

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİNDE
ELEŞTİREL TAVIR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Ramazan BALTACI**

**Tez Danışmanı
Prof. Atilla İLK YAZ**

Ankara-2012

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİNDE
ELEŞTİREL TAVIR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Ramazan BALTACI**

**Tez Danışmanı
Prof. Atilla İLK YAZ**

Ankara-2012

ÖNSÖZ

“Sanat ve Siyaset İlişkisinde Eleştirel Tavır” adlı tezin amacı, toplumsal, dinsel, ekonomik ve siyasal bağlamda tahakkümde bulunan siyasi iradenin toplum üzerindeki etkisine dikkat çekerek sanat ve siyaset ilişkisini eleştirel bir tavırla sorgulamaktır.

Bu araştırma, modern dönem öncesi Fransız ihtihali ile başlayan ve günümüze kadar süregelen sosyal, siyasal, ekonomik ve dinsel bağlamda siyasi iradelerce tahakkümde bulunulması ile ortaya çıkan sanat ve siyaset ilişkisinde eleştirel bir tavır sergilenmesine neden olmuş, sanatçılar tarafından farklı zaman, olay ve düzlemlerde, farklı sanatsal disiplinlerde eserler ortaya çıkmış ve kuramsal düşünceler bu araştırmanın incelenmesine konu olmuştur. İncelenen kuramsal ve uygulamalar neticesinde görsel çalışmalar yapılmıştır.

Araştırmanın yazınsal kısmı konuyla ilgili kaynaklardan edinilen verilerden, uygulama çalışmalarının olduğu kısım ise gözlem ve incelemelerden oluşturulmuştur. Araştırmacı çalışmalarını kendi gözlemlerinden, okumalarından ve yazılı-görsel medya araçlarından ve sanatsal birikiminden faydalanarak hazırlamıştır.

Konu, sanat ve siyaset ilişkisi kapsamında sınırlandırılmıştır. Sanat ve siyaset bağlamında kaynak taramasında Türkçe kaynağın ve çeviri eksikliğinin görsel ve kuramsal boyutta araştırmayı kısıtlayıcı unsurlardan biri olduğu, sanat ve siyaset ilişkisi dönem dönem farklı anlamlar ifade etmesi nedeniyle anlam karışıklığı oluşturduğu ve kaynak taramalarında bulunan bilgilerin doğruluğu hususu karşılaşılan zorluklar arasında yer almıştır.

Çalışmam boyunca bilgisi ve deneyimleriyle bana yol gösteren ve yardımlarını esirgemeyen değerli danışmanım Sayın Prof. Atilla İLK YAZ’a, manevi desteklerini esirgemeyen arkadaşlarıma, meslektaşlarıma ve öğrencilerime teşekkür ederim.

Ramazan BALTACI
Ankara, 2012

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	ii
SANAT ESERLERİ DİZİNİ.....	iv
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ

1.1 MODERN ÖNCESİ DÖNEMDE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ.....	3
1.1.1 Sanat ve Siyaset.....	3
1.1.2 Şehir Devletlerinde Sanat.....	4
1.1.3 Dinin Etkisi.....	5
1.1.4 Hümanist Düşünce.....	6
1.1.5 Fransız İhtilalı Süreci.....	7
1.1.6 Özgürlük ve Yurtseverlik.....	9
1.1.7 Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluş Dönemi.....	16
1.2 MODERN DÖNEMDE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ.....	19
1.2.1 Fütürizm.....	19
1.2.2 Konstrüktivizm.....	21
1.2.3 Dışavurumculuk.....	23
1.2.4 Dada Hareketi.....	30
1.2.5 Faşizm ve Nazizm.....	34

1.2.6 Toplumcu Gerçekçilik ve Sosyalizm.....	45
1.2.7 Birinci ve İkinci Dünya Savaşı.....	48
1.3 POSTMODERN DÖNEMDE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ.....	59
1.3.1 Postmodern Dönem.....	59
1.3.2 1960 Sonrası Savaşlar ve Muhalif Sanat.....	64
1.3.3 1968 Olayları ve Vatandaşlık Hareketleri.....	84
1.3.4 Performans Sanatı.....	87
1.3.5 Feminist Hareket.....	92
1.3.6 Kavramsal Sanat.....	111
1.3.7 Yeni Dışavurumculuk.....	131
1.3.8 Kültürel Sermaye.....	138
1.3.9 Sokak Sanatı.....	149
1.3.10 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat.....	155

İKİNCİ BÖLÜM

UYGULAMALAR VE AÇIKLAMALAR

2.1. UYGULAMALAR VE AÇIKLAMALAR.....	167
SONUÇ.....	211
KAYNAKÇA.....	213
ÖZET.....	218
ABSTRACT.....	220

SANAT ESERLERİ DİZİNİ

Resim 1. Roma İmparatorluğu, <i>Flavianus Amfitiyatro Colosseum</i>	4
Resim 2. İkona, <i>Meryem ve İsa</i> ,	5
Resim 5. Raffaello Sanzio, <i>Atina Okulu</i> ,	6
Resim 4. William Hogarth, <i>Resimlerin Savaşı</i> ,	8
Resim 5. Delacroix, <i>Halka Önderlik Eden Özgürlük</i> ,	10
Resim 6. Jacques-Louis David, <i>Marat'ın Ölümü</i> ,.....	11
Resim 7. Jacques-Louis David, <i>Barra'nın Ölümü</i> ,	12
Resim 8. Goya, <i>3 Mayıs Katliamı</i> ,	13
Resim 9. Goya, <i>Savaş Felaketleri Dizisi</i> ,	14
Resim 10. Honore Daumier, <i>Rue Transnonian</i> ,	15
Resim 11. Hikmet Onat, <i>Siperde Mektup Okuyan Askerler</i> ,	16
Resim 12. Heinrich Krippel, <i>Ulus (Zafer) Anıtı</i> ,	17
Resim 13. Gino Severini, <i>Savaş Fikir Plastik Sentezi</i> ,	20
Resim 14. Sergey Eisenstein, <i>Potemkin Zırhlısı Film Afişi</i> ,	22
Resim 15. Vladimir Tatlin, <i>3.Enternasyonal Anıtı</i> ,	22
Resim 16. Kathe Kollwitz, <i>Almanya'nın Çocukları Acı Çekiyor</i>	24
Resim 17. Kathe Kollwitz, <i>Yok Artık Savaş</i>	25
Resim 18. Ferdinand Hodler, <i>Hayal Kırıklığına Uğrayanlar</i> ,.....	26
Resim 19. Otto Dix, <i>Şiddet ve Başkaldırı</i> ,.....	27
Resim 20. Pablo Picasso, <i>Guernica</i> ,	28
Resim 21. Pablo Picasso, <i>Barış Güvercini</i> ,	29

Resim 22. John Heartfield, <i>Yaşa</i> ,	32
Resim 23. George Grosz, <i>Yönetici Sınıfın Yüzü</i> ,.....	33
Resim 24. Emil Scheibe, <i>Hitler at the Front</i> ,.....	34
Resim 25. Alman Faşist Nazi Yönetimi Lideri <i>Adolf Hitler</i>	35
Resim 26. Faşist Hitler Yönetimindeki <i>Nazi Hükümeti Afişi</i>	36
Resim 27. <i>Yozlaşmış Sanat Sergisi Afişi</i> ,	37
Resim 28. Faşist Hitler Yönetimindeki <i>Nazi Hükümeti Afişi</i>	38
Resim 29. Faşist Hitler Yönetimindeki <i>Nazi Hükümeti Afişi</i>	38
Resim 30. <i>Yüce Alman Sanat Sergisi Afişi</i> ,	39
Resim 31. Gilbert Palmie, <i>Çalışmanın Ödülleri</i> ,.....	40
Resim 32. Ivo Saliger, <i>Paris'in Seçimi</i> ,	41
Resim 33. Adolf Wissel, <i>Farming Family In The Third Reich</i>	41
Resim 34. Renato Bertelli, <i>Mussolini'nin Kesintisiz Profili</i>	44
Resim 35. Victor Popkov, <i>Bratsk HES İşçileri</i>	45
Resim 36. Boris Vladimirski, <i>Stalin için Güller</i>	46
Resim 37. Diego Rivera, <i>Ulusal Sara</i>	47
Resim 38. 1.Dünya Savaşı İtilaf Devletleri, <i>Afiş</i>	49
Resim 39. ABD tarafından <i>Hiroşima'ya atılan atom bombası sonrası</i>	50
Resim 40. II.Dünya Savaşı <i>Almanya Afişi</i>	51
Resim 41. II.Dünya Savaşı <i>S.S.C.B. Afişi</i>	51
Resim 42. Alfred Leete, <i>Ülkenin Sana İhtiyacı Var</i>	52
Resim 43. James Montgomery Flagg, <i>Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum</i>	53
Resim 44. Gino Boccasile, <i>Amerikan Karşısı İtalyan Afişi</i>	55

Resim 45. Philip Zec, <i>İngiltere'nin Kadınları Fabrikalara Gelin</i>	57
Resim 46. Jackson Pollock, <i>İsimsiz</i>	62
Resim 47. Andy Warhol, <i>Marilyn Monroe</i>	63
Resim 48. <i>Vietnam Savaşı</i> , Fotoğraf.....	64
Resim 49. Mark di Suvero, <i>Barış Kulesi</i>	65
Resim 50. Leon Golub, <i>Sorgu</i>	66
Resim 51. Leon Golub, <i>Sorgu</i>	66
Resim 52. Renato Guttuso, <i>Savaş</i>	68
Resim 53. Martha Rosler, <i>Kırmızı şeritli mutfak</i>	69
Resim 54. Martha Rosler, <i>Savaş Eve Taşımak Serisi</i>	70
Resim 55. Martha Rosler, <i>Savaş Eve Taşımak Serisi</i>	71
Resim 56. Eddie Adams, <i>Vietkong Tutsağının Sokakta İnfaz Edilişi</i>	72
Resim 57. Edward Kienholz, <i>Savaş Anıtı</i>	73
Resim 58. Zeina Maasri, <i>Lübnan İç Savaşından Siyasi Afiş</i>	74
Resim 59. Mona Hatoum, <i>İç Savaş Performansı</i>	75
Resim 60. Felix-Gonzales Torres, <i>Ateşli Silahlarla Ölüm</i> ,.....	77
Resim 61. Felix Gonzales Torres, <i>Ateşli Silahlarla Ölüm</i>	78
Resim 62. Raquel Ormella, <i>Bu bir slogan haline gelecektir üzüldüyorum</i>	78
Resim 63. Ben Shann, <i>The Nation Dergisi Kapak Resmi</i>	79
Resim 64. Fernando Botero, <i>Ebu Graib</i>	80
Resim 65. Fernando Botero, <i>Ebu Graib</i>	81
Resim 66. Fernando Botero, <i>Ebu Graib</i>	82

Resim 67. Sejla Kameriç, <i>Bosnalı kız</i>	82
Resim 68. Karikatürist DW, <i>1968 İşçi Gücü Tarafından Tutuştu Dünya</i>	84
Resim 69. J.P.Rey, <i>Mayıs 1968</i>	85
Resim 70. <i>Öğrenci Hareketleri</i>	86
Resim 71. <i>ABD donanmasına yönelik protesto yürüyüşü</i>	86
Resim 72. Radikal Sol, <i>Bir Sosyolojik Yaklaşım ve Film</i>	87
Resim 73. Joseph Beuys, <i>Öğrencilerine ders anlatırken</i>	88
Resim 74. Joseph Beuys, <i>Süpürme eylemi</i>	89
Resim 75. Wolf Vostell, <i>Hadise</i>	91
Resim 76. Gerilla Kızlar, <i>Kadınların Metropolitan Müzesine girebilmeleri için illa da çıplak mı olmak gerekiyor</i> ,	94
Resim 77. Gerilla Kızlar, <i>Venedik'in kadın sanatçıları nerededir, erkeklerin altında</i>	95
Resim 78. <i>AIDS Quit Anıtı</i>	96
Resim 79. Group Material, <i>AIDS ve Demokrasi projesi</i>	98
Resim 80. Orlan, <i>Performans</i>	99
Resim 81. Mary Beth Edelson, <i>Ataerkilliğin Ölümü</i>	100
Resim 82. Jo Spence, <i>The Body is the Hero</i>	101
Resim 83. Sanja Iveković, <i>Güneş Gözlükleri</i>	102
Resim 84. Sanja Iveković, <i>Kişisel Kesikler</i>	102
Resim 85. Canan Şenol, <i>İbretnüma</i>	103
Resim 86. Canan Şenol, <i>Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum</i>	105
Resim 87. N.Saint Phale, <i>Grant Nana</i>	106

Resim 88. Nancy Spero, <i>Totem</i>	108
Resim 89. Şirin Neşat, <i>Allah'ın Kadınları Serisi</i>	109
Resim 90. Şirin Neşat, <i>Allah'ın Kadınları Serisi</i>	109
Resim 91. Margaret Harrison, <i>Ev İşçileri</i>	110
Resim 92. Jenny Holzer, <i>Özel Mülkiyet Suçu Hazırlandı</i>	112
Resim 93. Jenny Holzer, <i>Sen Benimsin</i>	113
Resim 94. Jenny Holzer, <i>Sen Bir Yaşam Kurbanısın</i>	114
Resim 95. Cengiz Çekil, <i>Günce</i>	115
Resim 96. Elizabeth Catlett, <i>Maraba</i>	116
Resim 97. Barbara Kruger, <i>Siyah/Beyaz/Kırmızı</i>	117
Resim 98. Francis Alys, <i>Yeşil Hat</i>	118
Resim 99. Ai Weiwei, <i>Ayçiçeği Çekirdekleri</i>	119
Resim 100. Zanny Begg, <i>Sınır</i>	121
Resim 101. Yüksel Arslan, <i>Kapitalizm</i>	122
Resim 102. Yüksel Arslan, <i>Tekelci Devlet Kapitalizmi</i>	123
Resim 103. Shahab Fotouhi, <i>Nükleer Bomba Sığınağı Taslağı</i>	124
Resim 104. Jinoos Taghizadeh, <i>Taş, Kağıt, Makas</i>	125
Resim 105. Abraham Cruzvillegas, <i>Mürekkep ve Kan</i>	126
Resim 106. Doris Salcedo, <i>Sandalyeler</i>	127
Resim 107. Tracey Emin, <i>Yattığım Herkes</i>	128
Resim 108. Mel Chin, <i>Gece Çalımı</i>	129

Resim 109. Kara Walker, <i>Virginia Lynch Mob</i>	129
Resim 110. Chéri Samba, <i>Amazing Resim</i>	130
Resim 111. Anselm Kiefer, <i>Nazi Geleceği</i>	131
Resim 112. Anselm Kiefer, <i>Parsifal 3</i>	132
Resim 113. Anselm Kiefer, <i>Nürnberg Alanı</i>	134
Resim 114. Gerhard Richter, <i>18 Ekim 1977</i>	136
Resim 115. Vyacheslav Akhunov, <i>Leniniana dizisi</i>	137
Resim 116. Vyacheslav Akhunov, <i>Kibritler içi röprodüksüyonlar</i>	137
Resim 117. Hans Haacke, <i>MOMA Oylaması</i>	144
Resim 118. Manet, <i>Kuşkonmaz Demeti</i>	146
Resim 119. Hans Haacke, <i>Mobil</i>	147
Resim 120. Hans Haacke, <i>Sosyal Cila</i>	148
Resim 121. Berlin Duvarı, <i>Grafitiler</i>	150
Resim 122. Banksy, <i>Batı Şeria</i>	151
Resim 123. Banksy, <i>Batı Şeria Cezaevi Duvarı</i>	152
Resim 124. Banksy, <i>Tatil Enstantaneleri</i>	153
Resim 125. Banksy, <i>2012 Londra Olimpiyatı Çalışması</i> ,.....	154
Resim 126. Banksy, <i>2012 Londra Olimpiyatı Çalışması</i>	154
Resim 127. Bedri Baykam, <i>Demokrasi Kutusu</i>	159
Resim 128. Bedri Baykam, <i>Hürriyet Halka Yol Gösteriyor</i>	161
Resim 129. Bedri Baykam, <i>Devrimcilerin Yazgısı</i>	162
Resim 130. Atilla İlkyaz, <i>Şimdi Haberler Serisi</i>	162

Resim 131. Atilla İlkyaz, <i>Şimdi Haberler Serisi</i>	162
Resim 132. Mehmet Yılmaz, <i>Sakıncalı Çünkü Edepsiz</i>	163
Resim 133. Mehmet Yılmaz, <i>Edepsiz Gazeteci</i>	165
Resim 134. Cebail Ötgün, <i>Güvercin Tedirginliği</i>	165
Resim 135. Ramazan Baltacı, <i>J.M.Cootze Utanç Eseri Resimlemeleri</i>	168
Resim 136. Ramazan BALTACI, <i>Toplumsal İstismar</i>	169
Resim 137. Ramazan BALTACI, <i>Toplumsal İstismar</i>	169
Resim 138. Ramazan BALTACI, <i>One Munte</i>	170
Resim 139. Ramazan BALTACI, <i>Nükleere Hayır</i>	173
Resim 140. Ramazan BALTACI, <i>Sanat Manavı Fuarı</i>	175
Resim 141. Ramazan BALTACI, <i>Sezar-Yen Gelip Yatma Yeri Değildir</i>	177
Resim 142. Ramazan BALTACI, <i>Doğal Katliam</i>	179
Resim 143. Ramazan BALTACI, <i>İnsanlık Türbesi</i>	181
Resim 144. Ramazan BALTACI, <i>Döyt aytı döyt aytı döyt</i>	183
Resim 145. Ramazan BALTACI, <i>Benim bedenim benim kararım</i>	185
Resim 146. Ramazan BALTACI, <i>Medeniyetler İttifakı</i>	187
Resim 147. Ramazan BALTACI, <i>Ne kadar sevap o kadar ödöl</i>	189
Resim 148. Ramazan BALTACI, <i>Silahlanma Özgürlüğü</i>	191
Resim 149. Ramazan BALTACI, <i>Sürü</i>	193
Resim 150. Ramazan BALTACI, <i>Görme-duyma-işitme</i>	195
Resim 151. Ramazan BALTACI, <i>GDO, 2012</i>	197

Resim 152. Ramazan BALTACI, <i>Aramızdaki fark</i>	199
Resim 153. Ramazan BALTACI, <i>3'ü 1 arada</i> , 2012.....	201
Resim 154. Ramazan BALTACI, <i>Savaş ve Barış</i>	203
Resim 155. Ramazan BALTACI, <i>In 3/Out 2</i>	205
Resim 156. Ramazan BALTACI, <i>Kan ve Petrol</i>	207
Resim 157. Ramazan BALTACI, <i>Bienal A.Ş</i>	209

KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.e.	: adı geçen eser
A.Ş.	: Anonim Şirketi
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Çev.	: Çeviren
İKSV	: İstanbul Kültür Sanat Vakfı
MSGÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
s.	: sayfa
S.S.C.B.	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
y.y.	: yüzyıl
Yay/Y.	: Yayıncılık
Yön.	: Yönetmen

GİRİŞ

Toplumsal, ekonomik, dinsel ve siyasal bağlamında siyasi iradeler tarafından tahakkümde bulunulması ile sanat ve siyaset ilişkili kavramların tanımlanması, siyasetin modern öncesi dönemden itibaren sanatla ilişkili olarak tarihsel gelişimi ve siyasi ideolojinin görsel çalışmalardaki ifadesi bu araştırmanın kuramsal çerçevesidir. Araştırmada bu kuramsal çerçevenin etrafında örnek sanatçıların yapıtlarına da yer verilmiştir. Konu sanatçıların ve yapılan çalışmaların görselleriyle desteklenerek konu-biçim-düşünce açısından incelenip irdelenerek, konuya uygun aynı anlatım diliyle farklı toplumsal konular içeren uygulamalarla politik göndermelerde bulunarak siyaset ve sanat ilişkisinde eleştirel bir yaklaşımla sonuçlandırılıp bir bütünlük sağlanacaktır.

Bu araştırma, farklı zaman ve mekânlarda ortaya çıkan sosyal, siyasi, ekonomik ve dinsel boyutlarıyla siyasi iradelerin, insanlar üzerindeki etkisi, sanatçıların siyaset ve sanat ilişkisinde yaşanan olaylara karşı eleştirel tavırlarının sorgulanması, irdelenmesi ve yaratma sürecinin araştırılması açısından önemli olup, plastik sanat dallarını kapsamaktadır.

Modern dönem öncesinde başlayan ve günümüze kadar gelen süreçte yaşanan toplumsal, politik, dinsel, ekonomik çıkar ve krizler, bunalımlar, kaos, savaş, soykırım, katliam, sansür, baskı, vb. olaylar karşısında sanatsal tavıra, dışavurumlara ve tepkilere rağmen günümüzde de aynı olayların hala farklı şekil ve boyutlarda artarak yaşanıyor olması, toplumun ve sanatçıların yaşanan olaylar karşısında farklı tepkiler vermesine neden olmuştur.

1. ve 2. Dünya Savaşları sonrasında gelişen liberal ekonomik sistemin doğurduğu kurumlar ve şirketler, çıkarları doğrultusunda topluma meta dayatmasında bulunmuştur. Bu sistem gelişerek kültürel sermaye yapısını oluşturmuştur. Kültürel sermaye yapısı içinde yer alan sanat ve sanatçı da popüler kültürün tüketilen bir meta olduğunu, sanatın kurum ve kişiler tarafından görüldüğünün aksine etik olmayan haksız kazançların örtbas edilmesinin bir aracı olarak egemen güç unsurları siyasi iradeler aracılığıyla

toplumu bağılı hale getirmek ve dizginlemek istemişlerdir. Sanat ve sanatçılar bu duruma yönelik kimi zaman bu çarka dahil olmuşlar, kimi zaman muhalif bir duruş sergilemişlerdir.

Günümüzde de aynı olayların farklı boyutlarda yaşanıyor olması insanın aklına neden, nasıl, kimler tarafından, kimlere, ne yapmaya çalışıyorlar, gibi birçok soruya cevap bulmak için yaşanan olaylar, bu araştırmanın yapılmasını ve örnekleri üzerinde tartışılmasına yönelik eleştirel bir tavır sergilenmesine neden olmuştur.

Tezin oluşum sürecinde; araştırma, gözlem ve uygulama yöntemleri kullanılmıştır. Konuyla ilgili; ansiklopedi, kitap, makale, dergi, katalog, internet gibi kaynaklardan faydalanılarak konu desteklenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ

1.1 MODERN ÖNCESİ DÖNEMDE SANAT ve SİYASET İLİŞKİSİ

1.1.1 Sanat ve Siyaset

Toplumsal hayatın kaçınılmaz bir sonucu olarak insanları saran siyaset, içinden çıkılması olanaksız bir bulaşıcı hastalık gibi yapışmıştır bir kere insanın üstüne, onunla yaşamının zorluğu başka hiçbir şeyle karşılaştırılmaz. Nedeni, siyasetin kendini iktidarla özdeşleştirilmesidir.

Siyasetin sanatla ilişkisi ne olabilir? Sanatın siyasetle ilişkisi öteden beri sorgulanır, ama bugün de bu ilişkinin rafa kaldırıldığı söylenemez. Kendini, kendi dışındaki dünyaya sorumlu gören sanat, bunun estetik olarak açılımını da yapmaya çalışır. Bu açıklamanın çalışmalardaki içselleşmiş biçimiyle çalışma dışında sanatçının dile getirdiği biçimi arasında her zaman uyum olmaz. Sorunun doğası gereği bu uyumu kurmak neredeyse olanaksızdır. Sanat ve Siyaset ilişkisi bağlamında Jacques Ranciere; “Sanat, toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasi olamaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtırma biçimiyle de siyasi olamaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasi olur.” ifadesini kullanmıştır.¹ Bu noktada siyasal ve ideolojik durum birbirinde ayrılmakta ve sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. İdeolojik olan gitgide daralan, dolayısıyla sertleşen ve yazınsal kimlikten soyunmaya başlayan bir yaratma anlatışını ifade eder. Dolayısıyla siyasal olanın gene de sahip olduğu genişlikten vazgeçmesi de demektir. İdeolojinin mutlak bencilliği, siyasetin yığınsallık amacına göre alabildiğine daraltır. Dolayısıyla ideolojik sanat işe yaramaz bir nesne olarak çöpe atılır. Siyaset, her şeyden önce bir mekânın siyasi olarak düzenlenmesi, belirli bir deneyim alanının şekillendirilmesi, ortak denenen şeylerin ve bunları tanımlayıp bunlar hakkında

¹ Semih GÜMÜŞ, Sanat ve Siyaset, <http://www.notoskitap.blogspot.com>, 10.08.2012

tartışma yetkileri olduğu kabul edilen öznelerin belirlenmesidir. Dolayısıyla siyaset, bu düşüncenin belirlediği alanları paylaşmaya çalışan öznelerin çatışmadır. Demek ki sanat, her zaman siyasi belirlenimlerin çatışma alanı içinde kalmış olup, sanatın siyasallaştırılması böylece anlaşılabilirlik kazanmıştır.

1.1.2 Şehir Devletlerinde Sanat



Resim 1. Roma İmparatorluğu, Flavianus Amfitiyatro Colosseum, M.Ö. 72, Roma/İtalya

Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorluklar, sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek amacıyla sanatı kullanılmışlardır. 1. ve 2. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun her bölgesinde para ve madalyalar dağıtan, anıtsal heykeller yaptıran imparatorlar politik sembol ve törenleri oldukça yoğun şekilde kullanmıştır. Roma'daki mimari mekânlar zaferi, itaati ve birliği kutlayan görkemli törenler ile yağma ve savaş esirlerini sergilemek için tasarlanmıştır.² İtalya'nın Roma kentinde bulunan Colosseum hem yapı olarak hem de yapılan kutlama ve törenler tahakküm amacı gütmektedir.

² Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev.Esin Hoşsucu, 1.Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2004, s.14

Karmaşıklılaşan toplumsal yapılar yeni güç odakları ve buna bağlı olarak yeni iktidar biçimleri geliştirmiştir. Bu güç merkezleri içinde tek tanrılı dinlerin güçlü bir konuma sahip olmasının en tipik örneği olarak Roma İmparatorluğunun Hristiyanlığı kabul edilişini gösterebiliriz.

1.1.3 Dinin Etkisi



Resim 2. Meryem ve İsa, Tahta Üzerine Yağlıboya İkona, 6. Yüzyıl, 274x444 cm

Ortaçağ boyunca Batı Avrupa siyasal tarihine baktığımızda en güçlü kurum olarak kilisenin tüm toplumu denetleyen bir iktidara sahip olduğunu görürüz. Tek söz sahibi olarak kilisenin halkın üzerinde kurmuş olduğunu iktidar toplumsal alanın tüm kurumlarına otoritesini dayatmıştır. Bu dönemde yapılan dini konuları anlatan ikona resimlerde sanatçı eleştirel bir bakış olmadan o dönemin siyasi gücü olan kiliseye uygun hareket etmektedir.

1.1.4 Hümanist Düşünce

Ortaaın sonlarına doğru giderek güçlenen burjuvazi, feodal sistemin mutlak gücünü kırıarak kilisenin dogmatik düşünceleri karşısına: akklı, bilgi, bilimi koyarak ilerici bir yapı sergilemiştir.

İktidarın el deitirmesiyle, malların serbestçe dolaşıma sokulabilecei yeni pazarlara ihtiyaç duyan burjuvazi, kısıtlayıcı ve dar yapısıyla feodal sistem yerine kendi yasalarını kurumsallatırmada gecikmemitir. Ticaretin gelişmesi, burjuvazinin yükselişini hızlandırmıştır. Büyüyen sermaye birikimiyle zenginleşen burjuvazi, yeni iktidarını kapitalizmin yasalara göre ekillendirmi; geleneklere balı değer yargılarının, mutlak düşüncenin karşısında bilgiyi yceltmitir. Bu süreçte biçimlenen düşünceler; aydınlanma döneminin de ycelttii hümanizm, özgürlük ve evrensellik ilkeleriyle birleşerek modernizmin gelişmesinde etkili olmuştur.³



Resim 3. Raffaello Sanzio, Atina Okulu, Duvar Resmi, 1509, 770 cm, İtalya

15.yüzyıl İtalya'sında aydınlar bir araya gelerek hümanist düşünceyi balatmılardır. İnsanın değerinin yüceltilmesine ilişkin yeniden dou

³ Aylin BAŞARAN, 20.yy'da Heykel Sanatı ve Propaganda, Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ, 2010, s.10

anlamını taşıyan Rönesans döneminde, sanat dinle birlikte ticaretle uğraşan burjuvaziye hizmet etmiştir.

Rönesans İtalya'sında bazı sanatçılar kişisel bir üne ulaşmış olsa da bu sanatçıların en ünlü olanları bile zaman zaman yeteneklerini, hamilerine hanedan almalari, giysi ve zırh gibi politik aksesuarlar tasarlamak için kullanmak zorunda kalmışlardır.⁴

1.1.5 Fransız İhtilalı Süreci

Matbaanın bulunması ve kullanıma geçirilmesiyle birlikte, kitlelerin kanaatlerini etkileme ve yönlendirmede etkili bir alan yaratılmıştır. Sanayi Devrimini takip eden iletişim devrimi neticesinde ise yeni teknik ve yeni aletlerin geliştirilmesiyle insanlar için daha ucuz enformasyon kaynakları sağlanmıştır. Bununla birlikte farklı ideolojiler ucuz ve fazla basılabilen gazete, dergi, kitap gibi kaynakları kullanarak düşüncelerini kolaylıkla yaymış ve bu durum iktidar sahiplerinin ideolojik uygulamaların kitleler üzerindeki etkisini muazzam boyutlara ulaştırmıştır.

Avrupa'yı saran din ve mezhep kavgaları olanca şiddetiyle sürmekte ve siyasal anlaşmazlığı büsbütün artırmaktadır. Ayrıcalıklı sınıf konumundaki soylulara karşı halk kitlelerini de yanına alarak burjuvazinin önderliğinde gerçekleşen ve zaferle sonuçlanan mücadelenin ilk örneği Fransa'da gerçekleşmiştir. 1789'da gerçekleşen Fransız Devrimi, ulus devlete dayalı bir sistemi oluşturmuş, en etkili sonuçlarından biride milliyetçilik düşüncesinin dünyaya yayılmasına neden olmuştur.

Tarihsel olarak Fransız Devrimini hazırlayan koşullar, yurtseverlik ve liberal düşüncelerden beslenmiştir. Sanata da bu düşünceler yön vermiş, ele alınan konular ulusun yüceltilmesine yönelik olmuştur. Bu düşünsel konular sanatın toplumsal konulara yönelmesine ve ulus bilinciyle milliyetçilik

⁴ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin Hoşsucu, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2004, s. 15

düşüncesinin aşılmasına yönelik eserler üretilmiştir. Bu tür eserler politik içeriklidir.

Fransız Devrimi'nin getirmiş olduğu söylemler, Fransa ile sınırlı kalmamış diğer ülkelere de sıçramıştır. Bu durum toplumsal, siyasal, ekonomik ve dinsel bağlamda çok büyük değişimlerin yaşanmasına sebep olmuştur, iç savaşlar, kaoslar, bunalımlar ortaya çıkarılmış olsa da özgürlük, eşitlik, adalet, yurtseverliğin kapısı her alanda olduğu gibi sanata da açılmıştır.

18. ve 19. yüzyıllarda, Fransa ve İngiltere'de devlet destekli sanat kurumlarına yöneltilen saldırıların ve burjuva, hatta işçi sınıfı yaşantısına ve maddiyata adanmış yeni, modern bir sanat anlayışını ortaya çıkmasıyla birlikte klasik geleneğin etkisi zayıfladı. Bunun sonucunda Helenistik Pathos Formula (işkenceci ile işkenceye maruz kalan arasındaki ilişki) prestijini bitirmeye başladı. İçsel baskı, erotikleştirilmiş acı ve işkencenin mantık boyutuna taşınması temaları, mutlakiyetçiliğin hükümdarların bütün kanunların ve dünyeviliğin üstünde olduğu düşüncesi-en zayıf olduğu yerlerde resim ve heykel sanatlarından kayboldu.⁵



Resim 4. William Hogarth, Resimlerin Savaşı, Gravür, 18.yy, 100x160 cm, İngiltere

⁵ Stephen F. Eisenman, Ebu Graib Etkisi, çev. Işıl Özbek, 1. Baskı, İstanbul, Versus Yay., 2007, s. 71

18.yy ortalarında İngiliz ressam ve grafik sanatçısı William Hogarth fazla “ karanlık ve hazin” bulduğu bu geleneğin, şehitlerin, azizlerin ve diğer kurbanların çerçevelenmiş tablolarına sağlıklı ve gürbüz orta sınıf İngiliz insanların yaşamını tasvir eden resimlerle saldırdığı hiciv dolu “Resimlerin Savaşı” adlı yapıtında yerden yere vurdu.⁶

1.1.6 Özgürlük ve Yurtseverlik

Geçmişe bağlılık, özlem ölüm korkusu, yurtseverlik, toprağa bağlılık vb. romantiklerle sanata girmiştir. Romantizm döneminin sanatçısı bu duygular olunca şiddetiyle yaşar ve sanatında bunu duyurmak ister.

Fransız devriminden sonra, özgürlük ve yurt severlik duyguları öylesine alevlenmişti ki, kimi sanatçıda yakın tarihe ve günün olaylarına karşıda bir duyarlık uyanıyor. Bunlar için tarih, kendi duygularına güç katan bir kaynak oluyor. Delacroix’nın seçtiği konular genellikle tarihsel sahnelerdir. Özgürlük alegorisi olan kadınlar, dalgalanan bayraklar, ateş, şahlanan at vb. motifler, resimlerinde sık sık tekrarlanır.⁷ İdeal betimlemelerin yerine resimlerin kullandığı katı çizgisel, dönemine dair eleştiriselliğini destekler niteliktedir.

⁶Stephen F. Eisenman, a.g.e., s.71

⁷ Nazan-Mazhar İpşiroğlu, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, İstanbul, İzlenim Sanat Yayınları 2009, s. 147



Resim 5. Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1830
260x 325 cm

Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük” tablosunda betimlediği devrimin özgürlük, birlik, kardeşlik ilkeleri; halkın coşku ve heyecanı da ifade bulmuştur. Delacroix’nın anlatımları, devrin ideallerinin yaygınlaştırılmasına ve yüceltilmesine hizmet etmiştir.

Bu tablo ülkemizde kadının mahrem yerleri görünür diye MEB ders müfredatından kaldırılmış olması, iktidar tarafından uygulanan sansür nedeniyle baskı uygulanmış olup bir siyasi ideolojik olarak tahakküm örneğidir.



Resim 6. Jacques-Louis David, Marat'ın Ölümü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1793, Fransa

Fransız Devrimi'nin güçlü savunucularından bir diğeri de Jacques-Louis David'dir. Konusunu içinde bulunduğu toplumun gerçekliğinden temel alan resimleri, roma dönemine ait anıtsal ifadelerle biçimlendirmiştir. Fransız ressam Jacques-Louis David estetik ve politik ilkeleri bir araya getirmeye seçmiş ilk sanatçılardandır. David, Fransız Devrimi liderlerinin portelerinin yapıp, kutlama törenlerini tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını sağlamıştır.⁸

⁸ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin Hoşsucu, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2004, s.15



Resim 7. Jacques-Louis David, Barra'nın Ölümü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1793, 300x400cm, Fransa

Jacques-Louis David, Barra'nın portresinde yurtseverliği, cesaretin ve bireyselliğin erdemlerine dair bir mesaj vermek için çıplaklık, erotizm ve ölümü birleştirdi. Vendee'li genç bir adam olan Barra atlarını vermeyi reddettiği için 1793'te kraliyet yanlılarınca öldürülmüş ve hikâyesi zorbalığa karşı direnişin sembolü haline geldikten sonra David'in yarım kalmış portresinin konusu olmuştur. Yüzündeki kendinden geçmiş ifade, cinsiyetinin belirsizliği ve kusursuz vücudu dünyayı ihtiyaçları ve istekleri olmayan, bencillikle tanışmamış bir erdemliliğin göstergeleri olarak kabul edilir.⁹ İspanyol ressam olan Francisco Goya, çalışmalarındaki modellerinin tüm değersizliklerini, çirkinliklerini, açgözlülüklerini ve aptallıklarını ortaya çıkarmaktan çekinmemektedir.

Günün olaylarına karşı duyarlılıklarını tarihe başvurmaksızın, doğrudan doğruya sanatlarına yansıtan iki büyük sanatçı Goya ve Daumier'dir. Goya saray ressamıydı. Fakat Fransız Devriminin ve vatanı olan İspanya'nın Fransa' karşı sürdürdüğü bağımsızlık savaşın etkileri, onu kapalı saray çevresinde çıkarıyor.

⁹ Stephen F. EISENMAN, Ebu Graib Etkisi, çev. Işıl ÖZBEK, 1. Baskı, İstanbul, Versus Kitap Yay. 2007, s. 83

Francisco de Goya'nın çalışmaları, sanatçı rolünün geleneksel modern ve modern kavranış biçimleri arasındaki sancılı geçiş döneminde arada kalmış bir sanatçının eserlerinin örneklenmektedir. İşverenlerin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren liberal bir entelektüel olan Goya, kişisel olarak iktidarın suistimalini ve savaş vahşetini eleştiren grafik eserler yapmıştır.

Goya, geleneksel ve modern arsındaki sancılı geçiş döneminde yaşamış bir sanatçıdır. Sarayın ressamı olmasın karşı, kraliyet ailesinin “ tüm kofluğunu, çirkinliğini, a gözlülüğünü ve boşluğunu ortaya koyan”¹⁰ belgelerdir bu resimler. Daha sonra güncel ve toplumsal olaylara karşı duyarsız kalmamış ve bunlarla ilgili konulara ilgi duymuştur. “Aynı zamanda, işverenlerinin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren liberal bir entelektüel olan Goya, kişisel olarak iktidarın suiistimalini ve savaş vahşetinin eleştiren grafik eserler yapmıştır”¹¹ Goya bu özelliğiyle saray ressamı olmasına rağmen, döneminin ulus bilincini en belirgin şekilde çalışmalarına aktarmış döneminin siyasal ve toplumsal olaylarını aktarmış olması, tarihsel belge niteliği taşımaktadır.



Resim 8. Goya, 3 Mayıs Katliamı, Tuval zerine Yağlıboya, 1814, 268x347 cm, İşpanya,

¹⁰ E.H.GOMBRICH, Sanatın yks, ev. Bedrettin CÖMERT, 3. Baskı, İşstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 38

¹¹ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, ev. Esin HOşSUCU, 1. Baskı, İşstanbul, Ayrıntı Y., 2004, s. 15

Goya'nın en önemli yapıtları arasında yer alan ve savaşı yıkıcı, yok edici yanını yansıtan 1814 tarihli yapıtı "3 Mayıs Katliamı"dır. Resimde şiddet ölüm korkusu ve ölümün karşısı olan yaşam olgularını gösteren bir içerikte sunulmuştur. Resim, Goya'nın konuya yoğun duyarlılığını ve sanatçının yaşadığı ortamdan kişisel etkilenmelerini de yansıtır. Her sanatçı gibi Goya da bu yapıt aracılığıyla çağına tanıklık etmiştir. Bu tanıklığa sanatçının bireysel duygularının da katılımıyla şiddet olgusun daha dramatik bir şekilde yapıta yansıdığı görülmektedir. Resimde şiddet olgusu ölüm, öldürme teması yoğun bir şekilde kompozisyona yansıtılmıştır. Resim; dramatik olarak şiddeti, kanı, terörü ölüm ve öldürme temasını geçekçi bir biçimde vurgulamaktadır. Bu tablo İspanya'nın ulus düşüncesinin sembolü haline gelmiştir.



Resim 9. Goya, Savaşın Felaketleri Dizisi, Gravür, 1814, İspanya

Goya'nın, Savaşın Felaketleri gravürlerinde İspanyolların Fransız işgalcilerine karşı yürüttükleri savaşı hiç şaşasız tasvir etmişti. Fransız

birlikleri ve İspanyol gerillaları bu umutsuz, göğüs göğüse mücadelede tutsak olarak çizilmişlerdir. Artık kazananlarla kaybedenler, doğruyla, yanlış hatta yaşayanlarla ölümler arasında hiçbir fark yoktur.¹² Resme konu olan kişiler daha önceden soylular burjuvazi ya da üst sınıf mensupları iken bu dönemde alt sınıf olan işçiler, köylüler, yoksullar, ezilenler resme konu edilmiştir.

Engizisyon Albümündeki çizimler, Goya'nın İspanya'daki Katolik doktrinleri empoze ederek bunun dışında kalan her tür sapkın düşüncüyü, fikir ayrılığını bastırmak; din adamlarını ve imparator ailesini zengin etmek amacıyla 1481'de kurulmuş olan Kutsal Mahkeme'nin yaptığı işkencelere verdiği cevaptır. Bu çizimlerin yaklaşık on beş tanesinde muhtemelen 1812-1814 yılları arasında gerçekleşen kırılğan anayasal demokrasinin verdiği coşkuyla Engizisyon desteğinin azalmasından ve nihayet vahşetin ne demek olduğunun anlaşılmasından duyduğu sevinç ve geleceğe dair umudundan izler görülür.¹³ Ulus bilincinin getirmiş olduğu milliyetçilik düşüncesiyle oluşan yönetim şekli ve yaşam modelinin toplum üzerinde kalıcı olarak uygulanmasına yönelik milliyetçilik, eşitlik, adalet, yurtseverlik, özgürlük konuları ile yapılan çalışmalar bilinç yapısının aşılmasına yönelik kaygı gütmektedir.



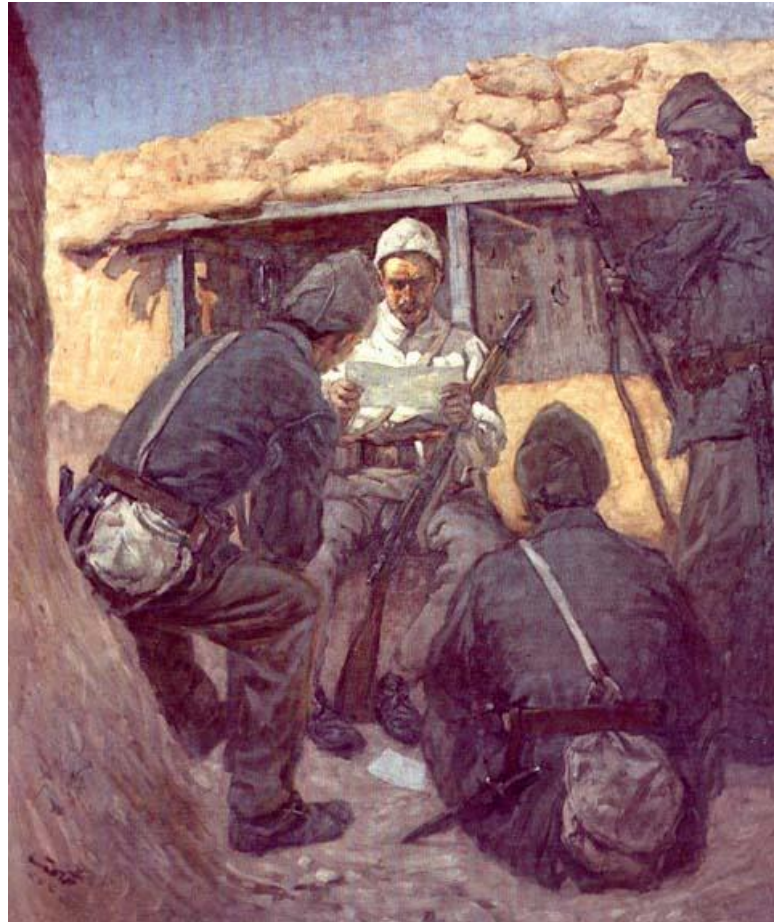
Resim 10. Honore Daumier, Rue Transnonian, Litografi, 1834, 29 x 44,5 cm, Fransa

¹²Stephen F. EISENMAN, Ebu Graib Etkisi, çev. Işıl ÖZBEK, 1. Baskı, İstanbul, Versus Yayınları, 2007, s. 84

¹³ Stephen F. Eisenman, a.g.e., s. 17-18

Honore Daumier büyük bir karikatür ustasıdır. Karikatür, her türlü baskıya, zorbalığa karşı kullanılan ve çevresinde tedirginlik yaratan bir eleştiri aracı olmuştur. Daumier, zamanın ünlü kişilerini, yargıçları, avukatları, softaları,rahiplerini, politikacıları, sokak hatiplerini bir bir ele alıyordu. Eleştirileri, konuya göre sertleşiyor ya da yumuşayarak güldürüye dönüşüyordu.¹⁴ Resimlerinde, bu dönemde yeni türeyen işçi sınıfının hayatını sevgiyle, hoşgörü ile anlatır.

1.1.7 Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluş Dönemi



Resim 11. Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Askerler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917, 124x150 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi

¹⁴ Nazan-Mazhar İPŞİROĞLU, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, İstanbul, İzlenim Sanat Yay. 2009, s. 153

Toplumsal milliyetçilik ve ulus kavramlarını yücelten çalışmalar ülkemizin kuruluş öncesi Çanakkale ve Kurtuluş Savaşı döneminde Türk izlenimcileri denilen İbrahim Çallı kuşağı sanatçılarına devlet tarafından savaş resimleri yaptırılmış çalışmalar olup propaganda amacı gütmektedir.



Resim 12. Heinrich Krippel, Ulus (Zafer) Anıtı, 1927, 130x195x410 cm, Ankara

Türkiye’de Ulusal Kurtuluş Savaşı’nın ardından yapılan heykellerde ve resimlerde önderler ve zaferleri anlatırken geniş kitleler üzerinde ulusal duyguların güçlendirilmesi amaç edinilmiştir. Roma döneminin heykel anlayışına ait motifler içeren ve düzenlenmiş geniş meydanlarda boy

gösteren görkemli atlı komutan tasvirleri ve ulusal kahramanlık öyküleri, Cumhuriyetin kuruluşunu takip eden yıllarda oldukça çok kullanılmıştır. Bu heykellere örnek olarak, Ankara Ulus Atatürk Anıtı, İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı, Samsun ve Afyon'daki diğer Atatürk Anıtlarını gösterebiliriz. Diğer taraftan yeni ülkenin yeni başkenti olan Ankara devletin ideolojisini yaymak üzere sanat topyekûn olarak mimaride yeni devlet anlayışına uygun yeni yapılar yapılmış, yeni düşünce yapısına uygun batı tarzında sanat anlayışı benimsetilmiş ve kullanılmıştır. Devletin kalkınmasına yönelik sanat devletimin güdümünde girmiştir. Devletin ideolojisini yayma konusunda sanatçılar, CHP tarafından yurt geneline gönderilerek çalışmalar yapmışlar, yılsonunda Ankara'da Yurt Gezileri adı altında sergiler düzenlenmiştir. Bu sergiler 1939 yılından itibaren hükümet tarafından Devlet Resim Heykel Sergisi her yıl Ankara'da açılarak devlet tarafından sanat desteklenmiştir.

1.2 MODERN DÖNEMDE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ

Fransız İhtilali ile başlayan ulusallaşma hareketi, 20. Yüzyılın başlarında tüm Batı Avrupa'yı etkisi altına almıştır. İmparatorluklar yıkılmış, yeni modern devletler ortaya çıkmıştır. Başta Fransa olmak üzere, Almanya, İtalya, Rusya ve Amerika'da farklı görüntülerde ulusalcı hareketler artmıştır. Ulusal fikirler; Almanya'da Hitlerin önderliğinde Nazizm, İtalya'da Mussolini'nin önderliğinde Faşizm, Rusya'da Lenin'in önderliğinde Sosyalizm ve Büyük Amerika İmparatorluğunda Liberalizm şeklinde temellenmiştir

Ulus devlet, tarihsel oluşum sürecinde, siyasal, sosyal, ekonomik düzen sağlama ve kolektif bilinç oluşturma gayesi taşıyan yönetimlerin ideolojilerin doğrultusunda şekillenmiştir. Ulus devlet olgusu, faşist yönetimlerde ırk kavramıyla bağdaştırılmış; yeni toplumu yapılandırma çalışmalarında ırkçı uygulamalara dönüşmüştür. Bununla birlikte bilimin gücünü elinde bulunduran ulus devletler; bilimi, bireyi özgürleştirmek yerine kendi söylemlerini meşrulaştırma aracı olarak kullanmaktan çekinmemişlerdir.¹⁵ Böylece ulus devletleri sözde yenilik ideolojisiyle gelişen ve değişen dünya pastasından pay kapmak ve sömürmek için birbirleriyle yarışa girmişler ve dünya savaşlarına sebep olmuşlardır.

1.2.1 Fütürizm

Sanatın, sırf güzellik olarak sunulup, toplumsal hayattan soyutlanmasının karşısında duran sanatçılar, toplumsal gerçeklere dair yeni önermelere geliştirebilecek sanattan yana olmuşlardı. Böylece kendi ideolojik düşüncelerini, yeni manifestolarını, dünyanın dört bir yanına hızla duyurmaya başlamışlardır.

1909'da İtalya'da ortaya çıkan ve İtalyan sanatçılardan şair Marinetti'nin öncülüğünde; Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carra, Luigi Russolo,

¹⁵ Aylin BAŞARAN, 20.yy'da Heykel Sanatı ve Propaganda, Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ, 2010, s.12

Gino Severini gibi şair, ressam ve heykeltıraşların da bir araya gelerek “Fütürist Manifesto”yu ilan etmişlerdir.

İtalya, yeni ve ileri olan hedeflemiş; bu amaçla kendi kültürünü dahi reddetmiş, İtalyan kültürünün klasik dönem eserlerini yerden yere vurmuştur. Geçmiş sistemin yoz anlayışı yerine, modernizmin değerlerine sahiplenmiştir. Ulusallaşma yönelimlerinin modern sanattaki yapılanması ise fütürizmle gerçekleşmiştir. Yoz anlayış yerine modernizmin değerlerine sahiplenmişler fakat sonraki süreçte faşist Mussoli’nin yozlaşmış anlayışına hizmet etmişlerdir.



Resim 13. Gino Severini, Savaş Fikir Plastik Sentezi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1915, 60x50cm, Modern Sanat Belediye Galerisi/Münih

Fütüristler, o güne kadar oluşmuş tüm değer yargılarına, sistemin ağır aksak işleyişine karşı, hız ve devinimi temel alarak deviminim olgusunu yüceltmişlerdir. Ancak, sanatı tarihsel bağlarından kopartarak toplumsal sorunlar karşısında hız ve devinimi yüceltmek, İtalyan fütüristlere yeterli çözüm yolları oluşturamamıştır. Bununla birlikte, ideallerini gerçekleştirdiği

faşizmde görmüşler; savaşı, şiddeti yücelterek bir arınma aracı olarak savunmuşlardır. İtalya'da faşizmin güçlenmesiyle beraber, kültür sanat örgütlülüğünde görev almışlardır.¹⁶ Böylece sanatı faşist emellerine ulaşmak için propaganda amaçlı kullanmışlardır.

1.2.2 Konstrüktivizm

Sanat, devlet ve sanayinin himayesine girdikten sonra; sanatla birleştirilerek hayatı değiştirme inançları, makinelerin egemenliğine ve egemenliğin yabancılaşmasının karşısına el emeğinin değerini ortaya koyan düşünceler, modern akla teslim olmuşlardır. Böylece sanat sanayinin, hayal gücü aklın, düş bilincin güdümüne girmiştir. Sanat, sanayinin yani ekonomik gücün hizmetine girmiş olup; ekonomik çıkarların propagandasını yapmıştır. Bauhaus Okulu bu konuya örnek teşkil etmektedir.

Sanayi ve Endüstri devrimlerinin sonucunda oluşan yeni üretim-tüketim ilişkileri; toplumsal yaşamdaki sınıfsal çelişkilerin boyutunu da derinleştirmiştir. Konstrüktivistler, sınıfsız bir toplum düşüncesinin uzantısı olan 1917 Ekim Devrimi'ni, insanlık adına kurtuluş olarak görmüş; toplumsal yaşamın, bu amaç etrafında örgütlenmesinde aktif rol oynamışlardır. İnsanlığa daha yararlı bir toplumun inşasında; sanatla teknolojiyi birleştiren anlayışın savunucuları olarak konstrüktivistler, yeni insanın inşasında sanatın toplumu bilinçlendirirken yeni algı ve görme biçimleri oluşturarak işlevsel bir amaç taşıması gerektiğine inanmışlardır. Bununla birlikte sanatı, burjuvazinin estetik değerlerinden uzaklaştırarak, toplum için yararlı olabilecek her türlü üretimin uygulayıcısı olmuşlardır. Onlar için dünyayı anlamak yetmiyordu, onu değiştirmek de gerekirdi.¹⁷ Bu düşünceyle sanat, değişen dünya düzeni içerisinde işçi sınıfının toplumsal sorunları ve değerlerine eğilmiştir.

¹⁶ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 37

¹⁷ Ekim Devrimi, tr.wikipedia.org/wiki/Ekim_Devrimi, 21.07.2012



Resim 14. Sergey Eisenstein, Potemkin Zırhlısı Filmi, Afiş,1925, S.S.C.B.

Tüm zamanların en iyi propaganda filmlerinden birisi Sovyet Sinemacı Sergey Eisenstein'ın 1925 yılı yapımı olan "Potemkin Zırhlısı" filmidir. Kurgunun ilk kez uygulandığı film bir başyapıt olup, Rus Çarına karşı Karadeniz'deki filoda yer alan gemideki denizcilerin 1905 ayaklanmasından bir kesit sunmaktadır. 1917 Ekim Devrimini savunan ve bir sipariş film olan Potemkin Zırhlısı, 1925 yılında Çarlık Rejimine karşı patlak veren ilk isyanların yıl dönümünü kutlamak amacıyla yapılmış bir propaganda filmidir.



Resim 15. Vladimir Tatlin, 3.Enternasyonel Anıtı, Demir Heykel, 1920, S.S.C.B.

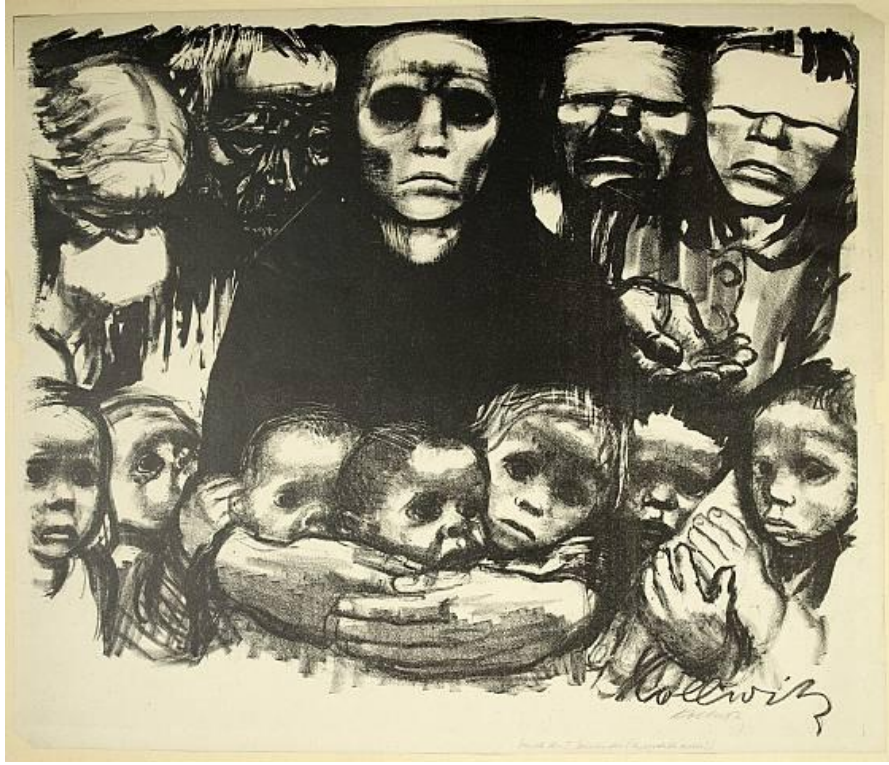
1920 yılında, Konstrüktivizmin öncülerinden Tatlin'den Petrograd'daki Neva nehri üzerine, 3.Enternasyonal adına yapılması istenen anıt, işlevsel bir amaca hizmet ederken aynı zamanda uluslar arası sosyalizmin simgesi haline getirilmesi amaçlanmıştır. Yapılacak olan 400m'lik anıtın, kapitalizmin simgesine dönüşen, eğlence ve reklam sektörüyle bütünleşen 300m'lik Paris'teki Eiffel Kulesi'ne bir yanıt yaratacak şekilde olması düşünülmüştür.¹⁸ Rusya'da gerçekleşen Ekim Devrimi'yle yönetime el koyan Bolşeviklerin lideri Lenin, Sosyalizmin tüm ülke topraklarında ve dış ülkelerde yayılması amacıyla sanatın tahakkümüleri doğrultusunda enstitüler, okullar, tiyatrolar ve gezici faaliyetler kurulmuş ve tarihsel süreçte çok önemli yenilikler yapmışlardır.

1.2.3 Dışavurumculuk

Başka bir dünyanın özlemini taşıyan, bireyin ruhunu ve aklını tutsaklaştıran savaş çağının nesnel gerçekliğinin yadsıyarak bozmaya soyunan akımların başında dışavurumculuk gelir. Modern çağın anlamsızlaştığı yaşama karşı, ruhun isyanını dile getiren dışavurumculuk, aynı zamanda dış dünyaya karşı başkaldırının da bir temsilidir.

Dünya savaşlarının yarattığı büyük yıkımlar, modernizmin evrensel değerlerine karşı inancı da büsbütün sarsmış; döneme dair kendini sorumlu hisseden sanatçılar, sanat ve yaşama dair yeni önermeler geliştirerek, kendini ifade ederek yeni yollar aramışlardır.

¹⁸ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat, 1. Baskı, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2006, s. 89



Resim 16. Kathe Kollwitz, Almanya'nın Çocukları Acı Çekiyor, 1923, Litografi, 56.2x68.5 cm

Alman kadın sanatçılarından Kathe Kollwitz, 1.Dünya Savaşını yaşamış ve o dönemde acımasız savaş gerçeğini toplum üzerindeki etkilerini baskı resim tekniğini kullanarak çarpıcı hale gelmesini sağlamıştır.

Kathe Kollwitz, öncelikle kadın oluşu nedeniyle, kadının sorunları üzerine tüm sosyal hakların kazanımına yönelik ciddi mücadeleler vermiştir. Bu nedenle resimlerinde kadın, yoksullukla ve sosyal düzenlemelere karşı direnip savaşılan bir biçimde tasvir etmiştir. Çünkü sanatçıya göre annelik bir zayıflık değil tam tersine ataerkil toplumun negatif etkilerini yok etmeye çalışan bir güç simgesidir. Bu yüzden kadınların barışseverlik ve sosyal değişimler konusunda daha fazla seslerini yükseltmelerini düşünerek sanatçının büyük bir bölümünü bu işlere adanmıştır. Sanatçı yaşadığı 1. Dünya savaşı korkusundan sonara, genelde çalışan sınıf üzerinde etki bırakan savaş temasını ele almıştır. Böylelikle kötü şartlar altında çalışmak zorunda kalan sınıfın yaşam mücadelesinde ihtiyaç duyduğu birlik sesini daha da yükseltebilmelerine olarak sağlamıştır. 1890'dan 1914'e kadar olan

süre de ve özellikle Weimar döneminde politik, cinsellik ve annelik konuların karşı sürekli duyarlı olmuştur.



Resim 17. Kathe Kollwitz, Yok Artık Savaş, Afiş, Litografi, 1924, Kathe Kollwitz Müzesi

Kathe Kollwitz, hayatı boyunca "barışseverlik", "savaş", "kürtaj" ve "refah reformu", "Milliyetçilik ve Eşcinsellere Hak" gibi konularda bağımsız bir sosyalist sanatçı olarak sanatıyla destek vermeye çalışmıştır. Eserlerinin bir kısmını Sosyal Demokrat Parti (SDP) için üretirken bir kısmını da Almanya'nın dışındaki ülke ve partiler için tasarlanmıştır. Sanatçının yaptığı afiş çalışmaları, özellikle toplum sorunlarına yönelik çarpıcı mesajlar içermektedir. Bu yaklaşımla, Amsterdam'da uluslararası ticaret kongresi için savaş aleyhtarı bir afiş yapmıştır (1923). İşçilere yönelik uluslararası yardım teşkilatı için tasarlanmış "Almanya'nın çocukları açlık çekiyor" ve yardım amaçlı hayırsever bir grup için yapılmış olan "ekmek" adlı çalışması Kollwitz'in önemli afişler arasında yer almaktadır. Bunun yanında, ev işçileri sergisi için yaptığı ilk afiş gibi, "Büyük Berlin İçin" (1912) çalışması daha çok ses getirmiştir. İçerik bakımından, her bir odasında olmadığı 600.000 nüfuslu Berlin vurgulanmaktadır. Afişte yer alan ciddi yüzlü kız, bir apartman bahçesinin önünde kız kardeşi ile birlikte durmaktadır. Başlangıçta o günlerin her yerde konuşulan sözü olan; "bahçelerde ve hollerde oyun oynamak

yasaktır” ifadesi, bu afişin sloganı olarak kullanılmış ancak bu sınıflar arası nefreti uyandırdığı gerekçesiyle Berlin komiseri tarafından kaldırılmıştır. “Asla Tekrar Savaş” adlı afişte ise; ulusal tiyatro oyunundan bir alıntı olarak Almanya’nın sosyalist, genç sınıfının lideri Max Westphal’ın sağ eli havada ve yemin edecek sloganını atarken ki coşkusu ile gösterilmiştir. Burada Westphal’ın duruşuyla ve sloganıyla da 1. Dünya savaşı protesto edilmektedir. Sanatçı, hapisten çıkan kadınların problemleri ile ilgilenmek ve onlara destek vermek amacıyla yardım kampanyaları düzenleyen kadın tiyatro sanatçısı Hedvig Wangel’i ve afiş çalışmaları ile desteklenmiştir.¹⁹ Kathe Kollwitz zor bir dönemde kadın sanatçı olarak var olmaya çalışmış, birçok konuda ses getiren çalışmalar yapmış, toplumsal olaylara eleştirel bir bakış açısı getirmiştir.



Resim 18.Ferdinand Hodler, Hayal Kırıklığına Uğrayanlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1918

Savaşın getirdiği buhranlı yıllarda eserler üretmiş olan İsviçreli Ressam Ferdinand Hodler, yapıtlarında “insanlar arasındaki benzerliği” ortaya çıkararak dinsel bir uyum yaratmaya çalışıyordu. Doğalcılıkla sağlam bir düzenleme ustalığı birleştiren Hayal Kırıklığına Uğrayanlar, Hodler’in bu anlayışının tipik bir örneğidir. Bu tablodaki insan ve anlatım çeşitliliği kesin bir düzenlemeyi yansıtır.²⁰ Hodler, insanları ruhsal yönden ele alarak dönemi

¹⁹ H. Müjde AYAN, “Weimar dönemi kadın devrimci ruhu ile Kathe Kolwitz” makalesi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Mart 2008, Sayı 1, s. 44-46

²⁰ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2009, s. 24

itibariyle modernizme duyulan hayal kırıklığını yansıtmak istemiş olup; yaşadığı döneme ilişkin isyanını ifade etmiştir.



Resim 19. Otto Dix, Şiddet ve Başkaldırı, Gravür, 1921, 75x92 cm

İçinde bulunduğu toplumun gerçekliğini ve uygarlığı tüm çelişkilerini yaşayan, Otto Dix tüm desenlerinde, savaşın dehşetini çok çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur. Savaşın insan bedeni ve psikolojisi üzerinde yarattığı derin tahribatını, çarpıtılmış figürleriyle dışa vuran Otto Dix, aynı zamanda Nazi ideolojisinin uygulamalarını ve neden olduğu vahşeti eleştiren resimleriyle de dikkat çekmiştir.



Resim 20. Pablo Picasso, Guernica, Karışık teknik, 1937, 349cmx776cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid/İspanya

Toplumsal şiddeti yer alan 20.yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan Pablo Picasso'nun yaptığı "Guernica" eseridir. 1937 yazında, Paris Uluslararası sergisinin İspanya standında yer alan, duvar resmi büyüklüğünde ki Picasso'nun Guernica adlı tablosunda, savunmasız İspanya'nın Bask Kasabası'nın 26 Nisan 1937'de Almanın uçakları tarafından bombalanmasını protesto etmek için yapılmıştı. Helenistik klasisizmin sonsuz güzelliği, rasyonaliteyi ve düzeni temsil ettiği önermesine şiddetle karşı çıkar. İçeriği son derece suçlayıcıdır. Yapıtın konusu Goya'nın olduğu gibi gerçek yaşanmışlıktan alınmıştır. Resim oluşum süreçleri ve kompozisyon açısından Goya'nın "üç Mayıs Katliamı" yapıtıyla benzerlikler göstermektedir. Resim adını İspanya'nın Bask bölgesinde bulunan küçük bir kasabadan alır. Resmin konusu İspanya İç Savaşı'nda (1936-1939) faşist Franco ve Hitler'in yeni silahlarını deneme amaçlı bombaladıkları ve yaklaşık üç bin insanın öldüğü Guernica kenti üzerinedir. Resim; ölüm, yaşam, savaş-barış aydınlık ve karanlık, acı, isyan ve haykırış gibi tematik çağrışımlar yaratmaktadır. Mekan, simgesel alegorik bir anlatımla sahne gibi kurgulanmıştır. Yine de resim kendi anlamını çoğaltarak gittikçe faşizm ve savaş karşıtı simge haline gelmiştir.²¹ Picasso eserini her ne kadar bu amaca yönelik yapmamış olsa da sonraki

²¹ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrintı Yayınları, 2004, s. 55

süreçte gerçekleşen savaşlara karşı simgesel hale gelmiş olup halen bu misyonunu sürdürmektedir.

Picasso bu resimde, insan soyunun yarattığı biçimsel düzen ve düşünsel değerleri bir araya toplayıp, yeni bir senteze ulaşıp militarizme karşı bir birlik oluşturabilmenin en görkemli örneklerinden birini sergilemiştir. Onun sanatının şiddeti, çağının en devrimci atılımlarını gerçekleştirilmesi ve gelmiş geçmiş tüm putları kırma yürekliliğini göstermesidir. Böylesi bir konuyu işlerken ucuz söylemlere, duygu sömürüsüne, geleneksel kalıplara, söylenenlere ve söyleneceklerle bakmadan özgün yapıtını oluşturmuştur. Picasso'nun, savaşa, acıya, özgürlüklerinin barbarca bastırılmak istenmesine karşı duyduğu olağanüstü ancak estetize edilmiş kin ve nefret sloganlaştırılmış; çok bilinen biçimsel şematik anlayışları yıkmış, onlara yeni kavramsal boyutlar katmıştır.²² Kendisinden sonra gelen birçok sanatçıya esin kaynak teşkil etmesi ve eserlerinin derin anlamlar ifade etmesi ile hala sürdürülebilir başarı göstermesi bakımından bu yapıt büyük önem arz etmektedir.



Resim 21. Pablo Picasso, Barış Güvercini, Çizim, 1949, 400x300 cm

²² Cebail ÖTGÜN, “Sanatın Şiddeti ve Sınırları”, Gazi Üniversitesi GSF Sanat ve Tasarım Dergisi, Mart 2008, Sayı 1, s. 90-103

Savaş ve barış temalarını ele alarak dünyanın birçok yerinde yapılan haksızlıkları yapıtlarına yansıtan Picasso, protesto niteliğinde ki bu eserlerle toplumsal olaylar karşısında ki sanatçı sorumluluğunu ortaya koymuştur. Bununla birlikte, 1949 yılında “Dünya Barış Konferansı” için tasarladığı barış güvercini figürü, sonraki yıllarda birçok hareketin ve barışın simgesi haline gelmiştir.²³ Günümüzde de güvercin figürü; barış, özgürlük ve kardeşliğin simgesi olarak kullanılmaktadır.

1.2.4 Dada Hareketi

Dünya savaşlarının yarattığı büyük yıkımlar, modernizmin evrensel değerlerine karşı inancı da büsbütün sarsmış; döneme dair kendini sorumlu hisseden sanatçılar, sanat ve yaşama dair yeni önermeler geliştirerek, kendini ifade ederek yeni yollar aramışlardır.

Sanatın piyasa tarafından ele geçirilmesiyle imajlarla kuşatılmış yaşamın ve sanatın sınırlarını yıkmaya düşüncesiyle ortaya çıkan Dada hareketi, her türlü burjuva estetik biçimciliği karşısında yer almıştır.

Dada, 1.Dünya Savaşı sırasında, burjuva adetlerine ve savaş çalgınlığına karşı protesto şeklinde gelişen, son derece yıkıcı bir sanat akımıydı. Dadaistlerin amacı sanattaki geleneksel değerleri yok edip eskisinin yerini alacak yeni bir sanat yaratmaktır.²⁴ Kimi sanatçılar, emperyalist ülkelerin birbirleriyle savaşımına karşı güvenli ülke olan İsviçre’de toplanarak modernizmin getirilerine yönelik eleştirel tepkilerini alaycı bir tavırla dile getirerek o dönemde sanatta en yıkıcı tavrı sergilediler.

Dada adını verdiğimiz anlayış açıkça ne Ball’ın, ne Huelsenbeck’in ne de Zürih’in yarattığı bir akımdı. Bu anlayış, savaş yüzünden insanların ya en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek ya da bunları teknolojik,

²³ Boyut Yayıncılık, Picasso, 1. Basım, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2008, s. 53

²⁴ Andrew Graham-Dixon, Sanat Atlası, çev. Ayça SABUNCUOĞLU- Begüm KOVULMAZ, 1. Baskı, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2010, s. 466

eğitsel ve politik ilerlemenin yanıltıcı bir düşünce olduğunu kanıtı olarak reddetmek sonucu ortaya çıkmıştır. Öyleyse sanat da bir yanıltıcıydı. Kübizmin en parlak örnekleri de sonunda, sanat akademileri gibi, burjuva sınıfına ve onun saygınlığına hizmet etmiştir. Fütüristler savaş propagandası yapıp, ülkelerinin bu savaşa girmesine yardım etmişlerdir. Ekspresyonizm en çarpıcı örneklerinden bazıları, aşırı milliyetçiliğin izlerini taşıyorlardır.²⁵ Bu akımlar inandırıcı bir betimleme için gerekçe olan göz ve el ustalığı gibi sanatın değerlendirmesinde kullanılan bazı geleneksel ölçütlere saldırılmıştır.

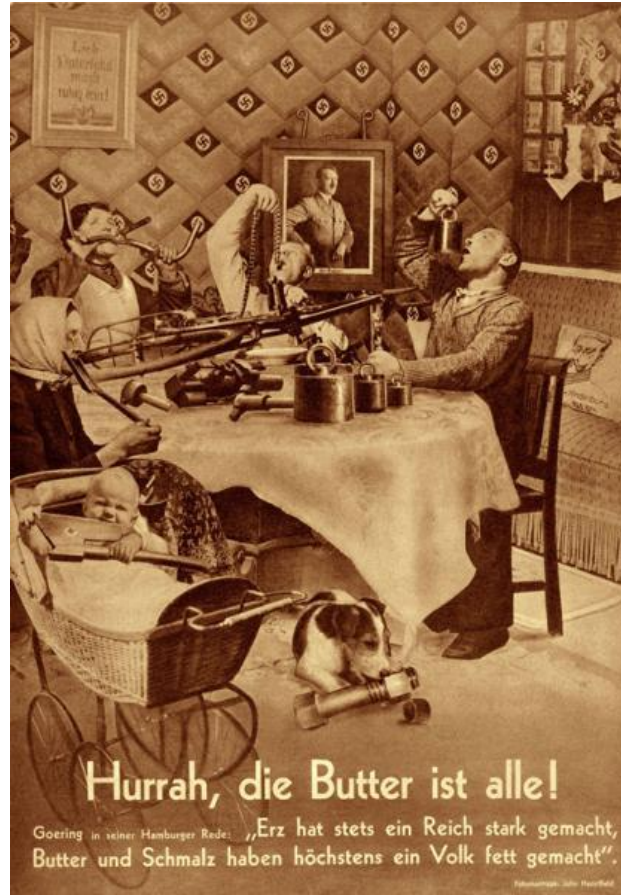
Birtakım sanatçılar için Dada siyasal görüşlerini açıklamak, sanatı siyasal eyleme bağımlı kılmak için kullanılan bir anlatım aracıydı. Huelsenbeck'in 1918'de öncülüğü ettiği Berlin Dada Grubu açıkça sol eğilimliydi ve sanat karşıtı etkinliğini propaganda ile birleştiriyordu. Bu grubun önde gelen temsilcilerinden Richard Huelsenbeck, George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann ve Johannes Baader ekspresyonizmi savaş sonrası dünya ile hiçbir ilgisi olmayan milliyetçi ve romantik bir akım olarak suçlamada söz birliği ettiler. Bazı durumlarda Baader ve arkadaşlarının davranışlarını soytarıllık gibi görünüyordu; oysa hepsi de bir ölüm kalım savaşına girmişlerdi.²⁶ Birçok Alman dışavurum sanatçıları savaşı yaşamış, derin acılar hissetmişler ve bunları aktarmış olmaları sorumluluklarını yerine getirdiklerini göstermektedir.

George Grosz, John Heartfield ve yazar Wieland Herzfelde Berlin Dada grubunun sol kanadını oluşturuyordu. Birlikte ve ayrı ayrı etkinliklerde hem kültüre protesto da bulunuyorlar, hem de siyasal değişmeyi amaçlıyorlardı. Haksızlığa ve açığözlülüğe karşı duyduğu nefret, onda neredeyse tüm insanlıktan nefrete dönüşür ve görsel belleği ile hayal gücüne kuruntularla dolu bir çarpıcılık kazandırır. Grosz bu ürkütücü özelliğini denetim altına alarak etkileyici bir biçimde kullanmaya da başarır.²⁷ Grosz,

²⁵ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat ÇAPAN- Sadi ÖZİŞ, 4. Baskı, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2009, s. 124-126

²⁶ Norbert LYNTON, a.g.e., 134-136

burjuvanın ve iktidarın etik olmayan yaşam şekline yönelik eleştirel bir tavır sergileyerek yapıtlarına aktarmıştır.



Resim 22. John Heartfield, Yaşa, tipografi ile fotomontaj, 1935, 692x1025 cm, Almanya

Grosz-Heartfield kolajlarında bazen fotoğraf görüntüleri de kullanıyordu. UFA film şirketinde çalışan ve Piscator'a oldukça karmaşık sahne çalışmalarında yardım eden Heartfield, savaştan sonra propaganda niyeti amacıyla kullandığı fotoğraflarla ün yaptı. Rus film yönetmenleri gibi kamerayla elde ettiği görüntüleri, didaktik sanatında malzeme olarak kullandı. Yan yana ya da üst üste getirilen görüntülere içeriklerin gerçekleştiği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarabiliyordu. Bugün, Heartfield'le başlayan bu tekniğe uluslararası dilde fotomontaj denmektedir.²⁸ Heartfield ilk kez fotoğrafa sanatsal bir değer kazandırdı. Bu oluşturduğu yeni

²⁸ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, çev. Bedrettin CÖMERT, 3. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 137

sanatsal dille toplumsal sınıf farkındalıklarını ele alarak eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir.



Resim 23. George Grosz, Yönetici Sınıfın Yüzü, Çizim, 1936, 38.1 x 27 cm

George Grosz, Heartfield ile birlikte “sanat tehlikede” adlı bir kitapçık yayımlayarak, sanatçının karşı karşıya olduğu seçenekleri açıkladı: sanatçı ya özelliklerini betimleme ve eleştirme yoluyla, aynı zamanda devrimci düşüncüyü ve devrimcileri destekleyip savunarak, sömürülenlerin safında yeni bir toplum yaratmak için savaşabilirdi. Benimsedikleri bu propagandacı gerçekçiliğin adı “Doğruculuk”tu. O dönemin tipik resimlerinden biri, Grosz’un 1921 tarihli “Yönetici Sınıfın Yüzü” başlıklı bir dizi taşbaskısından esinlenerek geliştirdiği “Toplumun Temel Direkleri” adlı tablosunda Grosz, amacının “modern tarih resimleri” yapmak olduğunu dile getirmiştir.²⁹

²⁹ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat ÇAPAN- Sadi ÖZİŞ, 4. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009, s. 156

1.2.5 Faşizm ve Nazizm

Yükselen uluslaşma hareketleri, en büyük yıkımların yaşanacağı Dünya Savaşlarını körüklemiş; bu süreçte yapılan ulusal ve uluslar arası ideolojik tahakkümler, savaşın acımasızlığını dahi insanlığın gözünde meşru hale getirebilmiştir. Büyük devletlerdeki ulusallaşma hareketini; özellikle iki dünya savaşı arasındaki ve sonrasında ki dönemlerde yaşanan felaketlerin etkisini hafifletmek amacıyla halkın milli duyguları üzerinden yürütülmüştür. Bir yandan devletin kurum ve ilkelerine bağlılığı pekiştirmesi açısından ulusallaşma fikirleri kitleleri ortak bir ülkü etrafında tutmaya çalışırken; diğer yandan yaşanan huzursuzluklar, sanatın evrensel değerleri üzerinden sanat yoluyla aşılmaya çalışılmıştır. İktidar güçleri ideolojilerini sanat yoluyla meşrulaştırmaya çalışmışlardır. Özellikle Hitler yönetimindeki Almanya'da, Mussolini yönetimindeki İtalya'da, Stalin yönetimindeki S.S.C.B.de sanat faşist ve sosyalist ideolojiye hizmet etmiştir.



Resim 24. Emil Scheibe, Hitler at the Front, Tuval Üzerine Yağlıboya,1942, ABD Ordusu Askeri Tarih Merkezi, Washington/ABD

Faşist hareketlerin ortaya çıktığı ülkelerdeki yerel politik ve kültürel gelenekler tarafından şekillendirilmiştir. Bu hareket İtalya, Almanya ve

İspanya’da iktidara gelmiştir. İngiltere, Fransa, Amerika, Japonya ve Güney Amerika ülkelerinde de bir ideolojik olarak sürekli var olmuştur. İdeolojik olarak bu hareketlerin ortak noktası milliyetçilik ile sosyalizm birleştirme iddiasıdır. "Sosyalizm" anlayışını ifade ettiği kolektivist düşünce, uygulama esnasında farklı sınıfların ortak bir milliyet ve ırk çıkarına bağlılık anlayışında birleştirmesi şeklini almıştır. Bu toplumsal bağlılık militarizm ve faşizmin savaşa yönelik doğal eğilimi yoluyla güçlendirilmiştir.³⁰ Militarizm özellikle Almanya’da faşist Hitler yönetiminde istenmeyen sonuçlar doğuracaktır.



Resim 25. Alman Faşist Nazi Yönetimi Lideri Adolf Hitler, Fotoğraf, 1941

1933 yılında Almanya’da Adolf Hitler’in liderliğinde iktidara gelen Naziler, estetik hayatın politikleştirilmesi ve politik hayatın estetikleştirilmesi ilkesinin olağanüstü yönelimlerini, politik, kültürel, sanat alanlarını basitleştirerek tarihi de kendilerine göre yorumlayıp yeniden yazmaya girişmişlerdir. Hitler, Alman kültür ve sanat hayatını yeniden düzenlerken, klasik ve Romantik Devirlerin anlayışından yararlanmıştır. Bu anlayışın ülküsü etrafında yapılan düzenlemeler, tüm Almanya’da hem politik hem sanatsal içeriği sorgulamak, öğrenmek yasaklanmış, bunların yerine sadece inanmak zorunlu hale gelmiştir.³¹ İnsanları sorgusuz sualsiz baskı yoluyla

³⁰ Toby Clark, Sanat ve Propaganda, çev. Esin Hoşsucu, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2004, s. 65

³¹ Aydın ŞİMŞEK, Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar, 1.Baskı, İstanbul, Ümit Yay., 2000, s.194

inandırmaya mahkûm etmekle beraber sanatı da kendi çıkarlarına kullanmakla kalmamış yeniden düzenlemeye çalışmışlardır.



Resim 26. Faşist Hitler Yönetimindeki Nazi Hükümeti Afişi, 1933-1945, Almanya

Faşizm var olan sanat biçimlerini yeni konulara uyarlamış veya politik görünelere sağlayacak bağlamlara yerleştirilmiştir. Tasfiyeler ve denetimlerle düzenlenen devlet destekli sergilerde, halk kurumlarda ve hükümetin yayınladığı sanat dergilerinde desteklenen resmi sanat kriterleri farklılık göstermiştir. Ancak, geçmişi kullanarak sürekliliğin var olduğunu hissettirmek, Faşist sanatta üretilen çoğu eserde görülen ortak noktadır. Nitekim, kimi faşizan resimler gerçekçi görünseler de faşist sanatın resmi estetik anlayışı yalnızca şimdiyi yansıtan bir gerçekçilik anlayışını reddetmiştir. Bunun yerine sanatın “ebedi değerleri” canlandırması gerektiğini savunmuştur.³² Ulus bilincini yaymak için Alman tarihinin gelenekleri sanata alet edilmiş, sanat yozlaştırılmıştır.

³² Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev.Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 75



Resim 27. Yozlaşmış Sanat Sergisi Afişi, 1937-1941, Münih/Almanya

Hitler iktidarının, klasik sanat anlayışı dışındaki her türlü modern oluşumu dışlaması ve bunların tavsiye edilmesine yönelik çalışmalardan biri, 1937 yılında Münih'te gerçekleştirilen Entartete Kunst (Yozlaşmış sanat) sergisidir. Dışavurumcu sanat eserlerinin çoğunlukta olduğu sergide, yüzlerce eser alay edilmek ve aşağılanmak üzere sergilenmiştir. Üzerine fiyat etiketleri yapıştırılmış, küçümseyici sözler yazılmış ve düzensiz sergilenerek, “yozlaşma” söylemlerini desteklemek istemişlerdir. Bu tanım üzerinden amaçlanan, Nazi ülkünün biçimlendirdiği saf sanat karşısındaki dışavurumcu anlatımların politik, ırksal yozlaşmışlığını göstermek olmuştur.³³ Sanatı kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirerek onu iyi, kötü, çirkin gibi söylemlere göre sınıflandırmaktan çekinmemişlerdir.

³³ David MCLELLAN, İdeoloj, çev. Barış YILDIRIM, 1. Baskı, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniv. Yay., 2005, s. 26



Resim 28.-29. Faşist Hitler Yönetimindeki Nazi Hükümeti Afişleri, 1933-1945, Almanya

Faşizan resimlerde ortaçağ genellikle yurttaşlık veya savaşçılık ile ilgili konular üzerinden işlenmiştir. Bu konular kullanımı, feodal çağın keskin toplumsal hiyerarşisi içerisinde var olduğu hayal edilen birliği övme amaçlıdır.

Güçsüzlük ve düzensizliği ifade eden dejenerasyon kavramı, politik ve ırksal kirlenmeyi, hastalık ve enfeksiyon metaforlarıyla tanımlayan siyasi söylemlerle kolayca bütünleşmiştir. Hitler, bir sergide sanat hakkında bir konuşmasında hastalığı ima eden benzer metaforlarıyla modern sanatın yarattığı deformasyon ya sanatçıların zihin ve algı yetilerindeki gerçek bir dejenerasyon sonucu oluştuğunu yada ulusu aldatma ve ahlaki bozma amaçlarının bir göstergesi olduğunu ifade etmiştir. Hitler'in her iki durum için uygulanmasından bahsettiği potansiyel cezalar Nazilerin politik düşmanlarını, zihinsel ve fiziksel engellileri öldürmesi şeklinde gerçekleşmiştir.³⁴ Ulusu aldatma ve ahlaki bozma amaçlarının bir göstergesi olarak Yahudilere soykırım uygulamışlardır.

³⁴ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2004, s. 89



Resim 30. Yüce Alman Sanat Sergisi Afişi, 1937-1944, Münih/Almanya

Aynı dönemde Avrupa ve ABD’de muhafazakâr eleştirmenler tarafından modern sanata saldırmak yaygın bir tutumdu ve aynı zamanda modern sanat ile Yahudilik, Bolşevizm, delilik ve homoseksüellik arasında bir bağ kurulmuştu. Ancak, faşist yönetimler dejenerasyon söylemini temizlenmiş ve yeniden doğmuş bir sosyal düzen yaratma iddialarını güçlendirmek için kullanmıştır. Faşist propagandaların büyük bir kısmı karanlık ve aydınlık, çöküş ve yeniden canlanma, ölüm ve doğum karşıtlıkları üzerine kurulmuştur. Bu yüzden Münih’teki Yozlaşmış Sanat Sergisinin yakınlarına 1937 yılından 1944 yılına kadar devam eden Gresse Deutsche Kunstaussstellung (Yüce Alman Sanat Sergisi) adıyla yıllık bir sergi açmıştır.³⁵ Asıl sanat burada açılan sergide yer almakta denilmek istenmiş ve halka empoze edilmeye çalışılmıştır.

³⁵ Toby CLARK, a.g.e., s. 89



Resim 31. Gilbert Palmie, Çalışmanın Ödülleri, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x500cm, Almanya

Alman toplumunu yeniden oluşturmak için temelini arı ırkına dayandırmış insanı beden ölçüleri üzerinden ayrıştırmaya çalışarak ırkçılık yapmışlardır. Nazizmin sanat ve gerçek yaşamda bedeni ele alış biçimi ırkçı teoriler, kadın ve erkeğe ayrı ayrı biçilen roller ve ulus-devletin organik bütünlüğü kavramlarının birleştirilmesiyle oluşmuştur.

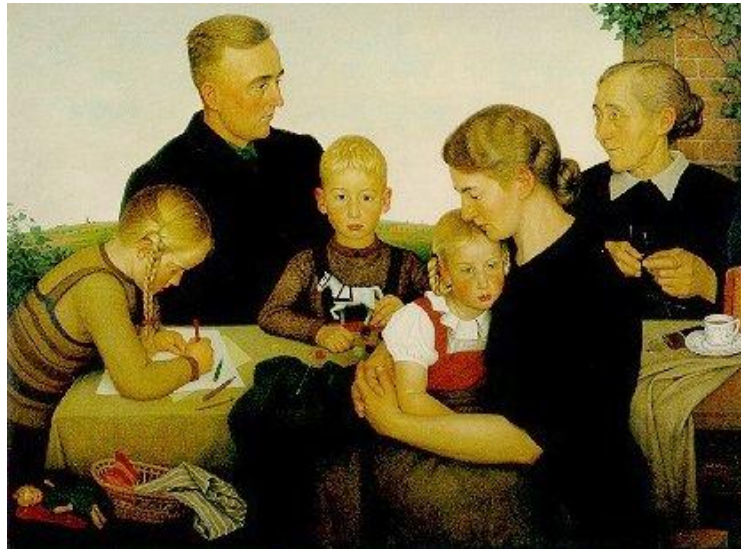
Faşizmde bedenin yorumlanması, en üst aşamada bedenin devlet için bir model olduğu metaforla desteklenmiştir. Bedenin organları gibi devletin bölümleri de uyum içinde; fakat eşit olmayan bir şekilde çalışmalıdır: başın kol ve bacaklar üzerinde egemen olması gibi hükümette insanlar üzerinde egemendir. Yine de hükümet ile halk birbirine organik olarak bağlıdır ve devlet ulusla böyle kaynaşmaktadır. Devletin varlığı iç hastalıklardan temizlenmiş ve bulaşıcı hastalıklara karşı bağışıklık kazanmış olduğundan saftır. Organik bütünlük kavramı, Batı siyasi düşüncesinde yüzyıllardır yer almasına rağmen faşizm için özel bir önem taşımıştır. Faşist sanatta insan bedeninin her temsilinden amaç, bu metaforun önemini vurgulamak olmuştur.³⁶

³⁶ Toby CLARK, a.g.e., s. 90-95



Resim 32. Ivo Saliger, Paris'in Seçimi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1939, 160 x 200 cm, Almanya

Böylece Nazi ideolojisinin arî gösterimlerini sunması açısından beden etkili bir araç olmuştur. İfadeler ve duruşlara yansıtılmak istenen asalet, antik Yunan değerlerine olan hayranlıktan ileri gelmektedir. Dolayısıyla antik kültürün ideal ölçüleri ideal Alman ırkının yaratılmasına kaynaklık etmiştir.



Resim 33. Adolf Wissel, Farming Family In The Third Reich, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1939, Almanya

Yeni ulusun geleceğini oluşturacak çocukların da yer aldığı aile betimlemeleri, Nazi ideolojisi açısından önemli bir yere sahip olmuştur. Geleneksel aile tablolarında görülen bireylerin birbirine bağlılıkları ve güvenli halleri, ulusun birlik ve bağlılığını sembolize eder niteliktedir. Resimlerde betimlenen insanlar, adeta Nasyonal Sosyalist Düşüncesinin vücut bulmuş halleridir. Sarışın, mavi gözlü, sağlıklı ve güzel insanlar, ırksal olarak Nazi ideolojisinin en saf tanımlarıyla oluşturulmuştur. Kullanılan güzellik ve saflık imgeleri, aynı zamanda oluşturulacak ideal ulusun maddelerini ortaya koymuştur.³⁷

Neo-klasik üslupla oluşturulan anıtsal mimari, Nazi ülküsünü ve Hitlerin kitleler üzerindeki otoritesini en iyi yansıtacak biçim olarak belirlenmiştir. Hitlerin lider görünümünde betimlemelerinin yapıldığı birçok sanatsal çalışmada, toplumsal yaşamdaki gücünü yaygınlaştırmak adına anıtsal üsluba ait birçok gösterge kullanılmıştır.

Tarih boyunca yüksek kültürün değişmediği varsayılan değerleri, iktidar ve ayrımcılığı meşrulaştırma amacıyla kullanılmıştır. Bu işlev, kitlesel hareketler olduklarını iddia eden faşist ve komünist yönetimlerle daha da karmaşıklaşmıştır. Geleneksel sanatın yüksek kültür statüsünü kullanan propagandacılar, müzedeki yağlı boya bir tabloya ilk bakışta elit bir ortamdaki bir obje olması nedeniyle düşmanca algılanabilecek işçi sınıfı izleyicisinin yabancılaşma tehlikesini göze almıştır. Bu amaç için birbirleriyle bağlantılı iki strateji kullanmışlardır. Bunlardan birincisi, resim ve heykelin sergilendiği mekânları değiştirip tablo ve heykel röprodüksiyonlarının ortak mülkiyet duygusu yaratacak şekilde filmler, afişler, kartpostallar, reklamlar ve dergilerde çoğaltılması; ikinci ise bir tablonun bir film pornografik poster biçiminde yapılacak sanatın popüler kültürün görsel şifrelerine uygulanmasıdır. Genellikle bunlara kitlesel tüketim için özel olarak tasarlanmış sanat anlamına gelen “kitsch” adı verilmiştir. Yönetimler, anıtların üretiminde, halkı yıldırma ve küçümseme amacıyla yüksek kültür

³⁷ Aylin BAŞARAN, 20.yy’da Heykel Sanatı ve Propaganda, Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ, 2010, s. 20

kullanmışlardır.³⁸ Çoğaltma yöntemiyle özel mülkiyet kavramı ortadan kalkmış ve sıradanlaştırılmış, kitschleştirilmiş, sanat ve sanatçılar küçümsenip itibarsızlaştırılmıştır. 20.yüzyılın başlarında modernizmi yapılandıran projelerden biri olarak ortaya çıkan Bauhaus Okulu, sanat ve zanaat arasında ki ayrımı kaldırmak ve gelişen teknolojilerinden yararlanarak toplumun ihtiyaçlarını karşılamak için yeni üretim oluşturma amacını taşımış olup; endüstri, mimarlık ve sanatı bir arada kullanarak özgün ve özgür yaratımlarla toplumsal değişime katkıda bulunmuştur. Sanatı sanayinin hizmetine sunarak kullanışlı hale getirmiş ve yaşama estetik bir açısı ile yeni bir yaşam stili oluşturmuştur.

Ancak Nazi döneminde kapatılan bu okul, Amerika'ya göç ederek özgür dünyanın liberalizmin, Uluslararası stilin tasarımı haline gelmiştir. Ulusal stilden uluslararası stile dönüşen Bauhaus faşizmin ve komünizmin karşısında Amerikan demokrasisine eklenmiştir. Böylece birleşen ilkeler, kapitalist pazarın yeni araçları haline gelmiştir. 20.yüzyılın ilk çeyreğinde, sanatın amacının sanat olması gerektiği düşüncesini destekleyen sanatçılar; sanatın başka amaçlar için kullanılmasına karşı çıkmış, sanatın tüm nesnel temsillerinden sıyrılarak, boyut anlatımlara yönelmesi gerektiğini savunmuşlardır. Sözde sanat sadece sanat için işlev görmelidir görüşü olsa da sanat Amerika da ekonomik güç olan iktidar ve kapitalist sermaye güçlerinin tahakkümünü yansıtmıştır.

Tıpkı Hitlerin zaman zaman bir Germen şövalyesi olarak betimlenmesi gibi İtalyan faşizminde de Mussolini, bir ortaçağ liderlik ikonu olur.³⁹ Bir liderlik kılıfı içinde otorite kurularak toplumu baskı altına almak istemişlerdir.

³⁸ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 84

³⁹ Toby CLARK, a.g.e., s. 75



Resim 34. Renato Bertelli, Mussolini'nin Kesintisiz Profili, Seramik, 1933, 29.8x22.8 cm, Kraliyet Savaş Müzesi, Londra

İtalya'da Mussolini yönetiminde propaganda ve sansür yaygın kullanılmış ve İtalyan faşistler, hareketlerini sanatsal rönesansın öncüsü olarak görmüştür. Bununla birlikte Almanya'yla karşılaştırıldığında İtalyan hükümeti kültür politikasında tekdüzeliği daha az empoze etmiştir.⁴⁰ Mussolini yönetimi geçmişteki eski şaşalı günlerinin özlemini sürmekte ve toplumu faşist ideolojik yaklaşımlarını sansür ve baskı yoluyla halka empoze etmekte ve sanatı ideolojisi için propaganda aracı olarak kullanmıştır.

Faşist Mussolini yönetimindeki İtalya'da sinemaya önem verilmiş, Cinecitta Film Stüdyoları bu dönemde kurulmuş faşizmin tahakkümünü anlatan, propagandasını yapan filmler yapılmıştır.

Nazi yönetimindeki Alman filmlerinde, Almanya her şeyin üzerindedir. Alman milliyetçiliğini öne çıkaran filmlerde aşırı milliyetçiliği, ırkçılığı ve faşist görüşleri sergilediklerini görürüz. Tek devlet, tek halk, tek başbuğ sloganları otoriteye bağlılığı, Führer'e itirazsız itaat gösterdiğini savunurlar.

⁴⁰ Toby CLARK, a.g.e., s. 80

1.2.6 Toplumcu Gerçekçilik ve Sosyalizm

S.S.C.B.' de Lenin'in ölümünden sonra Stalin'in yönetiminde modern sanata karşı toplumcu gerçekçilik benimsenmiştir.

Toplumcu gerçekçilik kuramı, bu tarihsel ilerlemeyi tanımlama yönünü tayin etme ve dolayısıyla gerçekçiliğin doğru aktarımını belirleme gücünü yalnızca komünist partiye ait olduğu konusunda ısrar etmiştir. Kuramcılarına göre Toplumcu Gerçekçi biçiminin eski moda olduğu iddiası doğru değildir; çünkü kuram dört evrensel prensip üzerinde temellenmektedir. Yaygın bir izleyici kitlesine ulaşabilmesi-halkçılık, sınıf çıkarlarını ifade etme- sınıfsallık, somut güncel konuları işleme ve partinin bakış açısına bağlı kalma-particiliktir. Bu ilkeler Rus Halkçılık geleneği, Marksist ve Leninist düşüncelerden yola çıkılarak Stalinist iktidar tarafından oluşturulmuştur.⁴¹

Toplumsal bilincin oluşmasında, sanat önemli oluşturmuş; anlatımlarda toplumsal gerçeklik temel alınmıştır.



Resim 35. Victor Popkov, Bratsk HES İşçileri, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1961, 1.83X3m, Moskova

⁴¹ Aydın ŞİMŞEK, Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar, 1. Baskı, İstanbul, Ümit Yayınları, 2000, s. 200

Toplumcu gerçekçilik resim roman ve filmlerde politik ideallerin kişileştirildiği erkek ve kadın kahramanlarla dolu bir dünya yaratmıştır.

Totaliter yönetimlerin vazgeçilmez olan politik lider anıtları vatandaşlarına tepeden bakarak devletin gücünün ve denetiminin her yerde olduğunu hatırlatan yapılar olmuştur. Dolayısıyla, bu gücün toplumsal açıdan bir etki yaratması için sürekli benzer anlatımlarla desteklenerek, gündelik hayat içerisinde sunulması gerekmiştir.

Seçtiği konularla halkın sanat anlayışını geliştirmeyi amaçlayarak sosyal gerçekçilik anlayışı; yalın anlatımından dolayı, kışkırtıcı propaganda için elverişli tarzı oluşturmuştur. Bu tür sanatla da kitleler eğitilirken, aynı zamanda da siyasal bilince kavuşturulabilirdi.⁴²



Resim 36. Boris Vladimirski, Stalin için Güller, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1949, 200x400 cm, S.S.C.B.

S.S.C.B.' de Lenin'in ölümünden sonra başa geçen Stalin, Sovyet halkına, komünist ideolojinin en diktatör biçimini yaşatmış; devletin resmi estetik anlayışını toplumsal gerçekçilik olarak belirleyerek, bu anlayışa uymayan tüm modern sanat çalışmalarını yasaklamıştır.

⁴² John BERGER, Sanat ve Devrim, çev. Bilge BERKER, 2. Baskı, İstanbul, Agora Yay., 2007, s. 44

Meksika'da 1929'u izleyen bunalım yılları, toplumsal konuların ağırlık kazanmasına ve resmi binalar için duvar resimlerinin ısmarlanmasına yol açtı. Meksika'da sosyalist bir yönetimin başa geçmesi, büyük ölçüde güdümlü sanata olarak sağlamıştı. Böylece bir yandan sanatçıyı sokaktaki adamdan uzak tutan ticari bir düzenin boyunduruğundan kurtarıırken, bir yandan da yaratıcı ile yurttaşlar arasında ki uçurumu ortadan kaldıran bir biçim ortaya çıkmıştı. Bu biçim, yenilikçiyi reddetmeyi gerektiriyordu. Genellikle Meksika Rönesans'ı diye anılan bu hareketin önderliğinden biri yenilikçiliğin en sağlam kalelerinden birinin içinden yenilikçiliğe karşı çıkıyordu. Diego Rivera, David Siqueiros ve Jase Crozco'nun duvar resimlerinde yerel öğelerinin -baskılarda ve ev içi süslemelerinde görülen halk gelenekleri, Aztek ve Maya uygarlıklarının kalıntıları- karışımı ressamalarda belirgindir; ama bu özellikler her üç ressamında yapıtlarında kolayca göze çarpar. 1922'den sonra bu sanatçılar bakanlık, hastane, üniversite ve okul gibi binaların geniş duvarlarında çalıştılar ve bu duvarların Meksika'nın baskı altındaki geçmişi ile parlak geleceğini gösteren tarihsel ve alegorik sahnelerle donattılar.⁴³



Resim 37. Diego Rivera, Ulusal Sarayı İçi Duvar Resmi, 1945, 400x500cm, Meksika

⁴³Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat ÇAPAN- Sadi ÖZİŞ, 4. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009, s. 167

1930'larda Meksikalı duvar ressamaları, Birleşik Amerika'da çalıştılar. Sanatları kadar kişilikleriyle, özellikle Avrupa kaynaklı sanatın yanı sıra ortaya çıkan kurumsal görüşleri karşı çıkışlarıyla da dikkati çekerler.⁴⁴ Meksika'da sosyalist yönetim sanatı ideolojilerini benimsetmek amaçlı kullanmıştır.

1.2.7 Birinci ve İkinci Dünya Savaşı

Sanayi ve Endüstri devrimiyle birlikte büyük devletler hammadde ihtiyaçlarını karşılamak ve sömürmek için dünya savaşlarına girişmişlerdir.

1.Dünya Savaşı sırasında, savaşa katılan devletler neredeyse her gün, ucuz gazeteler, afişler, sinema gibi kitle iletişim araçları yoluyla, halkı devlet propagandasının hedefi haline getirerek, ulusal değerlerin sahiplenmesi sağlanmıştır. Sanat, savaş sırasında sansür ve yanlış bilgilendirme olarak algılanan, daha sonra gitgide artan oranda düşmanın maneviyatına yönelik psikolojik bir mücadele aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır.⁴⁵

Savaş süresince yapılan tahakkümün halkın anormal savaş koşullarına uyum sağlanması ve etik ölçütleri ile önceliklerini savaşın gerekliliklerine uyarlaması amacını taşır. Siyasi iktidarlar bu amaca ulaşmak için savaşı popüler kültürün hâlihazırda yerleştirdiği geleneksel görsel şifreleri kullanarak tasvir etmişlerdir. Bu yüzden asker toplama afişleri benzer şekilde tasarlanmış ve filmlerde western ve suç filmlerinin formülleri kullanılmıştır. Sinema oyuncularını, şarkıcıları, sporcu kişilikleri ve çizgi film kahramanları sayesinde savaş girişiminin resmi mesajlarının yayılmasını sağlamaya çalışmışlardır. Böylece savaş, hem tanıdık hale getirilmiş hem de kitlesel eğlencelerin fantezi ve tutku alışkanlıklarının suiistimal edilmesiyle olumlu ve merak uyandırıcı bir olay olarak sunulmuştur.⁴⁶ Her türlü görsel medya ya da

⁴⁴ Norbert LYNTON, a.g.e., s.169

⁴⁵ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 1

⁴⁶ Toby CLARK, a.g.e., s.137-138

diğer unsurlar aracılığıyla savaş bilindik hale getirilmesi için sanat, tahakkümünü gerçekleştirme aracı olarak kullanılmıştır.

Resim, heykel ve tiyatro gibi geleneksel sanat türlerinin rolleri genellikle marjinal olmuştur. Bununla birlikte sanatın savaşla işlevi genellikle ulus törenlerini ve kültürel mirasını sembolize etmek ve ulus kimliğinin genel bir simgesi olmaktır. Bazı durumlarda sanat mirasının değerlere kitle kültürü içerisinde korunabilmektedir.

ABD, 1.Dünya Savaşı'na girerken büyük bir reklam kampanyası başlatmıştır. Savaşa karşı olanları savaşa istekli hale getirmek için inandırıcılığı kuvvetli faaliyetler olan afişler, filmler, gösteriler, yapılmış; savaşa karşıt gösteriler, yayınlar sansürlenerek engellenmiştir.

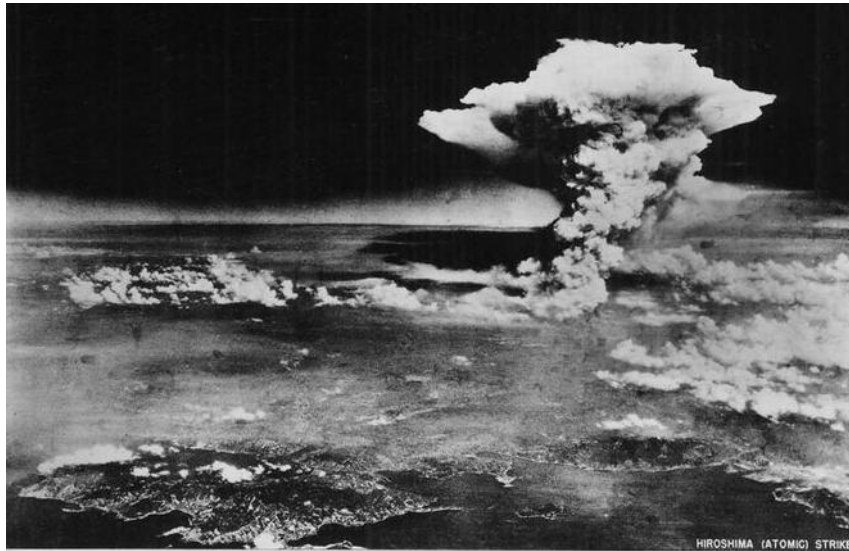


Resim 38. 1.Dünya Savaşı İtilaf Devletleri, Afiş, 1914, 50x150cm, Almanya

1.Dünya Savaşı "ilk topyekûn savaştır". Hükümet örgütleri genel basında, çocuk kitaplarında ve ticari sanattaki dili ve resimleme biçimlerini kullanan yeni teknikleri hızla geliştirerek hem kendi hem de düşman halkına aynı şekilde propaganda yapmayı hedeflemiştir. Filmler henüz sessiz sinema dönemi devam ediyor olsa da daha o zamandan bu konudaki en önemli alan olmuştur. Savaşın patlak verdiği sırada haber filmleri sinema programlarının

düzenli parçalarıydılar.⁴⁷ 1.Dünya savaşı ilk topyekûn savaş olduğu gibi iktidarlar tarafından ideolojileri doğrultusunda sanat ta topyekûn olarak tahakkümünü meşrulaştırma araçları olarak faaliyetlerinde kullanılmıştır.

Savaşa katılan uluslar, dünya sorunlarını özellikle kendi yurt sever bakış açılarıyla anlattıkları haber filmlerinin rüşünü ispatladığı tarihlerin birinci dünya savaşının çıktığı döneme denk gelmesinin başlangıçtan itibaren sinema filmleriyle propaganda arasında güçlü bir bağlantının kurulmasına neden olmuştur. Alman sineması yapımlarında belli bir oranda kullandığı belgesel gerçekçilik ile savaşan diğer ulus sinemalarının önüne geçmişse de genel olarak bakıldığında savaş zamanı haber filmlerin nesnellğe pek eğimli olmamıştır. Sıkı bir hükümet kontrolü altında yapılan İngiliz haber filmleri şovenist haber filmlerinin en göze batanları olmuştur. Savaşı genellikle İngiliz emperyalizminin mücadeleleri ve zaferleri olarak gösteren global bir bakış açısı kullanmışlardır.



Resim 39. ABD tarafından Hiroşima'ya atılan atom bombası sonrası, Fotoğraf

2. Dünya Savaşı başında müttefik ülkelerinde kamuoyunun savaş tahakkümüne tepkisi daha da karışıktır. Sosyal mühendislik projelerinin günlük yaşamın bir parçası haline geldiği Nazi Almanyası faşist İtalya ve

⁴⁷ Toby CLARK, a.g.e., s. 138

Sovyetler Birliği'ndeki tek parti yönetimlerinin geliştirdiği teknikler demokratik ülkelerdeki siyasi unsurlar tarafından hemen kullanılmaya başlamıştır. Komünizm ve faşizmin kitlesel ideolojilerinin bireylerin tümüyle ulus çıkarlarına adanması ve feda edinmesi konusundaki ısrarı, demokratik politika anlayışının retorikine eklenmiştir. Buna ek olarak propaganda birimleri iki savaş arası dönemde davranışsal psikoloji ve sosyal bilim kuramlarını uygulayarak ilerleyen reklamcılık konusundan da uzmanlaşmıştır. Müttefik hükümetler yeni Pazar araştırmaları anketlerini kullanarak propaganda etkilerini dikkatle takip edebilecekleri bir uygulama geliştirmişlerdir. Bu yöntemler daha sonra politikacılar tarafından seçim kampanyalarına uygulanmış ve televizyon çağının bilinçli imaj politikalarına çevrilen bir dönüşüm yaratmıştır.⁴⁸



Resim 40- 41. II. Dünya Savaşı Afişleri (Almanya ve S.S.C.B. Afişleri)

Sanayi devrimiyle başlayan aydınlanma sonrasında modernizmin doğurduğu ihtiyaçlar daha doğrusu çıkarları sonucu ortaya çıkan dünya

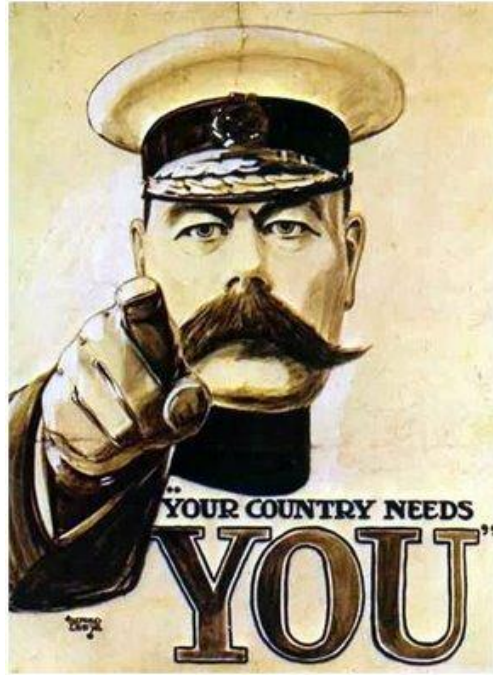
⁴⁸ Toby CLARK, a.g.e., s.139-140

savaşları ile insanın daha realist bir bakış açısıyla olup bitenlerin irdelenmesine neden olmuştur. Böylece yönetimler ideolojileri için insanlar üzerinde sosyal yakınlık sağlayarak daha çok kişiye ulaşmak için sanatsal bir ifade biçimi olan afişlerin çoğaltılması ile birlikte teknolojinin ilerlemesiyle ticari bir pazar oluşmasına neden olmuştur.

Bazı sanatçılar çoğaltma teknolojilerindeki metalaşmaya karşı bir duruş sergilemiş olsalar da gelişen ve yaygınlaşan meta ekonomisine yenilmişlerdir.

Afiş topluma ulaşma konusunda kitle iletişim araçlarının başında gelmiş olup o dönemde yaygın olarak kullanılan askeri, ekonomik, toplumsal afişler önemli bir yer tutmuştur.

Seri baskı teknolojisinin gelişmesiyle afiş alanında çok sayıda çalışma sergilenmiştir. Kitle iletişimdeki gücü fark edilen grafik sanatı hükümetlerin propaganda çalışmalarında önemli bir silah haline getirilerek; insanlık tarihinin en korkunç savaşının sürekliliğini sağlayan bir araç haline getirilmiştir. Günümüzde afiş büyük boyutlarda açık hava reklamcılığı ile görsel olarak hem görüntü kirliliğine hem de gözden kaçması mümkün olmayan görsel empoze gücünün yüksek olduğu görülmektedir.



Resim 42. Alfred Leete, Ülkenin Sana İhtiyacı Var, Asker toplama afişi, 1914, 100x70 cm,

Kraliyet Savaş Müzesi, Londra

Alfred Leete'nin "Ülkenin Sana İhtiyacı Var" adlı asker toplamak için yaptığı afiş tasarımı Savaş Bakanı Lord Kitchener'i İngiliz kamuoyunun meşhur bir ikonuna dönüştürmüştür. Afiş, Kitchener'in kariyerinin diğer bütün yönlerini silmiştir. Afiş, ilk ortaya çıktığında askere yazılma ve milliyetçilikle ilgili bakış açılarında önemli bir değişikliği yansıtmıştır. "Ülkenin sana ihtiyacı var" sloganı halkın çoğu için çarpıcı ve alışılmadık bir düşünce sergilemiştir. Afişteki kompozisyon, Lord Kitchener'in görünmeyen bir yüze doğrudan seslenmesi, kaçınılması mümkün olmayan gözleri ve izleyiciye yönelen işaret parmağı birey ve devlet arasında birden bire güçlenen bağa işaret etmektedir.⁴⁹ Anlatılmak istenen ifade görsel imge ve yazı hedef kitleye ulaşmıştır. Benzer bir ifade biçimi USA ordusu içinde simgesel bir karakter üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır.

⁴⁹ Toby CLARK, a.g.e., s. 140



Resim 43. James Montgomery Flagg, Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum, Afiş, 1917, 101x71cm., Kraliyet Savaş Müzesi, Londra

1917 yılında ABD Ordusu için James Montgomery Flagg tarafından yapılan versiyonda devlet ve ulusun birliği kadar Amerikalı prototipini de (beyaz ve ataerkil) simgeleyen Sam Amca figürü kullanılmıştır. Figürün vahşi görünümlü, otoriter yüz ifadesi Amerikan vatandaşı olmanın getirdiği çetin yükümlülükler konusunda izleyici de hiçbir şüphe bırakmamayı amaçlamıştır.⁵⁰ Bu afiş halen ABD ordusu için savaş simgesi olarak kullanılmaktadır.

Asker toplama amacı taşıyan imgelerin çoğunda ulusun korunması ile ailenin korunması düşünceleri birleştirilmiştir. Bu bütünleştirme yoluyla ulusal ve kişisel bağlılıklardaki herhangi bir çatışma hem ulus hem de aileye yönelik sorumlulukları reddetmek olarak görülmüştür. Kadın ve çocukların yer aldığı afişler erkek olmanın egemenlik ve koruyuculuk, kadınlığın ise savunmasızlık olduğunu yineleyerek erkekleri göreve çağırmıştır. “İngiltere’nin Kadınları Gidin Diyor” adlı afiş, kadının evinin içindeki konumuyla erkeğin dış dünyadaki hareketliliğini karşılaştırmaktadır. Afişteki ana vatan düşüncesi

⁵⁰ Toby CLARK, a.g.e., 141

ulus ile evlat sorumluluklarını harmanlayarak aileyi zor zamanlarda düzeni sağlayan gizli güç olarak sunmuştur.⁵¹ Toplumun maneviyatını kullanarak psikolojik olarak bireylere kitle iletişim araçlarını kullanarak propagandasını yapmıştır.



Resim 44. Gino Boccasile, Amerikan Karşıtı İtalyan Afişi, 1941-45, 100x70cm, İtalya

2.Dünya Savaşında yapılan bir İtalyan afişinde ABD Silahlı Kuvvetlerini simgelemek üzere siyah bir asker kullanılmıştır. Asker, ganimet olarak klasik sanatın en gözde eserlerinden biri olan “Milo Venüsü” heykelini alan uygarlıktan yoksun bir Vandal olarak resmedilmiştir. Bu kaba saba görüntü İtalyan izleyicisinde çeşitli çağrışımlar yapacak şekilde tasarlanmıştır. Afiş, bir bakıma, düşmanı temsilinde başvurulan basmakalıp stratejinin bir örneğidir, düşman kadınlara kötü davranan biridir. İşgal tecavüz kavramıyla sembolleştirilir. Düşmanı bu şekilde canavarlaştırılması savaşan ulusların sıkça başvurduğu bir yöntemdir. Her iki dünya savaşında da sayısız afişte düşman, yontulmamış İngiliz Tommy barbar Rus veya alaycı Prusyalı görevli kılığında kadınları tecavüzle tehdit ederken resmedilmiştir. İtalyan afişteki “kadın” bir heykel olduğu için tecavüzcü, düşmanın milli kültüre (ve mülkiyete)

⁵¹ Toby CLARK, a.g.e., s.144

saldırısının sembolü olarak sunan gizli kendini beğenmişlik duygusu resimde açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Irkçı önyargıları harekete geçirmek amacıyla siyahın siyah bir askerin seçilmesi Amerikan kültürünün bayağı olduğu yönündeki yaygın düşünceyi öne çıkarmak için kullanılmış olabilir.⁵² Siyah karanlığın, kötü ve çirkinliğin ifadesidir.

Siyasi unsurların ideolojilerinin yanında düşman nüfuslarının izleyicileri de hedef olarak alınmıştır. Bu amaçla radyo yayınları yanıltıcı ve zayıflatıcı bilgilerin savunma hatlarını ve ulusal sınırları geçmesinin bir aracı olarak kullanılmıştır. Düşmanı psikolojik olarak çökertecek yayınlar yaparak cephe arkası bunalım havası yaratarak kaybetme duygusunu aşılamlıdır.

Savaş sırasında dağıtılan el ilanlarında ise daha kaba bir yaklaşım sergilenmiştir. Düşman ulusu küfürlü, yıkıcı, moral bozucu veya düzmece haberlerle “bombalamak”. Bunlar genellikle düşman askerlerini teslim olmaları konusunda sıkıştıran ve onlara iyi muamele göreceklarını vadeden yayınlardır. II. Dünya Savaşındaki tüm uluslar bu yöntemi kullanmışlardır. Amerika, Uzakdoğu’da uçaklardan el ilanı atmıştır. El ilanlarının çoğunluğu etkisiz kalsa da atılan el ilanları bir başka mesaj daha vermektedir, bir yere kağıtla ulaşılabilenler bombayla da ulaşılabilir.⁵³ Bu tezle istenilen yapılmış; Amerika, Japonya’nın Hiroşima ve Nagazaki kentlerine atom bombası atarak yerle bir etmiştir. İdeolojik tahakküm gücünün ne kadar etkili olduğu yaşanan bu olayla gözler önüne serilmiştir.

⁵² Toby CLARK, a.g.e., s. 151-153

⁵³ Toby CLARK, a.g.e., s. 155



Resim 45. Philip Zec, İngiltere'nin Kadınları Fabrikalara Gelin, 1939, 100x70 cm, İngiltere

Erkeklerin savaşa katılması nedeniyle ülkede fabrikalarda çalışacak işçi ihtiyacını doğurmuş ve kadınlara çalışması için afişle çağrıda bulunmuşlardır

Kadınların savaş görevlerine katılımı ve geleneksel erkek alanlarına girişi, kadınlara aile ve kadınlığın resmi görünümüyle çelişen yeni toplumsal roller verilmesini gerektirmiştir. “İngiltere’nin Kadınları Fabrikalara Gelin” adlı İngiliz II. Dünya Savaşı afişi bu sorunla başa çıkma çabasını göstermektedir. Afişte, yukarı doğru bakarken alt açıdan resimlenen kadın cephane işçisi kahramanlaştırılmıştır. Kadın işçinin izleyiciyi içtenlikle karşılayan açılmış kolları aynı zamanda zaferin (victory) “V”sini anımsatmak ister gibidir. Afiş, kadınları endüstriyel savaş görevlerinde çalışmasının yarattığı toplumsal sorunları gizleme eğilimindedir. Kadınların endüstriyel işlerde çalışması için yapılan propagandanın çoğu bu çalışmanın “ bir sürelik” – anormal ve geçici bir çare- olduğunu vurgulamıştır. “İngiltere’nin Kadınları Fabrikalara Gelin “ adlı afiş bu anlayışı kadın ile fabrika arasındaki uzak ve güçsüz bağlantı yoluyla destekler gibidir ve kadın işçilerin kadınlığını azaltmayacağını ima

etmektedir. Karşılaşılan düşmanlığa rağmen savaş dönemini kadın işçileri bu durumu yeni bir özgürlük ve bağımsızlık deneyimi olarak hatırlamaktadır. Afiş aynı zamanda bu düşüncayı de ifade eder görünmektedir.⁵⁴ Kadınları çıkarları gereği geçici olarak kullanmak için kahramanlaştıran afişlerle davet çağrısı yapılmış, ülkenin kalkınmasına yönelik tahakküm aracı olarak düşünülmüştür.

Modern dönemdeki kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler, düşüncelerin iletilmesinin de kolaylaştırmış, yeni fikirlerin yayılması daha sistemli bir şekilde gerçekleştirmiştir. Yeni gelişen teknoloji her şeyin çoğaltılabilir ve yeniden üretimini, meta düzeyinde dağıtımını kolaylaştırmıştır. Böylece modern insan tahakkümün her türlüşünün açık alıcısı haline gelmiştir

Bilim ve teknolojik devrimler neticesinde, sömürgeci imparatorlukların toprak fethine dayanan güç ifadeleri yerini burjuvazinin modern zihniyetinin egemen yaşına terk etmiştir. Böylece evrensel akıl, yeni insanı da birer makine gibi tasarlayıp aynı kusursuzlukla biçimlendirme emellerine soyunmuştur. İnsanları tek tipleştirerek sorgulamayan ve araştırmayan birey, her şeyi olduğu gibi kabul eden onaylayan burjuvazinin istediği insan tipi olup metalaştırdığı nesneleri alan hedef kitledir.

⁵⁴ Toby CLARK, a.g.e., s. 145-148

1.3 POSTMODERN DÖNEMDE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ

1.3.1 Postmodern Dönem

2. Dünya Savaşı sonrasında modernizmin getirdikleri insanlarda hayal kırıklığına, bunalıma sürüklemiş ve inancını yitirmiştir. 2. Dünya Savaşının bitmesiyle modern dönemin sonrası diyebileceğimiz postmodern bir sürece girmiştir.

Metafizik düşüncelerin önüne bilgiyi, bilime koyarak mutlak karanlığın önüne geçmek isteyen; özgürlük, kardeşlik söylemlerini savunan pozitivist düşünce, beklentileri yeterince karşılayamamıştır. Her geçen gün iktidarın bilgisi tarafından biçimlenen modernitenin özgür bireyi yeni tutsaklıklara sokmuştur. Dönemin tarihsel koşulları, toplumsal çelişkileri daha da derinleştirmiştir. Bu süreç, sanatın ve sanatçının toplumsal konumunu da dönüşüme uğratmış; özerklik tanımlarından hareketle sanat, toplumsal bağlarından koparılmaya çalışılmıştır. Sanat, her ne kadar çıkış yolları yaratmayı denemiş olsa da gelişen bilim ve teknolojinin de etkisiyle güçlenen kapitalist iktidar, tüm insani değerler üzerinde olduğu kadar sanattaki hâkimiyetini de yaşamı metalaştırarak sürdürmektedir.⁵⁵ 1960'larda İngiltere ve Amerika'da ortaya çıkan Pop Sanat Akımı, yaşamın meta halini etkin bir hale getirerek popüler ürünleri, kişileri ve olayları çalışmalarına aktarmış ve kapitalizme hizmet ederek egemen güçlerin tahakkümünü yansıtmıştır.

Modern dönemin güçlü sistemlerinde iktidar odakları özellikle, özgürlüklerin savunucusu olmayı amaçlayan bir görüntü yaratmak üzere önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu dönüşüm sürecinin yarattığı önemli sonuçlardan biri; iktidarın işleyişini yalnızca devlet aygıtı, yönetici sınıf, hegemonik kastlar üzerinde gerçekleştirmemesidir. Çağımızın toplumsal yaşamı bir yandan kurumsal iktidar alanları üzerinden bir yandan da bireylerin tüm varlığı üzerinde hak iddia eden kapitalist iktidar ağlarıyla

⁵⁵ Aylin BAŞARAN, 20.yy'da Heykel Sanatı ve Propaganda, Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ, 2010, s.46

biçimlendirmektedir. Metaların tahakkümü ile bütünleşen imajlar dünyası, hayatın gerçekliği üzerinden, sanal tüketilebilir yaşamları gizliden insanlığa yaşatmaktadır. Foucault'un deyimiyle; "Giderek daha üstü kapalı; bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar onları tahakkümü altına alan mikro iktidar ağlarına tabi olmaktayız." Yani sinsi bir şekilde işleyen kapitalist sistem, çeşitli tahakküm araçlarıyla en mahrem alanlarımızdan yaşantılarımızın ortak toplumsal değerlerine kadar nüfus ederek varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla farklılaşan iktidar dizgeleri içerisinde yeni denetim alanları yaratmakta ve yaşam kuşatmasını sürdürmektedir. Sanat da çoğu zaman gizliden işleyen bu tahakkümün denetimine sokulmak istenmiştir. Ancak özellikle 70'li yıllardan iktidar oluşumları karşısındaki tepkilerini eylemsel çalışmalarla ortaya koyan sanatçılar; mutlak bilinç ve mutlak nesne üretmek amacındaki düşüncelerin muhalifleri olarak, varlık göstermişlerdir.⁵⁶ Bu dönemin eğilimleri içinde sanatçılar sanata olduğu kadarıyla yaşamın her alanına nüfuz eden tahakkümün sorgulanması yönündeki performans ve üretimlerle kendi direniş odaklarını oluşturmuş, iktidar karşıtı eleştirel bir durum gerçekleştirmişlerdir.

Tarihi süreçte, yönetimi elinde bulunduran siyasi iradeler, iktidarlarının meşruluğunu çeşitli yöntemlerle sağlamışlardır. İktidar açısından vazgeçilmez olan propaganda yöntemleri, siyasal iktidarların egemenlerinin yayılması ve bunu topluma kabul ettirmesi açısından önemli araçlar olmuşlardır. Propaganda yöntemlerinin sistemleştirilmesi ve hedef kitleler üzerinde gücünün fark edilmesiyle; egemen güçlerin, kitleler üzerindeki siyasal, sosyal ve kültürel manipülasyonun etkinlik alanı, muazzam boyutlara ulaşmıştır.

Modern dünyanın vahşiliği bireyi yıpratmış olup, bu vahşiliğe karşı sanatçının, totaliter toplumun yavan tek tipliğine set çekecek bireysel iradenin parlayan bir örneği olması bekleniyordu.

Soyut dışavurumculuğu biçimlendirmeye ve başarısını sağlamaya yardımcı olan etmenlerden en önemlisi, 1939'dan itibaren New York'taki bazı

⁵⁶ Charles LEMERT, *Sociology After the Crisis*, Boulder, Colorado: Westview Pres. 1995, s. 201

solcu Stalin karşıtı grupların Marksizm'den uzaklaşma ve daha sonra da depolitizasyon sürecine girmeleri, bu olgunun, savaş boyunca hızla kabaran milliyetçi duygularla birleşmesiydi. Daha sonra, Soğuk Savaş şiddetlenince ve Marshall Planı en sonunda kongreden onay alınca, müreffeh ve güçlü orta sınıf, konumunu iyice pekiştirdi.

Meydana çıkan avangardın 1947 ve 1948'de yeni bir resimsel üretim tarzıyla birlikte yeni bir ideoloji geliştirdiği süreçte, başlangıçta akışkan olan ideoloji ve üslup çabucak katılaştı. Avrupa ile ortak kaynakları solcu Stalin karşıtlığı olsa da, sağ ve sol uçlarından kaçındığı söylenen, o dönemde ileri sürüldüğü üzere, hem özgürleşmiş hem de özgürleştirici olduğu söylenen soyut ve dışavurumcu bir "üçüncü yol" yaratmayı başardı. Yeni biçim, elbette modernist gelenekle diyaloga girdi, ama dahası, avangart sanatçılara, propaganda ve illüstrasyon sanatından kaçınırken toplumsal "angajman" duygularını korumalarını sağlayan bir yol sundu. Bir bakıma, siyasal bir siyaset -dışı- kalma demekti.⁵⁷

Avangard, yeni liberal Amerika'nın uluslararası sahnedeki büyük bir gücün amaçlarını ve beklentilerini epey doğru yansıtan tutarlı, tanınabilir ve satılabilir bir imaj biçti kendine. Siyasal ve sanatsal imajları birleştirmek mümkündü; Çünkü hem sanatçılar hem de siyasetçiler bilinçli olarak ya da olmayarak, öteki grubu müttefik listesine yazmak amacıyla kendi ideolojilerinin büyük bölümünü göz ardı etmeye razıydı.

Siyasal olarak merkezin sağında bir konuma saplanmış bir toplumda, siyasal baskının Birleşik Devletler'deki kadar ağır bastığı bir toplumda soyut dışavurumculuğun birçok kişi için özgürlüğün anlatımı olması ironikti; ama aykırı değildi. Çekişmeli sanat yapıtları yaratma özgürlüğü, action painting'in, prangasız sanatçıların gem vurulmamış dışavurumculuğunun simgelediği özgürlüktü. Modernlerin muhafazakârlara karşı savunduğu hem içsel hem de varoluşsal nitelikteki bir özgürlüktü.

⁵⁷ Serge GUILBAUT, New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, çev. Elif GÖKTEKE, 1. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009, s. 10-11

Özgürlük Soğuk Savaş döneminde yeni liberalizmin en etkin ve şiddetli biçimde desteklediği simgeydi. Dışavurumculuk özgür toplumla totaliter toplum arasındaki fark anlamına geliyordu. Sanatın liberal toplumun erdemlerini paketleyip düşmanlarına meydan okuma gücü vardı. Tehlike peşinde koşmadan polemik yaratıyordu. Böylece Jackson Pollock da bir simgeye dönüştürüldü, özgür ama kırılğan bir insan simgesine. Onun yapıtları modern kaygıyı temsil ediyordu. Yabancılaşma hem soyut dışavurumcu sanatın hem de ideolojinin içinde yer alıyordu. Onun psikolojik sorunları özgürlüğün cefasının acımasız belirtilerinden başka bir şey değildi. Aşırılığı ve şiddetiyle Pollock dava uğruna Soğuk Savaş'taki liberal savaşçıya dönüşmüş ecinnili insanı, âsiyi temsil ediyordu. 1951'den sonra Amerikan avangardı Avrupa'nın her yerine bağımsız örgütler aracılığıyla en şiddetli biçimde sunuldu.⁵⁸



Resim 46. Jackson Pollock, İsimli, Serigrafi baskı, 1951, 100x200 cm Amerika

Pollock'un çalışmaları Amerikan orta sınıf kültürünün idealleri ve niteliklerinin sanatsal bir ifadesiydi adeta: bireysel özgürlük, güven ve güç hissi Clement Greenberg tarafından yaratmıştır.

⁵⁸ Serge GUILBAUT, a.g.e., 256-258



Resim 47. Andy Warhol, Marilyn Monroe, Serigrafi, 1967, 200x300 cm, Andy Warhol Müzesi/ABD

Pop Sanatı öncülerinden Andy Warhol, tüketim modellerini, kitle kültürünü, marka kimlikleri, tüketime yönelik mekanları birleştirici ve yabancılaştırıcı etkilerini basit görsel malzemeleri kullanarak, seri tüketim malzemelerine dönüştürmüştür. Altmışlı yıllarda Amerika'nın yaşadığı siyasal ve toplumsal çalkantılara kendi sanatıyla karşılık vermiş; ürettiği her şey hem şaşkınlık, hem öfke, hem de hayranlık yaratmıştır. Marilyn Monroe'den Elvis Presley 'ye, Mao'dan Che Guavere'ye; kola şişelerinden, çorba kutularına; İsa'dan Mona Lisa'ya kadar akla gelmedik her şeyi pop sanatın ikonları haline getirmiştir. Ona göre televizyonun sağladığı yalıtım herkesi 5 dakikalığına ünlü edebilecek güce sahiptir. Bu da kitle kültürünün popüler kültüre dönüşmüş biçimini ortaya koyar.⁵⁹ Andy Warhol, popüler tüketim imgelerini resimleyip serigrafi baskı tekniğiyle çoğaltarak sanat eserinin biricikliğini ortadan kaldırmış, sanatını sermayenin ekonomik gücün hizmetine sunmuş olup; reklam öğelerini kullandığı için sermayenin tahakkümünü uygulamıştır.

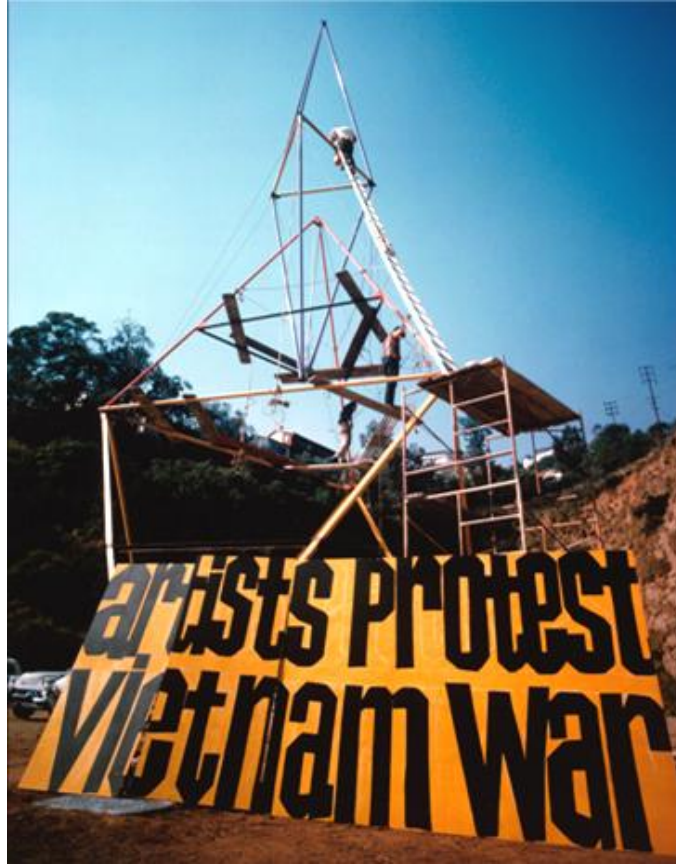
⁵⁹ Yönetmen Durmuş Akbulut, Andy WARHOL "Plastik Suretler" Belgeseli, <http://www.cekirdekfilm.com>, Çekirdek Film, 2009

1.3.2 1960 Sonrası Savaşlar ve Muhalif Sanat



Resim 48. Vietnam Savaşı, Fotoğraf, 1963-1973, Vietnam

Dünya savaşçılarının geride bırakılmasının ardından, Vietnam Savaşı'nın başlamasıyla, bu savaşın yarattığı büyük travmalar ve büyük huzursuzluklar; aynı zamanda, özgürlük düşüncelerinin de şiddetini de arttırmış, tüm dünya özgürlük özlemlerinin yayılmasında etkili olmuştur.



Resim 49. Mark di Suvero, Barış Kulesi, Anıt Heykel, 1966, 18x3 m, Los Angeles/ABD

Vietnam savaşı 1960'lar ve 1970'lerin başında protest sanatının tüm toplumsal kaygılarını etkilemiştir. Alternatif bir mekânda sergilenen daha eski bir projede heykeltıraş Mark di Suvero tarafından tasarlanan ve 1966 yılında Los Angeles Sunset ve La Cienega bulvarlarının kesiştiği yerde kiralanen parsel üzerinde yapılan "Barış Kulesi'dir. Protest Sanatçılar Topluluğu tarafından tasarlanan projede, 18x3 metre yüksekliğindeki kule dünyanın pek çok yerindeki sanatçılar tarafından gönderilen ve kendilerinin savaşa karşı olduklarını anlatan kelime ve resimlerinin yer aldığı 400 küçük tahta parçasıyla birlikte sergilenmiştir. New York'u Muhalif Sanatçı ve Yazarlar Grubundan savaş karşıtı temaları işleyen Leon Golub, 1960'larda yapmaya başladığı büyük figürlerle konularına sosyal biçim veren Vietnam dizisi ile resimleri açıktan açığa siyasallaştırmıştır. Son resimleri bu sosyal uç ile tanımsız figürlerinin sentezi konumundadır. Golub'un resimlerinin en belirgin özelliği siyasal şiddeti baş konu edinmesidir. Ancak Golub'un şiddeti ele alış

biçimi sosyalist-gerçekliğin lanetleyici yönetimden farklıdır. Golub resmi aracılığı ile düşüncesini “afişlemek” yerine izleyicinin görüntüye ve kendisinin görüntüye olan tepkisini sorgulamasını amaçlar. Leon Golub’un soruşturma, beyaz manga ve paralı askerler dizileri kalan Belçika bezine boyalı resimlerinde yan asker kont gerilla işkencesi ve kurbanları diye tanımlamak mümkündür. Golub bu figürleri hakkında şöyle diyor. “Amerika’nın iktidarını ya da genelde iktidar biçimlerini anlamak için peri ferilere bakmak gerek hükümetler ve uzantıları merkezi, kontrol kullanmak istemedikleri zaman ortaya paralı askerler çıkar. Hükümetlerin bunlarla “resmi ilişkisi “ olmadığı için paralı askerlerin eylemleri hem belirsiz, hem de açıkça ortadadır.” Golub’un resimleri yalnızca röportajcılık ya da gerçekçilik anlayışından kaynaklanmıyor.⁶⁰ Bu resimlerinde önemli olan Foucault un dediği gibi “toplumsal gözdede en iyi gizlenmiş şeylerden birini”-hâkimiyeti yansıtmaktır.



Resim 50-51. Leon Golub, Sorgu, Belçika Bezi Üzerine Akrilik.Boya, 1960-1982, Amerika

⁶⁰ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 169-171

ABD’li ressam Leon Golub, Goya’nın eserlerini çağrıştıran ve ABD’nin işkencelerdeki suç ortaklığını, işkencenin fiziksel, psikolojik ve teatral yönlerini ifşa etmeye yönelik bir dizi çalışma yaptı. Sordu 2’de dâhil olmak üzere bu tablolar Güney Afrika, Guatemala, El Salvador ve başka yerlerdeki gerçek işkence olaylarının gazete ve haberlere yansıyan fotoğraflarından ve görüntülerinde yola çıkılarak yaratılmıştır. Yara kabuğu renginde, kazınmış, gerilmemiş, çerçevesiz ve örme halkalara asılmış olan bu resimlerin bu resimlerin kendileri dayak yemiş ve tacize uğramış, aşağılamaların ve işkencelerin izlerini üzerlerinde taşıyor gibi görünmektedirler. Sandalyelere oturtulmuş, bağlanmış, yüzü örtülü bedenlerin nesnelleştirilmesi sorgu 2’deki ayakta duran işkencelerin köşeli atletikliğiyle çarpıcı bir karşıtlık oluşturmaktadır; arsızca bize bakmakta, onları azarlayabileceğimi, durdurabileceğimizi hiç düşünmemektedirler.⁶¹

Leon Golub’un Sorgu 2’sindeki fiziksel anlamda çiğ duygusal anlamda abartılmıştır, oyun daha önce sözünü ettiğimiz güncel kitle kültürü ürünleri gibi herhangi bir erotik haz yansıtmakta, aksine işkence duyarsızlığın ve kurbanların fiziksel anlamdaki kırılmağı betimlemektedir.

1960’larda figüratif sanatçılar, yapıtlarında ”insanın içinde bulunduğu koşulları” ifade etmeye çalışırken, melodramatik eğilimler yansıtmışlardır. Germanie Richier gibi önemli bir sanatçı bile savaş sırasında yaşadığı barbarlığı anlatmak için etkili bir imge bulmaya çabalarken, melodrama düşmekten kurtulamamıştır.

⁶¹ Stephen F. EISENMAN, Ebu Graib Etkisi, çev. Işıl ÖZBEK, 1.Baskı, İstanbul Versus Yayınları 2007, s. 106-107



Resim 52. Renato Guttuso, Savaş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1956, 100X70 cm

Batıda belirgin politik temalar işleyerek, geniş bir kitleye hitap etmek üzere büyük boyutlu resimler yaratma girişiminde sorumlu tutulabilecek sanatçı Renato Guttuso'dur. Guttoso, Rus toplumu Gerçekçiliğin ve bir bakıma onun Batıda ki karşılığı olan reklam dünyasının bayağılıklarını aşmaya uğraşmıştır. İnançları, resme karşı tutumuna yön vermiş ve sanat üslubunu etkilemiştir.⁶² Ancak siyasal tavrıyla sanatı özdeşleşmiş; bu da yapıtlarına ilgiyi azaltmıştır. Resimler, amaçladığı halk kitlesini ulaşamadığı gibi, sanat çevresi de bunları aşırı vurgulu bulmuştur.

⁶² Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat ÇAPAN- Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitapevi, 2009, s. 268



Resim 53. Martha Rosler, Kırmızı şeritli mutfak, Fotomontaj, 1967-72, 100x80 cm, Amerika

ABD’li Sanatçı Martha Rosler’in, “Savaşı Yurda Getirmek” Uzakdoğu’daki militarist emperyalizmi kendi ülkelerindeki ırkçılık, cinsiyetçilik ve ekonomik sömürgeciliğin genişlemesi olarak gören protestocuların yaygın sloganıdır. Martha Rosler vahşi savaş imgeleriyle Amerikan orta sınıf ev yaşamı manzaralarıyla oluşturduğu bir seri fotomontajı için bu sloganı kullanmıştır. Martha Rosler galeri ve piyasa sistemine dâhil olmayı reddedişini şöyle açıklamıştır. “Savaşı Yurda Getirmek” Uzakdoğu’daki militarist emperyalizmi kendi ülkelerindeki ırkçılık cinsiyetçilik ve ekonomik sömürgeciliğin genişletilmesi olarak gören protestocuların yaygın sloganıdır. Martha Rosler, vahşi savaş imgeleri ve Amerikan orta sınıf ev yaşamı manzaralarıyla oluşturduğu bir seri fotomontajı için bu sloganı kullanmıştır. Rosler, daha sonra bu dönemi “1960’lar her çeşit kurumsal bilginin meşruiyetinin sorgulandığı bir dönemdir. Vietnam’daki savaşın “bir kaza olmadığını” söylemenin ne demek olduğunu sonunda anladığımda, resim yapmayı neredeyse tamamen bırakıp ajitatif işler yapmaya başladım.”

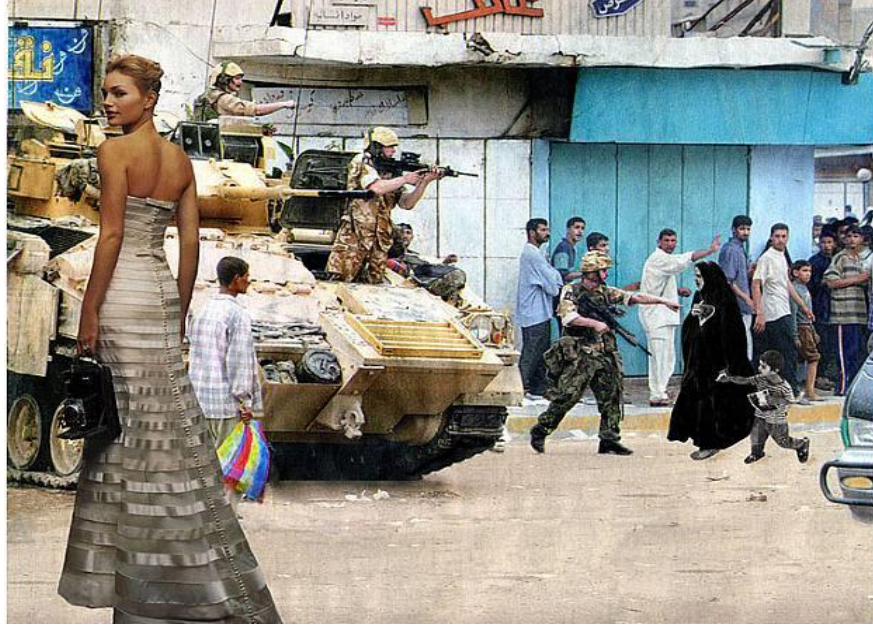
diyerek anımsamıştır. Rosler, galeri ve piyasada sistemine dahil olmayı reddedişini, benimsenmiş ahlaki düşüncelere karşı çıkan, savaş karşıtı veya ajitatif feminist çalışmaları insan topluluklarına ulaşabileceği “sokaklarda veya bağımsız başında sergilenmesi daha uygun göründüğünü dile getirmiştir.

“Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev”(1967-72), Vietnam savaşına ait görüntüleri Birleşik Devletler’ de yayımlanmış iç mimarlık dergilerinden resimlerle bir araya getiren bir fotomontaj dizisi. Uzak savaş meydanlarındaki dehşet, Amerikan rüyasıyla yan yana getirilerek rahatsız verici, gerçek üstü bir kabus oluşturulmuş. Oturma odaları ve mutfaklarda askerler, banliyö evlerinin içinde ve etrafında cesetler görüyoruz. Bu montajlar sergilenmemiş, eylemlerde veya eylemlerin yapıldığı yerlerin yakınlarında fotokopiyle el ilanları olarak dağıtılmış. Bazıları da yeraltı diye nitelendirilen gazetelerde çıkmıştır.⁶³ Yapılan bu çalışmalar sanat eserinin, işliğin, kapitalist düzenin bir durumu olan galeri, kapalı alan içinde sergilenmesine bir tepki olduğunu göstergesidir. Kapalı mekânlar toplumla sanat arasında bir sınır koymakta ve elitleştirilmektedir.



⁶³ WHW- İlkay BALIÇ, İnsan Neyle Yaşar, İKSV 11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı İstanbul, 2009, s. 257

Resim 54. Martha Rosler, Savaşı Eve Taşımak Serisi, Gladyatörler, Fotomontaj, 2004, 25x30cm, ABD



Resim 55. Martha Rosler, Savaşı Eve Taşımak Serisi, Fotomontaj, 2004, 25x35 cm, ABD

Martha Rosler, “Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev” yeni serisi ile 2004’te Irak ve Afganistan’daki savaşılar dair yeni bir montaj dizisi yaratılmıştır. Eski yapıtlara yeniden siyasi yeniden bir boyut katmak istediğini dile getirmiştir. Ayrıca gösterilen mekanların ne ölçüde cinsiyetçi ayrımlar içerdiğine işaret etme fırsatının da yararlanmak istediği yeni yapıtlarda bu konu daha fazla vurgulanmaktadır. “Retro” fikrini muhafaza ederek, sonuç dijital çıktı olsa bile eski yapıtlardaki ile aynı kesme ve yapıştırma teknikleri kullanılmıştır.⁶⁴ Kolaj aynı zamanda hem ayrılığa hem de birleşmeye işaret edebildiği, kavramsal açıdan apaçık olan, fakat zihinlerimizde ayrıştırmayı tercih ettiğimiz şeyleri, yani günlük yaşamlarımıza ve mutluluğa ilişkin görüntülerde savaş, ölüm ve parçalanma görüntülerini vurgulamıştır.

⁶⁴ WHW- İlkay BALIÇ, İnsan Neyle Yaşar, İKSV 11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı İstanbul, 2009, s. 258-259



Resim 56. Eddie Adams, Vietkong Tutsağının Sokakta İnfaz Edilişi, Fotoğraf, 1968, 15x30cm, Vietnam

Vietnam savaşının dehşet verici anlarını, eşit derecede simgesel görüntülerle kaydediyordu. “Bir Vietkong Tutsağının Sokakta İnfaz Edilişi” Saygon (1968), Vietnam ordusundan bir askerin, bir vietkong savaşçısının başından vurularak öldürülüşünü gösterir. Adams, bu acımasız cinayetin hemen öncesini, infaz anını ve sonrasını açık bir dürüstlikle görüntüler. İzleyici kendini bir anda bir cinayete şahit konumunda bulduğundan, buradaki vahşet elle tutulabilir somutlukla ve son derece rahatsız edicidir.⁶⁵ Sanatçı, savaşın dehşetini, vahşetin görüntülerini izleyiciye çarpıcı bir şekilde yansıtarak hedefine ulaşmıştır.

⁶⁵ Jens HOFFMAN & Andriona PETROSA, İsimli, İKSV 12. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı, İstanbul, 2011, s.7 6-77

yoksulluk, hırs, yolsuzluk, yurtseverlik, din, yabancılaşma ve ırkçılık üzerine çalışmalar, işler üretmiştir.



Resim 58, Zeina Maasri, Lübnan İç Savaşından Siyasi Afiş, Serigrafi, 2009, 70X50 cm, Lübnan

Lübnan İç Savaşından siyasi afişler (1975-1990) “Zeina Maasri ve Çatışma belirtileri: Lübnan İç Savaşından Siyasi Afişler”, Lübnan’ın savaş zamanı çatışmalarının karakteristik bir özelliği olarak siyasi söylemi görsel kültür içinde yer alma biçimlerinin izini sürüyor. 1975’ten 1990’a kadar Lübnan’daki iç çatışmada yer alan farklı fraksiyonlar, siyasi parti ve hareketler taraftarlarını harekete geçirmek ve davalarına kamusal destek sağlamak için sokakları posterlerle doldurmuştu. Bu proje aynı zamanda yerel sosyo-ekonomik ve mezhep kaynaklı mücadelenin siyasi söylemleri ve bunların ikonografisini nasıl şekillendirdiğini de inceliyor. 1975’ten 1990’a kadar süren savaşın görsel bir kronolojisini sunan bir enstalasyon olan grafik kronolojiler (2009) daha önce Ashkal Alwon tarafından gerçekleştirilmiş (Beyrut 2008) geniş kapsamlı bir serginin bir bölümünden oluşuyor. Ashkal Alwon’un bu çalışması Zeina Maasri’nin ‘Duvarın Ötesinde: Lübnan İç

Savaşından Siyasi Afişler' (2009) başlığıyla yayımlanan araştırmasının da çıkış noktası olmuş. Proje siyasi posterleri karmaşık bir mücadelenin alanı olarak tanımlarken, çatışmanın çok katmanlı bir kronolojisini ortaya koyuyor.⁶⁷ “Of the Wall” görsel medya gösterge bilim içine büyüleyici kavrayışlar ile yerel bağlamda derinleşmesine bilgi birleştiren görsel kültür, toplumsal çatışmalar ve Ortadoğu siyaset anlayışına oldukça özgün bir yapıttır.



Resim 59. Mona Hatoum, İç Savaş Performansı, Fotoğraf, 2009, 25x35cm, Londra

Beyrut'tan ayrılarak 1975 yılında Londra da yaşamaya başlayan Filistinli sanatçı Mona Hatoum Lübnan'daki iç savaş içerisinde gerçekleştiği bir dizi performans ve enstalasyonla tanınmıştır. Yabancılaşma ve bölünme gibi politik sorunları ifade etmek için kendi kişisel geçmişinin içsel dramlarını sergilemiştir. Hatoum'un çalışmaları kendini anlatma ile politik duruş arasındaki değişmez bir ayrım yapılmayan sanat türünün tipik örnekleridir.⁶⁸ Mona Hatoum farklı kuramsal çerçeveler aracılığıyla, iç dünyanın tehlikelerini

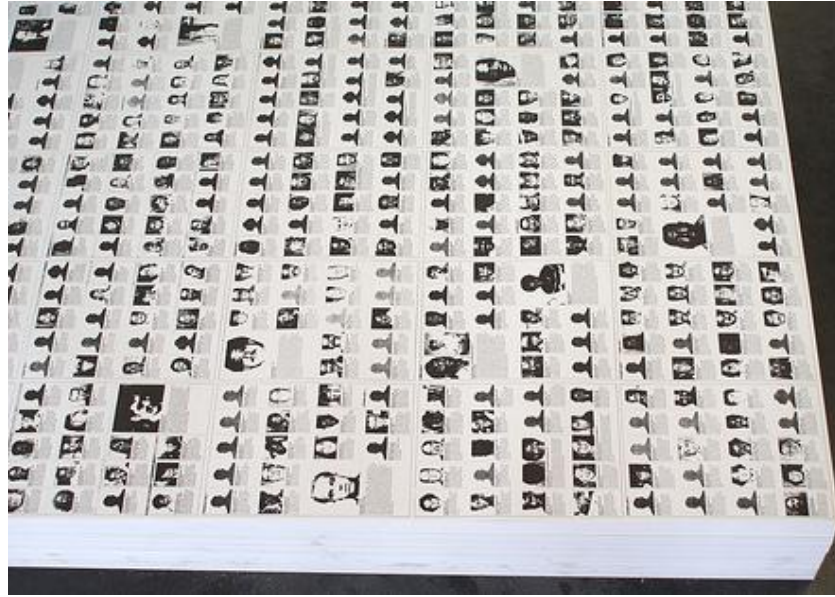
⁶⁷ WHW- İlkay BALIÇ, İnsan Neyle Yaşar, İKSV 11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1.Baskı İstanbul, 2009, s. 168

⁶⁸ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1.Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 203

ve sınırlarını araştırıp yaptığı iş siyaset, toplumsal, cinsiyet ve farklılıklar üzerine yorumlar sanatını oluşturmuştur.

Dilin etkisi ve sınırları konusuyla ilgilenen Rita Donagh 1970'lerden beri Kuzey İrlanda'daki çatışmalar hakkında resimler yapmaktadır. Bunlar, taraf tutmayıp "sorunlar" olarak tanımlanan karmaşık ve sonuçları görülemeyen durumların sözcük ve imgelerle açıklanmasındaki yetersizliği aşmak amacıyla sessizliği ve mutlaklığı kullanılan resimlerdir. Kuzey İrlanda'nın politik kültürü aşırı bir slogan ve sembol üretimi ile göze çarpmaktadır. Hem hükümet yanlıları hem Cumhuriyetçiler, rekabet halindeki ikonograflarının bölgesel varlığını korumak için duvar resimlerini, üniformalı grupları ve sözde-dinsel geçitleri kullanmaktadır. Her iki taraf da basın ve televizyon için saldırılar düzenlemektedir. İngiliz hükümeti 1988 yılında Margaret Thatcher'in ifadesiyle, halka duyurma yoluyla yasa dışı davranışlara avantaj sağlamalarını, engellemek için örgüt üyelerinin demeçlerinin radyo ve televizyonlarda yayımlanması geçici olarak yasaklanmıştır. Nefes alınamayan bu ortam Donagh' resimlerinde açığa vurulmuştur. Donagh modern yaşamın medyaya boğulmuş ortamındaki temsiliyet sorunlarıyla ilgilenmiştir. Donagh politik bir duruşun sembollerin arkasına nasıl gizlendiğini ve medyanın ölümü temsil ediş biçimin ölümün anlamını ve ölüme yönelik duygusal tepkileri nasıl yok ettiğini göstermiştir.⁶⁹ Artan köktencilik, kentsel paranoya ve siyasi dalgalanmalar Donagh'ın sanatının ileri görüşlü olduğunun göstergesidir.

⁶⁹ Toby CLARK, a.g.e., s.206-209



Resim 60. Felix Gonzales Torres, Ateşli Silahlarla Ölüm, Yerleştirme, 1990, ABD

İsimsiz (Ateşli Silahlarla Ölüm) adlı yapıtı, Felix Gonzales-Torres'in 1-7 Mayıs 1989 arasında Amerika'da silahla öldürülmüş bütün kişilerin kimlik bilgilerin bulunduğu üst üste konmuş büyük sayfalardan oluşan 1990 tarihli sarsıcı yapıtıdır. Ölen 460 kişiyi, isim, yaş, yaşadıkları şehir ve eyaletlerine göre listeleyen bu çalışmada şahısların kısaca anlatılan ölüm koşulları ve büyük bir kısmında da birer fotoğrafları bulunuyor. Gonzales-Torres bu bilgi ve fotoğrafları 17 Temmuz 1989 tarihli Time dergisinde yayımlanan "7 Ölümcül Gün" adlı makaleden almıştı. Makale, son elli yılda Birleşik Devletlerde silah sebebiyle ölümlerin iki katına çıktığı ve bunun başlıca sebeplerinden birinin, rakamsal olarak iki hane başına bir silah olmak üzere ateşli silah taşıma oranındaki artış olduğunu belirtmekteydi. Mevzu bahis olaylardan bir kısmı rastgele şiddet eylemleri olsa da büyük bir kısmı planlıydı, kurbanlar ya kendilerini vurmuşlar ya da tanıdıkları birileri tarafından öldürülmüşlerdi. Gonzales-Torres üst üste yaydığı posterlerinde bu iç karartıcı istatistikleri cisimleştirmektedir. Gonzales-Torres'in çalışması, silah kullanımının kontrol altına alınması için bir yakarıştır ve aslında bu mesajı, şiddetin her geçen gün arttığı günümüz dünyasında daha da önem kazanmaktadır. İlk bakışta, tekrara dayalı bu imgelerin ritmi göze hoş gelir; fakat izleyici durup fotoğraflara ve yanlarındaki açıklamalara baktığında,

konunun rahatsız edici özellikleri ile karşılaşır. Haberlerde Ortadoğu’da yaşanan terörden mahalle çetelerinin neden olduğu vahşete, her gün ölüm görüntülerinin bombardımanına uğruyoruz ve böyle acımasız bir şiddetin karşısında ister istemez hissizleşebiliyoruz. Eser; destedeki her kâğıt parçasının kısa ömürlülüğünü, atılabilir oluşunu, hayatın kırılganlığını tasvir eden bu yapıttan çıkardığımız sonuçları yansıtıyor.⁷⁰



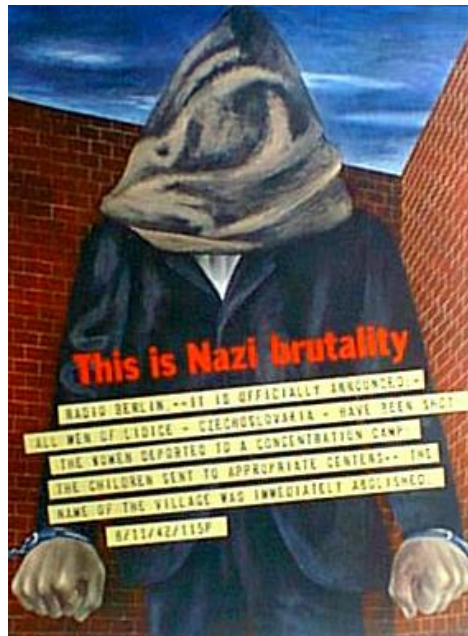
Resim 61. Felix Gonzales Torres, Ateşli Silahlarla Ölüm, Yerleştirme, 2011, İstanbul Bienali



Resim 62. Raquel Ormella, Bu bir slogan haline gelecektir üzüldüyorum, Pankart, 2002

⁷⁰ Jens HOFFMAN & Andriona PETROSA, İsimli, İKSV 12. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı, İstanbul, 2011, s. 75-76

Raquel Ormella sokak gösterilerinin, sol politikaların ve protest amaçlı duvar yazılarının görsel dilini ve retoriğini kullanarak, içeriği, özellikle de politik içeriği işine yedirmek amacındadır. Pankartlar, sokak levhaları, tişörtler, duvar yazıları, videolar ve fâninler yapmakta ve bunları sanat galerilerine olduğu gibi, kamusal bağlamlara da oturtmaktadır. Onun kentsel gerçekçiliği bir amatör atölye estetiğine sahiptir ve aynı zamanda 1970'lerin politik, performans ve kavramsal sanatlarının birbiriyle iç içe geçmiş üsluplarını ve gündemlerini de çağırıştırır.⁷¹ Raquel Ormella; politik bilinç ve sosyal faaliyetlere ilişkin çalışmalar, yerleştirmeler yapmıştır.



Resim 63. Ben Shahn, The Nation Dergisi Kapak Resmi, 2005, 28x21cm, ABD

Ben Shahn'ın ünlü posterinde işte Nazi Vahşetinden çizdiği kelepçelenmiş başına çuval geçirilmiş mahkum figürü de Ebu Graib fotoğraflarını çağırştırmakta. Poster, 2005 yılında "The Notion" dergisinin işkence kompleksi konusunu, yani ABD'nin Irak'ta dilediği gibi işkence yapmasına olanak sağlayan sistemi işleyen bir sayısında kapak resim olarak kullanıldı. Shahn ABD Savaş İstihbaratı bürosunca basılan çalışmasında, şu anda

⁷¹ Dan CAMERON, Şiirsel Adalet, İKSV 8. İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı, İstanbul, 2003, s. 184

Irak'ta ve başka yerlerde baskı ve işkence için kullanılan yirminci yüzyılın duygusal mahrumiyet teknikleri tarihini gözler önüne sermiştir.

Ben Shahn'ın posterinin Ebu Graib ve Irak'taki savaşa yönelik tartışmalarla ilgili son derece çarpıcı bir yerde olmasının bir nedeni de başlarına çuval geçilerek insani ve toplumsal haklardan mahrum bırakılmış mahkûmlarla ilişkisinin bize ABD askerlerince uygulanan yöntemleri anımsatması. Ben Shahn'ın posterindeki adamın adının ve yüzünün gizli tutulmasının yanı sıra doğup büyüdüğü kasaba Çekoslovakya'da bulunan Lidice kasabası Naziler tarafından yıkımlar kitlesel cinayetler ve sınır dışı etmeler yoluyla haritalardan silinmişti.⁷² Ben Shann, sosyal gerçekçi vizyona sahip bir sanatçı olup; modern kent yaşamı, organize iş gücü, göçmenlik ve adaletsizliğin polemik içerikli temalarını çalışmalarına aktarmıştır.



Resim 64. Fernando Botero, Ebu Graib Cezaevi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2005,100x130cm

Latin Amerika'nın ünlü ressamlarından biri olarak kabul edilen ve dünyanın en popüler çağdaş ressamlarından biri olan Kolombiyalı ressam ve heykeltıraş Fernando Botero'nun resimlerinde çok çeşitli insanlarla karşılaşırız. Soylular, işçiler, kardinaller, piskoposlar, rahibeler, polisler, ordu mensupları, hizmetçiler, fahişeler, hırsızlar, vb. resimlerinde karşılaştığımız

⁷² Stephen F. EISENMAN, Ebu Graib Etkisi, çev. Işıl ÖZBEK, 1. Baskı, İstanbul, Versus Yayınları, 2007, s. 22-24

figürler, iyi beslenmiş tombul ve hatta tam anlamıyla şişman kişilerdir. Balon gibi yusyuvarlak Botero'nun üslubunu belirleyen en önemli öge haline gelmiştir. Bu özellik onun resimlerindeki her figüre ve her objeye uygulanmaktadır.



Resim 65. Fernando Botero, Ebu Graib Cezaevi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2005, 100x130cm

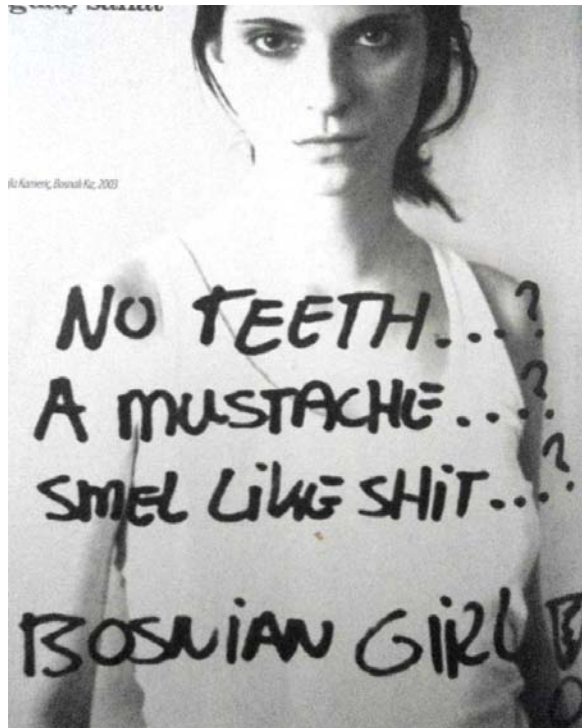
Çoğu eserlerinde toplumsal bir eleştiri vardır. Bu bazen sadece imadır; ama yakın zamandaki eserlerinde Medellin uyuşturucu kartelleri ve Irak'taki Ebu Graib hapishanesi, resimlerinde açığa çıkmıştır.⁷³ 2003 yazından 2004 ilkbaharına kadar Ebu Graib'te yapılan sorgulamalar esnasında birimleri, askeri polis, C/A ve diğer birimleri sıkça kullanılan üç öğeydi. Botero'nun yansıttığı yozlaşmanın neredeyse aynısı, Ebu Graib fotoğraflarının bazılarında, özellikle gardiyanların ve suç araştırma komitesi koridorda çırılçıplak yürüyen adamın fotoğrafında açık seçik görülmektedir.

⁷³ Andrew GRAHAM-DIXON, Sanat Atlası, çev. Ayça SABUNCUOĞLU- Begüm KOVULMAZ, 1. Baskı, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2010, s. 568



Resim 66. Fernando Botero, Ebu Graib Cezaevi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2005, 100x130cm

ABD ordusunun Irak'a uyguladığı savaş ihlalleri ve cezaevlerindeki insanlık dışı davranışları Botero'nun resimlerine konu olmuş, tüm çarpıcılığı ve şiddetini yansıtmıştır.



Resim 67. Sejla Kamerić, Bosnalı kız, Poster, 2003, 70X50cm, Saraybosna

Video ve fotoğraf alanında üretimde bulunan 1976 doğumlu Saraybosna doğumlu Sejla Kamerić'in "Bosnalı Kız" isimli posterini son

senelerin en çarpıcı politik işlerinden biri. Bosna savaşı esnasında Srebrenica kenti birleşmiş devletler tarafından 10 Nisan 1993 tarihinde güvenli bölge ilan edildi ve Hollanda ordusu tarafından sırt güçlerine karşı korunmaya başlandı. 12 Temmuz 1995 tarihinde kenti korumakla görevli olan Hollandalı komutan Thomas Karremans Sırp komutan Ratko Miladiç ile bir görüşme yaptı ve Hollandalı askerlere ateş açılması kaydıyla Sırpların kente girebileceğini belirtti. Ertesi gün Miladiç komutasındaki 5000 Sırp askeri kente girerek yakın tarihin en çarpıcı katliamlarından birini gerçekleştirdi. Soykırımdan üç gün sonra Hollandalı komutan ülkesine döndüğünde rütbesi yükseltildi. Savaş sonrası kenti korumakla görevli olan Hollanda birliğinin kullandığı kışlânın tuvaletlerinde askerlerin yazdığı duvar yazıları ile karşılaşıldı. Bunlardan biri şöyleydi: “Dişsiz...?, Bıyıklı...?, Bok gibi kokuyor...? Bosnalı kız!” Babasını Bosna Savaşı’nda kaybeden Kameriç 2003 yılında bu duvar yazısını kendi fotoğrafı üzerine kopyalayıp afiş haline getirdi ve Avrupa’nın çeşitli kentlerinde duvarlara yapıştırdı. Srebrenica’da gerçekleşen katliamın sorumlularından olan Hollandalı komutan Karremans ise Bosna Savaşı’nda gösterdiği kahramanlıklar nedeniyle 4 Aralık 2006 tarihinde hükümet başkanı tarafından şeref madalyası ile onurlandırıldı.⁷⁴ Balkan Savaşı’nı yaşamış bir Bosnalı olan Kameriç, Balkan toplumunu kapitalizmin ve ulusal kimliklerin oluşturulması ve dağılma süreçlerini film, video enstalasyonları ve fotoğraf gibi çeşitli sanatsal etkinlikleri kavramsal boyutta çalışmıştır.

⁷⁴ Osman ERDEN, Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey, Tempo Dergisi Eki, Mart 2012, s. 129

1.3.3 1968 Olayları ve Vatandaşlık Hareketleri



Resim 68. Karikatürist DW, 1968 İşçi Gücü Tarafından Tutuştu Dünya, Afiş, 1968, 50x80cm, Paris/Fransa

Paris, uzun bir süre boyunca Afrika ve Karayipler'deki Fransız sömürgelerinden gelen siyah yazar ve sanatçıların buluşma noktası olmuştur. Şehir, 1920'lerden itibaren Pan-Afrikanizm ve siyah bilinçlenme hareketlerinin artan kültürel ifade biçimlerinin merkeziydi. Bu alt yapı sebebiyle kolonyalizm eleştirisi ve üçüncü dünya tartışmaları Fransız aydınları arasında diğer Avrupa ülkelerindekilerden çok daha hızlı gelişmiştir. Yine de 1968 Mayıs olaylarının aniden ortaya çıkışı büyüklüğü katılanlar için bir şok etkisi yaratmıştır. Mayıs ayının başında öğrenciler ve polis arasında gerçekleşen küçük ölçekli çatışmalar daha sonra tam bir sokak savaşları hareketine dönüştü.

1968 Mayıs Olayları'nın Avrupa'nın diğer önemli şehirlerinde de benzer eylemlerin gerçekleşmesine neden olduğunu ve bu eylemlerin de 68 hareketini desteklediğini gören Fransız öğrencilerin yeni sloganlarından biri "Roma... Berlin... Madrid... Varşova... Paris..." olmuştur. Bu öğrenci ayaklanması, sonunda Che Guevara'nın devrimin bir azınlık isyanı ile nasıl kıvılcımlanabileceğini açıklayan "Katalizör Teorisini" doğrular şekilde, Fransız

genelinde çeşitli endüstri alanlarındaki yaklaşık dokuz milyon fabrika işçisinin genel grev yaptığı büyük bir harekete dönüşmüştür.



Resim 69. J.P.Rey, Mayıs, Fotoğraf, 1968, Paris

Protestocuların “nedenleri” birbirinden tamamen farklı yerel, ulusal ve uluslararası sorunlardır. Bu durum hareketteki düşünce ayrılıklarını kapsamını ve karmaşıklığını açıkladığı gibi liderlerin radikal bir itici gücü sürekli bir harekete kanalize etmede başarısız olmalarının da nedenidir. İşçi eylemleri düzenleyen küçük “eylem komiteleri” ağı üniversitelerden fabrikalara yayıldıkça radikal öğrenci liderlerin mücadeleye evrensel bir devrim perspektifinden bakmaya başlamıştır. Eylemlerini Küba’da Che Guevara, Vietnam’da Ho Şi Minh ve Çin Halk Cumhuriyeti’nde Mao Zedong gibi birbirlerinden farklı ideolojik kurumları olan devrimci kahramanların devrimiyle birleştirmiştir. Bu bakış açısı ancak katılan birçok kişiye göre bu ayaklanma ne reformlar ne de dünya devrimi için değil, düşüncenin yaygın şekilde değişmesi için gerçekleşmiştir.⁷⁵ Bu anlayış duvar yazılarında keskin

⁷⁵ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 181-185

bir düşünce gücü ve ivedilik yansıtan afişlerde, grafik çalışmalarında ve gençlik sloganlarında bir patlama yaratmıştır.



Resim 70. Öğrenci Hareketleri, Haziran 1968, Fotoğraf, İstanbul/ Türkiye

Türkiye’de de 1968 yılının Haziran ayında öğrenci hareketleri üniversitelerde başlamış, Deniz Gezmiş liderliğinde farklı bir ivme kazanarak, ülke genelinde İstanbul Üniversitesi, ODTÜ, Ankara Üniversitesi ve diğer üniversitelere de yayılarak anti-emperyalist ABD karşıtı gösterilere dönüşmüştür.



Resim 71. ABD donanmasına yönelik protesto yürüyüşü, Fotoğraf, 1968, İstanbul/Türkiye

Bu gösterilerde “Tam Bağımsız Türkiye, 6.Filo Defol, Kahrolsun ABD, Yaşasın Tam Bağımsız Türkiye, Yaşasın Halk Savaşları, Yabancı

Hâkimiyetine Son vb. sloganlar, pankartlar ve duvar yazıları ile tepkilerini göstermişlerdir.



Resim 72. Radikal Sol, Bir Sosyolojik Yaklaşım ve Film, 1968, Paris/Fransa

Soyut dışavurumculuk Avrupalının zihninde öyle bir yer edindi ki isyancı Fransız öğrenciler 1968’de kendi yabancılaşmalarını ve kendi özgürlük arzularını Nanterre’in duvarlarında ifade etmek için o üslubun bir biçimini kullandılar. Boşalma anlamı olan resim, tebeşirle duvara çiziktirmiş bir şiirin ileri sürdüğü yoldu.⁷⁶

1.3.4 Performans Sanatı

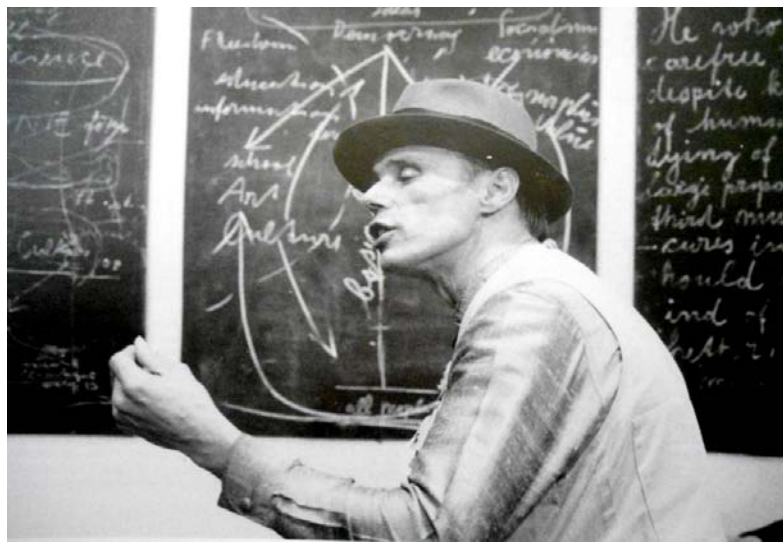
1960’ların sonlarına doğru gerçekleşen toplumsal ve siyasi değişimler, sanat algısını ve biçimini de değişime uğratmıştır. Önceki dönemlerin sanata ve sanatçıya dair kabul edilmiş önermeleri sorgulanarak, sanatsal yaklaşımlarda; biçime de yansıyacak yeni dönüşümler gerçekleşmiştir. Yeni teknikler denenmiş farklı sanat alanlarının bütünlüğünü kapsayacak yönelimler ortaya konmuştur. Kavramsal, yerleştirme, video ve performans adı altında gerçekleştirilen çalışmalar her türlü iktidar olgusunun ve aracının sorgulandığı alanlar olmuştur.

⁷⁶ Serge GUILBAUT, New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, çev. Elif GÖKTEKE, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, 2009, s. 262

Piyanonun sanat ürünü için uygun gördüğü müze, galeri gibi sınırlı mekânların aksine: sanatı sokağa, insanların tümünün dâhil olabileceği daha geniş alanlara çıkarak sanatın toplumsallaşmasının önünü açarak, performans sanatçıların düşüncelelerinin temelini oluşturmuştur. Gerçekleştirdikleri gösterilerle kapitalist sistemin uyuttuğu edilgen seyirci konumuna indirgediği insanın; sanat nesnesiyle bağ kurabilen, üretime dâhil olacak şekilde dönüştürmeye çalışmışlardır.

1970’li yıllardan günümüze kadar uzanan çağdaş sanatsal yaklaşımlar, özellikle iktidar olgusuyla hesaplaşma eğiliminde olmuşlardır. Performans şeklindeki çalışmalarıyla sanatçılar, idealleştirilmiş imajların tahakkümündeki sanatı sorgulayarak, sanatsal eylemler için daha özgür alanlar yaratmaya çalışmışlardır. Bunun için sanatla hayatı bütünleştirmek adına çeşitli eylemler gerçekleştirmiş; sanatın ve bedenlerin özgürleşmesi için çalışmalar sergilemişlerdir.

Joseph Beuys, alanı ve tanımını genişletilmiş devrimcileştirilmiş bir sanat aracılığıyla yeryüzünün ve insanlığın iyileştirilmesi, olumlu yönde değiştirilmesi doğrultusunda çalışan şaman ruhlu bir sanatçıdır. Ona göre sanat açıklayıcı değil aslında biçim verici değiştirici bir güçtür.⁷⁷



Resim 73. Joseph Beuys öğrencilerine ders anlatırken, Fotoğraf, 1970, Almanya

⁷⁷ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat, 1. Basım, Ankara, Ütopya Yay., s. 271

Joseph Beuys'un politikası sanatıydı. Duesseldorf Akademisi'nde heykel dersleri veriyordu. Amacı öğrencilerin zihinlerini açmak, onların özgürleşmesine katkıda bulunmaktı. Öğretme işi, öğretmenden öğrenciye akan tek taraflı bir akım değil, karşılıklı bir ilişkiydi. Ders ya da konferansların, düşüncelerin aktarıldığı çok önemli sanatsal eylemlerdir. Beuys'un, 1967'de Alman Öğrenci Partisi'nin önde gelen eylem kurucularından biri olmasının nedeni ona göre diğer siyasi partilerin öğrencileri kullanıyor olmasıydı. Bu yüzden arkadaşlarıyla "Partilere Oy Yok", "Şiddete Hayır" ve "Kendi Kendimizi Yönetelim" gibi pankartlarla sokaklara çıktı. Bu gösteriler 1970'lerde "Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi Örgütü" nün kurulmasına yol açtı. Örgütün başlıca amacı bir avuç insana hizmet eden diktatörlüğünü aşmaktı.⁷⁸ Beuys bu yönüyle öğrencilerinin egemen unsurlarca kullanılmasını engellemiş, öğrencilerinin bilinçlenmesine yönelik çalışmalarda bulunmuş, eğitimciliğin sadece öğretmekten ibaret olmadığını, yol göstererek hayatlarına yön vermelerini sağlamıştır.



Resim 74. Beuys'un süpürme eylemi, Karl Marks Meydanı, 1972, Berlin

Beuys'un Süpürme eylemi 1972'de Batı Berlin'de, Karl Marks Meydan'daki 1 Mayıs gösterileri sırasında gerçekleştirilmiştir. Gösterilerin

⁷⁸ Mehmet YILMAZ, a.g.e., s. 281

yapıldığı yer o zaman ki Batı Berlin'in genellikle küçük burjuvaların yaşadığı küçük bir bölgede bulunuyordu. Sol gruplar 1 Mayıs işçi bayramını kutlamak için meydanda toplanmış; ancak aralarında bazı sürtüşmeler yüzünden birde karşı miting yapılmıştı. Biri Asyalı diğeri Afrikalı iki öğrencisiyle Beuys'da oradaydı. Elinde kırmızı renkli büyükçe bir süpürge, öğrencilerinden birinde kürek, diğerinde ise torbalar vardı. Torbalar üzerinde "parti diktatörlüğü böyle aşılır" ibaresi yazılıydı. Belli ki 1 Mayıs gösterilerine sıcak bakmakla birlikte farklı grupların kendisiyle kavgalarını gereksiz buluyor kızıyordu. Miting bittikten sonra Beuys ve öğrencileri kalabalıktan arta kalan bildiri ve diğer atıkları süpürerek torbalarına doldurdular. Daha sonra bu atıkları galeriye taşıyarak bu atıkları konik bir biçimde yığdılar ve kırmızı süpürgeyi koydular. İlk zamanlar öğrencilerin attığı sloganlar ve söylediği şarkılar da bu yerleştirmeye eşlik ediyordu. Beuys'a göre bu süpürme işleminin simgesel bir anlamı vardı. Evet herkesin hakkıydı özgürlük. Özetle hem fiziksel ortamın hem de zihne zararlı şeylerden arındırılması gerektiği ilişkin bir simgeydi bu eylem.⁷⁹ Yaşamla sanat arasındaki ayrışmaların ortadan kaldırılması gerektiğini savunan Beuys; her insanın bir sanatçı, her düşüncenin de bir plastik değer taşıdığını, sosyal heykel kavramını ortaya atarak desteklemiştir.

Sınırsız demokrasi için kolektif eylem Beuys'un politik bakış açısının temelini oluşturmuştur. Onun için herkes sanatçıdır. Öğrenmek isteyen her kişi öğrencidir ve her türlü toplumsal değişim yaratıcı olmak zorundadır.⁸⁰ Sanatı toplumun geneline yaymış ve öğrenmenin her yaşta olabileceğini, sanat ve yaşamın birleştirici unsurlar olduğunu göstermiştir.

⁷⁹ Mehmet YILMAZ, a.g.e., s. 278

⁸⁰ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrintı Yayınları, 2004, s. 178-179



Resim 75. Wolf Vostell, Hadise, Happening, 1965, Almanya

Alman sanatçı Wolf Vostell değiştirdiği veya kendi amacı doğrultusunda kullandığı meyde fotoğraflarıyla yaptığı grafik çalışmalarında savaş konusu tekrar tekrar işlenmiştir. Beuys'un çalışmalarından ve Amerikan happeninglerinden yola çıkarak 1965 yılında gerçekleştiği Phnomene (hadise) benzeri etkiler düzenlemiştir. Bir araba mezarlığında bozuk arabaların (kapitalist üretim ve yıkım kalıntılarının) parçalanmış yığınların ortasında bir araya gelen şair, sanatçı ve izleyiciler kendi performanslarını sergilemişlerdir.⁸¹Burada öncelikle hatırlaması gereken, bu dönemde Woodstock gibi bir pop-rock konserinin bile alternatif bir sosyal toplantı deneyi ve yeni sosyo-politik bilincin bir simgesi olarak görülmüştür.

⁸¹ Toby CLARK, a.g.e., s. 181

1.3.5 Feminist Hareket

Kadınların medyadaki imajının eleştirilmesi ve alternatif bir temsil biçiminin yaratılması kadın hareketlerinin genel önceliğidir ve sadece sanatçı sanat için bir önem taşımamaktadır.

1960'ın sonlarında ortaya çıkan Vatandaşlık hareketi içerisinde başlayan ve çeşitli kollarda adım adım gelişen modern feminizm, temel sanat uygulamalarında ve akademik dünyada derin bir etki bırakmıştır. Feminizm 1970'lerde galerilerdeki profesyonel denetimin sınırlarının aşılmasına yardımcı olmuş ve sanat dergilerinin içeriğini genişletmiştir. 1960'da feminizm için "kişisel olan politiktir" kavramı ünlü bir sloganken 1980'lerde Marksist toplumsal teoriler ile öznellik oluşumunun psikanalistik açıklamalarla birleştiği kuramlara dayanak noktası haline gelmiştir.

Feminist sanatın başlangıç evresine oluşturan "ilk kuşak" feminist sanatçılar, özellikle 1960-80 sürecinde yoğun bir üretim içinde bulunmuşlar ve bu üretimlerinde belirgin bir biçimde kadınlığın ayırıcı özelliklerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu yaklaşım bir yandan kadını erkekten ayıran biyolojik özelliklerden odaklanmasına öte yandan tarihsel süreçte bağlantı kurulan dekoratif, küçük, minör, duygusal, amatör gibi özelliklerinin üzerine gidilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda kadının ve üretimin toplumsal yapılanmanın temelinde yer alan zıt kavram çiftlerinin (erkek/kadın, kültür/doğa, zeka/sevgi, akıl/duygu, sanat/zanaat vb.) eksi ucunda görülmesinin koşulları ve nedenleri araştırılmış; bu gibi ayrımların ancak kültürel yapılar içinde, belli güç ilişkileri temelinde belirlediği düşüncesi sanat yapıtlarına yansımıştır. Feminist sanat kapsamında gündeme gelen geniş üretime bir doğa-kültür ilişkisi açısından bakarak sanatçıları ve yapıtları yalnızca konuları ve tavırları açısından değil, tarihsel süreçte de ayırabilmesine de olanak tanır. Kadın bedenine ve temsillerine kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültüne odaklanan kadın bedenin biyolojik özelliklerini imgeleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen ilk kuşak feminist sanatçılarından ardından gelen sanatçılar kadın

bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmiştir.⁸²

1970'li yılların başında beliren feminist avangard hareketin merkezinde 'erkek sanatçı mitinin' yıkılmasına yönelik olarak, Batı sanatında yerleşmiş erkek egemen bakışı eleştiren işler ve 'güzel' tanımını yeniden tartışmaya açan çalışmalar yer almıştır. Politika; toplumsal ve kültürel olarak kadın bedenine ve kimliğine uygun görülen, dayatılan rolleri eleştirilmiştir. Bunu yaparken çoğunlukla kendi bedenlerini kullanarak bu sorunlara yanıt üretmeye çalışmışlardır.⁸³ Bununla birlikte, sanatçıların büyük bir bölümü, fotoğrafı yeğleyerek veya kamera karşısına geçerek, bedenlerini kişisel bir malzeme olarak kullanmışlardır.

Feminist sanat üretiminin önemli bir bölümü sanatçıların sanat tarihi ve geleneksel estetik değerlere, müzelerin koleksiyon politikalarına ve geçerli piyasa koşullarına yönelik yorumları, eleştirileri, muhalif tavırlarını gündeme getiren yapıtlar oluşturmaktadır. Bu yapıtlarda modernist geleneğin erkek egemenliğine yönelik kadın sanatçıların başkaldırısı, erkek sanatçıların yapıtlarını parodik bir biçimde alaysı yöntemler ile yeniden üretimi şeklinde sergilenir.⁸⁴ Kişisel 'politik' kılındığı bir yaklaşımlar bütünü olan feminist sanat, 1960 sanatın tanımının, içeriğinin, ifade biçimlerinin ve malzemesinin sınırlarını genişletebilmiş bir akım olarak sanatta 1960 sonrası postmodern sürecin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Feminist sanatçılar, erkek egemen toplumsal yapının ve kadının bu yapı içerisindeki konumunu sorgulamayan; aynı zamanda kapitalist sistemle bütünleşmiş olan erkek egemen bakış açısını eleştiren işler üretmişlerdir.

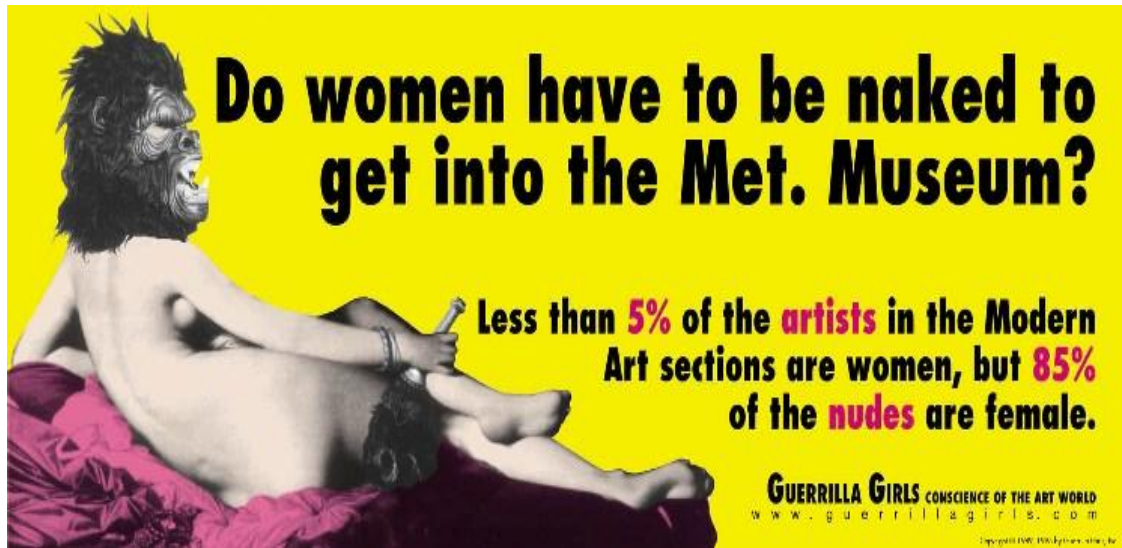
Vücut sanat çalışması gerçekleştiren sanatçıların, bedenin farkındalığına yoğunlaşmışlar ve beden üzerinden gerçekleştirilen iktidar olgularını çalışmalarıyla sorgulamışlardır. Özellikle bedenlerimiz üzerinde

⁸² Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı sanatında Akımlar, 2. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s. 242

⁸³ <http://www.mimarlarodasi.org.tr/index.cfm?sayfa=etkinlik&Sub=detail&RecID=809>, 2009

⁸⁴ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı sanatında Akımlar, 2. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s. 244

gerçekleşen denetim performans ve vücut sanatçıları tarafından ele alınmış; gerçekleştirilen çalışmalarda beden üzerindeki her türlü tahakkümü ortadan kaldırmak ve bedenin bireyin özdenetimine iadesi amaçlanmıştır.



Resim 76. Gerilla Kızlar, Kadınların Metropolitan Müzesine Girebilmeleri İçin İlla da Çıplaklık Olmak Gerekıyor, Afiş

Gerilla Kızlar (Guerilla Girls) 1985 yılında New York Modern Sanatlar Müzesinde açılan uluslararası Resim ve Heykele Bakış Sergisinde yapıtları sergilenen 169 sanatçı arasından sadece 13 kadın ve katılımcıların tamamının Amerikalı ve Avrupalı beyaz ırktan olması noktasından yola çıkan, kadın sanatçı ve eleştirmenlerden kurulmuştur. Sergi sürerken New York sokaklarını hazırladıkları afiş ile donatmış ve seslerini ilk kez duyurmuşlardır.

Gerilla Kızlar sanat dünyasında müze ve galerilerde hâkim olan ırk, cinsiyet ayrımcılığı ve eşitsiz yaklaşıma, hazırladıkları görsel malzemeler ve performanslar ile tabu sayılan konular üzerine dikkat çekmeyi, değişimini hedeflemiş, kişiliksiz, dikkat çekmeyi değişimini hedeflemiş, kişiliksizleştirmek, kimliklerinden öte eyleme odaklanılmasını sağlamak adına başlarına taktıkları goril maskesi ile çalışmalarına günümüzde de devam etmekte, kimlikleri tek tek sorulduğunda hayatta olmayan Frida Kahlo, Tina Modotti gibi kadın sanatçıların adlarını söylemektedir. Basın toplantıları ve

eyleme katılırken taktıkları goril maskeleri nedeniyle aynı zamanda da “ Goril Kızlar” olarak ta anılmaktadır. Zaman zaman katıldıkları konferanslara goril maskesinin yanı sıra mini etek, file çorap ve yüksek topuklu ayakkabıları ile katılan grup, zihinlerdeki seksi kadın imgesi ile de dalga geçmekle, aynı zamanda insan evriminin geriye doğru gittiğini vurgulamakta olduklarına dair de yorumlar yapılmaktadır.⁸⁵



Resim 77. Gerilla Kızlar, Venedik'in Kadın Sanatçıları Nerede, Erkeklerin Altında, Afiş, Venedik Bienali,

Gerilla kızlar grubu sadece sanat anlamında değil; kürtaj hakkı, politikada daha çok kadının yer alması, cinsel taciz, eşitsizlikler, işsizlik, çalışan kadınların hakları, Irak işgali gibi konulara da çalışmalarında yer vermektedir. Guerrilla Girls, Inc. sinema endüstrisi, pop kültürü, politika, sanat dünyası üzerine eleştirel çalışmalar yapmış ve kitap yazmışlardır.

⁸⁵ Uğur GÜNAY, Gerilla Kızlar, (Erişim) <http://www.fotoritim.com/yazi/ugur-gunay--gerilla-kizlar>, 24.07.2012



Resim 78. AIDS Quilt Anıtı, 1992, Washington/ABD

1980'lerin başlarından itibaren birçok kesim için AIDS hastalığının sessizlik ve görünmezliği ile mücadele etmek bir ölüm kalım melesine dönüşmüştür. Gay topluluklar için bu mücadele hastalığa yakalananları medya ile hükümetin özellikle ilk yıllardaki şiddetli ahlakçı ve kin güden saldırılarına karşı savunmak ve bağırmasına basmak şeklinde olmuştur. ACT UP, Gran Fury ve Sanat+Pozitif gibi aktivist gay topluluklar havadan afiş dağıtmak, muhalif mesajlar için reklam ve ilan siparişleri vermek gibi gerilla yöntemlerinin kullanmıştır. Hastalığa yönelik ilk resmi tepkilerin yetersizliği – devlet eğitiminin 'topluma uyum' için güvenli cinsel yaşamın ayrıntılarını açıklamadaki başarısızlığında olduğu gibi beden, cinsellik ve 'açık-saçıklık' kavramlarını politik sanatın ilgilendiği konuların ön saflarına taşımıştır... Ölenleri hatırlama ve onlar için yas tutma yollarını bulma arayışları başlamıştır. San Francisco merkezli özel bağışlarla yürüyen gönüllü bir topluluk olan NAMES Projesi'nin düzenlendiği AIDS Quilt Anıtı, en başarılı

olanı ve en bilinenidir.⁸⁶ Farklı düşünceleri iletebilen, tek bir mekanda var olmayan, taşınabilen, genişleyebilen, hem özel, hem ortak üretebilen ve her şeyi kapsayan bir topluluk içinde bireyi hatırlatabilen AIDS Quit Anıtı sanatın ve insancıl amaçlarını bir araya getirmeyi başarmıştır. 1990'lardan günümüze çok yoğun ve çeşitli bir üretimi kapsayan feminist sanat birikimi içinde resim, heykel gibi geleneksel türlerin yanı sıra etkin bir karşı duruşun ifadesi olarak performans önemli bir yer tutar.

1980'lerden sonra görülen feminist performansların ilginç yönü; altmışlar ve yetmişler sürecindeki performans birikimin fotoğraf, video hatta resim ve heykel gibi farklı maceralarla bütünleşmiş disiplinler arası bir ifadeye ulaşmasıdır.

Feminist sanatçıların tarihsel süreçte 'minör' olarak görülen ve kadınların üretimiyle özleştirilen el sanatlarına yönelmeleri, dikiş, nakış örgü gibi geleneksel tekniklere bilinçli olarak başvurmaları resim ve heykelin modernist süreçteki geçerli ifade biçimlerinin ötesine uzanan bir yöntem dağarcığının yolunu açmıştır.⁸⁷ Kadınların bu şekilde modern sanat bilincinin dışına itilerek söz sahibi olmaları engellenmiştir.

İdeal görünüm yaptırımları üzerinde biçimlenen bedeni, feminist bir bakışla ele alan Jenny Seville, resimleri üzerinden gerçekleştirdiği eleştirisinin; bedeni ruhsuz ve teşhirlik metaya dönüştürerek yapmaktadır. Arzulanan, idealleştirilen ve seks objesi haline getirilen bedenlerin deformasyonu toplumdaki zayıf, güzel, bakımlı ve arzu edilen kadın tipine karşı bir tavır sergilemektedir. Aynı zamanda resimlerinde cinselliği, organları ön planda tutarak bizlere erotik öğelerin nasıl çarpıcı, keskin ve rahatsız öğelere dönüştüğünü göstermektedir.⁸⁸ Kadın bedeninin hem belli bir kalıba sokulması suretiyle özgürlüğünün kısıtlanmasına hem de afişlerde ya da

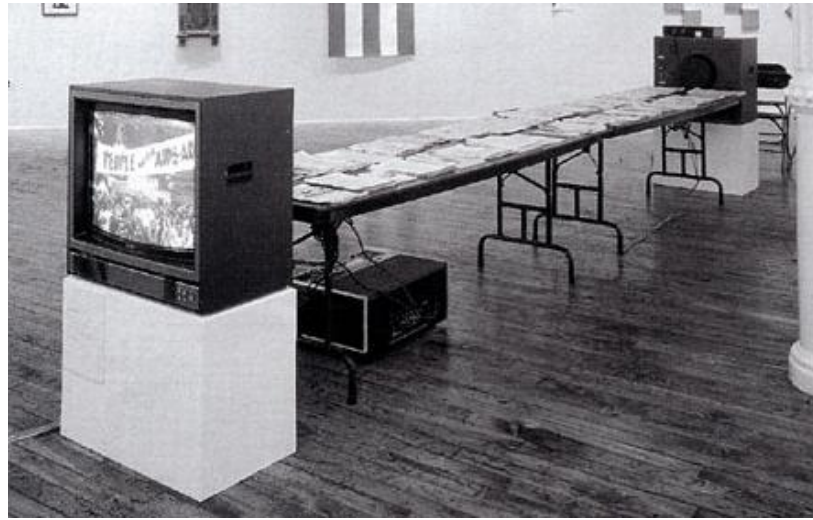
⁸⁶ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 210-211

⁸⁷ Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı sanatında Akımlar, 2. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s. 243

⁸⁸ Fatma Deniz KORKMAZ, Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat, Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. 107

reklamlarda özendirici bir unsur olarak sömürülmesine sanatıyla tepki göstermiştir.

Grup Materyal, güncel sosyal konulara odaklanmış ve bu konulara ilişkin eserler üretmek ve sergilemek üzere 1979 yılında New York'ta bir araya gelerek bir grup sanatçı kolektifi tarafından oluşturulmuştur.



Resim 79. Group Material, AIDS ve Demokrasi projesi, Yerleştirme, 1989

Çağdaş sanat içinde AIDS, eşcinsellik gibi konulara ilişkin, Group Material'in demokrasi projesindeki son sergisi "AIDS ve Demokrasi", Amerikan demokrasisindeki pratik geleneklerin çöküşünü ve AIDS'in böyle bir toplumsal kriz olacak şekilde gelişmesinde payı olması cisimleştirmek üzere tasarlanmış olmasındandır. Ayrıca demokrasideki bu zaafa gelen tepkilerle birlikte, risk, direniş ve yeniden hayal etmenin barındırdığı olanakların sanat ve eylemcilik tarafından bize ne şekilde hatırlatılabileceğini de gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Kayıplar karşısındaki tepkilerin çaresizlikten kabullenmeye, dönüşüm geçirmeye ve harekete geçmeye doğru ilerlemesini anımsatacak şekilde düzenlenmiştir. Sergideki "Zaman Dizinleri" çalışması, hafıza ve duygunun resmi tarihi nasıl değiştirebileceğini gözler önüne sererek, estetik etkinin siyasal hayal gücüne sanat makul tepkiyi aşar ve onun yerine, tanımlanabilir; fakat olanaksız önerilerden oluşan bir kopuş

getirir.⁸⁹ Eklektik bir estetik ile üretilen bu eserlerin temaları AIDS, halkın seçimi, tasarım ve popüler kültür, vb. konular üzerine yoğunlaşmışlardır.



Resim 80. Orlan, Performans, Fotoğraf, 2009

Feminist sanatçılardan biri olan Orlan, kadınlara atfedilen güzellik ve Batının farklı dönemlerdeki erkek sanatçılar tarafından, güzellik Madonnaları olarak kabul edilen görünümlere tepki olarak gerçekleştirdiği çalışmasında, modellerin en güzel uzuvlarını seçerek, bunları kendi yüzüne estetik müdahalelerle yaptırmıştır. Diana'nın güzel burnu, Boucher'in Europa'sının dudakları, Boticelli'nin Venüs'ünün çenesi, Gercome'nin Psyche'sinin gözleri ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnı gibi uzuvları, kendi portresinde bir araya getirmiş; yeni görünümünün resmini de birçok cerrahi müdahale salonuna astırmıştır. Orlan bu eylemiyle otoritelerin güzellik anlayışını bir araya getirerek tepkisel bir yaklaşım izlemiştir.⁹⁰ Orlan'ın işleri anti-otoriter bir siyasi söylem olarak da değerlendirilebilir. Çünkü otoriteyi, tahakkümü ve iktidarın kodlarını bir tür biyolojik direniş yoluyla reddetmektedir. İşleri, kişisel haklara, özdenetime, sanatçının bireysel kurtuluşu ve özgürleşmesine

⁸⁹ Jens HOFFMAN & Andriona PETROSA, İsimli, İKSV 12. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı, İstanbul, 2011, s. 187-191

⁹⁰ Fatma Deniz KORKMAZ, Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat, Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. 88

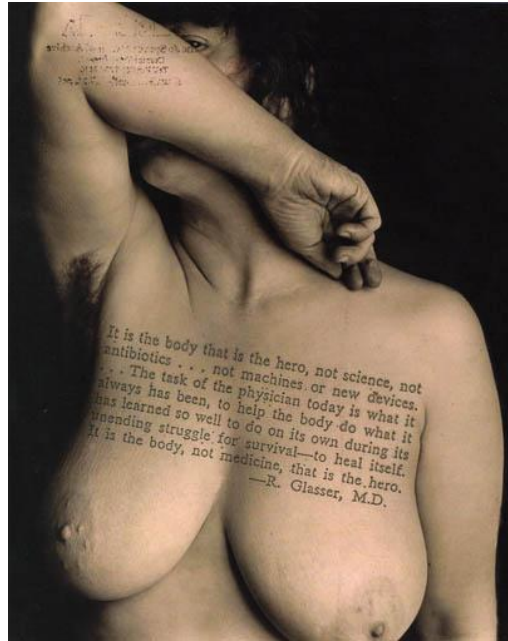
rehberlik eden bir kaynaktır. Onu sosyal politikayla ilişkilendirmek, ancak bazı yönlerden feminist teori ve hareket dolayımı ile mümkün olabilir.



Resim 81. Mary Beth Edelson, Ataerkilliğin Ölümü (Rembrant'tan uyarlanmış), Kolaj, 1976

Sanatı galerilerin sınırlarından kurtararak, gösterilere dönüştüren Edelson, en yaratıcı çalışmalarından biri 1976 yılında kolaj tekniğiyle yaptığı “Ataerkilliğin Ölümü” adlı eserinde, aslı Rembrant’ın “Dr. Tulpun Anatomi Dersi” adlı tablosu olan bu resmin orijinalinde Dr. Tulp, etrafında öğrencilere kadavra üzerinde anatomi dersi vermektedir. Edelson hepsi erkek olan doktor ve öğrencilerinin kafalarını kesip çıkararak, yerine erkek egemenliğini yok etme başarılarını kutlayan feminist kadın sanatçıların kafalarını yerleştirmiş; böylece, ikonlaşmış bir çalışmaya dönüştürmüştür resmi.⁹¹ Resmin etrafına da feminist sanata ait broşür, fotoğraf gibi materyalleri eklemiştir. Söz konusu kolaj çalışması feminist sanatın en anlamlı ve iletmek istediği mesajı en güzel yansıtan örneklerinden biridir.

⁹¹Fatma Deniz KORKMAZ, A.g.t., s. 52



Resim 82. Jo Spence, The Body is the Hero, Fotoğraf, 1989

İngiliz Sanatçı Jo Spence (1934-1992), 1982 yılından itibaren göğüs kanserine ve tıbbi kurumlara karşı yürüttüğü yaşam mücadelesini fotoğraflayarak kaydetmiş. Göğüs ameliyatı olmayı reddederek tıbbi dünyanın kendi bedenini kurumsal bilginin ve iktidarın nesnesi şeklinde görmesini parodileştirerek öfkeli fotoğraflar çekmiştir. Spence, sergilenen fotoğraflarda bu durumun sınıf ve cinsiyet yargılarıyla kişinin iç dünyasının nasıl bozulduğunu anlamanın ve bununla mücadele etmenin bir yolu olduğunu keşfetmiştir.⁹² Spence'in fotoğrafları, "Kişisel Olan politiktir" görüşünü savunan ikinci dalga feminizm anlayışını yansıtmaktadır. Cinsiyet, aile ve kadın vücudunu normalleştirilmiş ve kurumsallaştırılmış fotoğraf kodları ve pratiklerini kendi bedeninde kullandı. Kadını metalaştıran, salt güzel olarak kodlayan anlayışa karşı politik bir söylem geliştirmiştir.

⁹² Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 196-201



Resim 83. Sanja Iveković, Güneş Gözlükleri, Fotoğraf, 2009, 100x80 cm, İstanbul

Sanja Iveković'in sanatsal çalışmaları 1970'lerden bu yana açıkça feminist ve aktivist bir konum benimsemiş ve sürekli olarak cinsel kimlik ve siyaset konularıyla yüzleşmiştir. Güneş gözlükleri (2009) İstanbul'da şiddet mağduru olan kadınlara yönelik bir vakıf olan mor çatıyla gerçekleştirilmiş bir işbirliğidir. Tacize uğramış ve halen mor çatı sığınağında yaşayan kadınların kişisel hikâyeleri, ünlü güneş gözlüğü markalarının reklamlarına metin müdahaleleri yapmakta kullanıyor. Böylece yara-bereleri gizlemek için koyu renk gözlük kullanımına gönderme yapıyor.⁹³ Bu yapıt ilan olarak Elele ve İstanbul Life adlı iki Türk dergisinde yayınlandı. Çeşitli kamusal alanlarda poster olarak sergilendi.



Resim 84. Sanja Iveković, Kişisel Kesikler, Performans videosu, 1982, 3.35 dakika, MOMA

⁹³ WHW- İlkay BALIÇ, İnsan Neyle Yaşar, İKSV 11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı İstanbul, 2009, s. 147

Ivekoviç'in 1982'de yaptığı "Kişisel Kesikler" adlı performans videosunda, başını ve yüzünü tümüyle örten siyah bir çorabı elindeki makasla delerek kesmiş, her delik açılışında ulusal televizyon yapımı Yugoslavya tarihi belgeselinden kısa bir bölüm gelmekte ve Ivekoviç'in yüzü tamamıyla açıldığında video bitmektedir.⁹⁴ Bu kısa ve etkili video Türkiye'nin de durumunu çağrıştırmaktadır. Türkiye ağır erkek egemen, ağır erkek sorunlu, tarihiyle ve kültürüyle hesaplaşamayan bir ülke görünümündedir.



Resim 85. Canan Şenol, İbretnüma, Video, 2009, İstanbul

Canan Şenol, yapıtlarında feminist bir konum benimsiyor ve kurumların düzeltici ve normalleştirici rolüyle ve gündelik hayatı yapılandıran farklı dinsel, siyasal ve ataerkil temellerle ilgileniyor. İbretnüma (2009) adlı animasyonlu videonun baş karakteri, güneydoğu Anadolu'da yaşayan fakir bir aileni inanılmaz güzellikteki kızı. Filmin hikayesi eski halk masallarını çağrıştırıyor, anlatı tarzı da bin bir gece masallarına benziyor, ama laik değerlerle ahlaki muhafazakarları ve kurumsal dinin yeni yeni ortaya çıkması başlayan duyarlılıkları arasında gidip gelen gerilimlere boğulmuş Türk toplumunda kadının çağdaş bağlamını konu ediniyor. Anlatı, başkarakterleri hayatı aracılığıyla evlilik ve aile kavramlarının baskıcılığını, kadın bedeninin siyasal ve dinsel bir meta haline getirilmesini; kadın güzelliğini kavramının

⁹⁴ Beral MADRA, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=231336>, 29.07.2007

oryantalistleştirmenin ve tüketim sömürsü topos'un kullanılmasını sorunsallaştırıyor.⁹⁵ Aile kurumunun sanıldığı kadar güvenli olmadığı, kadının bu kurumda yaşadığı cinsel istismar ve fiziksel şiddet gizli tutulmuştur. Bu durumun kadının daha fazla mağdur olmasına sebep olmuştur. Ailede zulmeden kişi ceza almadığı gibi zulmüne devam etmek için daha çok cesaret alır.

Canan Şenol, toplumsal normların hayatımız üzerindeki denetimini şu şekilde açıklar; iktidar, toplumu bir bedenden bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak beden kısıtlamasına gider. Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel hayatımız kontrol altına alınır. Yapıtlarımı yetmişli yılların feminist sloganı olan ve şimdi hala güncelliğini sürdüren bir cümle ile tanımlamak gerekir: “Özel olan politiktir, özel hayat politiktir.” Sistemin bedenlerimiz, hayatlarımız üzerindeki kısıtlamasından bahsediyorum. Aslında bu kontrolü, insanların gündelik yaşam içinde her an gözetime maruz kaldıkları telefonların dinlenmesi şehirlerin kameralarla çevrenmesi, e-postaların okunması, internet sitelerinin sürekli denetim altında olması, akıllı kartlar yoluyla marketten ve banka ATM'lerinden yapılan ticari işlemlerin izlenmesi gibi çok sayıda somut uygulamayı içerdiği kadar, akım, aile toplumu ve din gibi iktidar olanlarının hayatımız biçimlenmesindeki, soyut gibi görünen somut uygulamasını da kapsıyor. Bu düşünceden yola çıkarak aslında sistemi oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların özel hayatımız üzerindeki denetimi üzerine sorulmamasını yapıyorum dedi.⁹⁶

⁹⁵ WHW- İlkay BALIÇ, İnsan Neyle Yaşar, İKSV 11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı İstanbul, 2009, s. 241

⁹⁶ Fatma Deniz KORKMAZ, Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat, Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. 106



Resim 86. Canan Şenol, Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum, Fotoğraf, 2003 , 80x100cm, İstanbul

Canan Şenol, encest ilişkileri anlatmaya çalıştığı “Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum.” adlı çalışmasında görsel bir malzeme olarak Barbie bebeklerini kullanmıştır. Masum bir oyuncak olan bu bebekler sanatçının bu çalışmasına çarpıcı bir şekilde yansıtılmıştır. Çalışmada erkek Barbie bebekler kız Barbie bebeklere tecavüz etmektedir. Bebekler masum birer oyuncaktır ve sanatçı masum Barbie bebeklerini bu şekilde göstererek aslında kutsal aile kurumunun ne kadar tehlikeli olabileceğini vurgulamaya çalışmıştır.

Kamusal alanlardaki, iktidar merkezli göstergelerle donatılan anıtsal heykellerin alanları, birey ve sanatçının kendini özgürce ifade edebildiği yeni alanlara dönüştürülmüştür. İktidar odaklarınca, kimlikler ve bedenler üzerinden gerçekleşen tahakkümün sorgulanışı sürecinde beden, hem bir direniş nesnesi hem de sanatsal eylemin bizzat nesnesi olarak konumlanmıştır. Bu tip projelerle uğraşan Alicia Framis, kadınlara karşı uygulanan şiddete karşı protesto niteliğinde gösteriler yapmakla beraber, ırkçı uygulamaların sorgulandığı çalışmalar da gündeme gelmiştir.

Sanatçı, ırkçı gruplar tarafından göçmenlere uygulanan şiddete karşılık olarak gerçekleştirdiği çalışmada; yanmaz, kurşungeçirmez ve köpek ısırılmalarına karşı dayanıklı malzemeye oluşturduğu elbiseleri, ırkçılık olaylarının yaygın olduğu Avrupa şehirlerine dağıtmıştır. Üzerinde 'Burası Senin Ülken Değil' yazılı elbiselerle dolaşan koyu renkli göçmenleri kamusal alanlardaki canlı heykeller olarak nitelemiştir.⁹⁷ Framis, bu eylemiyle meydanlardaki cansız anıt heykellerin konumunu da eleştirmektedir.



Resim 87. N.Saint Phalle, Grant Nana, Heykel, 1966, Stockholm

⁹⁷ İnel İNAL, Kamusal Alanlarda Yeni Sanatsal Arayışlar; Yeni Diyaloglar ve Bu Diyalogların Yöntemleri, 2. Uluslararası Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 2008, s. 229

N.Saint Phalle, Toplumda kadına atfedilen görüntüyü heykelleriyle imalı bir şekilde sorgulayan sanatçıdır. Yaptığı dev boyutlu, şişman, renkli heykellerden oluşturduğu “Nana” serisi ile dikkat çekmiştir. Nana Fransızca fahişe ya da hafif meşrep kadınları tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. 1966 yılında, Stockholm’ da düzenlenen açık hava sergisinde yer alan ve dünyanın en büyük fahişesi olarak tanımlanan “Grant Nana (Devasa Nana)” heykelinin vajinası galerinin giriş kısmını oluşturmuştur.⁹⁸ Sergide sekiz metrelik dev Nana’nın haricinde on dört tane daha küçük Nana heykeli sergilenmiştir.

Marc Quinn’ in Trafalgar Meydanı’nda geleneksel malzemeye ürettiği özürlü hamile kadın heykeli, kamusal alanlardaki yeni arayışlara dair bir örnektir. Genelde kimsenin görmek istemediği, rahatsızlık uyandıran heykelini, meydandaki boş bir sütuna iki yıllığına yerleştirilen Quinn; bu çalışmada, özürlü haklarını anlamaya bizi çağırırken; meydanların güzelleştirilme nesnesine indirgeyen ya da iktidarın gücünü pekiştiren anıt heykeli, bağlamından kurtarmayı amaçlamıştır.⁹⁹ Quinn’in farklı ve şiirsel çalışmalar bilimsel bilgi ve sanatsal ifade aracılığıyla insan hayatının geçiciliğini anlamak ve üstesinden gelmek için çabalarımız üzerinde düşünmüştür.

⁹⁸ Fatma Deniz KORKMAZ, Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat, Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. 103

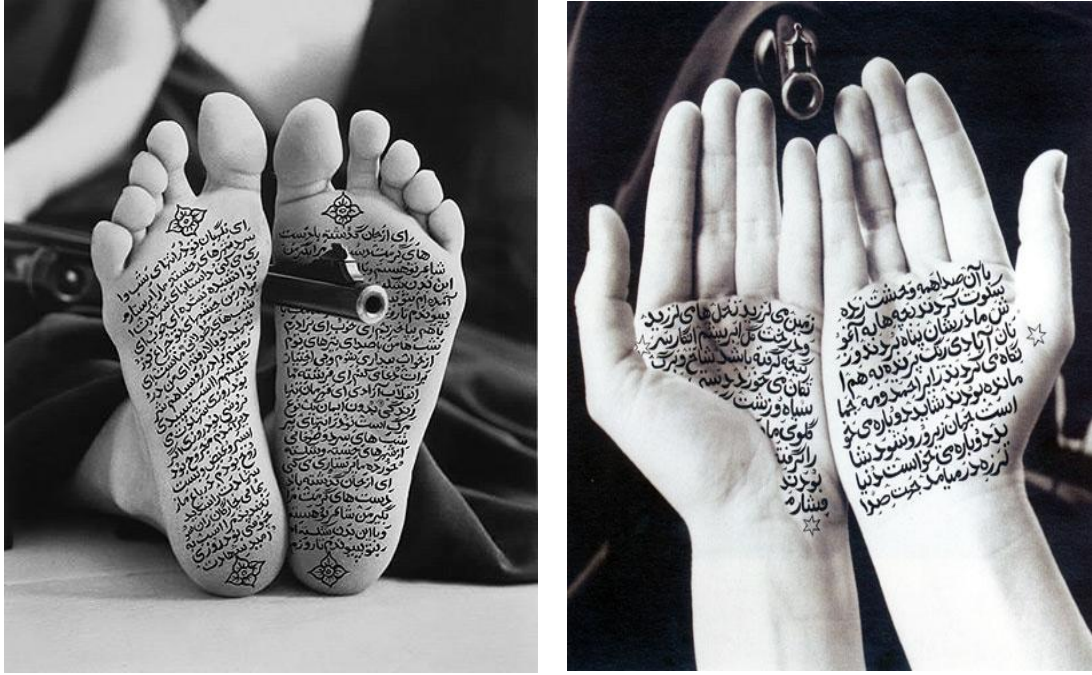
⁹⁹ İnel İNAL, Kamusal Alanlarda Yeni Sanatsal Arayışlar; Yeni Diyaloglar ve Bu Diyalogların Yöntemleri, 2. Uluslararası Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 2008, s. 227



Resim 88. Nancy Spero, Totem, Serigrafi Baskı, 1984, 70x100 cm, Latin Amerika

Nancy Spero, çalışmalarında kadına yönelik devlet şiddetinin tarihsel ve güncel biçimleri arasında ki bağlantıları ortaya çıkarmak için farklı imgeleri bir araya getirmiştir. Vietnam Savaşı boyunca savaş ve cinsel konularını işleyen Spero 1970'in ortalarından itibaren Uluslararası Af Örgütü'nün Latin Amerika'da kadınlara yapılan işkenceler konusundaki raporlarına dayanarak yaptığı yazılı ve görsel çalışmalarla bunları genişletmiştir. Asılı Totem II adlı çalışmasında İngiltere'deki cadı avlarını gösteren bir XVI. Yüzyıl baskısından alınmış görüntüleri, Vietnam Savaşı'nda çocuğunu taşıyan bir kadın ile adam tarafında saçından sürüklenen bir kadın görüntüleriyle birleştirilmiştir. Spero, 1984 yılında ABD'nin Latin Amerika'ya Müdahalesine Karşı Sanatçılar Kampanyasına katılmış, Latin Amerika'nın sanatçılar ile birlikte "Tecavüz ve müdahale" konulu bir serginin organizasyonunda yer almıştır.¹⁰⁰ Toplumsal, politik ve feminist aktivizm Spero'nun bütün işlerinin merkezinde yer almıştır.

¹⁰⁰ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 176-177



Resim 89-90. Şirin Neşat, Allah'ın Kadınları Serisi, Fotoğraf Üzerine Yazı, 1997, İstanbul

İran asıllı Amerikalı sanatçı Şirin Neşat'ın fotoğraf çalışmalarında, İslam kadını, teknolojik imgelerle birlikte, modern bir atmosferde gösterilmektedir. Fotoğraflar Fransızca yazılarla takviye edilmişlerdir. İlk bakışta, yazıların poz verenin teninde yazılı olduğunu sanırız; oysa dikkatli bakıldığında, bunların fotoğraf üzerine Neşat tarafından yazıldıklarını fark edebiliriz. Doğu toplumlarında, eskiden beri insanların ellerini, yüzlerini ayaklarını ya da görünmeyen bölgelerini yazı ya da resimlerle, geçici ya da kalıcı dövmelerle bezerler. Dolayısıyla, Neşat'ın imgelerinin bu gelenekle ilintili olduğu ortadadır.

Paolina Weber'e göre Neşat'ın yapıtları, Ortadoğu ülkelerindeki yasaların özel ve genel sınırını konu alır ve Batıların İslam kadını ve İslam kimliğini nasıl klişeleştirdiğini sorgular. Şeriata boyun eğen ve kendini modern bir savaş habercisi olmaya adanmış kadın paradoksu, Batılıların feminizm tanımını çerçevesinde anlaşılması zor, garip bir feminizm anlayışının habercisidir.¹⁰¹ İslam'da kadının yeri ve bu yerin batı dünyasındaki algılanış

¹⁰¹ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat, 1. Baskı, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2006, s. 422-423

biçimini sorgulayan fotoğraf ve film çalışmaları yapmış, bu konuları bir sürgünün bakış açısıyla aktarmıştır.



Resim 91. Margaret Harrison, Ev İşçileri, Karışık teknik, 1977-78, 80x100cm, İstanbul Bienali

Margaret Harrison'un estetikle onun daha geniş toplumsal bağlam arasındaki ilişkiyi incelediği yapıtı, cinsel kimliği ve gücün temsilini ele alan feminist tanıtım köşe taşlarından biridir. Harrison 1970'te Londra kadın özgürlüğü sanat grubunu kurdu. 1971'deki ilk kişisel sergisi popüler kültür ikonlarının desenlerini içeriyordu. Cinsiyetleri belirsiz yada değiştirilmişti; sergi 'hakaret' içerdiği gerekçesiyle polis tarafından kapatıldı. Harrison'un çalışmaları çoğu zaman çalışma ekonomisi içinde kadınların konumuyla ilgilenir. "Ev işçileri" (1977-1978) adlı belgesel yerleştirme, siyasi söylemi daha doğrudan etkileyebilmek amacıyla, İngiltere'den eşit ücret yasası yürürlüğe girdiğinde başlatıldı. Ev işçileri evden çalışan ve sendika üyesi olmayan kadınların durumuna bakıyor ve ev işçileri ile ilgili vaka incelemelerini işçi hareketleriyle ilgili gazete kupürleri ve tarihsel verileri yan yana getiriliyor. Proje için gerçekleştirilen araştırmaların çoğu, ev işçilerini sendikalaştırma için kampanya yapan sendika görevlisi Helen Eadiz'yle birlikte gerçekleştirildi. İşçileri yönlendirme ve işçi hareketlerinin önünü kesme aracı olarak dış kaynak kullanımı ve sermaye hareketlerini giderek daha fazla

kullanıldığı bir dönemde Harrison işçi ve kadın hakları için mücadele etmenin tek etkili olarak siyasal eylemi ve güçlü bir siyasal söylemi savundu.¹⁰² Evde çalışan, sendikal hakları bulunmayan ev hanımları ve ev işçileriyle ilgili gazete kupürleri, bulaşık eldiveni, vb. parçaları çalışmalarına ustaca yerleştirmiştir.

1.3.6 Kavramsal Sanat

Kavramsalcılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığının ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kavramlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta okumaya yönelik postmodern sanatçılar toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı onları sahiplenerek kendine mal ederek dönüştürmeyi bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır. Amerikalı Sanat Eleştirmeni Hal Foster'a göre; postmodern sanatçı karşı çıkarken orijinal biricik sanat olgusunu dışlayan yeni kavramsalcılar, sanat tarihinden veya medya ve film dünyasından bire bir alıntılar yapmış, yaşadığımız dünyanın görsel kültürünün şekillenme süreçlerini ve biçimlerini irdelemişlerdir.

Gerçekliğin yerini imgelerin aldığı bilgi toplumunda gösterge gösterilene, kopya orijinale, temsil gerçeğe, yeğlendikçe üretimden çok pazarlama stratejilerine yönelik ekonomik ve toplumsal yapının bir tür hipergerçekliğe büründüğünü savunan Baudrillard'ın düşünceleri 1980'lerde gündeme gelen pek çok sanatçının yapıtında çoğu zaman kurumsal alanda yanıtları arana birçok soru gündeme gelmiştir. Etrafımızı saran imgeler kimin gereksiniminde hizmet etmekle, kimin araçlarını ve değer yargılarını medya

¹⁰² WHW- İlkay BALIÇ, İnsan Neyle Yaşar, İKSV 11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı İstanbul, 2009, s. 129

imgelerinin bu denli güçlü ve ikna edici olabilmesinin sırrı nedir? İmgeler arzularımızı ve bilincimizi nasıl etkilemektedir? Medyanın kurguları zaman içinde gerçeklik gibi mi algılanmaktadır? İmgeler bombardımanı içinde sanatsal imgelerin yeri, işlevi etkisi ne olabilir?¹⁰³ gibi sorulara yanıtlar aramaktadır.

Kavramsal sanatın uygulamalarında, modern dünyanın biçimciliğine karşı nesnesizlik savunulmuş, dil bir araç olarak kullanılmıştır.

1980 ve 1990'ların birçok sanatçısı içerisinde Jenny Holzer modern yaşamın medyaya boğulmuş ortamındaki temsiliyet sorunlarıyla ilgilenmiştir. Sözlü mesajın temelinde yatan otoriteye dikkati çekmiştir. Amerikalı sanatçı Jenny Holzer' in metne dayalı çalışmaları, sözel mesajlara özellikle didaktik ve sabit fikirlere yönelik bir kuşku beslemektedir. Holzer afişlere, bronz plakalara, granit levhalara ve elektronik tabelalar yazdığı mesajlara 'kendi ağzından değil; hükümet, eğitim, reklamcılık, kamusal tavsiyeler ve kişisel itiraflar gibi diğer anonim otorite söylemlerini taklit ederek sunmuştur.

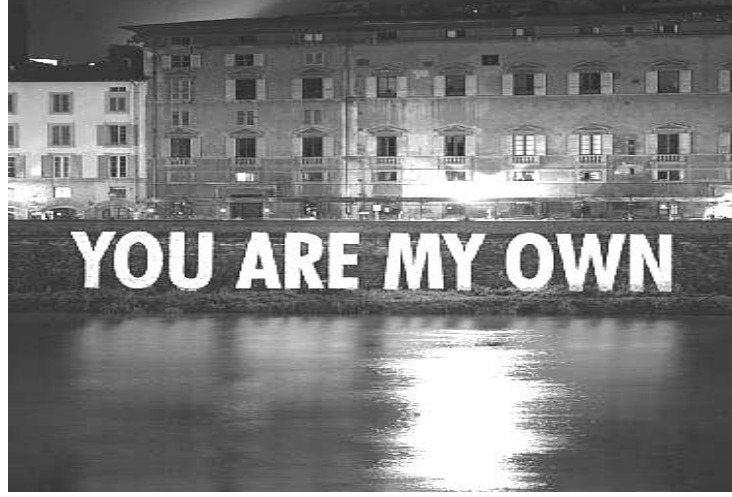


Resim 92. Jenny Holzer, Özel Mülkiyet Suçu Hazırladı, Elektronik Tabela, 1985, ABD

Erken dönem projeleri arasında ilk olarak sergilediği “Bilinen Gerçekler” adlı afişi dizisi bulunmaktadır. Bu çalışmasında Holzer yüzlerce

¹⁰³ Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı sanatında Akımlar, 2. Baskı, İstanbul, Sel Yay., 2008, s. 277- 278

sözü hiçbir imge sunmadan basitçe alfabetik olarak sıralamıştır. Bu sözler direktif, slogan, basmakalıp ifadeler, azarlama ve talep etme gibi çeşitli konuşma tarzlarındadır. Her bir söz inandırıcı veya ikna edici olsa da sözler biriktikçe çelişki yaratmış ve birbirlerini geçersiz hale getirmeye başlamıştır.



Resim 93. Jenny Holzer, Sen Benimsin, Işıklı Yazı, 1990, ABD

Holzer, tekrar yöntemiyle izleyici birçok propaganda mesajında olduğu gibi içtenlik göstermeden kesin bir ifade sunan düşünce bombardımanına tutmuştur. Bunların şehirlerdeki reklam panoları, ilan tahtaları ve trafik lambaları arasına yerleştirerek rekabet halindeki artan mesajların sersemletici otoriter işaretler ormanı yarattığı şehir yaşamını yansıtmıştır.¹⁰⁴ Holzer'in müzelerde yaptığı enstalasyonlar ise müzeye gizli bir emirle yapılmış uğursuz bir mekan havası vermiştir.

¹⁰⁴ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 204



Resim 94. Jenny Holzer, Elektronik Yazılar, 1990, Guggenheim Müzesi/ ABD

Jenny Holzer'in kamuya açık alanlarda elektronik panolar üzerinden çevreye yazdığı özlü sözlerinde belli bir mesaj verme kaygısı sezilir. Holzer toplumsal yapı içinde yalnızca cinsiyet ayrımcılığının yansımalarına değil, genel olarak tüketim kültürünün ne tür bir birey, ne tür bir toplum yarattığına odaklıdır. Holzer'in tümüyle kendine ait özlü sözleri kolektif bilinçaltına yönelen bir iç ses gibidir.¹⁰⁵ Holzer bu metinleri alışlageldik bağlamlardan çıkarmak ve yeni bir okura sunmak, amacının izleyicileri belli bir ideolojiye inandırmaktan ziyade bu fikirleri sunmak olduğunu söylenebilir.

¹⁰⁵ Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı sanatında Akımlar, 2. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s. 280



Resim 95. Cengiz Çekil, Günce, Yerleştirme, 1976, MOMA New York/ABD

Cengiz Çekil, 1970'lerden bu yana Türk toplumunun 1970'ten sonra yaşadığı büyük çaplı toplumsal dönüşümleri dile getirebilecek, daha kavrayıcı sanatsal üretim yolları ve bir yenilikçi bir estetik dil arayışlarını sürdürüyor. Bu konuyla ilgili yapıtları, 1976-1980 arasında ki sanatsal üretimini ortaya koyuyor ve ağırlıklı olarak 1980 darbesi öncesindeki siyasi gerilimleri ve dramatik toplumsal dönüşümleri yansıtıyor.¹⁰⁶ Cengiz Çekil 'in işleri toplumsal tarih, yerel coğrafya ve deneyselliği birbiriyle ilişkilendirmesi bakımından önemlidir.

¹⁰⁶ WHW- İlkay BALIÇ, İnsan Neyle Yaşar, İKSV 11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı İstanbul, 2009, s. 82



Resim 96. Elizabeth Catlett, Maraba, Linol Baskı, 1968, 44,5 x 42,5 cm, İstanbul Bienali

Elizabeth Catlett, her zaman insanlıkla toplumsal değişim konularıyla ilgiliydi. Duygudaşlık ve siyasi eğimlerle yaptığı simgesel baskı çalışması “maraba” (1952/1968), grafik portre tarzının erken tarihli en somut örneklerindendir. Bu portredeki kadın ırgatın yıpranmış yüzü, yaşadığı zorlukları anlatmaktadır. 1940’larda Meksika’ya taşınan sanatçı, efsanevi Taller’de Grafica Popüler’a (Grafik Sanatlar Halk Atölyesi) dâhil olmuştur. Catlett’te, bu örgütle sınırlı sayıda üretilen baskı, poster, afiş, ve ilanlarda en çok tercih edilen yöntemler linolyum baskı ve ağaç baskıdır. Taller’den çıkan yapıtların büyük bir kısmı siyasi açıdan duyarlıdır. Buradaki sanat çalışmaları, iç sendikaları ve antimilitarizm gibi önemli konular hakkında toplumu bilinçlendirmek amacıyla yapılıyordu... Baskılarında, ırkçılıktan emekçilere ve silahlı şiddete, dönemin toplumsal ve siyasi sorunlarını

araştırmıştır.¹⁰⁷ Catlett, toplumsal ve siyasi mücadele konularını işlediği eserleriyle uluslararası ün kazanmıştır.



Resim 97. Barbara Kruger, Siyah/Beyaz/Kırmızı, Kolaj, 1974-1984, 80x100cm, ABD

Barbara Kruger ise, kitle iletişim araçlarını yaymakla olduğunu popüler kültürün cinsiyet ayrımcı tavrını yapı söküme uğratmaya amaçlamıştır. Dergilerden seçtiği hazır imgeleri bunlardan yansıyan mesajlar yerine kendi saptadığı mesajlarla tekrar dolaşıma sokan Kruger, toplumla özellikle kadınların arzularını şekillendiren söylemleri açığa vurmaya amaçlamıştır.¹⁰⁸ Eski bir grafik tasarımcı olarak reklam imgelerini ve dilini kendine mal ederek yeniden üreten Kruger, erkek egemen medyanın yarattığı kadın stereotiplerin üzerinden erkek bakışının şekillendirdiği dünyada kadın olmanın anlamını sorgulamıştır.

¹⁰⁷ Jens HOFFMAN & Andriona PETROSA, İsimless, İKSV 12. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı, İstanbul, 2011, s. 154- 155

¹⁰⁸ Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s. 279



Resim 98. Francis Alys, Yeşil Hat, Video, 2005, İsrail

1959 doğumlu Belçikalı sanatçı Francis Alys genelde video türü ürettiği işlerde çağdaş sanat alanında isim sahibi. Halen Meksika’da yaşayan sanatçının, 2005 yılında gerçekleştirdiği “Yeşil Hat” isimli iş, diğer işlerine nazaran oldukça siyasi bir içeriğe sahip. İsrail’e Ürdün’ün 1948 yılında yaptıkları savaşın ardından İsrailli komutan Moshe Dayan’ın harita üzerinde yeşil renkli kurşun kalemle çizdiği, İsrail’in sınırlarını, belirleyen “Yeşil Hat” denilen, hatta gönderme olan işin diğer bir ismi de “Bazen şiirsel bir şey yapmak politik, politik bir şey yapmak ise şiirsel olabilir.” Sanatçı Yeşil bir boya dökerek bu hat üzerinde yürüdü ve yeşil hattı yeniden çizdi. Julien Devaux katkılarıyla gerçekleşen iş, performans esnasında kullanılan diğer malzemelerle birlikte bir yerleştirme olarak birçok ülkede sergilendi.¹⁰⁹ Francis Alys, şiirsel ve alegorik yöntemleri kullanarak yerelcilik ve evrensellik, ulusal sınırlar gibi sosyal ve politik gerçekliklere gönderme yaparak çalışmaktadır.

¹⁰⁹ Osman ERDEN, Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey, Tempo Dergisi Eki, Mart 2012, s. 124



Resim 99. Ai Weiwei, Ayçiçeği Çekirdekleri, Yerleştirme, 2010, Tate Modern, Londra

1957 doğumlu Çinli sanatçı Ai Weiwei, 1978 yılında girdiği Pekin Film Akademisinde okurken 'Yıldızlar' isimli avangart sanat grubunu kuranların arasındaydı. 1981 yılında Amerika'ya gitti ve burada 12 sene kalarak, performans sanat gösterdi ve kavramsal sanat alanlarında faaliyette bulundu. 1993 yılında Çin'e dönerek sanat hayatını ülkesinde sürdürdü ve uluslararası çapta ün sahibi oldu. 2008 yılına kadar Çin Komünist Partisi ile bir sorunu olmayan, hatta partinin bir prestij imaj meselesi olarak ciddiye aldığı Pekin Olimpiyatları için inşa edilen 'Kuş Kafesi' olarak isimlendirilen stadyumun mimarlarından biri olarak seçilen Ai Weiwei'nin başına gelenler, tahakküme dayalı sıradan devlet-sanatçı ilişkisinden öte, sanat dünyasının sansüre karşı olan tutumundaki iki yüzlülüğü de gösterdi. 12 Mayıs 2008 tarihinde gerçekleşen Sichuan depreminde devletin inşa ettiği çürük okul binalarının altında kalıp hayatını kaybeden beş binden fazla çocuğun ismini teker teker yayınlanarak, ölümlerin nedeninin Çin Komünist Partisi'nin içindeki yolsuzluklar olduğunu ortaya koyan Ai Weiwei, günümüzde sanatın doğrudan sanata müdahale edebileceğini, ortaya koyması bakımından çağdaş sanatçılar arasında en çarpıcı isimden biri. çocukların isimleri yayımlamaya başladığı 2009 yılından itibaren sürekli baskıya uğrayan dayak yiyerek beyin kanaması geçiren, devletin mali desteği ile inşa etmiş olduğu stüdyosu

yıkılan Ai Weiwei, ancak Nisan 2011 tarihinde göz altına alınması üzerine gündeme oturdu. Haftalarca kendisinden haber alınamayan sanatçı, dünya çapında sanat dünyasının tepkilerine neden oldu. Ta ki Çin Komünist Partisinin bir imaj aracı olarak kullandığı Hong Kong Sanat Fuarı açılana ve tepki gösteren sanat dünyasının gerek katılımcı gerek ziyaretçi olarak gurur duyarak , hevesle Çine gitmesine kadar .Sansür devlet baskısı vs. gibi sanat alanının en ciddi alması gereken konuları unutuldu ve asıl ciddiye alınmış piyasa meselesi hatırlandı. Ai Weiwei uygulanan sansür ve tahakkümün sanat dünyasında ortaya çıkardığı en önemli gizli gerçek bu. Sanata karşı gerektiğinde sanatçıya işkenceler yapabilecek kadar baskıcı tutum sergileyen iktidarın, aynı zamanda kendini aklamak için sanatı kullanmasına, sanat dünyasının piyasaya uğruna alet olması. Daniel Buren, Anissh Kaopor gibi sanatçılar Ai Weiwei'ye destek olmak amacıyla Çin'deki sergilerini iptal etmeseydi sanatçı muhtemelen serbest bırakılmayacaktı. Weiwei'in en görkemli işlerinden biri kuşkusuz 2010 yılının 4 Ekim ayında Londra'daki Tate Modern'de sergilenen 'Ayçiçeği Çekirdekleri' çalışması, malzemesi porselen olan, hepsi elle boyanmış yüz milyon ay çiçeği çekirdeğinden oluşan yerleştirmenin hazırlanması için Çin'in Jingdehen kentinde 1600 kişi aylarca çalıştı. Bu yerleştirmede Çin mitolojisinde önemli yeri olan ay çiçeğinin simgesel içeriğinin yanında Çin'in bu günkü uluslararası iktisadi sistem içindeki üretim gücüne ironik bir yaklaşım da görülebilir.¹¹⁰ Sanatçı, alışlagelenin dışında bir üslupla, kalıplaşan ve empoze edileni eleştirmektedir. Toplumlara dayatılan doğruları ve kavramları geçmişlerinden, tarihlerinden koparırcasına irdelemektedir.

¹¹⁰ Osman ERDEN, a.g.e., s. 124-129



Resim 100. Zanny Begg, Sınır, Yerleştirme, 2009, Sydney

Zanny Begg, mekânsal politika, fiziksel ve toplumsal yansımaları üzerine bireysel ve kolektif çalışmalar üreten, küreselleşmiş kapitalizmin belli mekânlardaki gündelik geçinme biçimleri üzerindeki etkisini araştıran bir sanatçı, aktivist ve yazardır.

“Akşam yemeğimizi kasabın, bira imalatçısının ya da fırıncının cömertliğinden değil, bir gün onların kendi çıkarlarını gözetişlerinden bekleriz.” Sanatçının ‘Şeker mi’ (Şaka) (2009) adlı işinde geçen bu söz “modern ekonominin babası”, ‘görülmez el ilkesi’ diye bilinen ekonomi teorisi ile çıkara dayalı eylemlerle kurulu çoğunluğa refah varsayılan bir Pazar ekonomisini savunan Adam Smith’ten alıntılanmıştır. ‘şeker mi’ (şaka) çeşitli animasyon ve çizimleri, meta fetişizmi kurmacaları, sermayenin her yerde hazır ve nazır olma niteliği ve maksimum kar sağlama peşindeki gösterişli edimsel eylemleri üzerine yorumda bulunan bir yerleştirme içinde bir araya getiriyor. Filmde yer alan popüler ironik karakter beyaz tavşanın maskesi, kapitalizmin hile ve illüzyonların bir metaforu. Anlatının baş karakteri ise illüzyonist bay görünmez eller, yani kapitalist düzenin kendisi sanatçı, cadılar bayramının da çocukların evlerin ziyaret ettiği “ şaka mı (şeker mi)’ denilen gelenekle oynayarak kendi kendini düzenleyen serbest piyasa kurgusuna

göndermede bulunuyor. Hâlihazırdaki ekonomik krize yol açan istilacı küresel ekonomi politikaların uzun vadeli sonuçlarına açık bir gönderim olarak, “Bay Görünmez Eller ’in” izleyici kitlesi her zamankinden daha geniş olsa da “hiçbir yeni numarası kalmadığı için “başı defterdedir.¹¹¹ Zanny Begg’in çalışmaları kapitalizm sayesinde yaşadığımız küresel krizlere, sistemin kendi kendini tüketmesine, ama her tükenişten sonra tekrar aynı role soyunmasına atıfta bulunan çalışmalardır.



Resim 101. Yüksel Arslan, Kapitalizm, Karışık Teknik, 1962

1950’lerin ortalarından bu yana Yüksel Arslan yapıtlarında kağıt üstüne çimen, çini, taş, kömür, sabun, çiçekler, petrol, bali, yumurta akı, sidik, kan ve yağ kullanıyor. Bu yapıtlar edebiyat, tarih, felsefe ve bilim gibi çeşitli araştırma alanlarından yararlanarak son derece kişisel referanslar üretiyor; sanatçının hem Türkiye’de, hem de Dünyadaki çağdaşlarının işlerinden köklü biçimde farklı oldukları için Arslan bunlara resim diyememiştir. Bunun yerine “art” ve “peinture” sözcüklerini birleştirerek “arture” terimini türetmiştir. Arslan’ın yapıtı siyasal bağlılıkla sanatçı virtüözlüğünü ve tam olarak söylemek istediğini söyleyen bir ifade biçimini birleştirerek hem

¹¹¹ WHW- İlkay BALIÇ, İnsan Neyle Yaşar, İKSV 11.Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı İstanbul, 2009, s. 69

özerklik/siyasal bağıllık ikiliğine, hem de modernizm ve çağdaş sanat arasında gözlemlenen kokuşa meyden okumaktadır. ‘Sermayeye entegre olmuş işçi’, ‘sömürgecilik’ ve ‘sınıflar’ gibi resimler ve desenlerinin Marx’ın aynı adlı yapıtını temel alanı, 1973-1974 tarihli ‘kapital’ dizine aittir. Bir kenti gölgede bırakan devasa bir el gibi metaforlar ve kitabın ana tezlerini 1970’lerde Türkiye de siyaset durumunda güçlü göndermeler yaparak görselleştirir.¹¹² Yüksel Arslan’ın sanatı, klasik ve yerleşik bir anlam kazanmış resim kavramlarına, çağdaş bir bilincin tepkisi olarak tanımlanabilir. Yapıtları resim sanatındaki her çeşit akım, okul ve eğilime başkaldırı oluşturur.



Resim 102. Yüksel Arslan, Tekelci Devlet Kapitalizmi, Karışık Teknik, 1962

Shahab Fotouhi’nin çalışmaları sıklıkla gündelik olaylar ve siyasi gelişmelere yer veriyor ve popüler kültürden, sanat tarihinden ve kolektif hafızadan yararlanıyor.

¹¹² WHW- İlkay BALIÇ, a.g.e., s. 66-67



Resim 103. Shahab Fotouhi, Nükleer Bomba Sığınağı Taslağı, Yerleştirme 2009, İstanbul

Nükleer bomba sığınağı taslağı (2005-2009), Fotouhi'nin son derece gerilimli konuları oyuncu bir yaklaşımlı ele alışını gösteren bir heykel enstalasyonudur. Büyük bir plastik mantar, içinde gökkuşağı renklerinde neonlarla ışıklandırılmış bir merdiven bulunan metal bir kafesin üstünde duruyor. Mantar görünüşte masumane ve çizgi filmleri çağırıştırıyor; ama bir yandan da atom bombası mantarını andırıyor; yapının adı radyoaktif serpintiden korunma iması yaparken kötücül ve tehditkar formu, çeşitli biçimlerde savaş paranoyasından beslendiğini işaret ediyor.¹¹³ Simgesel bir dili ikonlaşmış minimalist heykellerle birleştiren “Nükleer Bomba Sığınağı Taslağı” son tahlilde tanımlanmaya karşı direnen çeşitli çağrışımları tetiklemektedir.

¹¹³ WHW- İlkay BALIÇ, a.g.e., s. 123

düşündürüyor.¹¹⁴ İran'daki devrimi mantıksal bir çerçevede anlamlandırmaya çalışmaktadır.



Resim 105. Abraham Cruzvillegas, Mürekkep ve Kan, 1968-1969, 50x50cm, Latin Amerika

Abraham Cruzvillegas'ın "Mürekkep ve Kan" adlı yapıtı, doğum yılı olan 1968'den bu yana, Latin Amerika'da basılmış toplumsal devrim yanlışı malzemeleri yeniden üreten serigrafi baskılarından oluşan büyük bir koleksiyondur. Görüntüler, farklı formatlar (broşür, afiş el ilanı, çıkartma) ve ilk ürettikleri zamanı ekonomik ortamını yansıtan farklı kalitedeki kağıtlar üzerine yeniden basılmıştır. Yansıttıkları hareketin, siyasal tavırların ikonografilerin sanatçı üzerinde bir etkisi vardır. Afişler tüm Latin Amerika'da toplumsal hareketlerin bir parçası olmuştur.

Kolombiya'nın, Cali şehrinin sokakları olağanüstü ve güzel hazırlanmış eylem çağrıları salsa partisi afişleriyle yan yana asılmıştır. Meksika'nın Oaxaca eyaletinde, yozlaşmış baskıcı hükümete karşı gerçekleşen son başkaldırıları sırasında (çoğu epey genç olan) örgütlü insanlar afiş, pankart ve şablonları gayet doğrudan bir dil ve grafik tasarımları kullanarak kendilerini basıp, kesip, yazıp çizmişlerdir. Tüm dünyada sivil, çiftçi ve öğrenci örgütlenmeleri, sendikalar, sanatçılar ve bireyler hala talep ve ihtiyaçlarını

¹¹⁴ WHW- İlkay BALIÇ, a.g.e., s. 254

duyurmak için ucuz basılı araçları kullanmaktadır.¹¹⁵ Çalışmalarında derme çatma el yapımı ve geri dönüşümlü ekonomileri araştırmaktadır.



Resim 106. Doris Salcedo, Sandalyeler, Yerleştirme, 2009, İstanbul Bienali

Doris Salcedo, çalışmalarında sıradan ev mobilyalarını güçlü duygular uyandıran aldatıcı biçimde basit nesnelere ve bugünün Kolombiya'sının şiddetini çağrıştıran enstalasyonlara dönüşmüştür. Sanatçı, kargaşanın eksik olmadığı bir ülkede yaşamakla ilgili “Her sanat eseri siyasidir; çığır açar ve statükonun karşısındadır” ifadesini dile getirmiştir.¹¹⁶ Salcedo, eserlerinde uyuşturucu savaşlarında ve ülkenin hesaplaşmalarında ölen insanları son derece yalın bir ifadeyle anmaktadır. Kolombiya ordusu ise, insan hakları ihlalleriyle dolu siciline rağmen ABD tarafından cömertçe desteklenmektedir.

¹¹⁵ Jens HOFFMAN & Andriona PETROSA, İsimli, İKSV 12. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı, İstanbul, 2011, s. 162-163

¹¹⁶ Andrew GRAHAM-DIXON, Sanat Atlası, çev. Ayça SABUNCUOĞLU- Begüm KOVULMAZ, 1. Baskı, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2010, s. 585



Resim 107. Tracey Emin, Yattığım Herkes, Yerleştirme, 1963-1995, İngiltere

Annesi İngiliz babası Kıbrıs Türk'ü olan 1963 doğumlu Tracey Emin, bir kadın olarak yaşadıklarını sanata konu edinen bir sanatçı 13 yaşında tecavüze uğramış olması 18 yaşında hamile kalıp kürtaj yaptırması uyuşturucu ve alkol bağımlılığı, yaşadığı ilişkiler onun özellikle ilk işlerini şekillendiren ayrıntılar. Charles Saatchi'nin 1990'lı yıllarda ortaya çıkarttığı "Genç İngiliz Sanatçıları" grubunun önemli üyelerinden olan Emin'in ilk işlerinden biri 1997 yılında gerçekleştirdiği, içinde birçok ismin yer aldığı bir çadır olan "Yattığım Herkes" 1963- 1995 ve sanatçı 1998 yılında "Yatağım" adı altında boş içki şişeleri, kullanılmış prezervatifler, petlerle dolu olan kendi dağınık yatağını sergiledi.¹¹⁷ Emin'in sanatı; âşık olmak, terk edilmek, kürtaj ve tecavüz gibi özel, sıklıkla da travmatik deneyimleriyle ilintili çalışmalardır.

¹¹⁷ Osman ERDEN, Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey, Tempo Dergisi Eki, Mart 2012, s. 138-139



Resim 108. Mel Chin, Gece Çalımı, Yerleştirme, 1994, Whitney Müzesi

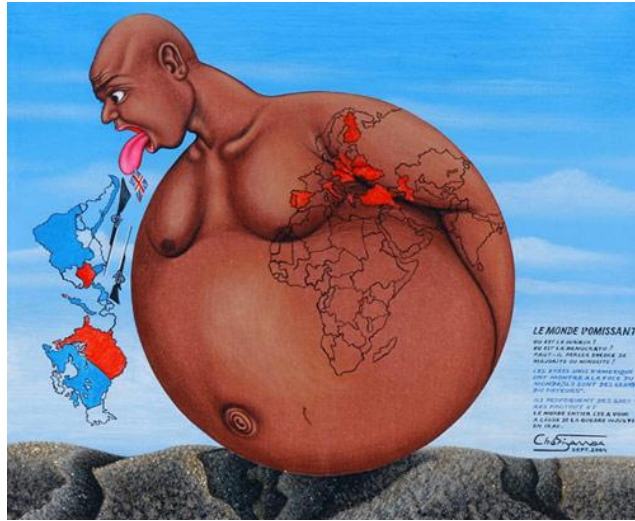
1994'te, Whitney Müzesi'nde gerçekleştirilen ve küratörlüğünü Thelma Golden'in yaptığı "Siyah Erkek" sergisi tartışmaların odağına yerleşmiştir. Bunun nedeni, egemen beyazların siyah erkeklerden duyduğu korkuyu ve siyah erkeğe uyguladıkları tahakkümü teşhir etmeyi hedefleyen açıkça politik bir sergide çok sayıda çıplak siyah erkek tasvirinin yer almasıydı. Serginin temel derdini açığa vuran işlerden biri, Mel Chin'in "Gece Çalımı" adını verdiği, kulpu ereksiyon durumundaki bir penis olarak şekillendirilmiş bir polis copuydu. Siyah Erkek sergisi, yalnızca konunun politik tınısından rahatsızlık duyan muhafazakârlardan değil, çıplaklık üzerine yoğunlaşmış olması nedeniyle siyah aktivist ve sanatçılardan olumsuz tepki aldı; çünkü bu gruba göre sergi, tam da eleştirmeye çalıştığı tavırları onaylama durumuna düşme tehlikesiyle karşı karşıyaydı.¹¹⁸



Resim 109. Kara Walker, Virginia Lynch Mob, Duvar Üzerine Kesme Kâğıt Yapıştırma, 1998

¹¹⁸ Julian STALLABRASS, Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller, çev. Esin SOĞANCILAR, 1.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 25

ABD ekonomisi, 1990'lı yılların ortalarında yeniden canlandığında, ortaya yeniden piyasa dostu bir sanat çıktı. Bu sanatta kimlikler, hangi biçimde iç içe geçip hangi yöne savrulacakları tüketimciliğin gel-gitlerine bağlı olan, ele avuca sığmaz çağrışımlara dönüştü. Bunun çarpıcı bir örneği, Kare Walker'ın plantasyon imgeleri üzerine yerleştirdiği kesilmiş cinsel fantezi ve şiddet desenleri büyük tartışma yarattı. Bu çalışmada en travmatik haliyle kimlik aşığılanmanın son noktası olan kölelik kelimenin gerçek anlamında gölge olarak görünüyor.¹¹⁹ Karikatürize figürler, tatlı bir peri masalı havasında, en korkunç tahakküm eylemlerini gerçekleştiriyordu.



Resim 110. Chéri Samba, Amazing Resim, 2004, Kongo

Afrika ülkelerindeki politik sanatın son dönem örnekleri içinde ressam Cheri Samba'nın sanat anlayışı Sembene'nin "griot" ilkelerine yakındır. Resimlerinde yergici gazetecilik ve politik karikatürcülüğün konularını birleştirmiş; reklam, televizyon ve sinemanın anlatım biçimlerinden yararlanmıştır. Resimlerinde kullandığı asidik renkler, toplumsal ve politik kusurları eleştiren keskin düşünceleri ile uyuşur. İnsana özgü olanakları ve adaletsizlikleri anlatan görsel öykülerinde bencil kazalar, hırslı politikacılar, cinselliğe düşkün okul çocukları ve kadın sanatçılar yer almıştır.¹²⁰

¹¹⁹ Julian STALLABRASS, a.g.e., s. 28

¹²⁰ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 194

Resimlerinde işlediği konular Afrika ve Batı ülkeleri arasındaki ilişkilerin karanlık yüzünü ısrarla gözler önüne sermiştir.

1.3.7 Yeni Dışavurumculuk

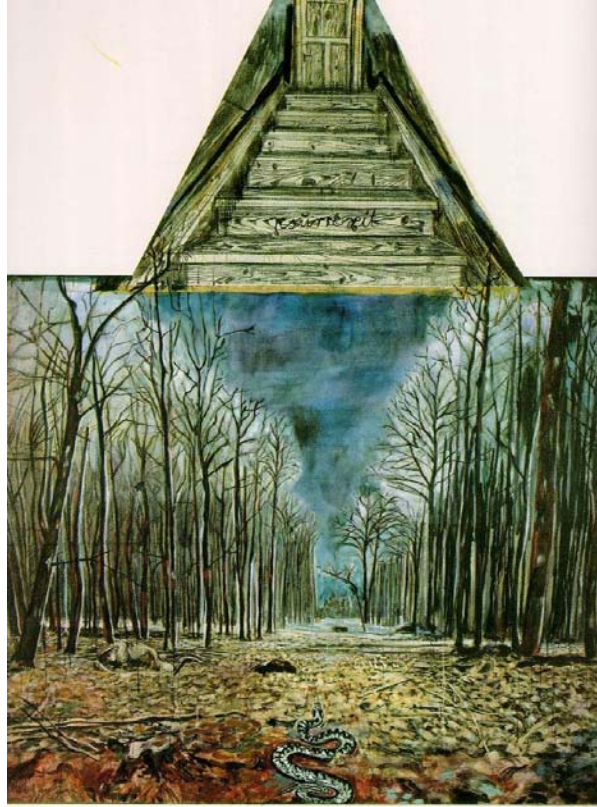
1970’lerde birçok ülkede çeşitli kültürel bileşimlerin yol açtığı seçmecilik; politik, ekonomik bunalımlar ve terör olaylarının 1980’lere doğru sanatçıları, resmin dolaysız ve dışavurumcu anlatımına sürüklediği görülür.

Alman sanatçı Anselm Kiefer, Nazi mirasının tüm ağırlığını omuzlarında hissetmiştir. Sanatının omurgası olacak olan konu modern Almanya’nın tarihiydi. Özellikle Nazi Almanya’sının felaketle noktalanmış kaderi en büyük saplantısıydı.



Resim 111. Anselm Kiefer, Nazi Geleceği, Karışık Teknik, 1983, 541x368.3 cm, Almanya

Geçmişin izlerini silmek ya da ona doğrudan saldırmak yerine o, geçmiş kendi düşünceleri ile yeniden şekillendirmiş ve “Nazi Geleceği” yaratmayı hayal etmiştir. Kiefer, tarihi sıkıcı ahmakça ve absürt bir trajedi olarak görmektedirler.



Resim 112. Anselm Kiefer, Parsifal 3, Karışık Teknik, 1973, 290x180 cm, Almanya

Kiefer'in Parsifal 3 (1973) çalışması, yakın tarihin nasıl yazıldığını anlamaya yöneliktir. Bu dönemde sanatçı Hornbach'ta terk edilmiş bir okul binasının tavan arasını atölye olarak kullanmakta idi ki bu mekân bir parçada dar olmasına karşın anılarla yüklü ve kavramsal deneylerini gerçekleştirdiği bir laboratuvar gibidir sanatçı için. Kiefer, bu mekâna Almanya'nın mitsel kahramanlarını, tanrılarını ve kültürel mirasını temel referanslarını sığdırmağa başarmıştır. Üstelik bu imgeleri salt afişe etmekle kalmamış, onların isimlerini tek tek yazıp bir meşale gibi tutuşturarak yakıp kömürleştirerek ve onların şiddetli bir şekilde yok edilmesi gerektiğini ilan ederek yapmıştır bunu.

Hitler'in Alman ulusu ve kültürü adına ortaya koyduğu sapkınlık, Kiefer'in sanatını sadece gölgede kalmış arka planına değil geleceğe dair bakışını da ele verir. Kasvetli kimi şeyleri örtmeye dönük, suçlayıcı, alaycı ve bilmecemsi bir vizyona sahip olan Kiefer'in dine, ideolojiye, ulusal kimlik ve

tarihe bakışı ancak Yahudi soykırımı ile açıklanabilir. Kiefer'in en çok tercih ettiği tekniklerden biri ise; çoktan kömürleşmiş, küllenmiş hissi veren tuvallerine erimiş hale getirilmiş kurşunu dökerek katliamın korkunçluğunu her seferinde biraz daha vurgulamasıdır. Bir yandan eritilmiş kurşunun her seferinde çıkardığı seslerle Faşizan ve Sadist duygularını tatmin eden ve Hitler ile özdeşleşen sanatçı diğer yandan da bu imgeleri örtmek dondurmak ve gömmek istemektedir adeta. Kiefer'in işleri kendine doğrudan ele vermez çoğu zaman sanatçının gerçek niyeti bastırmaya çalıştığı dürtüleriyle biçimleme anlayışı ve bu biçimlere iliştiirdiği sözcüklerin çağrışımsal alanı arasındaki gerilimdir ve bu Kiefer'i büsbütün karmaşık kılmaktır.

Kiefer, bakış açısını Alman tarihinden insanlık tarihine kadar genişletmiştir. Sanatçının çalışmalarındaki temel etki Hitler tarafından Almanya'dan sürülen Yahudi entelektüellerin düşüncelerine dayanmaktadır.

Kurşun, Kiefer'in çalışmalarında ayrıcalıklı bir öneme sahiptir. Gerek ağırlığı eğri, siyah rengi ile Satürn gezegeni ile bağdaştırılan kurşun aynı zamanda altının temizlenip rafine edilmesinde önemli bir rol üstlenir. Temizlenme ya da arınma kavramları Alman toplumunun geçmişteki günahlarından kurtulmasının metaforu gibi durmaktadır. Kiefer'in kullandığı objelerde kurşunu tercih etmesi hatta resimlerinin zemininde de kurşuna neredeyse özel bir yer vermesi (özellikle Dürer'in Melankoli gravürünün çok sayıda versiyonunda) Sanatçının çalışmalarının tümüne "Satürniyen Sanat" adının verilmesine neden olmuştur.¹²¹ Kiefer'in çalışmalarındaki temalar felaketler gezegeni Satürn'ü imgelemektedir. Ölüm, savaş ve yıkımı içeren tarihin felaketleridir bunlar.

Ağır bir tarihsel saplantı geçmiş ve bugünün ısrarcı karşılaştırmaları ya da seçmecilik (eklentisizim) anlayışı onu bu tartışmaların merkezine oturtur. Sanatçının resimlerinde yer verdiği maddeler yazınsal vurgularla güçlendirilerek farklı göstergesel işlevler yüklenirken, sentetik bir bileşen

¹²¹ Rifat ŞAHİNER, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernizmin Yapıbozumu, (Britta Schmitz, Hamburg Bahnhof Museum Fort the Present Berlin Drestel Museum Guide Munich, New York Prestel Verlag) 1. Baskı, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s. 103

olarak ta çok katmanlı bir görünüşün izlenimlerine dönüştürülürler. Kiefer’de tarihi içdiş etme ondan kurtulmanın bir yoludur ve bu anlamsal türetmelerle her seferinde yeniden var edebilir. Bu açıdan bakıldığında da bu anlamsal kaydırmalar tam da modernist toptan bir reddidir. Anlamsal bir dizge kendi bağlamından koparılarak ele alındığında artık bellek olarak bile yeri yoktur. Geride dondurulmuş bir iz ya da keyfi bir ilişkeniş olarak çevrime sokulan maddi bir uzantı kalır. Tortulaşmış, kömürleşmiş, unutulması bir tarihtir ve absürt hatıralar yığınağıdır.¹²²



Resim 113. Anselm Kiefer, Nürnberg Alanı, Karışık Teknik, 1982, 280x380 cm, Almanya

Anselm Kiefer’in “Nürnberg Alanı” adlı yapıtı, 1982 yılında yapmıştır. Almanya’nın en verimli topraklarının, fabrikalarının olduğu, insanların müziğe ve kültüre önem verdiği simgesel bir yerleşim yeri idi. Daha sonra bu kent Nazi törenlerinin yapıldığı mekanlar haline gelmiş fabrikalar soykırım makinelerine dönüşmüş, bereketli topraklar ise soykırıma uğrayan insanların toplu halde katledilip gömüldüğü tarla mezarlar haline gelmiştir. Almanya’nın bir zamanlar kültür simgesi olan Nürnberg artık Almanya’nın kara lekesi haline gelmiştir.

¹²² Rıfat ŞAHİNER, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernizmin Yapıbozumu, 1. Baskı, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s. 103

Kiefer, resimlerinde Yahudi soykırımı ile ilgili birçok anıya gönderme yapar. Alman kültürünün Nazilerce zedelenmesine tepkisini, Almanya'nın geçmişindeki büyük kültürel olayları anımsatan ana temalı resimleriyle dile getirir. Malzemeyle çözümlenmiş kavrulmuş bir manzara, harap olmuşluğuyla insanın yaşadığı trajik durumu anımsatır. Kiefer'in resminde tedirgin edici, harap mekânlar, perspektifin yarattığı sonsuzluk duygusu kendi cennet/cehenneminde kıvranan, bir çıkış yolu arayan insanın çaresizliğinin yansımasıdır. Sanatçının resimlerinin çoğu, insanı ezen; saman, talaş ve boyadan oluşan oldukça kalın bir harçla yapılmış büyük boyutlu işlerdir. Kolajla başlayan farklı malzemenin kullanış serüveni, daha sonra hazır malzemeye, hazır malzemedan dönüştürebilir, yoğurabilir, üçboyutlu ve rölyef yüzey oluşturmalarıyla malzemenin bağlamlarına gönderme yapan kavramsal bir boyuta varan bir süreçtir. Kiefer'in geniş ölçekli, çoğunlukla yoğun dokulu resimlerine, Almanya'nın savaşlarının, yengi ve yenilgilerinin yeniden canlandırıldığı birer sahne haline gelirler. Nazizm'in söylem ve söylenceyi istismarı, imgelerin üzerinde gezinir. 1949'da Adorno'nun "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır" sözüne Kiefer birçok resmiyle onay vermiş gibidir. Çünkü Kiefer, yapıtlarında sert, itici, estetik hazzı engelleyen malzemeler kullanılmıştır. Ama yine de Kiefer'in yapıtı estetik bir olumlama içinde bir şiirselliğe de karşılık gelir. Bu da yalnızca Kiefer'de değil bu tür konuları çalışanların ve sanatın çelişkisidir. Kiefer, karışık malzemenin içerik ile birlikteliğini yansıtan bir sanatçıdır. Yapıtları aracılığıyla verdiği ileti, döneminin yarattığı etkinin bir sonucu olarak sanatın, tarihin, gerçeğin ve nesnenin yitirilişine bir karşı koyuştur aynı zamanda. Sanatçı bu resminde ve genel olarak çaresizliğin, umutsuzluğun keskin toplumsal çelişkilerin yarattığı kaostan doğacak yeni durumun sözcülüğünü yapmaya çalışmıştır.¹²³ Kiefer'in çalışmaları yıkımı simgeler, ama aynı zamanda yeniden büyüme olasılığını da içerir ve geçmişlerinden suçluluk duyan Alman halkı için kefaretin ve iyileşmenin de mümkün olduğunu açıklamaktadır.

¹²³ Cebraîl ÖTGÜN, "Sanatın Şiddeti ve Sınırları", Gazi Üniversitesi GSF Sanat ve Tasarım Dergisi Mart 2008, 1. Sayı, s. 90-103



Resim 114. Gerhard Richter, 18 Ekim 1977, Yağlıboya, 1988, 8.23 dakika, Almanya

Alman sanatçı Gerhard Richter'in "18 Ekim 1977" başlıklı 15 yağlı boya resimden oluşan dizisi Almanya tarihindeki bu travmatik olayı 11 sene sonra yeniden gündeme taşıdı. 1995 yılında ise sanatçı eserini New York Modern Sanatlar Müzesine 3 milyon dolara sattı. Küçük bir porteden anıtsal bir manzaraya kadar çeşitli boyutlarda olan resimler işledikleri konu ve üslupları açısından bir birine bağlanıyor. Richter'ın gayesi, izleyici şok ederek tepki uyandırmak değil, olayı anımsatmaktır. Bu noktada Richter'ın sembolist olmadığı gibi gerçekçide olmadığı anlaşıyor. "18 Ekim 1977" dizisini sanat tarihi açısından özgün kılan özelliktedir. Her ne kadar Almanya'da ilk sergilendiğinde özellikle sağ kesim tarafından terör örgütüne karşı sempati uyandırdığına dair eleştiriler yöneltilmişse de "Oktober 18. 1977" başlıklı dizinin izleyende böyle bir duygu uyandırdığını iddia etmek güç. Richter'ın gazetelerden ve dergilerden topladığı fotoğrafları yorumlarken bulanıklaştırması, ayrıntıları yok etmesi, görüntülerin çarpıcılığını ortadan kaldırmak ilginç. Bu özellikler resimleri belgesel nitelikte olmaktan uzaklaştırıyor. Sanatçı 1988 yılında olaydan 11 sene sonra sanki hafıza yokluyor gibi.¹²⁴ Richter'in resimleri, fotoğraf işleminin kusurlarına vurgu yapıp çevremizdeki dünya hakkında bilgi edinirken onun ne derece güvenilir bir araç olduğunu sorgulamaktadır.

¹²⁴ Osman ERDEN, Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey, Tempo Dergisi Eki, Mart 2012, s. 116-119



Resim 115. Vyacheslav Akhunov, Leniniana dizisi, Karışık Teknik, 1977-1982, 30x50 cm

Vyacheslav Akhunov; Kolaj, resim, yerleştirme, performans, eylem ve video gibi yapıtlar veren, çok sayıda deneme ve roman yazmış bir sanatçı, yazar ve felsefecidir.



Resim 116. Vyacheslav Akhunov, Kibritler içi röprodüksüyonlar, Yerleştirme, 1m², 1978-2007

Akhunov, 1974-1987 arasında tipik sosyalist propagandanın ikonografisini kullanan bir dizi kolaj üzerinde çalıştı. “Lenin’in Anıtsal Propaganda Planı” (1976-83) ”Leniniana” (1977-82) ve “Şüpheler” (1976) hep devrim lideri Lenin ‘e adanmıştır. Sanatçı kolajlarını yaparken çeşitli kaynaklar kullanmıştır. Bunlar, kitaplar, sanat dergileri, gazeteler, albümler ve

posterlerdir. “Şüpheler”, orijinal posterlerin küçük boyda ve aslına sadık suluboya repli kararından oluşan bir dizidir. Tek müdahale, siyasal geçerliliklerini sorgulamaya açılan soru işaretleridir. Pullar, SSCB Komünist partisi liderlerini (Lenin, Stalin, Brejnev, Çernenko) gösteren çeşitli toplumsal gerçekçi resimlerden belgesel fotoğraflardan ve posterlerden yola çıkıyor. Siyasal söylemin yapı bozumunu gerçekleştiren dizi, SSCB’nin siyasal tarihinin anlatısını da özetlemiş oluyor.¹²⁵

Akhunov’un işleri Sovyet siyasi tahakkümünün estetiğini sınırlarına dek zorluyor ve ideolojik aygıtın ironik biçimde tepetaklak edilmesinin ötesine geçen bazı soruları gündeme getiriyor. Geçmişle revizyonizm ya da nostaljinin ötesinde bir ilişki kuran bir arşiv oluşturuyorlar, komünizmle ilişkileri de sorgulamaya açıktır.

1.3.8 Kültürel Sermaye

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu’nün geliştirdiği “Kültürel Sermaye” kuramı, çağdaş sanatın bir parçası olduğu beğeni ve değer sistemini, siyasi, ekonomik ve sosyal formasyonların genel yapısı içinde anlamak bakımından yararlıdır. Bourdieu sanatla esasen bir hegemonik bir ideoloji biçimi olarak ilgilenir. Sanatın kuşaktan kuşağa iletilmesi, hâkim sınıfın hâkim konumunun korunmasına ve yeniden üretilmesine hizmet eder. Onun geliştirdiği etkili bir kavram olan kültürel sermaye böylece, bir tahakküm aracı olarak işlev görür.¹²⁶

1980’li yılların başlarında iktidara gelen Reagan ve Thatcher hükümetlerinin eseri olan işletme kültürü dediğimiz olgunun yani kültürel sermayenin, hayata geçirilmesinden itibaren Britanya ve Amerika’yı sarmıştır. Amerika’da ve Britanya’da iş dünyasının yüksek kültüre müdahalesi hiç

¹²⁵ WHW- İlkay BALIÇ, İnsan Neyle Yaşar, İKSV 11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1. Baskı İstanbul, 2009, s. 48

¹²⁶ Pierre BOURDIEU, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Çev. Richard Nice, Londra Melbourne: Routledge ve Kegan Paul, 1984, s. 228

görülmedik bir olgu değildi. Kuşkusuz şirketler bir süreden beri sanat müzelerine ve diğer kültür kurumlarına katkıda bulunmaya başlamıştı; ama bu katkı kendilerinden talep ediliyordu, bu konumda edilgen konumdaydılar.

1980'lerden itibaren Atlantik'in iki yakasındaki şirketler, sanat koleksiyonculuğu etkinliklerini yoğunlaştırmaya başladılar. Kendi küratörleriyle ve sanat departmanlarıyla donanmış olan günümüz şirketleri, ekonomik güçlerini kullanarak, oluşturdıkları koleksiyonları yurt içinde ve yurt dışında sergilemeye başladılar. Böylece imtiyaz ve yetki açısından kamu müzeleri ve galerileriyle yoğun bir rekabete girdiler. Aynı zamanda, sanat müzelerini ve galerilerini birer tanıtım aracına dönüştürdüler. Kültür kurumlarının toplumumuzda sahip olduğu işlevi devralıp bu kurumların sosyal statüsünden yararlandılar. Şirket bünyelerinde sanat galerileri oluşturmaları, kamu müzelerinin şubelerini açmaları ya da şirket bünyesinde veya ülkenin çeşitli yerlerinde gezici sanat sergileri düzenlemeleri, şirketlerin bu alandaki hırslarının boyutunu daha net biçimde ortaya koyar. Sanki sanat gerçekten de gündelik iş pratiklerinin ayrılmaz bir parçası olmuş gibi bir izlenim yaratıyorlar. Özellikle Britanya'da, şirketlerin sanat ödülü dağıtma etkinlikleri de, biraz önce saydığımız çabaları kadar hırslı ve saldırgandır.¹²⁷ Şirketler, sanatsal çabayı ödüllendirerek kamuoyunun ilgisini çekmeye ve kendilerini açıkça çağdaş kültürün beğeni uzmanları konumuna yükseltmeye çalışıyorlar.

Sosyal bilimciler, şirketlerin piyasadaki güçlerini ve/veya tahakkümünü incelerken, yorumlarını şirketlerin ekonomik etkinlikleri ve konumlarıyla sınırlı tutarlar. İlginçtir ki, şirketlerin sanat girişimleriyle sosyal açıdan öne çıkma girişimlerini fark edip dile getirenler, genellikle gazeteciler olmuştur.

Kişisel düzeyde, ekonomik servet ile kültürel sermaye birikimi çoğu zaman hâkim sınıfın konumunun yeniden üretilip güçlendirilmesine yarar;

¹²⁷ Chin-Tao WU, Kültürün Özelleştirilmesi-1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi, çev. Esin SOĞANCILAR, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 16-17

oysa şirketlerin kültürel sermaye edinme çabalarının amacı bu kadar açık değildir. Şirketlerin kültürel sermayesi, güçlü etkinin sürdürülmesi bakımından ekonomik bir anlam taşır. Şirketler sanat koleksiyonlarını oluştururken maddi ve simgesel mübadele açık ve dolaysız olarak gerçekleşir. Ancak çoğu durumda şirketlerin sanat etkinliklerinden sağladıkları yararların nicel açıdan ölçülmesi o kadar kolay değildir. İnsanların (tüketicilerin) zihinlerindeki simgesel konumları konusunda çok duyarlı olan şirketler, bütün sosyal içerimleriyle birlikte sanatı bir reklam biçimi ya da halkla ilişkiler stratejisi olarak kullanırlar ya da şirket kültürünün jargonuyla, sanatı bir “Pazar dilimini” ele geçirmek için kullanırlar. İncelmiş bir sosyal gruba özgü beğenileri benimsediklerinin işaretini göndererek bu gruba hitap etmek isterler. Ekonomik hedeflere ulaşma yolu olarak kültürel sermaye edinme çabası, en saydam, bazen de siyasi olarak en zararlı biçimini, işte bu yerleşik çıkarlar düzleminde alır. Özellikle tütün ve silah şirketleri açısından sanat sponsorluğu başarılı sonuçlar vermiştir. Özellikle tütün ve silah şirketleri açısından sanat sponsorluğu başarılı sonuçlar vermiştir. Philip Morris Şirketler Topluluğu, otuz yıl boyunca zahmetsizce elde ettiği kazanımlarını hiç durmadan dağıtarak kültürel sermaye biriktirdi. Bu sermaye sayesinde 1994’te, New York’ta sigara içmeyi yasaklayan kanunlara karşı “lobi” yapmaları için güzide sanat kurumlarının desteğini almayı başardı. Böylece kültürel sermayesini kâra çevirme olanağına kavuştu. Exxon ve Mobil gibi petrol şirketlerinin ABD’de kültür ve sanata en fazla sermaye yatıran şirketler olması tesadüf değildir. Bununla birlikte Britanya’da British Petroleum (BP) ve British Telecom, ülkenin en büyük sanat sponsorlarıdır.¹²⁸

Şirketler sanat müzelerini ele geçirmekle, bu kurumların çalışma tarzlarını önemli ölçüde değiştirdiler. Aynı zamanda bizim bu kurumları ve barındırdıkları sanatı algılayışımızı da değiştirdiler. Sanat eserlerini kendi binalarında sergileyerek mekânı yeniden çerçevelediler ve çağdaş sanat söylemini yeniden tanımladılar.

¹²⁸ Chin-Tao WU, a.g.e., s. 24-26

Sanat piyasasını derinden etkileyen bir başka etken, şirketlerin koleksiyon faaliyetleridir. Şirketler kendi yaratıcılık ve girişimcilik değerlerini olumlu biçimde yansıtacak yenilikçi sanat eserlerini topladı. Büyük şirketler koleksiyonculuğu ticari planlamalarının bir parçası haline getirdiler ve şirketin imajıyla uyumlu olmasına dikkat ettiler. Şirketler kesiminde koleksiyonculuk tamamen profesyonelleştirildi ve artık yalnızca ofis duvarlarını süsleme amacıyla yapılmıyor. Şirketlerin hâlâ sosyal, politik ya da dinsel konularda tartışma yaratma riski içermeyen yavan, sıradan, dekoratif eserleri tercih ettiği savunulmaktadır. Genel olarak şirketler, koleksiyon ve sponsorluk programlarının birbirlerini desteklemesini, bunların bir bütün olarak, tanıtımı yapılan markaları güçlendirmesini ve çalışanların yanı başlarında duran sanat eserlerinden etkilenecek daha hevesli sağlamak istemektedirler.¹²⁹ Bazı şirketler çalışanlarında yaratıcı düşünmeyi teşvik etmek için sanatı kullanmaktadırlar.

Serbest ticaret hacminin yetersizliğinin farkında olan şirketler ve devletler, sanatta araçsal talepler yaratarak ticaret hacmini artırmaya çalıştıkça, sanatın neoliberalizmi tamamlayıcı niteliği de daha belirgin hale geliyor. Şirketler, sanatı kullanarak, reklamla sağlanamayacak bir marka bağlılığı yaratmak isterler. Devlet ise, sanatı kullanarak, serbest ticaretin toplumsal birlik üzerindeki yıkıcı etkilerini dengelemeye çalışır. Yani hem şirket hem de devlet, el birliğiyle işlerlik kazandırdıkları güçleri dizginlemeye çalışırlar. Naomi Klein, Batı'da tüketim mallarını üreten ve satın alan kesimler arasındaki bağlantıyı koparan etkenin, sanayisizleşme olduğunu öne sürer. Bu durum şirketleri logo ve markaya daha da fazla önem vermeye yöneltti ve sonunda bunlara karşılık politik tepkileri tetikledi.¹³⁰ Marka imajı konusundaki bu saplantının bir parçası olan şirketlerin sanata yönelik talepleri iyice yaygınlaştı ve sistemli hale geldi.

¹²⁹ Julian STALLABRASS, Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller, çev. Esin SOĞANCILAR,

1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 116

¹³⁰ Julian STALLABRASS, a.g.e., s. 117

Büyük şirketler, bir sanat kurumunun sponsorluğunu üstlendiklerinde ya da onunla ittifak yaptıklarında küresel olmasa bile uluslar arası bir kültürle temasa geçmeyi umarlar. Bu da, sanatçıları ya da sanat kurumlarını sürekli melez sergiler düzenlemeye zorlayan bir diğer baskıdır.

Sanatın devlet ve şirket tarafından kullanılmasının daha büyük bir gerilim yarattığı alanlar da vardır. Devlet, şirketlerin faaliyetlerinin yol açtığı dizginsiz tüketimciliğin demokrasiyi boşaltılmasını ve toplumsallığı geriletmesini engellemeye çalışır. Şirketlerin başlıca hedefi (propaganda işlevinin yanı sıra), giderek daha klinik olan ve klasik pazarlama yöntemlerine kuşkuyla bakan halka mal satmaktır. Devlet politikası ise, sanatın toplumu kucaklamasına ve izleyici kitlesini genişletmesine yönelmiştir. Sanatın dışa kapalı, korunaklı bir dünya olması, elitlerle ve ünlülerle özdeşleştirilmesi şirketlerin çıkarınadır. Bu, şirketlere yüksek kültürün onayını kazandıran, sürekli medyada yer alma ve kârlarını artırma imkanı sağlayan ayrıcalıklı bir dünyadır.¹³¹ Aradaki ilişki şeffaflaştıkça, sanat da o ölçüde lekelenir ve usanç verici tanıtım ve şöhret makinesiyle kitle kültürünün genel işleyişinin alelade bir parçası olup çıkmıştır.

1990'ların marka yarışları, ticari imaj yönetiminde sanatı daha önemli bir unsur haline getirdi. Sanatın statüsündeki bu prestij kaybının devam etmesi kaçınılmaz; çünkü toplumdaki imajlarını önemseyen ya da "kültür endüstrilerine" el atan şirketler sanata bulaşmanın avantajını rakiplerine terk edemez. Sistemsel olarak, şirketlerin tek yapabileceği, sanatın özerkliğinin, yani bizatihi çekiciliğinin dayandığı temelin altını oymak olacaktır.¹³² Buradaki temel çelişki şudur: Güzel sanatlar, korunaklı kalesinden neoliberalizm güçlerinin tahakkümünü yapıyor olmasıdır. Oysa bu güçlerin sanat alanında da işlemesi sanatın yıkımına yola açmıştır.

20.yüzyılın sonlarının batılı kapitalist demokrasilerinde çağdaş sanat, diğer kültür ürünleriyle birlikte, şirketler ve farklı bir biçimde de üst düzey

¹³¹ Julian STALLABRASS, a.g.e., s. 132

¹³² Julian STALLABRASS, a.g.e., s. 132-133

yöneticileri için, hem maddi hem de simgesel değer taşıyan bir mübadele aracı olarak işlev görmüştür.

Sanat piyasasını derinden etkileyen bir başka etken, kamu mülkiyetindeki şirketler haline gelen, hukuken kâr maksimizasyonunu hedefleyen büyük müzayede evlerinin çağdaş sanat alanına girmiş olmasıdır. Müzayede evleri, daha sonra satışa sunulacak çağdaş sanat eserlerini pazarlamak için, saygın isimlerin küratörlüğünü yaptığı, zengin kataloglarla desteklenen sergiler düzenlemeye başlamıştır. Bunlara ilaveten, artık kullanılmayan sanayi binalarında sergiler düzenleyerek, sanatçı yönetimindeki alternatif mekânları taklit eder, hatta özel sanat tacirliği hakları satın alırlar. Bu girişimlerin başarılı olmasında, sanat tacirlerinin tekeli kırmanın kendileri için yararlı olacağını düşünen sanatçıların da payı var. En azından 1980'lerden beri çağdaş sanat, müzayedelerle kârlı satışlara konu oluyor ve bu ikincil piyasanın varlığı sanat tacirlerinin tekeli baltalıyor.¹³³ Bunun en önemli nedeni, piyasa da tüketim üzerindeki denetimin gevşek olmasıdır.

Soğuk Savaş'ın bitmesi sanat dünyası pratiklerinde ve alışkanlıklarında hatırı sayılır bir değişime neden oldu. Yeni pazar anlayışıyla dünyanın dört bir yanına dağılan iş dünyasının yöneticileri gibi, yeni türeyen bir gezgin küratörler nesli de aynı yolu izlemeye başladı.¹³⁴ Bir bienalden ya da ulusaşırı etkinlikten diğerine, Sao Paolo'dan Venedik'e Gwangju'ya, Sidney'e, Kassel ve Havana'ya mekik dokudular.

Kurumsal eleştiri, sanat alanında kurumların varlığını ve yöntemlerini sorunsallaştıran, oluşmakta olan kültür endüstrisinin araçlarını sorgulayan bir sanatsal dinamik olarak ortaya çıkmıştır.

¹³³ Julian STALLABRASS, a.g.e., s.114

¹³⁴ Julian STALLABRASS, a.g.e., s.40



Resim 117. Hans Haacke, MOMA Oylaması, Yerleştirme, 1970, ABD

1970’li yıllarla birlikte sanatçılar, sanat ortamının dayandığı kurumlara karşı eleştirel bir yaklaşım benimsemeye başladı. İlerleyen yıllarda bu yaklaşıma ‘kurumsal eleştiri’ adı verildi. Eleştirinin öncülerinden olan Alman sanatçı Hans Haacke’in 1970’li yılında gerçekleştirdiği ‘MOMA oylaması’ bu doğrultuda gerçekleşmiş ilk işlerden New York’taki modern sanat müzesinde (MOMA) düzenlenen ‘Enformasyon’ sergisine katılmak için başvuruda bulunan Haacke sergi esnasında politik içerikli bir anket yapacağını belirtti, fakat ankette soracağı sorunun içeriğine dair bir ipucu vermedi. Haacke’nin başvurusu kabul edildi ve sergi açılacağı gün sanatçı soracağı soruyu duvara yazarak, önüne fleksiglastan yapılmış iki oylama kutusu koydu soru şöyleydi: ‘New York Valisi Nelson Rockefeller, Başkan Nixon’ın Hindüçin politikasını reddetmezdi, gelecek seçimlerde yinede kendisine oy verirmisiniz?’ Oylama sonucunda oy vermeyeceklerini belirten ziyaretçi sayısı diğerlerinin iki katı çıktı. Haacke’nin bu işinde ilginç olan nokta New York valisi Nelson Rockefeller’in aynı zamanda bu işin gerçekleştiği modern sanat müzesinin

mütevelli heyetinin önemli isimlerinden biri olmasıydı. Hans Haacke'nin işlerinde, müze izleyici ilişkisi ele alınıyor.¹³⁵

Siyasal toplumsal ya da insanın var oluşuyla ilgili (görsel yolla doğurucu bir şekilde anlatılmayan) karmaşık sorunları tartışmaya açma konusunda, konuşma ve yazma dili Haacke'ye çekici gelmiş olup, yaklaşımı eleştireldir. Bu açıdan sanatı kendi kendisini eleştiren bir disiplin olarak gören yaklaşımlardan ayrılmakta, ona toplumsal bir işlem yükletmektedir. Sanat kendisi aracılığıyla başka şeyler hakkında bilgi veren önemli bir güçtür. Sanatçı dünyanın her tarafından hükümetlerle büyük şirketin kendi çıkarlarını örtbas etmek için henüz öğrenciyken fark etmiş sanat görüşünü de buna göre oluşturmuştur. Ona göre hangi siyasal rejimde olursa olsun, müze ve sanat galerilerini Parasal kaynak sağlayanların siyasal ve toplumsal kimliklerini ortaya konulmalıdır. Çünkü kültür ve sanatı destekleyenler, ister özer isterse kamu kuruluşları olsun, her zaman belli çıkarların peşinde koşarlar; kimse sırf iyi niyet ve hizmet olsun diye sanata destek olmaz. Müze yöneticileri ya da sponsorların hiçbirisi temiz değildir.¹³⁶

Sistem öyle bir kurulmuştur ki sanatçılar bunun dışına çıkamaz. Kendilerine öncü diyen sanatçılar bu sistemin içerisinde kendilerine galeri, müze ya da ticari şirketlerle ilişkilerini sürdürdükleri müddetçe bunların belirlediği ideolojik çerçevenin içinde kalmışlardır.

¹³⁵ Osman ERDEN, Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey, Tempo Dergisi Eki, Mart 2012, s. 93-96

¹³⁶ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat, 1. Baskı, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2006, s. 230



Resim 118. Manet, Kuşkonmaz Demeti, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1880

Haacke'nin Manet Projesi niyeti ve yöntemini açıklayan en iyi örneklerden biridir. Köln kentindeki Wallraf Müzesi 1974'te bir sergi düzenlenmiş ve Haacke'den de bir resmi istemiştir. Sanatçı sergiye bir resim vermek yerine, ilginç bir proje önerdi. Proje şuydu: Haacke'ye ayrılmış salona, Manet'in 1880 tarihli "Kuşkonmaz Demeti" adlı resmi bir sehpaye yerleştirilecek; duvara da bir takım belgeler asılacaktı. Bu belgelerde ise Manet'in adı geçen tablosunun 1880'de bir banker tarafından 1.000 frank'a satış alınışından 1968'de 1.360.000 ödenerek müze koleksiyonuna alınincaya kadar tabloya sahip kişilerin ekonomik ve toplumsal konumlarına ait bilgiler yer alacaktı. Müzenin modern sanattan sorumlu müdürü, öneriyi çok beğenmesine karşın bunu sergi düzenleme kuruluna kabul ettiremedi. Çünkü kurul müzeye destek veren "Müzenin Dostları" derneği başkanının desteğini çekeceğinden korkuyordu. Haacke'nin önerisi müze tarafından reddedilince bazı sanatçılar protesto amacıyla sergiden resimlerini çektiler. Olay duyulunca Köln'deki bir başka galeri Haacke'nin projesini sergilemeye karar verdi. Tabii Manet'in gerçek resmi yerine tıpkıbasımı kullanıldı.¹³⁷

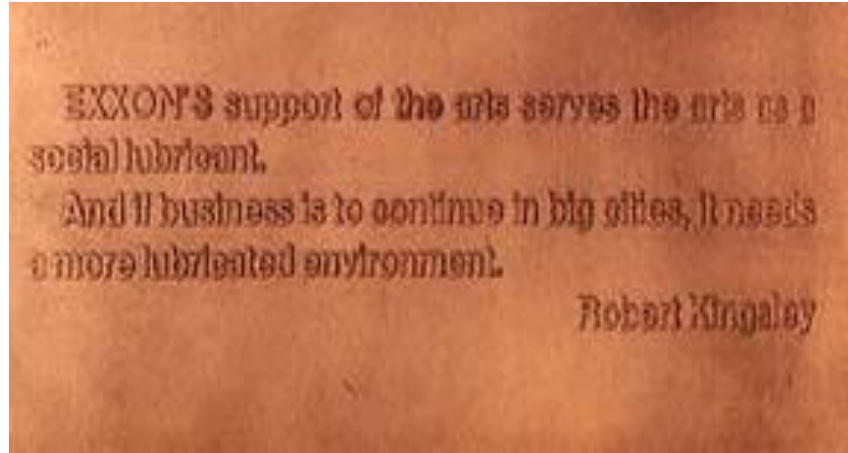
¹³⁷ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat ÇAPAN- Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, 2009, s. 348



Resim 119. Hans Haacke, Mobil, Yerleştirme, 1981, ABD

Haacke, 1970'lerin ortalarından beri mobil petrol şirketinin etkinlikleriyle ilgili belgeler topluyordu. Son derece titiz araştırmacı, gazeteci gibi topladığı bu belgeler, başta Güney Afrika'daki ırkçı hükümeti olmak üzere daha başka kirliliğe Mobil'in hatırı sayılır miktarda para aktardığını kanıtlıyordu. Oysa aynı şirket öteden beri dünyanın farklı ülkelerinden kültür ve sanat etkinliklerine de sponsor olmaktaydı. Sonuçta Haacke topladığı yazılı ve görsel belgeleri 1981'de Mobil'in kendi reklamları ve simgeleriyle birlikte galerinin duvarlarına asarak, şirketin bir yandan ırkçılığa bir yandan da sanatı destekleyen ikiyüzlü kimliğini gözler önüne sermiştir. Şirketin yürüttüğü karanlık işler bir yana; kendi beyan ettiği reklam harcamaları bile açlık ve sefaletin kol gezdiği dünyada birçok duyarlı insanı rahatsız edecek niteliktedir. Sanatçının bu marifeti-doğal olarak- mobil tarafından hiç te sanatsal bulunmamıştır. Şirket Haacke'yi kara listeye aldığı için onun 1984'te New York Metro Politan Müzesinde gerçekleştirdiği Metro Mobiltan adlı sergisinin katalogunda Mobile ait amblem ve görüntüleri kullanmasını engellemeye çalışmıştır.¹³⁸ Haacke'nin endişelerini bir kez daha doğrulamıştır.

¹³⁸ Robert Atkins, "Touching the Rawest Nerve", www.roberttatkins.net, 2012



Resim 120. Hans Haacke, Sosyal Cila, Yerleştirme, 1975, New York/ABD

Sanatçının “Sosyal Cila” (Social Greas) adlı işi şaşırtıcı bir biçimde, New York’taki, Gilman Kağıt Şirketi’nin koleksiyonuna girmiştir. İşin adı, toplumsal incelik ile halkla ilişkilerdeki “cila” (greas) arasında ironik bir özdeşlik kurar; bu iş şirket sözcülerinin ve politikaların, şirketlerin sanatsal etkinlikleri üzerine yorumlarını içeren altı panelden oluşur.¹³⁹

1970’li yıllardan itibaren Avrupa ve Amerika’da sanatçıların ilişkide oldukları sanat kurumlarına getirdikleri kurumsal eleştiriler, bugün de devam ediyor. Örneğin, 2010 Meksika körfezinde British petrol şirketinin işlettiği deepwater horizon petrol kuyusunun denize üç ay boyunca petrol sığdırması sonucu tarihin en ciddi çevre felaketlerinden biri yaşandı ve bu olaydan British petrol sorumlu tutuldu. Söz konusu şirketin İngiltere’deki Tate Modern müzesinin en büyük sponsorlarından biri olması bu ülke sanatçıları arasında tepki yarattı. Bu doğrultuda Tate Müzesinin bu tür ilişkilerden kurtulması gerektiğini iddia eden, kurumun bir dönüşüme uğramasının elzem olduğuna inanan “liberate tate” (tate’i özgürleştir) isimli sanatçı grubu, Tate Modern’ de kurumlar izinli çeşitli sanat etkinlikleri düzenleyerek kamuoyu oluşturmaya ve baskı kurmaya çalışıyor.¹⁴⁰

¹³⁹ Rıfat ŞAHİNER, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernizmin Yapıbozumu, 1. Baskı, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s. 217

¹⁴⁰ Osman ERDEN, Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey, Tempo Dergisi Eki, Mart 2012, s. 97

1.3.9 Sokak Sanatı

1980'lerde ve 1990'ların başında bazı kesimler grafitiyi sadece bir sanat dalı olarak, yaşam stili olarak görmeye başlamıştır. Böylelikle grafitinin otoriteye karşı bir asilik hareketi olarak gelişmesi de başlamış oldu. Sokak ve yeraltındaki gelişmeyle paralel olarak sanat galerilerinde ve kolejlerde de ilerleyen grafiti, 1990'larda taktiksel medya hareketleri, kültürel tikanıklarda kendini gösteren bir politik form içine girdi.¹⁴¹

Modern dünyada çoğulluğun, farklı görüşler üretip savunabilmenin olağanlaştığı bir çağda grafiti de rahat başvurulabilen bir ifade aracına dönüştü. Her siyasal ve kültürel görüş, konum, mağduriyet kendisini kent mekanının duvarlarında ortaya koyacaktır. ABD metropolleriyse, özellikle de 1950'lerden itibaren yeni yepyeni bir grafiti atılımıyla karşılaştılar. Metropol içinde kendisini dışlanmış, ikinci plana atılmış hisseden, sesini meşru yollardan, mecralardan duyurmakta zorlanan grupların geçleri, her kamusal mekan yüzeyini orada varolduklarını ortaya koyan yazı ve görsellerle donatacaklardı. Giderek bu öylesine derin bir varoluş mücadelesi haline gelecekti ki, yazının içeriği, örneğin dile getirdiği protesto bile ikinci plana düştü. Yazı resimleşti. Kentlerin ayak altında olmayan köşelerini hiçbir şey yazmayan, göndermesi kendisinden başka hiçbir şey olan yazılar kapladı. Ortada bir protesto varsa, bu artık, grafitinin talep edilmeden, o yerde bulunma hali bir otorite tarafından tanımlanmadan yapılmış oluşundan ibaret olacaktı.

İşte tam bu noktada grafitinin marjinalliği, onaylanmış sanat sisteminin dışında duruşu ve hatta öznesizliği gibi gerçeklere alışmışken, grafiti bu kez de sanat yapıtı sayılmanın, sisteme entegre olmanın sancılarını yaşamaya başladı. Marjinalken merkeze doğru yaklaşılmaya koyuldu. Bu değişim grafitiyi

¹⁴¹ Grafiti Sanatı ve Dünyadan Grafiti Örnekleri, <http://www.diliminucunda.com/grafiti-sanati-ve-dunyadan-grafiti-ornekleri.html>, 10.06.2012

çok önemli bir güncel sanatsal etkinlik ve insani bir edim olarak yeniden düşünmeye itiyor bizi.¹⁴²



Resim 121. Berlin Duvarı, Duvar resimleri, 1961-1989, 46 km, Berlin/Almanya

Berlin Duvarı, Doğu Almanya vatandaşının Batı Almanya'ya kaçmalarını önlemek için Doğu Alman meclisinin kararı ile 12 Ağustos 1961 yılında yapımına başlanan 46 km uzunluğundaki duvar. 9 Kasım 1989'da Doğu Almanya'nın, isteyen vatandaşların Batı'ya gidebileceğinin açıklamasının ardından yıkıldı.¹⁴³

Berlin Duvarının yapılması da büyük bir yanlış, yıkılması da; çünkü onda hem utanç vardı hem de sanat ve tarih vardı. Duvar iğrenç bir biçimde insanların aralarına giriyordu. Ama aynı zamanda da onların yaptıkları resimleri, yazıları üstünde taşıyordu. O uluslararası bir grafiti anıtıydı.

¹⁴² Gürhan TÜMER, "Dosya: Grafiti", Arredamento Mimarlık Dergisi, Eylül 2009, s. 106

¹⁴³ Berlin Duvarı Bilgileri, <http://www.zengibilgiler.com/cografya/9762-berlin-duvari-bilgileri.html>, 15.06.2012



Resim 122. Banksy, Batı Şeria, Stencil Grafiti, 2005

Estetik beğeniye hitap eden ve aynı zamanda protesto yönü ağır basan özgün bir tarz yaratan, gezgin bir sanatçıya dönüşen Banksy, Londra'nın yanı sıra Avrupa ve Amerika'nın metropollerinde parmak izlerini bıraktı. Bunun dışında İsrail'in, Batı Şeria'da Filistinlileri izole etmek için inşa ettiği duvara çizdiği resimler de oldukça yankı uyandırdı.

Bu gerilla sanatçı, eserlerinde savaş karşıtı, çevreci, hayvan haklarını savunan ve tüketim çılgınlığını eleştiren politik mesajlar veriyor. Resmi makamlarca kısa sürede son verilen olaylı underground sergileri dışında Banksy'nin eserlerini dünyanın en saygın müzelerinde de korsan olarak görmek mümkündür. Londra'daki Tate Modern, Paris'teki Louvre, New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi gibi dünyanın en önemli sanat merkezlerine yapıtlarını bırakıp yetkililere telefon ederek haber vermek ilk akla gelen korsan etkinliklerinden biridir. Burada amaç dikkat çekmek ya da

şov yapmanın ötesinde, sanat eserlerinin karanlık müze salonlarında birer yüce nesne konumuna yükseltilmesine yönelik tepkiyi dile getirmek istemiştir.

Banksy'ye göre 'galeriler bir avuç milyonerin koleksiyon fiyatlarını yükseltesinin aracı' konumuna gelmiştir ve bu yüzden sanat eyleminin başlıca hedefi konumundadırlar.



Resim 123. Banksy, Batı Şeria Cezaevi Duvarı, Stencil Grafiti, 2005, İsrail

Politikanın içerik ve isyancı özden yoksun biçimlerde yer aldığı günümüzün sanat yapıtlarına karşın Banksy, protestolarını gündelik hayatın aktığı sokaklarda, deyim yerindeyse insanların gözlerinin içine sokarak sergiliyor. Sanat aracılığıyla gerçekleştirdiği açık protestolarını sloganlarıyla birleştirmekten çekinmiyor. Bu nedenle "sanat" ve "sanatçı" terimleri yerine ayaklanmacı dile ait "vandal" (Eski kültür ve sanat anıtlarını yakıp yıkan, bunların değerini bilmeyen kimse veya topluluk) ve "vandalizm" terimlerini kullanıyor.

Grafiti çalışmaları dışında; savaş karşıtı gruplar, Greenpeace ve reklam karşıtı Avdet gibi muhalif gruplara afiş de hazırlıyor. Yayınladığı manifestolardaki tutumunu lafta bırakmıyor. Hayvanlarla deney yapan

kuruluşların duvarlarına ya da tepesinde güvenlik kamerası kurulmuş binaların duvarlarına muhalif çalışmalar yapıyor.

Bu protesto çalışmalarından en önemlisi ise İsrail hükümetinin Filistin sınırına inşa ettiği ve BM tarafından hukuk dışı ilan edilen güvenlik duvarına yaptığı işler. Banksy, kendi ifadesi ile "Filistin'i bir açık hava hapishanesine çeviren utanç duvarına" Tatil Enstantaneleri adını verdiği 9 çalışma yaptı.



Resim 124. Banksy, Tatil Enstantaneleri, Stencil Grafiti, 2005, Filistin

Bunlar arasında başını duvarın karşı tarafına çıkarmış bir at, yine duvarın öte yanına geçmeyi sağlayan merdivene çıkan çocuk gibi resimler var. Filistin'deki bu duvar üzerindeki en yetkin çalışması ise iki çocuğun duvara açtıkları düş gediğinin resmidir.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Sokağın Gizemli Sanatçısı, <http://www.yorumla.net/diger-sanatlar/839281-sokagin-gizemli-sanatcisi-banksy.html>, 15.06.2012



Resim 125. Banksy, 2012 Londra Olimpiyatı, Stencil Grafiti, 2012, Londra



Resim 126. Banksy, 2012 Londra Olimpiyatı, Stencil Grafiti, 2012, Londra

Banksy'nin en son yaptığı 2012 Londra Olimpiyatlarına karşı yapmış olduğu grafiti çalışmalarıdır. Yaptığı çalışmalarda klasik grafiti çalışmasından

farklı olarak stencil grafiti denilen şablon aracılığıyla yapılan baskı tekniği kullanması ve siyah-beyaz leke tonuyla olayın vurgusunu pekiştirmektedir. Yaptığı çalışmalar güçlü politik gönderimlerde bulunmaktadır.

1.3.10 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat

Türkiye’de 1970’lerden itibaren özel kişi ve şirketlerin sanata yatırım yapmaları bu alanda ciddi dönüşümleri beraberinde getirir. Sanat ortamındaki canlanma ve özel galerilerin artması hem içerik hem de yöntem olarak yeni arayışlar başlatmıştır.

1980’den bu yana dünya ile birlikte Türkiye’de, hem sosyoekonomik ve politik yapı, hem sanat, hem de izleyici çok değişti. 1980’lerden bu yana egemen olan neoliberal işleyiş ve söylem ise üretim tüketim ilişkisi içerisinde her şeyi meşrulaştırdı.

Sanatçıyı, kendisini pazarlaması yönünde bir işletmeci gibi konumlandıran, toplumun tüm çıkarlarını işadaminin girişimciliğinin sonuçları üzerinden tanımlayan, kimlikleri bir malın hedef kitleleri gibi biçimlendiren ve yönlendiren bu sistem üzerinde konuşmak gerek...

Kapitalizmin yeni işleyiş biçimiyle toplumsal kültürel tüm değerleri yeniden değiştirdiğine yönelik bir tanımlama çabasıdır. Pozisyonlardaki bu değişiklik onu günah sayan bir mecburiyete dönmüş durumda. 1960’ların sonunda kullanılan eleştirel aklı bugünün koşullarını da eleştirmek için kullanmamız gerekirken, o günkü eleştirileri kullanmayı yenilikçilik sayan aptallar var ortalıkta. Sanatçının, sanat ürününün, izleyicinin, parasal işleyişin vs. bugünkü hali üzerinde düşünce üretmemiz gerekiyor.

Ekonomi tartışılırken akademik ortamlarda bile emperyalizm, sömürü, sınıf gibi kavramların kullanılması artık bilim dünyasında yeri olmadığını söyleyen türde bir yaklaşımı işaret etmiyor. Bilindiği gibi, aynı aileden

kavramların kullanılması bugün sanat da dâhil pek çok alanda günah sayılıyor.

Kapitalizm kendini yenileyebilme açısından kendini eleştiren güçleri engellemek yerine kışkırtmaktadır. Çünkü kapitalizm, eleştiri mekanizmasının uyarıcı, zinde tutucu ve yenileştirici gücünün farkındadır.¹⁴⁵

12 Eylül 1980 darbesi faşizminin peşi sıra Türkiye’de sahneye konan yeni liberalizmin, sanat ortamının hareketlenmesi açısından, resmi kurumların hantallığına bir seçenek oluşturmadığını iddia edebilir miyiz? 1980-90 arasında mantar gibi çoğalan ve sanat piyasasını canlandıran özel sanat galerileri, kara paralarını aklamaya çalışanların kurtarıcıları oldu.

Bu dönemlerde gerçekleşen kavramsal sanata ve yeni açılımlara yer veren sergiler ve 1987’de ilk olarak gerçekleştirilen İstanbul Bienali ve Avrasya Bienali, Türk sanatındaki değişimin başlangıcı sayılabilir. Kentlerin küresel ekonomi içinde kendilerine yer edinebilmelerinde kültürün en azından ekonomik bir altyapı kadar önemli olduğu kabul edilmektedir.

Festivaller, bienaller, sanat müzeleri ve diğer sanat kurumlarının kentin prestijini ve küresel konumunu etkileyen bir araç haline gelmesiyle de özellikle de İstanbul’da kültüre yatırım yapan kurum sayısı artar. Ticari bir gelişim olarak galeriler, kurumsallaşmış şirketlere ait sanat merkezleri ve geniş aile koleksiyonlarıyla başlayan özel müzeler, büyük sermaye gruplarınca ve sponsor şirketleri tarafından organize edilen festival ve bienaller görsel sanatların Türkiye’deki gelişimine yön veren kurumlardır.¹⁴⁶ İstanbul Bienali, Türkiye hükümetinin, üyeliğin gerektirdiği seküler ve neoliberal standartlara güçlü uyum sağlandığı konusunda Avrupa Birliği’ne güvence verme çabasının bir parçasıdır. İstanbul Modern’in açılması da benzer bir durumu göstermiştir.

¹⁴⁵ Mehmet YILMAZ, Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, 1. Baskı, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2009, s. 317-321

¹⁴⁶ Sena ÇAKIRKAYA, Çağdaş Sanatta Kurumsal Eleştiri ve Türkiye’deki Tartışmaları, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010, s. 2

1990'dan sonra yeni bir kırılma daha yaşandı ve bu kez de özel galerilerin hantallığına küresel sermaye çevreleri yeni bir seçenek olarak ortaya çıktı. Şimdi ortam çok daha renkli ve hareketlidir. Küresel sermaye çevrelerinin sanatı yönlendirmelerine, kendi istekleri doğrultusunda kullanmak istemelerine gelince, bundan daha doğal ne olabilir. Tarihteki bütün egemen güçlerin yaptıklarını bugün küresel güçler yapıyor. İçgüdüsel olarak, sanat dâhil her türlü değeri yanlarına çekerek kendi iktidarlarını devamı için kullanıyorlar.¹⁴⁷

Diğer yandan özel sektörün yani sermayenin, metalaşan sermaye ürünlerinin reklamları yapıp sanatın gücünden faydalanarak ticari pazarlama yoluyla yazılı-görsel medyada ve açık havada sergileyerek ekonomik gelir beklentisi sağlamaktadır. Bu şekliyle sanat da sermayenin propagandasını yapmaktadır.

Türkiye'nin sanatsal gelişimi, siyasal, toplumsal, ekonomik ve dinsel gelişimiyle paralel bağlantılıdır. Türkiye, geçmişinde kara leke olarak tarihe geçen 1960, 1971 ve 1980 askeri darbeleri ve muhtıralarına maruz kalan demokrasi, sınıfta kalmış ve ülkeyi götürmüş, yozlaşma baş göstermiş, bilginin içi boşaltılmış, sanat putlaştırılmış ve sansürlenmiş, baskı yöntemleriyle hayatın her alanına nüfuz etmişlerdir.

12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra anıtsal boyutlarda tasvir edilen Atatürk heykelleri çoğaltılmıştır. Cunta yönetimi, en iyi Atatürkçülüğün her yere Atatürk Anıtı dikmek olduğunu topluma kısa bir sürede göstererek hızla birkaç figürden yüzlerce çoğaltılır. Cuntacılar bu heykellerin kaidelerinde Atatürk'ün "Ne Mutlu Türküm Diyene! ve "Yurtta Sulh Cihanda Sulh" sözlerini kullanarak kendi mevcudiyetlerine de meşruiyet kazandırmışlardır.¹⁴⁸ İktidarı gücünü sergileme mekanları haline dönüşen meydanlar siyasi rant elde etmenin de vazgeçilmez alanları haline getirilmiştir. Atatürk heykelleri, ulusal

¹⁴⁷ Mehmet YILMAZ, Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, 1. Baskı, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2009, s. 321

¹⁴⁸ Fatma AKYÜREK, Heykellerle Cumhuriyet Tarihimiz, Nazım Hikmet Akademisi Semineri, 2010, s. 16

mesajlarından sıyrılarak salt Atatürk imgesi üzerinden, devleti temsil eden seri üretim nesnelere dönüştürülmüş durumdadırlar.

Postmodernizm kuramıyla bağlantılı birçok teori çok uluslu kapitalizmin güçlenmesini küresel televizyon ve bilgisayar ağlarından oluşan enformasyon sistemlerinin yayılmasına bağlamıştır. Bu teorilerinin bazıları “gerçek” dünyanın kaybolup yerine bir simülasyonlar krallığının geçtiğini ileri sürmüştür.¹⁴⁹

Kendilerine güncel sanatçı diyen bir tayfa var Türkiye’de ve sermaye çevreleriyle olan ilişkilerine gelince, bundan rahatsız değillerdir. Projelerine destek oradan gelmektedir. Destek verenler, vitrinlerinin çekici görünmesi ya da bazı şeylerin örtülmesi için bu sanatçıları kullanıyor. Al gülüm, ver gülüm. Ressamların güncel denen sanata kuşkuyla, belki de kıskançlıkla bakmaları bu yüzden olabilir.¹⁵⁰ Politik sanatçı, bu karmaşık mesaj trafiği içinde kendi anlatım biçimini bulma göreviyle karşı karşıya kalmıştır.

Öncelikle bugün Türkiye’deki çağdaş sanatta saptanacak başat izleklerden biri, ondaki “alıntılamacılık”tır, “gönderme yapmak” tutkusudur. Daha çok, bienaller, kavramlı sergiler ve küratöryal yaklaşımların beslediği bu tutum içinde, bir takım kavramlar belirli dönemlerde dolaşıma girer. Bu kavramların gerçekliğe tekabül edip etmemesi (bir içeriminin bulunup bulunmaması), anlaşılıp anlaşılmaması, anlaşıldığında “doğru” (en azından düzgün/ mantıksal) yoruma olanak verip vermemesi çok da önemli değildir. “Gönderme yapmak” teriminin kendisi, kimin kime ne gönderdiği belli olmadığı halde (kimse bunu tam anlamıyla çözümlemediği halde) estetik bir kategori olarak devrededir.¹⁵¹ İkinci olaraksa, çağdaş sanatçı “kamusal alan”dadır. 1968’in “meydan”ı, “sokak”ı, “örgütlü toplum”u, “kamusal alan” terimi içerisinde yumuşatılmış halde kabul edilmiştir. Çağdaş sanatçı politik olduğu savını öne sürer, ne var ki politikasının ne olduğu hiçbir zaman ifade

¹⁴⁹ Toby CLARK, Sanat ve Propaganda, çev. Esin HOŞSUCU, 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2004, s. 204

¹⁵⁰ Mehmet YILMAZ, Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, 1. Baskı, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2009, s. 370

¹⁵¹ Barış ACAR, a.g.e., 25.01.2010

edilmiş değildir. Ne kadar içinde yaşadığımız kavramsal karmaşanın öncülerinden biri olsa da, Baudrillard'ın değişim değeri konusundaki müthiş saptaması; “bir şeyin artık bırakalım kullanım değerine karşılık gelmeyi, değişim değeri olarak bile neye tekabül ettiği belli değildir”i politika konusunda müthiş bir tutarlılıkla işlemektedir.¹⁵² Bugün çağdaş sanat ve sanatçı açısından “politika”nın neye karşılık geldiği sorusu önemli bile değildir. Önemli olan yapıtın politik olana/ kamusal alana “gönderim”de bulunuyor olmasıdır. Bugün Türkiye’de çağdaş sanat kurum eleştirisini aramaktadır.



Resim 127. Bedri Baykam, Demokrasi Kutusu, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1987, 110x110x220cm, İstanbul

Yeni Dışavurumculuk akımının öncülerinden olan ve kolajlı siyasi sanat eserleriyle tanınan Bedri Baykam, 1987'de İstanbul'a döndükten sonra,

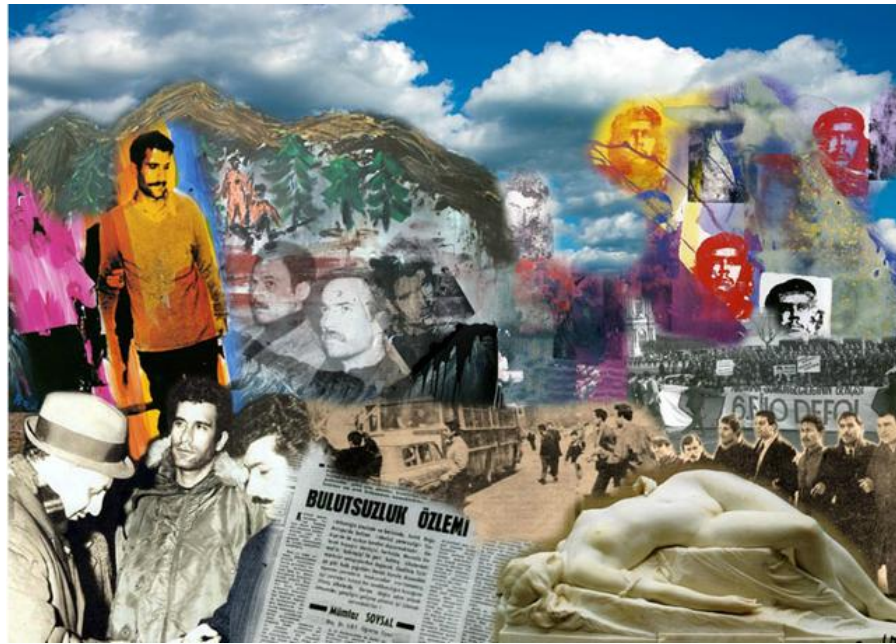
¹⁵² Jean BAUDRILLARD. Tüketim Toplumu, çev. Hazal DELİCEÇAYLI, Ferda KESKİN, İstanbul, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 49-51

yaptığı eserlerin hemen hemen yarısı politik bir görünüm kazandı. İlk üç boyutlu çalışması olan 'Demokrasi Kutusu' nu (1987) pek çok enstalasyon sergisi izledi. 'Kubilay'ın Odası' ve ilk İstanbul Bienali'nde sergilenen 'Referandum Kutusu'. Bir yandan da, 1988'de politika ağırlıklı bir Foto-Haber Resimleri dizisine başladı. Bedri Baykam, Kenan Evren ve Turgut Özal'ın Cumhurbaşkanlık ve Başbakanlıkları sürerken, o dönemdeki sansüre ve işkenceye karşı ilk açık başkaldırı olan sergide, "İşkence Kutusu", "Günah Kutusu" ve "The Kitapyakar" gibi, üç boyutlu çalışmalar da yer aldı. 12 Eylül'ün baskı rejimine karşı düzenlenen ilk açık sanatsal karşı çıkış olarak tarihimizdeki yerini aldı. Bedri Baykam, Atatürk Kültür Merkezinde açılan "27 Mayıs İlk Aşkımızdı" (1990) sergisinde 1960 devrimini ve onu getiren yılların öyküsünü anlatır. Baykam'ın Türkiye'ye demokrasi yolunu açan bir devrim olarak gördüğü 27 Mayıs 1960'ı, bir "askeri darbe" olarak niteleyen sağ kanat Türk liberallerine ve 2. Cumhuriyetçilere çok sert bir yanıt getiren bir sergi oldu. Baykam bugün hala kendini siyasi olarak tanımlarken, "27 Mayısçı" kelimesini de eklemeyi ihmal etmez. Baykam'ın Atatürk Kültür Merkezinde açılan Kuvay-i Milliye (Türk Bağımsızlık Savaşı,1994) sergisi ise; Atatürk dönemini, bağımsızlık savaşını ve kültürel/toplumsal başarılarını anlatan bir sergidir.¹⁵³ Büyük resimlerin yanı sıra foto-haber resimleri, şerit resimler, Harbiye Askeri Müzesi'nden ödünç alınan gerçek silahlar ağır toplar ve nesneler sergilenmiştir.

¹⁵³ Bedri BAYKAM, <http://www.bedribaykam.com/bb/enstalasyon.html>. 28.06.2012



Resim 128. Bedri Baykam, Hürriyet Halka Yol Gösteriyor, Performans, 1997



Resim 129. Bedri Baykam, Devrimcilerin Yazgısı, 4-D, 2008, 180x240 cm,

Baykam çok “boyasal bir sanat geçmişi”ne sahip olmasına ve Yeni-Dışavurumcu akımın dünyadaki ilk öncülerinden biri olmasına karşın, gerek kolajlarında gerek mekan düzenlemelerinde gerekse son dönem 4-D

işlerinde, özellikle 1980'lerin ortasından bu yana yoğun olarak siyasal sanat ekseninde işler üretmiş bir sanatçıdır.

Çağdaş sanatçılarımızdan Atilla İlkyaz, resimlerinde düşsel gerçeklik, geçmişte kalan bilinçaltı dünyasını rastlantısal ve ekspresif bir yaklaşımla sorgulamaktadır.



Resim 130. Atilla İlkyaz, Şimdi Haberler Serisi, Fotoğraf Üzerine Çizim, 1998-2002



Resim 131. Atilla İlkyaz, Şimdi Haberler Serisi, Fotoğraf Üzerine Çizim, 1998-2002

“Şimdi Haberler” serisi, güncel olana işaret etmekte ve yazıyormuş gibi resmetmektedir. Bu serideki resimsel göndermeler gazete kupürleri üzerinde gerçek sembollere dönüşmektedir. Bu gerçeklik kaynağını genellikle görülmüş ve yaşanmış olaylardan almaktadır. İlkyaz burada kendi iç dünyası dışındaki güncel olaylara yönelmektedir. Her gün gazete sayfalarında gördüğümüz haberlerin fotoğraflarından yola çıkıyor. Deprem görüntüleri, trafik kazası görüntüleri, öğrenci olayları gibi konular İlkyaz’ın çizgisel yorumlarına dönüşerek dikkat çekmektedir. Onun gördüğü şeyler, onun hayal dünyasındaki olayların örgüsel birer ipuçlarıdır. Onun için ipucu olan günümüz dünyasının gündelik hayatı bir tür diyalog başlangıcıdır. O izleyiciyi güncel ve popüler olanla bir diyaloga davet ediyor.¹⁵⁴ Atilla İlkyaz’ın kendine özgü duyarlılıklarıyla sevincini ve acısını kendi sanat sorunsalı dışında hiçbir kural ve ilkeye bağlı kalmadan sanatsal söylemini paylaştığını söyleyebiliriz.



Resim 132. Mehmet Yılmaz, Sakıncalı Çünkü Edepsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2010

¹⁵⁴ Hasan KIRAN, <http://myopera.com/atillailkyaz/blog/show.dmi/2976531>, 12.09.2009

Diğer bir sanatçı ve akademisyen Mehmet Yılmaz, “Sakıncalı Çünkü Edepsiz” adlı kitabında, ülkemizin son dönemine ilişkin çarpıcı ifadelerle yer vermiştir. Mehmet Yılmaz; “Devlet üniversitelerinin dinci ve milliyetçi muhafazakârının, özel üniversitelerin sermaye denetiminde olduğunu, karar sahiplerinin tavizsiz itaatkârlık beklediğini, özgürlüğün bir yanılsamadan ibaret olduğunu ve bir yanılsamadan ibaret olduğunu, ilköğretim ve ortaöğretim kurumlarının hemen hepsinin gerici kadrolara emanet olduğunu, özel okulların ve sağlık sisteminin yeni sermaye düzenine hizmet ettiğini, milli ve ahlaki hassasiyetler bahanesiyle özgür düşüncenin rafa kalkmış durumda olduğunu, sanat ve felsefe derslerinin gereksiz ve sakıncalı olduğunu, eleştiri ve düşünmenin yasak; inanç, tevekkül ve biatın zorunlu olduğunu ve bunun özgürlük olarak pazarlandığını, her türlü uyuşturucu inanç ve davranışı sorgulayan, eleştiren ve çomak sokanları öteden beri iktidarlar tarafından sakıncalı sayıldığını, o halde sakıncalı olmanın zamanı olduğunu...”¹⁵⁵ ifade etmiştir. Mehmet Yılmaz bu ifadesiyle, siyasi iktidarda bulunan yönetimin ideolojisini sindirme yöntemiyle empoze ettiği baskı yoluyla sanatsal, politik, dinsel, toplumsal ve ekonomik sisteminin yapısını sonuçları üzerinden tüm irdelemeye çalışmış ve yaptığı çalışmalarıyla da ifade ettiği görüşlerini tamamlar niteliktedir.

¹⁵⁵ Mehmet YILMAZ, Sakıncalı Çünkü Edepsiz, 1. Baskı, Ankara, Ütopya Yayınları, 2011, Arka Kapak Yazısı



Resim 133. Mehmet Yılmaz, Edepsiz Gazeteci, Duvara Yerleştirme, 2011



Resim 134. Cebail Ötün, Güvercin Tedirginliği, Yerleştirme, 2011

“Güvercin Tedirginliği”, sanatçının toplumsal travma karşısında çok katmanlı bakış açısının bir örneği. Hrant Dink’in aynı isimli yazısını içinde barındıran küçük bir güvercin yuvası yapıyor Ötün. Kasadan yapılmış yuvanın içi aynı bir güvercin barınağı gibi kuşun izleriyle örülü. Bu izlerin arasına ustaca yerleştirilmiş Dink yazısı ise bir mercek tarafından

büyüktölüyor. Böylece izleyici, tedirgin güvercinin çırpınışlarının yarattığı optik yanılsama/ bulanıklık içerisinde sanatçı tarafından belirli bir noktaya yönlendiriliyor. İçinden geçtiğimiz karmakarışık imgelerin arasından önemli olanı imliyor bizim için. İş bu kadarla kalsa, çok büyük bir farklılık yaratmayacak belki bizim için. Malzemesi başarılı kullanılmış, poetikası açık seçik görülebilir; güzel bir yapıtla karşı karşıya olacağız. Ancak Cebrail Ötgün yapıtını burada bitirmemiş. Sanatçı olarak yarasını üstlendiği bu güvercin sığınağının önüne bir de yerleştirme yapmış. İşte, işin asıl praksisi içeren, politik olan yönü de burası ve bu politika, sanılanın aksine, tümüyle bireysel bir duruştan yola çıkarak kurmuş kendini. Güvercin sığınağının hemen önünde yüksekçe bir kaide üzerinde sanatçının eskiz defteri duruyor. Bunu ilk bakışta bir taziye defteri, bir saygı sunumu gibi düşünebiliriz. Ne ki bununla kalmıyor. Bu bizim için daha önceden doldurulmuş bu defter. İçinde sanatçının yaşantısından izler taşıyor. Gündelik yaşamdan sahnelerin eskizlerinin çıkarıldığı, yer yer imgelemine zenginleştiren nesnelerin yapıştırıldığı, müdahalelerle gerçekliği aradığı; sanatçının görsel notları... Burada, öğrencilerin çalışmalarına ilişkin tutulmuş notlar da var, rektörlük seçimlerine ilişkin, katılınan bir toplantıda zihni toparlamak için yapılmış çizimler de, günlük politik durumlara dair saptamalar da. Hrant Dink'in katlinde bütün bu olguların bir yeri olduğunun bilincinde sanatçı. Henüz çizilmekten olan bir çizginin ömrü boyunca etrafımızdaki bütün gerçekliğin biçimlendiğini söylüyor. Tarih düşüncesinin "an"a nasıl dahil olduğunu, çağdaş sanat uygulamalarıyla bu "an"ın nasıl kuşatılacağını örnekliyor. Böylece politik olanın sanata içkinliğini anlattığı gibi, sanat tarihinin nesnesinin tarih değil de bizzat sanatın kendisi olduğunu da açık ediyor. Ötgün'ün "Güvercin Tedirginliği", bizi bir mercekten daha yakına gelmeye, odaklanmaya, dokunmaya, içine girmeye davet eden bu yapıt, güncel olanın yaygın adlandırılışla "kamusal olan"a değil, "politik olan"a mesafesini ölçüyor.¹⁵⁶ Sanatçı, toplumun güncel sorunları üzerinden gönderimlerde bulunarak varolan duruma eleştirel bir boyut kazanmıştır.

¹⁵⁶ Barış ACAR, (Erişim) <http://my.opera.com/hangarsanatsalolu%C5%9Fum/blog/>, 25.01.2010

İKİNCİ BÖLÜM

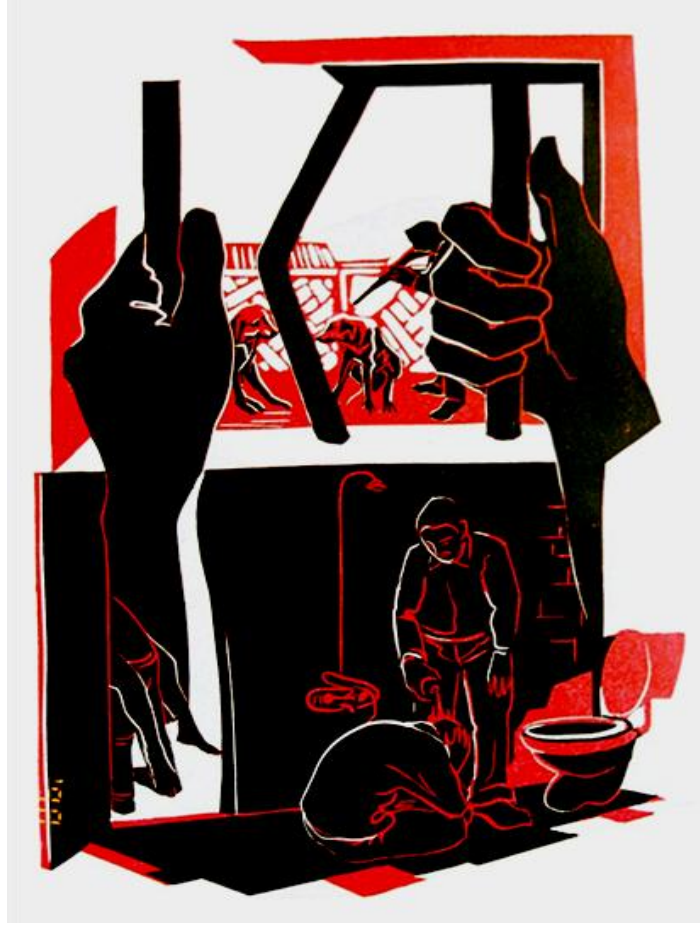
UYGULAMA ÇALIŞMALARI

2.1 UYGULAMA ÇALIŞMALARININ DÜŞÜNSEL VE BİÇİMSEL YAPILANMALARI

Günümüzde siyasi iradeler tarafından topluma sosyal, ekonomik, dinsel açıdan tahakkümde bulunulması sanatı ve sanatçıyı bu tartışmaların çekmektedir. Sanatçı da toplumun bir parçasıdır ve sorunsallarını içselleştirerek tepkisini ortaya koymaktadır.

Endüstri ve teknolojideki gelişmeler insan hayatında köklü değişimler yaşanmasına neden olmuştur. Bu durumun sonuçlarından biri olarak maddiyata dayalı çıkar yapısına bağımlı hale gelen birey, gelişen sermaye yapısı ile birlikte büyük insan kitlelerinin ona ve onun sunduğu olanaklara ulaşma sevdasıyla hareket etmesine ve yaşam mücadelesi vermesine neden olmuştur. Sermaye yapısıyla birlikte araştırmayan, sorgulamayan birey, alıcı konumundadır.

Siyasi unsurlar tarafından dayatılan siyasi tahakkümler, ekonomik kaygı ve bunalımlar, dini sömürüler, toplumsal çarpıklıklar, enerji oyunları, doğal kayıplar, yeni sistemler, sosyal yenilikler, yaşam standartları, işsizlik, istismar gibi benzeri konular toplum üzerinde olumsuz etkiler bırakmıştır. Bu tür sorunlar sanat yapıtlara bir problem olarak yer etmekte ve çalışmalarda politik gönderimlerde bulunma gereği hissedilmiştir.



Resim 135. Ramazan Baltacı, J.M.Cootze'nin Utanç adlı kitabı resimlemesi, Ağaç Baskı, 70x50 cm, 2005

Toplumsal yaşam ve sorunlar sanatsal işlere bir problem olarak lisans eğitimi sürecinde toplumun temel birimi olan ailedeki yaşanmışlıklara dikkat çekmek amacıyla özgün baskı tekniklerinden yüksek baskı tekniklerini siyah, gri ve kırmızı renkleri kullanarak çarpıcı hale getirmek istenilmiştir.



Resim 136-137. Ramazan BALTAÇI, Toplumsal İstismar, Karışık Teknik, 100x70 cm, 2009

Toplumsal İstismar bağlamında yüksek lisans öğrenimi sürecinde sosyal hayatın bir parçası olan aile kurumunun sağlıklı iletişim ve sosyalleşmesini engelleyen istismar başlığı altında, ataerkil toplumlarda kadın ve kız çocukların hakları ve yerleri yok denecek kadar az olmakla birlikte, farklı şekillerde okulda, evde, işte, çevresinde çeşitli istismarlara maruz kaldıklarını özgün baskı tekniği ile kolaj ve boya karışımı karışık bir teknikle afişe ederek 100x80 cm ebatlarında kalın kraft kağıt üzerine yapıştırma, aktarma ve boyama şeklinde aktarılmıştır.

Toplumsal istismar konusu, çok geniş bir alana hitap etmekte olup; aile içi şiddet, kadına ve çocuğa yönelik şiddet, töre cinayetleri, akraba evlilikleri, çocuk yaşta evlilik, çocukların eğitim hakkının gasp edilmesi, işçi ya da dilenci olarak çalıştırılmaları, kadınların çevrede ve işyerlerinde maruz kaldıkları taciz olayları genel olarak nedenleri üzerinden değerlendirilmiş ve araştırılarak resmedilmiştir. Bu malzemeler bilinçli bir şekilde kullanılmakta ve rastgele bir sonuç söz konusu değildir. Çalışmalardaki siyah ölümü, beyaz yaşamı, gri renk yaşam ile ölüm arasındaki çizgiyi, kırmızı renk olayın şiddetine gönderme yapmaktadır. Farklı atık malzemeler kullanılarak izleyici

üzerinde vicdani sorgulamasını vuruca hale getirmek ve günümüzün sanatsal anlayışına ve dönemine eleştirel bir bakış açısı getirmek için kullanılmıştır. Yapılan çalışmalarda, anlatım biçimine ilişkin Alman dışavurum sanatçıları ve Türk Grafik sanatçılarından referans alınmıştır.



Resim 138. Ramazan Baltacı, One Munite, Karışık Teknik, 200x100 cm, 2011

Genel anlamda düşündüğümüzde bu tür sorunlar daha çok ekonomik, dinsel ve toplumsal boyutta insanlar üzerindeki tahakkümden kaynaklanmaktadır. İnsanlar bir kovalamacanın peşinde koşuşturmakta ve dünyayla bağlarını kesmektedirler. Bu durum liberal ekonomik yapının getirisi olan kapitalizmin ürünüdür. İnsanlar sürekli kazanmanın, çalışmanın, makineleşmiş robot gibi yaşam sürmelerine ve çalıştıkça hırslanmalarına neden olmuştur. Bu sermaye yapısı sosyal bir varlık olan insanın diğer insanlarla iletişim kurması ve paylaşımda bulunmasını tamamen sanal

ortamlar üzerinden sanal ilişkiler yürütmesine neden olmuş, üretimden çok tüketmesine odaklı yapay bir yaşam sürmelerine neden olmuştur. Bu durumu oluşturan yapı yaşamımızın her alanında söz sahibi olmuş, kölesi konumuna getirmiştir. Evrensel insani değerler insanları çıkarları doğrultusunda bir yana itmesine neden olmuştur. Buna neden olan etkenler, ekonomik sermayeyi içinde bulunduran, politik iktidarlarını yücelten, dinsel baskılarla sömüren ve küresel sermaye yapısı bağlamında menfaatleri doğrultusunda insanları sistemlerine dâhil eden siyasi unsurlar toplumun gelişmesi yerine gizli güçlerine hizmet etmişlerdir.

Bu bağlamda siyasi unsurların tahakküm araçları sanatsal problem olarak çalışmalara konu olmuştur. Bu sanatsal yaklaşımla yüksek lisans tezine konu olan sanat ve siyaset ilişkisinde eleştirel bir tavır sergilemeye neden olmuştur. Çalışmaların aynı dilde anlatımları siyasi unsurlara karşıt bir durum oluşturmalarına farklı toplumsal konuları içermesi ise, hayatımızın her alanında tahakküm kurmalarından kaynaklanmaktadır.

Çalışmalarda yer alan konular ekonomik, toplumsal, dinsel ve siyasi bağlamda siyasi unsurların eleştirel bir plastik dilde sanatsal anlatımları söz konusudur. Yapılan uygulamalı çalışmalar, 10 adet sunta üzerine karışık teknikte arkalı-önlü 20 çalışmadan ve 1.50 x 75 cm ebatlarında 1 cm kalınlığında dikey formdan oluşmaktadır. Sunta, günümüzde mobilya malzemesi olarak ve belirli bir alanı kaplama, örtme ve saklama amaçlı kullanılmaktadır. Sunta ya da benzeri OSB malzemesi bu doğrultuda dış mekânda çeşitli güç sahiplerinin yüksek ve ihtişamlı yapılarının inşaatlarını kapatmak için kullandıkları malzeme olarak karşımıza çıkmakta ve sokak sanatçıları tarafından politik gönderimlerini yansıttıkları birer düzlem olarak da kullanılmaktadır.

Son 50 yıldır sanatçılar eserlerini kapitalist sisteme tepki olarak beyaz küp dediğimiz sanat galerisi ve müze düzenine tepki olarak da sokağa çıkarak çerçevesiz, ihtişamsız, kaidesiz olarak mesajını topluma iletmektedir. Bu durum muhalif bir tavır sergilenmesi anlamına gelmekte ve her türlü

tahakkümü eleştirmektedir. Bu nedenle yapılan çalışmalar da çerçevesiz, ihtişamsız, gösterişsiz, renksiz anlatımıyla kültürel sermaye düzenine tepki göstermekte ve herhangi bir yüzey üzerinde 10 adet suntanın dikey kenarlarından birbirlerine çivi yardımıyla tutturularak oluşturulan mekân kurgusuyla siyasi tahakkümlerin bizi sarıp sarmaladığı anlamına yönelik eleştirel bir tavır ve büyük boyutlarda 1, 50 ve 100 Amerikan Dolarları fotokopi ile çoğaltılarak çift taraflı bant aracılığıyla zemine yapıştırılmak suretiyle belirli sistematik aralıklarla suntalar arasındaki bağlantıyı sağlamakla birlikte sınıfsal farklılıklara göndermelerde bulunmaktadır. Bu mekân olgusu içerisinde zemin üzerinde dolaşmak serbest olup küresel sermaye simgesine tahakküm kurma hissi oluşturulmak istenilmiştir. Yapılan çalışmalarda konu edilen olayları simgeleyen görsellerin etrafını çevreleyen fotokopiyle çoğaltılmış aynı boydaki para resimleri bizleri çevreleyen küresel sermayeyi temsil etmekle birlikte hayatımızın her alanında tahakküm kurdukları için sarıp sarmaladığına göndermede bulunmaktadır. Para imgesi, küresel sermayeye bağımlı hale getirip cansız, kötümser, olumsuz bir hava estiren bir durumu göstermektedir. Yapılan çalışmalarda toplumsal konuları simgeleyen resimler mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlar sokak sanatının ve sanatçıların kullandıkları spreyl boyanın suntaya püskürtülmesiyle sunta üzerine aktarılmıştır. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp, sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Konu bağlamında farklı olay ve olguları ifade eden şekiller ve görseller, sembolik mesaj, politik gönderme, protesto, eleştiri ve ajitasyon içermemektedir. Bu konuların hemen üst kısımlarında yer alan dekoratif motifler tahakkümde bulunan siyasi unsurları simgelemektedir. Bu motiflerin şekilleri ideolojik yapılarına uygun bir duruma da politik bir gönderme yapmaktadır. Yapılan çalışmalarda özellikle İngiliz sokak sanatçısı Banksy'den ve Kara Walker, Kathe Kollwitz, George Grosz, Mary Beth Edelson, Yüksel Arslan, Hans Haacke gibi sanatçılardan referans almıştır.



Resim 139. Ramazan Baltacı, Nükleere Hayır!, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

Nükleere Hayır adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında 1cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışma, petrol ve doğalgaz'ın bazı ülkede geniş rezervler halinde bulunması ve bu kaynakların yenilenemez oluşu birçok ülkeyi nükleer araştırmalara ve nükleer enerjiden faydalanmaya yönlendirmiş, nükleer reaktörlerinde meydana gelen patlama ve sonucunda yayılan radyoaktif maddeler insanların ölümüne, ilişkili kanser vakalarına ve insanların sağlığının ciddi şekilde etkilenmesine sebep olmuştur. Bu nedenle nükleer enerji sisteminin bir takım çevrelerin maddi çıkarları için doğanın ekolojik sisteminin yok edilmesine yönelik siyasi unsurlara yönelik bir eleştiri getirmektedir. Ülkemizde Sinop ve Mersin illeri doğal güzellikleri ve denize sınır kentler olup, nedeniyle yapılacak nükleer santrallerle canlıların ve geleceğimizin yaşam mücadelesi vermesine neden olacağı düşüncesiyle el imgesi, “nükleeri istemiyoruz” anlamına gelmektedir.

Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreay boyanın sunta püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran küresel sermaye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 140. Ramazan Baltacı, Sanat Manavı Fuarı, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“Sanat Manavı Fuarı” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında 1cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışmada, her geçen yıl dünyanın farklı merkezlerinde sanat fuarları adı altında kültürel sermaye piyasasının nabzını tutan etkinlikler yapıldığına ilişkin ülkemizde yapılan fuarlarında sanat galerileri ve müzeler tarafından ağırlıklı olarak satış amaçlı olması nedeniyle daha çok manzara ve natürmort konulu çalışmaların yer alması sanatsal değeri düşürmekle birlikte piyasa resmi dediğimiz cumartesi ressamı olarak da bilinen kişilerin yaptıkları resimlere benzer sistemi eleştirmektedir. Bu nedenle fuar tam anlamıyla manav işi yapmaktadır. Yapılan bu fuar ve festivaller müze ve galerilerin tahakkümünde olan sanat anlayışı ve sanatçısının konumunu eleştirmektedir.

Çalışmada yer alan iki adet manav sepeti içinde farklı meyveler, piyasaya bir göndermedir. Bu kısımda yer alan görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreylere boyanın sunta üzerine püskürtülme yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp, sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Orta kısımda yer alan siyah beyaz yapııştırılan fotokopi ile çoğaltılan kolajlar dünyanın farklı bölgelerinde yapılan, küreselleşen sanat fuarlarının adları kullanılarak mantar gibi çoğalan sermaye yapısına gönderme yapmaktadır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri kara paralarını sanata yatırım yapan kişi ya da kurumları temsil etmektedir.



Resim 141. Ramazan Baltacı, Sezer-Yan Gelip Yatma Yeri Değildir, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“Sezar-Yen Gelip Yatma Yeri Değildir” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışmada, sezaryen ameliyatının doğum sırasında bebeği almak için yapılan bir ameliyat olduğunu, normal doğumun yapılamayacağı anlaşılan kadınlarda sezaryen doğum uygulandığını, böyle bir durumda insan hayatı ve sağlığının önem arz ettiğini, toplumun geleceği için sezaryen ameliyatının gerekli olduğunu, hamile kadına normal doğum konusunda ısrar etmek ölümüne neden olacağına ilişkin siyasi unsurların tahakkümüne yönelik tutumları eleştirilmektedir. Ayrıca, sezaryen yasasının toplum üzerinde kişisel yaşama hakkına müdahale etmektedir.

Çalışmada yer alan iki hamile kadın ve bebek figürlerinin farklılıkları simgelemektedir. Bu kısımda yer alan görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreay boyanın sunta püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri kamu ve özel sağlık kurumlarını temsil etmektedir.



Resim 142. Ramazan Baltacı, Doğal Katliam, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“Doğal Katliam” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışmada, Hidroelektrik Santralleri, Termik Santraller doğa ekolojisinde önemli değişimler oluşturduğu, yumuşak iklim yapısının karasallaştığı ve sertleştiği, su döngüsünün değiştiğini, yeraltı ve yerüstü su dengelerinin ve su kalitesinin olumsuz etkilendiği, kuraklığın baş göstermesi vb. durumlara sebep olan siyasi unsurların tahakkümünü eleştirmektedir. Çalışmada yer alan karşıt durumlar, bölge yaban bitki ve hayvan çeşitliliğinin büyük zarar gördüğünü, çayır ve meraların kurduğunu, hayvancılığın olumsuz etkilendiğini, doğa ve canlı sisteminin maddi çıkarlar doğrultusunda vahşice katledildiğini siyah beyaz olarak anlatılmaktadır.

Bu kısımda yer alan görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçıların kullandıkları spreylere boyanın sunta üzerine püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri kamu ve küresel enerji sermaye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 143. Ramazan Baltacı, İnsanlık Türbesi, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“İnsanlık Türbesi” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışmada, Kars'ta kültür varlıkları üzerine yapılan insanlık anıtının, karşısında türbenin bulunması nedeniyle “ucube” olarak nitelendirildiğini, anıtın insanlığın özü olan barış ve kardeşliği simgelediğini, kimi çevrelerin çıkarlarına ters düşmesi nedeniyle anıtın yıkıldığını eleştirmektedir.

Bu çalışmada yer alan semboller, anıtın insanlığın türbesinde ölümsüz olduğunu simgelemektedir. Bu kısımda yer alan görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreylerin boyanın sunta üzerine püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri kamu ve küresel sermaye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 144. Ramazan Baltacı, Döyt ayı döyt ayı döyt, Sunta Üzerine Karışık Teknik,
1.50x75 cm, 2012

“Döyt aytı döyt aytı döyt” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışma, 4+4+4 eğitim sistemi gereğince ortaokul sıralarında öğrencilerin yetenek, gelişim ve tercihlerine göre seçmeli dersler bulunacağı ve serbest kıyafet sistemiyle insanlara dayatmanın, zorlamanın olmayacağı düşünülmekte, fakat bu sistemin herhangi bir pilot uygulama yapılmadan çocukların deneme tahtası olarak kullanılması, çocukların gelişimleri oluşmadan küçük yaşta kişisel gelişimlerinin zarar göreceği ve sınıfsal farklılıkları ortaya çıkaracağı için yeni sistemin dolaylı olarak insanların kaygılanmasına neden olmakla birlikte topluma siyasi tahakkümü eleştirmektedir.

Bu çalışmada yapılan görseller sistemin sonucuna gönderme yapmaktadır. Görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreylerin boyanın sunta üzerine püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran sermeye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 145. Ramazan Baltacı, Benim Bedenim, Benim Kararım!, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“Benim Bedenim, Benim Kararım” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışmada, kürtaj yani rahim tahliyesi (halk arasındaki yaygın deyimini ile çocuk aldırma, bebek aldırma, gebelik aldırma) ile ilgili son yasal düzenlemeyle hamile kadınların çeşitli gerekçelerle aldırma istemeleri, dünyaya getirmek istememeleri kişisel bir tercih olup bireysel seçim hakkının gasp edilmesi söz konusudur. Bu çalışma ile insanların tercihleri üzerinde söz sahibi olmaya çalışanların yaşam hakkına müdahale etmeye çalışmanın doğru olmadığını anlatmak ve siyasi unsurların dayatmalarını eleştirmektedir.

Çalışmada yer alan alttaki figür hamile kadını, üstteki figür devleti, makas ameliyatı simgelemekte ve devletin tahakkümüne karşıt bir durum söz konusudur. Görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreylerin sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran sermeye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 146. Ramazan Baltacı, Medeniyetler İttifakı, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75cm, 2012

“Medeniyetler İttifakı” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışma, son yıllarda Medeniyetler İttifakı olarak isim ve kılıf değiştiren, fakat iç yüzü değişmeyen Dinler Arası Diyalog’un 28 Ekim 1965’te papanın onayıyla ilan edilen, “Papalığın 3. bin yıl hedefi olarak açıkladığı Asya’nın Hristiyanlaşması projesinin bir yöntemi olup; Papalığın “Çağdaş Hristiyanlaştırma ve Misyonerlik Usulü” ile ülkemizde yapılan misyonerlik faaliyetlerine göz yuman siyasi unsurları eleştirmektedir. Bu çalışmada misyonerlik faaliyetleri ile insanlara maddi çıkarlarına karşılık dinlerinin değiştirilmesi istenmekte, tek din, tek millet, tek bayrak çatısı altında sömürmek adına yapılan faaliyetleri eleştirilmektedir.

Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreylere boyanın sunta üzerine püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran sermaye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 147. Ramazan Baltacı, Ne kadar sevap o kadar ödül, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“Ne kadar sevap o kadar ödöl” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışma, İnsanların dini inançlarının öğrenmeleri üzerinden manevi duyguları karşılığında ödöl sunmak ve bunu cazip hale getirerek dini maddileştirmek yanlış olup; insanların duyguları üzerinden sömürölmesinin doğru olmadığını düşünölmekte ve tahakkümlerini eleştirmektedir.

Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreı boyanın suntaya püskürtölmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütönlük sağlanmışır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran sermeye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 148. Ramazan Baltacı, Silahlanma özgürlüğü, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75cm, 2012

“Silahlanma özgürlüğü” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışma, ülkelere barış ve demokrasi getirecekleri iddiasıyla insanların masumca katliamına neden olan emperyalist devletler, böl-yönet-sömür yöntemiyle özgürlük getirdiklerini iddia etmelerini ve işin özünün savaş bahanesiyle silah satışı ile ekonomilerine güç katma kaygısının olduğunu eleştirmektedir. Güvercin ve Özgürlük anıtı barışı sembolize etmekle birlikte silah ve uçak savaşı simgelemekte ve bir tezatlık oluşturmaktadır. İşte bu noktada emperyalist ülkeler savaşarak gittikleri yerlere barış, özgürlük ve demokrasi getirdiklerini dile getirmeleri inandırıcı gelmemektedir.

Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreay boyanın sunta püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran kara para sermeye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 149. Ramazan Baltacı, Sürü, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“Sürü” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında ve 1 cm kalınlığındadır.

Bu çalışma, devlet liderleri tarafından toplumu oluşturan bireylerin, iktidarın ideolojileri doğrultusunda hareket etmeleri, uyumlu olmaları, muhalif olmamaları, yapılan her şeyi onaylamalarını eleştirmektedir. Bu çalışma, toplumu oluşturan bireylerin sürü mantığı çerçevesinde güdülmesine eleştirel bir yaklaşım getirmektedir. Çalışmada koyun sürüsü toplumu, el imgeleri de siyasi unsurları simgelemektedir.

Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreylere boyanın sunta üzerine püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran küresel sermaye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 150. Ramazan Baltacı, Görmezlikten, duymazlıktan, işitmezlikten geleceksin!, Sunta
Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“Görmezlikten, duymazlıktan, işitmezlikten geleceksin!” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışma, insanların yaşamsal döngü içerisinde diğer insanlarla sağlıklı iletişim kurmak için birçok ifade yöntemi kullandığını ve bir takım güçlerin korku psikolojisi ile bastırılarak, ifade özgürlüğünü engellemeye yönelik eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. Yapılan çalışmada insanların sağlıklı iletişim kurmalarını engelleyen yenedünya düzeni medya araçlarına göndermede bulunarak eleştirilmektedir.

Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreylerin boyanın sunta üzerine püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran küresel sermaye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 151. Ramazan Baltacı, GDO, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“GDO” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışmada, son zamanlarda hormonlu, kimyasal katkı, genetiği oynanmış sağlıksız gıda ürünleri ile toplum sağlığı ile oynandığı ve muzun içerisinde mısır çıkması, elmanın içinden üzüm çıkması, armudun içinden çilek çıkması GDO’lu ürün ile toplum sağlığının risk altında olduğunu göstermekte ve ilgili tahakkümleri eleştirmektedir.

Çalışmada yer alan siyah beyaz şablon baskıda armut formunu oluşturan farklı meyvelerin içinin dışından farklı olduklarını göstererek yiyeceklerimizdeki tehlikeyi anlatmak istenilmiştir. Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreylere boyanın sunta üzerine püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran küresel sermaye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 152. Ramazan Baltacı, Aramızdaki fark, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 150X75 cm, 2012

“Aramızdaki fark” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışma, İnsan yaşamının bir takım oyunlarla son bulması gerçeği günümüzün güncel sorunlar olduğunu, yaşamak her bireyin hakkının olduğunu ve üst düzey toplum sınıfın alt sınıflar üzerinden nemalanarak bir takım çıkar elde ederek insanların yaşamlarının ölümle son bulmasının cinayet olduğunu eleştirmektedir.

Bu çalışmadaki siyah beyaz şablon baskı ile sınıfsal farklılıklar arasındaki durumu anlatmaktadır. Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreay boyanın sunta üzerine püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran küresel sermaye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 153. Ramazan Baltacı, 3'ü 1 arada, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“3’ü 1 arada” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında ve 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışmada üniversiteler, bilimsel çalışmaların yapıldığı düşüncelerin özgürce ifade edilebileceği sorunlara tartışarak çözüm yollarının bulunabileceği özerk eğitim kurumlar olması gerektiği, üniversite öğrencilerinin siyasi unsurların düşünce yapılarına muhalif olmaları ve yumurta gibi tehlike arz etmeyecek maddeleri fırlatma gerekçesiyle fiziksel şiddet teşebbüsünde bulundukları için cezaevine hapsedilmeleri üniversitelerin ve mevcut yapının ne kadar özgür düşünce ortamı olduğu eleştirilmektedir.

Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreylere boyanın sunta üzerine püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran küresel sermaye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 154. Ramazan Baltacı, Savaş ve Barış, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 150X75 cm, 2012

“Savaş ve Barış” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışma, savaş ve barış kavramları birbirine zıt anlamlar ifade eden sözcükler olmakla birlikte dünya üzerinde bıraktıkları etkinin büyük olduğunu, savaş; kaos, acı, keder, bunalım, ölüm, yıkım, nefret gibi olumsuz kavramların bütününe ifade ettiğini, barış ise tam tersi olan olumlu kavramları ifade etmekte birlikte egemen güçler tarafından barış adı altında savaşı meşru hale getirerek insanlara kaos, acı, keder, bunalım, ölüm, yıkım gibi duyguları yaşatarak gizli emellerini gerçekleştirmelerinin etik olmadığını ifade etmekte ve eleştirmektedir.

Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreay boyanın sunta püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran küresel sermaye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 155. Ramazan Baltacı, In 3/Out 2, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“In 3/ Out 2” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışmada çekirdek aile, anne-baba ile kız ve erkek çocuktan oluştuğunu ve çekirdek aile toplumun temel taşı oluştuğunu, topluma üç çocuk ısrarında bulunarak insanların tercihleri üzerinde tahakkümü eleştirmektedir. Bu çalışma, bu baskının topluma yazılı-görsel medyada zaman zaman dillendirilmekte ve dikte edilerek moda haline getirilerek güncel konumunun pekiştirilmesi eleştirilmektedir. Çalışmada modayı temsil eden In/Out kavramları üzerinden durumu anlatılmaktadır.

Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreay boyanın suntaya püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri bizleri saran küresel sermaye sahiplerini temsil etmektedir.



Resim 156. Ramazan Baltacı, Kan ve Petrol, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“Kan ve Petrol” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında ve 1 cm kalınlığındadır.

Bu çalışma, son yüzyılda küresel güçler tarafından ekonomik sermaye kaynağı olan petrole sahip olmak ve sömürmek için petrol yataklarının bulunduğu Ortadoğu ülkelerinde savaflara neden olduğu, emperyalist güçlerin hunharca acımadan yeni silahlarını deneme fırsatı buldukları kanlı şiddet görüntüleriyle sonlandığı savafları ve ülkelerin yer altı kaynaklarından biri olan petrolü sömürerek kara paralarına kara para katarak ekonomik çıkar sağlamalarını eleştirmektedir. Yapılan çalışmada siyah beyaz şablon baskıda savaş-petrol-silah döngüsü içerisinde kan ve ölüme gönderimde bulunmaktadır. Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreyl boyanın sunta üzerine püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmanın etrafını çevreleyen para imgeleri küresel silah tacirlerinin kara paralarını simgelemektedir.



Resim 157. Ramazan Baltacı, Bienal A.Ş., Sunta Üzerine Karışık Teknik, 1.50x75 cm, 2012

“Bienal A.Ş.” adlı çalışma sunta üzerine şablon baskı yöntemi ve kolaj kullanılarak karışık teknikte yapılmış olup; 1.50 x 75 cm ebatlarında, 1 cm kalınlığında ve çerçevesizdir.

Bu çalışmada bienal, iki yılda bir yapılan sanatsal etkinliklerin yapıldığı organizasyon olup, dünyanın farklı yerlerinde önemli bienaller yapılmakta, son dönemde yapılan güncel sanat eserlerine ilişkin referanslar verdiği ve bu tür etkinliklerin sanat ve sanatçıyı desteklemekle birlikte sistemin getirisi olan pazarlamayla popüleritesini artırdığı anlatılmaktadır. Bu çalışmada bienallerin aslında küresel sermaye sahiplerinin ekonomik çıkarlarına hizmet ettiğini ifade etmekte ve eleştirmektedir.

Yapılan çalışmada bienal logosu kültürel sermayeyi, zincirle bienale bağlanan kasa formu şirketleri temsil etmektedir. Konuya ilişkin görseller mukavva üzerine çizilip maket bıçağı yardımıyla oluşturulan bu şablonlara, sokak sanatçılarının kullandıkları spreay boyanın sunta üzerine püskürtülmesi yoluyla sunta üzerine aktarma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekiller ayrıntılı olmayıp sembolik olarak basit bir şekilde resmedilmiş, olayın genel kurgusu içinde ifadenin anlatımı renkçiliğe karşı sadece açık ve koyu vurgusu yapılarak hem kendi içinde hem de diğer çalışmalarla bir bütünlük sağlanmıştır. Üst kısımda yer alan dekoratif motif şekli, tahakkümde bulunan siyasi unsurların ideolojik yaklaşımını simgeleyerek politik bir gönderim söz konusudur. Çalışmayı ikiye ayıran T formunda sırlanan para imgeleri bizleri saran küresel sermaye sahiplerini temsil etmektedir.

SONUÇ

Toplumsal, ekonomik, dinsel ve siyasal bağlamda siyasi iradeler tarafından tahakkümde bulunulması ile sanat ve siyaset ilişkili kavramların tanımlanması, siyasetin modern öncesi dönemden itibaren sanatla ilişkili olarak tarihsel gelişimi ve siyasi ideolojinin etkisini, tahakkümünü sanatçılar yapıtlarında işlemişlerdir. Konuya ilişkin sanatçıların ve yapılan çalışmaların konu-biçim-düşünce açısından incelenip irdelenerek, konuya uygun aynı anlatım diliyle farklı toplumsal konular içeren uygulamalarla politik göndermelerde bulunarak siyaset ve sanat ilişkisinde eleştirel bir yaklaşımla sonuçlandırılarak bir bütünlük sağlanmıştır.

Sanat ve siyaset bağlamında tarihte krallıklar, imparatorluklar ve devletler; iktidarlarının gücünü göstermek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek amacıyla sanat bir araç olarak kullanmıştır. Ortaçağ boyunca tahakküm araçları, dinsel konularda özellikle insanın çektiği acılar siyasal amaçlarla kullanılmış ve hristiyanlığa ait olguların yanı sıra toplumsal yapıtlarda konu olarak işlenmiştir.

İdeolojik olarak tahakküm yöntemlerinin en yaygın biçimde kullanıldığı modern süreçte faşist ve sosyalist siyasi iktidarların sanatla iç içe yaşandığı bu dönemde çıkarlarına hizmet etmekle birlikte karşıt bir durum sergileyen sanatçılarda eleştirel tavırlarını yapıtlarıyla ve manifestolarıyla dile getirmişlerdir. Postmodern süreçte toplumu her alanda tahakküm altına bağlamında kamu ve sermaye güçleri varlıklarını ve sürekliliklerini gerçekleştirme alanlarında sanatı desteklemişlerdir, eser satın alarak kültürel sermaye oluşturmuşlardır. Bu kültürel sermaye sahipleri sanatı, galeri ve müzelerde, bienal ve festivallerde büyük sponsorluk faaliyetleri maddi olarak desteklemiş küresel dolaşımını sağlayarak kendilerinin uluslararası pazarda tanınması için etkili bir yöntem olarak sanat dallarının her birinden yararlandığı anlaşılmıştır.

Postmodern dönemde sanatın bu kadar sömürülmesine karşı, sanatçı eserlerinde endüstri ve tüketim toplumuna karşı bir tutum sergilemiştir. Sanat 1950 sonrasında kamu ve şirketlerin oluşturduğu kültürel sermaye sistemi içerisinde sanat ve sanatçıyı sisteme bağlı hale getirmekle birlikte sistemin yanlışlıklarını ortaya çıkaran kurumsal eleştiri anlamında muhalif sanat ve sanatçılar da ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, galeri ve müzelere destekte bulunan vakıfları ile kamu ve kültürel sermaye sahibi güçlerin ideolojik olarak üretimlerini, faaliyetlerinin iç yüzlerini deşifre ederek toplum üzerinde gerçek yüzlerini ortaya çıkarmışlardır. Bu nedenle son dönemlerde yapılan çalışmalarda sistemi eleştiren kamusal olaylara göndermelerde bulunarak siyasi tahakkümleri eleştiren işler olarak ortaya çıkmıştır.

Uygulama çalışmalarında, siyasi unsurlar tarafından dayatılan siyasi tahakkümler, ekonomik kaygı ve bunalımlar, dini sömürüler, toplumsal çarpıklıklar, enerji oyunları, doğal kayıplar, yeni dayatma sistemler, sosyal farklılıklar, yaşam standartları, işsizlik, istismar gibi benzeri konular toplum üzerinde olumsuz etkiler bırakmış olup, bu tür sorunlar sanat yapıtlarına bir problem olarak yer etmekte ve çalışmalarda politik gönderimlerde bulunma sonucuna varılmıştır.

Çalışmalarda tuval dışında bir malzeme olan sunta üzerine sokak sanatı tekniği içerisinde değerlendirilen şablon baskı ve kolaj karışımı bir teknikte siyah beyaz renk sadeliğiyle vurguyu artırıp ifadeyi güçlü hale getirerek aynı dilde anlatımları siyasi unsurlara karşıt bir durum oluşturmakla birlikte bir bütünlük sağlamakta, farklı toplumsal konuları içermesi ise; hayatımızın her alanında tahakküm kurmalarına yönelik eleştirilmesi sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

ACAR, Barış, “Hangar’da Saklı Olan Ya Da Sanat Tarihinin Faily Sanattır”, (Erişim) <http://my.opera.com/hangarsanatsalolu%C5%9Fum/blog/> , 25.01.2010

AKBULUT, Durmuş, **Andy WARHOL Plastik Suretler Belgeseli**, (Erişim) <http://www.cekirdekfilm.com>, Çekirdek Film, 2009

AKYÜREK, Fatma, **Heykellerle Cumhuriyet Tarihimiz**, Nazım Hikmet Akademisi Semineri, Mayıs, 2010, 16

ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Batı sanatında Akımlar**, 2.Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008

ATKINS, Robert, “**Touching the Rawest Nervest**”, (Erişim) www.roberttatkins.net, 2012

BALİÇ, İlkey, **İnsan Neyle Yaşar**, İKSV 11.Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1.Baskı, İstanbul, 2009

BAŞARAN, Aylin, **20.yy’da Heykel Sanatı ve Propaganda**, Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ, 2010

BAUDRILLARD, Jean, **Tüketim Toplumu**, çev.Hazal DELİCEÇAYLI-Ferda KESKİN, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997

BAYKAM, Bedri, (Erişim) <http://www.bedribaykam.com/bb/enstalasyon.html>, 28.06.2012

BERGER, John, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur SALMAN, 1.Bölüm, İstanbul, Metis Yayınları, 1995

Berlin Duvarı Bilgileri, (Erişim)

<http://www.zenginbilgiler.com/cografya/9762-berlin-duvari-bilgileri.html>,
15.06.2012

BOURDİEU, Pierre, **Destinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**, çev.Richard Nice, Londra Melbourne: Routledge ve Kegan Paul, 1984, 228

CAMERON, Dan, “**Şiirsel Adalet**”, İKSV 8.İstanbul Bienali Rehberi, 1.Baskı, İstanbul, 2003

CLARK, Toby, **Sanat ve Propaganda**, çev.Esin HOŞSUCU, 1.Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004,

ÇAKIRKAYA, Sena, **Çağdaş Sanatta Kurumsal Eleştiri ve Türkiye’deki Tartışmaları**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010

DOMENACH, Jean Marie, **Politika ve Propaganda**, çev. Tahsin YÜCEL, 2.Baskı, Varlık Yayınları, 1995

EISENMAN, Stephen, **Ebu Graib Etkisi**, çev.İşıl ÖZBEK, 1.Baskı, İst., Versus Yayınları, 2007

Ekim Devrimi, (Erişim)tr.wikipedia.org/wiki/Ekim_Devrimi, 21.07.2012

ERDEN, Osman, **Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey**, Tempo Dergisi Eki, Mart 2012

GÜMÜŞ, Semih, **Sanat ve Siyaset**, (Erişim)

<http://www.notoskitap.blogspot.com>, 10.08.2012

GOMBRICH, Ernst.H. **Sanatın Öyküsü**, çev. Bedrettin CÖMERT, 3.Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986

Grafiti Sanatı ve Dünyadan Grafiti Örnekleri, (Erişim)
<http://www.diliminucunda.com/grafiti-sanati-ve-dunyadan-grafiti-ornekleri.html>, 10.06.2012

GRAHAM-DİXON, Andrew, **Sanat Atlası**, çev. Ayça SABUNCUOĞLU-Begüm KOVULMAZ, 1.Baskı, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2010

GUILBAUT, Serge, **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, çev.Elif GÖKTEKE, 1.Baskı, Sel Yayıncılık, 1.Baskı, 2009

GÜNAY, Uğur, (Erişim) <http://www.fotoritim.com/yazi/ugur-gunay--gerilla-kizlar>, 24.07.2012

HOFFMAN, Jens, PETROSA, Andriona, **İsimsiz**, İKSV 12.Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, 1.Baskı, İstanbul, 2011

İNAL, İnsel, **Kamusal Alanlarda Yeni Sanatsal Arayışlar; Yeni Diyaloglar ve Bu Diyalogların Yöntemleri**, 2.Uluslararası Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 2008

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, İstanbul, İzlenim Sanat Yayınevi. 2009

KIRAN, Hasan, (Erişim)
<http://myopera.com/atillailkyaz/blog/show.dmi/2976531>, 12.09.2009

KORKMAZ, Fatma Deniz, **Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat**, Yüksek Lisans Tezi, 2006

LEMERT, Charles, **Sociology After the Crisis**, Boulder, Coloroda: Westview Pres,1995

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev.Cevat ÇAPAN-Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitapevi, 2009

MADRA, Beral, (Erişim)
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=231336>, 29.07.2007

Mc LUHAN, Marshall, **“Media Log”**, Explorations Magazine, 4.February.1955, 55

Mimarlar Odası, (Erişim)
<http://www.mimarlarodasi.org.tr/index.cfm?sayfa=etkinlik&Sub=detail&RecID=809>, 2009

ÖTGÜN, Cebrail, **“Sanat ve Şiddet”**, Gazi Üniv. GSF Sanat ve Tasarım Dergisi Mart 2008, Sayı:1, 102

Sokağın Gizemli Sanatçısı, (Erişim) <http://www.yorumla.net/diger-sanatlar/839281-sokagin-gizemli-sanatcisi-anksy.html>, 15.06.2012

STALLABRASS, Julian, **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, çev. Esin SOĞANCILAR, 1.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009

ŞAHİNER, Rıfat, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernizmin Yapıbozumu**, 1.Baskı, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008

ŞİMŞEK, Aydın, **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar**, 1.Baskı, İstanbul, Ümit Yayınları, 2000

TÜMER, Gürhan, Dosya: Grafiti, **Arredamento Mimarlık Dergisi**, İstanbul, Eylül 2009, s.106

WU, Chin-Tao, **Kültürün Özelleştirilmesi- 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, çev.Esin Soğancılar, 1.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 1.Baskı, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2006

YILMAZ, Mehmet, **Sakıncalı Çünkü Edepsiz**, 1.Baskı, Ankara, Ütopya Yayınları, 2011

YILMAZ, Mehmet, **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**, 1.Baskı, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2009

ÖZET

[BALTACI, Ramazan]. [Sanat ve Siyaset İlişkisinde Eleştirel Tavır], [Yüksek Lisans Tezi], Ankara, [2012].

Toplumun yönetimde söz almaya başlamasıyla süre gelen ve günümüzde de farklı boyutlarda sanat ve siyaset bağlamında toplumda bireylerin siyasi tahakkümlerinin zorluklarına yönelik mücadelesi ile diğer güç ve sınıflara karşı mücadelelerine sanat tanıklık etmiş, farklı şekillerde sanat yapıtlarına eleştirel olarak aktarmışlardır.

Matbaanın bulunması, keşifler, aydınlanma, Fransız İhtilâlı ve sanayi alanındaki gelişmelerin yaşandığı süreç sonunda modern dönemde ekonomik, politik, dinsel ve toplumsal yapıyı kullanarak yapılan özellikle, 1. ve 2. Dünya Savaşlarında faşist ve sosyalist iktidar güçlerin ideolojik hedeflerine ulaşmak için yürüttükleri faaliyetleri meşrulaştırmak ve toplum tarafından benimsenmesi için sanat hem kullanılmış hem de karşıt düşünce etrafında toplanan grupların yapılanmasına neden olmuş, sanatçıların çeşitli dışavurumlar, manifestolar, farklı anlatım dilleriyle ifade etmelerine neden olmuştur.

Modern dönemin görüş ve doğrularının geçerliliğini yitirmesiyle 1950 ve 1960 sonrası değişen sanat algıları iktidar güç unsurları ile birlikte liberal ekonomik güç unsurlarının kültürel sermayesi çevresinde şekillenmiştir. Bu yapı, kurumsal eleştiri ve muhalif olma durumunu ortaya çıkarmıştır. Sanat bu durumda, siyaset ile ilgili olarak günümüze kadar olan süreçte savaş karşıtı çalışmalardan kadın hareketlerine, sağlık sorunlarından toplumsal sınıfların mücadelelerine, kimlik sorunlarından özgürlük mücadelelerine kadar birçok konuyla ilgili yapılan çalışmalar sanatsal ürün olarak ortaya çıkmıştır. Çağımızda her türlü tahakkümün açık alıcısı haline getirilen bireyin, her türlü

iktidar karşısındaki duruşu ve kendi gerçekliğini yaratma savaşı vermesiyle yaşam mücadelesini etkin bir şekilde göstermiştir.

Bu doğrultuda yapılan çalışmalarda yer alan konular ekonomik, toplumsal, dinsel ve siyasi bağlamda siyasi unsurların eleştirel bir plastik dilde sanatsal anlatımları söz konusudur. Yapılan uygulamalı çalışmalar, 10 adet sunta üzerine karışık teknikte arkalı, önlü 20 çalışmadan ve 1.50 x 75 cm ebatlarında 1 cm kalınlığında dikey formdan oluşmakta ve sergi salonu duvarına ve çerçeve ve ihtişama tepki olarak boş alan üzerinde çeşitli argümanlarla mekân kurgusu kurularak politik gönderimlerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler

- | | |
|------------|----------------------|
| 1. Sanat | 4. Kültürel Sermaye |
| 2. Siyaset | 5. Kurumsal Eleştiri |
| 3. İktidar | |

ABSTRACT

[BALTACI, Ramazan]. [Relationship Between Art and Politics Critical Attitude], [Master Thesis], Ankara, [2012].

Time to talk about the management of the society from the beginning, and today the community of individuals of different sizes in the context of art and politics, the struggle for political and other challenges of tahakkümünün art has witnessed the struggle against power and classes, as a delegate to the critical works of art in different ways.

Presence of the printing press, discovery, enlightenment, the French Revolution and the end of the process industry developments took place in the modern era, economic, political, religious, and social structures, especially in using the 1st and 2 achieve the objectives of the World Wars, the ideological forces of fascist and socialist power to legitimize their activities for and used by the community for the adoption of both art and thought as well as the opposing groups gathered around the structure caused by the artists of various manifestations, manifests, has led to different expression languages to express.

Loses sight of the modern period, and the validity of the lines 1950 and 1960 after the ruling power in changing perceptions of art with elements of the cultural capital of the elements of the liberal economic power has been shaped around. This structure revealed that the status of the institutional critique and opposition. Art in this case, politics and women's studies in relation to the present process, the anti-war movements and struggles of social classes, health problems, identity issues, ranging from the struggles of the freedom of art, has emerged as the studies on the subject. In our era of domination turned receiver turned into all kinds of individual's attitude towards any kind of power, and to give battle to create its own reality show with the struggle for existence in an effective manner.

In this context the issues in studies of economic, social, religious and political factors in the political context, there is a critical artistic expressions of plastic language. The practical work, 10 pieces of art, mixed media on plywood sides, and 1.50 x 75 cm in size 20 studies on both sides of 1 cm thick vertical wall of the exhibition hall is composed of form and space in response to the magnificence of the frame and place on the various arguments establishing political fiction submissions have been made.

Key Words

1. Art
2. Politics
3. Competence
4. Cultural capital
5. Institutional critique

