



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**VEKİL KÜLTÜRDEN ART BRUT'E US DIŞI
BİR YAKLAŞIM**

MEHMET ÇELİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Ana Sanat Dalı

2023-AĞUSTOS
BATMAN
Her Hakkı Saklıdır

TEZ KABUL VE ONAYI

Mehmet ÇELİK tarafından hazırlanan “Vekil Kùltürden Art Brut’e Us Dışı Bir Yaklaşım” adlı tez çalışması 31/08/2023 tarihinde aşğıdaki jüri tarafından oy birliğı / oy çokluğu ile Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Başkan (Danışman)

Doç. Dr. Haydar BALSEÇEN

.....

Üye

Doç. Dr. Barış YILMAZ

.....

Üye

Dr. Öğrt. Üyesi Ebru YILDIRIM

.....

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Prof.Dr. Osman PAKMA
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules and ethical conduct. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all material and results that are not original to this work.

İmza

Mehmet ÇELİK
BATMAN - 2023

ÖZET

YÜKSEK LİSANS

VEKİL KÜLTÜRDEN ART BRUT'E US DIŞI BİR YAKLAŞIM

Mehmet ÇELİK

**Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı**

Danışman: Doç. Dr. Haydar BALSEÇEN

2023, 53 Sayfa

Jüri

Danışmanın : Doç. Dr. Haydar BALSEÇEN

Doç. Dr. Barış YILMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Ebru YILDIRIM

Sanatçının kendini var edebilmesinin doğasında muhalif bir kişilik ve karşı koyabileceği bir alan oluşturabilmesi yatmaktadır. Zıtlıklar üzerine kurulu bu evrende çatışma ortamından yeni fikirlerin ortaya çıktığı bilinmektedir. Sanatçı (entelektüel) yaşadığı dönemin bilinen, gözde düşünce ve sanat akımlarına karşı yeni düşünce sistemleri ve alternatif sanat akımları yaratma (oluşturma) arayışına gider veya icat etme yolunu seçer. Sanatçı yerleşik ve kalıplaşmış algılara karşı bir duruş sergileyerek kendini yeniden var etmenin, karşı çıktığı fikirlerin varlığına bağlı olduğunu da bilmektedir. Bu karşı duruşu sergilerken bazen bilerek ve isteyerek, provokatif veya sinir uçlarına dokunacak eserler ortaya koyarlar. Bu eserler, toplumun dokunulması ve eleştirilmesi yasak olan tabularını hedef alarak, insanların hassas, girilmesi yasak olan alanlarını sarsmayı hedeflerken eleştiri ve tartışma ortamı yaratmayı amaçlar. Toplumun kutsal saydığı her türlü nesne ve kişilerin başında olduğunu var saydığı “hale”yi indirmek isterler. Genellikle sanatlarını politik veya sosyal bir mesaj ile birleştirip o şekilde sunarlar. Fransız sanatçı ve yazar Jean Dubuffet çatışma alanı olarak “kültür”ü (kendine ait kelimelerle ifade edersek “vekil kültür” veya “resmi kültür”) karşısına alırken bu provokatif rolü de üstlenmiştir.

Jean Dubuffet genç yaşından itibaren geleneksel kültürel değerlere; yapıları ve normlara karşı çıkan veya döneminin kültürel düzenini eleştiren bir sanatçıdır. Dubuffet, toplumdaki normlara meydan okuyarak, sıradan veya kabul edilen fikirleri sorgulamayı amaçlar. Normların kaynağının egemen güç olduğunu, egemen gücün normu kendi standartlarına göre oluşturduğunu varsayar. Karşısında durduğu asıl konu normların kaynağı olarak gördüğü “Batı Kültürü”dür. Jean Dubuffet “Boğucu Kültür” isimli kitabında yapay olarak oluşturulmuş “vekil kültür”ün sanatı nasıl etkisi altına aldığını ve sanata nasıl yön verdiğini anlatmaya çalışmıştır. Ona göre kültürün güdümünde hareket eden bir sistemin yaratıcı sanatsal üretimi ve koşullanmış kültür adamlarının yanıltıcı düşüncelerinin bir yansıması olan nesneler olduğunu söyler. Çünkü yaratıcı ve yıkıcı olan bir eserin bize ulaşmasının çok zor olduğunu anlatır.

Dubuffet toplumun beklediği şekilde davranmanın, bireylerin özgünlüklerini bastırdığını ve sanatın özgür ifadesini yok ettiğini belirtir. Toplumun dışladığı ya da toplumun dışında kalmayı tercih eden sıra dışı ve marjinal bireylerin, toplumun bu beklentilerinden uzaklaşarak gerçek bir yaratıcılık inşa edeceklerine inanır. Uzun zamandır aradığı sorunun cevabını toplum dışı kalmış, ötekileştirilmiş bu bireylerde ve onların yaptığı çalışmalarda aramaya başlamıştır. Geleneksel sanat eğitiminden etkilenmemiş, akademi tezgahından geçmemiş, kurallara bağlı olmayan ve toplumsal normlara uymayan sanat eserlerini ifade eden “Art Brut”un, toplum dışı özel bireylerin hayal dünyasının benzersiz bir dışa vurumu olduğunu ve toplumun sınırlayıcı etkilerinden uzak durarak gerçek yaratıcı sanata ulaştığını ifade eder.

Anahtar Kelimeler: Art Brut, Jean Dubuffet, Kültür, Kültür Endüstrisi

ABSTRACT

MS THESIS

FROM ATTORNEY CULTURE TO ART BRUT, AN UN-US APPROACH

Mehmet ÇELİK

**BATMAN UNIVERSITY SOCIAL SCIENCES INSTITUTE
ART DEPARTMENT**

Advisor: Assoc.Prof.Dr. Haydar BALSEÇEN

2023, 53 Pages

Jury

Advisor: Assoc.Prof.Dr. Haydar BALSEÇEN

Assoc.Prof.Dr. Barış YILMAZ

Asst.Prof. Ebru YILDIRIM

The nature of the artist's self-existence lies in his/her ability to create an oppositional personality and a space where he/she can oppose. In this universe based on opposites, it is known that new ideas emerge from the conflict environment. The artist (intellectual) seeks to create (make) new systems of thought and alternative art movements against the known, favourite thought and art movements of the period in which he/she lives, or chooses the option of invention. The artist is also aware of the fact that taking a stance against established and stereotyped perceptions and re-existing himself depends on the existence of the ideas he opposes. In taking this stance, they sometimes deliberately and intentionally produce works that are provocative or touch nerve endings. These works aim to create an environment of criticism and discussion while aiming to shake people's sensitive, forbidden areas by targeting the taboos of society that are forbidden to be touched and criticised. They want to bring down the "halo", which they assume to be at the head of all kinds of objects and persons that society considers sacred. They usually combine their art with a political or social message and present it that way. French artist and writer Jean Dubuffet took on this provocative role while confronting "culture" (in his own words, "surrogate culture" or "official culture") as a field of conflict.

From a young age, Jean Dubuffet was an artist who challenged traditional cultural values, structures and norms or criticised the cultural order of his time. By challenging the norms of society, Dubuffet aims to question ordinary or accepted ideas. It assumes that the source of norms is the sovereign power and that the sovereign power creates the norm according to its own standards. It is the "Western Culture" that he shows as the source of the norms he opposes. In his book "Stifling Culture"(Boğucu Kültür), Jean Dubuffet tried to explain how the artificially created "surrogate culture" influenced and shaped art. According to him, it is the creative artistic production of a system guided by culture and objects that are a reflection of the misleading ideas of conditioned cultural men. Because he tells us that it is very difficult for a creative and destructive work to reach us.

Dubuffet states that behaving as society expects suppresses the originality of individuals and destroys the free expression of art. He believes that extraordinary and marginalised individuals who are excluded by society or who prefer to remain outside of society can build real creativity by moving away from these expectations of society. He started to look for the answer to the question he had been searching for a long time in these outsider, marginalised individuals and their works. He states that "Art Brut", which refers to works of art that are not influenced by traditional art education, have not passed through the academic procedure, are not bound by rules and do not comply with social norms, is a unique expression of the imagination of private individuals outside society and that they reach true creative art by staying away from the limiting effects of society.

Keywords: Art Brut, Jean Dubuffet, Culture, Culture Industry

ÖNSÖZ

Engin bilgileriyle Art Brut konusıyla tanışmamı sağlayan hocam Sayın Prof. Dr. Seçkin Aydın’a, çalışmamın şekillenmesinde, bilgi ve tecrübeleriyle destek aldığım değerli danışmanım Doç. Dr. Haydar Balseçen’e ve tez süresince desteğini esirgemeyen aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Mehmet ÇELİK
BATMAN-2023



İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	viii
1.GİRİŞ	1
1.1. Kültür	2
1.2. Kültür Endüstrisi.....	7
2. JEAN DUBUFFET	13
2.1. Dubuffet “Yaratıcı Zihnin Temel Özellikleri”	19
2.2. Jean Dubuffet’e Ait Eserler	22
3. ART BRUT	28
3.1. Art Brut Sanatçıları ve Eserleri.....	38
4. KONUSYA İLİŞKİN KİŞİSEL ÇALIŞMALAR.....	43
5. SONUÇ	49
Kaynakça	51
ÖZGEÇMİŞ	53

GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 2.2.1.** Jean Dubuffet, Apartment Houses, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1946.
- Görsel 2.2.2.** Jean Dubuffet, Grand Maitre Of The Outsider, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1947.
- Görsel 2.2.3.** Jean Dubuffet, The Cow With The Subtle Nose, Tuval Üzerine Yağlıboya, Moma, 1954, New York.
- Görsel 2.2.4.** Jean Dubuffet, Soul of the Underground, Tuval Üzerine Yağlıboy, Moma, 1959, New York.
- Görsel 2.2.5.** Jean Dubuffet, l'Hourloupe, Kağıt Üzerine Mürekkep, Galerie Jeanne Bucher, 1966, Paris.
- Görsel 2.2.6.** Jean Dubuffet, Duran Canavar Anıtı, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1984, Chicago.
- Görsel 3.1.1.1.** Carlo Zinelli, Art Brut İsimsiz, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 50x70 Cm, 1961, Arjantin.
- Görsel 3.1.2.1.** Adolf Wölfli, Niess ve Mia arasında gözlük takan Aziz Adolf, Kağıt Üzerine Renkli Kalem, 51x68 cm, 1924.
- Görsel 3.1.3.1.** Aloise Corbaz, Dağlara Çizilen İki Profil, Kağıt Üzerine Renkli Kalem, 24x16 cm, 1941.
- Görsel 3.1.4.1.** Auguste Forestier, İsimsiz, Ahşap Oyma, 70 cm uzunluk, 1949
- Görsel 3.1.5.1.** Joseph Giavarini, İsimsiz, Heykel, 37 cm uzunluk, 1934.
- Görsel 4.1.** Mehmet Çelik, İsimsiz, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2020.
- Görsel 4.2.** Mehmet Çelik, Enformasyon Çağı 1, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2021.
- Görsel 4.3.** Mehmet Çelik, İsimsiz, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2021.
- Görsel 4.4.** Mehmet Çelik, Yol 3, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.
- Görsel 4.5.** Mehmet Çelik, Yol 5, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.
- Görsel 4.6.** Mehmet Çelik, Kapı 1, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.
- Görsel 4.7.** Mehmet Çelik, Kapı 3, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.
- Görsel 4.8.** Mehmet Çelik, Kapı 5, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.
- Görsel 4.9.** Mehmet Çelik, Kapı 7, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.
- Görsel 4.10.** Mehmet Çelik, Kapı 9, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.

1.GİRİŞ

“Kabul edilen kültürel yolların dışında milyonlarca ifade olasılığı vardır.” (Anonymous, 2022)

Hayatımızın birçok alanına etki eden, ona yön veren, şekillendiren ve hareket alanını belirleyen “kültür” geçmişten günümüze geçirdiği evrim ve uyum sayesinde yaşamsal alanın neredeyse bütününe müdahale edecek boyutlara ulaşmıştır. Kültür, bir alışveriş merkezindeki satın alma kararlarımızı, izlemek için seçtiğimiz televizyon programlarını ve o programlar ile etkileşimlerimize ve hatta kim olduğumuza ilişkin düşüncelerimizi biçimlendirir (Riley & Smith, 2021, s. 13). Kültür, bireylerin değerlerini, inançlarını, normlarını ve davranışlarını belirlerken aynı zamanda toplumun kolektif kimliğini de oluşturur. Bu nedenle, kültürün yaşamsal alanımızın neredeyse her yönüne müdahale eden ve onu biçimlendiren bir güç haline gelmesi oldukça doğaldır.

Zaman içindeki bu evrim tek hücreli bir canlıdan karmaşık yapıdaki bir organizmaya dönüşmüş gibidir. Toprak ve tarım ıslahı olarak ortaya çıkan kültür insan gelişimini de kapsayacak duruma gelmiştir. Williams, tarihi gelişim yönünden kültürün üç kullanım alanının öne çıktığını ifade etmektedir (Williams, 2005, s. 106-107). Bunlar: 18.yüzyıldan sonra manevi, estetik ve zihinsel gelişimi tanımlayan kültür, ikincisi toplulukların yaşam biçimlerini ve ilişkilerini tanımlayan kültür ve üçüncüsü olarak sanatsal etkinlikleri tanımlayan ve bu anlamlarda kullanılan kültürdür (Williams, 2005, s. 110).

Kültür kuramları genellikle iki kategoride incelenir, bu iki kategori farklı bakış açılarını ve yaklaşımları yansıtır.

1. Kültürün toplum tarafından çeşitli biçimlerde, kolektif olarak, sonuçları öngörülemeyen biçimde üretilen bir şey olarak görenler.
2. Kültürü toplumu yönlendiren özerk bir güç olarak görenler (Eagleton, 2019, s. 21-22).

Sanat tarihinde geleneksel olana, uygarlığa karşı farklı zaman aralıklarında sanatçıların karşı tavır ve tutum sergilediklerine tanık olmuşuzdur. Kültürden rahatsız olma durumu farklı disiplinlerde kendini neredeyse her zaman göstermiştir. Bu rahatsızlık durumu kimi sanatçıda kaçış, kimisinde uyum ve Jean Dubuffet’de reddetme temelli alternatif üçüncü bir yol arayışı şeklinde kendini göstermiştir.

Frankfurt Okulu düşünürleri, kültürel ürünlerin seri üretimle birer tüketim nesnesine dönüştüğünü savunurlar. Kültür endüstrisinin sanat, kültür, iletişim ve medya

gibi alanlarda kültürel deneyimleri tek tipleştirdiğini toplumun duygu ve düşüncelerini aynılaştırdığını ve kapitalist yaşama uyum için hizmet ettiği eleştirisini getirir.

Dubuffet, aynı zamanda çağdaş (yaşadığı dönem için) toplumun sanata karşı tavır ve yaklaşımını eleştirir. Ona göre, toplum genellikle kabul görmüş sanat eserlerini yüceltirken, bu sanat eserlerinden farklı, sıra dışı veya alternatif ifade biçimlerinin olduğu eserleri görmezden gelir. Bu durum, sanatın çeşitliliğini dar bir alana sıkıştırıp yaratıcı ifadenin özgürlüğünü engellediği gibi özgün eserlerin ortaya çıkmasını da engeller. Ona göre, sanatın gerçek anlamı toplumsal beklentiler ve standartlarla sınırlanmamış, bireyin hayal dünyasından kaynaklanan özgür bir ifade biçiminde ortaya çıkar. Dubuffet, toplumsal normları sorgulayarak ve sanatı kurallardan bağımsız olarak keşfederek, bireylerin gerçek ve özgün bir ifade biçimi bulabileceğine inanır.

Dubuffet, sanatın özgünlüğünü korumak, yaratıcılığını yok etmemek ve toplumsal baskılardan uzaklaşmak için alternatif ifade biçimlerini keşfetme gerekliliğini vurgulamıştır. Art Brut, toplumsal normları sorgulayan ve alternatif ifade biçimlerini destekleyen bir yaklaşım sergiler. Bu akım, sanatın evrensel doğasını vurgulayarak, her bireyin içindeki yaratıcı potansiyeli keşfetmesine olanak tanır. Art Brut'un önemi, sanatın sadece profesyonellerin elinde olan bir araç olmadığını, herkesin iç dünyasını ifade etmek ve keşfetmek için kullanabileceğini vurgulamasıdır. Bu akım, sınırlarını zorlayarak, geleneksel sanat anlayışını genişletir ve sanatın çeşitliliğini vurgular.

1.1. Kültür

Kültür, düşünce tarihinde tanımlanması zor kavramlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. En az iki yüzyıl boyunca dönüşüme uğrayan kültür kavramı, söylemde her yerde karşımıza çıkmasına rağmen, kavramsal olarak anlaşılması ve belirli bir kalıba uydurulması oldukça zordur. Temel tartışmalar, kültürün içeriği, toplum ve medeniyetle ilişkisi ve insanlık tarihindeki işlevi ve rolü etrafında döner. Kültür, dil kuramı içindeki en karmaşık kelimelerden birisidir (Williams, Anahtar Sözcükler, 2016, s. 105) .

1952 yılında Alfreadd Kroeber ve Clyde Kuckhohn güncel ve bilimsel kaynaklardan yararlanarak topladıkları kültüre dair 164 farklı tanım bildirmişlerdir (Kluckhohn, 1952). Mejuyev, kültür kavramının bu kadar çok terim için kullanılmasının sebebini, kavramın sadece bilimsel değil aynı zamanda toplumsal ve tarihsel derinliğe sahip oluşuyla da açıklamaktadır. (Mejuyev, 1987, s. 8). Bu durumun sebepleri arasında, kültürün zaman içinde kat ettiği yol ve dokunduğu her şeyi kendine eklemlemesi ile kazandığı yeni anlamlar sayılabilir. Bu çoklu anlam, kültür kavramını

tam olarak tanımlamayı zorlaştırır ve farklı düşünce sistemlerindeki kültür anlayışlarının birbiriyle örtüşmeyebileceğini gösterir. Bu nedenle, kültür kavramını net bir şekilde tanımlamak ve sınırlamak oldukça zordur ve her disiplin veya düşünce sistemi için farklı bir vurgusu ve anlamı olabilir.

Kültür kavramlarının uzun bir tarihi vardır ve toplumun bu kavramları temsil eden terimleri yorumlama biçimi her zaman kendi kültürünü yansıtmıştır. Kültür soyut bir bütün değildir, her zaman bir arada var olan, birbirini etkileyen ve sürekli değişen çok sayıda kültür tanımı mevcuttur (Budin, 2009, s. 39-59).

Kültür deyince akla ilk gelen sosyal bir varlık olan insan ve insanın kendi ihtiyaçları (veya çıkarları) doğrultusunda dönüştürmeye çalıştığı doğa gelmektedir. Kültür teriminin kaynağı, insan eliyle meydana getirme, yetiştirme ve geliştirme gibi anlamları onu doğa kavramı ile bir zıtlık içindeymiş gibi gösterir. Doğa, var olan şeylerin kendi iç dinamikleriyle ortaya çıkan ve gelişen nesne alanını ifade eder. Bu alan , insan müdahalesi olmaksızın doğal süreçlerle şekillenir ve değişir. Öte yandan “kültür” , insan eliyle tasarlanan, işlenen ve şekillendirilen bir alan olarak karşımıza çıkar. İnsanlar, doğa üzerinde etkileyici bir güce sahip olarak çeşitli nesneleri ve kavramları yaratırlar. Bu bağlamda, “kültür” ile “doğa” arasında keskin bir karşıtlık olmaktan ziyade, insanın doğayı etkileme ve dönüştürme yeteneğiyle ortaya çıkan bir ilişki vardır. İnsanlar, doğayı dönüştürerek kendi kültürel dünyalarını yaratırken aynı zamanda doğanın içinde yer alırlar ve ondan etkilenirler.

Dolayısıyla, kültür ve doğa arasındaki ilişki, birbirini dışlayan keskin bir ayrım değil, bir etkileşim ve bağlantı içinde olma durumudur (Özlem, 2008, s. 161). Kültür ve doğa arasında bir karşıtlık vardır; ancak bu karşıtlık, insanın doğayı etkileyerek kendi yapay dünyasını yaratması ile doğanın kendiliğindenliğiyle ilişkilidir.

Kültür kelimesinin nasıl ortaya çıktığına dair görüşlerde kelimenin tarımla ilgili anlamı üzerinde bir söz birliği vardır. Dilbilimciler “kültür” kelimesinin kökeninin Latince toprak kültürü anlamında edere-cultura kelimesinden geldiğini savunurlar (Mejuyev, 1987, s. 22). Bu görüşle aynı doğrultuda olan bir diğer çalışmada, kültür kelimesinin kaynağının Latince ikamet etmek, yetiştirmek, korumak gibi anlamları olan colere kök sözcüğünden gelen cultura olduğu belirtilmektedir. 16. yüzyıldan itibaren kelimenin anlamı genişleyerek insan gelişimini de içine almıştır. Ancak kelimedeki en önemli değişim; anlamına yüklenen soyut kavramlardan sonra gerçekleşmiştir. Bu değişim sürecine dair kesin bir tarih verilmemekle birlikte kültür terimini, insanın yetiştirilmesi anlamında doğrudan kullananların Romalı filozofların olduğu

belirtilmektedir (Wiliams, 2005, s. 106-107). Romalılar cultura terimini doğada var olan, kendiliğinden yetişen bitkilerden ayırmak üzere, insan tarafından özel alanlara ekilerek yetiştirilen bitkileri isimlendirmekte kullanmışlardır. Romalılar, “tarım” terimini ifade etmek için, “toprağı işlemek” anlamına gelen agri-cultura terimini türetmişlerdir. Günümüzde de bu anlam “kültür” terimi olarak devam etmektedir. Kültür, Türkçeye “ekin” , colere fiilindeki ekip biçmek anlamları temelinde türetilmiştir. Kültür terimini, insan yetiştirilmesi, işlenmesi, eğitilmesi gibi anlamlarda ilk kez kullananlar da Romalı filozoflar, Cicero ve Horatius olmuşlardır. Cicero terimi “cultura animi” olarak kullanmış ve insanın terbiye edilmesi olarak ifade etmiştir. Terimin başlangıçta insanın “doğal” bir malzeme, içgüdü ve nefis varlığı olarak görülmesi, daha sonra işlenerek, yetiştirilerek ve eğitilerek “kişilik” sahibi olma haline “kültür” denmesinin temel yönlerini oluşturmuştur. Bir insanın, ihtiyacı olan bilgileri edinerek, akıl yürütme, belli ilkelere göre hayatını sürdürme, nefsinin kontrol altına alma, estetik ve eleştiri yeteneğini geliştirme ve zamanla “kişilik” sahibi olma durumuna kültür demeye bugün de devam ediyoruz (Özlem, 2008, s. 153-154).

M.Ö. 1. yüzyıldan başlayarak 18. yüzyıla kadar, “kültür” teriminin “tekil kültür” anlamında kullanıldığını görüyoruz. 18. yüzyıl, Aydınlanma Felsefesinin “akıl”a verdiği önemle bağıntılı olarak, gerekli bilgileri edinen, aklını kullanabilen, akılcı ilkelere göre eylemde bulunabilen, nefesine aklıyla hakim olabilen ve bu anlamda “ kişilik” sahibi olmuş insana “entelektüel” denmiştir. 18.yüzyılın sonlarında, terimin tekil kullanımının yanında, çoğul olarak da kullanılmaya başlandığı görülür. Kazandığı bu yeni anlamıyla “kültür” , artık bir insan topluluğunun, bir halkın, bir ulusun ve gitgide belli bir uluslar topluluğunun duyuş, düşünüş ve değer birliğini meydana getiren düşünsel, sanatsal, felsefi, bilimsel ve teknik tüm üretim ve varlıkları olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda bu kullanım şekli toplulukların, diğer topluluklardan farkını ve kendine has özelliklerini de ifade etmektedir.

Kültür, tarihi gelişim sürecinde birçok anlamda kullanılmasına rağmen üç kullanım alanı öne çıkmaktadır: Bunlardan ilki 18.yüzyıldan itibaren manevi, estetik ve zihinsel gelişime yönelik süreci anlatan kültür, ikincisi sanatsal üretim etkinlikleri anlamında kullanılan kültür, üçüncüsü de toplulukların ilişkilerini, yaşam biçimlerini anlatan kültürdür (Wiliams, 2005, s. 106-110). İlk zamanlarda bu kullanımlardan birincisi ve ikincisi daha yaygındı. Matthew Arnold, John Ruskin ve F.R. Leavis kavramı, kendileriyle ilişkiye geçenleri eğitebilecek, ahlaki açıdan geliştirebilecek yüksek sanat çalışmalarını ifade etmek için kullanmışlardır. Almanca “kultur” kavramı

da kültürü uygarlık ile kabaca eşitliyordu. Bu kullanım, genellikle egemen sınıfların ve uzmanların kendi estetik değerlerine uygun olan sanatsal eserleri ön plana çıkarma çabası olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle seçkin bir yaklaşım olarak nitelendirilebilir. Kültürün üçüncü kullanımı birçok antropolog tarafından savunulmuştur. Bu kullanım daha tarafsız ve analitik bir bakış açısı sunar. Kültürün sadece yüksek sanatlarda ya da Batı uygarlığında değil her yerde bulunabileceğini öne sürer (Riley & Smith, 2021, s. 20-21). Kültür, her yerde bulunabilecek, her toplumun ve etnik grubun kendine özgü olanaklarını ve yaşam biçimini yansıtan bir kavramdır.

Kültürün gelişim sürecine yönelik olarak yaptığı değerlendirmede Williams, başlangıçta ürün kültürü(yetiştirme), hayvan kültürü (besleme ve yetiştirme) ve sonrasında insan zihninin kültürü (entelektüel birikim sahibi olma) anlamlarına gelen kültürün zamanla Avrupa'nın bir kısmında 18.yüzyılın sonunda belli bir topluluğun genel davranış biçimini belirleyen tinsel yapılanış anlamı kazandığını belirtmektedir (Williams, Kültür, 1993, s. 8). “Kültür” teriminin Alman dilindeki kullanımı zaman içinde evrim geçirmiştir. 18. yüzyılın sonlarına kadar “culture” olarak kullanılırken; 19. yüzyıl başlarından itibaren “kultur” olarak yerini almıştır. Bu terim, “civilization”(uygarlık) kelimesiyle eşanlamlı olarak kullanılmış ve “kültürlü” ya da “kültürlü olmak” anlamlarında yer edinmiştir (Williams, 2005, s. 107). İngilizce ve Fransızca konuşan toplumlar arasında ise tercih edilen terimler zamanla değişmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, İngilizler ve Fransızlar “kültür” yerine “uygarlık” (civilization) terimini daha çok tercih etmişlerdir. Fransızca “culture” kelimesinin “uygarlık” kelimesinin karşılığı olarak kullanılması, belirli bir dönemde gerçekleşmiştir ve bu geçişin 1932 veya 1935 arasında olduğu belirtilmektedir (Güvenç, 2002, s. 96). Bu tarihten itibaren “uygarlık” terimi, Fransızca sözlüklerde yer almaya başlamıştır (Guenon, 1980, s. 22). Dil, kültür ve toplum arasındaki ilişkilerin karmaşıklığı, terimlerin anlamının zamanla nasıl değiştiğini göstermektedir.

Kültür ilk dönemlerde genellikle maddeci bir süreç ile tanımlanırken, zaman içerisinde mecazi olarak manevi sorunlara karşılık kullanılmaya başlanmıştır. Buradan bakacak olursak kelimenin geçirdiği değişim ve dönüşüm insanlığın kırsal yaşamından, kent yaşamına, hayvan besiciliğinden yüksek sanata, çiftçilikten atomu parçalamaya uzanan tarihsel değişimini gözler önüne serer. Kültürel hakikatler yeri geldiğinde kutsal hakikatler gibi muhafaza edilip saygı görür. Kültür, zamanla dini otoritenin mirası olan tahta geçmiştir. Gelişim yalnızca kendi kendimize yaptığımız bir şey olmayabilir. Bu bize yapılan bir şey de olabilir, özellikle siyasi devlet tarafından... Devlet, gelişmek için

yurttaşlarına uygun tinsel mizaçları aşılmalıdır ve bu da eğitimin eski bir gelenekle anlam yüklediği şeydir. Kültür hepimizin içinde yatan ideal ya da kolektif benliği, devletin evrensel alanında en üstün biçimiyle temsil eden bir benliği özgürleştirecek, bizi siyasi yurttaşlığa hazırlayan ahlaki bir eğitimbilim çeşididir. Devlet kültürü, kültür de ortak insanlığımızı cisimleştirir. İnsanları siyasi yurttaşlığa hazırlamak için ahlaki bir kuluçka döneminin gerekli olduğunu ifade edenler arasında, kolonyal toplulukların kendi kendilerini sorumlu bir biçimde yönetecek derecede “uygar” hale gelinceye kadar onların bu hakkını görmezden gelenler de vardır (Eagleton, 2019, s. 10-16). Kültürün, devlet aygıtıyla, toplumun içinde yatan idealleri ve kolektif benliği açığa çıkararak insanları siyasi yurttaşlığa hazırlayan ahlaki bir eğitim biçimi olduğuna dikkat çekilmektedir. Bu eğitim, insanların yurttaşlık görevlerini anlayışlı ve sorumlu bir şekilde yerine getirmeye hazırlamayı amaçlamaktadır. Kolonyal toplulukların siyasi yurttaşlık haklarının “uygar” hale gelene kadar görmezden gelinmesinden bahsedilmektedir. Bu ifadede, bazı durumlarda devletin siyasi yurttaşlık haklarını özellikle belirli gruplara tanımakta geciktğini veya bu hakların eşit şekilde paylaşılmadığı söylenebilir.

William F. Ogburn “insanların sahip olduğu ancak vahşi hayvanların sahip olmadığı çevre” olarak tanımladığı kültür, özünde “toplumsal mirasımızdır... Şehirler, aileler, biçimler gibi birçok farklı parçanın bir bileşimidir.”, felsefeler, sanat, bilim ve Tyler’ın genişlettiği gibi: “Kültür, bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, gelenek ve toplumun bir üyesi olarak insan tarafından edinilen diğer yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür”. Redfield, belirli bir kültürü “bir insan grubunu karakterize eden, gelenek yoluyla devam eden, sanatta ve eserde ortaya çıkan organize bir geleneksel anlayışlar bütünü” olarak tanımlarken alanı biraz daraltır (Thorpe, 2009, s. 207-217).

Kültür, geçmiş nesillerden, çağdaşlardan aktarılan veya bireylerin kendileri tarafından oluşturulan bu imgeler veya kodlamalar ve bunların yorumları (anlamları) dahil olmak üzere, bir popülasyonun bireyleri tarafından az çok organize edilmiş, öğrenilmiş veya yaratılmış deneyim türevlerinden oluşur (Avruch, 1998). Kültür, bir grup insan tarafından paylaşılan ve her üyenin davranışını ve yorumlarını etkileyen (ancak belirlemeyen) temel varsayımlar ve değerler, hayata yönelimler, inançlar, politikalar, prosedürler ve davranışsal geleneklerin bulanık bir kümesidir. (Spencer-Oatey, 2008, s. 3).

Kültür en az iki veya daha fazla kişi tarafından paylaşılır ve elbette, gerçekte yaşayan toplumlar her zaman bundan daha kalabalıktır. Başka bir deyişle münzevi kültürü diye bir şey yoktur. Yalnız bir birey belirli bir şekilde düşünür ve davranırsa, bu düşünce veya eylem kültürel değil, kendine özgüdür. Bir fikrin, bir şeyin veya bir davranışın kültürel olarak kabul edilmesi için, bir tür sosyal grup veya toplum tarafından paylaşılması gerekir. (Ferraro, 1998, s. 16). Dolayısıyla bu anlamda, herkes aynı anda birkaç farklı kültürel grubun üyesidir ve dolayısıyla çok kültürlü üyeliğe sahip olduğu söylenebilir.

Herhangi bir kültürün normları, o kültürdeki tüm insanlarla ilgili olsa da, bu normların farklı insanlar için farklı derecelerde geçerli olacağı da doğrudur. Geçmişte kültür yapılarında ve kavramlarında bireysel farklılıkların varlığını kabul etmedeki başarısızlığımız, hiç şüphesiz basmakalıpların oluşmasına ve sürdürülmesine sebep olmuştur (Matsumoto, 2016, s. 18).

Matthew Arnold'a (Arnold, 2020, s. 192) göre kültür, "entelektüel vicdanın duyarlılığının olmaması, doğru akla inanmamak, otoriteden hoşlanmamak" gibi insani zaafı bir çareydi. Bu nedenle kültürün amacı, barbarlığın üstesinden gelmek ve geniş, neo-klasik bir nezaket ve medeniyet anlayışı içinde özetlenen entelektüel vicdan, akıl ve otoriteye saygı gibi daha yüksek iyilikleri gerçekleştirmektir. Bu nedenle kültür, klasik müzik, opera, edebiyat ve gurme mutfak gibi somut ürünlerle ilişkilendirildi. Açıkçası, bu idealleştirilmiş kültür açıklaması hem etnosentrik (etnik merkezcilik, bir kültürü başka bir kültür sınırları, değerleriyle nitelendirmek) hem de seçkin çağrışımlar taşıyordu. Seçkin Batılı sosyal çevrelerle sınırlı olsaydı, o zaman insanların büyük çoğunluğu kültürden mahrum kalırdı.

Unesco tarafından düzenlenen Dünya Kültür Politikaları Konferansı Sonuç Bildirgesi'nde yer alan kültür tanımına göre " Bir toplumu veya sosyal grubu karakterize eden maddi entelektüel ve duygusal özelliklerin bütünüdür. Sadece sanat ve edebiyat değil aynı zamanda yaşam biçimleri, insanın temel hakları, değerler, sistemler, gelenekler ve inançlar. İnsana kendi üzerine düşünme yeteneği veren, bizi özel yapan şeydir kültür" (Unesco, 1982).

1.2. Kültür Endüstrisi

Tüketim kültürü, Endüstri Devrimi ile başlayan özellikle "Fordist üretim" ve "üretim bandı" ile hız kazanan seri üretim ile toplumsal değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu durum farklı zaman aralıklarında gerçekleşse de birçok yerde "tüketim

yığınlarının oluşmasına, tüketimin toplumsal bir özellik olarak içselleştirilmesine sebep olmuştur (Şengül, 2001, s. 8-9). Endüstri Devrimi ile beraber seri üretim ve kitlesel tüketim, tüketim kültürünün başlangıcını işaret etmiştir. Bu dönüşüm, tüketimin toplumsal bir fenomen haline gelmesine ve toplumsal yapıda önemli değişikliklere neden olmuştur. Tüketim yığınlarının oluşması, toplumun tüketim merkezli bir yapıya doğru evrilmesine katkıda bulunmuştur. Tüketim, artık sadece temel ihtiyaçları karşılamamanın ötesine geçerek toplumsal bir özellik olarak içselleştirilmiştir. İnsanların toplumsal statülerini belirleme yolunda önemli bir rol oynamaya başlamıştır.

Tüketim toplumunun oluşumu, üretim süreçlerindeki değişimler, küreselleşme, tüketmeye yönlendirme süreçleri ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması gibi etmenlerle bağlantılıdır. Tüketim artık sadece temel ihtiyaçların karşılanmasını değil, insanların kültürel kimliklerini ifade etmelerini ve sembolik değeri olan nesnelerle olan taleplerini içeren bir olguyu temsil eder. Bu durum, modern toplumda tüketiminin önemli bir sosyal ve kültürel fenomen haline gelmesini sağlamıştır. İhtiyaç olarak görülen nesne, kültürel değerlerle ifade edilmeye başlayınca ihtiyaçlar fiziksel ve maddi (parasal) olmaktan çıkarak sembolik ve kültürel anlamları nedeniyle de alınıp satılmaya başlanmıştır (Levy, 1959, s. 117-124). Sanayi sonrası dönemde tüketim, sadece temel ihtiyaçların karşılanmasından öteye geçerek modern bireyin hayat tarzını, toplumsal kimliğini, boş vaktini ve değer anlayışını temsil eden geniş bir alanı içermeye başlamıştır.

2.Dünya savaşı sonrası dönemde yaşanan ekonomik kriz, hayal kırıklığı ve derin mutsuzluklar tüketim kültüründeki değişim ve gelişim insanların tüketim metalarına ilgisini arttırmıştır. Tüketim araçları, çoğu insanın ekonomik güçleri ile ulaşamayacakları seviyede olsa da kitle iletişim araçları sayesinde bu malların sunulması ve görsel olarak sergilenmesi, bireylerin dikkatlerinin ve ilgilerinin bu ürünlere çekilmesini sağlamıştır. Bu durumda modern insanlar, sahip olamayacakları mallara dair bir arzu duymaya başlamışlardır (Bocock, 1997, s. 13). Bu tür tüketim arzusu, sosyal etkileşim ve reklam gibi faktörlerle de güçlendirilerek insanların sahip olamayacaklarını bilmelerine rağmen, çevrelerinde gördükleri diğer kişilerin sahip oldukları lüks ürünlerin etkisiyle ve sosyal statüleri için benzer ürünlere sahip olmayı arzulayacaklardır.

Temel fiziksel ihtiyaçların giderilmesi için yapılan tüketim yeni dönemde “haz”, statü”, “eğlence”, “kimlik” gibi kavramlara dönüşmüştür. Oluşturulan yeni kültürde insanlara yeni alışkanlıklar kazandırılıyordu, üretmeden tüketmek ve tükettikçe kendini

iyi hissetmek. Tüketim yeni dönem için bir kimlik oluyordu. Film daha başlar başlamaz nasıl biteceği, kimin ödüllendirileceği, cezalandırılacağı ya da unutulacağı gayet açıktır. Şakalar ve efektler bile yerleştirildikleri ortam gibi önceden hesaplanır. Tüketim kültürü “haz” ve “eğlence” arayışı etrafında yoğunlaşırken, bu süreçte kişisel mutluluk ve tatminin büyük ölçüde nesnelere bağlı hale geldiği görülmektedir. İnsanlar, yeni ürünler edinerek, lüks ve statü sembolleri ile çevrelerine gösteriş yaparak veya günün modasına uyarak kendilerini daha iyi hissetmeye çalışırlar. Yeni kültürde insanlara yeni alışkanlıklar kazandırılıyordu. Ayrıca, film, müzik gibi sanatsal veya eğlence ürünleri yapılırken, nasıl sunulacağı ve izleyiciler veya dinleyiciler üzerinde nasıl etkiler yaratacağı dikkate alınarak hazırlanmaktaydı. Üretim ve tüketim süreçleri önceden planlanmış, düzenlenmiş ve hedef kitleye uygun olarak tasarlanmıştır.

Kültür endüstrisi tezi, hem kitlesel kültürel ürünlerin üretimini hem de homojenleştirilmiş özellikleri tanımlıyordu. Frankfurt Okulu için kitle kültürü, hayaller, umutlar, korkular ve özlemlerin yanı sıra tüketim ürünleri için bitmeyen arzular üretti. Kültür endüstrisi, ürünlerini tüketecek ve mevcut toplumun emirlerine ve davranışlarına uyacak kültürel tüketicileri üretti. Frankfurt okulu, teknolojinin nasıl hem ana üretim gücü hem de toplumsal örgütlenme ve kontrolün biçimlendirici modu haline geldiğini göstererek, dikkatle teknoloji ve kültüre odaklandı. 1941 tarihli “Social Effects of Modern Technology” (“Modern Teknolojinin Sosyal Etkileri”) başlıklı makalesinde Herbert Marcuse, modern çağda teknolojinin kontrol ve tahakküm için “toplumsal ilişkileri organize etme ve sürdürme tarzı, yaygın düşünce, davranış kalıplarının bir tezahürü ve bir araç” olduğunu savundu (Marcuse, 1941, s. 414). Kültür alanında teknoloji, bireyleri baskın düşünce ve davranış kalıplarına uymaya alıştıran ve böylece güçlü sosyal kontrol ve tahakküm araçları sağlayan bir kitle kültürü üretti.

Adorno, kültür konusundaki tartışmaların en hararetli zamanlarında Almanya’dan Amerika’ya göç ettiği bu dönemde, kültürel öğelerinin metalaştırılması, çoğaltılması ve kitlelere ulaştırılması birçok kültür eleştirmeni tarafından olumsuz bir şekilde karşılanıyordu. Geleneksel kültürün aşınmasını veya halk kültürünün etkisinin azalmasını eleştirenler, kültürün yok edilmesi veya kültürel yoksunlaşma olarak nitelendiriyordu. Ancak Adorno bu iki fikre de eleştirel bir yaklaşıyordu. Adorno’ya göre, geleneksel kültür kavramı, geçmişte toplum içinde egemen olan kültürü ifade etmek için kullanılır. Ancak bu kültür, eskiden var olan toplumsal ilişkilerle birlikte yok olma eğilimindedir. Halk kültürü ise, egemen güçlerin dışında kalan halkın kendi deneyimlerine dayanarak inşa ettikleri kültüre verilen addır. Bu kültür, toplumun

egemen güçleri dışında kalan kesimlerin deneyimlerine dayandığı için egemen kültürden farklı bir yapıya sahiptir. Ancak Adorno, halk kültürünün de kendini yeniden üretmediğini ve totalitenin tahakkümüne maruz kaldığını belirtir. Totalite, toplumda egemen olan güç yapısıdır ve bireyler üzerinden tahakküm uygular. Halk kültürü, totalitenin etkisinden dolayı sönümlenmeye mahkumdur çünkü toplumun egemen güçleri tarafından kontrol edilen bir yapıya sahiptir. Halk kültürünün sönümlenmesinin temel nedeni, Adorno'ya göre, "halk" adıyla anılan kesimin, totalitenin tahakkümü içinde erimesi ve varlık koşulunun direme eylemine bağlı hale gelmesidir. Yani, halk kültürü, totalitenin baskısı altında varlığını sürdürmeye çalışırken, kendi özgün yapısını kaybetme ve tahakküm altında erime tehlikesiyle karşı karşıyadır (Adorno T. , 2007, s. 211). Adorno, geleneksel kültürün yok oluşunu ve halk kültürünün sönümlenmesini eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirirken, kültür endüstrisinin yaygınlaşması ve totalitenin tahakkümünü, geleneksel kültürün ve halk kültürünün varoluşunu tehdit eden etmenler olarak görmektedir.

Walter Benjamin'in kitle kültürü eleştirisi, sanat eserinin yeniden üretimi tartışmasına dayanır. Bu tartışma özellikle Benjamin'in (The Work of in thee Age of Mechanical Reproduction) adlı eserinde ele alınmıştır. Benjamin'e göre, kitle kültürü ve teknolojik yenilikleri, sanat eserlerinin çoğaltılmasını ve orijinalliğinin kaybolmasını veya aşınmasını beraberinde getirir. Walter Benjamin, geleneksel sanat eserlerinin-örneğin tabloların ya da heykellerin- orijinal bir tekilleştirilmiş kopya olarak var olduğunu belirtir. Bu tür sanat eserleri, sanatçının elinden çıkan ve biricik özelliğe sahip olan ürünlerdir. Ancak, teknolojinin ilerlemesi ve kitle üretimi sayesinde sanat eserlerinin çoğaltılması mümkün hale gelir. Örneğin, baskı teknikleri, fotoğrafçılık veya sinema gibi teknolojiler, sanat eserlerinin birden fazla kopyasının üretilmesini sağlar. Bu yeniden üretim süreci, Benjamin'e göre, sanat eserinin orijinalliğini ve biricikliğini aşındırır. Yani, bir sanat eseri artık sadece bir orijinal kopya olarak var olmaz, aynı zamanda birden fazla çoğaltılmış kopyası da bulunur. Bu da sanat eserinin benzersizliğini ve özgünlüğünü kaybetmesine yol açar (Benjamin, 2002, s. 52). kitle kültürünün ve teknolojinin getirdiği bu yeniden üretim sürecini eleştirir. Ona göre, bu durum sanat eserinin "aura" sının yani özgünlüğünün ve maddi varlığının azalmasına neden olur. Sanat eseri, toplumsal ve tarih bağlamından koparılarak kolayca çoğaltılabilir hale gelir. Böylece, sanat eseri artık tek bir yerde ve zamanda sınırlı değildir her yerde ve her zaman erişilebilir hale gelir. Orijinal sanat eserinin sahip

olduğu özgünlük, benzersizlik ve maddi varlık, bu süreçle birlikte zayıflar. Yeni tekniklerle çoğaltılan eser seri üretimle metaya dönüşür.

Baudrillard'a göre, modern toplumun tüketim ve medya odaklı yapısı, insanların gerçeklikten kopuk bir şekilde yaşadığı distopya haline gelmiştir. Oluşturulan bu distopya, tüketimin hakim olduğu bir toplumdur. Bireyler, tüketim maddeleriyle çevrili olarak varoluşlarını ve kimliklerini tanımlamaya başlarlar. Tüketim, bireylerin sosyal statüsünü, başarılarını ve mutluluğunu belirleyen bir ölçüt haline gelir. Bireyler, reklam ve kültürel diğer öğeler aracılığıyla tüketim metalarına koşullanır. Reklamlar, tüketim nesnelerini süsler ve anlam yükler. Bireyler, bu tüketim nesnelere sahip olmanın mutluluk ve başarı getireceğine inanır ve sürekli olarak daha fazla tüketmeye yönlendirilir. Baudrillard'a göre, modern toplumda tüketmek, uygar olmanın ve toplumsal kabulün bir göstergesi olarak algılanır. Bireyler, tüketimleri üzerinden sosyal statü kazanma ve diğer insanlarla rekabet etme eğilimindedirler. Baudrillard, modern toplumda bireylerin yaşam alanlarının tüketim üzerine şekillendiğini ifade eder. İnsanlar, tüketim metaları ve tüketimle ilişkili etkinlikler etrafında bir yaşam tarzı oluştururlar ve bununla kimliklerini tanımlarlar (Baudrillard, 1988, s. 11-52). Baudrillard, modern toplumun tüketim kültürüyle şekillendiğini, medya ve reklamın tüketim davranışlarını etkilediği ve bireylerin kimliklerini tüketimle ilişkilendirerek gerçeklikten uzak bir topluma dönüştüğünü ifade etmektedir. Baudrillard'a göre tüketim kültürü, tüketicilerin kimliklerini ve toplumsal bağlantılarını şekillendiren sembolik anlamlar ve imgelemle sıkı bir şekilde bağlantılıdır. Tüketiciler, tükettikleri nesnelerle birlikte o nesnelerin taşıdığı sembolik değerleri de benimserler. Bu da tüketimin sadece bir maddi pratik olmanın ötesinde insanların sosyal ve kültürel kimlikleriyle bağlantılı bir anlam taşıdığı anlamına gelir.

Adorno'ya göre, kültür endüstrisi, insanları tüketmeye teşvik eden ve onlara yapay bir haz sunan endüstridir. Yapay oluşundan dolayı, bu endüstri, insanları gerçekten doyumlu bir deneyim yaşamak yerine sürekli tatminsiz bir arayışa yönlendirir. İnsanlar, reklamlar ve görsel cazibeyle sunulan görüntülerin etkisiyle de bu tüketim çılgınlığına kapılır. Ancak bu tüketim çılgınlığı gerçek bir doyuma ulaşamaz ve sürekli bir hayal kırıklığı yaşanır. Adorno, gerçek haz kavramının da kültür endüstrisinde sunulan yapay hazdan farklı olduğunu belirtir. Gerçek haz, özerk sanat eserlerinde bulunabilecek ve tüketicuyu doyuma ulaştıran bir deneyimdir. Özerk sanat eserleri, doyumu yerine getirilememiş bir vaat olarak temsil eder ve bu nedenle izleyiciyi doyumdan mahrum bırakarak onlarda daha derin bir düşünce ve etki yaratır.

Bu şekilde, sanat eserleri insanların duygusal doyumunu olumlu bir şekilde etkilerken kültür endüstrisi yalnızca yapay bir tatmin sunar. Özerk sanat eserlerinin sanatsal yaratıcılığın bir ifadesi olduğunu ve insanları düşündürmeye, hissettirmeye ve etkilemeye yönelik olduğunu savunur. Özerk sanat eserleri, içerdiği çelişkiler ve karmaşıklıkla insanları düşünmeye teşvik eder (Adorno T. , 2011, s. 20). Adorno, özerk sanatın gerçek haz sağlayabileceğini ancak kültür endüstrisinin yapay bir haz sunduğunu ve tüketimi manipüle etmeye yönelik olduğunu iddia eder. Özerk sanat, insanları zorlayıcı ve sorgulayıcı bir düşünceye yöneltirken, kültür endüstrisi düşünceleri yüzeyselleştirir ve içerikleri basite indirger. Özerk sanat eserleri, insanların ahlaki ve düşünsel gelişimine katkıda bulunurken, kültür endüstrisi, insanları düşünceden uzaklaştırarak pasif bir tüketici haline getirir.

Adorno, toplumun baskılayıcı ve tahakküm edici özelliklerine karşı çıkarak, insanları egemenlikten kurtarabilecek güçlü bir araç olarak sanatı görür. Yeni karşıt gruplar veya cinsel özgürlük, onun için bu kurtuluşu sağlayabilecek ihtimaller değildir. Bunun yerine, özgün bir sanatçının eserinde ortaya çıkan “orijinal” dokunuşlar ve gerçekliği yansıtan yapıtlar, insanların duygusal ve düşünsel düzeyde özgürlüğe ulaşmalarına yardımcı olabilir. Adorno, sanatın üstün bir biliş formu olduğunu vurgular. Onun için sanat, sadece bilimsel düşünceyle karşılaştırılabilir bir gerçeklik biçimi olabilir. Sanatın özgün ve yıkıcı gücü, insanların kendi yaşamlarını ve toplumsal düzeni anlamalarına ve sorgulamalarına yardımcı olabilir (Bottomore, 1997, s. 49). Adorno sanatın toplumsal değişime katkısını vurgulayarak, toplumsal ve politik düzeyde sanata olan ilginin arttırılması ve sanatın gücünün önemini anlatmaya çalışmıştır.

2. JEAN DUBUFFET

Sanat tarihinde (dün, bugün ve yarın), anın büyüsunü bozma ve öteki olmanın karşı konulmaz çekiciliği yönünde sürekli bir eğilim olmuştur. Pablo Picasso, resimlerine, özellikle Avignon'lu Kadınlar'a (1907) ilham vermek ve geleneksel temsil biçimlerini yapı söküme uğratmak için ilkel sanatın imgelerini kullanmıştır.

Paul Gauguin, onu nefessiz bırakan modern kent yaşamından kurtulmak için Tahiti'ye giderek, doğayı ve dizginsiz cinselliği temsil ettiğine inandığı sanatını, çağdaşlarının arayışlarını reddederek yerli konuları resmetmiştir. Dubuffet'in geçmişi, yabancı yerlerde gerçeği bulmaya yönelik kendi girişimlerini ortaya koyuyor; 1940'ların sonlarında Dubuffet, görünüşe göre "daha 'ilkel' toplumların gerçek yaratıcılığın anahtarı olduğuna dair inancını" doğrulamak için Sahra'ya gitmiştir (Glimcher, 1987, s. 9). Dubuffet'e göre sanat, her insanın bir sanatçı olduğu, değer hiyerarşilerinin ortadan kalktığı ve sanatsal eylemin bir kez daha özgün ve yaratıcı durumuna geri döndüğü taklit ve öykünmenin olmadığı bir tür sanatsal ütopya'dır.

Pablo Picasso, İber heykelinde ve ilkel sanatta, resimlerine ilham bulan ilk modern sanatçılardan biriydi; bu, Avignonlu Kadınlar adlı eserinde (1907) görülebilir. Bundan yaklaşık yirmi yıl önce Paul Gauguin, Batı geleneğinin sanatına tezat oluşturabilecek bozulmamış bir estetik deneyim arayışıyla Tahiti gibi egzotik yerlere seyahatler düzenlemiştir.

Dubuffet, işlenmemiş ve ham bir toplum bulma girişiminde yalnızca başka yerlere yolculuk etmekle kalmadı, aynı zamanda anavatanı olan Fransa'da otantik ve orijinal bir estetik fenomen olduğuna inandığı şeyi aramaya koyuldu. Bu arayışın sonunda çok özel bir sanat anlayışı ve sanatçılar keşfetti. Bu keşif Art Brut'tu, genellikle bildiğimiz şekliyle toplumun kıyısında yaşayan bireylerin (örneğin mahkûmlar ve akıl hastaları) yaratıcı çalışmalarıydı. Bu sanatçılar ve yaptıkları çalışmalar onu oldukça heyecanlandırmış, ilgisini çekmişti.

Dubuffet yerleşik sanata karşı çıkarken pek tabi ki isyan bayrağını açan ilk kişi değildir. Sanat tarihi özellikle 19. yüzyıldan itibaren artan böyle isyanlarla doludur. Örneğin Primitivizm (İlkelcilik) akımı Batı toplumunda benimsenmiş olan sanat üsluplarından ve kavramlarından uzaklaşmanın göstergesidir. Bu akımda da ilkel sanat örneklerinin yanı sıra çocukların, akıl hastalarının, amatörlerin yapıtları ele alınır. Dadacılar da sanat ile yaşam arasındaki sınırları; sanatın kendisinin hâlâ bir değeri olup olmadığını ve bu yolda çaba harcanmasının gerekip gerekmediğini çarpıcı biçimde sorgularken aklın denetiminden kurtulmak için yöntemler geliştirmeye çalışmışlardır.

Bu sanatçılar tüm sanat dallarının geleneksel yöntemlerini reddederler. 20. yüzyıldaki tüm sanat hareketlerinde muhalif bir tavır görülür, hepsi birbirlerinden ve benzer kaynaklardan beslenmiştir, kesin çizgilerle ayrılmaları güçtür. Yani Dubuffet'nin fikrinin temeli önceden atılmıştır. Ancak şöyle diyebiliriz: Dubuffet, başka sanatçıların düşünerek, çalışarak veya reddederek vardıkları noktaya doğal olarak varmış ya da zaten “o noktada” olan insanları bulmuş ve bu insanların yaratıcı güçlerini bir sanatçı olarak dünyaya ilan etmiştir (Ülde, 2014).

Dubuffet, aynı anda bir görsel sanatçı, bir yazar, bir koleksiyoncu, art brut destekçisi ve bir müze kurucusuydu. Bu rollerin her birinin diğerini ne kadar etkilediği, sanatçının eleştirmenleri arasında önemli bir tartışma konusu olmuştur. Dubuffet'in profesyonel bir sanat kariyerine devam etme kararı, bir dizi girişim ve saptırmadan sonra, hayatının nispeten geç dönemlerine kadar gerçekleşmedi. Genç bir adam olarak, Paris'teki Académie Julien'de kısa bir süre eğitim aldı, ancak altı ay sonra çalışmalarını bağımsız olarak sürdürmek için ayrıldı. Dört yıl kendi başına iş ürettikten sonra, Eyfel Kulesi'nin meteoroloji ofisinde bir yıl askerlik yaptı. 1924'te Dubuffet evlendi ve ailesinin şarap işine katıldı. Dubuffet, bundan sonra 1933'te bir kez daha ciddi bir şekilde sanatsal arayışlarına geri döndü; ancak 1942'ye kadar yeniden resim yapmaya başlamadı (Glimcher, 1987, s. 4). Görünüşe göre Dubuffet, daha önceki kariyer odaklı sanat yapma girişimlerinde, sanatsal ve kültürel gelenekler tarafından kendisini kısıtlanmış hissetti. Çalışmalarının kendisi için olmasını ve geleneklere karşı kendi başına mücadele etmeyi istedi. Sanat yapımına yönelik bu bağımsız yaklaşım sayesinde Dubuffet, çevresinde gördüğü sanatla zıtlık oluşturan daha bireysel, özgün, yaratıcı ve yeni bir sanat formuna ulaşmayı umuyordu.

Dubuffet'in resim yapma eyleminin önemini yitirdiği bir dönemde tam zamanlı olarak sanatla uğraşmayı seçmesi kesinlikle ironik bir durumdur. Marcel Duchamp bundan tam otuz yıl önce resim yapmayı reddetmiş ve hazır yapıtlarıyla bilinen sanat yaklaşımlarının sanattaki önemini inkâr ediyordu. 1940'ta Barnett Newman, "bazılarımız uyandığında kendini umutsuz bulmuştu... resim ölmüştü" diye yazmıştı (Polcari, 1991, s. 28). Benzer pek çok yorum ve eylemin ortasında Dubuffet, sanatın değerine ve sanatın rolüne dair modernist inançları otantik bir ses olarak yeniden diriltmek istiyordu. Bu hareketi, Dubuffet'in retoriği açısından anlamak için, Dubuffet'in tam zamanlı olarak sanatla uğraşma kararının, onun muhalif, kültür karşıtı duruşunun bir parçası olduğu söylenebilir. Ancak böyle bir sonuç, Dubuffet'in faaliyetindeki ironiyi gölgede bırakır, çünkü Dubuffet'nin kültür karşıtlığı -resim yalnızca bunun

küçük bir bölümü olarak görülse bile- aslında daha büyük bir kültürel mekanizmaya ait olan profesyonel bir faaliyet olarak görülebilir. John Rajchman'ın Thierry de Duve'nin Pictorial Nominalism adlı eserinin girişinde belirttiği gibi, Parisli avangard bir 'reddetme modeli' üzerinde çalışmıştı; burada bir tablonun tanımlanmasına ilişkin normların (kriterlerin) belirlenmesi Akademi'ye, resmin tanımlanması ise avangard'a kalmıştı. Reddetme modelinin kişilikleri, tarzları ve ideolojilerinin büyük savaşı, resimsel olay kavramını gelenekten radikal veya devrimci bir kopuş olarak beraberinde getirdi (Duve, 2005). Geleneksel, yerleşik değerlerin üzerini kalın bir kalemle çizmek, geçmişten hiçbir şeyin görünmemesini sağlamak ya da yerleşik değerlerin üzerine sünger çekmek... Jean Dubuffet sadece kendi döneminin popüler sanat akımlarına karşı değildi aynı zamanda akademizme, klasizme ve modernizme de karşıydı. Kimsenin bulaşmadığı yeni bir duygu arayışındaydı. Dolayısıyla bu ret modelinin hedefi kültürel kurumdur ve Dubuffet'nin savaştığı şeyin ta kendisiydi. Dolayısıyla, Dubuffet'nin sanat ortamına geç girmesi ve kültür karşıtı duruşu aracılığıyla avangard bir sanatsal kişilik inşa etme girişimi, en başından paradoksaldı. Bu, bazı eleştirmenlerin Dubuffet'in girişiminin asi doğasını tamamen reddetmesine yol açtı. Örneğin Robert Hughes, bir izleyicinin Dubuffet'e alıştıktan sonra imgelerinin ve işaret sisteminin tahmin edilebilir hale geldiğini ve artık rahatsız edici olmadığını öne sürüyordu. Dubuffet artık "sanatın doğasını aşağılıyor ve saptırıyor" gibi görünmüyor. Bunun yerine sanatın kelime dağarcığını genişletti. Çöp, atık ve kelebek kanatlarından oluşan o figürlere, o duvar yazıları ve kalın macunlara ve ham küçük şalgam adamlara artık sakince bakabiliyoruz. Resimleri, artık resim gibi görünüyor. Şok etme güçlerini tamamen yitirdiler ve çoğunun artık bizi şaşırtma gücü bile tükendi. Dubuffet sanatında her vahşeti güzel göstermeyi başarmıştır (Hughes, 1966, s. 175).

Hem Dubuffet'nin sanata yaklaşımı hem de inanç yapısı, zamanının politik ve sanatsal ortamıyla iç içe geçmişti. Dubuffet kesinlikle sanatsal geleneklerden kopmak (ya da bu gelenekleri genişletmek) isteyen ilk sanatçı değildi. Dada, 1900'lerin başlarında kültürel sanat kurumunun mekanikleşmesini agresif bir şekilde kınamıştı ve ardından Sürrealizm, sanat tarihinin çoğunu yöneten gerçeklikten başka bir gerçeklikte ısrar etti. Dubuffet'nin geleneksel temsil yöntemlerini, konuyu ve malzeme kullanımını reddetmesi, bu sanatsal tezahürlerin her ikisini de hatırlatır. Barbara Rose'a göre, Dada'nın yeni, beklenmedik kombinasyonlara ve kompozisyonlara ulaşmanın bir yolu olarak acımasız, şok edici ve tesadüfi olaylara bağlılığı, Dubuffet'in sıra dışı ve alışılmadık malzemeleri (macun, zift veya gres gibi sıvılar) plansız bir şekilde hareket

ettirerek görüntüler yaratma denemeleri oldukça önemli ve benzerdir (Rose, 1979, s. 146).

Açıkçası kullanılan teknik, Dubuffet ile Dada-Sürrealist mirası arasındaki özel karşılaştırma alanı olmamalıdır. Dubuffet, belli ki Sürrealist fikirlerden etkilenmişti. Gerçeküstücülüğün hayal gücünün sosyo-politik etkinliğine olan inancı, etnografik araştırmalarda kültürel bir tabula rasa keşfetme girişimi, kişisel özgürlüğü politik radikalizmle eşitlemesi, hepsi Dubuffet'nin sanatsal-politik estetiğinde önemli bir rol oynamıştır. Dubuffet, Sürrealizm'in büyük öncüsü Apollinaire ile tamamen aynı fikirde olabilir: Gerçeği araştırmak, örneğin, etnik alanda ve hayal gücünde aramak, işte bunlar bu yeni ruhun başlıca özellikleridir... O halde yeni ruh, cüretkâr edebi deneyleri bile kabul eder. Ve bu deneyler bazen lirik olmaktan çok uzaktır. Bu nedenle lirizm, lirik bir anlam verme kaygısı taşımadan, genellikle deneylerle, araştırmayla yetinen günümüz şiirinde yalnızca yeni ruhun bir alanıdır... yeni gerçekçilik... Sürpriz, en büyük yeni kaynağımızdır. Şaşırtıcı bir şekilde, şaşırttığı mertebeye göre, yeni ruh önceki tüm sanatsal ve edebi akımlardan ayrılmaktadır. Bir keşif yaparken kurallara, hatta zevkle uygulanan kurallara göre, seçim yapmaya gerek yok, bir yüce olarak sınıflandırılan konu... Gündelik bir konuyla başlanabilir: Şair için düşen bir mendil, koca bir evreni ayağa kaldıracağı kaldıracağı olabilir (Maurice, 1967, s. 53).

Dubuffet, yazıları ve çalışmalarında kendisini geçmişten tamamen izole etmeye çalıştı ve hayal gücünü, sürpriz unsurunu ve basit olanın önemini kavradı. Apollinaire gibi, Dubuffet de her türden kuralı kısıtlayıcı bularak reddetti. Doğruyu, kültür ve onun belirlenmiş çerçevesinden en az etkilenen insanlarda ve şeylerde buldu. Dubuffet'in art brut'un özgünlüğüne olan inancı, şansın yaratıcı stratejileri için Sürrealizm'e bağlıydı. Sürrealizm'de hayranlık duymayı öğrendiği otomatizm ve kolaj daha sonra art brut'a özgünlüğün belirteçleri olarak aktardı. Sürrealist teoriler, Dubuffet'nin biçimlendirici çalışmasını şekillendiren daha geniş bir bağlamın yalnızca bir parçasıydı. Sürrealizm ve Dubuffet'nin fikirleri birlikte, savaş halindeki bir dünyanın değişen tutumlarına derinden gömüldü. Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki maddi ve endüstriyel büyüme, uluslararası barışı, iç istikrarı, anayasal ve demokratik hükümetin ilerlemesini ve bilime, akla ve ilerlemeye olan inancı doğurdu. Bu savaşın ardından, bu değerlerde istikrarlı bir düşüş ve savaş sonrası uluslararası bir depresyon meydana geldi. Sürrealizm, kısmen, ardından gelen moral bozukluğuna, hüsrana ve içlerlemeye bir yanıtı; bilinçdışı zihnin işleyişiyle ilgili kaygısı, Sigmund Freud'un etkisiyle olduğu kadar, aklın ürünü olan ilerlemenin bir hayaletten başka bir şey olmadığı korkusuyla da ilgiliydi.

Gerçeküstücülük, Max Ernst'in "vicdan ve farkındalık krizi" dediği şeye hitap ediyordu. Batı burjuva kültürü, değerleri ve gerçeklikleri değiştirilerek değiştirilecekti... Sürrealizm, kısmen Freud'dan ilham alan rüya yaşamı olarak tasavvur edilen iç dünyanın keşfi yoluyla burjuva, mantıksal ve rasyonel gerçekliğin kısıtlamalarına ve sınırlamalarına saldırdı. Sürrealistler bilinçdışında, daha önce dış modeli olmayan bir dünya geliştirmeyi amaçladılar (Polcari, 1991, s. 3-22).

Dubuffet'nin akıl ve kurum karşıtı ideolojisi, Birinci Dünya Savaşı'na ve ona verilen tepkilere (Sürrealizm gibi) ve İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki ve sonraki tutumlara bağlanabilir.

Dubuffet'nin (onun için kültüre eşdeğer olan) bireyin devlet üzerindeki önceliği konusundaki ısrarı, iki savaş arası dönemde hem siyasi hem de sanatsal söylemlere egemen olan totaliter ve Marksist ideolojileri reddetti. Hem Totalitarizm hem de Marksizm, bireyi toplumsal yapının dışında anlamsız kılıyordu. Dahası, siyasi görüş ne olursa olsun, devlet kültürünün temel bir parçasını oluşturan kitle iletişim araçlarının ve propaganda makinelerinin yükselişi, bireyin önemini marjinalleştirme eğilimindeydi. Dubuffet'nin İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru başlayan yazılarının, tüm resmi kurumlara ve yapılara yönelik genel bir şüpheyi açığa çıkarması şaşırtıcı değil. Özellikle Art Brut'a olan ilgisi, siyasi veya kültürel düzenin dışındaki yerlerde gerçeği arama arzusundan geliyordu. Görünüşe göre, bu benzersiz bir tepki değildi, Henry-Claude Cousseau bunu doğruluyordu;

"Çocuk sanatı, naif sanat, akıl hastalarının sanatı ve sanki zamanın dışındaymış gibi resim ve heykel yapan amatörlerin sanatı", hem boğucu bir akademizmden kurtuluş hem de İkinci Dünya Savaşı sonrası yorgunluk. Bu tepki Dubuffet, Fautrier ve Atlan gibi bağımsız sanatçıların yanı sıra Cobra gibi hareketlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. O dönemin belirsizliği, arkaik olana, ilkel olana duyulan bir nostalji, kaynaklara ve köklere dönüş ihtiyacı olarak kendini gösterdi. Yerleşik değerlerin yoksulluğu, popüler ve atalara ait kültürler ve sanki özgünlüklerini kanıtlamışlar veya en azından olası bir gerçeklik tutarlılığını yeniden tesis etmişler gibi, diğer bilinmeyen ve uzak kültürleri keşfetme arzusu yarattı (Cousseau, 1987, s. 6-29).

Dubuffet, kendisini asla Art Brut sanatçısı olarak görmezdi - bu kimliği üstlenemeyecek kadar eğitimliydi. Bununla birlikte, Art Brut'un ateşli bir destekçisiydi ve çalışmaları sistematik olarak 1945'te toplamaya başladı. 1947'de küçük bir art brut yapıtları, grubun ilk sergisi oldu; 1948'de Compagnie de L'Art Brut kuruldu ve André Breton, Jean Paulhan ve Charles Ratton dahil olmak üzere altmışın üzerinde üyeyi

içeriyordu. Ekim 1949'da, iki yüzden fazla sanat eserinin ilk büyük sergisi Paris'teki Drouin galerisinde düzenlendi. Dubuffet, "Kültürel Sanatlara Tercih Edilen Art Brut" başlıklı kötü şöhretli makalesini bu sergi için yazdı ve adeta art brut manifestosunu tanıttı.

Dubuffet akıl hastalarının sanatından yola çıkarak, kültürün etkilerinden bağımsız bir sanat ararken beraberinde kendi sanatsal kimliğini de bulmaya çalışmıştır; ancak Art Brut akımının yaratıcısı olmasına rağmen kendisini bu akımın sanatçısı olarak görmez, özü, saflığı arasa da kültürün etkisinden kurtulamayacağına ve kültürlülere hitap ettiğine inanır. Bunun yanında yabanıl, kaba, olgunlaşmamış diye tanımladığı Art Brut eserlerinin çeşitli özelliklerinden kendi sanatında faydalanır (Üldes, 2014).

Bazı akademisyenler, Art Brut ile Dubuffet'nin çalışmaları arasındaki benzerliklere atıfta bulunmalarına rağmen, birtakım akademisyenler de buna itiraz ediyordu. Thomas Messer, "Jean Dubuffet ve Art Brut" başlıklı bir serginin kataloğu için yazdığı makalesinde, art brut'un (Dubuffet'in) öncülleri olmayan bir sanat lehine mirasını reddetme kararlılığı gösterdiğini ve Art brut'tan öğrendiği tek dersin, art brut'tan bile ders almamak olduğuydu... derken resmi bir bakış açısından, Dubuffet'in topladığı yapıtlardan zerre kadar etkilenmediğini (Licht., 1986, s. 11) söylemekteydi. Messer'in ifadesi, Dubuffet'nin sanat tarihi geleneklerini tutarlı ve katı bir şekilde reddetmesiyle belirlenmiş olabilir. Messer, Dubuffet'in herhangi bir etkiyi reddetme konusundaki ısrarını gördüğü gibi aldı ve Dubuffet'in Art Brut'un ötesine geçtiğine inanarak Dubuffet'in muhalif kariyerini desteklemiş görünmektedir.

Dubuffet 1947 yılında Paris'te bir Ham Sanat Merkezi açar. 1967 yılında 75 sanatçının 700 yapıtı Paris Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenir. 1976 yılında yine Dubuffet'nin çabalarıyla Lozan'daki Beaulieu Şatosu'na taşınan koleksiyonda bugün yaklaşık 15.000 yapıt bulunmaktadır. Pek çok müzede de benzer koleksiyonlar oluşturulmuştur. Tam da burada önemli bir çelişki doğar. Müzede yer almak demek onaylanmak demek değil midir? Dubuffet'nin karşı durduğu sistemin temel mekanizmalarından biri değil midir müze? Dubuffet'nin bunların farkında olmaması mümkün değildir ancak yapıtların yok olmasını engellemek ve topluma ulaşmasını sağlamak adına böyle bir girişimde bulunması da anlaşılabilir, fazla bir seçeneği yoktur. Belki "Bakın, küçümsediğiniz, reddettiğiniz bu yalnız ve umutsuz insanlar sizin müzelerinizin sınırlarını geçtiler!" demek istemiştir. Dubuffet, koleksiyonunu müzede "öldürmemek" için sergiler düzenlemeye ve bu koleksiyona ömrünün sonuna kadar destek olmaya devam eder (Üldes, 2014).

2.1. Dubuffet “Yaratıcı Zihnin Temel Özellikleri”

Dubuffet'in yaratıcı zihniyet hakkında bize ne öğrettiğine bakalım. (Bu bölüm Jim Carrol'un 24 Haziran 2021 tarihli Dubuffet: Kültürel Şartlandırmaya Karşı Savaş Açmak adresindeki blogundan alınmıştır.)

2.1.1. Kültürel Koşullanmayı Reddet

Dubuffet, 1918'de Académie Julian'da resim okumak için Paris'e taşındı. Sadece altı ay sonra, resmi eğitimi çok kısıtlayıcı ve tutucu bularak akademiye terk etti. Bundan böyle Dubuffet, bir ömür boyu 'kültürel koşullanma' olarak gördüğü şeye karşı mücadele etmeye başladı . Kültür için;

“Kültürümüz bize uymayan ya da her halükarda artık bize uymayan bir giysi gibidir. Bu kültür, sokak diliyle artık hiçbir ortak yanı kalmamış ölü bir dil gibidir. Hayatımıza gitgide yabancılaşıyor.”

Kültür, toplumun değerleri, normları, gelenekleri, sanatı, dil ve diğer birçok unsuru içeren kapsamlı bir kavramdır. Ancak Dubuffet, "kültür"ün artık bize uymayan ya da hiçbir ortak yanı kalmamış bir giysi gibi algılandığını ifade ederken, kültürün zamanla yaşamımızdan uzaklaştığı ve etkisini yitirdiği fikrini yansıtır.

2.1.2. Yaratıcılığı Saf ve Temel Halinde Arayın

1920'lerden beri Dubuffet, psikiyatri hastaları, mahkumlar ve çocuklar tarafından yaratılan sanatla ilgileniyordu. Böyle bir eserde gördüğü dürüstlüğü, dolaysızlığı ve canlılığı takdir etmiş, herhangi bir geleneğe ve akıma bağlı kalmamasını alkışlamıştır. Estetik normların dışında profesyonel olmayanlar tarafından üretilen işler için Art Brut ("ham sanat") terimini kullandı.

"Sanatsal yaratımın doğal ve normal süreçlerini yalnızca bu Art Brut'ta saf ve temel hallerinde bulabileceğimize inanıyorum" demiştir.

2.1.3. Şimdiye Bakın

Dubuffet, sanatın herhangi bir sanatsal modaya veya geleneklere değil; gerçek dünyaya yanıt vermesi gerektiği konusunda kararlıydı. "Mevcut hayatımıza doğrudan bağlanan bir sanatı hedefliyorum."

Sanatçının özgün ve bağımsız bir ifadeyle gerçek dünyadaki sorunlara, duygulara, düşüncelere ve deneyimlere yanıt vermesi gerektiğini söylerken, sanatçının kendi iç dünyasından veya toplumun beklentilerinden ziyade, gerçek hayattaki olaylar ve duygularla ilişkilendirilmiş içerikler üretmesi, sanatın yaşama dair anlamlar taşıması gerektiğini ifade etmektedir.

2.1.4. Belleğin Organize Eden Gücüne Güvenin

40'ların sonlarında Dubuffet kendi ilkel portre stilini geliştirmiştir. Bir hizmetliye bakarak saatler geçirdikten sonra, stüdyosuna çekilerek ve tamamen zihninde arta kalanlardan resim yaparak "bellekte bir benzerlik patlaması" dediği şeyi yapmaya çalıştı. "Portrelerde çok fazla genele, çok az özele ihtiyacınız var." Çalışmalarında ayrıntılı bir benzerlik yakalamaya çalışmak yerine birkaç ayırt edici özelliğe odaklanarak karikatürümsü, çocuksu ve ham işler olmasına dikkat etmekteydi.

2.1.5. Alışılmıştan Dışında Malzemeler Kullanın

Dubuffet alışılmadık malzemelerle çalışmayı severdi. Kalın yağlı boyayı kum ve çimento, çakıl ve alçı, ip ve saman, cam ve çakıl ile karıştırmaya ve farklı bir şeyler olmasına dikkat ederdi. 'Çamur, çöp ve pislik, insanın hayatı boyunca yoldaşlarıdır. Onun için değerli olmaları gerekmez mi ve insanın güzelliklerini hatırlatmak için insana hizmet etmesi gerekmez mi?' Dubuffet ayrıca 'montaj' ile deneyler yaptı, bulunan malzemelerle kolajlar oluşturdu; kelebek kanatları veya önceki resimlerin kalıntıları ile... Çelik yünü, kömür, asma ve lav taşından figürler yaptı. Jean Dubuffet'e göre 'Sanat malzemedan doğmalı'ydı.

2.1.6. Zihnin Manzarasını Keşfedin

Sanatın tamamen zihinde başlayıp orda geliştiği ve zihinde ürüne dönüştüğünü savunan Dubuffet gözlerin sadece bir araç olduğunu söylemekteydi. "Ben nesnel dünyayı değil, onun düşüncelerimizde ne hale geldiğini temsil etmekle ilgilendim."

2.1.7. Mikro Makroyu Düşünün

1957'de, Vence'deki zamanının teşvikiyle Dubuffet, 'Tekstüroloji' resimlerine başladı. Tirol taş ustaları tarafından kullanılan, boya yüklü bir dalı, rengini yumuşatmak için taze sıva üzerinde sallamayı içeren bir tekniği benimsedi. İnce krem, kahverengi ve gri tonlarındaki küçük sıçrayan noktalar, hem mikroskobik bir dünyanın narin güzelliğini hem de kozmosun sonsuz cazibesini akla getiriyordu. 'Canlı ve ışıltılı iç içe

madde, bir toprak parçasını temsil edebilir ama aynı zamanda her türlü belirsiz dokuyu ve hatta galaksileri ve bulutsuları çağrıştırır.

2.1.8. Her Şeye En Baştan Başlayın”

1961'de Dubuffet Paris'e döndü ve yeni bir başlangıca ihtiyacı olduğunu anladı. “Stüdyomda kilitli yaşıyorum - tahmin et ne oldu? - 1943'te yaptıklarımın ruhunda ve tarzında resimler. Her şeye en baştan başlamaya karar verdim.” Üzerinde yoğunlaştığınız bir konu sizi tekrara düşürdüğü anda terkedilip en baştan yeni yollar aranmalıdır.

2.1.9.Bilinçaltında İlham Bulun

1963'te Dubuffet, bir telefon görüşmesi sırasında yaptığı bazı karalamalardan ilham aldı. 'L'Hourloupe' serisinde, mavi ve kırmızı çizgilerle renklendirilmiş, akışkan şekillerden oluşan kendi son derece stilize grafik dünyasını yarattı; hareketli ve hayat dolu, bükülen ve dönen yapboz figürleri... “Şimdi beni büyüleyen gerçek dışı.”

Sonraki Dubuffet, bir saatlik bir gösteri olan 'Coucou Bazar'ı icat ederek bu doodle(karalama) evrenine hayat verdi.

2.1.10. Hayal Gücünüze Özgürce İzin Verin

“Varlığımızın temelini oluşturan candan sevdiğimiz şeylere genellikle hiç bakmayız.” 70'lerin sonlarında Dubuffet, 'Hafızanın Tiyatroları' serisi için eski resimlerin katmanlı parçalarıyla muazzam kolajlar yarattı. Kaba çizgi film karakterleri, cesur soyut şekiller ve itişip kakışan renklerin ihtişamı. Ağaçlar ve maskeler, şiddetli monokrom desenlerle iç içedir.

1979'da New York'ta sergilendiklerinde, bu eserler Keith Haring ve Jean-Michel Basquiat da dahil olmak üzere yeni nesil sanatçılara ilham verdi. Dubuffet, hayal gücümüzün gündelik dünyaya dair izlenimlerimize nasıl karıştığıyla ilgilendiğini söyledi. "Düşünce hakkında beni ilgilendiren, onun biçimsel fikirlere dönüştüğü an değil, daha önceki aşamalarıdır."

Dubuffet 1985'te amfizemden öldü. 83 yaşındaydı. Sanatı eğitimsiz ilkelciliğe döndürmeye çalışmıştı. Sürecini ve tarzını sürekli yeniden icat ederek, durmaksızın iç ve dış gerçekleri keşfetmeye çalıştı, psikolojik ve gerçek; mikro ve makro arasındaki sınırları bulanıklaştırmak... Ve bunu yaparken, güzellik ve canlılığın büyüğü dünyalarını yaratmaya çalıştı. “Benim için delilik süper akıl sağlığıdır. Normal olan

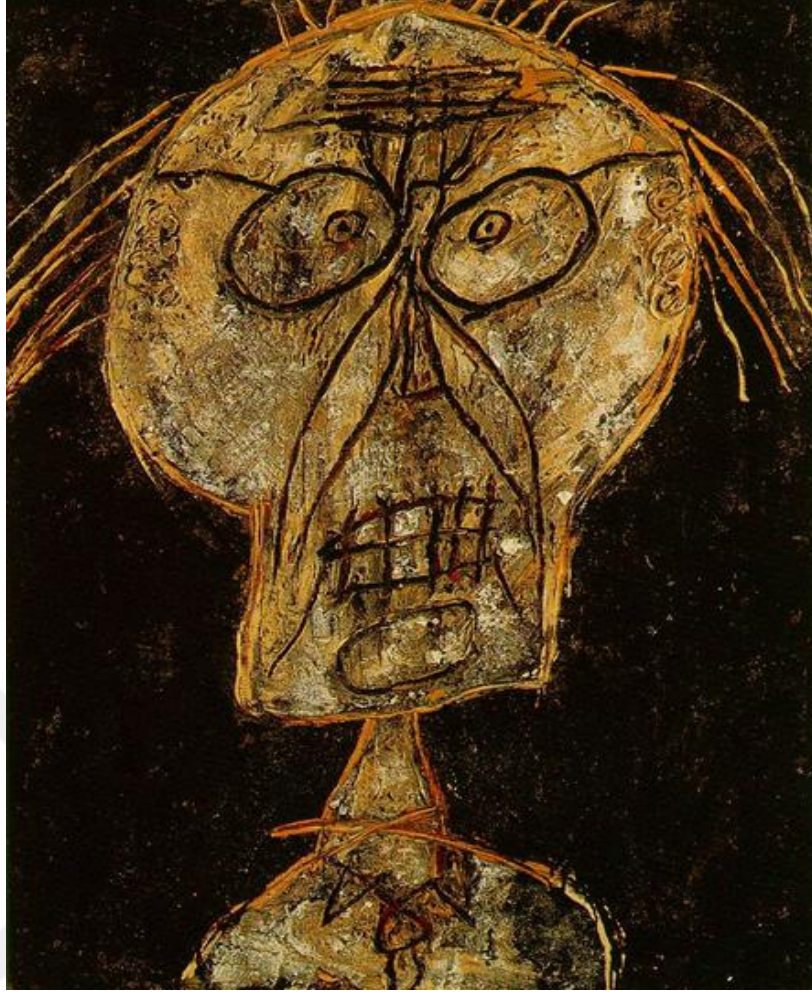
psikotiktir. Normal, hayal gücü eksikliği, yaratıcılık eksikliği demektir” (Jim Carrolls Blog, 21).

2.2. Jean Dubuffet’e Ait Eserl



Görsel 2.2.1. Jean Dubuffet, Apartment Houses, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1946.

Apartman Evleri, Paris tablosu kent yaşamına odaklanıyor. Binalar, mimari bütünlüğe şakacı bir şekilde meydan okuyarak eğimlidir. Gökyüzü, binalar ve siviller arasındaki boşluğun düzleşmesi kendiliğinden ve işlenmemiş - çocuksu görünmektedir. Burada Dubuffet, Paris'in geleneksel, duygusal görüntülerini hicvediyor ve bunun yerine şehrin sakinlerinin neşesinin zorlama ve yanlış olduğunu öne sürüyor (Wisual Art Encyclopedia, 2023).



Görsel 2.2.2. Jean Dubuffet, Grand Maitre Of The Outsider, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1947.

Bu resim, Dubuffet'nin 1946'da büyük tartışmalara yol açarak sergilediği Hautes Pates serisinin tipik bir örneğidir. Kalın, tek renkli bir yüzey, bir portre parodisi olan, kabaca tasvir edilen figür için zemin görevi görür. Dubuffet şüphesiz seriyi rencide etmeyi amaçlamış olsa ve grafik stili ve kalın, kaba impasto kesinlikle geleneksel zevkleri rencide etse de, renk paletinin olabileceği kadar sarsıcı olmadığını belirtmekte fayda var. Dubuffet en azından ihtiyatlı bir şekilde başarıya duyulan ihtiyacın farkındaydı (The Art Story, 2023)



Görsel 2.2.3. Jean Dubuffet, The Cow With The Subtle Nose, Tuval Üzerine Yağlıboya, Moma, 1954, New York.

Dubuffet'nin taşradaki baş döndürücü deneyimi ve sanat eğitime karşı çıkışı bu tabloda belirgindir. Ağır dokulu yüzey, psikolojik tesislerde tutulan hastaların çocuksu masumiyetinde işlenen bir ineği tasvir ediyor. Tuvale sınır tanımayan, vahşi yaklaşım, Dubuffet'nin Art Brut olarak adlandırdığı kavramın örneklerini oluşturuyor. Görüntü, manzara geleneklerinde tamamen eğitimsiz görünüyor. Bu nedenle görüntü, "yüksek sanat" kavramlarıyla çelişir ve sanat yapımına kültürel ilerlemeden etkilenmeyen sanatsal saflık yönünden yaklaşır. Bir adım daha ileri giderek Dubuffet, sanata yönelik "kültürel" ve "vahşi" yaklaşımların birlikte nasıl medeniyeti bir bütün olarak yeniden teyit etmeye çalıştığını öne sürüyor (The Art Story, 2023).



Görsel 2.2.4. Jean Dubuffet, Soul of the Underground, Tuval Üzerine Yağlıboy, Moma, 1959, New York.

Yeraltının Ruhu, Dubuffet'nin dokuya olan hayranlığını ve temsili resimden ayrılışını örneklemektedir. Jean Fautrier'in tablolarının yüzey kalitesinden ilham alan Dubuffet'in alüminyum folyo ve yağlı boya kullanımı, mineral birikintilerini andıran kaba, pürüzlü bir yüzey oluşturuyor. Dubuffet, katıksız maddeyi ve katıksız işlenmemiş malzemeyi anımsatmak için burada resimsel temsili tamamen terk ediyor. 1950'ler boyunca farklı doku türlerini çağrıştırmakla daha fazla ilgilenmeye başladığında üzerinde çalıştığı bi doku bilimi parçasıdır.

Dünya Savaşı'nın korkunç yıkımından sonra, bolluk içinde kalan şey çamur ve kirdir. Dubuffet, medeniyetin sona erdiğini ilan etmek yerine, molozları yeniden inşa etmek ve gelecek için arındırmak için kullanmak istedi. Ayrıca kir, keşfedilebilen, araştırılabilen ve yeni kullanımlara konulabilen doğal bir yapıya sahip bir malzeme olarak düşünülür (The Art Story, 2023).



Görsel 2.2.5. Jean Dubuffet, l'Hourloupe, Kağıt Üzerine Mürekkep, Galerie Jeanne Bucher, 1966, Paris.

Dubuffet'nin L'Hourloupe serisi 1962'de başladı ve sanatçıyı onlarca yıl meşgul etti. İlham, hareket oluşturmak için çizginin akıcı hareketinin sınırlı renk alanlarıyla birleştiği telefonda yaptığı bir karalamadan geldi. Tarzın, nesnelerin zihinde görünme biçimini çağrıştırdığına inanıyordu. Fiziksel ve zihinsel temsil arasındaki bu zıtlık, daha sonra onu bu yaklaşımı heykel yaratmak için kullanmaya teşvik etti (The Art Story, 2023).



Görsel 2.2.6. Jean Dubuffet, Duran Canavar Anıtı, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1984, Chicago.

Duran Canavar Anıtı, Dubuffet'nin Hourloupe serisine dayanan bir başka heykeldir. Parça, Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan üç anıtsal heykelinden biridir. Heykel, bir ağacın, ayakta duran bir hayvanın ve mimari bir yapının soyut bir temsilidir. Çalışma, zihinsel görüntüler ve gerçek nesneler arasındaki karşıtlığı da oynamasına rağmen, grafiti ve karikatürleri çağırıştırıyor. Ziyaretçi, heykelin siyah beyaz duvarları içinde dolaşmaya ve düşünmeye davet ediliyor (The Art Story, 2023).

3. ART BRUT

Modern iktidarlar, söylem ve bilgi üzerinde hâkimiyet kurarak kendilerince hakikati belirleyebilir ve yönlendirebilir. Bu sayede İktidar sahipleri, söylem yoluyla hakikati şekillendirerek toplumun algısını ve davranışlarını etkilemeye çalışırlar. Bu durumda, "hakikat", iktidarların söylemleri ve yönetimi altında bulunan bir gerçeklik anlamına gelir. İktidarın etkisi, insanların düşünce ve davranışlarını sınırlayabilir ve belirli normları dayatma gücüne sahip olabilir. İktidar sahipleri, bu normları toplumda kabul gören ve sorgulanmayan düzenlemeler olarak sunarak toplumu belirli bir düzen içinde tutmaya çalışabilirler (Baştürk, 2012, s. 66-67). Sosyal kontrol sistemleri, iktidarın gücünü pekiştiren ve toplumu yönlendiren araçlardır. Foucault, bunun tümüyle söylem üzerinden inşa edildiğini ve belirleyici olanın iktidarın “olması gereken” davranışları ve normları, insanları bu doğrultuda yönlendirmeye çalışarak gerçekleştirdiğini savunur (Öztürk, 2016, s. 3).

İktidarın söylem ve bilgi üzerindeki kontrolü, toplumun davranış ve düşünce düzenlemesinde önemli bir rol oynar. Bu açıdan bakıldığında, bilginin ve iletişimin iktidar tarafından manipüle edilebileceği ve toplumsal kontrolün bu şekilde sağlanabileceği savunulmaktadır.

Michel Foucault tarafından ortaya atılan Biyo-politika, iktidarın sadece politik ve ekonomik alanlarda değil, aynı zamanda bireylerin bedenleri ve yaşamları üzerinde tasarruf sahibi olduğunu savunur. Buradaki normlar, genellikle açık ve resmi bir sözleşmeye dayanmaz; bunun yerine, toplumda yerleşik olan ve bilinçsizce kabul edilen düzenlemeler olarak ortaya çıkar. Bu normlar, toplumda yaygın olarak kabul gören değerler, inançlar, alışkanlıklar ve sosyal normlar gibi unsurlardan oluşur.

İktidar insan bedeniyle birlikte aynı zamanda mekân ve kurumlarda da normlar oluşturabilir ve bu normlar üzerinden toplumsal davranışları şekillendirebilir. Örneğin, okullar, hapishaneler, hastaneler gibi kurumlar, bireylerin davranışlarını ve yaşam biçimlerini belirlemede önemli bir rol oynamaktadır.

Foucault, bilgi ve iktidar arasındaki yakın ilişkiye vurgu yaparak, modern toplumda bilginin iktidar tarafından şekillendirildiğini ve iktidarın da bilgi üretimi üzerinde etkili olduğunu öne sürer. Bilgi ve iktidar birbirini karşılıklı olarak etkileyen ve belirleyen unsurlardır. Yani, iktidarın varlığı ve etkisi, bilgi üretimini şekillendirirken, aynı zamanda bilgi de iktidar ilişkilerini güçlendirir ve meşrulaştırır.

Foucault, iktidarın sadece fiziksel dünyayı dönüştürmekle kalmadığını, bununla birlikte insanların düşünce biçimlerini, algılarını ve anlamlandırmalarını da etkilediğini ifade

eder. İktidar, insanların nasıl düşünmeleri gerektiği konusunda belirli sınıflandırmalar, ve söylemler oluşturarak, onların davranışlarını ve algılarını şekillendirebilir. “Dolayısıyla, bu durum delilik ekseninde incelendiğinde toplum içinde kendiliğinden dışlanacak olan delilerden bahsetmek kaçınılmazdır. Delileri dışlamak için iktidarın herhangi bir baskı bile uygulamasına gerek kalmaz. Bir özne olarak toplumda var olan deli bireyler, nesneleşmiş bir delilik olgusu altında toplanır ve “normal” olanlardan ayrıştırılır. İktidarın modern dünyadaki asli karakteri burada ortaya çıkar: “İktidar, ‘normal’ olmanın normsal çerçevesini çizdiği andan itibaren mekânsal olarak akıl hastanesini kurmaya yetkin hale gelir. Bu ayrıştırma sürecinde iktidarın herhangi bir baskı uygulamaya gerek kalmadan, toplumun kabul ettiği normlar ve değerler üzerinden belirli davranışları "normal" veya "deli" olarak sınıflandırması mümkün olmaktadır. Bu nedenle, deli bireyler otomatik olarak toplum içinde dışlanabilir ve nesneleştirilebilir.

Sanat, toplumsal varoluşun kendisini ifade etme ve yansıtma aracı olarak toplumdaki her türlü varlık, deneyim veya durumun sanatta hayat bulması mümkündür. Dolayısıyla, delilik de bu bağlamda sanatta yer bulur. Deli bireyler, toplumun normlarına uygun davranışlar sergilemedikleri için dışlanabilirler; ancak sanat, onlara ifade özgürlüğü sağladığı için onlara bir alan açabilir. Bu sebepten delilik de, 15. yüzyıldan sonra özellikle resim sanatıyla birlikte edebiyatta ve tiyatrodaki karşımıza çıkmaktadır. Sanat, toplumsal gerçekliği ve insan psikolojisini anlama çabası içinde özgün bir araçtır. Van Gogh ve Goya gibi ressamalar veya Brandt, Erasmus ve Shakespeare gibi yazarlar, sanat eserlerinde insanların iç dünyasını, duygularını ve toplumsal yaşantılarını kendi iç dünyalarından olduğu gibi anlatmaya çalışmışlardır. Bu eserler, insan doğasını ve delilik gibi kavramları anlamak için bir zenginlik kaynağıdır. Sanat, görünmeyi görme ve gösterileni eleştirme yeteneğine sahiptir; aynı doğrultuda deliliğin sanattaki incelemeleri bize görünenin ardına bakma imkânı sunar (Öztürk, 2016, s. 3-4).

Sanatçılar, toplumun bazen göz ardı ettiği, anlamakta zorlandığı veya anlam veremediği gerçeklikleri ve durumları ele alır ve yansıtır. Delilik de sanattaki incelemelerle toplumsal farkındalık ve anlayış için bir araç haline gelebilir. Delilik, sıradan normlardan sapma ve farklı bir bakış açısına sahip olma durumu olarak algılanabilir. Sanat, bu farklı bakış açıları ve sıradanlık dışındaki deneyimleri ele alırken, toplumu yeni açılardan anlamaya yardımcı olabilir. Deliliğin sanattaki tezahürleri, toplumun bakış açısını sorgulamaya ve yargılayıcı olmaktan uzaklaşmaya teşvik eder.

Sanat tarihçisi ve psikiyatrist Hans Prinzhorn, Heidelberg'deki üniversite kliniğinde, Almanya ve İsviçre'de akıl hastanelerindeki hastaların geniş bir çalışma koleksiyonunu bir araya getirerek 1922'de *Bildnerei der Geisteskranken* (Akıl Hastalarının Sanatı) kitabını yayınladı. Bu eser sanat çevrelerinde akıl hastalarının sanatı hakkında eşsiz bir bilgi kaynağı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Prinzhorn'un koleksiyonu, onunla tanışan bir dizi seçkin sanatçının çalışmaları için güçlü bir itici güç etkisi yaratmıştır. Mayıs 1922'de Ekspresyonist sanatçı Alfred Kubin, *Kunstb/ott* dergisinde Heidelberg üniversite kliniğindeki koleksiyonu ziyaret ettikten sonra izlenimlerini paylaştığı "Die Kunst der Irren" ("Deli Sanatı") başlıklı bir makale yayınladı (Kubin, 1974, s. 13-17). Bu makale ile Kubin, Prinzhorn'un koleksiyonculuk faaliyetlerini alenen destekleyen ilk sanatçı oldu. Makalesinde, akıl hastalarının çalışmalarının halka açık hale getirilmesi için çağrıda bulundu, böylece "iç dünyaları çok canlı olan akıl hastalarının ürettiklerinin bilinmesi gerektiğini ifade etmiştir. Kubin'in akıl hastalarının çalışmalarında hayran olduğu şey, kendi içsel dünyalarında oluşturdukları yaratıcı ifadelerdir. Kubin bu yaratıcı ifadeler için: "Bilinçdışının derinliklerinden fişkırان gizemli ilişkiler arayışı" (Kubin, 1974, s. 174) ifadesini kullanmıştır.

Prinzhorn'un koleksiyonundaki eserlerin büyüüne kapılan bir diğer sanatçı da Alman Oskar Schlemmer olmuştur. Temmuz 1920'den itibaren Schlemmer, Prinzhorn'un akıl hastalarının çizimleri üzerine verdiği derslere katıldı ve bunlarla ilgili izlenimlerini karısı Tot'a yazdığı bir mektupta: "Bütün günümü delirdiğimi hayal ederek geçiriyorum ve tamamen fikirler dünyasında, bir iç gözlem dünyasında yaşarken aradığım her şeyi elde ederdim" (Schlemmer, 1972, s. 83). Schlemmer'in delilik olgusuna hayranlığı, Sürrealistlerin görüşlerini hatırlatır. Onlara göre delilik, mutlak özgürlüğün bir metaforuydu ve kişinin kendi içinde araması gerekiyordu. Schlemmer'in 1920 tarihli mektubu, kendisini akıl hastalarıyla özdeşleştirme, kendini özgürleştirme ve kendi içindeki birincil yaratıcı güçlerin kaynaklarını serbest bırakma özlemini gösteriyordu. Bu, diğer birçok Dışavurumcu ve Dadaist sanatçıyla paylaşılan bir özlem idi.

1937'de şair ve teorisyen Vitězslav Nezval: "Sonunda (...) manevi özgürlüğün yeni ve daha kesin yöntemlerle kazanıldığı Sürrealizm'de, şiire benzer yeni bir yaratıcı şiirin doğuşunu görebiliriz. ilkel halkların, çocukların, medyumların, delilerin ve her dönemden dâhilerin sanatı" (Capek, 1999, s. 23-26) açıklamasıyla bu yeni sanatı anlatıyordu.

20. yüzyılın başlarında Avrupa'daki sanat ortamı, büyük bir değişim ve dönüşüm içindeydi. Rönesans'ın etkisiyle oluşan aydınlanma ile sanatın her alanında , geleneksel sanat anlayışları sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatçılar, tekrarlanan kalıplardan bıkmış ve yeniliklere aç bir şekilde, farklı ve özgün ifadeler bulma arayışına girmişlerdir. Bu dönemde pek çok sanat akımı ilhamı Primitivizm (ilkel sanat), erken dönem halk sanatları olarak adlandırılan Folk Art ve kendisine ait olmayan Outsider Art'ta (Yabancı Sanat) aramaya başlamıştır. Yeni olan "Öteki" sanata pek çok sanatçı tarafından ilgi ve yönelim artmıştır. Başka toplumların sanatı ve hatta kendi toplumunun dışında bırakılanların sanatı merak edilmekte, tüketilecek yeni alanlar aranmaktadır. Prinzhorn'un araştırmaları, bu dönemde eksikliği hissedilen yeni ilhamlar ve özgün fikirler sağlayacak niteliktedir.

Sanatın geleneksel sınırlarının dışında olan bu tür ifadeler, Avrupa sanat ortamına taze bir soluk getirerek sanatçılara yeni ilham kaynakları sağlamıştır. Bu akımlar, daha sonraki süreçte sanatın çeşitliliğini artırarak sıra dışı ve orijinal sanat eserlerinin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Sanat tarihinde, özellikle modern sanat akımlarının etkisiyle, Batı sanatçıları ve entelektüelleri, Batı dışındaki kültürlerle ilgi göstermeye başlamışlardır. Bazı sanatçılar, geleneksel Batı sanatındaki tekrarlardan uzaklaşarak ötekini ararken, "ilkel" sanat formlarına yönelmişlerdir. Bu dönemde, Batılı sanatçılar, diğer kültürlerin sanatsal ifadelerini ve estetik değerlerini ödünç alarak kendi sanatlarına yansıtmışlardır. Ancak bu ilgi ve yönelimde bile, Batı'nın üstünlük duygusu varlığını sürdürmüş ve bazı durumlarda diğer kültürleri Batı merkezli ele almışlardır. Diğer kültürleri sadece "ilkel" olarak görmek, Batı'nın kendini norm kabul edip, diğerlerini norm dışı görmesi düşüncesindendir.

"Primitivizm, Okyanusya halkları, Afrika yerlileri ve Eskimolar gibi Avrupa kültürünün etki alanı dışında kalan halkların ürettiği sanat ürünlerini kapsar. Batının kültür evrimi doğrultusunda "ilkel" olarak nitelenebilecek bu ürünler aslında, farklı bir toplumsal yapı içinde tutarlı bir kültürel ve teknolojik gelişimi yansıtmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Afrika'da görülen sömürgeleştirme hareketiyle bu kültürler daha yakından tanınmaya başlanmış, "ilkel" olarak nitelenen yapıtların ise gerçekte üstün bir estetik anlayışın ve teknik becerinin ürünü olduğu kabul edilmiştir. Bugün hala bu ürünlerin "ilkel" sanat örnekleri olarak anılmasıysa yalnızca yeni bir terim üzerinde anlaşılabilmesinden dolayıdır" (Aksoy, 2003, s. 12).

Ancak bu ilgi ve yönelimde bile, Batı'nın üstünlük duygusu varlığını sürdürmüş ve bazı durumlarda diğer kültürleri Batı merkezli ele almışlardır. Diğer kültürleri sadece "ilkel" olarak görmek, Batı'nın kendini norm kabul edip, diğerlerini norm dışı görmesi düşüncesindendir.

“Naif ve otodidakt sanatlar, halk sanatlarına kadar inilerek ele alınır. Çoğu zaman aynı anlamda kullanılan bu iki kavramın kökeni, akademi dışı sanatsal faaliyetler olarak belirir. Ancak zamanla naif sanatın akademi çevrelerince de kabul edilmesi ve uygulanması, bu kavramları farklılaştırmıştır” (Elvan, 2001, s. 13).

Naif sanat ve otodidakt sanat terimleri genellikle benzer anlamlarda kullanılabilir olsa da, zamanla farklı anlamlar ve kullanımlar kazanmışlardır. Naif sanat kavramı, belirli bir tarza, özellikle de çocuksu bir masumiyet veya "hobi sanatı" anlayışına sahip eserler için kullanılırken, otodidakt sanat terimi, akademik eğitim almadan sanat yapan her türlü sanatçıyı kapsayan daha geniş bir kavram haline gelmiştir.

2.Dünya Savaşı'nın ardından gelenek dışı, akademi görmemiş, ilkel ve naif sanata yönelik saf, yalın ve gün yüzü görmemiş yaratıcı sanatı bulmanın yeni umudu olmaya başlamıştı. Jean Dubuffet, sanat dünyasının provokatörü olma yolunda Batı Uygarlığı ya da Avrupa Kültürüyle aynı anlama gelen Batı Sanatının reddi olan Art Brut (Ham Sanat) olarak adlandırdığı akımın temellerini 1940'lı yıllarda atmaya başlıyordu. Bununla sanatın geleneksel normlarına meydan okuyarak resim sanatında ötekinin sayfasını açıyordu.

Dubuffet, 1940'lı yıllarda sanatın geleneksel normlarına meydan okuyarak, resim sanatında "Art Brut" (Ham Sanat) olarak adlandırılan bir akımın temellerini attı. Art Brut, "saf" veya "ham" anlamına gelir ve geleneksel sanat eğitimi almayan, akıl sağlığı problemleri yaşayan, çocuklar gibi sanat dışında kalan kişilerin sanatsal ifadelerini içerir.

Art Brut akımı, sanatın tanımının ve sınırlarının yeniden belirlenmesi gerektiğini sorgulayan bir yaklaşımı temsil eder. Geleneksel sanat anlayışını sadece sorgulamıyor, onu reddediyordu. Sanatın nasıl tanımlandığı, kimlerin sanatçı olarak kabul edildiği ve sanatsal ifadenin hangi kriterlere göre değerlendirildiği gibi temel soruların yeniden sorulmasını talep ediyordu.

Art Brut'te ise, konular, sanatçının takıntıları ve iç dünyası ile belirlenir. Art Brut sanatçıları kendi tekniklerini yaratır ve farklı malzemeler seçerler. Çalışmalarını sır gibi saklarlar. Akademik bir eğitim almamış olan naiflerin durumu Art Brut'teki

eğitimsizlikle karıştırılmamalıdır. Naiflerin eserlerinde temel sanat prensipleri okunmaktadır. Naifler eserlerinin sergilenmesini, kabul görmesini isterler. Art Brut üretimlerde ise gizli bir üretim söz konusudur.

“Sanat, ruhun derinliklerine inen bir su altı aracıdır, ruhun içinde yüzen tuhaf duygulara ilişkin bir kavrayış sağlarken, basınca da dayanır.” (Kuspit, 2006, s. 126)

Sanat bireylerin içsel dünyalarını, bilinçaltını ifade ederken yaşadığı toplumla bir tür yüzleşme aracı durumundadır. Bu yüzleşme beklendiği üzere ciddi tartışma ve çatışmalara yol açabilmektedir. Bu tür çatışmalar toplumda eleştiri kültürünün oluşması için sanatçının istediği sonuçlardandır.

Art Brut terimi Fransız sanatçı Jean Dubuffet tarafından 1945’te kullanılmış olup, toplumun kıyısında, dışlanmış ya da kendini bilinçli olarak toplum dışında tutan insanların bir ifade şekli olarak dışavurumlarından doğan eserleri içeren sanat anlayışını ifade etmektedir. Jean Dubuffet, ‘Art Brut’ terimini akademinin tezgâhından geçmemiş, estetik kaygı ve kural bilmeyen, kabul gören bütün sanatsal normların ötesinde üretim yapan, toplum dışı kişilerin özden gelen sanatını tanımlamak amacıyla icat ettiği bu kavramı sanat literatürüne kazandırır. Art Brut, akıl hastalarının, katillerin, hırsızların, uyuşturucu bağımlılarının, toplumdan izole yaşayanların, genellikle sanatlarını icra ederken bunu herkesten gizleyerek sürdürmeye çalışan bireylerin sanatsal üretimlerini ifade etmektedir (Lombardi, 2013, s. 17).

20. yüzyılın ilk çeyreğinde iki psikiyatristin, akıl hastalarının herkesten ve her şeyden bağımsız bir biçimde ürettikleri eserleri kitaplaştırıp yayınlamaları sanat dünyasında deprem etkisi yaratmıştır. Hans Prinzhorn’un 5000 eserden oluşan koleksiyonunu sergilediği “Akıl Hastalarının Resimleri” kitabı 1922’de yayınlanmış ve kısa sürede Sürrealist sanatçıların büyük ilham kaynağı ve kutsal kitabına dönüşmüştür. Paul Klee, Alfred Cubin, Max Ernst gibi sanatçılar eserlerden etkilenmiş ve kitabın büyüüne kapılmışlardır. Burjuvazinin geleneksel sanat anlayışını reddeden Jean Dubuffet, aradığını toplumun kenarında yaşamaya çalışanların sanatında bulur. Saf bir bireysellik, yalın bağımsızlık, sınırsız özgürlük, özgünlük ve doğal olarak başka türlü olamama istenci (otantisite) Jean Dubuffet’in Art Brut veya Ham Sanat kavramını savunmasında ve bunu yaratıcı tek gerçek sanat kabul etmesinde büyük rol sahibidir. Kendi eserlerinin de büyük saygınlık kazanacağı sonraki 40 yılını bu kesimlerin sanatsal üretimini araştırmaya, eserlerini toplamaya ve sergilemeye adanmıştır. Ona göre, toplumun dışında yaşayan bu insanların eserleri, otantik bir özgünlük ve başka hiçbir yerde bulunamayan bir sanatsal değere sahiptir (Çelen, 2003, s. 56).

Art Brut ya da Toplumdışı Sanat, akıl hastalarının, mahkumların ve eğitimsiz bireylerin sanatsal ifadelerine odaklanan ve geleneksel sanat normlarından bağımsız bir şekilde, özgün ve içgüdüsel bir yaratıcılıkla üretilen sanatı ifade ederken Jean Dubuffet, bu sanat türünü önemseyerek ve saygı göstererek, toplumun belirlediği sınırlardan ötesine geçen özgün ve otantik bir sanatsal değeri dünyaya tanıtmıştır.

Jean Dubuffet'nin Art Brut kavramı sanat çevrelerinde büyük bir tartışmayı beraberinde getirmiştir. Toplumun belirlediği normlara uyan sanat anlayışlarının, akademili sanatçıların ve sanat akımlarına karşılık toplumun ötekileştirdiği kişilerin, çocukların, engellilerin ve ağır suçluların sanatsal ürünlerini 'gerçek ve öz sanat' olarak koyarak toplumun kabul ettiği sanat anlayışlarına meydan okumuştur. 1948 yılında Dubuffet bizzat kendisinin kaleme aldığı Art Brut manifestosunu Breton ve Tapie ile birlikte yayınlamaya, Art Brut'u sanat kavramını resmi bir kimliğe sokarak duyurmuşlardır. Manifestoda, Art Brut'un genel özellikleri ve amacı anlatılmış, geleneksel sanat anlayışları ret edilerek toplumda dışlanmış, ötekileştirilmiş ve geleneksel sanat eğitimi almamış bireylerin içten gelen özgün ifadelerinin sanatın evrensel doğasını temsil ettiği vurgulanmıştır. Dubuffet'ye göre;

“Sanatsal üretime toplumsal açıdan 'övgüye değer' bir öznelik atfetmek, sanatı onurlandırılması gereken bir toplumsal işlev haline getirmek, sanatın anlamını vahim derecede çarpıtır, zira sanatsal üretim özüyle ve ödünsüzce bireysel bir eylemdir ve dolayısıyla her türlü toplumsal işlevle uzlaşmaz zıtlık durumundadır. Olsa olsa toplum karşıtı ya da -en azından- topluma kayıtsız bir işlev olabilir” (Dubuffet, 2005, s. 11).

Sanatsal üretim, en saf haliyle kişisel bir eylemdir. Sanatçı, yaşadığı toplumdan ve kültürel dogmalardan bağımsız olarak, kendi özgün ifadesini yaratabilmelidir. Sanatın ne anlam taşıdığını, ruhunu ve değerini toplumsal açıdan tanımlamak ve ona bir toplumsal işlev atfetmek, sanatın özüne ve bireyselliğine zarar verdiği gibi toplumsal eleştiri ve değişimin önünü kapatabilir.

Art Brut üretimler edinilmiş kültürün normlarını, toplum tarafından kabul görme yaptırımlarını reddeder. Her birey, kendi iç dünyasını ve bireysel tarzını, bulabildiği malzemelerle tekniğini geliştirir. Üretimlerinde esas olan sanatsal dışavurumdur. Bireysel farklılıklar en önemli unsur olarak ön plana çıkmaktadır. Akademik hiçbir eğitim almadan bireysel çabalarla kendi kendine öğrenilen ve geliştirilen bir sanatsal üretimden söz etmek mümkündür. Bu çalışmaları üretenlerin sosyal olarak izole olması geçmiş sanat akımları ya da popüler sanat akımlarıyla benzerlik göstermesi beklenmez.

Toplumdışı olması benzersiz oluşunun göstergesidir. Bilinçli bir tavırdan kaynaklanmıyorsa da kültürel sanatın karşıtıdır. Yaratıcılığı standartlarla belirlemek ve sınır koymak, sanatı “normal” kabul edilen bir zümreye aitmiş gibi göstermek ya da ‘kültür’ adı verilmiş çerçevelerin dışında kalan üretimleri sanat dışı kabul etmek Dubuffet’nin asıl mücadele verdiği konudur.

Dubuffet ‘Boğucu Kültür’ adlı kitabında kültür tarafından kuşatılmış bireyin sanatsal yaratıcılığının sınırlı özgünlüğünü şu sözleriyle ifade eder;

“En başta ‘akıllı’ nitelemesiyle başlayalım; bu sıfat, -kültürel kavramlara ve kendine kültürce önerilen düşünme ilkelerinin ve mekanizmalarının kullanımına özellikle çabuk ve hevesle uyabilme yetisi gösteren kimse için kullanılıyor. Mükemmellik ödülü, kendine has rengi olmayan ve içine atıldığı havuzdaki suyun rengini almaya hazır bu uysal bukalemuna gidiyor. Yaşanan çağın kültürünce dayatılan modaya göre çizim becerisi gösterene, desene veya resme yetenekli deniyor; kendisi için “resim çizmeyi biliyor”, kültür rüzgârına boynu eğik eseri içinse “iyi çizilmiş, iyi resmedilmiş” deniyor; iyi konuşmak, iyi yazmak ve iyi davranmak için de aynı şey “ (Dubuffet, 2005, s. 87).

Akıllı insan toplumun kabul ettiği değerleri, davranış kalıplarını kavrayabilen ve benimseyerek içselleştirebilme yeteneğini gösteren bireyler için kullanılan bir terim olmakla birlikte uyum sağlamak en önemli özelliğidir. İyi konuşmak, iyi yazmak, iyi resim çizmek estetik açıdan belirlenen kurallar çerçevesinde, geleneksel beceri ve iletişim kurallarına uygun şekilde toplumsal kabul ve değerleri yansıtan standartlara dayanmaktadır. Bu tür değerlendirmelerin önemli bir yönü de toplumun kültürel normlarına uyum sağladığı müddetçe daha fazla onay görme eğilimi ve ödüllendirilmesidir. Bu şekilde yapılan değerlendirmelerin diğer bir yönü de bireysellik ve özgünlüğü bastırabildiği için bireyin kendini ifade etme özgürlüğünü sınırlayıcı etkiye sahip olabilmesidir.

Art Brut üretimlerde sıra dışı resimler, çizimler, heykeller, işlemler, yazılar, dikişler, kazımlar ve her türden çalışma şekli hemen dikkat çeker. Akademik sanat eğitimi olmayan bu kişiler kendi inanç dünyalarının ikonograflarını keşfederler. Kendi icatları olan tekniklerini meydana getirirler. Belirlenen malzemeler dışında çevrelerinde bulabildikleri her nesneyi malzeme olarak kullanabilmeleri, teknik sınırsızlıklar üretimlerini ayrıcalıklı ve benzersiz kılmaktadır. Genellikle yaşamın uçlarında olan terkedilmiş veya her şeyi terk etmiş, ait olma duygusu gelişkin olmayan, her türlü eğitimden mahrum, travmalarla geçirilmiş bir hayat veya akıl hastası olan kişiler,

medyumlar ve suçlular çoğunun ortak noktası yoksulluk içinden gelmeleridir. Yoksulluktan kaynaklı genelde bulabildikleri basit materyallerle veya atık malzemelerle çalışmalar yapmışlardır. Bulabildikleri her türlü malzemeyle alışılmışın dışında dahice kurgular oluşturmuşlardır. Bu kişiler hem becerikli hem de sanatsal yaratıcılığa sahip bir yetenek sergilerler. Art Brut sanatçıları eserlerini sergilemek veya toplumun eleştirilerine maruz kalmamak için gizlilik içinde üretimlerini yapmaktadırlar (Lombardi, 2013, s. 17).

Art Brut, eğitim almamış, toplum dışı, yoksul, travmatik bir hayat yaşamış veya akıl sağlığı yerinde olmayan bireylerin ürettikleri eserleri tanımlamaktadır. Art Brut sanatçıları geleneksel sanat eğitiminden mahrum olduklarından sınırsız iç dünyalarının dışavurumu ile kendilerine özgü bir sanatsal dil geliştirmişlerdir. Kimseyle muhatap olmamak daha doğrusu toplumun yargılarından uzak kalmak için eserlerini gizlilik içerisinde üretmişlerdir.

Art Brut akademik sanat çevresinin tanımladığı geleneksel sanatın dışında hayat bulan bir sanat türüdür. Akıl hastalarının veya marjinal kişilerin sanatı olarak da görülmemelidir. Onu diğer sanat formlarından ayıran sanatsal niteliğidir. Art Brut eserleri geleneksel estetik normların dışında tam bağımsız, özgün ve sıra dışı birer sanatsal yaratıcılık örnekleridir. Bu sanatçılar kendi iç dünyalarını olduğu gibi budamadan ifade etme cesaretini gösterirler. Daha çok da, kendilerini toplumun baskısından, kültürel normlardan ve diğer sanat akımlarının etkilerinden ideolojik, ekonomik kaygılardan, yalnız onlar korunabildiği içindir (Çelen, 2003, s. 57).

“Toplum-karşıtı (antisosyal) ile topluma-kayıtsız (asosyal) aynı sepete koymaktan sakınmalıdır. Birincisinde çatışma halinde iki terim vardır; birinin öbürüne tepkisi vardır; ikincisinde ise terimlerden biri elenmiştir; hiçbir tepki söz konusu değildir; artık hiçbir şey, hiç kimse yoktur. Bu yabancılaşmadır” (Dubuffet, 2005, s. 79).

Jean Dubuffet, Art Brut sanatçılarını toplumun dışında bireyler olarak görmüştür. Toplum karşıtı olan bireyler toplumla çatışma durumunda olduklarından topluma ve toplumun sosyal yapılarına karşı tepki içinde olurlar. Bu bireyler toplumsal kuralları reddeden, toplumu yaşamının dışında tutan bir kimlik benimser. Bunun yanında topluma kayıtsız bireyler toplumsal norm ve kurallarla çatışma içinde olmadığı gibi topluma da dâhil olmak istemez. Daha çok sosyal ilişkilerden ve diğer insanlarla etkileşimden uzak durmaya çalışır.

Jean Dubuffet Art Brut sanatçılarının toplum karşıtı ya da toplum dışı olmalarının özgün ve yaratıcı sanatsal ifadeleriyle ilişkili olduğunu savunur.

Dubuffet, toplum karşıtı (antisosyal) ve topluma kayıtsız (asosyal) olma durumları arasındaki farkı açıklarken, birincisinde iki terim arasında çatışma olduğunu ve birinin diğerine tepki verdiğini belirtir. Yani, toplum karşıtı bir birey, topluma karşı bir tepki ve çatışma içindedir. Bu kişi, toplumsal normları reddeden, kurallara uymayan ve toplumun sosyal yapılarına karşı çıkan bir tavır sergiler. Burada, toplum karşıtı bir birey, toplumu dışarıda bırakan ve toplumla çatışma halinde olan bir kimlik taşır. Toplumla bağlarının olmaması yabancılaşmaya yol açmaktadır. Bu yabancılaşmanın sonucunda birey kendi iç dünyasına sığınmaya başlar.

1972'de sanat tarihçisi Roger Cardinal, yalnızca pazarlama niyeti olmadan yaratmak için kişisel ihtiyaçlarını karşılamakla ilgilenen, kendi kendini yetiştirmiş ve zihinsel veya fiziksel olarak hasta sanatçılar hakkında Outsider Art adlı bir kitap yazdı. Akıl hastalarının bu çizimlerinin estetik bir değere sahip olduğunu ve sanat olarak ele alınması gerektiğini belirtti. Hatta bu çizimler ile o dönemde insanları büyüleyen modern sanat arasındaki benzerliklere dikkat çekmiştir. 1940 yılında Jean Dubuffet tarafından "deli" sanatı olarak etiketlenen Art Brut'un (ham sanat) aksine, aykırı sanat daha geniş bir sanat ve toplum yelpazesine sahiptir. Cardinal'e göre, "Yabancı sanat, beklenmedik ve çoğu zaman şaşırtıcı bir ayırt ediciliğe sahip bir sanattır ve onun olağanüstü örnekleri, yaratıcılarını tamamen tatmin eden, ancak normal deneyimlerimizden yabancı ve barbar görünecek kadar uzak, hayali özel dünyaları çağrıştırmaya eğilimindedir." (Cardinal, 2009). Bu insanlardan bazıları dünyayla ilişki kurmak, başkalarıyla iletişim kurmak için resim çizer. Bu kişilerin çoğu resmi bir sanat eğitiminden yoksundur, yine de kesinlikle hissettiklerini dışı vuran sanatsal yaratma yeteneğine sahiptirler. İçeriğin dışavurumculuğu ve arkasındaki anlamı açıklayamama, sanatın dışında kalan biçimleri olarak toplumu meraklandıran şeydir. Görüntüler aracılığıyla iletişim kurma isteği herkes için içgüdüselidir.

Sanat, birçok farklı ifade biçimi ve anlama gelir. Sanatın tanımı, sadece fiziksel ve ruhsal sağlığı yerinde olan insanların anlayabileceği bir ifade biçimine sınırlanamaz. Aslında, sanatın gücü ve zenginliği, tam da farklı dünya görüşleri ve deneyimlere sahip insanların yaratıcı ifadelerinde yatar. Sanatın evrensel bir dil olduğu ve insanların iç dünyasını ifade etmek için kullanılabilecek bir araç olduğu düşünülür. Sanatın özgünlüğü ve güzelliği, tam da bireyin iç dünyasından yansıyan benzersiz ifadelerdedir.

3.1. Art Brut Sanatçıları ve Eserleri

3.1.1. Carlo Zinelli

Gerçek adı Carlo Zinelli olan Carlo, İtalya'nın Verona kenti yakınlarında doğdu. Çocuk iki yaşında annesini kaybeder. Yedi yıl sonra, eğitilmiş bir marangoz olan babası, onu bir çiftlikte çalışmaya gönderdi. Daha sonra Carlo, Verona belediye mezbahalarında çırak kasap oldu. Daha sonra İkinci Dünya Savaşı sırasında alp avcılığı bölümüne yazıldı. O andan itibaren, zihinsel bozuklukların ilk belirtileri ortaya çıktı; otuz bir yaşındayken Verona'daki San Giacomo Hastanesi'nde staj gördü. On yıl sonra, kuruluşun duvarlarına grafiti oymaya başladı. Kendini ifade etme ihtiyacı karşısında hastane yönetimi onu 1957 yılında oluşturulan resim ve heykel atölyesine davet etti. Carlo iki bine yakın eseri hayata geçirecek. Grafik dili, bakış açıları ve ölçeklerdeki kalıpların ve değişikliklerin birikmesi ile karakterizedir. Profildeki kağıt karakterlerin ve hayvanların ön ve arka kısımlarına guaj boyar ve kompozisyonlarını yazıtlarla eşleştirir (Colecction De L'Art Brut Lausanne, 2023)



Görsel 3.1.1.1. Carlo Zinelli, Art Brut İsimless, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 50x70 Cm, 1961, Arjantin.

3.1.2. Adolf Wölfli

Adolf Wölfli, İsviçre'nin Bern kantonunda doğdu. Yedi yaşındayken, taş ustası olan babası tarafından terk edildi. Çocuk, keçi sürüsü ve çiftçi olarak çalıştığı köylü ailelerin yanına yerleştirilmeden önce iki yıl boyunca annesiyle yalnız kaldı. Daha sonra oduncu, sonra işçi oldu. Birkaç yıl sonra, Wölfli ahlaksız saldırı nedeniyle tutuklandı ve hapsedildi. Ayrıldığında, yeniden gücenir. Daha sonra 1899'da Bern yakınlarındaki Waldau Hastanesi'nde staj gördü ve ölümüne kadar burada kaldı.

Adolf Wölfli otuz beş yaşında çizim yapmaya, yazmaya ve müzik bestelemeye başladı. Çalışmaları, renkli kalemle yapılan grafik kompozisyonların dağıtıldığı yirmi beş bin sayfa, aynı zamanda kolajlar, edebi kreasyonlar ve müzik notaları içermektedir. Çizimlerinde, gözleri bir maske ile çevrili karakterler müzik notaları, metin parçaları ve parlak renkli şekillerle karışıyor. Süs elemanları hem dekoratif hem de ritmik bir işleve sahiptir (Colecction De L'Art Brut Lausanne, 2023).

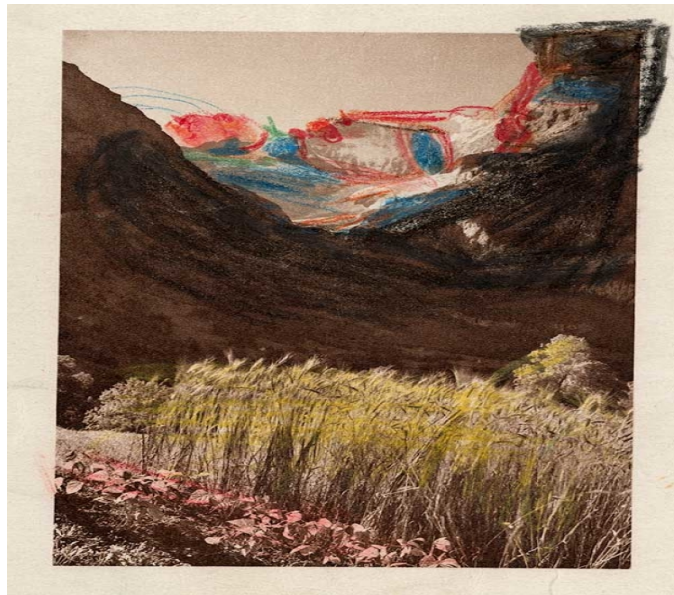


Görsel 3.1.2.1. Adolf Wölfli, Niess ve Mia arasında gözlük takan Aziz Adolf, Kağıt Üzerine Renkli Kalem, 51x68 cm, 1924.

3.1.3. Aloise Corbaz

Aloïse olarak bilinen Aloïse Corbaz, İsviçre'nin Lozan kentinde doğdu. Büyük ve mütevazı bir aileden geliyor, annesi öldüğünde on üç yaşındaydı. Okulunun sonunda ve bir yıllık yatılı okuldan sonra, istikrarlı bir meslek olmadan bir süre kaldı. Genç kadın şarkıcı olmayı hayal ediyordu ve o zamanlar dini propaganda yazdı. Onaylamadığı bir ilişkiye son vermek için ablası, Aloise'nin Almanya'ya gitmesini emreder. Orada, özellikle Potsdam'da, II. William'ın sarayında mürebbiye olarak çeşitli görevlerde bulundu. Aloïse daha sonra imparatora aşık olur ve hayali bir aşk tutkusu yaşar. Savaş ilanı onu ülkeyi aceleyle terk etmeye zorladı. İsviçre'ye döndüğünde, dini ve pasifist duygularını o kadar yücelterek gösterdi ki, 1918'de Cery-sur-Lozan'ın ilticasına, ardından hayatının sonuna kadar yaşadığı Gimel-sur-Morges'teki La Rosière'in ilticasına kabul edildi.

Aloïse, hastaneye girdikten kısa bir süre sonra yazmaya ve çizmeye başladı. 1936 yılına kadar kurşun ve mürekkep kullanarak gizlice çalıştı. Gerekirse, ayrıca yaprak suyu, ezilmiş yapraklar ve diş macunu kullanır. İfade aracı, büyük formatlar veya zarflar, karton parçaları ve takvim tersleri elde etmek için bazen iplikle dikilmiş ambalaj kağıdıdır. Ayrıca, çalışmalarında belirli bir seti temsil eden eskiz defterlerini de kapsamlı bir şekilde kullanıyor. Fantezi evrenini geliştirir, genellikle desteğin dikey duygusunu tercih eder. Aloïse, prens karakterleri, Napolyon Bonapart gibi siyasi figürler ve Marie-Antoinette veya Kraliçe Elizabeth gibi mavi gözlü tarihi kahramanlarla dolu kişisel bir kozmogoninin yazarıdır (Colecction De L'Art Brut Lausanne, 2023).



Görsel 3.1.3.1. Aloise Corbaz, Dağlara Çizilen İki Profil, Kağıt Üzerine Renkli Kalem, 24x16 cm, 1941.

3.1.4. Auguste Forestier

Fransa'nın Lozère kentinde doğan Auguste Forestier, çiftçi bir aileden geliyordu. Her zaman trenlerden etkilenir, bu hareket aracıyla birkaç kez kaçır. 1914'te bir gün, rayların üzerinde taş biriktirerek bir trenin raydan çıkmasına neden oldu. Bu olayın ardından Auguste Forestier, yirmi yedi yaşındayken ölümüne kadar kaldığı bir psikiyatri hastanesinde hapsedildi.

Kuruluş içinde bazı bakım işlerini üstlenir. Boş zamanlarında renkli kalemle çizim yapıyor, gururla taktığı madalyalar yapıyor ve kurumun mutfaklarından aldığı kasap kemiklerini oyuyor.

Daha sonra, hastanenin koridorunda küçük bir atölye kurdu ve burada bir ayakkabıcının dilimini kullanarak kurtarılmış ahşap parçalarından karakterleri, hayvanları ve antropomorfik figürleri oydu. Forestier, heykelciklerini kumaş veya deri, madalyalar, ipler ve hurdalardan toplanan çeşitli atıklarla eşleştirir (Colecction De L'Art Brut Lausanne, 2023).



Görsel 3.1.4.1. Auguste Forestier, İsimli, Ahşap Oyma, 70 cm uzunluk, 1949

3.1.5. Joseph Giavarini

Gerçek adı Joseph Giavarini olan Basel Tutsağı, İtalya'nın Parma kentindeki yakındaki bir köyde doğdu. Vaftiz babasıyla, bir iplikhanede işçi olarak çalışan annesiyle birlikte yaşıyor. Genç adam daha sonra bir çiftçi olarak yerleştirildi ve daha

sonra bir mason olarak çalıştı. Altı yıl sonra Fransa'ya, ardından Almanya'ya taşındı ve burada ustabaşı ve saha müdürü oldu. Evlendi, bir aile kurdu ve otuz yaşında İsviçre'nin Basel kentine yerleşti.

Okuma yazma bilmeyen ve hiçbir okula gitmediği için, müreffeh hale gelen küçük bir inşaat işi yarattı. Bununla birlikte, kariyeri 1928'de işlediği ve altı yıl hapis cezasına çarptırıldığı bir tutku suçu tarafından kesintiye uğradı.

Hücrelerinde tek başına, parmaklarının arasında yoğurduğu ekmek kırıntılarıyla, daha sonra ziyaretleri sırasında ailesi tarafından kendisine sağlanan pişmemiş toprakla figürin grupları yapmaya başladı. Heykelcikleri modelledikten sonra, vernikli bir görünüm vermek için güçlü yapıştırıcıya batırmadan önce boyar. Topluluk, alışılmadık bir hayranlık eşliğinde elastik ve orantısız uzuvlara sahip akrobatları temsil ediyor (Colecction De L'Art Brut Lausanne, 2023).



Görsel 3.1.5.1. Joseph Giavarini, İsimsiz, Heykel, 37 cm uzunluk, 1934.

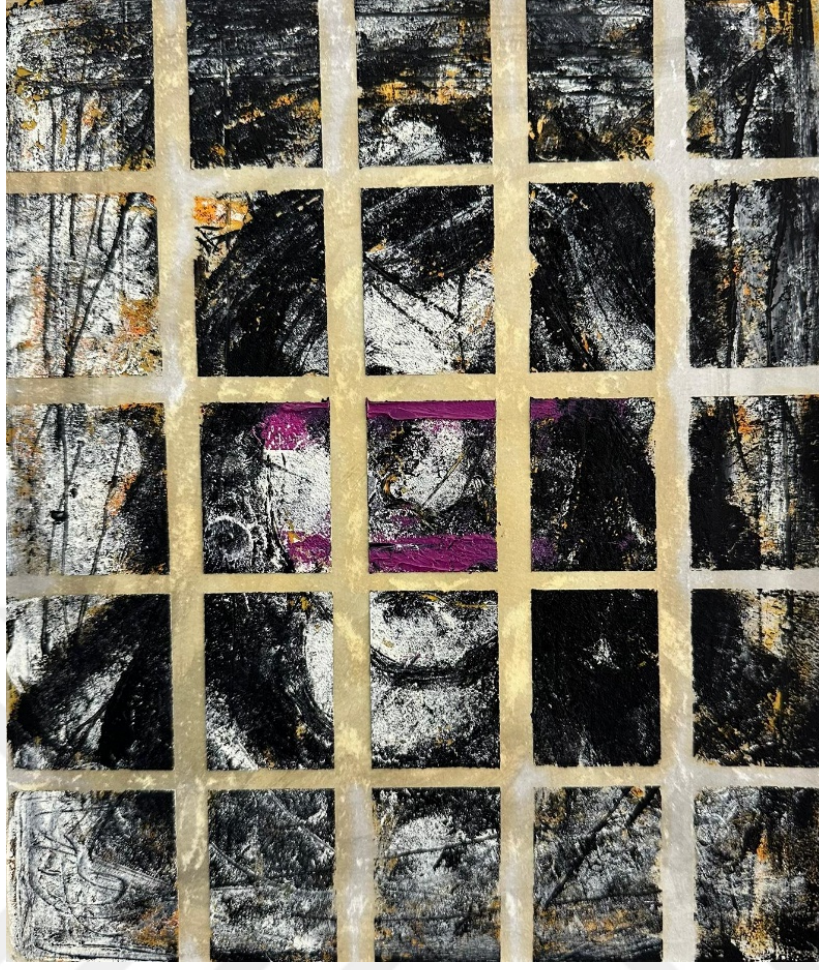
4. KONUYA İLİŞKİN KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

Günümüzde sanatçı, dünyanın yüzeyine ilişkin nesnel bir temsil arayışından ziyade, duygusal ve ruhsal gerçekliği ifade etmeye odaklanır. Bu nedenle, yüzey düzeyinde gerçekçi bir temsili hedeflemek yerine, iç dünyanın karmaşasını ve çalkantılarıyla birlikte tezatlıklarını yansıtan çarpıcı ve etkileyici bir ifade arayışı söz konusudur.

Figür, manzara veya herhangi bir resimde abartı yoluna gidilerek nesnelerin formunu bozmaya çalışmak, keskin hatlarla dramatik etkiler yaratma isteği geleneksel sanat anlayışından sıyrılmak olarak görülebilir. Her halükarda estetik kaygı ve beğenilme duygusu saf duygu ile sanatsal üretim yapmanın önünde bir engel gibi duruyorsa da üretimin en yoğun anında her şey sıfır noktasına doğru gelmeye başlar. Sanatsal Üretimin hemen öncesinde geçmiş ve geleceğin düşünceleri yoğun bir şekilde hissediliyorken iş üretmeye başlayınca sadece o an ve kişinin içsel dünyasında hissedilen duygu yoğunluğu mutlak hale gelmektedir. Herkesin gördüğü nesnel dünyanın gerçekçi temsillerini değil; soyut formlar, renklerin gücü ve derin bir boşluk beyne hücum etmeye başlar. Nesne, mekân, ışık her şey olabildiğince yok olma eğilimi gösterdikçe size ait olan renkler, soyut formlar ortaya çıkmaya başlar. Anlık ve içgüdüsel biçimde duygu ve düşünceler tuval yüzeyine akmaya başlar.



Görsel 4.1. Mehmet Çelik, İsimsiz, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2020.



Görsel 4.2. Mehmet Çelik, Enformasyon 1, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2021.



Görsel 4.3. Mehmet Çelik, İsimsiz, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2021.



Görsel 4.4. Mehmet Çelik, Yol 3, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.



Görsel 4.5. Mehmet Çelik, Yol 5, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.



Görsel 4.6. Mehmet Çelik, Kapı 1, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.



Görsel 4.7. Mehmet Çelik, Kapı 3, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.



Görsel 4.8. Mehmet Çelik, Kapı 5, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.



Görsel 4.9. Mehmet Çelik, Kapı 7, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.



Görsel 4.10. Mehmet Çelik, Kapı 9, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x34 cm, 2022.

5. SONUÇ

Sanatın, çok farklı ifade biçimleri olduğu gibi farklı anlamlar taşıması olağandır. Sanat tanımlanırken, sadece akıl sağlığı yerinde olan bireylerin üretebileceği ve anlayabileceği bir ifade biçimine sınırlanamaz. Sanatın sınırlarının esnek olması onun çeşitliliğini arttıran ve koruyan bir durumdur. Sanatı açıklamaya çalışırken kesin bir çerçeveden kaçınmak gerekir; çünkü sanat, kişisel, kültürel ve toplumsal farklılıklara göre değişen bir kavramdır. Sanatın özgünlüğü ve gücü, farklı deneyimlere sahip insanların benzersiz ifadelerinde hayat bulur. Sanatın etki alanının sınırsızlığı, görünmeyen ötekinin de dünya görüşleri ve deneyimlere sahip yaratıcı ifadelerinin olabileceği gerçeğinde yatar. Sanatın evrensel bir dil olduğu ve insanların iç dünyasını ifade etmek için kullanılabilecek bir araç olduğu düşünülür.

20. yüzyılda modern sanat akımlarının etkisiyle, sanatçılar, Batı kültürünün ve geleneksel sanat anlayışının dışında kalmış kültürel yapılara ve üretimlere ilgi göstermeye başlamışlardır. Bazı sanatçılar, geleneksel Batı sanatından uzaklaşarak, "ilkel" kabul edilen yaşam biçimlerine ve etnik sanat formlarına yönelmişlerdir. Batılı sanatçılar, diğer kültürlerin sanatsal ifadelerini ve estetik değerlerini ödünç alarak (çalarak) kendi sanatlarına yansıtmışlardır. Jean Dubuffet'e göre geleneksel sanat normlarından ve akademik eğitimden etkilenmemiş, toplumun uçlarında yaşayan, marjinalleşmiş bireylerin ve dışlanmış kesimlerin özgün ve yaratıcı üretimlerinde gerçek sanat bulunabilirdi. Etrafımızda bizimle yaşayan ama görmezden gelinen akıl hastalarının, çocukların, mahkumların ve naiflerin yapmış oldukları üretimleri bir koleksiyonda sergileyip manifestosunu yazan Jean Dubuffet, ötekilerin sanatına Art Brut (Ham Sanat) demiştir. Art Brut sanatçıları toplumdan izole bir biçimde yaşadıkları için tanınma, onaylanma, ticari kaygı ve edinilmiş kültürel normların hiçbirine bağlı kalmazlar. Art Brut sanatsal yaratıcılığın en saf haliyle kişiseldir. Kuralların dışında etraflarında bulabildikleri her türlü nesneyi sanatsal malzemeye dönüştürerek, çok farklı tekniklerle kendilerini var etmek istercesine, içsel bir dürtüyle yaptıklarının sanat olduğunu bilmeden sadece yaratım eylemindedirler. Jean Dubuffet bu yalnız ve bilinmeyen insanları ve üretimlerini dünyaya tanıtmıştır.

Sanat tarihinde sanatçılar yaptıkları sanat eserleriyle kendilerini ifade etmeyi ve bir etkileşim yaratmayı isterler. Bu iletişim ve etkileşim toplum ile gerçekleşir. Kendi gizli dünyalarında ürettikleri eserlerin dış dünyayla tanışması bu sanatçıları olumsuz yönde etkileyebilecek bir duruma sebep olabilmektedir. Bu sanatçıların, toplumun kabul görmüş kalıplarını sorguladıklarında bir tepkiyle karşılaşmaları doğal

karşılanabilmektedir. Bu tepkiye karşı Art Brut sanatçılarının nasıl reaksiyon gösterecekleri ise tam olarak tahmin edilememektedir. Bu, üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur.

Neticede, sanatın tanımı ve anlamı, nesnel ve kesin bir çerçeveden ziyade, kişisel, kültürel ve toplumsal farklılıklara göre değişen bir kavramdır. Sanatın özgünlüğü ve gücü, farklı insanların benzersiz ifadelerinde yatar. Sanatsal üretimleri anlamak veya takdir etmek, izleyicinin kişisel deneyimlerine, eğitime ve dünya görüşüne bağlı olarak değişebilir. Sanatın sınırlarının ve kavramlarının esnek olması, onun zenginliğini ve çeşitliliğini koruyan bir özelliktir.



Kaynakça

- Adorno, T., 2007, *Minima Moralia*. (O. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T., 2011, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (Çev. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen) . (N. Ü. Elçin Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, G., 2003, *Batı Kültürüyle Etkileşimi Açısından Jean Dubuffet ve Art Brut Kavramı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Anonymous. 2022, Collection de l'Art Brut [online], https://lausanne-musees.ch/fr_CH/musees/collection-de-l-art-brut [Erişim Tarihi: 15 Mart 2023].
- Arnold, M., 2020, *Culture and Anarchy*. İstanbul: Karbon Kitaplar.
- Avruch, K., 1998, *Culture and Conflict Resolution*. Washington DC: United States Peace Press Institute.
- Baştürk, E., 2012, Michel Foucault'da Liberalizm Eleştirisi: İktidar Yönetimsellik ve Güvenlik. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(14), s. 65-78.
- Baudrillard, J., 1988, *Selected Writings*. Cambridge-Stanford: Polity-Stanford University press.
- Benjamin, W., 2002, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*. (G. Sarı, Çev.) İstanbul: YKY.
- Bocock, R., 1997, *Tüketim*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Bottomore, T., 1997, *Frankfurt Okulu*. (A. Çiğdem, Çev.) İstanbul: Vadi Yayınları.
- Budin, G., 2009, *Culture, Civilization and Human Society*. eolssunesco: eolssunesco@eolsonline.net, 2023 adresinden alındı
- Capek, J., 1999, *Medijní umění (Medya Sanatı)*. Prag: VŠ Umprum (Umprum Üniversitesi).
- Cardinal, R., 2009, Outsider Art and the autistic creator. *Philosophical Transactions Of The Royal Society*, 1459-1466.
- Colecction De L'Art Brut Lausanne. (2023). <https://www.artbrut.ch/>: https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteurs/la-collection-de-l-art-brut [Erişim Tarihi: 20 Nisan 2023].
- Cousseau, H. C., 1987, Origins and Deviations: A Short History of Art Brut. *Art & Text*, 27, 6-29.
- Çelen, B., 2003, Masumiyetini Kaybetmemiş Sanat. *Milliyet Sanat*(533), s. 55-57.
- Dubuffet, J., 2005, *Boğucu Kültür*. (İ. Birkan, Çev.) İstanbul: Dost Kitapevi.
- Duve, T. d., 2005, *Pictorial Nominalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eagleton, T., 2019, *Kültür*. (B. Göçer, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Elvan, N., 2001, *Türk Plastik Sanatlarında Otodidakt ve Naif Sanat, Çocuk Yaratıcılığı (1950-1960)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ferraro, G., 1998, *The Cultural Dimension of International Business*. New Jersey: Prentice Hall.
- Foucault, M., 2006, *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Glimcher, M., 1987, *Jean Dubuffet: Towards an Alternative Reality*. New York: Abbeville Press.
- Guenon, R., 1980, *Doğu ve Batı*. (F. Arslan, Çev.) İstanbul: Yeryüzü Yayınları.
- Güvenç, B., 2002, *İnsan ve Kültür* (9 b.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hughes, R., 1966, Dubuffet and the Myth of Innocence. *Studio International*, 171, 83-175.
- Anonymous, 2021, Jim Carrolls Blog, <https://www.jimcarrollsblog.com/blog/2021/6/24/dubuffet-waging-a-war-against-cultural-conditioning> [Erişim Tarihi: 22 Mart 2023].

- Kluckhohn, A. L, 1952, Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions. *Cambridge ve Massachusetts: Peabody Museum.*
- Kubin, A., 1974, Die Kunst der Irren. 13-17-185-188.
- Kuspit, D., 2006, Sanatın Sonu. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: *Metis Yayınları.*
- Levy, S., 1959, Symbols for Sale. Londra: *Harvard Business Review.*
- Licht., T. M., 1986, Jean Dubuffet and Art Brut. *Catalog From The Exhibition at The Peggy Guggenheim Collection.* Venice.
- Lombardi, S. , 2013, Collection de l'Art Brut. Lausanne: *Art Brut Museum Publications.*
- Marcuse, H., 1941, Studies in Philosophy and Social Sciences. *Polirical Sociology and Cririqrrc of Poliric*, 414-439.
- Matsumoto, D., 2016, Culture and Psychology. Boston: *Cengage Learning.*
- Maurice, N., 1967, The History of Surrealism . New York: *Collier Books.*
- Mejuyev, V., 1987, Kültür ve Tarih. (S. H. Yokova, Çev.) Ankara: *Başak Yayınları.*
- Özlem, D., 2008, Kültür Bilimleri Ve Kültür Felsefesi. Ankara: *Doğu Batı Yayınları.*
- Öztürk, S., 2016, Filmlerde Delilik: Foucaultcu Bakışla Deli Ve İktidar İlişkisiCilt (Volume): 4, Sayı (Number): 4, ss. (2-14). *Erciyes İletişim Dergisi "akademia"*, 4(4), 2-14.
- Polcari, S, 1991, Abstract Expressionism and the Modern Experience. New York : *Cambridge University Press.*
- Riley, A., & Smith, R., 2021, Kültürel Kurama Giriş. (S. Güzelsarı, & İ. Gündoğdu, Çev.) Ankara: *Dipnot Yayınları.*
- Rose, B, 1979, Jean Dubuffet: The Outsider as Insider. *Arts*, 53, 55-146.
- Schlemmer, O., 1972, The Letters and Diaries of Oskar. Middletown: *Wesleyan University Press.*
- Spencer-Oatey, H., 2008, Cultural Conversation. Culture, Communication and Courtesy Theory. London: *Continuum.*
- Şengül, T., 2001, Tüketim Toplumu,Tüketim Kültürü ve Tüketim Merkezleri. *Ege Mimarlık Dergisi*(40), 8-9.
- Anonymous, 2023, The Art Story, <https://www.theartstory.org/artist/dubuffet-jean/> adresinden alındı [Erişim Tarihi: 4 Haziran 2023].
- Thorpe, K., 2009, Culture Civilization And Human Society– Vol. I . *Culture in Contemporary Civilization.*
- Anonymous, 1982, Unesco, <http://portal.unesco.org/culture/en/>) [Erişim Tarihi: 14 Haziran 2023].
- Üldes, M. Y. 2014, Yalnızlığın ve Deliliğin Sanatı, “Art Brut”, KolajART, Online Art Magazine, <http://kolajart.com/wp/2014/07/26/meltem-yakin-uldes-yalnizligin-ve-deliligin-sanati-art-brut/> [Erişim Tarihi: 8 Temmuz 2023].
- Williams, R., 1993, Kültür. (E. Başer, Çev.) Ankara: *İletişim Yayınları.*
- Williams, R., 2016, Anahtar Sözcükler. (S. Kılıç, Çev.) İstanbul: *İletişim Yayınları.*
- Anonymous, 2023, Wisual Art Encyclopedia, <https://www.wikiart.org/en/jean-dubuffet> [Erişim Tarihi: 21 Mart 2023].

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Mehmet ÇELİK
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti

EĞİTİM

Lise : Batman Lisesi 1990/1993
Üniversite : Dicle Üniversitesi 2002/2006
Yüksek Lisans : Batman Üniversitesi 2020/2023

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görevi
2007	Milli Eğitim Bakanlığı	Öğretmen

SERGİLER

2006 “Karma Resim Sergisi” Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi
2021 “Online Karma Sergi” Batman Üniversitesi
2022 “Batman Sanat Günleri” Batman Sanat Merkezi Resim sergisi