçimde karmaşık- üzerine eleştirinin, okuru bu modeli baştan sona düşünmeye ve süreç içinde aktif olarak yeniden oluşturmaya yöneltmesi gerektirdiğini düşündüler."[56] Adorno ve Benjamin'in sanatı tekrar ele alma girişimi, toplumsal yaşamda meydana gelen değişimlerin sanatta önemli paradigma değişimlerine yol açmasının getirdiği bir zorunluluk ihtiyacıdır. Modernizmin getirdiği bu dönüşümler sadece kitlesel üretim hızının artmasıyla sınırlı değildir. Kurumsallaşmanın hız kazanması, ekonomik ve sosyal dönüşümlerin sanatsal alana yansımaları sanata yön veren değişimlerden başlıcalarıdır. Sanat bu nedenle modernizmin son evresinde yeni bir dönüşüm geçirerek yeni bir anlayışla karşımıza çıkmaktadır.

---

[54] Ümer, Engin, (2016)Adorno, Debord ve Baudrillard'da Kültür ve Sanat, STD Haziran - sf 174

[55] A.g.k. sf 178

[56] Eugene Lunn, 'MARKSİZM ve MODERNİZM Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme', Çev. Yavuz Alogan, Dipnot Yayınlan, 2010, sf 357

> "Sanat, modernizmle birlikte kendini birtakım düşünce ve ilişkilerden yalıtmakla kalmaz, aynı zamanda onların hegemonyasına karşı direnir ve bir tehdit oluşturur. Özerkliğini radikalleştirerek bir karşı-kültür inşa eder. Ve giderek kendisini de, sanatı da karşısına alır ve *anti-art* bir harekete dönüşür. Avangardın yükselmesiyle birlikte, müze gibi özerkleşmesini sağlayan kurumları da hedef alır. Yani bir anlamda sanat, kazanmış olduğu özerklik sayesinde özerkliğini yıkmaya girişir. O nedenle özerklik düşüncesinin Schiller'den beri kendi imhasını da içerdiği öne sürülür. Avangard, sanatın terk ettiği hayatı yeniden ele geçirerek, hayat üzerinde kendi egemenliğini kurmayı hayal eder. Hayalin akıl üzerinde, düşün gerçeklik üzerinde, bilinçaltının bilinç üzerinde gücünü göstermesi için savaşır. Baudelaire'e inanır; ona göre, dünyayı eğer hayal gücü yarattıysa, hayal gücü hükmetmelidir."[57]

20. yüzyılın başında bir taraftan sanatın özerk bir yapı sergilemesi (Kübizm, Purizm, Soyut Sanat gibi) bir taraftan da politik propaganda içinde yer alan angaje bir forma bürünmesi (Nazi Sanatı, Sosyalist Gerçekçilik, vb) Avangard Sanatı doğuran nedenlerdir. Avangard Sanat, sanatın içerisinde bulunduğu duruma karşı bir özeleştiri getirmektedir. Avangard Sanat, modernizmin kurumsallaşmasına, kurum olarak sanata ve sanatın siyasallaşmasına bir tepki olarak 'siyasal bir sanatsal karşı çıkış' ortaya koymuştur. Avangard Sanat'ın karşı çıkışı; hem politik olarak angaje olan sanata, hem de sanatsal özerklik içerisinde kalmış ve sıkışmış etkisiz sanatadır. Ancak bu karşı çıkışı; siyaseten politik bir tarafsızlık içerisine girerek değil, tam tersine sanatın politik söylem üretme gücünü kullanarak yapmıştır. "Sanatı hayat pratiğiyle yeniden bütünleştirme amacında olan avangardist karşı çıkış, özerklik ile etkisizlik arasındaki ilişkiyi gözler önüne serer."**[58]** Modernizmin sorgulanmaya ve parçalanmaya başladığı bir zaman aralığında ortaya çıkan Avangard sanat, Marksist görüşün içerisinde kendini konumlandırmaktadır.

> "Avangardın devrimci ve ütopyacı ruhu, kimi istisnalar dışında avangard sanatçıların Marksizm'e ve zamanlarındaki Marksist siyasal hareketlere duydukları büyük ilgiyi de açıklar. Fransa'da Sürrealistler, Almanya'da Dadacılar, Hollanda ve Belçika'da Cobracılar arasında oldukça fazla sayıda komünist partisi üyesi bulunur. Aslında parti üyesi olmasalar da, 1917 Rus ve 1918 Alman devrimlerinin yarattığı kültürel dalgaya kapılmayan avangard sanatçı yok gibidir. Bu durum onların özerkliğe olan bağlılıklarını zedelemez. Aksine... Çünkü onlara kendi devrimlerini örgütleme fırsatları sunar. Özerkliği tehdit eden Stalinist kültür politikalarına karşı en erken ve en etkin hareketlerin

[57] Ali Artun, 'Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset II-Sanat Ve Özerklik', 2006, http://www.aliartun.com/yazilar/modernligin-sinirinda-sanat-elestiri-ozerklik-siyaset-ii-sanat-ve-ozerklik/
[58] BÜRGER, Peter, (2003), Avangard Kuramı, çev. A. Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, sf:62

başında sürrealizm gelir. Ve onlar bu muhalefeti Marksizm'e sahip çıkarak yaparlar"[59]

Avrupa'da başlayan Avangard hareket Birinci Dünya Savaşının başlangıcına tarihlenmektedir. 1917 Ekim Devrimi ile birlikte Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne taşınır ve burada Rus Avangardı adını alır. "Kısa zaman aralıklarıyla yaşanan iki dünya savaşı ve tanık oldukları şiddet üzerine sanatçılar siyasal angajmanlarından, toplumsal kontratlarından kendilerini soyutlayarak siyasal tasarıların aracı olmaya karşı direnen bir sanat anlayışına yönelirler."[60] Bu yöneliş Rusya'da Stalin ile birlikte devletin resmi sanatı olarak kabul edilen Sosyalist Gerçekçilik akımına kadar, Avrupa'da ise Amerika'ya göç eden Avangardın sonlanmasına kadar varlığını korumuştur.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da Faşizm ve Rusya'da ortaya çıkan Komünizm diktatörlükleri içerisinde sanat, bu devletlerin kontrolünde propagandist içeriğe sahip bir forma bürünmüştür. Angaje sanat olarak açıklanan sanatın bu formu; sanatı, egemen siyasal gücün fikirlerini yayan, ideolojisini taşıyan bir konuma oturtur. Nazi Sanatı ve Sovyet Sanatının içerisinde en görünür halini alan sanatın angaje haline karşıt bir söylem olarak ABD, sanatın özerkliğini desteklemiş ve soğuk savaş döneminde sanatsal özerklik meselesini devletin sanat programına dahil ederek Doğu Bloğu ülkelerine ve bir tehlike olarak gördüğü Komünizm'e karşı bir rol üstlenmesini hedeflemiştir. "Esasen 'özerk (saf, soyut) sanat' söyleminin ABD'de doruğa çıktığı 1950'lerde bile sanat siyasetten hiçbir zaman bağımsız olmamış; ancak öyleymiş gibi bir algı yaratılmıştır. Çünkü tam tersine, bu eğilim bireysel özgürlüğün göstergesi ve bir kültür siyaseti olarak bizzat devlet tarafından desteklenmiş; eski Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve Doğu Bloku ülkeleriyle 1980 sonlarına kadar süren soğuk savaş sürecinde önemli bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır"[61] ABD'nin Sosyalist Gerçekcilik anlayışına karşıt geliştirdiği sanatsal özerklik düşüncesinin, Avrupa'daki ve Rusya'daki Faşist ve Komünist rejimlerin baskılarından kaçan Avangard sanatçılara sunduğu özgürlükçü ortam, sanatın merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kaymasına neden olmuştur. Bunun neticesinde Amerika'ya yerleşen Avangard Sanat, burada çok

[59] Artun, Ali, (2015) "Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş", der: Ali Artun İstanbul: İletişim/Sanat Hayat, sf 45

[60] Bozdağ Lütfiye, (2015), Çağdaş Sanat Ve Siyaset Dönüşümüne Yeniden Bakmak "Politikanin Estetize Hali", Eğitim Bilim Toplum Dergisi / Cilt:13 Sayı:52 Güz: sf 97

[61] Guilbaut, S. (2008), New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?,İstanbul: Sel Yayınları, 1. Baskı, (Çev. Göktepe, E.

uzun ömürlü bir varlık gösterememiş, Avangardı 'Yüksek Sanat' olarak ilan eden ve kurumsallaştıran yapı Avangardın sonunu hazırlamıştır.

> "1936'da New York Modern Sanat Müzesi'nde (MOMA) bir Dada-Sürrealizm sergisi düzenler… Avangardın kaderini haber vermesi bakımından bu serginin yarattığı etkiler önemlidir. Bir kere bu sergi, avangard hareketleri davalarından söker ve seçkinleştirir... II. Dünya Savaşı döneminde ise modernizm ve avangard Amerikan liberalizminin sembollerine dönüşür. Ve ardından, savaşı izleyen yıllarda, Amerika'nın özellikle Avrupa üzerindeki kültürel hegemonyasının ve soğuk savaş diplomasisinin hizmetine girer... Beş asırdır sanatın adım adım, çarpışa çarpışa inşa ettiği özerklik, hayal gücünün kudreti, düşüncenin bağımsızlığı tehdit altındadır."[62]

Avangardın sonunu hazırlayan bu gelişmeler aynı zamanda üretimin yerini tüketime devrettiği postmodernist dönemin başlangıcına denk gelmektedir. Modern dönemin sonunun da ilanı olan bu dönem, modern sanat anlayışlarının ve görüşlerinin bambaşka içeriklere ve bağlama oturtulacağı yeni bir dönemin başlangıcını oluşturacaktır.

2.2. Modern Dönem Sanati Ve Siyasetine Dair Üç Model

Modernist düşüncenin ortaya çıktığı 17. ve 20. yy arasındaki ilk evre erken modern dönem olarak adlandırılmaktadır. Aydınlanma çağı ile başlayan erken modern dönem ve ardından gelen modern dönemi de içine alan süreçte karşılaştığımız sanatın siyaset ile olan ilişkisi, öncesine benzemeyen yapısı ile özel bir açıklamayı ve yaklaşımı zorunlu kılmaktadır. Slovakyalı sosyolog ve düşünür Lev Kreft, birbirini takip eden bu aşamaları, üç modelden oluşan sanat-siyaset rejimleri ile açıklamıştır. Bunlar sırasıyla; Ulus İnşası, Özerklik ve Avangard'dır.

Devlet kavramının ortaya çıktığı ilk evrede, sanatın ulus yaratım sürecine ve ulus bilincine yaptığı katkıdaki rolü anlamıyla siyaset ile olan ilişkisi Ulus İnşası modeliyle açıklanmaya çalışılmıştır. Bu süreçte sanat devletin kontrolünde varlığını sürdürmüş ve devletin çıkarlarını gözeten sanat egemen güç tarafından desteklenmiştir. Sanatın bu durumunun yarattığı gerilim erken dönem içerisinde tartışmalara yol açmış ve yine aynı dönem içerisinde sanatın özerk bir alana dönüşmesi gerekliliği tartışılmaya başlanmıştır. Sanatın siyasetle olan ilişkisi sorgulanmaya başlanılan erken modern dönem içerisinde

[62]Artun, Ali. (2006) 'Modernliğin Sinirinda Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset II'-Sanat Ve Özerklik, http://www.aliartun.com/yazilar/modernligin-sinirinda-sanat-elestiri-ozerklik-siyaset-ii-sanat-ve-ozerklik/

sanat ve siyaset birbirinden ayrı iki alan olarak görülmüş ve sanat kendi özerk alanını oluşturma çabası içerisine girmiştir. Sanatın bireyselleşmesine, sanatçının daha özgür bir alana kavuşmasına neden olan bu anlayış içerisinde sanat ve siyaset arasındaki ilişki sanatçının insiyatifinde ve sanatın kendi özerk alanı içerisinde kalan bir yapıya dönüşmesi gerektiği savunulmaya başlanmıştır. Sanayi devriminin sonuçlarının getirdiği toplumsal dönüşümlerin bir sonucu olan, 1848 ayaklanmasını milat alan ve 20. Yüzyılın ilk yarısına kadar sürecek olan modern dönem içerisinde ise modernist düşüncenin karakteristik bir özelliği olan kurumsallaşma; ekonomi, hukuk, eğitim, bürokrasi, siyaset gibi sistemlerin kendi özerk alanlarını oluşturarak kurumsallaşmalarına neden olmuş, sanat da bu kurumsallaşmanın içerisinde yer almıştır. Ancak sanatın toplumsal olandan uzak durması, gideerek kendi içine kapalı bir yapıya bürünmesi bu sürecin sonlarına doğru sanatçılar ve sanat eleştirmenleri tarafından eleştirilmiş, "sanatın özerkliği" yerini sanatın topluma yön göstermesini savunan ve "avangard" ile tanımlanan yeni bir anlayışa bırakmıştır.

Ulus İnşası, Özerklik ve Avangard modelleri tarihsel zaman içerisinde birbiri arkasına ve bu sıralamaya göre varolmuş olmalarına rağmen bir sonraki modelin içinde bir önceki veya öncekilerin ikisi de varlıklarını korumuş, farklı coğrafyalarda eş zamanlı olarak görülmüştür. Örneğin Avrupa'nın bir ülkesinde özerk model benimsenmişken aynı zaman aralığında başka bir ülkede ulus inşası modeline dayalı sanat-siyaset rejimi görülebilmektedir. Her bir modelin tarihsel olarak ortaya çıkışının izini sürmek mümkün, ancak bu modellerin herhangi birinin günümüzde dahi geçerliliğini yitirdiğini söylemek güçtür.

Sanatın siyasetle ilişkisini ele alan bu üç yaklaşım araştırmanın özelinde baskıresim sanatının siyasetle olan ilişkisini incelemek için de kullanılacaktır. Çalışmanın zaman aralığını oluşturan modern dönem içerisinde rastlayacağımız bu üç yaklaşımın kökenleri modern dönem öncesine kadar gitmektedir. Bu nedenle bu üç yaklaşımın oluştuğu zaman aralıklarını, nedenleri ve sonuçlarıyla incelemek, bu zaman aralıklarında sanatsal yönelimlerin nasıl şekillendiğini bilmek tezin konusu açısından önem taşımaktadır. Modern dönemin hemen öncesinde oluşan ve öncesiyle önemli farklılıklar gösteren sanat – siyaset ilişkisi bu üç modelin oluştuğu zaman aralıklarında da yeni biçimlere bürünmüş ve birbirlerinden farklılaşmıştır. Bu üç model açıklanmaya çalışılırken ele alınacak yazıda sanatsal olayların gelişimi ve baskıresimin bu 'yeni sanat – siyaset' ilişkilerine nasıl cevap verdiği araştırılacaktır. Modern dönem sanatına kadar

baskıresimin hem sanatsal olaylar içerisinde hem de sanatın siyaset ile olan ilişkisi içerisinde varlığını nasıl koruduğu, bu ilişkinin en önemli parçalarından biri haline nasıl geldiği ve gelişimini nasıl sürdürdüğü örneklerle ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Son bölümde ise modern dönem sanat siyaset ilişkisini belirleyen üç modelin ışığında baskıresmin rolü araştırılacak, politik konumu tartışılmaya çalışılacaktır. Bu yapılırken öncelikle Ulus İnşası ve Sanatın Özerkliği modellerinin ortaya çıktığı 17. ve 19. yüzyıllar arasındaki sanatsal yapı, baskıresim özelinde incelenecek, daha sonra 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkacak olan Avangard kuram ele alınacaktır. Bu üç modelin oluşmasını sağlayan toplumsal, sanatsal ve siyasal nedenler ortaya koyulduktan sonraki son bölümde ise modern dönem içerisinde eş zamanlı olarak bu üç modelin dünyanın farklı coğrafyalarında ortaya çıkması durumunun baskıresimle olan ilişkisi, neden ve sonuçlarıyla ortaya konulmaya çalışılacaktır.

2.2.1. Ulus İnşası modeli

Modernliğin sanat siyaset ilişkisine dair üç modelinden ilki olan 'Ulus İnşası Modeli', Platoncu yaklaşımla büyük ölçüde benzerlikler taşır. Ancak sözü edilen ulus-devlet yapılanmasındaki toplumla, kendinden önceki (örneğin; Antik Yunan, Antik Mısır, vb) toplumlardan ayıran önemli bir fark vardır. "Reform ve Rönesans'tan önce, millet vasfını kazanmış topluluklara ne eski Yunan ne de eski Roma'da rastlamak mümkün değildir. Daha çok Orta Çağ'da Avrupa'da din birliğinin hâkim olduğu ve her şeyin dini inanç eksenine dayandığı bir yaşam tarzı görülmektedir."[63] Oysa Ulus-devlet yapılanmasında din tek başına birleştirici güç değil; toplumu bir arada tutan unsurlardan sadece birisi konumuna indirgenmiştir.

18. Yüzyılın başında Avrupa'da başlayan değişim hareketleri Fransız devrimi ile sonuçlanacak bir sürecin ilk aşamasını oluşturmaktadır. Rönesans döneminde yaşanan bilimsel gelişmelerin sonuçlarının getirdiği zorunlu bir dönüşüm olarak da adlandırabileceğimiz bu değişim, kilisenin gücünü gittikçe yitirmesine neden olmuş, dogmatik fikirler ve açıklamalar yerini bilimsel temeli olan fikir ve düşüncelere bırakmıştır. Aydınlanma Çağı'nın düşünürleri toplumun bilimsel bir düşünce ile yeniden yapılandırılmasını savunmuşlardır. İngiltere ve Fransa'da başlayan bu yeni yapılanma hareketleri çağdaş düşünce sisteminin temellerini oluşturmakla birlikte, yeni düzenin

[63] Hamza Eroğlu, (1992) *Atatürk ve Milliyetçilik*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, s. 6.

tasavvuruna ilişkin modeller ve önerileri ortaya çıkartmıştır. Düşünce dünyasında yaşanan bu gelişmeler, toplumun tüm kesimlerine yayılarak var olan düzenin son bulmasına neden olacak katalizör işlevi görmüştür. Devrin önemli düşünürlerinden Adam Smith (1723-1790), serbest piyasa ekonomisi modelini geliştirmiş, liberal klasik iktisadi düşüncenin kurulmasını sağlamıştır. Voltaire (1694-1778) din, ifade özgürlükleri ve insan hakları konusunda yazılar kaleme almış, Montesqueiu (1689-1755), kuvvetler ayrılığını öne sürmüş, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Özgürlük, Eşitlik, Mülkiyet, Adalet ve Kanun kavramlarına getirdiği yeni yaklaşımlarla moderniteye geçişin temelini oluşturmuştur. Skolastik düşünce ve anlayış, Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan bu dönemde terk edilmiş ve bunun yerine akıl ve mantığın egemen olduğu bir anlayış benimsenmeye başlanmıştır. XVIII. yüzyıldan önce skolastik düşünce yapısı, toplulukları din eksenli bir düşünceyle bir arada tutmuş bu toplumsal yapı içerisinde de aristokrasi ayrıcalıklı bir konumda kendini var etmiştir. Bu yüzyıldan sonra ortaya çıkmaya başlayan ve gittikçe büyüyen akılcılık ve bilim anlayışı, aydınlanma düşüncesini ortaya çıkartmıştır. Aristokrasi bu dönemde gittikçe gerilemiş, oligarşi gücünü kaybetmeye başlamıştır. Bu dönemde burjuva sınıfı ise güçlenmiş, gücü elinde bulunduran aristokrasi ile ekonomik nedenlerden doğan sorunlar yaşamaya başlamışlardır. Burjuvazinin "aristokrata ve oligarka karşı kendi sermayesini korumak için oluşturduğu ulus devlet modeli, halkın özgürleşmesi için değil, burjuvazinin sermayesini ve haklarını korumak için yapılmıştır. Bununla yetinmek istemeyen ve liberal ekonomiye imkân sağlayan bir yönetim modeli arayan Burjuva sınıfı, devlet fikrini ortaya atarak, otokrat siyasi yapıdan kurtulmak istemiştir. Bu nedenle sadece dine ve geleneğe değil, siyasi otoriteye de başkaldıran devrimci hareketleri desteklemiştir. Burjuva sınıfının bu çabası, Fransız ihtilaliyle birlikte ulus devletin ortaya çıkmasına neden olmuştur."[64]

"Ulus-devletin ne zaman doğduğu ve ulus devletin ne olduğu anlamında farklı düşünenler vardır. Ulus-devlet Fransız devriminin çocuklarından biri olarak 19. yüzyılda kapitalist merkezde, 20. yüzyılda da çevre/yarı çevre olarak ortaya çıkmışlardır ve böylece uluslararası ilişkilerin temel aktörlerinden biri durumuna gelmişlerdir. Bundan farklı olarak, ulus-devletler kapitalizmin ilk defa ortaya çıktığı Batı Avrupa'da 1648

[64] Bozdağ Lütfiye, (2015), Çağdaş Sanat Ve Siyaset Dönüşümüne Yeniden Bakmak "Politikanin Estetize Hali", Eğitim Bilim Toplum Dergisi / Cilt:13 Sayı:52 Güz: sf 100

Westphalia barışı sonrası dönemde ortaya çıkmıştır, denilmektedir."[65] İkinci görüşe göre Otuz Yıl Savaşları'nın ardından 1648'de imzalanan Westphalia Anlaşması Avrupa'daki siyasal düzende değişikliğe neden olmuş ve ulus-devlet modelinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Westphalia Anlaşması ile birlikte Otorite'nin belli bir alan içerisinde varlığını ilan etmesi ve devletin fiili gücünün hüküm süreceği alanları belirleyen 'sınır' kavramı ortaya çıkmıştır. Böylelikle devletin egemenliği belli bir alan içerisine alınmış ve bu alan içerisindeki topluluğun, devletin bir parçası olarak bir arada yaşaması sonucunu doğurmuştur. Habernas'a göre 17. Yüzyılda ortaya çıkan bu yeni devlet anlayışı belli sınırlar içerisinde egemenlik iddia etmesi bakımından ve işlev itibari ile yürütme devleti hüviyeti ile önceki şehir devletlerinden, krallıklardan ve imparatorluklardan ayrılmaktadır.[66] Bundan önceki dönemlerde krallıklardan bahsedilirken artık devlet ve ulus kavramlarından bahsedilmeye başlanmıştır. Ulus –devlet, kavramı karşımıza bu noktada çıkmaktadır. "Ulus-devlet, siyasi iktidarın merkezileşmiş ve egemen biçimde örgütlenmesidir. Egemenlik, sistemin kendi kendini idame ettirmesi, yönetmesi ve diğer ulus devlet sistemlerinden bağımsız olması demektir. Ulus-devlet, kendi üzerinde insan eliyle kurulmuş başka hiçbir iktidarın bulunmadığı bir iktidar türünü temsil eder. Bir ulus-devlet yegane merkezi kendisi olan bir iktidardır."[67]

Giddens'e göre siyasal yönetim kurullarından oluşan bir devlet modeli olan ulus devletleri, bu siyasal zemin içerisindeki toplumlaşma sürecinde bazı mekanizmalar oldukça önem taşımaktadır. Giddens'in bu yaklaşımında Ulus-devleti yöneten hakim güç, hakimiyet alanı içerisinde toplumu bir arada tutmak için iletişim araçlarından faydalanmaktadır. "Sınırları içindeki alanda gücü merkezileştiren ulus devletin, bu yönetme kabiliyeti büyük ölçüde ulaşım ve iletişim ile ilgilidir."[68] Başlıca iletişim araçlarından biri olan sanat, ulus-devletin yönetim anlayışı içerisinde en önemli sacayaklarından birini oluşturmaktadır. Ulus-devletin doğuşunu Fransız devrimi ile ilişkilendiren ilk görüşe göre kökeni 17.yüzyılda ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurum olan Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'ne

[65] TELLAL, E. Akt: Hüseyin URKAN, (2004), Ulus-devlet bağlamında Emek Sermaye İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, sf: 4

[66] Jurgen Habermas, (2002) Küreselleşme ve Milli Devletlerin Akıbeti , (Çev., Medeni Beyazta**s**), Bakı**s** Yayınları, İstanbul, s. 65

[67] KREFT L., (2008) Editör: Ali Artun, , Sanat/Siyaset - Kültür çağında sanat ve kültürel politika, İletişim yayınları, I.Baskı, sf: 30

[68] Giddens, Anthony, (1987) Nation State and Violence, UK: Polity Press, , sf:173

dayanan bu sanat-siyaset rejiminde; devletler, ulus yaratma sürecinde sanatı bu amaca hizmet eden bir kurum olarak görmektedirler.

"Sanat ile siyaset arasındaki bu ilişki modeli doğrultusunda ulus-devlet, Fransız sanatında, ulusa ve devlete ait olan her şeyi net biçimde görünür kılıp sıradan, elit olmayan kitlelerin aşina olduğu her şeyi uzaklaştıran katı kurallar dayatarak sanatın en medeni yönlerini geliştirmiştir. Sanatta, tayin edilmiş yargıçları ve sert kurallarıyla katı bir örgütlenme hakim olmuştur. Amaç, sanata devletin haşmetini nakşetmek, böylece devletin muazzam gücünü temsil edecek bir ulusal ideal yaratmak ve Fransız sanatının mükemmelliğini kanıtlamaktır"[69] Örneğin resim sanatında uyulması beklenen kurallar; klasik form anlayışına uygun resmedilmesi, Antik Roma'nın referans alınmasıdır. İşlenen konunun tarihsel veya kahramanlık öyküsü içermesi, resmedilecek kişilerin ise önemli kişiler olması beklenmektedir.



Resim 2.2. *J.Louis David. 'Horas Kardeşlerin Yemini', 330x425cm. Tual üzerine yağlıboya, 1784 Louvre Müzesi*

[69] KREFT Lev, (2008) Editör: Ali Artun, , Sanat/Siyaset - Kültür çağında sanat ve kültürel politika, İletişim yayınları, I.Baskı, sf: 30

2.2.1.1. *Salon sergileri ve Klasizm*

Sanatın 18. Yüzyılda dönüşümünün daha muğlak ve bulanık bir şekilde olduğu söylenebilir. 1737 yılında Fransa'da başlayan salon sergileri imparatorluğun, aristokrasinin sanatı kontrol etme ve yön verme isteğinin bir sonucudur. Fransız devrimine kadar iki yılda bir, daha sonra ise yılda bir kez açılmıştır. Bu sergiler sayesinde hakim güç sanata yön vermeyi büyük ölçüde başarmış, ilgiyi kendi üzerinde tutarak sanatın nasıl olması gerektiğini belirleyen bir konum izlemeyi sürdürmüştür. Ancak sanatta da bilimsel yaklaşımların kendisini göstermesi ve toplumsal değişimin sanatta da yansımasını bulması uzun sürmemiştir. 18. yüzyılın başlarında Pompei'de yapılan arkeolojik kazılar ve bu kazıların ışığında gerçekleştirilen buluşlar diğer toplumsal değişimlerle birlikte Avrupa sanatında belirgin bir değişim sürecinin başlamasına sebep olmuştur. Klasizm; Barok ve rokoko sanatlarının sanata getirdiği aşırılık, aşırıya kaçan süsleme ve sembolik tavrına bir karşı duruş olarak ortaya çıkmıştır. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) öncülüğünde başlamış olan akımın en önemli temsilcisi Jacques-Louis David'dir. (1748-1825)



Resim 2.3. *Giovanni Battista Piranesi, 'The Colosseum', 1757, gravür, 44,4x70,1 cm*

Fransa'da bu dönemde ortaya çıkan Klasizm, hem ulus inşası modeli içinde hem de sanatın özerkliği modeli içinde değerlendirilebilecek bir akım olma özelliğini içinde barındırmaktadır. Aydınlanma çağı'nın sonlarına doğru devrim süreci içinde ortaya çıkan bir sanatsal hareket olan Klasizm akımı, devletin ideolojik aygıtı konumunda yer alan Fransız Güzel Sanatlar Akademisi tarafından benimsenmesi ve desteklenmesi nedeniyle ulus inşası modeli içinde yer alan, bir taraftan da sanatın özerk sınırlarını savunan yapısıyla sanatın özerkliği modeli içerisinde değerlendirilen bir akımdır. Ancak akımın Ulus İnşası modeli içinde önemli bir yeri olduğu ve bu modelin Klasizm ile kendini var ettiği bilinmektedir.

2.2.1.2. *Fransız Güzel Sanatlar Akademisi*

Jacques-Louis David'in sanatını şekillendirmesinde Fransa'da yaşanan ihtilal süreci önemli bir rol oynamaktadır. Fransız İhtilali yurttaşlık kavramını ortaya çıkartmış, halkçılık, ulusçuluk, milliyetçilik, devletçilik gibi kavramlarla ihtilalin zeminini güçlendirmiştir. Fransız İhtilalinin bireyin özgürlük alanına getirmiş olduğu kazanımların ve daha özgürlükçü bir toplum yaratmasının aksine sanat; yukarıdaki nedenlerden ötürü ulusçu, devletçi, milliyetçi bir anlayışla kurgulanmış ve desteklenmiştir.

Devrim sürecinde Jacoben sınıfta yer alan ve devrimi destekleyen David, devrimin başarıyla sonuçlanmasından sonra Napolyon'un en kuvvetli taraftarlarından birisi olmuş ve bu tavrı nedeni ile de önemli pozisyonlarda görev almıştır. Napolyon'un sanat politikasında önemli bir rol üstlenen David, devrim hükümetinin resmi sanatçısı olmuştur. Devlet tarafından kurulan akademi resmi sanat olarak Klasisizmi benimsemiş ve başına Jacques-Louis David, getirilmiştir. Bunun nedenini "yalnızca o devrin Fransasının en büyük sanatçısı olması değil, aynı zamanda, onun klasisizminin Konsüllük ve İmparatorluk devrinin siyasal amaçlarına en uygun olan sanat kavramını temsil etmesi"[70] oluşturmaktadır. Sanatı kontrol etmek, sanatın ele aldığı konuları belirlemek ve bu kabule uyan sanatı yaygınaştırmak amacıyla kurulmuş olan 'Fransız Güzel Sanatlar Akademisi' Kreft'e göre, "bir ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurumdur."[71] Ulus İnşası modelinin temelini oluşturan bu durum; millet –

[70] HAUSER, Arnold, (1984) Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Y. G. Remzi Kitap Evi, İstanbul, sf 137

[71] KREFT, Lev; "Sanat ve siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin sanatı", çev. E. Gen, Ed. A. Artun, Sanat Siyaset "Kültür Çağında sanat ve kültürel politika, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, sf: 30

milliyet – ulus gibi kavramların ortaya çıktığı bir dönemde bir ulus yaratmak için bağlayıcı nedenlerin sanat tarafından oluşturulmasını bekleyen, bunu yaparkende sanatın iktidarın kontrolü altında olmasına işaret eden bir sistemdir. Fransa'nın içinde bulunduğu bu durumda devlet, dini savaşların, toprak savaşlarının, aristokratlarca yönetilen arazi savaşlarının vb. etkisiyle yönetime karşı güvenini yitiren halkın güvenini kazanmak adına topyekün bir mücadeleye girmiş bunu yaparkende sanatın önemli ve özel bir konuma erişmesini sağlamıştır.

Jacques-Louis David bu dönemin kutlama, resmi tören ve eğlencelerinin düzenlenmesinde ve akademinin sanatsal anlayışında da etkin bir rol oynayarak hem politik hem de sanatsal varlığını ortaya koymuştur. Bu anlamda Jacques-Louis David estetik ve politik düşünceyi birlikte ele alarak sanatını oluşturan ilk sanatçılardan birisi olarak kabul edilmektedir. Sanatını haz vermekten ziyade ulusalcı meselelere vurgu yapmak için oluşturmaktadır. Bu durum politik bir tercih gibi görünse de J. L. David, bunu propagandist bir aşırılığa kadar taşımaktan da hiç çekinmemiştir. (Resim 2.4)



***Resim 2.4**. Napoleon Alpleri Geçiyor, 261 cm × 221 cm Tuval üzeri Yağlıboya, 1801*

2.2.1.3. *Modern dönem içerisinde Ulus İnşası modeli*

Aydınlanma çağı içerisinde ortaya çıkan devlet tanımıyla büyük ölçüde ilişkili olan Ulus-İnşası modeli Aydınlanma Çağı sonrasında Modernizm içerisinde varlığını daha da belirgin hale getirir. Özellikle 20. Yüzyılın başlarında yaşanan Dünya savaşlarının içerisinde ülkelerin kendi uluslarını bir amaç altında birleştirmek için sanatı kullanması bu belirginliği daha da arttıran başlıca nedendir. Ulus-devlet anlayışında devlet yönetiminin sanatı kendi amaçlarını yayan ve ulusu bir arada örgütleyen bir araç dışında tanımlaması beklenemez bir durumdur. Siyasi iktidar, ulus inşasında egemenlik alanı içerisindeki topluluğun bir ulus olabilmesi için gereken tüm faaliyetleri yapmak, uygulamaya koymak, eyleme geçirmek peşindedir. Bu açıdan 'ulus' kavramının ne olduğu önem taşımaktadır. En genel anlamıyla ulus; siyasal olarak örgütlenmiş biçimde ve belli bir toprak üzerinde bir arada yaşayan, ekonomik yaşam, dil, tarih, ruhsal yapı ve kültürel özellikler yönünden ortaklık gösteren en geniş insan topluluğu olarak tanımlanmaktadır.

Rus devriminin öncülerinden Stalin ise ulusu "yerleşik halde bulunan, tarihsel bir süreç içinde dil, ülke, ekonomik yaşam birliği ile kültür birliği biçiminde ortaya çıkan, psikolojik etkenle oluşmuş bir insan topluluğu olarak tanımlamaktadır."[72] Bu kavramın tanımından hareketle; egemenliği elinde bulunduran iktidarın, ulus-devlet inşasında yürüteceği politikaların ne tür dayanaklara ihtiyaç duyduğunu, nasıl bir eksende olması gerektiğini anlayabiliriz. İktidar bu anlayış çerçevesinde gerekli durumların hepsinde bir ayrım gözetmeksizin sanatı kendi amaçları doğrultusunda kullanır.

Aşağıda örneği görülen baskıresim (Resim 2.5) Rusya'da 1917 devriminin hemen ardından yapılmıştır. Eski düzeni ifade eden, kilise, aristokrasi ve ordunun sembolleri kırmızı gömlekli bir çiftçi tarafından toprağa pullukla gömülmektedir.Yeni bir devletin, yeni bir yönetim şeklinin yürülüğe girdiği bu süreçte ulusu temsil eden çiftçi kurulan yeni ulusun amaçlarının bir taşıyıcısı olarak resmedilmekte, ulus bu amaç etrafında birleştirilmeye çalışılmaktadır. Alttaki yazıda şöyle yazmaktadır; 'Vahşi topraklarda, kötü efendilerin ve kapitalin yıkıntıları arasında pulluğumuzu süreceğiz ve bütün çalışan halk için mutluluğun güzel harmanını toplayacağız'.

[72] Ozan Erözden, (1997), Ulus-Devlet, Dost Kitabevi, Ankara,



Resim 2.5. *Sanatçısı Bilinmiyor, 'Kızıl Pullukçu', 53x71 cm, Litografi, 1921*



Resim 2.6*. M. Lewıs Jacobs, 'Frengiyi Önelemek için Evlilik', Serigrafi, 1940*

Ulus İnşası modeli içerisinde iktidarlar ulus üzerinde sorumlu olduklarını düşündükleri amaçlar içinde çalışmalar gerçekleştirirler. Aşağıda yer alan örnekte (Resim 2.6) Amerika Birleşik Devleti'nin aile politikaları içerisinde yer alan 'frengi hastalığını önlemek' için düzenlenen kampanya doğrultusunda iktidar evliliği teşvik etmekte ve ulusa bu fikri empoze etmeye çalışmaktadır.

Ulus-devlet inşası rejiminde sanat, siyaset için vazgeçilmezdir. Bir arada yaşayan toplumun bireylerinin her birini aynı amaçlar etrafında toplayacak bir kültürü inşa etmek ve bunun ne pahasına olursa olsun gerçekleşmesini sağlamak asıl amaçtır. Bu noktada sanata düşen görev ise egemen iktidarın ulus-devlet inşası içinde kendini konumlandırması, siyasete angaje olması veyahut bunu gönüllü olarak gerçekleştirmesidir. "Modern devrimci veya aynı şekilde totaliter akımlar ve devletler de güç dengesini kurmayı hedeflerler ama bunun yalnızca bitmek bilmeyen mücadelelerle, çatışmalarla, savaşlarla bulunabileceğine inanır. Böylesine dinamik, devrimci bir güç dengesinin hizmetine sunulan sanat, ister istemez, siyasi propaganda malzemesi haline gelir. Böyle bir sanat kendini gücün temsiline indirgemez; gerçek güç dengesinin kendini gösterebilmesinin tek yolu olarak yorumladığı güç mücadelesine katılır."[73] Bu mücadele içerisinde sanat, iktidarın halka empoze etmek, yerleştirmek istediği fikirler için neredeyse eşsiz bir imkan sunmaktadır. Bu imkanın getirdiği faydanın farkında olan iktidarlar modern dönem içerisinde sanattan büyük ölçüde faydalanmış, baskıresim

[73] Larry Shiner, (2013), Sanatın İcadı, Ayrıntı yayınları Sanat ve Kuram dizisi:7, Üçüncü Basım, sf 258

özelinde ise müthiş bir üretim içerisine girilerek sayıları kimi zaman yüzbinleri bulan kimi zaman milyonlarla ifade edilen hacimde üretim gerçekleştirilmiştir. İktidar ve Baskıresim başlığı içerisinde yer verilen bu üretimler baskıresmin Ulus-İnşası modeli içerisindeki özel durumunu ortaya koymaya çalışmaktadır.

2.2.2. Sanatın özerkliği

Sanatın Özerkliği kavramı sanatın dışarıdan bir müdahaleye kapalı olması sanatçının kendi duygu ve düşüncelerini özgürce ele alarak üretimde bulunduğu bir sanatsal yapıyı ifade etmektedir. "Sanatın özerkliği yaşamsaldır; ama bu, sanatın kendini kendi mecrasına hapsetmesi gibi yorumlanamaz. Bir kere özerklik, sürekli bir mücadeleyi, sanatın kendi farklılığını -karşıtlığını- sürekli yeniden ispat etmesini gerektirir. İkincisi sanat artık kilise, saray, akademi gibi kurumların iktidarlarına araç olmayacaktır"[74] Sanatın özerkliği, sanatın kendi evrilme süreci içerisinde olgunlaştığı, dönüştüğü evrelerden birisidir. "Sanat ile siyaset arasındaki çatışma ya da sanat ile, onun ahlaki ve faydacı amaçlara hizmet etmesi gerektiğini öne süren politize talepler arasındaki çatışma ve aynı şekilde sanatla, yine benzer faydacı talepleri olan piyasa ekonomisi arasındaki çatışma, bir yandan da sanatçıları kışkırtıp özerkliği beslemiştir."[75] Sanatın özerkliği; sanatın tüm bu baskılardan, bağımlılıklarından sıyrılıp özgürleşmesi, bir yandan da kendi içsel yolculuğunu sürdürmesi anlamına gelmektedir.

Sanatın özerkliği kavramı, 17. yüzyılda sanatın toplumsal amaçlara, siyasete, egemen iktidara olan bağlılığına karşı gelişen tepkilerin bir sonucu olarak ortaya çıkmaya başlayan bir kavramdır. 17. yüzyıla gelene kadar 15. yüzyıldan başlayarak Avrupa'da yaşanan önemli gelişmeler sanatın özerkliğine uygun bir zemin hazırlanmasında etkili olan faktörleri doğurmuştur. 15. yüzyılın ikinci yarısında Rönesans ile başlayan reform hareketleri, 15. ve 16. yüzyılda yaşanan coğrafi keşifler ve buna bağlı olarak monarşinin egemenliğinin çözülmeye başlaması, 17. yüzyıla gelindiğinde kilisenin gücünü yitirmesi, 'Otuz Yıl Savaşları' olarak adlandırılan mezhep savaşlarının (1618-1648) getirdiği bunalım; 17. yüzyıl sanatında 'sanatın özerkliği' olarak kendini göstermeye başlamıştır.

[74] ARTUN, Ali, (2003) "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm": Sunuş, Modern Hayatın Ressamı, Charles Baudelaire, çev. Ali Berktay. İstanbul, İletişim, s.63
[75] Lev KREFT, (2008) Editör: Ali Artun, Sanat/Siyaset - Kültür çağında sanat ve kültürel politika, İletişim yayınları, I.Baskı, sf: 189

15. yüzyılda sanat alanında başlayan yenilikçilik hareketi, Aydınlanma çağı olarak bilinen 18. yüzyılda bilim, din ve felsefede kendini göstermiş, devletlerin, imparatorlukların siyasal yapılarında önemli kırılmalara sebep olmuştur. Yine bu çağda aydınlanmanın sonucu olarak ortaya çıkan sanayi üretiminin hız kazanması insanların hayatlarını direkt bir şekilde etkileyerek kentsoylu sınıfların doğmasına neden olmuştur. Tüm bunların bir sonucu olarak 18. yüzyılın sonlarında sanat artık üzerinde egemenlik kurmuş olan (din, siyaset, akademi, saray vb) kurumların baskılarından kurtularak bağımsız bir hale gelmiştir.

Özerk bir sanatın oluşmasındaki aşamalardan biri ve belki de en önemlisi, sanatın belli bir topluluğun alımlamasına yönelik değil; birey için üretilmesi oluşturmaktadır. Bu ise sanatın özerk bir piyasa ile olan ilişkisinin kurulmasını gerektirmektedir. Bu açıdan baktığımızda sanatın özerkliğine ilişkin erken örnekleri 17. Yüzyıl Hollanda'sında bulabiliriz.

> " Evlerini ve lonca yapıları gibi kamusal mekânları resimlerle bezemeye özenen Hollanda halkının talebini karşılamak üzere ciddi bir sanat piyasası örgütlenmiştir. İnanılmayacak rakamlar mevcut: Yılda yetmiş bin resim satılıyor, iki milyon nüfuslu bir yerde. 1600'lerde yedi yüz elli sanatçı var. Yani iki bin altı yüz kişiye bir sanatçı düşüyor. Halkın Protestanlığı kabul etmesi dolayısıyla otoriteleri zaten zayıf olan kilisenin ve sarayın himayesinin yerine sanat piyasası geçiyor. Ve bu piyasa koleksiyonerler doğurmaya başlıyor. Koleksiyonerlerin devreye girmesi, sanatçının siparişten kurtulmasını müjdeliyor. Sıradan birtakım konuların, şemaların, malzemelerin, ölçülerin, standartların dayatılması yavaş yavaş son buluyor. Arnold Hauser'e göre de, siparişten kurtulma özerkleşmedeki başat aşamalardan biridir." [76]

Bu durumun tek başına sanatsal özerkliği oluşturduğunu söylemek ve Hollanda örneğinin sanatın özerkliği oluşumunun başlangıç noktası olduğunu kabul etmek ise güçtür. Çünkü sanatsal özerklik, bireysel özerklik ile de sıkı sıkıya ilişkilidir. Bugün sanatın özerkliğini Romantizm akımı ile ilişkilendiren görüşlerin temelinde yatan bu neden bireyin ve us'un özerkleşmesi gerçekleşmeden sanatsal özerkliğin de gerçekleşmesinden bahsedilemeyeceğini içermektedir.

> "Romantik hareketin başladığı sırada edebiyat, serbest pazar için, eş bir deyişle orta sınıf için yazılmaya başlanmıştı. Bu toplum ara sıra kendi çıkarlarına ters düşecek siyasal düşünceleri de kabul edebiliyordu, ama aynı topluma, dünyayı 18. yüzyılın soyut entellektüel kalıpları ve kişiliği olmayan bir üslup içinde sunmak artık olanaksızlaşmıştı. Bu topluma en iyi uyan dünya görüşü usun özerkliği ve kültürün bireysel alanlardaki kat'i hakimiyetiydi. Kant'dan bu

[76] ARTUN Ali, Sanatın Özerkliği Üzerine, http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749

> yana Alman felsefesine egemen olan bu düşünceler, orta sınıf özgürlüğüne kavuşmadan gerçekleşemezdi. Romantik akıma dek kültür kavramı, insan usunun bağımlı olduğu düşüncesini yansıtıyordu. Çağın dünya görüşüne ister dünya hazlarından el etek çekmiş kilise toplumu, ister dünyadan payını alan yiğitlik anlayışı ya da aristokratik-saltık düşünce egemen olsun, us daima sonuca varmak için bir araç olarak kullanılmış, hiçbir zaman kendi içkin amaçlarını güdememişti. Entellektüel özerklik düşüncesi, eski bağların koparılması, tanrısal düzenin yanında usun bir hiç olduğuna ve onun kilise ve dünyasal hiyerarşinin yanındaki önemsizliğine inanan düşüncenin geçerliğini yitirmesi, başka bir deyişle, kişinin kendi kendisine başvurmasıyle gerçekleşebilmiştir. Bu düşünce ekonomik ve siyasal liberalizm ile uyumludur ve sosyalizm, yeni bir yükümlülük ve görev duygusu yaratıncaya ve tarihsel özdekçiliğin yeniden usun özerkliğini etkisiz duruma getirmesine dek yaygınlığını korudu. Bu nedenle bu özerklik, romantizmin bireyselliği gibi, 18. yüzyılın toplumunu temelinden sarsan çatışmanın nedeni değil, doğal bir sonucudur. Bu düşüncelerin hiçbiri yeni de değildir, ancak tarihte ilk kez, birey topluma ve kendisiyle mutluluğu arasına giren her şeye karşı gelmiştir"[77]

Fransız devrimini hazırlayan koşullar ve Aydınlanma çağının bireysel özgürlüklerin önünü açması Sanatın özerkliği kavramını da aynı dönem içerisinde karşımıza çıkartmaktadır. 1747 yılında Abbé Charles Batteux, 'Les beaux arts réduits à un même Principe' (Tek bir ilkeye indirgenmiş güzel sanatlar]) adlı eserinde 'güzel sanatlar' tanımı üzerinde durarak sanatın özerkliğinin oluşmasına ilk itici etkilerden birini yapmış olduğu söylenebilir. Batteux'ya göre güzellik doğadadır ve bunun için sanatın doğadan devşirilmesi gerekmektedir. Sözü edilen güzellik; doğa içinden seçilip çıkartılırken, sanatçı tarafından 'özümsenen', 'içselleştirilen', 'seçilen' bir olgudur. Bu yaratıcı sürecin gerçekleşmesi için ise sanatçının özgür olması, hür iradesini ve zekasını kullanması gerekmektedir. Çağın şartları düşünüldüğünde sanatçının bu edimi gerçekleştirebilmesi; kendi özerk alanı için mücadele etmesini, kendine dayatılan tüm baskıcı unsurların yarattığı zorunluluktan kurtulmasını gerektirmektedir. Sanatsal özerkliğe giden bu süreç aynı zamanda sanatsal özerkliğin politik bir sürece doğru evrilmesinin nedenlerini de oluşturur. Sanatçı artık özerk sanatını gerçekleştirirken egemen olan gücün belirlediği sanatı reddederek kendi sanatının peşine düşen politik bir bireydir.

Sanatın özerkliği her ne kadar siyasetle ilişkisini kopartmış ve tarafsız bir şekilde kendini konumlandırmaya çalışmış gibi görünse de, siyasal bir sanat programıdır. "Bu anlayış belirli bir sanat politikasını, dolayısıyla belirli bir estetik iktidar rejimini temsil etmektedir ve sanat ile siyaset arasındaki üçüncü model olan avangarda kadar uzanan sonuçları doğurmuştur."[78] Estetiğin özel bir disiplin haline gelmesi, sanatın kendi özerk

[77] HAUSER, Arnold, (1984) Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Y. G. Remzi Kitap Evi, İstanbul, sf 161
[78] a.g.k. sf: 32

alanını oluşturmasındaki en önemli durumlardan birisidir. "Sanatın özerkliği, bir yandan sanatın sıradan siyasi ilkelerle değerlendirilip düzenlenmesini yasaklayan özel bir sanat-siyaset ilişkisi kurar; öyle ki siyaset, ekonomi, ahlak ve diğer düzenler sanatta uygulanamaz. Öte yandan, sanatın özerkliği, sanatta estetiğin politikasıdır: hayatın özlemini çektiği, ancak sanat olmadan kavuşamadığı her şeyi hayata sunan bir politika."[79] Estetiğin sanatla olan güçlü ilişkisi- sanat üzerinde kurmuş olduğu tahakküm, bu yönüyle sanat üzerinde egemen bir estetik iktidar rejimi yaratmıştır. "Öncelikle, bu rejimde (estetik sanat rejiminde) özgül bir estetik alanın tanımlanması sanat eserlerini siyasetten men etmez. Bilakis, eserlerin siyasiliği bu ayrılığa bağlıdır."[80]

> " 'sanat' kavramına baktığımızda bu kavramın politika ile kurduğu asıl ilişki, modern devlet bağlamında yer alan "özne" ile ortaya çıkıyor. 18. yüzyıl sonrasında (Özellikle de 19. yüzyılda) özne, herkes bilir ki hem kendi ontolojik niteliklerini keşfetmek hem de sınıflar düzeyinde bu artı değere uzanmak, talebini güçlendirmek açısından sanata sarılıyor. Açıkçası sanat, modern devlet içinde her zaman öznenin ayakta kalabilmesinin, varlığını sürdürebilmesinin, iradesini ("varoluş"a bağlı arzusunu) koruyabilmesinin aracı oluyor. Özne kendisini var etmeye çalışıyorsa, bunu da devlete (tümele) karşı verdiği bir mücadele ile ortaya koyuyorsa, hayli sıkı bir muhalefet yapıyor demektir. Bu yüzden sanatı geniş anlamıyla ele aldığımızda, hiç kuşkusuz politik olduğu kanısına varacağız. Sonuçta sanatın politika üretmesi kadar olağan bir şey olamaz."[81]

XVII. yüzyılda başlayarak XVIII. yüzyılın başlarında estetiğin bağımsız bir disiplin haline gelmesi, sanatsal özerkliğin daha belirgin bir hale bürünmesini sağlayan katalizör işlevi görmüştür.

> "Sanatın özerkliğine ilişkin kurucu önermeler Kant'a atfedilir. "Üç Eleştiri"sinden ilki olan "Saf Aklın Eleştirisi" bilimi, ikincisi olan "Pratik Aklın Eleştirisi" etiği, sonuncusu olan "Estetik Muhakemenin Eleştirisi" ise estetiği felsefeleştirir. Bu kitabında Kant, "estetik muhakemenin "yararsız ve çıkarsız" (disinterested) olduğunu ortaya atar. Bu çığır açan bir önermedir; modern estetiğin kurucu önermesidir ve hala estetiğin merkezindedir. Kant'a göre, "güzelin amacı, amaçsız olmasıdır"; estetik muhakeme, yani bir şeyin güzel olup olmaması, "herhangi bir kavramla tanımlanamaz", özgürdür ve kendi iç gerekliliği tarafından yönetilir. Demek ki, dışardan bir yerden, örneğin bilime ya da etiğe ait bölgelerden yönetilemez"[82]

Jacques Ranciere, Kant'ın getirdiği bu önermeyi şu şekilde tanımlamaktadır:

---

[79] a.g.k. sf: 36

[80] Jacques Ranciere, (2008), Estetiğin siyaseti, Sanat/Siyaset Kültür çağında sanat ve kültürel politika, Editör: Ali Artun, İletişim yayınları,I.Baskı, sf 211

[81] ZEYTİNOĞLU E, Tartışma, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Eğitim Bilim Toplum Dergisi / Cilt:13 Sayı:52 Güz: 2015 Sayfa: 149

[82] Artun, Ali 'Sanat Hayali, Yönetim Disiplini Ve Sanat Yönetimi: Avangard Ve Taylorizm' Erişim Tarihi:13.01.2019 http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-hayali-yonetim-disiplini-ve-sanat-yonetimi-avangard-ve-taylorizm/

> "Estetik, sanat eserlerinin sanat eserleri olarak bilginin ya da arzunun nesnelerine uygun duyusal bağlantılardan bağımsız- Kantçı anlamda- özgül bir deneyim alanında kavranmaları gerekir. Sanat eserleri, serbest bir oyuna, yani zihinsel ve duyusal yetiler arasında hiyerarşik olmayan bir ilişkiye cevap veren 'serbest görünümler'dir."[83]

Aydınlanma Çağının getirdikleri ve gelecek olan devrimin ayak seslerinin duyulmaya başladığı bu yıllarda sanatsal ve düşünsel anlamdaki hareketler toplumun dönüşümüyle ve yaşanacak yeni kırılmalarla doğrudan ilintilidir. Fransız İhtilaline dek Fransa'da ve Avrupa'da güç, din adamlarının ve soyluların elindedir. Sanayide yeni başlayan gelişmeler henüz sanayi devrimini ortaya çıkartmamış ve işçi sınıfına henüz bir söz hakkı doğurmamış olsa da ticaretle uğraşan kentsoylu yeni bir zengin sınıfı ortaya çıkartmıştır. Maddi anlamda gücü ele geçiren bu yeni grup eğitimdeki tekeli kırarak çocuklarına iyi eğitim aldırmaya, kent yönetiminde söz sahibi olmaya başlamaktadır. Ayrıca krallıkların maddi anlamda içine girdikleri dar boğazdan çıkmalarına yardım edecek kadar büyümüşler ve kraliyet yönetimi içinde de söz sahibi olan bir konuma erişmişlerdir. Kentsoylu olarak adlandırılan bu yeni sınıf, sanatın gidişatına da önemli bir yön verecektir. "1789 Fransız Devrimi'nin yarattığı en büyük düşünce yeniliği, yeryüzünde akıl edilmişlik devlet düzeni olan monarşi gibi, yeni bir devlet, yeni bir toplum düzeni getiriyordu. Bu nedenle, monarşinin binlerce yıl yaratıp geliştirdiği değerler ve kurumlar, fonksiyonlarını yitireceklerdir. Bu denli köklü bir değişikliğin patlak verdiği Fransız Devrimi sonunda, tüm dünyaya örnek olacak "demokratik parlamenter yönetim dönemi başlıyordu."[84] 18. Yüzyılın sonunda Krallığın yıkılması ve Birinci Cumhuriyet'in ilanı (1792) ile birlikte kilisenin ve aristokratların mallarının büyük bir bölümüne el koyan kentsoylu bu sınıf 1804 tarihli 'Fransız Medeni Hukuku' (Code Civil Française) ile ülkenin tüm kurum ve kuruluşlarını kendi yararlarına değiştirmişlerdir. Kilisenin ve aristokrasinin yerine geçen bu yeni sınıf; bu döneme kadar sanatın konumunu belirleyen kilise ve aristokrasinin yerini almış ve sanatı desteklemiştir. Bu özgürlükçü ortam Klasizmin ulus devleti inşasına karşı çıkan, sanatın kendi hür doğasında kalmasını savunan Romantizm akımını doğurmuştur. Sanatın özerkliğini savunan Romantizm'de sanatçılar kilise ve aristokrasinin boyunduruğundan kurtulmuşlar kendilerine ait fikirleri sanatlarına aktarmaya başlamışlardır. Sanat tarihinde ilk kez görülen bu durumda sanat bazen karşımıza toplumsal bir olayı ele alan bir görüntüyle

[83] Jacques Ranciere, (2008), Estetiğin siyaseti, Sanat/Siyaset Kültür çağında sanat ve kültürel politika, Editör: Ali Artun, İletişim yayınları,I.Baskı, sf 212
[84] TURANİ, A. (2008) Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, sf 24

bazen de sanatçının hayali görüntüsüyle karşımıza çıkmaktadır. (Resim 2.7) Sanat Romantizm'le birlikte; sanatçının kendi hür doğası içinde sanatını icra edeceği bir ifade biçimine erişmiştir.



Resim 2.7. *David Lucas, 'Çayırların içindeki Salisbury Katedrali', 61 cm x 72 cm, mezzotint, 1837*

XIX. yüzyıla gelindiğinde sanat artık kendi özerk alanının oluşumunu tamamlamıştır. Theophile Gauthier ilk romanı olan "Mademoiselle de Maupin"in (1836) önsözünde katışıksız güzelliğin zorunluluğunu, yararlı olan her şeyin çirkin olduğunu yazmış, "sanat için sanat" önermesini ortaya atmıştır. "Emerson da 1836 tarihinde verdiği derslerinde Sanatın din, bilim ve siyaset gibi 'yaşamın bir bölümü' olduğunu söylemektedir."[85] Bu yüzyılda sanat artık kendi üzerindeki tüm baskılardan kurtulmuş, bir kurum haline gelmiştir. Bu kurumda sanat, kendine ait kuralları- yasaları olan bir düzendedir ve siyaset üstü bir söyleme sahiptir. Bir dönem kurallar koyan ve sanatı tayin eden Fransız Güzel Sanatlar Akademisi artık gücünü yitirmiş ve yerini Romantizm akımına bırakmıştır. "Sanat için sanat, romantizmden çıkma bir kavramdır ve bu akımın özgürlüğe kavuşması için kullandığı silahlardan biridir. Bu olgu, Romantizmin estetik kuramının sonucu ve bir ölçüde onun toplamıdır. Başlangıçta yalnız klasik kurallara karşı bir başkaldırı niteliğinde olan hareket sonunda dış bağların tümüne karşı olan bir akıma ve sanat niteliği olmayan tüm ahlaksal ve entelektüel değerlerden kurtulma çabasına dönüşmüştür"[86]

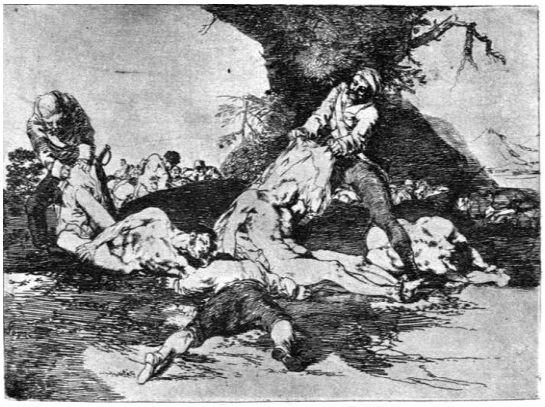
[85] Larry Shiner, (2013), Sanatın İcadı, Ayrıntı yayınları Sanat ve Kuram dizisi:7, Üçüncü Basım, sf 258
[86] HAUSER, Arnold, (1984) Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Y. G. Remzi Kitap Evi, İstanbul, sf 226

Klasizmin önerdiği akıl ve sağduyu romantizmle birlikte yerini duygu ve duyumlara, düş gücüne, coşku ve hayale bırakmıştır. Klasisizmin getirdiği tüm kuralları yıkmışlar sanatçının kendi öznelliğini önemsemişlerdir. Bu yüzyılda ortaya çıkan kentsoylu sınıfın duygu, düşünce ve yaşamlarını yansıtan konularla ilgilenmişlerdir. Teknik anlamda daha özgürlükçü bir renk tutumu, savruk bir fırça kullanımı, daha özgün bir biçimlendirme anlayışı görülmektedir. Aşağıda dönemin ünlü ressamlarından W. Turner'a ait olan baskıresimde de görüleceği üzere biçim neredeyse kaybolmuş soyutlamaya varan bir düzeyde eritilmiştir. Doğanın bir anının gösterildiği bu resimde tüm an sanatçının düş gücünün yardımıyla resmedilmiş, izleyicinin eser karşısındaki duygu durumu önemsenmiştir.



Resim 2.8. W. Turner, 'Fırtınada Gemi', Mezzotint,, 14,9x21,3 cm, 1820

Romantizm akımı içerisinde yer alan Francisco José de Goya y Lucientes (1746 - 1828), şüphesiz konumuz özelinde ele alınması gereken en önemli sanatçılardan birisidir. Goya, sanatın özerk alanının bir yansıması olan Romantizm akımı içerisinde politik bir tavır ortaya koyan ilk sanatçıdır. Goya'nın takındığı eleştirel tavır ve politik tutum sanatın özerkliği ile çelişmemekte tam aksine sanatçının kendi hür iradesiyle toplumsal olan ile kurduğu bağa bir örnek teşkil etmektedir. Sanatçının rolünün geleneksel tavrının dışında kalan bu davranış modern sanatçının sergileyebileceği bir davranış biçimini ortaya koymaktadır.



***Resim 2.9**.F.Goya, Savaşın Felaketleri, 'İstismar ediyorlar' 16,2x23,7 cm, Gravür, 1810 -1815*



***Resim 2.10.** Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Tuval Üzee Yağlıboya, 1830, 260x325 cm*

Romantizm akımının Goya ile birlikte öne çıkan sanatçılarından birisi de Eugene Delacroix'dır. Delacroix'nın Fransız Romantizminin sembolünü oluşturan "Halka Yol Gösteren Özgürlük" isimli eseri, (Resim 2.10) Romantizm akımının tüm nüvelerini içinde bulundurmasının yanı sıra sanatsal özerkliğin de görünüm kazandığı bir resimdir. Konu olarak İkinci Fransız İhtilali olarak da bilinen 1830 yılındaki Temmuz Devrimi'ni ele almaktadır. Resim alegorik bir anlatım diline başvurmuş, Elinde Fransız Devriminin klasik kavramlarını temsil eden (eşitlik, özgürlük, kardeşlik) üç renkli Fransız bayrağını tutan Özgürlüğü bir kadın olarak tasvir etmiştir. Bunun gibi pek çok sembolü ve alegoriyi resme dahil eden Delacroix, güçlü anlatımıyla Romantizmin en önemli politik yapıtlarından birisine imza atmıştır.

Fransa'da Delacroix'nın Halka Yol Gösteren Özgürlük eserine konu olarak seçtiği 1830 Temmuz Devrimi, Fransa'nın yeniden çalkantılı bir sürece girmesine sebep olacak bir dizi olayı tetiklemiştir. Süreç içerisinde yaşanan bu gerilimlerin sebebini, siyasi baskılardan kurtulmak ve refaha kavuşmak isteyen halkın bu taleplerinin karşılığını tam anlamıyla elde edememesi oluşturmaktadır. 1848 Devrimi olarak bilinen ve Orleans Monarşisini bitirerek yerine 2. Cumhuriyetin kurulmasını sağlayacak ana kadar devam eden bu süreç içerisinde sanatçılar daha fazla politize olmuşlardır. Ancak bu durum bir anlamda 'Sanatın özerkliği'nin ihlali anlamına da gelmektedir. Sanatçının politize olması ve bunu mesele edinmesi, sanatın kendi meseleleri ile ilgilenilmesi arasında bir tezatta doğurmaktadır. Bu durum "XIX. Yüzyılın ortalarına kadar devam eden Romantizm dönemi boyunca alışılmadık bir durum değildir. Romantizm, sanatçının bireyselliği ve sosyal bağnazlığı tezini ileri sürmüştür. Shelly'nin 1821 yılında "şairler dünyanın hor

görülmüş kanun yapıcılarıdır." diye yaptığı ünlü açıklaması bu tezi örneklemektedir. Yeni "dahi" kavramı, politik sanatın geleceği için iki önemli ve çelişik etki yaratmıştır: Bir taraftan sanatçının toplumu eleştirebileceğini belirtirken diğer taraftan sanatın temel işlevinin sanatçının kendini ifade etmesi olduğunu ve gündelik toplumsal veya politik sorunlarla ilgilenmemesi gerektiğini savunmuştur."[87] Bu çelişki romantizm akımının sonuna doğru giderek büyümüş, Sanatın özerk yapısı yeni görünümler kazanırken kendisini Avangard olarak tanımlayan akımları ortaya çıkmıştır.

2.2.3. Avangard kuramı

Avangard kuramı sanat tarihinde Birinci Dünya Savaşının hemen öncesinde başlayan ve İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar olan dönemi içine alan ve daha sonraki dönemde 'Yeni Avangard' ismiyle sanat tarihi içerisindeki öncü akımları tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Aynı zamanda modern sanat akımlarının ortaya çıktığı ve 'modernist dönem' olarak adlandırılan dönemle birlikte ortaya çıkan avangard terimi dilimize Fransızca'dan geçmiştir. Avangard; askeri alanda öncü birlikleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Bu terimi sanat alanında 1830 yılında ilk kullanan kişi Saint Simon'dur. Saint Simon'un bilim adamlarına ve topluluklara seslendiği metinde yer alan şekliyle şöyledir; "Sizlerin avangardı biz sanatçılarız... en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz [...] Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi"[88]

Avangard kuramın ortaya çıkış nedenlerini anlamak için XX. yüzyılın başındaki toplumsal olayların sanatta nasıl bir evrilmeye neden olduğuna bakmak gerekmektedir. XIX. yüzyılda burjuvazinin aristokrasiye karşı kendi ekonomik düzenini oluşturmak için açtığı (bunu yaparken aristokrasiye karşı tüm devrimci hareketleri yanına alan ve sanatta özerkliğin ortaya çıkmasını sağlayan) savaş başarıya ulaşır. 1848 yılı modern dönem için bir milattır. 1789 İhtilalinin yarattığı hava, işçi ve burjuva sınıfını monarşiye karşı biraraya getirmiş ve verdikleri savaş 1848 yılında monarşinin devrilmesiyle son bulmuştur. Ancak modern dönem için milat olan 1848 ayaklanması burjuvanın ve proleteryanın birarada kazandıkları bu zafer değil; birkaç ay sonra birbirlerine karşı

[87] Toby Clark, (2004) Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.15
[88] Bürger, Peter (2004) Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, Çev: Erol Özbek, 3. Baskı sf:11

verecekleri savaştır. 1848 yılının haziran ayında burjuvalar, işçi sınıfını, monarşinin yıkılması için beraberce kurdukları barikatlarda kendi egemenliklerini ilan etmek için bastırır ve gücü eline geçirir. Bu durum pek çok sanatçı ve düşünürde büyük bir düş kırıklığı yaratır. İnandıkları 'Yeni Dünya' hayali paramparça olmuştur. Monarşiye karşı verilen savaş yerini artık sınıflararası savaşa bırakmıştır.

> "1848'deki büyük düş kırıklığının ardından sanat ve edebiyat, Baudelaire'in uyandırdığı özerkleşme tutkusuna kapılır. Sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve popüler kültürden kendini yalıtır. Yalıtmakla kalmaz, hepsine ve dile getirdikleri burjuva zihniyetine düşman olur. 'İyi', 'doğru', 'güzel' artık onun sorunu değildir; tersine, metropolün 'kötü', 'sahte', 'çirkin' temsilleri üzerinden bir 'karşı estetik' inşa eder. İlerlemenin öncülüğü gibisinden avant misyonlara itiraz etmekle kalmaz, egemen 'ilerleme' dogmasıyla alay eder; vahşi olanı, primitif olanı yüceltir. Bu dogmanın dayattığı modernleşmenin karşısında kendi modernizmini kurar. Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendisini temsil eder. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olur. Estetizm ve sembolizm, bu dönüşümü ifade eder. Sanat hayattan kopmuştur. Kendine özgü bir iktidar peşindedir. Baudelaire dünyaya "imgelem hükmetmelidir" derken, kastı budur."[89]

Avangard sanat, topyekün bir reddediş içine girerek Rönesans'tan beri devam eden geleneksel anlayışa ve sanatın özerkliği içerisinde iktidarı eline geçiren estetikle bağlılığını kopartır. "Tarihsel avangard, modernizmi ve ona özgü estetizmi ("sanatın özerkliği", "sanat dini") hayattan kopuk olduğu için eleştirir. Daha radikal manifestolarında sanatın sonunu ilan eder, kendini anti-art'la ve anti-estetikle özdeşleştirir."[90]

> "Estetik modernlik, odak noktasını, değişik bir zaman bilincinde bulan tutumlarda kendini gösterir. Bu zaman bilinci, kendini vanguard (öncü) ve avangard metaforları aracılığıyla ortaya koyar. Bu, modernist duyarlığın "geçmiş" hakkında neden soyut bir dille konuştuğunu da açıklar. Her bir devir, kendi ayırıcı güçlerini yitirmiştir. Tarihsel belleğin yerine, bugün ile tarihin aşırıkları arasında kahramanca bağlantılar kurulur; çöküş'ün (decadence) barbar, vahşi ve ilkel olanda kendisini bulduğu bir zaman anlayışıdır bu. Burada tarihin sürekliliğini havaya uçurmak isteyen anarşist bir niyeti gözlemleriz; bu niyeti de yeni estetik bilincin yıkıcı gücü bağlamında değerlendirebiliriz. Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı baş kaldırır; modernlik, normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Bu başkaldırı, ahlakilik ve yararlık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur. Bu estetik bilinç, sürekli olarak gizlilik ve skandal arasındaki diyalektik bir oyunu sahneler"[91]

---

[89] http://www.aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burgerin-avangard-kurami/#6

[90] Lev KREFT, (2008) Editör: Ali Artun, Sanat/Siyaset - Kültür çağında sanat ve kültürel politika, İletişim yayınları, I.Baskı, sf: 37

[91] HABERMAS, Jürgen (1994). Postmodernizm (Çev:Necmi Zeka,) İstanbul: İkinci Baskı, Kıyı Yayınları.sf 33

Avangard hareket estetik ve gelenekselle olan bağını kesmesinin yanında böyle bir arayış içinde olmadıklarından dolayı ortaya yeni bir estetik anlayış fikri de sürmezler. Aslolan karşıt olmak ve bu karşıtlığın verdiği imkandan dolayı bütün sistemi sorgulamak ve nihayetinde yıkmaktır.

> "Bürger'in kuramında avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir. Sorun, "gerçek dünyaya müdahale edilmesi... hayatın devrimcileştirilmesidir; yoksa estetik haz nesneleri olmaya mahkum formlar yaratmak değil." Bu tutum, 1848 öncesinin avangard ruhundan köklü olarak farklıdır. Çünkü sanatı hayatla ilişkilendirirken, geçerli siyasal-ahlaki tasavvurlar doğrultusunda bir angajmanı kabul etmez. Ütopyaların öngördüğü, toplumsal ilerlemenin öncülüğü gibi bir rolü üstlenmez. Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil, sanatın ta kendisidir. Onun toplumsal işleyişi, kavrayışıdır: kurumudur. Avangardın hedefi bizzat içinde var olduğu sanat kurumunu yok etmektir. Çünkü sanatı hayata yasaklayan bu kurumdur. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir. Avangard şimdi bu devrimi siyasetin yedeğinde değil, siyasete rağmen, ya da, kendini siyasallaştırarak gerçekleştirmeyi denemektedir. Baudelaire'den miras bir hayaldir bu."[92]

Avangard'ın ortaya çıkmasına neden olan olaylar, modernist dönemin başlangıcı kabul edilen dönemle güçlü bir şekilde bağlantılıdır. Modernliğin başlangıcı sayılan Rasyonalizmin (Akılcılığın) sonuçları 20. Yüzyılın başında görünür hale gelmiştir. Sanayileşmenin beraberinde getirdiği savaşın felaketleri, bireyin özgürlüklerini kaybetmesi, kapitalizmin inşa ettiği emek sömürüsüne dayalı sistem, sanatçıların geçmişe öfke duymasına ve bu birikime karşı bir başkaldırıya girişmesine sebep olmuştur. Modern dönemin 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra hayata geçirdiği yaşamsal pratiklerin, kurumların, yapısal reformların ve modernizmin tasfiyesine yönelik bu başkaldırı, Avangard sanatın en güçlü formunu almasına neden olmuştur. 17. Yüzyılda başlayan sanayileşme 19. Yüzyılın ikinci yarısında daha tahripkar bir hale bürünmüş, sermaye sahipleri ve işçi sınıfı arasındaki gerilim artmaya başlamış, işçi sınıfı haklarını aramak için harekete geçmiştir. İktidar, toprak sahiplerinden sanayicilere geçmiş, sanayi devriminin beraberinde getirdiği teknolojik değişimler hayat pratiklerini kökten biçimde değişikliğe uğratmaya başlamış, iletişim ve ulaşım alanında muazzam değişiklikler ortaya çıkmıştır. Sanat ise o günlerde Romantizm akımının başlattığı sanatsal özerkliğin alanını genişletmeye çalışmakla birlikte, yaşanan düş kırıklığının yıkılan hayallerin ve umutsuzluğun üstesinden gelmeye çalışmaktadır. Modern dönem sanatının başlangıcına tarihlenen Realizm ve Empresyonizm akımları ve bunlara eklemlenen diğer modern

[92] Bürger, Peter (2004) Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, Çev: Erol Özbek, 3. Baskı, sf:21-22

dönem sanat akımları Avangard sanat içinde yer almazlar. Sanatsal özerkliğin alanını genişleten modern sanat hareketleri, Avangardın savaşacağı yapıları inşa ederler. Bu nedenle Avangardı modern dönem sanatından ayırmak, avangardın kuramsal çerçevesini anlamak açısından oldukça önemlidir. Raymond Williams 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla kadar olan süreç içerisinde avangardın dönüşümünü ve modernizm ile olan ilişkisini birbirini izleyen üç evre ile açıklamaktadır.

> "Buna göre ilk evrede, "sanatta piyasa güçlerinin artan hâkimiyeti ve resmî akademilerin ilgisizliği karşısında kendi bağımsız pratiklerini korumak isteyen yenilikçi gruplar" ortaya çıkmıştır. İkinci evrede bu gruplar, "kendi üretim, dağıtım ve tanıtım imkânlarını oluşturma" çabasına girişmişlerdir. Son evrede ise "tamamen muhalif oluşumlara dönüşen bu gruplar, sadece kendi üretimlerini teşvik edecek yapıları kurmakla kalmamış, kültürel yapılardaki düşmanlarına, hatta onların iktidarının kaynağı olan tüm toplumsal düzene karşı saldırıya geçmişlerdir." Williams'a göre bu evrelerden ikincisi modernizme, üçüncüsü ise avangarda karşılık gelmektedir."[93]

Bu nedenle avangard, modernizmin karşıtı olmasının yanı sıra gücünü modernizme karşı başlattığı saldırıdan alan ve önemini modernizme borçlu olan bir harekettir. "Modern sanat ve avangard sanat hareketleri arasındaki benzerlik üzerine yapılan çalışmalar estetik üzerinden yapılırken, ikisi arasındaki farkı ortaya çıkartmak isteyen çalışmalar ideoloji üzerine odaklanırlar."[94] Bu anlamda Avangard sanatın siyaseti modern dönem sanatının özerk konumu ile yakın bir ilişki içindedir. P.Bürger modern dönem sanatının özerk konumunun avangard ile ilişkisini incelerken, Habermas'ın özerkliği 'sanat dışında başka bir amaca hizmet etme talebi karşısındaki bağımsızlık talebi' tanımının toplumsal kullanım talebini de içermesi gerektiğini belirtir.[95] Böylelikle Bürger, avangard sanatın, sanatın özerk konumu içinde ele alınması gerektiğini belirtir. Ancak sanatın kendine ait kural ve yasalarla belirlendiği sanatsal özerklik anlayışı sanat kurumlarını ortaya çıkartmış ve bu kurumları yüceltmiştir. 17. Yüzyılda kurulan Fransız Güzel Sanatlar Kurumu gücünü yitirmiş ancak bunun yerine ikame eden Academie Julian gibi özerk kurumlar sanatta belirleyici bir rol oynamaya başlamışlardır. Modern dönemin yücelttiği bu kurumlar Avangard kuram tarafından reddedilecektir. Avangard sanat gücünü her ne kadar sanatsal özerklikten alıyor olsa da ve kendi söylem gücünü özerk anlayış içinden üretiyor olsa da 'Özerklik' ile arasına bir sınır çizmek istemektedir. Avangard sanat, modern dönem içerisinde kurulan ve yüceltilen bu kurumların, sanatı

[93] Williams, R. (1989). The politics of modernism. Londra: Verso. Sf 50 -51 Akt: Mehmet Fatih Uslu
[94] Man, P. (1991). The theory death of the avant-garde. Bloomington: Indiana University Press. Sf 10
[95] Bürger, Peter (2004) Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, Çev: Erol Özbek, 3. Baskı, sf:66

hayattan kopardığı ve uzaklaştırdığı gerekçesiyle siyasal bir söylem üretir. "Avangard, kurumsallaşmış sanatı yok etme, hayatta devrim yapma derdindedir. … 20. Yüzyılın bütün radikalizmleri gibi, kendi içinde sağ, sol, merkez ve aşırı unsurlar barındırır. Avangard sanat-siyaset modelinde sanat siyaset haline gelir, modernite boyunca büründüğü tarafsızlıktan soyunur ve mevcut yaşamın ilerisinde, bugünde geleceği temsil eden, bunu da sanat değil siyaset bağlamında yapan bir alana dönüşür."[96] Avangard hareketin toplumdan uzaklaşmak olarak yorumladığı sanatın özerk konumu, Avangard sanatçıları, toplumsal meselelerle ilgilenmeye ve yaşamla iç içe geçme arzusuyla bir arada toplamıştır. Bu düşünce sanata, siyaset yapma hakkını verir. Önceki tüm modellerden Avangard sanat modelini ayıran bu kırılma, sanatsal özerkliğin belirlediği tüm yapılara (estetik, biçim, form, kurumlar, …) karşı başlatılan bir savaşa dönüşür. Ancak bu savaş, sanatsal özerkliğin yapısı içerisinde ve sanatsal özerkliğin getirdiği bağımsızlık alanı içerisinde ortaya konmaktadır. "Avangard sanat insanlığın içinde bulunduğu durumu eleştirerek siyasal bir tavır ortaya koyar. Avangard sanatçılara göre bunun yolu tümden bir reddedişle mümkündür. Tüm kurumlar ayırım gözetmeksizin yıkılmalı ve yeniden inşa edilmelidir. Avangard hareketin siyaseti ise burada gizlidir. Sanat özelinde ise sanat öncelikle kendi kurumunu reddetmeli ve yıkmalıdır."[97]

Avangardın önemli kuramcılarından birisi olan Poggioli, avangard sanat içerisine giren hareketleri Avangard hareketin diyalektiği içerisinde dört başlık altında ele alır; eylemlilik (activism), çatışma (antagonism), hiççilik (nihilism) ve kendini feda etme (agonism). Poggioli, eylemlilik ve çatışmanın Avangard hareketlerin en içkin yönünü oluşturduğunu, bunun sonucunda yıkıcı bir sürece uğradığını (hiççilik) ve son olarak da kendisinin sonunu getirdiğini belirtir. (agonizm) [98] Aktivizm'i politik anlamda kullanımıyla aynı anlamda ele alan Poggioli; kişilerin, grupların herhangi bir parti planı veya programı benimsemeden (terörizm veya doğrudan eylem gibi) eyleme geçerek sosyopolitik durumu değiştirme eğiliminin Avangard sanat içerisinde yer bulduğunu ve ona dinamizm kazandırdığını belirtir. Eylemliliğin doğal bir sonucu olan 'Çatışma' ise Avangard'da "halkla, tarihsel ve toplumsal düzene, modern dönemin getirdiği gelenekle

[96] Lev KREFT, (2008) Editör: Ali Artun, Sanat/Siyaset - Kültür çağında sanat ve kültürel politika, İletişim yayınları, I.Baskı, sf: 38

[97] http://www.aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burgerin-avangard-kurami/#6

[98] Renato Poggioli, (1968). Theory of The Avantgarde, çev. Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press,Cambridge, s.26-40

olan savaşında kendini gösterir."[99] Hatta bu çatışma, toplumun kültürünün bir taşıyıcısı olarak gördükleri dil'de de kendini gösterir. Avangardın üçüncü durağı ise Hiççilik'tir. Eylemliliğin özü eylemde yatıyorsa, Çatışma ise olumsuz tepki ile eylem ortaya koyuyorsa, Hiççilik'in anlamı eylemle eylemsizlikte bulunmakta gizlidir. 'O, Yıkan bir emektir, inşa etmez.'[100] Avangard'ın son durağı ise Agonizm'dir. Agonizm'in Avangard'daki karşılığı trajik anlamda kullanılan bedensel acı anlamından çok patetik anlamdaki kullanımına yakındır. Modern tarihi pathoslardan türetilmiş, en derin psikolojik motivasyonu temsil eder. Romantizm'in içine düştüğü çöküşü ve felaketi gören Avangard, bu felaketten bir mucize yaratmayı çabalayan bir gerilim içindedir.[101] Poggioli'nin Avangardı ele alışının çok yönlü oluşu, Avangardın belli bir sanat akımının karakteristik yapısı içerisinde yer almamasıyla ve varlığını düşünsel anlamda pek çok noktada göstermesi ile ilintilidir. Avangard, Birinci Dünya Savaşı ile başlayan süreç sonrasında varlığını birçok akımda gösterir. Çalışmanın içerisinde yer alan şekliyle Modern Dönem içerisindeki tarihsel Avangard'ı oluşturan akımlar P. Bürger'in çizmiş olduğu sınırlılıkla ele alınacaktır. Bürger, Avangard sanat içerisine giren akımların neler olduğuna ilişkin görüşlerini ve bu sınırlandırmayı şu şekilde belirtir;

> "Tarihsel Avangard Hareketleri" kavramı öncelikle dadaizm ile sürrealizmin erken dönemine atıfta bulunur, ama aynı ölçüde, Ekim Devrimi sonrası Rus avangardına da ilişkindir. Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer yer muazam farklar olmasına rağmen, daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir"[102]

Konumuz özelinde ileriki başlıklarda tekrar değineceğimiz Avangard kuram, izlediği sanat – siyaset ilişkisi ile Lev Kreft'in sözünü ettiği 'modernliğin sanat – siyaset ilişkisine dair üç modeli'nin sonuncusudur. L. Kreft'in oluşturduğu ve anlamlandırdığı bu üç model (Ulus İnşası, Sanatsal Özerklik ve Avangard Kuram) tarihsel oluşumları bakımından sıralı olmasına karşın iç içe geçen ve zamana bağlı kalmaksızın her an görünürlüğünü koruyan yapılarıyla güncelliklerini bugün de korumaktadırlar. Modern dönemin estetik rejimlerinin ve sanatsal hareketlerin siyaset ile olan ilişkilerinin çözümlemelerinde bir kod görevi gören bu üç model, yaklaşımın belirlenmesine kuramsal bir altyapı oluşturması açısından da ayrıca önem taşımaktadır.

---

[99] A.g.k. sf 30
[100] A.g.k. sf 62
[101] A.g.k. sf 66
[102] Bürger, Peter (2004) Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, Çev: Erol Özbek, 3. Baskı, sf:55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİNİN BASKIRESİME YANSIMALARI

3.1. Baskiresim ve Siyaset Geleneğinin Oluşumu

Sanat ve siyaset ilişkisinin bileşenlerinden birisi olan baskıresim, bu bağlamda tarihsel süreç içerisinde ayrıcalıklı bir konumda kendini var etmiştir. Süreç içerisinde gelişen yapısı, teknik ilerlemelerle kendini güncel kılabilmesi, bilimsel gelişmelerin ve toplumsal dönüşümlerin yansıma bulduğu bir alan olması baskıresimi bu ilişki içerisinde özel bir konuma taşımıştır. Sanat tarihinin bilinen ve günümüze kadar ulaşan ilk örneklerinin de baskıresimin ilk örnekleri arasında sayılmasından dolayı bu ilişkiyi sanat tarihinin en başına taşımamızı gerekli kılmıştır. (Resim 3.1)



Resim 3.1. M.Ö. 30000'lere tarihlenen dünyanın bilinen en eski sanatsal kalıntıları ve baskıresmin ilk örnekleri kabul edilen Arjantin'de bulunan Patagonia mağarasındaki el baskıları

Başlangıcıyla ilgili bir tarih verilemese de sanatı insanlığın tarihiyle birlikte düşünmek genel kabul gören bir durumdur. "… sanatın ilk izlerine M.Ö. 40.000-35.000 yıl öncesinde, Orta yontma taş devrinden, Üst yontma taş devrine geçilen dönemde rastlanmıştır."[103] Ancak sanatın içine dahil ettiğimiz o günkü yaratıları bugünün sanat anlayışı içerisinde ele almak düşünmek ve değerlendirmemek gerekir. Kendi varlığının sınırlarını bilmeyen ilkel insanın dünyaya bakışı ile ilişkili olarak gerçekleştirilen ve bugün sanatın doğuşuna tarihlenen bu yaratıların ortaya çıkmasının sebebini; ilkel insanın doğayla olan ilişkisi (doğaya üstünlük sağlama, korunma, güç kazanma, …) oluşturmaktadır.

[103] ŞİŞMAN A., (2006) Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş, Yaz Yayınları, Sanat ve Estetik Kitap Serisi, Maltepe İstanbul, s.43

İlkel toplumlardan başlayarak 19. Yüzyılın ortalarına kadar sanat, varlığını; din'in, büyü'nün, egemen gücün, iktidarın veya gücü elinde bulunduran belli bir zümrenin himayesi altında sürdürmüş, bu kesimlerin ideolojilerini, fikirlerini yaymak için uygun bir araç olarak görülmüştür. Sanatın toplumu yönlendirmek gibi bir iddiası olması veya sanatın bu zaman aralığı içinde angaje olduğu kesimin ideolojisini yaymadaki tutumu, sanatı siyasi bir olgu olarak görmemizi de mümkün kılmaktadır.

Bu noktada sanat ve siyaset kavramlarının birbiri ile olan ilişkisinin; birbirlerinin alanına müdahil olmalarında, kendi özerk alanlarının bir diğeri tarafından ihlal edilmesi ile ilintili olduğu söylenebilir. Siyasetin sanatı, bir anlamda sanatın siyasetin hizmetine girmesiyle, sanatın kendi özerk konumunu kaybetmesiyle ilintili bir durumdur. Sanatın siyasetle, siyasetin sanatla olan ilişkisi Antikçağdan daha gerilere kadar uzanan tarihsel sürece yayılmaktadır. "Tarihin ilk dönemlerinden beri, şehir devletleri, krallıklar ve imparatorluklar, sanatı, anıtsal olarak iktidarlarını vurgulamak, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek amacıyla kullanmışlardır."[104] Örneğin Hitit sanatında görülen savaş sahnelerinin kabartmaları, sanatın egemen güç ile kurduğu ilişkinin bir göstergesidir. Antik Yunan'da devlet adamlarının heykelleri, freskleri ise bu ilişkinin başka bir örneğini oluşturmaktadır. Sanatçının egemen güç olan devletin içerisindeki bir bireyi sanat eserine dönüştürme arzusunun nedeni, şüphesiz ele aldığı bireyin konumu ile direkt olarak ilintilidir. Orta çağda egemen gücün bir örneği olan 'din'in ve devletlerin toplumu 'din' ekseni etrafında birleştirmeye çalışmasının bir sonucu olarak din, sanatın egemen konularından birisi haline gelmiştir. Örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla birlikte bu iki kavramın birbirleriyle olan ilişkisi farklı dönemlerde farklı biçimlere taşınmıştır. "Sanat ve siyaset arasındaki ilişki yüzyıllardır farklı perspektifler ve eğilimler doğrultusunda devam etmektedir. Bunu hatırlamak, sanat ve siyaset ilişkisinin hiç değişmediğini düşünen yaklaşımlara dair dikkatli mesafe alınmasını belirtmek açısından önemlidir."[105]

Sanat ilkel toplumlarda belli bir kesim tarafından topluluğu oluşturan bireyleri etkilemek, onları tanrısal gücü elinde bulundurduğunu göstererek manipüle etmek, o günün koşullarında çözülemeyen birtakım meseleleri de tanrısal olaylara bağlayarak

[104] Toby Clark, (2004) Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.14
[105] Arapoğlu, Fırat, (2015) Çağdaş Sanat Ve Siyaset: Dünyayi Değiştirme Arzusu, Eğitim Bilim Toplum Dergisi / Cilt:13 Sayı:52 Güz: Sayfa: 128-140

neden sonuç ilişkisi yaratmak adına kullanılmıştır. Bu anlamda üretilen sanat eserleri iktidarın siyasi gücünün temsilini yapmaktadır. Örneğin Asur ve Sümer döneminde yapılan zafer anıtları bugün dahi bizlere bu uygarlığın gücünün ne denli büyük olduğunu anlatırken, insanoğlunun her dönemde kendini var etme arzusunun sanat sayesinde gerçekleştirdiğini de göstermektedir. Bu dönem sanatı büyü ile ilgilenen bir sanattır. Asur ve Sümer döneminin konumuzla ilintili olarak önemli bir yönünü de kalıp kullanılarak çoğaltılan ilk baskıresim örnekleri sayılan Asur ve Sümer ruloları oluşturmaktadır. Görselin yüzeye oyulduğu veya tam tersi bir yöntemle görselin yüzeyde bırakılarak diğer kısımların yüzeyden atıldığı bir baskı kalıbı ile çoğaltımın ilk örnekleri M.Ö. 3000 dolaylarında Sümer rulolarında rastlanmaktadır. Bu kalıplar kilden silindir bir rulo şeklinde tasarlandığı gibi kimi zamanda mühür kalıbı şeklinde tasarlanmıştır. (Resim 3.2) Nesnenin, çoğaltımına duyulan ihtiyacın oluşması ve baskıresmin kendini bu dönemde var etmesi, üretilen nesnenin dolaşıma girmesinin ne denli zaruri bir ihtiyaç haline geldiğinin bir göstergesi olarak da düşünülmelidir. Üretilen nesnenin, sanatsal değerinden ziyade (o günün sanatsal anlayışı içerisinde düşünüldüğünde) içeriğinin dolaşıma sokulmak istenmesi bir fikrin, bir düşüncenin yayılmak istenmesi arzusunun da göstergesidir. Bu noktada, geçmişini insanlığın ilk yıllarına kadar götürebileceğimiz baskıresim sanatı, bir fikri, ideolojiyi yaymak için kullanılan en elverişli sanatsal ifade araçlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tekniğin basitliği, malzemenin kolay temin edilmesi ve özellikle çoğaltılarak etki gücünün artması onu bu noktaya taşıyan etmenlerden bazılarıdır.

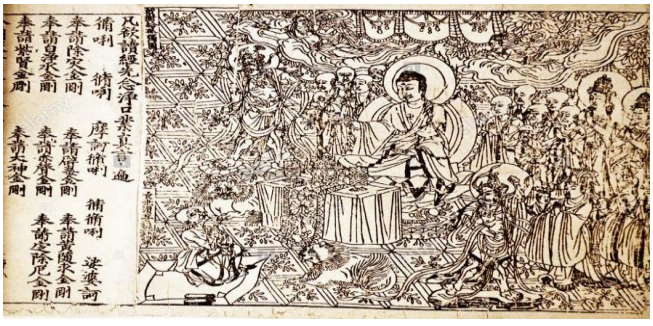


Resim 3.2. *M.Ö. 2291/2254 arasında Naram-Sin hanedanlığı içinde yapılmış baskı kalıbı 13x13x10 cm*

Kıta Avrupa'sında Antik Yunan'da dahil olmak üzere Roma İmparatorluğu döneminde sanat, iktidarın gücünü temsil eden, mit'leri yaymak için kullanılan bir konumda kendini var etmiştir. Roma İmparatorluğunun çöküşüyle kurulan Bizans İmparatorluğu döneminden Rönesans'a kadar olan Orta Çağ döneminde de sanat bu boyunduruklarından kurtulamamış, tam tersine ortaya çıkan Hristiyanlığın öğretilerini yaymak için kilise tarafından önemli bir araç olarak görülmüştür. Avrupa'da sanatın içinde bulunduğu bu durum salt Avrupa'da değil ileride inceleyeceğimiz örneklerde görüleceği gibi dünyanın pek çok noktasında benzer şekilde kendini göstermiştir.

Antik Yunan'dan başlayacak olursak bu dönem sanatının iktidarla olan ilişkisi, geçmiş dönem sanatının mirası olan mitolojik betimlemelerin, büyük anıtların, zafer taklarının, tapınakların inşa edilmesinin, devletin siyasi ve askeri anlamda haşmetini gösteren sanat eserlerinin üretildiği, sanatın egemen gücün himayesi altında varlığını sürdürdüğü ve siyasi temsilini yaptığı görülebilir.

Avrupa'da Antik Yunan sanatı varlığını sürdürürken, Uzak Doğu'da M.S 105 yılında Çin'de kağıdın bulunmasıyla birlikte insanlık tarihini derinden etkileyecek olan bir gelişme yaşanmıştır. Sanatsal nesnenin malzemesini oluşturan malzeme dünyasına, bu malzemelerden en önemlisini ekleyerek büyük bir keşife imza atan insanoğlu, sanatsal malzemenin en pratiğini ve belki de en işlevselini bu dünyaya kazandırmıştır. Kağıdın üretilmesi, üzerine desen işlenmesi ile sanat eserinin elde edilmesinin; teknik ve süreç özelinde getirmiş olduğu rahatlık, saklanması, korunması, taşınabilir olması gibi özellikleri kağıdın kullanımını yaygınlaştırmış ve sanatçıları kağıdın kullanımına itmiştir. Malzemenin yaygın bir şekilde kullanılmasıyla birlikte insanoğlunun bunu daha büyük bir avantaja çevirmesi uzun sürmemiş ve baskıresim ilk kez Çin'de kağıt üzerine basılarak dolaşıma sokulmuştur. (Resim 3.3)



***Resim 3.3**. Diamond Sutra rulosundan bir kesit*

M.S. 868 yılında Budist öğretiyi yaymak amacıyla yapılan yaklaşık 5 metre uzunluğuna sahip olan "Diamond (Elmas) Sutra" ilk örnek olmamasına karşın bugüne kadar varlığını koruyan ve elimize ulaşan en eski örnektir. Bu dönemde Çin ile yakın ilişkileri bulunan Japonya'da Çin sanatından etkilenmiş Nara dönemi adıyla adlandırılan 710-784 yılları arasında, başkent Nara'da sanat atölyeleri kurulmuştur. Bu dönemde İmparatoriçe Shotoku'nun öncülüğünde Budizm'in öğretilerini yaymak amacıyla ilk toplu basım atölyesi kurulmuş ve bu atölyede bir milyon Budist belge, ahşap kalıp kullanılarak kağıda basılmış ve Pagoda'lara dağıtılmıştır. İmparatoriçe Shotoku 770 yılında işi sonlandırdığında ismini sadece Buda'ya adanmış bir kişi olarak değil aynı zamanda baskı sanatının ilk destekçisi olmakla da duyurmuştur. [106]

Örneklerde de görüleceği üzere bu dönemde Uzak Doğu'da da sanat, önemli ölçüde din eksenli bir merkezde kendini var etmiş dini ideolojilerin yayılmasını sağlayan önemli bir araç işlevini üstlenmiştir. Bu yönüyle siyasal ve propagandist bir amaca hizmet eden Uzak Doğu sanatı baskıresimden önemli ölçüde faydalanmıştır. Bu dönem Uzak Doğu sanatında, baskıresmin öneminin farkedildiği, baskıresmin geniş kitlelere ulaşmasındaki yadsınamaz gücünün kabul edildiği karşımıza bir sonuç olarak çıkmaktadır. Uzak Doğu sanatının bu döneminde; keşfinin yapıldığı kültürel dünya içerisinde kağıdın, geniş bir şekilde kullanım alanı bulması ve baskıresim kültürünün yerleşmiş olması neticesinde özgün bir kitap formu olan 'rulo'ları ortaya çıkarmıştır. (Resim 3.4) Baskıresim ile çoğaltılarak oluşturulan bu rulolar 4. Yy'dan bu yana varlığını koruyarak günümüze kadar gelmiştir.



Resim 3.4. *Tang Hanedeanlığı döneminden kalma 700 yılına ait bir baskıresim, Kağıt üzerine ağaç baskı ve elle renklendirme 32.5 x 207.3 cm*

[106] Fritz Eichenberg (1976) The art of print, H. N. Abrams; Publisher 2. Baskı sf: 36

Avrupa'da ise V. Yüzyıla gelindiğinde Roma imparatorluğunun çöküşünün sonrasında Bizans İmparatorluğunun kurulmasıyla beraber Rönesans'a kadar yaklaşık bin yıl sürecek olan ve tümüyle kilise hakimiyetinin etkisi altında kendini var eden Orta Çağ başlamıştır. Bu dönem içerisinde din, egemen güç üzerinde etkili olmuş kilisenin kontrolüne geçmiş ve bazı dönemlerde kilise iktidar sahiplerinden daha fazla söz sahibi olmuştur. Kilisenin kurumsallaşması sonrasında sanat, Hıristiyan inancının toplumda yerleşmesini ve benimsenmesini, kilisenin mutlak otoritesinin halk tarafından kabul edilmesini sağlayan bir işlev üstlenmiştir. Orta çağ sanatının bütünüyle dinin hizmeti altına girmesi, dini söylemlerin taşıyıcılığını ve savunuculuğunu yapması, dolayısıyla Hıristiyan siyasetinin bir aracı olması Orta Çağ sanatını bu anlamda ideolojik kılmaktadır. "Ortaçağda sanat, dinin hizmetinde, skolastik düşüncenin koruyuculuğunu ve savunuculuğunu üstlenen bir propaganda aracı mahiyetinde önemli bir araç olarak kullanılmış olup, mevcut statükoyu kayıtız şartsız kabul eden devinimsiz ve durağan bir tabiata sahiptir."[107] Bu dönem sanatını oluşturan konuların neredeyse tamamını kapsayan din, bu sanatı üreten zanaatkarlar için (Bu dönemde sanatçı tanımını oluşturan birey henüz ortaya çıkmamış sanatçı-zanaatkar ayrımı keskin bir şekilde birbirinden ayrılmamıştır.) üzerinde düşünülmeye ve sorgulanmaya açık bir konumda değildir.

Kilisenin dini öğretileri okuma yazma bilmeyen halka yaymak için, dini sahneleri görsel tasvirler üzerinden anlatan bir politika izlemesi, sanatı oldukça önemli bir konuma getirmiştir. Yapılan resimlerin amacını dini kitaplarda geçen hikayelerin görsel tasviri oluşturmaktadır. Dini propagandanın etkinlik alanını genişletmesi için ihtiyaç duyduğu baskıresim bu dönem içerisinde ağaç baskı yöntemiyle deri, parşomen veya kumaş üzerine basılarak çoğaltılan örneklerde kendini göstermektedir. Orta Çağ Avrupa sanatında'da sanatçıların kağıdı keşfetmeleri ve kullanmaya başlamaları bir dönüm noktası oluşturmuştur. Çin'de kağıdın bulunmasından yaklaşık on asır sonra 12. Yy'da Avrupa'ya gelen kağıtla buluşan sanatçılar, bu malzemeyle eser üretmişler ve kullanımını yaygınlaştırmışlardır. Kağıdın kullanımının Avrupa'da yaygınlaşmasıyla beraber kilisenin bu malzemeyi kendi amaçlarını gerçekleştiren bir doğrultuda kullanmasının yanı sıra dini propagandanın gücünü ve etkisini arttıracak olan baskıresim sanatı ile birleştirmesi çok uzun sürmemiştir. Kağıdın Avrupa'ya gelmesinden önce de ağaç baskı

[107] Sibel Kılıç, "Estetik Politika/Politize Sanat'ın Toplumun Sosyo-Kültürel Yapılanma Sürecine Etki ve Katkıları", International Journal of Social Science, Volume:4, Issue:2, Winter 2011, s.38.

ile çoğaltım zaten yapılmaktadır, ancak kağıdın bulunmasından sonra bu süreç daha da hızlanmış, kağıt üzerine basılan dini kitaplar ciltlenerek çoğaltılmış, Avrupa'lı hacılar sayesinde dini öğretilerin neredeyse tüm Avrupa'ya yayılması sağlanmıştır. Bu süreç içerisinde yayılma gösteren sadece dini öğretiler olmamış aynı zamanda baskıresim sanatı da Avrupa'nın çok büyük bir bölümünde bilinirlik kazanmıştır. (Resim 3.5)



Resim 3.5. *Ağaçbaskı ile yapılmış bir kitabın ahşap kalıbı ve kağıt üzerine basılı nüshası, 15,5x20,8 cm, 1470–1475*

Avrupa'da baskıresmin yayılması ve çoğaltıma duyulan ihtiyacın artmasının neticesinde ortaya çıkmış önemli bir gelişme de 1436 yılında Alman Johannes Guttenberg'in matbaa devrimidir Johannes Guttenberg, yeni buluşuyla ilk iş olarak 1455 yılında İncil'in basımını gerçekleştirmiş ve dini propagandanın yayılmasına hizmet etmiştir. (Resim 3.6)



Resim 3.6. *16. Yüzyılda basılmış bir İncil, http://uk.phaidon.com/resource/469-the-gutenberg-bible.jpg*

Gutenberg'in matbaasından önce kitaplardaki yazıyı ve resmi basmak için kullanılan ahşap baskı tekniği ile üretilen baskıresimler, matbaanın hala başaramadığı kitap resimlemeleri ve süslemelerinin basımını yapmak için kullanılmaya devam etmiştir. Bu durum baskıresmin sanatsal bir ifade aracı olarak güçlenmesinin de önünü açmıştır. Matbaanın icadıyla beraber bilginin geniş kitlelerle paylaşıma girmesi (her ne kadar ilk kullanımları dini kitapların basımı olmuşsa da sonraları farklılaşmaya başlayan kitap örnekleri), kilisenin gücünü yitirmeye başlaması, toplumsal bir dönüşümü başlatmıştır. "Onbeşinci yüzyıldan önce, basılı eserler genellikle sarayda ve kilisenin kilitli odalarında veya nadir de olsa kiliselerin duvarlarında asılı olarak bulunmaktadır. Bu nadir olmalarının ve korunmaya ihtiyacı olmalarının neticesinde ortaya çıkan bir durumdur. Ancak 1400'lü yıllara damgasını vuran basımcılık teknolojisi aniden, yüzlerce veya hatta binlerce özdeş görüntünün tek bir oyma ahşap veya metal baskı kalıbından üretilmesini mümkün kılmıştır."[108] Matbaanın bulunması, bilginin yayılmasını ve dağıtımını elinde bulunduran kilisenin bu durumlar üzerindeki tekelini ortadan kaldırarak bilginin bütün sosyal sınıflara yayılmasının önünü açmıştır. Bu durum Avrupa'daki siyasi iklimin değişmesinde ve iktidarın gücünü kaybetmesinde en belirleyici faktörü oluşturmaktadır. Orta Çağ boyunca gücünü arttıran kilisenin kitleler üzerinde kurduğu baskının bir sonucu olarak ortaya çıkan muhalif görüşler ve kilisenin iktidar sarhoşluğuyla içten içe çürümesi, kiliseye karşı reformist hareketlerin başlamasına neden olmuştur. 14. Yüzyılda hümanizmanın*[109] ortaya çıkışıyla beraber aşamalı bir gelişim sonucunda değişen yaşantı bireyin önemsenmesini de beraberinde getirmiştir. Büyük ve köklü keşiflerin ard arda gelmesi hayatın her alanında radikal sorgulamaların yaşandığı yeni bir dönemi başlatmıştır. Orta Çağ'ın egemen gücü olan kilisenin katı ve baskıcı tutumu tüm yönleriyle sorgulanmaya başlamıştır. Bu dönemde güçlenmeye başlayan burjuvazi, feodalizmin**[110] hakimiyetinin zayıflamasına neden olmuş, kilisenin dogmatik dayatmalarına karşı akılcı ve bilimsel bir yaklaşım sergilenmeye başlamıştır. 15. Yüzyıla gelindiğinde, yaşanan köklü değişimler İtalya'da rönesans (renaissence) kavramını ortaya çıkartmıştır. Yeniden doğuş' anlamına gelen rönesans kavramı ekonomik canlanmaların,

[108] Wendy Thompson, (2003) Department of Drawings and Prints, The Metropolitan Museum of Art October https://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt/hd_prnt.htm

[109]* Hümanizm: Eski Yunan ve Latin kültürünü en yüksek kültür örneği olarak alan ve Orta Çağın skolastik düşünüşüne karşı XIV. yüzyılda doğan felsefe, bilim ve sanat görüşü.

[110] **Feodalizm: Feodalizm ya da derebeylik, başta Ortaçağ Avrupası olmak üzere tarihin birçok evresinde rastlanan, sadece belirli bir toprağı değil aynı zamanda o toprak üzerinde yaşayan köylüleri de tek bir kimsenin malı sayan toplumsal, siyasal ve ekonomik örgütleniş biçimidir.

hümanizm düşüncesinin, keşiflerin, kilisenin ve yaşamın sorgulanmasının bir sonucudur. İlk başta İtalya'da başlayan bu hareketler giderek yayılmış ve Avrupa'nın hemen her köşesine sıçramıştır. İtalya'da ortaya çıkan Rönesans Erken Rönesans adıyla, 16. Yüzyılda Avrupa'ya sıçrayan dönem ise Yüksek Rönesans adıyla adlandırılmıştır. Rönesans özellikle sanatta kendisini var eden bir düşüncedir. Rönsesans sanatı; toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda yaşanan değişimlere paralel bir şekilde pek çok yeniliğin sanatta uygulanmaya başladığı bir dönemdir. Rönesans'la birlikte ortaya çıkan Hümanizm anlayışı insanı evrenin merkezine yerleştirmiş ve rönesans insanını özgürlük arayışına itmiştir. İnsanı merkeze alan bu yeni bakış açısının kaçınılmaz bir sonucu olarak sanat; Tanrıya adanmış olan sanatı reddederek bireyin kendisine ve doğaya yönelmiş "tanrı ideolojisinin yerine, yaratıcı insan ideolojisi getirilmiştir."[111] Orta Çağ'da tanrının hizmetine kendisini adayan sanatçı artık kendi bireyselliğini keşfetmiş, zanaatçı kavramının yerini sanatçı almıştır. Rönesans sanatçısı ise kendisine model olarak köklerini antikitede bulduğu 'İdeal insan'ı almıştır. Kusursuzluğuyla idealize edilen Antik Yunan sanatının İdeal insan'ı Orta Çağ insanının karşısında tam bir tezattır. İdeal insan, güzelliği ve kusursuz fiziğiyle aynı zamanda 'İdeal güzel'dir. Resim 3.7'de de görüleceği üzere "Susanna, Magdelana, Azize Barbara ve Aziz Sebastian artık biçimsiz giysiler içinde çelimsiz rahibeler ve keşişler olmaktan çıkıp büyüleyici güzellikte kızlar ve delikanlılar haline gelmişlerdir. Meryem ve İsa bulunabilecek en güzel modellerden esinlenerek resmedilmiş ve zengin giysilerle donatılmıştır."[112]



Resim 3.7. *Martin Schongauer, enthronement of the virgin, Gravür, 16,2x15,5 cm, 1470-1490*

[111] HADIJINCOLAOU, Nicos (1987) Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi, çev, M. Spatar, İstanbul: Kaynak yayınları, sf 60

[112] SMITH, Preserved, (2001) ''Rönesans ve Reform Çağı'' İstanbul, İşbankası Yayınları sf 226

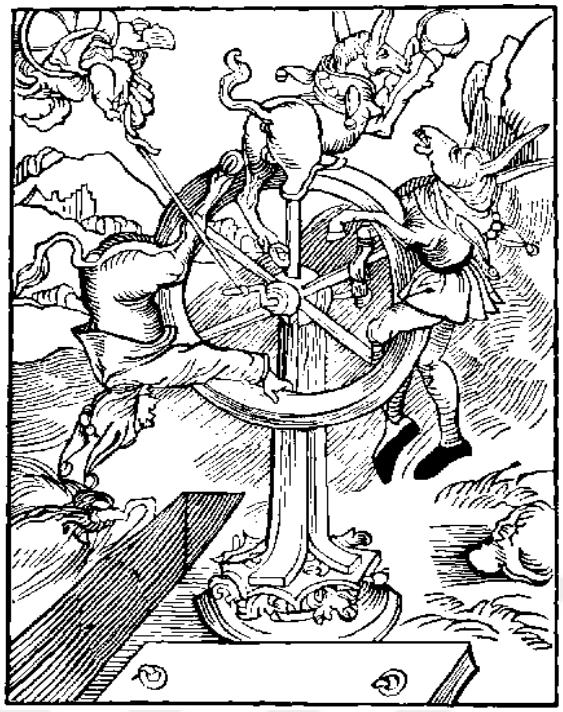
Rönesans sanatı her ne kadar Orta Çağ sanatının dini merkeze koyan anlayışını reddetmiş ve bunun yerine insanı merkeze alan bir sanat anlayışını benimsemişse de Rönesans sanatı'da dinin egemenliğinden kurtulmuş değildir. Ancak bu iki dönem sanatının din ile olan ilişkisinde önemli bir fark vardır. Orta Çağ'da kilisenin kontrolünde ve tekelinde olan din, Rönesans'la birlikte kilisenin kontrolünden çıkarak bireyin kendisine geçmiştir. Bu durum Rönesansın bireyi merkeze alan bakışı ve ortaya çıkan Hümanizm anlayışı ile ilintilidir. Bu nedenle dinsel konuların hala resmedilmesinin yanı sıra dini veya kiliseyi eleştiren yayınlar da yazılmış, resimler de üretilmiştir. Bu durum Orta Çağ'ın sanat anlayışı içerisinde bulunmayan yeni bir durumdur.

Hümanist döneme damgasını vuran Erasmus'un Deliliğe Övgü (Stultitiae Laus) ve Sebastian Brant'ın Deliler Gemisi (Das-Narrenschiff), adlı basılı eserleri temel sorun olarak yozlaşan toplumu, insanı ve dinin yanlış uygulamalarını eleştirmiştir. "Sebastian Brant'ın (1457-1521) 1494 yılında Albrecht Dürer'in olağanüstü gravürlerinin eşliğiyle yayımlanan satirik şiiri Narrenschiff, Avrupa edebiyatında kaçıklık/budalalık/delilik geleneğini başlatan eserdir.

1497 yılında Latince (Stultifera navis) baskısı yayımlanan Narrenschiff'in etkileri 18. yüzyıla kadar sürecektir."[113] Matbaanın keşfini takip eden dönem içerisinde özellikle Basel'in kitap basımcılığının merkezi konumunda bulunması ve kültürel anlamda önde gelen bir merkez olması nedeniyle buraya bir gezi düzenleyen Dürer'in ve Brandt'ın yollarının kesişmesi ve bu iş birliğine gidilmesi sadece tesadüf değildir. Çünkü Rönesans bireyinin neredeyse tam bir yansıması olan Albrecht Dürer'in bilgiyi arayan, meraklı ve ilgili bir birey olması ve onu kaynağında görmek isteyen yapısı, hayatı içinde bu tür yolculukları kendisine sık sık yaptırmıştır.

Resim 3.8'de görüleceği üzere Das-Narrenschiff, hicivsel bir üslupla kaleme alınmış ve resmedilmiştir. Kitabın resimlemeleri, anlatılan durumları betimleyerek okuma yazma bilmeyen kesim için de açıklayıcı ve anlaşılır hale getirmiştir.

[113] Akın, Haydar, (2014) "Antikçağ'dan Yeniçağ'a Delilik, Melankoli Ve Cinlenme Avrupa'da Aykiri Olma Halleri Üzerine Tarihsel Bir İnceleme" Doktora Tezi Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Sf 459



Resim 3.8. *Albrecht Dürer Şans Tekerleği, Ağaç baskı, 16,2x24,3 cm, 1 494*

Rönesans döneminin en büyük sanatçılarından biri olan ve ismi Rönesans'la birlikte anılan Albrecht Dürer (1471-1528), Rönesans gerçekliğini bilinçle kavramış bir sanatçıdır. Pozitif bilimlere olan merakı, deneyselliğe olan ilgisi, sanatsal sorunları sistematik bir yapıya oturtma gayreti, teknik ilerlemelere sağladığı katkı ve çabaları, Rönesansın bireyden beklentileriyle örtüşmektedir. Rönesans'ın başlangıcını oluşturan bu dönemde kilisenin artan baskısı, ve içten içe çürümesi, kilisenin uygulamalarının sorgulanmasına yol açmış ve eleştirilmeye başlanmıştır Kilisenin hakimiyetinin saray ve bireyler üzerindeki etkisinin giderek azalması, ortaya kent soylu yeni bir egemen sınıf çıkartmıştır. Rönesans'ın kazanımlarıyla ortaya çıkan kent soylu bu yeni sınıf, sanatın yeni koruyucusu ve hamisi olmuştur. Böylelikle Rönesans sanatı sarayla birlikte bu yeni sınıfın siyasi ve ideolojik beklentilerini karşılayan bir rol üstlenmiştir. Sanatın angaje olduğu yeni hegemonyayı belirleyen bu farklılık sanat ve siyaset ilişkisini yeni bir ortama taşımıştır. Orta Çağ'da sadece dini konuları resimlerine taşıyan sanatçılar bu dönemde savunusunu yaptıkları düşünürlerin, bilim adamalarının ve kendi hamilerinin resimlerini yapmaya başlamışlardır. (Resim 3.9) Hümanizm anlayışının bireyi merkeze alan yaklaşımı ve sanatın yeni hamilerinin resmedilmek talebi, salt insanın resme konu olarak girmesine sebep olmuş portre resmi ve günlük hayatın resmedilmesi yine ilk kez bu dönemde görülmeye başlanmıştır.



Resim 3.9. *Albrecht Durer, İmparator I. Maximilian'ın portresi, 55x38 cm, Ağaç Gravür, 1518*

Rönesans'ta pozitif bilimlerin geliştirilmesine yönelik çabalar, dönemin toplumsal yaşayışından sanatına kadar pek çok alanda yeni bir yapının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Akılcı bir bakış açısını ve toplumun her zerresine yayılmış bir sistemi arzulayan Rönesans insanı, sanattan siyasete geniş anlamda hayatı bütün detaylarıyla ele alarak kavramaya çalışmış ve bunu bilimsel bir temele oturtmak istemiştir.



Resim 3.10. Rafaello Sanzio, Rönesans döneminden bir resim; Atina Okulu, 1509-1511, 500x770 cm, Apostolik Sarayı, Vatikan

> "Hauser'e göre; Rönesans, ekonomide ortaçağdan kapitalist bir sosyal sisteme geçiş oluşturan bir dönemdir. Bu nedenle de birleştirici ve akılcı olmak zorundadır. Brunelleschi'nin kurumlarındaki gibi mekan bütünlüğü, oranlardaki standartlaşma, tablolarda sadece bir konunun işlenmesi, kompozisyonun algılanabilir tek bir form halinde ele alınması, hep bu akılcı olmak durumunun koşullarıdır. O dönem ekonomisi nasıl denetlenemeyen, plansız, hesapsız bir yönetimi reddediyor, onun yerine iş bölümü, ticaret yöntemleri, kredi sistemleri gibi akılcı çözümlemelere gidiyorsa, sanat da tüm bu akılsallaştırma süreci içerisinde gelişimini sürdürüyordu. Böylece güzel olan şey, öznel parçaların tüme olan oranı, aritmetik olarak tanımlanabilecek armoni ve oranlar, figürlerin mekan içinde kapladığı alanlar, hep bu süreç içerisinde belirlenecekti. Nasıl merkezi bir perspektif, matematiksel bir bakış açısıyla belirginleştiriliyorsa, doğru orantılarda bir resimde sadece öznel biçimlerin sistemli bir biçimde düzenlenmesiyle elde ediliyordu. Böylece Rönesans toplumuyla ilk kez ortaya çıkan "Orta Sınıf" kendi dünya görüşünü resimsel olarak ortaya koyuyordu." [114]

Rönesansın ortaya çıktığı ve kilisenin eleştirilmeye başlandığı ilk dönemlerden itibaren baskıresim politik söylemin, muhalif fikirlerin yayılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. 16. Yüzyılın başında kilisenin öğretilerine karşı başkaldıran Martin Luther King, Kilisenin öğretilerine giderek daha büyük şüpheyle yaklaşmaya başlamıştır. "Neden insanlar parayla günahlarından arınabiliyorlardı? Neden Papa'nın sözü İncil'den önce geliyordu? 1517 yılında teoloji profesörlüğü yaptığı dönemde kiliseyi eleştiren 95 tezini yayınlamıştır. 1521 yılında afaroz edilen Luther'in V. Karl huzurunda Worms'da gerçekleşen imparatorluk kurultayında tezlerini inkar etmesi istenmiş, ancak baskılara boyun eğmemiştir. Matbaanın bulunmuş olmasının da katkısıyla zaten çok okunan bir yazar konumundadır."[115] Luther'in öğretilerini kabul etmiş ve onu destekleyen kişilerden birisi de baskıresim sanatçısı Lucas Cranach'dır. Luther'in yakın arkadaşlarından olan Lucas Cranach, ürettiği baskıresimlerle kilisenin yozlaşmasını resmetmiş, Luther'in öğretilerini yaymayı amaçlamıştır. Bu baskılar tamamen Luther'in reformlarını savunan propaganda örnekleridir. Resim 3.11'de görülen baskıresim 1500 yılında 22 baskıdan oluşan edisyonun içerisinde yer alan "Eşek Kafalı Papa" olarak bilinen baskıresimdir. Resimde de açıkca görüldüğü üzere kilise'ye ve Papa'ya ağır eleştiriler getirmektedir.

[114] Yenişehirlioğlu, Erinç (1993):sf:50'den aktaran Sezin TERZİ, (2008) '12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi Ve Plastik Sanatlara Etkisi' Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, , sf: 9

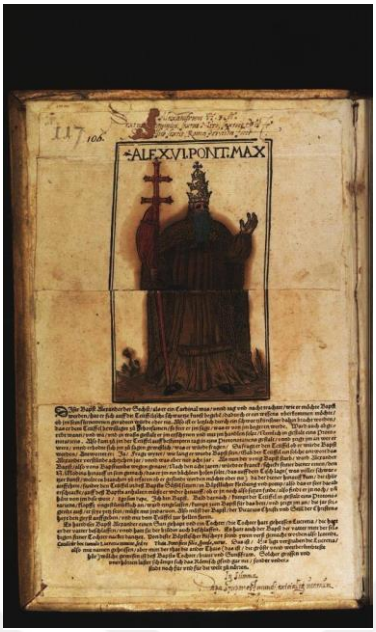
[115] Ralf Zerback, 04.10.2017 https://www.deutschland.de/tr/topic/yasam/buyuk-reformcu-martin-luther

Papa'nın hicvedildiği bu baskıresimde dikkati çeken bir diğer nokta da arka planda Papalığın hapishanesi olarak kullanılan Saint Angelo kalesinin resmedilmesidir. Bu edisyonun diğer resimleri de bugünün broşür baskıları gibi bir metin ile birlikte basılmış ve oldukça çok sayıda basımı gerçekleştirilerek halk içerisinde dolaşıma sokulmuş, etki alanı genişletilmiştir.



***Resim 3.11.**. Lucas Cranach, "Eşek Kafalı Papa" 12.4 × 10.4 cm, Gravür, 1496-1500*

16.yüzyılın başlarına tarihlenen ve sanatçısı bilinmeyen Resim 3.12'deki ağaç baskı, yine dönemin bozulan kilise yapısını eleştiren bir baskıresimdir. Sol tarafta görülen Papa resminin üst gövdesi açılıp kapanan şekilde tasarlanmıştır ve üst tarafında 1431-1503 yılları arasında yaşayan, 1492 yılında Papa olan VI. Alexander'ın adı yazmaktadır. Sağ tarafta ise Papa resminin üst gövdesi katlandığında Papa'nın görüntüsünün yerini alan şeytan görüntüsü ortaya çıkmaktadır. Şeytan görüntüsünün üst kısmında ise "ego sum papa" (Ben Papa'yım) yazmaktadır. Resmin aşağısında yer alan metinde kilisenin şeytanla iş birliği içinde olduğunu belirten bir yazı yer almaktadır.





Resim 3.12.. *Yapımcısı Bilinmiyor, Şeytan'a dönüşen Papa, 15.3x24.1 cm, Ağaç Baskı, 1540*

Yapılan baskıresimler sadece Luther'in reformist düşüncelerini yaymak adına değil tam tersine Luther'in başlattığı bu reformasyona karşı ve karalamaya dönük bir amaçla da üretilmişlerdir. 1520-1530 arasına tarihlenen ve yapımcısı bilinmeyen baskıresimde görüleceği üzere (Resim 3.13) Luther tilki kuyruğuyla beraber şeytanın kulağına fısıldadiklarını dinlerken resmedilmiştir.



Resim 3.13. *Yapımcısı bilinmiyor, Gravür, 15,1x8,6 cm, 1520-1530*

Luther'i karalayan başka baskıresimlerde bu dönemde karşımıza çıkmaktadır. Yine katlama ile anlamı farklılaşan bu baskıresimlerin "ilkinde (Resim 3.14) Luther'in karısı eski rahibe Katharina von Bora resmedilmiş diğerinde de Luther resmedilmiştir."[116]

Bu noktada karşımıza baskıresim ile ilgili önemli bir sonuç çıkmaktadır. Dönem içerisinde yapılan tartışmaların, propagandanın, siyasi fikirlerin baskıresim üzerinden tartışılması, savunulması, yayılmaya çalışılması baskıresmin bu dönemde ne kadar güçlü bir araç konumuna eriştiğini göstermektedir. Bu durum baskıresmin Avrupa sanatı içerisinde çok daha önceden başlamış olan siyasal söylem gücünün, artık yerleştiği ve kabul edildiği sonucunu doğurmaktadır.



Resim 3.14.. *Yapımcısı bilinmiyor, Ağaç Gravür, 1535,*

[116] Linda C. Hults, The Print in the Western World: An Introductory History 1st Edition Edition University of Wisconsin Press; 2. Baskı sf 103

Avrupa'da Luther'in fikirleriyle güçlenen düşünce, kilise içinde parçalanmaya neden olmuş ve Protestanlık ortaya çıkmıştır. Protestanlığın hızla kendisine taraftar bulması, aristokrasiye karşı başlayan direnişleri ortaya çıkartmış ve 1525 yılında Alman Köylü Savaşı patlak vermiştir. Aristokrasiye karşı ayaklanan köylüler Protestan din adamları tarafından desteklenmiştir. Almanya'nın güneyinde başlayan ayaklanma daha sonra Almanya'nın neredeyse tümüne, Avusturya'ya ve İsviçre Kantonları'na da sıçramış savaşa katılan 300.000 köylü ve çiftçinin yaklaşık 100.000'i aristokratlar tarafından katledilmiştir. Georg Pencz'in Alman Köylü Savaşı'na atıfta bulunduğu ,Tavşanların Yakaladığı Avcı' resmi hicivsel bir üslupla savaşın etkisini taraflı bir şekilde dile getirmektedir. (Resim 3.15) Bu baskıdaki tavşanlar gibi, köylüler de şeylerin sırasını tersine çevirmek için bir araya gelmiştir. Ağaca asılı olan avcı, köylülere karşı savaşan askerlerin başındaki aristokratı, tavşanlar ise köylüleri temsil etmektedir.

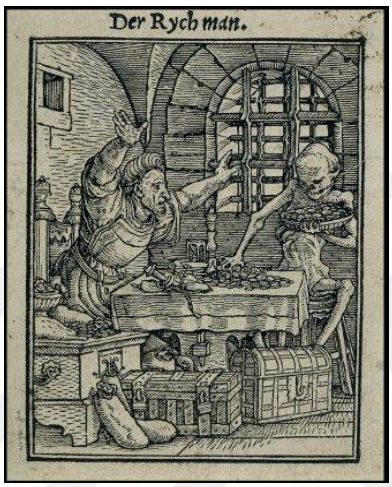


Resim 3.15. *Georg Pencz, ,Tavşanların Yakaladığı Avcı, 25,4x39,3 cm,1535,*

> "1650'ye kadar süren ve Dini Savaşlar Çağı olarak adlandırılan bir dönem boyunca her iki tarafta da zulüm devam etmiştir. Büyük propaganda kampanyası olan Rönesans'ta ortaya atılan fikirler yavaş yavaş yeni ibadet ve eğitim uygulamalarına yerleşmiştir. Ancak bu artışın arkasında sürekli değişmiş bir sosyal manzara, her türden kitap için iştahı olan, büyüyen bir okuryazar sınıfı ve buna uygun olgun bir basım endüstrisi vardır. Aslında, baskı kullanımı edebi ikna sanatında yeni bir ayrılığa işaret etmektedir. Profesör Mark Edwards'ın ifadesiyle, Reformasyon, baskıresime çok şey borçludur. Matbaa basını geleneksel otoritelere yönelik saldırıyı daha geniş bir kitleye yayınlamakla kalmamış, aynı zamanda daha önce hiç olmadığı kadar hızlı bir şekilde yayınlayarak, taşıdığı yıkıcı mesajı somutlaştırmıştır."[117]

[117] Colin Moore (2010), Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change, A&C Black Publisher Limited, London, sf 39

Bu durumun etkileri hızlı bir şekilde tüm alanlara sirayet etmiştir. "Paradoksal bir şekilde reform her alanda politik ve sosyal meseleler için bir tartışma zemini yaratırken bunun manevi değişiminin sanatta yansımasının bir yönünü de yaşamın dünyevi yönlerine karşı duyulmaya başlanan ilgi oluşturmuştur."[118] Holbein'in 'Ölüm Dansı' adını verdiği mini baskıresimleri yaşamı bu şekliyle ele alırken aynı zamanda politik göndermelerle de yaşanılan sosyal olaylara atıfta bulunur. Resim 3.16'da iskelet metaforuyla belirtilmiş olan Ölüm, papalığın altınlarını çalarken resmedilmiştir.



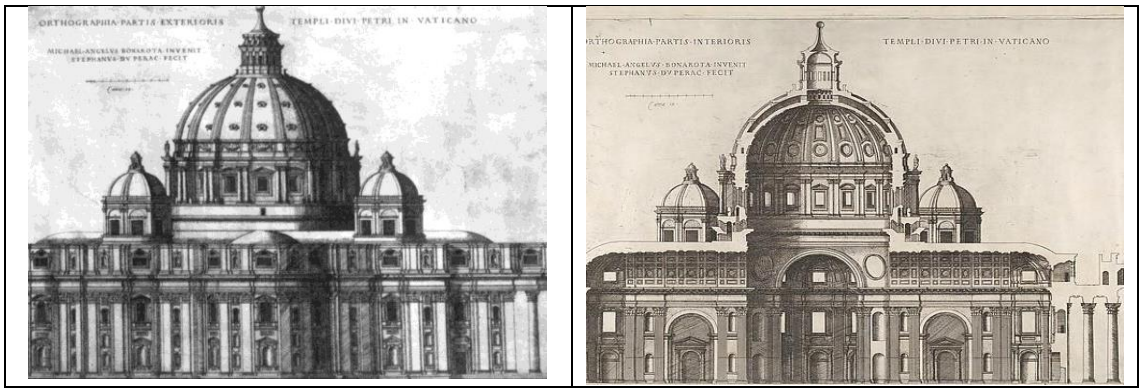
Resim 3.16. *Hans Holbein, Ölüm Dansından bir zavallı, 6,4x4,7 cm, 1542*

Dönem içerisinde kiliseyi eleştiren, Luther'in fikirlerinin savunusunu yapan veya Luther'in getirdiği reformist anlayışa karşı çıkan ancak eleştirel bakışta dahi Luther'in bilinirliğinin artmasına neden olan, 'yeniden doğuş düşüncesi'nin yayılmasını sağlayan pek çok baskıresim üretilmiştir. Üretilen bu baskıresimler bizlere dönem içerisinde toplumsal yaşamda meydana gelen değişimlerle ve siyasi gelişmelerle, baskıresmin ne kadar sıkı sıkıya birbirine bağlı olduğunu göstermektedir. "Rönesans'a kadar sanat, statükonun gücünü ve ihtişamını gözler önüne sermek amacı ile yapılmış, çizgileri dinsel ve emperyal övgülerin ötesine geçememiştir. Rönesans döneminde sanatçılar bireysel yaratıcılıklarının, mevcut sistem tarafından propaganda aracı olarak kullanılmış olduğunu fark ederek statükoyu özgürce eleştirme ortamına sahip olmuş ve bu yolla politik sanatın temelleri atılmıştır."[119] Ancak bu dönemde 'Politik Sanat' henüz emekleme aşamasındadır, bilinçle ve salt bu amaçla kullanımı 19.Yüzyılda ortaya çıkacaktır.

[118] Linda C. Hults, The Print in the Western World: An Introductory History 1st Edition Edition University of Wisconsin Press; 2. Baskı sf 113

[119] Sibel Kılıç, "Estetik Politika/Politize Sanat'ın Toplumun Sosyo-Kültürel Yapılanma Sürecine Etki ve Katkıları", International Journal of Social Science, Volume:4, Issue:2, Winter 2011, s.38.

16. Yüzyılın başlarında Niccolo di Bernardo dei Machiavelli'nin (1469 –1527) devlet yönetimi ile ilgili fikirlerinin destek bulması, Orta Çağ sanatının iktidar ile olan ilişkisinin evrilerek Rönesans sanatı içerisinde kendine yer bulmasına neden olmuştur. Tarih ve politika biliminin kurucusu sayılan Machiavelli'nin ölmeden önce yazdığı ve ölümünden sonra 1538 yılında basılan Prens' adlı eseri; devleti Hıristiyanlık doktrininden uzak bir şekilde ele almış, devletin etkili bir yöntemle korunmasını ve bu amaç için her yolun denenmesini mümkün gören bir anlayışı önermiştir. Bunun sonucunda Rönesans sanatı, Rönesans sanatında başlatılan yeni başlangıçların aksine, savaş işi geç Orta Çağ uygulamasının bir evrimi olarak ilerleyen bir anlayışı da içinde muhafaza etmiştir. Soylular ve askeri liderler, geleneksel meşruiyetin tuzakları ile onur ve ahlak kurallarıyla kendilerini bağdaştırmaktan mutluluk duyan, silahlar ve hanedan armağanlarını muhafaza etmişler ve geliştirmişlerdir. Şehir devleti yöneticileri, iktidardaki güçlerini korumak için kapasitelerini ifade eden imgeleri yansıtmak için sanatı kulanmışlardır.[120] Orta Çağ'ın sanat anlayışının içerisinde yer alan bu durum Rönesans'ta da sanatın koruyucusu olan iktidar ve güç sahiplerinin bu anlayışı sürdürmeleri sayesinde kendine yer bulmuştur. Bu anlayışta yapılmış en önemli eserlerden birisi Floransa'nın fiili hükümdarı olan Medici, tarafından yaptırılmış olan Sistine şapeli'dir. (Resim 3.17) Dönemin ünlü sanatçıları Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Pietro Perugino ve Cosimo Roselli tarafından tasarlanan şapelin içerisindeki freskleri ve duvar resimlerini yapması için yine dönemin en ünlü sanatçıları olan Michelangelo, Rafaello, Pietro Perugino, Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli gibi sanatçılar görevlendirilmiştir.



Resim 3.17. *Etienne Duperac tarafından Michelangelo'nun nihai planından hareketle yapılan gravürleri, Her biri: 33,7x47,6 cm, 1551*

[120] Colin Moore (2010), Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change, A&C Black Publisher Limited, London, sf 42-43

Dinin kilise tarafından Orta Çağ'da kitleleri manipüle etmesinin önemli bir aracı olan sanatın, artık kiliseden (bütünüyle olmasa da) kopması, sanat üzerindeki gücün iktidar ve güç sahipleriyle paylaşılması, sanatçıların bireysel olarak üretimde bulunmaları kilisenin dinin üzerindeki hegomonyasını kaldırmaya başlamış ve yaşanan bu durum kiliseyi harekete geçmek zorunda bırakmıştır. "Papa III. Paul, 1545-1563 yılları arasında gerçekleşen ve ekümenik bir konferans olan Trent Konseyini toplama kararı almıştır. Konseyin toplantıları savaş ve dinsel anlaşmazlıklarla birçok kez kesintiye uğramış buna rağmen, konsey iki temel meseleyi ele almayı başarmıştır: Reformun temel sebebi olan kurumsal başarısızlıklar ve Karşı-Reform için yapılması gerekenler. Karşı reformla ilgili olarak kaybettiği gücü geri kazanmak için saldırgan bir kampanyanın başlatılmasına karar verilmiştir. Bu anlamda konsey, kurumsal meselelerle uğraşmanın yanı sıra, kilisenin ve mesajının kitleler için daha erişilebilir ve cazip hale getirilmesi amacıyla müzikten dini sanata kadar her şeyin tekrar ele alınması ve reformu için ayrıntılı talimatlar vermiştir."[121] Kilisenin bu karşı-reformu ve bunu gerçekleştirmek için harcadığı çaba, hemen olmasa da ileride Barok Sanatının doğmasına neden olacak filizleri yeşertmeye başlamıştır.

Bu gelişmelerin yaşandığı 16. Yüzyılın ikinci yarısında "dini sanatın durgun konumu karşısında pek çok sanatçı, portre, klasik temalar, tür ve manzara gibi göze çarpan seküler konuları daha sık ele almaya başlamışlardır."[122] Rönesans sanatının giderek daha kuralcı bir yapıya dönmesi, doğayı kendisine referans alması, dönemin sanatçılarını Rönesansın klasizmine karşı harekete geçirmiştir. Doğa yerine düş güçlerini, perspektifin yerine atmosferi, oran- orantı ile resmedilmiş figürün yerine deforme edilmiş figür anlayışını önerdikleri yeni bir anlayış geliştirmişlerdir. Maniyerizm adı verilen bu akım çok fazla uzun sürmese de Rönesans sanatının etkisinin giderek kaybolmaya başlandığı bir döneme girildiğinin ve yeni bir çıkış arandığının işaretlerini taşımaktadır.

Maniyerizm'in etkisinin geçmeye başladığı 16. Yüzyılın son yıllarında özellikle İtalya'da yeni bir dönem başlamaktadır. Kilisenin başlattığı karşı-reform hareketinin karşılık bulması sonucu oluşan ve Barok dönem adıyla anılan bu dönemin sanatında; en az kilise kadar söz sahibi olan ve Rönesans'la birlikte güçlenen bir diğer topluluk iktidar

[121] Colin Moore (2010), Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change, A&C Black Publisher Limited, London, sf 45

[122] Linda C. Hults, The Print in the Western World: An Introductory History 1st Edition Edition University of Wisconsin Press; 2. Baskı sf 111 - 112

sahipleri ve aristokrat kesim olmuştur. Protestan eğilimin önünü kesmek, kilisenin kaybolan prestijini geri kazanmak amacıyla başlatılan, siyasal bir zemine oturan karşı-reform hareketi doğal olarak Rönesans'ın sanat anlayışını reddederek kendi anlayışını yerleştirmeye çalışmıştır. Rönesans klasizminin durgun sanatının yerini dinamik ve şaşalı sanat ele geçirmiştir. Portekizce ‚barocco' (bozulmuş inci) kelimesinden geçerek türeyen Barok kelimesi ilk zamanlarda aşırılıkların fazlalığını belirtmek, Rönesans sanatının rasyonelliğinden uzaklaşılmasını eleştirmek için negatif bir anlamda kullanılmıştır. Hem dünyevi konularda hem de ruhsal anlatımlarda ihtişam, güç, gösteriş, abartı ile ele alınan sanat eserleri dönemin sanatsal anlayışının yansımasının bir sonucudur. Kilisenin bu dönemde sanata yaptığı yatırım daha öncesinde örneği görülmemiş boyutlara ulaşmıştır. Toplumsal dönüşümü başlatmaya yönelik bu çaba, üretilen sanat eserleriyle kilisenin etrafında toplumu birleştirmeye ve izleyiciyi duygusal anlamda etkilemeye yönelik bir uğraşlar bütünüdür. Büyük boyutlu yapılar içerisindeki büyük boyutlu sanat eserleri, derinlik, ışık gölge ilüzyonu, parlak renkler, teatral jestler, yanılsama gibi tüm elemanların bir arada organize edilmesiyle oluşturulan sanat, izleyici üzerinde derin bir etki bırakmaya çabalamaktadır. İzleyici de duygusal bir tepki uyandırmak için verilen bu çaba sanat tarihinde ilk kez bu denli önemsenmesi bakımından da bir ilktir.

Barok sanatının heyecanlı, coşkun, abartılı ve gösterişli yanını temsil eden sanatçı ise Pieter Paul Rubens'dir. (1577-1640) Rubens, dönemin sanatının merkezinde yer alan aktif ve sosyal kişiliğini sanatının yayılımı için oldukça etkin bir şekilde kullanan bir sanatçıdır. Kilisenin karşı reformasyonunu destekleyen ve kilisenin yanında yer alan Rubens, aynı zamanda yetenekleriyle dönemin en zengin sanatçısı ünvanını da taşımaktadır. Oldukça büyük bir atölyesi bulunan Rubens, bu nedenle de dönemin en üretken sanatçısıdır. Kendi imzasını taşıyan yaklaşık 3000 eserin çok büyük bir bölümü atölyesinde çalışan yaklaşık 200 sanatçının yardımı ve işbirliği ile üretilmiştir. "Rubens baskıresim kariyerinin başlangıcını oluşturan 1610 - 1615 yılları arasında baskıresmin, tüm Avrupa'da tanınması için önemli bir araç olduğunu farketmiş ve bununla ilgili girişimlerde bulunmuştur. Bu yıllarda baskıresim üretiminde yaşadığı kötü tecrübeler ve hayal kırıklığı onu yıldırmamış aksine Antwerp'de bir baskı atölyesi kurarak konuyu kendisi ele almaya karar vermiştir. 1618 yılında Antwerp'de kurduğu bu stüdyoda Bolswert kardeşler, Cornelis Galle, Marinus van der Goes, Pieter de Jode, Nicolaes Lauwers, Paulus Pontius, Lucas Vorsterman ve Jan Witdoeck gibi dönemin önemli

baskıresim ustalarını işe almıştır."[123] Atölyedeki bu işbirliği sonucunda 2000'e yakın baskıresim üretilmiş ve bu baskıresimler onun daha yolun başındayken gerçekleştirmek istediği hedefine ulaşmasını sağlamıştır. (Resim 3.18)

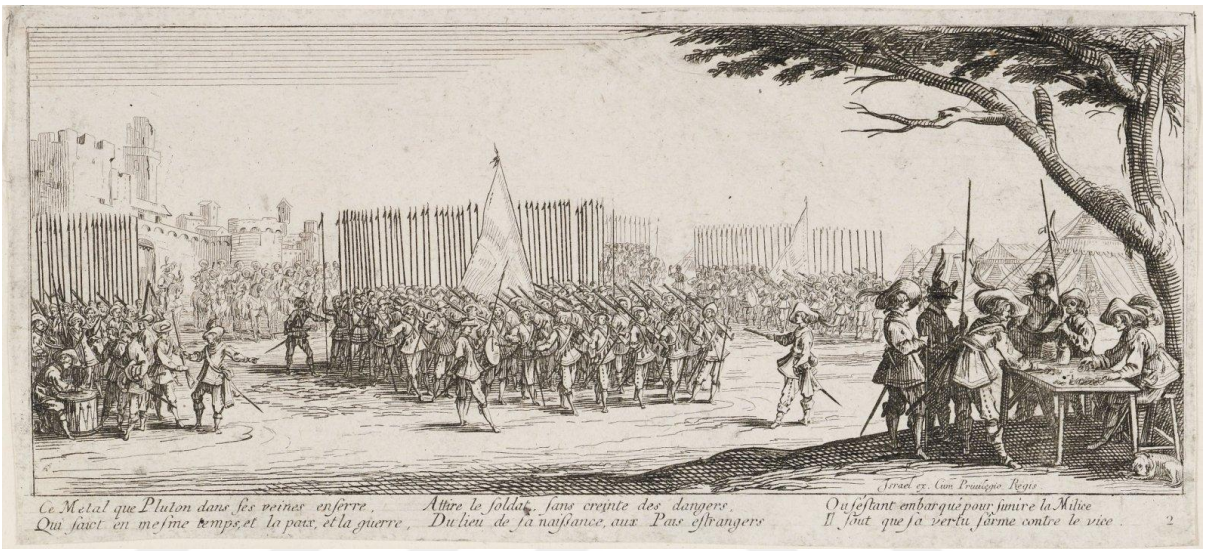


Resim 3.18. *Pieter Paul Rubens, Mısır yolunda dinlenme, Gravür,, 46.3 × 60.3 cm, 1635*

Dönemin önemli baskıresim sanatçılarından birisi de Jacques Callot'dur (1592-1635). Callot'nun baskıresimleri barok döneminin sosyal ve politik iklimini yansıtması ve tarihin kaydını tutması bakımından ise ayrıca önem taşımaktadır. Romantizm dönemiyle birlikte baskıresmi politik amaçlarla kullanan sanatçılara ilham veren Callot'un baskıresimleri bu yönüyle oldukça önemli olmasına karşın Callot üretimlerinde bu konuyu önceleyen ve merkeze koyarak üretim yapan bir sanatçı değildir. Daha çok içinde yaşadığı çağın bir gözlemcisi olarak dönem içerisinde yaşadığı, gördüğü, tanık olduğu olayların aktarımını amaç edinmiştir. Alt tabakaya ait insanları konu alan baskı resim serileri (Commedia dell' arte, Gobbi, Balli di Sfessania vb.), üç ayrı ülkede mahkemeler için çizdiği baskıresimler ve savaşı tema alan alan Savaşın Izdırapları ve Talihsizlikleri (The Miseries and Misfortunes of War) serileri; çağdaşlarını ve 19. ve 20. Yüzyılda sosyal bilinci önemseyen ve kendilerine tema olarak belirleyen sanatçıları büyük ölçüde etkilemiştir.

[123] https://www.hollstein.com/peter-paul-rubens.html

Callot'un savaşı ele aldığı Savaşın Izdırapları ve Talihsizlikleri serisinde çizdiği resimlerde neredeyse hiç yorum yoktur. O an yakalanmış ve gösterilmek istenmiştir. Kimi zaman askerin gücünü ve ihtişamını (Resim 3.19) kimi zaman da bizzat askerler tarafından gerçekleştirilen vahşet anlarını izleyiciye gösterir. (Resim 3.20) Callot'un yansız ve tarafsız tutumunu bozan ve bunun karşısında olduğunu gösteren tek kanıt baskıresim serisinin isminde gizlidir.



Resim 3.19. *Jacques Callot, Savaşın Izdırapları ve Talihsizlikleri serisinden „Birliğin kaydı" 8.3 x 18.4 cm, Gravür, 1633*



Resim 3.20. *Jacques Callot, Savaşın Izdırapları ve Talihsizlikleri serisinden „Cellat'ın ağacı" 8.1 x 18.6 cm, Gravür, 1633*

Callot, yaşamı boyunca yaptığı 1400'e yakın baskıresmi ile dönem içerisinde oldukça ünlenmiş ve pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Bu sanatçılar arasında Hollanda'da yaşayan ve tüm zamanların en önemli sanatçılarından biri kabul edilen Rembrandt Harmenszoon van Rijn'de (1606-1669) vardır. Rembrandt'ın yağlıboya çalışmaları kadar ünlü ve önemli baskıresimleri, sanatçının baskıresim alanı içerisinde de önemli bir yer edinmesini sağlamaktadır.

"17. yüzyılda Amsterdam'da politik propagandadan reklamcılığa, güzel sanatın yayılmasına kadar her şey için baskılar kullanılmıştır. Rembrandt hiçbir zaman İtalya'ya gitmemiştir, ama Rafael, Michelangelo ve Titian'ın eserlerinin yanı sıra Dürer gibi sanatçılar tarafından yapılan baskı çalışmalarının baskılarına da sahiptir. Rembrandt, bu baskıresim sanatçılarının işlerine Leiden'deki kariyerinin ilk zamanlarında öykünmüştür."[124] Hollanda'lı sanatçı ülkesinin dışına hiç çıkmamış olmasına rağmen Fransız Callot'da dahil olmak üzere Alman Albrecht Dürer'in baskıresimlerini bilmektedir. Bu durum bir kez daha baskıresmin ne denli önemli bir etkiye ve ne kadar büyük bir yayılım gücüne sahip olduğunu göstermektedir.

Rembrandt'ın büyük bir baskıresim sanatçısı olması yaşadığı dönemle yakından ilgilidir. "Baskıresim dönem içerisindeki en büyük kitle iletişim aracıdır. Yayıncıların ve sanatçıların kendileri baskıresimler üretiyorlar ve dağıtıyorlardı. Bir baskı ressamı olan Rembrandt, dolayısıyla yaşarken yağlıboya ressamı kişiliği ile değil baskıresim ressamı olarak şöhret sahibiydi." Rembrandt için baskıresim aynı zamanda kendi arayışlarına cevaplar aradığı bir yöntemdir. Portrelerindeki kişiliğin duygu durumuna, iç dünyasının yakalanmasının arayışına – manzara resimlerindeki ışık-gölge arayışına, atmosfer arayışına öncelikle baskıresimlerinde cevap aramıştır.

Barok dönemin 18. Yüzyılın başlarında etkisinin kaybolması, Rönesans'ta başlayan rasyonalist düşüncenin hayatın her alanında egemen olması, kültüre olan ilginin daha önceki dönemlerde hiç olmadığı kadar artması, burjuva sınıfının güçlenmesi ve sanatı sahiplenmesi Rokoko olarak adlandırılan ve Fransız devrimini hazırlayacak olan aydınlanma çağını ortaya çıkartmıştır. 1722 yılında Fransa kralı XIV. Louis'in ölümünün ardından krallık konutunun Versay'dan Paris'e taşınması Rokoko'nun ortaya çıkmasında önemli bir olgudur. Paris'in kültürel olarak ilerlemiş olan yapısı, Rönesans'ta oluşmaya

[124] https://www.theguardian.com/culture/2001/jan/25/artsfeatures

başlayan burjuva sınıfının bu dönemde varlığını ve egemenliğini belirginleştirmesi; bu kesimin süse, dekora, dünyevi güzelliklere kayan ilgisi ve sanattan da bunu talep etmeleri Rokoko'yu ortaya çıkartan başlıca etkenlerdir. Rokoko, üzerinde egemen olan bu gücün etkisinde gelişmiş, eğlence, lüks, şatafat, zerafet, aşk, neşe, hayatın canlılığı gibi temalar ele alınmıştır. Buna paralel olarak bireyin ve özel yaşamın önem kazandığı bu dönemin sanatında ise bunun yansımaları görülmüştür. Bu dönem aynı zamanda 'erken modernizm' olarak adlandırılan Aydınlanma Çağı olarak da bilinmektedir. 18. Yüzyılda ortaya çıkan Aydınlanma felsefesi, bilgiyi ve aklı merkeze koyan yapısıyla bilimden sanata, sanattan siyasete tüm alanlarda köklü değişimleri de beraberinde getirmiştir. Yeni bir dünya düzeninin gerçekleştiği, Avrupa'da başlayan siyasal değişimlerin tüm dünyayı etkilediği bu dönem içerisinde sanatta gerçekleşen ve yaşanan kırılmalar; sonrasında 19. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkacak olan modern dönemi oluşturacaktır. Rönesans ile başlayan reformist hareketlerin filizlendirdiği bu felsefe, aklı kurucu ilke olarak benimsemiş ve tüm yaşamı tekrar ele alarak sorgulamaya açmıştır.

3.1.1. Aydınlanma Çağı ve Baskıresim

Aydınlanma çağının sanatçıları, aklı merkeze koyarak bütün meseleleri akılla çözme çabası içine girişmişlerdir. Eleştirel bir bakma biçimini benimsemiş çağın sanatçıları içerisinde, toplumsal olayları eleştiren ve sanatını politik bir konuma taşımış çok sayıda sanatçının varlık göstermesi şaşırtıcı değildir.



Resim 3.21. *George Townshend, General James Wolfe, kağıt üzerine mürekkep, 27,7x21,9 cm, 1759*

Başlangıçta cılız bir halde olan politik resimlerin ilk örnekleri satirik ve sarkastik bir yaklaşımla ortaya konulmuştur. İçerisinde politik bir eleştiriyi barındıran bu resimler karikatüre yakın bir anlayışla resmedilmiş kimi zaman eleştirinin daha da anlaşılması için içerisine yerleştirilen kelime ve cümlelerle günümüz karikatürünün ilk örneklerini oluşturmuşlardır. Bu anlamda "Aristokrat bir amatör olan George Townshend (1724-1807), kişisel karikatürü politik hicivlerde ilk kullanan kişidir"[125] (Resim 3.21)

Bu geleneğin dönem içerisindeki en önemli sanatçısı ise William Hogarth'tır. (1697–1764) Hogarth, özellikle baskıresimleriyle ünlenmiştir. Onsekizinci Yüzyıl Britanyasına ahlaki bir ayna tutan Hogarth, dönemin toplumsal ve siyasi bozulmasını hicveden baskıresimler üretmiştir. Hogarth'ın 'Modern Ahlaki Konular' ('modern moral subjects'), olarak adlandırdığı bu baskıların ilk örneği, 'Harlot'un İlerleyişi'dir. (Resim 3.22) Bu dizide Hogarth, Londra'ya gelen Molly'nin geneleve düşüşünü ve yirmi üç yaşında cinsel yolla bulaşan bir hastalık sonucu ölümünü ele almaktadır. "Bu baskılar, çağdaş Londra izleyicileri tarafından iyi bilinen karakter tiplerini referans alır. Mesela Molly, özel bir Londra genelevinin ve onun ilk patronu olan tecavüzden hüküm giymiş Albay Francis Charteris'in gerçek hayat arkadaşı Elizabeth Needham'dır."[126]

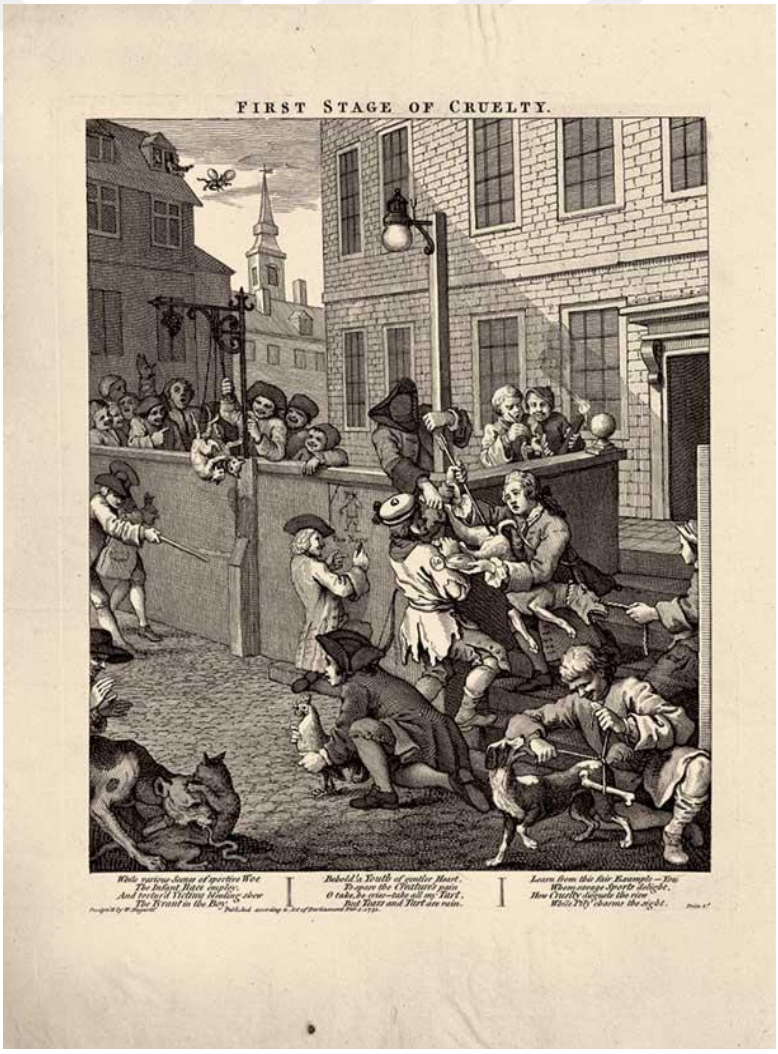


Resim 3.22. *William Hogarth*, Harlot'un İlerleyişi, *Gravür, 31.4 x 38 cm, 1732*

[125] https://www.britishmuseum.org/pdf/British%20Satirical%20Prints.pdf

[126] Sophie Harland, https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/britain-18c/britain-ageof-revolution/a/hogarth-a-rakes-progress

Hogarth'ın sanatı dönemin sanat anlayışı olan Rokoko sanatının güçlü kalıntılarını içermekte ve resimlerinin konusunu halk arasında dolaşan hikayeler, skandallar ve siyasi olaylar oluşturmaktadır. Hogarth ele aldığı politik hiciv içeren baskıresimleriyle büyük bir üne kavuşmuş ve bu alanda politik hiciv resimlerinin Hogarthian olarak adlandırılmasına sebep olmuştur. Dönemin İngilteresinin siyasi ve ahlaki açıdan yozlaşmasını ele aldığı ve dört baskıresimden oluşan 'Zorbalığın Sahnesi' adlı baskıresim serisi önemli baskıresim serilerinden birisidir. (Resim 3.23) Güçlü anlatımıyla dikkat çeken bu baskıresim serisi özellikle toplumun alt sınıfı için üretilmiş bu nedenle ucuz kağıda basılarak çoğaltılmıştır. Baskıresmin çoğaltım ve yayılım olanaklarını bu anlamda sonuna kadar kullanan Hogarth, sanatını topluma dayandırarak politik bir karşı duruş sergilemiştir.



Resim 3.23. *William Hogarth, Zalimliğin Sahnesi- Zalimliğin ilk Sahnesi, Gravür, 38x32,1 cm, 1751*

Dönem içerisinde baskıresim çok güçlü bir konumdadır. 1796 yılında Alois Senefelder'in Litografi tekniğini bulması baskıresmin üretime yönelik gücünü arttırırken, baskıresmin ifade gücünü de zenginleştirmiştir. Bu yeni baskıresim tekniğinin ortaya çıktığı zaman aralığı, bilgiyi arayan ve ulaşma gayreti içerisinde olan Aydınlanma Çağı bireyinin ihtiyaçlarına cevap veren yapıdadır. Fransa'da okur yazarlığın yayılması neticesinde basılı yayın gittikçe önemli hale gelmeye başlamıştır. Kral XVI. Louis'in getirmiş olduğu sansüre ve basılı yayınların açık dağılımını engelleme çabalarına rağmen basın, Fransa'da gün geçtikçe büyüyen bir yapıya sahiptir. Bu daha çok baskıresim sanatçısının ve teknisyeninin ortaya çıkmasına sebep olmuş, baskıresimin öneminin artmasını sağlamasının yanı sıra baskıresmin politik bir karşıt güç haline gelmesini de sağlamıştır. "1789'da siyasi broşür ve gazeteler giderek artan sayıda ortaya çıkmaya başlamıştır. Baskıresimle üretilen bu broşürlerin içerikleri çoğunlukla çelişkili olmasına rağmen, hepsinin ortak noktasını yüksek tonla eleştirdikleri rejim oluşturmaktadır."[127] Dönem içerisinde baskıresim aynı zamanda halkın bilgi ve haber almasını sağlayan bir yayın organı işlevini de yürütmektedir. 1789 Devriminin kıvılcımını yakan Bastille Baskını iki hafta içerisinde baskıresimlerle Fransa sokaklarında dolaşıma sokulmuştur.



Resim 3.24. *Sanatçısı Bilinmiyor, Bastille Fırtınası, Gravür, Elle Renklendirme, 1789, Fransa*

Dönem içerisinde baskıresmin çok güçlü bir konumda olması ve Hogharth'ın baskıresimleriyle yakaladığı başarı baskıresimde satirik anlamda eser veren sanatçıların önünü açmıştır. James Gillray (1756 – 1815) ve Thomas Rowlandson (1756 – 1827) bu dönemin Hogarth'dan sonra hicvi ve baskıresmi merkeze koyarak eser üretmiş en bilinen sanatçılarındandır.

[127] Colin Moore (2010), Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change, A&C Black Publisher Limited, London, sf 59



Resim 3.25. *James Gillray, Buonaparte, inişten 48 saat sonra!, Gravür, 1803*



Resim 3.26. *James Gillray, 'Donsuzlar Avrupa'yı ekmekle besliyorlar' Gravür, Elle Renklendirme, İngiltere, 1793*

James Gillray ilk politik baskıresmini 1778 yılında yayınlamış ve bu dönemden sonra aktif bir şekilde bunu sürdürmüştür. Eserlerinde konu olarak Büyük Britanya ve İrlanda Kralı olan III. Georg'u, Napolyon Bonapart'ı ve dönemin ünlü siyasetçilerini ve siyasi olayları konu almıştır. (Resim 3.25, Resim 3.26) Thomas Rowlandson'da Gillray gibi dönemin yayıncıları için baskıresimle satirik ve politik konuları ele alan eserler üretmiştir. Rowlandson'un yayıncı Rudolf Ackermann ile gittiği iş birliğinin sonucunda ürettiği politik ve sosyal temaları ele aldığı baskılar dönem içerisinde sanatçının bilinirlik kazanmasına neden olmuştur. (Resim 3.27) Toplumsal meselelerden gündelik hayatın sorunlarına dair geniş bir yelpazede ürettiği eserleri arasında en çok bilinirlik kazanmasına neden olan işleri seçim kampanyalarında yer alan karakterleri betimleyen baskıresimleri olmuştur.



Resim 3.27. *Thomas Rowlandson Politik şefkat, Gravür, 21,2x34,6cm, 1784,*



Resim 3.28. *Richard Newton, '-Johnny, Bu yaptığın vatan hainliği' Gravür, elde renklendirme 25,3x36 cm, 1798*

Baskıresim ve politik hiciv içeren karikatürün dönem içerisindeki bu ilişkisi pek çok sanatçının bu anlamda eser vermesine yol açmıştır. Richard Newton (1777 – 1798), Henry William Bunbury (1750-1811), Piercy Roberts (1785 -1824), Charles Williams (? – 1830), William Austin (1721 – 1820), George Bickham (1706-1771), Isaac Cruikshank (1764-1811), John Hamilton Mortimer (1740-1779) gibi sanatçılar baskıresim ile üretimde bulunarak politik hiciv ve karikatürü eserlerinde konu olarak işlemişlerdir. (Resim 3.28) Fransız devrimine giden çalkantılı süreç içerisinde yer alan bu sanatçılar ve ürettikleri eserler, egemen gücün yanında yer almayarak karşısında duran, eleştiren ve hicveden yapılarıyla baskıremin politik geleneğinin oluşumuna önemli katkılar sunmuşlardır. Öncesinde sanatta yer bulmayan bu yaklaşım Fransız devrimi ile daha da belirginleşecek keskin bir ayrımın ilk işaretlerini ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir.

3.2. Modern Dönem Baskiresiminde Politik Eğilimler

3.2.1. Modern dönemin kuramsal, sosyolojik yapısı ve baskıresim

1848 yılının milat olarak kabul edildiği Modern dönem içerisinde, sanatın kendi özerk sınırları içerisinde sıkışıp kaldığı, sanatın kendi sorunlarının içerisinde yoğrulduğu ve toplumdan uzak olduğu düşünülmemelidir. 1848 yılında yaşanan toplumsal olayların sanatçıları anti-burjuvatist bir yapıya dönüştürmesi ve Aydınlanma Çağının Rasyonalist bakış açısının toplumu hüsrana uğratmasının doğal bir sonucu olarak sanatçıların da bu duruma tepki vermesinin tabii olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. Yüzyılın başına kadar sanat hem özerk yapısını koruma gayreti içine girmiş hem de ulus – devlet yapılanması içerisinde varlığını sürdürmüştür. "Sanat ve siyaset, modernizmde, farklı rejimleri ve farklı paydaları olan iki özerk alan arasında tehlikeli bir temas olarak görülen bir ilişki… Ama o zaman bile sanat, hem özerkliğine rağmen hem de onun sayesinde, siyasal bağlanmalar içindeydi ve siyaset açısından önemliydi – özellikle ulusların inşa edilmesi sürecinde."[128] Her iki eğilimin eş zamanlı olarak görülmesi, ardsüremsel yaklaşımla çözülemeyecek bir yapıdadır. Oluşan bu yeni sanat anlayışları dönemin toplumsal ve siyasi yapısıyla ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Tarihsel perspektif içinden bakıldığı zaman 20. Yüzyılın başındaki Birinci Dünya Savaşı'na giden süreç içerisinde sanat, giderek daha siyasallaşmış ve Avangard sanat ile bu siyasal formunu daha da belirginleştirmiştir. Modern sanatın başladığı 1848 yılında sanat söylemini toplumsal olanla ilişkilendirmeye başlamış, bu yönelim sanatın politik söylem gücünü ortaya çıkartmıştır. "1830 ile 1848 yılları arasında, yaşamın siyasallaşması ile birlikte, edebiyatta (sanatta) da siyasal eğilim yoğunlaşmıştır. Bu dönemde politika ile ilgili olmayan yapıt yok gibidir; 'sanat için sanat'ın susması bile politik bir amaç taşır."[129] Hauser'in sözünü ettiği 'Sanat için sanat' kavramı, "Romantizmden çıkma bir kavramdır ve bu akımın özgürlüğüne kavuşması için kullandığı silahlardan biridir. Bu olgu, romantizmin estetik kuramının sonucu ve bir ölçüde onun toplamıdır. Başlangıçta yalnız klasik kurallara karşı bir başkaldırı niteliğinde

[128] Lev KREFT, (2008) Editör: Ali Artun, Sanat/Siyaset - Kültür çağında sanat ve kültürel politika, İletişim yayınları, I.Baskı, sf 188-189
[129] HAUSER, Arnold, (1984) Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Y. G. Remzi Kitap Evi, İstanbul, sf 220

olan hareket, sonunda dış bağların tümüne karşı olan bir akıma ve sanat niteliği olmayan tüm ahlaksal ve entellektüel değerlerden kurtulma çabasına dönüşmüştür."[130]

Sanayii devriminin getirdiği ağır yaşam koşulları altında ezilen halkın durumu sosyalist fikirlerin gelişmesine ve yayılmasına sebep olmuş, bu durum sanatın da kendisini toplumsal olanla ilişkilendirmeye başlamasıyla sonuçlanmıştır. Özellikle 1848 yılında Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından kaleme alınan Komünist Manifesto, dönemin aydınlarını ve sanatçılarını direkt bir şekilde etkilemiştir. Burjuva düzeninin ve ona ait olan üretim araçlarının özel mülkiyetlerinin ortadan kaldırılarak, sınıfsız bir toplum düzeninin gerçekleştirilmesi gerektiğini savunan ve bu doğrultuda sanatı da içine alan yaklaşım, modern dönem sanatına yön vermiştir. Romantizmden kopuşun ve ayrılığın başladığı dönem içinde Marksist estetik önemli bir yer tutmaktadır. "Romantik görüş (Marx'ın deyimiyle) "doğrulanabilir bir karşılık" olarak her zaman burjuva görüşle yan yana ortaya çıkacaktır."[131] Sanatın toplumsal ve siyasi yönüne vurgu yapan Marksist estetik, sanatçıyı sanat emekçisi olarak görür ve sanatın toplum üzerindeki etkisinden hareketle sanatı; toplumun aydınlanma ve farkındalık kazanma enstrümanlarından biri olarak tanımlar. Sanatın neliğinin "insan eylemi"yle ilişkili olduğu düşüncesini temel alan anlayışa göre sanatçının tarafsız olamayacağını savunurken; sanatın siyasetten bağımsız olma düşüncesinin burjuva ideolojisinin görüşünü yansıttığını savunmaktadır. Burjuva topluma ihanet etmiş ve halkı kendi ideolojik ve menfii çıkarları için kullanmıştır. Burjuvazi tarafından desteklenen kapitalist sistem içerisinde sanatçının sessiz kalması bu sistemi onayladığı anlamına gelmektedir. Sanatçı tarafsız olmamalı bilakis taraf bir şekilde sanatını icra etmelidir. "Sanatçı, işçi sınıfının yanında yer almalı; çelişkili toplumsal gerçekleri açığa çıkarmalı, onu yansıtmalı; yeni bir toplum inşa etme sürecinde üstüne düşeni yapmalıdır"[132]

19. yüzyılın ortalarında çıkan ve dönemin ruhunu belirleyen bu görüşler dönem içerisinde yer alan sanatçıların sanatlarını şekillendirmesinde de başat rol oynamaktadır. Toplumsal yaşamla daha direkt bir ilişki kurma çabası içine giren sanatçılar, bu nedenle kendilerine ihanet ettiklerini düşündükleri burjuvaziye karşı savaş açmışlardır. Aydın kesim yaşanılan düş kırıklığının sorumlusu olarak burjuvaziyi görmektedir. Bu nedenle

---

[130] a.g.k. sf 226

[131] Fischer, Ernst, (1990). *Sanatın Gerekiliği*, Çev.Cevat Çapan, Verso Yayınları, İstanbul. Sf 95

[132] a.g.k. sf 13

kendilerini sanayi devriminin sonucunda ağır yaşam koşulları altında ezilen işçi sınıfının yanında konumlandırmışlardır. Bu yöneliş Marksist anlayışla büyük bir paralellik göstermektedir.

> "Marxizm'e göre, varlığa anlamını veren insandır. Gerçeklik, ister doğal varlık olsun, isterse sosyal varlık olsun, önemini ve anlamını insan ile bulunduğu ilgi içinde elde eder. Bu nokta, marxist teori için çok önemlidir, çünkü, marxist hümanizm bu noktaya dayanmaktadır. Her şeye anlamını ve değerini veren insandır. Sanat da her şeyi insana göre değerlendirir. «Sanat herhangi bir görünüşü, 'insan için' ve 'insana karşı', insansal ve insansal olmayan, humanistik ya da antihümanistik olup olmadığı açısından yargılar. Sanat, objektif görünüşleri olduğu gibi, sübjektif görünüşleri de somut tarihsel koşullar altında insan varlığının ifadesi olarak biçimlendirir"[133]

Modern döneme tarihlenen bu gelişmeler yaşanan çağın Rönesans'tan itibaren yayılmaya başlayan bilimsel, akılcı ve insanı merkeze koyan hümanist bakma şeklinin bir sonucudur. Modern düşüncenin kapitalist ekonomik gelişimi benimsemesi neticesinde yayılım ve büyümeyi arzulayan, rekabeti ortaya çıkartan yapısı başta Avrupa'dan başlayarak tüm dünyayı etkileyen bir düşünce haline gelmesini sağlamıştır. Devlet yapılarının ortaya çıkması, endüstri devrimiyle başlayan sanayileşmenin artış göstermesi, tüm yerel otonomilerin gücünü kaybetmesine ya da önemli bir ölçüde gücünü yitirmesine neden olmuştur. Modern anlamda ulusların ve toplumların doğuşuna yol açan modernizm sürecinde, toplumsal dönüşümlerin başlaması kaçınılmazdır. Sanatın da kendini bu değişimlerin içerisinde konumlandırması ve sanatta yeni yönelimlerin ve kırılımların yaşanması bu anlamda şaşırtıcı değildir. Kapitalist sürece yön veren teknolojik gelişimler modernist süreç içerisinde baş döndüren bir hızla gelişim göstermiştir. Endüstri devrimi ile başlayan süreç içerisinde (1763 yılında James Watt tarafından) buharlı makinelerin icadı, (1801'de Sir Humphrey Davy tarafından) elektrikli lambanın bulunması, (1876'da Alexander Graham Bell tarafından) telefonun bulunması, gibi yeniliklere 19. Yüzyıldan itibaren otomobil endüstrisinin eklemlenmesi, (1826'da Nicephore Niepce tarafından) fotoğraf makinesinin icadı, sinema filminin, röntgenin ortaya çıkışı toplumların gündelik yaşamında çok önemli değişikliklere yol açmıştır.

---

133 Tunalı, İsmail Mârxîst Estetik'te Gerçeklik, Obje Ve Süje Problemi, http://dergipark.gov.tr/download/article-file/14503 sf 112

Sanayii devriminin bir sonucu olarak gelişen makine endüstrisi özellikle baskıresim alanında üretimin artmasına ve baskıresimin kendi alanını genişletmesine neden olmuştur. Romantizmle birlikte açılan özel galerilerde sergilenmeye başlayan sanat eserleri içerisinde baskıresim önemli bir yer tutmaktadır. 19. yüzyılda, baskıresim, yeni dolaşım yöntemleri ile sanata olan erişimi çarpıcı biçimde değiştirmiştir. Sanat artık ayrıcalıklı galerilerle sınırlı değildir. Özel koleksiyonlarda saklanan ve erişimi kapatılmış olan resimlere erişim bu anlamda baskıresimle aşılmıştır denilebilir. Sanatçılara, çoğaltılan edisyonlarla pek çok galeriyle çalışma fırsatı sunan baskıresim, aynı zamanda modernist dönem içerisinde burjuvaya savaş açan sanatçıların orta gelirli sınıfa işlerini satarak hayatlarını idame ettirme fırsatı sunması bakımından eşsiz bir konumdadır. 19. Yüzyılın başından itibaren yüzyılın sonuna kadar sanat tarihi içerisinde baskıresimle uğraşan sanatçıların sayısındaki inanılmaz artış bunun kanıtı niteliğindedir. Oluşan bu ilgi ve bunun sonucunda artan üretim, baskıresmin tanınırlığının artmasından ziyade baskıresim bu süreç içerisinde sanatçıların, sanatsal ve siyasal söylemlerinin taşıyıcısı konumuna gelmiştir. Goya ile başlayan sanatın özerk alanı içerisinde konumlanan politik söylem gücünün etkisi yüzyılın ortalarına gelindiğinde kuşkuya yer bırakmayacak niteliktedir. Walter Benjamin 1936 yılında yazdığı ’Mekanik Üretim Çağında Sanat Eseri’ adlı makalesinde yeniden üretimin politik sonuçlarına odaklanmıştır. 19. Yüzyılda litografi ve fotoğrafçılıktaki özgün kopya üretimine değinerek çoğaltımın ve mekanik süreçlerin sanatı demokratikleştirdiğini savunmaktadır.

Baskıresime olan ilgi baskıresimde yeni metodların da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak baskıresimin bu denli hızlı gelişiminin ardında basımcılık endüstrisinin sanayii devrimi ile birlikte gelişmesinin de önemli bir rolü olduğunun altı çizilmelidir. 19. Yüzyılın başında saatte 100 baskı yapılabilen ve insan gücüyle çalışan makinelerin yerini Buharlı basım makinelerinin alması basım hızını inanılmaz bir şekilde arttırmıştır. “Saatte 10.000 baskı yapan bu makineler galvaniz boruların icadıyla birlikte gazete tirajlarının artmasına ve gazetenin fiyatının ucuzlamasına sebebiyet vermiştir. 1830 yılında ucuz kağıt olarak bilinen gazete kağıdının icadıyla birlikte ilk kitlesel üretimler yapılmaya başlanmıştır. 1833 yılında çıkmaya başlayan New York Sun gazetesi günlük ucuz gazeteye bir örnektir. Bir peniye satılan gazete ‘penny press’ adıyla

bilinmektedir"[134] Gazetenin ucuzlaması ve sanayii devrimiyle birlikte okur yazar sayısının artması basılı yayınların halk üzerinde önemli ölçüde etki sahibi olmasına yol açmıştır. Aynı zamanda 1798 yılında Alois Senefelder'in bulduğu ve geliştirdiği litografi tekniği 19. Yüzyılın ortalarıında yayılım göstermiş ve ofset baskı tekniğine uygun gelişen yapısıyla dönem içerisinde en çok tercih edilen baskıresim tekniklerinden birisi olmuştur.Bu dönemde gelişmekte olan medya araçları içerisinde gazete, radyo ve yeni gelişmekte olan sinema dışında, baskıresim ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu avantajlar şu şekilde sıralanabilir;

Baskıresmin çoğaltılabilir olması sayesinde daha fazla kişiye ulaşabilmesinin sağladığı avantaj oldukça önemlidir.

- İktidar veya egemen güç açısından diğer propaganda araçları düşünüldüğünde daha ekonomiktir.
- Oluşturulmak istenilen mesajın hayata geçirilmesi oldukça kısa süre içerisinde gerçekleştirilebilir.
- Propaganda faaliyetinin yürütüldüğü diğer araçlarla kıyaslandığında anlık değildir. Radyo veya sinemanın mesajları aktardığı andan sonra işlevini yitirmesi göz önüne alındığında baskıresmin sözgelimi bir duvara yapıştırılması durumunda oradan geçen bireylere sürekli mesajı iletmesi oldukça pratik ve etkili bir yoldur.

Propagandanın içinde barındırdığı 'gizli ikna' için sanat nasıl vazgeçilmezse baskıresim de diğer sanatsal faaliyetler ile kıyaslandığında yukarıda sözü edilen durumlarla birlikte düşünüldüğünde propaganda faaliyeti için vazgezilmez bir ayrıcalığa sahiptir. İletilmek istenilen mesajın sanatsal bir yapıyla sunulması, mesajın hedef kitle üzerinde daha hızlı nüfuz etmesini sağlamaktadır.

Bu nedenlerden dolayı sözü edilen dönem içerisinde baskıresim ile yapılan politik vurguya sahip sanatsal üretimlerin yanında propaganda faaliyetleri içerisinde de baskıresim en etkili yöntemlerden birisi olmuştur.

[134] Colin Moore (2010), Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change, A&C Black Publisher Limited, London, sf 72

3.2.2. İktidar ve propaganda aracı olarak baskıresim

Sanat ve iktidar ilişkisi önceki bölümde anlatıldığı üzere modern döneme gelene kadar süregelen bir yapıda varlığını korumuştur. Modern dönem içerisinde bu ilişki, kurulan devletlerin ve ulus kavramının ortaya çıkmasıyla beraber yeni bir boyut kazanmıştır. Sanatın uluslar yaratmak için birleştirici bir gücü elinde bulundurması, devletlerin uluslarla birlikte varlık göstermesi neticesinde sanat; devletin egemen güç olduğu toplumlarda bu amaca hizmet eden bir amaçla ortaya konmuştur. Feodalizmden kapitalizme geçiş sürecinde ortaya çıkan ulus kavramı, Aydınlanma Çağı içerisinde oluşmaya başlamış bir kavramdır. Ulus devlet; "meşruiyetini bir ulusun belli bir coğrafi sınır içindeki egemenliğinden alan devlet şeklidir. Devlet politik ve jeopolitik bir varlık, ulus ise kültürel ve/veya etnik bir varlıktır. Ulus devlet kavramı ise bu ikisini belli bir coğrafyada örtüştürür, ve böylelikle kendisinden önce gelen devlet yapılarıyla büyük ölçüde farklılaşır."[135] Ulus – devlet yapılanması içerisinde sanat, devlet olgusunun ulusun kültürü ile ilişkilendirilmesinde ve devletin ulus üzerinde egemen güç olarak tanınması amacını taşır.

Sanayii devriminin sonuçlarının alınmaya başladığı modernizm sürecinde devletlerin kapitalist sisteme geçmesi, aynı zamanda devletleri yeni pazar arayışlarına itmiş ve sınırlarını genişletme ihtiyacını da doğurmuştur. Devletlerin hammadde ve sömürge arayışına girmeleri, silahlanmanın artması, Fransız devrimi'nin getirdiği milletçilik akımının yayılması sonucunda savaş çanları çalmaya başlamıştır. Savaşa gidilen bu süreç içerisinde devletler propaganda faaliyetleri yürütmeye başlamışlar ve bu süreç içerisinde baskıresimden büyük ölçüde faydalanmışlardır.

Aydınlanma Çağı'nın getirdiği dönüşüm ve değişimlerle şekillenen modern dönemde İktidar ve Sanat arasındaki bu ilişki yukarıda sözü edilen siyasal dönüşümlerle beraber yeni ilişkiler ortaya çıkartmıştır. İktidarın, ortaya çıkan 'devlet' olgusu içerisindeki özerk yönetimi, baskıresimin politik seyrini ülkeler nezdinde farklılaştırmıştır. Modern dönem içerisinde baskıresmin politik yönünün iktidarla ilişkisinin nasıl bir seyir izlediğinin araştırıldığı bu bölümde sözkonusu farklılıklar nedeniyle ülkeler özelinde bu ilişkiyi inceleme zorunluluğu doğmaktadır.

[135] https://tr.wikipedia.org/wiki/Ulus_devlet

3.2.2.1. Britanya İmparatorluğu

İngiltere'de Birinci Dünya Savaşına gidilen süreç içerisinde kurulan basın evi "Wellington House'un temel amacı; İngiliz kamuoyunu savaşı sürdürmeye ikna etmek ve dünya kamuoyunu Almanya ve müttefiklerine karşı kışkırtmaktır."[136] Bu amaçlar doğrultusunda Wellington House, orduya asker toplamak, halkın moralini yükseltmek, düşmanları kötüleyerek halk nezdinde kamuoyu yaratmak, savaşa girmeyen tarafsız ülkeleri (başta Amerika'yı) kendi yanlarında savaşa sokmak gibi propaganda faaliyetleri yürütmüştür. "Büro'da yürütülen propaganda faaliyetlerini oluşturan yayınlar profesyonel kişiler tarafından hazırlanmakta, başta İngiliz kamuoyu olmak üzere tüm dünya kamuoyu ile paylaşılmaktadır. Propagandanın etkisini arttırmak için sözü edilen konularla ilgili ayrıntılı fotoğraflar paylaşılmakta ve taraflı bir şekilde gelişmeler sunulmaktadır."[137] Wellington House'un yürüttüğü propaganda faaliyeleri içinde baskıresimle üretilen propaganda resimleri, (çağın iletişim araçları düşünüldüğünde baskıresmin çok önemli bir konumda olmasından dolayı) büyük bir kısmını oluşturmaktadır. (Resim 3.29 ve Resim 3.30)



Resim 3.29. *Sanatçısı Bilinmiyor, '-Burada senin için bir yer var, bur ayı dolduracak mısın?' 76x52 cm, Litografi, 1915*

[136] ÖYMEN, Onur (2014). Bir Propaganda Silahı Olarak Basın. İstanbul: Remzi Kitabevi sf 120
[137] BUITENHUIS, Peter (2011). The Great War of Words: British, American and Canadian Propaganda and Fiction, 1914-1933. Canada: UBC Press, sf 29

1915 yılında Wellington House'un ilk raporu baskıresme verilen önemi göstermektedir; "Haziran 1915 raporuna göre Wellington House'da 2.5 milyon broşür ve diğer baskıresim ürünleri 17 dilde yayınlanmıştır."[138] Wellington House'ta üretilen baskıresimler genellikle büronun içinde görev alan sanatçılara yaptırılmakta, bu sanatçılar hazırladıkları eserlerde genellikle kendi adlarını kullanmamakta, bunu devlete olan bağlılıklarının bir göstergesi olarak düşünmektedirler. Bu nedenle bugüne kalan baskıresimlerin birçoğunun kim tarafından yapıldığı bilinmemektedir.



Resim 3.30. *Alfred Leete, 'İngiltere seni istiyor, Ülkenin ordusuna katıl!' 74x 50 cm, Litografi, 1914*

Askere alma afişleri savaşa girilen süreç içerisinde ve savaş süresince en çok karşılaşılan afişlerdir. Askere alma birimi tarafından bastırılan bu afişlerde de görüldüğü üzere propagandanın gizli ikna yöntemiyle savaşa katılması istenilen erkekleri cesaretlendirici ve iknaya yönelik bir çaba ile askere yazılmaları sağlanılmaya çalışılmaktadır. Bu çabanın diğer örneklerinde ise orduya katılacak erkeklerin yaratılan bir düşman üzerinden ülkelerini korumak için askere yazılmaları beklenir. İngiltere'nin Almanya'ya karşı yürüttüğü propaganda faaliyetleri, İngiliz kamuoyunun belli bir düşman üzerinden tahrik edilmesini sağlamakta ve İngiliz halkının manipüle edilmesini amaçlamaktadır. Bu amaçla hazırlanan posterlerde Alman halkından söz edilirken bir stereotip olarak 'Hun' kelimesi kullanılarak İngiliz halkı nezdinde Almanların, barbar ve

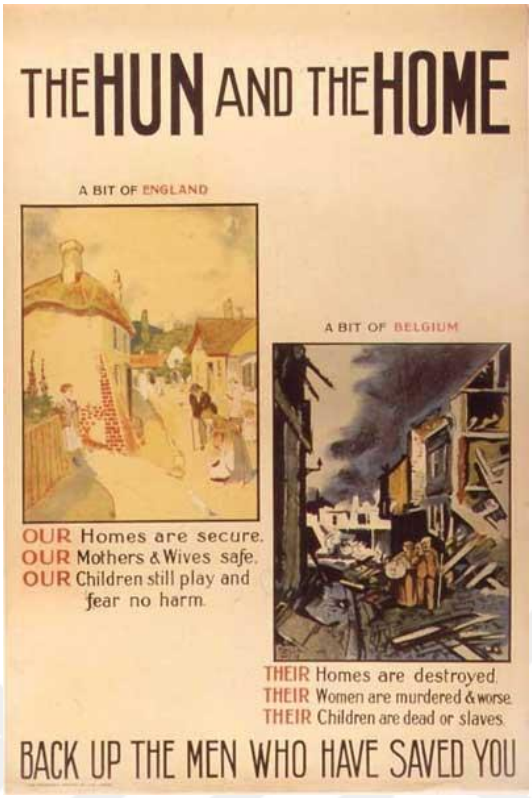
[138] https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/war_propaganda_bureau

istilacı olduğuna ikna edilmesi amaçlanmıştır. Norman Lindsay, tarafından hazırlanan '?' adlı baskıresim (Resim 3.31), 1917 yılında askere alım kampanyaları için tasarlanmıştır. Hun stereotipinden yola çıkan Lindsay, Alman askerlerini elleri kanlı bir canavara benzeterek, ellerinden damlayan kanın Avrupa'ya düşmesini ve oradan dünyaya yayılmasını ima ederek halkını ve özellikle dünya kamuoyunun Almanlara karşı cephe almasını amaçlamaktadır.



Resim 3.31. *Norman Lindsay, '?' 56x69 cm, Litografi 1917*

1916 yılında yapılan ve sanatçısı bilinmeyen 'Hunlar ve Bizim evimiz' isimli baskıresim ise (Resim 3.32) Almanya'nın işgal ettiği Belçika'da yarattığı tahribat üzerinden yapılan propagandist bir çalışmadır Tipik bir korku stereotipinin işlendiği bu çalışmada işlenen konu, resimlerin altındaki yazılarla bütünleşik bir halde mesajını iletmektedir. İngilizlerin kendi evlerinin altında yazan yazılarda 'Evlerimiz güvenlidir, Annelerimiz ve Kadınlarımız güvendedir, Çocuklarımız hala zarar görmeden (sokaklarda) oynamaktadır'a karşılık Almanların işgal ettiği Belçika'da 'Evler parçalandı, Kadınlar öldürüldü ve daha kötü şeyler oldu, Çocuklar öldürüldü veya köleleştirildi' yazmaktadır.



Resim 3.32. *Sanatçısı Bilinmiyor, 'Hunlar ve Bizim evimiz' 75x50 cm, Litografi, 1916*

İngilizler I. Dünya Savaşında bu anlamda propagandayı en etkili kullanan ülkelerin başında gelmektedir. Baskıresimlerle kamuoyu üzerinde oluşturulan etki oldukça önemli bir silaha dönüşmüştür. "… posterler, Birinci Dünya Savaşı'nda en etkili propaganda aracı olarak ortaya çıkmıştır."[139] 20. Yüzyılın başı düşünüldüğünde artan iletişim faaliyetleri içerisinde yazılı ve görsel iletişim en ön safta yer almaktadır. İletişimin artmasına rağmen sinema, radyo, telgraf gibi elektronik iletişim araçları hem teknolojinin yaygınlaşmamasından, hemde erişimin kısıtlı olmasından dolayı öncü rol oynamamaktadır. "Elektronik kitle iletişim araçlarının bu dönemde etkin olmaması, posterler gibi basılı kitle iletişim araçlarının ön plana çıkmasına zemin hazırlamıştır. Diğer yandan, posterlerin propaganda amaçlı kullanımının en önemli özelliklerinden birisi sürekliliği olmuştur. Kitleler radyoları ve televizyonları kapatabilir, politik mitinglere veya sinemaya gitmeyebilir, fakat herhangi bir yerden başka bir yere gittiğinde mutlaka propaganda posterini görmektedir. Ondan kaçması mümkün değildir."[140]

[139] ÇANKAYA, Erol (2008). 'İktidar Bu Kapağın Altındadır. *Gösteri Demokrasisinde Siyasal Reklamcılık*' İstanbul, Boyut Yayın Grubu sf:62
[140] Akarcalı,S. (2003) 'İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda' Ankara, İmaj Yayınevi sf:109 Akt: Çakı C. 'Birinci Dünya Savaşı'nda Propaganda Amaçlı Kullanılan Posterlerin Korku Çekiciliği

Okuryazarlığın önceki dönemlere göre artış göstermiş olmasına rağmen etkin propagandanın tüme yayılım gösterme arzusu göz önüne alındığında; resimle desteklenen anlatım, mesajın tüme iletilmesini sağlayan bir işlevde üstlenmektedir. Baskıresimle üretilen görseller, propaganda faaliyetinin görsel iletişimin olanaklarından faydalanmasına imkân sağlamaktadır. Baskıresimle üretilen bu görseller, mesajın kalıcı bir etki bırakmasını, tekrar hatıra gelmesini sağlaması gibi unsurları da içinde barındırmaktadır.

4.2.1.2. Almanya İmparatorluğu

Almanya'nın propagandayla ilişkisi İngiltere ile kıyaslandığında daha düzensiz bir şekilde gelişmiştir. Almanya'da üretilen posterler daha çok İngiltere'yi ve Rusya'yı hedef almaktadır. "Alman afişlerinde kullanılan stereotipler: İngiltere'nin ihaneti, kıskançlığı, zayıf rekabet hırsı vurgulanmış; posterlerde İngiliz askerlerinden Tommy'ler diye söz edilerek, Rus askerler ise sarhoş ve barbar olarak gösterilerek zayıf düşürülmeye ve Alman halkı üzerinde motivasyon yaratılmaya çalışılmıştır."[141] Almanlar afişlerinde sıklıkla 'vatan' kavramına vurgu yapmışlar, vatanın uğrunda ölünmesi gereken bir olgu olduğu iknasını baskıresimlerle yerleştirmeye çalışmışlardır.



Resim 3.33. *Fritz Erler, 'Babavatan için öl! – Senden öncekileri onurlandır, senden sonrakilere örnek ol.', 57x65 cm, Litografi, 1916*

Bağlamında İncelenmesi: Büyük Britanya Örneği' sf:11 https://dergipark.org.tr/download/article-file/592222

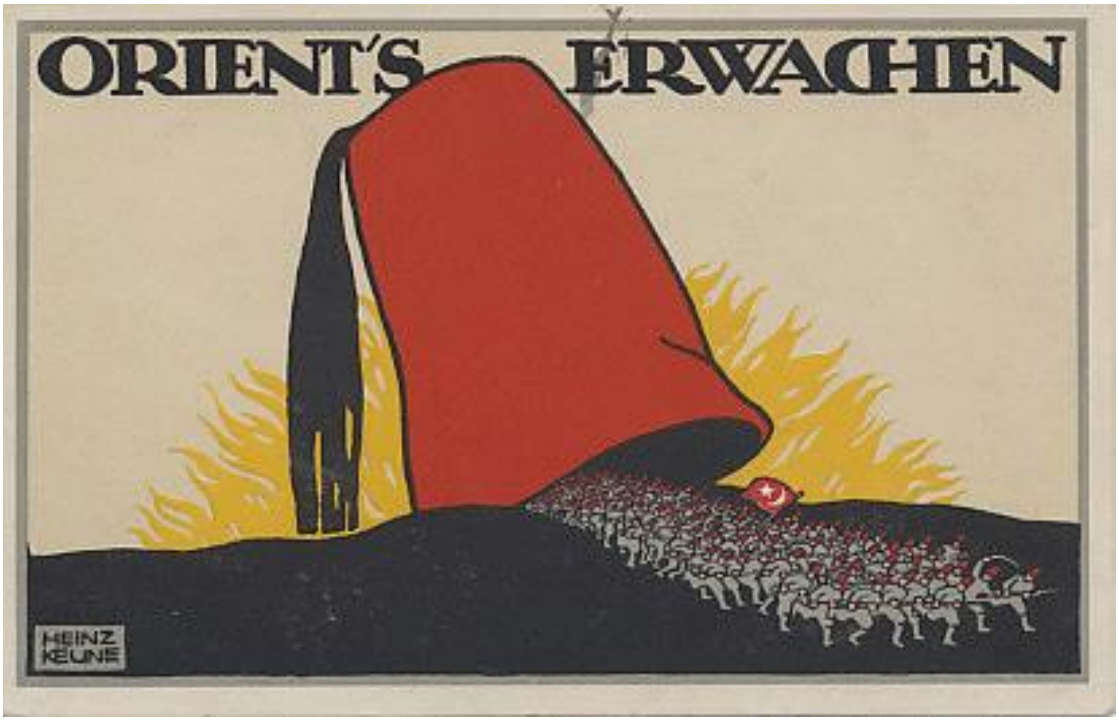
[141] Vanessa Ther, Stereotipler, Editör: Christoph Nübel, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/stereotypes , Erişim Tarihi 21.01.2018

Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya, Osmanlı Devleti ile yaptığı ittifakın bir sonucu olarak Türk ve Alman kamuoyunda bununla ilgili broşürler, kartpostallar ve diğer propaganda araçları ile çalışmalarda da bulunmuştur.



Resim 3.34. *Sanatçısı Bilinmiyor, 'Türkler Dünya Savaşında', Ofset Baskı, 1916*

Resim 3. 35'de Fes metonimi ile tasvir edilen ve Doğu vurgusuyla işaret edilen ülke Türkiye'dir. Uyanma vurgusu ise Türkiye'niin Almanya ile birlikte savaşa girildiğini haber vermektedir.



Resim 3.35. *Sanatçısı Bilinmiyor, 'Doğu Uyanıyor, Kartpostal, 1916*

3.2.2.2. III. Fransa Cumhuriyeti

Fransa ise bu dönemde baskıresimle üretilen propaganda resimlerinde daha resimsel bir dil kullanmasıyla öne çıkmaktadır. Duygunun ön plana çıkarıldığı bu baskıresimlerde insani duygular, zerafet ve dokunaklılık ön plandadır. Özellikle Jules Abel Faivre'nin litografileri kamuoyunda oldukça önemli bir etki yaratmıştır. (Resim 3.36 ve 3.37)



Resim 3.36. *Jules Abel Faivre, 'Onlara sahip olacağız' 120x80 cm Litografi, 1916*



Resim 3.37. *Jules Abel Faivre, '3. Ulusal Savunma Kredisi' 120x80 cm Litografi, 1916*

Fransa'da önemli pek çok baskıresim sanatçısı (Jules Abel Faivre, Jean-Jacques Waltz (Hansi), Neumon, Francisque Poulbot ve Leon Adolphe Willette, ..) bu dönemde Fransa Devleti'nn propaganda faaliyetlerine destek vermiş, artistik ve sanatsal değerleri olan önemli üretimler gerçekleştirmişlerdir. Fransız propaganda resimlerinin karakteristik özelliklerinin oluşmasında önemli katkıları olan bu sanatçılar, ürettikleri afişlerin büyük bölümünde isimlerini vurgulamışlardır.

Resim 3.38'de Francisque Poulbot'un resminde kullanılan Poilu kelimesi o dönem afişlerinin pek çoğunda (Örn: Resim 3.39) Fransız askerlerinin tanımlanmasında kullanılan bir metonimdir. Noel için tatile giden askeri konu alan bu Litografide Poilu kelimesi askerler için kullanılan saf ve köylü anlamını içeren okşayıcı bir ifade olarak geçmektedir.



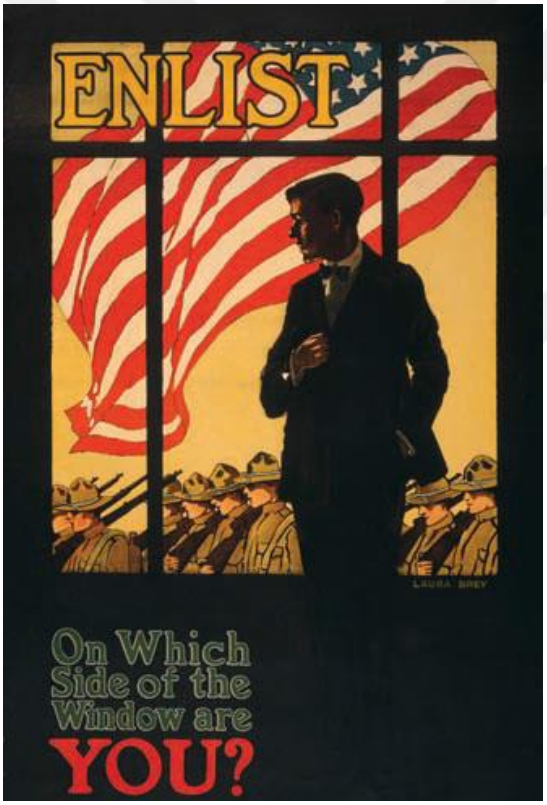
Resim 3.38. *Francisque Poulbot, 'Poilu'nun tatili' 78x113 cm, Litografi, 1915*



Resim 3.39. Leon Adolphe Willette, 'Poilu'nun tatili' , 76x95 cm, Litografi, 1916

3.2.2.3. Amerika Birleşik Devletleri

Birinci Dünya Savaşı'na başlangıçta dahil olmayan Amerika, 2 nisan 1917'de Almanya'nın Meksika'yı Amerika'ya karşı kışkırtmasını ve Almanya'nın Japonya ile ittifak kurma çabasının istihbaratını alınca savaşa dahil olmuştur. Savaşa geç dahil olmasına rağmen Wellington House tarafından Amerika'yı savaşa sokmak için Amerika'da yapılan propaganda çalışmaları, Amerikan Devletinin kamuoyunu yanına alma sürecini hızlandırmıştır.[142] Amerika'da bu dönemde üretilen baskıresim çalışmaları Avrupa'da yapılanlarla büyük benzerlikler taşımaktadır. Askere alma, düşman algısı, cesaretlendirici afişler bu dönemde yapılan çalışmaların konusunu oluşturmaktadır. (Resim 3.40/3.41)



Resim 3.40. *Laura Brey, 'Pencerenin hangi tarafındasın?', 99x66 cm, Litografi, 1917*



Resim 3.41.*. Rıchard Fayerweather Babcock, 'Deniz Kuvvetlerine katıl' 106x 72 cm, Litografi, 1917*

Adolf Triedler'in 1917 yılında yaptığı 'Bunu durdurmaya yardım edin' (Resim 3.42) afişinde kullanılan stereotipler ile (Alman askerinin maymuna benzetilmesi, bıçağından damlayan kanla barbarlığa ve zalimliğe vurgu yapılması ve arkadaki

[142] Colin moore sf 102

manzaranın yıkılmış görüntüsü) propagandist bir eylem amaçlanmıştır. İngiltere'de basılan afişlerle Alman askerinin ele alınışındaki benzerlik İngiltere tarafından Amerika'da yapılan propaganda faaliyetlerinin ne derece başarılı olduğunun bir kanıtıdır.



Resim 3.42. Adolf Triedler, 'Bunu durdurmaya yardım edin' 70x52 cm, Litografi, 1917

James Montgomery tarafından yapılan 'Seni Amerikan Ordusu'na istiyorum' afişi (Resim 3.43) ile İngiltere'de 1914 yılında Alfred Leete, tarafından yapılan 'İngiltere seni istiyor, Ülkenin ordusuna katıl!' (Resim 3.30) isimli çalışma arasındaki benzerlik yine bu ilişkiyi açığa çıkarmaktadır.



Resim 3.43. James Montgomery, 'Seni Amerikan Ordusu'na istiyorum', 102.1x74.8 cm, Litografi, 1917

3.2.2.4. Sovyetler Birliği – Lenin ve Agitprop

1917 yılı, Birinci Dünya Savaşı içerisinde hem Amerika'nın savaşa katılması hem de Rusya'da geçici hükümetin devrilerek iktidarın Lenin önderliğindeki Bolşeviklere geçmesini sağlaması ve Sovyetler Birliği'nin kurulmasına yol açan Ekim devriminin yaşanması açısından önem taşımaktadır. Rusya'da Vladimir Lenin önderliğinde kurulan Komünist Parti, Bolşevikleri bir araya getirerek 25 Ekim 1917'de kontrolü ele geçirmiştir. 1905 ayaklanmasının devamı niteliğinde olan hareketin en önemli yönünü; 1905 hareketi bir halk ayaklanması iken 1917 Devrimi'nin Lenin önderliğinde ve Komunist Parti'nin çatısı altında gerçekleştirmesi oluşturmaktadır. Komünist Parti, Bolşevikleri bir araya getirmek için 'Ajitasyonel Propaganda' bölümü kurmuş ve burada büyük kısmını baskıresimlerin oluşturduğu propaganda faaliyetleri gerçekleştirmiştir. "Konsomol'da (Genç Komünistler Birliği'nin kısaltılması) organize edilen gençler, isimleri V.I. Lenin, Red Stra, ve October gibi isimlere sahip her yanı bayraklar ve devrim resimleriyle süslenmiş, her birinin içerisinde kurulu olan baskıresim stüdyoları ve film projeksiyonlarıyla 'ajit-tren'ler ve 'ajit-gemi'lerle ülkeyi dolaşmışlardır."[143] (Resim 3.44)



Resim 3.44. *1919 yılında ülke çapında dolaşan ajit-tren fotoğrafı*

Rusya'da bu dönem üretilen propaganda posterleri karakteristik bir nitelik taşımaktadır. Avrupa'dan Rusya'ya gelen Vladimir Mayakovsky, Kasimir Malevich,

[143] Moore sf 123

Vladimir Tatlin gibi sanatçılar bu afişlerin hem üretiminde hem de kurulan büroda etkin görev alarak kendi sanat anlayışlarını propaganda için üretilen baskıresimlere taşırlar. Rus propaganda posterlerinin temel karakteristiğinin oluşmasında önemli rolü olan bu girişimler içerisinde "Kasimir Malevich, basit geometrik formlara ve ve saf renklere sahip olan süprematist anlayışı önermiş, Tatlin, savaş öncesi dönemde ortaya çıkan kübist ve fütürist anlayışı ortaya sürerek kontekse katkı sunmuştur."[144]

Rusya'da savaş sırasında başgösteren kağıt sıkıntısı stencil kalıplar kullanılarak üretilen baskıresimlerle aşılmış ve propaganda baskıresimlerinin en karakteristik örneklerinden sayılan işlerin üretilmesine neden olmuştur. Rusya'da Komünist Parti döneminde kurulan 'Satire Window of the Russian Telegraph Agency' ya da kısa adıyla 'ROSTA' olarak bilinen kuruluş 1918 ve 1921 yılları arasında stencil kalıplar kullanılarak hazırlanan bir tasarım önermişlerdir.

Mayakovsky ve Mikhail Cheremnykh gibi sanatçıların gözetiminde hazırlanan içerikler birkaç dizi resimden oluşmakta, ROSTA tarafından hazırlanan baskıresim kalıpları çoğaltılarak boş dükkanların vitrinlerine veya sokaklardaki uygun yerlere baskısı gerçekleştirilerek üretilmeleri sağlanmaktadır.[145] (Resim 3.45 ve 3.46) ROSTA posterlerinin üretilme hızı, onları normal posterlerden çok daha hızlı ve daha etkili bir iletişim aracı haline getirmiştir. ROSTA'nın hazırladığı afişlerin sergilenme mantığı da özel bir önem taşımaktadır. Bu afişler günlük hayatın içerisinde insanların uğrak yerleri olan noktalarda sergilenmiş ve bu sayede oldukça etkili sonuçlar doğurmuştur.

Resim 3.45'de Mayakovsky tarafından hazırlanan ROSTA afişinde soldan sağa şu ifadeler yer almaktadır; 1. Herkes Sovyet planını gerçekleştirdi, 2. Hiç zaman kaybetmedim ve özveriyle çalıştım, 3. Bunun için hemen ödüllendirildim, 4. Bir ödül ve bir dekorasyonla!

Resim 3.46'da ise yine soldan sağa 1. Soğuğun üstesinden gelmek ister misin? 2. Açlığın üstesinden gelmek ister misin? 3. Yemek ister misin? 4. İçmek ister misin? ifadeleri yer almaktadır. Kullanılan bu ifadelerin basitliğinden de anlaşılacağı üzere mesajın basit ve hızlı bir şekilde alıcıya iletilmesi hedeflenmiştir.

[144] Colin Moore (2010), Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change, A&C Black Publisher Limited, London, sf 124
[145] https://socialhistory.org/en/collections/russian-rosta-posters



Resim 3.45. *Vladimir Mayakovsky, 'Ekim Kampanyası', ROSTA, Stencil baskı, 1921*



Resim 3.46. *Vladimir Mayakovsky, 'iki dünya-iki plan: biz yaşam, onlar ölüm ekiyor!', ROSTA, Stencil Baskı, 1921*

ROSTA'nın içerisinde etkin bir görev yürüten Mayakovsky, ROSTA'nın faaliyetlerini ve ROSTA'nın sanatsal üretimi ülkeye yayma gayretlerini desteklemiştir. Mayakovsky'nin sanatsal görüşünü dile getirdiği "Sanat, müze diye adlandırılan ölü kemiklerin toplandığı tapınaklarda muhafaza edilmemelidir. Her yere yayılmalıdır-sokaklara, trenlere, fabrikalara, atölyelere ve işcilerin evlerine"[146] sözü ROSTA'nın üretimleriyle doğrulanmıştır. ROSTA'nın ürettiği baskıresimler yerleştirildikleri pencerelerde büyük kalabalıkları kendine çekmiştir. Mayakovsky ROSTA'nın ürettiği afişler için '-Koşan bir adamı bile durdururdu' demiştir. Mayakovsky, 1920 Mayıs ROSTA Rus İşcileri Genel Kongresinde ROSTA afişleri için yaklaşımını şöyle belirtmiştir;

> "-Basında çalışan tüm güçlerin, fikirlerimizin vurucu gücünün biçim karışıklığı ile zayıflatılmadığı bir aracın icatına yoğunlaştırması gerekir. Açıkça görülüyor ki yoldaşlar, eğer sloganlar bizim tarafımızdan yüceltilerek ortaya çıkartılıyorsa, tüm etkilerini yitirmemeleri gerkiyorsa, her zaman dikkat çekeceklerse, eğer her sokak duvarından ve her dükkan penceresinde herkesin ilgisine hükmedeceklerse şu zorunludur ki; şöyle ya da böyle bu sloganların geçici olmayan bir formda kurgulanmaları gerekir. Elbette, bunu yapmanın tek yolu, ele alınan sanatı propaganda için daha köklü imgelerle kullanmasıdır. Yoldaşlar, bu, ROSTA'nın;

[146] Anonymous, 'The Occupation of art and gentrification', The Anarchist Library, Londra, 2. Baskı, 2009 sf 8

> sanat eserleri, poster yapımı, ve pencerelerdeki hicivsel görüntüleri tercih etmesinin açıklamasıdır."[147]

Halkla acil bir şekilde iletişime geçme ihtiyacının bir sonucu olarak kurulan 'Ajitasyonel Propaganda Bürosu' bu ihtiyacı karşılamada oldukça etkili olmuş, "ROSTA tarafından üretilen 3000 kadar baskıresim 1917-1923 yılları arasında Rusya'nın tamamına dağıtılmış, düzenli olarak üretilen materyaller 1920'ler boyunca tedarik edilmiştir."[148]

Devrimin gerçekleşmesinden sonra Lenin tarafından uygulamaya sokulan 'Yeni Ekonomik Politika' ülkede yeni atılımlar için bir fırsat oluşturmuştur. "Konstrüktivist sanatçılar bunu görmüşler ve bu durumu fırsata çevirmek için harekete geçmişlerdir. 1923'te Mayakovsky, 'Ajitasyon ve İlan' adlı makalesinde Sovyet ilanları için yapacağı girişimleri şöyle anlatmıştır;

> "Biz ajitasyonun (kışkırtma-tahrik etme) müthiş gücünü biliyoruz. Burjuva ise ilanın-duyurunun gücünü. İlan endüstriyel, ticari ajitasyondur. Hiçbir ticari işte, hatta en güvenilir ve kesin gibi duran işlerde dahi reklamsız olmaz. Bu rekabetin silahıdır. Biz bu silahtan ayrılmamalıyız. SSCB'de herşey proletaryanın yararları için çalışmalıdır. Reklam üzerine düşünelim."[149]

Mayakovsky, Konstrüktivizm'in kurucularından olan Aleksandr Rodchenko ile beraber bu sürece dahil olmuş ve SSCB'nin Agit-Porpaganda sürecinde üretilen baskıresimlerden sonraki en karakteristik baskıresimlerini üretmişlerdir. Yeni Ekonomi Politikası içerisinde üretilen bu baskıresimlerin önemi o denli çarpıcı ve yüksektir ki, günümüz grafik tasarımının temellerini atmıştır. (3.47)

Konstrüktivist bir anlayışla üretilen baskıresimler, yazının ve kompozisyonun tasarımı açısından avangard bir yapıya sahiptir. Fotomontaj ve kolajlarında kullanıldığı bu posterlerde sıklıkla diyagonal kompozisyon kullanılmış ve konuyu oluşturan görsel, kompozisyonun ortasına yerleştirilmiştir.

---

[147] Stephen M. Norris, 'A War of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812-1945', Northern Illinois University Press, Birinci Baskı, sf 176
[148] Colin Moore sf 126
[149] Paul Saba, 'On the Role of Agitation and Propaganda' Revolution, Vol. 3, No. 15, December 1978 sf 34



Resim 3.47. Aleksandr Rodchenko, 'Dobrolet, Rus Devlet Uçağı'', 35x45,4 cm, Ofset Litografi, 1923

3.2.2.5. Faşist İtalya Cumhuriyeti

Özellikle 20. Yüzyılın başlarında endüstrileşmenin artması, makineleşmenin olağanüstü bir noktaya erişmesi toplumların yaşam koşullarını derinden etkilemiş modernist yaşamın getirdiği kolaylıklar ve zorluklar iyice görünür hale gelmiştir. Bu amaçla İtalya'da Mussolini, sanayileşmeyi, ulus-devlet yapılanması içerisinde toplumun hedeflerini gerçekleştireceği bir hedef olarak belirlemiştir. Sanayileşmeyi yeni ve modern anlamıyla ele alan Mussolini iktidarı, geçmişe ait yaşam geleneklerini ortadan kaldırarak yaratmak istediği ulus-devlette sanayileşmeyi, milliyetçilikle eş anlamlı bir modele dönüştürmüştür. Bu noktada sanat ise bu ihtiyacı karşılamak için bir araç konumundadır. Bu model içerisinde sanatın "faşist stili kabul ettirebilmek için giyimden şarkıya, şeker kutusundan şiire, filmden takvime kadar"[150] pek çok alanda bu amaca hizmet etmesi beklenmiştir.

> "Mussolini iktidara geldiğinde sanat koruyuculuğuna girişmiş, aşama aşama uygun görmediği sanatı baskı altına almış ve propaganda değeri gördüğü sanat eserlerini Faşist Parti'nin çıkarları doğrultusunda kullanmıştır. İtalyan Faşistler tarafından "Opera Nazionale Dopolavoro" (OND) adı verilen projeyle, vatandaşların, iş saatleri dışında kalan zamanlarının, gerek eğitim, gerekse eğlence yönünden sağlıklı ve özendirici bir biçimde değerlendirilmesi, özellikle de

[150] Lionel Richard, Nazizm ve Kültür, Çev. Nesrin Güner, Ankara, Kalem Yayınları, 1985, s.67.

> çalışanların bedensel ve zihinsel yönden güçlendirilmesi, amaçlanmıştır. OND projesiyle, opera, tiyatro ve senfonik müzik, doğrudan doğruya halka ulaştırıyor; ancak, aslında siyasal amaçlı olan bu uygulamada sanat bir örtü olarak kullanılıyordu. OND üyelerine %50 indirimli ücretlerle radyo edinebilme olanağı sağlanmış ve radyo vergisi kaldırılmıştı. Evlerinde "Aida" ve "Sevil Berberi" gibi operaları dinleme olanağına kavuşan insanlar, aslında kulaklarını "Duçe Mussolini"nin radyodaki konuşmalarına açmış oluyorlardı. Bu arada İtalya'da, 1932 yılında 305.120, 1935 yılında 530.000 ve 1938 yılında 1.000.000 radyo alıcısının bulunduğu düşünülürse, Mussolini'nin radyo konuşmalarının ne kadar büyük bir kitleye ulaştığı daha iyi anlaşılmış olur."[151]

İtalya'da Mussolini'nin faşist iktidarının benimsediği ulusal sanat akımı ise 'Fütürizm'dir. İtalyan şair ve yazar Marinetti'nin önderliğinde kurulan Fütürizm akımının temel amaçları; geçmişteki estetik değerleri ve gelenekleri bütünüyle reddetmek, dünyanın geleceğinin "Modernlik" olduğunu savunmak, ülkeleri (özellikle İtalya'yı) geçmişin ağırlığından ayırıp modernleştirmek ve özellikle "Şehirleşmiş Medeniyet", "Makineleşme" ve "Sürat" kavramlarını toplumsal hayatta bir temel hale getirmektir. [152]

Fütürizm, kurulduğu ilk yıllarda (1909-1920) avangard bir hareket olarak varlık gösterip herhangi bir iktidarla iş birliğine gitmemiş olsa da Fütürizm'in bu başlık altında ele alınan dönemi 1919 yılında yaşanan Birinci Dünya Savaşı'nın ve Mussolini'nin iktidara gelmesinin etkisiyle Marinetti ve etrafındaki sanatçıların faşist iktidara destek vermeye başladığı dönemdir. "Fütüristler, Faşistlerle birlikte, daha 1919 yılındaki seçimlere ortak liste ile girmişler, Faşistler iktidara gelince de çeşitli görevlere getirilmişler, kuruluşundan itibaren Akademi'ye alınmışlar, eserleri geçmişte kapatılmalarını önerdikleri kütüphane ve müzelere alınmıştır"[153]

Mussolini iktidarı, fütürist sanatı bu noktada kendi egemen gücünün hakimiyetini arttırmak için propaganda amaçlı yayınlar ve sergiler için kullanmıştır. "1922 yılında Mussolini'nin 'Roma Yürüyüşü' ile iktidara gelmesine atıfta bulunan faşist iktidarın sergileri bu yürüyüşü yüceltmek ve bu ayaklanma ile başlayan iktidarın prpoagandasını yapmak için düzenlenmiştir. Düzenlenen bu sergilerde İtalya'nın önde gelen sanatçılarının çoğu faşist posterler ve resimler üretmiştir."[154] Mussolini'nin iktidara

---

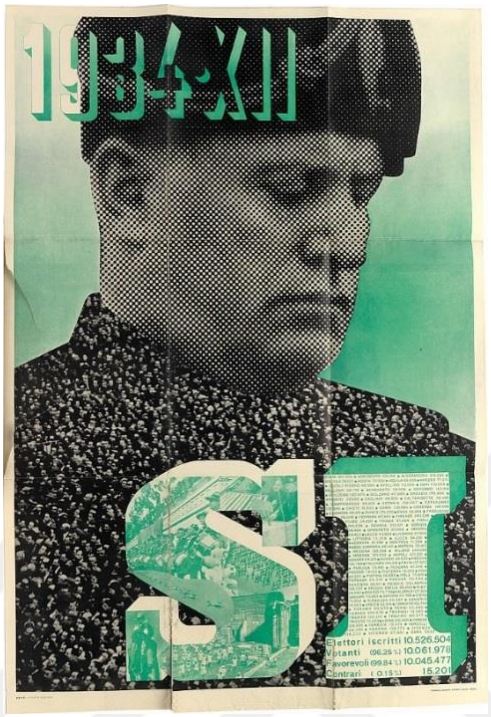
[151] Yalçın Lüleci, 'İktidar ve Sanat (1923-1950)', Doktora Tezi, Dan: Mustafa Selçuk, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013 sf 98-99

[152] https://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm

[153] Yalçın Lüleci, 'İktidar ve Sanat (1923-1950)', Doktora Tezi, Dan: Mustafa Selçuk, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013 sf 98-99

[154] Anthony Rhodes, 'The Art of Persuasion World War II', Chelsea House Publishing, New York, 1976, sf 81

gelişinin 12. Yılını anlatan Resim 3.48 İtalyan halkının 'Si' (Evet) yazısıyla Mussolini'nin yanında yer aldığını belirtmektedir.



Resim 3.48. Xantı Schawınsky, '1934 XII' 96x65 cm Foto montaj, Litografi, 1934.

3.2.2.6. Sovyetler Birliği – Stalin ve Toplumsal Gerçekçilik

Lenin'in ölümünden sonra iktidara gelen Stalin, 1932'de 'Toplumsal Gerçekçilik' olarak bilinen sanat anlayışını devletin resmi sanat anlayışı olarak ilan etmiştir.Bunun sonucu olarak; Yeni Ekonomi Politikası içerisinde yer alan Mayakovsky ve Rodchenko'nun üretimleri durmuş, Avangard sanat içerisinde yer alan sanatçılar batıya kaçarak ülkeyi terk etmişlerdir. Marksist İdeoloji ile ilişkilendirilerek ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik anlayışı, Marksist ideolojinin sanatçıya ve doğal olarak da onun yaratısına yansımasıdır. Toplumcu gerçeklik, sanatçıyı toplumsal bir varlık olarak görür. Sanatçının fiziksel ve düşünsel her türlü gelişimi tarihsel bir süreç içinde gelişmiştir. Bu nedenle sanatçı toplumsal bir varlık, onun sanatsal ürünü de toplumsal yaratıdır. Bu sanat akımının özünde Sanat toplum içindir anlayışı vardır. Her sanatçı, bilincini ve yaratısını şekillendiren çağına karşı toplumsal bir sorumluluğa sahiptir. Bu sorumluluk sanatçıyı toplumsal olaylara ve çağına karşı aktif kılar. Sanatçı toplumsal eşitsizlikleri ve sömürüyü görerek, kendi bilincinde estetize eder. Ve sanatsal bir yaratı biçiminde topluma sunar. Toplumcu gerçeklik sanatı ve onun eserini tarihsel bir sürecin ürünü olarak görür.

Toplumcu Gerçekçilik anlayışı özellikle SSCB'den başlayarak Çin'inde dahil olduğu komünizmle yönetilen ülkelerin neredeyse tamamında devletin resmi sanatı olarak ön plana çıkmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda SSCB'nin resmi sanatı olan Toplumcu Gerçekçilik içinde üretilen baskıresimler Rusya'nın karakteristik baskıresimlerine üçüncü bir halka olarak eklemlenir. Bu baskıresimlerde öncelikli olarak dört ana başlık belirlenmiştir; "1- Halka Yönelme, 2- İdeolojik Anlatı, 3- Sınıf İçeriği, 4- İşçi kesimine komünizm ruhunu aşılamak… Basitçe söylemek gerekirse Toplumcu Gerçekçilik politik bir sanattır ve estetik düşünceler her zaman resmin ve heykelin politik mesajı düşünüldüğünde ikinci sırada yer almıştır."[155] Toplumcu Gerçekçilik anlayışıyla üretilen baskıresimlerde kullanılan stereotipler, anın önceliklerine göre değişiklik gösterse de genellikle; kahraman erkek modeli, çalışkan bir nesil, güçlü devlet yapısı, yüceltilen emek, Lenin ve Stalin'dir. (Resim 3.49) Gerçekçi bir tarzda resmedilen baskıresimler okuma yazma bilmeyen halka dahi mesajı kolayca iletmede oldukça başarılıdır.



Resim 3.49. *Lavrov A. 'İnsanların rüyası gerçek oluyor!'41x62 cm Ofset Litografi, 1950*

İkinci Dünya Savaşı içerisinde SSCB'de kullanılan bu posterler savaş içerisinde yürütülen propaganda faaliyetleri içerisinde de oldukça önemli bir rol oynamıştır. İktidarın gücünü vurgulayan (Resim 3.50) veya halkı belli bir amaç etrafında birleştirmeyi amaçlayan (Resim 3.51) bu baskıresimler oldukça önemli bir işlevi yerini getirmişlerdir.

[155] http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/socialist-realism.htm



Resim 3.50. *Sanatçısı Bilinmiyor, 'Çok yaşa işçilerin ve köylülerin Kızıl Ordu'su, Sovyet sınırlarının gerçek koruyucusu' Ofset Litografi, 1942*



Resim 3.51. *Sanatçısı Bilinmiyor, 'Alman faşist istilacılara ölüm'' Ofset Litografi, 1943*

3.2.2.7. Çin Halk Cumhuriyeti – Kültürel Devrim Hareketi

Rusya'nın yanı sıra komünist ülkelerde kullanılan ve Toplumcu Gerçekçilik anlayışı ile oluşturulmuş baskıresimlerde de benzer karakteristik özellikler gözlemlenmektedir. Çin Halk Cumhuriyeti'nde baskıresimler propaganda faaliyetleri içerisinde ilk sırada yer almaktadır. 1930'lardaki Japon istilası sırasında ve İkinci Dünya Savaşı sırasında propaganda faaliyetlerinin büyük çoğunluğu baskıresimler üzerinden yapılmıştır. Baskıresim ve propaganda arasındaki bu ilişki özellikle 1943 yılından sonra Mao Zedung'un iktidara gelmesiyle birlikte büyük bir artış göstermiştir. "Çin'in 1940'larda başlattığı Kültürel Devrim hareketi içerisinde üretilen baskıresim sayısı 2.3 Milyarı bulmuştur. Bu o günkü nüfusu yaklaşık 700 milyon olan Çin'de herkese 3 baskıresim düşmesi anlamına gelmektedir."[156] Japon İstilası ve İkinci Dünya Savaşı yıllarının başladığı ilk yıllarda savaşla ilgili olarak üretilen baskıresimler, (Resim 3.52 ve Resim 3.53) oluşturdukları basit anlatım diliyle mesajın hızlıca iletilmesini sağlamışlardır.

[156] Stefan R. Landsberger, 'The Rise and Fall off the Chineese Propaganda Posters', TASCHEN; Multilingual edition, 2015, sf 16



Resim 3.52. *Sanatçısı Bilinmiyor, 'Japon Emperyalizm'ine geçit yok', 64,5x39 cm, Ağaç Baskı 1937*

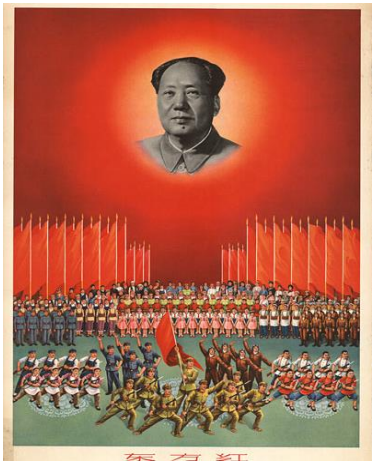


Resim 3.53. *Sanatçısı Bilinmiyor, 'Herkes düşmandan nefret etmeli, Savunmalar adım adım güçlendirilmeli, Düşman imha edilmeli, ', 64,5x39 cm, 1937*

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra Mao'nun devrim fikirlerini yaymak için kullanılan baskıresimler, Mao'nun 'Devrim Atılımları' adını verdiği ekonomik kalkınma süreci içerisinde önemli bir işlev üstlenmişlerdir. Özellikle Mao'nun yer aldığı bu baskıresimlerde (Resim 3.54 ve Resim 3.55) iktidarın liderine vurgu yapılarak ulusu kucaklayıcı ve birleştirici gücü halka yerleştirilmeye çalışılmıştır.



Resim 3.54.. *A Zhi, 'Mao çocukları sever', 39x54 cm, Litografi, 1955*



Resim 3.55.. *Zhang Yuqing, 'Doğu Kırmızı'dır', 76,5x53,5 cm, Ofset Litografi, 1965*

3.2.2.8. Nazi Almanyası

İkinci Dünya Savaşı içerisinde baskıresmin propaganda faaliyetleri içerisinde en etkin kullanımlarından biri de Almanya'da Nazi döneminde yapılan çalışmalardır. Almanya'da Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde güçlenen aşırı sağ ideoloji, Adolf Hitler'in öncülüğünde iktidara gelmiştir. Adolf Hitler Birinci Dünya Savaşı'nda İngiliz propagandasının gücünü görmüş bir askerdir. Propagandaya verdiği önemi Kavgam isimli kitabında şöyle açıklamaktadır;

> "Ben propagandayı Marksist Sosyalist teşkilatın esaslı surette vakıf olduğu ve gayet ustaca kullandığı bir silah olarak kabul ediyorum.Akıllıca idare edilen bir propagandanın ne kadar iyi sonuçlara ulaştıracağını ilk defa savaş sırasında gördüm. Bu konuda da maalesef her şeyi rakipten öğrenmek gerekiyordu. Çünkü bizim taraf bu konuda çok geride kalıyordu. Almanların geniş ölçüde bir propaganda faaliyeti yoktu. Bu mesele ile daha esaslı bir şekilde meşgul olmamın sebebi işte budur... Bizde eksik olan bir husus, düşman tarafından dahiyane bir şekilde ve tam zamanında ortaya konuyordu. Düşmanın savaş propagandası bana çok şey öğretti... Bizim propaganda servisini idare eden güçsüz, iradesiz insanların yerine Allah beni getirseydi savaşın kaderi başka türlü olur diye çok düşündüm."[157]

Propagandanın etkin gücünü ve savaşlar içindeki önemini gören Hitler etkin propagandayı beş kurala bağlamıştır:

> "I. Soyut fikirlerden ve duyguların cezbediciliğinden kaçınılmalı
> II. Sürekli birkaç fikir klişe ve basmakalıp cümleler tekrar edilmeli ve bu fikirler objektif olmamalı
> III. İddia/Sav/Tartışmanın yalnızca tek bir yanı ileri sürülmeli
> IV. Ülkenin düşmanları sürekli eleştirilmeli
> V. Özel iftiralar, yermeler için bir düşman tanımlanmalı"[158]

Hitler'in kontrolünde üretilen propaganda resimlerinde kullanılan stereotipler; bayraklar, dört haçlı gama, kartallar, kurtuluş selamı, dizleri kırmadan yürüyen Nazi askerleri, Aryan mitolojisinden türeyen semboller, Yahudi düşmanlığı ve Hitler'dir. Altta örnekleri görülen (Resim 3.56 ve Resim 3.57) baskıresimlerden 'Savaş bizim kanatlarımızdadır' isimli litografi 65.000 adet basılmış[159] baskıresimle yapılan bu propagandanın oldukça büyük bir kitleye ulaşması sağlanmıştır.

---

[157] Hitler Adolf, 'Kavgam', En Kitap, 2016, sf 143
[158] Jowett Garth ve O'Donnell Victoria, 'Propaganda and Persuasion', Kaliforniya, Sage Publications, 2006, sf 230
[159] https://www.bytwerk.com/gpa/posters3.htm



Resim 3.56. *Sanatçısı Bilinmiyor, 'Savaş bizim kanatlarımızdadır' Litografi, 76x105 cm, 1940*



Resim 3.57. *Sanatçısı Bilinmiyor, 'Yarım kalpli olanlar ve tarafsızlar değil, tarihi taraf tutanlar ve kalbi olanlar yapar', 33,5x23 cm, Litografi, 1942*

1933 yılında Hitler'in Almanya'nın kontrolünü tamamen ele geçirmesinden sonraki süreç içerisinde propaganda faaliyetleri içerisinde yer verilen konu genellikle Hitler'dir. Hitler'in Almanya'da propaganda faaliyetleri bu süreç içerisinde önemli bir yer tutmuş "1936 ile 1943 yılları arasında her hafta yaklaşık 125.000 poster basılmış ve halkla buluşturulmuştur."[160]

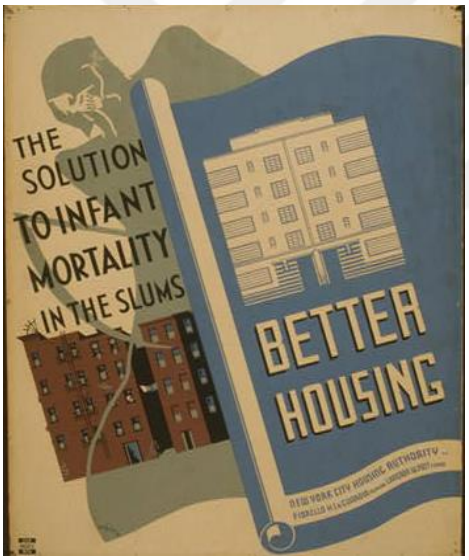
3.2.2.9. Amerika Birleşik Devletleri - Federal Sanat Projesi

İkinci Dünya Savaşına katılan Avrupa ülkelerinin tamamında görülen propaganda faaliyetleri dışında İkinci Dünya Savaşına katılan Amerika'da da baskıresimle üretilen propaganda posterleri özel bir öneme ve karakteristiğe sahiptir. 1929 yılında 'Büyük Buhran' olarak bilinen ekonomik krizle başa çıkmak için Başkan Franklin D. Roosevelt, 1933 yılında 'New Deal' (Yeni Düzen) adlı planı yürürlüğe koymuştur. Bu plan dahilinde 1935 yılında kurulan Federal Sanat Projesi 1943 yılına kadar varlığını sürdürmüştür. Federal Sanat Projesi'nin faaliyete geçtiği aynı yıl baskıresim atölyeleri de kurulmuş ve proje sonuna kadar üretim gerçekleştirilmiştir. "Proje kapsamında kurulan bu atölyelerde

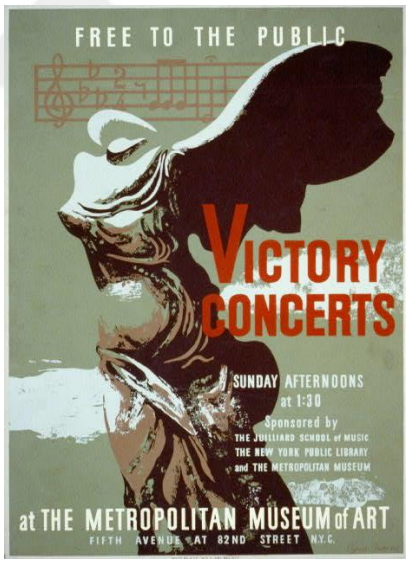
[160] Herf, Jeffery, 'The Jewish Enemy: Nazi Propaganda during World War II', Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University, 2006

toplam 11.285 baskıresim üretilmiştir."[161]*[162] "Başta New York'ta kurulan baskıresim atölyeleri 1938 yılında ihtiyacı karşılamak için 18 eyalette daha açılmış, bu atölyelerde üretilen baskıresimlerin çoğunluğunu serigrafi tekniği ile üretilen işler oluşturmuştur."[163] 1942 yılında Federal Sanat Projesi durdurulmuş olmasına karşın kurulan baskıresim atölyeleri 1943 yılında Savunma Bakanlığı'na devredilmiş ve bu çatı altında propaganda faaliyetlerine devam etmiştir.

Federal Sanat Projesi kapsamında üretilen işler hükümetin düzenlediği sosyal politikalarla, sağlık politikalarıyla, eğitimle ve savaş sırasında izlediği politikaların yansıtılmasıyla ilgilidir. (Resim 3.58 ve Resim 4.59) Avrupa'dan gelen avangard sanatçıların da içlerinde yer aldığı proje içerisinde üretilen eserler, Rusya'da veya Fransa'da üretilen propagandist resimler gibi bir dil birliği oluşturmazlar. Bu anlamda daha zengin bir görüntü çizen üretimler yine de propaganda resimlerinin genel karakteristiğini oluşturan mesajı iletme karakterini üzerlerinde taşırlar.



Resim 3.58. *Sheer, Benjamin, 'Daha iyi konutlar gecekondulardaki bebek ölümlerinin çözümüdür' Serigrafi, 1936*



Resim 3.59*. Browne, Byron, 'Zafer Konseri', Serigrafi, 1940*

[161] O'CONNOR, Francis (1969), "The New Deal Art Projects in New York", American Art Journal, Vol I,No 2 sf: 64

[162] Colin Moore, 'Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change' adlı kitabında bu atölyelerde üretilen tasarım sayısından 35.000 olarak bahsetmektedir. Sözü edilen rakamlar arasındaki uyuşmazlık bu atölyelerde üretilen baskıresimlerin her zaman kayıt altına alınmamasından kaynaklanması ihtimal dahilindedir. Üretilen baskıresim sayısının tez kapsamında ne denli önemli olduğu, baskıresimlerle üretilen eserlerin ne büyüklükte bir hacim kapladığı açısından önem taşımaktadır. Bkz: Colin Moore (2010), Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change, A&C Black Publisher Limited, London, sf 136

[163] Colin Moore (2010), Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change, A&C Black Publisher Limited, London, sf 135

Aydınlanma çağının birikimlerinin bir sonucu olan ancak geçmişin bu birikimi ile arasında önemli farklar bulunan, Modern dönem içerisinde iktidar tarafından üretilen baskıresimler; planlı, sistemli ve metodlu bir şekilde propaganda faaliyetleri içerisinde kullanılmıştır. Ortaya çıkan ulus, milliyet ve devlet kavramlarının modern dönem içerisinde ortaya çıkmasıyla beraber her ulus, her devlet kendi sınırları içerisinde Ulus-Devlet anlayışını yerleştirmek için propaganda faaliyetlerine yönelmiş ve bu anlamda da baskıresmin geçmişinden gelen birikimini göz ardı etmeden propaganda faaliyetleri içerisinde baskıresimden büyük ölçüde faydalanmıştır.

Modern dönemde 'iktidar ve baskıresim' arasında gözlenen temel karakteristik özellikler, I. ve II. Dünya savaşları içerisinde üretilen baskıresimlerle belirgin bir hale gelmiştir. Modern dönemde yaşanan gelişmeler içerisinde bireyin kazandığı kazanımlar göz önüne alındığında, iktidarın politikalarını uygulamak için arkasına kamuoyu desteğini alması gerektiğinden dolayı önemi daha da büyük bir şekilde ortaya çıkan 'propaganda' kavramı savaşa girilen süreçler içerisinde egemen güçleri bu alanda çalışmaya mecbur bırakmıştır. 19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başları düşünüldüğünde bu alana en iyi cevap veren teknoloji baskıresim teknolojisi olmuştur. Ortaya çıktığı süreçten itibaren beşeriyetin ihtiyaçlarına cevap veren ve kendisini bu anlamda sürekli yenileyen baskıresim alanı modern dönem içerisinde de bu yönüyle çağdaş yönünü korumuştur. Büyük bir çoğunluğu iktidarın kontrolünde üretilen bu baskıresimler, egemen gücün hakimiyetini yaymak için kullanılmış ve sanatın bu amaca hizmet eden angaje yapısı ortaya çıkmıştır. Bu anlamda sanatçıların da şovenist*[164] bir anlayışla kendilerini bu sürece dahil ettikleri görülmektedir. Sanatçıların hür iradesi ile yaptıkları bu seçim; iktidarın amacı ile bir çelişki taşımadığından, hür iradeye sahip bu sanatçıların üretimlerini iktidarın belirlediği politikaya göre şekillendirmelerinden ve bağımsız bir yaratı yaratmamalarından dolayı bu eylemlerini özerk anlamda ele almayı mümkün kılmamaktadır.

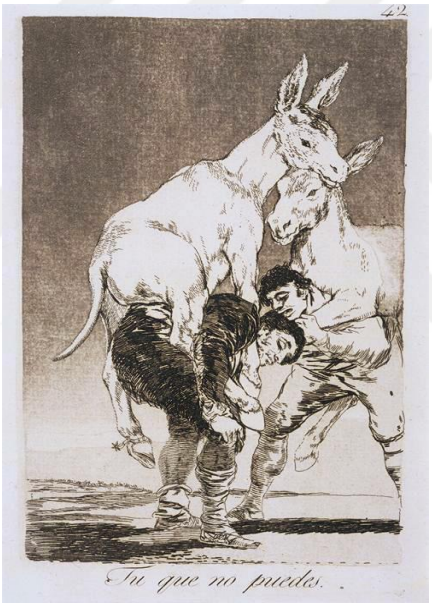
Konumuz özelinde üzerinde duracağımız diğer yönü oluşturan 'Özerk Sanat ve Baskıresim' ilişkisinde modern dönem içerisinde baskıresmin bu yönü açıklanmaya çalışılacaktır.

[164] Şovenizm, özgün anlamda abartılı, saldırgan bir vatanseverlik ve ulusal üstünlük inancıdır. Bu kavramın isim babası Nicolas Chauvin'dir. Napolyon'un ordusunda asker olan bu Fransız, 17 kez yaralanmış ve yine de Fransa için savaşmaya devam etmiştir. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eovenizm

3.2.3. Özerk Sanat ve Politik Baskıresim

3.2.3.1. Özerk sanatın politik kökeni

Sanatın kendi özerk alanının bir yansıması olan romantizm döneminde, sanatçıların daha özgür bir alana kavuşmalarının bir sonucu olarak, sanatın siyaset ile olan ilişkisi sanatçının kendisi tarafından belirlenen bir konuma indirgenmiştir. Sanatsal özerkliğin ortaya çıktığı bu dönemin aynı zamanda en güçlü temsilcisi olan Francisco José de Goya, yapıtlarında siyasal inançlarını ve eleştirilerini yansıtmış dönemin en önemli sanatçılarındandır. Goya'nın 1810 - 1815 yılları arasında yaptığı 'Los Caprichos' (Kaprisler) adlı 82 plakadan oluşan baskıresim serisi, İspanyol toplumunun içinde yaşadığı sürece karşı çok güçlü ve sert eleştiriler barındırmaktadır.



Resim 3.60. *Francisco Goya,* "Sen Yapamazsın", 42 Nolu Kapris, Gravür, 215 x 150 mm, 1796

Özerk sanat içerisinde Goya'nın konumu hem miladı oluşturan baskıresim serisiyle hem de diğer yapıtlarıyla oldukça belirgindir. Goya'nın 1815 yılında tamamladığı '3 Mayıs' adlı tablosu (Resim 3.61) hem sanatsal hem de siyasi bakımdan oldukça önemli bir yapıttır. Goya'nın önerisiyle, İspanyol hükümeti tarafından ısmarlanan yapıt, Fransız işgaline karşı direnen ispanyol halkını resmetmektedir. Acının, korkunun ve zulmün bütün çıplaklığıyla gözlemlenebildiği yapıt Romantizm akımının en önemli başyapıtlarındandır. Sanatçının duygu aktarımındaki başarısının eşsizliği ile bilinen bu resim aynı zamanda içerdiği politik duruş nedeniyle de siyasi bir alt metni olan eserdir.



Resim 3.61. *F.Goya, 3 Mayıs 1808, Tuval üzerine yağlıboya, 266x345cm. 1814, Prado Müzesi*

Goya 'Los Caprichos' serisinden sonra 1809-1814 yılları arasında 'Los desastres de la guerra' (Savaşın Felaketleri) adlı 82 plakadan oluşan bir baskıresim serisi daha hazırlamıştır. (Resim 3.62) Savaşa karşı takındığı tutumu dolaysız bir şekilde baskıresimlerine yansıtan Goya, daha önceki sanatsal dönemlerle kıyaslandığında örneğine rastlayamayacağımız bir şekilde, sanatçının kendi öznel düşüncelerini sanatıyla ifade edebildiği görülmektedir.



Resim 3.62. *F. Goya, Savaşın Felaketleri, 36 No'lu plaka, Gravür, 155 x 205 mm, 1810*

3.2.3.2. 19. Yüzyıl'da Özerk sanat ve politik baskıresim

Romantizm akımı ile başlayan burjuvaziye karşı başkaldırı yüzyılın ortalarına gelindiğinde daha da sertleşmiş ve sanat tarihi içerisinde uzunca bir süre resmedilen burjuva yaşam kültürü yerini işçilerin, köylülerin, kısaca halkın resmedildiği resimlere bırakmaya başlamıştır. "19. yüzyıl politik sanatçıları, işçi sınıfının yaşamını adaletsiz ve sefalet dolu betimleme eğilimindedir. Bu resimler genellikle orta sınıfın vicdanını veya hayırseverlik duygularını hedef almıştır."[165] Sanatın özerk konumu içerisinde siyasal bir yapıya bürünmesine neden olan ve Realizm adıyla anılan bu hareket, başını Gustave Courbet'nin çektiği, emeğin yüceltildiği, işçi sınıfının resmedildiği resimlerle görünür hale gelmiştir. (Resim 3.63)



Resim 3.63*. G. Courbet "Taş Kırıcılar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 × 259 cm, 1849*

Fransa'da Louis – Philippe monarşisinin yıkıldığı ve III. Napolyonun idaresine girilmesini sağlayan 1848 yılındaki ayaklanmanın sonrasına tarihlenen Realizm akımı, aynı zamanda burjuvazinin topluma sırt çevirdiği zaman ortaya çıkmıştır. Realizm/ Gerçekçilik kavramı ile kendisini var eden akım "o güne kadar hakim olan subjektif yaklaşımın tersine, aydınlanan toplumun iradesiyle "Hayatı, doğayı, insanı ve olayları

[165] Toby Clark, (2004) Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.27

olduğu gibi anlatma ve aktarma endişesinin ifade biçimi" olarak anlam kazanmıştır. Bu anlayış en başta sanatın tüm dallarında, bilimde ve felsefe'de kabul görmesi sonucu sosyal, siyasi ve kültürel yaşam sadece belli bir kitlenin çıkarlarını korumak için değil, bireyi koruyan nesnel bir dünyanın kapılarını aralamak içindir."[166] Sanatsal özerkliğin sınırlarını genişlettiği bu zaman içinde beliren bu tutum, sanat üzerinde varlığını sürdüren burjuva hegemonyasına da karşıt bir tutum içerisine girerek 'sanat toplum içindir' söyleminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Siyasal kişiliğinin de sanatında önemli bir yeri olan Courbet, Paris komünü'nde devrimcilerin saflarında yer almış, burjuvaziye karşı olan siyasal savaşını sanatına da taşımıştır. (Resim 3. 64)



Resim 3.64. *G. Courbet "Günaydın, Bay Corbet", Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 × 259 cm, 1854*

Courbet, "Tablolarının; zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir protesto olmasını, kendini beğenmiş "kent soylularını sarsmasını", geleneksel kalıpların ustaca kullanımına karşı sanatsal kendiliğindenliğin ve uzlaşmazlığın değerini haykırmasını istemektedir."[167] Courbet'nin sözünü ettiği şey, sanatın özerk tutumundan hareketle burjuva hegemonyasına karşıt siyasal bir söylem geliştirme olanağının olanaklı olmasıdır. Eserleri bu anlamda genel beğeniyi oluşturan burjuvazinin sanat anlayışının karşısında

[166] Ayan, H. Müjde, (2012), Gustave Courbet'nin Siyasetle Olan İlişkisini Anlamak Üzerine (Sanatta) Toplumsal Aydınlanma Sürecine Genel Bir Bakış, Sanat Dergisi, sf 40
[167] E. H. Gombrich (1999), Sanatın Öyküsü, Çev: Ö. Erduran, E.Erduran (2. Baskı), Remzi Kitabevi, sf 511

konumlanır. Courbet'yi bu noktada önemli kılan, bunu bilinçli bir tercihle gerçekleştirmesidir. Burjuvazinin, sanat üzerinde hüküm sürmeye devam eden varlığının bir sonucu olarak eserlerine sansür uygulanmış ve Courbet'ye karşı da burjuvazi tarafından bir karşıt savaş başlamıştır. Bu nedenle 1870 yılında "Federation des Artistes" adıyla bilinen Sanatçılar Federasyonunu kuran Courbet, "sanatın; baskı ve kısıtlamalar olmadan özgür bir şekilde, sansüre uğramadan yapılması gerektiğini bildiren bir bildiri yayınlamıştır. Bildiriye imza atanlar ve aynı zamanda federasyona üye olan sanatçılar arasında André Gill, Honoré Daumier, Jean-Baptiste Camille Corot, Eugène Pottier, Jules Dalou ve Édouard Manet"[168] de yer almaktadır.

Realizmin sanat toplum içindir şiarından hareketle Realizmin siyasal söylemini toplumsal olguya çevirdiğini ve sanatın özerk konumunu ihlal ettiğini düşünsek de Lev Kreft, '20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset' başlıklı makalesinde vatansever realizmi sanatsal özerklik içinde değerlendirmektedir:

> "Siyasete karşı başka sanatsal tavırlarda olmuştur; hala tanınma ve ulusal egemenlik mücadelesi veren ülkelerde gayri resmi ulusal romantizmin yanı sıra resmi vatansever realizm de gelişmiştir. Fakat, sanatsal özerklik kurumu ve kavramı, uygulamalar farklı olsa da egemen sanat ideolojisidir. Sanatsal vatanseverlik ya da milliyetçiliğin, ulusal siyasetçiler kadar sanatın özerkliğini savunanların da yücelttiği sanatsal bir konum olması önemlidir; çünkü bu, ulusal politik konumların siyasi açıdan partizanlıktan uzak, sanatsal açıdan özerk, hatta doğal kabul edildiğini kanıtlar. Özerk 'Sanat Kurumu'yla ilgili milliyetçi siyaset, modern sanata ilişkin sosyolojik ve estetik analizde çoğu zaman gözden kaçar ve ihmal edilir."[169]

Dönemin önemli sanatçılarından biri olan Honore Daumier, siyasal yönünü açıkca ortaya koyduğu yapıtlarıyla güçlü ve haklı bir üne kavuşmuştur. Daumier'nin baskıresimlerinin siyasal gücü, sanatsal anlamda da bir anlamda Daumier'i var ettiğini söylememizi mümkün kılmaktadır. Daumier'nin baskıresimleri "her türlü baskıya ve zorbalığa karşı kullanılan ve çevresinde tedirginlik yaratan bir eleştiri aracı olmuştur. Paris'te çıkan 'La Caricature' adlı dergide Daumier, zamanın ünlü kişilerini yargıçları, avukatları, softaları, rahipleri, politikacıları, sokak hatiplerini, bir bir ele almaktadır"[170]

---

[168] Courbet, Gustave, (1992), *Letters of Gustave Courbet*, University of Chicago Press, çev: Petra Ten-Doesschate Chu

[169] Lev KREFT, (2008) Editör: Ali Artun, , Sanat/Siyaset Kültür çağında sanat ve kültürel politika, İletişim yayınları, I.Baskı, sf: 189

[170] İPŞİROĞLU, Nazan. İPŞİROĞLU, Mazhar; (1977) Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi, İstanbul, Cem Yayınevi. Sf 148

"Daumier'nin yapıtlarından "Sanat Üzerine Yazılar"da övgüyle söz eden Baudelaire, onun geleneksel anlamda portreler yapmadığını, belli bir tipi belirleyen çizgilerin tanımlayıcı bireşiminde, o tipi somutlaştırdığını belirtiyor. Bu çapta ve nitelikte, bir başka sanatçı yoktur Baudelaire'e göre. O, karikatür kadar modern sanatın da içindedir."[171]



Resim 3.65. *H. Daumier, Gargantua, Litografi, 30,5x21,4 cm 1831*

Daumier'in politik hiciv karikatürlerinin belki de en çok bilineni olan Gargantua, (Resim 3.65) aynı zamanda Daumier'nin hapis cezası almasına da sebep olmuştur. Kral Louis Philippe'i dev bir obez olarak resmettiği resminde; yönettiği sınırlar içerisinde halkın bu dev'i beslemek için çalışması resmedilmiş, dev'in dışkısı ise Louis Philippe'in egemenliğini arttırmak için atadığı 36 senato üyesini ifşa eden ve buna atıf yapan şekilde tasvir edilmiştir.

Özellikle basımcılık alanında çok sayıda baskının daha kolay ve hızlı bir şekilde üretilmesi (Modern dönemin ve sanayii devriminin ruhuna uygun bir şekilde) nedeniyle tercih edilen Litografi, Daumier'in de işlerinde daha çok bu yöntemi kullanarak üretim yapmasına neden olmuştur. Sözü edilen zaman aralığı içerisinde gazete ve derginin toplum içerisindeki etkisi çok büyüktür. Güncel ve politik bilginin merkez kaynağını

[171] Özsezgin, Kaya, Daumier, Milliyet Sanat Dergisi, 1979, sf 28

oluşturan gazete ve dergiler toplum içerisinde elden ele yayılmakta, aynı zamanda sanatçılara kendilerini göstermek için önemli bir işlev de sunmaktadır. Basılı yayın içerisinde çalışan bu sanatçılar günlük, haftalık, aylık çıkan yayınlar da sanatsal çalışmalarını gerçekleştirerek önemli bir şöhret kazanmaktadırlar. Fransa'daki Monarşi yönetimi dergi ve gazeteleri kendi egemenliğine tehdit oluşturduğunu düşündüğü için bu yayınları sıkı bir kontrol altında tutmuştur. Fransa'da 1881 yılında kaldırılan 'Sansür Yasaları'na kadar hükümet bu kontrolü bırakmadan sürdürmüştür. O günün Fransa'sında sanatın hala Fransız Güzel Sanatlar Akademisi tarafından kontrol edildiği ve burjuva hegemonyasının sanattaki yansımasını oluşturan Salon Sergilerinin hala varlığını koruduğunu düşünürsek Daumier'nin Özerk Sanat içerisindeki konumu görülebilir hale gelir. "Özerk sanat, monarşi için istenmeyen bir rahatsızlık haline gelmiştir. Bu nedenle basılı yayıncılık içerisinde yer alan sanatsal üretimler özerk sanatın yayılmasına ve büyük bir mecraya ulaşmasına önemli bir katkı sunmuştur."[172] Daumier, bu anlamda özerk sanatın o günkü temsiliyetini üstlenen en önemli sanatçısı olmasının yanı sıra bunu sanatını politize ederek gerçekleştirmektedir.

Daumier, gazete ve dergilerde yayınladığı çizimlerini çoğunlukla yozlaşan siyasal hayatı ifşa etmeye ayırmıştır. Dönemin iktidar politikalarını, kralı, bozulan düzeni kısaca toplum üzerinde baskı ve üzüntü yaratan durumları eleştirmekten hiç çekinmeyen Daumier yapıtlarında da ne pahasına olursa olsun bu bakış açısından ödün vermemiş bir sanatçıdır. Sanatını siyasal mücadelesinin bir parçası yapan Daumier "1830-1865 yılları arasında 4000 adet Litografi resmetmiştir. Daumier bize Litografinin politik bir silah olarak kullanılabileceğini göstermektedir."[173]

Daumier'in 1834 yılında resmettiği 'Transnonain Sokağı' (Resim 3.66) iktidarın masum insanlar üzerinde uyguladığı şiddeti görünür kılmasıyla bilinen bir başyapıttır. İktidarın polis baskınlarıyla egemenliğini korumaya çalıştığı bir dönem içerisinde üretilen bu resim; iktidarın otoritesini, masum insanlar üzerinde şiddet kullanarak sağlamasına yönelik ağır bir eleştiriyi içerisinde barındırmaktadır.

[172] Anne Wagner, Richard K. Sherwin, 'Law, Culture and Visual Studies, '*Daumier and Replacing the King's Body*'', Springer Yayıncılık, 2014, sf: 433/434

[173] Atar, Atilla (1995), Başlangıcından Günümüze Taş Baskı, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Eskişehir, sf 78



Resim 3.66. *H.Daumier, Transnonain Sokağı, Litografi, 28x44 cm, 1834*

Daumier'nin içinde bulunduğu zaman aralığında özerk sanatın basılı yayınlar aracılığıyla yayılım göstermiş, gazete ve dergilerin toplumsal yaşam ile olan sıkı bağı, kamuoyu tarafından takip edilmesi resimlerinde konu olarak politik hicvi ele alan sanatçıların eser üretmesine neden olmuştur. Dönemin iktidar tarafından benimsenen 'yüksek sanat'ı ile neredeyse hiçbir benzerlik taşımayan bu üretimler dönem içerisinde sanatsal özerkliğin görünür yanını oluşturmaktadır. Güncel politik konulardan, toplumsal yozlaşmaya sebep olan pek çok farklı meseleyi ele alan bu baskıresimler, toplumun günlük yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin Cham (Amédée-Charles-Henri Comte de Noé) tarafından Daumier ile iş birliğine gidilerek yapılmış olan Kuşatma Sonrası adlı baskıresim serisi 1870-1871 Paris Kuşatması'nın siyasi ve sosyal unsurlarını, Paris vatandaşlarının yaşamak zorunda kaldığı korkunç yaşam gerçeklerini çarpıcı görüntülerle ele almıştır. Serinin 39 numaralı resmi olan Kuşatma Sonrası adlı baskıresim (Resim 3.67), kentten kaçan zengin kesimin kuşatma sonrası Paris'e utanç verici bir şekilde dönüşünü göstermektedir.



Resim 3.67. *Cham, Kuşatma Sonrası 39 Numaralı Plaka, Litografi,32,2x24,2cm, 1872*

Auguste Lepère tarafından çizilen Komün Bölümü adlı resim, (Resim 3.68) 1871'de çıkan ve Paris Komününü başlatacak olan kanlı ayaklanmayı konu almaktadır. "Lepère'in gravürü ile Francisco Goya'nın 'Savaşın Felaketleri' serisi arasında çarpıcı görsel benzerlikler görülebilir; yarım yüzyıl önce oluşturulmuş olmasına rağmen, Goya'nın Napolyon'un ordusunun elindeki İspanya'yı imhası üzerine olan baskıresim dizisi 1863'e kadar Fransa'da yayımlanmamıştır. Ancak Goya'nın bu baskıresim serisi çağdaş baskıcılar için hem tematik hem de teknik açıdan ilham kaynağı olmuştur."[174]

Dönemin bir diğer baskıresim sanatçısı P. Bernay, tarafından çizilen, 'Kutsal Sadelik' (Resim 3.69) adlı baskıresmi; II. Napolyon hükümetinin devrilmesinden sonra yerine gelen Üçüncü Cumhuriyetin kurulmasına karşı çıkan, "monarşisti, cumhuriyetçiliğin yükselen güneşini söndürmeye çalışan, Don Kişot olarak resmetmektedir. Siyasi karikatürün bu kadar resmi bir ortamda temsil edilmesi fikri, karikatürün çeşitli izleyiciler için önemini göstermektedir."[175]



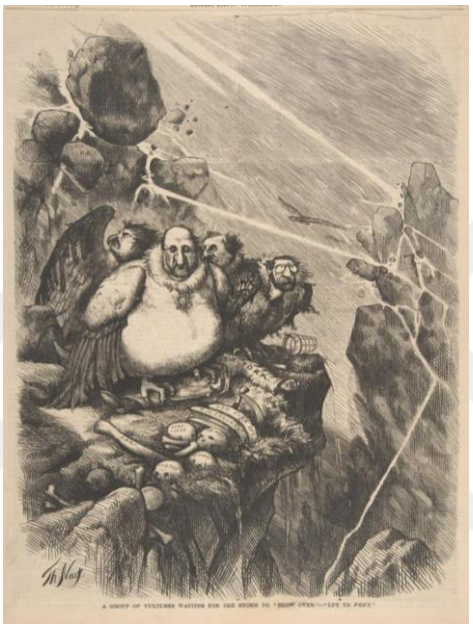
Resim 3.68. *Auguste Lepère, Komün Bölümü, Gravür, 20,1x13 cm, 1871*



Resim 3.69. *P. Bernay, Kutsal Sadelik, Litografi, 24,8x21 cm, 1872*

[174] https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/7152
[175] A.g.k.

19. yüzyıl içinde politik baskıresim sadece Avrupa ile sınırlı değildir. Amerika'da Thomas Nast, haftalık çıkan bir dergi için çizdiği siyasi baskıresimlerle ünlenmiştir. Özellikle "Fırtına'nın Patlamasını Bekleyen Bir Grup Akbaba" adlı baskıresminde (Resim 3.70) yolsuzlukla ve vergi kaçırmakla suçladığı dönemin siyasilerinden William Tweed'i ve onun kabinesini resmetmiştir. Thomas Nast'in 1869 -1872 arasındaki zaman aralığı içerisinde yaptığı siyasi eleştiri içeren bu baskıresimleri öylesine büyük bir etki yaratmıştır ki 1872 yılında William Tweed'in tutuklanmasına neden olmuştur.



Resim 3.70. *Thomas Nast, Fırtına'nın "Patlamasını" Bekleyen Bir Grup Akbaba, Ağaç Gravür, 36x23,7 cm, 1871*

Daumier ile aynı dönemde yaşamış ve sanatının konusunu, toplumsal yaşamın oluşturduğu bir diğer sanatçı ise Jean-François Millet'dir. Barbizon okulu anlayışı içerisinde yer almasına karşın Barbizon Okulu anlayışını figür kullanmıyla genişletmiştir. Doğayı kendi gerçekliği içerisinde ele alan ve bu gerçekliğin izini süren bir grup sanatçının (Constable, Theodor Rousseau, Paul Huet, Jules Dupre, Emile Troyon, …) Paris'in yakınlarındaki Barbizon kasabasına yerleşmesiyle adını alan hareket, sanatsal özerkliğin sınırları içerisinde tanımlanabilecek bir anlayıştır. Her ne kadar çalışmalarını stüdyolarında tamamlasalar da açık havada yaptıkları gözlemler, resimlerinin konularını oluşturan bağlamlar; akademik öğretilere ve akademi ile burjuvazi tarafından belirlenen iktidarın sanat anlayışına karşıdır. Sanatın kendi özerk alanının içerisinde ele aldıkları doğa tasvirleri, Jean-François Millet'nin doğa tasvirleri içerisinde figüre yer vermesiyle toplumsal olanla ilk kez ilişki kuran bir yapıya bürünmüştür. (Resim 3.71)

Empresyonizmi büyük ölçüde etkileyen bu okul sanatsal özerkliğin sınırlarını genişlettiği bir dönüm noktasıdır.

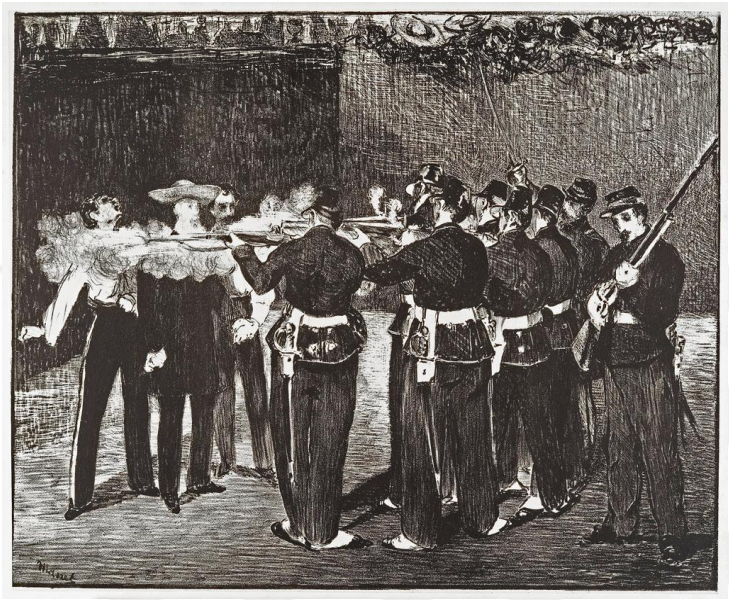


Resim 3.71. *Jean-François Millet, Zorlukla Çalışanlar, Gravür, 19.1 x 25.4 cm, 1855-1856*

Barbizon okulunun sanatın özerk yapısı içerisinde yer alan çalışmalarını bir adım daha ileriye taşıyan ve pek çok kaynakta ilk modern sanat akımı olarak bahsedilen İzlenimcilik (Empresyonizm) akımı rönesanstan beri süregelen gerçekliğin görüntüsünü yakalamayı bir kenara iterek o anın gerçekliğine, doğadaki unsurların kişinin içinde oluşturduğu izlenimleri, duygusal izleri yansıtmayı hedefleyen yapısıyla sanatın özerk alanı içerisinde kendisini var etmiştir. Sanatın ele alınan konu özelinde dayatmalarından sıyrıldığı ve özerklik kavramının anlamında yer alan şekliyle (Bir kişinin, bir topluluğun kendi uyacağı yasayı kendisinin koyması[176]) öncesinden daha güçlü bağlar kurması İzlenimcilik akımının özerklik yönünü güçlü kılmaktadır. Sanatsal Özerklik açısından İzlenimcilik akımını oluşturan sanatçıların üretimlerinin özerk olarak kabul görmesine karşın, sanatın kendi sınırları içerisinde kalarak sanatsal meselelere odaklanmaları politik ve siyasal üretimde bulunmamalarına yol açmıştır. Empresyonist sanatçılar, akım içerisinde kendilerini var eden resimlerinde toplumsal olandan ziyade resmin özgül sorunlarını kendilerine mesele edinmiş olmalarına rağmen bu sanatçıların İzlenimcilik akımının içerisinde değerlendirilmeyen politik resimleri ve baskıresimleri de mevcuttur. İzlenimcilik akımının önemli sanatçıları arasında yer alan Édouard Manet, 1867 yılında yaptığı 'İmparator Maximillian'ın İdamı' adlı baskıresmi (Resim 3.72) Meksika'ya saldıran III. Napolyon'a eleştirisini ortaya koyduğu bir resimdir.

[176]Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, http://sozluk.gov.tr/

"Manet bu görüntüyü doğrudan Goya'nın 3 Mayıs adlı resmine dayandırarak resmetmiştir... Fransız hükümeti, ressamın resmini sergilemesini yasaklamış ve Manet'in resimden yaptığı gravürleri, durumu hükümet için daha da kötüye giden bir hale getireceği için istememiş ve yasaklamıştır."[177]



Resim 3.72. *Édouard Manet,'İmparator Maximillian'ın İdamı', Litografi, 34x43,8 cm, 1869*



Resim 3.73. *Édouard Manet, Polichinelle, Litografi, 48,1 x 31,7 cm, 1876*

Manet'nin politik tavrı bununla da sınırlı kalmamıştır. Manet'nin Baskı ve zulmün karşısında olduğunu gösteren bir kanıtta 1871'de Paris Komünü'ndeki katılımcıların askeri infazlarına öncülük eden General Patrice de MacMahon'u hedef aldığı baskıresim örnek gösterilebilir. (Resim 3.73)

> "1874 Salonunda Manet, yakın zamanda seçilen Fransa Cumhurbaşkanı General Patrice de MacMahon'a benzeyen popüler komedyen Polichinelle'nin bir suluboya resmini sergilemiştir. Manet, Cumhuriyet gazetesi Les Temps'a 1.500 kopya dağıtmak niyetinde olduğu suluboyadan sonra renkli bir litografi oluşturmuş, ancak hükümet sansürleri sadece bugüne kalan yirmi beş baskının ardından yayını durdurmuştur."[178]

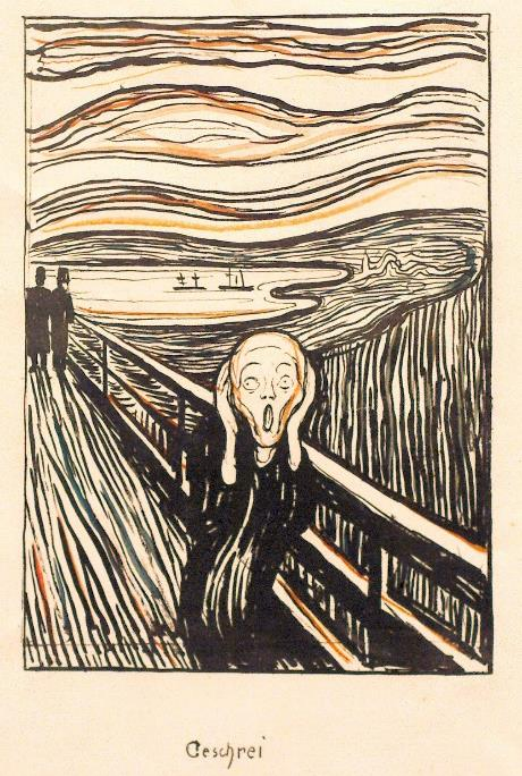
[177] Josh Macphe, Paper Politics: Socially Engaged Printmaking Today, PM Press sf14

[178] https://princeton.edu/collections/objects/13879

3.2.3.3. 20. Yüzyıl ve Alman Dışavurumculuğu

20. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'nın içinde bulunduğu politik istikrarsızlık ve çalmaya başlayan savaş tam tamları, içinde bulundukları ortamın havasını soluyan sanatçıları da derin bir şekilde etkilemeye başlamıştır. Bu ortamda filizlenen dışavurumculuk akımı aynı zamanda modernizmin getirdiği büyük çöküntünün izlerini de üstünde taşımaktadır. Aydınlanma ile başlayan akılcılık ve bilimsel bakışın getirdiği noktanın sorgulanmaya başladığı bir dönemde ortaya çıkan Dışavurumcu anlayış içerisinde sanatçılar, modernist bakma şekli olan bilimsel anlayışın üzerinde şüpheyle durmuşlardır. Bilimselliğin yerini duyguya bıraktığı, 19. Yüzyılın gerçekçilik ve idealizmine bu anlayış anti-natüralist bir tavırla, duyguların dışavurumu ile karşılık vermiştir.

Almanya'da ortaya çıkan Dışavurumculuk akımını ele alırken Almanya'daki (ve Avrupa'daki) burjuvazinin çöküşünü, yozlaşan toplum yapısını ve bozulan ahlak olgusunu bir bütün olarak düşünmek gerekmektedir. Dışavurumcu anlayış içerisinde eser üreten sanatçılar Almanya'daki tüm bu durumlara karşılık samimiyeti, doğallığı, bastırılmış duyguların dışavurumunu, ilkel yaşam dürtülerini ve ruhani dünyayı merkeze koyarak çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Toplum ile daha çok temas edinme gayreti gösteren Dışavurumcu akımın sanatçıları sosyal ve politik anlamda aktif bir rol üstlenmişlerdir. Daha çok muhalif bir görüntü çizen Dışavurumcu akım sanatçıları kendilerini egemen gücün 'yanında' değil eleştiren ve sorgulayan taraflarıyla 'karşısında' konumlandırmıştır. Kendilerini konumlandırdıkları bu politik tavrın bir sonucu olarak sosyal adaletsizlik, emek sömürüsü, yapılan haksızlıkların görünümü, bireyin iç dünyası, savaşın yol açtığı felaketler, anti-militarist bir söylem, tekrar ele aldıkları milliyetçilik kavramı ve bu türden meseleler üretimlerinin genel hatlarını oluşturmaktadır. Baskıresim ise Dışavurumculuk akımının üretimleri içerisinde bilinçli ve önemli bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır. Baskıresmin, toplumsal yakınlaşma amacı güden Dışavurumcu sanatçılar için sağladığı avantajların yanında (kolay üretilmesi, çoğaltım olanağı vs.) akıma sağladığı katkı bununla sınırlı değildir. Özellikle ağaç baskının oluşturulmak istenen plastik dile önemli katkılar sunacağını farkeden sanatçıların bu tekniği yeniden canlandırarak ürettiği işler baskıresim tarihi içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. (Resim 3.74)



Resim 3.74. *Edvard Munch, 'Çığlık', 49.4 x 37.3 cm,, Litografi, 1895*

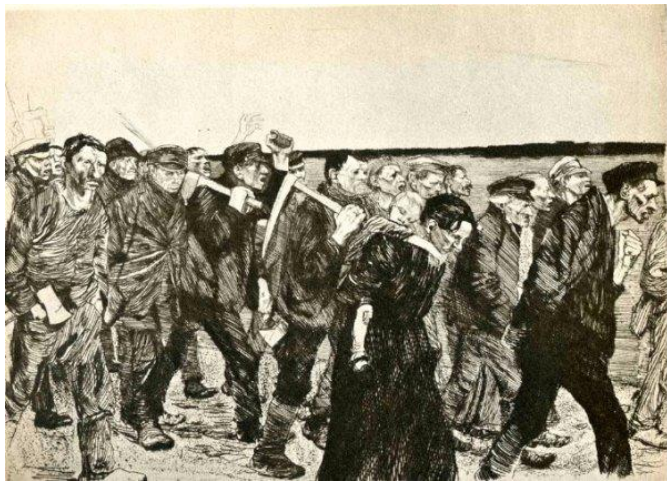
Birinci Dünya Savaşı'nın içerisinde varlığını sürdüren bu anlayış içerisinde üretilen baskıresimler politik anlamda oldukça önemli bir yere sahiptir. Sanatçıların özerk anlamda kendi politik konumlarını belirlemelerinde yaşanan savaş oldukça etkili olmuştur. Avrupa'da iktidarların savaş çağrısında bulundukları bir dönemde sanatçılar oldukça insancıl nedenlerden ötürü buna karşı çıkarak üretimlerde bulunmuş, bunu yaparken de iktidarların baskı ve zulümlerine de göğüs germişlerdir.

Bu akımın en önemli sanatçıları arasında yer alan Kathe Kollwitz (1867-1945), hem üretimleriyle hem de politik kişiliğiyle Dışavurumcu akım içerisinde haklı bir üne sahiptir. Üretimlerinin çok büyük bir bölümünü baskıresim tekniği ile üreten Kollwitz, politik kişiliğini üretimlerine yansıtarak kendini var etmiştir. Kollwitz, sosyal ve politik konuları, feminist hareketleri, işçi sınıfının zorlu yaşamını, savaşı, anti-militarizmi ve barışı resimlerinde konu olarak işlemiştir.

Kollwitz, 1893 yılında başladığı ve 1896 yılında tamamladığı "Dokumacıların İsyanı" isimli altı resimden oluşan baskıresim serisini yapmıştır. Dokumacıların çetin ve zorlu koşullar altında geçen yaşamlarını betimlediği bu seri aynı zamanda kapitalizmin emek sömürüsüne dayalı düzenine de bir eleştiridir. (Resim 3.75, Resim 3.76)



Resim 3.75. *Kathe Kollwitz, 'Yoksulluk', ("Dokumacıların İsyanı"serisinden), 15,2x15,2 cm, Gravür, 1896*



Resim 3.76. *Kathe Kollwitz, 'Berlin'de Dokumacıların Yürüyüşü', ("Dokumacıların İsyanı"serisinden), 16,2x26.8 cm, Gravür, 1897*

Kollwitz'in ikinci serisi olan 'Köylülerin Savaşı' adlı baskıresim serisi yine sosyal konulara odaklanan politik bir yan içermektedir. Özellikle serinin ikinci resmi olan 'Tecavüze Uğramış' (Resim 3.77) ve beşinci resmi olan 'İsyan'da (Resim 3.78) kadın temasını resmin merkezine koymuştur. Her iki resimde de kadın portresini gizleyerek evrensel bir mesajı ön plana çıkartmıştır.



Resim 3.77. *Kathe Kollwitz, 'Tecavüze Uğramış', ("Köylülerin Savaşı"serisinden), 30,6x52,8 cm, Gravür, 1907*



Resim 3.78. *Kathe Kollwitz, 'İsyan', ("Köylülerin Savaşı"serisinden), 30,6x52,8 cm, Gravür, 1903*

Kollwitz 1909 yılında politik içerikli bir dergi olan 'Simplicissimus'ta çizmeye başlar. Dergideki çizim sürecini ele aldığı günlüğünde sanat görüşünü ve toplumla ilişki kurmasının önemini şu şekilde kaleme almıştır;

> "Dergiye çizmenin beni motive eden birçok yönü var: Çabuk bitirme gerekliliği, herhangi bir konuyu halkın anlayacağı bir dille ifade etme zorunluluğu gibi... Ama

benim açımdan en önemlisi, büyük şehirde yaşayan geniş kitleye belirli aralıklarla tekrar tekrar ulaşabilme imkânı sağlaması. Tüm bunlar bu resimleri benim için müthiş değerli kılıyor"[179]

"[...], özellikle kocam aracılığıyla, proleter yaşam derinliğinin yerçekimi ve trajedisi hakkında bilgi sahibi olduğumda [...], proletaryanın kaderini tüm gücümle kavradım [...]. Fuhuş, işsizlik gibi çözülmeyen sorunlar beni rahatsız etti ve halk tasvirine bağlı kalmamın bir nedeni olarak, (Simplicissimus) (Resim 3.79) benim için bir kapı açtı ya da hayata tahammül etmenin bir yolunu açtı. "[180]



Resim 3.79. *Kathe Kollwitz, 'İşsizlik', (Simplicissimus'ta yayınlanmıştır) 15,2x15,2 cm, Gravür, 1896*

Kollwitz'in bir diğer baskıresim serisi olan 'Savaş' serisi aynı zamanda Dışavurumcu akım içerisinde sıklıkla tercih edilen ağaç baskı yöntemiyle üretilmiştir. 1921 ve 1922 yılları arasında üretilen seri yedi adet resimden oluşmaktadır. Savaş serisi Kollwitz'in "tarif edilemez derecede zor yıllar"[181] olarak tanımladığı I. Dünya Savaşı'nın sonrasında yapılmıştır. Kollwitz'in 'Savaş' serisi ile Avrupa resim geleneği içerisinde yer alan savaş resimleri arasındaki en büyük farkı Kollwitz'in odaklandığı ve serinin merkezine koyduğu; geride kalanlar, çocuklar, anneler ve dullar oluşturmaktadır. (Resim 3.80 ve Resim 3.81) Dışavurumcu anlayışın duygu derinliğinin en önemli örnekleri

[179] Elizabeth Prelinger, Alessandra Comini ve Hildegard Bachert, 'Käthe Kollwitz', National Gallery of Art / Yale University Press, Birinci baskı, 1992, sf 50
[180] https://www.kollwitz.de/sozialkritik-uebersicht
[181] Heather Hess, https://www.moma.org/collection/works/69682

arasında sayılan bu baskıresim serisi Almanya'da o dönemde yükselen milliyetçiliğin ve faşizmin gölgesi altında üretilmiştir.

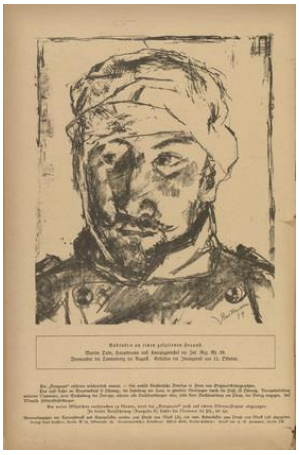


***Resim 3.80.**. Kathe Kollwitz, 'Anneler', (Savaş Serisinden) 34,3x40 cm, Ağaç Baskı, 1921/1922*



***Resim 3.81.** Kathe Kollwitz, 'Dul I', (Savaş Serisinden) 47,6x65,9 cm, Ağaç Baskı, 192/1922*

Dışavurumcu akım içerisinde savaşın yıkıcı yönünü üretimlerine taşıyan sanatçılardan bir diğeri Max Beckmann'dır. Kendi isteğiyle Birinci Dünya Savaşı'na katılan Beckmann, savaş devam ederken 1915'de yaşadığı travma nedeniyle ordudan ayrılmıştır. Bu dönemden sonra savaşın şiddetini ve izlerini taşıyan önemli bir üretim dönemi içerisine girmiştir. (Resim 3.82/3.83) Beckmann, "1914 ve 1923 arasında büyük bir odaklanma ile siyah beyaz toplam 373 baskı yapmıştır."[182]



***Resim 3.82.** Max Beckmann, 'Savaşta ölen bir arkadaşın hatırasına' 30,5x25 cm, Litografi, 1915*



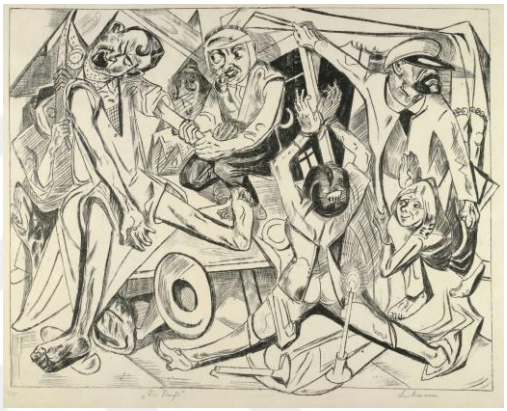
***Resim 3.83**. Max Beckmann, 'Sokak II' 32,5x46,5 cm, Kuru Kazıma, 1917*

[182] Heather Hess, https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-429.html

Beckmann, 1918 ve 1919 yılları arasında ‘Cehennem’ (Die Hölle) adını verdiği on resimden oluşan baskıresim serisini hazırlamıştır. Beckmann’ın sanatsal kariyeri içerisinde önemli bir yere sahip olan bu seri, savaşın felaketlerini, savaştan dönen askerlerin travmalarını, savaş sırasında ülkenin yaşadığı çöküntüyü gözler önüne sermektedir. Savaşa karşı sert bir politik eleştiriyi içinde barındıran baskıresimlerden Komünist lider Rosa Luxemburg’un öldürülmeden önceki son anlarını konu alan ‘Şehadet’ onun politik anlamda takındığı tavrı deşifre ederken, ‘Gece’ (Die Nacht) resmi savaş sonrası sanatın sembol resimlerinden birisi olmuştur. (Resim 3.85/4.86)



Resim 3.84. *Max Beckmann, ‘Şehadet’ (Das Martyrium), 54x75 cm, Litografi, 1919*



Resim 3.85*. Max Beckmann, ‘Gece’ (Die Nacht), 55x70 cm, Litografi, 1919*

Dışavurumculuk akımı içerisinde yer alan ve Almanya’da yaşayan Otto Dix, Beckmann gibi Birinci Dünya Savaşı’na katılmış ve savaş sonrasında yaşadığı ve tanık olduğu acı tecrübeleri resimlerinde aktarmaya çalışmıştır. Savaş sonrasında çalışmalarını savaş teması üzerinde yoğunlaştıran Dix, her biri 10 adet baskıresimden oluşan ve toplamda 5 portfolyodan oluşan ‘Der Krieg’ (Savaş) adlı baskıresim serisini 1924 yılında tamamlamıştır.

Dışavurumcu anlayışın içerisinde konumlandırılan Dix’in çalışmalarında Dışavurumcu etkilerin yanında kübist ve fütürist etkiler de görülmektedir. ‘Savaş’ serisinde Dix, savaşın insanlar üzerinde bıraktığı tahribatı, fiziksel ve psikolojik çöküntüyü, savaşın acılarını, çarpıcı ve bir o kadar da rahatsız edici şekilde sunmuştur. (Resim 3.86/3.87) Çalışmalarının etkisi; dönem içerisinde Almanya’da gücü eline geçirmiş olan Naziler tarafından baskıya uğraması, sansüre uğratılması ve eserlerinin yakılması ile anlaşılır bir büyüklüktedir.



Resim 3.86. *Otto Dix, 'Yaralı Adam' (Savaş Serisi'nden), Akuatinta- Gravür, 1924*



Resim 3.87. *Otto Dix, 'Kafatası', (Savaş Serisi'nden), Akuatinta-Gravür, 1924*

> "Dix' i asıl etkileyen sanat çevresinden gelen bu tepki değil, Nazilerin tutumu olmalı. 1933 yılında, Nazileri eleştirdiği için, altı yıl çalışmış olduğu Dresden Sanat Akademisinden uzaklaştırılır. Daha önce vapılan gravürleri Naziler tarafından yok edilir. Nazilcr bununla yetinmezler. 1934 yılında Dixin sergilerini ve çalışmalarını dejenere bularak yasaklarlar. Goebbels, Dix'in Zeigler tarafından el konulmuş 260 resmini ister. Bu resimler arasında Münih'te Dejenere Sanat Sergisinde sergilenen savaş sakatları, savunma ruhunu sabote etmekle suçlanır. 'Yine aynı yıl (1931) sanatçının önceki yıllarda yaptığı Dresden Sağlık Müzesinin fresklerini tahrip ederler ve 1000 kadar eserini yakarlar; dahası 1959 yılında Hitler'in hayatına saldırması suçlaması ile karşı karşıya kalır ve tutuklanır. Böylesine zor ve sıkıntılı bir dönemde bile bugünkü sanatçıları imrendirecek kadar verimli ve üretken bir sanatçı olabilmesi ve inandıklarını inatla gerçekleştirmesi onu farklı kılan önemli bir özelliktir."[183]

Dix, ele aldığı konunun özü itibari ile politik bir konumda yer almış olmasına karşın resimlerinin propagandist bir amaç taşımadığını "kendi resmini propaganda olarak değil, yalnızca tanımlama olarak gördüğünü vurgular. Ancak yine de bu resimlerin politik etkileri olduğu üzerine şiddetli tartışmalarla birlikte, sanatçının bu resimlerde 'korkunun büyüleyiciliğini' ürettiği söylenerek defalarca suçlanır"[184]

Almanya'da politik anlamda önemli dönemin bir diğer sanatçısı ise George Grosz'dur. Dışavurumculuk akımının pek çok sanatçısı gibi (Beckmann, Campendonk, Dix, Heckel, Kirchner, Mueller, Pechstein, Macke, Schrnidt-Rottluff) Grosz'da Birinci

[183] Hayri Esmer, 'Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse' https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1224/172728.pdf?sequence=1&isAllowed=y sf 7

[184] EIger, Dietgemar , 'Expressionism. A Revolution in German Art', Köln, 1991 Akt: Hayri Esmer,, S.15

Dünya Savaşı'na ilk elden tanıklık etmiştir. Grosz, savaştan döndükten sonra ilki 1919 yılında 'Tanrı Bizimle' isimli on baskıresimden oluşan ve ikincisi 1921 yılında 'Gölgeler İçinde' isimli on baskıresimden oluşan iki portfolyo yayınlamıştır. (Resim 3.88/3.89) "Grosz her iki portfolyoda da komünist duruşunu yansıtan, işçi sınıfının yanında yer alan konumunu vurgulamıştır."[185] "Dix'in yakın arkadaşı olan Grosz, kendisini politik bir eylemci, sanatını da bunun aracı olarak görmektedir."[186] Grosz'un sanatının en önemli yönünü ve farkını; savaş içerisinde Alman toplumunun yozlaşmasını konu alması ve Weimar Cumhuriyeti'ne yönelttiği sert eleştiriler ile kendi politik konumunu var etmesi oluşturmaktadır. Çalışmalarının içerisinde hicive de önemli bir yer veren Grosz, hicvi eleştirisinin önemli bir aracı haline getirmiştir.



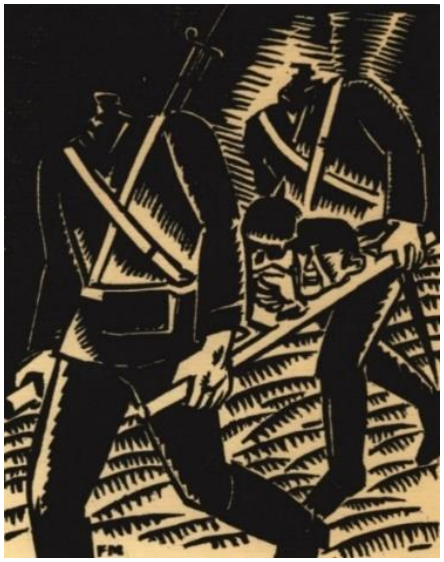
Resim 3.88. *George Grosz, 'Kan en iyi sostur', (Tanrı Bizimle Serisinden), 30,8x45,1 cm fotolitografi, 1919/1920*



Resim 3.89. *George Grosz, 'Saat 5'te Kahvaltı, (Gölgelerin İçinde Serisinden), 37,4x27 cm fotolitografi, 1920/1921*

Belçika doğumlu sanatçı Frans Masereel, Birinci Dünya Savaşı'nın içinde savaşa karşı politik bir karşıt duruş sergilediği işleriyle bilinen bir diğer sanatçıdır. Savaş döneminde yaşanan trajediyi diğer dışavurumcu ressamlar gibi sanatına taşıyan Masereel'in, basit ve herkesin anlayacağı bir dille ve ağaç baskı tekniğiyle oluşturduğu çalışmaları, (Resim 3.90) dönem içinde çalıştığı yerel gazete tarafından halka iletilmiş ve kamuoyunda oldukça önemli etkiler bırakmıştır.

[185] Heather Hess, 'German Expressionist Digital Archive Project , German Expressionism' 2011 https://www.moma.org/collection/works/69946?artist_id=2374&locale=en&page=1&sov_referrer=artist
[186] EIger, Dietgemar , 'Expressionism. A Revolution in German Art', Köln, 1991 Akt: Hayri Esmer, 'Parçalanmış Bir Yaşamm Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse' sf 3



Resim 3.90. *Frans Masereel, "Ayaktaki Ölüler" Serisinden (Ölüme Karşı Direnenler), Ağaç Baskı, 1917*

Burada sözü edilen Kollwitz, Dix, Beckmann ve Grosz dışında sanatını Birinci Dünya Savaşı içerisinde üreten pek çok Dışavurumcu sanatçı (Walther Klemm, Ernst Barlach, Erich Heckel, Max Liebermann, Ağustos Galya, Willy Jaeckel, Josef Bato, Ernst Ludwig Kirchner, Heinrich Zille, Oskar Kokoschka, Otto Mueller, Max Slevogt, Ottomar Starke, Wilhelm Wagner, Leopold Rudolf Grossmann, …) üretimlerinin merkezine savaşı koymuşlar, savaşın yaşattığı buhranı ve trajedileri sanatlarına taşımışlardır.

1916 yılında Almanya'da yaşayan bir grup sanatçı (Kathe Kollwitz, Otto Dix, Walther Klemm, Ernst Barlach, Erich Heckel, Max Liebermann, Ağustos Galya, Willy Jaeckel, Josef Bato, Ernst Ludwig Kirchner, Heinrich Zille, Oskar Kokoschka, Otto Mueller, Max Slevogt, Ottomar Starke, Wilhelm Wagner, Leopold Rudolf Grossmann) savaşın kendileri üzerinde yarattığı etkiyi toplumla buluşturmak için 'Der Bildermann' adında bir dergi çıkartmışlardır. (Resim 3.91) 18 sayı çıkan dergi litografi ile basılmış, sanatçıların özgün işleri toplumla buluşturulmuştur.

> "August Gall'un editörlüğünde çıkan Der Bildermann, eski Die Brücke sanatçılarının (Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel ve Otto Mueller) daha belirgin ve dışavurumcu eserleriyle ve Ernst Barlach'ın anıtsal görüntülerine yer verdi. Doğu Cephesi'nde ağır şekilde yaralanan Oskar Kokoschka, Tanrı'nın insanlara acı çektirmesine odaklanan 'İsa'nın Tutkusu' üzerine altı baskı yaptı. (Resim 3.92) Yayın ayrıca, Slevogt ve Ottomar Starke'nin sosyal açıdan eleştirel baskı dizilerini de içeriyordu."[187]

187 https://www.moma.org/collection/works/15844?artist_id=3115&locale=en&page=1&sov_referrer=artist



Resim 3.91. *Der Bildermann 1. Sayı Kapağı, 35,5x28 cm, Litografi, 1916*



Resim 3.92. *Oskar Kokoschka, 'İsa'nın Tutkusu' serisinden' 28,5x32 cm, Litografi, 1916*

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da Weimar Cumhuriyeti'nin yıkılması sonucu iktidarı ele geçiren Hitler, bu sanatçıların üretimlerinin kendi egemen gücü üzerinde bir tehdit oluşturduğunu görmüştür. Hitler'in 1937 yılında açtığı Dejenere sanat sergisi ile bu sanatçıların eserlerinin dışlanması ve yoz sanat olarak gösterilmesi bile bu anlamda üretim yapan sanatçıların ve sanatlarının ne denli önemli olduğunun bir kanıtıdır. Kendilerine Almanya'da üretim yapma olanağı bulamayan bu sanatçıların pek çoğu ülke dışına çıkarak üretimlerine devam etmişler ve savaşa karşıt tutumlarını sürdürmüşlerdir.

3.2.3.4. Meksika - Halkın Baskıresim Atölyesi

Birinci Dünya Savaşı'nın tüm dünyayı savaşın içine sokması veya tüm dünya üzerinde çalkantılı bir dönem oluşturduğu düşünüldüğünde Almanya'da ortaya çıkan bu tutumun burayla sınırlı kaldığı düşünülemez. Dünyanın pek çok noktasında sanatçılar özerk konumlarının kendilerine verdiği güç ve cesaretle politik görüşlerini, inançlarını, ideolojilerini sanatlarında göstermişler, sanatın gücünü ve baskıresimin kendi sanatlarına sağlayacağı katkının bilinciyle üretimlerde bulunmuşlardır.

Meksika'da 1910 yılında Porfirio Diaz'ın diktatörlüğüne karşın Fransesco Madero'nun ayaklanmasıyla başlayan iç savaş Meksika'lı sanatçıların poltik bir tutum

takınmasına yol açmıştır. "Çok az ülke Meksika'da 1910'da başlayan devrimi takip eden yıllarda bu kadar cesur ve ilerici bir şekilde sosyal, politik olayların ve ideolojilerin sanatında yer edindiği bir durum yaşamıştır. Bu dönemde baskıresim hayati bir rol oynamış, sanatçıların yeni politik düzende, estetik arayışa karşı verdikleri savaşta baskıresim en önemli sanatsal üretimi oluşturmuştur."[188] Meksika'lı ünlü sanatçı Diego Rivera, Meksika'nın 20. Yüzyılın başındaki sanat ortamı üzerine şunları söylemiştir:

> "Meksika'da birbirinden ayrı iki çeşit sanat olduğundan bahsetmek mümkündür. Bunlardan birisi pozitif sosyal değerler üzerine kurulu diğeri ise negatif sosyal değerler üzerine kurulu olan. Pozitif olan sanat, çalışmalarına; insanları, saflığı ve zenginliği dahil eder. Bu sanat çeşidi sanatçıların kendi özgün tarzlarını ortaya koyduğu işleri içerir ki; bu da yorucu işlerde çalışan, ezilen ve haksızlığa uğrayan kitlelerin resimlendiği resimlerde kendini gösterir. Bu sanatın içinde şüphesiz en büyük isim Jose Guadalupe Posada'dır."[189]

Hayatını baskıresime adayan Posada, ölümüne kadar çoğunluğunu gravür ve ahşap baskının oluşturduğu binlerce baskı resim üretmiştir.[190] Posada sanatını toplumsal olaylara adamış ve ölümüne kadar ürettiği çalışmalarının neredeyse tamamında politik bir yanı olan üretimlerde bulunmuştur. "Çalışmalarında inançlara, popüler grupların günlük yaşam tarzlarına, hükümetin suistimallerine ve sıradan insanların sömürülmesine yer vermiştir."[191] Kariyerine 19 yaşında yerel bir gazete olan Aguascalientes'de politik karikatür çizerek başlayan Posada'nın daha sonra Antonio Vanegas Arroyo'nun baskıresim atölyesinde yaptığı politik çalışmaları, devrimden önce onun toplumda bilinen bir sanatçı olmasını sağlamıştır. (Resim 3.93)

> "Bu atölyede yaptığı el ilanları, şarkı kitapları ve posterler Meksika'nın mücevherlerini oluşturmaktadır. Tamamen ucuz ve kısa ömürlü, gündelik konuları ele aldığı baskıresimlerinde Posada; günün sansasyonel haberlerini, dramatik ve duygu dolu bir şekilde devrimle ilişkilendirmiştir. Çevresindeki olan biteni güçlü ve sağlam bir kurguyla ele almıştır. Vanegas'a göre 15.000 civarında müthiş bir büyüklüğe erişen baskıresimleri ile Posada; onu define bulmuş gibi izleyen sosyal ve politik sanatçıları etkilemiştir."[192]

---

[188] Dawn Ades, The Mexican Printmaking Tradition, 'Revolution on Paper' Texas Press Edition, 2009, sf 11

[189] Colin Moore the mexican revolu..

[190] https://www.britannica.com/biography/Jose-Guadalupe-Posada

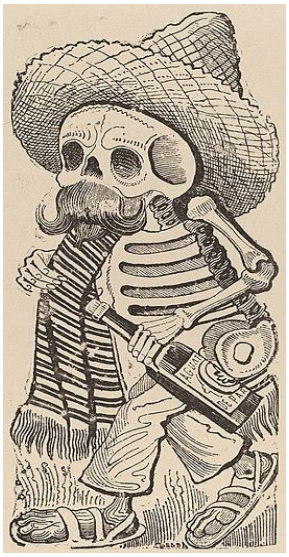
[191] Barajas, Rafael, 'Myth and mitote: the political caricature of Jose Guadalupe Posada and Manuel Alfonso Manila', Fondo de Cultura Economica, 2009. sf.:113.

[192] Colin Moore (2010), Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change, A&C Black Publisher Limited, London, sf 120



Resim 3.93. *Jose Guadalupe Posada, 'İsimsiz'32,5x 24,9 cm, Gravür, 1903*

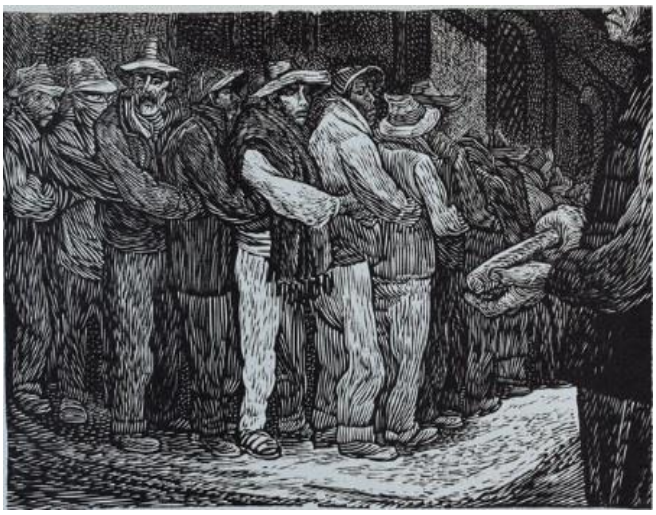
Posada, özellikle siyasileri hicvettiği ve Meksika'nın Ölüler Günü ile ilişkili olan 'Kafatasları' (Calaveras) resimleriyle devrim sürecine önemli bir destek vermiştir. Kafatasını görsel bir metafor olarak kullanan Posada, Kafatasları ile günün burjuva meselelerini, özellikle burjuva yaşamının ve Porfirio Díaz'ın diktatörlüğünün ayrıntılarını resmetmiş hatta destek verdiği Madero'yu dahi yapıtlarıyla eleştirmekten çekinmemiştir. Resim 3.94'de görülen resimde Posada, Madero ailesinin likör planlamasına ve damıtım operasyonuna atıfta bulunarak bir şişe 'Aguardiente de Parras' tutan, somon, hırka ve sandaletler giyen sarhoş bir köylünün iskeletini gösterir. İskeletin bıyığı ve sakalı Madero'ya bir atıftır.



Resim 3.94. *Jose Guadalupe Posada, 'Kalabalıktan Biri'30,4x 13,5 cm, Gravür, 1910*

Meksika'da Posada'nın açtığı yoldan ilerleyen baskıresimci ve politik aktivist olan Leopoldo Mendez, 1937 yılında aynı görüşte birleştiği sanatçılarla birlikte 'Taller de Grafica Popular' (Halkın Baskıresim Atölyesi) adında bir atölye kumuştur. "Posada'nın baskıresmi kitlelerle iletişim kurmak için kullanmadaki başarısının önemli ölçüde ilham verdiği bu oluşum TGP sanatçılarının neden bu yolu seçtiğini açıklamaktadır."[193] Baskıresmin Latin Amerika'nın pek çok bölgesinde önemli bir sanatsal form olarak kabul edilmesini sağlayan "TGP üretimleri, özellikle Kosta Rika ve Porto Riko'da baskıresimin çok saygın bir sanat formu haline gelmesini sağlamıştır. Kendilerini halkı sosyal ve politik açıdan geliştirmeye adayan TGP sanatçıları, özellikle yüksek baskıda yoğunlaşmışlardır. (Resim 3.95/3.96) TGP, sosyopolitik sanatın yaratılmasında kolektif bir merkezdir. Meksikalı sanatçıların devrim sonrası idealizmini paylaşan TGP, öncelikle baskıresimlerin yayılmasıyla geniş bir kitleye ulaşmayı hedeflemiştir."[194]

TGP kurulduğu 1937 yılında faaliyetlerini ve amacını anlattığı bildiride TGP'nin amacını şu şekilde açıklamıştır; "Madde 3: TGP, halka hizmet etmek için, zamanın toplumsal gerçekliğinin yansıtılmasına, içerik ve biçim birliği olması gerektiğine inanmaktadır."[195]



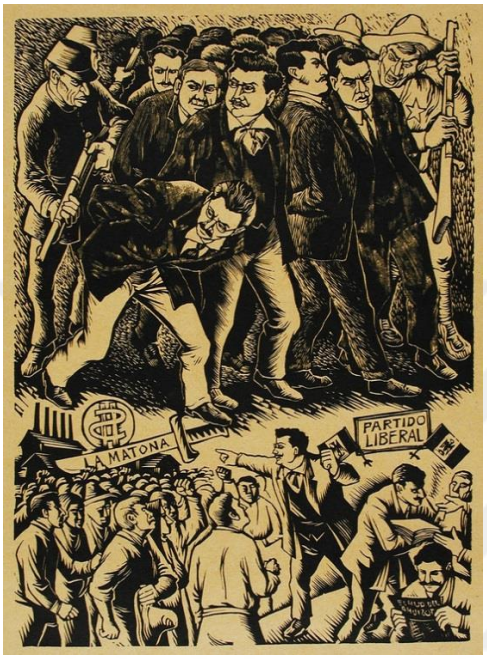
Resim 3.95. *Leopoldo Mendez, 'Meksika Devrimi' 27x40 cm, Linol Baskı, 1937, (Taller de Grafica Popular)*



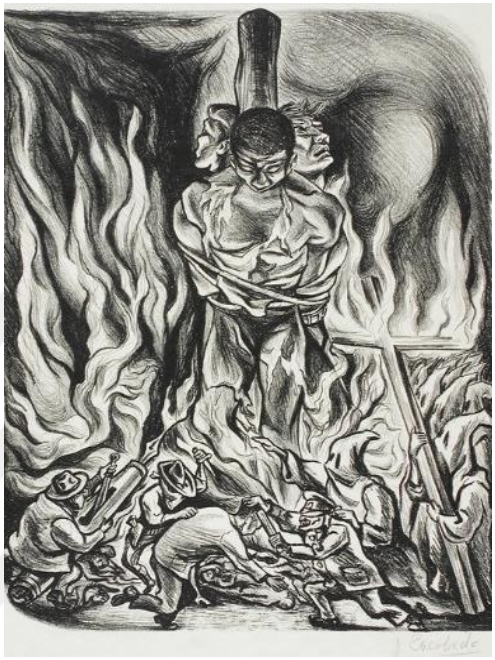
Resim 3.96. *Leopoldo Mendez, 'Basın Özgürlüğü' 40x27 cm, Linol Baskı, 1937,*

[193] https://www.britannica.com/art/Latin-American-art/Postindependence-c-1820-the-present#ref883773
[194] Ilona Katzew, 2008, https://collections.lacma.org/node/580931?page=1
[195] Stephanie J. Smith, 'The Power and Politics of Art in Postrevolutionary Mexico' UNC Press Books, 2017 sf 165

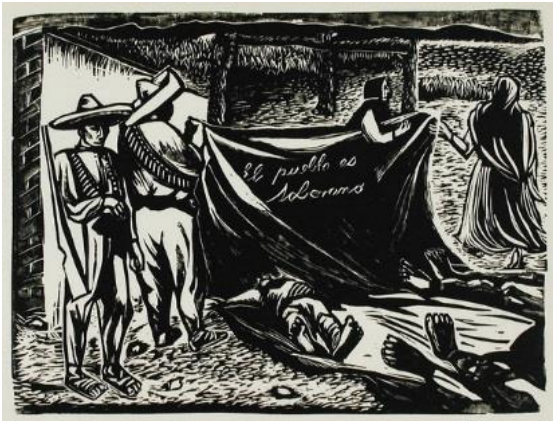
Fakirlerin sömürülmesini, işçi ve köylü haklarının kötüye kullanımını (Resim 3.97), toprak mülkiyet sistemini, ayrımcılığı (Resim 3.98), halkın zorlu yaşam şartlarını ve mücadelelerini (Resim 3.99), Avrupa faşizmini ve ABD emperyalizmini (Resim 3.100) resimlerine konu olarak taşıyan TGP sanatçıları, birlik olmanın gücüyle oldukça etkili bir çalışma süreci yürütmüşlerdir.



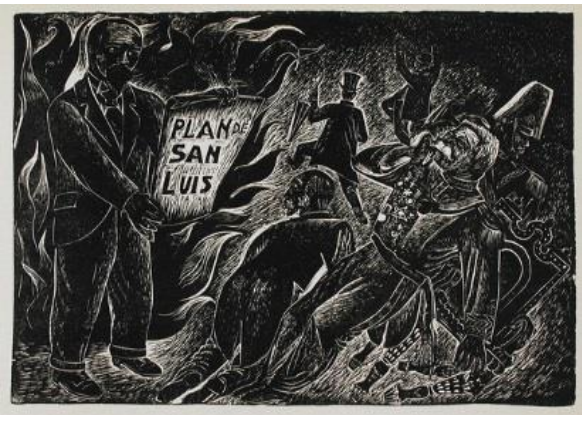
Resim 3.97.. *Alberto Beltran, 'Liberal Partiye Porfiryan rejimi tarafından uygulanan zulüm' 40x27 cm, Ağaç Baskı, 1947, (Taller de Grafica Popular)*



Resim 3.98. *Jesús Escobedo, 'Ayrımcılık', 64,7x49,9 cm, Litografi, 1940, (Taller de Grafica Popular)*



Resim 3.99. *Ignacio Aguirre, 'Egemen Halk'tır' 27x40 cm, Ağaç Baskı, 1943, (Taller de Grafica Popular)*



Resim 3.100. *Everardo Ramírez, 'San Luis'in planı diktatörlüğü korkutuyor'27x40 cm, 1947, (Taller de Grafica Popular)*

3.2.3.5. Amerika – Sosyalist Sanat

Meksika'da fitili ateşlenen sosyalist sanat, sınır komşusu Amerika'ya da sıçramış ve burada örgütlenen sanatçılar öncelikle John Red Club'da (JRC) faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Gazeteci ve aktivist John Reed'in adına ithafen 1929 yılında kurulan John Reed Club, Amerika'daki Marksist yazarları, aydınları ve sanatçıları bir çatı altında birleştirme amacıyla kurulmuştur. Klübün sloganı grubun amacını açıkça ortaya kymaktadır; "Sanat, sınıf mücadelesinde bir silah'tır."[196] JRC çatısı altında toplanan sanatçılar ilk sergilerini 1932'de Herman Baron tarafından kurulan 'American Contemporary Arts' (Amerikan Çağdaş Sanatlar) galerisinde sergileme fırsatını buldular. Hem sanat hem de sol örgütler için toplanma merkezi olan American Contemporary Arts Galerisi, on yıl içinde tartışmalı meseleleri sol perspektifden ele alan pek çok önemli sergi düzenlemiştir.[197] (Resim 3.101/102/103/104)

> "Galerinin ikinci sergisi olan 'John Reed Kulübü'nden Seçmeler'i 38 yıl boyunca galerinin yönünü belirleyen görüşünü ortaya koymuştur. Sosyal Gerçekçilik ya da mesaj içeren sanat, ACA'da bir ev buldu. (Görsel 4.103) … Kadınlar, Afrikalı Amerikalılar, Yahudiler, Çinliler, Latinler ve Rus sanatçılar tarafından yapılan çalışmalar düzenli olarak gösterildi. ACA halkın galerisiydi. Louise Nevelson, Charles White, Lee Krasner, Isamu Noguchi, Raphael ve Moses Soyer, Alice Neel, Barnet Newman, David Smith, Stuart Davis, Rockwell Kent, Yasuo Kuniyoshi ve diğer yüzlerce sanatçı ilk sergilerini ACA'da açtılar."[198]



Resim 3.101. *William Gropper, 'Örgütlü Birlik- Siyasi sınıf Bilinci' 22x33 cm, Ofset Litografi, 1931*

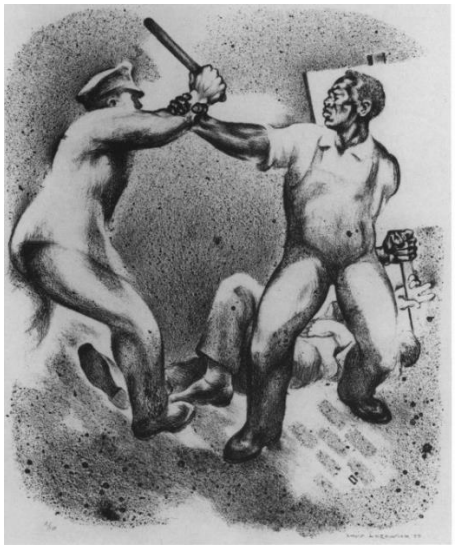


Resim 3.102. *Sanatçılar Birliği'nin 1935 yılında American Contemporary Arts'da sergiledikleri serginin katalog kapağı, 'Siyahilerin Hakları için Mücadele', Tipo Baskı, 1935*

[196] Alexandre, Laurie Ann, ' The John Reed Clubs: A Historical Reclamation of the Role of Revolutionary Writers in the Depression'. California State University, Northridge 1977 sf 95
[197] Helen Langa, 'Radical Art: Printmaking and the Left in 1930s New York' University of California Press, 2004, sf 33
[198] Jeffrey B. Bergen, http://www.artnet.com/galleries/aca-galleries/



Resim 3.103. *John Steuart Curry,'Kaçak', 33x24,2 Litografi, 1935*

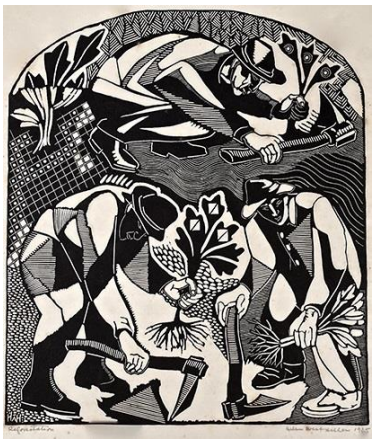


Resim 3.104. *Louis Lozowick, 'Darbe Anı' 27,7x22,5 cm, Litografi, 1934*

1932 yılında kurulan 'The Artist Union' (Sanatçılar Birliği), Büyük Buhran içerisinde Work Progress Administration bünyesinde kurulan Federal Sanat Projesi içerisinde çalışan 25 sanatçı tarafından kurulmuştur. 1933 yılında John Reed Club çatısı altında faaliyet gösteren Birlik, daha sonra 60 West Fifteenth Street'de bulunan kendi mekanına taşınmış ve burada faaliyetlerini sürdürmüştür. "25 sanatçıyla yola çıkan grup bir yıl sonrasında toplantılarını 200-300 sanatçının katılımı ile gerçekleştirmeye başlamıştır."[199] İşcilerin ve toplumun sorunlarını üretimlerine taşıyan (Resim 3.105) Birlik, sosyal içeriğe sahip üretimlerde bulunmuştur. (Resim 3.106)



Resim 3.105. *Sanatçılar Birliğinin yayını olan Art Front'un ilk sayısının kapağı, 1934*



Resim 3.106. *Helen West Heller, 'Ormansızlaştırma' 32x46 cm, 1935, Sanatçılar Birliği Sergisinden*

[199] Gerald M. Monroe, 'The Artists Union of New York'. Art Journal, 32. Sayı, 1972, sf 17–20

3.2.3.6. Çin – Baskıresimle direniş

20. yüzyılın başlarında Çin'de başlayan iktidar ayaklanmaları 1911'de Xinhai Devrimi ile Çin'de Cumhuriyetin ilanı ve sonrasında yaşanan politik çekişmelerin 1949 yılına kadar sürmesi bu dönem içerisinde sosyal konuları üretimlerine taşıyan Çin'li sanatçıları görünür kılmaktadır. Çin'de yerleşik bir halde bulunan ve köklü bir geçmişe sahip olan baskıresim, bu dönem içerisinde üretilen işlerin büyük çoğunluğunu oluşturmaktadır.

Çin'in bahsedilen süre içerisinde daha kapalı bir halde bulunması, üretilen işlerin büyük bölümünün sanatsal yapılarının daha geleneksel bir yapı içerisinde oluşmasını sağlamış, ancak "azınlık olmasına rağmen Avrupa'daki Dışavurumculuk akımının özelliklerini de bu evre içerisinde göstermiştir."[200] Sosyal konulara, ülkede değişim rüzgarları içerisinde savrulan halkın durumuna ve politik konulara odaklanan baskıresimler üretimin büyük bölümünü oluşturmaktadır.

Çin'de 20. Yüzyılın başlarında özerk anlamda politik konulara ilgi gösteren, egemen gücün iktidarını eleştiren sanatçılar Çin'de pek çok kez baskıya maruz kalmışlardır. "Sanatçılar sık sık hapis, idam veya suikastle karşı karşıya kalmışlar, ağaç baskıyla uğraşan komünist sanatçılara aşırı sert muamele edilmiştir."[201] Chen Tiegang, Lu Xun, Xu Beihong gibi sol görüşlü sanatçıların önderliğinde başlayan bu hareket, "Lu Xun'un, (özellikle Sovyet) ağaç baskılarını Çin'e getirdiğinde Çin ağaç baskı hareketinin popüler hale gelmesini sağlamıştır. Bu eserlerin doğrudan ve kaba sadeliği ve onların fakir halkı ele alması, ve sahnelerin gerçekçi bir şekilde canlandırılması, pek çok solcu ve genç kuşak Çinli sanatçıyı etkilemiş ve Çinde ağaç baskı sanatının canlanmasını sağlayan fitili ateşlemiştir."[202]

Jiang Feng'in (1910-1983) sosyal meseleleri ele alan eserlerinin yanında takındığı politik tutumu yansıtan baskıresimleri üretildikleri dönem içerisinde oldukça etkili olmuştur. Kendisi aktif bir şekilde politikanın içerisinde olan "Jiang Feng, komünist eylemlerinden dolayı 1930'larda birkaç kez hapse girmiş açlık grevi ile bu durumu

[200] Pei-yin Lin, Weipin Tsai, 'Print, Profit, and Perception: Ideas, Information and Knowledge in Chinese Societies, 1895-1949' BRILL Publishing, 2014 sf 81
[201] Harold Miles Tanner, 'China: A History (Volume 2): From the Great Qing Empire through The People's Republic of China', Hackett Publishing Company, 2010, sf 178
[202] Harold Miles Tanner, 'China: A History (Volume 2): From the Great Qing Empire through The People's Republic of China', Hackett Publishing Company, 2010, sf 178

protesto etmiştir."[203] Jiang Feng, 1931 yılında kendisiyle aynı politik görüşü paylaşan Lu Xun ile 'Yaratıcı Baskı Atölyesi'ni (Creative Print Movement) kurmuş, 1931'de tutuklanmasına neden olan ünlü baskıresmi 'Direnişcilere Ölüm'ü (Resim 3.107) bu atölyede üretmiştir.



***Resim 3.107**. Chen Tiegeng, 'Direnişcilere Ölüm', 14x17,7 cm, Ağaç Baskı, 1931*

Bu dönemde Çin sanatında politik bir rol oynayan genç sanatçılar karşımıza çıkmaktadır. Zhang Hui (1904-1986) (Resim 3.108), Zheng Yefu (1909-1973) (Resim 3.109), Lao She (1899- 1966), Guo Moruo (1892- 1978), Shen Congwen (1902 -1988) ve Ding Ling (1904-1986), Hu Yichuan (1910-2000) gibi pek çok sanatçı bu dönemde Çin'in sosyal ve politik konularını üretimlerine taşımışlar, iktidarın baskısına ve şiddetine maruz kalmalarına rağmen sanatsal üretimlerini inandıkları doğrular adına yapmaya devam etmişlerdir.



***Resim 3.108.** Zhang Hui, 'Haberler', Ağaç Baskı, 21×32.3 cm, 1935*

[203] https://chineseposters.net/artists/jiangfeng.php



Resim 3.109. *Zheng Yefu, 'İsimsiz' (Flood serisinden) Ağaç Baskı, 1933*

'Sanatsal Özerkliğin' Modern Dönem içerisinde, özellikle 20. yüzyılın başında yaşanan savaşlarda veya ülkelerde gücün, iktidarın el değiştirdiği dönemlerde politik bir görünüme bürünmesi; şüphesiz ki özerk bir noktada kendini konumlandıran sanatçının bu sürece kayıtsız kalmamasıyla alakalıdır. İktidarların ne kadar baskıcı veya diktatöryel bir yapı içermesine bakmaksızın kendini var eden muhalif ve sosyal sanat, sanatçının yaşadığı dünyayı değiştirme arzusunun bir sonucudur. Bu noktada baskıresmin bu arzuya sağladığı önemli katkıları farkeden sanatçılar baskıresmin avantajlarından yararlanarak üretimde bulunmuşlar ve seslerini bugüne kadar ulaştıran eserlere imza atmışlardır. Örneklerde de görüldüğü üzere dünyanın pek çok noktasında yaşanan bu durum; sanatçıların, hiçbir gücün zorlaması olmadan yalnızca sanatlarını şekillendiren inançlarıyla içerisine katıldıkları, çoğu zaman zorluklarla karşılaştıkları çetin bir uğraştır. Sanatsal özerkliğin özgürlükçü ortamında sanatın özgül meseleleri ile uğraşan sanatçıların yanı sıra burada sözü edilen sanatçılar 'Özerk Sanat'ın politik yanını oluşturan ve baskıresimle üretimde bulunan kesimdir. Bu noktada dünya üzerinde modern dönem içerisinde yukarıdaki örneklendirmelerde söz edilmeyen ancak varlığı bilinen durumlar, (sayıca örneklerin çokça olmadığı, belli bir karakteristik taşımadığı, sanatsal anlamda özgün bir yapı oluşturmadığı veya bu çerçevede ele alınan sınırlamalardan dolayı) çalışmaya dâhil edilmemişlerdir.

3.2.4. Protest Sanat Ve Baskıresim

Sanatın siyasetle ilişkisinin farklı bir anlamla kurgulanmasının zorunlu ihtiyacından doğan, yaşanan savaşların, yıkımların yaşandığı bir dönemde kendini var eden Avangard Sanat, sadece sanatı değil tüm yaşam normlarını sorgulayarak yeni bir dünya yaratımını amaç edinmektedir. Avangard sanatın çıkış noktasını ve itici gücünü oluşturan bu anlayış aynı zamanda Avangard sanata muhalif ve protest bir kimlik vermektedir. Kendilerini modernizmin getirdiği tüm olumsuzluklara karşı savaşmaya adamış olan sanatçıların, kurmak istedikleri yeni dünya ütopyası, kuşkusuz bir öncekinin yani 'modernist' dönemin reddiyle, onun yıkılmasıyla mümkündür. Bu anlamda; estetiğe, Modern dönemin yarattığı kurumlara, oluşan yeni toplum yapısına kültüre ve hatta savaşların ortaya çıkmasından sorumlu tuttukları dil'e kadar kültürel normların tümünü yeniden kurgulama çabası içine girerler. "Ancak eserlerinin içerikleri mevcut toplumun (kötü) hayat pratiğinden tamamen ayrı olabilen bir sanat, yeni bir hayat pratiğinin örgütlenmesine götürecek bir başlangıç noktası olacaktır."[204] Avangard sanata 'protest'*[205] bir kimlik kazandıran bu topyekün reddediş nitekim modern dönemin sonunun ilan edildiği ve postmodern dönemin ortaya çıkmaya başladığı döneme kadar varlığını sürdürmüştür.

Bu çalışmada Avangard sanatı oluşturan sanat akımları pek çok kaynakta yer aldığı biçimiyle ve özellikle Bürger'in 'tarihsel avangard hareketleri' sınırlılığıyla ele alınmaktadır. P. Bürger'in Avangard akım içerisine dahil ettiği tarihsel avangard hareketleri "dadaizmin ve sürrealizmin ilk dönemleri, Ekim devrimi sonrasında Rusya'da ortaya çıkan Rus Avangard hareketleri, ve fütürizm'dir."[206]

Avangard sanatın modern dönemin tüm birikimlerini reddederek kendi varlığını oluşturmaya çalışmasının yanı sıra Avangard hareketin en önemli yanlarından birini sanat ve siyaset ilişkisi oluşturmaktadır. Bu bağlamda Paul Man'ın (1991) saptaması önemlidir: "Modernizm ile avangard arasındaki ortaklığa ya da benzerliğe odaklanan çalışmalar estetik konuları vurgulamak eğilimindeyken, ikisinin arasındaki farkı tartışmak isteyenler

[204] Bürger, Peter (2004) Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, Çev: Erol Özbek, 3. Baskı, sf:105
[205] *Protest sanat: Birinci Dünya Savaşı ile ortaya çıkan ve 'Tarihsel Avangard' olarak adlandırılan süreci tanımlamak için kullanılmıştır. Protest Sanat ifadesi, tarihsel Avangard olarak adlandırılan bu akımlarla ortaya çıkan ve literatüre giren 'Karşıt sanat' söylemini, bu akımların siyasetle olan sıkı ilişkisini, aktivist ve sosyal hareketlere yol açan yapısını vurgulamak için kullanılmıştır. Protest Sanat ifadesi, 1960'lardan sonra ortaya çıkan Aktivist Sanat'ın ve Kavramsal Sanat'ın da kullandığı bir ifade olmasına karşın bu çalışmada 20. Yüzyılın başındaki süreci ifade etmek için kullanılmıştır.
[206] Bürger, Peter (2004) Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, Çev: Erol Özbek, 3. Baskı, sf:55

ideolojiyi vurgulamaya teşnedirler."[207] Bu nedenle Avangard akımları sanat-siyaset ilişkisini göz ardı etmeden değerlendirmek ve bu ilişkiyi merkez alan bir yaklaşımla incelemek gerekmektedir.

3.2.4.1. Topyekün seferberlik: İtalyan Fütürizmi

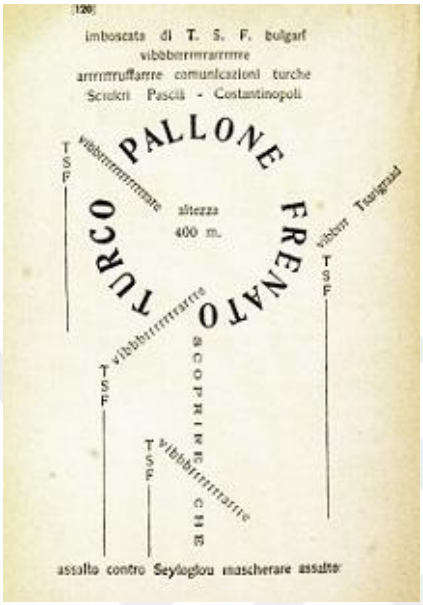
Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909 yılında La Gazzetta dell'Emilia isimli gazetede yayınladığı Fütürist Manifesto ile başlayan Fütürizm, Avangard sanatın ilk uğrak noktasıdır. (Fütürizmin dönemin en çok okunan gazete ve dergilerini kendi manifestolarını yaymak için sıklıkla kullanması, kitle iletişim araçlarını bilinçli bir şekilde kendi sanat anlayışlarının propagandasını yapmak için tercih etmesi tez özelinde altı çizilmesi gereken bir noktadır.) Sanayi ve teknoloji alanında yaşanan gelişmelerin toplumsal yaşamı kökten değiştirdiğinin vurgulandığı ve bu anlamda yaşananlara sanatsal bir karşılık vermeyi amaçlayan manifesto; "Güzellik artik yalnizca savaşımda sözkonusudur. Saldırgan özelliklerden yoksun bir yapıt, başyapıt olamaz, … Müzeleri, kitaplıkları ve her türlü akademiyi yıkmak ve ahlakçılığa, feminizme ve belli çıkarlar ve amaçlardan kaynaklanan korkaklığa karşı savaş açmak istiyoruz, …"[208] gibi söylemlerle amaçlarının altını çizmiştir. Geçmişe ait sanatı reddeden ve modern sanatı dönüşüme uğratmayı amaçlayan fütürist sanatçılar, öncelikle modern yaşamın seslerini, görüntülerini ve dinamizmini yansıtmak için mevcut görsel ve sözel yapıları parçalamaya girişmişlerdir. Özellikle sözel yapılara ve dile karşı takındıkları tavır Fütürizmin en belirgin biçimsel ve siyasal yönünü oluştururken avangard yapısını da vurgulamaktadır. 1912 yılında akımın öncüsü Marinetti, kelimelerin ve seslerin yeniden yapılandırıldığı ve geleneksel sözdizimi ve yapının engellendiği radikal bir yazı biçimi olan serbest yazı ve şiir biçimini geliştirmiştir. Dağınık metin, parçalanmış kelimeler, onomatopoees*[209] ve çarpık harfler içeren bu yeni yazım biçiminden hareketle, Marinetti ve diğer Futuristler görsel ve sözlü olarak yorumlanabilecek eserler yaratmıştır. Fütürizmin icat ettiği bu yeni yazım biçimi; söz diziminin imha edildiği, noktalama işaretinin kaldırıldığı ve hatta sözlü-görsel yapıtların kullanıldığı yepyeni, etkileyici bir şiirsel tekniktir. Marinetti, 1914

[207] Man, P. (1991). The theory death of the avant-garde. Bloomington: Indiana University Press. Sf 10 Akt: Mehmet Fatih Uslu, 'Avangard Sanat Siyasetsiz Düşünülebilir mi?' İnsan ve Toplum Dergisi, 2012, Haziran

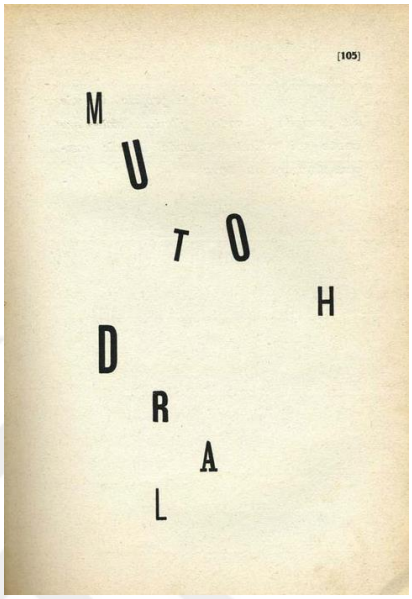
[208] http://manifesto-manifesto.blogspot.com/2008/07/ftrizm-manifestosu-ft-marinetti-1909.html

[209] *Onomatopoees: Yansıma veya yansıma ses, doğadaki seslerin bir nesne, olay veya durum ile bağdaştırılmasına denir. Sesleri tasvir etmeye yarayarak bir söz sanatı olarak düzyazı, karikatür ve şiirlerde kullanılabilir. Küçük çocukların ifadelerinde ve karikatürlerde sıkça rastlanılır. Yansıma sözcükleri tek başına anlam taşımaz. Kaynak: https://g.co/kgs/T5waqY

baharında Bulgar-Türk savaşını konu alan "Zang Tumb Tuuum" isimli Fütürist sanatın ilk şiir ve tipografi kitabını yayınlamıştır. (Resim 3.110/3.111) “Bu kitap aynı zamanda ilk "sanatçı kitabı" dır. Bu kitapla İtalyan fütürizminin dünyada öncü olduğu (avangard) tipografik devrim başlamıştır.”[210].



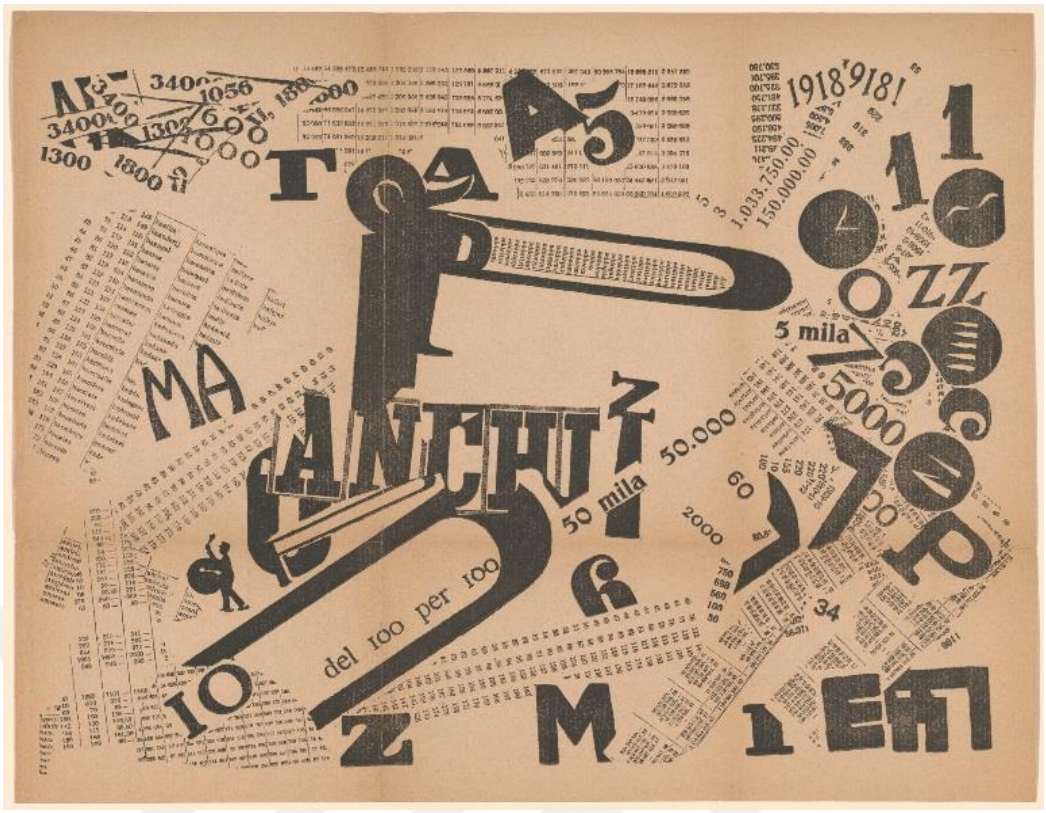
Resim 3.110. *Filippo Tommaso Marinetti, ‘Zang Tumb Tuuum’ Letterpress, 1914*



Resim 3.111 *Filippo Tommaso Marinetti, ‘Zang Tumb Tuuum’ Letterpress, 1914*

Sanatsal anlamda akımın önde gelen ismi olan Marinetti 1917 yılında ‘Özgür Sözcüklü Resimler’ (free-word pictures) isimli serisi için çalışmaya başlamıştır. (Resim 3.112) 1919 yılında tamamladığı ve Tipo Baskı ile ürettiği bu serinin konusunu İtalya’nın Birinci Dünya Savaşındaki zaferi oluşturmaktadır. Bu çalışmasında görsel ve işitsel duyuları harekete geçirmeye çalışan Marinetti, sayıları, işaretleri, mektupları ve görüntüleri fonksiyonel sorumluluklarından kurtararak, abartılı formları ve çeşitli öğeleri yan yana getirmiş, görsel olarak formların birbirleriyle ilişki kurmasını sağlayan bir yapıda ele almıştır. “Sanatı siyaset arenasına taşıyarak toplumsal hareket niteliği kazanmış, faşizmi ve savaşı desteklemeye varan eylemlerde bulunan”[211] Fütüristler, Marinetti’nin bu çalışmasında olduğu gibi savaşı; torpiller, bombalar, silahlar gibi formları kullanarak ele almış, şiir ve resim arasında analojiler yaratmıştır.

[210] http://libriartista.altervista.org/filippo-tommaso-marinetti-parole-in-liberta-e-molto-altro/
[211] https://yeni-kimlik.com/futurizm-nedir.html



Resim 3.112. *Filippo Tommaso Marinetti, 'Takılma Meclisi' 26,7x33 cm, Tipo Baskı, 1917*

Fütürizmin politik yanını oluşturan militarist anlayış, Fütürist sanatın önemli bir yönünü oluşturmaktadır. İtalya'nın Birinci Dünya Savaşı'na girmek için çekimser kalmasını sert bir dille eleştiren Fütürist sanatçılar İtalya'yı savaşa sokmak için desteklemişlerdir. Marinetti, Gino Severini'ye 1914 yılında yazdığı bir yazıda savaşla ilgili tavrından ve Fütürist sanatçıların takınmasını istedikleri tutumdan şu şekilde bahsetmektedir;

> "Resmen Paris'teki savaşa ve etkilerine ilginizi gösterin. Savaşı resimsel olarak yaşamaya çalışın, tüm muhteşem mekanik formları (askeri trenler, tahkimatlar, yaralılar, ambulanslar, hastaneler, cenaze işlemleri siyonları) resmedin. Şu an Paris'te olma şansın var. Mutlak avantaj sağlayın, Fransa'yı heyecanlandıran muazzam askeri, Teutonie karşıtı duygulara kendinizi bırakın.
>
> Severini sonraki birkaç ay içinde resimlerinin çoğunda bir tema olarak savaşı benimsedi. Savaş, Zırhlı Tren ve Kızıl Haç Treni bu süreçte çıkmıştır ve daha sonra Umberto Boccioni 'Lancers Yükü' adlı resimle bu seslenişe ve savaşa katkı vermiştir."[212]

[212] Ernest Lalongo, 'Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics' Fairleigh Dickinson University Press, 2015, sf: 53



Resim 3.113. *Gino Severini, 'Fikrin Görsel Sentezi: Savaş' Tuval üzerine Yağlıboya, 92,7x73 cm, 1914*



Resim 3.114.. *Umberto Boccioni 'Lancers Yükü' Tuval Üzerine Yağlıboya, 32x50 cm, 1915*

Gino Severini tarafından 1914 yılında Birinci Dünya savaşı'nın başlamasıyla eş zamanlı yapılan 'Savaş' resmi (Resim 3.113) Fütürist anlayışın önemli resimlerinden birisidir. "Grubun saldırganlığı, bu çalışmada ve Severini'nin bir dizi savaş resminde yer almıştır. Savaşın çağrışım yaptığı kelimeleri ve sembolleri ("genel seferberlik sırası" sloganları "maksimum çaba" (Fransızca) ve kanonlar, Fransız bayrakları, pervane, bacalar ve diğer iktidar göstergeleri) kullanan Severini, diğer Fütüristler gibi savaşı, tarihsel bir tabula rasa için fırsat olarak görmüştür."[213] Fütürist hareketin kurucularından olan ancak Fütürizm ile yollarını savaş sonrasında ayıran Umberto Boccioni'de bu dönemde savaş temasını resminde işlemiştir. Umberto Boccioni'nin 'Lancers Yükü' adlı resmi (Resim 3.114) Boccioni'nin savaş temasına adanmış tek resmidir.

Fütürizm'in geleneklerine saldırarak İtalya'yı modern hale getirmek için yola çıktığı bu anlayış İngiltere'de de İngiliz kültürüne saldıran ikonoklastik bir İngiliz sanat hareketi olan Vortisizm'i ortaya çıkartmıştır. Fütüristler'in modernliği yüceltmesi ile paralel bir şekilde yerleşik kültürel, politik ve sosyal düzenlerin imhasını savunan ve kısa ömürlü bir edebi ve sanatsal hareket olan Vortisizm, Kübizmden doğmuş olsa da kullandığı sanatsal dil ve bağlam olarak Fütürizm ile daha yakından ilgilidir. "Modern dünyanın dinamizmini ifade eden bir sanat yaratmak amacıyla 1914'te Londra'da kurulan İngiliz avangard sanat

[213] https://www.moma.org/collection/works/89538

akımı olan Vortisizm"[214] bu amaçlarıyla da Fütürizm'e yakın bir sanatsal oluşumdur. İngiliz sanatçı ve yazar Wyndham Lewis ve gurbetçi Amerikan şair Ezra Pound tarafından çıkarılan Blast dergisi, Vortisist'lerin sanatsal ve edebi eserleri ile pek çok manifestoları için ideal bir forum oluşturmuştur. Savaştan önce 1914 yılında yayınlanan ilk sayı, esas olarak Vortisizm'i diğer modernist hareketlerden ayırmakla ilgiliyken; "Savaş Numarası" başlıklı ikincisi, adından da anlaşılacağı üzere savaşa ayrılmıştır. (Resim 3. 115) "Editörler ve katkıda bulunan sanatçılar, Blast'ı Müttefik savaş çabasının destekçisi ve Vortisizm'i Almanya'nın bir rakibi olarak konumlandırmışlardır."[215]

> "Lewis'in Blast'ın ikinci sayısıyla ilgili kapağı modernist formları kullanması nedeniyle radikaldir, fakat aynı zamanda Müttefiklerin davasına hizmet eden basit bir "savaş sanatı"dır. Üst üste dizilmiş askerler, keskin köşegenlerden, kalın çizgilerden ve çevrelerinin tırtıklı kenarlarından zar zor ayırt edilebilirler. Bedenleri köşeli formlarla makineye benzetilmiş askerler, bir ünite olarak savaş ederken resmedilmiştir."[216]



Resim 3.115. Wyndham Lewis, 'Blast'ın İkinci Sayısının Kapağı' 31,2x24,7 cm, 1915

Savaştan önce Fütürist harekete katılmış ve Marinetti ile birlikte bir bildiri yazıp ("Futurism and English Art" (Fütürizm ve İngiliz Sanatı) 1914) yayınlamış olan

[214] https://www.tate.org.uk/art/art-terms/v/vorticism
[215] Jennifer Farrell, 'World War I and Visual Arts', The Metropolitan Museum of Art, New York, 2017 sf: 11
[216] Jennifer Farrell, 'World War I and Visual Arts', The Metropolitan Museum of Art, New York, 2017 sf 11

Christopher Richard Wynne Nevinson, Blast'ın ikinci sayısında fütüristik anlayışın karakteristik dilini kullanarak resmettiği bir baskıresim ile katkı sunmuştur. (Resim 3.116) Savaşı yücelten bir anlayışla sanatlarını şekillendiren diğer fütürist sanatçılar gibi bu dönemde ürettiği eserlerinde bu anlayışın izlerini görmenin mümkün olduğu Nevinson, katıldığı Birinci Dünya Savaşı sonrasında ise savaş karşıtı bir kimliğe bürünmüş ancak üretimlerini sanatsal bağlamda fütürist bir dil ile ele almaya devam etmiştir. Resim 3.116'da derin bir hareketle birlikte ele alınan sayıca çok fazla ve hatta arkası kesilmeyecek gibi görünen askerlerin, şehrin dar sokaklarında ilerlerken gösterilmesi savaşa, eril güce vurgu yapmaktadır.



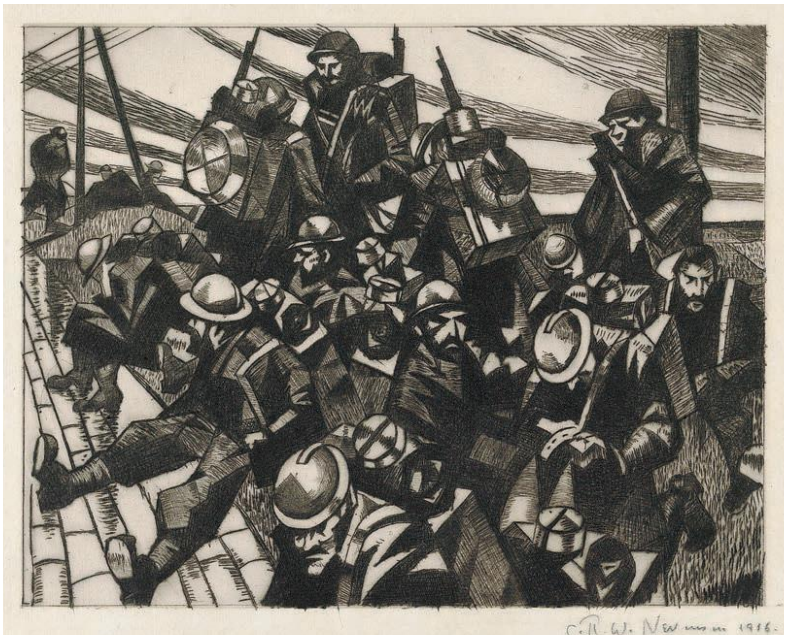
Resim 3.116. *Christopher Richard Wynne Nevinson, 'İsimsiz', Kurukazıma, 17,6x14,6 cm 1914*

Resim 3.117'de görülen Siperlere Dönüş isimli çalışmada Nevinson, ortak amaç ve kararlılıkla ilerliyen Fransız askerlerini, sonsuz ve tekrarlı hareket duygusu taşıyan bir şekilde resmetmiştir. Bireysel özellikler kalkanlar üzerindeki pelerinler, şapkalar, yükseltilmiş süngüler gizlenirken, askerlerin alt gövdeleri geniş vuruşlarla resmederek resme dinamizm kazandırmıştır.



Resim 3.117. *Christopher Richard Wynne Nevinson, 'Siperlere Dönüş', Kurukazıma, 17,6x14,6 cm 1914*

> "Savaştan önce Nevinson, Fütüristlere bağlıydı, hatta İngiliz sanat ve kültürüyle ilgili yanlış olan her şeyi ayrıntılandıran Marinetti ile bir bildirge yazıp yayınlamıştır. Tekrarlayan geometrik şekillerle ve hareketi ele alan resimsel yapısıyla fütürist bir estetiği sanatına taşıması şaşırtıcı olmasa da birçok çağdaşının aksine, şiddeti ve yıkımı fetişleştirmedi. Nevinson'un savaş karşıtı duyguları yorgun bir grup Fransız askerini resmettiği Asker İstirahatında (Resim 3. 118) açıkça görülmektedir."[217]



Resim 3.118. *Christopher Wynne Nevinson, 'Asker İstirahati', Kurukazıma, 17,6x14,6 cm 1914*

[217] Jennifer Farrell, 'World War I and Visual Arts', The Metropolitan Museum of Art, New York, 2017 sf

3.2.4.2. Genel beğeniye tokat: Rus Fütürizmi

Fütürist sanatın dil yıkımına, geleneğin reddine, kültüre karşı takındıkları tutumu politik ve sosyal bir devrime dönüştürmeye olan inançları Avrupa'da avangard sanatın en uç örneklerinden birisi olan Dadaizmi ve Rusya'da Rus Fütürizmi adıyla anılan sanatsal oluşumları beslemiştir.

Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909 yılında kaleme aldığı Fütürist Manifestoyu takiben üç yıl sonra Rusya'da bir grup avangard şair ve sanatçı (D. Burliuk, Aleksandr Krutçenykh, V.Mayakovski, V.Hlebnikov) 1912'de 'Genel Beğeniye Tokat' adıyla bir manifesto yayınlamışladır.

> "Bu bildiriden sonra kendilerini, Hlebnikov'un "olmak" fiilinin gelecek zaman halinden uydurduğu bir terimle, budetliana (Fütüristler/Gelecekçiler) diye tanımlamaya başladılar. Ancak 1913'te basın ve eleştirmenlerin İtalyan Fütüristlerine benzeterek onlara Rus Fütüristleri demeleri üzerine bu adı resmen kullanmaya karar verdiler, ama bu görüşü kendileri hiç içselleştirmemişlerdir."[218]

> " 'Geçmiş boğucudur. Akademi ve Puşkin, hiyerogliften daha anlaşılmazdır. Puşkin, Dostoyevski, Tolstoy vb. gibilerini Modernitenin Gemisinden atın denize' gibi ifadelerin yer aldığı yola çıkış metni, başlangıçta Marinetti'nin ve İtalyan fütüristlerinin yoğun etkisi altında olduklarını gösteriyordu. Her ne kadar verili kurumsallığı, literatürü, burjuva değerlerini ve hatta genel anlamda Rus entelijansiyasını karşılarına almış olsalar da, henüz Leninist anlamda bilinçli proleter devrimciliğinden ziyade bir tür küçük burjuva bohem nihilizmini çağrıştıran bir metindi bu."[219]

İtalyan Fütürist anlayışı ile ortak ve benzer bir kesişim içerse de hem coğrafi açıdan farklı bir kültürün içinde yeşeren hem de siyasi açıdan Avrupa'dan çok farklı bir karakteri olan Rusya'da ortaya çıkan Rus Fütürizmi, İtalyan Fütürizminden ayrılan bir yapı içermektedir. "Rus Avangardını oluşturan Rus sanat kolonileri düşünsel ve siyasal birliklerdir. Ve ütopisttirler; devrimci bir dönüşüm sayesinde insanların ideal bir özgürlük çağını başlatacağını hayal ederler."[220] "… siyasal görüşler söz konusu olduğunda apayrı uçlara sürüklenmeleri de yorumlanması gereken bir diğer etmendir. İtalyan fütüristleri faşizme, Rus fütüristleri de komünizme bağlanır."[221] "Bu iki akım (Kübizm ve Fütürizm) yine dönemin Rusyası'nda etkin olan anarşizm ve marksizmin etkisindedir."[222] "Natan

---

[218] Maria Tsantsanoglou, 'Rus Avangardları Sergisi Mini Sözlüğü' Çev: Ayşegül Sönmez http://www.sanatatak.com/view/rus-avangardlari-sergisi-mini-sozlugu

[219] http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/yolu-komunizmle-kesisen-akim-rus-futurizmi-217692

[220] Ali Artun, 'Sanatın İktidarı - 1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik' İletişim Yayınları, Birinci Baskı, 2015, İstanbul sf:40

[221] Batur, Enis. Modernizmin Serüveni. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, sf 104

[222] Cem Eren Güven, 'Rus Avangardının Günümüzün Ötesindeki Mirası: Avangart Düşünceye Bir Bakış Ve Dekonstrüktivistler Üzerinden Güncel İle Karşılşatırma' 2017, Mimarlık ve Bilim, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü sf: 3

Altman, 1918 yılında Komün Sanatı dergisinde, Devrim'le olan bağlarının 'fütürizm'le proleteryanın ortak kolektif doğalarından kaynaklandığını açıklar. Fütürizmden kastettiği 'gündelik anlamda sanattaki her türlü sol eğilim'dir."[223] Rusya'nın içinde bulunduğu siyasal krizin Birinci Dünya Savaşının öncesinde ve içerisinde derinleşmesi, 1917 yılında yaşanacak olan Ekim Devrimi'nin ayak seslerinin duyulmaya başladığı dönem içerisinde ortaya çıkan Rus Fütürizminin İtalyan Fütürizmi ile karşılaştırıldığında hem siyasal anlamda hem de sanatsal anlamda ayrıksılaşan yapısı ortaya çıkmaktadır.

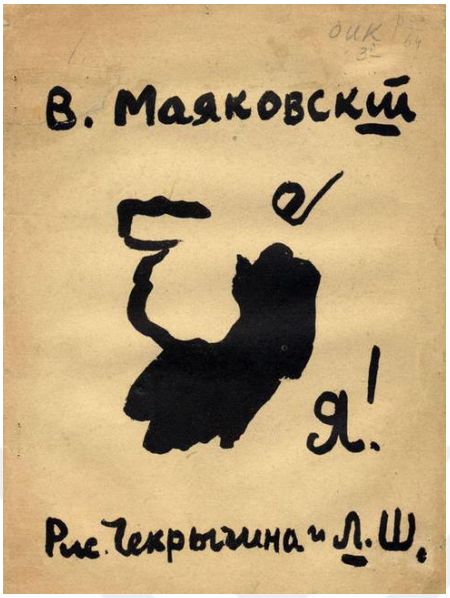
> "Devrimci dönemler tarihin hızlandığı dönemlerdir. Rus fütüristleriyse hem çıkışları hem varlık sebepleri hem de geleneksel kalıplara ve "hâkim" entelijansiyaya bayrak açmış olmaları nedeniyle doğal olarak devingendiler. Onlardan "oturmuş" bir periyodun kanonik akımı gibi hareket etmeleri beklenemezdi. Zaten ne böyle bir beklentileri vardı ne de tarihsel koşullar buna uygundu. Rusya'da tarih bir kez hızlanmıştı ve Rus fütüristleri parçası olabilecekleri bir "yeni"nin peşindeydiler."[224]

Rus Fütürizmi, kabaca 1912'den 1916'ya kadar olan süre içinde etkinlik göstermiş, St. Petersburg ve Moskova'da kurulan farklı işbirlikçi Rus Fütürist gruplarıyla (ego-Fütüristler, Tsentrifuga üyeleri vb.) bağlantılı olarak düşünülmesi gereken bir akım/anlayıştır. Bu anlamda Rus sanatında şiir, görsel sanat, müzik ve performansta yeni ifade biçimlerini keşfetmeye ve aynı zamanda bu ortamlar arasındaki ayrımları parçalamaya yönelik bir tutku paylaşan Rus Fütüristleri Batı'dan gelen etkileri dikkate alarak bunları kendi Rus mirasıyla birleştirmişlerdir.

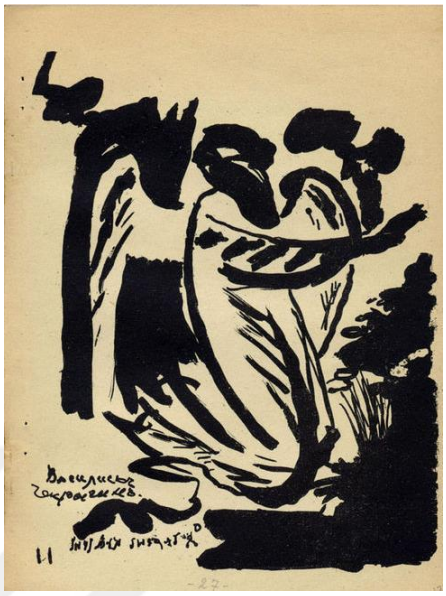
Rus Fütürizmi ilk başta baskın olarak edebi bir hareket olarak ortaya çıktığından dolayı en çarpıcı ve özgün eserlerini ressam ve yazarların işbirliğine giderek oluşturukları kitaplar oluşturmaktadır. Şairler/Yazarlar ve ressamlar arasındaki bu işbirlikleri, baskıresmin sunduğu olanaklarla şekillenen en önemli fütürist eserler arasındadır. (Resim 3.119, 3.120, 3.121) "Ancak onlara (Rus Fütüristlerine) kısmen ilham veren İtalyan Fütüristlerinden daha çok Dadaist yaklaşım olmuştur. Üretken bir yaratım süreci ortaya koymuşlar 1910 ve 1930 arasında ressam ve yazarlar,şairler ile gidilen bu işbirliklerinin sonucu olarak yüzlerce kitap ve dergi oluşturmuşlardır."[225] Rus fütürizminin siyasi yönünü oluşturan ve avangard yapısını şekillendiren dili algılama şekli, manifestolarında da belirttikleri üzere geçmişin tümden reddiyle yakından ilgili olduğu gibi sanatsal ve

[223] Ali Artun, 'Sanatın İktidarı - 1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik' İletişim Yayınları, Birinci Baskı, 2015, İstanbul sf:66
[224] http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/yolu-komunizmle-kesisen-akim-rus-futurizmi-217692
[225] Nancy Perloff, 'Explodity: Sound, Image, and Word in Russian Futurist Book Art', J Paul Getty Museum Pubns, 2016,

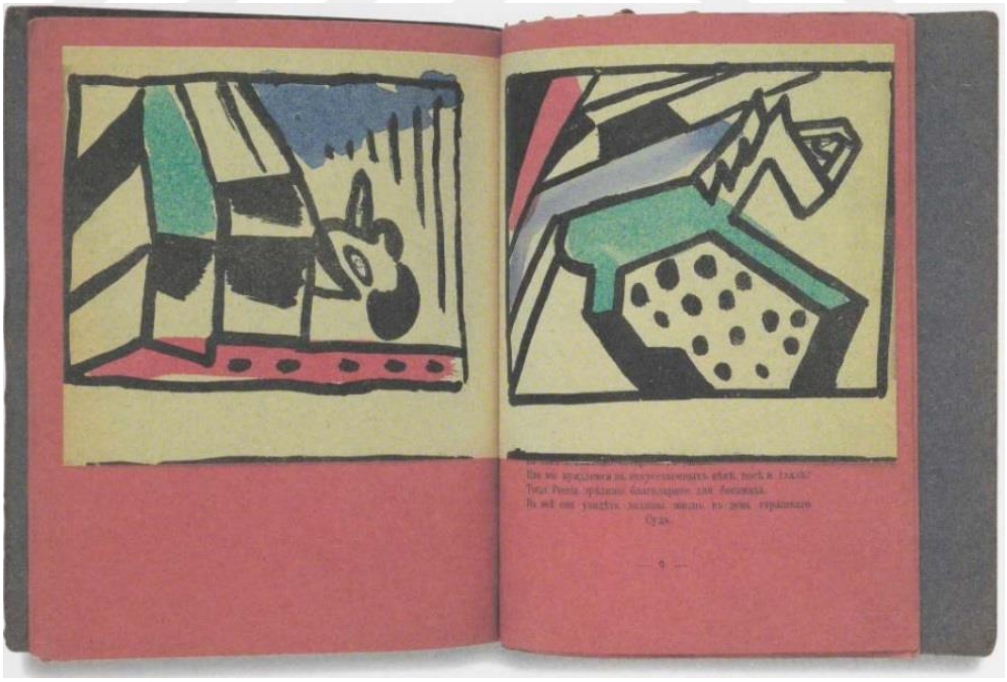
edebi anlamda dili ele alış şekillerinde de görünür hale gelmiş, "mantıklı cümleler kurmayı reddeden fütüristler 'Sözcüklere Özgürlük' sloganını benimsemişlerdir."[226]



Resim 3.119. *Vladimir Mayakovsky and Vasily Chekrygin 'Я!'nin Kapağı' 24x32 cm, Litografi, 1913*



Resim 3.120. *Vladimir Mayakovsky and Vasily Chekrygin 'Я!'nin bir sayfası' 24x32 cm, Litografi, 1913*



Resim 3.121. *David Burliuk ve Vladimir Burliuk 'The Bung' Litografi ve Suluboya, 23.3 x 18 cm, 1913.*

[226] https://www.insanokur.org/edebiyatta-gelecekcilik-futurizm/

3.2.4.3. Avangardın sıfır noktası: Suprematizm

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte Rus Fütürizmi etkisini yitirmiş ve grubu oluşturan sanatçılar dağılmıştır. "Vladimir Burliuk 1917'de çatışmada öldürülmüş; 1920'de David Burliuk göç etmiş ve Nikolai Burliuk idam edilmiştir. Khlebnikov ise 1922'de ölür."[227] Birinci Dünya Savaşı, çalışmaları için yeni bir anlam arayan Rus Fütürist sanatçılarını ayırmış, akım daha sonra Rusya'da Suprematizm ve Konstrüktivizm gibi hareketlere yerini bırakmıştır.

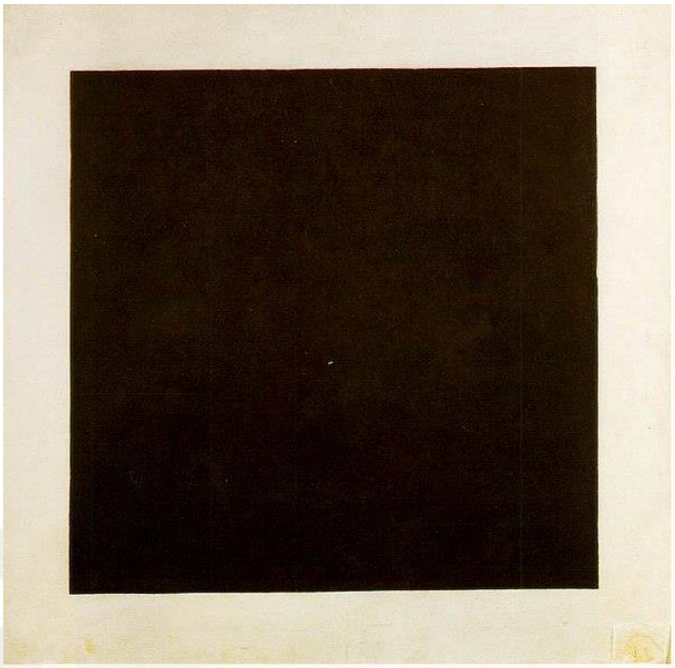
Rusya'da 1915 yılında Kazimir Malevich'in Rus avangardını sunduğu 'Son Fütürist Resim Sergisi 0.10' sergisinde 'Siyah Kare' resmiyle (Görsel 4.122) başlayan Suprematizm hareketi Avrupa'daki Geometrik Soyutlama ile benzerlikler taşısa da Malevich'in bu anlayışı başka bir noktaya taşıması ve yeni bir açılım yaratması nedeniyle kendine has bir üslup olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Malevich, 'Son Fütürist Resim Sergisi 0.10'da daha önce sergilemediği 36 adet suprematist çalışmasını ilk kez burada sergilemiş, çalışmalarını *Suprematizm* adı ile açıklamıştır. Sergide yer alan ve diğer bütün resimlerden ayrıksılaştırılmış sergileme biçimi ve düzenlemesi ile vurgu yapılan 'Siyah Kare' (Resim 3.122) resmi içinde hiçbir nesne ve form barındırmayan hali ile tüm dikkatleri üzerine çekmiştir.

Malevich'in avangard bir anlayışla ele alarak oluşturduğu Siyah Kare'si ile başlayan Suprematizm, "komünizmin, bir morfolojisi, semiyotiği, hermeneutiği gibi bir ifade oluyor sonunda. El Lissitzky, 1920'de yayınladığı 'Dünyanın İnşa edilmesinde Suprematizm' başlıklı makalesinde, 'her türlü yaratıcı ifadenin kaynağının kare' olduğunu açıklar. 'Kare'nin sırrı ise Süprematizm'dir. Suprematizm, 'yaratıcılıkla uğraşan herkesi özgürleştirerek, dünyayı gerçek kusursuzluğun modeli yapacaktır. Kazimir Malevich'ten beklediğimiz bu modeldir. Eski Ahit'in arkasından 'Yeni'si, Yeni'sinden sonra Komünist olanı gelmiştir. Bunu nihai olarak Suprematist akım izleyecektir"[228]

Pek çok eleştirmen ve sanat tarihçisi tarafından 'resmin sıfır noktası' olarak adlandırılan Siyah Kare, Malevich tarafından şu şekilde dile getirilmiştir;

[227] https://www.rem.routledge.com/articles/overview/futurism
[228] http://www.historygraphicdesign.com/index.php/prologue/alphabets/726-greek-alphabet

"Kendimi formun sıfırına dönüştürdüm ve hiçbir şeyden yaratıma, yani Suprematizme , resimdeki yeni gerçekliğe - nesnel olmayan yaratıma"[229]



Resim 3.122. *Kazimir Malevich, 'Siyah Kare' 79,579,5 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, 1915*

Malevich, 'Part II of The Non-Objective World' isimli bildirisinde Suprematizm'in Konstriktivizm'in faydacı taleplerinden ayrıksılaşan yapısını, anti-materyalist ve anti-faydacı tutumunu, sanatını poltikadan ve siyasetten ayırmayı amaçladığını ve sanatın siyaseten tarafsız bir tutum içinde olması gerektiğini şu şekilde açıklamıştır;

> "…Sanat artık devlete ve dine hizmet etmeyi umursamıyor, artık görgü tarihini açıklamak istemiyor, nesneyle ilgili olarak başka hiçbir şey yapmak istemiyor ve bunun kendi içinde ve kendisi için olmadan da olabileceğine inanıyor…"[230]

Malevich, Rusya'da dönemin önemli görsel sanat eserlerini oluşturan sanatçı kitaplarıyla da yakından ilgilenmiştir. Baskıresimle yapılan bu kitaplar Rus Avangard sanatı içerisinde önemli bir yer tutmakta Rus Avangard sanatının bir izleğini oluşturmaktadır.

---

[229] Kazimir Malevich, '"Kazimir Malevich: Suprematism' Guggenheim Museum, https://archive.org/details/kazimir00male

[230] Elif Ayiter, Editör: Gianluca Mura, 'Analyzing Art, Culture, and Design in the Digital Age' IGI Gloabal Publishing, 2015, sf: 27

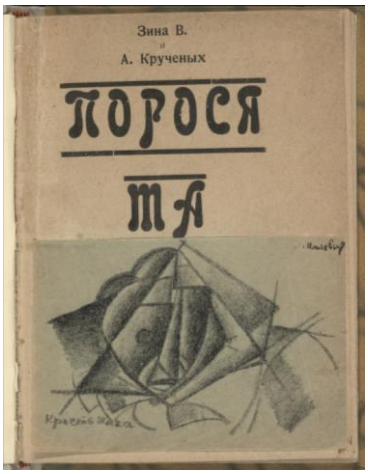
Malevich'in baskıresime olan ilgisi Suprematism akımını ortaya koymadan önce Mayakovsky'nin metinlerinden oluşturduğu 'Patriotik Propaganda Posta Kart'ları serisinde görülebilir. (Resim 3.123/124) (Dinsel propaganda içeren bu baskıresimler Malevich'in teolojik yanıyla da yakından ilişkilidir.) Bunun yanı sıra 1913'de Aleksei Kruchenykh ve Zina V. İle işbirliğine giderek oluşturduğu 'Piglets', (Resim 3.125) yine aynı yıl içerisinde Rus avangard sanatçılardan Natan Al'tman, Natalia Goncharova, Nikolai Kul'bin ve Olga Rozanova ile işbirliği sonucunda oluşturduğu 'Explodity' isimli (Resim 3.126) baskıresim kitapları da Malevich'in baskıresimle olan ilişkisini ortaya koyan diğer yayınlardır.



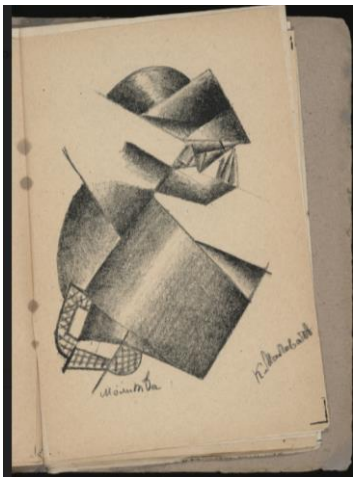
Resim 3.123. *Kazimir Malevich, 'Patriotik Propaganda Posta Kartı' (Kartların yazılar Mayakovsky'ye aittir) 14,2x9 cm, Litografi, 1914*



Resim 3.124. *Kazimir Malevich, 'Patriotik Propaganda Posta Kartı' (Kartların altındaki yazılar Mayakovsky'ye aittir) 14,2x9 cm, Litografi, 1914*



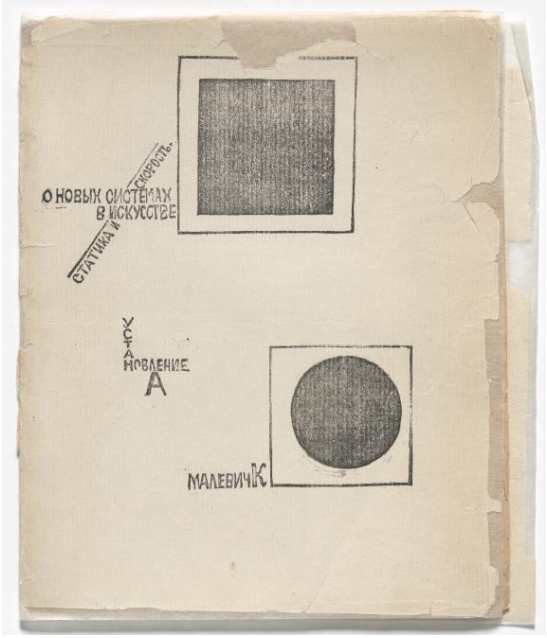
Resim 3.125. *Kazimir Malevich, Aleksei Kruchenykh, Zina V. 'Piglets' (Kapak Resmi) 19,6x14,4 cm, Litografi, 1913*



Resim 3.126. *Kazimir Malevich, Natan Al'tman, Natalia Goncharova, Nikolai Kul'bin, 17,4x11,7 cm, Litografi, 1913*

Malevich, 1915 yılında Suprematism'i ilan ettikten sonra da bakıresimle ilgisini kopartmamış 1919 yılında 'Sanatta Yeni Sistemler: Statik ve Hız' isimli baskıresim kitabını ve 1920 yılında da 'Suprematizm: 34 Çizim' isimli baskıresim kitabını yayınlamıştır. Bir ağaç baskı ve 6 Litografiden oluşan Sanatta Yeni Sistemler: Statik ve Hız kitabı "Modern Avrupa resminin İzlenimcilikten Fütürizm'e ve oradan da Suprematism'e evrilmesini açıklayan bir yorum kitabıdır. Malevich'in Suprematist resimlerinde bulunan sağlam siyah kareler ve dikdörtgen motifler metin boyunca dağılmıştır."[231] (Resim 3. 127)

> "Rus Fütürist grubunun bir üyesi olan Kazimir Malevich, Natalia Goncharova ve Olga Rozanova gibi diğer sanatçılar ile işbirliği sonucunda taşbaskı kitapları yayınlamıştır. 1913-1930 yılları arasında, çoğu kitap projesi için tasarlanmış ve baskın bir bölümünün litografinin oluşturduğu seksenden fazla baskıya imzasını atmıştır. Maleviç'in ilk tarzı ucuz ve popüler baskılara örnek teşkil eden, lubok da dahil olmak üzere halk imgeleri ve ikonları gibi çeşitli yerel kaynaklara dayanmaktadır… 1917 Devrimi'nin bir destekçisi olan Maleviç, UNOVIS (Yeni Sanatın Olumluları) adlı grubu aracılığıyla sanatı faydacı formlarla ve pratik fonksiyonlarla bütünleştirmenin yollarını aramıştır. Suprematist tasarımları uygulamalı sanat projelerinde ve hatta Vitebsk sokaklarındaki dekorasyonlarda kullanılmıştır. Malevich'in 'Suprematizm: 34 Çizim' kapağında şöyle yazmaktadır: "Bütün Milletlerin Proleterleri, Birleşin!" (Resim 3.127)"[232]



Resim 3.127. *Kazimir Malevich, 'Sanatta Yeni Sistemler: Statik ve Hız' 23 x 18.5 cm Litografi ve Ağaç Baskı, 1919*

[231] https://collections.dma.org/artwork/3301301
[232] Deborah Wye, Sarah Suzuki, 'Artists & Prints: Masterworks from the Museum of Modern Art', New York: The Museum of Modern Art, 2004

Suprematizm'in Malevich'den sonraki en önemli temsilcisi olan El Lissitzky, Süprematizm anlayışını geliştirerek, akımın avangard misyonunu üstlenmiş pek çok bildiri ve makale kaleme almıştır. "Devrimden sonra, süprematist ütopyaların bir sanat ontolojisi gibi kavranmasında en ileri giden, Lissitzky olmalıdır"[233] El Lissitzky'de baskıresim geleneğine sıkı sıkıya bağlı bir sanatçıdır. 1916 ve 1923 yılları arasında Suprematist anlayışla pek çok baskıresim yapmış, baskıresim serileri üretmiştir. Özellikle 1923 yılında yayınladığı ve on baskıresimden oluşan 'Figurinler' serisi (Resim 3.128) akım içinde oldukça önemli bir üretimdir. Lissitzky, 'Güneşe Karşı Zafer' adlı fütüristik tiyatroyu süprematist anlayışla tekrar ele almış ve bu seriden hareketle heykel çalışmaları yapmıştır



Resim 3.128. *El Lissitzky, 'Yaşlı Adam Başı', (Figurinler Serisinden) 53,3x45,4 cm, Litografi, 1923*

Lissitzky için 'Güneşe Karşı Zafer' çalışmasında olduğu gibi baskıresim; onun çalışmalarında fikirlerini değerlendirip geliştireceği ve son şeklini vereceği bir alan olmuştur. 'Güneşe Karşı Zafer' serisinden hareketle ürettiği heykelleri gibi onun Suprematizm içerisindeki öncü ve avangard konumunun belirlenmesine çok büyük katkısı olan 'PROUN' serisi de ilk önce baskıresim portfolyosuyla gün ışığına çıkmıştır.

> "Formun '0' noktası olan 'siyah Kare' baştan beri sürüp gelen sanat ve kültür tarihine son vermiştir. Şimdi sıfırdan yeni bir tarih, yeni bir dünya düzeni başlamaktadır. Bu yeni dünyanın sanatı PROUN'dur. Zaten PROUN 'Yeninin Doğrulanması Projesi'nden türeyen bir kısaltmadır. (proyekt utverjdeniya novogo) Lissitzky PROUN'ları yeni toplumsal değer ve amaçları soyut olarak temsil eden cümleler olarak görür. (Resim 3.129) Ayrıca PROUN, toplumun olduğu kadar, bilimin ve teknolojinin de yeni değerlerini simgeler; estetik bir hadise olmaktan çok fiziki bir hadisedir, 'mekanın, enerjinin ve kuvvetlerin bir eklemlenmesidir'."[234]

[233] Ali Artun, 'Sanatın İktidarı - 1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik' İletişim Yayınları, Birinci Baskı, 2015, İstanbul sf:75
[234] Ali Artun, 'Sanatın İktidarı - 1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik' İletişim Yayınları, Birinci Baskı, 2015, İstanbul sf:76

3.2.4.4. Toplumsal dönüşümün praksisi: Konstrüktivizm

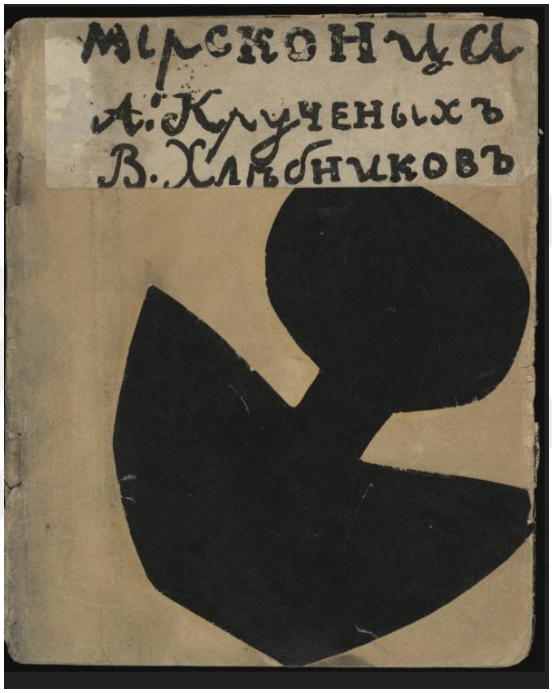
'Son Fütürist Resim Sergisi 0.10' avangarSuprematizm'in doğuşunu ilan ettiği sergi olarak bilinse de, bu sergiye sıradışı geometrik soyut tarzda rölyefler, kabartmalı resimlerle katılan Vladimir Tatlin'in Konstrüktivist eğiliminin filizlerini verdiği sergi olarak da anmak gerekmektedir. Her ne kadar geometrik soyutlama dili kullanımıyla Suprematizm ile kesişimsel bir düzlemde yer alsa da Konstrüktivizm, Suprematizm'den ayrılan farkları olan bir akımdır. Öncelikle sanatın toplumsal rolü hakkındaki düşünsel farklılıkla Suprematizm'den ayrılan Konstrüktivizm, sanatın toplumcu, faydacı ve toplumu dönüştürücü bir gücü elinde bulundurduğuna inanmış ve bu inancı sanatına yansıtmıştır. Özellikle 1917 Devrimi'nden sonra etkinlik alanı artan ve daha görünür hale gelen Konstrüktivizm, Devrimle birlikte Rus toplumunun yeniden inşasında etkili bir rol oynayacağını düşünen bir ütopyaya sahiptir. "1917'den sonra, eğer Suprematizmin bir formlar metafiziği olarak belirlendiği söylenebilirse, Konstrüktivizm de devrimci toplumsal dönüşümün bir praksisi sayılmalıdır."[235] 1921 yılında yayınladıkları bildiriyle Konstrüktivizm'i 'Üretim Sanatı' (proizvodstvennoye iskusstvo) olarak ilan eden Konstrüktivist sanatçılar "teori ve pratikte üretimi savunmuşlar 'üretim olarak sanat-üretici olarak sanatçı' kavramını ileri sürmüşlerdir."[236]

> "Genel Konstrüktivizm Teorisi'nin yazarı Stephonava'ya göre 'Konstrüktivizm aynı zamanda entelektüel üretimdir… Teknoloji ve deneysel düşünce konstrüktivizm bünyesinde birleşerek estetiğin yerini alırlar.' O zaman konstrüktivizmin devrim ertesindeki formasyonu, bir ucunda makinelerin diğer ucunda işaretlerin yer aldığı bir praksis, bir tasarım/üretim/siyaseti olarak düşünülebilir"[237]

Konstrüktivizm, Devrim'e verdiği destek ile İktidarın sanatının propagandasını yapmak veya kendi sanatlarının siyasetinin Devrimin siyasetine dönüştürmek arasında ince bir çizgide varlıklarını konumlandırmışlardır. Sanatın fayda sağlama, topluma hizmet etme amacı; toplumsal dönüşüm fikirlerine angaje olma tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Bu anlamda üretilen eserler kimi zaman propagandist bir örnek olarak anılsa da önemli bir çoğunluğu avangard sanatın üretimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Rus avangard sanatının edebiyatla olan ilişkisi ve Konstrüktivizm'in faydacı talepleri

[235] Ali Artun, 'Sanatın İktidarı - 1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik' İletişim Yayınları, Birinci Baskı, 2015, İstanbul sf:79
[236] Maria Gough, The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution, University of California Press, 2005, sf:101,102,103
[237] Ali Artun, 'Sanatın İktidarı - 1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik' İletişim Yayınları, Birinci Baskı, 2015, İstanbul sf:79

düşünüldüğünde, baskıresimle üretilmiş ve grafik sanatlar alanında öncü olan avangard kitap ve poster üretimleri ile karşılaşmamız kaçınılmazdır. Yazı ve resim ilişkisinin Rus avangardı içerisinde evrilen yapısının bir sonucu olan bu üretimler, tüm dünya üzerinde etkisini hissettiren yeni bir tarzı ortaya çıkartmıştır. Baskıresim geleneğinin tüm Rus avangard hareketi içerisinde baskın bir şekilde görünür olma hali ile kuşku götürmez bir şekilde bağlantılı olan bu üretimler, Konstrüktivist anlayışın önemli bir yönünü oluşturmaktadır. (Resim 3.130)



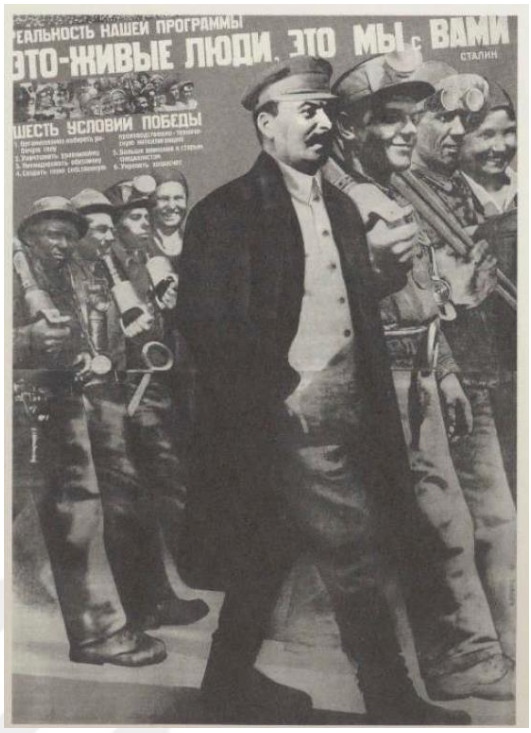
Resim 3.129. *Vladimir Tatlin, 'Sözün Arkasındakiler', 19x14 cm, Litografi ve Yüksek Baskı, 1916*

(Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Nikolai Rogovin ve Vladimir Tatlin tarafından çıkartılan ve 27 Litografiden oluşan 'Sözün Arkasındakiler' kitabının kapağı)

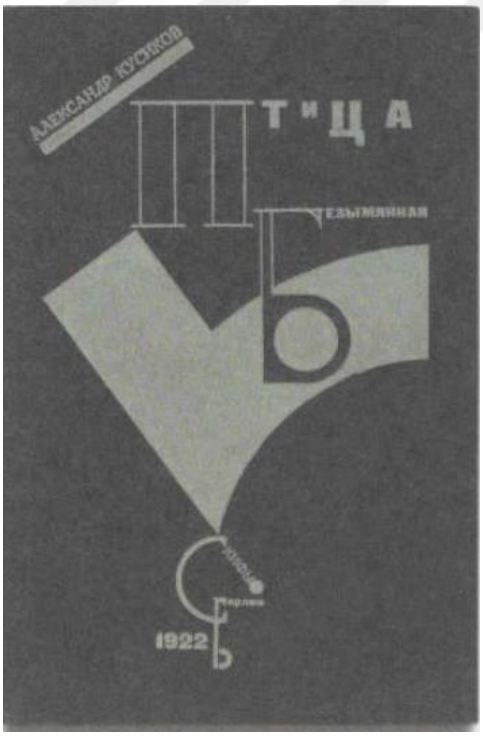
Alexander Rodchenko, Mayakovsky, Vasily Kandinsky, Georgy ve Vladimir Stenberg, Gustav Klutsis gibi avangard sanatçılar tarafından yapılan bu çalışmalar 1920'lerin sonlarında Rusya'nın ideolojik propagandasına dönüşmüş ve avangard yapısını kaybetmiştir. Aşağıda örnekleri görülen Konstrüktivist sanatçıların eserlerinin akımın başladığı yıllarda ortaya koyduğu avangard eserleri (Resim 3.131/3.133) ve sonraki dönemde Rus propaganda faaliyetleri içerisinde yer alan çalışmaları (Resim 3.132/3.134) bu durumu örneklerle ortaya koymaktadır.



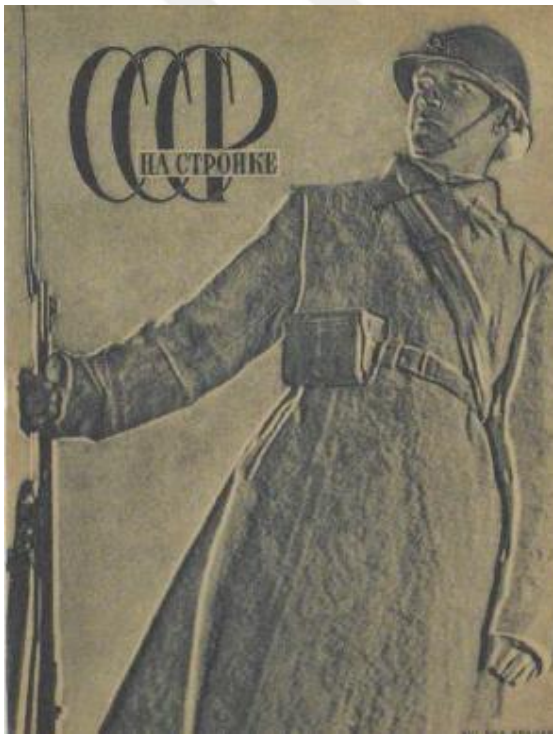
Resim 3.130. *Gustav Klutsis, 'Dinamik Şehir', 37,5x25,8 cm, Litografi, 1919*



Resim 3.131. *Gustav Klutsis, 'Bizim Pogramımızın Gerçekleri', 143,2x103,5 cm, Litografi, 1931*



Resim 3.132. *El Lissitzky, 'İsimsiz bir Kuş', 20,8x13 cm, Litografi, 1922*



Resim 3.133. *El Lissitzky, 'Rusya'nın İnşası-Kızıl Ordu'nun 50 Yılı', 41,5 29,5 cm, Fotogravür, 1933*

3.2.4.5. Topyekün saldırı: Dadaizm

Rusya'da Birinci Dünya Savaşı ile birlikte yaşanan Ekim Devrimi, Komünizmin iktidara gelmesini sağlamış, Avrupa'da ise bu süreç; sonrasında Rusya'daki avangard oluşumları da etkileyen Dadaizmi ortaya çıkartmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım ve şiddet, savaştan kaçarak İsviçre'nin Zürih kentine kaçan bir grup pasifist sanatçının, savaşa karşı doğrudan verdiği yanıtı; Dadaizm'i ortaya çıkartmıştır. Modernizmin getirdiği yaşamın düş kırıklığını yaşayan bu sanatçılar, savaşı modernitenin bir sonucu olarak görmüşler, modernist kültürün bunun nedeni olduğunu kabul ederek, sadece moderniteye karşı değil kültüre, dile, burjuvaziye, sanata, kurumlara, kısaca tüm değerlere karşı savaş açmışlardır. "Daha önce görülmemiş biçimde gerçekleşen kitle katliamları, kapitalizmin ve refah devletinin akıl dışılığını savaş meydanını bir anlığına aydınlatan bir meşale gibi teşhir edecektir. Bu kabusa dönük yanıt, ancak buna izin veren bir toplumun değerlerinin reddedilmesi olabilir. Dada'da bu reddiye, eski toplumun sanatsal ve kültürel değerlerinin reddedilmesi etrafında örgütlenmiştir."[238] Bu bağlamda karşı çıkışı ve yıkıcılığıyla kendini var etmiş olan Dadaizm, Marksist anlamda siyasi kimliğini ise üzerinde taşımaktadır. Sanatın özerk sürecinde sanatın hayat pratiğinden uzaklaştığını, modern dönem içerisinde burjuva tarafından kurulan kurumlarla eser içeriklerinin örtüştüğünü savunan Dadaist sanatçılar sanatı sorgulamaya başlamışlar, yazdıkları manifestolarla sanatın bittiğini ilan etmişler ve protest bir tavır takınarak kendilerini karşıt sanatla özdeşleştirmişlerdir.

Avangard Sanat, Dada ile birlikte yıkıcı, protest ve başkaldıran formuna kavuşmuştur. Dadaist sanatçıların kültüre ve kurumlara karşı sarsılmış olan inançlarının bir sonucu olarak estetiğe saldırıları ile başlayan bu süreç; yüceltildiğini ve kurumsallaştığını düşündükleri Sanat'a saldırılarıyla devam etmiş, sanatın anlamını sorgulayarak önce sanat'ı sonrada sanatçı'yı tasfiye ettikleri bir sürece doğru evrilmiştir. 1916'da Zürih'te toplanan bir grup genç sanatçının Cabaret Voltaire'deki etkinlikleriyle sanatı 'hiç'leştirdiği bu anlayış içerisinde, artık her şey 'sanat' herkes 'sanatçı'dır. Dadaist sanatın siyaseti ise tam da bu noktada yatmaktadır. Getirdikleri eleştiri sadece sisteme değil aynı zamanda kendilerinin de içerisinde bulundukları sanata karşıdır.

[238] Nick Heath, 'Dada: A Short Story', https://libcom.org/library/dada , Çev: Süreyya Özgör,

> "Dada, bu bakımdan, sanata karşı; onu tanımlayan her türlü akla (metafiziğe, epistemolojiye) karşı; onları var eden sergi, müze, tarih, piyasa gibi kurumlara karşı; bunların arkasındaki toplumsal-siyasal rejimlere karşı; her şeye, hatta kendi kendine de karşı, topyekûn bir başkaldırıdır. Bu yüzden, Dada'nın ne olduğuna cevap vermesi de mümkün değildir."[239]

Dadacılar, var olan sistemlerin tümünü reddederek, karşıt bir sanat, karşıt bir siyaset geliştirirler. "Kendilerini bir sanatçı topluluğundan çok kışkırtıcı sergiler düzenleyen ve 'Devrimci Dadacı Merkez Komitesi' adına manifestolar hazırlayan radikal bir grup olarak görmektedirler."[240] Dadaist sanatçılar bu noktada kendi sanat-siyaset rejimlerini yaratma peşindedirler. Zürih grubunun dağılmasıyla birlikte Almanya'da ortaya çıkan Dada, 1918 yılındaki Alman Devriminin de etkisiyle burada en siyasi formuna kavuşur.

> "Dada, tarihi altüst eden Birinci Dünya Savaşı esnasında, Rusya'da olduğu gibi Almanya'da da yükselen devrimci siyasetlerin içine doğdu. Daha 1913 yılında, Hugo Ball, Huelsenbeck'le birlikte Münih'te Revolution (Devrim) dergisini yayınlıyordu Dada'nın temelindeki, felsefi, siyasi ve estetik birikim, deneyim, Zürih'in dağılmasıyla birlikte Alman kanadında daha da zenginleşti. Ama Paris kanadı için aynı şey söylenemez. Zürih'i terk ederken, Dada'nın yolları çatallanmış, Huelsenbeck Berlin'e dönüp 1918 devrimcilerine katılırken, Tzara Paris'e hicret edip Paris bohemyasına sığınmıştı. Geride, Zürih'te kalan ve Tzara'nın Dünya Devrimi'ne yönelik kayıtsızlığına karşı çıkan, aralarında Hans Richter, Marcel Janco, Hans Arp ve Alberto Giacometti'nin de bulunduğu bir grup sanatçı ise Devrimci Sanatçılar Birliği'ni kurmuşlardı. Berlin'deki dadacılarla birlikte, savaşa ve militarizme karşı, Alman şovenizmine ve imparatorluğa karşı, burjuvaziye ve piyasaya karşı bir cephe oluşturuyorlardı. 1918 Alman Devrimi'nde, John Heartfield, Wieland Herzfelde ve George Grosz gibi dadacıların kuruluşundan beri üye oldukları Alman Komünist Partisi saflarında yer alıyorlar, Münih, Bremen gibi bazı merkezlerde kurulan devrimci sovyet hükümetlerinin çalışmalarına katılıyorlardı. 1920'deki Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nda bir yandan "Sanata Karşı Ayaklanın" diye haykırıyorlar, diğer yandan ise Dada'nın "Devrimci proletaryanın yanında!" olduğunu ilan ediyorlardı. Huelsenbeck'e göre "Dada Alman Bolşevizmi"ydi."[241]

> "Birinci Dünya Savaşı'nın ertesinde Dada devrimci hareketlerle eklemlenmişti. Bir yandan Richard Huelsenbeck Berlin'de Dada'yı 1918 Alman Devrimi'ni destekleyen "politik bir silaha dönüştürmüştü"; "Dada Alman Bolşevizmidir" diyordu. Dadacıların 1919'da Berlin'de yayınladıkları kolektif Dada manifestosu devrimci birlik çağrıları yapıyordu. Tümü savaşın suç olduğunda hemfikirdi; devrimin eli kulağında olduğunu düşünüyorlardı. Hele Spartakistlerin öldürülmesinden sonra onların bayrağını devralmışlardı. Diğer yandan Zürih'te bir grup dadacı, kısa ömürlü de olsa, bir Devrimci Sanatçılar Birliği kurmuştu. Onlar da yine 1919 tarihli "Radikal Sanatçılar Manifestosu" ile toplumsal değişim ve "yeni bir insanlık" yaratma idealine ulaşmak için sanata ve sanatçıya sorumluluk yüklüyorlardı. 'Radikal dadacılar'dan birisi, Hans Richter, Münih'teki devrim hareketinde etkin bir rol üstlenmişti."[242]

---

[239] Nur Altınyıldız Artun, Ali Artun, 'Dada Kılavuz 1913-1923: Münih, Zürih, Berlin, Paris' İletişim Yayınları, 2018, sf 24

[240] Toby Clark, (2004) Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.46

[241] Ali Artun, 'Sunuş: Dada'nın Hakikati' http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-hakikati/3702

[242] Nur Altınyıldız Artun, 'Dadacılar Çatışıyor' http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadacilar-catisiyor/3278 ,

Dadaizm her ne kadar Marksist bir siyasetle birlikte anılsa da Dadaizmin içinden buna karşıt bir söylemde ortaya çıkmıştır. Hans Arp, Tristan Tzara, Theo van Doesburg ve Christof Spengemann tarafından 1923 yılında yayımlanan 'Proletkunst Manifesto' da bu durum açıkça reddedilmiştir.

> "Proleter sanat nedir?" Proleterler tarafından yapılan sanat mı? Veya yalnızca proletaryaya hizmet eden sanat mı? Yoksa proleter (devrimci) içgüdüleri uyandıracak sanat mı? Proleterler tarafından yapılan sanat yoktur, çünkü proleter, sanat yarattığı zaman artık proleter değil bir sanatçı haline gelir. Sanatçı ne bir proleter ne de bir burjuvadır. Onun yarattığı şey proletaryaya, burjuvaziye değil, hepsine aittir… Sanat, araçlarının kullanımında özgürdür, ancak kendi yasalarına ve yalnızca kendi kanunlarına bağlıdır ve iş bir sanat eseri olduğu anda, proletaryanın ve burjuvazinin sınıf farklılıklarından çok daha üstündür."[243]

Bu manifestoda görüldüğü üzere Dadaizm'in Marksist ve siyasi yönü reddedilse de Dadaizm siyasal yönü ele alınmadan çözümlenemeyecek bir harekettir. Avangardın sahnesinde, sanatın siyasetinin en görülür hale geldiği bir anlayış-hareket- akım olan Dada, sanatının her noktasına bunu taşımıştır. "Siyasal bir eylem olarak dadayı bir yana bırakacak olursak, geriye her türlü sanat duyarlılığımızı, her türlü görsel iletişimi, bu arada kitle iletişim araçlarını ve sonunda da gerçekliğin ne olup olmadığı konusundaki tüm görüşleri kuşkuyla karşılayan ve tehlikeye düşüren sanat yapıtları kalmaktadır."[244]

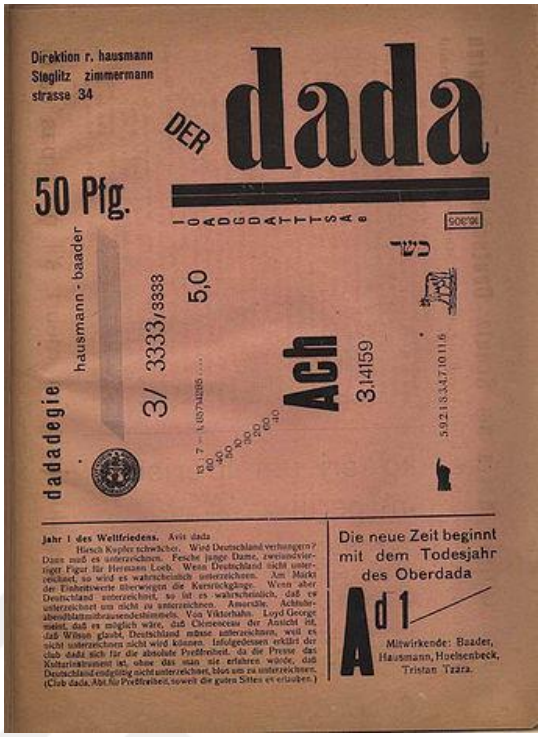
Dadaist sanatçılar da Fütüristler gibi dil yıkımının politik ve sosyal devrime yol açabileceği inancını taşımaktadırlar. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, Fütüristlerin aksine militarizmi reddeden Dada sanatçıları, geleneksel algı biçimleri de dahil olmak üzere baskın düzen sistemlerini bozacak bir sanat yaratmaya çalışmışlardır.

Bu anlamda ele aldıkları ilk şey kültürün belirleyicisi olan 'dil'dir. Dil'i temel alan eylemler, anlayışlar, yayınlarla; Dil'i kavramsallaştıran Dadaist sanatçılar, bu anlayışlarını kitle iletişim araçlarını etkin bir şekilde kullanarak da görünür hale getirmişlerdir. Siyasi yönelimli Berlin Dada grubunun kurucusu ve kilit üyesi olan Raoul Hausmann, "Dadasophy" adını verdiği çalışmalarıyla Dadaizmin yıkıcı, dinamik ruhunu, yazı, resim ve referansların yan yana getirilmesiyle yakalayan bir dizi üretimde bulunmuştur. (Resim 3.135/3.136)

[243] Sabine Hake, 'The Proletarian Dream: Socialism, Culture, and Emotion in Germany, 1863–1933' De Gruyter Publishing, Birinci Baskı, 2017, sf: 205
[244] Ragon, M. (1987). Modern Sanat, Çev.: V. Kanetti, Cem Yayınevi: İstanbul.

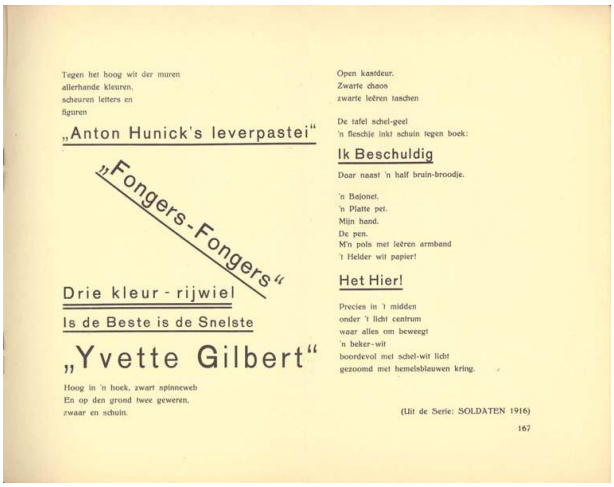


Resim 3.134. *Raoul Hausmann, 'ABCD' 15.1x10,1 cm, Jelatin Gümüş Baskı, 1920*

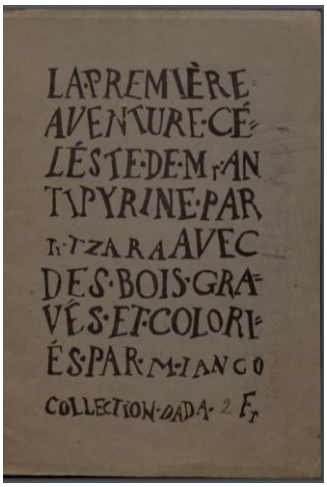


Resim 3.135. *Raoul Hausmann, 'Der DADA dergisinin ilk sayı kapağı', Ofset Litografi, 1919*

Richard Huelsenbeck, Theo van Doesburg (Resim 3.137), Francis Picabia, Tristan Tzara (Resim 3.138), gibi pek çok Dadaist sanatçının dil sorunsalını ele alan ve bu anlamda politik olan üretimleri sıklıkla karşılaşılan Dadaist üretimleri oluşturmaktadır.



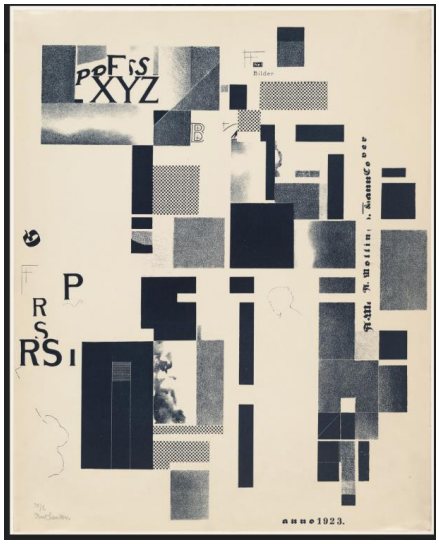
Resim 3.136. *Theo van Doesburg, 'Hayır Antoloji-Bonset' .Ofset Litografi, 1921*



Resim 3.137. *Triztan Tzara ve Marcel Janco, 'Bay Antipirin'in İlk Serüveni' Ofset Litografi, 1916*

Almanya'daki Dada hareketinin önemli bir yanını Dada'nın kavramsal anlamının gelişimi oluşturmaktadır. Dadaizmin kavramsal yapısının gelişmesine önemli bir etki sunan yazınsal literatür Berlin'deki Dada faaliyetleri içerisinde oldukça geniş hacimli bir görünüm sergilemektedir. Dadaist sanatçılar "291, 391, Action, Aesthete 1925, Almanach der freien Zeitung, Almanach der neuen Jugen, Der Ararat, Aventure, Blindman (Blind man), Der blutige Ernst, Cabaret Voltaire, Cannibale, Le Coeur à barbe, Dada, Der Dada, L'Élan, Freie Strasse, Die Freude, Littérature, Maintenant, Der Marstall, Mécano, Menschen, Merz, Neue Jugend, Perevoz, Dada Die, Pleite, Projecteur, Proverbe, Der Zweemann, Z, Die Schammmade ve Zenit"[245] isimli dergileri çıkartmışlar onlarca kitap, dergi ve broşür yayınlamışlardır. Baskıresimin içerisinde önemli bir yer tuttuğu bu yayınlar, aynı zamanda Dadaizmin kendi propagandasını yaptığı, fikirlerinin ve sanatlarının yayılım sağladığı araçlar konumundadır.

Kurt Schwitters 1923 yılında 'Merz' isimli bir baskıresim serisi üretir. (Resim 3.139) Yine aynı yıl editörlüğünü yaptığı 'Merz' dergisini çıkartmıştır. 1923 ve 1932 yılları arasında yayınlanan dergiye; Hannah Höch, Tristan Tzara, Theo van Doesburg ve Francis Picabia'da yazı ve resimlerle destek vermiş; Raoul Hausmann, Philippe Soupault, Paul Eluard, Walter Serner ve Georges Ribemont-Dessaignes gibi Dadaist sanatçıların çalışmalarını da içermiştir.



Resim 3.138. *Kurt Schwitters, 'Merz 3' (Merz isimli 6 adet litografiden oluşan baskıresim serisinin 3 numaralı baskısı) Litografi, 1923*

[245] http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/collection.html

1923 yılında Jean Hans Arp, Merz dergisi için yedi litografiden oluşan ‘Nesne Resmi’ adlı baskıresim serisini üretmiştir. (Resim 3.140/3.141) Nesne resmi serisi, vücudun bölümlerine ve gündelik nesnelere göndermeler içeren, anımsatan ama aslında o olmayan formların bir araya gelmesi ile oluşmuştur. Bu seri Kurt Schwitters tarafından Merz’in beşinci sayısında yayınlanmıştır.



Resim 3.139. *Jean Hans Arp, ‘Bıyık Şapkası’ 27,3x33 cm Litografi, (‘Nesne resmi’ serisinden) 1923*



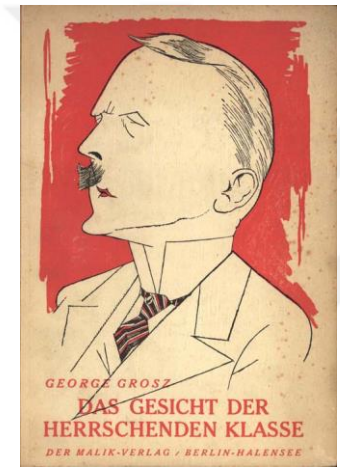
Resim 3.140. *Jean Hans Arp, ‘Göbek Şişesi’ 41.6 x 24.8 cm Litografi, (‘Nesne resmi’ serisinden) 1923*

1923'te Kurt Schwitters ve Theo van Doesburg, Dada'yı bir dizi konferans ve performansla tanıtmak için Hollanda gezisine çıkmışlardır. Theo van Doesburg tarafından ‘Küçük Dada Akşamı’ için hazırlanan poster, (Resim 3.142) yön değiştiren ve üst üste gelen kelimelerin bir kargaşasını sunmaktadır. Yüzeyde çeşitli dillerde sloganlar yer alır: “Dada geleceğe karşı, Dada öldü, Dada aptal, Çok yaşa Dada!”

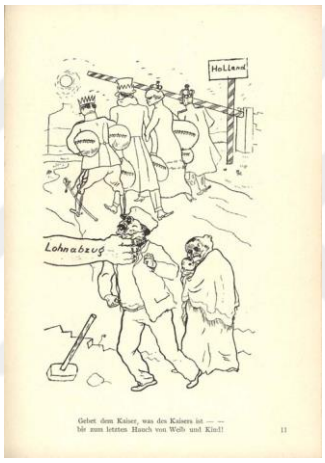


Resim 3.141. *Theo van Doesburg, 1922. Litografi, 11 7/8 x 11 7/8 "(30,2 x 30,2 cm*

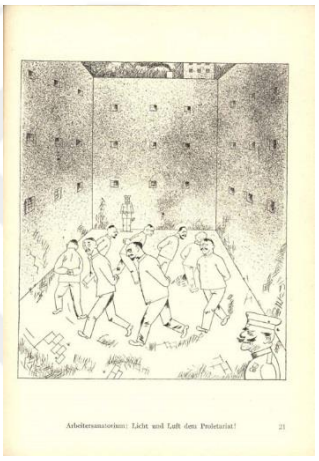
1918'de Berlin'e yerleşen George Grosz, Berlin Dada hareketinin kurucusu ve önemli bir üyesidir. Alman Dışavurumculuğu içerisinde de yer alan ve baskıresim alanında üretken bir sanatçı olan Grosz, Berlin Dada hareketi içerisinde yer aldığı süreçte 'Egemen sınıfın yüzü: 57 siyasi çizim' kitabı (Resim 3.143/144/145) ve 17 çizimden oluşan 'Arkaplan' isimli baskıresim serisi (Resim 3.147) gibi baskıresim alanında üretimini sürdürmüştür. Grosz'un Dada hareketi içerisinde anılan bu çalışmalarını dışavurumcu anlayıştan ayıran temel farkı "Otto Dix gibi (Dışavurumcu sanatçılar) esasen askerlerin deneyimlerine odaklanırken, Grosz'un eleştirisini, hükümet ve milliyetçi söylemleri destekleyen ve savaş coşkusunu besleyen kilise gibi kurumlara genişletmesi oluşturmaktadır."[246]



Resim 3.142. *George Grosz, "Egemen sınıfın yüzü: 57 siyasi çizim " (Kapak) Tipo ve Ofset Baskı, 1921*



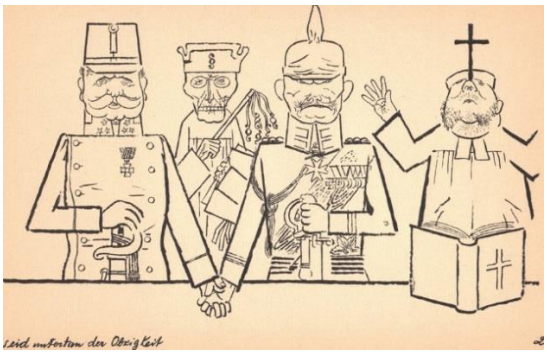
Resim 3.143. *George Grosz, "Egemen sınıfın yüzü: 57 siyasi çizim " (11. Sayfa) Tipo ve Ofset Baskı, 1921*



Resim 3.144. *George Grosz, "Egemen sınıfın yüzü: 57 siyasi çizim " (21. Sayfa) Tipo ve Ofset Baskı, 1921*



Resim 3.145. *George Grosz, "Arkaplan " (Kapak) 16,8x27,6 cm, Litografi, 1927*

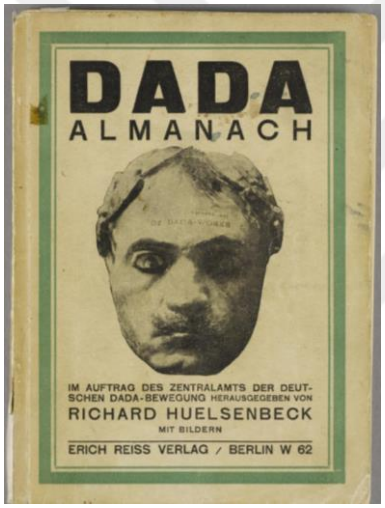


Resim 3.147. *George Grosz, "Arkaplan " (17 Litografiden ikincisi)) 16,8x27,6 cm, Litografi, 1927*

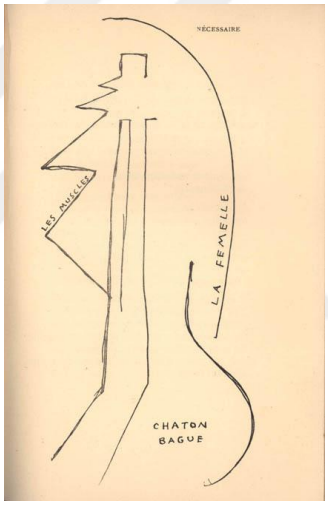
246

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744223?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=George+Grosz&offset=20&rpp=20&pos=27

Baskıresim, Dadaist sanatçılar için önemli bir ifade aracıdır. Bu anlamda Dadaizm baskıresimden önemli ölçüde faydalanmış, baskıresimle üretilmiş dergilerin (Resim 3.148), kitapların (Resim 3.149/3.150) yanısıra broşür ve el ilanları (Resim 3.151) gibi kitle iletişim araçlarını da kullanmakta etkin bir görünüm çizmişlerdir. Dadaizm içerisinde yer alan sanatçıların tamamına yakını baskıresimle üretimde bulunmuş, bugüne kalan miraslarını baskıresim aracılığıyla genişletmişlerdir. Dadaizmin baskıresimle ilişkisi içerisinde baskın yönü litografi, ofset litografi ve tipobaskı yöntemi oluşturmaktadır. Fotomontaj ve kolaj gibi 20. Yüzyılın başlarında sanatsal yapı içerisine dahil olmuş yeni sanatsal üretim yöntemlerinin, o günün teknolojisi düşünüldüğünde baskıresimin teknik olarak buna cevap veren yapısı, ortaya çıkan tercihin nedenini oluşturmuştur.



Resim 3.148. *Richard Huelsenbeck, 'DADA Almanak' 18,2x13,5 cm Tipobaskı, 1920*



Resim 3.149. *Francis Picabia, 'Annesi olmadan doğmuş kızın şiirleri ve çizimleri' 22,7x 17,7 cm, Tipobaskı 1918*



Resim 3.150. *Jean Arp 'Tristan Tzara'nın Yirmi Beş Şiir Kitabından' Ofset Litografi ve Tipo Baskı, 1918*



Resim 3.151. *Tristan Tzara, 'Dada hiçbir şey ifade etmiyor' (Dada el broşürü) 10,5x7 cm, Tipobaskı, 1919*

3.2.4.6. Avangardın bilinçaltı: Sürrealizm

Dada'nın Birinci Dünya Savaşıyla birlikte modernitenin hakim kodlarına, kurumlara ve sanatsal yaratıya karşı oluşturdukları 'karşıt sanat'ın sonucu olarak yeşerttikleri ve çoğalttıkları mirasları, Sürrealizm akımını besleyen avangard damarı oluşturmuştur. Başkaldırının ortak yönü oluşturduğu Dadaizm ve Sürrealizm, sanatsal yaratı süreçleriyle ve sanatsal yönelimleriyle birbirinden ayrılmakta ancak kimi noktalarda da birbirlerinin alanına müdahil olan ortak bir kesişim noktasında buluşmaktadır. "Sürrealistler Dada'nın anarşiye ve devrime olan ilgisini paylaşsalar da Dada'nın siyasi eylem için net bir yönü olmadığını düşünerek Dada'dan ayrılmışlar, aklı sosyal bir kurtuluş kaynağı olarak görerek, Sigmund Freud'un bilinçaltıyla ilgili çalışmalarına yönelmişlerdir."[247] Dadaizmin avangard sanatçılarından biri olan Richard Huelsenbeck bu ilişkiyi şöyle dile getirmiştir; "gerçeküstücülük bir sanat akımı yoluyla dadacılığın ruhsal amaçlarını gerçekleştirme görevini üstlenmiştir."[248] Huelsenbeck'in sözünü ettiği ruhsal amaçlar, akımın yön gösterici olan sanatçısı Andre Breton tarafından da sıklıkla dile getirildiği gibi nörolog, psikolog ve yazar Sigmund Freud'un psikanaliz öğretilerine dayanmaktadır. "Kökleri Dada'ya dayanan Sürrealizm, Freud'un incelemekte olduğu sezgi, düş ve bilinçaltı dünyasıyla ilgilenmiş, 'somut gerçekliğin gerisindeki daha gerçek olan gerçeği' irdelemiştir."[249]

Sürrealizm'in temelinde Dada'nın 'dil'e karşı geliştirdiği avangard tutumunun bir başka evresi olan ve Sürrealizm'in oluşmasında temel yapıyı belirleyen 'otomatik yazı' yer almaktadır. Sürrealizm, 1910'ların sonunda otomatik yazım ya da bilinçaltının akışkan hayal gücünü serbest bırakmaya çalışan otomatizm denilen yeni bir ifade tarzını deneyimleyen edebi bir hareketin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Andre Breton tarafından 1924 yılında yazılan 'Sürrealist Manifesto' ile hareketin amacı, hedefleri ve politik yönü vurgulanmış edebiyatta ve şiirde ele alınan 'psişik otomatizm'e ait açıklamalara yer verilmiştir. Başlangıçta edebiyatla ilişki kuran otomatizm'in görsel ifade yöntemleri içinde yer alması ve akımın bilinçaltıyla ilişki kuran yönü plastik sanatlarda ortaya çıkan Sürrealizm'in temel dayanağını oluşturmuştur.

---

[247] Josh R. Rose, 'Reshaping the world' https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/art-between-wars/surrealism1/a/surrealism-an-introduction?modal=1

[248] Hausmann, Raul, 'Courier Dada'. Paris: Le Terrain Vague. (1958). Sf: 72 Akt: Yeliz BİBER VANGÖLÜ, 'Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük', Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Eylül 2016, sf:874

[249] Emre Becer, 'İletişim ve Grafik Tasarım', Dost Kitapevi, Ankara 1997, s. 49

Sürrealizm'in siyasi yönünü oluşturan konu ve konular bütünü, dil ile başlayan bir topyekün reddiyeyle alakalıdır. Sürrealistlerin asıl hedefi dilin özgürlüğüdür. Geleneksel dilin biçimlerinin insanlığın gelişiminin önündeki engeller olarak gören sürrealistler, dil'i toplumların ahlaki ve sosyal ilkelerini de belirleyen bir yapı olarak görmüşler bu nedenle toplumsal çöküşü dil ile bağlantılandırmışlardır. Dil'i temel alan bu reddiye sonrasında topluma, geleneklere, ahlaka, yasalara ve din'e sıçramış, bu kurumları insanlığın gelişimindeki engeller olarak görmüştür. Bu noktada toplumsal değerlere sıçramış olan eleştiri, Sürrealist hareketi yeni bir dünya ütopyasına itmiş ve bu inancı ortaya çıkartmıştır. Sürrealistler bu anlamda umutsuz değillerdir. Yeni bir dünya yaratma peşinde olan sürrealist sanatçılar kendilerine politik bir misyon yüklemiş, bu ütopyaya-inanca sarılarak siyasal bir yapıya kavuşmuşlardır. Sanatı ve yaşamı dönüştürme ihtiyacından doğan bu inanç, onları politize ederek yaklaşımlarına uygun siyasi bir konum arayışına itmiştir. Bu arayış sürrealizmin Marksist bir yapı içerisinde konumlanmasına sebep olmuştur.

Benjamin, 'Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı' isimli makalesinde Sürrealizm'in siyasallaşma sürecini şu şekilde açıklamaktadır:

> "Fazlasıyla düşünsel bir tavrın devrimci bir muhalefete dönüşmesinde, burjuvazinin radikal zihinsel özgürlüğün tüm biçimlerine karşı beslediği düşmanlık başrolü oynadı. Bu düşmanlık sürrealizmi sola itti. Başta Fas Savaşı olmak üzere politik olaylar bu gelişimi hızlandırdı."[250]

Benjamin, sürrealizmin siyasal yönünden oldukça umutludur. E. Lunn, Benjamin'in sürrealizme duyduğu bu ilgiyi "sanatı 'siyasallaştırmak', modemizmi erken sembolistlerin 'dekadan' yorgunluklanndan uzaklaştırmak için bir fırsat olarak gördüğüne değinerek gerçeküstücülerin sınırsız 'kamu imge alanı'nı 'özel' bireyin içinde açımlayarak 'burjuva' benliği nasıl 'infilak ettirdikleri'ni, arkaik ve çağdaş nesnelerin bu parıltı sayesinde 'köleleşmiş'liklerinden nasıl kurtulduklarını açıklayan bir milat olarak gördüğünü belirtir. "Benjamin'e göre, sanatın 'siyasallaştırılması' için yapılan gerçeküstücü girişimler kendisinin faşist hareketlerde incelediği 'siyasetin estetikleştirilrnesi'ne doğrudan bir karşılık sağlıyordu.[251]

[250] Walter Benjamin, 'Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı' "Sanat /Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008 sf:60

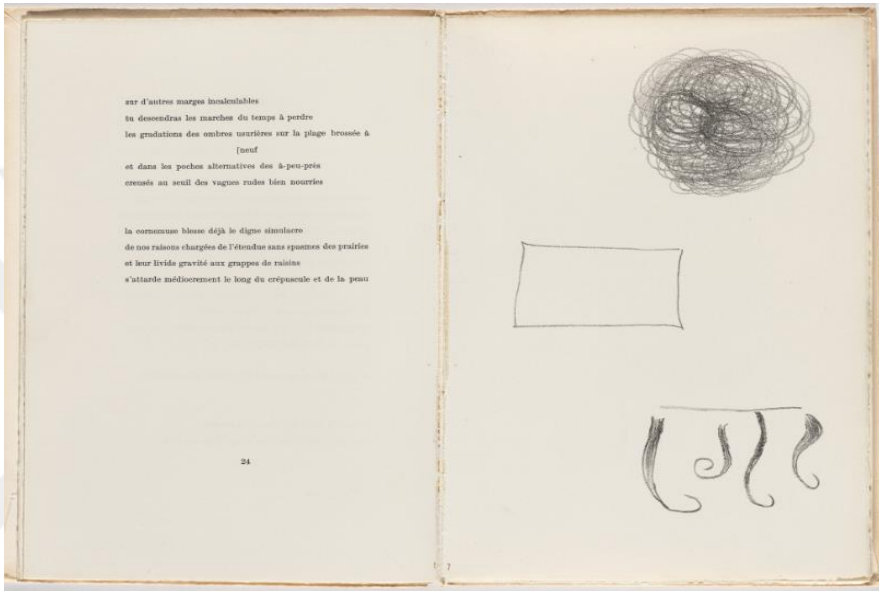
[251] Eugene Lunn, 'MARKSİZM ve MODERNİZM Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme', Çev. Yavuz Alagon, Dipnot Yayınlan, 2010, sf 365/366

Sürrealist hareket içerisinde yukarıda sözü edilen Fas Savaşı, burjuvaziye karşı sürrealistlerin nefretini üzerinde toplayan ve Sürrealizmin siyasal görünüm kazanmasını sağlayan önemli bir dönüm noktasıdır. Breton'a göre bu savaş, sürrealistlerin "mutlak idealizm ile diyalektik materyalizm arasındaki uçurumu" aşmalarını sağlamıştır.[252] Bu süreçle siyasal yönü belirginleşen sürrealizm, 1917 Ekim Devrimiyle birlikte Avrupa'ya sıçrayan Komünist anlayışın etkisi altında kalmıştır. Avrupa'da Rus Devrimi'nin yankıları ve Komünizm, yeni bir toplumsal düzen inşaa etme niyetinde olan Dadaist ve Sürrealist sanatçılar için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Pek çok Sürrealist sanatçının Fransız Komünist Partisi'ne katılımıyla açıkça belirginleşen bu tutum, çıkarttıkları; '*Devrimin Hizmetinde Sürrealizm', 'Sürrealist Devrim', 'Clarté'* gibi Marksist dergilerle görünür hale gelmiştir.

Sürrealizm kendini konumlandırdığı politik konum itibari ile devrimci bir çizgide yeni bir hayat kurma peşindedir. Bu yeni düzenin sanat kurumuna karşı eleştirileri ise özgürlükçü ve demokratik bir düzen getirmektir. Dada'dan kalma mirası taşıyan sürrealizm, sanatı herkes tarafından yapılan bir eyleme dönüştürecek ve sanat kurumunu yeniden inşa edecekse işe öncelikle; toplumsal yapının hiyerarşisini, burjuvazinin getirdiği dayatmaları ve anlayışı sanattan tasfiye ederek başlamalıdır. Hareketin ilk döneminde özgürlükçü bir ortam talepleriyle örtüşen anarşist fikirlerin etkisi altında kalan sürrealistler, "daha sonra, bu dönemin sürrealist yazılarında, anarşizmi çoğu kez bireyselci bir doktrinle ilişkilendirmiş, kendisinden önce gelen avangardlarla işaretlenmiş olan bu anarşist bireycilikten ve anarşist fikirlerden sıyrılmışlardır."[253] Sürrealistler hiçbir zaman "yüceliğinden arındırılmış bir yaşamın" peşinde olmamışlar; tam tersine, yüceltmeyi [*sublimation*] "derin kaygılarımızın büyük bir kısmını etkileyen Freudyen kavram" olarak görmüşlerdir. Amaçları, "sanat ile hayatı uzlaştırmak değil, yaşamı değiştirmek (Rimbaud) ve dünyayı dönüştürmektir (Marx). Sanat ise, olumsuzluğun mayası, gerçekliğin reddinin ilkelerinden biri ve her zaman mutlak bir kırılmaya işaret eden manyetik bir gösterge olarak bu devrimci görevin en etkili vasıtasıdır." [254]

[252] http://www.e-skop.com/skopbulten/skopderginin-surrealistlerin-siyasal-tutumlari-baslikli-sayisi-yayinlandi-sunus-mutlak-aci-surrealizm-ve-devrimci-politika-uzerine/2385
[253] Carole Reynaud-Paligot , 'Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969)', Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques, 2009, http://journals.openedition.org/ccrh/2718
[254] Hermetik Kuş, 'Sürrealist Grup' Çev: Ayşe Boren, 2014 http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-hermetik-kus/2117#_edn9

Sürrealistlerin dil ile olan ilişkisi ve 'otomatik yazı' kavramları, görsel sanatlarda dilin kullanım şekliyle, otomatik çizim, otomatik resim gibi yansımalarıyla görünür hale gelmiştir. Joan Miro'nun 1930 yılında Tristan Tzara ile işbirliğine giderek yaptığı Gezginler Ağacı (L'arbre des voyageurs) adlı kitap otomatik resime bir örnektir. (Resim 3.152) Joan Miro'nun ilk baskıresimleri olan buradaki üretimleri Miro'nun daha sonra "sanatının hayati bir parçası haline getireceği baskıresim"[255] serüveninin başlangıcını oluşturması bakımından da son derece önemlidir.



Resim 3.152. *Joan Miro, 'Gezginler Ağacı' 20,5x12 cm, 1929, Litografi*

Miro'nun otomatist yöntemle resmetme tekniği, sürrealist hareket içerisinde Miro'nun konumunun belirlenmesinde ve bizzat akımın kurucusu ve mentoru olan Andre Breton tarafından "hepimizin en sürrealisti"[256] olarak ilan edilmesinde büyük bir payı vardır. Miro'nun sürrealist akım içerisinde yaptığı resimlerin yanı sıra baskıresimle ürettiği işler geniş bir hacim kaplamaktadır. "Nitelik ve nicelik olarak Miro'nun baskıları yirminci yüzyılda sadece Picasso ile karşılaştırılabilir. Miro'nun baskıresmin pek çok farklı tekniğini kullanarak ürettiği baskıresim çalışmaları baskıresim serilerinin yanı sıra kitap resimleri için ürettiği baskıresim çalışmalarını da içermektedir."[257] Miro, sürrealizmin etkin olduğu yıllarda patlak veren İspanyol İç Savaşı'na ürettiği eserlerle

[255] Tate Modern Müzesinin 'Joan Miro: Basımevi' adlı sergi kataloğundan, 1996, https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/joan-miro-printmaker
[256] J. H. Matthews, 'The Surrealist Mind' Susquehanna University Press, 1991, sf:152
[257] Deborah Wye, 'Miro: The Most Surrealist of Us All', (Surrealist Prints from the Collection of The Museum of Modem Art kitabından) The Fort Worth Art Museum,1985 sf:10

tepkisini ortaya koyarak siyasi tutumunu göstermiştir. 1938 yılında yaptığı 'Devin Uyanışı' adlı baskıresim (Resim 3.153) isminden de anlaşılacağı üzere İspanya'da hortlayan faşizmi konu almaktadır. Kolunu kaldırmış bir devin temsili görüntüsünün yer aldığı resim savaşlara atıf yaparak tekrar uyanışını ve yeniden gündeme geldiğini anlatmaktadır. Bu resimle birlikte yine aynı yıl İspanyol iç savaşına karşı Paul Eluarde, Pablo Picasso, Yves Tanguy, André Masson, John Buckland Wright, Dalla Husband, Stanley William Hayter ile birlikte 'Dayanışma' isimli baskıresim portföyüne dört baskıresim ile katkı sunmuştur. Paul Eluard'ın 'Kasım' şiirinin ilham verdiği çalışma (Resim 3.154) İspanyol İç Savaşı'nda ailelerini kaybeden çocuklara yardım amacıyla gerçekleştirilmiş, Stanley William Hayter'in o sırada Paris'te bulunan atölyesi 'Atölye 17' de basılmıştır.[258]



Resim 3.153. *Joan Miro, 'Devin Uyanışı' Kurukazıma, 44,5x32,7 cm, 1938*

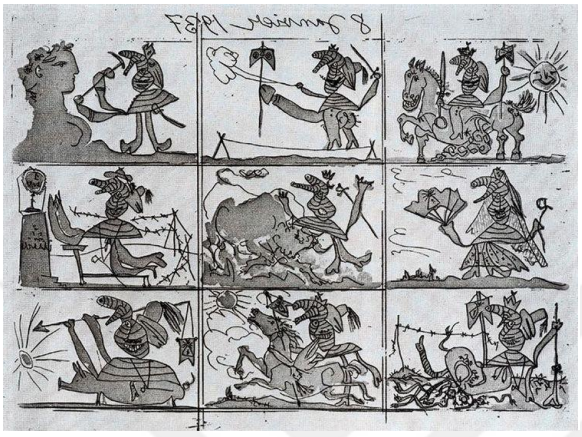


Resim 3.154. *Joan Miro, 'Dayanışma' (Gravürle yapılmış dört baskıresimden birisi olan ikinci plaka) Kurukazıma, 22,5x16,4 cm, 1938*

İspanyol olan Joan Miro gibi Pablo Picasso'da İspanyol İç Savaşı'na kayıtsız kalmamış, 'Dayanışma' isimli baskıresim portföyüne sunduğu katkının yanı sıra 'Franco'nun Korkulu Rüyası ve Yalanları' isimli iki baskıresim yapmıştır. (Resim 3.155/ 3.156) "Picasso'nun açıkça politik tavrını ilk kez ortaya koyduğu yapıt olmasının yanı sıra Picasso'nun Guernica, isimli eserini şekillendirmesi bakımından da bu iki baskıresim

258 https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/18953/Stanley-William-Hayter/Solidarite-from-the-portfolio-Solidarite

oldukça önemlidir.”[259] Picasso’nun sürrealist yaklaşımla ele aldığı bu eseri İspanya’nın faşist diktatörü Franco’nun, İspanyol kültürünü ve değerlerini temsil ettiği görüşünü hicivselleştirerek anlam üretir. “Baskıresimin ikinci plakasına çizilmiş son dört görüntüden üçü, bu çalışmanın direkt olarak Guernica’nın ön çalışması olduğunu göstermektedir. ”[260]



Resim 3.155. *Pablo Picasso, ‘Franco’nun Korkulu Rüyası ve Yalanları’ (Birinci Plaka), 38.6 x 57.2 cm, Şekerli Vernik ve Asit Oyma, 1937*



Resim 3.156. *Pablo Picasso, ‘Franco’nun Korkulu Rüyası ve Yalanları’ (İkinci Plaka), 38.6 x 57.2 cm, Şekerli Vernik ve Asit Oyma, 1937*

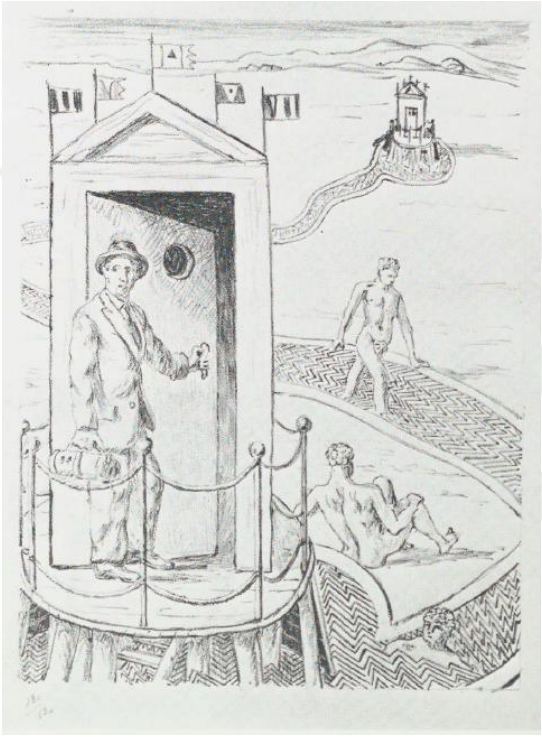
Picasso, ‘Franco’nun Korkulu Rüyası ve Yalanları’ isimli çalışması ile aynı yıl, Nazi Almanyası’nın 1937 yılında Guernica’yı bombalamasını konu edinen ve ismini yağmalanan köyden alan alan ‘Guernica’ isimli başyapıtını üretmiştir. (Resim 3.157) Savaşın dehşet vericiliğini anlatan ve günümüzün en önemli savaş karşıtı resimlerinden birisi olan bu yapıt aynı zamanda Franco’nun faşist rejimine karşı bir direniş öyküsü içermesinden dolayı siyasal bir görünüme bürünmüştür.



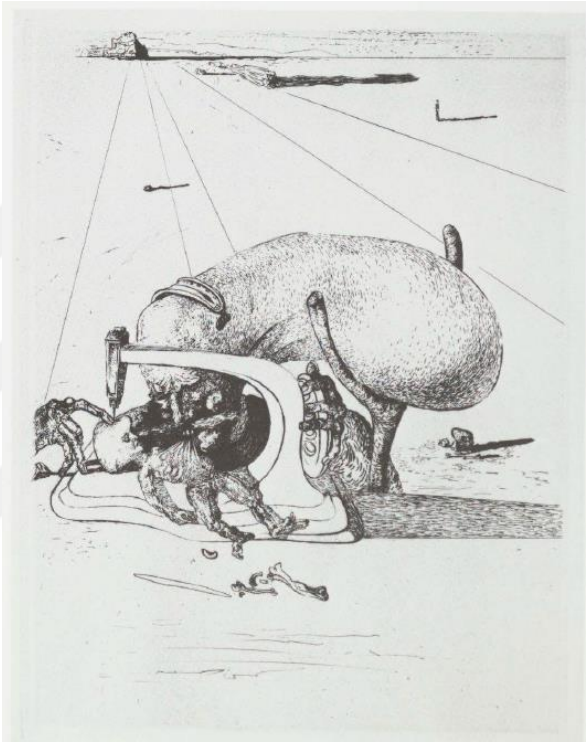
Resim 3.157. *Pablo Picasso, ‘Guernica’, 349,3x776,6 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1937*

[259] https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dream_and_Lie_of_Franco
[260] https://alchetron.com/The-Dream-and-Lie-of-Franco

Dada gibi sanatta nesnenin temsili ifadelerini reddetmeyen sürrealistler, tam tersine resim geleneğiyle, oluşturdukları plastik dil arasında sıkı bir bağ kurmuşlar, bu yönü içsel modeli açığa çıkartmak için önemli bir araç olarak görmüşlerdir. Oluşturulan üretimlerin görselleştirilmesi noktasında nesneyle temas kuran, sanatçı tarafından ele alınan temayı belirginleştirmeye ve izleyiciye sunma noktasında açıklığa kavuşturmaya yarayan bu yaklaşım sürrealist üretimin önemli bir yönünü oluşturmaktadır. (Resim 3.158 / 3.159)



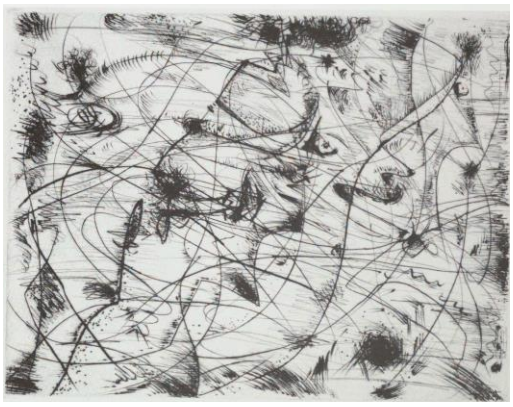
Resim 3.158. *Giorgio de Chirico, 'Mitoloji'28,3x22,8 cm, Litografi, 1934*



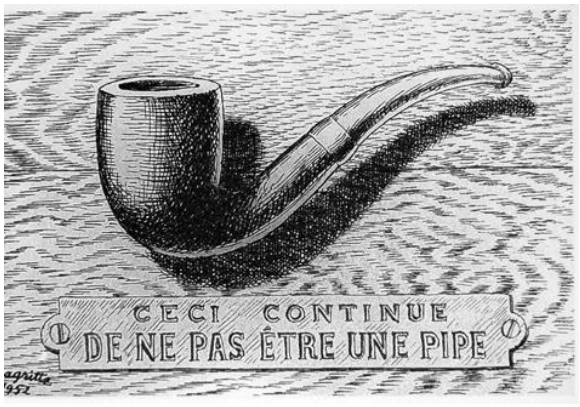
Resim 3.159. *Salvador Dali, Les Chants de Maldoror' 33,4x25,5 cm, Gravür, 1934*

Sürrealist sanatın bilinçaltı, kişisel deneyimler ve psikolojiye duydukları merak akımın görsel sanatçıları tarafından iki ayrı şekilde ele alınmıştır. "1924-1929'da iki sanatsal kutup ortaya çıkmıştır: Max Ernst, Joan Miro ve Andre Masson'ın soyut otomatist çalışmaları (Resim 3.160) ve Yves Tanguy, Rene Magritte ve Salvador Dali'nin ilüzyonist rüya görüntüleri. (Resim 3.161) Yine de, sanatlarındaki belirgin farklılıklara rağmen, her iki grup da non-figüratif sanatı reddetmiş ve Sigmund Freud'un teorilerini ele alarak yorumlamışlardır."[261]

[261] Diane Upright, 'Surrealist prints: Introduction', Fort Worth Art Museum Publishing, 1985 sf:5



Resim 3.160. *Andre Masson, 'Kaçış' 30,8x46 cm, Kurukazıma, 1946*

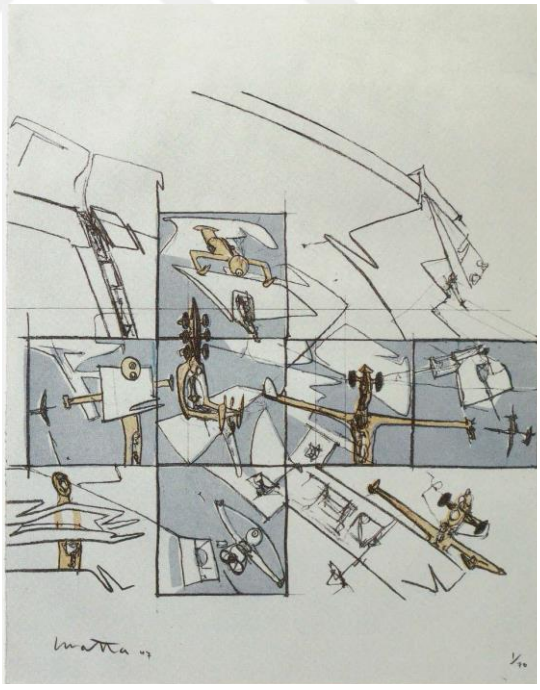


Resim 3.161. *Rene Magritte, 8,8x13,2 cm, Gravür, 1947*

Baskıresim alanında oldukça üretken olan sürrealist sanatçılar, baskıresmin üretimlerinin sanatsal yönüne yaptığı katkıyı farkederek geride geniş bir arşiv bırakmışlardır. Fütürizm ve Dadaizm'de de görülen, iş birliğiyle oluşturulmuş kitap resimlemeleri ve dergilerin yanısıra, sanatçıların kendileri tarafından üretilen baskıresim çalışmaları ve edisyonları Sürrealist sanat içerisinde önemli bir hacim kaplamaktadır. (Resim 3.162/3.163)



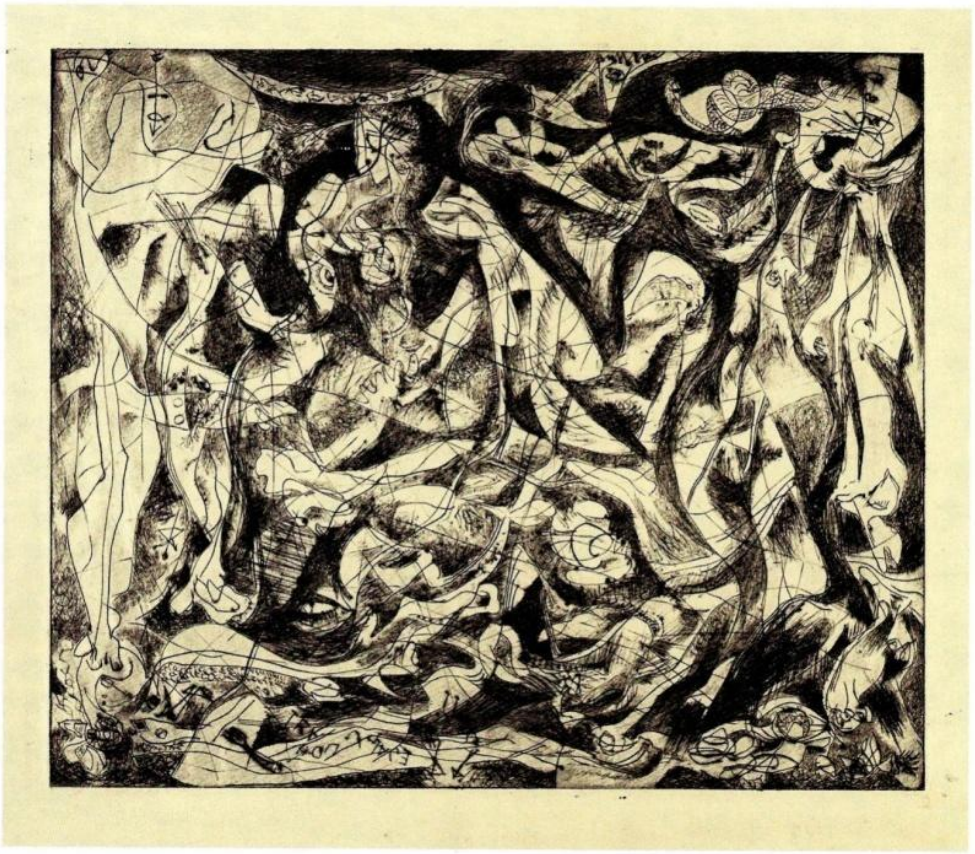
Resim 3.162. *Pablo Picasso, 'Model ve Sürrealist Heykel', 26,8x19,3 cm, Asit Oyma, 1933*



Resim 3.163. *Sebastian Antonio Matta Echaurren, (Matta), 'İnanmak için görmek istiyorum' (Brunider Edisyonunun 5. Plakası), 30,8x32,6 cm, Litografi, 1942*

3.2.4.7. Avangard sanatın sonu

Özellikle Birinci Dünya Savaşından sonra Amerika'ya göç eden ve Avangard Sanat'ın Amerika'daki ayağının oluşmasında başat rolü olan Stanley William Hayter'in Atölye 17'sinde toplanan sürrealist sanatçılar, Amerikan Avangard sanatı içerisindeki önemli üretimlerinin pek çoğunu bu atölyede baskıresimle gerçekleştirmiştir. Kendisi de sürrealist bir sanatçı olan Hayter'in otomatik resmi temel alarak geliştirdiği 'Viskozite baskı' olarak bilinen (aynı anda yağ bazlı mürekkepler kullanılarak yapılan bir baskıresim) tekniği ve baskıresim tekniklerine olan hakimiyeti Atölye 17'nin Avangard Sanat hareketi içerisinde önemli bir yeri vardır. Atölye 17, Amerika'nın resmi sanatı olarak bilinen Soyut Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcisi olan Jackson Pollock'un da Soyut Dışavurumcu akımın ipuçlarını ortaya koyan erken dönem çalışmalarını (Resim 3.164) Hayter'in Viskozite tekniğinden ve otomatik resim anlayışından önemli ölçüde etkilenerek ortaya çıkartması atölyenin önemini ortaya koymaktadır.



Resim 3.164. *Jackson Pollock Untitled 4, 1944-45, Gravür, 38x44.8 cm*

Savaştan kaçarak Amerika'ya gelen Avrupa'lı sanatçıların bir toplanma ve uğrak merkezi olan "Atölye 17, Joan Miró, André Masson ve Max Ernst gibi sürrealist sanatçıların (Resim 3.165) Amerika'da üretimlerini gerçekleştirmelerine olanak sağlarken Louise Bourgeois, Robert Motherwell, Louise Nevelson ve Jackson Pollock gibi Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun içinde yer alan sanatçılara da baskıresim geleneği ile tanışma ve çalışma fırsatı sunmuştur."[262] "Atölye 17, savaş sırasında Amerika‟ya gelen Avrupalı Sürrealist sanatçılarla (Masson, Miro, Leger, Ernst ve diğerleri) Amerikalı sanatçılar arasında teması teşvik etmiş ve Amerika Birleşik Devletleri‟nde özgün baskıya olan ilgiyi arttırmıştır."[263]



Resim 3.165. *Sürrealist toplantı, New York, 1940 'Hayter ve Atölye 17*

Üst Sıra: Stanley William Hayter, Leonora Carrington, Frederick Kiesler, Kurt Seligmann. Orta Sıra: Max Ernst, Amedee Ozenfant, Andre Breton, Fernand Leger, Berenice Abbott. Alt Sıra: Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, John Ferren, Marcel Duchamp, Piet Mondrian.

http://www.stanleywilliamhayter.com/anglais/surrealist.htm

Tarihsel avangardın son sahnesi olan Sürrealizm ve Dadaizm'in Amerika'ya göç etmesiyle birlikte avangardın etkisi hızla kaybolmuş, Avangard, savaş açtığı kurumlara teslim olmuştur.

[262] Jennifer Farrell, 'Expanding Possibilities: Stanley William Hayter and Atelier 17' , 2016, https://www.metmuseum.org/blogs/ruminations/2016/workshop-and-legacy-stanley-william-hayter

[263] C.Hults Linda, The Print in the western world, (The University of Wisconsin Press, 1996), s. 788

> "Avangardın Amerika'daki çağdaş temsilleri, sanatın kurumlaştığı sistemin dışında değildir. Tam tersine, soyut ekspresyonizmin 'dünya çıkarması'ndan bu yana kurumlaşmanın enerjisini sağlar. Dolayısıyla, avangardın bu üçüncü döneminde, ne baştan beri sürdürdüğü gibi burjuvaziye, ne 1848 öncesindeki gibi topluma, ne de 1920'lerdeki gibi sanata başkaldırısından eser görülmez. Avangardist de artık eskisi gibi lanetli, asi, serkeş, hayalperest, anarşist falan değildir. Sanat işleriyle, 'sanat yönetimi'ne ait işler birbirine karışır. Sanatçılar kurumların düşmanları değil sorumluları olurlar; akademik mevkilere, sanat işletmelerindeki idari mevkilere kayarlar."[264]

Sanatı yıkmak, sanatı toplumla kurulacak yeni bir bağla inşa ederken burjuvazi kültüründen uzaklaşmak isteyen Avangard Sanat, bu yönüyle sanat sahnesinde büyük kırılımlara yol açmış ancak eleştirdiği sistemin Avangard Sanatı içselleştirmesiyle birlikte temsil değerlerini kaybetmiştir.

> "Avangardın başarısı, tipik bir avangard zaferdir; kırılgan ve belirsiz, çünkü sanat dünyasındaki karşıt eğilimlerin sürekli tehdidi altındaydı. Sonuç olarak Birleşik Devletler boğucu Mc Carthy'cilik dönemine girdikten sonra çekişmeli avangard sanat, değerli mi değerli bir mal haline geldi."[265]

> "Bu dönemde Amerika'da sanatçı sayısı kat kat artar ve sanat hızla akademikleşir. Dev bir müze ve galeri ağı kurulur, müzayede sistemi etkinleşir. Piyasa büyüdükçe büyür ve fiyatlar tırmanır. Koleksiyonerler çoğalırken, kişisel koleksiyonların yerini giderek işletme koleksiyonları alır. Kamunun etkisizleştirilmesiyle birlikte sponsorluk gibi özel himaye sistemleri gelişir. Sanatın temsil edildiği ortamlar üzerinde işletmelerin gücü artar ve sanat en ayrıcalıklı tanıtım mecrası haline gelir."[266]

Tarihsel Avangard'ın çöküşü Modernizmin sonunun da ilan edildiği bir döneme isabet etmektedir. Son yıllarında savaştan kaçarak Amerika'ya yerleşmiş olan Avangard, sanatsal anlamda henüz kurumsallaşmamış bu yeni ülkede 'Yüksek Sanat' 'Modern Sanat' olarak görülür. Bu durum en nihayetinde Avangard'ın kaçınılmaz sonunu hazırlamıştır. Her ne kadar Amerika, Avangard sanata kucak açmış olsa da Komünizmi kendine bir tehdit olarak görmesinden dolayı Rusya'nın resmi sanatı haline gelmiş olan Toplumsal Gerçekçi anlayışın karşısına ikamet edecek Soyut Dışavurumcu anlayışı destekler. Müze ve kurumları bu doğrultuda şekillenen, CIA tarafından finanse edilen[267] sanatsal ortam Tarihsel Avangard'ı içine alarak yok etmiş ve Tarihsel Avangard olarak adlandırılan bir dönemi sona erdirmiştir.

---

[264] BÜRGER, Peter, (2003), Avangard Kuramı, çev. A. Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, sf:24

[265] Guilbaut, S. 'New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı? Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş' Çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, Birinci Baskı, İstanbul,2009, sf 11

[266] Ali Artun, Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı, 2003, http://www.aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burgerin-avangard-kurami/#33

[267] Toby Clark, (2004) **Sanat ve Propaganda**, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.14

SONUÇ

Modern Dönem içerisinde baskıresimin politik eğilimlerini ortaya çıkartmaya odaklanmış bu çalışma sanat, siyaset ve baskıresim ilişkisini, baskıresimi merkeze koyan bir bakma şekliyle ele almıştır. Bu anlamda öncelikle tarihi süreç içerisinde bu ilişkinin başlangıcına gidilmiş, araştırma sonucunda baskıresim ve siyaset ilişkisinin Modern dönem öncesinde de güçlü bir şekilde var olduğu görülmüştür. Modern dönem içerisine yansıyan bu geleneğin kökenleri açığa çıkartılmıştır. Modern dönem öncesinde ve içerisinde baskıresim ile siyasetin yakın ilişkisi örneklerle ortaya konulmuş, baskıresmin politik amaçlarla ne kadar yakın bir temas halinde olduğu görülmüştür. Çalışmanın ulaştığı en önemli sonuçlardan birini oluşturan bu bulgu, baskıresmin tarihsel süreç içerisinde sanatsal bağlamdan kopmadan siyasetle olan ilişkisinin varlığını ortaya koymaktadır. Çalışmada ele alınan baskıresim ve siyaset ilişkisine ait örneklerle bu ilişkinin dünyanın çeşitli noktalarında ortaya çıktığı görülmüştür.

Modern döneme kadar süregelen yapı içerisinde sanat siyaset ilişkisi egemen gücün hegemonyası altında varlığını sürdürerek tek tip bir görünüm sergilemiştir. Modern dönem içerisinde ise sanat ve siyaset ilişkisi çeşitli görünümlere bürünmüş ve daha girift bir hal almıştır. Elde edilen bulgular neticesinde; toplumsal değişimlerle beraber sanatın ve siyasetin ilişkisinin değiştiği, kültürel farklılıkların, coğrafi yapıların, teknolojik dönüşümlerin bu ilişkiyi farklılaştırdığı ve karakteristik bir şekilde birbirinden ayrılan dönemler içerisinde sanat ve siyasetin birbirleriyle olan ilişkisinin özel bir yaklaşımla incelenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Lev Kreft'in Modernliğin Sanat- siyaset ilişkisine dair üç modelini (Ulus İnşası, Sanatsal Özerklik ve Avangard) merkez alan bu çalışma, Modern dönem içerisinde değişen sanat siyaset ilişkisi içerisinde baskıresmin rolünü bu kategorizasyona bağlı kalarak sorgulamıştır.

'Ulus İnşaası Modeli' içerisinde yapısı açıklanan sanat ve siyaset ilişkisi özellikle 20. Yüzyılın başında yaşanan savaşlar sürecinde en görünür halini almış ve bu süreç içerisinde baskıresimin oldukça önemli bir rol üstlendiği görülmüştür. Baskıresimin bu alanda oynadığı öncü rol 'İktidar Ve Propaganda Aracı Olarak Baskıresim' bölümünde ele alınmış, farklı coğrafyalarda bu süreçteki baskıresim üretimleri ortaya konularak baskıresmin, Ulus İnşası modeli içerisinde sürece katkı sunduğu tespit edilmiştir.

Kökeni Romantizm akımına kadar giden ancak yine en görünür ve karakteristik yapısına Modern Dönem içerisinde kavuşan 'Sanatsal Özerklik' modeli içerisinde baskıresimin siyasetle ilişki kuran sanatçıların başat üretim yöntemini oluşturduğu sonucuna varılmıştır. 'Özerk Sanat İçerisinde Politik Baskıresim' başlığı altında araştırılan baskıresim üretimlerinin, toplumsal yapı ile ilişki kuran, hegemonyaya muhalif yapıda olduğu görülmüştür. Sanatsal özerklik modeli ve Ulus inşası modellerinin modern dönem içerisinde tarihsel süreçlerinin kesişmesi, baskıresmin yapısına dair bir sonucu daha doğurmaktadır. Aynı tarihsel süreç içerisinde baskıresmin hem devletlerin propaganda aracı olarak hem de bireysel muhalefetin ifadesi olarak kullanılmış olması baskıresmin ideolojiler üstü bir üretim biçimi olduğu sonucunu doğurmaktadır.

Geleneksel üretim yöntemlerinin pek çoğunu terk eden, kurumsallaşmaya ve kurumlara savaş açan, yeni bir bakışın ve deneyselliğin peşinden giden 'Tarihsel avangard' içerisinde de baskıresimin yeni formlarla yer bulduğu görülmüştür. 'Protest Sanat Ve Baskıresim' başlığı altında açıklanan baskıresmin politik eğilimlerinin avangard sanat içerisinde de geniş bir yer bulduğu tespit edilmiştir. Kültür'e ve Dil'e karşıt olan tutumlarının neticesinde siyasal bir yapıya bürünen avangard sanatçıların yazarlar ve şairlerle kurulan işbirlikleriyle ortaya çıkarttıkları kitaplarda ve yayınladıkları dergilerde kendisine yer bulan baskıresim, bu anlamda avangard sanatçıların bireysel üretimlerine de cevap vermiştir. Bu durum, modern dönemin son evresinde de baskıresmin oldukça geniş bir yelpazede politik varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Siyasi yönü oldukça güçlü olan bu yapıtların, avangardın siyasi yolculuğunun baskıresim üzerinden okunabilmesine olanak tanıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Modern dönem içerisinde görülen sanat ve siyaset ilişkisinin baskıresim alanında oldukça zengin bir birikime sahip olduğu; tezin içinde sunulan örneklerle ve teze katkı sunan çalışmaların birikimleriyle birlikte ortaya koyulmuştur. Baskıresmin sahip olduğu olanaklar modern dönemde daha çok ilgi odağı olduğunu göstermektedir. Özellikle çoğaltım olanağı iktidarların propaganda isteklerini kışkırtmıştır. Modern devletin herşeyi kontrol etme arzusunun, sanatı da kontrol etme, kendi denetimine alma düşüncesinin tezahür ettiği tespit edilmiştir. Modern dönemde sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi bütünsel olarak ortaya koymayı hedefleyen bir çalışmanın baskıresime yer vermesinin gerekliliği bu tezin bulguları arasındadır.

KAYNAKÇA

Ades D. (2009) 'The Mexican Printmaking Tradition, 'Revolution on Paper' Texas Press Edition,

Akarcalı,S. (2003) 'İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda' Ankara, İmaj Yayınevi sf:109 Akt: Çakı C. 'Birinci Dünya Savaşı'nda Propaganda Amaçlı Kullanılan Posterlerin Korku Çekiciliği Bağlamında İncelenmesi: Büyük Britanya Örneği' https://dergipark.org.tr/download/article-file/592222

Akay A. (2002) 'Kapitalizm ve Pop Kültür' İstanbul, Bağlam Yayınları

Alexandre, A. ' The John Reed Clubs: A Historical Reclamation of the Role of Revolutionary Writers in the Depression'. California State University, Northridge 1977

Alison Mc Clean, Committed to Print: Printmaking and Politics in Mexico and Beyond, Revolution on Paper Mexican Prints 1910-1960,University of Texas Press, Austin, Birinci Baskı

Anonymous, 'The Occupation of art and gentrification', The Anarchist Library, Londra, 2. Baskı, 2009

Arapoğlu, F. (2015) Çağdaş Sanat Ve Siyaset: Dünyayi Değiştirme Arzusu, Eğitim Bilim Toplum Dergisi / Cilt:13 Sayı:52 Güz

Arsev Bektaş, (2000), Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi, 2. bsk., Bağlam Yayınları, İstanbul

Artun N. A., Artun A. 'Dada Kılavuz 1913-1923: Münih, Zürih, Berlin, Paris' İletişim Yayınları, 2018,

Artun Ali, 'Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset II-Sanat Ve Özerklik', http://www.aliartun.com/yazilar/modernligin-sinirinda-sanat-elestiri-ozerklik-siyaset-ii-sanat-ve-ozerklik/ 2006

Artun Ali, Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı, 2003 http://www.aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burgerin-avangard-kurami/#33

Artun, Ali, "Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş", der: Ali Artun İstanbul: İletişim/Sanat Hayat, (2015)

ARTUN, Ali, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm": Sunuş, Modern Hayatın Ressamı, Charles Baudelaire, çev. Ali Berktay. İstanbul, İletişim, (2003)

ARTUN Ali, Sanatın Özerkliği Üzerine, http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749

Ayverdi İ, Misalli Büyük Türkçe Sözlük, Kubbealtı Neşriyatı (2010)

Artun, Ali 'Sanat Hayali, Yönetim Disiplini Ve Sanat Yönetimi: Avangard Ve Taylorizm' Erişim Tarihi:13.01.2019 http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-hayali-yonetim-disiplini-ve-sanat-yonetimi-avangard-ve-taylorizm/

Artun, Ali, 'Sanatın İktidarı - 1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik' İletişim Yayınları, Birinci Baskı, 2015, İstanbul

Ashton, D., Picasso Konuşuyor, Mehmet Yılmaz ve Ayşe Nahide Yılmaz (çev.), Ütopya Yayınevi, Ankara. (2001).

Atar, Atilla, Başlangıcından Günümüze Taş Baskı, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Eskişehir, (1995)

Ayan, H. Müjde, Gustave Courbet'nin Siyasetle Olan İlişkisini Anlamak Üzerine (Sanatta) Toplumsal Aydinlanma Sürecine Genel Bir Bakiş, Sanat Dergisi, (2012)

Ayiter Elif, Editör: Gianluca Mura, 'Analyzing Art, Culture, and Design in the Digital Age' IGI Gloabal Publishing, 2015,

Azuela, A. "El Machete and Frente a Frente: Art Committed to Social Justice in Mexico." Art Journal 52, no. 1 (1993): 82-87. doi:10.2307/777306.

Barajas, Rafael, 'Myth and mitote: the political caricature of Jose Guadalupe Posada and Manuel Alfonso Manila', Fondo de Cultura Economica, 2009.

Batur, Enis. Modernizmin Serüveni. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000

Baynes, Ken, Toplumda Sanat, Yapı Kredi Yayınları, Çev: Yusuf Atılgan 2. Baskı İstanbul (2004)

Becer, Emre 'İletişim ve Grafik Tasarım', Dost Kitapevi, Ankara 1997,

Benjamin W., 'Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı' "Sanat /Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008

Bozdağ L. Çağdaş Sanat Ve Siyaset Dönüşümüne Yeniden Bakmak "Politikanin Estetize Hali", Eğitim Bilim Toplum Dergisi / Cilt:13 Sayı:52 Güz, (2015)

Buıtenhuıs, Peter The Great War of Words: British, American and Canadian Propaganda and Fiction, 1914-1933. Canada: UBC Press, (2011).

Bergen J. B., http://www.artnet.com/galleries/aca-galleries/

Bürger, Peter Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, Çev: Erol Özbek, 3. Baskı (2004)

BİLGİN, N. Kimlik İnşası, Aşina Kitaplar, Ankara (2007)

Clark T. 'Sanat ve Propaganda', Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, (2004)

Courbet, G., *Letters of Gustave Courbet*, University of Chicago Press, çev: Petra Ten-Doesschate Chu (1992)

Çankaya, E. 'İktidar Bu Kapağın Altındadır. Gösteri Demokrasisinde Siyasal Reklamcılık' İstanbul: Boyut Yayın Grubu (2008).

Dawn Ades, The Mexican Printmaking Tradition c. 1900-1930 Revolution on Paper - Mexican Prints 1910-1960, University of Texas Press, Austin, Birinci Baskı

Deborah C., Leopoldo Méndez: Revolutionary Art and the Mexican Print: In Service of the People, 1999, University of Wahington,

Ersoy, A. Sanat Kavramlarına Giriş, İstanbul, Beta Basım Yayım Dağıtım, 1983

Eugene Lunn, 'MARKSİZM ve MODERNİZM Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme', Çev. Yavuz Alogan, Dipnot Yayınlan, 2010,

Eichenberg F. The art of print, H. N. Abrams; Publisher 2. Baskı (1976)

Erözden O., Ulus-Devlet, Dost Kitabevi, Ankara, (1997)

Esmer H. 'Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse' https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1224/172728.pdf?sequence=1&isAllowed=y sf 7

Farrell J. 'World War I and Visual Arts', The Metropolitan Museum of Art, New York, 2017

Farrell J. 'Expanding Possibilities: Stanley William Hayter and Atelier 17' , 2016, https://www.metmuseum.org/blogs/ruminations/2016/workshop-and-legacy-stanley-william-hayter

Fischer, Ernst *Sanatın Gerekiliği*, Çev.Cevat Çapan, Verso Yayınları, İstanbul, (1990).

Giddens, A., Nation State and Violence, UK: Polity Press (1987)

Guilbaut, S., New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?,İstanbul: Sel Yayınları, 1. Baskı, Çev. Göktepe, E (2008)

Güler, M., 'Bir manipülasyon aracı olarak rızanın imalatı'. Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, (2018),

Güven C. E. 'Rus Avangardının Günümüzün Ötesindeki Mirası: Avangart Düşünceye Bir Bakış Ve Dekonstrüktivistler Üzerinden Güncel İle Karşılşatırma' 2017, Mimarlık ve Bilim, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü

Gombrich E. H. Sanatın Öyküsü, Çev: Ö. Erduran, E.Erduran (2. Baskı), Remzi Kitabevi, (1999)

Gough M., The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution, University of California Press, 2005,

Hadıjıncolaou, Nicos (1987) Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi, çev, M. Spatar, İstanbul: Kaynak yayınları,

Hake S. 'The Proletarian Dream: Socialism, Culture, and Emotion in Germany, 1863–1933' De Gruyter Publishing, Birinci Baskı, 2017,

Hamza E., *Atatürk ve Milliyetçilik*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, (1992)

Harland S. https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/britain-18c/britain-ageof-revolution/a/hogarth-a-rakes-progress

Hauser, Arnold, Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Y. G. Remzi Kitap Evi, İstanbul, (1984)

Hausmann, R, 'Courier Dada'. Paris: Le Terrain Vague. (1958). Sf: 72 Akt: Yeliz BİBER VANGÖLÜ, 'Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük', Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Eylül 2016,

Heath N. 'Dada: A Short Story', https://libcom.org/library/dada , Çev: Süreyya Özgör

Herbert I. S. 'The Mind Managers', Beacon Press, 1975

Hults L. C. The Print in the western world, (The University of Wisconsin Press, 1996),

Hülya Y., Estetiğin ABC'si, Kabalcı Yayınevi, 2. Baskı, (1997)

Herbert, R. Sanatın anlamı, ikinci baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (1974),

Heather Hess, 'German Expressionist Digital Archive Project , German Expressionism' 2011 https://www.moma.org/collection/works/69946?artist_id=2374&locale=en&page=1&sov_referrer=artist

Heather Hess, https://www.moma.org/collection/works/69682

Heather Hess, https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-429.html

Herf, Jeffery, 'The Jewish Enemy: Nazi Propaganda during World War II', Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University, 2006

Hitler Adolf, 'Kavgam', En Kitap, 2016

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

Jurgen Habermas, (2002) Küreselleşme ve Milli Devletlerin Akıbeti , (Çev., Medeni Beyaztaş), Bakış Yayınları, İstanbul,

Jowett Garth ve O'Donnell Victoria, 'Propaganda and Persuasion', Kaliforniya, Sage Publications, 2006,

Kreft L. Sanat/Siyaset Kültür çağında sanat ve kültürel politika, Editör: Ali Artun, İletişim yayınları, (2008) I.Baskı,

BSTS / Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü 1983

Kavuran T, ve Dede B. 'Platon Ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı Ve Yansımaları' Sanat Dergisi-Sayı 23

Katzew I. https://collections.lacma.org/node/580931?page=1 2008

Kılıç S. "Estetik Politika/Politize Sanat'ın Toplumun Sosyo-Kültürel Yapılanma Sürecine Etki ve Katkıları", International Journal of Social Science, Volume:4, Issue:2, Winter 2011

K. Brown, ‘A Review of Culture, Inc. – by Herbert I. Schiller’, School of Library and Information Studies University of Wisconsin, 2002, https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/schiller01.pdf

Landsberger S. R. ‘The Rise and Fall off the Chineese Propaganda Posters’, TASCHEN; Multilingual edition, 2015

Lalongo E. ‘Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics’ Fairleigh Dickinson University Press, 2015

Langa H, ‘Radical Art: Printmaking and the Left in 1930s New York’ University of California Press, 2004

Lear, John, Picturing the Proletariat: Artists and Labor in Revolutionary Mexico, 1908–1940, University of Texas Press, 2017

Linda C. H. The Print in the Western World: An Introductory History 1st Edition Edition University of Wisconsin Press; 2. Baskı

Lionel R. Nazizm ve Kültür, Çev. Nesrin Güner, Ankara, Kalem Yayınları, 1985,

Lunn E. ‘MARKSİZM ve MODERNİZM Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme’, Çev. Yavuz Alagon, Dipnot Yayınlan, 2010

Macphe J. Paper Politics: Socially Engaged Printmaking Today, PM Press

Malevich K. ‘"Kazimir Malevich: Suprematism’ Guggenheim Museum, https://archive.org/details/kazimir00male

Man, P. The theory death of the avant-garde. Bloomington: Indiana University Press. (1991).

Matthews J. H. ‘The Surrealist Mind’ Susquehanna University Press, 1991,

Mınor, V. H. Sanat Tarihinin Tarihi, Koç Üniversitesi Yayınları, Çev: Cem Soydemir 2. Baskı (2017)

Moore C. Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change, A&C Black Publisher Limited, London, (2010),

Monroe G. M. ‘The Artists Union of New York’. Art Journal, 32. Sayı, 1972,

Norris S. M. ‘A War of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812-1945’, Northern Illinois University Press, Birinci Baskı,

O’CONNOR, Francis (1969), “The New Deal Art Projects in New York”, American Art Journal, Vol I,No 2

Ömer Naci Soykan,(1991) “Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi” **Felsefe Dünyası,** No:1, sf.31-37.; http://www.tufed.org/1301-0875/01-1991/01-031.pdf (29-04-2011)

ÖYMEN, Onur (2014). Bir Propaganda Silahı Olarak Basın. İstanbul: Remzi Kitabevi

Özsezgin, Kaya, Daumier, Milliyet Sanat Dergisi, 1979,

Pei-yin Lin, Weipin Tsai, ‘Print, Profit, and Perception: Ideas, Information and Knowledge in Chinese Societies, 1895-1949’ BRILL Publishing, 2014

Paligot C. R. ‘Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969)’, Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques, 2009, http://journals.openedition.org/ccrh/2718

Perloff N. ‘Explodity: Sound, Image, and Word in Russian Futurist Book Art’, J Paul Getty Museum Pubns, 2016,

Poggioli R. Theory of The Avantgarde, çev. Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press,Cambridge, (1968).

Prelinger E., Comini A. Ve Bachert H. ‘Käthe Kollwitz’, National Gallery of Art / Yale University Press, Birinci baskı, 1992,

Preserved S. Rönesans ve Reform Çağı İstanbul, İşbankası Yayınları (2001)

Ragon, M. Modern Sanat, Çev: V. Kanetti, Cem Yayınevi: İstanbul. (1987).

Ranciere, J. "Siyasi Özne Olarak Sanatçılar ve Kültür Üreticileri: Neo-Liberal Küreselleşme Döneminde Muhaliflik, Müdahale, Katılımcılık, Özgürleşme”, çev. Pelin A. Tan, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları (2007)

Ranciere, J, Estetiğin siyaseti, Sanat/Siyaset Kültür çağında sanat ve kültürel politika, Editör: Ali Artun, İletişim yayınları, I.Baskı (2008)

Rhodes A. ‘The Art of Persuasion World War II’, Chelsea House Publishing, New York, 1976,

Rose J. R. ‘Reshaping the world’ https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/art-between-wars/surrealism1/a/surrealism-an-introduction?modal=1

Saba P. ‘On the Role of Agitation and Propaganda’ Revolution, Vol. 3, No. 15, December 1978

Shiner L. Sanatın İcadı, Ayrıntı yayınları Sanat ve Kuram dizisi:7, Üçüncü Basım, (2013)

Stephanie J. Smith, ‘The Power and Politics of Art in Postrevolutionary Mexico’ UNC Press Books, 2017

Şimşek, A. Estetik ve Mücadele Estetiği. İlya İzmir yayınevi (2006).

Şişman A. Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş, Yaz Yayınları, Sanat ve Estetik Kitap Serisi, Maltepe İstanbul (2006)

Tanner H. M. ‘China: A History (Volume 2): From the Great Qing Empire through The People's Republic of China’, Hackett Publishing Company, 2010

Thompson W. Department of Drawings and Prints, The Metropolitan Museum of Art October https://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt/hd_prnt.htm (2003)

Timuçin, A. Felsefe Sözlüğü 4. Baskı Bulut Yayınları. İSTANBUL (2000)

Taşkın S. ‘İdeoloji ve Sanat Pratiği – II’, Teori Ve Politika Dergisi, Güz 99 Sayı-16 http://www.teorivepolitika.net/index.php/arsiv/item/101-ideoloji-ve-sanat-pratigi-ll

Tunalı İ. Mârxîst Estetik'te Gerçeklik, Obje Ve Süje Problemi, http://dergipark.gov.tr/download/article-file/14503

Turani, A. Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, (2008)

Tsantsanoglou M. ‘Rus Avangardları Sergisi Mini Sözlüğü’ Çev: Ayşegül Sönmez http://www.sanatatak.com/view/rus-avangardlari-sergisi-mini-sozlugu

Ulusoy D. Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:X, Sayı:1, Temmuz, (1993)

Upright D. ‘Surrealist prints: Introduction’, Fort Worth Art Museum Publishing, 1985

Ümer, Engin, Adorno, Debord ve Baudrillard’da Kültür ve Sanat, STD Haziran - (2016)

Vanessa T. Stereotipler, Editör: Christoph Nübel, https://encyclopedia.1914-1918- online.net/article/stereotypes , 2018

Wagner A., Sherwin R. K. ‘Law, Culture and Visual Studies, ‘*Daumier and Replacing the King’s Body*’’, Springer Yayıncılık, 2014,

Williams, R. (1989). The politics of modernism. Londra: Verso. Sf 50 -51 Akt: Mehmet Fatih Uslu

Wollf, J.(2000). Sanatın Toplumsal Üretimi. Çev. Ayşegül Demir. Özne yayınları

Wye D. ‘Miro: The Most Surrealist of Us All’, (Surrealist Prints from the Collection of The Museum of Modem Art kitabından) The Fort Worth Art Museum,1985

Wye D,.Suzuki S, ‘Artists & Prints: Masterworks from the Museum of Modern Art’, New York: The Museum of Modern Art, 2004

Zerback R. 04.10.2017 https://www.deutschland.de/tr/topic/yasam/buyuk-reformcu-martin-luther

Zeytinoğlu E. Tartışma, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Eğitim Bilim Toplum Dergisi / Cilt:13 Sayı:52 Güz: 2015

Sosyal Bilimlerde Temel Kavramlar Editör: Emre Gökalp, Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2616

TEZLER

Akın, H. (2014) “Antikçağ’dan Yeniçağ’a Delilik, Melankoli Ve Cinlenme Avrupa’da Aykiri Olma Halleri Üzerine Tarihsel Bir İnceleme” Doktora Tezi Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı

Lüleci Y. ‘İktidar ve Sanat (1923-1950)’, Doktora Tezi, Dan: Mustafa Selçuk, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013

Sezin TERZİ, (2008) ‘12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi Ve Plastik Sanatlara Etkisi’ Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi,

TELLAL, EREL Akt: Hüseyin URKAN, (2004), Ulus-devlet bağlamında Emek Sermaye İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi,

İNTERNET KAYNAKLARI

http://www.aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burgerin-avangard-kurami/#6

https://www.britannica.com/biography/Jose-Guadalupe-Posada

https://www.britannica.com/art/Latin-American-art/Postindependence-c-1820-the-present#ref883773

https://www.theguardian.com/culture/2001/jan/25/artsfeatures

https://www.britishmuseum.org/pdf/British%20Satirical%20Prints.pdf

Hermetik Kuş, 'Sürrealist Grup' Çev: Ayşe Boren, 2014 http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-hermetik-kus/2117#_edn9

Tate Modern Müzesinin 'Joan Miro: Basımevi' adlı sergi kataloğundan, 1996, https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/joan-miro-printmaker

http://www.e-skop.com/skopbulten/skopderginin-surrealistlerin-siyasal-tutumlari-baslikli-sayisi-yayinlandi-sunus-mutlak-aci-surrealizm-ve-devrimci-politika-uzerine/2385

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.585bcabcb174e0.33645910

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.585bcab6b3b6d9.64206739

https://filozofunyolu.com/2019/01/11/aristoteles-sanat-felsefesi-estetik/

https://en.wikipedia.org/wiki/Public_Opinion_(book)#Pseudo-environment

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=basmakalıp&guid=TDK.GTS.5440a1719b59b9.66399030

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mec%C3%A2z-%C4%B1_m%C3%BCrsel

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ce3d65dc81cb5.77766707

https://redhistoria.com/la-enciclopedia-faro-del-conocimiento-de-la-ilustracion/

https://www.hollstein.com/peter-paul-rubens.html

https://tr.wikipedia.org/wiki/Ulus_devlet

https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/war_propaganda_bureau

https://socialhistory.org/en/collections/russian-rosta-posters

https://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm

http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/socialist-realism.htm

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eovenizm

https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/7152

https://princeton.edu/collections/objects/13879

https://www.kollwitz.de/sozialkritik-uebersicht

https://www.moma.org/collection/works/15844?artist_id=3115&locale=en&page=1&sov_

https://chineseposters.net/artists/jiangfeng.php

http://manifesto-manifesto.blogspot.com/2008/07/ftrizm-manifestosu-ft-marinetti-1909.html

http://libriartista.altervista.org/filippo-tommaso-marinetti-parole-in-liberta-e-molto-altro/

https://yeni-kimlik.com/futurizm-nedir.html

https://www.moma.org/collection/works/89538

https://www.tate.org.uk/art/art-terms/v/vorticism

http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/yolu-komunizmle-kesisen-akim-rus-futurizmi-217692

https://www.insanokur.org/edebiyatta-gelecekcilik-futurizm/

https://www.rem.routledge.com/articles/overview/futurism

http://www.historygraphicdesign.com/index.php/prologue/alphabets/726-greek-alphabet

https://collections.dma.org/artwork/3301301

http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/collection.html

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744223?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=George+Grosz&offset=20&rpp=20&pos=27

https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/18953/Stanley-William-Hayter/Solidarite-from-the-portfolio-Solidarite

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dream_and_Lie_of_Franco

https://alchetron.com/The-Dream-and-Lie-of-Franco

www.aliartun.com/yazilar/sanat-galerisinin-sonu/

ÖZGEÇMİŞ



Adı Soyadı : Özgür UĞUZ

Yabancı Dil : İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı : Eskişehir/1980

E-Posta : ozguruguz@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2015, Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü
- 2013, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Baskı Sanatları Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı
- 2006, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü

Yayınları ve Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- 2019, 74. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, Erzurum Resim Heykel Müzesi ve Galerisi, Erzurum
- 2018, Karma Sergi, Anadolu Üniversitesi Öğretim Elemanları Sergisi, Nanjıng Unıversıty, Çin
- 2018, Karma Sergi, Tüm Engeller Sevgi ile Asılır, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir
- 2018, I. Uluslararası Küçük Özgün Baskı Resim Yarışması, Trakya Üniversitesi

- 2018, 9. Uluslararası Baskıresim Bienali, Douro-Portekiz
- 2018, Kişisel Sergi, Opera ve Bale Suluboya Sergisi, Atatürk Kültür Sanat Ve Kongre Merkezı Fuaye Alanı, Eskişehir
- Uğuz, Ö (2018) Bildiri Sunumu, Reasons for the Promotion of Printmaking Release in America in the Second Year of the 20th Century, Education and Technology Research, 1(02), 98-98
- 2018, 2017 Yılı Baskı Dalında Övgüye Değer Sanatçı, Sanat Kurumu Derneği, Ankara
- 2017, Karma Baskıresim Sergisi, Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Eskişehir
- 2017, Karma Sergi, Klasikten Moderne Ustalara Saygı II, Anadolu Üniversitesi Iletisim Bilimleri Fakültesi, Eskişehir
- 2017, Karma Sergi, Ögretim Elemanları Karma sergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir
- 2017, Uluslararası Karma Sergi, Suluboya Günleri, Odunpazarı Belediyesi Çagdas Sanatlar Galerisi, Eskişehir
- 2017, Çalıştay Yöneticisi, Uluslararası Suluboya Günleri, Odunpazarı Belediyesi Çagdas Sanatlar Galerisi, Eskişehir
- 2017, Pınar Topsakal-Özgür Uğuz Baskıresim Sergisi, Galeri Akdeniz, Ankara
- 2016, Karma Sergi, Büyük Buluşma, Yasar Üniversitesi, İzmir
- 2016, Karma Sergi, Lisansüstü Öğrenci Sergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir
- 2015, Uluslararası Karma Sergi, Anadolu University Arts Work Exhibition, Changzhou Institute of Technology, Changzou, Çin
- 2015, Uluslararası Karma Sergi, II. Uluslararsı Olimpos Sanat Atölyesi, Antalya
- 2015, Karma Sergi, Polychrome, Galeri Artisan, İstanbul
- 2015, Karma Sergi, Slovenian & Turkey Art, Gallery of Cene Avgustin, Slovenya
- 2015, Uluslararası Karma Sergi, 6. Uluslararası EgeArt Sanat Günleri, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi, İzmir
- 2015, Karma Sergi, Lisansüstü Öğrenci Sergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir
- 2014, Karma Sergi, Portakal Çiçeği Sanat Galerisi, Ankara

- 2014, Çalıştay – Davetli Sanatçı, , Portakal Çiçeği V. Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi, İzmit
- 2013, Karma Sergi, Incheon Art Association, Güney Kore
- 2013, Uluslararası Karma Sergi, 5. Uluslararası EgeArt Sanat Günleri, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi, İzmir
- 2013, Kişisel Sergi, Galeri Akdeniz, Ankara
- 2013, Karma Sergi, İzlenimyorum Karadeniz –II, Galeri Soyut, Ankara
- 2012, Karma Sergi, Türkiye'de Baskıresme Bakmak, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Galerisi, Eskişehir,
- 2012, Kişisel Sergi, İdea, Artisan Sanat Galerisi, İstanbul
- 2012, Karma Sergi, 11. Küçük Şeyler Sergisi, T.C. Dışişleri Bakanlığı, Suna Çokgür Ilıcak Sanat Galerisi, Ankara
- 2012, Özgür UĞUZ – Mete Erdoğmuş Baskıresim Sergisi, Kesişim, Artisan Sanat Galerisi, İstanbul
- 2011, Karma resim sergisi, Köstence Başkonsolosluğu "Son Dönem Türk Ressamların Çağdaş Yorumları", Köstence- Romanya
- 2011, Karma Sergi, 10. Küçük Şeyler Sergisi, Galeri Soyut, Ankara
- 2010, Ulusal Karma Sergi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Sergisi, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi Sergi Salonu , Eskişehir
- 2011, Karma Sergi, "Şimdiki Zamanlar " Pera Müzesi, İstanbul
- 2011, Kişisel Sergi, Artisan Sanat Galerisi, İstanbul
- 2008, Kişisel Sergi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir
- 2006, Karma Sergi, Tüyap Fuar Alanı, İstanbul
- 2005, III. Uluslararası Öğrenci Trienali Sergisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul
- 2005, Yarışma Sergisi, Türk – İngiliz Derneği Çok Kültürlü Kimlik Sergisi, Ankara – İstanbul – Eskişehir
- 2004, Kişisel Performans, Sanatsal Oluşum İçinde Jazz, Hayal Kahvesi Jazz Pub, Eskişehir
- 2004, Kişisel Sergi, Sanatsal Oluşum İçinde Jazz, Hayal Kahvesi Jazz Pub, Eskişehir