

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM – İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**RESİM ANALİZİNDE ALTYAPI-ÜSTYAPI
KURGUSUNUN YÜKSEL ARSLAN ESERLERİ
ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

Aynur TIKIROĞLU

İZMİR

2016

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM – İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**RESİM ANALİZİNDE ALTYAPI-ÜSTYAPI
KURGUSUNUN YÜKSEL ARSLAN ESERLERİ
ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

Aynur TIKIROĞLU

Danışman

Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN

İZMİR

2016

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum **“Resim Analizinde Altyapı-Üstyapı Kurgusunun Yüksel Arslan Eserleri Üzerinden İncelenmesi”** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

Aynur TIKIROĞLU

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

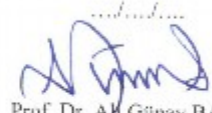
Başkan : Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN

Üye : Yrd.Doç.Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

Üye : Yrd.Doç. Ömür Koç

Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.


Prof. Dr. Ali Günay BALIM
Enstitü Müdürü

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

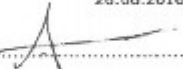
TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10109605
Yazar Adı / Soyadı	AYNUR TIKIROĞLU
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 32911343860
Telefon	5062111105
E-Posta	aynurtikroglu@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Resim Analizinde Altyapı-Üstyapı Kurgusunun Yüksel Arslan Eserleri Üzerinden İncelenmesi
Tezin Tercümesi	Investigation Infrastructure and Superstructure In Painting Analysis Through Works of Yüksel Arslan
Konu	Eğitim ve Öğretim = Education and Training ; Sosyoloji = Sociology ; Güzel Sanatlar = Fine Arts
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2016
Sayfa	147
Tez Danışmanları	DOÇ. TUBA GÜLTEKİN 17075491206
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Altyapı, üstyapı, Yüksel Arslan, diyalektik
Kısıtlama	36 ay süre ile kısıtlı

Tezimin,Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 26.06.2019 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.

NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (Üç) yıldır.

26.06.2016

İmza: 

TEŞEKKÜR

Kendisiyle ders aşamasından bu yana beraber olduğum, “bilgi ve tecrübe paylaşıldıkça çoğalır” diyerek paylaşımlarını hiçbir zaman esirgemeyen ve süreç içerisinde bitmek tükenmek bilmeyen sorularıma karşı sabrını esirgemeyen, saydığım ve sevdiğim Doç. Dr. Tuba Gültekin Hoca’ma, süreç içerisinde bana manevi destek sağlayan dostum Mine Atalay’a ve tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Olmasaydınız olmazdım dediğim ilk hocalarım, biricik ailem Fatma Tıkıroğlu ve Fethi Tıkıroğlu’na sonsuz teşekkürler.

Aynur TIKIROĞLU

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	i
DEĞERLENDİRME KURULU ÜYELERİ	ii
YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	ix
ÖZET	xii
ABSTRACT	xiii

BÖLÜM I

GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	2
1.2 Amaç Ve Önem	2
1.3. Problem Cümlesi.....	3
1.4. Alt Problemler	3
1.5. Sayıtlılar	3
1.6. Sınırlılıklar.....	4
1.7. Tanımlar	4
1.8. Kısaltmalar	6

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR.....	7
2.1.Yüksel Arslan’la İlgili Biyografik ve Otobiyografik Yayınlar	7
2.2.Eleştiri ve İnceleme Yaklaşımları.....	7
2.3.Alt yapı, Üst yapı ve Diyalektik Araştırmaları.....	10

BÖLÜM III

YÖNTEM.....	12
3.1. Araştırma Modeli	12
3.2. Evren ve Örneklem	12
3.3. Veri Toplama Araçları	12
3.4. Veri Çözümleme Teknikleri	13

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR.....	14
4.1.ALTYAPI-ÜSTYAPI DİYALEKTİĞİNİN SANAT VE TOPLUM BAĞLAMINA YANSIMASI	
4.1.1.ALTYAPI ÜSTYAPI PERSPEKTİFİNDE TOPLUM SORGULAMASI	
4.1.1.1.Toplumsal Yapı	14
4.1.1.2.İnsan ve Toplum	17

4.1.2.Alt yapı ve Üstyapının Kavramsallaştırılması.....	19
4.1.3.Diyalektik	21
4.1.4.Alt yapı-Üstyapıda Sanatın Toplumsal Açısından Sorunsallaştırılması	23
4.1.4.1.Toplumsal Bir Problem Durumu Olarak Sanat	25
4.1.5.Kültür ve Sanatın Sosyolojik Etkileşimi	26

4.2.SANATTA ALTYAPI-ÜSTYAPI DİYALEKTİĞİNİN MODERNİZM VE POSTMODERNİZM AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

4.2.1.Tarihsel Dinamiklerin Getirileri	30
4.2.1.1.Tarihsel Dinamiklerin Sanata Yansıması	34
4.2.2. Düşün Alanındaki Söylenceler	37
4.2.2.1.Postmodernizm ve Dönemin Kuramcıları.....	39
4.2.2.2.Postmodern Çağın Sorgulama Örnekleri ve Üstyapıya Etkileri	41
4.2.3.Sanatın Toplum ile İlişkisi ve Diyalektik Açısından Literatüre Yansıması.....	50
4.2.4.Alt yapı-Üstyapı Diyalektiğinin Sosyolojik Açısından İncelenmesi ...	53
4.2.5.Alt yapıdaki-Üstyapı Değişimlerin Sanat ve Kültüre Yansımaları .	56

4.3.YÜKSEL ARSLAN'IN İFADE YÖNTEMLERİNİN ALTYAPI VE ÜSTYAPIYLA İLİŞKİLENDİRİLMESİ

4.3.1.Yüksel Arslan'ın Özyaşam Öyküsü.....	62
4.3.2.Yüksel Arslan'ın Sanat Yaklaşımının Alt yapı-Üstyapı ile İlişkilendirilmesi.....	66
4.3.2.1.1955-1962 Arture Öncesi	69

4.3.2.2.1962-1969 Arture Dönemi	76
4.3.2.3.1969-1975 Kapital.....	81
4.3.2.4.1975-1980 Kapital’i Güncelleştirme Denemesi	82
4.3.2.5. 1980-1984 Etkiler	83
4.3.2.6. 1984-1986 Autoarture	87
4.3.2.7. 1986-2000 İnsan Serisi.....	88
4.3.2.8. 2000-2009 Yeni Etkiler	90
4.3.3. Yüksel Arslan’ın Sanatsal Yorumu.....	92
4.4.YÜKSEL ARSLAN’IN KAPİTAL SERİSİ (1969-1975) ÜZERİNDEN ALTYAPI-ÜSTYAPI DİYALEKTİĞİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	
4.4.1. Eleştiri ve Çözümlemenin Kuramsal Boyutları.....	97
4.4.2. Diyalektik Resim Çözümlemelerinde Çoğulcu İnceleme	101

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	126
KAYNAKÇA.....	134
Resim Kaynakçası.....	141

RESİM LİSTESİ

Resim 1: George Grosz, “Toplumun Direkleri”, 1926.....	44
Resim 2: Joseph Beuys, “Ders: Sosyal Organizma – Sanat Eseri”, 1974.....	45
Resim 3: Cihat Burak, “Tüketim Toplumu”, 1981	47
Resim 4: Neşet Günel, “Korkuluk V”, 1988	48
Resim 5: Sue Coe, “Satıldı!”, 2010.....	49
Resim 6: Yüksel Arslan, “İsimsiz”, 1954.....	70
Resim 7: Yüksel Arslan, “Yeni Teknikle İlk Deneme”, 1955.....	71
Resim 8: Yüksel Arslan, “İnsanlı Günler”, 1955.....	72
Resim 9: Yüksel Arslan, “Phallisme 2”, 1958.....	73
Resim 10: Yüksel Arslan, “Phalisme 6”, 1958.....	75
Resim 11: Yüksel Arslan, “Arture 64, Auto-Mastico-Arture 64”, 1964.....	78
Resim 12: Yüksel Arslan, “Arture 46a, Bay Limitihrope”, 1964.....	79
Resim 13: Yüksel Arslan, “Arture 22”, 1969.....	80
Resim 14: Yüksel Arslan, “Arture 171 Kapital XX (Kapitalist Üretim Süreci3, Artı Değer ya da Art-Emek ya da Karşılığı Ödenmemiş Emek)”, 1973.....	82
Resim 15: Yüksel Yüksel Arslan, “Arture 181, Tekelci Devlet Kapitalizmi”, 1976	83
Resim 16: Yüksel Arslan, “Arture 212, etkiler 5b (İslam Sanatları)”, 1980.....	85
Resim 17: Yüksel Arslan, “Arture 222, Etkiler 6e (Zanaatler ve Halk Gelenekler)”, 1980.....	85
Resim 18: Yüksel Arslan, “Arture 206, Etkiler 2 (Türkiye’de Hitit Sanatı ve Neolitik Sanat)”, 1980.....	86

Resim 19: Yüksel Arslan, “Arture 286, etkiler (B)-25a (Marks ve Engels – Manevi Hayvan Hükümdarlığı)”, 1982	86
Resim 20: Yüksel Arslan, “Arture 331, Autoartures" II”, 1984.....	87
Resim 21: Yüksel Arslan, “Arture 334, Autoartures V (Çocukluk)”, 1984.....	88
Resim 22: Yüksel Arslan, “Arture 363, İnsan IV”, 1986.....	89
Resim 23: Yüksel Arslan, “Arture 387, İnsan XXVII: Sanrılar ve Somatognozik Bozukluklar”, 1988.....	89
Resim 24: Yüksel Arslan, “Arture 424, İnsan 65: Hipnoz”, 1991.....	89
Resim 25: Yüksel Arslan, “Arture 535, Walseries”, 2000.....	90
Resim 26: Yüksel Arslan, “Arture 567, John Cage”, 2002	91
Resim 27: Yüksel Arslan, “Arture 605, Kurt Schwitters”, 2006.....	91
Resim 28: Yüksel Arslan, “Arture 641, Edgar Varése”, 2008	92
Resim 29: Yüksel Arslan, “Arture 150, Kapital II”, 1970	103
Resim 30: Yüksel Arslan, “Arture 168 Kapital XVII (Sermayeye Uyum Sağlamış İşçi)”, 1972	104
Resim 31: Yüksel Arslan, “Arture 167, Kapital XVI (Özel Mülkiyet)”, 1972	105
Resim 32: Yüksel Arslan, “Arture 151, Kapital III”, 1970	105
Resim 33: Yüksel Arslan, “Arture 153, Kapital II A (El)”, 1970.....	106
Resim 34: Yüksel Arslan, “Arture 160, Kapital X (İşçi, Makinenin Uzantısı)”, 1971.....	106
Resim 35: Yüksel Arslan, “Arture 149, Kapital I”, 1969.....	108
Resim 36: Yüksel Arslan, “Arture 154, Kapital IV (Mal)”, 1970	108
Resim 37: Yüksel Arslan, “Arture 158, Kapital VIII (Kriz)”, 1971	109

Resim 38: Yüksel Arslan, “Arture 155, Kapital V (Sermaye ile Emek Arasındaki Savaş)”, 1970.....	109
Resim 39: Yüksel Arslan, “Arture 164, Kapital XIV (Sendikalar)”, 1972	110
Resim 40: Yüksel Arslan, “Arture 177, Kapital XXIV A”, 1974.....	110
Resim 41: Yüksel Arslan, “Arture 157, Kapital VII (Grev)”, 1971	111
Resim 42: Yüksel Arslan, “Arture 169, Kapital XVIII (Kapitalist Üretim Süreci-2; İş Gücünün Alım Satımı)”, 1973.....	111
Resim 43: Yüksel Arslan, “Arture 159, Kapital IX (Kolonyalizm)”, 1971	115
Resim 44: Yüksel Arslan, “Arture 162, Kapital XII”, 1972.....	116
Resim 45: Yüksel Arslan, “Arture 165, Kapital XV (İş Kazaları)”, 1972	118
Resim 46: Yüksel Arslan, “Arture 166, Kapital XVA (İş Kazaları)”, 1972	118
Resim 47: Yüksel Arslan, “Arture 156, Kapital VI (Sınıflar)”, 1971.....	120
Resim 48: Yüksel Arslan, “Arture 175, Kapital XXIII (Sermayenin Dolaşımı)”, 1974.....	121
Resim 49: Yüksel Arslan, “Arture 178, Kapital XXV (Sermaye Birikimi)”, 1975.	121

RESİM ANALİZİNDE ALTYAPI-ÜSTYAPI KURGUSUNUN YÜKSEL ARSLAN ESERLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

ÖZET

Araştırmanın amacı altyapı-üstyapının sanatla ilişkilendirilmesi ve Yüksel Arslan'ın çalışmaları üzerinden çözümlemesini kapsamaktadır. Amaç kapsamında altyapı-üstyapı ve eser çözümlemelerine, diyalektik perspektifinden bakılmıştır. Resim analizi yapılırken örneklem olarak Yüksel Arslan'ın çalışmaları seçilmiştir.

Betimsel olan bu araştırmada ilişkisel tarama yöntemi kullanılmış ve sanatçının tüm dönemleri genel biçimde ele alınarak evrende Arslan'ın 1969-1975 arasında yaptığı çalışmalar kesit alınarak sınırlandırılmaya gidilmiştir. Sanatçının çalışmaları incelenirken çoğulcu inceleme yönteminden yararlanılmıştır.

Verilerin toplanması sırasında alt problemlere kaynaklık eden yazılı, görsel ve sanal sağlayıcılardan yararlanılmıştır. Ulaşılan veriler için amaçlı tarama yapılmış ve konularına göre gruplandırılmıştır. Gruplandırılan verilerde problem durumuna cevap aranırken betimleme, analiz ve yorumlamadan yararlanılmıştır.

Resim analizinde toplumsal sorgulamalar ile altyapı ve üstyapı bağlantılı olarak Yüksel Arslan'ın eserleri üzerinden sorunsallaştırılması sürecinde dört temel problem üzerinde durulmuştur. Bunlardan ilki altyapı-üstyapının diyalektik açıdan sanat ve toplum bağlamına yansımalarının nasıl olduğu, ikincisi sanatta altyapı-üstyapının Modernizm ve Postmodernizm açısından değerlendirilmesi, üçüncüsü Yüksel Arslan'ın ifade yönteminin altyapı-üstyapıyla ilişkilendirilmesi ve dördüncü sorun ise Kapital Serisi üzerinden altyapı-üstyapı diyalektiğinin çözümlemesi olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Altyapı, üstyapı, Yüksel Arslan, diyalektik

INVESTIGATION INFRASTRUCTURE AND SUPERSTRUCTURE IN PAINTING ANALYSIS THROUGH WORKS OF YÜKSEL ARSLAN

ABSTRACT

The objective of this study comprises the association of base and superstructure with art, and their analysis through the works of Yüksel Arslan. In line with the objective, base-superstructure and work analyses were approached through a dialectical perspective. For painting analysis, the works of Yüksel Arslan were chosen as sampling.

In this descriptive study a relational screening method was used and a constraint was established by sectioning the works of Arslan dated between 1969 and 1975 from a general review of all periods that identify the artist's work in the universe. While examining the works of the artist, a pluralist research method was utilized.

During the gathering of the data, written, visual and virtual providers that resource sub-problems were utilized. Purposed scanning was conducted for gathered data, which were then grouped in accordance with their content. Description, analysis and interpretation were employed while seeking an answer for the problem status in grouped data.

In painting analysis, four basic problems were made the focus in the process of problematization through the works of Yüksel Arslan in relation to base and superstructure associated with social inquiry. Of these, the first problem was the course through which base-superstructure is reflected on art and society in terms of dialectics, the second was the evaluation of base-superstructure with respect to Modernism and Postmodernism, the third was the association of method of expression of Yüksel Arslan with base-superstructure, and the forth was determined as an analysis of base-superstructure dialectics through the Capital Series.

Key Words: Base,superstructure, Yüksel Arslan, dialectics

BÖLÜM I

GİRİŞ

Toplum için genel bir grupta yapıldığında iki temel yapıda ayrımlanmaktadır. Bunlardan ilki altyapı, ikincisi ise üstyapıdır. Toplumsal yapıda yer alan ayrımlar sanat ile doğrudan ya da dolaylı olarak iletişim halindedir. Bu iletişime toplumsal insan profilinde bakıldığı zaman pek çok sanatçının dikkatini çektiği görülmektedir.

Sanatçının ve sanat eserinin yer aldığı kısımlar, konu edindiği unsurlar onun hem bireyden önce geldiği düşünülen toplum fenomenine hem de yaratma edimine bakış açısını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda bakıldığı zaman belirlenen hipotezler sanatın, sanatçının ve sanat nesnesinin toplumsal yapıda durduğu yeri açıklamaya çalışmaktadır.

Sanatın ve toplumun altyapı-üstyapı ile diyalektik açıdan sorgulaması, bu sorgulamaların toplum ile ilişkisi ve diyalektik açıdan incelenmesi, Yüksel Arslan'ın sanata ve sanat nesnesine karşı olan yaklaşımı, altyapı-üstyapının kurgusal olarak ele alınması ve diyalektik açıdan sorgulanması temel problemler arasında yer almaktadır. Görsel sanatlar açısından altyapı-üstyapı kavramlarının daha önce ele alınmamış olmasından dolayı çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Araştırma dört aşamada temel problem üzerine yerleştirilmiş ve belirlenen temel problemlerin yanında ayrıca altyapı-üstyapının kavramsallaştırılması, altyapı-üstyapıda sanatın toplumsal açısından sorunsallaştırılması, Postmodern çağın sorgulama örnekleri ve üstyapıya etkileri, altyapı-üstyapı değişimlerinin sanat ve kültüre yansımalarına yer verilmiştir. Araştırmanın kurgusu olarak görülebilecek eser çözümleme aşamasında çoğulcu inceleme yöntemi çerçevesinde altyapı-üstyapı unsurları düşünülerek sosyolojik, tarihsel, Marksist, psikanalitik eleştirinin birlikte kullanımının nasıl olması gerektiği sorusuna da cevap aranmıştır.

Kullanılan verilerin tamamı kronolojik bir karmaşa yaratmaması açısından kuramsal yapının bütünlüğüne uygun olacak şekilde incelenip gruplandırılmıştır. Problem durumuna ve alt problemlere cevap olabilecek veriler incelenmiş ve sorulara cevap niteliği taşıyan unsurlarla ilişkilendirilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Toplum açıklamalarında oldukça anlamlı bir yere sahip olan altyapı ve üstyapı sosyal bilimlerde sık kullanılan terimler arasındadır. Toplum ve toplumsal durumların açıklamasında kullanılan altyapı ve üstyapı, birbirleri ile diyalektiksel bir iletişim halindedir. Hem birbirinin zıttı hem de birbirinin geliştiricisi olan bu ayırmama yapı, örgüt ve sistem olarak genişletilmektedir. Bu genişleme sonucunda her biri farklı ama bir aradayken anlamlı olabilecek parçalar ortaya çıkmaktadır. Sanat da bunlardan bir tanesidir.

Sanat, alan olarak üstyapı unsuru olarak bilinmektedir. Toplumsal bir varlık olan sanatçı, hem sistemin hem de yapının bir parçası olarak hayatını devam ettirirken çoğunlukla üstyapı unsurudur. Fakat bazı sanatçılar sadece üstyapıda bulunmakla yetinmeyip, altyapıyı da benimsemişlerdir. Bunlardan biri de Yüksel Arslan'dır. Süreç tasarımı açısından üstyapıdan etkilenen sanatçı, üretim aşamasını altyapısal olarak düzenlemektedir.

Altyapı ve üstyapının bu diyalektiksel ilişkisi göz önüne alındığında bunun sanatsal kurgulamada kendine yer edinmesi gerekliliği ve bunun sorgulanması gerekmektedir. Yüksel Arslan'ın çalışmalarının bu kavramlar ile ele alınması ve kuramsal çerçevenin problem durumunu belirlemesi ile alt problemlerin de anlaşılır kılınacağı düşünülmektedir.

1.2. Amaç ve Önem

Araştırma altyapı ve üstyapının sanatla ilişkisi ve resim analizinde bu ilişkinin irdelenmesi bağlamında önem taşımaktadır. Ulaşılması hedeflenen bulgular

sonucunda, ekonomik ve sosyolojik yaklaşımların, durum tespitinde irdelenmesi ve yorumlanması araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Araştırma sürecinde, altyapı ve üstyapının ilişkisel yöntemle sanata etkisi açısından irdelenmesi hedeflenmiştir. Aynı zamanda altyapı ve üstyapının birbiri ile ilişkisi ve diyalektik açıdan resim analizinde yorumlanması esas alınmıştır. Bu analizin sonucunda da toplumsal sorgulamalarda altyapı ve üstyapı bağlantılı olarak çözümlenmesi amaçlanmıştır.

1.3. Problem Cümlesi

Resim analizinde altyapı ve üstyapı bağlantılı olarak toplumsal sorgulamaların Yüksel Arslan eserleri üzerinden sorunsallaştırılması nasıldır?

1.4. Alt Problemler

1. Altyapı-üstyapı diyalektiğinin sanat ve toplum bağlamına yansımaları nasıldır?
2. Sanatta altyapı-üstyapı diyalektiğinin Modernizm ve Postmodernizm açısından değerlendirilmesi nasıldır?
3. Yüksel Arslan'ın ifade yöntemlerinin altyapı ve üstyapıyla ilişkilendirilmesi nasıldır?
4. Yüksel Arslan'ın "Kapital" serisi (1969-1975) üzerinden altyapı-üstyapı diyalektiğinin çözümlenmesi nasıldır?

1.5. Sayıtlar

Araştırma süresince ulaşılabilen kaynakların altyapı, üstyapı, resim analizi ve Yüksel Arslan ile ilgilidir. Bu konu ile ilgili yararlanılan basılı, görsel ya da sanal kaynaklardan elde edilen bilgiler doğru kabul edilmiştir. Ulaşılan verilerin doğru kabul edilmesine yönelik olarak, yapılan değerlendirme ve analizlerin doğru olduğu varsayılmıştır. Bu araştırmanın kuramsal temeli ile tutarlılığının, kaynakların geçerliliği ile doğru orantılı olduğu varsayılarak oluşturulmuştur.

1.6. Sınırlılıklar

“Resim Analizinde Altyapı-Üstyapı Kurgusunun Yüksel Arslan Eserleri Üzerinden İncelenmesi” isimli bu tezde Yüksel Arslan ve kapital serisini oluşturduğu çalışmaları altyapı-üstyapı ve diyalektik kavramları ile çözümlemeye gidilmiş ve 1969-1975 yılları arasındaki çalışmaları ile sınırlandırılmıştır.

1.7. Tanımlar

Araştırmada kullanılmış olan mesleki terimlerin dışındaki ilgili açıklamalar aşağıda yer almaktadır.

Altyapı: Alt-yapı diye karşılanıyorsa da yapı kelimesini bina (batiment ve construction) karşılığı kullandığımız için burada onlardan ayırmak üzere alt-bünye demelidir. Nitekim structure için de yapı değil bünye denecektir. Marks’ın sosyoloji görüşünde İktisadi olaylar toplumun alt-bünyesini yani temelini teşkil ederler. Bu görüşte iktisadi’den başka toplum olayları (hukuk, ahlak, din, v.b. gibi) toplumun üst-bünyesini meydana getirirler ve birinciler ikincileri gerektirir. Fakat bu nokta Marksçı sosyologlar arasında devamlı tartışma konusudur. Bunlar alt-bünye ile üst-bünye arasında sebep-eser ilişkisi gördükleri halde bir kısmı yine Marks’ın yazılarına dayanarak bu iki bünye arasında karşılıklı etki münasebeti görmektedirler (Ülken, 1969: 15).

Bir toplumun sosyo-ekonomik temeli. Etyişimsel ve tarihsel özdekçiliğe göre insanlığın ilk hareketi, insanların yaşayabilmek için yaptığı üretim hareketidir. Hayvanlar doğada bulduklarıyla yaşarlar, insanlarsa yaşayabilmek için üretirler. Bu üretm sürecinde insanlar arasında zorunlu ilişkiler kurulur. Altyapı, bu zorunlu ilişkilerin tümüdür. Üretim ilişkileri toplumun altyapısını meydana getirir. İnsanların bütün öteki davranışları, bu ilk insanca davranışın üstünde yükselirler. İnsanlar önce yaşarlar, sonra yaşadıklarının düşüncelerini edinirler (Haçerlioğlu, 2000: 50).

Diyalektik: Çeşitli olasılıkları göz önünde tutarak yöntemli düşünme sanatı. Doğrulara ulaşma yolunda tartışmayı temel alan usullerin tümü. Karşıtların karşılıklı edimiyle ve sonunda onların belli bir çözüme ulaşmasıyla belirgin evrensel ve düşünsel oluşum (Timuçin, 2004: 148).

Toplum: Toplum kavramı, toplumbilimdeki en önemli kavramlardan birisidir. Bir toplum, belirli bir toprak parçasında yaşayan, ortak bir politik otorite sistemine tabi olan ve çevrelerindeki öteki gruplardan ayrı bir kimlikleri olduğunun farkında olan bir insan grubudur. Avcı ve toplayıcı toplumları gibi kimi toplumlar, birkaç düzineden fazla olmayan insandan oluşacak kadar küçüktürler. Ötekiler, pek çok milyon kişi içerecek kadar büyüktürler örneğin, çağcıl Çin toplumu, bir milyardan fazla kişiden oluşan bir nüfusa sahiptir. (Giddens, 2012: 1075)

Toplumsal Yapı: Bireyler ya da gruplar arasındaki etkileşim kalıpları. Toplum yaşamı rastsal bir biçimde yürümez. Etkinliklerimizin büyük bolumu, yapılaşmıştır: bu etkinlikler, düzenli ve yinelenir bir biçimde örgütlenir. Kıyaslama yanıltıcı olabilirse de, bir toplumdaki toplumsal yapıyı, bir binanın temelinde yer alan ve onu bir arada tutan iskelet gibi düşünmek yararlı olabilir. (Giddens, 2012: 1076)

Üstyapı: Marx'a göre hukuki normlar, ahlaki kurallar, sanat görüşleri, dini emirler, v.b. dan ibaret olan bir toplumun fikir, inanç, sanı halindeki bütün kurumları ve değerleridir ki onun evrimi alt-bünyenin evrimine bağlıdır. Biz bu terime karşılık alt-yapı veya üst-yapı demiyoruz. "Çünkü "yapı" kelimesi "batiment", hatta "construction" karşılığı kullanıldığı için karışıklığa sebep olacaktır. Ayrıca "structure" kelimesi sosyoloji, psikoloji ve biyolojide yapı değil, "bünye" ve "şekil" demektir.

Üstyapı, altyapıyla belirlenen her türlü bilinçsel etkinliklerdir (Hançerlioğlu, 2000: 115). Temel terimi gibi üstyapı terimi de Marksist söyleme, Karl Marks'ın "Siyasal İktisadın Eleştirisine Katkıya Önsöz"de (1859), üretim alanını "hukuksal ve siyasal üstyapının onun üstünde yükseldiği ve toplumsal bilincin belirli biçimlerine denk düşen gerçek temel" olarak göstermesinin sonucunda girmiştir. Buna göre, bir toplumun üstyapısı siyasal ve kültürel (ya da ideolojik) alanlarından meydana gelmektedir. Marks ideolojiden ve meta fetişizminden bahsettiği yerlerde, aslında üstyapının temelle olan ilişkisini, üstyapının nelerden oluştuğunu ve iç dinamiğinin niteliğini tartışmış oluyordu. Marks'tan sonra bu sorunlar hegemonya ve söylem gibi kavramlara başvurularak ele alınmıştır (Marshall, 2005: 780).

1.8. Kısaltmalar

Araştırmada kullanılmış olan kısaltmaların açılımları aşağıda sıralanmıştır.

Çev: Çeviren

Der: Derleyen

DEÜ: Dokuz Eylül Üniversitesi

İng. İngilizce

s. : Sayfa

S. : Sayı

TDK : Türk Dil Kurumu

Ter: Tercüman

Vb. : ve benzeri

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Alt problemlere altyapı, üstyapı, diyalektik, resim analizi, gibi konularda kaynaklık edecek veya destekleyecek olan yayınlara bu bölümde yer verilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda ulaşılan süreli yayınlar, kitap, makale, sanatçıların yaşam öyküleri, tez ve diğer araştırma yayınlarındaki veriler özetlenmiş ve ilgili konular başlıklar altında toplanmıştır.

2.1. Yüksel Arslan’la İlgili Biyografik ve Otobiyografik Yayınlar

Arslan (2010), Yüksel Arslan’ın retrospektif sergisinin derlemesi olan bu katalog sanatçının hayatı, çalışmaları, kişisel görüşleri ve bazı sanatseverler tarafından hazırlanmış eleştiri yazılarını içermektedir. Sanatçının yaşamış olduğu güçlükler, öğrenimini yarıda bırakmasının nedenleri, resme olan ilgisi ve hazırlık aşamasında neler yaptığı hakkında oldukça detaylı bilgiler arz etmektedir.

Arslan-Edgü (2011), “Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok” isimli kitapta bir yazar ve bir çizer arasındaki mektuplaşmalar yer almakta. Yüksel Arslan ve Ferit Edgü arasında geçen yazışmalarda konuştukları, okudukları kitaplar ve Arslan’ın resimleri üzerinedir. Arslan okuduğu kitaplardan notlar alarak bu notlarını görselleştirmiş ve Edgü’yle paylaşmıştır. Bu paylaşımların kitap haline getirilmesi üzerine kurgulanan yazın, Yüksel Arslan’ın hem çalışmaları hem de düşünce şeklini görmek açısından önemlidir.

2.2. Eleştiri ve İnceleme Yaklaşımları

Barrett (2012), “Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak” isimli kitapta yazar sanat eleştirisi üzerine, kuram ve sanat eleştirisi, sanatı betimlemek, sanatı

yorumlamak, sanatsal çalışmalarla ilgili yargıda bulunmak, sanat üzerine yazmak ve hakkında konuşmak ana başlıklarıyla bu kitabı ele almıştır.

Anlaması ve yorumlamasında güçlüklerle karşılaşılın çağdaş sanatın daha kolay anlaşılabilmesi hedeflenen çalışmada çağdaş eleştirmenlerin pratikleri üzerine örneklendirilmiş temsiller bulunmaktadır. İyi bir eleştirinin aşamaları, yazmanın amaçları, yargıda bulunurken dikkate alınması gereken kriterlerden bahseden yazar, betimleme, yorum, yargılama ve kuram bölümleri üzerine gibi durur fakat aslında bunların iç içe geçtiği sonucuna varır.

İyi eleştirinin nitelikleri ve alımlayıcının süreçte izlemesi gereken basamakları kuramcılarla örneklendirilmiş her eleştiri için sunulan disiplinler anlaşılır biçimlerde sunulmuştur. Sanatı okumak ve anlamının daha zor olduğu bir dönemde kılavuz niteliğinde olan eser, bu sebeplerden dolayı yararlanılacak kaynaklar arasındadır.

Bozkurt (2014), “Sanat ve Estetik Kuramları” isimli kitapta çok geniş bir yelpazede alımlayıcı estetiğinde yararlanılabilecek isimleri ve görüşlerini paylaşmaktadır. Filozofların izinde açıklanan kuramlar anlaşılır bir üslupla aktarılmıştır.

Türk ve dünya sanatı hakkında yararlanılabilecek olan yayın sanatla ilgili genel düşüncelerden başlayarak 20 ve 21. yüzyılları içine alarak Platon’dan Hegel’e, Croce’dan Freud’a, Luckas’tan Eco’ya kadar, sanatla ilgili pek çok kişinin görüş ve çalışmalarına yer vermiştir. Sanat ve estetiğin başlıca sorun ve konularını incelikli bir biçimde ele alması, sistemli ve tematik olması, ayrıntılarına girilmeden filozofların pek çok düşüncesine yer verilmesi; alımlayıcı çıkarsamaları açısından kıymetli bir yayındır.

Fischer (2013), “Sanatın Gerekliliği” kitabından yararlanılacak olan Ernst Fischer, kitabı; sanatın görevi, sanatın başlangıcı, sanat ve kapitalizm, öz ve biçim, gerçekliğin yitirilmesi ve bulunması başlıklarında toplamıştır. Bir insanın neden sanatla uğraştığı, bunu nasıl aktardığı, aktarırken de dönemin gerekliliklerini gözetmektedir.

Fromm (2003), “Sahip Olmak ya da Olmak” isimli kitabında modern ve postmodern özne ikileminden yola çıkarak bu istekleri açıklığa kavuşturmuştur. İsim olarak benzer kitaplar başka yazarlar tarafında ele alınmış olsa da yazar bu kitapta insancıl bir anlayışta eserini kaleme almıştır. Aynı zamanda yazarın kendi deyimiyle konuya; deneysel psikoloji açısından yaklaştığı söylenmektedir. Aristo’dan Darwin’e Marks’tan Spinoza’ya kadar geniş bir kaynakçaya sahip olan eser, pek çok kişi açısından örneklemeler sunmaktadır.

Lyotard (1994), “Postmodern Durum” isimli kitap toplumlarda bilgi ve bu bilginin geçerliliği, bir diğer deyişle gerçekliği üzerine kurgulanmış olan kitap Postmodern durumu sistematik bir biçimde ele almaktadır. Çözümlemelerinin merkezine iktidar öznesi yerine meşruluk ve meşrulaştırmayı koymuş ve bilimsel bilgi ile anlatısal bilgilerin farklılıklarını açıklamıştır.

Lyotard’ın meşrulaştırmadan kastettiği şey bilginin, daha doğrusu bilimsel bilginin bazı kişi, kurum ya da kuruluşların tekelinde olduğuyla ilgilidir. Yönetimin ihtiyaç duyduğu bilgi yasalaştırıldığı için asıl olan kaynağa ulaşamama paradoksuyla ilgilenir. Bunu da modernizmin bir getirisi olarak varsaymaktadır. Fakat postmodernizmde “durum” biraz daha farklı bir seyir izlemektedir.

Tunalı (2003) “Marksist Estetik” adlı kitabında felsefi bir sistem olan Marksizm ışığında sanatı bilgi, toplum ve varlık olarak sorunsallaştırmıştır. Marksist estetiğin sosyal devlet ve insani değerleri küreselleşme karşısında geçerliliğini korumaya çalıştığı üzerinde duran yazar sanat nesnelerini doğanın ve toplumun bir yansıması olduğu üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Turani (2014), “Çağdaş Sanat Felsefesi” isimli çalışmanın son sözünde bahsettiği üzere bu kitap modern sanatın içinde doğup büyüdüğü ortam ve koşulların saptanmasını amaç etmiştir. Türk ve dünya sanatı tarihine önemli yayınlar kazandıran Turani 19 ve 20. Yüzyılları esas alarak bu çalışmasını oluşturmuştur. Son iki yüzyılın psikolojik, sosyolojik, toplumsal ve ekonomik boyutlarındaki gelişmeleri anlamak için pek çok çalışma yapılmasına karşın sanatla ilgili ilişkilendirmeler daha az bir yer kaplamaktadır. Çağdaş sanat dallarıyla bu alanların bağlantılaşması, disiplinler arası dönem için önemli bir sorun teşkil eder.

Turani'nin deyimiyle bilinmeyen bilinir, görünmeyen görünür kılındığı sanatta belli bir biçim olduğu dile getirilemez. Ayrıca çağdaş sanatı anlamak yapılan çalışmanın görünür kısmını anlayabilmekten ziyade, altında yatan anlamların farkına varılmasıdır. Kitapta da bahsedilen kısım tam olarak budur. Var olanın anlaşılması değil, mantık çerçevelerinin belirlenebilmesidir.

Sanatçının farklı düşünürlerle anlamsal ilişkiler kurup sunulmayanı sunması ya da bilinmeyenin açıklaması; aslında konu, durum ya da olaya sanatçı gözüyle somutluk kazandırılması farklı disiplinlerin bir araya getirilmesine ve anlatımda çeşitliliğe neden olmakta. Bu çeşitliliğin sınırlarının çizildiği kitap yapıtın mantığından söz etmektedir.

2.3. Altyapı, Üstyapı ve Diyalektik Araştırmaları

Eagleton (2006) "Marxism and Literary Criticism" isimli kitapta eleştiri geleneğini hakim düşünce paradigmasının dışında ele almıştır. Marksist estetiği altyapı, üstyapı, ideoloji, biçim gibi kavramlarla derinleştiren Eagleton, sanat eleştirisinde sanatı ortaya çıkaran tarihsel koşulların göz önüne alınmasını savunmuştur. İdeolojiyi kavramanın hem geçmişi hem de şimdiyi açıklamak için önemli olduğunu savuna yazar, Marksizm'i insan toplumlarına ve onların dönüşüm pratiğine ilişkin bilimsel bir kuram olarak ele almaktadır.

Dellaloğlu (1994) "Frankfurt Okulu'nun Sanat Anlayışı" isimli tezinde Frankfurt Okulu'nun düşünsel üretimlerinin sanat ve toplum ile ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanat ve toplum ilişkisinin kapsamlı olarak incelendiği okulda sanat ve düşünce, eleştirel teori olarak ortaya çıkmıştır. Hem sanat hem de toplumla ilgili olan çalışmalarda eleştirel teori üzerinde duran Frankfurt Okulu, Dellaloğlu tarafından toplum, sanat ve kültür endüstrisi olarak üç ana başlıkta incelenmiştir. Dellaloğlu toplum başlığı altında diyalektik, eleştiri ve us tanımlarını kavramsallaştırma yoluna gitmiştir.

Tokatlı (1983), "Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı Hegel" isimli kitabında Hegel'in oluşturmuş olduğu diyalektik söylencelerini başından sonuna kadar analiz

ederek sadeleştirmeye çalışmıştır. Geniş ve derin bir sentez olarak ortaya çıkan Hegel diyalektiği düşünce ve varlık üzerinde bir farklılık olmadığını, her şeyin temeline ideyi koyarak somutlaştırmıştır.

Armağan (1992) “Sanat Toplumbilimi Demokrasi Kültürüne Giriş” isimli kitabında sistemli ve aşamalı olarak geçmişten günümüze kuramcılarıyla birlikte sanat sosyolojisi üzerine yoğunlaşmıştır. Toplum, yapı, kültür, sanat gibi genel başlıklar üzerine kurgulanan kitapta bilimin sanat ve dinle ilişkisi, sanatta özgürlük sorunu, toplumsal barış ve demokrasi gibi daha özel alanlara da değinilmiştir.



BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma betimsel bir araştırmadır ve ilişkisel tarama yöntemi kullanılmaktadır. Araştırma evreni belirli bir sanatçıyla sınırlandırılarak izleme ve kesit alma yaklaşımı ile değerlendirilmiştir. Alan yazın taraması yapılarak öncelikle literatür ve arşiv taraması yapılp araştırmanın konusunu oluşturan altyapı ve üstyapı, Yüksel Arslan eserleri üzerinden incelenmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Yüksel Arslan oluşturmaktadır. Evren amaçlı örneklemde Kapital serisi ile sınırlandırılmıştır. Hedef evren olarak altyapı üstyapı tanımlarından yola çıkılmıştır. Ulaşılabilir evrende ise Yüksel Arslan'ın çalışmaları seçilmiştir. Analitik çözümleme yöntemiyle elde edilen bulgular, araştırma evreniyle sınırlıdır.

3.3. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada hedeflenen konu ve kavramları içeren yazılı dokümanlar kullanılmıştır. Doküman sınırlılıkları veri toplamada seçilmişlik ve ulaşılabilirliktir. Bilgi toplama sürecinde hem yazılı hem görsel hem de sanal sağlayıcılardan yararlanılmıştır. Bu bağlamda araştırma verileri; süreli yayınlar, kitap, makale, sanatçıların yaşam öyküleri, tez ve diğer araştırma yayınları ile amaçlı tarama yapılmıştır. Toplanan veriler araştırmanın konusuna göre gruplandırılarak analiz edilmiştir.

3.4. Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırma verilerinin çözümlenmesinde betimleme yöntemlerinden fikir betimleme kullanılmıştır. Veri çözümleme tekniklerinde betimleme, analiz, yorumlama kullanılarak bulgular elde edilmiştir. Elde edilen bulguların yorumlanması tündengelimle ortaya konulmuştur. Çalışmada içerik analizi yapılarak verilere ulaşılmıştır. Veri analizi aşamaları alıntı, anlamlı verilerin saptanması, uzman görüşüne başvurma ve durum analizi yapılarak oluşturulmuştur.



BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. ALTYAPI-ÜSTYAPI DİYALEKTİĞİNİN SANAT VE TOPLUM BAĞLAMINA YANSIMASI

4.1.1. ALTYAPI ÜSTYAPI PERSPEKTİFİNDE TOPLUM SORGULAMASI

4.1.1.1. Toplumsal Yapı

Armağan'ın(1992: 61) değindiği şekliyle günümüz toplumbilimlerinde siyaset toplumbilimi, kent toplumbilimi, sağlık toplumbilimi, endüstri toplumbilimi, eğitim toplumbilimi, kültür toplumbilimi, spor toplumbilimi ve sanat toplumbilimi alanları mevcuttur. Toplumbilimin kendisine en çok konu edildiği ve de en çok tartışma yaratan kavramları arasında toplumsal yapı, toplumsal dizge ve toplumsal örgüttür. Bu kavramlar geniş bir çerçevede yer aldığı ve derin bir alan olduğu için sanat toplumbilimini de etkilemekte ya da kapsamaktadır (Armağan, 1992: 16).

Toplum ana başlığı altında yapı, örgüt ve sistem çıkarsamaları birbirinden ayrı tanımlar gibi gözükseler de birinin diğerine olan zorunluluğu bu kavramların ayrılmaz bir bütün olduğunu göstermektedir. Toplumsal yapı toplumsal örgüte, toplumsal örgüt de toplumsal sisteme olayların bir bütünlük içerisinde incelenebilmesi açısından ihtiyaç duymaktadır. Girift olan bu kavramlara sanatın yapısını anlamaya çalışırken de ihtiyaç duyulmaktadır. Sanat toplumbilimi düşünüldüğünde sanat açısından inceleme yapabilmek için dönem; ekonomik, siyasal, politik, düşünsel, teknolojik gibi pek çok değişkenleri konu içerisinde kendi yerini alır. Bunu ayırtılabilmek için yapı-örgüt-sistem kavramlarının toplumbilimsel açıdan sanatın hangi oluşumlarında yer aldığını bakmak gerekmektedir.

Sanat iletilerini hedef kitlesine toplumsal değerleri kodlayarak yansıtmaktadır. Dolayısıyla orijinal ve kimi zaman evrensel kimi zamansa etkin imajlarla anlatılarını ortaya koyan sanat, anlatılarında bireysellik içerdiği gibi

toplumsal iletilere de yer vermektedir. Toplumsal oluşumların bu niteliklerle eşgüdömlü olarak analizi ve değerdendirmesi yapılmaktadır. Sanat bileşenleri ve toplum arasındaki iletişim, nesne veya temsili durumlarla bütönlük sağlayarak sanatsal önermelerin oluşumunda paralellik göstermektedir (Göltekin, 2009: 4).

Sanat, sadece sanat eseri ve sanatçı arasında değışen ve gelişen bir olgu değildir. Eseri oluşturan sanatçı toplumsal varlığıyla ve toplumdan biriktirdikleriyle birlikte yapıt üretir. Bu yüzden yapıt, üretim aşamasına gelinene kadar toplumdan ayrıştırılamayacak bir parçadır. Bu bölümde sorunsallaştırılmak istenen, sanatın toplumdan, ilişkilerden ayrıştırılamayacağı konusudur. Toplum ve sanat ilişkisine değinmeden önce toplumun en temel parçası olan insanın farklı disiplinlerde nasıl tanımlandığı ve toplum kavramının tam olarak hangi sınırları çizdiğine değinmek gerekmektedir.

Yapı kavramının kullanılışı Spencer ve Marks'a kadar dayanmakla birlikte çağdaş toplumbilim alanlarında yenilenerek gelişimini devam ettirmiştir. 1950'li yıllardan bu yana sosyolojinin olduğu kadar, insanla ilgilenen diğer bilim dalları tarafından da irdelenmeye başlamıştır fakat farklı anlamlara gelmektedir. Sözlüksel tanımına bakılacak olursa: Spencer yapı kavramı için canlı organizma ile toplum arasındaki benzerlikten hareket etmektedir. Bu sayede toplumsal gerçeğı bağımlı parçalardan oluşan ilişkiler bütünü olarak görmektedir. Ona göre toplumsal yapı bir yapıtın inşa ediliş biçimidir. Buna bir bütünü oluşturan parçaların kendi aralarında düzenlenişı de denebilir. Spencer örgüt kavramıyla yapıyı eş tutar; nasıl ki hücrelerin, organların ya da parçaların düzenlenişı bir yapı ise, toplumun farklı öğelerinin düzenlenişı de yapıyı oluşturmaktadır (Armağan, 1992: 63-65).

Giddens'e (2012: 1076) göre toplumsal yapı bireyler ya da gruplar arasındaki etkileşim kalıplarıdır. Toplum yaşantıları rastlantısal değildir. Etkinliklerimizin büyük bir kısmı yapılaşmıştır ve bu etkinlikler düzenli ve tekrar eden bir şekilde örgütlenmektedir (Giddens, 2012: 1076). Marshall (2005: 804) ise toplumsal yapıyı "toplumsal davranışlarda yinelenen kalıplar ya da, daha özgül kapsamda, bir toplumsal sistemin veya toplumun farklı öğeleri arasındaki düzenli ilişkiler için esnek biçimde kullanılan bir terim" olarak değerdendirmektedir. Bu çerçevede, bakıldığında bir toplumun farklı akrabalık, dinsel, iktisadi, siyasal ve diğer

kurumlarının onun toplumsal yapısını meydana getirdiği ve bu yapının bileşenlerinin de normlar, değerler, toplumsal rollerden oluştuğu söylenebilmektedir (Marshall, 2005: 804).

Yapı kavramına Fransız antropolog Levi Strauss'un getirdiği açıklama yapının ampirik* gerçeğe ilişkin bir kavram olmasından ziyade ampirik gerçeklerden hareketle oluşturulan modellere ilişkin bir kavram oluşudur. Ona göre yapı, model kavramına doğru bir çağrışım yapmaktadır. Strauss model ve yapının iç içe girmiş ve birbirini tamamlayan kavramlar olduğunu ileri sürmektedir (Armağan, 1992: 71).

Yapıya kaynaklık eden başka bir alan da dilbilimsel olanıdır. Ferdinand de Saussure ile başlayan dilin yapısal incelemeleri Naom Chomsky ve Roman Jakobson ile devam etmiştir. Strauss da dilbilimsel yapısalcılıktan yola çıkarak bu yaklaşımın dizgisel bir biçimde toplumsal gerçek çözümlemesinde kullanmıştır. Strauss'un bu kavrama vermek istediği anlam, toplumsal gerçeğin yapısının somut olmayışına yöneliktir. Toplumsal gerçeğin yapısı doğrudan gözlenememektedir. Strauss'a göre toplumsal gerçeğin yapısı bu gerçeğin içinde gizlidir. Gizlilik somut ile soyut arasındaki karşıtlığa bağlı değildir. Ona göre yapı toplumsal ilişkilerin düzenlenmesi olamaz. Yapının işlevi toplumsal gerçeği olduğu gibi betimlemek değil onu daha anlaşılabilir kılmaktır (Armağan, 1992: 66-68).

Farklı disiplinlerin düşünürleri ışığında toplumsal yapı hakkında her alanın görüşü kendi perspektifine yön verecek şekilde şekillenmiştir. Bu şekilleniş aşamasında farklı konu başlıkları da ortaya çıkmaktadır. Yapı kavramı Marksist ideoloji** çerçevesinde altyapı ve üstyapı olarak derinleşmektedir.

* Ampirik Deyi, kuramsal deyi karşıtı, eylemsel deyi...Ampirik olgu, kuramdan uzaklaşabilir ama kuramsız anlaşılabilir (Hançerlioğlu, 2000: 54).

** Egemen grupların çıkarlarını haklı göstermeyi sağlayan, paylaşılan düşünce ya da inançlar. İdeolojiler, gruplar arasında sistematik ve yerleşik eşitsizliklerin olduğu bütün toplumlarda bulunmaktadır, ideoloji kavramı, ideolojik sistemlerin grupların sahip olduğu güçler arasındaki farklılıkları meşru kılmaya yaradığından, güç kavramıyla yakından ilişkilidir (Giddens, 2012: 1062).

4.1.1.2. İnsan ve Toplum

İnsan etrafından bağısız bir biçimde tanımlanabilecek ya da tanıtılabilecek bir varlık değildir. Felsefe sözlüğünde “insan doğanın ürünüdür ve yaşambilimsel evrimin sonucudur.” şeklinde yer verilmektedir. Hançerlioğlu (2000: 102) “yaşambilimsel evrimden insansal tarihe geçiş emekle başlamıştır” şeklinde belirtmektedir. İnsansal emeği hayvansallıktan ayıran insanın emeğinin bilinçli oluşudur. Emek-bilinç birbirlerinin koşuludur ve insana özgü bir diyalektik ortaya koyar. İlkel insanın hayvansal zekası ve çabası onu bulunduğu dönemde doğanın bir parçası kılarken sonraları insan, zekasını, doğayı kendi yararına uygun olarak kullanma üzerine ilerlemiştir. İnsan onu meydana getiren unsurları yani doğayı aşmaya başlamış bu da onun doğasal koşullara indirgenememesiyle sonuçlanmıştır (Hançerlioğlu, 2000: 102). Felsefi açıdan insan yaşamsal evrimin temel yapıtaşlarından. Onu ve davranışlarını anlamlı kılan şey bilinç yollu edimleridir. Sosyoloji disiplinine göre insanı tanımlamak gerekirse felsefeden farklı bir algıda olduğu görülmektedir.

Ülken’in değindiği şekliyle sosyoloji, insanı soyut bir bağlam yerine devirler ve kültürlerin insan görüşlerini ele almaktadır. Fakat bunlar arasında yine bazı ortak noktaları bulunmaktadır:

- 1) insan yeryüzünde iki yüz bin yıllık bir evrimin eseridir, Pitecanthropus erectus’ten başlayarak Pekin insanı, Cava insan, Neanderthal insan, Magdalenien insan safhalarından geçmiş, tarihöncesi yontma taş, cıvalı taş, bakır, tunç ve demir çağlarını akarak ancak son 5000 yılda yazıyla bilinen tarih devresine girmiştir. 2) İnsanın kaba hatları ile bilinen tarih-öncesi evriminde esaslı karakteri aletyapıcı (homofaber) ve bilici (homosapiens) olmasıdır (Ülken, 1969: 146).

Sosyoloji insan tanımını kendi içinde çeşitlendirmiştir. Marshall insan tanımına doğasal, ekolojik ve coğrafi olarak üç ayrı başlıkta yer vermektedir. İnsan coğrafyası, insan toplulukları ile bu toplulukların üzerinde yaşadıkları toprak parçası arasındaki etkileşimde yoğunlaşmaktadır. İnsan doğası; “insanın eylemi ve bilincinin altında yattığı varsayılan öz ve onu gevşek bir biçimde belirleyen karakteristik özelliklerin tanınmasını içermesidir.” Ekoloji bireyler, toplumsal gruplar ve onların toplumsal çevreleri arasındaki ilişkileri inceleyen bilim dalıdır. İnsan ekolojisi ise

bunları uyum süreçlerini fiziki dağılımlarını konu edinen alanlardan biridir (Marshall, 2005: 341-342).

Fromm insanların anatomik ve fizyolojik özelliklerinin ortak olduğunu fakat insanların ruhsal ve anlksal yapılarının birbirinden farklı olduğunu vurgulamaktadır. Düşünür eğer bu açılardan insanlar birbirlerinden farklıysalar fizyoloji ve anatomi dışında ortak bir insanlık tanımından bahsetmenin mümkün olup olmayacağını sorgulamaktadır (Fromm, 1989: 37). Fizyolojik ve anatomik benzerlikleri insan tanımında ele alan Fromm, insan doğasını, insan tanımından ayrı bir yere koymaktadır.

İnsan tanımına sosyoloji ve felsefeye göre yer verildikten sonra insanların bir araya gelerek oluşturduğu yapılanmalar olan toplum kavramına da yer verilmesi gerekmektedir. Hançerlioğlu'nun (2000: 329) bahsettiği şekliyle: “Belli bir üretim biçimiyle belirlenen örgütlü insan topluluğu, toplum deyimiyle dile getirilen insan topluluğu, belli bir altyapıyla belirlenmiş belli üstyapı kurumlarına sahip olan sosyoekonomik bir biçimlenmedir”.

Ülken'in(1969: 292) değindiği şekliyle ise toplum “organlaşmış veya yaygın bütün zümreler arası birliklerin bütününe verilen ad ki iki cinsi, her yaştan insanı içine alır, devamlıdır ve herhangi bir sözleşme veya içgüdü eseri olmayıp ortak inançlar, kurumlara dayanan tabii bir kuruluştur.”

Karl Marks'ın toplum ile ilgili söylemlerine değinmek gerekirse onun da sosyologların yaptığı gibi bir ayrıştırmaya gittiği görülmektedir. Marks tarafından üç farklı şekilde tanımlanan kavram ilk olarak “insan toplumu veya toplumsallaşmış insanlık”, ikinci olarak “toplumun tarihsel tipleri (feodal toplum, kapitalist toplum vb.)” üçüncü ve son olarak da “herhangi bir belirli toplumdur (antik Roma veya modern Fransa).” Marks kavramsallaştırma sürecinde toplum içinde yaşayan insan düşüncesinden yola çıkmaktadır. Birey ve toplum arasında belirli bir toplum sözleşmesinden yola çıkan düşünür, toplumu birey üstü bir fenomen olarak görmektedir. Marks genel olarak insan toplumu anlayışında, toplumu doğadan ayırmaz ve insanın tüm etkinliklerinin gerçeğinde yatanın doğal olduğundan söz etmektedir (Bottomore, 1993: 562).

4.1.2. Altyapı ve Üstyapının Kavramsallaştırılması

Genel olarak bakıldığında Hançerlioğlu'na (2000: 330) göre altyapı bir toplumun sosyo-ekonomik durumudur. Marshall'ın (1999: 780) belirttiği şekliyle üstyapının literatüre geçişi, Marks'ın 1859 yılında yazdığı “Siyasal İktisadın Eleştirisine Önsöz” isimli yazısı ile birliktedir: “Bir toplumun üstyapısı siyasal ve kültürel (ya da ideolojik) alanlarından meydana gelmektedir.”

Bir toplumun sosyo-ekonomik temelini betimleyen altyapı kavramı oldukça genel bir tanımlamadır. Öze doğru inmeye başlandığında diyalektik ve tarihsel özdekçiliğe* göre insanlığın ilk hareketi ya da insanların hayatta kalabilmek, yaşayabilmek adına yaptıkları, üretim hareketidir. Daha da başa dönülüp derinleştirmek gerekirse hayvanların doğada buldukları, insanların ise ürettikleri ile yaşamlarını devam ettirdikleri göze çarpar. Bu üretim sürecinde de insanların arasında zorunlu ilişkiler kurulduğu söylenebilir. Altyapı da bu üretim ilişkilerinin tamamını kapsayan durumdur. Üretim ilişkileri, toplumun ekonomik yapısını meydana getirmektedir. İnsanların bütün öteki davranışları, bu ilk insanca davranışının yani üretim hareketinin üzerinde yükseldiği görülür. İnsanların davranışlarını belirleyen bilinçleri değildir. Aksine insanlar davranışlarını sergiledikten sonra bunun üzerine düşünmektedirler. Bu da demek oluyor ki siyasal, hukuksal, dinsel, felsefesal, estetik, ideolojik vb. üstyapı oluşumları bu altyapı oluşumu çerçevesinde şekillenmektedir. Bu düşüncelerin ideolojileriyle eşdeğer üstyapısal kurguları farklılaşır. Burada temel belirleyiciliği olan şey altyapıdır. Altyapının, yaşayışsal düzenin etkisi; hukuksal, siyasal ya da ahlaksal olanı etkiler (Hançerlioğlu, 2000: 50-51).

Üstyapının kavramsal olarak genel tanımına bakılacak olursa altyapıyla belirlenen her türlü bilinçsel etkinlikler olduğu göze çarpmaktadır. Üstyapı tarihe bir dönem egemen olmuş metafizik ve idealist felsefenin sorgulanması olarak düşünülmektedir. Yerine ise özdekçi ve diyalektiksel düşünme yöntemleri

* **Özdekçilik:** Maddecilik, felsefi maddiye. Dış dünyanın nesnel varlığını tanıyan ve özdeğe öncelik veren felsefe akımı (Hançerlioğlu, 2000: 58).

önerilmiştir (Hançerlioğlu, 2000: 115). “İnsanların varlığını belirleyen bilinçleri değil, tam tersine, insanların bilincini belirleyen insanların kendi toplumsal varlığıdır” (Marx ve diğer., 1996: 26). Bu cümle yine insanların önce yaşayıp sonra da yaptıkları üzerine düşünmesi anlamına bir gönderme yapmaktadır. Marks’ın düşünme biçimine göre bilinç sonradan oluşmaktadır. Bunda etkili olan en önemli şeylerden biri de çevredir. Yaptıkları ya da düşündükleriyle bilinç kavramını merkeze almaksızın hayatını devam ettiren insanın, yaptıkları üzerine düşündüğü zaman bilinç kavramının dikkate alındığından bahsedilebilir. İnsanın yaşayışı üzerine düşünmesi de bulunduğu çevrenin ürünleri ile sınırlıdır.

Düşüncelerin, kavramların ve bilincin üretimi doğrudan doğruya insanların karşılıklı maddi ilişkilerine ve gerçek yaşamın diline bağlıdır. İnsanın düşünmesi ve karşılıklı zihinsel ilişkileri, bu noktada onların maddi davranışlarının doğrudan akışı olarak ortaya çıkar. Etten kemikten bir insana ulaşmak için insanların ne söylemleri, hayal ettikleri, kavradıkları ne de tanımlandığı, düşünüldüğü, hayal edildiği, kavrandığı biçimiyle insandan yola çıkılır; daha doğrusu gerçekten etkin insandan yola çıkılır. Bilinç, yaşamı değil yaşam bilinci belirlemektedir (Eagleton, 2006: 2).

İnsanlar arasındaki toplumsal ilişkiler, maddi yaşamlarına ve üretme biçimlerine bağlıdır. Kimi üretici güçler ortaçağdaki feodal düzen gibi efendi köylü arasındaki toplumsal ilişkileri içermektedir. Daha sonraki aşamada üretici organizasyonun şekil ve isim değiştirmesi yeni bir toplumsal ilişkiler bütününe dayanmıştır. Bu defa toplumsal ilişkiler üretim araçlarını elinde bulunduran kapitalistlerle ve emek gücünü kapitale kiralayan proleterler olarak şekillenmiştir. Üretim güçleri ve üretim ilişkilerini bir araya gelmesi de toplumun ekonomik yapısını dediğimiz altyapıyı meydana getirmektedir. Her dönem ekonomik temel üstyapıyı – hukuk ile siyasetin belli biçimlerinin temel işlevi ekonomik üretim araçlarının sahibi olan toplumsal sınıfın gücünü meşrulaştırmak* olan devletin belli bir türünü – meydana getirir. Üstyapı aynı zamanda toplumsal bilincin belli biçimleri adı altında siyasal, dinsel, etik, estetik unsurları da içermektedir. Burada

* Meşrulaştırma, gücün (iktidarın) yalnızca kurumsallaştığı bir süreci değil, aynı zamanda ve daha önemli olarak, ona atfedilmiş ahlâki bir temeli de anlatır (Marshall, 2005: 495).

ideolojiler meşrulaştırma görevi üstlenirler. Toplumda var olan düşünceler egemen sınıfın meşrulaştırılmış düşünceleridir (Eagleton, 2006: 2-3).

Toplumsal varlık ve bilinç olarak insan toplum içerisinde kendi iradesinden bağımsız, zorunlu, belirli ilişkiler içinde bulunmaktadır. Kendi maddi üretici güçlerinin belli bir gelişme evresinin karşılığı olan üretim ilişkileri içine girmektedir. Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun ekonomik yapısını; üzerinde hukuki ve siyasi bir üstyapının yükseldiği, belirli toplumsal bilinç biçimlerine karşılık veren gerçek temeli oluşturmaktadır. Maddi yaşamdaki üretim ilişkilerindeki durum genellikle toplumsal, siyasal ve düşüncesel yaşam sürecini koşullandırmaktadır. (Marx ve diğer., 1996: 26).

4.1.3.Diyalektik

Diyalektik kelimesine etimolojik anlamıyla bakıldığında soru-karşıtlık yöntemiyle tartışmak anlamına gelmektedir. Antik çağın önemli düşünürlerinden olan Heraklitos, “polemos” kavramıyla, diyalektiği bugünkü anlamına yakın bir şekilde tanımlamıştır. Evrensel oluşmanın, karşıtların savaşıyla meydana gelebileceğini savunan düşünür, “bir şeyden birçok şey” diyerek evrensel bağımlılığı, değişim ve gelişimi, karşıtların birliği ve ayrılığını vurgulamıştır. Heraklitos’un bu diyalektik söylencelerini daha sonra Hegel gündeme getirmiştir (Hançerlioğlu, 2000: 121).

Antik Yunan’dan başka bir ismi örneklendirmek gerekirse diyalektiğe daha farklı yaklaşan Sokrates’ten bahsedilebilir. Bir tartışmada karşıt düşünceleri ortaya çıkarmak için diyalektiği kullanan düşünür, buna doğurtma yöntemi adını vermiştir. Platon ise diyalektik için duyumsanan bilgilerden yola çıkarak idealar dünyasına ulaşmak amacına vurgu yapmaktadır (Hançerlioğlu, 2000: 121).

Hegel’e göre düşüncenin diyalektiği ile varlığın diyalektiği arasında kökensel bir ayrım bulunmamaktadır. O evrensel varlığı bir gelişme, bir oluş olarak değerlendirmektedir. Düşünür tarafından “ide” olarak nitelendirilen mutlak varlık, herşeyin temelinde bulunmaktadır. Evrenin gerçekliği idenin teker teker varlıklar

halinde belirmesinden ve biçimlendirilmesinden meydana gelmektedir. Fakat bahsedilen ide tek tek varlıkların içinde ve onların çeşitliliğinde kaybolmaz, aksine yeniden kendisini bulur (Tokatlı, 1983: 9).

Alman düşünürler Marks ve Engels bu terimin kavramsal anlamını aşırp özdeksel niteliğini vurgulamışlardır. Diyalektiğin toplum ve düşünceyi de kapsayan tüm alanlarda geçerli olduğunu keşfeden Marks ve Engels, evrenin de diyalektikle işlediğini savunmuşlardır. Bu işleyişi kavrayabilmek içinse diyalektikle işleyen bir bilinçle bakmak gerektiğini öne sürmüşlerdir (Hançerlioğlu, 2000: 120).

Marks ve Engels açısından diyalektiğin doğasal, toplumsal ve bilinçsel alanları kapsayacak şekilde evrenselleştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu iki düşünüre göre diyalektik hem evrensel bütünlüğün gelişme yasası hem de bu gelişmelerin inceleme yöntemidir. Diyalektik önceleri metafizik yöntemleriyle açıklanmaya çalışılsa da Hegel'den sonra farklı bir boyut kazanmıştır. Daha sonra da Marks ve Engels'in yorumları ile özdeksel yani materyalist bir yorum getirilmiştir (Hançerlioğlu, 2000: 123).

Marks ve Engels'in felsefesi Hegel üzerine incelemelerden ve yorumlamaların ileri boyuta taşınmasında oluşmaktadır. Marks ve Engels'in konuya özdeksel olarak yaklaşmaları onların Hegel'den yola çıkıp diyalektiği kendi görüşleriyle ilişkilendirmeler olarak sonuçlanmıştır. Hegel tin ve ide kavramlarını irdelerken Marks ise toplumcu bir bakış açısı üzerinde yoğunlaşmıştır. Fakat bu önermeden Marks ve Engels'in tini tamamen reddettiği söylenemez. Sadece onların yaklaşımı bu aşamada özdeksel çerçevede şekillenmiştir. Tokatlı'nın (1983: 9) yorumuyla Hegel insan ile evreni, bir tüm halinde ve tarihsel bir bakış açısıyla değerlendirmektedir.

Hegel'in bahsettiği diyalektik idealizm ve Marks'ın bahsettiği materyalist diyalektiğe Frankfurt Okulu'ndan Horkheimer ve Adorno bu iki düşünürü baz alarak diyalektik söylencelerine yeni bir yorum getirmeye çalışmışlardır. Dellaloğlu'nun (1994: 24) değindiği şekliyle Horkheimer "açık uçlu diyalektik" kavramını kullanmaktadır. Marks ve Hegel'in bahsettiği diyalektik yaklaşımları tarihin belli noktalarında tamamlanmış olarak yansıtılmaktadır. Fakat Horkheimer akla uygun

olanın, tarihin herhangi bir noktasında tamamlanmış olduğunu kabul etmeyerek, düşünceleri sonuna kadar geliştirmek ve nihai sonuçlarına ulaştırmakla çeliştikleri ve gerilimleleri giderebileceğini, tarihsel dinamiği sonuca ulaştırabileceğini düşünmemektedir. Adorno'nun ise ortaya “negatif diyalektik” ismiyle bir yaklaşım attığı görülmektedir. Adorno'nun diyalektik için özdeşsizliğin tutarlı bilinci sonucuna ulaştığı görülmektedir (Dellaloğlu, 1994: 24-25).

Diyalektiğin tarihsel süreçte Heraklitos'tan bu yana gözden geçirilmesi sonucunda benzer söylemlerin farklı yorumlanması olduğu bulgusuna ulaşılabilir. Heraklitos'tan bu yana karşıtlıkların birliğine yapılan vurgu idealist felsefede tinsel, materyalist felsefede ise özdeksel olarak geliştirilmeye çalışılmıştır. Her düşünür kendi ideolojisinde diyalektiğin anlamının yanına kendi kalıplarını yerleştirmeye çalışmıştır. Hegel ve Marks'ın yaklaşımlarının tarihin belli noktalarında tamamlanmış olduğunu; artık ne Alman idealizminin ne de materyalist yaklaşımın varlığı ortaya çıktıkları dönemdeki gibi göstermediklerinden bahsedenler olduğu gibi aksini düşünenler de mevcuttur. Buna istinaden yeni yaklaşımlar geliştirilmiş diyalektik anlamının yanına yeni ideolojiler yerleştirilmeye çalışılmaktadır. Örnek olarak açık uçlu diyalektik ve negatif diyalektik gösterilebilir. Fakat anlamın özüne inildiğinde hangi ideolojiden bakılırsa bakılsın ortaya çıkan durum özdeşsizliklerin birliği ortak nokta olarak gözlemlenmiştir.

4.1.4. Altyapı-Üstyapıda Sanatın Toplumsal Açidan Sorunsallaştırılması

İnsan önce birey olarak daha sonra da toplumsal bir varlık olarak değerlendirilmektedir. Her ne kadar insan kendisine belirli bir noktaya kadar yetebilse de hayatını idame ettirebilmesi için toplumsallaşması ve sosyal ilişkiler içine girmesi gerekmektedir. Bu durum ilkel toplumlarda güvenliği sağlamak için ön plandayken, günümüzde daha çok iş bölümü yaparak hayatı kolaylaştırmak için vardır.

İlkel toplumlarda oluşan kültür ortaklaşadır ve tüm üyelerin bu oluşumda payı vardır. Avcılığı, savaş danslarını, türkülerini, danslarını birlikte yapan insanlar

toplumsal iş bölümü gerçekleşene kadar süreci devam ettirmişlerdir. Toplumsal iş bölümünün gerçekleşmesine kadar toplumda özel bir sanatsal gelişmenin varlığından da bahsedilemez. Mesleki gelişmeler özel becerilerin de gelişmesini ve bu sayede de sanatın gelişmesini beraberinde getirmiştir (Şişman, 2011: 45).

Toplumlar üretim biçimleri ya da yönetim biçimlerine göre sanatsal üretimlerinde farklılık göstermektedir. Köleci, feodal, kapitalist ya da sosyalist toplumlardaki sanatsal üretimler bu yüzden birinin aynısı değildir. Sanatsal yaratılardaki değişim yönetimlerden biçim ve içeriksel olarak etkilendiği gibi üstyapıdan da etkilenip yine üstyapıyı da etkilemiştir. Bizans döneminde sanatçılar kiliseye hizmet etmiş ve yaptıkları işi oradaki dini görevliler kadar kutsal bir iş saymışlardır. Bu yüzden de çalışmalarına imza eklememişlerdir. Roman sanatında da devam eden durum, Rönesans döneminde aşılabilmektedir. Ortaçağın İslam ve Türk sanatına bakıldığında ise özellikle İslamın etkisiyle portre ve figür betimlemelerinden kaçınıldığı görülmektedir (Şişman, 2011:46-49). Figür ve portre yerine tezhip, ebru ve hat sanatına yönelen sanatçılar yine kendilerini ifade edebilecekleri alanlar yaratmışlardır. Figür çalışması yapılacaksa bile gerçeğinden oldukça soyutlanmış ve perspektif olmadan uygulanan minyatür çalışmalarına yönelmişlerdir.

Genel çerçevede bakıldığında toplumsal iş bölümü sanatçılara yavaş yavaş özerklik ve sonucunda özgürlük getirmiştir. Günümüzde bağımlılıkları olmayan sanatçıların, çalışmalarında daha serbest oldukları görülmektedir. Bahsedilen serbesitede sanatçıların sadece kendi düş gücüne ve içinde bulundukları topluma yönelik eserler oluşturmaları ve üstyapısal vizyonlarını daha kolay sergilemelerini sağlamıştır. Bu durumda onun bilinç ve düş yollu söylencelerini oluşmasını sağlayan en önemli etken kurumlar değil toplumsallığıdır.

Toplumsal insanın varlığı, kültürel ve tarihsel bir varlığı işaret etmektedir. Hans Koch, “Evrensel olarak gelişmiş insan, doğanın ürünü değil, tarihin ürünüdür” diyerek durumu kendi çerçevesinde tanımlamıştır. Sanat; insan ve onun bilinci ile ilgili bir fenomen olduğuna göre onu belirleyen de yine toplumsal ve tarihsel süreçler olacaktır. Fakat bu toplumsal ve tarihsel süreçleri soyut olgulardan kurtarmak için durumu derinleştirmek gerekmektedir. Toplum ve toplumsal varlık, toplumsal yapı gibi kavramlar analiz edilmelidir. Reel bir altyapı ve ideolojik-kültürel üstyapıdan

bahsetmek için önce bu iki yapı arasındaki ilişkiden bahsetmek gerekmektedir. İdeolojik olan üstyapı, daima reel altyapı tarafından taşınır, sürdürülür ve onun tarafından belirlenir. Toplumsal varlığı tümüyle taşıyan altyapı, Marksizm’de üretim ilişkilerini açıklamaktadır. Koch bunu insanların, maddi yaşamları için toplumsal üretim içinde, kendi istençlerinden bağımsız ilişkiler içine girdikleri ve bu ilişkilerin, maddi üretim güçlerinin belli bir gelişme basamağını karşıladığı görüşündedir. Bu üretim ilişkilerinin tümü ise toplumun ekonomik yapısını, reel temeli oluşturur ve bütün hukuksal, politik üstyapı bu reel temel üzerinde yükselmektedir (Tunalı, 2003; 75-76).

Sanat fenomeni üstyapısal bir durum olduğuna göre, sanat varlığının da reel altyapı tarafından taşınması ve ekonomik-maddesel üretim ilişkileri tarafından belirlenmesi gerekmektedir. Marks’ın açıklamalarına göre maddesel üretimin belli bir biçiminden önce toplum bölünmesi meydana gelir. İkinci olarak da insan ve doğa arasında belli bir ilgi meydana gelmektedir. Toplumun devlet biçimi, onun devlet görüşü her ikisi tarafından da belirlenmektedir. Toplumun tinsel üretimi, devlet biçimi ve onun tinsel görüşü de bu iki değişken tarafından belirlenmektedir. Bu baz alındığında üretim ilişkileri üstyapısal ve oradaki tinsel oluşumu belirlemektedir. Bu durum toplumsal dinamizmi de beraberinde getirir. Dinamizmin etkisi doğrudan altyapıda değişimler meydana getirince ortaya çıkan değişimler, altyapıyla sınırlı kalmayarak üstyapıya da yansımaktadır. Sanat etkinlikleri de ideolojik üstyapı içerisinde kendine yer edinir ve bu yüzden bulunduğu noktayı ekonomik altyapı temeline borçludur. Koch bu durumu yorumlarken sanatsal bilinç biçimini ideolojik biçimlerden biri olarak göstermektedir. Her sanat yapıtı toplumsal üstyapının ürünü olarak altyapıdaki değişiklikleri barındırmaktadır. Bu nedenledir ki sanat yapıtları belli bir toplumun ürünü olarak onu yansıtmalarının yanında onu oluşturan altyapısal değişim ve oluşumların izlerini de taşımaktadır (Tunalı, 2003; 76-78).

4.1.4.1. Toplumsal Bir Problem Durumu Olarak Sanat

Sanat en gelişmiş iletişim biçimlerinden biridir. Getirdiği dinamizm, özgünlük, çeşitlilik ve çok yönlülük ile sanatın öznel yorumlara açık olması, onun

tanımlara sığmayan organik bütünselliğinin bir parçasıdır. Felsefi anlamda yapılan tanımlamalar Platon ve Aristo'dan bu güne kadar 2500 yıllık bir zamanı kapsamaktadır. Platon'un "mimesis"inden bu yana görüşler değişmiş olsa da yansıtma hala kendinden söz ettirmektedir. Özellikle XVIII ve XIX. yüzyıllarda Kant ve Schiller'ler ile yeni anlamlar yüklenen sanata, Baudelaire tarafından "sanat için sanat" açılımı getirilmiştir. Sovyetlerle birlikte işçi sorunsalını da üzerine alan sanatın, bu dönemde, toplum için var olduğu dile getirilmiştir (Çakır Aydın, 2009: 230-231).

Yorumsamacı görüşe göre tüm sosyal sistemler ve gruplar – aile, topluluk, birey ve yapılar – arasında karşılıklı bağlar vardır. Anlamlar ve eylemler birbirini etkileyen bu süreçlerde oluşur ve ayrışır. Buna göre sanat; sosyal ilişkiler, sanatçılar, koleksiyonerler, eleştiriler, akademiler, küratörler ve izleyiciler arasındaki bağların sosyal bir sistemidir. Tamamı ise sanat dünyasını oluşturur. Bu açıdan bakıldığında ayrıca sanatın semiyolojik yapısı da duruma katılmaktadır. Semiyoloji, sembolleri, insanlara anlamlar ileten bir gösterge sistemi olarak ele almaktadır. Sanat da belli mesaj ve iletileri içerisinde barındırması nedeniyle kişisel, bölgesel, kolektif ya da evrensel anlamların aktarımında işaretel bir işleve sahiptir (Çakır Aydın, 2009: 242).

Sanatın bir iletişim aracı olarak varoluşunda iletilere yer vermesi onun toplum açısından işlevsel görevine işaret etmektedir. Günümüzde bu iletiler kimi zaman açık ya da kapalı alanlarda kimi zaman da medya yoluyla izleyicisiyle buluşmaktadır. Kamusal alanlar, galeriler, tiyatro ve sinema salonları, sanal ortamlar ve buna benzer pek çok alanda sergilenen sanat nesneleri kimi zaman kendisine ulaşmasını isteyen kitleyi sınırlandırırken kimi zaman ise ayırım yapmaksızın ulaşabildiği herkesin hedef kitlesi olmasını sağlamaktadır. Tüm bu iletiler, simgelerin toplumsallığı ya da evrenselliği ölçüsünde amacına ulaşmaktadır. Sanat kimi zaman kitleleri peşinden sürükleyebilen, öncü, örnek, ibret olan kimi zaman da sadece estetik olan şeklinde yansıtılmaktadır. Burada önemli olan sanatçının topluma mı, öze mi yoksa doğaya mı dönük olduğu ile ilgilidir.

4.1.5. Kültür ve Sanatın Sosyolojik Etkileşimi

Kültür kavramına etimolojik açıdan bakmakıldığında Osmanlıca’da “hars”, Türkçe’de “ekin”, Fransızca’da ise “culture” olarak geçtiği görülmektedir. Kelimenin tam karşılığı “tarım”dır. Maddi ihtiyaçları karşılayan üretimdir. Fakat giderek anlam olarak evrilmiştir. Konuşma dilinde kültür, toplumların duyuş ve düşünüş biçimleri olarak kullanılmaktadır. Felsefe insanların gerçekleştirdiği yeni bir doğa olarak kültürü anlamlandırırken genel olarak düşünce ve sanat ürünlerinin yanında diğer yapı kurumları olarak gelenek ve görenek denilen sistemleri de isimlendirmek için kullanılmaktadır (şışman, 2011: 65).

Giddens’a (2012: 1066) göre kültür belirli bir grubun ayırt edici özellikleri olan değerler, törenler ve yaşam biçimleridir. Toplum kavramı gibi kültür kavramı da, sosyolojide, öteki toplumsal bilimlerde ve özellikle antropolojide çok geniş bir anlamda kullanılmaktadır. “Kültür, insanların toplumsal birliğinin en ayırt edici özellikleridir” (Giddens, 2012: 1066). Marshall’a (2005: 442) göre kültür “insan toplumunda biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp iletilen her şeyi anlatır.” Gordon Marshall’ın (2005; 442) yer verdiği şekliyle “kültür, insan toplumunun sembolik ve öğrenilmiş yönlerini anlatan genel bir terimdir”.  lken’in (1969:185) aktarımı ise “belirli bir toplumun karakterini meydana getiren fikirler, bilgiler, ina lar, teknik mahs lleri, davranış ve tavır tipleri sistemidir”.  lken kültürün saklanıp kazanılmasının biyolojik değil, sosyal bir süreç olduğunu belirterek bu yüzden kültür olgusuna “toplum mirası” denildiğine vurgu yapmaktadır.

Sosyologlarca belirtilen, insanın sosyal bir hayvan olma durumu, onu, düşünme kapasitesi sonucu sosyalleştiği yönünde farklı kılmaktadır. Politik, artistik, dini ve entelektüel örgütlenme içerisine giren insan, doğal olan çevreyi de egemenliği altına alarak onu idare eder. Malinowski bu faaliyetlerin tümüne kültür olarak yaklaşmaktadır. Çağdaş insanın faaliyetlerinde her alan, bir diğer alanla çatışma halindedir. Armağan’a göre din bilim ile, ahlak politika ile çatışmaktadır. Bu sebeple insanların kültürel etkinlikleri arasında bir birlik sağlanamamaktadır. Antik Yunan ve Ort ağ dönemlerinde din, politika, siyaset, ahlak, sanat gibi alanlar devlete ya da kiliseye ait ya da onlar tarafından idare edilir durumdayken günümüzde, tek bir kurumun egemenliğinden bahsedilemez. Yani  ağdaş insanın sayısız kurumlardan

oluşmuş bir dünyada belirli bir genel kültürel biriktilikte yaşadığı söylenememektedir (Armağan, 1992: 196).

Sosyolojik açıdan kültür kavramı, toplumsal yaşamın simgesel özelliklerini içermektedir. toplum üyelerinin, yaşam biçiminin, giyim, töre, çalışma biçimleri ya da dini törenlerine göndermelerde bulunmaktadır. Bu anlamda toplumsal hayatın simgesel boyutu ve de şekil olarak yansıması, kültürün, hem sosyolojinin hem de antropolojinin konu alanı olmasını sağlamıştır (Yanık, 2013: 20).

İnsanlar sosyolojik anlamda yaşamını biri doğal diğeri de toplumsal olmak üzere iki ayrı ortamda sürdürmektedir. İnsan ilişkilerinin ve yaratısının ürünü olan toplumsal ortamın oluşmasında kültür temel ögedir. Bu anlamda bakıldığında kültür, insanın yaşamı boyunca oluşturmuş olduğu herşeydir. Kültür; insanın düşünsel, inançsal, duygusal etkinlikleri sonucunda ortaya çıkan oluşumlar, değerler ve kuşaklar boyu aktarılan davranışlar bütünüdür. Kültür ilk anlamıyla insanın doğa ile mücadelesinde maddi ve manevi değerler sistemi olsa da günümüz örgütlü toplumlarında insanın hem doğal hem de toplumsal ortama ayak uydurması için ortaya koyduğu tüm tanıtılar olarak düşünülebilir. İnsanlığın tarihsel ve toplumsal süreç içerisindeki bağımsızlığının, özgürlüğünün daha iyiye ve daha güzele yönelmesinin bir ifadesi olan kültür, estetik düzeydeki yaratılarla sanatı oluşturmaktadır (Armağan, 1992: 195) .

İnsana özgü olan tüm değerler insan tarafından yaratılmıştır ve insanın oluşturduğu tüm maddi ve manevi değerler kültürdür. Maddi üretimin araç ve oluşumları, toplumun maddi kültür boyutunu oluşturan altyapısıdır. Manevi kültür boyutunu ise üstyapısal olan felsefe, bilim, sanat, ahlak, eğitim gibi konular konulardaki yapılanmalar oluşturmaktadır. Maddi ve manevi kültür ilişkisi birbirini etkilemektedir (Şişman, 2011: 65). Tıpkı altyapı ve üstyapıda olduğu gibi kısımlardaki değişiklikler birirlerinin dinamiklerinden etkileşip değişim yaratmaktadırlar.

Kültür ve sanat insanın yarattığı ve dış dünyaya bırktığı oluşumlar, insana özgü ürünler bütünüdür. Aynı zamanda kültür denildiğinde belli bir ulus ya da topluluğun tinsel özellikleri, duyu ve düşünüş biçimlerinin birliğide belirtilmek

istenmektedir. Topluluklarda süregelen yaşayış, gelenek, düşünce ve sanat varlıklarının tümüne de kültür kavramıyla açıklık getirilmeye çalışılmaktadır. Daha geniş anlamıyla kültür, yaşamda edinilen bilgilerin düşünme ve eleştirme yeteneklerini geliştirme olarak da düşünülebilir. Toplulukların kültürleri ve kültürel yapıları salt değişmezlik içerisinde değildir. Kültürel değerler yeni buluşlar ve teknolojik gelişmeler, dış etkenler ya da maddi ve manevi kültürlerden birinin değişmesi ile yön değiştirebilir, gelişebilir (Şişman, 2011: 65-67).

Özellikle maddi ya da manevi kültür değişimleri altyapıdan doğrudan etkilenmektedir. Üretim sürecinde meydana gelen değişiklikler beraberinde teknolojik gelişmeleri getirmiştir. Bu durum maddi-manevi kültür öğrelerinde de kendini göstermektedir. Seri üretim olarak da bilinen fordizm* ile üretim tek bantta ve yüksek miktarlarda gerçekleşmektedir. Dağıtılacağı piyasanın ihtiyacını karşıladıktan sonra ihraç edilen ürünler, o ürünleri daha önce tanımayan pazarlara sunulmaktadır. Kitle iletişimi ile de özendirilen ürünler, bulunduğu toplumun alışkanlıklarına hitap etmese bile tüketim arzusu medya ile oluşturulmaktadır. Görsel sanatların bazı alanlarında ise bu ürünlerin arzulanması için görsel iletişim ve tasarım unsurları kullanılmaktadır. Bunun için de hitap edilen kitlenin gelenek, görenek, alışkanlıkları göz önüne alınarak kültürel öğeleri ile yeniden anlamlandırılması sağlanmaktadır. Buna verilecek en bariz örnek Ramazan ayında Coca-Cola isimli markanın, ürününü, sofraların vazgeçilmezi anlamına gelecek sloganlarla pazarlamasıdır. Geçmişten günümüze kültürümüzde geleneksel olarak tüketim yeri bulunmayan kolanın, İslami bir gelenekle ilişkilendirilerek sunumu yapılmaktadır.

Burada baskın olan Amerikan kültürünün maddi unsurlarla yayılmacı bir politika sergilemesi hem maddi hem de manevi kültürün değişmesi açısından önemli bir örnektir. Şişman'a göre (2011: 66) insan içinde yaşadığı kültür öğelerinden beslenerek gelişir ve o toplumun bireyi olur. Bireyin ruh ve fikir yapısı içinde yaşadığı toplumun değerleriyle oluşmaktadır. Sanatçı da bu bireylerden biridir. Hem kültür hem de yapısal durumlardan etkilenen sanatçılar, yetiştikleri toplumda birer

* Henry Ford'un onculuğunu yaptığı, hareketli montaj hattının üretime sokulması ile kitlesel üretimi, üretilen ürünler için kitlesel bir markanın yaratılma yöntemleriyle ayrılmaz biçimde bağlayan sistem Ford'un kendi durumunda bu yöntem, özellikle unlu Ford T Modeliyle ilişkiydi (Giddens, 2012: 1059).

ayna gibidirler. Andy Warhol'dan örneklendirmek gerekirse, Coca-Cola imgesini sıkça çalışmalarında kullandığından bahsedilebilir. Pop-sanatın öncülerinden olan sanatçı hem toplum eğilimlerini hem de var olan üretim gücünün bir ürününü çalışmalarında birleştirmiştir. Bu durum aynı zamanda altyapının üstyapıya olan baskınlığının da bir yansımasıdır.

4.2. SANATTA ALTYAPI-ÜSTYAPI DİYALEKTİĞİNİN MODERNİZM VE POSTMODERNİZM AÇISINDAN TARİHSEL GELİŞİM İÇERİSİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

4.2.1. Tarihsel Dinamiklerin Getirileri

Geçtiğimiz ve şu an içinde bulunmuş olduğumuz yüzyıllarda pek çok bilim dalında değişim ve gelişim yaşanmıştır. Bu köklü değişimlerden XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Avrupa'da başlayıp, Kuzey Amerika ve Japonya'ya da yayılan teknolojik gelişmelerle başlamış olan sanayi devrimidir. Üretimde yeni bir dönem başlamıştır. Bu aynı zamanda altyapının değişmeye başladığının da bir göstergesidir. Ham maddenin kolayca işlenmesi ve halkın ihtiyaçlarının çok çabuk giderilmesi pazar arayışı kavramını gündeme getirmiştir. Ham madde açısından zengin fakat bunu işleyip pazarlayacak güçleri olmayan ülkeleri temel alan sanayileşmiş toplumlar hızla, egemenlik ve iktidar öznelerinde değişiklik yaratmaya başlamıştır. Egemenlik ve hâkimiyet için yeterli olan geniş topraklar istenci yerini makineleşmiş ve endüstrileşmeye başlamış toplumlara bırakmaya başlamıştır.

Coğrafi keşiflerle ulaşılan yeni pazarlar üretime farklı bir boyut kazandırmış ve batılı ülkelerin güçlenmesi için fırsat doğurmuştur. Bu fırsat ticaret yollarının da değişmesine neden olmuştur. Üretilen ürünlerin satışı için yeni pazarlar aranırken bir yandan da işlenecek ham madde arayışı hızlanmıştır. Sanayisi gelişmemiş fakat ham madde açısından zengin olan ülkeler sömürgeler arasında paylaşılammamaktadır. Bu anlaşmazlık zaman içerisinde büyüyerek isminden I. Dünya Savaşı olarak söz ettirmiştir.

I. Dünya Savaşı ile başlayan sömürge ve ham madde arayışı çoğu devletin istediğini almasıyla son bulmuştur. Fakat bundan karlı çıkmayan Almanya, aleyhinde olan bir anlaşma imzalamak zorunda kalmış ve Çarlık Rusya da rejim değişikliği nedeniyle savaştan çekilmiştir. Genel olarak arayış bazı ülkelerce yarım kaldığı için yarım asır bile geçmeden bu sefer de II. Dünya Savaşı olarak tekrar etmiştir. Almanya I. Dünya Savaşı sırasında kendisine imzalatılan Versay Anlaşması'nın ağır hükümlerini kaldıramadığı ve Rusya da komünist rejimini yayma çalışmaları için ortak çıkarlar altında ittifak kurmuşlardır. İlerleyen zamanlarda Almanya ile Rusya arasında yaşanan anlaşmazlık nedeniyle ittifak bozulmuş ve Almanya'nın Polonya'yı işgaliyle II. Dünya Savaşı resmen başlamıştır.

Müttefik Devletler olarak; Birleşik Krallık, Amerika, Sovyetler Birliği, Fransa, Mihver Devletler olarak ise Almanya, Japonya, İtalya'nın katılımıyla savaş 1945 yılına kadar devam etmiştir. Tüm devletlerin ağır kayıplar verdiği savaşta elli milyondan fazla insan hayatını kaybetmiştir.

Bilim ve sanayinin geliştiği dönemlere denk gelen bu çağ teknolojik gelişmelerde olduğu gibi toplumsal ve siyasal olayların da hızlı geliştiği bir dönemdir. Aklın ve bilimin ön plana çıktığı dönem bilimsel bilginin geçerliliğinin doruk noktalarına ulaştığı ve her şeyin akla, deneye ve bilime yöneldiği dönemlerdir. XX. yüzyılda Pozitivizm önem kazanırken Materyalizm, Pragmatizm, Alman İdealizmi gibi çeşitli akımlar da dönemin ruhunu desteklemiştir. Devlet ve yönetim organlarında meydana gelen değişiklikler sadece devletleri değil diğer alanları da etkilemiştir.

Bilimselliğin ve aklın daha doğrusu teknolojinin doruk noktalarını ulaştığı XX. yüzyıl, iki dünya savaşının yaşandığı döneme denk gelmektedir. Tüm gelişmelerin yanında silah sanayisini gelişmesi ve bunun çok büyük yıkımlara yol açması nedeniyle II. Dünya Savaşı sonrası Pozitivizm, Pragmatizm ya da rasyonellik yerini hümanizmaya bırakmaya başlamıştır. 1945 sonrası oluşan ağır kayıplar nedeniyle pek çok ülke kendini 1960'lı yıllara doğru toparlamaya başlamıştır.

Diğer bir açıdan bakılacak olursa XIX. yüzyılın bir dönüşüm çağı olduğu söylenebilir. Sanayileşmenin beraberinde getirdiği kentleşme, kırdan kente göçü

hızlandırmış ve toplumların sosyo-politik konumunu değiştirmeye başlamıştır. Bu da kendi ve çevresi için üretim yapan insanı, işgücünü kiralayan işçi sınıfı şeklinde şekillendirir. Bilim ve düşünce alanlarında da kökü değişikliklerin ortaya çıkması insanlığın ileriye dönük çalışmalarını da hızlandırmıştır. Altyapısal özdekçiliğin değişmesi ve işçi sınıfının toplu üretimler ile ortaya koyduğu endüstrileşme hızı, üstyapının bu durum ile ilgili daha fazla kazanç istencini de ortaya çıkarmıştır.

XX. yüzyılın da en az önceki dönemi kadar hareketli ve büyük değişimlere tanık olduğu dile getirilebilir. Kapitalizme alternatif olduğu ileri sürülen bir sistemin ortaya çıkması, iki büyük dünya savaşının yapılması, sömürge devletlerinin özgürlük mücadeleleri ile ulusal devlet olma çabaları, soykırımlar, nükleer silahlarla insan ırkının ilk kez yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olması, bilim ve teknolojiadaki hızlı gelişmeler ve son yirmi beş yılda rakip sistem olan sosyalizmin çökmesi ile rakipsiz kalan kapitalizmin alternatifsiz hale gelmesi şeklinde özetlenebilir. XX. yüzyılın tarihini belirleyen temel süreçlerden biri olan ve 1848 yılından beri entelektüel gündemi belirleyen Ekim Devrimi ile sosyalizm gerçeklik kazanmış ve kapitalizme meydan okumuştur (Şaylan, 2002: 18).

Kapitalizm gelişmiş ülkelerdeki liberal demokrasi anlayışını geliştirmiş ve XX. yüzyılın toplum tanımını ortaya koymuştur. 1970’li yıllara damgasını vuran kapitalizm yeni ve evrensel krizi, elde edilen ekonomik ve politik kazanımları marjinalleştirerek yeniden yapılanmayı yani sözü edilen marjinalleşmeyi gerçekleştirmiştir. Fakat kapitalizmde bunlar olurken 80’li yıllara gelindiğinde sosyalizm siyasal gerçeklik olma alternatifliğini yitirerek tarih sahnesindeki önemini kaybetmeye başlamıştır (Şaylan, 2002: 20-21).

1980’li yıllarda dünyada meydana gelen kırılmalar Amerika ve İngiltere’nin öncülüğünde “yeni liberalizm” adı altında bir takım uygulamalar ile devreye sokulmuştur. Devletin sorumlulukları azaltılarak, özelleştirme yolunda adımlar atılmıştır. Sovyetler’in Amerika karşısında daha fazla direnemediği dönemlerde Doğu Bloku’nun da çözülmeye başlaması ve aynı zamanda kapitalistleşme sürecine girmesi, 1961’de yapılan Berlin Duvarı’nın 1989’da yıkılmasıyla birlikte geniş çaplı bir kırılmanın yaşandığından bahsedilebilir. Devletlerin yavaş yavaş ekonomiden çekilmesi ve liberalizmin, yeni liberalizm adıyla kendini yenilemesi pek çok alanın

özelleştirilmesi ya da tekelleştirilmesini de gündeme getirmiştir. Bu konjonktürlere bağlı olarak ekonomi, sanat, din, kültür gibi alanların da özelleşmesi gündeme gelmiştir (Yılmaz, 2013: 412).

1980-1990 yılları arasında sosyalizm tasfiye sürecine girmiş ve Sovyetler'e bağlı uluslar, bağımsızlıklarını ilan ederek devletleşme sürecine girmişlerdir. Bu süreçte özgürlük tanımları yeniden sorgulanmış ve yaklaşım tarzlarında değişiklikler yapılmıştır. Söz konusu olan yeniden yapılanma, özgürlük tanımlarına farklı bakış açıları getirmiş ve kendi içinde dönüşüme uğramıştır. Şaylan'ın değindiği şekliyle insan hakları yeniden yorumlanarak pozitif ve negatif özgürlüklerin tanımı düzenlenmiştir.

Ulus devlet ya da ulusal toplum gibi kavramların kapitalizm içinde yavaş yavaş sindirilmeye başlandığı dönemlerdir. Çağın 20-30 yıl gibi bir sürede yaşadığı değişim, sosyal düzenden devlet yönetimlerine kadar uzanmış ve demokrasi de bundan etkilenmiştir. Süreç içerisinde çıkarların çatıştığı noktalarda demokrasi çalıştırılmamıştır. Yeni yapılanmalarda demokrasi, halkın oy vermek suretiyle yönetime katılmasını amaçlar. Fakat gelişmiş toplumlarda bir fayda görülemeyeceği düşüncesine kapılan bireyler, demokrasi meselesine eğilmemektedir. Bu durum da "temsili demokrasi" olarak açıklanmaktadır.

Serbest piyasanın yarattığı insan figürü, tüketmenin verdiği hedonist duygularla ilgilenirken gerçekleşen teknolojik gelişmeler XXI. yüzyıla yön vermiştir. Özellikle mikroelektronik alanındaki değişimler bilginin hızla aktarılması ve iletişimin farklı bir boyut kazanmasını sağlamıştır. Toplumsal yaşamın farklılaşması ve kültürel aktarımların hızlanması; bilginin yönü ve niteliğini değiştirmiştir. Artık çok geniş kitlelere ulaşmak anlık bir mesele haline dönüşmüştür. Bilgiye sahip olmanın önceleri yeterli geldiği dönem sona ermiş ve bilginin yapılandırıldığı ya da bilgiye yön verme sorunsalının varlığı daha gerçekçi bir hal almıştır.

Bu kadar kısa bir zamanda pek çok değişikliğin yaşanmasının başlıca nedeni insanların bulundukları yapı ve örgütlerinin geçerliliğini yitirmeye başlamış olmasıdır. Maddi ve manevi tatminsizlik, doğaya egemen olma arzusuyla birleşince altyapısal düzlemde bir huzursuzluk yaratmaktadır. Oluşan bu huzursuzluk

boylamsal olarak da üstyapıya etki edip durumların düşünsel ve ideolojik içerikli olarak yeniden yapılanmasına zemin hazırlamış bulunmaktadır. Yeniden yapılanma süreci 1970 dönemi için baskın bir dönüşüm yönelimini ve üstyapısal değişiklikleri de beraberinde getirmiştir.

4.2.1.1. Tarihsel Dinamiklerin Sanata Yansıması

Savaşlar ve kolonyalist sarsıntıların toplumunun sosyo-ekonomik varlığını derinden etkilemesi nedeniyle altyapısal bir olgu olduğu varsayılabilir. Bunun üstyapısal varyasyonu ise bilim, felsefe ve sanat alanlarında yaşanan gelişmelerdir. Yaşanan gelişim ve değişimlerin çıkmaza neden olması ve Postmodernizm her alanda söylemlerle varlığını hissettirmiştir. Postmodernizm, Modernizmin ilerlemeci olarak düşünülen, doğaya egemen olma anlayışını reddetmiştir.

XX. yüzyılın başlarından itibaren sanatın sosyolojik bir gösterge olarak yansıtıcı kimliği, sanatçı iradesiyle daha belirgin bir hale gelmiştir. Monarşik yönetimden oligarşiye, teokratik yönetimden demokrasiye kadar geçen süreç sadece bireylerin özerkliği değil, sanatın ve sanatçıların da özerklik mücadelesini göstermektedir. Egemen kültürlerin mitolojileri, malzemeleri ya da konuları gibi pek çok unsurda sanatçının özerkleşmesi, günümüz sanatının temellerini atmıştır. “Günümüz sanatı, öznenin gerçeği sorgulayarak ürettiği ve çok katmanlı çağrışımlarla dolu bir tasarım nesnesi biçiminde, sanatı kendisine özgü bir gerçeklik alanı olarak tanımlamamıza yol açmaktadır” (Çağlayan, 2009: 171).

Jameson, postmodern entelektüellerin bile hayranlık duyduğu Marks, Nietzsche ve Freud’dan oluşan üç kurucuya “kuşkunun yorumlanması” olarak belirttiği olguyu aydınlanma ve onun din ile çatışmasına bağlamaktadır. Bu ilişkinin ise var olduğu her durumu, keskin bir biçimde dramatik hale getirdiğini belirtmektedir. Jameson, yüksek finans ve meta üretimi dahil her şeyin kültürel olduğuna ve aynı ölçüde kültürün de ekonomik ve meta yönelimli bir hale geldiğine dikkat çekmektedir. 1960’lı yıllarda baş gösteren sanatın sonu tartışmaları, kültürün metasallaşması, sınırların yıkılıp disiplinlerarası oluşumların kendinden söz ettirmesi

“kurgu ile gerçek”, “sanat ile yaşam” arasındaki sınırların da aşılmaya çalışılmasına neden olmuştur (Çağlayan, 2009: 177-178).

Sınırların yıkılmasının en önemli nedenlerinden biri de sanayi sonrası değişen toplum algısıdır. Yeni toplum; ulus üstü kapitalizm, medya toplumu, tüketim toplumu gibi isimlendirmelere sahiptir. Çağlayan (2009: 178) bundan Jameson’un Postmodernizmin doğuşunun bu yeni tüketici ve ulus üstü kapitalizm hareketinin ortaya çıkmasıyla yakından ilintili olduğunu dile getirmektedir.

Geleneğe bir başkaldırı olarak Dada I. Dünya Savaşı’nın gölgesinde 1916’da Zürih ve Berlin’deki bir grup sanatçı tarafından adını duyurmuştur. Savaş yıllarının şiddetine bir başkaldırı olarak ortaya çıkan Dada hareketi Jean Paul Sartre’nin Varoluşçuluğundan etkilenmiştir. Gelenek ve yasalarını kaybetmiş, yok etme duygusunu taşıyan, histerik, ve çocuksu özellikler taşımaktadır. İç savaş yaşayan Almanya’da siyasi etkinlikler ile karışık sanat yeniden tanımlanmıştır. Bununla eş zamanlı olarak ise Rusya’da Fütürizm, Konstrüktivizm gibi akımlar oluşmuş ve Rusya’nın sosyalist düşünceleri Berlin’in sanat ortamını etkilemiştir (Çağlayan, 2009: 181-182).

1940’lı yılların sanat hareketlerinde Soğuk Savaş estetiği ve Modernist Avangart bulunmaktadır. II. Dünya Savaşı’nın öncesinde 1930’lu yıllara denk gelen dönem, Amerika’da yaşanan depresyonun şoku; sol görüşlü sanatçıları zor durumda bırakmıştır. Başkan Roosevelt’in yürüttüğü “Federal Sanat Projesi”nde Jackson Pollock, Mark Rothko, Ashile Gorky ve savaş sonrası Sosyalist Gerçekçiliğe bağlı stilde kamu duvarlarına resim yapaktan sıkılan çok sayıda öncü sanatçı New York’taki bu projeye dahil olmuştur. Faşizme karşı savaşıyan ve Avrupalı komünistler kurulan “Popüler Cephe”yi Pollock ve Rothko da desteklemiştir. Pollock’un 1950’lerdeki soyutlamaları* savaş sonrası deneysel sanatın ikonu olarak görülmüştür (Çağlayan, 2009: 182-184).

* **Soyutlama:** Bir soyut fikre ulaşma. Bir şeyin herhangi bir niteliğini kendisiyle doğal bir bütünlük kuran öbür niteliklerden ayrı olarak belirlemeye dayanan zihin işlevi. (Timuçin, 2004: 442).

Savaş sonrası avangart akımlar olarak Sitüasyonizm ve Fluxus gündeme gelmiştir. 1950’lerden itibaren sanatın burjuva değeri olarak satın nesne olmasını eleştirmişleridir (Çağlayan, 2009: 185-186).

Dada’dan bu yana devam eden sanat çalışmaları hayata yakınlaşma ve onu dönüştürme olarak hakikat arayışı misyonunda ilerlemiştir. Birey olarak özgürleşme amacına öncül olarak toplumların düzen arayışında sanatçı, sosyal kimliği ve konumunu yüzyıllar süren bir zamanda sağlayabilmiştir. Bu süreçte de Dada, Sürrealizm, Fütürizm gibi ilk avangart hareketler Fluxus ve sonrası hareketler de ikinci avangart olarak görülebilir. Tüm bunlar bilinen tarifleri yok etmeye yönelik oluşumlardır. Sanat-hayat ayrımını ortadan kaldırmaya çalışan aykırı hareketler sanatı işe yarar, sosyal ve ahlaki sorumluluğa sahip kılmaya çalışmıştır (Çağlayan, 2009: 203-204).

1970’li yıllara damgasını vuran bunalım ve bunalımı aşmak için öngörülen yeniden yapılanma süreci çok yönlü ve kapsamlı bir değişim sürecini ortaya çıkarmıştır. Toplum ve insan ile ilgili olan her alanda gözlenebilen yeniden yapılanma, düşün ve sanat alanlarında da kendini göstermiştir. Batı dillerinde sonrası anlamına gelen “post” sözcüğü ile kendini ifade etmiştir. Kendini gösteren yeni yaklaşımlar Postmodernizm, Post-Yapısalcılık, Post-Marksizm gibi kavramlar, yeni söylemlere kaynaklık etmişlerdir. 1980-1990 yılları arasında Postmodernizm alanında toplanabilecek olan yeni yaklaşımlar, entelektüel ve kültürel çevrelerin birincil tartışma konusu haline gelmiştir. Pek çok aydın düşünsel kökenleri Nietzsche ve Heidegger olan Postmodern felsefe ve yaklaşımları benimseyerek Derrida, Rorty, Baudrillard, Lyotart, Foucault gibi çağdaş felsefecilerin izinden gitmişlerdir (Şaylan, 2002: 26-27). Yeni kavramların ve düşünüş biçimlerinin literatüre geçmesiyle birlikte var olan kültür, sanat, birey, toplum gibi kavramların da sorgulmaları yapılmıştır.

1980’li yıllarda dev şirketlerin vitrini haline gelen kültür, siyasal söylemlerde de yerini almaya başlamıştır. Sanat alanı zaten II. Dünya Savaşı sonrası yeni söylemlere yer vermişti fakat 1980 sonrasında kendini yenilediği gözlemlenmektedir. Kavramsal Sanat ve bunun türevleri şeklinde ortaya çıkan yönelimlerden sonra plastik sanatlardan resim alanı ve özellikle figüratif çalışmalar

kendine tekrardan söylene alanı bulmuştur. Modernizmin seçkin tavrına karşılık olarak o dönemde isteyen kavramsal, isteyen soyut, isteyen figüratif çalışır ve güçlü olan ayakta kalır denilerek sanatın çok sesliliğine vurgu yapılmıştır. Aslında sanat her zaman çoğuldu fakat bunun meşrulaştırılması gündeme yeni gelmiş bir olgudur (Yılmaz, 2013: 412-413).

Çağımızın üstyapısal kurgusu genel çerçevede bakıldığında Postmodernizm denilebilir. Postmodernizm sadece düşün ve sanat alanında değil epistemolojik açıdan da pek çok kuram, düşünce ya da genel geçer kabul edilen bilgilerin sorgulanmasına yöneldiği için sosyolojik, psikolojik ve toplumsal alanlarda farklı yaklaşımlar önermiştir. Postmodernizm kimine göre geçici bir heves kimine göre ise tutucu bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir. Bu konu hakkında Habermas da benzer görüşe sahiptir.

Sanat toplumla iç içe olan bir kurgudur. Toplumla iç içe olmasından dolayı da tarihsel durumlardan sıklıkla etkilenmiştir. Bu etkilenme özellikle II. Dünya Savaşı ile birlikte büyük değişikliklere de neden olmuştur. Avrupa’da yaşanan karışıklıklar nedeniyle Amerika’ya göç eden aydınlar sanat ve bilimin merkezinde bir kayma meydana getirmişlerdir. Aydınlar Amerika’da kendilerini daha iyi ifade edebileceklerini düşündükleri için çalışmalarını, oradan aldıkları teşviklerle devam ettirmişlerdir. Sanat alanında buna ilk örnek olarak 1940-50 yılları arasında kendinden söz ettiren Amerikan Soyut Dışavurumculuğu verilebilir.

1950’lerden sonra sanatta özne problemi, yabancılaşma, modernizmin reddi, daha da derin ve öze dönük arayışlar görülmektedir. Dönemleri genel olarak toparlamak gerekirse; 1950-60 yılları arasında Pop Sanat gündeme gelmişken 1960-70 arası Minimalizm, Kavramsal Sanat, Fluxus, Performans Sanatı, Feminist Sanat, Arazi Sanatı ve bunların türevleri olan alanların temelleri atılmıştır. Özellikle 1950’den sonraki yıllarda sanatın konu edindiği kendi dışındaki bir disiplinle ilişkilendirilmiştir. Disiplinlerarasılık olarak da bilinen yeni yaklaşımlar sanatın düşünselliğine, çok sesliliğine, performe edilerek işlenişine, hak arayışı olarak kullanılmasına, doğayla tümleşik olunması gerekliliğine vurgu yapmıştır.

4.2.2. Düşün Alanındaki Söylenceler

Kavram olarak Postmodernizm, geçtiğimiz XIX. yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlanmıştır. Bu kavramı ilk kez kullanan kişilerden biri olan İngiliz ressam ve sanat yorumcusu John Watkins Chapman'dır. 1980'li yıllarda Fransa'da ortaya çıkan İzlenimci akımdan daha modern konumda gördüğü resimleri Postmodern olarak nitelendirmiştir. Daha sonra ise Alman bir aydın olan Rudolf Pannwitz, I. Dünya Savaşı sırasında yazdığı kitapta Avrupa'nın hümanist değerler bütünü çöküşü ile ilgili anlamında Postmodern kavramını kullanmıştır. Pannwitz, Nietzsche'den etkilenerek egemen kültürün Postmodern bir insan şeması çizerken militarist, şoven ve seçkin değerlerin ağır bastığını söylemiştir (Şaylan, 2002: 30).

Postmodernizm pek çok düşünür tarafından farklı şekillerde yorumlamıştır. Bir kısım Postmodernizm için "kritik bütünlük göstermeyen düşünce dışı bir süreç" çıkarımında bulunurken bir kısım ise "hiperentellektüelizm" olarak yorumlamışlardır. Uzlaşımın bir türlü mümkün olmadığı Postmodernizm, mutlaklıktan uzaktır. Ne yöntem ne kuram ne de metodoloji açısından ortak bir paydadan bahsedilemez (Şaylan, 2002: 28). Bahsedilebilecek olan şey ise kimlerin hangi açıdan ele alıp nasıl bir şekilde yorumladığı olacaktır.

Giddens'e (2012: 1070) göre Postmodernizm toplumun artık tarih ya da ilerleme tarafından yönetilmediği ve toplumu büyük anlatıların yönlendirmediği bir durumdur. Şaylan'a (2002: 30) göre ise Postmodernizm kapsamlı bir söylem alanıdır; en genel anlamıyla bakılırsa da yeni bir dönem ifade etmesidir. Bilindiği üzere modernite Max Weber tarafından formüle edilen tarihsel bir dönemi temsil eder. Ona göre modernite; orta çağ ya da feodaliteyi izleyen, aklın öncelikli olduğu tarihsel döneme işaret etmektedir. Aydınlanma çağı ve ilerici anlayış, modernitenin kavramsal açıdan öncüllerini işaret eder. Bu öncüller insan aklı ve ilerlemeciliği sayesinde evrene egemen olma, doğayı denetime alma gibi saplantılı düşünceleri de içerir. Aynı zamanda doğanın parçası olan insanın mantık çerçevesinde toplum düzenlemelerine tabi tutulması gerekliliğine de vurgu yapar (Şaylan, 2002: 30). Doğaya egemen olma düşünceleri insanlığın hastalıklı bir zaafı olarak geçmişten günümüze kadar süregelmiştir. Varoluşsal olarak hakimiyet kurma, egemen olma dürtüsü aslında mülkiyet kavramıyla ortaya çıkmış ve zamanla insanın en büyük

zaaflarından biri haline gelmiştir. Bu zaaf yüzyıllar boyu tekrar ederek, modernizmde doruk noktasına ulaşmıştır.

Zaman içerisinde toplum tarafından elemine edilmeye çalışılan zaafılar nedeniyle yeni bir düzen arayışına girilmiştir. Bu düzen arayışı Modernizmden Postmodernizme doğru bir geçiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bahsi geçen bu düzen arayışı bir dönemin bitip ardından yenisini açılması şeklinde değil de sürece yayılacak bir seyir halindedir. Modern toplumun üstyapısı bulunduğu toplumda altyapıya zarar verdiği ya da beklenileni yeteri kadar karşılayamadığı için kendini sindirmiştir. Kendini sindiren modern algı düzeni, kendisinden sona yükselen yeni düzenin de temellerini Postmodernizm olarak ortaya koymuştur.

II. Dünya Savaşı sonrası dönemden başlayarak bugüne kadar gelen süreç olan Postmodernizm savaş sonrası dönemden sonra geçerliliğini yavaş yavaş edinmeye başlaması olarak görülebilir. Postmodernizm aklın ve bilimselliğin çare olmadığını modern-sonrası ismiyle ortaya koyulmuş, maddi manevi tüm kayıpların sebebinin Modernizm çağının getirileri olduğu varsayılmış ve daha farklı yönelimler ortaya çıkmıştır. Aslında Postmodernizm bir çağın kapanıp başka bir çağın başlaması gibi görünse de devam niteliği taşır. Bu akımların temelini oluşturan Karl Marks, Frederich Nietzsche ve Sigmund Freud'dur. Her biri farklı açılardan moderniteyi eleştirmiş ve farklı kitlelere ulaşarak bugünkü Postmodern algısını oluşumunda etkin olmuşlardır.

4.2.2.1. Postmodernizm ve Dönemin Kuramcıları

Farklı alanlardan pek çok kuramcı olduğu için konu ile daha ilgili olduğu düşünülen başlıca düşünörlere yer verilecektir. Marks, Nietzsche, Freud, Baudrillard, Lyotard söylem alanları açısından sınırlılığı etkilemeyeceği için onlardan bahsedilebilir. Marks aydınlanmanın faydalı yanlarına vurgu yapmış fakat aydınlanma yolunun işçiden geçtiğini ortaya atmıştır. Modernizmdeki aydınlanma hareketleri belli bir kesimin yani burjuvazinin elindeyken Marksist teoride bunun işçi ile var olması mümkün olduğu savunulmuştur. Karl Marks modernitenin bilimselliğini

ve akla dayanmasını olumlu bulurken özel mülkiyet ve eşitlik olgularını eleştirmiştir. İnsancılık ve özgürlük taraftarı olan düşünür, bunun sosyalizm ile mümkün olabileceğini savlayan üç ciltlik Kapital serisini ortaya koymuştur. Bu kitapta sistemin öznesi olarak işçi sınıfına vurgu yapmıştır. Sosyalizm ile mümkün olması muhtemel aydınlanma, taraf olma politikasını da beraberinde getireceği için her alan için olumlanmamıştır.

Nietzsche Marks'tan farklı olarak hemen her kesimden sempaticana sahip biridir. İlerleme, aydınlanma, özgürlük gibi kavramları sorunsallaştırmış ve farklı bir perspektifle ortaya koymuştur. Modernizmin hayal kurduran umut dolu dünyasını pek çok yapıtında eleştirmiştir.

“Tanrı öldü” diyen Nietzsche Tanrıya inanmayı bırakmanın akılcı olduğundan bahsetmektedir. Doğru-yanlış, iyi-kötü karşıtlıklarının Tanrının olduğu bir dünyada anlam kazanacağını ortaya atan düşünür, Tanrının olmadığı bir dünyada nasıl yaşamamız ve neye değer vermemiz gerektiği gerektiğine dair belirlenmiş öğretilerin olmayacağı ve bu şekilde de ahlakın ötesine geçilebileceğini düşünmektedir. Bunu ahlak karşıtlığı olarak kasten kötü şeyler yapmak olarak değil, ahlaka, iyiye, doğruya ve güzele Tanrı olmadan da ulaşılabilceğini ifade etmek için kullanır. Nietzsche bireylerin kendi bilinçleriyle kendi değerlerine ulaşabileceğini ve kendi yaşam tarzlarını geliştirerek sanat eserine dönüştürebileceğini düşünmektedir (Walburton, 2015: 253-256).

Bir başka önemli düşünür ve kuramcı olan Freud ise psikanaliz ve psikanalitik gibi kavramlarla psikoloji bilimine farklı bir vizyon kazandırmıştır. Zihni id, ego, süperegö gibi alt bölümlere ayıran Freud; bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı gibi ayrışımalarla zihne ve insana yaklaşmıştır. Klinik psikolojinin temellerinin atıldığı dönemde modern insan sorunlarına farklı yöntem ve tekniklerle çare bulmaya çalışmıştır.

Söylemleriyle çok ses getirirken bir yanan da çok eleştirilen Jean Baudrillard çağına oldukça ilginç tezlerle yaklaşmış ve adından çok söz etmiştir. Simülasyon* ve

* Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi (Baudrillard, 2008: 6)

simülakr^{**} kavramlarını ortaya atıp felsefi çıkarsamalarda bulunan düşünür, sanatı bir komplo olarak kurgulamıştır.

Genel olarak simülasyon var olmayan şeylerin var olmuş gibi yansıtılması anlamına gelmekle birlikte bunun vücut bulmuş haline de simülakr denmektedir. Simülasyonlar insanların kurgu dolu dünyalarında gerçeklikten uzak ama gerçekten de daha gerçek bir algı yönetimi sunmaktadırlar. Bu da en kolay kitle iletişim araçları vasıtası ile olmaktadır.

Bir diğer yaklaşım ise Jean Francis Lyotard’a ait olan “meşrulaştırma” söylemidir. Meşrulaştırma da genel anlamı ile bilginin bazı kişi, kurum ya da kuruluşların tekelinde olduğu ve hem sundukları bilginin hem de verdikleri hizmetlerin bir şekilde yasallaştırıldığı üzerinedir. Bu sebeple Lyotard gerçek bilginin ne olduğu hakkında kesin yargılara varılamayacağını, dil oyunları ile ifade etmektedir.

Erich Fromm açısından bakılacak olursa “sahip olmak” duygusu, totaliter anlayışın çıkmazıdır. Sahip olmak Modernizmle iç içe bir yaklaşıma denk gelmektedir. Hammaddeye, çevreye, insana, topluma, ilişkilere, hatta düşüncelere sahip olma itkisine yönelik olan Modernizm, yerini “olmak” duygusuna bırakmalıdır. Birey olmaktan başlayan “olmak”, her bireyin kendi ile ilgili bir süreci kapsar. Sujenin^{*} psişesini kendini anlamaya, tanımaya yönlendirmesi sayesinde hem doğanın parçası olduğunu hem de sahip olma duygusunun verdiği doyumsuzluğu kontrol etmesi üzerine diye düşünülebilir. Fromm’un bahsettiği sahip olmak ve olmak davranışları üstyapının altyapıya bir dayatması ya da onu yönlendirmesi şeklinde de yorumlanabilir.

^{**} Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm (Baudrillard, 2008: 6).

^{*} **Suje:** Birey. Düşünen varlık. Özne her şeyden önce tek bir bireydir, bir topluma katılan her kişiyi özne diye nitelendirmek gerekir. Özne, nesneyle ya da konuyla eşanlamlı olarak da kullanılır. Sözü edilen her şey öznedir. “İnsanı ilgilendiren her şey bu küçük çalışmanın öznesidir” dediğimde özne “nesne” ya da “konu” anlamına gelir. Gene de özne’yi özgül anlamı olan “düşünen varlık” dışında kullanmamak doğru olur (Timuçin, 2004: 397).

4.2.2.2. Postmodern Çağın Sorgulama Örnekleri ve Üstyapıya Etkileri

Sanat alanında Postmodernizm 1970’lerde Modern mimari tartışmalarıyla gelişmiştir. 1980’li yıllara gelindiğinde ise toplumu eleştiren görsel sanatlar da bu isimle anılmaya başlanmıştır. İlk zamanlar Postmodernizm etkin bir geç-modernizm olarak nitelendirilmiş olsa da Modern mimarlar Uluslararası Üslup’un baskıcı öğretilerinin sonuna geldiği görüşündeydiler. Toplumsal bakış açılarını yitirme pahasına sahiplenilen uluslararası üslup şirketler tarafından oldukça benimsenmiş bir alandır (Little, 2010: 130-131). Modernist mimarlığın önde gelen mimarlarından Le Corbusier, Venturi, Scott Brown ve Niemeyer gibi ustaların düz, kişiliksiz, yerel ezgiler taşımayan büyük ölçekli planlamalarına karşı çıkan Postmodernist yazarlar, mimarlığın sıradan insanlar için yapılması gerektiğini dile getirmişlerdir. Frederick Jameson “Postmodernizm ya da geç Kapitalizmin Kültürel Tarihi” adlı kitabında postmodernist mimarının modern mimariye karşı bir protesto olduğunu ve anıtsal, ütopyacı yapıtlar yerine halkın beğenisine uyacak yapılar ve yeni dil arayışlarının olması gerektiğini savunmuştur (Turani, 2014: 186)

Postmodernist sanat yaklaşımlarında sanat, düşün işlevi ile farklı bir boyuta geçmiştir. Modernist yaklaşımın akademik perspektif diye adlandırdığı kısıtlı kurallarla oluşan sanatsal bakış ve yorumlama becerisi Postmodernizme yeterli gelmeyerek biçim, içerik, bağlam açısından yeni yorumlamaların önünü açmıştır. Kitleler üzerinde burjuvazi ve aydın otoritesinin zayıflaması nedeniyle sanatsal alanda özgürleşme, kuralları sorgulama ya da reddetme eğilimine neden olmuştur.

Görsel sanatlar alanına dönüldüğünde Postmodernizm Stephen Little’nin bahsettiği şekliyle “etik denektaşı”, hiçbir toplum ya da kültürün ötekinden daha önemli olmadığı inanışıdır. Canlandırmacılık Postmodernist işlerin mihenk taşı olsa da az sayıda sanatçı tarafından tercih edilir. “Genellikle sanatlarını toplumun geleneksel bir kültürel değerler ve anlamlar hiyerarşisi oluşturma ve kabul ettirme yöntemini araştırmak ve zayıflatmak için kullanırlar”. Postmodernizm otoritenin bu gücünü kültürlerin kimliklerini biçimlendirmesi ve yönlendirmesini inceler. Modernist yaklaşanların tersine Postmodernistler yaratıcılığın kaynağının bilinçaltında olduğu ya da zaman ötesi ilgili bir durum olmasıyla ilgilenmezler.

Sanatın kusurlu, sıradan, ulaşılabilir, elden çıkarılabilir olmasıyla ilgilenirler (Little, 2010: 131).

Sanatın daha önceki anlamlarına ek olarak ucuz ya da elden çıkarılabilir anlamlarını da üstlendiği Postmodernizm içerisinde, bazı yeni yaklaşımlar ya da yöntemler gelişmiştir. Kavramsalılık, Yeni Kavramsalılık, Yeni Dışavurumculuk, Minimalizm, Duyumculuk gibi alanlar çerçevesinde yaklaşım tarzları, bir de bunların yöntemsel olarak birbiri içerisinde ayrıştığı teknik kısımlar bulunmaktadır. Muhalefet için Flüksus, malzeme ve süreç izlenilebilirliği açısından Arte Povera (Yoksul Sanat), sanatçının öze dönüklüğü ve malzemeye ihtiyaç duymaması açısından Performans, doğaya dönüklük açısından Arazi Sanatı gibi ana başlıklar altında olmakla birlikte dönem halen devam etmekte olduğu için yeni yaklaşım ve söylemler de türemektedir. Malzeme konusunda sınır olmadığı için farklı alanların kaynaşmasıyla yeni yaklaşım ve yöntemler gündeme gelirken, bu tavrı ortaya koyan sanatçılar da işlerine hakim olabilmek için farklı disiplinleri öğrenip sentezleyerek kelimelerini ifade etmektedirler.

Toplumsal ya da kişisel duruş sergileyen ve geleneksel ya da disiplinlerarası çalışmalarıyla tartışmalara neden olmuş sanatçılar oldukça fazladır. Bunlardan konuyla ilgili yerli ve yabancı olanları örneklemek gerekirse George Grosz, Joseph Beuys, Cihat Burak, Neşet Günal ve Sue Coe, gibi isimlerden bahsedilebilir.

1893-1959 yılları arasında yaşamış olan George Grosz'un çalışmaları Yeni Gerçekçilik, Dada ve Performans sanatlarında geçmektedir. Büyüleyici Gerçekçilik olarak da geçen Yeni Gerçekçilik hem Empresyonizme hem de Ekspresyonizme tepki olarak ortaya çıkmıştır. Amaç burjuva gerçekçiliğinden çıkarak gerçek resme ulaşmaktır. Bu anlayış ile insana dehşet veren gerçeklik anlayışı benimsenmiş ve görünenin ardındaki gerçeklere ulaşılabilirdiği düşünülerek büyüleyici olarak nitelendirilmiştir (Turani, 1992: 616). Yaptığı eleştirel resim ve karikatürlerin yanında aynı zamanda bir aksiyonist de olan sanatçı, Berlin'deki sanatçılarla birlikte Dada hareketini yaymak için çeşitli gösteriler yapmıştır. Buna örnek olarak da Grosz'un bir çalışmasında "Ölüm" kılığına girerek sokaklarda yürümesi gösterilebilir (Antmen, 2010: 221).

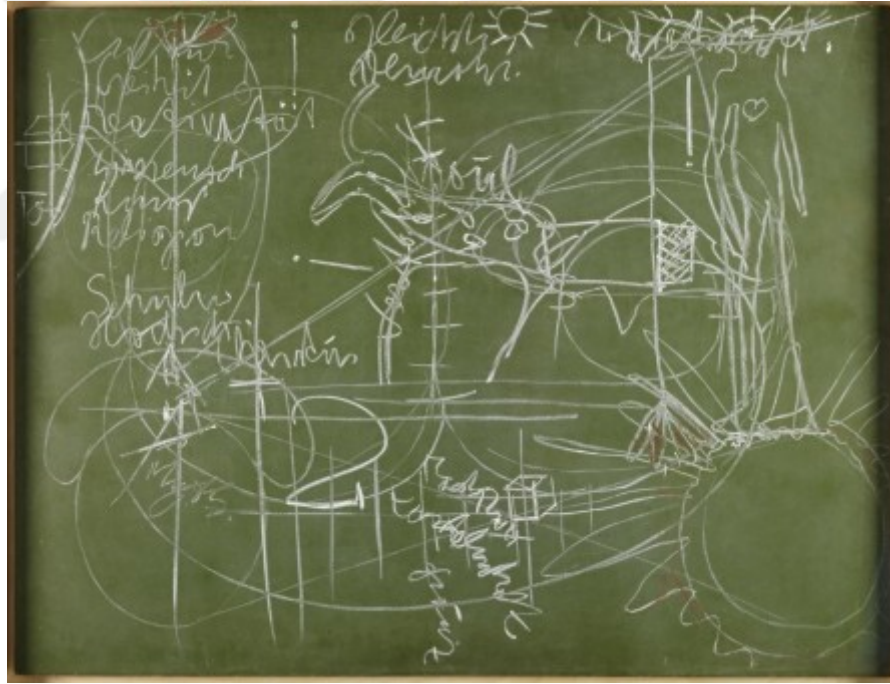
Resim 1 “Toplumsal Direkleri” isimli çalışmada toplumu yöneten kesimlerin eleştirel bir bakış açısıyla kompoze edildiği görülmektedir. Yukarıdan aşağı doğru inildiğinde asker, din görevlisi, gazeteci ve siyasetçi olduğu düşünülen figürler yer almaktadır. En önde yer alan figürün kafasında atlı bir asker silüeti ve yakasına da Nazizm sembolü bulunmaktadır. Önde konumlandırılması nedeniyle yönetici konumunda bulunduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda bu figürün elinde bir kılıç ve Almanların geleneksel içeceği olan bira da yer almaktadır. Sol tarafta yer alan figürün kucağındaki gazete sayfaları dikkat çekmektedir. Onun hemen sağında yer alan figürün elinde nereye ait olduğu anlaşılamayan bir bayrak yer almaktadır. Bu üç figür hem ön planda hem de izleyiciye dönük olarak betimlenmiştir. Arka taraftaki din görevlisi ve askeri görevli ise ayrı yönlerde dönük ve diğer figürlerle dolaylı olarak ilişkilendirilmiştir. Grosz’un bu eleştirel çalışması Nazi Almanyası zamanında topluma hakim olan sınıfların işlendiği bir kompozisyonudur.

Resim 1: George Grosz, “Toplumsal Direkleri”, 1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 108 cm, Ulusal Galerisi Almanya



Joseph Beuys 1970’li yıllarda Avrupa avangardının önemli temsilcileri arasında yer alır. Sanatçı tıp eğitimi aldığı sıralarda Alman Hava Kuvvetleri’ne II. Dünya Savaşı sırasında katılmış ve öğrenimini yarıda bırakmıştır. “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır”, “Amerika Beni Seviyor Ben De Amerika’yı” gibi tanınmış performanslara imza atmıştır. Beuys Fluxus* hareketinin temsilcisi olarak sanatı toplumsal ideallerini dile getirebileceği alan olarak görmüştür. Ortaya atmış olduğu “sosyal heykel” kavramıyla kolektif çaba güdülerek daha iyi bir toplumsal yapı oluşabileceğini düşünmektedir (Antmen, 2010: 211).

Resim 2: Joseph Beuys, “Ders: Sosyal Organizma – Sanat Eseri”, 1974, Karatahta Üzerine Tebeşir, 100 x 130 x 20 cm, Tate Modern Sanatlar Müzesi



* Sanat ve siyaset arasında kültürel muhalefet olan bir diğer durum ise 1960-70 yıllarına damgasını vuran Fluxus’tur. George Maciunas’ın önderliğinde ortaya çıkan hareket Antmen’in (2010: 203) yer verdiği şekliyle “sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak. Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!” düşüncesiyle hareket etmiştir. Maciunas 1964’te yayınladığı Thomas Shmit’e Mektup isimli yazısında Fluxus’u tanımlarken anti-profesyonel, anti-bireysel, anti-Avrupacı olarak niteler ve amaçlarının estetik değil, toplumsal olduğuna vurgu yapar. Aslında Postmodernin neo-dadası da denilebilir.

Beuys temelinde doğrudan demokrasi kavramını hiyerarşisiz bir toplum içinde ele alır. Bu amaç doğrultusunda Beşinci Enternasyonal fikrini ortaya atmıştır. Beşinci Enternasyonal ile bilincin varlıktan önce geldiğini varsayarak Komünist (üçüncü) ve Trotskit (dördüncü) Enternasyonallerin felsefi maddeci yaklaşımlarına karşı çıkmıştır. Beşinci Enternasyonal ile ilgili tanımın genişletilebilmesi şartıyla ve ilgili etkinlikler sanatın evrimci-devrimci güç olduğuna kanıt olabilir. “BİR SANAT ESERİ OLAN BİR TOPLUMSAL ORGANİZMA inşa etmek üzere dağıtmak” diyen sanatçı yeniden yapılanmaya Leninist ve Marksist çerçeve içerisinde fakat onlardan da bağımsız olacak bir düşünce geliştirmiştir (Beuys, 2011: 977).

Beuys’un Resim 2’de gösterilen çalışmasında Sosyal Heykel çalışmasının işlerliğini Sosyal Organizma isimli çalışmasında açıkladığı görülmektedir. Beuys Sosyal Heykel ve Sosyal Organizma isimli çalışmalarında hayatın yaratıcı eylemlerle dolu bir süreç ve sonuçta herkesin sanatçı olma potansiyeli vardır görüşünü savunarak sanatı toplumsal bir mantıkta, kolektif bilinç ürünü olarak açıklamaya çalışmıştır.

1915-1994 yılları arasında yaşamış olan Cihat Burak hayatın her yerinden ve her anından seçmiş olduğu konularla toplumsal yaşama ayna tutan hicivli, yapmacıksız ve çocuksu bir anlatımla çalışmalarını oluşturmuştur. Nesnelerin doğal yapılarını bozmadan ilerleyen sanatçı, çalışmalarında naif ve fantastik bir ifade kullanmaktadır. Burak kültür emperyalizmini içerisinde toplumunun kendi değerlerinden saptırılması tehlikesi karşısında, Avrupa resmine öykünmeyerek kendi kültürel kaynaklarına yönelmiştir (Yılmaz, 2014: 177-178).

Burak Resim 3 “Tüketim Toplumu” isimli çalışmasında evrensel olarak eleştirilen bir konuya yer vermektedir. Farklı kültürlerin popüler ürünlerini ya da imgelerini (sigara, araba, özgürlük anıtı, şövalye vb.) kompoze ederek çoklu bakışta popüler kültür eleştirisi yapmaktadır. Küreselleşmenin getirisi olan kültürel yayılmacılık, bu çalışmada çoklu imaj birleşimi ile oluşturulmuş ve bu Pop-Sanat’ın canlı renkleri ile desteklenmiştir. Burak her ne kadar genel bir konu üzerinde durmuş olsa da çalışmanın yapıldığı tarih düşünüldüğünde, işlenen konunun Türkiye’yi de ilgilendirdiği söylenebilir. Türkiye’de 1950’li yıllardan itibaren başlayan liberal ekonomi politikası 1980’li yıllarda doruk noktasına ulaşmıştır. O dönemde ülkeye

ürünlerle birlikte yaşam tarzı da ithal edilmiştir. Sanatçının dikkatini çeken bu durum Resim 3’te somutlaştırılmıştır.

Resim 3: Cihat Burak, “Tüketim Toplumu”, 1981, Özgünbaskı (Serigrafi 22/50), 50 x 70 cm, Art Point Galeri

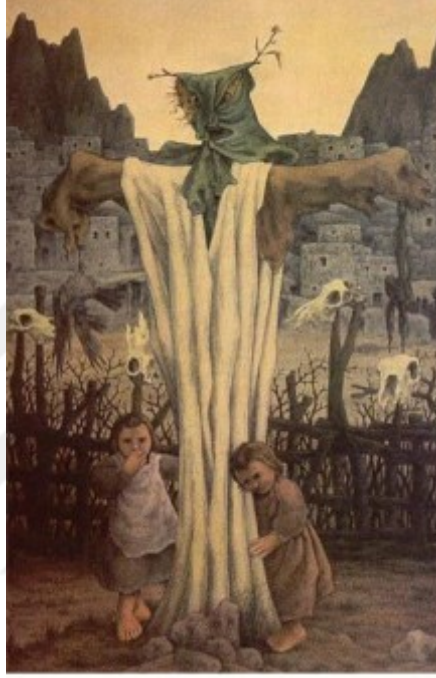


1923 doğumlu olan Neşet Günel toplumcu çalışmalarıyla bilinmektedir. Figür çalışmalarını insanla eş anlamlı kabul eden Günel, figürü toplumsal ve siyasal düşüncenin en önemli ögesi olarak görmektedir. Günel resim çalışmaları yaptığı süre boyunca sanatta öz ve biçim ilişkisini; toplumsallık, gerçekçilik, diyalektik ve tarihsel özdekçilik gibi unsurları gözeterek yaşadığı dönemin koşullarına uygun olacak şekilde altyapı-üstyapı eleştirilerine yer vermiştir(Yılmaz, 2014: 173-174).

Resim 4 “Korkuluk V” isimli çalışmasında korkuluk imgesiyle çocuk figürlerini ilişkilendirdiği görülmektedir. Korkuluk, tarım alanlarında ekinlere zarar verebilecek olan hayvanları uzaklaştırmak için kullanılmaktadır. Buradan yola çıkarak Günel’in korkuluk-çocuk birlikteliğini kullanımı ile çocukların ya da daha soyut anlamıyla geleceğin korunmaya çalışıldığı düşünülebilir. Ayrıca arka planda kullanılan hayvan kafatasları ve terk edilmiş hissi veren yerleşim yeri görüntüsü,

çocukların ve geleceğin korunması gerekliliği anlamını artırmak için kullanıldığı düşünülmektedir. Günel'in bu çalışmasında altyapıda yer alan unsurların çaresizlik içerisinde olduklarını izleyiciye aktarmak istediği gözlemlenmiştir.

Resim 4: Neşet Günel, “Korkuluk V”, 1988, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 184x120 cm



1951 doğumlu olan Sue Coe şiddetli politik illüstrasyonları, etkinlikleri ve çalışmalarıyla tanınmaktadır. Coe çalışmalarında politik hassasiyetlerin yanında hayvan hakları, sosyal hak arayışları, AIDS, savaş ve anti-kapitalist unsurlara da yer almaktadır (<http://www.artnet.com/artists/sue-coe/> Erişim: 21.04.2016). Resim 3'te British Petrol firmasının genel başkanı Carl Henric Svanberg ile Amerikan Başkanı Barrack Obama arasındaki British Petrol'ün Amerika'ya satışı konu edilmektedir. Sanatçı burada petrol firmasının tedbirsizliğinin yol açtığı deniz kirliliği ve beraberinde meydana gelen havyan ölümlerini anlaşmanın bir parçası gibi göstermiştir.

Resim 5: Sue Coe, “Satıldı!”, 2010, Kağıt Üzerine Grafit, 25 x 45 cm, St. Etienne Galeri



Sanatın yaşamdan ayrı olmadığı performans ve oluşum çalışmaları sanatın sergilenme açısından müzelerde sınırlı kalmamasını öğreti haline getirerek, katılımcılarla oluşan sanata ağırlık vermişlerdir. Bu sayede sanat-hayat ikilemi ortadan kalkarak sanatın hayatın akışında yer alan bir tavır olduğu izleyicilere katılımcı olmaları sağlanarak gösterilmiştir. Performans ve oluşumun dışında geleneksel ifade yöntemleri de devam etmiş fakat yine sanat-hayat ayrımının en aza indirgenmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Bu ayrım sanatta günlük olaylardan ya da toplumsal durumlardan sıkça söz edilerek azaltılmıştır.

Sanatçının her durum ve olayın içinde olduğu Postmodernizm, felsefe temellerinden ayrı düşünülemez. Resim ya da diğer alanlarda yapılan çalışmalar estetik kaygılardan önce ifadesel açıdan değerlendirilmelidir. İfadesel anlama değinirken de biçimsel değerlerden ödün vermeden, sanatçıların kendi mitosları ve iç dünyaları ile üretiyor olmaları gereken bu dönem çok anlamlılık esasını da beraberinde getirmektedir. Sanatçı sadece resim ve kompozisyon bilgisine değil,

toplum, psikoloji, felsefe ve alanındaki teknolojik gelişmelere hakim ve bunu izleyiciye yansıtabiliyor olmalıdır.

Bir diğer bakış açısı olan yapısal sorgulamaya gelindiğinde örneklere bakılacak olursa sanatçıların içinde yaşadıkları toplumdan ve olaylardan ayrı düşünilemeyecek oluşudur. Sanatı tetikleyen ister altyapısal hareketler ister üstyapısal düzenlemeler olsun, sanatçı yaratma itkisini bireyselliğinden aldığı kadar toplumsal varlığı ve toplumsal bilincinin hareketi ile de yönlendirmektedir. Toplumsal bilinç ve toplumsal varlıklarını sorgulayan sanatçılar kimi zaman beden, farklı malzeme kullanımı, doğal ya da yapay ürünlerin kullanımı tercih ederken kimi sanatçılar da geleneksel yöntemleri tercih etmişlerdir.

4.2.3. Sanatın Toplum ile İlişkisi ve Diyalektik Açıdan Literatüre Yansıması

Toplumsal yapının ürünü olan sanat toplumdaki yapıya bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Üstyapı ürünü olan sanat nesneleri toplumun diğer üstyapı unsurlarından da etkilenmektedir. Fakat sanat nesneleri de toplumsal işlevlerine göre hem üstyapıyı hem de altyapıyı etkilemektedir. Bir başka deyişle sanat ile toplum arasında işlevsel bir ilişki söz konusudur. Her sanatsal yaratı, içinde geliştiği ve oluştuğu toplumdan etkilenir. Bunun gelişimini incelerken geliştiği ve oluştuğu toplumdan etkilenir. Bunun gelişimini incelerken de toplumdan ayrıştırılması mümkün olmamaktadır. Toplumsal yapıyı bilmeden o toplumun sanatını anlamak ne kadar zorsa sanatsal yaratıların da toplumsal işlevini analiz etmeden sanatın toplumsal yapı ve değişime üzerindeki etkilerini tespit etmek ve değerlendirmek o kadar zordur (Armağan, 1992: 9).

Sanatın toplumbilimsel anlamı ve anlatımı konusunda pek çok düşünür ve kuramcı mevcuttur. Fakat buna karşın tam olarak kesinleşmiş ve genel geçer sayılabilecek bir yaklaşım bulunmamaktadır. Sosyolojinin diğer bazı alanlarının yanında sanatla ilgili olan kısmının hala bir arayış içerisinde olduğu söylenebilir. Bazı kuramcıların düşüncelerine değinmek gerekirse ilk olarak C. Lalo'dan bahsedilebilir. "Lalo'ya göre toplumsal yaşamla sanat arasında soyut ve mekanik

ilişkiler vardır”. P. Sorokin ise “kültür tipleri ile sanatsal yaratılar arasındaki yapay ilişkiler üzerinde durmaktadır”. A. Hauser’in söylemlerinde de sanatın tarihsel gelişimini açıklamaya çalışmasına karşın, sanatla toplumsal yapı arasındaki gerçek ilişkiler üzerinde durmadığı görülmektedir. Bahsi geçen toplumbilimciler sanatı incelerken oluştuğu koşullara göre önemli bilgiler verirken, sanat-toplum ilişkisinin diyalektiğini kurgulayamamışlardır (Armağan, 1992: 9-10).

Armağan’ın değindiği şekliyle sanatın toplumbilimi konusunda ilk gerçekçi yaklaşımı George Lukacs, ardından W. Adorno, W. Benjamin ve L. Goldman yapmıştır (1992: 10). Lukacs’ın araştırmalarını temeli bütünsellik ve yabancılaşma üzerinedir. Ona göre bütünsellik, yani bütünün parçalar üzerindeki belirleyici ve bütün alanlarda geçerli olan egemenliği, Marks’ın Hegel’den devraldığı yöntemin özünü oluşturmaktadır. Hegel’in bahsettiği “bütünsellik” en geniş kapsamında kendini kuran öğelerin iç dengesinde gelişmiş bir kavramdır ve Gramsci, Althusser gibi Marksçılar da altyapı ve üstyapının oluşturduğu bu bütünlükle ilgilenir. Lukacs’ın bütünsellik çözümlemesine gitmesinin gerekliliği, ekonomizmin, insan bilincinin taşıdığı önemi göz ardı etmesinden doğmuştur. Lukacs sanatının bir duyuşsal imge ve denge olgusunu vurgular. Düşünür, sanatın felsefeden ayrı tek yanının onun değişik bir bilgi türü olmasına bağlamaktadır. Böylelikle Lukacs estetik ağırlığın bir yana bırakıldığı ve felsefi düşüncelerin yansıtıldığı sanat yapıtlarını yüceltmış olur (Bozkurt, 2014: 279-281).

Sanatın toplumbilimi açısından üzerinde durulması gereken bir diğer olgu da kavramlardır. Toplumbilimsel açıdan kavramlar oturmazsa sanat incelemeleri, sanat felsefesi ya da sanat psikolojisine kayabilmektedir. J. Duvignaud dram, anlamlı simge, anomi* ve atipiklik gibi kavramlar üzerinde durarak konuya açıklık getirmeye çalışmıştır. Duvignaud başlangıç olarak dram kavramı üzerinde durur ve konuyla “dram yaratıcı birey düzeyinde, toplumsal yaşamı oluşturan çelişkili biçimler çarkı içinde yapıtın kaynağını arayan ve tüm toplumu kristalleştiren heyecanlar, tutumlar,

* Durkheim tarafından, çağcıl dünyadaki değişim süreçlerinin yol açtığı, toplumsal normların bireysel davranış üzerindeki sınırlamalarını yitirmeleriyle sonuçlanan amaçsızlık ve umutsuzluk duygularını betimlemek için kullanılan bir kavram. (Giddens, 2012: 1025).

ideolojiler, yaratılar, davranış ve eylemler bütünüdür” görüşünü ileri sürmektedir. İkinci bir kavram olan anomi, bireysel olguları açıklamada kullanılan işlevsel bir kavramdır. Bu kavram Durkheim tarafından ortaya atılmıştır. Ona göre “her toplum, kimi gereksinimleri karşılamak için kümeler, eğilimler ve farklı istemler asında geçici bir denge sağlar”. İnsanlar kümenin ya da toplumun daha önceden sağladığı yapılanma içerisinde kendini bulmaktadır ve yerleşmiş değerle içerisinde kendini aramaktadır. Bu yerleşmiş değerlerin dışında kendini arayan bireyler ise toplum baskısıyla yüz yüze gelmektedir. Gereksinimleri değişen toplumlar arayış içerisinde girerek kimi zaman çatışma haline girmektedir. Yeni bir denge bulunana kadar toplumsal düzen ve değerler hiyerarşisi bir içerisinde. Anomi de bu noktada devreye girer. Belli bir zamanda görülen ve toplumsal yapının dönüşümleri sırasında ortaya çıkan anomi, olayların kuralılaştırılması durumudur. Ne kadar uzun ya da kısa yaşanırsa yaşansın anomi durumunda insanlar baskıdan kurtulur ve yeni arayışlara yönelirler (Armağan, 1992: 11-13).

Anominin yaşanmasına tarihsel süreçte pek çok dönemde gözlenmiştir. Gelişmeler ışığında çağların, devirlerin, dönemlerin kapanması ve toplumsal arayışlar savaş, ekonomi, siyaset, teknoloji ve buna bağlı olarak meydana gelen göçler; arayış imajını tazeleyip, bulguların halka indirgenmesi ve kitlesel hareketleri de beraberinde getirmiştir. Anomiyi tetikleyen temel değişkenler arasındaki dram toplumsal yapının dönüşümünü beslemektedir. Bunun tersine çevrilmesi, yani dramın anomiyi getirdiği kurgusu da belirtilebilir. Birbirlerini destekleyen bu kavramlar toplumsal yapıda yeni sanat hareketlerini de tetiklemiştir. Armağan’ın (1992: 13) aktarımı da bunu doğrular niteliktedir; toplumsal bir yapı durumunda başka bir yapıya geçiş döneminde toplumsal ya da bireysel özgürlük, genel dramlar içinde ortaya çıkmaktadır ve bu dönemlerde sanatsal yaratıların hız kazanması anomi ile ilişkilendirilmektedir.

Toplumsal hareketliliklerin ve buna bağlı görüş ayrılıklarının olduğu dönemlerde sanatçıların da kendilerince ya da gruplarca ayrıştıkları görülmektedir. Çok sesliliğin getirdiği bu durum da yeni akımların doğmasına neden olmuştur. Var olan yaklaşım yıkılmak istenerek ona zıt olacak değişimler önerilmiş, yol ayrımları oluşmuştur. Bu durum da şuan ki akımların ya da yaklaşım modellerinin çeşitliliğiyle

sonuçlanmıştır. Fakat bunlar salt olarak aniden beliren unsurlar değildir. Pek çok alandaki birikimin bir yansımasıdır. Bu birikimin içinde tarih, kültür, din, ideoloji gibi değişkenler yer almaktadır.

En geniş ve kapsamlısı olan kültüre görsel kültür olarak bakıldığında Barnard'ın (2002: 35) Raymond Williams'tan yararlanarak kültürü bir “gösterge sistemi” olarak açıkladığı görülmektedir. “Gösterge sisteminin içinde bir sosyal yapının görsel olarak üretildiği, yeniden üretildiği, ispatlandığı kurumlar, nesneler, eylemler, değerler ve inançlar olduğu şeklinde uyarlanabilir”. Sosyal yapı bu bağlam içinde insanları güç ve statü açısından denk olmayan bir toplumsal yapı; görsel kültür ise bu denk olmayan yapıların önce mümkün kılındığı, sürdürüldüğü sonra da ortadan kaldırıldığı yöntemler olarak düşünülebilir. Bu durum, politika ve ideoloji ile görsel kültürün toplumu nasıl üretip, yeniden ürettiği ile ilgilidir (Barnard, 2002: 35).

4.2.4. Altyapı-Üstyapı Diyalektiğinin Sosyolojik Açıdan İncelenmesi

Toplumsal dinamikler üstyapı kapsamına girebilecek her alanı etkisi altına almaktadır. Tabanda yer alan en ufak değişiklikler kendinden sonrakini ya da kendi üzerindeki birim ya da bölümlerin sarsılmasına, yıkılmasına neden olmaktadır. Bu sarsıntı ya da yıkıntı yeni bir yapı, örgüt ya da sistemi de beraberinde getirmektedir. Sosyal, siyasal ve ekonomik anlamda hareketli olan geçtiğimiz ve içinde bulunduğumuz yüzyıllar her alandaki yapı, örgüt ve sistemlerin yeniden yapılanmasına neden olmuştur. Tüm bu yapılanma sürecinde düşünürler birbirinden farklı çıkarımlarda bulunup yeni teoriler ortaya atmıştır. Bu durumun temel nedeni ise altyapının her kesimini farklı etkileyen durumlardır.

İnsan yaşamı, alt ve üst yapının karşılıklı etkileriyle oluşmaktadır. Gelişip evrilerek, insan iradesinden bağımsız ve zorunlu olarak, bu temelin üstünde yükselmektedir. Bu yüzden altyapının değişimi sağlanmadan üstyapının değişmesi de olanaksızdır. Bununla beraber üstyapı kurgusunun altyapıya karşı bağımlılığının yanında özerkliği de vardır. Bu özerklikler altyapıyı değiştirme çabasında gözlemlenebilir. “Altyapıyla üstyapının eytişimsel etkileşiminde temel olan

altyapıdır, kültürel üstyapı ekonomik altyapı tarafından belirlenir.” Çünkü insanların varlık koşulları olan, ilk ve vazgeçilmez eylemleri fizyolojik ihtiyaçları yani ekonomik eylemleridir. Bu durum da üretimsel ve ekonomik eylemlere denk gelmektedir(Hançerlioğlu, 2000: 116).

Üstyapının pek çok özelliği vardır. Genel bakıldığında karmaşık gibi görünse de derinleştirildiğinde iki yönlüdür. Bir tarafta özdeksel yaşamın siyasal, hukuksal kurumları bulunurken diğer yanda tinsel yaşamın düşünsel ve toplumsal ilişkileri bulunmaktadır. Hukuksal ve siyasal kurumlar; devletler, hükümetler, meclisler, ordular ve her türlü yönetim organlarıdır. Tinsel ve düşünsel kısımda ise ahlak, din, sanat, ideoloji ve hukukun varlığından söz etmek mümkündür. Bu alanların tamamı ilk bakışta karmaşık bir bütünü temsil etmekte gibi görünebilir. Ayrıca tamamı birbirinden bağımsız ve özerk alanlar olarak kabul edilmektedir. Fakat kurumlar arası bağımsızlık karmaşıklık yaratır gibi görünse de alsında durum aldatıcıdır. Çünkü altyapıdaki köksel değişiklikler bir süre sonra üstyapıyı da etkilemektedir. Gerçekte üstyapı bağımsız olmadığı gibi tek bir türden değildir. Her üstyapı parçadan meydana gelmektedir. İlk olarak geçerliliğini yitirmiş olan üstyapının kalıntıları, ikincisi egemen durumda olan üstyapı ve son olarak da filizlenmekte olan geleceğin üstyapısı olarak tanımlanabilir. Var olan üstyapı egemen olandır. Hakim sınıf üstyapısal kurguya göre altyapıyı etkileyip düzeni devam ettirmeye çalışır. Bu da sanki toplumun evrimi üstyapıya bağlı bir etkinlikmiş gibi karşımıza çıkmaktadır (Hançerlioğlu, 2000: 115-116).

Metafizikçiler ve idealistler bu sebeple “tarihi belirleyen düşüncelerdir” derler. Marksçılık ise bu savın baştan yanlış olduğunu savunmaktadır. Marksist çerçevede üstyapının baskınlığı altyapı devinimini yavaşlatıp hızlandırabilir ama onu hiç bir zaman durduramamakta ya da ortadan kaldıramamaktadır. Çünkü toplumsal ve tarihsel yasalar nesneldir. Başka bir deyişle insanlar bilincinden ve iradesinden bağımsızdırlar. Toplumu geliştiren etmen ise son çözümlemede, bu toplumsal ve tarihsel yasalardır (Hançerlioğlu, 2000: 115-116).

Marks’la Engels, Alman İdeolojisi adlı ortak yapıtlarında şöyle derler; Belli bir biçimde üretim yapan insanlar, bu üretim biçiminin doğrultusunda belli siyasal ve toplumsal ilişkiler kurarlar. Deneysel gözlem, hiç bir masallamaya ve kurguya sapsaksızın, toplumsal ve siyasal yapının üretimle bağlantısını hemen

ortaya koyar. Toplumsal yapı ve devlet, insanların yaşama sürecinden çıkıp gelişir. Ama bu insanlar, kendi hayallerinde kuruntuladıkları gibi ya da başkalarının hayallerinde belirdikleri gibi değil, gerçekte oldukları gibi ele alınmalıdırlar(Hançerlioğlu, 2000: 116).

Düşünce, kavram ve bilincin üretimi, başlangıçta, insanların özdeksel faaliyetleri ve özdeksel ilişkileriyle iç içedir. Düşünme ve insanlar arasındaki ansal (zihinsel) alışveriş bu düzeyde insanların özdeksel davranışlarının açık dışavurumu olarak ortaya çıkar. Bir halkın siyasal, hukuksal, ahlâksal, dinsel, metafizik vb. alanlarda dile gelişini bulan zihin üretimi de aynıdır. Kavramlarını ve düşüncelerini insanlar üretirler; başka bir deyişle, sahip oldukları üretim güçlerinin ve bunlara uygun düşen üretim ilişkilerinin belli bir gelişimiyle koşullanmış gerçek, faal insanlar üretirler. “Bilinç, hiçbir zaman, bilinçli varoluştan başka bir şey olamaz; insanların varoluşlarıysa onların özdeksel yaşama süreçleridir.” Eğer insanlar ve koşulları, ideolojide “camera obscura”da olduğu gibi ters akiste görünüyorsa bu, insanların tarihsel yaşama süreçlerinin bir sonucudur. Nasıl ki nesnelerin göz retinasında ters dönmeleri fiziğin bir olgusudur, bu durum da insanların fiziksel yaşam süreçlerinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Demek ki ahlak, din, metafizik ve buna benzer alanlarda, bunlara uygun düşen bilinç biçimleri sözde bağımsız görünüşlerini artık koruyamaz olmaktadır. Çünkü bunların ne tarihleri ve ne de gelişmelerinin varlığından bahsedilebilir. İnsanlar maddesel üretimlerini ve maddesel ilişkilerini geliştirmekle düşüncelerini ve düşüncelerinin çeşitli ürünlerini de geliştirirler. “Yaşam bilinçle belirlenmez, tersine, bilinç yaşamla belirlenir” (Hançerlioğlu, 2000: 116).

Toplum durumu gözden geçirildiğinde nasıl ki yaşam ile bilinç arasında diyalektik bir ilişkiden söz edilirse, gerçeklik ile gerçek arasındaki diyalektik ilişkiden de bahsetmek gerekmektedir. Toplumsal olgu ya da durumlar bu diyalektik kapsamında birbiriyle çatışmaktadır. Gerçek somut olan ve varlığını kanıtlamaya ihtiyaç duymayan anlamıyla var olurken gerçeklik, bu var olma durumuna verilen addır.

Din bir gerçeklik olarak ele alınırsa hakikatini felsefede bulmaktadır, diğer bir deyişle onun antitezini felsefe sağlamaktadır. Dinin köklü eleştirilmesini sağlayan

felsefe dinsel yabancılaşmayı ortaya koyar. Felsefe bu yabancılaşmanın oluşumunu gösterebilir fakat hakikat arayışında her zaman haklı sentezlere ulaşıldığı söylenemez. Felsefe gerçeklik olarak alındığında hakikatini siyasette bulmaktadır. Filozofların ortaya koyduğu tasarımlar her zaman toplum ve birey hakkındaki mücadeleleri ve bunlar arasındaki çatışmayı konu edinmiştir. Filozoflar kimi zaman çağın efendilerinin yardımına koşarak kimi zaman da onlara karşı çıkarak bu çatışmalı ilişkiyi sürdürmüştür. Burada çağın efendilerinin yardımına koşturmak olarak geçen kısım, hakim sınıfın görüşlerinin bazı filozoflarca meşrulaştırılması olarak düşünülebilir. İnsan akli birbirinden ayrılması mümkün olmayan ve sürekli çatışan iki yol ortaya çıkarmıştır; felsefi düşünce (organize düşünceyi mantık, sistematik tutarlılık) ve devlet düşüncesi (kanun; devletin organizasyon gücü, ideolojik kudreti). Bu tarihsel ve diyalektik gelişmenin sonucunda Hegelcilik ile karşılaşmaktadır. Son noktaya varmış olan – tamamlanmış – yetkinliğinden dolayı bu sistem parçalanmıştır. Bu işi sonuna kadar ulaştıran köklü eleştirme, sistemin işe yarar parçasını olan yöntemi ve kavramları alır. Yöntemde mantık ve diyalektik yer alırken kavramlarda bütünsellik, olumsuzluk ve yabancılaşma yer almaktadır (Lefebvre, 1996: 7-8).

4.2.5. Altyapıdaki-Üstyapı Değişimlerin Sanat ve Kültüre Yansımaları

Teknolojik gelişmeler sayesinde daha hızlı etkileşime giren ülkeler kültürel faaliyetlerini de teknoloji kanalını kullanarak yürütmüşlerdir. Soğuk Savaş dönemi olarak da adlandırılan dönemde bilim, sanayi, sanat alanında, ortak paydalarda buluşan ülkeler diplomatik ve kültürel ilişkiler ile birbirlerine meydan okumuşlardır. Uluslararası kuruluşların da olduğu bu dönemde özgürleşme hareketleri de başlamıştır. Bu özgürleşme hareketleri aynı zamanda dünya sahnesinde ülkelerin birbirlerini tanıtmaya ve kültürlerini yayma süreci olarak ortaya çıkmaktadır.

Toplumsal hareketler tarihe, sosyolojiye, sanata yön vermektedir. Benzer zamanlarda ortaya çıkan olaylar farklı yerlerde birbirine yakın etkilere neden olurken tarihsel süreçlerde belirleyiciliğe sahiptir. Kitleli hareketliliklerin en çok yaşandığı olaylar savaşlar ve göçler şeklinde açıklanmaktadır. Bulunduğu koşullarda tehlikede

olduğunu düşünen insan, yaşamını daha rahat idame ettirebileceği ortamların arayışına girmiştir. İnsanoğlu hem neslinin devamı hem de kültürünün aktarılabilmesi için tarih boyunca tetikte yaşamak durumunda kalmıştır.

Sanatın merkezi olarak bilinen ülkeler II. Dünya Savaşı ile tehlikeye girmiş ve kaos, ortama hakim olmuştur. Sanatçılar bundukları ülkede yaşayamayacaklarını anladıklarında kazanacak tarafa yani Amerika'ya göç etmeye başlamışlardır. Sadece sanatçılarla sınırlı kalmayan göç, bir beyin göçü olarak nitelendirilebilir. Aydın kesimin güvenli gördükleri alana yönelmesi, ilerleyen yıllarda sanat, bilim, kültür faaliyetleri ve araştırmalarının yönünü New York'a kaydıracaktır. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, New York Okulu olarak bilinen bazı ressam grupları Avrupa'dan göç eden sanatçıların katkısı ile oluşturulmuştur.

Sanat merkezinin Paris'ten New York'a kaymasının bir başka nedeni olarak 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı'nın etkilerinin Amerika'da düzelmeye başlaması ve akabinde yaşanan gelişmelerdir. Sanat ortamı, yeni galeri ve okullar vasıtasıyla canlanmaya başlamıştır. Sanat eleştirmeni olan Clement Greenberg'e göre Amerikan sanatının gelişmesinde 1943 yılında Peggy Guggenheim tarafından açılan Art of This Century galerisinin büyük etkisi vardır. Bu zamandan sonra New York'ta hızla galeriler açılmaya başlanmış ve 1950'li yıllara gelindiğinde galeri sayısı elliye ulaşmıştır. Bir yandan galeriler açılırken diğer yandan okullar açılmış ve Avrupalı sanatçıların çalışmaları sergilenmiştir. New York Okulu olarak bilinen topluluğun ileri gelen sanatçılarından olan Franz Kline, Willem de Kooning, Charles Egan; Eighth Clup isimli mekanı küratörler, sanat eleştirmenleri, sanat tüccarları ve gazeteciler için bir buluşma noktası haline getirmişlerdir. Bu mekan Amerikan sanatının desteklenmesi ve ileriye taşınması için önemli bir rol oynamıştır (Antmen, 2010: 145).

Amerikan sanatı Avrupalı sanatçıların etkisinde kalmadan önce daha yöresel ve figüratifken, Avrupalı sanatçılarla birlikte İzlenimcilik ve oradan Soyut Sanata doğru yönelmiştir. Bu yönelim ilerleyen yıllarda Amerikan Soyut Dışavurumculuğu olarak anılacaktır. Bu akımın öncüsü de Avrupalı sanatçılardan Wassily Kandinsky'dir.

Serge Guilbaut “New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı” isimli kitabında bahsettiği Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun savaş öncesi ve sonrası yürütülen ideolojik ve sanatsal dönüşümü, Soğuk Savaş dönemine denk gelen Amerika’nın yürüttüğü bilinçli politikaya bağlamaktadır. Guilbaut Amerika’nın 1929 ekonomik buhranı süresince sanatçılara destek verdiğini belirtmektedir. 1935-1943 yılları arasında sürdürülen çalışmalara Federal Sanat Projesi denilmiş olup 1933-1934 arası yürütülen Kamusal Sanat Yapıtları projesinin devamı niteliğini taşır. Dönemin devlet başkanı olan Franklin D. Roosevelt tarafından da desteklenen proje kapsamında kamusal mekanlara da çalışma siparişleri verilmiştir. Kayıtlara geçen on bin sanatçı, yüz elli bin yapıt, hastane ve okul gibi alanlara kazandırılan 2566 adet duvar resmi bulunmaktadır. İşsizliğin hat safhada olduğu dönemlerde çalışmalarını sürdürebilecek kadar bile olsa destek alabilmeleri, sanatçıların üretimlerinde olumlu bir artış ve Amerikan sanatı için de kuvvetli bir altyapı oluşturmuştur (Antmen, 2010: 146).

Amerika’nın kültürel yayılcılığı ve kültürel propagandayı yaptığı en etkili araç sinemadır. I. Ve II. Dünya Savaşları döneminde çekilen pek çok film propaganda amaçlı ve ideolojik iletileri olan çalışmalardır (Gültekin, 2001: 201). Amerika’nın bir başka kendini gösterdiği ve dünya sahnesindeki imajını yenilemeye çalıştığı alan sinemadır. Schulberg ve Toprak’ın (2008: 545) belirttiği şekliyle II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa’da savaşın etkilerini silmek için 1948-1952 yılları arasında Marshall Planı olarak bilinen ve Amerika’nın milli gelirinin yüzde ikisini kapsayacak kadar büyük oranlı olan program yürürlüğe girmiştir.

Amerika’nın bu denli büyük bir gelir ayırdığı program savaştan galip çıkan tek ülke olmasından dolayıdır. Avrupa’nın çöküntü içinde olması, sol yönelim göstermesi ve Sovyetler’in Doğu Avrupa’da yürüttüğü yayılcı politika, kapitalizm açısından tehdit oluşturmaktaydı. Dolayısıyla Marshall Planı ile bunun önüne geçilmek istenmiştir. Marshall Planı filmleri Avrupa’da Avrupalılar tarafından onlar için yapılmıştır. Filmlerin finansmanı Avrupa hükümetleri tarafından karşılanırsa da yaklaşık 300 filmin bir kısmı sert propaganda içerirken genele bakıldığında da propaganda izlerine rastlanmaktadır. Marshall Planı’nın diplomatik şemasında yer almasından dolayı bu filmler yine de propaganda olarak nitelendirilmektedir

(Schulberg ve Toprak, 2008: 545-547). Amerika'nın yardım planı sayesinde kendi kültürünü yayması Avrupa kültürüne sanatla muhalefet olması anlamında düşünülebilir. Sinema endüstrisinin etkisiyle hem teknolojik gelişmeler hem de maddi ve manevi kültürün dışsal yönündeki değişimi açısından bu dönemle örneklendirilebilir.

Amerika Marshall Planı ile geniş kitlelerde kendine ifade yöntemi bulmuştur. Sovyetler'in Doğu Avrupa'da yayılma amacına karşı Amerika da kendi kültürel yayılmacılığını ilerletme yolunda ilerlemiştir. 1960'lı yıllarda hız kazanan siyasal sinema kapsamına ülkelerin yerel sinemaları direnmiş olsalar da Hollywood sinemasına karşı koyamamışlardır. Dolaylı siyasal propagandaların yer aldığı sinema sektörü Amerika'nın izlediği kültürel yayılma politikalarında, kendini tanıtmayı ve kabul ettirmesi açısından önemli bir role sahiptir.

Amerika'nın en büyük rakip olarak gördüğü Sovyetler'in kültürel yayılma politikaları da benzer ama daha bariz şekilde devam etmiştir. Sovyet Rusya, Amerika'nın kültürel saldırılarını engelleyebilmek için her türlü kitle iletişim aracını kontrol altına almıştır. İdeolojik yayılmayı devam ettirebilmek için himayesindeki ulusların dillerini, ulus isimlerini, edebiyat ve diğer sanat kollarını yeniden yapılandırmıştır. O dönemlerde okuma yazma oranının düşüklüğünden dolayı yazılı olmayan iletişim araçlarına daha çok eğilmiş ve sinemaya ağırlık verilmiştir.

Lenin önderliğinde Bolşevikler, Marks'ın sınıfsız toplum fikri için devrimin öncesi ve sonrasında sanat da dahil olmak üzere her alanı kullanmışlardır. Devrimin önemli temsilcilerinden Leon Troçki sanatla oldukça yakından ilgilenmiştir. "Eski olanı yıkmak ve yeni bir dünya kurmak: İşte, politikanın devrimcileri ile sanatın devrimcilerini birbirlerine yaklaştıran ortak ideal buydu" (Yılmaz, 2013: 130-131). Sovyetler'de sanatın propaganda aracı olarak kullanılması Sosyalist Gerçekçilik akımı olarak ortaya çıkmıştır. Sözen ve Tanyeli'nin (2015: 280) belirttiği şekliyle Rusya'da 1920'lerin başında Kostrüktivizm ortadan kalkmış ve yerine çalışma yaşamını ülküselleştirerek aktaran ve sanatı ideolojik bir eğitim aracı olarak gören sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. İlerleyen dönemlerde Sosyalist Gerçekçilik akımı önemini yitirirken Marksist estetik yükselişe geçmiş ve entelektüel birikimler bu çerçevede irdelenmiştir. Bun en önemli nedenlerinden biri Sosyalist Gerçekçi

akımını benimseyerek çalışmalarını sürdüren sanatçılar desteklenmiş olsa da eleştirel yaklaşımların susturulması sanat ortamında diktatörlüğe dönüşmüştür.

İki büyük değişkene bakıldığında sanatın kültürel yayılma aracı olarak görüldüğü ve 1945 sonrasında imaj çalışmaları için kullanıldığı söylenebilir. Günümüzde ideolojilerin zorbalık, baskı ya da savaşla yerleştirilemeyeceği Amerika'nın kendi kültürünü kültürel yayılcılıkla diğer ülkelere taşıdığı gerçeğiyle kanıtlanmış denebilir. Sovyetler ise bu konuda yeteri kadar uygun koşullar hazırlayamadığı ve rejim çıkmaza girdiği için 90'lı yıllarda dağılmış ve kapitalist düzene katılmıştır. Sonuç olarak Soğuk Savaş dönemi ilgili ülkelerin yayılcılık çalışmaları belli oranda sonuç vermiş ve kültürel yayılcılık kültürlerarası çeşitlilik sağlamıştır.

Tarihsel, kültürel ve sosyolojik açıdan inceledikten sonra kavram ve kuram açısından da değinmek gerekirse; Postmodern sözcüğü öncelikle 1960'lı yıllarda sanat, mimari alanında yeni çıkan eğilimleri ifade etmek için kullanılmış ve toplum kuramcıları bu terimi kültür-sanat alanındaki radikal kopuşu anlatmak amacıyla kullanmışlardır. İlk olarak Suzan Sontag yeni bir duyarlılığı anlatmak amacı ile bahsetmiş ve bu duyarlılık rasyonelliğin yadsınması olarak karşımıza çıkmıştır. 1960'lı yılların genç kuşak kültürü hippilik, rock konserleri, film kültürü gibi çoklu göstergelerin odaya çıktığı dönemdir. Bunun da getirisi olarak popüler bir kültür oluşmuş ve kitsch* kavramı ortaya çıkmıştır. Sontag'ın sanatsal hassasiyet çözümlemesi modernizme nazaran çoğulcu, kitlesel ve daha az ahlaklı aynı zamanda ciddiyetsiz olduğu dile getirilebilir (Şaylan, 2002: 48).

Bir başka sanat eleştirmeni ve estetik kuramcısına değinmek gerekirse Leslie Fieldler'e göz atmak gerekir. Fieldler'e göre "protestanizm" ve "viktorianizm" rasyonalizm ile hümanizm gibi değerlerin anlamlarını yitirdiğini ileri sürerek post-kültürün varlığına işaret etmektedir. Avangart sanat ve modern romanların bittiğini

* Özellikle, 20. yy içinde üretilmiş çeşitli nesnelerde rastlanan zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değer taşımayan bir tasarım anlayışını nitelemek için kullanılan Almanca asıllı bir sözcük. Türkçede yakın anlamı olarak "rüküş" sözcüğüyle karşılanabilir. Kiç, grafikten endüstri tasarımına ve mimarlığa kadar uzanan geniş bir alanda estetik düzey düşüklüğünü nitelemek için kullanılır. Stuttgart'ta bu tür ürünleri sergilemek için bir de müze açılmıştır (Sözen ve Tanyeli, 2015: 168).

ve tekrar da geri gelmeyeceğini söyleyen Fieldler bu durumu; sanatçı-okuyucu-izleyici-eleştirmen arasındaki boşluğun kalktığını, popülizmin egemen olmasına bağlamaktadır (Şaylan, 2002: 48-49).

Arthur Danto'nun "Sanatın Ölümü" isimli makalesinde sanat tarihinin üç aşamasından bahsedilmektedir; birincil olarak tüm sanat dallarının gerçekliğin temsilini kurmaya yönelmiş olduğundan, ikincil olarak teknolojinin belirli bir etkinlik alanı sağladığından ve son aşamaya gelindiğinde ise sanatın bir felsefeye dönüşerek kendini sorgulamasından bahseder (Şaylan, 2002: 49). Sanatın felsefe ile sorunsallaştırılması plastik kaygıların kenara itilmesine neden olmuş ve anlam arayışlarını yoğunlaştırmıştır. Sanatçının özüne dönmesi, sanatın düşün işlevinin de olduğunu ve sadece plastik unsurlardan oluşmadığını izleyiciye yansıtılmak istenmiştir. Tüm bu varsayımlar daha önce düşünülmeden sanat üretildiği savını ortaya atmaz. Bu sadece daha derin bir anlam arayışı içine girildiğinin bir göstergesidir. Sanatın bir burjuva oyuncağı olmadığı, her şeyin sanat eseri, herkesin de sanatçı olabileceği düşüncesi döneme daha hakimdir.

"Modernizm ve Kapitalizm" isimli eserinde Daniel Bell'in savunusuna göre "eğer bilim doğanın birliğinin aranmasıysa, din de uygarlıkların farklı tarihsel dönemleri içinde kültürün birliğinin aranması olmuştur", buna göre din kendi anlamı içinde geleneği oluşturmuş ve kendi ahlaki normlarına uymayan sanatı reddetmiştir. İşte tam da bu noktada modern söylemler bu geleneği bozmaya başlamıştır. Bu Bell'e göre üç şekilde ortaya çıkmıştır. İlk olarak estetiğin ahlaki çerçeveden uzak olduğunu söyler, ikinci aşamada yeni, deneysel olanın üstünlüğünü savunur, üçüncü ve son olarak da özgünlük ve biricikliği yani benliği kültürel yargının temel taşı ilan eder. (Bell, 2011: 1171).

Duruma yapısal açıdan bakıldığı zaman yaşanan tüm olayların bir öncekini gerek sorgulama gerek de sindirme yoluyla değersizleştirilmesi ile karşılaşmaktadır. Bu durum ile kimi zaman altyapının kimi zamansa üstyapının konuya müdahil olmasından dolayı karşılaşmaktadır. İnsanların önce yaşayıp daha sonra bilinç üzerinde düşünmeleri yaşananların çeşitliliğini ve buna bağlı olarak karşıtlık ve sorgulamalarını da beraberinde getirmektedir.

4.3. YÜKSEL ARSLAN’IN İFADE YÖNTEMLERİNİN ALTYAPI VE ÜSTYAPIYLA İLİŞKİLENDİRİLMESİ

4.3.1. Yüksel Arslan’ın Özyaşam Öyküsü

Yüksel Arslan iç göçle İstanbul’a gelen anne ve babanın dört çocuğundan biridir. Babası fabrika işçisidir. Annesi ise bir dönem hizmetçilik ve tekstil fabrikasında işçilik yaparak ailenin geçimini temin etmiştir. Sanatçının babası Balkan harbine katılmıştır. Askeri fabrikada umum müdürü olan babası çalışırken parmağını kaybetmiştir. Kesik parmak ve el kompozisyonlar Kapital ve Autoartures serilerinde yer almıştır (Yılmaz, 2010: 11)

Sanatçı, 24 Temmuz 1933 yılında İstanbul’un Eyüp ilçesinin Bahariye semtinde dünyaya gelmiştir. Mezar taşları ve fabrikalar arasında çocukluğu geçen Arslan’ın o dönemdeki en büyük zevki, mezar taşlarını kaldırıp altından çıkan böcekleri gözlemlemektir. Eyüp Ortaokulu’na oradan da İstanbul Erkek Lisesi’ne gitmiştir. Resme çocukluğundan bu yana ilgisi olan Arslan güzel sanatlar akademisi yerine sanat tarihi öğrenimi görmek için akademiye tercih etmiştir. İstanbul Üniversitesi’nde tek işçi çocuğu olarak bir süre öğrenimine devam etmiştir. Okul yıllarında arkadaşlarından kendini soyutlayan Arslan, vaktini çoğunlukla gözlem yapmaya ayırmıştır. İlkokulda hem yazısı hem de desen çalışmaları beğenilen Arslan, yaptığı çalışmalar çok beğenildiği için yakın çevresine dağıtmıştır (Arslan, 2010a: 252).

Ortaokul yıllarında toplumu eleştiren nitelikte çalışmalar yapan Arslan, o dönemde dünya klasiklerine merak salmış ve okumayı en büyük tutkusu haline getirmiştir. Yüksel Arslan’ın mizah dünyasını zenginleştiren bir diğer unsur da çocukken izlediği Karagöz filmleri ve radyo programlarıdır (Yılmaz, 2010: 12). Çocukluk yıllarında izlediği Karagöz filmlerinden etkilenerek üniversite yıllarında da konuyla ilgili araştırmalar yapmış ve “İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü” adlı sergisinde Sabahattin Eyüboğlu’nun övgüsünü kazanmıştır. Eyüboğlu: “Yüksel bir tabu larasa yapmakla, bir silip süpürmeyle başlıyor söze. İki boyutlu, çırılçıplak, insansız bir dünya. Daha yeni vurulmuş renklere. El ayak değmemiş, gölge düşmemiş içine” diyerek ilk arzu ve korkuların izdüşümünden bahsetmektedir.

Devamında ise: “Harekete geçme, kavga gürültü yok henüz. Yeltenişler, perdeyi aralayıp sahneye bakışlar var sade; bir de yeni yeni başlayan ürkek, hatta bazen şaşkın yaklaşımlar, ilişkiler.” diyerek ve gölge oyununun soyut yansımalarını betimlemiştir (Yılmaz, 2010: 12).

1949-52 yılları arasında İstanbul Erkek Lisesi’nde öğrenimine devam ederken desen, guaş, suluboya ve pastel çalışmalarından oluşan ilk sergisini okul koridorunda açmıştır. Paul Klee etkisiyle oluşturduğu çalışmaları ile arkadaşlarından destek gören sanatçı ressam olma kararını o dönemde vermiştir. 1953-54 yıllarına gelindiğinde tüplerden çıkan boyaların yapaylığında rahatsız olup tüm çalışmalarını imha eden sanatçı, Güzel Sanatlar Akademisi’ne gitmekten vazgeçip sanat tarihi alanına ilerlemeyi seçmiştir. “Kat edilmiş yolların dışında da, ressam olmadan da resim yapılabilir, ressam olunabilir” diyerek yaratma ediminin akademik bir eğitime ihtiyaç olmadan da yönlendirilebileceği görüşüne varmıştır. Yapay renklerin yarattığı rahatsızlığı doğal renkleri yakalamakla gidermeye çalışmış ve tarih öncesi ilkel sanatçıların, minyatür ustalarının, dokumacı kadınların kendi boyalarını yapmalarından yola çıkarak, kağıt üzerine ilk denemelerini ot, taş, kömür, kiremit, benzin, sabun, çürümüş odun parçaları gibi malzemelerle kendi paletini oluşturmaya çalışmıştır. Sanatçının 1955 yılında Maya Galeri’de açmış olduğu ilk serginin adı “İlişki Davranış Sıkıntılara Övgü”dür. Sanatçı için düş dünyasının geliştiği ve gözlemlerini sürdürdüğü Bahariye semti bu serisinde önemli bir konumdadır. Sabahattin Eyüboğlu eleştiri yazısı için “Bak Böcekler De öyle Yapıyor” diyerek, Orhan Veli’nin bir şiirinden alıntı yapmıştır. Sanatçının fallik dönem gözlemleri ilerleyen zamanlarda Phallisme (Fallizm) isimli serinin de kaynağı olacaktır (Yılmaz, 2010: 12).

Dönemin gazetecilerinden Fikret Otyam: “Galeri Maya’da, eski bir manavın sergisini görmeye gidin...” diyerek Arslan’ın çalışmalarından yergiyle bahsetmiştir. Buna rağmen tüm çalışmalarını satan sanatçı kazandığı parayla tarih öncesi sanatı ile ilgili bir reçete bulmuş ve kendi boyalarını daha profesyonelce yapmaya başlamıştır. Reçeteli boyalarla yeni dizisi “İnsanlı Günler” çalışmalarına başlamıştır (Arslan, 2010a: 254-255).

1956-57 dolaylarında askere giden sanatçı Baudelarie, Nerval, Rimbaud, Lautreamont, Marquis de Sade okumuş ve resim yapmaya devam etmiştir. Sanatçı 1958-61 yılları arasında “Phallisme” sergisini açmıştır. Erotik ve otobiyografik çalışmalar içeren Phallisme, sanat ortamında yankı uyandırmıştır. Türkiye’nin kültürel aidiyeti üzerine doğu-batı polemiğini gündeme getirmiştir. Arslan, hocası Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun da desteğiyle Paris’te düzenlenecek olan Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi’ne katılım için Andre Breton’dan davetiye almış fakat o dönemde yurtdışına çıkmak sıkıntılı olduğu için gidememiştir. Okumalarına devam eden Arslan, Nietzsche ve Artaud’u okuduktan sonra “Portreler” serisine başlamıştır (Arslan, 2010a: 256-257).

Yüksel Arslan’ın yakın arkadaşı olan Ferit Edgü, onu Paris’e çağıran bir mektup gönderir ve Raymond Cordier ile tanışmasını sağlar. 1961 yılına gelindiğinde Arslan on beş kadar eserle birlikte Paris’e gider. Raymond Cordier Arslan’ın çalışmalarını görünce şaşkınlığa düşerek avukatını arar ve bu resimler yüzünden hapse girebiliriz diyerek tedbir alır (Arslan, 2010a: 257).

Paris’teki ilk sergi Rive Droite Galerisi’nde, ikincisi Venedik Gallerie Bevilacqua La Masa ve üçüncüsü Raymod Cordier’le gerçekleşmiştir. Cordier uzun uğraşlar sonucunda Arslan’ın sergisini kapalı davet usulü ile açar ve tüm çalışmalar satılır. Arslan, Cordier’in çalışmalarını sınıflandırmakta zorlandığını görünce, çalışmaları için “Arture”, kendi imzası için de “Artslan” terimini bu zamandan sonra kullanmaya başlar. 1963-65 yıllarında Paris’te maddi sıkıntılarla uğraşan bir yandan da arturelerini oluşturan sanatçı, geçimini sağlamak için hiçbir yan işi kabul etmemiştir ve bu çabasının sonucunu kısa sürede almıştır. Nişanlısı Lidy ile bu dönemde tanışmış ve Jacques Desbrieres Galerisi’nin açılışı için çokça resim satmıştır. Sattığı resimlerin parası ile Avrupa turuna çıkarak Kopenhag’da Gallerie Passepaurt’ta dördüncü sergisini açmış ve oradan Frankfurt’a geçerek Galerie Sydav’da yirmi iki arturelik başka bir sergi daha açmıştır (Arslan, 2010a: 258).

1966-1969 yıllarında psikiyatri yazınına ilgi duymaya başlayan Arslan Ivan Pavlov’un eserlerini incelemiştir. Bu sıralarda altıncı sergisini otuz adet artureyle Galerie Jacques Desbrieres’de açmıştır. Altı yıl Paris’te yaşadktan sonra ilk kez Türkiye’ye gelen Arslan, 1967’de İstanbul’da Alman Kültür Merkezi ve Ankara’da

Fransız Enstitüsü'nde sergi açmıştır. Cumhuriyet Savcısı Ankara'daki sergiden on artureyi pornografik bularak toplamış hakkında dava açmıştır. Yaklaşık sekiz ay süren dava sürecinde Arslan Türkiye'nin o dönem Marksist yazınla dolu olduğunu görünce Artur(c)'ler serisini oluşturmuş ve 1980 yılına kadar Marks, Engels ve Lenin'in eserlerini incelemiştir. Karl Marks'ın "1844 El Yazmaları"nın etkisinde kalarak 1969 yılında "Yabancılaşmalar" serisini hazırlamıştır (Arslan, 2010a: 259-260).

1969-75 yılları aralığında "Kutsal Aile"yi okuduktan sonra Yüksel Arslan "Kapital" serisini hayata geçirmeye karar vermiştir. Eski çalışmaları Gallery Marc (Washington), Galerie Oppidum (Paris) gibi yerlerde sergilenmeye devam ederken altı yıl boyunca Das Kapital'i okuma ve onun üzerinde çalışmaya devam etmiştir. 1975-80 aralığında ise Kapital'in güncelleştirilmesi gerektiğine inanan sanatçı, o dönemin sorunlarını, kendi ifade biçimiyle, Das Kapital ışığında dile getirmiştir (Arslan, 2010a: 261).

1980-86 yıllarında "Le Fou Parle" isimli mizah ve sanat dergisinin kurucusu olan Jacques Vallet ile tanışan sanatçı, dergiye yayım zamanı sonlanana dek destek olmuştur. Bunun yanında "Etkiler" isimli serisini oluşturmuştur. Tarihe ve insanlığa emeği geçenleri birinci, müzik, bilim, sinema ve sanatla ilgilenenleri ise ikinci seride konu edinen sanatçı, bu çalışmalarını evrensel bir saygı unsuru olarak görmüştür (Arslan, 2010a: 262).

Bir sanatçıyı özyaşam öyküsünden ya da sadece okuduğu okullar ve sergilerinden bahsederek anlamaya çalışmak onu derinlemesine anlamaya yeterli olmamaktadır. İnsanı şekillendiren şeyin yaşadığı çevre ve çevreye karşı geliştirdiği algısı olduğunu düşünüldüğünde daha derin bir inceleme gerekmektedir. Bu yüzden Yüksel Arslan'ın başına gelen bazı olaylar ve tanıştığı insanların onda bıraktığı izleri de kavramak gerekir. Yaşayış biçimi, hayat felsefesi ve sanat karşı duruşu ile özgün bir kişilik olan Arslan, çalışmalarında da bu özgülüğü izleyicilerine sunmaktadır.

Yüksel Arslan'ın çalışmalarını yakın arkadaşı olan Ferit Edgü'nün yorumuyla dönemlere ayırmak gerekirse arayış dönemi 1955 yılında yaptığı "İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü", 1955-61 aralığındaki erotik dönem olarak adlandırılabilir.

“Phallisme”, 1961-67 arasındaki düşünsel dönemi “Arture’ler”, 1968-80 arası “Kapital” serisiyle toplumcu dönem ve son olarak da bileşimci dönemi olarak “Etkiler 1980’den günümüze” şeklinde genel başlıklar şeklinde de dönemlere bakılabilir. (Arslan, 2010a: 263).

4.3.2. Yüksel Arslan’ın Sanat Yaklaşımının Altyapı-Üstyapı ile İlişkilendirilmesi

Yüksel Arslan (Yılmaz, 2010: 12) “kat edilmiş yolların dışında da, ressam olmadan da resim yapılabilir, ressam olunabilir” diyerek kendi üslubunu ve yaklaşım biçimini en başta ortaya koymaktadır. Sanatçının resim yaparken kullandığı malzemeler ve işlediği konular diğer ressamların yaptıklarına birebir olarak benzerlik göstermez. Sanatçı akademik sanat eğitimi kat edilmiş yollar olarak gördüğü için kendine has yöntemler geliştirmiştir. Bu geliştirmiş olduğu yöntem ve yaklaşımlar da onun kendine has üslubunun tamamını oluşturmaktadır

Yüksel Arslan kendini XX. yüzyılın ortasında ressam olarak nitelendirmek istemiyordu. Dengelerin değişmeye başladığı, sanatın farklı isim ve yöntemlerle ifade edilmeye başlandığı o dönemde Arslan resmi bir amaç değil araç olarak görmekteydi. Resim ve yazı, şiir ve resim arasında bir şey aramaya yönelmişti. Sanatçının bu kaygıları ve entelektüel araştırmaları onu yeni bir teknik bulmaya arayışına götürmüştür (Arslan, 2010b: 178).

Arslan resme ilk başladığı dönemlere geleneksel kabul edilen malzemeleri kullanmıştır. Fakat bu malzemelerin yapaylığından sıkılmış ve istediği etkiyi yakalayamamıştır. Araştırma yoluna giden Arslan tarihöncesi dönemde yapılan çalışmaları incelemiştir. Sanatçı, minyatür ustalarının izinden giderek kendi boyalarını oluşturmaya karar vermiştir. Önceleri basit malzemeleri düzensiz ve plansızca yüzeye sürterek renk elde etmeye çalışmış olsa da 1955 yılında tarihöncesi sanat üzerine rastladığı bir kitaptan bugünkü renk karışımlarını elde edeceği boya reçetesini edinmiştir.

Yeni reçetede ye alan malzemeler bal, reçine, sabun rendesi, yumurta akı, yağ, toprak boyalar ve idrar gibi malzemelerden oluşmaktadır. Bunların bir kaba

belirli ölçülerde alınıp karıştırılması ve kaynatılarak yoğun kıvamlı hale gelmesiyle yeni tekniğinin alt tabakasını oluşturmuştur.

Ham tuval üzerine hazır boyaları kullanmayan sanatçının bu yaklaşımıyla, geleneksel malzemelere karşı olduğu söylenebilir. Arslan'ın çalışmalarına bakıldığında boyanın serüveninden ziyade tematik unsurlar ön plana çıkmaktadır. Konu olarak okuduklarından yola çıkan sanatçı, zihninde beliren imgeleri kompoze etmektedir. Arslan'ın kullandığı unsurlarla ilgili yöntem ve içerik yaklaşımı, resmi tanımlayan şeylerin ötesine geçmektedir. Bu yüzdendir ki sanatçı, çalışmalarını “arture” diye isimlendirmiştir. Orhan Duru (2010: 32) Arslan'ın “art” sözcüğünden yola çıkarak “ure” ekini kullandığını ve “peinture” kelimesi ile “architecture” ya da “costructure” gibi kelimelerden esinlenerek art-ure birleşimini oluşturduğunu dile getirmektedir.

Arslan şiir-resim ya da yazı-resim arasındaki bağıntıyı yakalayabilmek için çokça okuyan, okuduklarının kendinde bıraktığı izlenimlere göre notlar alan ve bu notların yanına eskizler çizen bir sanatçıdır. Çalışmalarını uzun okuma süreçlerinden sonra oluşan eskizler ışığında kompoze etmektedir. Bu açıdan bakıldığında sanatın; düşün işlevine vurgu yaparak daha derin anlamlar içerdiğine gönderme yapmaktadır. Sanat onun için sadece belirli malzemelerin yüzeyde birleşip biçimi yorumlamak olmamıştır. Arslan biçim ve içerik açısından alımlayıcının zihninde iz bırakmak istemektedir.

Arslan genel bir değerlendirme yaptığında onu etkileyen şeylerin tarih öncesi sanatı, Mısır sanatı, düşünürler ve müzisyenler sonucuna varır. Sanat tarihinde sevdiği sanatçılar ise Leonarda da Vinci, Bosch ve Brugel'dir. Salt estetik kaygı içinde olmayan sanatçı Gustave Courbet'in “Hiç kanatlı insan görmedim...öyleyse hiçbir zaman bir melek resmi yapmayacağım” demesini çağının akademik resim sanatı karşındaki tavrına karşı bir başkaldırı olarak niteler. Kübist br resme baktığında ise biçimdeki değişikliklerin kolayca farkedilebilir olduğunu ama içeriğin önceki çağlardaki gibi manzara, cariyeye, portre ve natürmort olarak olarak aynı kaldığını düşünmektedir. Duchamp, Picabia ve gerçeküstücüler ile biçim-içerik tartışmalarının yapıldığı fakat sonraları soyut sanat ile aynı noktaya yani resim ve geleneğe dönüldüğünü ifade etmektedir (Arslan, 2010b: 178-179). Geleneksel

yaklaşımlarda biçim daha ön planda yer alırken çağdaş yaklaşımlarda içeriğin ön plana çıkması Duchamp, Picabia ve çağcıllarının tartışmalarının sonuçlarından biridir.

Estetik değerlendirmeler çoğu zaman bir nesnenin işlevine ya da olma sebebine dışsal kalmaktadır. Saf bir estetik nesneye örnek olarak süsleme nesnesi verilebilir. Süslemenin birincil işlevi bir şey ekleyip çıkararak güzelleştirmek ya da çekici kılmaktır. Bu da bizi doğrudan biçimci sanata götürmektedir. Biçimci sanat süslemenin öncüsüdür ve onun sanat koşulu minimaldir. İşlevsel amaçlar çerçevesinde sanat olmadığı ya da saf estetik araştırmaları olduğu söylenebilir. Biçimci eleştiri de belli nesnelerin fiziksel analizinden başka bir şey değildir. Fakat bu durum sanatın doğasına ya da işlevine herhangi bir katkıda bulunmaz. Ayrıca analiz edilen nesnelerin sanat eseri olup olmadıklarıyla da ilgilenmez. Bu noktada biçimci eleştirmenler sanat eserlerindeki kavramsal öğeleri de atlamaktadırlar. (Kosuth, 2011: 901).

Sanata ve estetik olana karşı sergilenen tavır her zaman salt haz arayışı değildir. Sanatçının geçmişi, ilgi alanı, yorumlamaları onun görsel algısını oluşturmaktadır. Bu anlamda bakıldığında zaman Arslan'ın modern estetiğe bakış açısının biçimci sanatçılardan daha farklı olduğu söylenebilir. Yazı-şiiir-resim arasında kendine bir yer arayan Arslan için anlatımcı çalışmalara imza attığı da söylenemez. Anlatımcılar bir durum, konu ya da olayı olduğu gibi aktarırken Arslan bunu edindiği bilgi birikimi ve var olan saplantılarıyla bütünleştirmektedir.

Arslan düzenli olarak günlükler tutmaktadır. Bu günlüklerde yer verdiği şeyler hem okumaları hem de okumalarının onda çağrıştırdığı imgelerin somutlaştırılmış halleridir. Ferit Edgü bu yüzden onu yazar-çizer olarak nitelendirmektedir. Okuduklarından yola çıkarak çizim yapması bazı çevrelerce illüstrasyon olarak tanımlansa da illüstrasyon daha farklı bir ifade biçimidir. Sözen ve Tanyeli'nin (2011: 145) belirttiği şekliyle illüstrasyon* sanatsal değer taşımayan

* Aslında “resimleme” ve “kitap resimleme” anlamlarına gelen sözcük, Türkçede çoğunlukla sanatsal değer taşımayan ve estetik nitelikten yoksun resim ürünleri için, küçültücü anlamda kullanılır (Sözen ve Tanyeli, 2011: 145).

ve estetik nitelikten yoksun olan resim ürünleri için kullanılmaktadır. Halbuki Arslan'ın çalışmaları için ne estetikten yoksun ne de sanatsal değeri olmayan yorumu yapılamamaktadır.

Bireysel ve toplumsal durumları kurgulayan sanatçı, kimi zaman efsanevi ve mitsel kimi zamansa siyasal imajların birleşimiyle çalışmalarını oluşturmaktadır. Bu da sanatının düşünselliği ve Arslan'ın üstyapı ile bağlantısını ortaya koyar. Üstyapı üretim ilişkileri üzerinde yer alan hukuki ve siyasal yapı olarak tanımlanmaktadır. Hukuki ve siyasal diye açıklanan tarafta din, sanat, ahlak, felsefe gibi alanlar da yer alır. Sanatçının çalışmalarının edebi eserlerden etkilenerek oluşması bu nedenle üstyapısal bir edim olarak açıklanabilir.

Arslan üstyapının entelektüel oluşumundan etkilenmekle birlikte burjuva sanat anlayışına hem biçim hem de içerik olarak karşıdır. Modern sanatın haz arayışı ve estetik araştırmaları Arslan'ın çalışma şekline ters düşmektedir. Aynı zamanda kullandıkları malzemeler de onun ilgi alanına girmez. Bu yüzden de fabrikasyon ürünleri çalışmalarında kullanmamaktadır. Sanatın özdeksel kısmında da karşı bir duruş sergileyen Arslan kendi malzemelerini doğadan topladıklarıyla oluşturmaktadır. Bu sayede yaratım aşamasının maddi boyutunu da kendi emeği ile karşılamaktadır. Yüksel Arslan'ın bu tavrı modernizme tam anlamıyla bir karşı duruştur ve bu aşamada Arslan'ın postmodern bir vizyona sahip olduğu sonucuna ulaşılabilir. Postmodernizm İngiliz sosyolog Giddens'in (2012: 1070) belirttiği şekliyle toplumun artık tarih ya da ilerleme tarafından yönetilmediği inancıdır ve Postmodern toplum da oldukça çeşitlilik, çoğulculuk gösteren, gelişimini hiçbir "büyük anlatı"nın yönlendirmediği bir toplumdur. Giddens'in tanımlamasına bakılarak Arslan hakkında bir sonuca ulaşmak gerekirse sanatçının yaratma ediminin herhangi bir değişkene bağımlı olmadığına ulaşılabilir.

4.3.2.1. 1955-1962 Arture Öncesi

Arture öncesi dönem Yüksel arslan'ın henüz reçeteli tarifleriyle resimler yapmadığı dönemdir. Bu zamanda gerçekleştirdiği çalışmalar çocukluk yıllarında

yaptığı gözlemlere dayanmaktadır ve Sabahattin Eyüboğlu’nun dediği şekliyle “Bak Böcekler De Öyle Yapıyor”, “İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü” serisi bu dönemde oldukça ses getirmiştir. Ferit Edgü’ye göre arayış dönem olarak adlandırılan bu dönem hem malzeme hem de içerik yönünde gelişme aşamalarında olduğu için çalışmalarının şimdiki halinin oluşum sürecinde birer basamak görevini görevi üstlenmiştir. Sabahattin Eyüboğlu Arslan’ın (Eyüboğlu, 2010: 41) “Bak Böcekler De Öyle Yapıyor” sergisi için: “Baktıkça görüyoruz ki resimlerine Yüksel görüldüğü kadar saf, acemi çaylak değildir. Araya taraya bir dil bulmuştur kendine, bir anlatma ustalığına varmıştır ve işin umut veren tarafı, anlatacak şeyleri de vardır” diyerek onu desteklemiştir.

Resim 6: Yüksel Arslan, “İsimsiz”, 1954, Kağıt Üzerine Doğal Boya, 37 x 56 cm, Fatma Erkman Mülkiyeti



Paul Klee, Joan Miro, Adre Masson gibi öncüller ışığında kendi dilinde bir soyutlama geliştiren sanatçı, doğanın sadece biçimsel özelliklerini değil birbiri ile olan ilişkisini de yansıtmıştır. Farklı parçaları imgeleminde bir araya getirerek mitolojik karakterlere benzer doğa kompozisyonları geliştirdiği görülmektedir.

Arslan'ın çalışmalarında akademik resimlerde olduğu gibi bir kompozisyon ya da armoni kaygısı görülmemektedir. Bunun en önemli nedeni ise katedilmiş yolların dışındaki arayıştır.

Resim 7: Yüksel Arslan, “Yeni Teknikle İlk Deneme”, 1955, Karışık Teknik (Deneysel),
35 x 75 cm



Çocukluk dönemlerindeki doğal yaşam gözlemlerini yansıtan Arslan doğayı salt taklit yöntemi ile değil, kendi hayal dünyasından parçaları betimlemiştir. Edindiği doğal araçlarla oluşturduğu ilk çalışmalardan olan Resim 6'da; bir at, bir sinek ve onları gözlemleyen birini yansıtmıştır.

Çalışma eylemi doğadaki maddeleri...insanın isterlerine elverişli kılma amacını güder; insanla doğa arasındaki madde alışverişini sağlamak için gerekli bir durumdur bu; doğanın insan yaşayışını durmadan etkisi altında tutmasını sağlar bu durum, bu yüzden toplumsal yaşayışın biçimlerine bağlı değildir – daha doğrusu, bütün toplumsal biçimlerin ortak niteliğidir (Allen&Uunwin; Fischer, 2013: s.30'daki alıntı).

İnsan doğalı değiştirip ona üstünlük sağlama çabasındadır. Çalışma ise doğalın değişmesidir. Fischer'e göre insan, doğa üzerindeki büyü gücünü kullanmayı tasarlar. Büyü aracılığı ile nesneleri değiştirmeyi ve yeni biçimler vermeyi amaçlar

(Fischer, 2013: 30). Arslan'ın doğal olanı değiştirip dönüştürerek soyutlamalara gittiği süreçte hayvan figürleri fantastik yaratıklara dönüşmüştür.

Sezer Tansuğ'un yorumuyla Arslan'ın bu döneme ait çalışmaları Picasso'nun II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde yaptığı gibi şiirli bir figür stilizasyonu ile birlikte gelen bir çeşit anlatma isteği taşıyan resimlerdir. Resim kalitesini güçlü bulan Tansuğ, hikayeci olmadığı ve bir fikri anlatma kaygısı olduğu için beğenmiştir. Hayvanlarla başlayan dizi daha sonraları insan betimlemelerine yer vererek insanlık tarihine vurgu yapmaktadır. Resimler seri halinde birbirini takip etmekle birlikte, kendi içlerinde de birbirlerinden ayrıdır. Tansuğ figür stilizasyonları için iki boyuta sığdırılmış karakteristiklik ve zeminle olan kaynaşıklık hakkında olumlu bir yargıya varırken süsleyici vasıf açısından karara varılamamış sonucuna ulaşmıştır. Tansuğ Yüksel'e neden sıkıntılarını övdüğünü sorduğunda ise onlarsız yaşayamayacağı cevabını almıştır (Tansuğ, 2010: 51).

Resim 8: Yüksel Arslan, “İnsanlı Günler”, 1955, Karışık Teknik (Deneysel), 11 x 25 cm, Besi Cekan Koleksiyonu



Minyatürü andıran perspektifsiz çalışmalar izleyiciye, kültürümüze ait gölge oyunu imgelerini anımsatmaktadır. Uzun süre hayvan soyutlamaları üzerine giden sanatçı, Resim 8 çalışmasında da bu üslubunu devam ettirmiştir. Soyutlamanın

yanında yer yer deformasyonlara da giden Arslan, beden üzerinde uyguladığı çözümlemelerde başkalaşmış biçimlere ulaşmıştır.

1959 yılına gelindiğinde “Phallisme” serisi hakkında Mazhar İpşiroğlu Türk-Alman Kültür Merkezi’nin galerisinde açılan sergi için Arslan’ın karmaşık bir bilinçaltı dünyası olduğunu söylemiştir. Organları eksik, daha önce görülmemiş yaratıkların henüz kemikleri ve kasları et bağlamamış figürlerin bulunduğunu ve bunların kurulmamış otomatlara benzediğini dile getirmiştir. Resmin zemininin bitkisel boyalar ve kum karıştırılarak özenle hazırlandığı, boyanın kimi zaman yüzeyden kazınarak ince taramalar halinde gözükmesi düzlemin ince bir tülle örtülmüş hissi yaratmasına ortam hazırlamaktadır. Resimler Taşistlerin* yaptığı gibi yeni bir düzey duyarlılığını yansıtmaktadır. Onlardan farkı ise Yüksel’in yapıştırma ve kabartmalara yer vermiyor olmasıdır (İpşiroğlu, 2010: 53).

Resim 9: Yüksel Arslan, “Phallisme 2”, 1958, Karışık Teknik (Deneysel), 40 x 63 cm



* **Taşist:** Taşizm akımı doğrultusunda çalışan sanatçıları, bu doğrultuda üretilmiş yapıtları ve söz konusu akımın düşünse arka-planını niteler (Sözen ve Tanyeli, 2015: 297).

Adnan Benk'in eleştiri yazısına gelindiğinde genç sanatçının o zamanın resim sorunları hakkında gözde ustalar kadar söz sahibi olduğunu söylemektedir. "Yüksel'in çalışmalarını yakından izleyen Sabahattin Eyüboğlu, bu resimlerde en büyük özellik olarak, ressamın kullandığı malzemeyi, hele kağıdı sevmesini görüyor" diyen Benk, resmin yapım aşamasına kağıdın işlenerek başlamasını başarılı bir girişim olarak nitelendirmektedir. Arslan'ın kağıdı kendine has yöntemlerle işlemesi izleyiciyi gündelikten kurtarmakla birlikte eski çağ resimlerini anımsatmaktadır. Soyut zeminde tarih öncesi ilkel insanı anımsatan betimlemeler, karışıklıkların Arslan açısından bir araya getirildiğinin kanıtıdır. Sanatçının "İnsanlı Günler" adını koyduğu resimlerinden birinde; insanın yeryüzüne gelişi ve tabiatla ilk kez karşılaşmasını insanın ilk tepkisiyle anlatmaya çalıştığı söylenebilir (Benk, 2010: 57-58)

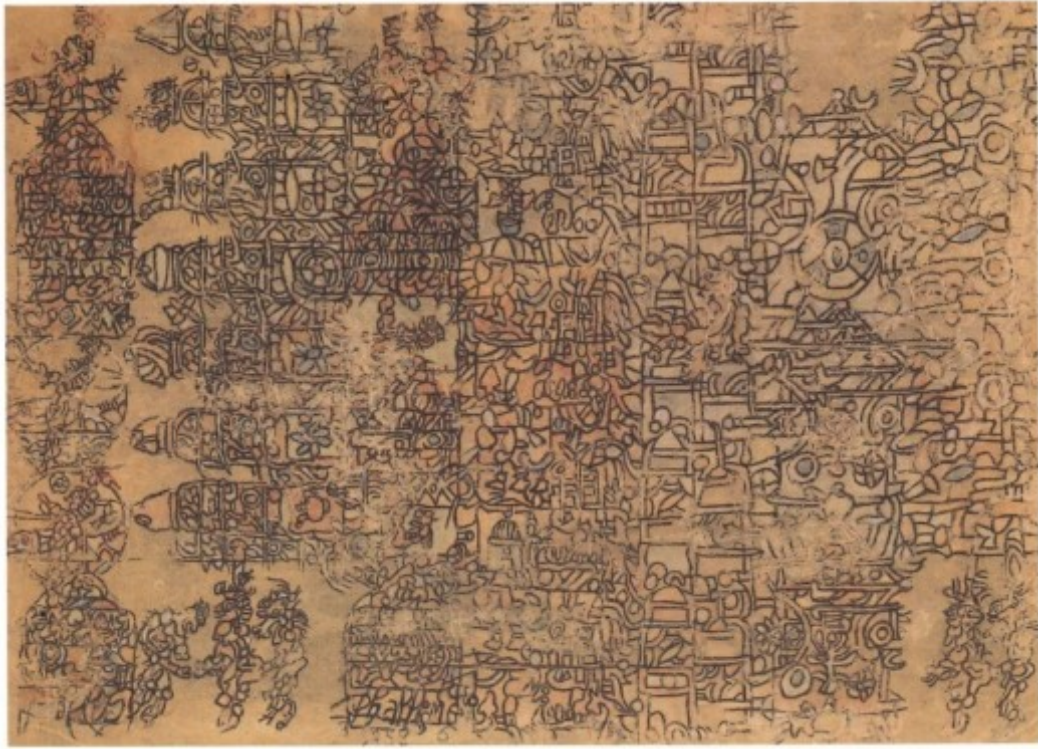
Arslan 1956-57 yılında askerde olduğu dönemde Baudelarie, Nerval, Rimbaud, Lautreamont, Marquis de Sade gibi düşünürlerin kitaplarını okumuş ve resim yapmaya devam etmiştir. 1958-61 yılları arasında oluşan Phallisme, askerdeyken okuduğu kitaplardan etkilenilerek döndükten sonra oluşturulmuştur. Sade'nin etkisinde kalarak cinsel içerikli temaları kullanan Arslan, ilkel duyguları betimleme yoluna gitmiştir. Bu ilkel duygular ilişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü serisinde hayvanları, ardından insanları betimlemekle başlamış ve Phallisme ile ilkelliğin duygularına doğru yönelmiştir.

Phallisme kelime olarak psikolojide fallizme denk gelmektedir. Fallik dönem çocuklarda 3-6 yaş arasına gelen, erkek çocukların annelerine, kız çocukların da babalarına hayranlık duyduğu dönemlerdir. Oidipus karmaşası da denen bu dönemde kızların yaşadığı çelişkiye eletra, erkeklerin yaşadığına ise oidipay kompleksi denilmektedir.

Arslan'ın yaptığı seriye Freud'un oluşturduğu dönemlerden birinin ismini vermesi psikanalitik kuramcılardan da yararlandığının bir göstergesidir. İnsan zihnini üç bölüme ayıran Freud; bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı diyerek zihni aşamalı bir şekilde inceleme yoluna gitmiştir. Bilinç gündelik hayatta hemen hatırlayıp örgütleyebildiğimiz bilgileri içerirken, bilinçaltı geçmişe dönük, yaşadığımız korku ve kaygıların bastırıldığı, günlük hayatta kişiyi rahatsız ve huzursuz edecek

duyguların bulunduğu kısımdır. Arslan'ın fallik döneme yani cinsel kimlik karmaşalarının yaşandığı döneme atıfta bulunurcasına çalışmalarını oluşturması Freud'un libido diye adlandırdığı hayatta kalma için kullanılan yaşam enerjini yoğun bir şekilde kullandığının göstergesidir. İnsanda bulunan iki temel içgüdü cinsellik ve saldırganlık, hayatta kalma üzerinedir. Saldırganlık ile tehlikeleri kovuşturan insan, cinsellik ile de neslinin devamını sağlamaya çalışır. Nejat Bozkurt'un (2014: 193) yer verdiği şekliyle 1913 yılında Freud'un yazdığı "Totem ve Tabu" isimli yayında ilksel toplulukların oidipus kompleksiyle ilişkili olan suçluluğun bastırılmasının, kültür, din ve sanatın kaynağı olduğunu ileri sürülmüştür.

Resim 10: Yüksel Arslan, "Phalisme 6", 1958, Karışık Teknik (Deneysel), 43 x 61 cm, Özel Koleksiyon



Cinsel kimlik arayışına göndermede bulunan Arslan bu seride başkalaşmış figürlerine dönüştürerek ve değiştirerek devam etmiştir. Başlangıçta daha sade olan Resim 9 ve Resim 10 kompozisyonları, giderek tekrar ve yansıma unsurlarıyla, Resim 11'de kalabalıklaşmıştır. Resim 11'de görülen kalabalıklaşma sonucu kaos

ortamı oluşmuş ve tüm parçalar birbiri ardına, içine, yanına eklenmiştir. Anthony Storr (1992: 262) bu konuda sanatçıların yaratıcı gücünü tetikleyerek karşıtlıklar arasındaki gerilimi dile getirdiğini, dizginlediği duygularını aktarırken onu yaratmaya iten şeylerden birinin kimlik arayışı olduğunu dile getirmektedir. Pskolojide çocukların cinsel kimlik arayışı olarak bilinen fallik dönemi sanatçı, iç dünyasındaki çekişmeleri ifade etmek amacıyla kullanmıştır.

Dizginlenmemiş benlik olarak bilinen id'in ihtiyaçları arasında cinsellik de yer almaktadır ve bu tip günlük bir kaygının sanatla ifade edilmesi, sanatın günlük kaygılardan uzak olmadığına da bir göstergesidir.

4.3.2.2. 1962-1969 Arture Dönemi

Ferit Edgü 1961-67 aralığına düşünsel dönem şeklinde isimlendirirse de bu dönemin, 1969 yılına kadar sürdüğü görülmektedir. 1961'de Paris'e giden sanatçı okuma ve resim yapma işlerini hızlandırmıştır. Arka arkaya pek çok sergi açmış ve bulunduğu yerlerde ses getiren çalışmalara imza atmıştır.

Edouard Roditi'nin 1965 yılındaki yorumuyla Arslan, kendi nesline ait seçkin ressamlar grubuna aittir. Bu grup o zamanlarda Berlin, Paris ve New York'ta gelişen indirgemeci anlayışın getirdiği "sanatın bayağılaşması" meselesine karşı çıkmaktadır. Arslan'ın çeşitlilik sağlamayan ısrarcı renk yelpazesi, fantastik denilebilecek figür yorumlamaları, hem ölümü andıran hem de grotesk* olan çalışmalara her izleyici kendini kaptıramayacaktır. Gölge oyunu folkloru Türk halk kültürünün vazgeçilmez unsurlar arasında yerini alır. Marquis de Sade, Alfred Jarry gibi okumaları ile bir yaşam öyküsüne tanıklık etmek mümkündür. Yeni

* Sözcük, ilk olarak 16. yy başında İtalya'da kullanılmaya başlanan bir tür bezemeyi nitelemek amacıyla ortaya çıkmıştır. Yeni keşfedilen bazı Antik Roma bezemelerini örnek alan bu teknik, gerçeküstü hayvan ve insan betilerini bitkisel örgelerle birlikte resmetmeye dayanmaktaydı. Hızla tüm Avrupa'ya yayılan grotesk, gerçekçiliğin tam aksi bir sanatsal tutumu anlatan bir sözcük haline gelmiştir. 18. yy'da ise, Aydınlanma ve Akıl Çağı Avrupa'sı sözcüğü gülünç, akıldışı, düşsel olguları nitelemek amacıyla kullanmaya başlamıştır. Bugün bir sanat kavramı olarak, ancak, yaygın olduğu dönemdeki bu türden bezemeleri niteler. Çağdaş sanat kavramları arasında yer almaz (Sözen ve Tanyeli, 2015: 121-122).

uygulamaları eskilerini de ortadan kaldırmadan zenginleştirmiş ve bu çeşitlemeler sanatçın üslubunu değişime uğratmakla birlikte zenginleştirmiştir. Zenginleşmenin neticesinde ise vizyon sahibi kişiliği imgeleminde hareketli ve öznel içeriklerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçı böylece esin kaynağı olan dünyayı daha iyi tanımasının yanında sürecin getirdiği şeyleştirme ve kusursuzluğa doğru uzanan bir döneme doğru ilerlemektedir. Roditi Arslan'ın çalışmalarını Türkiye'de ilk kez gördüğünde iki boyutlu ve kaligrafik biçimli çalışmalarını minyatürvari, Kuran etkisinde şeklinde yorumlarken 1965'e gelindiğinde üçüncü boyut engelinin kırarak heykelsi resim-kompozisyon niteliği kazandığını belirtmektedir (Roditi, 2010: 80).

Sanat tarihinin paradoksal bir ironisi böylece asrımızın büyük bir Türk sanatçısının, Antik Yunan'ın idealist felsefesinin tüm temel ilkelerinin özünü, Sokrates diyalektiğinin şu "kendi kendini tanı" felsefesini bize daha iyi anlatmasını sağlıyor. Dönemimiz sanatında olduğu gibi, klasik anlayış olan Antik dönemi veya doğayı taklitten ziyade, romantik bir anlayış olan sanatçının bireysel Egosunun ifadesinden esinlenen bir sanatta, bu kendini tanıma meselesi kesinlikle zaruridir; gerçekten de, bir yandan kendini ifade etmek isterken diğer yandan kendini göz ardı edip birbirini taklit eden çağdaş sanatçıların sayısı fazladır. Ama bu kendini tanıma durumu aynı zamanda sanatçıyı, kişiliğini ne şekilde olursa olsun çarpıtmaktan alıkoyan Böylelikle Yüksel Arslan'ın sanatı, tıpkı başarıya ulaşmış bir psikanaliz gibi, çoğu zaman toplum tarafından veya bireyin kendine dayattığı sansürden dolayı çarpıtılmış Ego ve Süper ego dünyasından daha ziyade, kendi id'ine, aynı zamanda bazen de bizimkine ait olan o yasak dünyanın kapılarını açmış olur (Roditi, 2010: 80).

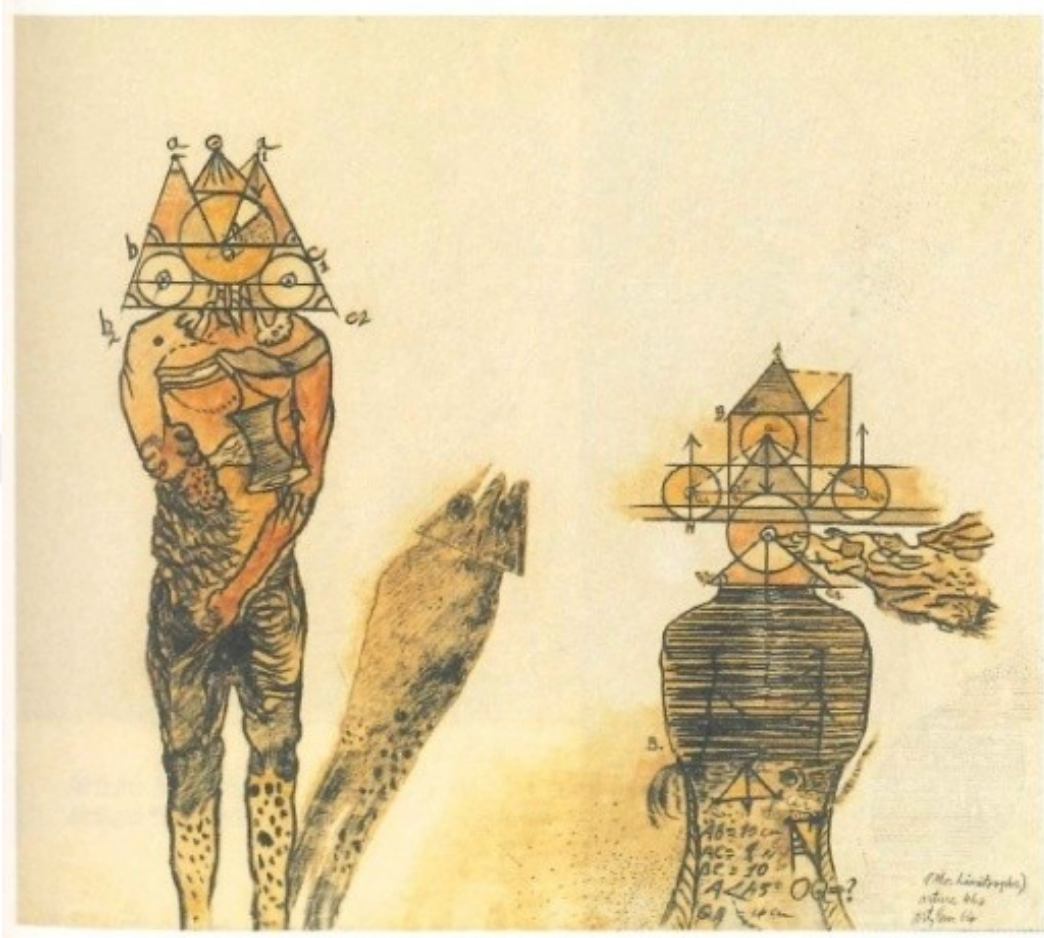
Selahattin Hilav'ın Yüksel Arslan hakkındaki düşüncelerine bakıldığında Avrupa çapında bir ressam söylemini kabul etmediği görülmektedir. Geçmiş dönemlerde sanat tarihine yön veren Avrupa'nın, konu hakkında artık üstün bir kıstas niteliği taşımadığını düşünen Hilav, bunu güçlü bir sosyal çevre olan Batı'nın, güçsüz hale gelmiş başka bir sosyal çevre olan Türkiye'ye uzun süredir yapmış olduğu baskının gizli bir hayranlık ve ideolojik aldaniş olduğunu düşünmektedir. Önemli olan noktanın herhangi bir kültür ya da ülke çapından olmak olmadığını söyleyen düşünür, önemli olanın sanatın yaratıcı gereklerini yerine getirerek ileriye uzanmanın gerekliliğine inanmıştır. Sanatın sentez ve aşamaya değer vermesi ve buna göre eleştirilmesi gerekliliğini savunan Hilav, Yüksel Arslan'ın çalışmalarına bakıldığında Doğu ve Batı'dan alınan unsurların kendi olmak kaygısıyla evrensele ulaşmak amacıyla oluştuğunu söylemektedir. Sanatçının kişiliğini oluşturan yerli ve

yabancı unsurların değişikliğe uğratarak kaynaştırıldığı resimler, gerçek sanat deneyinin ve yaratımının temelini teşkil eder. Deney ve yaratım, sanatçının çektiği çile, kendi arzuları, kendi düşündüğü, yani kendine varma yolculuğudur. Kendini oluşturan unsurları bir biçimde felsefi diyalektik ile aşmak, hem korumak hem de geçmişle hesaplaşarak yeniden yorumlamaktır. Varlıkta olduğu gibi, yaratıcılığın da temel unsurlarından biri olan aşma, önce bir “hayır” demeyi, bir “olumsuzlaşmayı” (negation) gerektirmektedir. Bu olumsuzlama Arslan’ın resme hayır demesiyle ortaya çıkmıştır. Arslan’ın peinture’ye karşı çıkan artureleri bunun en belirgin örneğidir. Hilav’ın düşüncesiyle “Bu ayrıca, sanatın insandan ayrı ve onun karşısına dikilen bir gerçek olmasına – sanat içinde yabancılaşmaya – karşı çıkmaktır; insan kişiliğinin ve hür varlığının temel bir şart olarak ileri sürülüşüdür” (Hilav, 2010: 81-82).

Resim 11: Yüksel Arslan, “Arture 64, Auto-Mastico-Arture 64”, 1964, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 46 x 64 cm, T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu

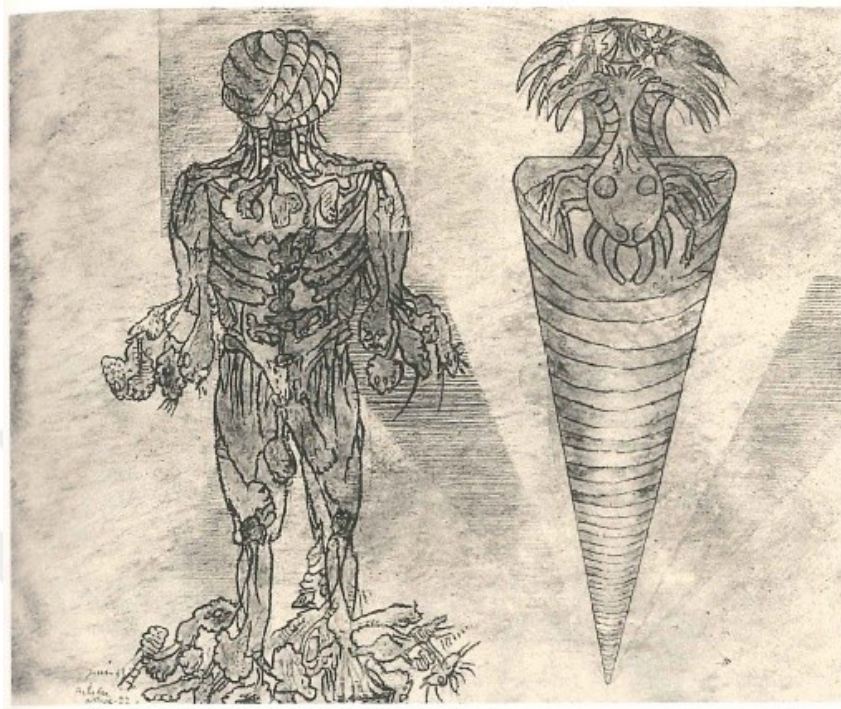


Resim 12: Yüksel Arslan, “Arture 46a, Bay Limitihrope”, 1964, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 33.5 x 38.5 cm



Resim 11’de Arslan insan uzuvlarından başlayarak kemiğe, hayvan kemiklerine ardından da mekanikleşmiş hissi veren boğaya doğru başkalaşan bir kompozisyon oluşturmuştur. Resim 12 çalışmasında ise sanatçı iki figür ve bir gölgeye, zihinlerinin biçimcileştiği düşünülen figürlere yer vermiştir. Resme sınırdaş ismi verilmesine rağmen birbiri ile etkileşimsiz duran figürlerin hem kendilerine hem de çevrelerine karşı gelişen bir olumsuzlama içerisinde oldukları düşünülmektedir.

Resim 13: Yüksel Arslan, “Arture 22”, 1969, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 42.5 x 48.5 cm, Özel Koleksiyon



Etnik izlenimleri resmiyle buluşturan Arslan, sanatının içeriğini dünya edebiyatından almaktadır. Bu durum onun ulusunu, yerelliğini ya da aidiyetini sorguladığı aynı zamanda da bunları aşma çabasında olduğunun bir göstergesidir. Kişiliğin biricikliği gibi bağlam bakımından özel olan bu çalışmalar yeni bir görünürlük sunmaktadır. İlk bakışta neye ya da nereye ait olduğu anlaşılamayan çalışmalar sanatçının içerik açısından aşkınlık sürecini iyi harmanlamasıyla ilişkilidir. Ece Ayhan’ın belirttiği şekliyle çalışmalarında “Piri Reis haritaları ve eskimişlik” vardır. Resim 13’te görülen formlar soyutlama yapılmış figürleri andırmaktadır. Arturenin sol tarafındaki figür insan formunu andırırken, sağda yer alan çalışma daha soyut bir şekilde izleyici ile buluşmaktadır. Sanatçı burda formları ve biçimleri olabildiğince soyutlayarak, yabancılaşma olgusuna vurgu yapmaktadır. Marks’ın deyişiyle “kendi alanında yabancılaşmayı yıkmak” yani var olan geleneğin ve kültürün ötesine geçerek evrenselliği yakalamak önemli bir sorunsaldır. Bu yaklaşımın Arslan’ın resimlerinde var olması ise onu farklı kılan temel unsurdur.

4.3.2.3. 1969-1975 Kapital

1965-1975 yılları arası Yüksel Arslan'ın toplumcu dönemi de denilen Kapital serisinin oluşumunu içermektedir. Ama asıl olarak Arslan (2010c: 129) Marks ve Engels üzerinde çalışmaya “Fransa’da Sınıf Savaşları” ve Louis Bonaparte’nin “18 Brumaire”sini okuduktan sonra 1966’da Pavlov’un “Seçilmiş Eserleri”ni okurken Kapital’i betimlemeye karar vermiştir. “Ekonomi Politikası”, Marks, Engels, Lenin’in hayatları ve eserleri, broşürlerin yanında “Felsefenin Sefaleti”, “Ücretli Emek ve Sermaye”, “Ücret”, “Fiyat”, “Kar” gibi kitapları okumuş ve 1968-69 yılları arasını geçiş dönemi diye düşünüp “1844 El Yazmaları” etkisinde küçük bir seri olan “Yabancılaşmalar”ı oluşturmuştur. Bu seride hakkında Arslan’ın söylemlerine birebir yer verilecek olursa:

Bütün çağların en büyük düzyazılarından birini, bu kavram olmaksızın resme dökmenin, benim için neredeyse imkânsız olacağını itiraf etmeliyim. Emek gücünü satan -İngiliz fabrikatörlerinin kibar deyişiyle "hand" yani "el" diye adlandırılan- bir işçi ile bir kapitalisti -yani “kişileşmiş sermayenin ta kendisini”- karşılıklı alım ve satım ilişkileri içinde nasıl yüz yüze getirmeli? Bu sorunu aşmak amacıyla, işçinin kafasını emek gücünü simgeleyen eliyle, kapitalistin kafasını da parayla, “şeylerin siniriyle” değiştirdim; yalın bir çözüm! Yabancılaşma kavramının benim işimdeki katkısı burada görülebilir. Yabancılaşmanın abartılı biçimde ele alınmasının ve bazı tablolarda görülebilecek başka hataların göz ardı edilmesini umarım (Arslan, 2010c: 130).

Arslan’ın Kapital üzerine bir dizi tablo yapma fikri 4 Temmuz 1969 yılında Marks ve Engels’in birlikte yayınladıkları ilk eser olan “Kutsal Aile”yi okurken oluşmuştur. Engels’in “Kapital’in Özeti”, “Kapital Üzerine Mektuplar” ve K. Marks’ın “Ekonomi Politikasının Eleştirisine Katkı” kitaplarının yardımıyla “Kapital-arture’ler” dizisinin birinci tablosunu oluşturan Arslan, daha sonra “Das Kapital”i okuyarak altı yılını sadece bu serinin oluşumuna ayırmıştır (Arslan, 2010c: 130).

Genel olarak bakıldığında emek-sermaye ilişkisinde yer alan insanların sembolleştirilerek anlatıldığı bu bölümde; bireyin kendine ve çevresine yabancılaşması, makineye olan bağımlılık, makineleşmiş insan, emek sömürgeciliği, kolonyalizm gibi konular ele alınmaktadır.

Resim 14: Yüksel Arslan, “Arture 171 Kapital XX (Kapitalist Üretim Süreci3, Artı Değer ya da Art-Emek ya da Karşılığı Ödenmemiş Emek)”, 1973, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 43.2 x 109.8 cm, Özel Koleksiyon



4.3.2.4. 1975-1980 Kapital’i Güncelleştirme Denemesi

1975’in Temmuzunda Kapital’den sonra ne yapmalı sorusunu kendisine soran Arslan kendine üç seçenek oluşturmuştur. Bunlardan ilki Kapital’i Güncelleştirmek adına tekeli devlet kapitalizminden yola çıkılarak, dünyanın en varlıklı on ülkesindeki durumu ekonomik ve siyasal açıdan resimlemek, ikinci seçenek az gelişmiş ya da halen gelişmekte olan ülkeleri Türkiye kökenli biri olarak betimlemek, üçüncüsü ise sosyalist ülkelerdir. Üç konuyu temel alan Kapitali Güncelleştirme Denemesi Kapital dizisini devam ettirmek adına yapılmış olup beş yıl süren çalışmanın ardından 1981 yılında sergilenmiştir (Arslan, 2010d: 155). Türkiye’ye geldiği dönemde Kapital’i betimlemeye karar veren sanatçı Kapital’i güncelleştirmek isterken de o dönemin Türkiye’sinin siyasi ve politik durumlarını baz alarak çalışmalarını oluşturmuştur. Arslan’ın bu serisinde hem dönemin siyasi liderlerine hem de köpek ya da köpek başlı insan figürlerine yer vermiştir.

Resim 15: Yüksel Arslan, “Arture 181, Tekelci Devlet Kapitalizmi”, 1976, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 71 x 82 cm, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu



4.3.2.5. 1980-1984 Etkiler

Ferit Edgü'nün “Özümsenmiş Etkilerden Yaratıcı Etkilere” isimli yazısıyla katalogda yer alan “Etkiler” serisi Yüksel Arslan'ın dizisinde daha çok etkilenmeler anlamındadır. Bu seri sanatçının kişiliğini oluştururken birincil veya ikincil olarak katkı sağlayan verilerin bileşimidir. Kendisini etkileyen kültür, sanat, ressam, şair, düşünür, yazar ve bilim adamlarından oluşmaktadır. Arturelerin oluşumuna katkı sağlayan, konuları belirtmek gerekirse tarih öncesi sanat, Hitit, Mısır papirüs ve mumyaları, İslam sanatı, geleneksel halk sanatları, görsel sanat sanatçılarından; Leonardo da Vinci, Jerome Bosch, Van Gogh, Pieter Bruegel, Francisco Goya,

Francis Bacon, Gustave Courbet, Honoré Daumier, George Grosz, müzisyenlerden; Bela Bartok, Eric Satie, J. Sebastian Bach, Iannis Xenakis, Leos Janacek, Modest Mussorgski, Dimitri Şostakoviç, Sergey Prokofiev, Varese, düşünürlerden; Aristofanes, Herakleitos, Sokrates, Epikouros, Rebelias, Lucretius, Diderot, René Descartes, M. de Sade, La Mettrie, D. Holbach, Adrien Helvetius, Mably, J. J. Rousseau, Ch. Fourier, Hegel-Feuerbach, Karl Marks, Friedrich Engels, Friedrich Nietzsche, Gramsci, Bataille, edebiyatçılardan; Samsatlı Lukianos, W. Whitman, Vladimir Mayakovski, François Villon, Miguel Hernandez, Benjamin Peret, Nazım Hikmet, Pablo Neruda, Henri Michaux, Yannis Ritsos, Voltaire, Babeuf, Edgar Allen Poe, Lautreamont, Arthur Rimbaud, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Vladimir Mayakovski, Lorca, Antonin Artaud, Attila Jozsef, Desnos, Eluard, Raymond Roussel, Brecht, Rafael Alberti, Michel Leiris, ilgilendiği diğer kişi ve konulara gelindiğinde ise Freud, Pavlov, Ayzenştayn, Maximilien Robespierre, caz, Dadacılık, Gerçeküstücülük, Meksika duvar resimleri, akıl hastalarının resimleri, duvar çiziktirmeleri ve niceleri sıralanabilir. (Edgü, 2010: 171).

Ferit Edgü “Etkiler” dizisini bir bileşim çabası olarak değerlendirir ve kendi sanatının geçtiği evrelerin, etkilenmelerinin bir bileşimi olarak tanımlar. Phallisme’den Marks’a geçen sanatçının gelişim evrelerini içeren bu dizi hem yapılan incelemelerin hem de kişisel gelişim evrelerinin sorugulanıp yendien yorumlanması şeklinde izleyici ile buluşmaktadır. “O, resim sanatını sorgulayan ve bunu yaparken kendi yaşamını sorgulayandır. O, yaşamı ile resmi arasında ayrılmaz bir bütün oluşturmaya çalışıyor” diyen Edgü önemli olan bunu başarmak değildir: “Çok güzel bir resim, başarılı bir resim değildir –yanızca çok güzel bir resimdir ve yalnızca bir duvarı süsler” diyerek sanatın amacı ve işlevine vurgu yapmaktadır (Edgü, 2010: 173).

Tarih öncesinden anlatıma başlayan Etkiler dizisi; günümüze kadar uzanan “sanatlar ve sanatçılar” ve “şairler, düşünürler, yazarlar, müzisyenler”i içeren, 30x21 büyüklüklerinde 126 artureden oluşmaktadır (Yıldız, 2010: 588).

Resim 16: Yüksel Arslan, “Arture 212, etkiler 5b (İslam Sanatları)”, 1980, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 198c, 30 x 21 cm, Ahmet Sel Koleksiyonu



Resim 17: Yüksel Arslan, “Arture 222, Etkiler 6e (Zanaatlar ve Halk Gelenekleri)”, 1980, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 21 cm, Claudine Martin ve Oliver O. Oliver Koleksiyonu



Resim 18: Yüksel Arslan, “Arture 206, Etkiler 2 (Türkiye’de Hitit Sanatı ve Neolitik Sanat)”, 1980, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 21 cm, Besi Cekan Koleksiyonu



Resim 19: Yüksel Arslan, “Arture 286, etkiler (B)-25a (Marks ve Engels – Manevi Hayvan Hükümdarlığı)”, 1982, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 21 cm, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu



4.3.2.6. 1984-1986 Autoarture

Otobiyografik konuları içeren Autoarture dizisi sanatçının çocukluğundan itibaren yaşadıklarını konu edindiği bir dizi olma özelliğine sahiptir. Çocukken gözlemlediği mezar taşlarından hayvanlara, yazarlardan şairlere, bir şekilde gözlem yaptığı ya da deneyimlediği hemen herşeyi betimleyen sanatçının daha önce betimlediği imgelerin kaynaklarını burada izleyici ile paylaşılmaktadır. Çoğunlukla düşünürleri resmeden sanatçı babasının iş kazası sonucu parmağını kaybedişi ya da ölüm gibi kendini etkileyen konulara da yer vermiştir.

Resim 20: Yüksel Arslan, “Arture 331, Autoartures II, 1984”, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 44.5 x 25 cm, Nicolas Topor Koleksiyonu



Resim 21: Yüksel Arslan, “Arture 334, Autoartures V (Çocukluk)”, 1984, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 62 cm, Besi Cekan Koleksiyonu



4.3.2.7. 1986-2000 İnsan Serisi

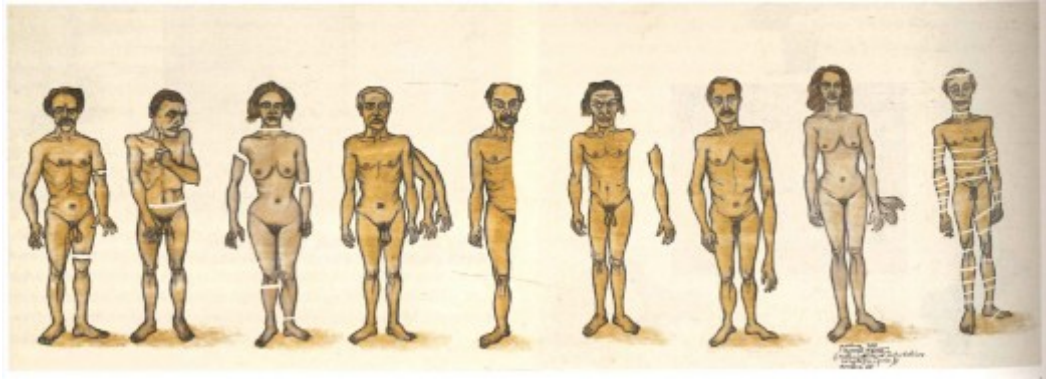
Arslan 1986-90, 1990-94, 1994-2000 yıllarında olmak üzere üç ayrı seriden oluşan İnsan dizisi Sovyet biyokimyacı Alexander Oparin'in "L'Origine de la vie sur la Terre" (Yeryüzündeki Yaşamın Kökeni) kitabından yola çıkarak oluşturmuştur (Yıldız., 2010: 589).

Yeryüzündeki yaşamın kökenini incelemeyele seriye başlayan sanatçı Pasteur'in "kendiğinden türeme" savını çürütmesiyle ilgilenmiştir. Charles Darwin'in biyolojik evrim teoreminden de etkilenen sanatçı, büyük patlamadan bu yana oluşumlara yer vermektedir. Yaratılış mitlerini de inceleyen sanatçı bu seriyi mitolojik zamanlamaya uygun biçimde oluşturmuştur. İnsana dair akla gelebilecek pek çok özel ya da özel olmayan durumu bu seride yansıtmıştır. Bu seriyi özel kılan en önemli unsur, bilimsel gerçeklikleri mitolojik ve dini olaylar ve durumlarla ifade etmesidir.

Resim 22: Yüksel Arslan, “Arture 363, İnsan IV, 1986”, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 26.3 x 50 cm



Resim 23: Yüksel Arslan, “Arture 387, İnsan XXVII: Sanrılar ve Somatognozik Bozukluklar”, 1988, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 26.7 x 75 cm



Resim 24: Yüksel Arslan, “Arture 424, İnsan 65: Hipnoz”, 1991, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 40 x 90 cm



4.3.2.8. 2000-2009 Yeni Etkiler

2000-2005, 2005-2009 yıllarında olmak üzere iki seri şeklinde ortaya çıkan “Yeni Etkiler”, bir önceki üç serilik çalışmanın biraz dışında fakat yine Yüksel Arslan konularındandır. Sanatçının insanı işleme ve irdeleme süreci 1950’li yıllara dayanmakla birlikte İnsan serisinde çok yoğun bir emek ve kat edilmiş yol vardır. Tüm bunlardan biraz uzaklaşmak isteyen Arslan Yeni Etkiler ismiyle daha önce oluşturduğu Etkiler dizisine benzer fakat soyutlamalar açısından daha yoğun bir seri ile karşılaşilmektedir.

Resim 25: Yüksel Arslan, “Arture 535, Walseries”, 2000, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 41 x 45 cm, Sinan Berent Koleksiyonu



Resim 26: Yüksel Arslan, “Arture 567, John Cage*”, 2002, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 28 x 22 cm



Resim 27: Yüksel Arslan, “Arture 605, Kurt Schwitters**”, 2006, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 21 cm



* John Cage 1912-92 yılları arasında yaşamış Flüksus akımı temsilcisi; Amerikalı besteci, filozof, yazar (Antmen, 2010: 200).

** Kurt Schwitters 1887-1948 yılları arasında yaşamış Dadaizm akımının Alman temsilcilerindendir (Antmen, 2010: 125).

Resim 28: Yüksel Arslan, “Arture 641, Edgar Varése*”, 2008, Karışık Teknik
(Arture Tekniği), 23 x 25.5 cm



4.3.3. Yüksel Arslan’ın Sanatsal Yorumu

Antik Yunan’dan anlatıma başladığı kısımdan itibaren hayat hikayelerini takip ettiği ressamlar ve düşünceleriyle özdeşleştiği fikir insanları sayesinde geçmişi kendi izlenimleriyle izleyiciye sunan sanatçı, kendine has bir ikonografiye sahiptir. Hem yaptığı çalışmaların oluşum süreci hem de anlatımsal açıdan, çalışmalarının resimden daha farklı bir kategoride olduğu düşünen Arslan, malzeme seçiminde de geleneksel yaklaşımdan uzak durmaktadır. Aslında en geleneksel olanı yani tarih öncesi sanatçıların malzemelerini kullanmaktadır. Eski minyatür ustaları gibi boyalarını kendi yapan sanatçı, sanatsal üretimini, başından sonuna kadar kendi yönetmektedir.

Arslan resim yapma edimine geleneksel diye tabir edilen akademik bilgi yardımıyla oluşan çalışmaların varlığına karşı çıkmıştır. Resim yapmaya ilgisi ve

* Edgar Varése 1883-1965 yılları arasında yaşamış Fransız asıllı müzisyen, besteci (Anonim).

yeteneği olduğu halde Güzel Sanatlar Akademisine gitmeyen sanatçı sanatın akademik uygulamalarını bu şekilde reddetmiştir. Aynı zamanda akademinin tercih ettiği yöntem ve malzeme gibi pek çok şeyi de reddetmiştir. Biçim, içerik, malzeme ve bağlam bakımından kendini diğerlerinden ayırmak isteyen sanatçı önce sanat tarihi eğitimi almış ve daha sonra da kendi yöntemlerini geliştirmeye başlamıştır. Sadece bu açıdan bile bakıldığı zaman ressam-resim tanımlamasına yeni bir boyut kazandıran sanatçı günde on beş saatlik okuma ve kağıt üzerine bir şeyler sürme meşgalesi ile plastik unsurların onun resmi için öncelikli bir kaygı olmadığını göstermektedir.

Sanatın kanonik olma ölçütü Postmodern sanatta ne kadar savunulabilecek bir durum ise Arslan'ın resimleri için de o derece kanonik yorumu yapılabilir. Belli bir alandaki kurallar toplamını ifade eden kanon kelimesi sanatın anlamsal bağlamına ket vurur. Sanat sınırları olmayan bir yaratıcılık ve ifade özgürlüğü alanı ise kurallar dahilinde olmasını gerektirecek herhangi bir durumdan söz edilemez. Burada bahsi geçen tamamen kuralların reddedilmesi değil, oluşum sürecine kuralların dahil edilmesidir. Arslan için figüratif ya da soyutlamalarda bir kanondur denilemez. Çünkü kendisi ve duruşu varoluş açısından bunun karşısında durmaktadır. Çalışmalarını bilinçli bir tercihle entelektüel argümantasyonlarla oluşturmayı seçen sanatçı, kuralı sorgulamaktadır. Kural denildiğinde insanların belirli şeyleri birbirlerine daha kolay aktarmalarını sağlayan ilkeler bütünü olduğu tanımı esas alınır, düşünerek üreten bir insanın bu ilkelere ihtiyaç duymayacağı varsayımına da ulaşılabilir. Kural ve ilkeleri kendine birincil üretme amacı belirlemeyen Arslan'ın bu açıdan daha özgür eserlere imza attığı belirtilebilir. Yakın arkadaşı Ferit Edgü'nün bahsettiği şekliyle çizer-yazar demek de mümkündür. Yaratıcılık ve imge yaratımı konusunda hem yaşamı hem de okumalarından yararlanan sanatçı, kendi gerçekliğini aktarırken herhangi bir baskı hissetmemektedir.

Arslan çalışmalarını hiçbir akım ve yaklaşımın içine yerleştirememektedir. Varlık Şentürk'e (2012: 14) göre sanatı eleştirmek çözümlemek ve yargıda bulunabilmek için hem yapısal hem de varoluşsal değerlerinin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bunu anlayabilmek için de sanatçının ideolojik yaklaşımının anlaşılması gerekmektedir. Hadjinicolaou'ya (1998: 102) göre ideoloji;

"insanların yaşamlarını, içinde yaşadıkları koşullarla ilintileme tarzlarını dile getiren düşüncelerden, değerlerden ve inançlardan oluşan görece tutarlı bir bütün"dür. Arslan geçmişini ve varoluşsal kaygılarını pek çok çalışmasında betimlemiştir. Bir çizer yazar olarak başından beri içinde bulunduğu arayış, onun farklı mihverlerde kendini araması olarak çalışmalarına yansımaktadır. Kimi zaman edebiyatta ve müzikte, kimi zaman dinde ve mitolojide devam eden bu arayış Maslow'un kendini gerçekleştirme edimi olarak da düşünülebilir.

Arslan kendini gerçekleştirmeye çalışırken kendine has bir üslup ve görsel ideoloji de oluşturmuştur. Hadjinicolaou'nun üzerinde durduğu bu kavram tam olarak eserlerin insanların yaşayışlarını varoluşsal olarak yansıtarak ve hem biçimsel hem de anlamsal unsurların özgül birlikteliği şeklinde anamlanmaktadır. Bu yaşayış sorgulamalarına Arslan'ın çalışmalarında sıkça rastlanmaktadır. Bunun en önemli sebeplerinden biri ise yazar-çizer oluşuyla ilgilidir. Sanatçı oluşturacağı çalışmaları uzun okuma ve not almalardan sonra hayata geçirmektedir. Bu da yaratım aşamasında uzun bir analiz sürecinden geçtiğinin göstergelerinden biridir. Görsel ideolojiyi Hadjinicolaou (1998:103) aynı zamanda toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisinin tikel bir biçimini oluşturan bileşim olarak da tanımlamaktadır. Yaklaşım tarzı, toplumsal bir bilincin birey gözünden yansıtılması olarak yorumlanabilir. Arslan'ın konu yelpazesine bakıldığında evrensel ve kişisel kavramları özgün bir biçimde yorumladığı dile getirilebilir.

Sanatçı ve toplum diyalektiğine bakıldığında çekirdekten başlayarak aile, sülale, topluluk, toplum şeklinde ilerleyen ve evrensele kadar devam eden izleklerle Arslan'ın burada en küçük birimden en genel birime kadar ilgi alanını genişlettiği söylenebilir. Toplum denilen unsurun hemen her aşamasında sorgulamalarda bulunan sanatçı bunu hem bireysel gözlemleri hem de diğer sanatçıların gözlemleriyle uygulamaktadır.

Sanat ve toplum diyalektiğinde toplumsal düzeni sağlayan yazılı yazısız unsurları tez olarak alınırsa, sanatçının eleştirel düşünceleri antitez olarak düşünülebilir. Kurallar ve düşüncelerin çatışması ile ortaya çıkan ise sanat eseri yani sentez olarak algılanabilir. Sanatçının eleştirel düşüncelerinin oluşması bulunduğu çevre ve hayat görüşü ile yakından ilgilidir. Her şeyden önce birey olan sanatçı,

kendini ve yaşamını hangi yönde geliştireceği ve eğiteceğine yaşadığı toplum koşullarının el verdiği şekilde karar vermektedir. Arslan'ın çalışmalarını yaşadığı toplumun dinamiklerinden etkilenerек oluşturduğu söylenebilir. Ekonomik ve toplumsal etkilerin yani altyapının hareketliliği sanatçının üstyapısal düşüncesini şekillendirmektedir.

1967 yılında sergi açmak için ülkesine gelen sanatçı Ankara'daki serginin müstehcen bulunmasıyla ilgili yargılanmıştır. Yargılanma sürecinde Türkiye'nin değiştiğini en çok da kitapçıların vitrinlerinden anlayan sanatçı Marksist yazınlarla çok sık karşılaşmış ve Kapital serisini oluşturmaya karar vermiştir. O zamanlar içinde yaşamasa da büyüdüğü toplumun kaygılarını anlamaya çalışan Arslan devam eden yıllarda da Kapital'i Güncelleştirme Denemesi adlı seriyi oluşturmuştur.

Arslan içinde yaşadığı toplumun durumu hakkında kayıtsız kalmamış ve altyapıdaki değişiklikleri çalışmalarına yansıtmıştır. Çalışmalarının içeriksel kısımlarını yaptığı okuma ve bunları yorumlama üzerine uzun yıllar çalışan Arslan biçimsel yani yüzeye aktardığı kısımları tamamen içeriklere uygun hale getirmeye çalışmıştır.

Biçimler, tarihsel açıdan bakıldığında somutlaştıkları “içerik” çeşitleri tarafından belirlenmekte, değişmekte, dönüşmekte ve bozulmaktadır. Buna istinaden içerik de kendi içinde değiştikçe kökten değişmektedir. Bu anlamda içerik biçime öncel konumdadır. Tıpkı Marksizm'e göre bir toplumun maddi içeriğinin yani üretim tarzının, üstyapısının biçimleri belirlemesi olarak görülebilir (Eagleton, 2006: 11).

Frederic Jameson “biçimin üstyapı alanında içeriksiz şekilde çalıştığını” belirtmektedir. Hegel ise “biçim içeriğe dönüşmedikçe ve biçim de içerik biçime dönüşmeden hiçbir şeydir” diyerek benzer bir şeyi farklı bir anlatımla dile getirmiştir. Biçim ve içeriği ilişkisini Marksist eleştiri diyalektik açıdan ilişkili görür ve sonucunda içeriğin biçimi belirlemede öncelikli bir rol sahip olduğunu savunmaktadır (Eagleton, 2006: 11-12).

Biçim ve içeriği diyalektik açıdan birbirlerine bağımlı olması aynı altyapı ile üstyapının ilişkisine benzemektedir. Maddi olan altyapı düşünsel olan üstyapıya nasıl bağımlı ise biçim de içeriğe o derece bağımlı bir ögedir.

Seçkinciliğe karşı çoğulculuğun ön plana çıktığı dönemlerde Yüksel Arslan'ın çalışmaları daha farklı bir yere sahiptir. Sanatçı Yılmaz'ın (2013; 413) yorumuyla ayrıksı biri olduğunun sinyallerini 1950'li yıllarda göstermiş fakat 1980'li yıllarda hak ettiği saygınlığı kazanmıştır. 1960-1980 yılları arasında egemen olan Amerika kaynaklı çalışmalar sanat camiasının birincil tartışması, soyut-kavramsal arasında yapılmıştır. Buna istinaden diğer yapımların varlığı tartışma gündeminden uzak kalmıştır. “resim sanatının özünü ‘boyanın macerası’na indirgeyen çevrelerin gözünde Arslan gibiler figüratif öyküleme geleneğini sürdüren, modern sanattan nasiplerini almamış sanatçılardır diyen Yılmaz (2013; 413) durumu “kavramsalcılara göreyse, daha önce gördük, ne tür olursa olsun, ressamlık zaten iyi bir gösterge değildi” diyerek özetlemektedir.

Altyapı ve üstyapının sanattaki yerinden bahsetmek ya da bu genel kavramları sanat ile özelleştirmek, sanata indirgemek gerekirse her iki unsurun da anlamlarına tekrar bakmak gerekmektedir. Altyapı toplumun sosyo-ekonomik durumunu vurgulayan bir olgudur. Bunun içersinde emek ve üretim yoluyla meydana gelen her türlü iş ve işlev bulunmaktadır. Maddi, diğer bir deyişle özdeksel olandır. Sanatta ki özdeksel duruma gelindiğinde üretim evresinde sanat nesnesinin geçirdiği süreç olduğu varsayılabilir. Özellikle resim sanatının maddi yani boya, tuval ya da benzer maddelerle üretimi sanat nesnesinin özdeksel ve altyapısal unsurunu oluşturmaktadır. Üstyapı ise altyapıda meydana gelen her türlü unsurun bilinç ediminden yansıması olarak görülmektedir. Sanat açısından bakıldığında ise sanat nesnesinin, sanatçı tarafından üretilene kadar geçirdiği bilinçli etkinlikle olduğu varsayılabilir. Sanat adına bir ürün ortaya koyabilmek için altyapı unsurlarında meydana gelen değişikliklerin üstyapıya yansıması ve bunun da sanatçı tarafından fark edilebilir olması önemlidir. Burada sanatçının bireysel varlığı önceliklidir. Birey kendi başına değil çevresindeki yapılarla birlikte var olabilmektedir. Bazı sanat çevrelerinde sanatın ve sanatçının bireyselliği vurgulansa da onun birey olması koşulu toplumsal yapıya bağlı olarak ortaya çıkmaktadır.

4.4. YÜKSEL ARSLAN'IN KAPİTAL SERİSİ (1969-1975) ÜZERİNDEN ALTYAPI-ÜSTYAPI DİYALEKTİĞİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

4.4.1. Eleştiri ve Çözümlemenin Kuramsal Boyutları

Sanat eserini inceleme biçimi ya da analizi denildiği zaman geleneksel yöntem olarak biçimcilik, anlatımcılık, yansıtmacılık ve dışavurumculuk gibi dört temel ölçüt ile karşılaşılmaktadır. Fakat geleneksel kıstaslar yenilenen sanat görüşünü her yönüyle eleştirmeye ya da yeni söylemler getirmeye olanak tanımadığı için zamanla çeşitlenmiştir. Yeni eleştiri yöntemlerinde birçok kuramcı, teorisyen ve toplumsal yönelimler sanat eseri yapılırken referans alınabildiği için eleştirinin çeşitliliği de referans alınan alanlara göre gelişim göstermektedir. Özellikle savaşlar ve ekonomik bunalımların yaşanması, teknoloji ve endüstrinin gelişmesi gibi etmenlerle birlikte sanat da yeni söylemler alanlarına yer vermek durumunda kalmıştır.

Eser incelemesi yapılırken bilimsel olabilmek adına kanıt ve yöntem unsurlarını göz önüne almak gerekmektedir. Yöntem her ne olursa olsun izleyicinin sonuca, belgelere dayanarak ulaşması gerekmektedir. Belgeler ise incelenen eserin içerisinde yer alan unsurlardır. Bunun yanında eser eleştirisini yaparken ikincil kaynaklardan da yararlanılabilir. Bunlar sanatçının inceleme dışında tutulan çalışmaları, biyografisi, eserin olduğu dönemle ilgili tarihi bulgular, sosyolojik unsurlar, psikoloji, mitoloji, din ve buna benzer diğer alanlarla ilgili bilgiler ya da incelenen eserin orijiniyi açıklamaya yardımcı olabilecek başka şeyler olabilmektedir. Bahsedilen bu ikincil kaynak türü, eser incelemesinin yöntemini belirlemektedir (Aytaç, 2013: 109). Her sanat dalı için birbirine benzer anlamlara gelebilecek inceleme yöntemleri mevcuttur. Günümüzde sanatların birbirinden destek alarak ilerlemeleri, yeni yaklaşım ve yöntemlerin gelişmesine neden olmuştur. Disiplinlerarasılık olarak anılan bu gelişme, eserlerin, tikel değerlerin yerine tümel değerlerin irdelenmesini sağlamıştır. İrdemelerin disiplinlerarası oluşu, çok sesliliği ve çoğulculuğu da beraberinde getirmiştir.

Arslan'ın çalışmalarının oluşum sürecine bakıldığında etkilenimlerinin edebiyat ve diğer sanat dallarından olduğu görülmektedir. Bu yüzden araştırmada

kullanılması gereken yöntem, çoğulcu inceleme yöntemi olarak belirlenmiştir. Çoğulcu inceleme yöntemleri için Aytaç (2013: 113) araştırmacıya anlatım rahatlığı sağlaması ve onu tek bir yöntem içerisinde sıkışıp kalmaması, araştırmacının hareket kabiliyetine sahip olmasından bahsetmektedir. Eklektik olan bu yöntemde inceleyici, kendi sezgiselliğinden yararlanarak eserin ağırlık noktasını belirleyerek, uygun olan yöntem konusunda seçimini yapmaktadır (Aytaç, 2013: 114).

Sanatı anlamak, çözümleyebilmek ve yargıda bulunabilmek için doğru eleştiri yöntemleri tercih edilmelidir. Çalışmanın doğru değerlendirilebilmesi için yapısal ve varoluşsal değerlerinin ortaya çıkarılması gerekmektedir. Sanat eserinin incelenmesi, açıklanması ve okunması için kullanılan yöntemlerin birleştiği noktalar dört ana başlık çerçevesinde birleşmektedir. İlki dış dünyaya ve topluma yönelik eleştiri, ikincisi sanatçıya yönelik eleştiri, üçüncüsü izleyiciye dönük eleştiri ve son olarak da yapıt dönük eleştiridir. Dış dünyaya ve topluma dönük eleştirinin içinde tarihsel ve sosyolojik eleştiri de yer almaktadır. İncelenen çalışmanın ait olduğu dönemi ve dönemin yaşam şekli araştırmacıya ipuçları vermektedir. Sosyolojik eleştiride sanatın ve sanatçının kendi başına var olmadığı, içinde yaşadığı toplumun kültürel, milli, dini, coğrafik özellikler, iklim gibi oluşumlardan etkilenerek gelişim göstermesi vurgulanmaktadır. Tarihselde dönemler, sosyolojikte toplum önemli değişkenler arasında iken psikolojik eleştiride sanatçı merkeze alınmaktadır (Varlık Şentürk, 2012: 14-15).

Eserlerin yapıldığı ortam ya da yansıttığı gerçeklik arasındaki ilişkiler üzerine oturtulan eleştiri çeşitleri; tarihi, sosyolojik ve Marksist diye ayrılmaktadır. Tarihi güçlerin toplum koşullarına nasıl etkiler yaptığı, eserin oluşmasında hangi unsurların rol oynadığını araştırarak, eserin dönemini açıklayabilmek ya da döneme bakarak eserleri açıklamak bu yöntemlerin temel özelliklerini oluşturmaktadır. Bu açıdan tarihi, sosyolojik ve Marksist yöntemler arasında net ayrımlar bulunmamaktadır. Tarihsel eleştiride okurun geçmiş dönemlerdeki çalışmaları anlayabilmesi için dönemin dünya görüşü, sanat anlayışı, gelenekler hakkındaki çağ koşulları temele alınmaktadır. Bu eleştirin en önemli yanı belli sanat geleneklerini yerine oturtmak ve o tür eserlere şekil veren unsurları ortaya koymasındır (Moran, 2009: 77-79).

Sosyolojik eleştiri sanatın kendi başına var olmadığı ve doğduğu toplumun etkilerini taşıdığı ilkesiyle hareket etmektedir. Kökeni XVIII. yüzyıla dayanan sosyolojik eleştiri, XIX. yüzyılda rağbet görmeye başlamıştır. Taine sanatın konusunu oluşturan olay ya da durumların fizik olayları gibi birbirini takip eden ve birbirinden beslenen bir durum olduğundan yola çıkmaktadır. Taine'ye göre sanatçıların bulundukları ülkenin, iklimi, fiziki yapın, politik ve sosyal koşullarından etkilenmemesi olanaksızdır. Fen bilimlerinde olduğu gibi sanatta da determinizm vardır. Bir durumu açıklamak için nedenleri ve etkilerinin de ortaya konulması gerekmektedir. Taine bu eleştiriye ırk-ortam-dönem olarak üçe ayırsa da günümüzde sosyolojik eleştiri daha da gelişmiş söylemlere yer vermektedir. Sosyolojik eleştiriye göre yapılan eleştiri tam bir sanat eleştirisi yerinin tutmamaktadır. Asıl amaç bu alandan yola çıkarak başka alanlarda bilgi sahibi olmaktır. Sanatın topluma ışık tutan, onu yansıtan eserleri incelenerek toplumsal durumlara ayna olduğu ve özellikle sosyal tarih araştırmalarına yön verdiği söylenebilir. Bu yönüyle bakıldığında sosyolojik eleştiri betimleyicidir, değer yargısında bulunmaz ve durumu tespit etmekle yetinir. Değer yargılarının belirlendiği eleştiri türü Marksist eleştiridir (Moran, 2009: 83-87).

Marksist eleştiri de sosyolojik eleştiri gibi genellikle sanat olayının nedenini araştırır. Aralarındaki en önemli fark, sosyolojik eleştiri sanat olaylarının nedenlerini çeşitlendirirken, Marksist eleştiri bunu ekonomik koşullar ve toplumda yer alan sınıf çatışmalarıyla açıklamaya çalışmıştır. Kimi toplumcu düşünürler ideolojileri yaymak için sanatın kullanılmasından yanadır. Bunu toplumcu çalışmalar değerlidir diğerleri değersizdir şeklinde açıklarlar. Fakat burada değer ve bunun yanında da güzelin ayırımına giderler. İdeolojik olanın değerli, değerli olanın da güzel olduğunu savunurlar. Bir sanat nesnesinin güzel olabilmesini değer koşuluna bağlamaktadırlar. Fakat sanatın misyonu ideolojik olma üzerine kurgulanamaz. Pekala ideolojik olmayan bir yapıt da güzel tanımına gerekli kıstaslarla girebilir. Bunu savunan Marksist düşünürler ise Adorno ve Fischer'dir. Fischer bir eseri yalnızca ilerici-gerici oluşuna göre yargılayamayız demektedir ve toplumculuk, toplumcu gerçekçiliğin ilkeleri ile sınırlandırılmamalı görüşünü savunmaktadır. Marksizmi tutucu bir şekilde yorumlayanların gerçekçiliği tek ve değişmez olgu olarak ele almaları, düşünce çeşitliliğini ve buna istinaden diyalektiği de olumsuz

etkilemektedir. Fischer buna eleştirel yaklaşmıştır. Özün yansıtılmasını bir estetik kategori olarak göre Fischer, gerçekçiliği de bir yöntem olarak açıklamaktadır. Bu yüzden de toplumcu gerçekçilik yerine toplumcu sanat olarak görüşlerini açıklamaktadır (Moran, 2009: 88-96).

Toplumcu gerçekçilik, daha doğrusu toplumcu sanat, geleceğin habercisidir. Bu sanatın dokusunda yalnız geçmiş bir tarihsel dönem değil, aynı zamanda gelecek olan dönem de vardır. Olgular değişmez, oysa bir anın gerçekliği kişinin bakış açısına göre değişir. Bir zamanlar “gelecek” olan, usumuzda geçmiş bir olayla birleşir, böylece yalnız belleği etkilemekle kalmaz, o zamanlar bütünüyle belirmemiş olan gerçekliği de tamamlar. Çoğu zaman gerçekçilik adına aşağılanan yalvasçı öğre yeni bir güç ve onur kazanmış olur toplumcu sanatta (Fischer, 2013: 135).

Toplumcu sanatçı emekçi kesimin tarihsel olarak görüş açısını benimsemektedir. Bunun içerisinde herhangi bir kişinin savına körü körüne bağlı olması gerekmez. Sanatçı, büyüme sürecinde olan toplumcu düzenle kendi arasında bir özdeşlik kurar ve ister istemez üstün burjuvayı savunan alanlarla bağlarını koparır. Sanatçı, verimli diyalektiğin sona ermesini istemez ve insanın gelişme yeteneğinin sınırsız olduğunu bilerek çalışır. Toplumcu sanatçıların tutumu kapitalist sanattan ayrı bir şekilde ilerler ve kendine her zaman yeni anlatım yolları bulması gerekmektedir. Bu yeni gerçekleri anlayabilmek için gereklidir (Fischer, 2013: 136-138). Yeni görüşlerin ortaya çıkması eskileri ile diyalektiksel etkileşim ile devam edecektir.

Eser incelemesi yapılırken irdelenmek istenen iki yapı söz konusudur. Bunlardan biri sanatsal elemanlar diğeri ilkelerle plastik unsurlardır. Plastik öğeler dengeli ve anlamlı bir ile oluşturulmuş olan eserlerin olmazsa olmazıdır. Bu duruma Varlık Şentürk’ün deyiimiyle alt yapı denmektedir. Sanat kuramları ve kuramların eser analizlerindeki işlevine değinilecek olursa da buna üstyapı denebilir. Var olan kuramların günümüz sanatının çok sesliliğine ve çok anlamlılığına her açıdan yetememesi nedeniyle bir üst yapıya ihtiyaç vardır. Söz konusu olan üst yapı hem sanatsal önerme ve kuramları içinde barındırırken hem de felsefenin başka kollarıyla da ilişkili olarak şekillenir.

Arslan’ın çalışma şekline bakıldığında biçimlerini öze dönük, biçimini ise topluma dönük olarak yapılandığı görülmektedir. Sanatçının toplum duyarlılığı esas alındığında hem dönem betimlemelerinde hem de toplumsal olguların

aktarılışında sanat eleştirisi yapılabilmesi için tarihsel, sosyolojik ve marksist eleştiriden yararlanılmıştır. Biçem konusunda herhangi bir akımın temsilcisi olarak görülmeyen Arslan'ın çalışmaları çoğulcu inceleme yönteminde toplumcu sanat başlığı altında incelenmiştir. Arslan'ın çok yönlülüğü ve çalışmalarındaki çok sesli yaklaşımlar gereği, çoğulcu incelemenin getirdiği esneklik ile birlikte psikanalitik yaklaşımdan da yararlanılmıştır. Bu açıdan yaklaşıldığı için resim analizi teker teker yapılmak yerine konularına ve benzeştikleri yönlerle göre gruplandırılmıştır.

4.4.2. Diyalektik Resim Çözümlemelerinde Çoğulcu İnceleme

Yüksel Arslan'ın Kapital adlı Arture dizisini oluşturma fikri Türkiye'ye yaptığı ziyaret sonrası oluşmuştur. Marksist klasikleri okumaya karar veren sanatçı okumaları üzerine notlar almış ve bunun üzerine belli karakterler oluşturmuştur. Bu karakterler Marks'ın Kapital'i ışığında, toplumsal olayların seyri ile ortaya çıkmaya başlayan çeşitli gelişmelerin resimlendiği arturelerden oluşmaktadır. Sanatçının 1969-1975 yılları "The Capital/Kapital" serisindeki resimler genel hatları ile sermayedarları, paranın gücünü elinde tutan kesimin dar gelirli vatandaşlar üzerindeki etkilerini eleştiren ve işçi kesiminin yaşadığı sıkıntıları sanatçı duyarlılığıyla sanat izleyicisine aktardığı eserlerdir. Arslan'ın "Kapital" serisindeki çalışmaları gruplandırılarak tez kapsamında incelenmiştir. Bu gruplandırma, çalışmaların verdiği toplumsal-tarihsel-sanatsal içerik doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Yüksel Arslan çalışmalarında başvurduğu sınıf mücadelesi ve işçi hareketleri konularını ele alırken varlıklı sınıf ile proleter sınıfın aynı insani duygularla yaratıldığını fakat sermaye ekseninde insanların birbirlerine yabancılaştıklarını vurgulamaktadır. Sanatçı bu iki sınıf arasında belirgin bir farktan söz etmektedir; varlıklı sınıflar bu yabancılaşma içinde kendilerini yerinde hisseder fakat işçi sınıfı ise bu yabancılaşma içinde kendini yıkıma uğramış hisseder. İşçi sınıfın kullandığı üretim araçları bu noktada başkalarının emeğini sömüren araçlar haline dönüşür. Arslan'ın algısında; işçi, üretim araçlarını değil, üretim araçları işçiyi kullanmaktadır. Bu da doğrudan üretim yelpazesi içinde yer alan işçinin tüketilmeye

başlaması anlamını doğurmaktadır. Çünkü emek varlıklı sınıf için bir metadır ve bu metayı sağlayan işçi, yaşam süreçleri içinde gerekli maya olarak kullanılmakta ve tüketilmektedir. Bu anlamda Resim 29, 30 ve 37’de sanatçı işçilerin otomatikleşme hallerinin eleştirisini yapmaktadır. İşçi sınıfını bir makinenin parçası gibi algılatan ve işlerini ihmal etmeleri durumunda sistemin aksayacağını hissettirdiği resimlerinde Arslan, makinenin bir parçası olan işçinin iş gücünün kullanımı üzerinde durmaktadır. Bu sistem şu şekilde gerçekleşmektedir: Tek bir işi yapma alışkanlığı işçiyi, hiçbir hata yapmayan bir araç haline getirirken, işleyişin bütünüyle ilişkisinde, bir makine parçasının düzeni ile çalışmaya zorlar. Zincirin parçası olan işçi insani olarak özünde farklılığı taşıyan bireylerle aynı işi yapmaktadır. Bu otomatikleşme durumu vücudun sistemli çalışma mekanizmasıyla aynı şekilde işlemekte bu nedenle de birey bir süre sonra kazandığı alışkanlık çerçevesinde akıl yürütmeden istenilen işi gerçekleştirebilmektedir (Arslan, 2010c: 132-133).

Resim 29 “Kapital II” isimli çalışmada geniş bir dokuma fabrikası alanında çalışan işçiler görülmektedir. Geniş açıyla yansıtılan kompozisyonda birbirine benzeyen figürlere küçük boyutlarda yer verilmesi, üretim sürecinde bireyin değersizliğine gönderme yapmaktadır. Resim 30 “Sermayeye Uyum Sağlamış İşçi” isimli çalışmada kafası madeni para şeklinde belirtilen figürün, emek gücünü* sermayedara düşünmeden teslim ettiği belirtilmektedir. Bu süreçte makinenin parçası olan birey, bireysel özelliklerinden kendini soyutlamış ve kendisini sermayenin himayesine adanmıştır. Resim 31 “Özel Mülkiyet” isimli çalışmada ise yine geniş açılı bir fabrika görünümü yer almaktadır. Başı madeni para şeklinde betimlenen takım elbiseli figür, bu Arturede sermayedarı temsil etmektedir.

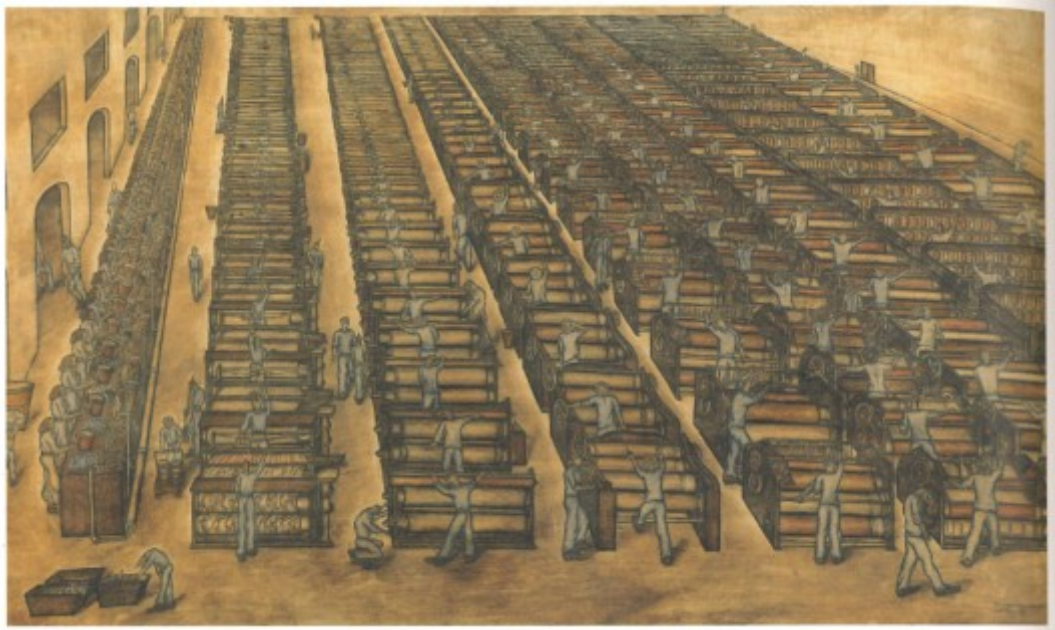
Resim 32 “Kapital III” isimli çalışmada yer alan fabrika diğer fabrikalara göre daha farklı ele alınmıştır. Diğerlerinde figürler durağan bir görünüm sergilerken burada tüm figürler değişken pozisyonlarda, dinamik bir şekilde konumlandırılmıştır. İşçilerin bu kadar küçük ve birbirinin aynı olarak betimlenmesi, sanayileşen toplumda makineye karşı artan ihtiyacın ve ona karşı gösterilen önemin, bireye verilen değerden fazlası olduğunu düşündürmektedir. Resim 33 “Kapital II A El”

* Emek-gücü ya da emek kapasitesi sözünden, insanın, kendisinde bulunan ve hangi türden olursa olsun bir kullanım-değeri üretirken harcadığı ussal ve fiziksel yeteneklerin bütünü anlaşılmalıdır (Marks, 2003: 157)

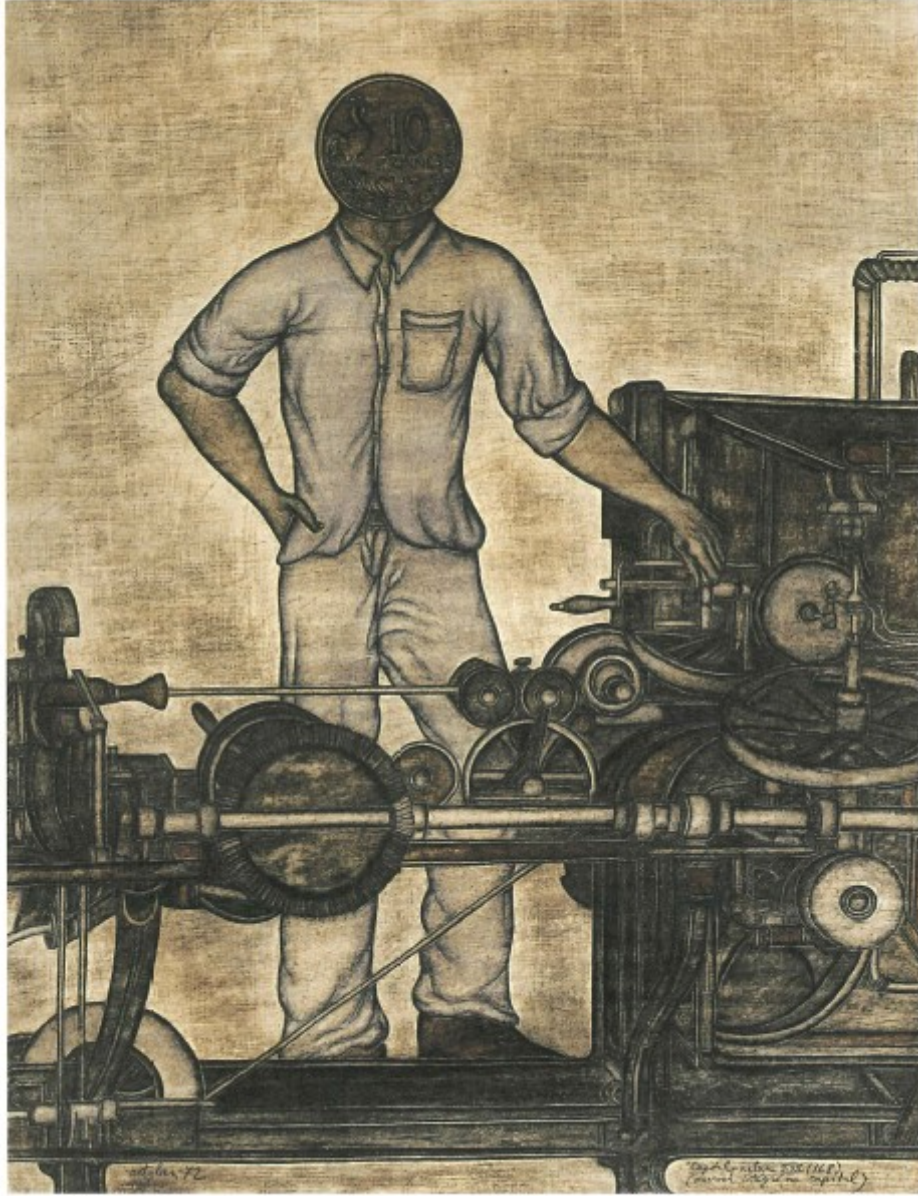
isimli çalışmada işçi yine bir makinenin başında, kafası el şeklinde gösterilmiştir. Makineleşmenin getirisi olarak pek çok işe aynı anda bakan işçi yedi adet kolla çizilmiştir. Kollardan bazıları makinenin üzerinde yer alırken bazıları da figürün kendisini boğar pozisyonda bulunmaktadır. Emeğini kiralama sürecinde kendinden ödün veren işçinin, kendine, kendi eliyle yabancılaştığı gözlemlenmektedir. Bu aynı zamanda emeğin kendi kendini sömürsü olarak da düşünülebilir.

Resim 34 “Kapital X İşçi Makinenin Uzantısı” isimli çalışmada bireyin makine için var olduğu görüşü eleştirilmektedir. İşçilerin mekanik parçalardan oluşan başları bu savı doğrular niteliktedir. Emek-sermaye nasıl ki birbirleri ile çatışan unsurlar ise işçi-makine de birbirine o kadar zıttır. Organik olan yapının inorganik bir oluşumla mücadelesi sanayi devriminin ilk yıllarında ortaya çıkmıştır.

Resim 29: Yüksel Arslan, “Arture 150, Kapital II”, 1970, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 65 x 110 cm, Fazlı Özcan Koleksiyonu



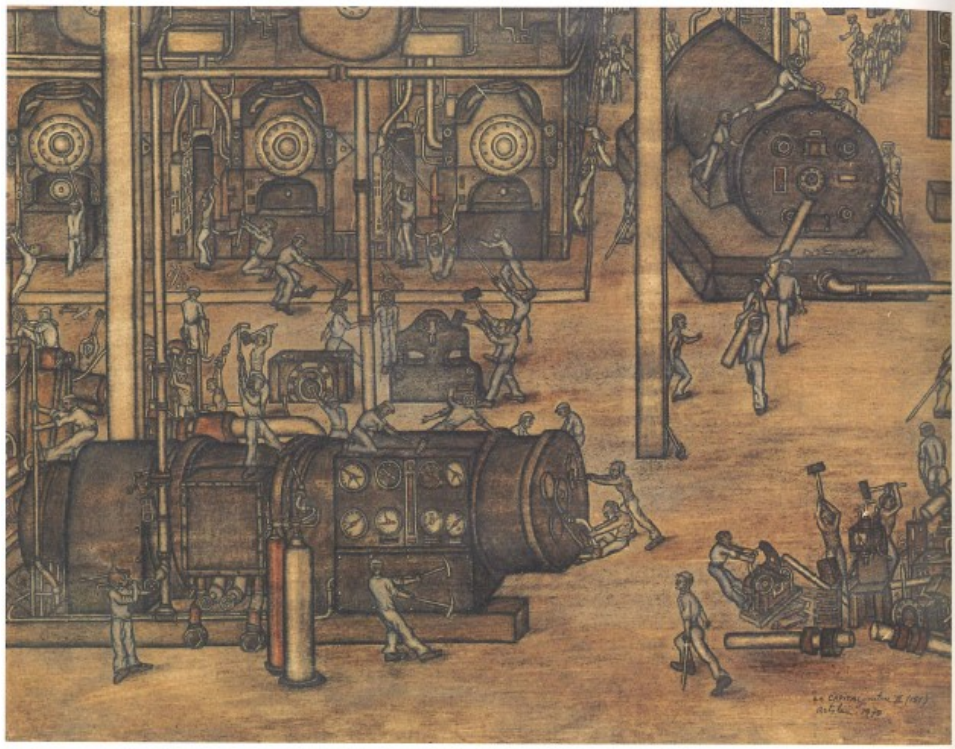
Resim 30: Yüksel Arslan, “Arture 168 Kapital XVII (Sermayeye Uyum Sağlamış İşçi)”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 34.5 x 45.5 cm, Besi Cekan Koleksiyonu



Resim 31: Yüksel Arslan, “Arture 167, Kapital XVI (Özel Mülkiyet)”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 59 x 99 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu



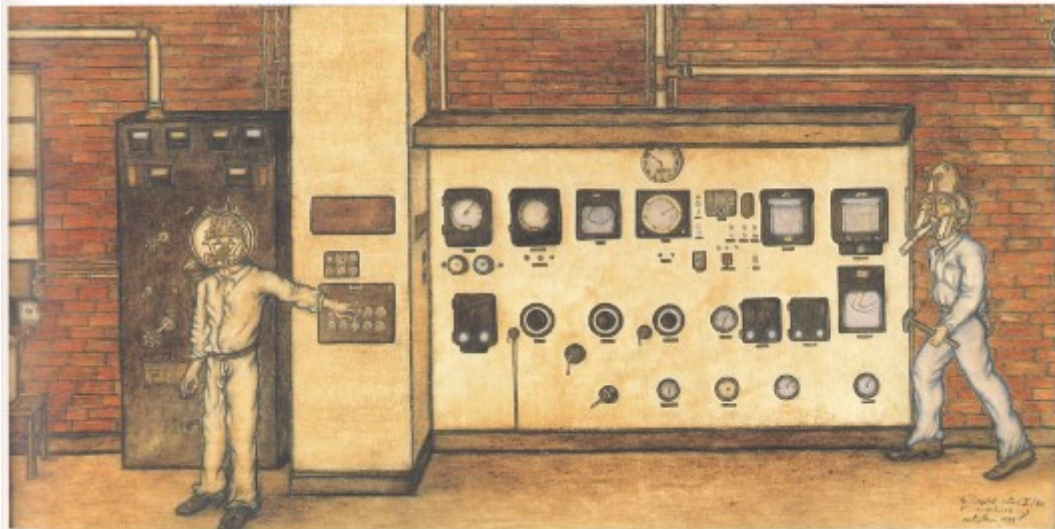
Resim 32: Yüksel Arslan, “Arture 151, Kapital III”, 1970, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 40.5 x 51.5 cm, Banu ve Oktay Kırış Koleksiyonu



Resim 33: Yüksel Arslan, “Arture 153, Kapital II A (El)”, 1970, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 38.3 x 48.8 cm, Özel Koleksiyon



Resim 34: Yüksel Arslan, “Arture 160, Kapital X (İşçi, Makinenin Uzantısı)”, 1971, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 31 x 61.5 cm, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu



Arslan (2010c: 134) işçilerin bir sınıf olarak, varlıklı sınıfa karşı ilk kez sanayi döneminin başlarında makinelerin ortaya çıkmasına direnişleriyle karşı koyduklarını belirtmiştir. Sanatçının ortaya koyduğu bu durum; İngiltere emekçi sınıfının durumunu anlatmaktadır. 1811’lerde İngiltere’de makineleşmenin neden olduğu işsizliği protesto eden yaygın eylemler olmuştur. Bu nedenle Yazıcı (1996: 39-40), bu dönemde İngiltere’de John Ludd’un yönettiği bir isyanda yeni kurulmuş bir fabrikadaki makinelerin tamamen tahrip edildiğini belirtmektedir. Benzer hareketler ilerleyen tarihlerde Osmanlı’da da görülmüştür*.

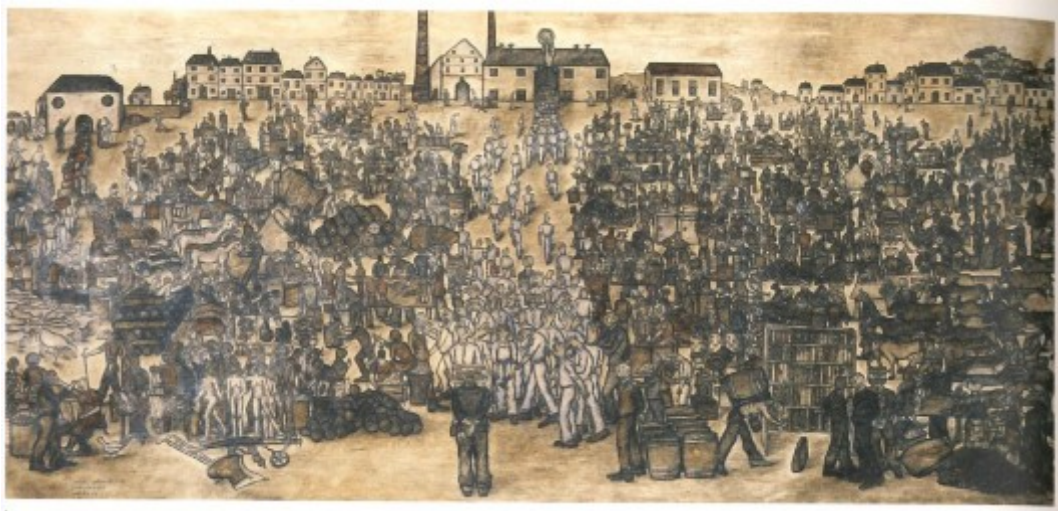
Türkiye açısından makineleşme tam da karşılığını bulmamakla beraber, makine sanayisi 1960’larda henüz gelişme gösteren bir devlet açısından ele alındığında sendikal hareketler de yeni oluşmaya başlamıştır. Bu hareketlerde ilk düşünülmesi gereken Türkiye’nin bir tarım ülkesi olduğudur. Türkiye de 60’larda sanayisini büyümeye çalıştığında sendikalar ve işçi hareketleri makineye direnme anlamında bir girişimde bulunmasa da sendikal faaliyetler ışığında işçilerin haklarını arama hususu ile ilgili birçok eylem ve grev düzenlenmiştir. Fakat Arslan’ın (2010c: 134) da bahsettiği gibi Türkiye’de de makineleşme ve sanayinin gelişmesiyle iş bulamayan tarım işçileri, sendikal eylemler gerçekleştirmek yerine yaşam alanlarını değiştirip büyük şehirlere göçmeyi seçmişlerdir. Bu durum Türkiye açısından 60’lı ve 70’li yıllarda ağırlık kazanmakla birlikte göç olgusunu beraberinde getirmiştir. Bu fabrikalaşma ve göç nedeniyle Arslan, sermayenin işçiye düşman bir güç olduğunu düşünmektedir (Arslan, 2010c: 135).

* Osmanlı zamanında işçi hareketlerinin “Osmanlı Amele Cemiyeti” ile kimi kaynaklarda 1854 kimi kaynaklarda ise 1895 yılında başladığı belirtilmektedir. Kurtuluş Savaşı yıllarında, işçileri teşkilatlandırma çalışmaları “Türkiye İşçi Derneği” ve “Beynelmilel İşçiler İttihadı” gibi sendikaya benzer yapılanmalar ile yürütülmüştür. Bu zamana kadar pek çok işçi derneği kurma girişimi yapılmış olmasına rağmen Türkiye’de sendikacılık çok partili hayata geçişle 1947’de 5018 sayılı “İşçi ve İşveren Sendikaları ve Sendika Birlikleri Hakkındaki Kanun” birlikte başladığı kabul edilir (Yazıcı, 1996: 98-125). 1950’li yıllara kadar tek partili dönem olarak da bilinen Cumhuriyet Halk Partisi iktidarında yürütülen kamusal sendikalaşmalar işlevsel olmamıştır. Ancak çok partili döneme geçilmesiyle birlikte sendikal hareketler önem kazanmaya başlamıştır.

Resim 35: Yüksel Arslan, “Arture 149, Kapital I”, 1969, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 69 x 107.5 cm, Papko Koleksiyonu



Resim 36: Yüksel Arslan, “Arture 154, Kapital IV (Mal)”, 1970, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 48.5 x 101.5 cm, Özel Koleksiyon



Resim 37: Yüksel Arslan, “Arture 158, Kapital VIII (Kriz)”, 1971, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 75.5 x 109.5 cm



Resim 38: Yüksel Arslan, “Arture 155, Kapital V (Sermaye ile Emek Arasındaki Savaş)”, 1970, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 60 x 101.5 cm, Muhsin Bilge Koleksiyonu



Resim 39: Yüksel Arslan, “Arture 164, Kapital XIV (Sendikalar)”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 63.5 x 107 cm, Muhsin Bilge Koleksiyonu



Resim 40: Yüksel Arslan, “Arture 177, Kapital XXIV A”, 1974, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 57 x 61 cm, Fazlı Özcan Koleksiyonu



Resim 41: Yüksel Arslan, “Arture 157, Kapital VII (Grev)”, 1971, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 70 x 101.5 cm, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu



Resim 42: Yüksel Arslan, “Arture 169, Kapital XVIII (Kapitalist Üretim Süreci-2; İş Gücünün Alım Satımı)”, 1973, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 53.5 x 107.2 cm, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu



Arslan, genel olarak ülkelerin, içinde bulundukları gelişimsel evreler sırasında bir salgın olmaya başladığını belirterek bu salgının; aşırı üretim salgını olduğunu düşünür. Sanatçı Engels'in "toplum, kendini birdenbire anlık bir barbarlık durumuna geri götürmüş bulur; sanki bir kıtlık, genel bir yıkım savaşı bütün gıda maddelerinin kökünü kurutmuş, sanki sanayi ve ticaret yok edilmiştir" sözlerinden yola çıkarak aşırı üretim olgusunu değerlendirmektedir. Aşırı üretim salgınının meydana getirdiği krizler ve bununla başa çıkan burjuvazi, kendine has bir iç devinime sahiptir. İç devinim, kendi içinde üretmek için üretme kaygısı güderken, kendini yok ederek, yeni pazarları ele geçirip eskilerini sömürge haline getirmektedir. Burjuvazi bu krizler süresince daha şiddetli krizlerin yolunu açarak var olan durumunu koruyabilmektedir (Arslan, 2010c: 138). Bu anlamda düşünüldüğünde Resim 35 "Kapital I" çalışmasında bir kriz anı gözlemlenmektedir. Çember şeklini almış kitle merkezi bir yeri baskı altına almaya başlamıştır. Merkezde kağıt banknot resmi olan çalışmada, sermayeye karşı bir tavır sergilendiği düşünülmektedir. Kitlenin dış duvarları işçi sınıfının oluşturduğu üretimi niteleyen bir fikirle sanatçı tarafından çevrelenmiş şekilde betimlenmiştir. Bu çember emeğin oluşturduğu güçtür. İşçilerin çemberin içine girmeleri halinde şekil değiştirmeleri durumu söz konusudur.

Şekil değiştirmeye başkalaşım olarak da bakılacak olursa yaşananların altyapıda meydana gelen sistem karşıtı hareketler olduğu dile getirilebilir. İşçilerin bulundukları alandan hoşnutsuzlukları, yer değiştirmeye çalışmaları toplum dinamiklerinin hareketliliği ile ilişkisini ortaya koymaktadır. Altyapının hoşnutsuzluğu Resim 35'te belirgin bir şekilde görülmektedir. Aynı hoşnutsuzluk Resim 39-40-41 numaralı çalışmalarda da görülmektedir. Grev temasına sahip olan bu çalışmalar, üstyapının dayatmalarına karşıt niteliktedir. Prekaritenin* varlığı, işçinin sömürülmesine zemin hazırlamıştır. Prekaritenin ortaya çıkışı ise işçi haklarının sanayileşme sonrası ortaya çıkmasından dolayıdır. Üstyapıda meşrulaştırılan sömürü, pratikte, geniş kitleleri arayış içerisine soktuğundan dolayı

* **Prekarite:** Post-Fordist, gayri maddi, esnek ve güvencesiz emek rejimlerinin ideal modeli olarak tanımlanmaktadır (Artun, 2014: 21).

işçi haklarının başlangıçta değil de sanayileştikten sonra çıkan sorunlarla onlara verilmesinin nedeni; insanların varlığını bilinçlerinin değil, toplumsal varlığının belirlemesidir.

Toplumsal varlık yinelemek gerekirse sanayi sonrası değişmiş ve başkalaşıma uğramıştır. Şekil değiştirme kitlelerin değişim sürecidir ve dünya bu değişime 1825’lerde İngiltere’de ticaretin durma noktasına gelmesiyle başlar, ekonomik pazarlar tıkanır, ürünler yığılır kalır, peşin para dönmez, fabrikalar kapanır, işçiler çok fazla üretim yaptıklarından dolayı çok fazla ürün piyasada birikmiştir. İngiltere’yle başlayan 1825 ekonomi sıkıntısı, Amerika’da 1857 paniği, 1870’lerde başlayıp 1890’lara kadar süren “Long Depression”, 1893 çöküşü, Amerika’da 1930’ların “Büyük Depresyon”u kağıt para ekonomisinin ilginç satırbaşlarını oluşturmaktadır. Yaklaşık 300 yıl süren bu süreç boyunca yavaş, ancak kararlı bir şekilde yükselen dalga, 21. yy insanının bugün kabul ettiği kağıt para ekonomisinin yerleştiği sürecin de açıklamasıdır. Bunun sebebi sürecin başında, bankaların bastığı kağıt paralara yönelik bir güvensizlik varlığından dolayıdır. Birkaç gramlık kağıt paranın niçin değerli olduğu uzun yıllar boyunca kitlelerin kafasında bir soru işareti olarak kalmıştır (Şensöz, 2014: 47 -48).

Arslan (2010c: 131), bu yaşanan evrelerini 12. yy da bir Fransız ozanın, “Landit pazarında bulunabilecek mallar arasında, giyecek eşyası, ayakkabı, deri, tarım aletleri vb... yanı sıra, ateşli dilberleri – femmes folles de leur corps – de sayıyor” (Marks, Kapital, I. Cilt, II. Bölüm:Değişim, s. 94’teki alıntı)” sözleriyle hatırlatmaktadır. Üretim yoğunluğu ve ekonomik bunalım çerçevesinde Resim 36 “Kapital IV Mal” isimli çalışmada Fransız ozanın cümlelerini resimleyen sanatçı bu noktadan sonra kişilerin birbirleri için yalnızca meta haline geldiklerini eleştirmektedir. Arslan ekonomi sahnesinde görülen kimselerin genellikle aralarındaki ekonomik ilişkilerin bir kişiliğe bürünmesinin eleştirisini resimlerinde içselleştirmiştir. Resimde neredeyse dünyada bulunan tüm üretim ürünleri ve bunları üreten kişileri ile sermayenin temsilcileri dâhil her şey bulunmaktadır. Tüketilen her şeyin yer aldığı resimde çıplak kadın figürleri ön planda vurgulanarak paranın egemenlik alanları simgelenmiştir. Egemenlik alanları ile büyüyen kitlelerin büyüme algısını sanatçı Resim 37 “Kapital VIII Kriz” çalışmasında uçsuz bucaksız bir kent

görünümü ile izleyiciye aktarmaktadır. Sanatçı algısındaki büyüme zaman içinde büyük yerleşim alanlarının da kurulmasıyla kitlelerin yaşayacağı alanların sermaye egemenliği içinde çoğalmasıyla doğru orantılı şekilde ilerlemektedir. Kurulan kapitalist sistem insanlığı, üretim için üretmek eyleminin içine sokmaktadır. Böylece maddi açıdan daha yüksek bir toplum biçiminin ortaya çıkması söz konusudur.

Arrighi, Sistem Karşıtı Hareketler kitabında; toplumsal hareketlerin kökenlerinin kapitalist sistemin yoğunlaşmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Köylüler ve düşük gelirli kesim de bu doğrultuda kendi kurulu yaşam ve çalışma modelini genişletmek ve derinleştirmek adına bir proleter olma yolunda adımlar atmaya başlamışlardır. Göçmenler kitlesel üretim sanayilerinde yeni işler arıyorlar ve böylece emek işçi rekabeti-işçi sınıfı gelirlerinin karşısındaki rekabeti arttırıyor. Bununla birlikte kitlesel üretim sanayindeki ücretli istihdam kalıcı bir geçim kaynağı haline gelmiştir. Bu süreç devam ederken sömürüye boyun eğmiş olan kitleler baş kaldırmaya başladılar. Bu başkaldırı Fransa ve Almanya gibi büyük ekonomileri olan ülkeler için bir başka sömürü kapısı aralamış oluyordu. Bir gurup göçmeni bir başka grupla ve yerli işçileri de tüm göçmenlerle karşı karşıya getiren etnik, ulusal ve dinsel farklılıkları sömürerek çok daha kolay bir şekilde denetim altına alma ve etkisizleştirme söz konusu olabiliyordu. Polonya, İtalya, İspanya gibi ülkelerde yeni işçi sınıfın alt katmanının yıkıcı gücü ile süper sömürü arasındaki çelişki zamanla önemli endüstriyel çatışma dalgaları yaratmaya başlamıştır. Bu çatışmalar sırasında sermayeye, hükümetlerin var olan kurumsal düzenlerine meydan okunuyor ve bu düzenlerin değişmesi gerektiği işçi sınıfı açısından dile getiriliyordu. Çıkan gerginlikler toplumsal olaylara dönüşüyordu. (Arrighi et al., 2004 :119 – 120)

Yüksel Arslan'ın dünyadaki bu gelişmeler ışığında resimlediği Resim 38, 39, 40 incelendiğinde kitlesel yığılmaların sanatçının eserlerinde kullanıldığı görülmektedir. Sanatçının çizdiği şehirler ve insan kitleleri giderek büyümüştür. İşçi kesimin yaşadığı dönüşüm ve hükümetlerin hak arayışlarını bastırma çabaları sanatçının toplum algısıyla birleşerek ifade bulmuştur. Resim 38'de şehir içinde kolluk kuvvetleriyle çatışan guruplar, Resim 39 ve 40'ta da işçi sınıfının yaptığı grev ve eylem hareketleri, Resim 41'de fabrika içinde gerçekleştirilen grev sahneleri yer almaktadır. Karşı hareketlerin oluşumu altyapı-üstyapı karşıtlığının

göstergelerindendir. Üstyapının inisiyatifsiz olarak tahakküm altına almaya çalıştığı emek olgusu, işçinin birey olarak değersizleşmesi, makinenin işçiden daha değerli konuma getirilmesi, işçilerin makileşmeye başlaması gibi sonuçları da beraberinde getirmiştir. Sanatçının buraya kadar çizmek istediği perspektif üstyapının değersizleştirme-yabancılaştırma-vasıfsızlaştırma durumlarının eleştirisi olma özelliğine sahiptir.

Sanatçı Resim 42 çalışmasına verdiği isimle de “Kapitalist Üretim Süreci-2; İş Gücünün Alım Satımı” bir günlük emek gücünün metalaştırıldığını bu noktada insanın meta haline gelip değersizleştirildiğini eleştirmektedir. İşçinin bir günlük emek gücünün üzerinden kazanılan para ve işçiye verilen maddi değer üzerinden düşünüldüğünde bu gücü bir günlüğüne kullanma hakkı herhangi bir meta gibi insani çerçevenin dışında kalan bir rol üstlenmektedir (Arslan, 2010c: 145).

Resim 43: Yüksel Arslan, “Arture 159, Kapital IX (Kolonyalizm)”, 1971, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 40 cm, Besi Cekan Koleksiyonu



Resim 44: Yüksel Arslan, “Arture 162, Kapital XII”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 33.5 x 48.5 cm, Ebru Özdemir Koleksiyonu



Sanatçı tahakküm üzerine kurguladığı Resim 43 ve 44 çalışmalarında, özel mülkiyetin eleştirisini yapmaktadır. Kendi emeğiyle kazanılmış özel mülkiyetin yerini başkalarının emeklerinin sömürülmesine dayanan kapitalist özel mülkiyet almıştır (Arslan, 2010c: 143). Arslan, Engels’ten yaptığı alıntıda köleliğin en önemli ekonomik faaliyetlerden biri olduğunu belirtmiştir. Ama köleliğin ortadan kalkmasına izin vermenin Kuzey Amerika’yı dünya haritasından silmek anlamına gelmesinden dolayı modern ulusların, köleliği Yeni Dünyaya ithal ettiklerini vurgular. Fakat bunu yaparken de Yeni Dünyadan bu durumun gizlendiğini de belirtmiştir. (Arslan, 2010c: 140). Kurulan bu tahakküm gibi her tahakküm benzer bir strateji izlenerek kurulmaktadır. Tahakküm altına alınan tarafın karar alma özgürlüğüne mümkün olan en katı sınırlamalar dayatılırken, tahakküm kuran tarafından karar alma özgürlüğü olabildiğince genişletilmiştir.

Resim 43’te görülen çarpık kentleşmiş bir yerleşim yerinin üzerinde büyük bir el görülmektedir. Elin duruş şekli, üzerinde durduğu yerin hakimiyeti altında

olduğunu düşündürmektedir. Çalışmanın isminin Kolonyalizm olması da bu yorumu kuvvetlendirmektedir. Resim 44 de görülen durum da Resim 43'teki ile benzer özellikler sahiptir. Resim 44'te fabrikalaşmış bir alan ve bu alanın çevresinde kurulmuş bir işçi kasabası görülmektedir. Tüm bu alana hakim olarak da fabrikanın bulunduğu yerin arkasında uzanmış ve aynı zamanda elini uzatmış bir figür görülmektedir. Sermayenin ona ait olduğu anlaşılan figürün, tüm bölgede hakimiyeti, rahat bir pozisyonda gösterilerek anlatılmıştır. Tam bir tahakkümün varlığı çalışmanın tamamında kendini göstermektedir.

Bauman, tahakküm altına alma stratejilerinin bir zamanlar devletlerin hükümetleri tarafından başarıyla uygulandığını ancak şimdi o devletlerin kendilerini, tahakküm altına alınanlar tarafında bulduklarını belirtmektedir. Artık dünya finans piyasalarının hareketleri devletleri yönetir duruma gelmiştir. Bu yüzden zayıf ekonomileri olan devletlerin yerine bir tür küresel yasama ve denetleme gücünün geçmesi günümüz koşullarında doğaldır ve bundan dolayı politik parçalanma ile ekonomik küreselleşmenin tahakkümü evrensel bir boyut kazanmıştır. Bütünleşme ve parçelleşme, küreselleşme ile yurt temelli hale gelmiş, karşılıklı olarak birbirlerini tamamlama sürecine girmiştir. Küreselleşme denen bu süreç ayrıcalıkların ve mahrumiyetlerin, servetin ve yoksulluğun, becerilerin ve acizliğin, gücün ve güçsüzlüğün, özgürlüğün ve kısıtlamaların yeniden dağılımında rol almaktadır. Tüm bu zıtlıklar içerisinde Arslan'ın Resim 43 ve 44'te kimlikler arası ayrımların yansıttığı eserler olarak bazılarının özgür seçimlerinin, ötekilerin üzerinde tahakküm oluşturduğu ile özetlenebilir (Bauman, 2012: 74).

Resim 45: Yüksel Arslan, “Arture 165, Kapital XV (İş Kazaları)”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 28.5 x 33 cm, Banu ve Oktay Kırış Koleksiyonu



Resim 46: Yüksel Arslan, “Arture 166, Kapital XVA (İş Kazaları)”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 28.5 x 36 cm, Jacques Vallet Koleksiyonu



Sanayileşme ve küresel ekonomilerin gelişimi ışığında iş kazaları da artış göstermektedir. Ekonomisi yeni gelişen ülkeler göç vermeye devam ettikçe kentlerde nüfus hızla artmıştır. Göç aynı zamanda eğitim seviyesi düşük işçilerin ihtiyaç duyulan alanlarda istihdam edilmelerini de beraberinde getirmiştir. Göçen kesimden tedarik edilen işçiler, bilmedikleri bir işte ve olumsuz çalışma koşullarında iş kazalarına maruz kalmaktadırlar. Burjuvazinin en az sermaye gücüyle verim sağlama düşüncesi iş güvenliğinin de gerektiği kadar sağlanamadığı ortamlarda işçi kesimin çalışmasını zorunlu kılmaktadır. Yüksel Arslan, karşılığı ödenmemiş emeğin aynı zamanda işçinin sinir sistemini tükettiğini ve beden gücünü, kaslarını işçinin tek yanlı çalışmasından ötürü engellediğini belirtmesiyle ele aldığı Resim 45 ve 46'da iş kazalarını eleştirmektedir. Sanatçıya göre makine, işçiyi işten kurtarmadığı için ve işçinin vücudunun tek bir yanının çalışmasına bağlı kaldığı için o işçinin uzun yıllar yaptığı işi bırakması bile birlikte işçinin vücudunda kalan arızalar işkence halini almaktadır. Çünkü kullanılmaya alışan kaslar işin bırakılmasıyla zayıflamaya başlayacağından insan vücudunda çeşitli deformasyonlara neden olacaktır. Bu sancılı süreç, her türlü kapitalist üretimin, yalnızca bir emek süreci olmayıp, aynı zamanda bir artı değer yaratma süreci de olduğu için, şu ortak özelliği gösterir: emek araçlarını kullanan işçi değildir, tersine, işçiyi kullanan emek araçlarıdır. Ne var ki, bu tersine dönüş, ilk kez yalnız fabrika sisteminde teknik ve somut bir gerçeklik kazanır. Otomat haline dönüşen emek aracı, yani işçi, Arslan'ın algısında, emek sürecinde işçinin karşısına, onu bitirip tüketen sermaye ve ölü emek şeklinde çıkar (Arslan, 2010c: 147).

İşçi toplumunun fiili yaşadığı iş kazaları dışında iş kazalarının sanatçı algısına yansması da Arslan'ın Resim 45 ve 46 çalışmalarında görülmektedir. Resim 45'te iki adet tünelin kesiştiği bir maden betimleyen sanatçı, maden işçilerinin yaşadığı kazaları resmeder. Eserde görülen figürlerde sadece işçiler vardır. Demek ki bir iş kazası olduğunda olaya müdahale edecek olan kesim yine işçilerdir. Resim 46'da göze çarpan iş kazası sanatçının çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Babası çalıştığı fabrikada bir iş kazası geçirmiştir. Çocukluk yıllarının travması olan durumu Arslan bu seride ele almıştır. Bunun sadece bir yakının başına gelmiş olmadığının farkında olan sanatçı, makineleşmenin önlemsiz tatbikinin dramla sonuçlanacağını bu çalışmasında göstermektedir.

Arslan'ın Resim 45 ve 46 “İş Kazaları” çalışmasında var olan bir toplumsal durumun ya da bakış açısına göre bir krizin tespitini yaptığı söylenebilir. Bu tespit de Toplumsal Gerçekçilik açısından devletin ya da konu ile ilgili yetkilerin dikkatinin çekilmeye çalışıldığı aynı zamanda da toplumun olaylardan habersiz olan kesiminin farkındalığının artırılmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir. Resim 46'da işaret parmağı olmayan el ile aynı zamanda önlemsiz çalışmanın sonuçlarının toplumsal önemine işaret edildiği düşünülmektedir.

İş kazaları ve zaman zaman ölümle sonuçlanan önlemsiz çalışma, iş güvenliği sağlığı adı altında güncelliğini korumaktadır. Emegın alım satımında emek veren kesime varoluşsal ve insancılık açısından yaklaşılması altyapının karşı hareketleri ile sağlanmıştır. Özlük hakları, sendikalaşma ve grev, iş sağlığı ve güvenliği gibi oluşumlar sanayileşmenin sonrasında yaşanan sıkıntılar sonrası ortaya çıkmıştır. Üstyapının prekarite yaklaşımı altyapıyı olumsuzlamıştır. Olumsuzlamanın sonucunda altyapı kendi dinamizmi içerisinde kitlesel olarak üstyapıyı sarsmış, köklü değişimlere zemin hazırlamıştır.

Resim 47: Yüksel Arslan, “Arture 156, Kapital VI (Sınıflar)”, 1971, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 59 x 77 cm, Besi Cecan Koleksiyonu



Resim 48: Yüksel Arslan, “Arture 175, Kapital XXIII (Sermayenin Dolaşımı)”, 1974, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 72 x 110 cm



Resim 49: Yüksel Arslan, “Arture 178, Kapital XXV (Sermaye Birikimi)”, 1975, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 72.5 x 81 cm



Yüksel Arslan'ın 1967'de Türkiye'ye gelmesiyle çıkış noktası bulan Marksist klasikleri resimlemesi fikri sanatçının bu seriyi uzun bir döneme yayarak yapmasını gerektirmiştir. 1967 yılında yapımına karar verdiği bu serinin son çalışması 1975'te tamamlanmıştır. Sanatçının çalışmalarında başvurduğu sınıf mücadelesi ve işçi hareketleri konuları genel hatlarıyla paranın gücünü elinde bulunduran kesimin dar gelirli vatandaşlar üzerindeki etkilerinin eleştirilmesi üzerinedir. İlk kez varlıklı sınıfa karşı 1800'lü yıllarda makinelerin ortaya çıkmasına ve emek gücünün zayıflatılmasına karşı çıkan başkaldırıda, işçiler, kurulan fabrikayı tamamen harap etmişlerdir. Arslan içinde bulunduğu gelişimsel evreler sırasında ülkelerin çıkan krizlere karşı aldıkları sert ekonomik önlemleri resimlediği eserlerinde bir iç devrim yakalamıştır. Egemenlik alanları ile büyüyen kitlelerin sermaye egemenliğiyle kurduğu ilişkiyi maddi açıdan daha yüksek bir toplum yaratma biçimi olarak aktaran Arslan, eserlerinde bu sistem içinde işçi sınıfının üzerinden gerçekleştirilen rekabeti eleştirmektedir. Varlıklı sınıfın tahakküm altına aldığı işçi sınıfı, kapitalist özel mülkiyetin tahakkümü altında şekillendiği için sanatçı aynı zamanda özel mülkiyetin de eleştirisini yapmaktadır. Sanayileşmenin getirisi olan iş gücü talebi göçen kesim tarafından karşılanması durumu da aynı zamanda işçi sınıfının çeşitli iş kazalarına maruz kalmasını ve kazai durumlarla ilgili bilgisinin olmaması gibi nedenlerle de gerçekleşen kazaların bilançolarının artması ile oluşan dramatik durumlarda sanatçının resimlerinde anomik unsurların da yansıtıldığını göstermektedir.

Resim 47'de sanatçı kapital serisinin sınıfsal ayrımını genel bir belirlemeyle yapmıştır. Sınıfları ayıran simgeler: Yumruk kafasıyla; işçi sınıfı, para kafasıyla; varlıklı sınıf-sermayedar, boğa kafasıyla; sistemi yöneten sınıf belirtilmiştir. Resim 48 "Sermayenin Dolaşımı" ve Resim 49'da "Sermaye Birikimi" çalışmalarıyla sanatçı tüm kapital serisinin özetini resimlemiştir. Bu çalışmalarda tüm sınıflar, sınıfsal hareketler, ekonomiyi yöneten kurum ve kuruluşların yanı sıra kağıt paranın piyasaya girmesinden tahvil ve bonoların hareketliliğini dinamik bir şekilde yorumlamaktadır.

Resim 49'da sanatçı kompozisyonunu daire biçiminde oluşturmuştur. Daire insanlara dinlerini tanıtır ve öğretmek için kullanılan sembollerden biridir ve en önemli özelliği güneşi anımsatmasıdır. Dairenin mükemmellik çağrıştırması onun aynı

zamanda tanrısal bir simge olmasını ve tektanrıcılığın sembolü olarak yorumlanmasını sağlamıştır. Antik Yunandan bu yana görüşler başlangıç ve bitişinin belirli olmamasından dolayı dairenin yaşam ve zamanla ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Dairenin alanını oluşturan merkeze doğru ışınlar gönderildiğinde ışınlar nokta şeklinde birliği simgelemekle birlikte, merkezden çevreye doğru ışınların ayrılması da her şeyin birbirinden ayrılıp çeşitli yönlerde doğru ilerlediğinin göstergelerinden biridir. Uzakdoğu ve Selçuklu süsleme sanatlarında dairesel hayvan figürleri ya da soyut simgeler döngüyü, sonsuzluğu, hareket ve canlılığı temsilen tasvirlerde sıkça kullanılmıştır (Aksoy, 2000: 72-74). Tüm bu temsiller yaşam-ölüm, iyilik-kötülük, varlık-yokluk gibi anlamlarda da kullanılmış ve diyalektik yaklaşımla örtüştürülmüştür. Kendi kuyruğunu yiyen yılan ya da ying-yang temsilleri daire sembolünün diyalektik perspektifine örnek olarak gösterilebilir.

Sanatçının kompozisyon biçimi ve işlediği imgelerin yerleştirilmesi rastlantısal bir durum değildir. Serinin son resmi olan Resim 49 konuyu özetlemek için diyagramsal bir bütünlükte oluşturulmuştur. Sermaye ve gücü simgeleyen adamın çevresinde biçimlendirilen dört bölme sınıfsal hiyerarşiye gönderme yapmaktadır. Daire şekli tanrıyı ya da döngüyü temsil etmesi açısından seçilmiştir. Merkezde yer alan kişi yönetimden sorumlu kişi olarak düşünülmektedir. Ondan sonraki gelen bölüm, bürokratları temsilen önemli devlet binaları, kürsü, makam aracı ve iyi giyimli insanlar yerleştirilmiştir. Dışa doğru gidildiğinde üçüncü parçada kapitalist sistemdeki emek sermaye ilişkisi yaşanan çatışmalarla birlikte fabrika içi veya dışı olarak betimlenmiştir. Bu parçada fabrika, işçi ve kolluk kuvvetlerinin oluşu kapitalist sistemin tahakküm altına aldığı kesimleri göstermektedir. En dış kısımda feodal toplumların yönetim sistemlerine ve sermayeyi elinde bulunduran büyük güçlerin, ekonomisi küçük olan diğer devletler üzerinde uyguladığı tahakküm ve yaptırımları hiyerarşik olarak sıralamıştır. Dördüncü bölümde gösterilen işçiler üçüncü bölümdeki işçilere göre daha ilkel koşullarda çalışmaktadır. Sanatçı burada farklı kültürlerin hayat şartlarını sentezleyerek köleci toplumun ezici güçlerini dramla ele almaktadır. Bunu anomiyile açıklamak gerekirse Marshall'a göre (2005: 32), "bir toplumun normlarının etkisizleşmesi, çöküntü, karışıklık ya da çatışma olması durumunu gösteren bir terim" açıklamaktadır.

Antik Yunan yazınlarında sık rastlanan “anomia”, “yasadız” anlamına gelen “anamos” sıfatından gelmektedir. O zamandan bu yana çöküntü anlamına gelen anomi, genellikle negatif anlamda kullanılmaktadır. Durkheim’ın yazılarında bu kavramın en çok ön plana çıktığı metinler: “Toplumda İş Bölümü” ile “İntihar”dır. Durkheim’ın bu çalışmaların ilkinde anominin, toplumun mekanik dayanışmadan organik dayanışmaya geçiş sürecinde ortaya çıktığından bahsetmektedir. İş bölümünün gittikçe artması normal olarak organik dayanışma sayesinde toplumsal bütünleşmeyi de beraberinde getirmektedir. Fakat ekonomik değişimin ahlaki düzenlemelerin farklılaşma ile uzmanlaşmanın artışına ayak uyduramayacağı kadar hızlı olduğu yerlerde anormal ya da anomik olarak nitelenebilecek hastalıklı bir iş bölümü görülmektedir. Durkheim, intiharı açıklarken – ki anomi de intihar nedenlerinden biridir – bu savını iyice geliştirmiştir; anomik intihar daha çok organik toplumlarda, özellikle, iktisadi düzenlemenin gerilemekte olduğu iktisadi depresyon ya da patlama dönemlerinde gözlenmektedir. Böylesi dönemlerde insanlar toplum düzenine daha az bağlı kaldıkları görülmekte ve temel arzular sınırsız ve karışık boyutlara varabilmektedir. Tüm bu açıklamalara istinaden anomi, Durkheim’ın ilk başta tasarladığı gibi toplumun ve toplumsal düzenin yapısal bir özelliği olmaktan ziyade, neredeyse psikolojik bir düzensizlik ve anlamsızlık durumuna dönüşmektedir (Marshall, 2005: 32-33).

Türkiye’nin geçirmiş olduğu süreçlere hem altyapı hem de üstyapıda etkinliğini sürdüren Arslan’ın perspektifinden bakıldığı zaman yapı, örgüt, sistem, toplum, kültür sorgulamalarına değindiği ve bunu yaparken de eleştirel tavır sergilediği görülmektedir. Tarih açısından kısa sayılabilecek olan zaman aralığı göz önüne alındığında bu kadar fazla değişimin yaşanması yapı, örgüt ve sistemlerin dönemlerinde geçerliliğini yitirmesi olduğu düşünülebilir. Tatminsizliklerin maddi ve manevi boyutu doğaya hakim olma anlayışı ile birleştiğinde enlemsel olan altyapısal düzenin huzursuzluğu kaçınılmaz raddede ortaya çıkmaktadır. Enlemsel huzursuzluk, boylamsal olan üstyapısal düzene etki ettiği zaman ise düşünsel ve ideolojik şekilde yeniden yapılanmalara zemin hazırlamıştır. Bottomore’un (1993: 562) yorumuyla Marks bunu kavramsallaştırma sürecinde toplumsallaşmış insan düşüncesinde yola çıkmaktadır. Birey-toplum arasında belirli bir özleşme olduğunu

varsayan düşünür toplumu bireyden öncelikli tutarak, topluma birey üstü bir fenomen olarak anlam kazandırmıştır.



BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

Resim Analizinde Altyapı-Üstyapı Kurgusunun Yüksel Arslan Eserleri Üzerinden çözümleme süreci dört temel başlıkta açıklanmıştır. İlk olarak “Altyapı-Üstyapı Diyalektiğinin Sanat ve Toplum Bağlamına Yansıması” başlığında altyapı-üstyapı kavramları açıklanmaya çalışılmış ve buna bağlı olarak toplumsal yapı, insan ve toplum, diyalektik, altyapı-üstyapıda sanatın toplumsal açıdan sorunsallaştırılması, toplumsal bir problem durumu olarak sanat ve kültür-sanatın sosyolojik etkileşimlerinde ilişkiler görülerek toplumun bireyleri, bireylerin de sorgulamalar yoluyla sanatı şekillendirdiği görülmüştür.

Birinci altprobleme ilgili şekillenen bulgular içerisinde sanat ve toplum ilişkisinin altyapı-üstyapıyla doğrudan bağlantılı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu ilişkide sanatın kültür ile etkileşime girerek insan, toplum ve toplumsal yapı sıralamasındaki yerine dikkat çekilmiştir. Sosyolojinin alanına giren altyapı ve üstyapı kavramlarını açıklayabilmek ve bunun sanatsal önerme oluşumuna katkısını izleyebilmek için yapı, örgüt, sistem, insan kavramlarına öncelik verilmiştir. Bu yüzden toplum ya da toplumsal yapı denildiğinde üç kavramın da aynı başlık altında incelenmesi gerekmektedir.

Belirli misyonları olan örgütler bir araya geldikleri zaman sitemleri ve bu sistemlerin bir araya gelişi de yapıyı ve nihayetinde de toplumsal yapıyı meydana getirmektedir. Toplumsal yapıyı oluşturan insan; felsefeye göre doğanın ürünüyken Marksizm’e göre emek ve bilincin ürünü, sosyolojiye göre soyut bir bağlam içerisinde olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. ErichFromm’a göre anatomik ve fizyolojik olarak ikiye ayrılan insan Marks’a göre toplumsallaşmış insan şeklinde çeşitlenmektedir. Marshall bunu ekolojik, coğrafi ve doğasal olarak ayırarak, bireylerin her alandaki yaşayışını aktarmaya çalıştığı görülmektedir.

Toplum tanımının disiplinlerarası açıklamalarında insan ve toplum birliktelikleri tezde temel problem olarak sanatsal ve sosyal açılardan değerlendirilip, ilk problem üzerinde etkisi bulgularda kullanılmıştır. Toplum söylencesiyle anlatılmak istenen insan topluluğu, belirli bir altyapıyla belirlenmiş ve belirli üstyapı kurumlarına sahip olan sosyo-ekonomik biçimlenmelerdir. Bu açıdan bakıldığında organlaşmış ve bütün zümreler arasında oluşan birliklerin bütününe verilen ad olduğu düşünülür. Marks toplum ile ilgili söylemlerinde sosyologların yaptığı gibi bir ayırmamada olduğu gözlemlenmiştir. Birey ve toplum arasındaki belirli bir toplum sözleşmesi olduğunu belirten düşünür, toplumu, birey üstü bir fenomen olarak görmektedir.

Birey üstü fenomen olan toplum kendi içerisinde altyapı-üstyapı diye temelde ayrılmaktadır. Bu ayrımında altyapı, toplumun her türlü sosyo-ekonomik durumunu temsil ederken, üstyapı toplumun düşünsel boyutunu oluşturan siyasal ve kültürel alanların birleşimi olarak ifade alanı bulmaktadır. Üstyapıda aynı zamanda her türlü inançsal, hukuksal, felsefi, sanatsal diye ayrılabilen her türlü düşünsel ilişki açıklanmaya çalışılmıştır. Altyapı ve üstyapı he ne kadar birbirine uyumlu yapısal unsurlar gibi gözükse de aslında büyük bir zıtlık içerisinde. Bunu da diyalektiksel birliktelik olarak düşünmek mümkündür. Altyapı-üstyapının birbiriyle olan tezatite ilişkisi sonucu ortaya çıkan sentez toplumsal yapı olarak görünürleşmektedir. Aynı zamanda altyapı ve üstyapının birbirleri ile olan ilişkisinde diyalektik, zıtlığın kendisidir.

Özdeksel olanın düşünsel olana ihtiyacı ve düşünsel olanın da varlığını özdeksel olana borçlu olması sonucu toplumsal kavramını ortaya çıkmaktadır. Eagleton'un da belirttiği gibi düşüncelerin, kavramların ve bilincin üretimi doğrudan insanların karşılıklı maddi ilişkilerine bağlıdır. İnsanın düşünmesi ve karşılıklı zihinsel ilişkileri bu noktada onların maddi davranışlarının doğrudan akışı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan toplumsal varlık olarak insan toplum içerisinde kendi iradesinden bağımsız ya da zorunlu şekilde ilişkide bulunmak durumundadır ve maddi üretim süreçleriyle de doğrudan ilgilidir. Bu ilişkilerin tamamı toplumun ekonomik yapısını oluşturmakla birlikte altyapıyı da oluşturmaktadır.

sanat fenomeni üstyapısal bir durumdur Çünkü Sanatın varlığı reel bir altyapıda vücut bulmuş olsa bile bunun asıl yeri üstyapıya aittir. Bazı sanatçılar her ne kadar bireysel çalıştıklarından bahsetmiş olsalar da insanın toplumsal bir varlık olduğu ve ürettiği her şeyin toplumun bir parçası olarak görülmesi sanatı veya sanat eserini hem altyapısal hem de üstyapısal bir olgu içerisine yerleştirmektedir.

Sanatın bir iletişim aracı olması düşünüldüğünde varoluşsal olarak kendi içerisinde bazı iletilere yer vermesi, onun toplumsal açıdan işlevsel gösterge sistemi oluşuna işaret etmektedir. Sanat nesneleri iletilerine kimi zaman kitlesel olarak yer verirken kimi zaman da evrensel olarak yer vermektedir. Bu iletiler simgelerin toplumsallığı ve evrenselliği ölçüsünde amacına ulaşmaktadır. Sanat kimi zaman kitleleri peşinden sürüklerken kimi zaman da belirlen hedeflere ulaşarak varlığını sürdürmüştür. Sanat bu iletilere yer verirken de kültür ögesini kullanarak yerel ve genel anlamları aktarmıştır. Toplulukların yaşayışları, gelenek, düşünce ve sanat varlıkları kültür kapsamı içerisine girerken, salt bir değişmezlikten bahsedilemez. Kültürel değerler var olan bağımlı veya bağımsız değişkenlere göre değişim ve gelişim içerisindedir. Bunun içinde teknolojinin gelişmesi veya kültür politikalarının yürütülmesi kültüre farklı anlamlar kazanması ve etkileşimi beraberinde getirmiştir. Kültür ve toplum ilişkisindeki sonuca bakıldığında birbirlerinin taşıyıcı unsurları olduğu ve bağımlı ya da bağımsız değişkenlere göre teknolojiyi de kapsayacak şekilde geliştiği bulgusuna varılmıştır.

İkinci olarak “Sanatta Altyapı-Üstyapı Diyalektiğinin Modernizm ve Postmodernizm Açısından Değerlendirilmesi” altproblemi için; tarihsel dinamiklerin getirileri ve sanata yansısı, düşün alanındaki söylenceler, Postmodernizm ve dönemin kuramcıları, Postmodern çağın sorgulama örnekleri ve üstyapıya etkileri, sanatın toplum ile ilişkisi ve diyalektik açıdan literatüre yansısı, altyapı-üstyapı diyalektiğinin sosyolojik açıdan incelenmesi, altyapıdaki-üstyapı değişimlerin sanat ve kültüre yansımaları açısından incelenerek altyapı-üstyapıyı karşıtlığının her alanda görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Sanatın ve sanatçının her durum ve her olay içinde olduğu postmodernist çağda sanat, felsefe ile birlikte temellendirilmektedir. Sanat için estetik kaygıların ötesine geçilmiş ve alımlayıcıya aktarılacak istenen düşünce, his, duyum ön plana

çıkıştır. Sanatçının malzeme ile geçirdiği süreçte etkilenimleri, toplum, psikoloji, sosyoloji, hukuk, teknoloji gibi alanların harmanlanmasıdır.

Sanatın toplum ile ilişkisi ve diyalektik açıdan literatüre yansımaları açıklamasına gelindiğinde, sanatın toplumsal yapının bir ürünü olduğu düşünüldüğünde sosyolojinin de inceleme alanına girdiği görülmüştür. Bu açıdan bakıldığında sanat sosyolojisinin tarihi çok eski olamamakla birlikte kuramcılarının ortak bir paydada anlaştıklarından bahsedilemez.

Altyapı-üstyapının diyalektik açıdan karşılıkları pek çok alana yansıdığı gibi sanata da yansımıştır. Bu açıdan bakıldığında tarihsel, toplumsal, kültürel, düşünsel olan tüm değişiklikler bir şekilde sanatın içinde de kendine yer edinmiştir. Özellikle sanayi devriminden sonra teknolojik gelişmelerin hızlanması ve iki büyük savaşın yaşanmasından sonra insanların egemenlik, hakimiyet ve özgürlük tanımları değişmiştir. Altyapıda yaşanan kitlesel hareketlilikler savaşlar, bunalımlar ve göçler olarak anılmaktadır. Bu kitlesel hareketlilikler üstyapıyı da etkilemektedir. Altyapının sosyo-ekonomik kısım olduğu ve tabanda yer alabilecek en ufak değişikliklerin üstyapıya da yansıtacağı bir gerçektir. Toplum durumu, yaşamla bilinç arasındaki ilişki ile gerçek-gerçeklik arasındaki ilişkide birleşir. Toplumsal olgu olay ya da durumlar bu açıdan birbiriyle çatışmaktadır. Bu çatışmanın en genel görünümü altyapı-üstyapı karşıtlığıdır.

Üçüncü altproblem “Yüksel Arslan’ın İfade Yöntemlerinin Altyapı ve Üstyapıyla İlişkilendirilmesi” için sanatçının yaşamından yola çıkılarak sanat yaklaşımının altyapı-üstyapıyla ilişkilendirilmesi, sanatçının 1955-2009 yılları arasında kendi içinde ayrımlanan dönemlerinin incelemesi ve Arslan’ın sanatsal yorumunu ele alınmıştır.

Önceleri piyasada satılan malzemelerle resimlerini yapan sanatçı bu malzemelerin yapaylığından sıkılarak yeni yöntem arayışına girmiştir. İlk etapta kömür, sabun, benzin, tuğla, ot gibi malzemeleri yüzeye sürerek çalışmalarını yapan sanatçı daha sonra tarih öncesi dönemlerde resim yapmak için kullanılan bir reçete keşfetmiştir. Reçeteli boyalarla yaptığı ilk çalışma “İnsanlı Günler” serisidir. Baudelarie, Nerval, Rimbaud, Lautreamont, Marquis de Sade okumuş olan sanatçı

fallizm serisini oluşturmuştur. 1960'lı yıllarda psikiyatri yazınına ilgi duymuş ve Pavlov'un eserlerini inceleyerek "Phallism" serisini oluşturmuştur. 1980 yılına kadar Marks, Engels ve Lenin'in eserlerini inceleyen Arslan 1969-75 yılları arasında "Kapital", 1975-80 yılları arasında ise "Kapitali Güncelleştirme Denemesi" isimli serileri oluşturmuştur. 1984-86 yılları arasında "Autoarture" dizisini tamamlayan Arslan bu seride otobiyografik unsurları ele almıştır. Gözlemlendiği, etkilendiği, çalışmalarına kaynaklık eden şeylere yer vermiştir. 1986-2000 arasında "İnsan" serisini yapmıştır. Yeryüzündeki yaşamın kökeninden yola çıkan sanatçı insana dair pek çok konuyu bu seride üç döneme ayırarak incelemiştir. 2000-2009 yıllarında iki döneme böldüğü "Yeni Etkiler" serisinde yine insanı konu edinmiş fakat biçimini biraz daha farklılaştırmış ve soyutlamalara ağırlık vermiştir.

Yüksel Arslan akademik sanat eğitimi almadan da ressam olunabileceğini, resim yapılabileceğini hem duruşu hem de çalışmalarıyla göstermiştir. Sanatçının resim yaparken kullandığı malzemeler, işlediği konular, seçtiği temalar açısından bakıldığında, sanat tarihinde birebir şekilde uyuşacak benzerleri bulunmayan bir sanatçıdır. XX. Yüzyılda kendi ressam olarak nitelendirmek istemeyen sanatçı çağın gerekliliğine de uygun olacak şekilde çalışmalarını disiplinlerarası olarak sürdürmektedir. Disiplinlerarasılığı edebiyat, psikoloji, felsefe, sosyoloji, ekonomi, tarih ve görsel sanatları birleştirerek alılmayıcı merkezli bir yaklaşımla harmanlamıştır.

Günümüzde pek çok sanatçının yaptığı gibi hazır malzemeleri kullanmayan Arslan malzemelerinin üretimini tamamen kendisi sağlayarak, nesnenin maddi üretim aşamasında kendini göstermektedir. Bu açıdan üstyapıda olduğu sonucunu ulaşılabilir. Aynı zamanda kendisine kaynaklık eden unsurları üstyapıdan yani edebiyat, psikoloji, felsefe, sosyoloji, ekonomi, tarih vb alanlardan seçen sanatçı; bireysel olarak altyapı-üstyapı diyalektiğini içselleştirmiştir. Bunun yanında dışsal çerçeveden bakıldığında da sanatçının özellikle "Kapital" serisi çalışmalarında yer verdiği emek, artı değer, sermaye, üretim gibi kavramları incelediği görölmektedir. Bu kavramlar ve olgular toplumsal durumlara işaret etmektedir. Bireysel araştırmalarını toplumsal gözlemlerle birleştiren Arslan, altyapıdaki değişim ve gelişimlerin yakın takipçisi olmuştur. Bunun yanında işlediği konular bir kesim,

camia, ırk ve tarihin konuları değildir; evrenseldir. Sanatını edebiyat ve şiirin yanında bir iletişim aracı olarak kullanan sanatçı, yorumsama yoluyla izlenimlerini sentezlemektedir. Entelektüel birikimini alımlama estetiği ve diyalektik ile birleştirdiğinde ortaya çıkan anlamlar, Arslan'ın öznel bakış açısını ortaya çıkarmaktadır. Öznellik işin içerisine girdiğinde de ne illüstrasyon ne anlatımcı ne de biçimci çalışmaların inceleme alanına yerleşmemektedir.

Arlan'ın çalışmalarında esin kaynakları ve konu edindiği unsurlar değişkenlik göstermektedir. Bundan dolayı sanat akımları içerisindeki dönemlerden ziyade sanatçının kendi dönemlerine göre inceleme yapmak gerekmektedir. Bu çalışma için Arslan'ın toplumcu çalışmaları baz alınmıştır.

Son altproblem olan “Yüksel Arslan'ın Kapital Serisi (1969-1975) Üzerinden Altyapı-Üstyapı Diyalektiğinin Çözümlemesi” başlığı altında ise sanatçının incelenen kavramlarla doğrudan ilgisi olan “Kapital” serisi ele alınmıştır.

Yüksel Arslan'ın “Kapital” serisi üzerinden altyapı-üstyapı diyalektiğinin çözümlemesi sırasında kullanılan eleştirinin kuramsal boyutları ayrı bir başlıkta incelenmiştir. Bu çalışmada çoğulcu inceleme yöntemi esas alınarak eser çözümlemesine gidilmiştir. En önemli nedeni de Yüksel Arslan'ın esin kaynakları ve çalışma biçiminin çok yönlü olmasındandır. Sanatçının çalışmalarına özellikle edebiyatın kaynaklık etmesi nedeniyle edebiyat eleştirisinden yararlanılmıştır. Çoğulcu inceleme perspektifinde eser çözümlemeleri yapılırken toplumsal olayların anlaşılması için sosyolojik, dönemi anlayabilmek için tarihsel, Freudiyen çalışmalar için psikanalitik, Marksist yorumlamaların açıklaması için Marksist eleştiri yöntemlerinden yararlanılarak çözümleme yapılmıştır.

Diyalektik resim çözümlemelerinde çoğulcu incelemede Yüksel Arslan “Kapital” isimli arture serisinde Karl Marks'ın Kapital adlı eserinden paraflar alarak bunları günümüze uyarlayıp betimlediği çalışmalar incelenmiştir. Bu betimlemelerde sanatçının anahtar kelimeleri; işçi hareketleri, varlıklı sınıf ile proletaryanın çatışması, sermaye, yabancılaşma, kolonyalizm gibi kavramlardır. Sanatçı proletaryanın geçimini sağlamak için kullandığı emek araçlarının ilerleyen dönemlerde sömürülmesi için kullanılmasını eleştirmektedir. Üretim yelpazesindeki

işçilerin tüketilmeye başlandığı anlamına değinmektedir. Sanatçı bazı çalışmalarında işçilerin otomatikleşmeye başladığı eleştirisini yapmaktadır. Sanatçının geniş kitlelerin yer aldığı çalışmalarında geniş açı kullanması, konuyu evrensel boyutta incelediğini göstermektedir. Aynı zamanda neredeyse tüm kompozisyonlarının açık uçlu olarak ele alınması sanatçının kendi yorumlamalarını, alımlayıcının devam ettirmesi gerektiği anlamına ulaşmıştır.

İşçiler Arslan'ın çalışmalarında geniş açıyla, makinelerin başında, küçük olarak betimlenmiştir; sanayileşen toplumda makineye olan ihtiyacın artması ve insana dayalı emek gücünün değerinin yitirilmesine dikkat çektiği sonucunu ulaşmıştır. Ayrıca Arslan bazı çalışmalarında da geniş açı küçük figür düzenlemelerini meydanlarda kullanarak, işçilerin birlik içerisindeyken anlamlı bütünlükler meydana getirdiğini göstermektedir.

İşçilerin içinde bulundukları hoşnutsuzlukları ve bunu gidermeye yönelik girişimler altyapının en temel hareketlerindendir. Arslan'ın bazı çalışmalarında görülen üstyapının dayatmalarına karşı gösterilen hareketler prekaritenin sonucudur. Prekarite sonucu işçilerin hakları geç teslim edilmiştir, nedeni de üstyapının bunu meşru temellere yerleştirmesidir. Ekonomiye hakim olan sınıflar arası çatışmaların kişiliğe bürünmesi Arslan'ın çalışmalarında başkalaşmış figürlerde somutlaşmaktadır. Kapitalizmin getirmiş olduğu, üretim için üretmek eyleminin içinde maddi açıdan yüksek bir toplum yapısını da ortaya çıkarmıştır. Arslan'ın işçi hareketlerine bakarak oluşturduğu çalışmalarda kitlesel yığılmalar, işçilerin küçük boyutlu resmedilişi, resme hakim olan dominant imgelerin kullanılması, işçilerin toplum algısıyla birleşmiş ifadelerinin betimlenişidir. Tahakkümün yani hakim sınıfların meşrulaştırma politikaları sanatçının çalışmalarında geniş açılı, küçük ve tek tiplleşmiş figürlerin göstergelerindendir. Arslan mahrumiyetin, servetin, yoksulluğun dağılımına gönderme yapmaktadır. Var olan altyapı üstyapı çatışmalarına işçi ve sermaye görünürlüğünde eleştiri getiren Arslan başkalaşmış figürlerinde belirtmektedir. Arslan'ın çalışmalarında biçiminin öze dönük, biçiminin ise topluma dönük kurgulandığı sonucuna ulaşmıştır.

Bu araştırma sırasında edinilen bilgilerin sıralanması anlam bütünlüğünü oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Düzenlemeler kuramsal anlamlılık çerçevesinde

çözümlemeye çalışılmış, muğlaklıktan uzak durulmuş ve bu süreçte eserlerin altyapı-üstyapı kavramlarıyla anlaşılabilirliği arttılmaya çalışılmıştır. Soyut değerlendirmeler içeren resim çözümlemelerinde çoğulcu inceleme yönteminden yararlanılarak farklı disiplinlerin inceleme biçimleri sanat eserlerine uyarlanmıştır.

Altyapı-üstyapı kavramlarından yola çıkarak toplum sorunlarını sorgulayan Yüksel Arslan'ın sanatsal yorumu, yapıta yaklaşımı, yaratım-üretim süreci incelenen çalışmada, disiplinlerarası bir yaklaşım benimsenerek analiz yapılmıştır. Analiz sonucunda ulaşılan yargıların sentezinde literatüre sağlanan katkı gözetilerek bazı öneriler oluşturulmuştur. Bunlar:

1. Sanatın duyumsanabilen bir bilgi birikimi olması göz önüne alınarak eserlere hem estetik nesneler olarak hem de sanatçının iletişim kanalı olarak yaklaşılmalıdır.
2. Sanatın eklektik yapısı düşünülerek eser çözümlemelerinde sanat kuramlarından ve diğer disiplinlerden de yararlanılarak eserlerin anlaşılabilirliği artırılmalıdır.
3. Plastik sanatlarda eserleri çözümlerken görsel unsurları ile birlikte düşünsel kurgusu üzerinde de durulmalıdır. Bu süreçte içinde bulunduğu çağın koşulları, düşünürleri ve diğer sanat eserleri de çözümleme sürecine dahil edilmelidir.
4. Sanat eğitiminde sanat-toplum ilişkisi değerlendirilirken tarih, sosyoloji ve antropoloji gibi insanı temel alan disiplinlere de yer verilmesiyle bütün-parça-bütün ilişkisinde anlamlı öğrenmeleri sağlayacağı öngörülmüştür. Çağın gerekliliklerinden biri olan disiplinlerarasılığın sebep-sonuç ilişkisi gözetilerek sanat eğitiminde yer bulması gerekmektedir; hem teorik hem de uygulamalı dersler için kullanılan programların bu vizyonda güncellenmesi yapılmalıdır.
5. Araştırmadan yararlanmak isteyip de farklı sanatçı örnekleriyle devam etmek isteyen araştırmacılara; Neşet Günel, Cihat Aral, Aydın Ayan, İbrahim Balaban, Kasım Koçak, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş gibi isimlerden yararlanmaları önerilmektedir. İsmi geçse sanatçıların, toplum duyarlılıkları ve bunu sanata aktarış şekilleri diyalektik perspektifinde altyapı-üstyapı ile ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2010). **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Armağan, İ. (1992). **Sanat Toplumbilimi Demokrasi Kültürüne Giriş**. İzmir: İleri Kitavevi.
- Arrighi, G. Hopkins, T. Wallerstein, İ. (2004). **Sistem Karşıtı Hareketler**. (Çevirenler: Kanat, C. Somay, B. Sökmen, S.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, Y. (2010a). Yaşamöyküm. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (249-272). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- Arslan, Y. (2010b). Arture Nedir?. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (177-248). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- Arslan, Y. (2010c). Kapital İçin Uyarı. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (129-154). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- Arslan, Y. (2010d). Ne Yapmalı?. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (155-168). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- Artun, A. (Der.). (2014). **Sanat Emeği Kültür İşçileri ve Prekarite**. (E. Gen, S. Yardımcı, Ö. Çelik, N. Örgü, E. Soğancılar, Z. Baransel. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytaç, G. (2013). **Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi**. İstanbul: Say Yayınları.

- Barnard, M. (2002). **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**. (G. Korkmaz, Çev.) Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Barrett, T. (2012). **Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak**. (G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bauman, Z. (2012). **Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları**. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, D. (2011). Modernizm ve Kapitalizm. C. Harrison ve P. Wood, (Ed.), **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**. (1171-1176). (S. Gürses, Ter.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Benk, A. (2010). Avrupa Çapında Bir Ressam. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (57-62). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- Beuys, J. (2011). Saha Karakterini Arıyorum. C. Harrison ve P. Wood, (Ed.), **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**. (977-978). (S. Gürses, Ter.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Bottomore, T. (1993). **Marksist Düşünce Sözlüğü**. (M. Tuncay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozkurt, N. (2014). **Sanat ve Estetik Kuramları**. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Çağlayan, F. (2009). Resim ve Toplumsal Etkileşim: Nesneden Özneye Yolculuk. M. Çakır Aydın, (Ed.), **Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim**. (171-206). İstanbul: E Yayınları.
- Çakır Aydın, M. (Ed.). (2009). **Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim**. İstanbul: E Yayınları.
- Dellaloğlu, B. (1994). **Frankfurt Okulu'nun Sanat Anlayışı**. Yayımlanmış Yüksel Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Eagleton, T. (2006). **Marxism and Literary Criticism**. [Elektronik Sürüm]. London: Routledge.
- Edgü. F. (2010). Yüksel Arslan'ın Son Resimleri, Özümsemiş Etkilerden Yeni Etkilere. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (171-176). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- Ersoy, N. (2000). **Semboller ve Yorumları**. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri.
- Eyüboğlu. S. (2010). Bak Böcekler de Öyle Yapıyor. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (41-50). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- Fischer, E. (2013). **Sanatın Gerekliliği**. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Fromm, E. (1989). **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum**. (N. Arat, Çev.) İstanbul: Say Yayıncılık.
- Giddens, A. (2012). **Sosyoloji**. (C. Güzel, Dü., H. Özel, A. Söznmez, Z. Mercan, İ. Yılmaz, E. Rızvanoğlu, M. A. Sarı, et al., Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gültekin, B. (2001). **Devletlerarası İlişkilerde Halkla İlişkiler ve Siyasi Propagandanın Rolü**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gültekin, T. (2009). **Sivil Toplum Kuruluşlarında Kamuoyu Oluşturma Aracı Olarak Sanat, Sanatçı ve Sanat Eseri**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hadjinikolaou, N. (1998). **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**. (H. Spatar, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.

- Haçerlioğlu, O. (2000). **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar** (Cilt 1). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haçerlioğlu, O. (2000). **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar** (Cilt 2). İstanbul: Remzi kitabevi.
- Haçerlioğlu, O. (2000). **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar** (Cilt 7). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hilav. S. (2010). Yüksel Arslan Üzerine. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (81-84). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- İpşiroğlu. M. Ş. (2010). İstanbul, 1959. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (53-56). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- Kahraman, H. B. (2005). **Sanatsal Gerçekliler, Olgular ve Öteleri...** İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kosuth. J. (2011). Felsefeden Sonra Sanat. C. Harrison ve P. Wood, (Ed.), **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**. (898-907). (S. Gürses, Ter.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Lefebvre, H. (1996). **Marks'ın Sosyolojisi**. (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Sorun Yayınları.
- Little, S. (2010). **...izimler - Sanatı Anlamak**. (D. N. Özer, Çev.) İstanbul: Yem Yayınları.
- Marshall, G. (2005). **Sosyoloji Sözlüğü**. (O. Akinhay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Marx, K., Engels, F., & Lenin, V. (1996). **Sanat ve Edebiyat**. (A. Çalışlar, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayım.
- Marks, K. (2003). **Kapital I. Cilt**. (A. Bilgi, Çev.) [Elektronik Sürüm]. ErişYayınları 2003
- Moran, B. (2009). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Roditi, E. (2010). Arlan'ın Sanatı Üzerine. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (79-80). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- Schulberg, S. ve Toprak, Z. (2008). Marshall Planı Filmleri. (D. N. Ersancan, Ed.). **Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı: Sinema Söyleşileri**. (545-566). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2015). **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Storr, A. (1992). **Yaratma Dürtüsü**. (İ. Babacan, Çev.). İstanbul: Yayınevi Yayıncılık.
- Şaylan, G. (2002). **Postmodernizm**. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şengöz, T. (2014). **Varyemez Amca Kültü**. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Şişman, A. (2011). **Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş**. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Tansuğ, S. (2010). Yüksel Arslan'ın Sergisi. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (51-52). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- Timuçin, A. (2004). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Bulut Yayınları.

- Tokatlı, A. (1983). **Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı Hegel**. İstanbul: Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi.
- Tunalı, İ. (2003). **Marksist Estetik**. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Turani, A. (1992). **Dünya Sanat Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2014). **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İstanbul: Remzi Kitabevi .
- Türk Dil Kurumu. (2005). **Türkçe Sözlük**. 10. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ülken, H. Z. (1969). **Sosyoloji Sözlüğü**. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Varlık Şentürk, L. (2012). **Analitik Resim Çözümlemeleri**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Walburton, N. (2015). **Felsefenin Kısa Tarihi**. (G. Ateşoğlu, Çev.) İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Yanık, C. (2013). **Dünya'da ve Türkiye'de Çokkültürcülük**. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Yazıcı, E. (1996) **Osmanlı'dan Günümüze Türk İşçi Hareketleri**. Ankara: Aktif Yayınları.
- Yıldız, E. (2010). Yüksel Arslan'ın Biyografisi. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (583-596). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.
- Yılmaz, A. N. (2014). **1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisi**. Yayımlanmış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, L. (2010). Katedilmiş Yolların Dışında. L. Yılmaz, (Der.), **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım) (11-30). (N. Dikbaş, R. Glasser, R. Hamer, Y. Kündem, E. Özdoğan, L. Stark, M. Şengel, O. Türkay, S. Yıldızoğlu, L. Yılmaz, Çev.). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul.

Yılmaz, M. (2013). **Modernden Postmoderne Sanat**. Ankara: Ütopya Yayınevi.



Resim Kaynakçası

Resim 1: George Grosz, “Toplumun Direkleri”, 1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 108 cm, Ulusal Galerî Almanya, Erişim: 27.04.2016, http://www.smb.museum/uploads/tx_templavoila/Bild_4_Grosz_Internet_01.jpg

Resim 2: Joseph Beuys, “Ders: Sosyal Organizma – Sanat Eseri”, 1974, Karatahta Üzerine Tebeşir, 100 x 130 x 20 cm, Tate Modern Sanatlar Müzesi, Erişim: 27.04.2016 <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/artist-rooms-joseph-beuys-london>

Resim 3: Cihat Burak, “Tüketim Toplumu”, 1981, Özgünbaskı (Serigrafi 22/50), 50 x 70 cm, Art Point Galerî, Erişim: 20.04.2016, http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=1869&auction_id=35&lno=&page_start=1

Resim 4: Neşet Günel, “Korkuluk V”, 1988, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 184x120 cm, Erişim: 20.04.2016, <http://lebriz.com>

Resim 5: Sue Coe, “Satıldı!”, 2010, Kağıt Üzerine Grafit, 25 x 45 cm, St. Etienne Galerî, Erişim: 21.04.2016, <http://www.artnet.com/artists/sue-coe/>

Resim 6: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “İsimsiz”, 1954, Kağıt Üzerine Doğal Boya, 37 x 56 cm, Fatma Erkman Mülkiyeti, s43.

Resim 7: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Yeni Teknikle İlk Deneme”, 1955, Karışık Teknik (Deneyisel), 35 x 75 cm, s46.

Resim 8: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi**. (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “İnsanlı Günler”, 1955, Karışık Teknik (Deneyisel), 11 x 25 cm, Besi Cekan Koleksiyonu, s47.

Resim 9: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Phallisme 2”, 1958, Karışık Teknik (Deneysel), 40 x 63 cm, s55.

Resim 10: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Phalisme 6”, 1958, Karışık Teknik (Deneysel), 43 x 61 cm, Özel Koleksiyon, s55.

Resim 11: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 64, Auto-Mastico-Arture 64”, 1964, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 46 x 64 cm, T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu,s96.

Resim 12: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 46a, Bay Limitihrope”, 1964, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 33.5 x 38.5 cm, s93.

Resim 13: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 22”, 1969, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 42.5 x 48.5 cm, Özel Koleksiyon, s91.

Resim 14: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 171 Kapital XX (Kapitalist Üretim Süreci3, Artı Değer ya da Art-Emek ya da Karşılığı Ödenmemiş Emek)”, 1973, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 43.2 x 109.8 cm, Özel Koleksiyon, s147.

Resim 15: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Resim 15: Yüksel Arslan, “Arture 181, Tekelci Devlet Kapitalizmi”, 1976, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 71 x 82 cm, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu, s157.

Resim 16: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 212, etkiler 5b

(İslam Sanatları)", 1980, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 198c, 30 x 21 cm, Ahmet Sel Koleksiyonu, s186.

Resim 17: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, "Arture 222, Etkiler 6e (Zanaatlar ve Halk Gelenekler)", 1980, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 21 cm, Claudine Martin ve Oliver O. Oliver Koleksiyonu, s191.

Resim 18: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, "Arture 206, Etkiler 2 (Türkiye'de Hitit Sanatı ve Neolitik Sanat)", 1980, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 21 cm, Besi Cekan Koleksiyonu, s183.

Resim 19: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, "Arture 286, etkiler (B)-25a (Marks ve Engels – Manevi Hayvan Hükümdarlığı)", 1982, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 21 cm, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu, s223.

Resim 20: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, "Arture 331, Autoartures II", 1984, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 44.5 x 25 cm, Nicolas Topor Koleksiyonu, s250.

Resim 21: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, "Arture 334, Autoartures V (Çocukluk)", 1984, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 62 cm, Besi Cekan Koleksiyonu, s252.

Resim 22: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, "Arture 363, İnsan IV", 1986, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 26.3 x 50 cm, s279.

Resim 23: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, "Arture 387, İnsan XXVII:

Sanrılar ve Somatognozık Bozukluklar”, 1988, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 26.7 x 75 cm, s292.

Resim 24: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 424, İnsan 65: Hipnoz”, 1991, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 40 x 90 cm, s353.

Resim 25: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 535, Walseries”, 2000, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 41 x 45 cm, Sinan Berent Koleksiyonu, s473.

Resim 26: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 567, John Cage”, 2002, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 28 x 22 cm, s501.

Resim 27: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 605, Kurt Schwitters”, 2006, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 21 cm, s538.

Resim 28: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 641, Edgar Varése”, 2008, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 23 x 25.5 cm, s560.

Resim 29: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 150, Kapital II”, 1970, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 65 x 110 cm, Fazlı Özcan Koleksiyonu, s132.

Resim 30: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 168 Kapital XVII (Sermayeye Uyum Sağlamış İşçi)”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 34.5 x 45.5 cm, Besi Cekan Koleksiyonu, s144.

Resim 31: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 167, Kapital XVI

(Özel Mülkiyet)”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 59 x 99 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, s143.

Resim 32: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 151, Kapital III”, 1970, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 40.5 x 51.5 cm, Banu ve Oktay Kırış Koleksiyonu, s134.

Resim 33: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 153, Kapital II A (El)”, 1970, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 38.3 x 48.8 cm, Özel Koleksiyon, s135.

Resim 34: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 160, Kapital X (İşçi, Makinenin Uzantısı)”, 1971, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 31 x 61.5 cm, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu, s139.

Resim 35: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 149, Kapital I”, 1969, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 69 x 107.5 cm, Papko Koleksiyonu, s131.

Resim 36: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 154, Kapital IV (Mal)”, 1970, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 48.5 x 101.5 cm, Özel Koleksiyon, s136.

Resim 37: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 158, Kapital VIII (Kriz)”, 1971, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 75.5 x 109.5 cm, s138.

Resim 38: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 155, Kapital V

(Sermaye ile Emek Arasındaki Savaş)”, 1970, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 60 x 101.5 cm, Muhsin Bilge Koleksiyonu, s136.

Resim 39: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 164, Kapital XIV (Sendikalar)”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 63.5 x 107 cm, Muhsin Bilge Koleksiyonu, s141.

Resim 40: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 177, Kapital XXIV A”, 1974, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 57 x 61 cm, Fazlı Özcan Koleksiyonu, s149.

Resim 41: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 157, Kapital VII (Grev)”, 1971, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 70 x 101.5 cm, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu, s137.

Resim 42: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 169, Kapital XVIII (Kapitalist Üretim Süreci-2; İş Gücünün Alım Satımı)”, 1973, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 53.5 x 107.2 cm, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu, s145.

Resim 43: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 159, Kapital IX (Kolonyalizm)”, 1971, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 30 x 40 cm, Besi Cekan Koleksiyonu, s139.

Resim 44: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 162, Kapital XII”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 33.5 x 48.5 cm, Ebru Özdemir Koleksiyonu, s140.

Resim 45: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 165, Kapital XV (İş Kazaları)”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 28.5 x 33 cm, Banu ve Oktay Kırış Koleksiyonu, s141.

Resim 46: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 166, Kapital XVA (İş Kazaları)”, 1972, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 28.5 x 36 cm, Jacques Vallet Koleksiyonu, s142.

Resim 47: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 156, Kapital VI (Sınıflar)”, 1971, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 59 x 77 cm, Besi Cecan Koleksiyonu, s137.

Resim 48: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 175, Kapital XXIII (Sermayenin Dolaşımı)”, 1974, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 72 x 110 cm, s149.

Resim 49: Yılmaz. L. (Der.). (2010). **Yüksel Arslan Retrospektifi.** (2. Basım). Katalog, İstanbul: Santral İstanbul. Yüksel Arslan, “Arture 178, Kapital XXV (Sermaye Birikimi)”, 1975, Karışık Teknik (Arture Tekniği), 72.5 x 81 cm, s150.