GÜNCEL SANATTA SANAT SİYASET İLİŞKİSİ VE POLİTİK İMAJ

Hakan ARIKAN

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Eskişehir, 2018

GÜNCEL SANATTA SANAT SİYASET İLİŞKİSİ VE POLİTİK İMAJ

Hakan ARIKAN

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

SANATTA YETERLİK TEZİ

Eskişehir

2018

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Hakan Arıkan tarafından hazırlanan Güncel Sanatta Sanat Siyaset İlişkisi ve Politik İmaj başlıklı bu çalışma 24.04.2018 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında Sanatta Yeterlilik tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof.Dr.Necla ERKAYA COŞKUN
Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye Doç. F. Deniz KORKMAZ ELASHRY
Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı
(Danışman)

Üye Doç.Evren KARAYEL GÖKKAYA
Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye Doç.Dr.Ayşen ÇELEN ÖZTÜRK
Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye Dr.Öğr.Üyesi Serenay ŞAHİN
Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

……./……/….

TARİH:……

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

HAKAN ARIKAN

ÖZET

GÜNCEL SANATTA SANAT SİYASET İLİŞKİSİ VE POLİTİK İMAJ

ARIKAN, Hakan

Sanatta Yeterlik-2018

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Doç. F. Deniz KORKMAZ ELASHRY

Bu çalışmada, güncel sanatta, sanat siyaset ilişkisinin etkileşimiyle ortaya çıkan politik imajların, postmodern süreçteki sosyolojik ve psikolojik durumların etkisiyle sanatçıların yapıtlarına ve yaratım süreçlerine nasıl yansıdığı incelenmiştir.

Çalışmanın Birinci Bölümü'nde iktidar, iktidar ve kültür ilişkisi felsefe, siyaset bilimi ve sosyoloji disiplinlerinin verileri üzerinden incelenmiştir. Bir iktidar aygıtı olarak küreselleşme ele alınmış, küreselleşme süreci ile yeni bir boyut kazanan kültür sanat politikalarının uluslararası sanat organizasyonları, sanat piyasasının iktidar ile olan ilişkisi ve bu süreçte önemli bir aktör olarak yer almaya başlayan küratörlük kavramı üzerinde yarattığı değişim ve dönüşümler irdelenmiştir. Aynı zamanda özellikle iktidar kavramının toplum, kültür, sanat ve sanatçı üzerindeki yansımaları ve etkilerinin araştırılma gereği hissedilmiştir.

İkinci Bölüm'de sanat ve siyaset arasındaki ilişki irdelenmiş günümüz sanatının şekillenme sürecinin daha net bir şekilde kavranması bakımından özellikle 1960 sonrası postmodern süreçte ortaya çıkan sanat hareketleri ve eğilimler, dönemin sosyolojik durumu göz önünde bulundurularak ele alınmıştır.

Üçüncü Bölüm'de politik imaj kavramı tanımlanmış, güncel sanatın dünyada ve Türkiye'deki gelişim süreci incelenmiştir. İlerleyen kısımda ise güncel sanatta politik imajların sanatçıların eserlerine nasıl yansıdığı örnekler üzerinden incelenerek ele alınmıştır.

Son bölümde ise, çalışma konusuna uygun düşen günümüz siyasetinin oluşturduğu imajların konu edinildiği bir dizi iş üretilmiş ve bu kişisel yaklaşım resim diliyle yansıtılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: güncel sanat, siyaset, küreselleşme, politik imaj, iktidar

ABSTRACT

POLITICS AND ART RELATIONSHIP IN CURRENT ART POLITICAL IMAGE

ARIKAN, Hakan

Proficiency in Art -2018

Department of Art and Design

Supervisor: Assoc. Prof. F. Deniz KORKMAZ ELASHRY

In this study, it has been examined how political images emerged in the current art with the interaction of art politics relation reflects to artists' works and creation processes with the influence of sociological and psychological situations in the postmodern process.

The first part of the study has been based on the data on power, power and culture-relation, philosophy, political science and sociology disciplines. As a power device, globalization has been dealt with and the changes and transformations created by international art organizations, the relationship of art market with power and the concept of curatorialism, which started to take place as an important factor in this process, have been examined. At the same time, it has been particularly felt that the reflection and effects of the concept of power on society, culture, art and artist need to be studied.

In the second part, the relationship between art and politics is examined in terms of the understanding of the shaping process of current art more clearly. Especially the art movements and trends emerging in the postmodern period after 1960 have been taken into consideration by considering the period sociological situation.

In the third part, the concept of political image has been defined, and development process in the world of current art in Turkey has been examined. In the following section, the examples of how political images reflected in the works of current art has been analyzed.

In the last part, a series of works which are appropriate for the study topic and in which the images created by current politics have been dealt with and this personal approach has been tried to be reflected in the language of the drawing.

Key words: current art, politics, globalization, political image, power

İÇİNDEKİLER

ÖZET……viii
ABSTRACT……... x
İÇİNDEKİLER……... xii
GÖRSELLER LİSTESİ……xiv
KISALTMALAR LİSTESİ……...xxii
ÖNSÖZ……xxiii
GİRİŞ……..1

1. BÖLÜM

İKTİDAR VE KÜLTÜR

1.1. İKTİDARIN TANIMI VE İKTİDAR KAVRAMINA İLİŞKİN GÖRÜŞLER……2
1.1.1. M. Foucault'da Özne ve İktidar İlişkisi……5
1.2. KÜLTÜR……7
1.2.1. Kültür ve İktidar İlişkisi……11
1.3.ADORNO VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ……13
1.3.1. Kültür Endüstrisi ve Sanat……17
1.4. KÜRESELLEŞME VE SANAT……21
1.4.1. Küreselleşme……22
1.4.2. Küresel Sanat Piyasası……28
1.4.3. Küresel Sanatın Yeni Aktörleri Küratörler……32
1.5. KÜRESEL SANAT ORGANİZASYONLARI……35
1.5.1. Bienaller……35
1.5.2. Sanat Fuarları ve Galeriler……37
1.5.3. Müzayede Evleri……40

2. BÖLÜM

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT SİYASET İLİŞKİSİ VE SANATTA YENİ EYLEM BİÇİMLERİ

2.1. SANAT SİYASET İLİŞKİSİ……..……..…...…….……...50
2.2. KAVRAMSAL SANAT……..…….……..……...…..58
2.3. FEMİNİST SANAT……..……..64
2.4. PUNK KÜLTÜR……..……..70
2.5. SİTÜASYONİSTLER……..……..74
2.6. FLUXUS……..…….…..80
2.7. ARAZİ SANATI (LAND ART)…..……..…….…..86
2.8. YOKSUL SANAT (ARTE POVERA)…….…...……..92
2.9. MİNİMALİZM……..……97

3. BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA POLİTİK İMAJ

3.1. POLİTİK İMAJ……..……..…….…104
3.2. GÜNCEL SANATTA POLİTİK İMAJ ..……..…...……...107
3.3. TÜRKİYE' DE GÜNCEL SANATTA POLİTİK İMAJ.…….……..130

4. BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI ÜZERİNE DÜŞÜNSEL AÇIKLAMALAR

4.1. HAKAN ARIKAN 'IN RESİMLERİNİN BİÇİMSEL VE DÜŞÜNSEL YÖNÜ……...151
SONUÇ…….168
KAYNAKÇA……..….…171

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Marcel Duchamp, "*Ountain*", 1917……...….……...59

www.bbc.co.uk/turkish/news/story/.

Görsel 2: Sanat ve Dil Grubu, "*Dizin 01, Yerleştirme Görünümü*", Sekiz Fiş Dolabı, Dolap Boyutları 23x9x62.5 cm, Kassel 5. Documenta'dan,1972…...…..….61

https://www.google.com.tr/search?q=sanat+ve+dil.

Görsel 3: Hans Haacke, "*Yaratan İzin*", İmzasız Fotoğraf, 1981……...…...61

Yılmaz. M, (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınları, Ankara.

Görsel 4: Joseph Kosuth, "*İkinci İrdeleme'den 3. Düşünce İletişimi*", Gazete İlanı. The Sun , Melbourne, 1969……..…….62

Yılmaz. M, (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat Ütopya Yayınları, Ankara.

Görsel 5: Joseph Kosuth**,** "*Bir ve Üç Sandalye*", 1965…….……..…63

www.christies.com//cindy-sherman-b-1954-untitl.

Görsel 6: Görsel 6. Cindy Sherman, "*İsimsiz*", Fotoğraf, 1981…….…...67

http://sanatkaravani.com/bedeni-fotografa-donusturmek-cindy-sherman/

Görsel 7: Carolee Schneemann, "*İçteki Tomar*", Gösteri, 1972……68

http://www.theartstory.org/artist-kruger-barbara.htm.

Görsel 8: Barbara Kruger, "Dont Be a Jerk", Screeprint, 1984……..…68

https://tr-tr.facebook.com/Artxist/posts/.

Görsel 9: Canan Şenol, "*Türk Lokumu*", Galeri x-ist, 2011-2012…….…69

https://etilen.net/tag/situasyonist/.

Görsel 10: Stüasyonist Enternesyonel, "*Manifesto*", 1960……..……75

https://www.google.com.tr/search?q=sitüasyonistler.

Görsel 11: Fransa "*Öğrenci Ayaklanmaları*", 1968…….....**.....**76

http://www.e-skop.com/skopbulten/1968-devrimi-ve-si.

Görsel 12: Fransa,"Öğrenci Ayaklanmaları", Paris, 1968……..…….……77

http://blog.kavrakoglu.com/tag/olu-bir-tavsana-yapitlar.

Görsel 13: Joseph Beuys, "*Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılmalı*", Düsseldorf, 1965…….……82

http://blog.kavrakoglu.com/tag/tv-buddha/.

Görsel 14: Nam June Paik, "*TV- Buddha*", 1974……..……83

http://blog.kavrakoglu.com/.

Görsel 15: Yoko Ono, "*Kesme Parçası (Cut Piece)",* Yamaichi Hall, Kyoto, Performans, 1964……..……..…84

https://www.moma.org/collection/works/128150.

Görsel 16: Robert Watts, "*Fingerprint,(Parmak izi)",* (Zemin üzerine siyah baskı), 12.1 cm x 10.2 cm, 1965-1969……...……...…...……...……85

http://blog.kavrakoglu.com/.

Görsel 17: Daniell Spoerri, "*31 Variation on a Mela, Bir Menüde 31 Çeşitleme*", 1964……..…….…..…86

http://bestesakman.blogspot.com.tr/2014/01/yeryuzu-san.

Görsel 18: Robert Smithson, "*Sarmal Anafor (Spiral Jetty)",* Siyah Kaya, Kaya Tuzu ve Toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah, 1969-1970…….……...……88

http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?tid=1978_.

Görsel 19: Andy Goldsworthy, "*Blanced Rocks, Morecambe*" Bay, Lancashire, May 1978…….……...…….89

http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-connemara-scu.

Görsel 20: Richard Long, "*Connemara Scupture*", İreland, 1971……..……..……89

www.idildergisi.com/makale/pdf/1480426149.pdf.

Görsel 21: Michael Heizer, "*Yerinden Edilen Yerine Konulan Kütle (Displaced Replaced Mass)",* Granit ve Beton 30.8x 243.84 M, Silver Springs, Nevada, 1969……..……..……..90

https://www.diaart.org/.../walter-de-maria-the-lightning-fiel.

Görsel 22: Walter De Maria, "*Yıldırım Alanı (The Lightning Field)"*, Paslanmaz Demir Çubuklar Ortalama Yükseklik 6.29 m, Kapladığı Alanı 1.609.34 X 1.005.84 m, Quemado yakınları Mexico, 1977……...……...…91

https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ck4.

Görsel 23: Mario Merz, "*Giap İglu*", Yerleştirme Görünümü, Çapı 3m, 1968……..……..……..…94

http://zoelagatta-d.blogautore.repubblica.it/2017/02/17/i-ca.

Görsel 24: Jannis Kounellis, "*Cavalli, Yerleştirme Görünümü, Canlı Atlar*", Attiko Galerisi, 1969……..……..……95

https://theartstack.com/artist/alighieroboetti.

Görsel 25: Alighiero Boetti, "*Yeraly Lamp*", 1966……....……96

https://it.pinterest.com/pin/47991552252747880/.

Görsel 26: Alighiero Boetti, "*Pin Pong*", 1969……...…..……..…96

https://www.guggenheim.org/artwork/artist/alberto-burri.

Görsel 27: Alberto Burri, "*İsimsiz*", 1953……..……..…...97

https://www.google.com.tr/search?biw=1366&bih.

Görsel 28: Donald Judd, "*İsimsiz*", Alüminyum Her Küp, 100x100 cm, 1971……...……100

http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-steel-zinc.

Görsel 29: Carl Andre, "*Çelik Çinko Düzlem*", Tate Modern, Londra, 1969……...……100

https://www.google.com.tr/search?q=Carl+Andre.

Görsel 30: Carl Andre, "*Kaldıraç*", 137 Ateş Tuğlası, 1966……...……101

http://blog.sevenponds.com/soulful-expressions/die-1962-by.

Görsel 31: Tony Smith, "*Metal Kalıp (Die)"*, Çelik, 1.83x1.83x1.83 m. Paula Cooper Gallery, New York, 1962……...……..…102

https://www.google.com.tr/search?q=Dan+Flavin.

Görsel 32: Dan Flavin, "*Başlıksız (Untitled),Yeşil Florosan Işık*", 2.44 m. New York, 1963……...……..……103

www.tate.org.uk.

Görsel 33: Ai Weiwei, "*Sunflower Seeds*", Tate, 2010…..……..……112

http://www.vancouverbiennale.com/artworks/f-grass/.

Görsel 34: Ai Weiwei, "*F Grass*", Vancouver Bienali, 2010…..……..……113

http://www.vancouverbiennale.com/artworks/f-grass/.

Görsel 35: Carl Fredrik Reutersward, "*Non-Violence*", Malmö/İsveç, 1985……...…...…..114

www.e-skop.com/skopbulten/jacques-rancièrede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/257.

Görsel 36: Pyotr Pavlensky, "*Stitch (Dikiş)"*, 2012…….……115

https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/.

Görsel 37: Pyotr Pavlensky' "*Carsass (Karsas)"*, Petersburg, 2012…….....116

https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/.

Görsel 38: Do Ho Suh, "*Some One*", 2001……..…..……117

https://art21.org/read/do-ho-suh.

Görsel 39: Mona Hatoum, "*Shift*", Wool, 150 × 260 cm, İnstalled at Arter, Istanbul, Photo by Murat Germen, 2012……..…….……118

ratiocinative.wordpress.com.

Görsel 40: Banksy, "*Kız ve Asker*", İsrail / Beytullahim, 2007…...……119

https://static.independent.co.uk/s3fspublic/thumbnails/im.

Görsel 41: Tammam Azam, "The Kiss, (Öpücük)", Suriye'de Bombalan Bir Bina Üzerinde, 2012……..……...……120

https://static.independent.co.uk/s3fspublic/thumbnails/i.

Görsel 42: Tammam Azam,"*Özgürlük Grafitisi (Freedom Graffiti)",* Suriye, 2012……..120

https://www.google.com.tr/search?q=tammam azam

Görsel 43: Shirin Neshat, "*Allahın Kadınları Serisinden*", Fotoğraf, 1993-1997……..….……121

https://www.google.com.tr/search?q=shırın+neshat+fot9.

Görsel 44: Shadi Ghadirian, "*Out of Focus*", Fotoğraf, 1998…….……122

http://blog.kavrakoglu.com/tag/politik-ve-guncel/çağdaş sanat.

Görsel 45: Larissa Fassler, "*Taksim Meydanı*", Karışık Teknik, 2015……123

http://www.dreamideamachine.com/en/?p=21383.

Görsel 46: Chen Zhen, "*Yuvarlak Masa*", 1995, Tel Aviv Sanat Müzesi...124

https://www.google.com.tr/search?q=chen zhen

Görsel 47: Alexander Brener, "*Gesture On Suprematismus*", Stadedijik Museum,Amsterdam, 1996……..……125

https://www.google.com.tr/search?q=Alexander+Brener.

Görsel 48: Santiago Sierra, "*Vicutlarını Satarak Geçinen Kadınlara Dövme Yapılması*", Havana Bienali, Madrid, 1999……..……126

https://www.google.com.tr/search?q=Santiago+Sierra.

Görsel 49: Shahap Fotouhi, "*Nükleer Bomba Sığınağı Taslağı*" (No: 137), Heykel Enstalasyonu, 2005 – 2009……..……..…..……..……127

http://www.brandmaillive.com/2009/10/sayi_21/brandar.

Görsel 50*:* Spencer Tunick, "*18.000' den fazla Meksikalının katılımlarıyla gerçekleştirilen enstalasyondan bir fotoğraf*", Mexico City, ABD, 2007.....128

https://www.google.com.tr/search?q=Spencer+Tunick,+

Görsel 51: Hans Haacke, "*Piyasanın Görünmez Eli*", 2009……129

http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-yoneticilerinin-anat

Görsel 52: Altan Gürman,"*Montaj 5*", Tahta üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 140x140x9 cm. İstanbul, 1967……...……...……135

www.altangürman.com.

Görsel 53: Yüksel Arslan, "*Arture*", 1978…..…….……136

http://www.soldefter.com/2017/04/20/kapitalin-ressami.

Görsel 54: Canan Beykal, "*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*" İsimli Sergiden, 1987…….……..137

https://www.google.com.tr/search?q="Ellams+Duplicat.

Görsel 55: Selim Birsel, "*Ev Nöbeti*", 2013……..……...…137

https://www.google.com.tr/search?q=selim+birsel+eser.

Görsel 56: Serkan Özkaya, "*Tüm Dünya İşçileri*", 2009……..……..…139

https://www.google.com.tr/search?q=serkan Özkaya

Görsel 57: Hale Tenger, *"Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışardaydık / İçeri Girmedik,Çünkü Hep İçerdeydik*", Bekçi Kulübesi, Dikenli Tel, Cep Radyosu, Çay Bardağı, Fan vs. ve Ses, 1400 x 600, 1995-201……..……..……140

http://www.artfulliving.com.tr/gundem/iceri-girmedik-c

Görsel 58: Hale Tenger, "*Böyle Tanıdıklarım Var III*", 240 cm 2012……...141

http://www.artfulliving.com.tr/gundem/iceri-girmedik-c

Görsel 59: Şener Özmen, "*Süper Müslüman*", Fotoğraf, 2003.....……..…142

https://www.google.com.tr/search?q şener özm

Görsel 60: Mürüvvet Türkyılmaz, "*Mind Maps*", 2017……..…...…..…143

https://www.google.com.tr/search?q=mürüvvet+türkyılmaz+e

Görsel 61: Ahmet Öktem, "*Kapalı ve Açık*", Karışık Gereç, 10 Sanatçı 10 İş: A, 1989……....…144

https://www.google.com.tr/search?q=Ahmet+Öktem.

Görsel 62: Erdağ Aksel, "*Gerilim Nesneleri*", Metal, Galeri BM, İstanbul, 1988..……145

https://www.google.com.tr/search?q=Erdağ+Aksel.

Görsel 63: Ferhat Özgür, "*Şarkı Söyleyebilirim*", 2008.…….……146

http://www.istanbulmodern.org/tr/uyelik/genc-modern.

Görsel 64: Kutluğ Ataman, "*Türk Lokumu*", 2007…….……147

https://www.google.com.tr/search?q=Kutluğ+Ataman.

Görsel 65: Gülsün Karamustafa, "*Gezdim, Gördüm, Yazdım*", 2016…..…148

http://www.banucarmikli.com/tag/gulsun-karamustafa/.

Görsel 66: Nil Yalter, "*Rahime, Türkiye'den Bir Kürt Kadın*", Enstelasyon:Video; Fotoğraflar ve Çizimler, 1979……..…...……..…149

http://www.nilyalter.com/works/24/rahime-kurdish-wo.

Görsel 67: Hakan Arıkan, "*Gözetim 1*",T.ü.y.b,140x180 cm, 2015……155

Görsel 68: Hakan Arıkan, "*Gözetim 2*", T.ü.y.b, 130x180 cm, 2018…..**.....**155

Görsel 69: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", T.ü.y.b, 90x90 cm, 2015……..……156

Görsel 70: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", T.ü.y.b, 90x90 cm, 2016**.....**157

Görsel 71: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", T.ü.y.b, 180x200 cm, 2016……...…157

Görsel 72: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", T.ü.y.b, 100x120 cm, 2016……...……158

Görsel 73: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 60x80 cm, T.ü.y.b, 2016……..…...……...158

Görsel 74: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 110x140 cm, T.ü.y.b, 2016……...…..……159

Görsel 75: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 70x80 cm, T.ü.y.b, 2015……...…..…159

Görsel 76: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 110x120 cm, T.ü.y.b, 2015……...……..…160

Görsel 77: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 110x120 cm, T.ü.y.b, 2015……...…..…160

Görsel 78: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 110x120 cm, T.ü.y.b, 2015……...…..…161

Görsel 79: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 110x120 cm, T.ü.y.b, 2015……...…..…162

Görsel 80: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 80x100 cm, T.ü.y.b, 2015…….**.....**…162

Görsel 81: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 65x75 cm, T.ü.y.b, 2017…….……...……163

Görsel 82: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 65x75 cm, T.ü.y.b, 2017……163

Görsel 83: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 110x130 cm, T.ü.y.b, 2017…….....…164

Görsel 84: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 75x85 cm, T.ü.y.b, 2016…….…...…164

Görsel 85: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 90x110 cm, T.ü.y.b, 2016……...…165

Görsel 86: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 90x110 cm, T.ü.y.b, 2016…….**.....**…166

Görsel 87: Hakan Arıkan, "*İsimsiz*" 110x140 cm, T.ü.y.b, 2018……...….166

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD…….: Amerika Birleşik Devletleri

BM……: Birleşmiş Milletler

DSM……..: Diyarbakır Sanat Merkezi

SE…… : Sitüasyonist Enternasyonel

SSCB…….....: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

KHK…….: Kanun Hükmünde Kararname

TUYAP……..: Tüm Fuarcılık Yapım A.Ş

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, güncel sanatta, sanat siyaset ilişkisinin etkileşimiyle ortaya çıkan politik imajların, postmodern süreçteki sosyolojik ve psikolojik durumların etkisiyle sanatçıların yapıtlarına ve yaratım süreçlerine nasıl yansıdığı incelenmiştir.

Çalışmanın gerçekleştirilmesinde, Sanatta Yeterlik sürecimin ilk gününden itibaren hiçbir desteğini esirgememesinin yanında göstermiş olduğu sabır ve anlayış için kıymetli danışmanım Doç. F. Deniz Korkmaz Elashry'e çok teşekkür ederim.

Bu çalışmanın oluşum sürecinde değerli katkılarını hiçbir zaman esirgemeden özveri ile paylaşan Dr.Öğr. Üyesi Serenay Şahin'e ayrıca teşekkür ederim.

Teşekkürlerin az kalacağını düşündüğüm her zaman bana inanan ve destekleyen ailemin yanında pozitif desteğini ve enerjisini eksik etmeyen Meral Ceylaner'e teşekkürü bir borç bilirim.

GİRİŞ

İnsanın yaratım ve eylem biçimlerinin somutlaşmış bir göstergesi olan sanatın, insanlık tarihinin hemen her döneminde güç odakları ile arasında sıkı bir ilişkisi olmuştur. Yaşamın her alanında kendini gösteren iktidar olgusu ise gerek kurumsal gerek sanatçılar ve gerekse sanat yapıtları üzerinde varlığını somutlaştırmıştır. Bu bağlamda kültür ve sanatı tarihin her döneminde siyasetten, iktidardan, ideolojiden ayrı düşünmek imkânsızdır. Bu araştırmanın verileri, sanatın toplumu oluşturan unsurlar ile sıkı bir ilişkisinin olduğunu özellikle politika ile sanatın tarihsel süreç içerisinde iç içe ilerlediğini göstermektedir.

Araştırmada elde edilen kaynaklar kapsamında; "günümüzde sanat, siyaset, iktidar, ekonomi ve kültür gibi kavramların arasındaki ilişki pratik olarak kendini nasıl göstermektedir? İki farklı özerk disiplin olan sanat ve siyaset arasında hangi tür ilişki ağları bulunmaktadır? Küresel sanat piyasasını oluşturan küresel sanat organizasyonlarının iktidar ile olan bağlantısı kitleleri nasıl etkilemektedir? İktidar politikalarının sonucunda sanatçılar kendi ifade biçimlerini ne şekilde dile getirmişlerdir? Sanatın tarihsel gelişim süreci içinde üretilen sanat eserlerine döneminin sosyolojik yapısı hakkında bilgi kaynağı olarak başvurulabilir mi? Toplumsal değişimler (savaşlar, çatışmalar, ekonomik buhranlar, işgaller) sanatın ve sanatçının hafızasında ne tür izler bırakır? İçinde yaşadıkları hâkim yapıların anlayışlarından etkilenen sanatçılar hangi nedenlerden dolayı iktidara muhalif bir tavır sergilemiştir" gibi sorular araştırmanın problemini oluşturmuştur. Bu problemler kapsamında sorulara cevap aranarak, günümüz sanatının şekillenme sürecindeki oluşumlar ve sanatçıların eserleri üzerinden verilecek örneklerle sınırlandırılmış sosyoloji, felsefe, sanat tarihi, tarih gibi alanlara kuramsal altyapının güçlendirilmesi amacıyla başvurulmuştur. Diğer yandan amaç olarak, siyasetin güncel sanat üzerindeki etkisi farklı yönleri ile incelenmeye çalışılmış, tüm değerlendirme ve çıkarımlar sonucunda kişisel bakış açısına bağlı olarak eserler üretilmiştir.

1. BÖLÜM

İKTİDAR VE KÜLTÜR

1.1. İKTİDARIN TANIMI VE İKTİDAR KAVRAMINA İLİŞKİN GÖRÜŞLER

İktidar kavramı, kullanılış alanı bakımından çeşitlilik gösterdiği için belli bir iktidar tanımı yapmak oldukça güçtür. Sosyal ve siyasal alanda kullanılan iktidar kavramı geçmişten bu yana farklı düşünürlerin farklı bakış açıları sayesinde birçok farklı anlamda tanımlanarak değerlendirilir. Çok sayıda iktidar tanımlamasını tümüyle kapsayan bu tartışmayı bu kısa yazı çerçevesinde yapmak mümkün olmadığından seçici bir değerlendirme yapmak daha faydalı olacaktır. Bu açıdan iktidar kavramının ve olgusunun anlamına önce terminolojisi ile başlamak, daha sonra düşünürlerin görüşleri doğrultusunda incelemek ve açıklamaya çalışmak yerinde olacaktır.

Türkçe'de iktidar kavramı, genel olarak bir işi gerçekleştirmek için gereken kuvvet, muktedir olmak, kabiliyet, bir toplulukta veya kuruluşta idareyi elde bulundurmak, hükmetmek anlamlarında kullanılır. İngilizce'de iktidar kavramının karşılığı "power-güç'' kelimesidir. Halk ve olayları kontrol etme yeteneği, doğal bir hüneri, gücü kontrol eden, kişiyi ve resmen sahip olunan hakkı ifade eder (Bulut, 2003: 18).

Düşünürler açısından ele alındığında, sosyal bilimlerde iktidar kavramının önemini ifade etmek isteyen birçok araştırmacı onu pozitif bilimlerin konusu olan "enerji" kavramına benzetmektedir. Bertnard Russell 1938 yılında yazdığı ve Türkçe'ye "İktidar" olarak çevrilen "Power: New Social Analysis" kitabında fizikte nasıl enerji temel kavram ise, aynı şekilde sosyolojide de iktidarın temel kavram olduğunu iddia etmektedir. Ona göre, enerjinin nasıl farklı biçimleri varsa, iktidarın da aynı şekilde servet, silah gücü, sivil makamlar, düşünceye söz geçirme gibi biçimleri vardır (Russell, 1999: 11).

Baudrillard, (2008: 25) iktidarı çoğu zaman yöneten bir zümreyi, egemen bir sınıfı, ideolojiyi, rejimi yani kısaca "politik iktidar" kelimesi altında yer alması gereken anlamları kapsayacak şekilde kullanır. Münci Kapani ise, (2007: 49) "iktidar

nedir" sorusuna şu yanıtı vermiştir: "İktidar, genel ve geniş anlamıyla, başkalarının davranışlarını etkileyebilme, kontrol edebilme olanağı olarak tanımlanabilir. Bir kimse, başka kimseleri kendi istediği yönde davranmaya sevk edebildiği takdirde onlar üzerinde bir iktidara sahip bulunuyor demektir, görüşünü savunmaktadır.

E. Canetti' nin (2003: 287-2889 iktidar kavramına yaklaşımı da, Kapani' nin tanımıyla paralellik göstermektedir. E. Canetti, iktidarın en zayıf düzeyde dahi ele alınabileceğinden bahseder. Canetti, iktidarın mikro düzeyde görülen günlük ilişkilerde bile var olduğunu dile getirirken, "soru sorma" gibi basit bir eylemin bile yaptırım ilişkisi taşıdığını ve bir iktidar ilişkisi barındırdığını vurgular. Marksist anlayışa göre ise "iktidar", ekonomik bir çerçeveden ve bu bağlamda egemen sınıf ile bu sınıfa tabi olanlar arasındaki ilişkiden yola çıkarak açıklanır. Bu anlayışa göre iktidar, üretim araçlarına sahip olma ve onları yönetme eylemidir. (Bard ve Soderqvist, 2005: 46). Marksizm ise iktidar kavramına, ezen ve ezilen çelişkisinden hareketle birey merkezli bir bakışa karşı topluma ve toplumsal yapılara yönelik vurgusuyla öne çıkmaktadır. Kapitalist toplumda, iktidar ilişkilerinin merkezinde mülkiyet kurumu ve üzerinde yükselen sınıf ilişkileri vardır. Sınıf iktidarı üretim ve birikim süreçlerinde girilen ilişkiden doğduğu ölçüde sınıfsal nitelik taşımaktadır. Erken dönem çalışmalarında yapısal belirlenime vurgu yapan, Nicos Poulantzas burjuvazinin ekonomik ve siyasal gücünün bu sınıfın kapitalist sistemdeki yapısal konumundan kaynaklandığının altını çizer (Atılgan, Aytekin, 2015: 44).

İktidarı örgütlü çıkarlar çerçevesinde algılayan Michael Mann, (1998: 42) ekonomik kaynaklara yoğunlaşan geleneksel Marksist anlayışa bir eleştiri olarak ideolojik, askerî ve siyasi olmak üzere üç kaynağa ve iktidar biçimine dikkat çeker. Mann, iktidarın bu kaynaklar üzerinde, hâkimiyet kurmaya yönelik her biri birbirinden bağımsız ancak birbiriyle çeşitli biçimlerde kesişen ağlar etrafında tesis edildiğini öne sürmektedir. Ekonomik iktidar, maddi kaynakların kontrolüne dayanırken, ideolojik iktidar değerler etrafında anlamlandırma ihtiyacı üzerinde yükselir. Askerî güç, fiziksel şiddet ve baskıya dayanırken, siyasal iktidar az ya da çok merkezileşmiş bir topraksal düzene yaslanır. Mann'a göre her bir iktidar biçimine yönelik ağlar, ilgi alanına özgü kaynakları, üyelerinin yararına ve belli hedefleri gerçekleştirme doğrultusunda tekeline almaya yönelik çaba gösterir. Mann, dört kaynak ve iktidar biçiminden birinin diğerleri üzerinde öncelikli bir baskınlığının öngörülemeyeceğini, söz konusu baskınlığın tarihî koşullar tarafından olumsal olarak belirlendiğini vurgular. Max Weber'in yaklaşımını benimseyen bakış

açıları da iktidar ilişkilerinin günümüz toplumlarında devlet aygıtı ve çevresinde yoğunlaştığını öne sürmektedir. Bununla birlikte Weber, Marksist bakış açısından farklı olarak, iktidarın devlete yoğunlaşmasının devlete ve devlet aktörlerine ellerinde tuttukları iktidarı başta sınıflar olmak üzere toplumsal aktörler karşısında özerk bir biçimde kullanma gücü verdiğini dile getirmektedir. Weber içinde yaşadığımız toplumların modernleşme sürecinde giderek artan bir kurumsallaşma yaşadığını ifade eder ve diğer bir anlatımla artık endüstriyel toplumların ve toplumsal yaşamın giderek kurumsallaştığını, bireyin örgütlere teslim olduğunu vurgular. Devletin ise bütün bu örgütlerin içindeki özgün konumuyla bu mekanizmanın en tepesinde olduğunu dile getirir. Weber, devletin bu özgünlüğünün ve düzenleyici gücünün meşru şiddetin tekelini elinde tutmasından kaynaklandığını savunur. Devleti kurumsal olarak iktidarın yoğunlaştığı ve depolandığı alan olarak görürken, devleti yöneten bürokrasi ve siyasal tipleri ise iktidarı kullanan ana aktörler olarak öne çıkarır (Atılgan, Aytekin, 2015: 44). İktidar ve mekanizmaları ile öznenin ilişkisi konularında araştırmalar yapmış olan Fransız tarihçi Michel Foucault (2014: 34) ya göre ise, iktidar kavramı düşünüldüğünde akla gelen şey, tek bir kurum, yapı, tek bir oluşum değil, bir mekanizmadır. Foucault iktidar anlayışlarını modern öncesi ve modern sonrası dönem olarak ayırmanın daha anlamlı olacağını ifade eder. Çünkü modernizmle birlikte iktidar olgusu yeni bir nitelik kazanmıştır.

Foucault' ya göre iktidar, sadece bir ilk ve temel iktidar ilkesinin betimlemesi değildir. İktidar, pratiklerin, bilgilerin ve kurumların çaprazlaştıkları, aynı zamanda kendini tarihin içinde değiştirdiği çoklu bir düzenektir (Revel, 2012: 81). Foucault iktidarı asla tutarlı, durağan bir kendilik olarak değil, ortaya çıkışının karmaşık, tarihsel, pek çok etkiyi barındıran "iktidar ilişkileri" olarak ele almaktadır.

Foucault' ya göre iktidar bir görünme durumudur. İnsanlar yaşam içerisinde her türlü baskı unsuru ile yani iktidarlarla karşı karşıya geldiklerinde, iktidarın gücü onlar için görünür hale gelmektedir. Foucault "Aşağılık İnsanların Yaşamı" adlı 1977 tarihli makalede görünürlüğü ve iktidarı bu şekilde tarif etmektedir. İktidar tepeden inme bir mekanizma değil, bir güç ilişkisi olarak hem hakim sınıflardan hem de ezilen sınıflardan geçmektedir. İktidar yumuşak bir geçişliliğe sahip bir makinadır. Bu ilişkilerin geçişliliğinde iktidar kendisini görünür kılmaktadır. Foucault aynı zamanda iktidarın merkezi olarak devlete odaklanmadığını, iktidarın şekilsiz olduğunu, mikro-iktidar biçimlerini ilk dile getiren düşünürlerden biri olarak iktidarın tabandan geldiğini ileri sürmektedir. Diğer yandan Foucault'nun modern

iktidara getirdiği bakışı özne ve iktidar ilişkisi üzerinden değerlendirmek Foucault'da modern iktidarın anlaşılması açısından daha açıklayıcı olacaktır.

1.1.1. M. Foucault'da Özne ve İktidar İlişkisi

Foucault, "Özne ve İktidar" isimli çalışmasında, ulaşmak istediği noktanın iktidar fenomenini analiz etmek olmadığını vurgular. Tüm değerlendirmelerinin dışında kültür içinde insanların özneye dönüştürülme kiplerinin tarihi bir analizini oluşturmak istediğini dile getirerek özne ve iktidarda, insanları özneye dönüştüren nesneleştirme üzerinde durur (Foucault, 2014: 57). Yani gerçek anlamda Foucault'nun araştırmalarının genel teması iktidar değil öznedir. Foucault'un öznesi geleneksel toplumdan modern topluma geçen, toplumsal yapı içindeki öznenin kendisi insandır. O, insanı, bedeni ve kimliği ile inşa edilen bir varlık olarak görür. İnşa eden ise, bireyi egemenlik altında tutan iktidardır. Bireyin içinde bulunduğu çağın kurumları, söylemleri iktidarın ortaya çıktığı, gözlenebildiği kendini açığa vurduğu yerlerdir. Foucault'nun öznesi toplumdan ayrı ya da bağımsız değildir. Modern çağın insanı, tarih süresince üretim biçimlerinin öznesi olarak, Foucault'nun karşısındadır. Fakat bunlar öznenin oluşum sürecini değerlendirmek için yeterli değildir. Özne, kendini biçimlendiren iktidar ilişkilerinin nesnesi durumundadır. Foucault, özneyi çözümleyebilmek için iktidarı çözümlemek gerektiğinin altını çizer. Foucault'da özne kelimesinin iki anlamı vardır: birincisi denetim ve gözetim, bağımlılık aracılığı ile başkasına tabi olan özne, ikincisi ise vicdan ya da öz bilgi vasıtasıyla kendi kimliğine bağlanmış olan öznedir. Foucault' ya göre sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar şeklini telkin etmektedir (Foucault, 2014: 19). Öznenin iki anlamı, birbirlerini tamamlayan nesnelleştirme ve öznelleştirme süreçlerine vurgu yapmaktadır (West, 1998: 236). Foucault, kurucu bir öznenin her yerde rastlanacak türden evrensel bir özne biçiminin bulunmadığına inanır, hatta bu tür bir özne anlayışından şüphe duyar. Öznenin, kültürel atmosferde bulunan belli kurallar, stiller, uzlaşmalardan hareket eden özgürleşme, özgürlük pratikleri yoluyla inşa edildiğine inanır (Foucault, 2014: 266).

Foucault, modern Batı toplumlarında insanların özne olarak yaratılma sürecinin arkeolojisini yapar, yani insanları özneye dönüştüren sistemleri açığa çıkarır. Ondan tamamiyle kurtulmak yerine onun gelişim sürecine tarihsel bir değerlendirme getirir. Özne bundan böyle bir öncül değil, bir analiz konusudur

(West, 1998: 234). Foucault'nun asıl yapmak istediği şey, modern öznenin nasıl oluştuğunu açığa çıkarmak modern öznenin tarihini sorunsallaştırmaktır. Özne, gözaltı ve denetim ağları vasıtasıyla bireyselleşen bir yapıya sahiptir. Öznenin bireyselleşme alanı, bilgi ile meşrulaştırılan iktidar alanının kendisidir. Foucault'nun tanımladığı iktidar, modern dönemle beraber insanın yaşamasına, çalışmasına ve konuşmasına dair kurumların (hastane, hapishane, fabrika, okul, yurt) ve söylemlerin (tıp, hukuk, ekonomi, eğitim) birlikte ortaya çıkardıkları bilginin "ben" in bireyselleşmesini gerçekleştirmek maksadıyla kullanılmasının doğurduğu bir dış iktidardır (Urhan, 2000: 9). Foucault'da farklı özne biçimleri hakikat oyunlarıyla ilişki içerisinde tarihsel olarak kurulmuştur. İktidar denildiğinde ilk akla gelen şeylerin bir siyasal yapı, bir hükümet, hâkim bir toplumsal sınıf, kölenin karşısındaki efendi vb. şeyler olması sebebiyle, iktidar kelimesinden daha çok iktidar ilişkileri terimini kullanmayı tercih ettiğini dile getirir. Foucault, bununla bir kişinin başkasının davranışlarını yönlendirmeye çalıştığı ilişkiyi kastettiğini öne sürer (Foucault, 2014: 235). Bu sebeple, Ona göre, iktidar ilişkileri değişebilir ve tersine çevrilebilir niteliktedir. Özneler hür olmadıkları ve direnme imkânına sahip bulunmadıkları takdirde iktidar ilişkilerinden de söz edilemez. Foucault'da iktidarın her şeyi denetleyen ve hiçbir şekilde özgürlüğü kabul etmeyen bir tahakküm sistemi olduğu düşüncesi kabul edilemez bir yapıya sahiptir (Foucault, 2014: 235-237).

Foucault, öznenin kendisinin tarihsel güçlerin bir ürünü olduğundan söz eder. Foucault'ya göre özneler, iktidar tarafından biçimlenen, toplumsal ilişkiler içerisinde meydana getirilmektedir. Bu nedenle, bireylerin oluşumunda iktidar anahtar bir faktör konumundadır. Başka bir ifadeyle Foucault'ya göre iktidar, bireysel öznelliğin olanağının bir koşulu konumunda yer almaktadır. Foucault'da özne ile toplumsal arasında bir ayırım yoktur. Özne iktidarın el koyduğu bir bilinçle donatılmaktadır (Game, 1998: 65-67).

Foucault'nun amacı özneye dayatılan gerçeğin, çizilen sınır çizgisinin, özne tarafından farkında olunarak, aşılması, sorgulanması ve gün ışığına çıkarılmasını sağlamaktır. Foucault diğer bir noktada maksadının belli bir iktidar kurumunu eleştirmek, burjuva, elit veya sıra dışı bir sınıfa saldırmak değil, iktidar biçimini ortaya çıkarmak istediğini dile getirmektedir. Foucault, çalışmalarına özneyi çözümlemek amacı ile başlamıştır. Fakat iktidarın öznenin şekillenmesinde temel unsur olduğunu görünce, arkeolojik bir yöntemle iktidar kavramı üzerine

odaklanmıştır. Sonuç olarak Foucault için değerli olan insanın iktidar mekanizmaları tarafından yaratıldığını gün yüzüne çıkarmaktır.

Foucault' nun bu yaklaşımının dışında iktidar başlığı altındaki incelemelerden de anlaşıldığı gibi iktidar kavramı baskı, korku, hükmetme gibi gerilim yaratan kısıtlayıcı bir güç eylemini ifade etmektedir. Aynı zamanda Foucault'nun modern iktidara getirdiği, iktidarın her yerde olduğuna dair bakış açısı, "tanrı her yerdedir" gibi tanrısal bir güç kavramını da akla getirmektedir. Belki de Michel Foucault, "*Hapishanenin Doğuşu: Gözetim ve Ceza"* isimli yapıtında mimar ve düşünür Jeremy Bentham'ın "*Panopticon*" adını verdiği, sonradan Foucault'nun gözetim toplumu ile özdeşletirdiği yaklaşımı da "o her şeyi görür" düşüncesiyle insanın kendini tanrı ile özdeşleştirmesinin yanında korku ve gerilimin kaynağı olan iktidar kavramını açıklar gibidir.

1.2. KÜLTÜR

Üzerinde şu ana kadar uzlaşılmış bir tanımdan yoksun olan kültür kavramı, kökeni itibari ile Latince bir sözcüktür. Sözcük "culture'', "cultus", "agriculture'' hepsi Latince olan sözcüklerinden gelmiştir. Dilbilimcilerin çoğu, sözcüğü bilimsel olarak "kültür" sözcüğünün ya da kavramının Latince'de daha çok "Toprak Kültürü" tarım, ziraat anlamında kullanılan ''Edereculture'' sözcüğünden köken aldığını belirtmişlerdir. Latincede "Culture" sözcüğü kesin olarak bu anlamda kullanılmıştır. Bu kullanılış biçimi ile insan emeği, insanın etkin dönüştürücü (alet yapma ve kullanma) faaliyeti ile yakın bir bağlantı içinde bulunduğu düşünülmüştür. Alman dilbilimci Nidermann, bilimsel olarak kültür kavramının 18. yüzyıldan beri kullanıldığını belirtmiştir. İlk kez ünlü düşünür Voltaire, "Culture" sözcüğünü, insan zekasının oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında kullanmış, bilgi ve bilincimizin bir bütünü ve bileşkesi olarak eğitim kavramına yaklaştırmıştır (Majuyev, 1998: 29-30). 18. yüzyılda yaşamış kültür araştırmacılarından Herder'e kadar "kültür" kavramı, "uygarlık'' kavramından ayrılmamıştır. Heder ile beraber bu ayrım gerçekleşmiş ve "kültür'' kavramı ''uygarlık'' kavramının tekil ya da çizgisel anlamlarından ayırt edilip "kültürler'' anlamında kullanılmaya başlanmıştır (Williams, 1993: 8-9).

Kültür ilk önce felsefi ve teorik yönden ele alınmış, "kültür felsefesi'' (Philosophy of Culture) yaklaşımı ile değerlendirilmeye çalışılmıştır. Özellikle, Vico,

Hegel, ve Dilthey' in düşünceleri felsefi açıdan incelendiğinde önemli adımlar olarak kabul edilmiştir. Ayrıca bu konuda Rousseau' nun yanı sıra Condorcet, Herder, ve Kant' ın çalışmalarını da dile getirmek gerekmektedir. Vico, düşünceyi doğrudan doğruya kültürel kurumların içine gömülü olması açısından ve bu ortam aracılığı ile gelişmesi yönünden incelemeye çalışmıştır. Hegel, insanın kültürel yaşamının analizine dayalı genel bir düşünce sistemi yaratmıştır. Hegel' e göre, insanın zihinsel faaliyet formları geniş ölçüde insanın kültürel faaliyetlerinin yansımasıdır. Bir başka deyişle Hegel, kültürel yaşamın analizini yaparak akıl ve kültür arası bağlantıyı ispatlamaya çalışmıştır. Dilthey ise, Hegel' in sistemini aşarak düşünce ile varoluş ve felsefi dünya görüşlerini oluşturan kültürel koşullar arasındaki ilişkiler üzerinde durmuştur. Dithey' e göre düşünce bir boşlukta değildir; içinde bulunduğu kültürel ortama ilişkin olarak değerlendirilmelidir. Düşünce, daima kişilerin paylaştığı ortak bir kültürel tecrübe içinde yer almaktadır. Kültürel tecrübedeki farklılık sonucu değişik dünya görüşleri ortaya çıkmaktadır. Dilthey' e göre çeşitli kültürler, dolayısıyla çeşitli dünya görüşleri vardır (Armağan, 1992: 217). Felsefi açıdan düşünürlerin kültüre bakış açılarının tanımlamalarının dışında, disiplin olarak sosyolojinin kültür tanımı ise, bir insan grubunun toplumda kişiden kişiye ya da kuşaktan kuşağa geçen bilgi, değerler, görenekler, maddi değerler olarak tanımlanması şeklindedir (Atılgan, Aytekin, 1992: 190). Kültür felsefesi ve sosyoloji dışında kültür kavramına dair düşünürlerin, açıklama ve tanımlamaları da önemli yer tutmaktadır.

Tanımlamalarda özellikle, E.B, Taylor' ın tanımına büyük önem verilmiştir. Çünkü, Taylor' ın kültür tanımı, bilinen kültür tanımlarının en iyilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Kültür, bir toplumun üyesi olarak insanoğlunun elde ettiği bilgi, sanat, gelenek, zanaat, benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içinde barındıran çok boyutlu karmaşık bir bütündür. E.B, Taylor'ın kültür tanımı günümüze kadar yapılmış "kültür'' kavramıyla ilgili tanımların en iyisi olarak kabul edilse de kavramın bütününü dile getirdiği söylenemez. Bu tanım, kültür tezinin ana teorisini dile getirmiş, aynı zamanda sosyal antropoloji ve kültür antropologlarına yol göstermiştir (Güvenç,1974: 98-99).

Alan Swingewood ise; kültürün bilinç düzleminde hiçbir zaman basitçe halka bir bölgeye, aileye ya da tabi bir katmana ait olmadığını vurgulamıştır. Ona göre kültür hiçbir zaman tarafsız olmamıştır. Çünkü kültür tarihsel, ideolojik, bir yapıyla

oluşmuştur (Swingewood, 1996: 51-52). Kültür kavramı konusundaki diğer önemli tanım ise Rus Anatolia Lunaçarski' ye aittir. Ona göre kültür, insanın kendisi ve ait olduğu koşullar içinde bütün doğayı ıslah etmesine, insanın yaşadığı atmosferi kendi ihtiyaçlarına göre şekillendirerek, içsel niteliklerinin tamamını bütünsel ve özgürce gelişimini sağlamasına yönelik, insan koşul ve kazanımlarının tamamına bu adı verdiğimizi, söylemektedir (Lunaçarski, 1998: 33). Kültür kavramının tanımlanması noktasında Karl Marks ve ondan sonra gelen Marksist, materyalist düşünürler de önemli yere sahip olmuştur.

Marks' ın tanımından hareket edilecek olur ise, "kültür kavramı" doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun, yarattığı her şeydir (Güvenç, 1974: 97). Marksist açıdan bakıldığında "kültür'' kavramı, soyutlama olarak ancak sınıfsal yapı, ekonomik sistem, siyasal örgütlenme vb. kavramlarla düşünüldüğünde bir anlam ifade edebileceği görülmüştür. Tüm Marksist kültür araştırmaları içinde en önemli düşünür Leon Trotsky olmuştur. Trotsky' nin kültür tanımı aktif ve sınıfsal unsurların altını çizmiştir. Ona göre kültür, insanoğlunun gelişim süreci boyunca edindiği tüm bilgi ve becerilerin tümüdür (Trosky, akt, Swingewood; 1990: 53).

İdealist (burjuva) kültür anlayışını savunanlara göre ise kültür, manevi kültür alanı içinde ve maddi kültür anlayışından koparılıp ayrılmıştır. Kültürün meydana gelmesinde sosyolojik olarak, tarihsel pratiğin etkisi küçümsenip, kültürün nesnel karakteri yadsınmış ve tarihsel diyalektik bakış açısından ayrılmıştır (Çubukçu, 1994: 14). Kültür konusunda yukarıda ana hatları verilen çok boyutlu durum, kültürün bir kavram olarak her düzeydeki çözümlemesinin farklı perspektiflerinden yapılabileceğine dair önermeyi haklı çıkarmaktadır. Kültür değişen, dönüşen, ilerleyen bir kavram olduğundan dolayı ortak bir noktada ele alınması zor bir kavramdır. Gerek içeriğinin zenginliği, gerekse kapsamının genişliği nedeniyle tartışmalı bir konudur. Kültür kavramının bugüne dek yüzlerce farklı bakış açısıyla ele alınması coğrafya, çevre koşulları ve iklim gibi koşulların insanların yaşayış biçimleri üzerinde bir yaptırım gücüne sahip olmasından da kaynaklanmaktadır. Bu durumu ise, hem kültürün içerik zenginliği hem de yaklaşım farklılıklarını yaratan en büyük etken olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Buraya kadar anlatılan kültürün farklı dillerde değişkenlik gösteren anlamlar kazandığı, sosyal bilimlerin değişik disiplinleri tarafından farklı yönleri ve perspektifleri ile ele alındığını göstermektedir. Bu değerlendirmeler neticesinde anlam ve yaklaşım farklılıkları kültür kavramının

gönderme yaptığı etkinlikler, ilişkiler ve süreçlere ilişkin alternatif bakış açıları kültür kavramının zengin mozağine de işaret etmektedir. Tüm bu yaklaşımların dışında ise kültür, insanlar arasındaki kollektif bilincin ve iletişimin temelini oluşturmaktadır. Aynı zamanda bir yaptırım gücü olarak iktidarın kaynağını da teşkil etmekle birlikte bilim, sanat, din ve uygarlık tarihini şekillendiren bütün mekanizmalar dahil olmak üzere toplumsal yapılanmanın devamlılığını da sağlamaya katkıda bulunmaktadır. Diğer yandan kültür, maddi ve manevi değer yargılarını kapsayarak iktidar ilişkilerini de somutlaştıran yaşayan bir organizma gibidir.

1.2.1. Kültür ve İktidar İlişkisi

Kültür başlığı altında da üzerinde durduğumuz gibi kültür kavramı, üzerinde konuşulması, tartışılması gereken çok geniş ve önemli bir konudur. Gündelik hayattaki bazı kullanımlarda kültürün, politikadan ya da iktidarın tamamen dışındaymış gibi görünen bir özelliği, ya da bir kavram olarak etkisizmiş gibi hissedilen bir yapısı vardır. Hayatın farklı katmanları, ya da alanlarından çoğu kez ayrıymış gibi görünse de kültürün siyaset, sanat, din, ekonomi, ideoloji ve iktidar ile ilişkisi yadsınamaz bir gerçektir. Bu anlamda kültürü gerek hayattan gerekse siyasetten, iktidardan, ideolojiden ayrı düşünmek imkansızdır.

Değerlendirmeler noktasında kültürün sosyolojik bütünlüğü bazı kavramlara da yansımıştır. Örneğin, "Kültür endüstrisi'' kavramı, kültürel ürünlerin üretim, dağıtım ve tanıtım süreçlerini içerir ve açıkça iktisadi bir sürece de işaret eder. "Siyasal kültür'' terimi, siyasete ilişkin tavır ve inançları dile getirirken "Kültür siyaseti'' belirli kültürlerin, hayat tarzlarının dillerin ya da diğer sembollerin kurumsal olarak desteklenmesi ya da dışlanması anlamına gelir ve siyasal bir süreci vurgular. "kültürel ideoloji'' kavramı ise, belirli bir grubun kültürel evrenine nelerin dahil edilip nelerin dışlanacağını anlatan ideolojik bir sürece göndermede bulunur (Atılgan, Aytekin, 1992: 188). Metinden de anlaşıldığı gibi kapsamlılığı neticesinde kültür, yaşamın değerlendirilmesi ve analiz edilmesinde kullanılan bir çok kavramdan ayrı düşünülemez.

Kültürle ilişkisi içinde "ideoloji'' toplumdaki fikir, inanç ve değerleri üreten genel maddi süreç anlamına gelmektedir. Kültür ideolojiden daha geniş olarak, toplum anlamlandırma pratiklerini ve simgesel süreçleri kapsayan bir kompleksin

tamamına karşılık düşmektedir. Kültür akla siyasi ya da iktisadi pratiklerden çok bu pratikleri yaşama ve anlamlandırma biçimlerini dile getirir. Kültür işte bu özellikleriyle yaşamın içindeki ekonomi, siyaset, iktidar, ideoloji gibi kavramlarla organik bir bağ kurar (Atılgan, Aytekin, 1992: 192). Üzerinde durulması ve vurgulanması gereken şey iktidarın, siyasetin belirli bir üretim tarzının sürdürülmesi için hayatın kültürel yönlerini iyi örgütlemek zorunda olduğudur.

Kültür, kitle kültürü ve popüler kültür tartışmalarının önemli bir ayağı ise Gramsci' nin hegomanya kuramı ve Althusser' in ideoloji tanımı ile örüntülüdür ve her biri diğerleri ile bağlantılıdır. Kültür tartışmaları hegomanya ve ideoloji kavramlarını dışlayarak işlenemez. Gramsci' ye göre kültür, sosyal sınıflar arasındaki ayrımları pekiştirir, tahakküm ve iktidar ilişkilerini yeniden üretir. Gramsci, ideolojiyi toplumsal ve maddi bir gerçeklik olarak gündelik yaşam bilincinin oluşturucusu olarak görür. Onun ideoloji kuramında "hegomanya'' temel kavramdır. İktidarın işleyiş sürecinde egemen sınıf, önce rıza elde etme, sonra da güç olmak üzere iki yol izler. İdeoloji, güç ve baskıya başvurmaksızın rıza elde etmeye yarayan araçtır. Yani ideoloji canlı bir toplumsal güç, önemli bir toplumsal denetim biçimidir. Stuart Hall'e göre Gramsci' nin hegomanya kuramında, bazı oluşumların tahakkümü ideolojik zor yoluyla değil kültürel önderlikle sağlanmaktadır. Sonuç olarak Gramsci' ye göre hegemonya üzerindeki vurgu siyasal ve ekonomik etkenler kadar kültürü ve kültürel alanları da kapsayan bir kavramdır (Çakır, 2014: 284-285). Kültürel hakimiyeti elinde tutanlar, var olan bağlantıların farkında olan bir tutum içindedirler. Yayıncılık ve yayımcılık alanında uyguladıkları bilinçli kontrolden, bazı tasfiye etme biçimlerine, hatta mesleki ve estetik değerlerin özerk olduğunu ön varsaymaya kadar egemen kültür genel olarak her tür kültürel formları kesin olarak iktidar olan yapısının sürekliliği için kullanmaktadır.

Bourdieu' da ise kültür ve iktidar arasındaki ilişkiyi, toplumsal yapı ve kollektif eylem arasındaki ilişkiler gibi bir iktidar sosyolojisi ortaya koyar. Bourdieu' ye göre, kültür iktidardan ayrı bir inceleme alanı değildir ve bütün toplumsal hayatın merkezinde yer alır. İktidarın başarılı bir şekilde kullanılması ve sürekliliğinin sağlanması noktasında ise meşruiyete ihtiyacı vardır. Dolayısıyla Bourdieu' nun odaklandığı mesele kültürel sosyalleşmenin, toplumsal mücadelelerin, simgesel sınıflandırmalar aracılığı ile yansıtılma biçimidir. Sonuç olarak Boudieu, toplumsal tabakalaşma düzeninin yeniden üretilmesi ve tüm bunların da kültür ve iktidardan

ayrı düşünülemeyeceği üzerinde durur (Swartz, 2013: 19). Bourdieu kültürü bir sermaye biçimi olarak tanımlarken, kültürün aynı zamanda kendisinin bir iktidar kaynağı olduğunun da altını çizer.

Ray, (2014: 251-252) Adorno'da, kültür ve iktidar ilişkisinden söz ederken entegrasyon ve yönetim kavramlarından bahseder. Adorno'ya göre bu iki kavram artık küresel sürecin birbirleri ile ilişkili eğilimlerinin isimleridir. Entegrasyon aynılığın mantığı üzerine kurulu bir düzenektir. Adorno amprik sosyolojiden astroloji sütunlarına ve Walt Disney filmlerine kadar faklı toplumsal olgularda ve kültürel görünüm biçimlerinde bu entegrasyon mantığının işleyişini araştırmıştır. Adorno'ya göre yönetim kemikleşmiş ve gelişmekte olan bürokrasilerin araçsal mantığı olarak kökleşmiş durumdadır. Toplumsal öznelerde entegrasyon ve yönetim süreçlerinden paylarını almaktadırlar. Hatta Adorno'ya göre bu süreçler olası öznellik biçimlerinin koşullarına kadar iner ve onları şekillendirir. Adorno kültür ve yönetim isimli makalesinde bu noktayı şu şekilde vurgular: "*Yönetim, üretken olduğu kabul edilen insana yalnızca dışarıdan dayatılmaz kendini onun içinde çoğaltır. Zaman içindeki bir durumun, kendisini onaylayan özneleri yarattığı, harfî harfine kabul edilmelidir. İnsanların artan organik bileşimi karşısında kültürü üretenlerde korunaklı değillerdir"*.

Adorno'nun söz ettiği ya da açıklamaya çalıştığı bu formülasyon Foucalt'nun analiz edip ortaya çıkarmaya çalıştığı içselleştirilmiş disiplin ve yönetim kavramına çok yakındır. Özne ve iktidar üzerinde incelemelerde bulunan Foucault'ya göre iktidar bir mekanizma olarak özne tarafından içselleştirilmiş ve bir işletim sistemi gibi Adorno'nun tabiri ile kemikleşmiştir. Kültür ve iktidar arasındaki ilişkinin anlaşılması noktasında Frankfurt Okulu kuramcılarının 20. yüzyıl başlarında kavramsallaştırdıkları ve kültürün kendisinin bir endüstri ve kültürel ürünlerin de bir meta haline getirildiğini anlatan "kültür endüstrisi'' kavramı kültür ve iktidar arasındaki ilişkiyi en net şekli ile ifade etmektedir.

Kültür endüstrisi günümüz gerçekliğinde, kültür ihracatı gibi önemli bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. James Petras' ın dikkat çektiği gibi kültür ihracatı, bir yandan sermaye birikimi ve küresel karın önemli kaynaklarından biri haline gelmiş, diğer yandan da ihraç edilen kültürel ürünler popüler bilincin şekillendirilmesinde önemli bir işlev üstlenmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında kültürel hegemonya ile siyasi, iktisadi egemenlik ve sömürü birbirine kaynaşmış durumdadır (Atılgan, Aytekin, 1992: 197). Günümüzde ise kültür, kitle kültürü, popüler kültür ve

hegemonya, ideoloji kavramları çerçevesinde izlediğimiz kültürel sorunlar, küresel kitle kültürü olarak adlandırılan tanımı da beraberinde getirmiştir. Bu kavramın açıklanmasında bir çok düşünür Stuart Hall ve Dougles Kellner' ın düşüncelerine katılmaktadır. Hall'ın uzun yıllar kitle kültürünü kabul etmeyip 1980' ler sonrası küreselleşmeyle gelişen yeni kültürel süreci küresel kitle kültürü olarak adlandırması önemlidir. Kültürün birçok formunda görsellik, görsel nesneler, görsele dayalı anlatılar, öyküler, görsele dayalı içerikler ya da iletiler hep temel unsurları oluşturmakta, günümüz yeni teknolojileri ile birlikte bunlar daha da öne çıkmaktadırlar. Teknoloji ile birlite artık yaygın kültür, kelimelerden çok görsel dünyalara, ilgi göstermeye başlamıştır. Görsel dünya, görsel kültür önce matbaanın sonra fotoğraf makinasının daha sonra sinemanın, televizyonun ve en son internet'in ve kişisel mobil cihazların icat edilmesi ile birlikte büyük ve sonsuz bir hızda günlük hayatları etkilemeye başlamıştır. Önce binlerce yıl süren sözlü kültür, sonra onunla birlikte yaşayan yazılı kültür ve en son matbaanın icadından beri devam eden bir görsel kültür söz konusudur (Çakır, 2014: 298). Anlaşılmaktadır ki küreselleşme ile birlikte gelişen kültürel süreç artık iktidarın vazgeçilmez koşulu olarak varlığını devam ettirmektedir. Yukarıda da açıklanmaya çalışıldığı üzere kültür ve iktidar ilişkisinin kültür sosyolojisi, ideoloji kavramı, hegemonya kuramı, kültür endüstrisi ve siyasetten ayrı ele alınamayacağı kabul edilmelidir.

1.3. ADORNO VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Kültür endüstrisi kavramı kullanımı ilk olarak Adorno' nun sanatsal modernizm ile kültür endüstrisi arasındaki derin bölünmeye dair görüşlerinin en iyi şekilde ifade edildiği, 3 Mart 1936' da Walter Benjamin' e yazdığı mektupta yer alır. Bunlar aynı zamanda onun bu konudaki en bilinen sözleridir (Adorno, 2014: 11). Kültür endüstrisinden anlaşılması gereken şey kitle kültürüdür. Adorno ve Horkheimer "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı çalışma notlarında, kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarını kullanmış olsalar da, bu ilk kavramın ideolojik olduğunu düşündükleri için vazgeçmiş ve kültür endüstrisi kavramını tercih etmişlerdir (Artan, 2007: 91). Adorno ve Horkheimer, "kültür endüstrisi" kavramını, bir endüstri teorisi geliştirmek için kullanmışlardır (Swingewood, 1996: 31-32).

Adorno kültür endüstrisi kuramının temel ilkelerini "Müziğin Fetiş Niteliği'' (1938) adlı makalesinde formüle etmiştir. Bu metin, W. Benjamin' in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı'' adlı makalesine karşı yürütülmüş bir polemik olarak düşünülmektedir. Ama Adorno' nun kültür kuramını ilk kez açık biçimde felsefi ve tarihsel bağlama yerleştirdiği metin Horkheimer' la kaleme aldığı "Aydınlanmanın Diyalektiği" dir (Adorno: 2013, 13). Bu eser, aydınlanmanın kendi kendini yok edişinin bir eleştirisi niteliğini taşımaktadır.

Adorno ile Horkheimer, Aydınlanmanın Diyalektiği'ne yazdığı sunuşta, kamuoyunun artık ticari bir meta haline geldiğini, dilin de bu metanın tanıtımını yapan bir araç olduğunu dile getirirler. Bu nedenle, Aydınlanmanın sonu gelmez yıkımını ortaya koymak için yerleşik dilsel ve kavramsal kabullere itibar edilemeyeceğini, bunların kullanılamayacağını söyleyerek aydınlanmanın, eleştirisine girişirler. Bu bağlamda Aydınlanmanın Diyalektiği' nin genel tartışması, yüzyıllar boyu doğanın batı kültüründe işgal altına alınmasının sonuçları ve buna paralel olarak araçsal aklın tanrısal bir seviyeye çıkarılmasını vurgulayan bir çözümleme içerir. Onların çözümlemelerinde tahakküm, günümüzün dünyasında burjuva toplumuna özgü dolayımlarını aşarak, daha dolaysız bir biçime dönüşmüş ve özgürleşmiştir (Su, 2014: 58-63). Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisini modern toplumun baskıcı yönlerine yardımcı olmakla suçlar. Modern toplumun birbirine yakın bir bütün gibi eklektik parçalardan oluşan bağımsız bir ağ görüntüsü verdiği fikrini savunurlar. Adorno ve Horkheimer' a göre, kültür endüstrisi çıkar ilişkilerine göre şekillenen dünyanın düzgün bir biçimde işlenmesine yardım etmek için vardır.

Adorno ve Horkheimer, modern batı toplumunun ilerleme sürecine baktıkça kültür endüstrisinin, insanın geçmiş dönemlerdeki tahakküm yöntemleri ve pratiklerine oranla çok daha ince, etkin yöntem ve pratiklerle tahakküm altına aldığını düşünmeye başlamışlardır. Adorno, kültür endüstrisinin sinsi bir biçimde insanı istediği gibi şekillendiren ve onu bir hammadde gibi değerlendiren bir yapı olarak gördüğünün üzerinde durur. Bu endüstri içerisinde herkes bir başkasının yerine geçebilecekleri ile vardır. Herkes yedektir ya da yalnızca türün bir örneğidir. Birey olarak herkesin yeri kesinlikle doldurulabilirdir, salt bir hiçliktir ve bunu zamanla o benzerliği kaybettiğinde iyice hissetmeye başlar. Böylece insanların sıkı sıkıya bağlı kaldıkları başarı dininin içsel yapısı değişmiş olur (Adorno, 2014: 194).

Adorno ve Horkheimar'a göre, teknolojinin hayatın her alanına yayılıp genişlemesi, bir yandan totaliter yönetimlerin denetimlerini daha sıkılaştırmasına yardım etmekte, diğer yandan da kültür endüstrisinin etkinliğini artırmasına imkan sağlamaktadır. Çünkü kültür endüstrisi siyasal totaliterizmin serpilip geliştiği bir sera işlevi görmektedir. Adorno ve Horheimer'in kültür endüstrisi dedikleri düzeneklerin kullanılması ile, kitle bilinci insanların eleştirel düşünebilme yeteneğini, bütünüyle kazıyıp yok edecek kadar manipüle edebilmekte ve çarpıklaştırmakta olduğunu iddia ederler. Adorno ve Horkheimer, popüler eğlence uygulamalarının kavranması zor yöntemlerle müşterilerini memnun ettiğini, onları beğenice geriletip düşük düzeylere indirdiğini söylerler (Adorno, 2013: 22). Onlara göre, kültür endüstrisi durmaksızın vaat ettiği şeylerle tüketicisini sürekli aldatmaktadır. Olay örgüleri ve ambalajlamayla verilen haz senedinin vadesi sürekli uzatılarak vaatten ibaret olan bu gösteriler haince bir biçimde, hiçbir zaman gerçekleşmemektedir (Adorno: 2014: 186). Adorno'nun her yönü ile tamamen yönetim aracılığı ile baskı altına alınmış dünya dediği kapitalist toplumda ideolojinin yaşam alanlarının her yanına girmesi ve hayatı nüfuzu altına alması öyle boyutlara varmıştır ki, direnme neredeyse bütünüyle yok edilmiştir. Adorno'ya göre kültür endüstrisi, meta kültürü karşısında insanlığın etik, hukuk ve düşsel olarak neredeyse tüm alanlarda yenilgisi anlamına gelmektedir.

Adorno "Kitle Kültürünün Şeması'' adlı makalesinde yine fragmanlara, bir dizi analiz aracılığıyla kültür endüstrisinin şemalaştırılmasının işleyişini ve içeriğini ortaya koymaya çalışır. Bu metindeki değerlendirmeler sanat eserlerinde çatışmanın konumunu, kitle kültüründe zamansallığın yapısını nasıl ifşa ettiğini, kültür endüstrisi sanatında virtüözlüğün önemini, enformasyonun konumunu, kültürün sporla benzerliğini ele alır (Adorno, 2013: 23). Adorno kültür endüstrisinin insanlara sunduğu hareket alanları ve biçimlerinin doğasını ortaya koyar ve ona göre insanlar artık kültürün sunduğu sahteliklerin altında kalmış, kendi benliğinin farkında olmayan bir yapıya dönüşmüştür.

Adorno' ya göre dünyada ontolojisi olan bir şey varsa o da kültür endüstrisidir. Bu ontoloji olduğu gibi korunmuş temel kategorilerden oluşan bir iskeletten meydana gelmektedir. Kültür endüstrisi bir ilerleme olarak ortaya çıkan, sürekli yenilik olarak sunduğu şeyin, hep aynı olanın kılığının değiştirilmesinden ibarettir. Kültür endüstrisi ortaya çıkışını borçlu olduğu sermayenin eskimiş olduğu dolaşım süreciyle, ticaretle olan ilintisini koruyarak işler. İdeolojisi, her şeyden önce

bireysel sanattan ve bu sanatın ticari olarak sömürülmesinden ödünç alınmış star sisteminden yararlanarak varlığını sürdürmektedir. Kültür endüstrisinin işleyişi ve içeriği ne kadar insansızlaştırılırsa, bir o kadar gayretle ve başarıyla büyük kişiliklerin propagandasını yapar ve nabza göre şerbet verir. (Adorno, 2013:112). Bu bağlamda Adorno'nun vardığı sonuç sermayeleşen kültürün, iktidar olgusu tarafından kitlelerin nasıl yönlendirilip yönetileceği sorunudur. Adorno'ya göre, kültür endüstrisi, bireyler ya da topluluklar tarafından değil daha fazla kar elde etmek isteyen iktidarlar tarafından iktidarın daha tekelci ve sürekliliğinin varolma sorunudur. Bu anlamda Adorno ve Horkheimer'ın kitle kültürüne karşı olumsuz bakışları, onda demokratik olmayan nitelikler görmelerindendir. Kitlelerin yaşadığı ve ürettiği kitle kültürü, kitlelere yukarıdan ve görünmeden empoze edilmiş, tümüyle birbirinden kopuk, birbirleri ile uyumsuz öğelerden yapılmış sentetik bir alaşımdır. Dolayısıyla, kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyleşmiş bir kültür ve sanat üretmektedir. Eskisi gibi artık modern toplumda yüksek kültür ve alt kültür ayrımı da kalmamıştır. Bu bağlamda, özgür ve bağımsız bireyselliğin sürdürülebileceği yerler olarak gösterilen yaşam alanlarının hala varlığını devam ettirebileceği gibi bir görüş de geçerliliğini yitirmiştir.

Kültür endüstrisi üzerine çözümlemelerinde Adorno, teknolojik boyuta önem vermişse de asıl üzerinde durmak istediği konu, teknolojinin sakladığı ideolojik boyut olmuştur. Nitekim teknolojinin toplum üzerinde iktidarını kurmasının temelinde toplumdaki en büyük ekonomik güç sahiplerinin iktidarının bulunmasıdır. Adorno kültür endüstrisinin tüketiciye sunduğu hazzın yapay niteliğini de vurgular ve gerçek hazzın sunulamaz, fiyakalı olay örgüleri ve görüntüler, vadesi sürekli uzatılan birer senet gibi işlediğini öne sürer. Ona göre kültür endüstrisinin etkililiği, bir ideolojinin bayraktarlığını yapmasına, eşyanın hakiki doğasını gizlemesine dayanmaz. Mevcut durum karşısında herhangi bir alternatifin var olduğu fikrini uzaklaştırmasına dayanır (Adorno, 2013: 21).

Sonuç olarak kültür endüstrisi, toplumun bireylerindeki aynı olan şeylerin üzerinden hareket ederek onları etkileme ya da pasifize etme unsurudur. Adorno ve Horkheimar, aydınlanmanın temeli olan kültür endüstrisi kavramı ile yığınların aldatılması düşüncesinden hareket ederler. Kültür endüstrisinin Aydınlanma'nın bünyesinde yer alarak kitlelerin yönetilmesi ve yönlendirilmesinde gerçekleştirdiği kayda değer görevler üzerinde durarak kültür endüstrisinin kitlelere ve bireye,

kalıplaşmış ve ahenkli bir düşünce eğilimini de dikte ettiğini savunurlar. Görülmektedir ki kültür endüstrisi ile üretilen, gerçek olmayan yapay bir kültürdür. Hayat değerlerini kendisine kriter almayan, doğal yapıyı içinde barındırmayan, sözde ve içi boşaltılmış sentetik bir kültürdür. Böylesine bir kültür ise, iktidar mekanizmasının ürettiği ve bilinç dışı tükettirdiği sıradan bir nesne haline gelmiştir. Bununla beraber kültür endüstrisi tüketim çılgınlığı ile tükettirdikçe modern baskıcı sistem yapısının da temelini sağlamlaştırmaktadır. İnsanlar sahte ihtiyaçların yarattığı totaliter mekanizma altında değersizleştirilmiştir. Bunun sonucunda ise birey, yaşam içerisinde yeni bir şey üretemeyeceği gibi varolanı da sorgulayamaz bir ruh ve yapı içindedir. Tüm varlığı ile tüketime kanalize olmuş tükettikçe daha da bağımlı hale gelmiş olan modern birey, iktidarın sürekliliğini devam ettirecek bir yapı içinde konumlandırılmıştır.

1.3.1. Kültür Endüstrisi ve Sanat

Adorno ve Horheimer, kültür endüstrisinin hakimiyeti altında hayatını devam ettiren bireylerin gerçek manada özgür olmalarına mani olan işgalden kurtulacaklarına ilişkin genel olarak karamsar bir yapıya sahip olmuşlardır. Hatta Horkheimer hayatının ilerleyen süreçlerinde dinsel bir yaklaşım benimsemiş olmasına rağmen çözüm noktasında yine karamsar bir davranış göstermiştir. Adorno ise, Horkheimer'in umutsuzluğuna karşın karamsar, fakat sanatta gördüğü özgürlüğün çıkış noktası olabileceğine inanmıştır.

Adorno bireyi özgür kılacak şeyi, ne sistem karşıtı gruplarda, ne cinsel özgürlükte görmüştür. O özgün sanatın yıkıcı bir güce sahip olduğuna inanmış, sanatı üstün bir ifade biçimi olarak yönlendirici bulmuştur. Sanatı gerçeklerin kavranması noktasında var olan gerçeklik üzerine sadece düşünen bilimle karşılaştırmıştır (Bottomore, 1997: 49). Adorno, devrimci sanat ile kitle kültürünü ifade etmek için kültür endüstrisi kavramını birbirinden ayırmakla kalmamış, sanat hakkında olumlu düşüncelere sahip olurken kültür endüstrisini sert bir şekilde eleştirmiştir. Adorno ve Horkheimer Aydınlanmanın Diyalektiği'inde kültür endüstrisini, sermayenin hakimiyeti altında bulunan, sermaye şartlarına göre şekillenip, işleyen toplumların birbirlerine benzeyerek farklılıklarını yok eden, kapitalizmin çıkarları doğrultusunda

hâkim grupların menfaatlerine göre işlev yerine getiren bir ideoloji olduğunun üzerinde durmuşlardır.

Adorno'nun kültür endüstrisine karşı seçenek olarak düşündüğü kavram yüksek ya da ciddi kültür değildir. Fakat 20. yüzyılın avangard sanatına benzer bir değişkendir. Adorno, bütünüyle yönetim altına alınmış günümüz dünyasında sanat ile hayat arasındaki ilişkiden söz ederken sanatın politik bir işlevi olması gerektiğinin üzerinde durur. Adorno sanatın insanın dinsel ya da dinsel olmayan tahakküm ve hükmetme kurumlarına karşı, en azından bu kurumların nesnel öz ve esaslarını yansıtmadaki etkinliği oranında, bir protesto gücü olduğunu savunur. "Aydınlanmanın Diyalektiği" nde sanat, sosyal eleştiri boyutunda ikincil bir rol oynasa da, yönetim altına alınmış dünyanın özgürleşebilmesi yolunda son derece merkezi bir önem taşımaktadır. Araçsal aklın hayat üzerinde yaptığı tahribat ancak sanat eseri ile onarılabilir. Adorno'ya göre sanat estetik duyarlılığı olduğu kadar politik duyarlılığı da artırmayı amaçlamalıdır. Sanata devrimci ya da muhalif karakterini veren onun toplumun baskısına direnme gücüdür. Her ne kadar kültür endüstrisi içinde manipüle edilmiş ve burjuvazi tarafından ideolojik olarak angaje olmuş olsa da, sanat modern toplumdaki son sığınak ve özgürlük alanıdır. Adorno' ya göre sanat salt estetik bir nesne olarak kaldığı takdirde burjuva toplumunda rahatça metaya indirgenebilir. Dolayısıyla sanatın topluma katkısı onunla iletişim biçiminde değil, çok daha dolaylı yoldan direnme biçiminde ve eleştirelliğinde ortaya çıkmaktadır (Su, 2014: 67). Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi şartları içinde sanat adı altında yapılanların ise kitle kültürünün kuşatım içinde ve bilince varılamayan mesajlar yaydıklarını dile getirmektedirler. Bununla beraber kültür endüstrisi insan topluluklarına gerçeklik ve varolan durum ile koşullara entegre olmayı, yaşama devrimci bir biçim yerine, kapitalist sistemin sürekliliğini sağlayacak politikalara uyum sağlamayı önermektedir (Yaman Kurt, 2009: 65). Her koşulda kültür endüstrisini eleştiren Adorno, kültür endüstrisinin gerçek olmayan hazlar sunarak insanları aldattığı üzerinde durur. Walter Benjamin'in "aura" kavramından etkilenen Adorno, sanatın bir bölümünü oldukça etkili bulduğunu fakat sanat ve pazar arasındaki ilişkinin iktidar tarafından saklı tutularak sanat izleyicisinden uzak tutulduğunu ifade etmek istemiştir. Adorno'ya göre, sanat galerileri gibi müzelerde gerçek olmayan yapay bir kutsal alanda eğlence ve görsellik maksadı ile değer

yaratan elemanlar ve kâr güdüsü ile büyük kültür endüstrisi yapılanmasının aracıdırlar.

Kültür endüstrisi ürünleri ile gerçek sanat yapıtları arasında önemli bir set çeken Adorno, sanat yapıtlarının gerçek yaşamın içinde çileci ve utançsız olduğunu dile getirirken; kültür endüstrisinin ise pornografik olmasına rağmen kendisini etik olmakla ifade ettiğini iddia etmektedir (Lunn, 1995: 312). "Bir Giriş Adorno Yüz Yaşında" isimli makalesinde Dellaloğlu; Adorno, kültür endüstrisi ve sanattan söz ederken sanatın gelişim aşamaları açısından sanatın metalaşma sürecinin yeni bir süreç olmadığından söz eder. Fakat kültür endüstrisi açısından sanatın özerk niteliğinden uzaklaşarak tüketim malları arasında yerini alması ve toplum tarafından kabul edilmesinin yeni bir olgu olduğunun altını çizer. Sanatın özerkliğinin ise kapitalizmin gelişmesi ile birlikte diğer tüketim malları gibi finans şartlarına uygun bir mal niteliği kazanmasıyla mümkün olduğunun üzerinde durur (Dellaloğlu, 2005: 36). Adorno sanat ve toplumu, salt bir sentez peşinde olmayan aynılık gayesi gütmeyen türden bir diyalektiğin, iki zıt kutbu olarak değerlendirmektedir. Adorno'ya göre sanat, verili gerçekliğe ve kapitalist işleyişin dayatmalarına teslim olmamakta, sürekli var olan duruma yeni bir alternatif olabileceği bakışına sahip olma potansiyelini barındırmaktadır.

Diğer yandan sanat, kültür endüstrisinin etkilerine de maruz kalarak sistemi izleyen, şekillendiren, işgal eden gücünü de gözler önüne sermesiyle etkin bir güç olma özelliği de taşımaktadır. Adorno' ya göre kültür endüstrisinin biçimlendirdiği toplum umutsuz bir görünüm sergilerken, sanat bünyesinde barındırdığı alternatif bir toplum düzeninin düşünü var edebilme umudunu temsil edebilmektedir. Adorno sanatın taşıdığı umudun yanında yer alarak toplumun umutsuzluk yaratan gücünün büyüklüğünü de göz önünde bulundurmaktadır. Adorno'nun sanatta gördüğü umudun ana sebebi ise, sanatın sınırlı da olsa belli bir özerk alan yaratacağına dair olan inancı olmuştur. Çünkü sanat insanların ütopyalarını, umutlarını, hayallerini, canlı tutabilecekleri bir alan oluşturabilmektedir (Dellaloğlu, 2001: 28). Adorno'ya göre, diğer yandan kültür endüstrisinin sanat üzerindeki egemenliği her zaman sınırlı olmuştur. Sanat kültür endüstrisi iktidarının en zor eriştiği, etki alanının zayıf olduğu, kültür endüstrisi boyunduruğunu alaşağı edecek en güçlü alan olma özelliğini taşımaktadır. Adorno için sanat, sanat olduğu için değil, kudretli olduğu için önemlidir. Çünkü sanat yanlızca toplumsal meyillerin gün yüzüne çıkması değildir.

Gerçek sanat insanların var olan toplumun ötesinde alternatif bir toplumsal sistem için duyduğu düşleri de içinde barındırmaktadır. Sanat, insanların egemen kapitalist toplumsal sisteminin dışında farklı sistem ve yaklaşımların var olduğuna dair inanç taşımalarına olanak sağlamaktadır.

Adorno'ya göre sanat, insanların inançlarını ve özlemlerini taşıyabilecekleri son sığınaktır. Sanat kapitalist toplum içindeki özerk konumu ile eleştiri ve sorgulama yapabilme olanağı sağlayan güçlü ve etkili bir alandır (Jay, 1989: 259). Adorno'ya göre sanatın vazgeçilmez iki niteliği özerk ve toplumsal olmasından kaynaklanmaktadır. Birbirine karşıt iki nitelik gibi görünse de Adorno, sanatın ancak bu iki nitelik ile var olabileceğini öne sürmektedir. Adorno'nun bu yaklaşım ve değerlendirmeleri aynı zamanda, sanat tarihi içinde sanatın toplumsallığını arka planda bırakan modernizm ve avandgard yaklaşımlarda gördüğü bir eksiklik, sanatın özerkliğini göz aradı eden Marksizm' e ise, getirdiği önemli bir eleştiri niteliği taşımaktadır (Yaman Kurt, 2009: 68).

Sonuç olarak, kültür endüstrisinin özellikle, II. Dünya Savaşı sonrası süreçte ticaretle birlikte otoriter yapının da önemli bir ayağına dönüşerek ilerlediği görülmektedir. Toplumsal alanda insanlar arası etkileşim ve iletişimin bir parçası olarak karşımıza çıkmış olan bilim, kültür ve sanat, kültür endüstrisi aracılığı ile kapitalist çıkarların yapısına, toplumsal gerçekliğinden dışlanarak sentetik bir mekanizma içerisine mahkûm edilmiştir. Bu mahkûmiyet insanın yapıp ettikleri ile meydana gelmesi gereken kültürün, hâkim ideolojik sistem aracılığıyla üretilip aktarılmasına neden olmuştur. Böylece tüketici ve pazar ilişkisi ekonomik boyuttan sıyrılarak her kesime hitap eden kültür ve sanatı da etkisiz hale getirmeye çalışmıştır. Adorno'ya göre yine de tüm bu kuşatmalara karşın umut ışığı olan tek alan sanattır. Adorno özgürlük ve toplumsallığı sanatın üzerinde durması gereken ve birlikte etkileşim içinde sanatı var eden iki ana öğe konumundan söz eder. Sanatın hâkim kültür alanında hareket ettiğini, fakat eylemsellik olarak sanatın içinde barındırdığı potansiyel aracılığı ile değişimin, alternatifin kapılarını açacağını dile getirmektedir. Çünkü sanat kapitalist kültür endüstrisi içinde protestocu varlığı ile sistemi sarsabilmektedir. Sanat kültür endüstrisi içinde değerleri olan bir özne, rehber ve öncü konumundadır. Kültür endüstrisi içinde sanat muhalif olması ile de kültür endüstrisi hâkimiyetine son verecek değiştirici bir misyona sahiptir. Adorno akli hedefler, bireysellik anlayışı, mutluluk, aydınlık gibi egemen akıl hâkimiyetinin

tehdit ettiği unsurları kurtarmak maksadı ile sanatı özgürlüğün çıkışı olarak işaret etmektedir. Diğer yandan Adorno bize kültür endüstrisi kavramının günümüzde sanat ve kültür ürünlerini, iktidar ve ideoloji ile bağlantılı bir şekilde ilişkilendiren, bunun toplumsal ve bireysel davranışlara etkisini yaşayarak ve görerek, değerlendirme imkânı da vermektedir. Ayrıca kültür endüstrisi ve sanat kavramı Adorno açısından incelendiğinde görülmüştür ki; kültür ve sanat ne iktidar kavramı, ideoloji ve ekonomik sistemden ne de bu yapının getirdiği bireysel ve toplumsal davranış biçimlerinden ayrıştırılarak ele alınabilmektedir. Adorno'ya göre bunlar birbirlerini etkileşim içinde şekillendirmektedir. Tarihsel olarak baskıcı rejimlerde kapitalizmin kendi sürekliliği ve meşrutiyetini sağlama aracı olarak da bu etkileşim dikta şeklinde kendini göstermektedir. Küreselleşmeninde hız kazanması ile birlikte tahakküm tüm alanlarda olduğu gibi kültür ve sanat üzerinde de gücüne güç kattığı gözlenmektedir. Dolayısıyla günümüzde Adorno'nun sanat üzerinde gördüğü iyimser kurtuluş havası neredeyse yok olmuş kültür ve sanat üzerinde bir özgürlükten bahsetme olanağı kalmamıştır.

1.4. KÜRESELLEŞME VE SANAT

Yaşamlarımızın zamana ilişkin dönüşümlerini ifade eden küreselleşme yalnızca ekonomik bir kavram değildir. Politik, sosyal, kültürel katmanların bir araya gelmesi ve yeni iletişim teknolojilerinin küresel kullanımıyla da oluşmaktadır. Küreselleşme ekonomik, politik, kültürel tüm yapıların yaygınlaşmasına ek olarak var olan farkların kimi zaman belirginleşmesine kimi zaman da ortadan kalkmasına neden olmuş bir olgudur. Küreselleşme, yapısı gereği günümüzde büyük bir etkiye sahip bir iletişim devrimi niteliği taşımaktadır. Dünyadaki çok uluslu şirketler ileri teknolojiler üzerinden yürüttüğü mal ve fon hareketleri ile dünyayı bir ağ gibi sarmış durumdadır. Bu anlamda artık sınırların ortadan kalktığı ülkelerin karşılıklı bağımlılığına dayanan yeni bir dünya düzeninin egemen olduğu kabul edilen bir gerçektir. Dünyanın herhangi bir yerindeki finansal hareketler bir domino etkisi gibi dünyanın başka bir yerinde de farklı biçimlerde hissedilebilmektedir.

Küreselleşme denen olgunun temelinde, dünya ekonomi piyasası güçlerinin tüm dünyaya yayılması yatmaktadır. Fakat küreselleşmenin ekonomik boyutu belki de en rahat ve kolay açıklanabilecek boyutudur. Uluslararası iktidar, güç dengeleri, pazar savaşları ve kültür gibi konular, küreselleşmenin en incelikli, derin tarafını

meydana getirmektedir. Çünkü bu ekonomik faktör, özünde siyaset, güvenlik ve kültürle, hatta din ile iç içe geçmiş haldedir. Piyasayı ele geçirenler, her türlü politikalarını yürütebilmek için siyasete, dine, kültüre ve sanata kaynak fonlar aktararak bu alanları kontrol altına almaya özen göstermektedirler. Bu işin teknik ve gerçek boyutu olup, ekonomik varlığını neo-liberal ekonomi politikalarını temel alarak devam ettiren küreselleşme, sosyal varlığını da liberal kültürleştirmeyle sürdürmektedir. Bu bağlamda, küreselleşen dünyanın, kitleler üzerindeki etki gücü üzerinde büyük etkisi olan sanat ise kaçınılmaz olarak önemli bir alan oluşturmaktadır.

Sanat ve küreselleşme ilişkisi, sosyal bilimler alanında da sıkça sorgulanmaktadır. Fakat bu iki kavramın içinde barındırdığı karmaşık yapı gereği tam olarak açıklanamamaktadır. Küreselleşmenin getirisi, üretilmiş, yayılmış bilginin ışığında yeni bilim ve sanat anlayışları ile neredeyse her alanda geleneksel değer yargılarını yerinden sarsmasıdır. Küreselleşme teknolojik gelişmelerle beraber etkisi estetik beğeni düzeylerinden, medya olarak kullanılışına, sanatçıdan, sanatın varlığına ve sanatın girdiği tüm üretim ilişkilerinde kendini göstermektedir. Bu bağlamda sanat da tüm gelişmelerle, kapitalist sistem içerisinde ekonomik bir unsur olarak görülmeye başlanmıştır. Ekonomik bir öğe olarak ele alınmasıyla, en büyük destekçileri kaynak sahipleri, koleksiyoncu ve ilgili yapısal kurumlarla doğrudan bir ilişki ve bağımlılık yaratmıştır. Bunun neticesinde gelişen sanat piyasası dünyanın en büyük pazarlarından biri haline gelmiş ve küreselleşme kendisine karşıtlık taşıyan sanattan da fayda yaratmasını bilmiştir.

Küreselleşme ve sanat başlığı altında günümüz sanatının daha iyi anlaşılması bakımından küreselleşmenin tarihsel gelişim süreci, liberal politikalarla dayanakları ve mekanizmaları, günümüz sanat anlayışının finansallaşması ve küreselleşme olgusuna nasıl eklemlendiğini alt başlıklarda incelemek konunun daha net anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

1.4.1. Küreselleşme

Küreselleşme ya da uluslararası arenada kullanılan karşılığıyla globalizasyon (globalleşme), glop yani yuvarlak anlamına gelen sözcükten türetilen bir kavramdır. Böylece yer yuvarlağını kucaklayan bir gelişme eğilimi anlatılmak istenmektedir

(Çağlı, 2006: 11). Moda bir deyim olarak küreselleşme, geçmiş ve gelecek tüm gizlerin kapılarını açacak bir anahtara dönüşmüştür. Bazılarına göre onsuz mutlu olamayacağımız şey, bazılarına göre ise mutsuzluğumuzun nedenidir. Bunun yanısıra başkaları için yerelleşme anlamına gelirken; ayrıca yeni bir özgürlüğün işaretini veren bir umut kapısı olarakda değerlendirilebilir. Çoğunun birleştiği nokta ise, küreselleşmenin hem geri dönüşü olmayan, hem de hepimizi aynı ölçüde ve aynı şekilde etkileyen bir süreç; dünyanın kaçamayacağı kaderi olduğudur (Bauman, 2014: 8).

Bauman'ın da ifadelerinden anlaşıldığı üzere küreselleşme kavramını açıklamaya yönelik bir çok tanım yapılmış, tanımlayanların konuya kendi pencerelerinden bakmalarından dolayı anlaştıkları tek nokta belirli bir tanım noktasında buluşamamaları olmuştur. Bir diğer neden ise küreselleşmeyi açıklamada yararlanılan dünya görüşleri, bakış açılarını değerlendirme kıstasları ve ideolojilerin zaman içerisinde değişime uğramaları olmuştur. Buradan hareketle kavramının ilk kullanımı, tarihsel gelişim süreci ve düşünürlerin yaklaşımları noktasında ele almak hem kavramın hem de farklılıkların anlaşılması noktasında önemlidir.

Tarihsel süreç içerisinde küreselleşme başlıklı ilk çalışmanın Aberdeen Üniversitesi'nden Roland Robertson tarafından yazılan "Globalization Social Theory And Global Culture 1972'' isimli kitap olduğu iddia edilmektedir (Erkızan, 2002: 62-63). Küreselleşmenin tarihi ise, ele alınması gereken çok boyutlu etmenleri içinde barındıran karmaşık bir yapıya sahiptir. Tarihsel gelişim açısından küreselleşme kavramının tarihini incelerken farklı coğrafya ya da insanların ticaret için birbirleri ile iletişime geçmesi olarak değerlendirilirse, küreselleşmenin tarihinin ilk çağlara kadar uzanması gerekmektedir. Fakat, bugünkü değerlendirme ve anlamlar açısından ifade ettiğimiz küreselleşme kavramının kullanılması insanlığın gelişim aşamaları düşünüldüğünde yeni bir kavram olduğu görülmektedir. Tarihsel olarak incelendiğinde, küreselleşmenin ilk ne zaman başladığı konusunda farklı bakış açıları bulunmaktadır.

Küreselleşmenin tarihi konusundaki farklı yaklaşımlar noktasında bazı kaynaklarda küreselleşmenin insanlık tarihi kadar geriye dayandığını ve başlangıç olarak ise insanoğlunun sosyalleşme çabaları olduğu dile getirilmektedir. Fakat genel olarak küreselleşmenin tarihi ile ilgili üç farklı yaklaşım üzerinde durulmaktadır.

Bunlardan ilki; küreselleşmenin insanlık tarihinin başından beri var olduğu fakat özellikle son dönemde farklı gelişmelerin etkisi nedeniyle kaçınılmaz bir noktaya geldiğidir. İkincisi ise; kapitalizm ve modernleşmenin gelişmesine paralel olarak geliştiği ve son dönemde hız kazandığına dair olan görüştür. Üçüncü yaklaşım ise; özellikle Endüstri Devrimi'nden sonra modern toplum ve kapitalist sistemin çözülmesi ile alakalı olarak son yıllarda ortaya çıkan bir kavram olarak kabul edildiğine dair olan görüştür (Karaca, 2007). Ortaçağdan itibaren küreselleşmenin tarihi incelendiğinde ise, toplumlar arası ticaretin ilk olarak ortaya çıkmaya başlaması, küreselleşme kavramınında ilk çıkış nedenleri olarak kabul edilmektedir. Fakat küreselleşmenin daha geniş çaplı sosyal, kültürel, ekonomik, askeri her alanda genişlemesinin nedeni ise, dünya tarihi açısından önemli gelişmelerin yaşanmış olmasıdır.

1453 tarihinde bir çağın kapanıp yeni bir çağın aralanması ile birlikte coğrafi keşiflerin hızlanması, deniz aşırı yolculukların başlaması, ticaretin hız kazanması ve söz konusu sömürgeciliğin siyasi olarak kurumsallaşmaya başlaması önemli etkenlerdir. Sömürgecilik sonrasında zenginleşen ülkelerin hakimiyet alanlarını genişletmesi ve toplumsal hayatın her anlamda değişmeye başlaması ile birlikte bu gelişmelerin sanayi devrimine zemin hazırlaması önemli olmuştur. 1870 yılında Endüstri Devrimi'nin gerçekleşmesi ile birlikte dünyada en büyük değişim ve gelişmelerin olduğu bir kırılma yaşanmıştır. Zenginleşme, sömürge hareketleri, serbest ticaret kurumlarının oluşması ve bunların sonucunda liberal ekonomik sistemin yaratılması küreselleşme açısından önemli gelişmelerdir. Yine dönem içerisinde iletişim araçlarının gelişmesi, demiryolları, telefon, telgraf gibi buluşlar dünya üzerinde iletişimin gelişmesini sağlayarak dünyayı küçülten etkenler olmuştur. Bu gelişmelere paralel olarak ilerleyen süreçlerde Birinci Dünya savaş'ının patlak vermesi küreselleşme olgusunun hızını kesen bir etki olduğu kabul edilmektedir. Daha sonraki dönemde ise, 2. Dünya Savaşı'nın başlaması, sömürgeci devletler arasındaki paylaşımın devam etmesi, çıkar çatışmaları, petrol kaynaklarının keşfi ve elde etme yarışları, kapitalist sisteme karşı SSCB Doğu Blokunun oluşması küreselleşme açısından önemli olaylardır. 1. ve 2. Dünya Savaşının ardından hız kaybeden küreselleşmenin yeniden hız kazanması açısından en önemli olay ise Berlin duvarının yıkılması SSCB ve Doğu Bloğunun çökmesi olarak kabul edilmektedir (Elçin, 2012: 4-13). Tüm bu gelişmelerin sonucunda ABD'nin süper

güç olarak dünya sahnesinde yer alması ile beraber küreselleşme açısından da yeni bir dönemin başlangıcı olduğu söylenebilir.

ABD'nin süper güç olması ile beraber entegre olmuş küresel pazarlar, özelleştirme, liberal hareketler, çok uluslu şirketlerin hakimiyetlerinin artması gibi faktörler küreselleşme ağının genişlemesini sağlayan nedenlerdir. Bu gelişmelere paralel olarak günümüzde küreselleşmenin hızlanmasına katkıda bulunan diğer etkenler ise teknolojik gelişmelerin üst düzey seviyelere ulaşması, iletişim araçlarının ve teknolojik altyapılarının iyileştirilmesi sayesinde piyasaların gelişmesi, yeni üretim teknik ve araçlarının geliştirilmesi, uluslararası sınırları aşan kuruluşların çoğalması ve inovasyon çağında hız kavramının oluşmasıdır.

Tarihsel gelişim dışında düşünürlerin bakış açıları noktasında ise, her ne kadar küreselleşme olgusunun önemli değerlendirme ve çözümlemelerinden biri A. Giddens tarafından verilmişse de bu konudaki en önemli yaklaşımlardan birinin Robertson' a ait olduğunu ifade etmek gerekmektedir.

Robertson küreselleşme olgusunu geniş ölçekli bir biçimde açıklamaya çalışırken esas açıklayıcı nedenler arasında devletler arası etkileşimin yerini sosyal kültürel süreçlerin aldığından söz eder. Ona göre, küreselleşme dünyayı yeniden yapılandırma isteminin ve teşebbüsünün tarihsel bir sonucudur. O nedenledir ki esasında küreselleşme olgusu tarihsel süreçte kendini açığa çıkaran sosyal, kültürel, ekonomik ve düşünsel süreçlerden bağımsız olarak kavranamaz. Küreselleşme özü itibari ile kendini ekonomik, sosyal ve düşünsel olarak, az gelişmiş ülkelere empoze eden gelişmiş ülkelerin başlattığı bir olaydır. Dolayısıyla, küreselleşme Avrupa merkezli bir söylemin dünyayı yeniden yapılandırma tasarı ve projesinden başka bir şey değildir (Erkızan, 2002: 62-63). Robertson' ın küreselleşme kuramına Giddens'ı, Wallerstein'i, Featherstone'u ve Smart'ı da eklemek mümkündür. Özellikle Wallerstein küreselleşmede merkezi bir rol oynayan ülkelerin az gelişmiş ülkeleri ekonomik, politik ve kültürel bağlamda boyunduruk altına alarak onların küreselleşmede merkez ülke konumuna gelmelerini engellediklerini öne sürerek son derece haklı bir yer edinmiştir (Erkızan, 2002: 68).

Bauman'a göre ise, küreselleşme fikrinin taşıdığı en kapsamlı anlam, dünya sorunlarının belirsiz, başedilmez ve kendi başına buyruk doğası olarak bir merkezin, bir kontrol masasının, yokluğudur. Bauman'a göre, Küreselleşme, yeni dünya

düzensizliğinin bir başka adıdır (Bauman, 2014: 69). Daha genel bir tanımlama olarak küreselleşme, sermayenin, malların, insanların ve fikirlerin modern devletler arasındaki iletişim bağının, hem genişlik olarak hem de hız olarak artması ve böylece zaman mekan farkının etkisini yitirmesi olarak tanımlanabilir.

Küreselleşmeyi zaman ve mekan bağlamında açıklamaya çalışan A. Giddens ise, toplumların birbirleriyle etkileşiminde iletişim araçlarına önemli bir işlev yükler. Küreselleşmeyi, dünyanın kapitalist ekonomisi, ulus devlet sistemi, dünya askeri düzeni ve uluslararası iş bölümü bağlamında tartışan A. Giddens en önemli rolü kendini etkin kılan kapitalist ekonomiye verir. Küreselleşme aslında kapitalizmin dünyayı etkisi altına alma çabasıdır. Ulus devlet sistemini, küreselleşmenin ikinci boyutu olarak gören Giddens her devletin küreselleşme olgusundaki yerini, o devletin sahip olduğu refah düzeyi ve askeri gücü ile sınırlar. Bir başka önemli noktanın altını çizmeye de olanak veren A. Giddens'a göre, küreselleşme ve küresel gelişmeler, postmodern söylemlerin ifade ettiği gibi, modernitenin karşıtı değil, onun bir devamı niteliğindedir (Erkızan, 2002: 65-66). Giddens'ın büyük etki yaratan çalışması "The Consequences of Modernity'' (Modernliğin Sonuçları) adlı çalışmasında, küreselleşme kavramını kendi toplumsal kuramı içine sokar. Küreselleşmeyi uzak yerleşimleri birbirine yakınlaştırdığı kilometrelerce ötedeki olayların birbirini biçimlendirdiği, dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması olarak tanımlar. Daha sonraki çalışmasında ise Giddens, bu tanımı küreselleşmeyi modernliğin yayılmasıyla daha yakından bağlantılandıracak şekilde genişletir. A. Giddens' a göre, kapitalist dünya ekonomisi, uluslararası iş bölümü, ulus devlet ve askeri dünya düzeni ilk bakışta modernliğin dört boyutunun genişlemiş küresel hale gelmiş çeşitlemeleridir. Giddens bu kuramsal boyutların tabiatı üzerinde kısaca durarak, hem birbirlerine karmaşık bir biçimde bağımlı olduklarını hem birbirlerinden bağımsız özelliklerini ve de hiç birinin küreselleşmenin yalnız bir ilkesine indirgenemeyeceğini vurgular (Tomlinson, 2013: 75- 77).

Mittleman'da (2000: 6) küreselleşmeden söz ederken, İnsanların birbirlerinden haberdar olması ve çok boyutlu bağlantılarının artması anlamında kullanır. Küreselleşme sürecini ise, yeni olmasa da bilgi ve iletişim teknolojisindeki yeniliklerin bu süreçte baş döndürücü bir hız kazandığı üzerinde durur. Tespitlerinde dünyanın yaşadığı küresellik, köklü değişim dönüşümlerin yanı sıra aynı zamanda siyasal ve sosyal ilişkileri de yeniden biçimlendirdiğini öne sürer. Mittleman'a göre,

küreselleşmenin gelişim sürecinde Dünya Bankası, IMF ve Dünya Ticaret Örgütü gibi uluslararası örgütler, uluslararası ilişkilerdeki oyunun kurallarını belirlemede artan ölçüde güç kazanan kurumsal yapılar olma özelliğini taşımaktadır.

Thomas Fridman ise, küreselleşmeyi soğuk savaş sistemi yerine geçmiş bir sistem, piyasalar, ulus devletler ve teknolojinin daha önce tanık olunmamış derecede birey, şirket ve ulus devletlere, daha yakın, daha hızlı, daha derin ve eskiden daha ucuz şekilde birbirine ulaşma olanağı verecek biçimdeki önlenemez bütünleşmesi olarak tanımlar (Frıdman, 2000: 45). Birleşmiş Milletler tarafından hazırlanan insani gelişme raporunda ise küreselleşme, yalnızca sermayenin ve malların dolaşımından ibaret bir şey değildir. Raporda küreselleşmeyle beraber dünya nüfusunun azalan zaman, mekan farkı ve yok olan sınırlar nedeni ile birbirlerine daha bağımlı hale geldiğinin altı çizilir.

Sonuç olarak küreselleşme kavramının kapsadığı eğilimler son yılların bir ürünü değildir. Küreselleşme genel olarak ekonomik alanda kapitalizmin genişleme eğilimini ifade eder. Özellikle günümüzde terörizm, haydut devlet, yönetişim, uluslararası toplum, ulus ötesi şirket terimleri gibi küreselleşme kelimesi de politik bir araç olarak kullanılır. Daha önce de dile getirdiğimiz gibi çok boyutlu bir kavram olarak disiplinlerarası yaklaşımlardan, siyasete, özel sektörden, piyasa ve toplumsal ilişkilere kadar yaşamın her alanına etki eden bir kavram olarak değerlendirilebilir. Ekonomik çerçevesi içinde ele alındığında üretim, ticaret, yatırım, çok uluslu şirket faaliyetleri, özelleştirme ve kuralsızlık gibi özelliklerin ortaya çıktığı görülmektedir. Siyasi olarak ele alındığında ise, devlet ve iktidar olgularının çerçevesinde şekillenmektedir. Sınırların yok olması, gelişmiş ekonomilerin zayıf ekonomik ülkeleri boyunduruk altına alması, sermayenin gücü, ulusların denetim ve gözetim kontrollerinin arttırılması, baskı, işgal gibi yıkıcı faaliyetler içinde değerlendirilebilir. Sosyal ve kültürel anlamda ise, farklılıkların yok olması, tek tipleşme, kültür endüstrisi aracılığı ile duyarsızlaşma, tüketim kültürü, bireysellik gibi etkiler yarattığı kabul edilen gerçeklerdir. Küreselleşme diğer olumsuz yaklaşımları açısından değerlendirildiğinde ise, çok uluslu şirketlerin kar amaçlı politikaları uğruna doğa ile ilgili hiçbir kural tanımamaları, bunun sonucunda çevre kirliliği, küresel ısınma, doğal yaşam alanlarının yok olması ve bunlara paralel ölümcül hastalıkların yaygınlaşması gibi telafi edilemez sonuçlar doğurduğu da tanık olunan gerçekler olarak kabul edilmektedir.

Yukarıdaki tüm bu yaklaşım ve değerlendirmelerin dışında araştırmamız açısından bir iktidar aygıtı olarak küreselleşme kavramının iktidar kavramından ayrı düşünülemeyecek olması noktasında önemli bir yere sahiptir. Çünkü küreselleşme Giddens'ında belirttiği gibi emperyalist süper güçlerin dünyayı kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirdikleri bir iktidar mekanizmasıdır. Sanat da küresel politikaların ört bas edilmesi, kitlelerin yönlendirilmesi, iktidarların sürekliliklerinin sağlanması noktasında önemli bir vitrin ve de politik bir işlev üstlenmesi bakımından kilit noktalardan birisini teşkil etmektedir. Bu açıdan günümüz sanatını iktidar, küreselleşme ve küresel sanat piyasasını ele almadan incelemek ve değerlendirmelerde bulunmak olanaksızdır.

1.4.2. Küresel Sanat Piyasası

Sanat, 19. yüzyıl başında Romantizmin gelişmesi ile beraber kendine özgü bir hâkimiyet yaratarak özerkliğini ilan etmiş ve özerkleşme hareketine paralel olarak da akademi, müze, galeri, eleştiri, estetik, tarih gibi alanlarda da özerkliğini örgütleme çabası içine girmiştir. Öte yandan sanat, bu gelişmelere paralel olarak iktidar yapılarına karşı çıkarak onların hâkimiyetini sorgulayan bir etkinlik ve güç olarak kendini göstermeye başlamıştır. Bu gelişim sürecinde muhalif olduğu ve karşı çıktığı değer yargılarının, ilişkilerin, iktidarların değerini meydana getiren kapitalinde başta gelen amaçlarından biri haline gelmiştir. Tüm bu ilerlemelere nazaran ne var ki parayı ve sermayeyi bütün çirkinlik ve kötülüklerin kaynağı olarak görmekle birlikte, sanatçıda hayatını idame ettirebilmek için para kazanabilmek mecburiyetinde kalmıştır (Artun, 2015: 146). Sanatçıların hayatlarının çoğu döneminde büyük ekonomik sıkıntılar içine girerek yaşamak zorunda kalmaları iktidar yapılarının sanat ve sanatçı üzerindeki hâkimiyetini güçlendirmiş var olan bu sıkıntılı ilişki günümüze kadar varlığını sürdürerek devam ettirmiştir. Bu da gerek sanat piyasasının istenildiği gibi şekillendirilmesi, gerekse de kültür endüstrisi vasıtasıyla iktidarların kültür sanat politikaları üzerindeki egemenliklerini sağlayan en büyük etkenlerden birini oluşturmuştur.

Sanatın finansallaşmasında, Endüstri Devrimi sonrasında Avrupa' da özellikle Paris'te olgunlaşan sanat piyasasının etkili olduğu söylenebilir. Galerilerin ortaya çıkması, sanatın sarayın, kilisenin, devletin, akademinin himayesinden

kurtulması, sanatın zanaat olmaktan çıkarak siparişe dayalı çalışma düzeninin dışında üretime geçmesi ve bunun sonucunda koleksiyonculuğun da gelişmeye başlaması, sanat piyasasının gelişmesindeki önemli etkenler olarak sayılabilir (Yılmaz, 2012: 125). Tarihsel olarak düşünüldüğünde, daha en başından itibaren oluşmaya başlayan sanat piyasası, varolan ekonomik piyasanın da özel bir parçası olarak gelişme göstermiştir.

İlerleyen süreçte sanatın finansallaşmasında galeriler, fuarlar, bienaller, müzayede evleri, şirketler, bankalar, müzeler bu gelişim sürecinin önemli aktörleri olmaya başlamıştır. Kültür ile ekonominin bütünleştiği yaşadığımız dönem içinde hayatı ve tüm ideolojik kamplaşmaları kuşatan ekonominin ona karşı en radikal direnişi gösteren sanatı da içine aldığı kabul edilen bir gerçektir. Günümüzde artık sanatta kapitalizme ve onun liberal politikalarına karşı direnmek yerine onunla bütünleşmiş, sonunda vazgeçilmez olan para insanlığın düşlerini ve isteklerini de işgal etmiştir. Bunların sonucunda avangard tasfiye olmuş ve sanat özerkliğini kaybetmiştir. Gelişen sanat piyasası ve finansallaşma açısından ise, en köklü tarihsel geçmişe sahip olarak sanat müzayedeleri antik dönemden beri sürüp gelmiş, fakat müze, galeri ve sergileme ise günümüzde tarihsellikleri açısından yeni olarak kabul edilmişlerdir. Sanat, küreselleşmenin de etkisiyle küçülen dünyada mekanlara kapatılmaktan kurtulmuş bankaların açık uçlu devrelerine dahil olmuştur. Bu süreçle birlikte müze, müzayede, galeri, akademi, atölye gibi sanatın disiplin mekanları artık bienallere, fuarlara ve finans piyasalarına açılmıştır (Artun, 2015:146). Günümüzde çağdaş sanat, seks, kara para ve silah sektörleriyle birlikte, uluslararası sanat dünyasının en karlı ve en az düzenlenmiş pazarları arasına girmiştir. Sanatla ilgili yatırımlar, yılda çok ciddi rakamlara ulaşarak başlı başına orta ölçekli bacası tütmeyen bir endüstri haline gelmiştir (Whitham, Pooke, 2013: 255).

Artun, Simmel'in 1900 yılında yayınladığı para felsefesinde, piyasalaşan ve değişim değeri öne çıkan sanatın, metaların en soyutu ve evrenseli olan paranın doğasını andırdığından söz eder. Artun, Steve Edwars'tan hareketle yine 20. yüzyılın büyük diliminde sanat tarihinin, sanatın piyasasındaki rolü tarafından şekillendiğini savunur. Ona göre, kataloglar, monogramlar, kişisel sergiler kadar secere gibi sanat tarihinin temel kavramları da piyasaya ayarlıdır (Artun, 2006: 314-15). Son dönem sanat tarihi açısından incelendiğinde Steve Edwards'ın da haklı bir yer edindiği kabul edilen bir gerçektir.

Artun, sanatın finansallaşması noktasında tarihçi Leo Steinberg'in, 1968 yılında MOMA'da verdiği konferanstan söz ederek, son zamanlarda Amerikanlaştırılan avangard sanatın ilk kez parasal serveti çağrıştırdığını öne sürer. Sanatın artık bildiğimiz sanat olmadığını, en geniş anlamda nakit para olduğunu vurgular. "*Bir on yıl daha geçsin, sanat üzerinden fonlar piyasaya çıkacaktır diyen Steinberg yanılmamış gerçekten de bugün müzeyi piyasaya teslimiyete sürükleyen bir diğer gelişme, sanat piyasasının giderek finans piyasasına eklemlenmesi olmuştur*''. Sanat piyasasına öteden beri müzeler ve galeriler damgasını vurmuş olmasına rağmen artık günümüzde ardı ardına kurulan sanat yatırım fonları bu geleneği kırmış, kamusal destekten mahrum edilen müzelerde, adım adım sanatın finans piyasasının yükselişine kapılarak stoklarını eritip finans sağlamak için çalışmaya başlamışlardır. (Artun, 2006: 316).

2007 yılında, ünlü müzayede evi Christien ve bu müzayede evinin eski finans direktörü Philip Hoffman, çağdaş sanatçılardan sanat yapıtlarını satın alan ilk sanat tabanlı serbest yatırım fonunu kurması sanat piyasasının nasıl şekilleneceğine dair önemli bir girişim olma özelliğini taşımaktadır. Batı ekonomilerinin, son zamanlarda küresel eğilimlerle birlikte genel bir gelişme kaydetmiş olması da sanatın küreselleşme ve finansallaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Diğer piyasalarda olduğu gibi, sanatın ticaretide nitelik, duyarlılık, şöhret ve yargılar üzerinden yapılmaktadır. Piyasayı belirleyenler artık küresel şirketler, satıcılar, galeri sahipleri, küratörler, özel koleksiyoncular ve kurumsal alıcılardır (Whitham, Pooke, 2013: 260).

Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in ifade ettiği gibi, avangard sanatçılar ve toplumun yönetici sınıfından seçkinler sanatın gelişim sürecinin her döneminde her zaman altından bir göbek bağı ile birbirine bağlanmıştır. 1880' lerde İngiltere'deki şeker taciri ve sanayici Henry Tate ülkesinin önde gelen çağdaş sanat koleksiyonuna adını vermiştir. 20. yüzyılın başında, Amerika'da modernist sanatın kültürel egemenliği, önde gelen ailelerin ve bireylerin çıkarları ve yeni bir ulusun hırsları için yakından bağlantılı olmuştur. Küreselleşmeyle birlikte, şirketlerin sanat sponsorluklarının boyutu ve derinliği de gelişmiştir. Şirketler de geçici marka çağrışımlarının ötesinde, sanat piyasası yorumcularının derin mülkiyet olarak adlandırdığı kavrama sıcak bakmaya başlamış, sanat kurumları ile sürekli ilişkileri tercih etmeye başlamışlardır. Örneğin; Cartier ve Prada gibi ünlü moda markaları kendi sanat vakıflarını kurmuştur. Diğer yandan sanat piyasası ve bankalar açısından

düşünüldüğünde gelecek trendleri göz önünde bulundurularak, Guggenheim Müzesi, 1993 yılında Deutche Bank ile işbirliğine giderek Berlin'deki Deutche Guggenheim' i açmışlardır (Whitham, Pooke, 2013: 268). Küresel sanat piyasasının anlaşılması açısından konuya bankalar açısından bakıldığında, bu büyük pastanın fotoğrafı daha net görülebilir. Bu kadar çok sayıda bu kadar büyük parayı yöneten oyuncuyu bir araya getiren fuarların sponsorluğunu özellikle sanat bankacılığı veya özel bankacılığa yönelen büyük bankaların üstlenmesinde şaşılacak bir şeyin olmadığı da görülebilir.

Sanatın finansla en dolaysız ilişkisi kuşkusuz sanat bankacılığı ve sanat yatırım fonlarıdır. Giderek daha fazla sayıda banka, müşterilerine sanat karşılığı borç vermekte veya borçlarını sanat karşılığında sigortalamakta, ayrıca yatırım portföylerini çeşitlendirmek ve risklerini dengelemek amacıyla onları diğer menkul kıymetlerin yanı sıra sanata da yatırım yapmaya yönlendirmektedir. Günümüzde bankalar ve müzayede şirketleri arasındaki ilişkilerde gittikçe derinleşmektedir (Artun, 2012: 163-65). Yine içinde bulunduğumuz dönem açısından bankalar aynı zamanda büyük koleksiyonerler olma özelliğini de taşımaktadırlar. Sanatın finans amacıyla işlevselleştirilmesinde, sanat bankacılığından daha dolaysız çalışan girişim olan sanat yatırım fonları sanatın finansallaşmasının en büyük göstergelerinden biridir.

Sonuç olarak günümüzde başka her şey gibi sanat piyasası da son derece uluslararası hale gelmiştir. Birçok bakımdan, sanat piyasası küreselleşmiş kazançlı ve çok az düzenlemenin olduğu bir ticaret modeli ya da karmaşası sunmaktadır. Her ne kadar sanat ticareti ile ilgisi yokmuş gibi görünse de artık günümüzün en önemli sanat organizasyonları olarak kabul edilen bienaller dahi sanat piyasasıyla yapısal ilişki içindedirler. Tüm bu gelişmeler düşünüldüğünde çağdaş sanat piyasasının giderek küresel şirketler, iş, moda, müzik ve futbol dünyasından varlıklı koleksiyoncular ve alıcılar tarafından yönlendirildiği açıkça görülmektedir.

1.4.3. Küresel Sanatın Yeni Aktörleri Küratörler

Küratör kelimesinin kökeni, "muhafaza eden" "muhafız" antik Latince'deki "curatus" (mülkiyet muhafızı), Ortaçağ Latince'sindeki "curatus" (rahip) ve "curation" (tedavi etmek) sözcüklerine dayanmaktadır (Acar, 2006: 58).

Küratörlük mesleği ilk kez Roma İmparatorluğunda oluşturulmuştur. Günümüz Avrupa'sındaki pek çok siyasal sistemin temel olarak kullandığı çok gelişmiş idari ve hukuki kodlar sisteminde küratörler, belirli bir rol üstlenmiş kamu görevlileridir. Küratörler aynı zamanda bazı nedenlerle kendi işlerini idare edemeyen birilerine atanan çalışanlardır. Reşit olmayanlar, deliler, akıl hastaları, savurganlar bu gruba girmektedir. Küratörler sadece reşit olmayanlar değil, genel düşünebilme eksikliği ya da uygunsuz mizacı sebebi ile kendi işini göremeyenlere de atanan görevlilerdir. Bunların başında da zekâ engelliler ve çılgınlar gelmektedir. Bunlarla birlikte Romalılar döneminde küratörler sadece insanları korumakla yükümlü tutulmamış, aynı zamanda çeşitli kamu hizmet dairelerinden sorumlu resmi görevliler olarak da kabul edilmişlerdir. Temizlik, pislik, polislik, sıvı yağ ve mısırın halk için tedarik edilmesinden de sorumludurlar (Madzoski, 2016: 27-28). Bu tanımlamalardan yola çıkarak küratörün, insanlar söz konusu olduğunda, kişi olmayan birinin ya da henüz insan olamamış, susturulabilir, geçici haldeki bir varlığın temsilcisi, muhafızı ya da bakıcısı olduğu sonucu çıkarılabilir. Söz konusu olan kurumlar ya da hukuki varlıklar olduğunda küratörler, değerli bir nesneden daha fazla statüye sahip, neredeyse insan, varlıkları sistemin işlemesi için hala önemli olan nesnelerin bakımını da üstlenmişlerdir. Bununla birlikte, bu bakım tıbbi ya da insancıl bir bakım değil, daha ziyade onların varlıklarının ve miraslarının bakımı olmuştur. Roma İmparatorluğu bu kişilerin vergi ödeyerek katkıda bulunabilecekleri yükümlülükleri düzenlemiş ama aynı zamanda tamamen mülksüz kalmalarının, dolayısıyla devlete sorun ve yükümlülük yaratmalarının da önüne geçerek tedbirler almıştır. Romalılar küratörlük sistemini kurarak hala değerli olan bütün o varlıkları ve nesneleri yönetecek bir sistem oluşturmuşlardır. Görüldüğü kadarı ile küratörler değerli bir şeyin korunması gerektiği yerde ve durumda kişileri değil, malları muhafaza etmek üzere görevlendirilmişlerdir. Küratör korunan nesneyi, özneyi en arzulanır halinde tutmakla ve her türlü tehlikeden korumakla sorumludur. O yöneten ile yönetilen arasındaki iletişimin kesintisiz bir şekilde sürmesini sağlayan kişi olarak tanımlanabilir. Modern zamanlarda ise, küratörlüğün tarihi üzerine yapılan

tartışmaların çoğu küratörlerin müze koleksiyonlarından sorumlu kişiler olduklarına dair tarafsız tanımlamalarla başlar (Madzoski, 2016: 27-28). Günümüze gelinen süreçte, özellikle son yıllarda, genç bir disiplin olarak küratörlüğün alanını ve uzmanlığını tanımlamaya çalışan metin ve kitap sayısında büyük bir artış görülmektedir. Küratörlüğün şifrelerini çözmek için sayısız tartışma, eğitim programı ve yayın üretilmektedir.

Sanatta bir meslek olarak küratörlüğün kısa tarihinde iki ana gelişmeyi tanımlamak mümkündür. Bunlar İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönem ve sonraki dönemdir. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce sergilerin organizasyonu müze küratörü diye adlandırılan kişilerin görevidir. Bu ünvan sağlam ve kalıcı bir kuruma bağlılığı ve kalıcı bir koleksiyonun inşasını ve korunmasını ima etmektedir. Buna göre; "curare'' kelimesinin etimolojik kökenlerinin ve korumanın ima ettiği gibi esas olarak sanatın yorumlanması ve sanat eserlerin korunması ile ilgilidir. İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki yıllarda bu tip müze küratöründen zamanla sergi yazarına bir kayış gerçekleşmiş yani bugünkü anladığımız şekli ile küratörün rolü tarif edilmeye başlanmıştır. Bir küratörün ne olduğu ve ne yaptığı ile ilgili bu kayma ve tartışma gerçek anlamda 1960'lı yıllarda başlamıştır. Zaman içinde küratörün işinin sanatın korunması ve sanat yapıtlarının bakımından sorumlu olmasından ziyade, daha az tanınmış sanatçıların, akımların ve sahnelerin keşfedilmesi gibi misyonları olduğu ortaya çıkmıştır. Diğer bir deyişle; müze küratörlerinin anonimliği yavaş yavaş ortadan kalkarak, sahneye bundan böyle bir resmi sergi üzerinden sorumluluk hakkı, fark edilebilir bir üslubu olan ve kalite garantisi veren yeni bir aktör olarak ortaya çıkmıştır (Madzoski, 2016: 30). Günümüz koşullarında bir meslek olarak küratörlük, globalleşmeyle gelen sosyo-ekonomik ve sosyo-politik etkilenmelerle, İsviçreli küratör Harald Szeemann öncülüğünde bugünkü anlamının temelini oluşturmuştur. Bu temelin gerisinde 20. yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte ortaya çıkan büyük nüfus ve üretim artışı bu artışın sanat atmosferine yaptığı büyük etki, sanat yapıtıyla piyasa arasında yeni bir aracının varlığının zorunlu hale gelmesi önemli nedenler arasındadır. Ayrıca soğuk savaş döneminde iki kutuplu dünyanın oluşmasıyla kültürün ideolojik bir araç olarak öne çıkmasının yanında sanat piyasasının merkez üssünün Avrupa'dan Amerika'ya kayması ve sanat piyasasının büyük bir pazar içine yerleşmesi de küratörlük mesleğinin yerleşmesindeki önemli faktörlerdir (Özderin, 2004: 37). Bugün toplumumuzun kaçamadığı kısıtlamalar ve gözetim sisteminin

parçası olarak küratörün kurgusal düzenleyicisi olarak görevi, Romalılar döneminde küratörlerin görevi ile uyumlu olduğu görünmektedir.

Günümüzde küratörlük tartışılırken, anlamının çoğalması yerine sorumlulukların çoğalması ile karşılaşılır. Küratörler devri, çeperleri merkeze taşıyan küresel bir sergi işletmesinin baskın bir biçimi olarak yükselmeye ve bununla beraber konuların, formatların ve mecraların, çoğullaşmasıyla başlamıştır. Küratör moderatör, arabulucu, yapımcı, arayüz ve neo- kritik olarak birçok eylemde bulunan anlamına gelmektedir. Kürate etmek fiili, küratörlerin yaptıkları şeye dair kavrayışta bir kayma ifade edebilmektedir. Küratörler araştırma yapar, yazar, öğretmenlik yapar, eğitir, kolaylaştırır, fon bulur, yönetir, üretirler. Sanatçıları fikir aşamasından gerçekleşmesinin sonuna kadar, eserleri ve sergileri yaratır ve korurlar. Geçmiş projeleri belgeler, tanıtır, sunar ve temsil ederler. İlişki ağları kurarak fikirleri derleyip toplar ve kamuoyu yaratırlar. Kavramları dile getirir, projeleri markalaştırır ve satarak, sanat sahasındaki farklı kutuplar ve aktörler arasında arabulculuk yaparlar. (Madzoski, 2016: 32). Diğer yandan küratörler, belli bir yer ve zamandaki elle tutulur koşullar üzerine bilhassa, iktidar sahiplerini, mali destekçileri, halkla ilişkiler temsilcilerini muhatap alan projelere eşlik eden ifadeler ve saldırgan eleştiriler üzerine durmaksızın çalışan ve bu işleyiş sürecinin her kademesinde her yerde hazır olan temsilciler olmuşlardır (Gielen, 6 Temmuz 2017). Bu açıdan Kasten Schubert'in yaklaşımları önemlidir. Kasten'e göre; günümüz küratörünün iş tanımı, olabilecek en kapsamlı yetenekleri içinde barındırmaktadır. Küratör, sanatçının kendine has sesinin garantörlüğünü yapan, siyasetçinin kültürel hedeflerini yerine getiren, iktidar sahiplerinin bağışlarına elçilik ederek müzesini ve sahip olduğu koleksiyonunu geleceğe taşıyan, kurumsal özgürlükten taviz vermeden sponsora kapı açan ve seyircinin eğitim ihtiyaçlarıyla eğlence isteklerini yerine getiren birisidir (Özderin, 2014: 35). Kasten, küratörün politikacı, akademisyen, muhasebeci, politik taraftar ve eğlence yeri sorumlusu olduğundan söz ederken, hiçbir meslek dalının birbirinden bu kadar farklı kabiliyetleri aynı anda yapamayacağını dile getirerek oldukça popüler olmaya başlayan küratörlük mesleğini eleştirir.

Küratörlük işlemleri tartışılırken, farklı bir bakış açısına sahip olan Robert Smithson'ın sözleri de akla gelmektedir. İlk arazi sanatı sanatçılarından biri olarak tanınan Smithson'ın daha az bilinen bir özelliği, yapıtlarında küratörlüğün kurumsallaştırılmasıyla yaratılan yeni kısıtlamalar sistemine dahil edilmesine

direnmiş olmasıdır. Smithson bir tür kültürel kapatma üzerinde durur. Kültürel kapatmanın, bir küratörün bir sanatçıya, bir sanat sergisi ile ilgili sınırlarını sormadan ona kendi sınırlarını dayattığında gerçekleştiğini öne sürerek, sanatçıların düzmece kategorilere sığınmalarının beklendiğini işaret eder. Smithson bazı sanatçıların bu aygıta söz geçirebildiklerini sandıklarını, oysa bu aygıtın onları ele geçirdiğini işaret eder. Ona göre sanatçılar, nihayetinde, kendi kontrolleri dışında bir kültürel hapishaneyi destekler hale gelmişlerdir. Sanatçıların kendileri değil, ürettikleri şeyler kapatılmıştır. Muhafız küratörün işlevinin, sanatı toplumun geri kalanından koparmak olduğunu da sözlerine ekler. Bir sanat eseri tamamen nötrleştirildiği, etkisiz, soyut, güvenli hale getirildiği ve politik bir lobotomi geçirdikten sonra tüketilmiş olduğunu da vurgular (Madzoski,2016: 35). Sonuç olarak; Roma İmparatorluğu'ndan günümüze gelinen süreçte yeni bir meslek olarak ortaya çıkan küratörlük kavramı popüler bir kimliğe sahip olmanın yanında olumlu ve olumsuz bakış açılarını içinde barındıran, özellikle sanat dünyasında gündem yaratan ve tartışılan bir meslek konumundadır.

1.5. KÜRESEL SANAT ORGANİZASYONLARI

1.5.1. Bienaller

Bienallerin kökleri, 19. yüzyılda Avrupa ve Amerika'da düzenlenen ve sömürgeci kültürün meşrulaştırılarak evrensel bir gerçeklik kazandığı, büyük, uluslararası dünya sergileri veya evrensel sergilere dayanmaktadır. Günümüzdeki bienaller, bu modern, evrensel gösterilerin çağdaş ve küresel tercümeleri olarak değerlendirilebilirler. Ancak çağdaşlık konusundaki katılıklarına rağmen modernliğinde öncesine uzanan sanatsal himaye rejimlerine özgü, sanat ve siyaset arasındaki ilişkileri de hatırlatırlar. Küratörler tarafından bildirilen konuları ve görsel maceralarını saran şirket logolarıyla bienaller, sanatın sipariş üzerine veya hamilerinin denetiminde icra edildiği, sergilerin prenslik logolarıyla donatıldığı Rönesans zamanının görkemli imparatorluk koleksiyonlarına da göndermede bulunur gibidirler.

Ali Artun'a göre günümüzde, kültürün özelleştirilmesi ile birlikte bütün sanat kurumlarında işlemeye başlamış ve bu dönüşüm en çağdaş şekli ile ortamını bienallerde bulmuştur. Bienaller ulus aşırı, kentlerarası bir ağ oluşturan, örgütsel

üretimlerini, hizmetlerini ve yönetimlerini bir takım yerel kuruluşlara ihale etmişler ve sanatın ihale edildiği metropollerarası bir ağ oluşturmuşlardır. Son derece rekabetçi bir atmosfer örgütleyen bienaller, sanatçılar arasında da bir girişim kültürü yaymayı başarmıştır. Bienallar sayesinde küratörler de bütün dünyada bir avuç sanat seçkininden oluşan kültür endüstrisini yöneten ve yönlendiren en güçlü sanat organizatörleri olmuşlardır (Artun, 2015: 127-30). Günümüzde bienal etkinlikleri, uluslararası alanda kültür ve sanat iletişimini sağlamak amacıyla, çağdaş sanat ortamında söz sahibi olmak isteyen ülkeler tarafından düzenlenmektedir. Bu şekilde uluslar kendi kültürel yapılarının dışına çıkabilmekte ve kendi sanat hareketlerini uluslararası platformda gösterme imkânı bulabilmektedirler. Uluslararası küratör Rosa Martinez' e göre *bienaller, politik ve ruhani bir nitelik taşıyan bugünü değiştirme arzusu içinde olan ulus aşırı bir ütopyanın anlık birer görünümüdürler* (Stallabrass, 2009: 41). Günümüzde varlığını devam ettiren en önemlileri Venedik, Sao Paulo, Havana, Kwangju olarak bilinen bienallerin sayıları 200' e ulaşmıştır.

Madra'ya göre uluslararası bir bienalin amacı, sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkararak ülkenin belirginleşen güncel sanat anlayışını tanımak, ya da küresel ölçekte sanat ortamında sanatın gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bunu izleyicilere yaymaktır (Madra, 2003: 13).

Tüm değerlendirmelerde gelinen noktada bienaller, düzenlendiği yere ve zamana göre yerelleştirilen, ele aldığı konular sayesinde küreselleşen dünyada kapitalist, çok kültürlü bir ifade biçimini sahiplenmişlerdir. Esnek çalışma biçimleriyle bienaller, uyguladıkları seri üretim yönetim modellerinden ötürü kurumsallaşma dışında özerk örgütlenmeler olarak tanımlanmaktadırlar. Bu tanımlamalardan hareketle bienallerin, sanatın güncelleştirilmesine, tarihin içinde yaşadığımız zamana indirgenmesine hizmet eden bir misyon edindiği de söylenebilir. Fakat kapitalist kültüre özgü olan hafızasızlığın yerleşmesinde önemli bir görev görmeleri noktasında negatif yaklaşımları da içinde barındırırlar. Gelinen noktada bienaller, farklı kültürlerden sanatçılar ile sanat takipçileri, galericiler, koleksiyoncular, sanatsever izleyiciler ve görsel sanatlar alanında bir iletişim ortamı oluşturma amacı taşıyan önemli orgnizasyonlardır.

1.5.2. Sanat Fuarları ve Galeriler

Uluslararası sanat fuarları günümüzde bienaller, sergiler, müzayedeler gibi küresel ölçekte yapılan önemli sanat organizasyonlarından biri konumundadır. Gelinen noktada organize edilen bu fuarlar görsel sanatların her tür ifade yaklaşımını içinde barındırması noktasında bienallerle neredeyse yarışacak konuma gelmişlerdir. Günümüz çağdaş organizasyonları olarak sanat fuarları uygulamacılarını, küratörleri, koleksiyoncuları ve sanatseverleri aynı atmosferde buluşturan önemli pazarlar durumundadırlar. Sanat fuarları aynı zamanda en güncel sanat yapıtları ya da işlerinin görülebileceği alanlar olarak, turizm ve ekonomik yatırımları da kendilerine çeken önemli organizasyonlardır. İçinde yaşadığımız zaman dilimi içinde sanat fuarları, özellikle çağdaş sanat dünyasında o kadar merkez bir noktaya gelmiştir ki sadece bulundukları yerin ismi ile anılmaya başlamışlardır. Örneğin, Basel, Kassel, Londra ve Venedik gibi sanat fuarları bunların en ünlüleri olarak kabul edilmektedir. Küreselleşen dünyada önemli organizasyonlar olarak kabul edilen sanat fuarlarının tarihsel gelişim süreci ise üzerinde durulması gereken önemli bir konu olma özelliğini taşımaktadır.

Postmodern karşılıklarına rağmen sanat fuarlarının kökleri emperyalist ve sömürgeci güçlerin kültürel ve ekonomik üstünlük için yarıştığı 19. yüzyıl sergilerine kadar uzanmaktadır. Pooke, Whitham, sanat fuarlarının tarihsel gelişim sürecinden şu şekilde bahseder: "*Tarihte en eski sanat fuarının 1934 te kurulan ve 2009'da son defa kapılarını açan "Grosnevor House Sanat ve Antika Fuarı'' olduğu tahmin edilmektedir. Bütün sanat fuarları uluslararası olsa da, "Documenta'' sanat pratiklerinin sergilenmesi noktasında en küreselleşmiş ve en kapsamlı olanı olarak kabul edilmektedir. Diğer önemli bir fuar olan "Art Basel'' ise İsviçre'de 1970'ten itibaren faaliyetlerini sürdürmektedir. Ayrıca 2008 yılında 300'den fazla galeri ve 2000 sanat eserini sergilemiş ve dünyanın en büyük sanat fuarı ya da ''Sanat Dünyasının Olimpiyatları'' olarak ün yapmıştır. En büyük olmakla yetinmeyen Art Basel, 2002 yılından itibaren Florida'da, Miami Beach'de aynı isim altında organize edilen kardeş bir fuara da sahiptir. Basel' den sonra Londra'da ki her yıl düzenlenen "Frieze Sanat Fuarı'' ise en etkili sanat fuarı olarak kabul edilmektedir. Frieze aynı zamanda "Matthew Slotover ve Amanda Sharp'' olarak açılan çağdaş sanata adanmış ilk fuar olarak kabul edilmektedir"* (Whitham, Pooke, 2013: 270-72).

Tarihsel gelişiminden bugüne bienallere paralel olarak uluslararası fuarların sayısı her geçen gün artmaya başlamış, 2011'den sonra 189 sanat fuarının sanat dünyasında etkin olduğu görülmüştür. Sanat fuarlarının gün geçtikçe artarak yaygınlaşmasının nedenlerinden biri günümüz tüketim kültürü atmosferinde fuarların

alışveriş, sosyalleşme, zaman geçirme, eğlenme, ticari eylem türlerini aynı çatı altında gerçekleştiren organizasyonlar olmalarından kaynaklanmaktadır (Bayrak, 2013). Sanat, moda, eğlence ve partileri aynı atmosferde buluşturan fuarlar, aynı zamanda galeri alanlarındaki sanat konusu hakkındaki tartışmaların yerini ticari piyasa deneyimlerine bırakmış, koleksiyoncuları da tüketicilere çeviren bir yapıya dönüştürdüğü noktasında olumsuz bakış açısına sahip organizasyonlar konumunda olmuşlardır.

Sanat fuarları, bienallerin sahip olmak zorunda kalmadığı ticari bir menfaate ve eylem atmosferine sahip olsa da, her ikisi de önemli, büyük uluslararası sanat sergilemek maksadı ile planlanmış kurumsal yapılardır. Uluslararası sanat fuarları film, video, resim, heykel yüzlerce teşhir nesnesinden meydana gelmektedir. Çağdaş sanat dünyasının hızla küreselleşmesi ile birlikte kamusal noktada sanatın sergilenmesini önemli ölçüde değiştirdiği söylenebilmektedir. Bienallere paralel olarak fuarlardaki artışla birlikte sanat eleştirmenleri tarafından fuarların ve bienallerin birbirine çok benzemesi noktasında ayrıştırmanın zorlanması da dile getirilen bir konu haline gelmiştir (Wu, 18 Eylül 2017). Fakat bu konuda önemli bir ayrıma dikkat çekmek gerekmektedir. Bienallerde belirlenen bir tema üzerinden sanatçılar ve yapıtlar küratörlerin denetiminde sergilenirken, sanat fuarlarında her katılımcı belirli bir ücret karşılığı galerilerde yer aldığı bilinmektedir. Diğer bir nokta ise, fuarlarda yapıtlar o an satış imkânına sahip iken bienaller satışa kapalı olarak işleyen organizasyonlar olma özelliğini taşımaktadırlar. Diğer yandan küreselleşen dünyada sanat fuarlarının özellikle günümüzde, programlarına sanatçı sohbetlerinin ve okumalarının yanı sıra sanat yayınları, filmler, performanslar, kamusal projeler gibi bir dizi yeniliğin dâhil edilmesi sanat fuarları ve bienaller arasındaki ayrımı neredeyse ortadan kaldıran etkenler olduğu söylenebilir. Uluslararası sanat organizasyonları çatısı altında bienaller ve sanat fuarları başta olmak üzere müzayede evleri, sanat galerilerinin düzenlediği sergiler sanatın geniş insan yığınlarına ulaştırılması, şehirlerin turizm noktasında tanıtımlarının yapılması ve ekonomik anlamada yüksek bir finans yapısına sahip olması ile birlikte önemli kurumsal organizasyonlar olma özelliğine sahiptirler.

Sanatın sergilenmesi noktasında ise, sanat galerisi ve galericilik hakkında farklı tanımlamalar yapmak mümkündür. Fakat sanat galerisi en geniş anlamıyla sanat yapıtlarının alınıp satıldığı, teşhir edildiği ticari kurumlardır. Fakat tabi ki

bunlar amaçları doğrultusunda farklılık gösteren kurumlar olsa da en büyük işlevi sanatçının yapıtlarının sergilenmesi ve satılması üzerine kurulu olmasıdır. Bu yönüyle de alıp satmak, sanat ve sanatçıya katkıda bulunmakla sanat piyasası içinde de önemli bir yere sahiptirler. Galerilerin ortaya çıkışından bugüne işleyiş biçiminde pek farklılık olmasa da sanat galerilerinin tarihsel gelişim sürecini kısaca ele almak sanat organizasyonlarının anlaşılması açısındanda önem taşımaktadır.

Sanat galerilerinin tarihsel gelişimi Avrupa'da 1699-1880 yılları arasında Fransız devletinin korumasının altında açılan salon sergilerine dayanmaktadır. Salon sergilerinden sonra gelişen tarihsel süreç ile birlikte rejimin liberalleşmesi neticesinde zaman içerisinde popülerliği artmış sonunda her isteyenin katılabildiği yüzeylerin çoğunlukla resim dolduğu bir sanat piyasası haline gelmiştir (Artun, 02 Eylül 2015). Günümüz modern galerilerin kökleride bu salon sergilerine uzanmaktadır.

Sanat piyasası ve galerilerin örgütlenmesi adlı makalesinde Ali Artun, sanat tarihinde galerilerin yerinin pek olmadığından söz eder. Oysaki Artun'a göre sanatı kiliseler, saraylar ve akademilerin kapalı ortamından kurtaran galeriler olmuştur. Galerilerin tarihsel gelişimi içinde modern sanat öncesi klasist resmi dünyaya pazarlayan bir anlamda galeri tarihini açan kişi Adolphe Goupil olmuştur. Goupil aynı zamanda belki de dünya çapındaki en örgütlü sanat ticareti ağını kuran sanatın endüstrileşmesinin önünü açan kişidir. 1841-1877 yılları arasında dünyanın birçok önemli kent merkezlerinde şubeler açarak satış yaptığı bilinen kaynaklar arasındadır (Artun, 2 Eylül 2015). İlerleyen süreçte 19. yüzyılın ilk yarasından sonra sanat piyasasının ortaya çıkması ile birlikte, sanat tüccarları bireysel olarak kendilerini tarafsız girişimciler ve patronlar olarak lanse etmişlerse de, Batı Avrupa'nın büyük kentlerinde perakende sanat piyasasının gelişip birbirinden farklı ürünler satan mağazaların ortaya çıkmasıyla, sanat tüccarları ticaret ve tüketimden uzak durmuş kendi satış merkezlerini politik bir anlayışla değiştirecek antikacılıktan müze rakipliğine dönüştürmüşlerdir (Bayrak: 2013).

İlerleyen süreçte modern sanatın gelişmesi ile birlikte "Modernizmin Pazarlanması'' isimli kitabın yazarı Robert Jensen galeri işletmecilerine "İdeolojik Tacirler'' ismini yakıştırmış ve çağdaş galericiliğin öncülerinin ise Durand Ruel olduğunu söylemiştir. Ruel'de ailesinden kalan fırça, boya ve kırtasiye dükkânını

tablo satmak yerine eser sergileyen çağdaş bir galeri haline getirmiştir. Arkasından Avrupa'nın farklı noktalarında galeriler açarak sanat tarihindeki önemli isimlere ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Ruel'in galeri noktasında başlattığı devrim günümüz sanat galerilerini şekillendiren devrim niteliğinde olmuştur (Artun, 2 Eylül 2015).

Salon sergilerinden günümüze, sanatın özerkleşmesinin önünü açan, sanat tarihi açısındanda önemli bir işlev gören çağdaş sanat galerileri, bienal ve fuarların yanında artık daha üst bir kategori oluşturmaktadır. Bu özelliği ve dünyada artan sayıları ile galeriler kişisel sergiler devrimini de yaratarak zamanın hafızasını yakalayan önemli sanat teşhir mekânları olma özelliğini taşımaktadırlar. Fakat geçmişten günümüze galeriler olumlu olumsuz pek çok bakış açısını da bünyesinde barındırmaktadır. Galeriler sadece sanat yapıtlarının teşhir edilip, eserlerin bir meta gibi alınıp satıldığı yerler olmamakla birlikte günümüzde sanatın geniş kitlelere ulaştırılması, tanıtım ve kültürel mirasın aktarılması gibi önemli işlevleride yerine getiren bir yere sahiptirler.

1.5.3. Müzayede Evleri

Sanat yapıtlarının tarihi bir kültür nesnesi olma statüsünün yanında kar amaçlı bir yatırım aracı haline geldiği, sanat piyasasının, finans piyasası ile yarışır bir değer elde ettiği günümüz sanat piyasasının en etkili başrol oyuncuları şüphesiz ki sürekli rekor kıran satış rakamları elde eden yıllık kar oranlarının milyar dolarlara ulaştığı müzayede evleridir. Neredeyse dünyanın her yanındaki şubeleri ve düzenledikleri küresel ölçekteki organizasyon ve müzayedelerle uluslararası şirketler halini almış olan müzayede evleri sanatçıların ve sanat yapıtlarının da değer kazanmasında önemli bir yere sahiptirler.

Küreselleşme ile birlikte, kültürün özelleştirilmesi ve finans piyasasınında egemen olması sonucunda sanatta önemli bir ekonomik değere dönüşmüştür. Finans dünyasını yöneten spekülasyon gün geçtikçe sanatı da etkisi altına aldığı bir gerçektir. Bu süreçte müzayede evleri sanatın değerlendirildiği tüm diğer alanların önüne geçmiştir. Müzeler, fuarlar, bienaller ve galerilerin işleyişi üzerinde hatta sanat tarihi ve eleştiriye kadar bir iktidar meydana getirmiştir (Thomson, 2012: 394). Geçmişten günümüz koşullarına kadar sanat yapıtlarının değerlendirilmesi ve

pazarlanmasında öncü olan bu kurumların tarihsel gelişimini incelemek günümüz sanat piyasasının anlaşılması açısından da önemlidir.

Tarihte ilk örneklerine Babil'de rastlanan ve Roma İmparatorlu'ğunda yaygın olan müzayedeler, Ortaçağda etkinliğini kaybetse de 17. ve 18. yüzyıllardan sonra yaygınlaşmaya başlamış, günümüze kadar varlığını güçlendirerek sürdürmüşlerdir. Tarihsel gelişim süreci içinde satışa sunulan nesneler arasında sanat yapıtları her zaman en önemli yeri tutmuştur. Sanat yapıtlarının sadece, müzayede konusu olarak geçmişi ise 21 Haziran 1893 tarihli Lord Melford'a ait resim koleksiyonunun Whitehall'da müzayedeye sunulduğuna dair kayıtlardır. Dünyanın ilk bilinen müzayede evi ise, 1674 te İsveç'te kurulan "Stocholm Müzayede Evidir". 18. yüzyılın savaş ve çatışmalarla geçmesi tarihte önemli sanat eserlerinin İngiltere'ye getirilmiş olması, Londra'nın dönem içerisinde sanat piyasasının merkezi haline gelmesine neden olmuştur. 18. ve 19. yüzyıllar arasındaki bu dönem aynı zamanda günümüzde hala varlığını sürdüren küresel sanat piyasasını yöneten kuruluşlar haline gelmiş olan köklü müzayede evlerininde kuruluşunun gerçekleştiği dönem olmuştur (Özer, 20 Kasım 2009). Endüstri Devrimi ve İngiliz emperyalizminin gelişmesi, zengin bir sınıf olarak burjuva sınıfının oluşması da 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yeni bir koleksiyonculuk anlayışı ve kuşağını oluşturmuş ve bu durum ise sanat yapıtlarının değerinin giderek yükselmesini sağlayan faktör olmuştur.

19. yüzyılda sanat yapıtı ticareti ve müzayedecilik ilk kez kar marjı yüksek bir alan olarak görülmeye ve değerlendirilmeye başlanmıştır. 20. yüzyıldan itibaren Fransız ve İngiliz merkezli sanat piyasasına Almanya ve Amerika pazarlarının da eklenmesi pazarı hem genişleten hem de büyüten etkenler arasında olmuştur. Birinci Dünya Savaşı daha sonra büyük buhranın sanat piyasasını etkilemesi 2. Dünya Savaşı'ndan sonra birçok sanatçının ABD'ye yerleşmesi Avrupa'da bulunan önemli müzayede evlerinin ABD'de şubeler açması, ABD'yi yeni bir sanat merkezi haline getirmiştir. A.B.D'nin sanat piyasası içinde lider konumunda olmasının yanında Asya'da ise Hong Kong'un egemenliği göz önüne alındığında dünya sanat piyasası 10 milyarlarca dolara ulaşan bir hacme sahip olduğu bilinmektedir. Bu piyasanın büyük bir kısmının ise müzayede evlerine ait olduğu bilinen veriler arasındadır. Dünya üzerinde İsveç'te 1672 te kurulan Stocholms Auktionsverk ya da "Stockholm Müzayede Evi'' 500 milyon kronluk bir ciroyla 1993'e kadar İskandinav sanat piyasasının lideri konumunda olmuştur. Dünyanın en eski 2. Müzayede evi, 1681 de

İsveç'te kurulan "Goteborgs Auktions" veya "Göteborg Müzayede Evi" ise teknolojik imkânlarla beraber sanat piyasasında söz sahibi olan kurumlardandır. Dünyanın en eski 3. Müzayede evi ise, Avrupa'nın en büyük müzayede evi olan "Dorotheum Auktionfirma" ve ya "Dorotheum Müzayede Evidir". Dünyadaki en köklü ve eski müzayede evi "Sotheby" ise günümüzde yaklaşık 3 milyar dolarlık hacimle dünyanın en büyük ikinci müzayede evi olarak kabul edilmektedir. Dünyanın en eski dördüncü müzayede evi olan "Christie" ise günümüzde dünyanın en büyük müzayede şirketi olarak kabul edilmektedir. Günümüzde 5,1 milyar dolarlık işlem hacmi ile çalıştığı bilinmektedir. Christie ve Sothebys'in arkasından dünyanın üçüncü müzayede evi ise Londra' da kurulan "Bonhams" tır. Bonhams'ın ABD'nin batı kısmındaki sanat pazarına egemen olduğu da bilinmektedir (Özer, 20 Kasım 2009). Müzayede evlerinin yönettiği günümüz küresel sanat piyasasındaki kar marjlarına bakıldığı zaman küresel sanat piyasasının nasıl yönlendirildiğide açığa kavuşmaktadır.

Bugünün koşulları içinde müzayede evleri, fiyat garantilerinin sorumluluğunu, belirli sanatçıların çalışmalarının ve hatta belirli tarzların pazarlanabilir olmasına ilgi duyan pazara ve pazarlama yeteneğine sahip her türlü ilişki içine girebilmektedirler. Sanat finans alanında uzmanlaşan bir ABD bankası Ceo' sunun söylediği gibi *"Sanat tarafsız olmayan ve manipüle edilebilen bir piyasa özelliği taşımaktadır"*. Müzayede evleri bu tür bir çalışma modelinin taraf tutmayı teşvik edeceğini inkâr etse de, bir sanat yapıtını piyasaya sunarken pazarlama amaçlı onu çekici kılabilmenin sayısız yollarını kullanmaktadır. Şeffaf iş uygulamalarının çok uzağında olduğu söylense de büyük müzayede evlerinin egemenliği yakın bir gelecekte sarsılacakmış gibi görünmemektedir (Whitham, Pooke, 2013: 264).

Sonuç olarak müzayede evleri günümüz sanat organizasyonlarının ve sanat piyasasının en önemli kısmını meydana getirmektedirler. Geçmişten bugüne sanatçıların ve yapıtlarının sürekliliklerinin tescillenmesi, değer bulması, tanıtımı, sanat yapıtlarının koleksiyonlara dâhil edilmesi, günümüz sanat piyasasının yönlendirilmesi, suni değerler yaratılması gibi, pozitif ve negatif yönleri içinde barındıran bacası tütmeyen bir endüstri olarak günümüzde istatistik verileri açısından sanat piyasasının öncü bayrak gemiliğini yapmayı sürdürmektedir.

Genel değerlendirme olarak iktidar ve kültür çatısı altında incelediğimiz birinci bölüm kapsamında ki sonuç ve çıkarımların ele alınması hem birinci bölümün hem de ikinci bölümün daha net anlaşılması bağlamında açıklayıcı olacaktır.

Sonuç olarak, iktidar kavramı toplumsal yapının olduğu her zaman dilimi içinde var olmuştur. İktidar kavramı çerçevesin de incelemelerden de anlaşıldığı gibi iktidar kavramı baskı, korku, hükmetme gibi gerilim yaratan kısıtlayıcı bir güç eylemini ifade etmektedir. Geçmişten bugüne iktidar kavramına dair bu yaklaşıma paralel pek çok açıklama getirilmeye çalışılmıştır. Fakat Foucault'un modern iktidara getirdiği yaklaşımlar iktidar kavramına yeni bir boyut kazandırmıştır. Özne ve nesne ilişkisinden hareket eden Foucault, iktidarı asla tutarlı, durağan bir kendilik olarak değil, ortaya çıkışının karmaşık, tarihsel, pek çok etkiyi barındıran "iktidar ilişkileri" olarak ele almıştır. 1970' ler den itibaren Foucault modern iktidarı anti hümanist yönü ağır basan bir ilerleme biçimi olarak değerlendirmiştir. Foucault' ya göre iktidar kavramı düşünüldüğünde akla gelen şey, tek bir kurum, yapı, tek bir oluşum değil, bir mekanizmadır. Bu mekanizma içerisinde iktidarın hayatın farklı yanları, ya da alanlarından çoğu kez ayrıymış gibi görünse de yaşamın tüm katmanları üzerinde hissedildiği bir gerçektir. Foucault'un bakış açısıyla günümüzde özellikle Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla modern iktidarın aygıtı olarak küreselleşme, kendisini daha çok hissettirmeye başlamış ve dünyada meydana gelen hızlı değişmeler küçülen dünyanın tüm katmanlarını etkileyen bir yapıya dönüşmüştür. İktidar kavramından ayrı düşünülemeyen ve değerlendirilemeyen Küreselleşme, tartışmaları beraberinde kültür sanat üzerinde de köklü değişimler yaratarak kendisini göstermiştir. Giderek artan üretim yöntemleri ve ilerleyen teknoloji, kapitalizmin ve onun sürekliliğini sağlayan dinamiklerin zaman içinde güçlenerek bir tüketim kültürü yaratmasına ve doğal koşullarda toplumun bünyesinden çıkan bir kültürün değil, kapitalist sermaye tarafından yaratılan yapay bir kültürün küresel olarak yaygınlaşmasına neden olmuştur. Üretilen bu yapay kültür (kültür endüstrisi) kültür ve sanat ürünlerinden, yaşadığımız her yere kadar sızmış ve toplumu işgal etmiştir. Böyle bir üretim ilişkisi içine giren kültür artık sermayenin hâkimiyeti altında biçimlenmekte ve toplumsal yaşamı ve toplumsal hafızayı da işgal ederek hakimiyeti altına almaktadır. Böylece kültür endüstrisi aracılığı ile toplum üretim gücü bulunan iktidarların hâkimiyeti altında yabancılaşmakta ve duyarsızlaşarak iktidarların sürekliliği noktasında ayrıştırılarak şekillendirilmektedir. Küreselleşme, kültür endüstrisi aracılığı ile günümüz sanatının şekillenmesi, küresel sanat organizasyonları, küresel sanat piyasası, sanat kimliği, sergi yapım teknikleri,

küratörlüğün yeni bir meslek olarak ortaya çıkması, küçülen dünyada küresel şirketlerin sanat üzerindeki yönlendirici etkisinin artmasının yanın da sanatın özerkliğinide yeniden tartışılır hale getirmiş ve sanatçıların ifade biçimlerine kadar köklü değişimler yaratmıştır. Yani "Yeni Dünya Düzeni" "Dünya" ve "düzen" arasındaki ilişki, başka bir deyişle iktidarın istediği yönde şekillendirilmesini, ifade etmektedir. Sonuç olarak, araştırmanın birinci bölümünde, görülüyor ki modern toplumda ve kapitalist süreçte kültür, sanat, sanat piyasası, siyaset, ekonomi vb. yaşamı oluşturan tüm katmanlar otorite ve onun yarattığı tahakkümün hem bir parçası olarak hem de birey üzerinde etkisini bırakarak ve onu şekillendirerek varlığını sürdürmektedir. Bu işleyiş mekanizması içinde özellikle 2. Dünya Savaşı'ından sonra Modern sürecin geldiği noktada birey artık yaşam içinde tutunabilmek için kurumsal yapı ve organizasyonlara boyun eğen, düşünen ve sorgulayan değil, hayatını sürdürebilmek adına tüketmek zorunda olan bir yapıya dönüşmüştür. Kültür endüstrisi aracılığı ile yaratılan sahte algılar, sahte tatlar, imajlar ve alanlarla sürekli üzerine gelinen birey, iktidarın isteği doğrultusunda soluk alıp veren, her an tahakküm mekanizmalarının işletildiği bir malzeme olarak iktidarın sürekliliğini sağlayan bir işlev yerine getirmektedir. Sonuç ve değerlendirme açısınından önemli nokta ise küreselleşmenin sanatı olarak değerlendirilen güncel sanatın iktidar ve iktidar aygıtlarının ele alınmadan anlaşılamayacağıdır. Bu bağlamda araştırmanın ikinci bölümü hem güncel sanatın gelişim sürecinin anlaşılması bakımından hem de özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası sanat siyaset ilişkisi kapsamında sanat hareketlerinin incelenmesi üzerine temellendirilmiştir.

2. BÖLÜM

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT SİYASET İLİŞKİSİ KAPSAMINDA SANATTA YENİ EYLEM BİÇİMLERİ

Postmodern sanat hareketlerini ve günümüz sanatının içinde bulunduğu durumu tarihsel gelişim sürecine değinmeden ele almak ve anlamak mümkün değildir. Diğer yandan postmodern sanatı değerlendirirken üretim ve tüketim ilişkilerindeki köklü değişimleri ve sanatın konumunu belirleyen altyapıları incelikli bir şekilde ele almak gerekmektedir. 1960'lı yıllardan içinde yaşadığımız zaman dilimine kadar sanatta yeni biçim ve ifadeler, oluşumlar, eylemler ve pratiklerin incelenmesi güncel sanatın daha iyi anlaşılması bakımından önemlidir.

Endüstri Devrimi sonrası manifesto dönemi olarak adlandırılan süreç içerisinde toplumsal hareketlerin amacı, hayata geçirmek istedikleri düşüncelerin ilkelerini belirtip gündelik yaşamda var etme isteği olarak ifade edilebilir.

Tarihsel süreç içerisinde manifestolarda ilk akla gelen, 1789 Fransız Devrimi sonrası yayınlanan eşitlik, özgürlük, kardeşlik kavramlarını öne çıkaran "İnsan Hakları Bildirgesi" olmuştur. Aydınlanma ve modernlik hareketinin özü niteliğindeki bu bildirgeden 60 yıl sonra insanlığın en etkili bildirgelerinden biri ise Marx ve Engels tarafından yazılan "Komünist Manifesto" bildirgesi olmuştur. Bildirgeler geleneksel değerlere baş kaldıran ve yeni bir dünya önerisinde bulunan metinler olmuştur. Düşlerin eyleme dönüştürülmesinde Aydınlanma, Romantizm, Fransız Devrimi, Endüstri Devrimi ve teknolojik gelişmelerin önemli süreçler olduğunu söyleyebiliriz (Ötkün, 2012: 81). Sanayi Devrimi sonrası başlayan aydınlanma hareketlerinin sonucunda, akla ve mantığa dayalı düşünce yapısının daha geniş kitlelere ulaşması ile toplumun tüm katmanlarına yayılması bu değişim ve dönüşümün başlamasına etken olmuştur.

Üretim tarzları ile iletişim alanında teknolojik gelişimlerden kaynaklanan bu değişim ve dönüşümler, özgürlüğün mantık ile paralel olarak egemen olduğu modern dönemin sona ermesi ve sanat kavramının dahi sorgulandığı postmodern dönemin başlaması ile neticelenmiştir. Gelişen, dönüşen yaşam içerisinde, gelinen süreçte

üretim, tüketim ve sanat arasındaki gerilim kimi zaman birbirini dışlamış kimi zaman paralel gelişmiştir

Postmodernizm'in terim olarak çıkış noktası kesin olarak bilinmemektedir. Sarup, terimin 1960' larda New York' taki sanatçılar ve eleştirmenler arasında ortaya çıktığını, 70' ler de ise Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirildiğini söylemektedir (Sarup, 1995:158). Terimin ilk kez 1934 yılında, edebiyat bilimci Federico de Oniz tarafından yeni İspanyol ve Latin Amerika şiirinin dönemlerini, 'modernismo', 'postmodernismo' ve 'ultramodernismo' şeklinde ayırmak için kullanıldığı da savunulmaktadır (Özdem ve Geçit, 2013:153). Ancak Yılmaz'a göre bugünkü anlamdaki asıl tartışmanın başlangıç kaynağı, J.F. Lyotard'ın 1979 yılında yayımladığı "Postmodern Durum" adlı kitabıdır. Kavramın plastik sanatlarda kullanımı ise Akay'a göre, 1960'lı yıllarda Amerikalı Soyut Ekspresyonizm kapsamında adı anılan Robert Rauschenberg'in resimlerinde kolajları kullanmaya başlamasıdır (Akay, 2005: 7). Dolayısıyla kavramın edebiyat çıkışlı olmakla birlikte plastik sanatlar ve mimaride kullanıldığı söylenebilmektedir.

Lyotard'ın yakalaşımıyla Postmodernizm Modernizmin bir parçasıdır. Modernizm ve Postmodernizm ikisi de geçmişten kopmuş ve geçmişi kuşkulu gören yaklaşımlardır (Perniola, 2015: 50). Featherstone göre kelime anlamı itibariyle "modern sonrası" anlamını taşıyan postmodernite, modernizme karşı 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan bir akımdır. Featherstone' a göre *"postmodernlikten söz etmek 'kendine has örgütleyici prensiplere sahip yeni bir toplumsal oluşumun ortaya çıkışını içine alan modernlikten kopuşu ileri sürmek"* anlamına gelmektedir (Featherstone, 1996: 22). Modernizmin önüne getirilen sonrası ya da ötesi anlamına gelen post ekiyle üretilen Postmodernizm sözcüğü, Modernizmin artık gelinen noktada sona erdiği ve yeni bir dönemin başlangıcını ifade etmektedir. Fakat yine de bu kavram konusunda tam bir görüş birliği olmadığını belirtmek gerekmektedir.

Görüş birliğindeki farklılıklar noktasında örneğin; Jürgen Habermas, bir takım sıkıntılar yaşamakla birlikte modernizmin henüz tamamlanmamış bir proje olduğuna inanmaktadır. Ernest Mandel ve Frederic Jameson gibi düşünürlere göre de, hali hazırdaki duruma Geç Kapitalizm ya da Üçüncü Makine Çağı denmesi uygundur. Çünkü kendine özgü çelişkileriyle kapitalizm hala varlığı sürdürmektedir. Antony Giddens ise endüstrileşmenin ivme kazanmasıyla kültürel dönüşümün bir sonucu

olan postmodernizmi, edebiyat, plastik sanatlar ve mimarideki biçim ve akımları işaret ederek sınırlandırılmasını önermektedir. Çünkü Giddens'a göre, insanoğlu hala modernliğin ötesine geçmiş değildir (Yılmaz, 2006: 340). Fineberg'e göre Fransız kültür kuramcısı Lyotard, moderniteyi, ilerleme arayışı içinde insanlığa umut vaat eden bir değişim süreci ve inanç üzerine kurulu kültürel bir durum olarak değerlendirmektedir. Postmoderniteyi ise, sürekli değişim ve ilerleme nosyonunun modası geçmiş ve geldiği bu sürecin doruk noktası olarak görmektedir. Postmodernizm, hem görüntülere hem de kavramlara radikal bir biçimde çok taraflı olarak yaklaşmaktadır. Lyotard'a göre, *"Postmodernizm tutarsızlığın çeşitliliğini besleyen kapsayıcı bir estetiktir"* (Fineberg, 2014: 353).

Postmodernizm kavramının çıkış noktası, terimin anlamı ve bazı düşünürlerin yaklaşımından sonra postmodern sanatı anlayabilmek için postmodern durum olarak bilinen süreci kısaca ele almak gerekmektedir. Çünkü postmodern durumun yarattığı şartlar, önemli ölçüde postmodern sanatın oluşmasında etkili olmuştur. Buradan hareketle, bilhassa 1960'lı yıllarda gelinen süreçle birlikte aydın çevrelerde modernizm kuramı, tarihsel bakış açısı ve kültürün yapılanmasına dair derin ve köklü bir eleştiri olarak ortaya çıkan tartışmalar, modern sonrası olarak adlandırılan bir dönemin meydana geldiği duruma etki etmiştir.

Modernizmin Postmodernizme dönüşüm aşamasında öne çıkan pek çok ayrıntı vardır. Toplumların pek çok kesiminde ortaya çıkan imajlar bu dönüşümü açıkça göz önüne koymaktadır. Özellikle, 1960'ların sonu, 1970'lerin başında ve yaklaşık 10 yıllık bir zaman dilimini kapsayan bu dönemde Beatles grubunun çıkışı, Çin Kültür Devrimi, Vietnam Savaşı ve 1968 öğrenci hareketleri gibi yüzyıla damgasını vuran olaylarla ütopik düşünce ve sol hareketin yükselişine ve ayrıca Nixon'un emperyalist politikalarına tanık olunan bir dönem olmuştur. Bu dönemde öğrenci hareketlerinden işçi ayaklanmalarına, cinsel devrimden kadın hareketlerine uzanan geniş bir yelpaze de hissedilen ütopya sarhoşluğu 1980' lere kadar devam etmiş 1980'li yıllardan sonra yükselen soldan sağa doğru dönüşen ve liberalizmin taçlandırdığı yeni bir politik ve ekonomik toplumsal söyleme evrilmiştir (Kollektif, 2007: 42). Diğer yandan gelişmeler açısından bu bağlamda bilgisayar ve bilişim teknolojileri, küreselleşme ve kültür endüstrisi, televizyon, şehir yaşamının şekillenmesi ve tasarım kültürünün de önemli yer alması ile pek çok değişim ve gelişim bu süreci meydana getiren nedenler olmuştur.

Postmodern sanatın şekillenmesinde, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, bu savaşların insanlar üzerindeki büyük etkileri, savaş tehditlerinin yaşamın bir parçası haline gelmesi, jeopolitik rekabet, silahlanma hareketlerinin artması, milliyetçi fikirlerin yayılması ve bunun sonucunda Hitler'in Almanya'da, Mussolini'nin İtalya'da iktidara gelmesi, savaş sonrası ortaya çıkan Dada sanat hareketinin karşı sanat hareketlerini hızlandırmasında oldukça etkili olmuştur. 2. Dünya Savaşı sonrası ise dünyanın SSCB önderliğinde Doğu Bloku ve ABD önderliğindeki Batı Bloku şeklinde ayrılması, Birleşmiş Milletler'in kurulması ABD ve SSCB'nin büyük güçler haline gelmesi dünya üzerinde yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Tüm bu tarihsel atmosfer içinde modern sanatın kendisine yönelik eleştirel mekanizmasını oluşturan ve dolayısıyla modern sanatın vazgeçilmez panzehiri karşı sanat hareketleri 1950'lerde soyut sanat ve formalizm eleştirileriyle yeniden canlanmış ve böylelikle 1950'lerin ikinci yarısında Neo-Dada olarak adlandırdıkları ikinci dalga karşı sanat hareketleri gündeme gelmiştir. Bu hareket 1950'lerin sonu ve 1960'ların başlarında İngiltere ve Amerika'da Pop Sanat, Fransa 'da Yeni Gerçekçilik olarak adlandırılan sanat hareketlerine yol açmıştır. 1960 ve 1970'ler estetik ve öneri olarak yeni form ve dil arayışlarının denendiği bir laboratuvar ortamına sahne olmuştur. İlerleyen süreçle birlikte A.B.D'nin süper güç olarak kendini göstermesi, bir iktidar mekanizması olarak küreselleşmenin hız kazanması ve kültür endüstrisi aracılığı ile kapitalizmin sürekliliğini sağlayacak biçimde kitlelerin yönlendirilmesinde önemli bir görev üstlenmesi, Amerika'nın Vietnam'a saldırısı ve Watergate Skandalı, politik, ekonomik ve teknolojik, anlamda Modernizmin çöküşünü gösteren önemli göstergeler olmuştur (Kollektif, 2007: 42). 1960-70'ler aynı zamanda sanatın düşüncesinin yanı sıra, geleneğinin sorgulandığı Kavramsal Sanat, Minimalizm, Çevresel Sanat ve diğer kavramsallaştırma eğilimlerinin ortaya çıktığı bir zaman dilimi olmakla birlikte büyük sanatsal dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olarakta bilinmektedir. Örneğin, sanatın ticarileşmesi, kurumsallaşmasına karşı olarak sanatçılar temelden bir biçimde sanat düşüncesini yeniden yorumlayarak müzelerden, galerilerden yerleşik sanat mekânlarına, sokaklara çıkmışlar ve eleştirel yaratıcılıklarını kamusal alana taşımaları gibi pratikler bu dönüşümde önemli kırılma noktaları olmuştur. Bu dönüşümlere paralel olarak yine, sanatsal üretimlerin de, eleştirel, kışkırtıcı, izleyici ve katılımını teşvik eden, yerleştirmeler, performanslar, oluşumlar ve eylemler ağırlık kazanmıştır.

Bu dönemde Modernizmin özellikle de, biçimci yaklaşımların eleştirisi üzerine tasarlanmış, sanatın yaşamla, sokakla, politik olanla ilgilendiği, biçim ve ifade açısından modern sanatın dışında başka yolların bulunması adına yeni denemelerin ve deneysel yaklaşımların olduğu bir ortam olmuştur. Sonuç itibari ile postmodern durumun bu özetlenen durumu postmodern sanat bakış açısı ve pratiklerini yaratmıştır.

1960'lı yıllar sanat ve gündelik hayat arasındaki engelleri ortadan kaldırmaya sanatın bir müzedeki kült nesne haline gelmesine direnmeye yönelik 1920'ler dekine benzer fakat daha radikal girişimlere tanık olunan bir dönem olmuştur. Modernizme karşı bir duruş olarak ortaya çıkan postmodernizm akımı sonrası ortaya çıkan sanat eserleri, bu iki yaklaşım arasındaki farklılıkları belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu yönüyle postmodern sanat hareketleri modern sanat hareketlerinden çok açık bir biçimde farklılaşmaktadır ve yeni bir anlayış oluşturmaktadır. Modernizmin kaybolmuş düşüncelerinin yerine yeni ütopyalar koymaktan ziyade yeni bir dil oluşturmayı amaçlayan Postmodenizm, yeni kavramlar önererek modernist bakış açısının gözden kaçırdığı noktaları fark etmek istemiştir (Özdem ve Geçit, 2013:153). Her dönemin kendi dönüşüm, değişim ve gelişimi sonucunda sanatın anlamının değişmesi gibi, Postmodernizm de Modernizmin şekilsel anlayışlarına tepki koyan yaklaşımı ile sanatın anlamını da değiştirmiş ve geliştirmiştir.

1960'lı yıllardaki postmodern karakteristiklerinden belki de en önemlisi kurumsallaşmış sanata, müzelere ve galerilere, eleştirel akademik beğeni hiyerarşilerine, sanat eserlerinin sınırları çizilmiş teşhir nesneleri olarak kutsanmasına karşı bir başkaldırı ve bir saldırı niteliği taşımaktadır (Şahiner, 2008: 208). Postmodern sanatın ifade anlayışı, postmodern durumun oluşmasını sağlayan nedenselliklerle bağlantılı olmuştur. Globalleşme, parçalılık, alıntı, ironi, yüzeysellik ve sanat yaratıcısının gözden düşmesi ve sanatın tekrarlardan ibaret olabileceği anlayışında bir ifade biçimi yaratmıştır. Sanatın estetik değerleri bulanıklaşmış, estetiğin de ne olup olmadığı yeni bir tartışma yaratmıştır.

Postmodernizm ile sanattaki katı kurallar yerle bir olmuş, tüm dünya da yaşayan canlılara ait her öğe sanatın konusunu ve yöntemini oluşturmuştur. Postmodernist sanatçılar sanatı, yaşamla bağ kurmayı sağlayan, bireyler arasındaki

iletişimi güçlendiren bir bağ olarak görmüşlerdir. Bu yaklaşıma göre sanat, soyut bir düş yöntemi olmaktan çıkmış ve gerçeğin kendisi haline dönüşmüştür. Baudrillard bu durumu, sanat ile gerçekliğin arasındaki sınırların ortadan kalktığı, yeni bir süreci "postmodern süreç" olarak tanımlamıştır (Kılıç, 2007: 7-8). Sonuç olarak gelişen süreç düşünüldüğünde diğer tüm düşünsel sanat hareketlerinde olduğu gibi Postmodernizm de sanatsal alanlarda önemli etkiler yaratmış ve yaratmaya devam etmektedir. Sanatın toplumsal bir göstergeler dizgesi olmasından yola çıkarak, postmodernizmi anlamanın en etkili yolunun dönemin sanat yapıtlarını incelemekten geçtiği söylenebilmektedir. Postmodern sanat hareketleri ile ilgili olarak sınırları çok katı şekilde belirlenmiş bir ayrım yapmak mümkün değildir. Örneğin; sanat hareketi dâhilinde ele alınan bir yapıt eşgüdümlü olarak başka bir sanat hareketi içerisinde de değerlendirilebilmektedir. Bu doğrultuda ele alınan postmodern dönem içerisin de literatürde yer alan sanat hareketleri en genel geçer şekilde incelenmeye çalışılmıştır. Postmodern sanat hareketlerinin oluşmasında katkıda bulunan dönemin toplumsal yapısı, sanatsal atmosferi, sanatçı ve eserleriyle bir bütün oluşturacak şekilde incelenmesi postmodern sanat hareketlerinin ve günümüz sanatının da anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

2.1. SANAT SİYASET İLİŞKİSİ

Sanat ve siyaset arasındaki ilişki insanlık tarihinin her döneminde varlığını sürdürmüştür. Dönemin sosyolojik yapısına göre kimi zaman bu ilişki artmış kimi zaman da azalmıştır. Özellikle toplumların sıkıntılı dönemlerinde sanatçılar duruma kayıtsız kalamamışlar ve eserlerinde sık sık politik konulara yer vermişlerdir. Sancılı politik süreçler toplumsal hafızada nasıl önemli bir etki yaratıyorsa sanatın hafızasında da aynı etkileri bırakmıştır. Bu nedenle geçmişten günümüze pek çok politik imaj içeren eser kalmış ve bu eserler dönemin politik buhranını sanatın özgün ve estetik anlatımıyla silinmez hale getirmişlerdir. Toplum üzerindeki etkisi ölçüsünde siyasetin sanatı etkileyen unsurlar arasında yer alması da kaçınılmaz bir gerçek olarak varolmuştur. Siyaset, yöneten ve yönetilen farklılaşmasından doğan bir kurum olup iktidar bilimi olarak adlandırılır. İktidarın ortaya çıkışı, biçimlenişi ile ilgilenir (Tezcan, 2011: 73-74). Siyaset insanların hayatlarını ve yaşam biçimlerini yakından ilgilendiren bir faaliyet alanı olmuştur. İnsanlar bu siyaset eyleminin bir

gayesi olması gerektiğini ve bu gayenin de kendi yaşamlarını daha iyi şartlara götürmek olduğunu düşünmüşlerdir.

Sanat ise tüm etkinliklerimiz gibi var oluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinliktir. Bir bilgi biçimi olarak kendi gerçeği ve kendi sonucu vardır. Siyasetle, dinle ve yaşamımız içinde etki yaratan tüm öteki biçimlerle gerekli ilişkileri vardır. Ama bir karşı koyma şekli olarak ayrılır ve kültür dediğimiz şeyin bütünleşme sürecine katkıda bulunur (Read, Akt: Baynes, 2008: 31). Sanat ve siyaset insanlık tarihi sürecinde büyük bir etkileşim ve paralellik gösterse de sanatın özünde siyasetten daha birleştirici, yapıcı önemli bir yan bulunmaktadır. Siyaset ve sanat genel toplumsal bilincin iki farklı kategoride ve bundan dolayı da iki farklı şekilde ispatını meydana getirirler. Her ikisinin genel sosyolojik işleyişte farklı fonksiyonları olmasına karşın, birbirlerini karşılıklı besleyen ve bir bütünün farklı parçaları olmalarından dolayı, bütün aracılığıyla da birbirlerine şu ya da bu biçimde eklemlenen ve tamamlayan bir durumları da söz konusudur.

L. Kreft'e göre, sanat ve siyaset arasındaki ilişki, *farklı rejimleri ve farklı paydaları olan iki özerk alan arasında tehlikeli bir temas olarak görülen bir ilişkidir. Ortak bir yanları olabilir, yine de bunlar, iki farklı ilke ve iki ayrı mesele üzerine kurulu iki farklı güç yapısıdır ve belirli sınırları vardır. Kurallar ihlal edilmedikçe aşılamayacak sınırlardır bunlar. Sanatın 19. yüzyıldaki özerkleşme sürecinden sonra, öyle görülmektedir ki sanat ile siyaseti bir araya getirdiğimiz zaman birbirinden ayrılmış ve özerk iki farklı etkinlik alanı ortaya çıkmıştır. Siyasetin daha sıradan ve pratik olduğu, sanatın ise ekonominin her şey olduğu bu dünyada daha aşkın ve görünmez dünyaları temsil ettiği anlaşılmaktadır* (Kreft, 2008: 188). Sanatın amacı, dünyayı yorumlamak, karmaşayı biçimlendirmek, insanlara ütopyalar ve düşler önermek şeklinde iken siyasetin daha sıradan ve yüzeysel bir içeriğe sahip olduğu var olan bir gerçektir.

Sanatın politikayla olan ilişkisini en köklü biçimde irdeleyen ve temellendiren yaklaşım Marksizm olmuştur. Marksist anlayışa göre sanatçı sanat emekçisi, bir üretici konumundadır. Sanat ise toplumun farkındalığına erişme enstrümanlarından birisidir. Marksistler sanatın politikadan bağımsız olması gerçeği önermesini, modernist bir tez ve burjuva ideolojisi olarak eleştirmişlerdir. Hayatın tüm alanlarında emek sömürüsünün yaşandığı vahşi kapitalist dönem kültür endüstrisi ile beraber her yeri işgal etmiş durumdadır. Marksizme göre bu nedenle sanat, kapitalist sistem içerisinde sömürü ilişkilerini deşifre edecek, örtülü toplumsal gerçekleri açığa çıkaracak bir sorumluluğa sahiptir. Marksizm'e göre sanat sadece bir zevk aracı olamayacak kadar önemli bir iletişim aracıdır (Fischer, 1993: 13). Diğer yandan

Marksist estetik sanatın siyasetle olan ilişkisini belirli ilkeler altında bütünleştiren bir sanat felsefesi anlayışı olarak ortaya çıkmaktadır. Marksist felsefe içinde Marksist estetik, bir karşıtlık öğesidir. Bu nedenle Marksizm kapitalizme mutlak bir karşı koyuş ise Marksist estetik de kapitalist burjuva estetiğine bir alternatif meydana getirmektedir (Özderin, 2004: 34-35). Marksizme göre sanat, varlığı ile de devrimci bir yapıya sahiptir. Yaşama yeni önermeler sunmakla birlikte var olanı yıkan bir misyonu da vardır. Kapitalist sömürü düzeninde sanat piyasa koşullarına bağımlı kalmadan, iktidar ve sermaye karşısında sözünü söyleyebilen, tüm ezilen ve yok sayılanlar adına adaleti misyon edinen kollektif bilincin direniş ve dayanışma ruhunu dile getiren bir araç niteliğindedir.

Sanat ve siyaset üzerine değerlendirmelerde bulunan Ranciere ise, bu ikilinin ilişkisinden söz ederken farklı paydaları olan iki disiplin kavramına karşı çıkmaktadır. Ranciere politikanın ve sanatın işleyiş ilkelerini, duyulur olanı yeniden biçimlendirmek olarak tanımlayarak, ikisinin iki ayrı gerçeklik olduğu yanılsamasını çürütür. Ranciere göre, politik sanatın ya da sanat politikasının, kendi alanı dışındaki gerçek dünyaya müdahalesi diye bir durum söz konusu olamaz. Çünkü sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya yoktur. Ranciere' ya göre gerçeğin dışında sadece düşüncelerimizin ve müdahalelerimizin nesnesi olarak, gerçeğimiz olarak bize sunulmuş olanın yapılandırmaları vardır. Ranciere'ya göre, siyaset yaşamın yeniden şekillendirilmesinde ona yeni özne ve nesneler dâhil etmek, görünür olmayanı görünür kılmak, gürültü, ses ve söylenenlerin söz olarak dinlenebilir kılınmasından ibarettir. Ona göre, bir uzlaşmazlık yaratmaya dönük olan siyaset faaliyeti, kendisi ile birlikte bir siyaset estetiği de meydana getirmektedir. Öyleyse siyaset ile estetik arasındaki ilişki, siyasetin estetiği ile estetiğin siyaseti arasındaki ilişkidir. Yani sanat pratiklerinin ve sanatın yaşamın paylaşım noktasında yeniden biçimlendirilmesinde devreye girme tarzıdır (Sayar, 17 Ağustos 2015). Rancire'nin ifadesiyle sanat ve siyaset, ikisi de uzlaşmazlık içinde aynı zamanda, aynı ilkeyle çalışan bir yapıya sahiptir.

Sanat ve siyaset ilişkisini farklı bir noktada değerlendiren Emre Zeytinoğlu ise "Özne Sanat ve Siyaset Üzerine" başlıklı yazısında, sanatın siyasetle ilişkisinin, mevcut siyasi atmosfer içerisinde işlemekte olan bir mekanizmayı konu etmekle, onun üzerinden birtakım veriler yaymakla gerçekleşmeyeceğinin üzerinde durur. Zeytinoğlu sanatın ürettiği siyasetin, kanıksanmış siyasi bir üslubu bazı göstergeleri

kullanarak geçerli olan sisteme onay vermek ya da ona itiraz etme dili oluşturmak olmadığından söz eder. Çünkü bir sistemin içinde yer alıp "evet" ya da "hayır" diye bağırmanın hiçbir anlamının olmadığının altını çizer. Zeytinoğlu'na göre, mevcut siyasi ortamın tüm imkânlarından yararlanan sanatın, o siyasi ortamın kendisinden yararlanacağını da önceden onaylamış olduğunu, oysaki sanat siyaset üretmek istiyorsa, bunu karşılıklı çıkar ilkelerinin dışından yaşama geçirmek durumunda olması gerekliliğini vurgular (Zeytinoğlu, 1 Ekim 2017). Zeytinoğlunun vurguladığı nokta sanatın siyaset yapmasının en kabul edilebilir ve politikacılardan ayrılan yolunun ancak klişe siyaset dilinin çok uzağında yaratıcı bir dil ile mümkün olabileceği şeklindedir.

Hasan Bülent Kahraman ise, sanat ve siyaset ilişkisinden söz ederken iki alan arasındaki ilişkinin bir toplumsallık kavramını içerecekse bunu sağlamanın birçok yolu olduğunun üzerinde durur. Fakat önemli olanın bu ilişki kapsamında varolan yaklaşımın ardındaki bakış açısının olduğunun altını çizer. Kahraman tüm bunların da ötesinde bu ilişkinin şu ya da bu şekilde bir ilişki barındırıyor gibi yaklaşımlarında bir öneminin olmadığını, önemli olanın devlet, iktidar ve kurum üçgeniyle üreticinin girdiği hesaplaşma olduğunu vurgular (Bülent Kahraman, 2016: 130-132). Sonuç olarak sanat ve siyaset tarih boyunca iç içe geçmiş iki kavram olarak birçok farklı bakış açısını içinde barındırır. Düşünür, sosyolog ve ideolojik yaklaşımların dışında teorik ve kavramsal olarak iki farklı disiplin olan sanat ve siyasetin sanat tarihi açısından da köklü bir tarihi vardır.

Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek amacıyla kullanmıştır. I. ve II. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun her bölgesinde para ve madalyalar dağıtan, anıtsal heykeller yaptıran imparatorlar politik sembol ve törenlere oldukça yoğun olarak yer vermiştir. Roma'daki mimari mekânlar; zaferi, itaati ve birliği kutsayan görkemli törenler ile yağma ve savaş esirlerini sergilemek için tasarlanmıştır (Clark, 2011: 13). Sanat tarihi incelemelerinde de görülebilir ki hükümdarların kendileri de kült ikonalar ve imgeler gibi algılanarak giyim ve kuşamları tıpkı resimleri ve heykellerinde olduğu gibi görkemli ve iktidar hissi oluşturacak şekilde betimlenmiştir. Ortaçağ'da ise, dinsel ve dünyasal güçler birbirinden ayrılmaz olduğundan sanat ile politika iç içe geçmiştir. Hristiyanlığa ait temaları anlatan Ortaçağ sanat yapıtları, çoğu zaman sanatçıları

görevlendiren kilisenin veya dönemin iktidar odaklarının çıkarlarını güçlendirmiştir. 16. yüzyılın başlarından itibaren, özellikle Rönesans'ta bazı sanatçılar kişisel bir üne ulaşmış olmalarına karşın bu sanatçıların en ünlü olanları bile çoğu zaman yeteneklerini hamileri için kullanmak zorunda kalmışlarıdır.

Dinlerin pek çoğunda kutsallık deneyiminin yaratılmasında imajlar önemli bir rol oynamış ve imajlar değişik dönemlerde ve kültürlerde doğaüstü güçler hakkındaki değişik görüşleri hem ifade etmiş hem biçimlendirmiş hem de belgelemişlerdir. Aynı zamanda imajlar çoğu kez birer telkin aracı birer kült nesnesi birer meditasyon uyarıcısı ve tartışma silahı olarak kullanılmıştır. Bu yüzden de geçmişin dini deneyimlerinin keşfedilmesinde tarihçinin araçları olmuşlardır. Resmin kendisi bağımsız bir kaynak olmaktan ziyade aktarılan mesajı hatırlatma ve güçlendirme görevi görerek dinlerin yayılmasında da önemli katkıda bulunmuştur. Nüfusun okuma yazma bilmeyen ya da çok az bilen büyük çoğunluğuna ulaşmak için bilinçli bir şekilde bu yola başvurulmuştur. *Chevalier Jaucourt'un Encyclopédie'nin "resim" maddesinde yazmış olduğu gibi "her dönemde iktidarı elinde tutanlar insanlarda doğru hisler uyandırmak için resim ve heykellerden hep faydalanmışlardır"* (Burke, 2009: 51-65). Ancak hem devletlerin imajlardan yararlanma oranının hem de bunu yapma şekillerinin farklılık gösterdiğini de eklemek gerekmektedir.

Devrimler 1688, 1776, 1789, 1830, 1848, 1917 gibi birçok örnekte görüldüğü üzere, başarıyla sonuçlandıkları sürece, sık sık imajlar aracılığıyla yüceltilmişlerdir (Burke, 2009: 163). Ancak, devrim hareketleri sırasında imajların propaganda amacı ile daha çok önem taşıdığı söylenebilmektedir.

İmajlar çoğu kez, özellikle de okuma yazma oranlarının oldukça düşük olduğu toplumlarda sıradan insanların dinsel ve siyasal bilince kavuşmalarını sağlamıştır. Sanatsal üretimin sanatçının politik fikirlerini kaynak alabileceği düşüncesi ise, tarihsel süreç içerisinde ancak 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Modernizm ile birlikte gelinen süreçte ise, özerkliğe ulaşan sanat politik fikir ve politika ile olan ilişkisine son vermiş, sanatın kendi problemlerine yoğunlaştığı sanat için sanat yapma fikrine bırakmıştır. Bu düşünce, karşıtları özellikle de Marksistler tarafından burjuva bir tavır olarak nitelendirilmiş ve biçimcilik adı altında sanatın toplumsal misyonunun görmezden gelindiği noktasında eleştirilmiştir. Fakat dünyada meydana gelen gelişmelere paralel olarak ilerleyen yüzyıl içinde ortaya çıkan yaklaşımlar ile sanatın politik anlamda işlevselliği tekrar gündeme gelmiştir.

Modernleşmeyle birlikte sanatın özellikle propaganda aracı olarak kullanıldığı da görülmektedir. Rusya'da Lenin, Nazi Almanya'sında Hitler bunların en güzel örnekleri arasındadır. Faşist resimlerde imajlar genellikle yurttaşlık veya sanatçılıkla ile ilgili temalar üzerinden işlenirken İtalyan faşizminde de Musolini, bir liderlik ikonu gibi resmedilmiştir. Komünizmde ise, sanatsal tasarımlar propaganda amacı taşıyan sözcük ve göstergelerin kullanımından daha büyük bir etki yaratma maksadı ile şekillendirilmiştir. Devlet komünizminin sanattaki ifade biçimi ise, 1934 yılında Joseph Stalin tarafından Sovyetler Birliği'nin sanat anlayışı olan toplumsal gerçekçilik olarak tanımlanmış ve daha sonra birçok komünist devlette kendini göstermiştir (Arıkan, 2012: 13-14).

Toplumsal gerçekçilik 20. yüzyılın en yaygın ve en uzun ömürlü yaklaşımlarından birisi olmuştur. Toplumcu gerçekçiliğin aslında Nazi Almanya'sının kurumsal sanatına benzediği sıklıkla ifade edilmiştir. İkisi arasında çeşitli benzer ve farklı noktalar bulunmaktadır. İki ifade biçimi de 1930'larda ortaya çıkmış işçilerle köylüleri idealize eden ve liderlerini kült kişilikler olarak yücelten imgeler üretmişlerdir. İkisi de kolaylıkla anlaşılabilen biçimler kullanmıştır.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı, Vietnam Savaşı süresince yapılan propagandalarda ise halkın normal olmayan durumları normal gibi kanıksaması, savaş koşullarına uyum sağlaması ve etik ölçütleri ile önceliklerinin savaşın gerekliliklerine uyarlaması amacını taşımıştır. Propagandacılar bu amaca ulaşmak için savaşı popüler kültüre, hali hazırda yerleştirerek geleneksel görsel şifreleri kullanarak tasvir etmişlerdir. Bu yüzden asker toplama afişleri sıklıkla reklâmlara veya film afişlerine benzer biçimde tasarlanmış ve propaganda filmlerinde sinema oyuncuları, şarkıcılar, sporcu kişilikler kullanılarak savaş girişiminin resmi mesajlarının yayılmasını sağlamaya çalışmışlardır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen süreçte hızla kapitalistleşen dünya içinde sanatçılar kendilerini bir kültür endüstrisi içinde bulmuşlar ve bu duruma tepki göstererek sanat kurumlarını reddetmiş ve sokağa yönelmişlerdir. Savaş sonrası katliamlar, baskılar gibi felaketlerle birlikte sindirilen politik söylemler, avangard ile tekrar gündeme gelmiştir. 1968'lerin Fransa'sının yollarını açan Situasyonist Enternasyonel yalnızca hayatın ele geçirilmesi sloganıyla değil, Dadacılar, Fluxus ve Sürrealistlerle birlikte hayatı sanatla yeniden birleştirmeyi hedeflemişlerdir. Bunun

sonucunda sanatçılar sokakta sanatı ve siyaseti sanat üzerinden okumaya başlamışlar ve sanatın bizzat siyasetin kendisi olduğunu öne sürmüşlerdir (Bozdağ, 2015: 95-127). Bunların neticesinde yirminci yüzyıl sanatın siyaset olarak anlaşıldığı yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur. Soğuk savaşın ilerleyen yıllarında ise gelinen süreçte sanat ve siyaset açısından Amerikan gizli servisleri tarafından Amerikan demokrasisinin Sovyet komünizmine karşı üstünlük yaratmak için bir dizi çağdaş Amerikan sanatçıyı destekleyerek dünyaya tanıttığı da bilinmektedir.

Frances Stonar Saunders isimli tarihçi bu konu hakkında bize geniş kapsamlı bir araştırma sunmuş ve bu konu hakkında bizi aydınlatmıştır. Ona göre Soğuk Savaş döneminin en mühim propaganda aracı "Amerikan Soyut Dışavurumcular" ekolüdür. Bu hareketin temsilcileri de ne yaptıklarını anlamamışlar fakat dünya çapında büyük bir üne sahip olmuşlardır. Saunders "The Culturel Cold War: The CIA and The World of Arts and Letters" isimli kitabında CIA'nın Soğuk Savaş döneminde sanatsal bir gruplaşmayla birçok yazar, akademisyen ve sanatçıyı Sovyet aleyhine yönlendirdiğini belirtmiştir. Saunders'e göre CIA, Rocfeller ve Ford vakıfları gibi kurumlar, yayınevleri ve medya ile yapılan bu çalışmaya, büyük destek ve güç vermiştir (Gürkan, 14 Ocak 2015).

Kültür sanat politikalarıyla ABD böylece siyasal bir sanat programı inşa etmeye çalışmış ve sanat için sanat politikası ile siyasette tarafsız olduklarını dile getirirken, sanatın siyasete araç olduğunu göstermiştir. Sanatın direk ya da dolaylı olarak siyasi içeriğinin devam ettiğini gözlemlediğimiz 20. yüzyılda Feminizm, sol hareketler, yeni ulus devletler, azınlıklar gibi kimliği ve bağımsızlığı öne çıkaran pek çok siyasi içeriklerin ve olguların ortaya çıkmasıyla sanatın siyasi bir araç olarak algılandığı bir yüzyıl olmuştur (Üner, 25 Temmuz 2017). 1989 Berlin Duvarının yıkılması ile birlikte kültürün özelleştirildiği postmodern zamanlara gelindiğinde ise, sanat korporasyonların, büyük ulus ötesi şirketlerin kurdukları küresel ekonomideki siyasal ve kültürel ağların denetimine girmeye başlamıştır. Müzeler, bienaller ve sanatın temsil edildiği diğer mecralar sanatın, yeni hamilerinin armalarıyla donatılmıştır (Bozdağ, 2015: 95-127). Sonuç olarak Kreft'e göre, *Demokrasilerde, hatta sanatı beğeni farklılılarına dayanan özgür seçimlerin damgasını vurduğu bir alan olarak gören ABD'deki gibi rejimlerde bile, sanat kamusal önemi haiz bir alan haline gelir ve doğrudan siyasi mekanizmalarla yönetilip manipüle edilmeye başlar film sektöründe, ya da yeni bir kimlik ulus inşası sürecinde olduğu gibi. 20. yüzyılda sanat siyasi açıdan son derece önemli, dolayısıyla hayli tehlikeli*

bir alana dönüşür (Kreft, 2008: 38). Bu yeni gelişen süreçle birlikte neyin nasıl ifade edileceği dâhil tüm yönetimin iktidarın kurumları adına temsil eden küratörlere devrolması ile birlikte sanatın özerkliğinin de tekrar tartışılmaya başlandığı bir zamanın başlangıcı olmuştur. Tüm bu veriler dâhilinde Wolff'un (2000: 51-67) da belirttiği gibi sanat tarihi incelendiğinde sanatın ideolojik olduğu tezi, akademik çevrelerde yaygın bir görüş olarak kabul edilmektedir. Wolff'a göre sanat, ideolojik bir etkinliktir (Tezcan, 2011: 157). Geçmişten günümüze güç odaklarının iktidarlarını güçlendirip sürekliliğini sağlayacak ideolojik olarak yönlendirilen bir güç.

Küreselleşen dünyada, sanatın siyaset ile olan tarihsel gelişimine yeni bir bakış getiren Lev Kreft, artık günümüzde iki farklı disiplinin eski ölçütlere göre değerlendirilmesinin eskidiğine dikkat çekmektedir. Ona göre, bu iki kavramın içerik ve biçimleri değişmiş, en azından birbiri içine girmiştir. Sanat geçmişte gerçeğin bilgisine direkt katkı sağlamaktan ziyade mutluluk vadeden güzel bir şey iken, şimdilerde bu bakış açısı değişmiştir. Ayrıca, siyaset de artık uluslararası arenada birer 'kişi' gibi davranan ulus devletler arasındaki ilişki ya da belli bir toprak parçasında yaşayan insanlar arasındaki ilişkilerden ibaret değildir. Siyaset artık, büyük medya şirketlerinin işbirliği ile düzenledikleri eğlenceli gösterilerden, tartışma programları ve reality showlardan ayırt edilemeyecek derecede estetikleşmiş durumdadır. Kreft'e göre, bütün gösterilerin, nesne ve araçların çok iyi tasarlanmalarından dolayı, sanat kendini bunlardan ayırt edebilmek için, "güzel" ile arasına bir mesafe koymak zorundadır. Ne var ki, sanatsal ürünler de tıpkı sıradan ürünler gibi piyasa nesneleri haline gelmiş; bu da değerlendirme konusunda sağlam bir ölçüt ortaya koymayı olanaksız kılmıştır. Geçmişte sanatın sınırlarının belli ve daha özerk bir yapıya sahip olduğunu dile getiren Kreft, şimdi ise hiçbir şey kendi halinde değildir görüşünü ifade etmektedir (Kreft, 2008: 9- 12). Tarihsel gelişmelerin bizim üzerimizde yarattığı sonuca göre sanat ve siyaset insan hayatına dair bilgi veren iki önemli olgudur. İlerleyen zaman, gelişen ve dönüşen dünya bu iki olguyu değiştirmiş olsa da sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin günümüzde daha karmaşık bir yapı haline geldiği ve ortak bir paydada var olmaya devam ettiği görülmekedir. Sanatın siyaset ile olan tarihsel gelişiminin incelenmesi küreselleşmenin sanatı olarak kabul edilen güncel sanatın da daha iyi anlaşılması bakımından önem oluşturmaktadır.

2.2. KAVRAMSAL SANAT

Postmodern sanat anlayışının sanatı tüm yaşamın içine sokması, sanatın dar bir kesim elinde sıkışması anlayışının yıkılması, sanata karşı alternatif sanat yapılması, birçok sanat yapıtının sadece bir yapıt noktasında birleştirilmesi ve farklı noktalarda sanat eserlerinin meydana gelmesi gibi özellikler kavramsal sanat anlayışını oluşturmuştur.

İlk defa 1960'larda minimalist sanatçı Sol Lewitt tarafından gündeme getirilen kavramsal sanat "düşünce sanatı" ya da "enformasyon sanatı" gibi adlarla ifade edilmiştir. Lewitt sanatın "kavram" kısmına dikkati çekmekte ve bu yüzden 1967 yılında Artforum dergisinde yayınladığı "Kavramsal Sanat Üzerine Pasajlar" adlı yazısında sanatın özünün kavram olduğunu vurgulamaktadır. Bu düşünce çerçevesinde gelişen, "Konseptüalizm" olarak da geçen kavramsalcılık zamanla dönemin tüm alternatif biçimlerini karşılayan bir terim haline gelmiştir. Sol Lewitt'in kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performanslar ya da geleneksel türlerin ötesine uzanan yerleştirme ve çevre türündeki düzenlemeleri hem ideolojik hem de fiziksel açıdan sınırları aşmak adına aslında bu yeni yaklaşımların özünde sanatın ekonomik bir değer oluşturan, piyasa olgusuna karşı bir tepki olduğu da bilinmektedir (Antmen, 2013: 93-94).

Postmodernizmin sanattaki yansıması olarak tanımlanabilecek kavramsal sanatın içine farklı noktalarda değerlendirilmiş bir çok eseri dâhil etmek mümkündür Çünkü kavramsal sanat, postmodern sanat anlayışı ile örtüşen bir yapı sergilemektedir. Sanatın demokratikleşme gelişiminin tamamlandığı kavramsala yaklaşımın yaygınlık kazandığı insanların kendini ifade etme araçlarının nerelere dek uzanabileceğini göstermesi bakımından önemli ve oldukça politik ve devrimsel bir nitelik taşımaktadır

Nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, taslaklar, videolar, fotoğraflar ve disiplinlerarası farklı yaklaşımlar kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve pratik anlamda üretim biçimini sorgulayıp eleştiren bir devrim gerçekleştirmişlerdir. Ancak bu devrimin öncüsü, Dada akımıyla adından söz etiren Fransız sanatçı Marcel Duchamp olmuştur. Çünkü 1960'lı yıllarda sanat ortamına damgasını vuran Kavramsal Sanatın düşünsel temelleri Duchamp'ın 1910'larda

ortaya attığı "hazır nesne" (ready made) olgusuna ve özellikle 1917 tarihli "Çeşme" adlı yapıtına dayandırılmaktadır. (Görsel 1).



Görsel 1. Marcel Duchamp, "*Ountain*", 1917

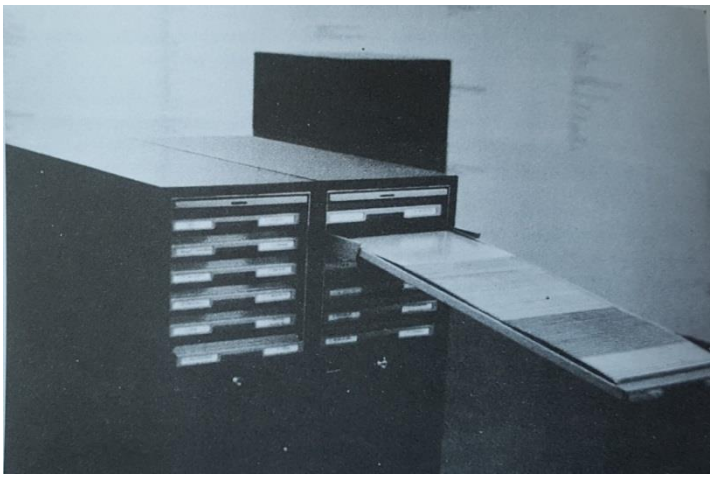
Duchamp'ın "çeşme" ismini verdiği eseri, sanat olgusunu değiştirmeye yönelik yeni bir yaklaşım olarak, 20.yüzyıl devrimci ruhunun simgesi olma niteliğini taşımaktadır. Bu açıdan bakıldığında 1960' lı yıllarda etkin olan Kavramsal Sanat'ın ve tüm ifade biçimlerinin fikirsel altyapısını, Duchamp'ın eserinin çeşitli açılımları üzerinden değerlendirmek yanlış bir değerlendirme olmaz. Bu noktada sonuç olarak Marcel Duchamp sıradan bir materyali ya da eylemi sanat olarak göstermesiyle yaratıcılık ve yeteneğin tarifinin tanımını değiştirmiş, beğeniyi şekillendiren nedenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik boyutun önüne geçmesini önererek, fikirsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir.

Duchamp ile başlayıp ilerleyen süreçte sanatın öngördüğü "düşünce olarak sanat" anlayışını felsefeyle, dille ilişkilendirerek sadece kavram düzeninde bir sanatsal yaklaşım benimseyen ilk kavramsal sanatçılar arasında Robert Barry, Joseph Kosuth, Mel Bochner, Terry Atkinson, Michael Boldwin, Harold Hurrell, David Bainbrige gibi isimler sayılabilir. Kavramsal sanatçılar sanatı, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi Strauss ve Roland Barthes'in geliştirdiği dilbilimsel çözümlemeler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlemeye çalışmışlardır. Kavramsal Sanat çalışmaları içinde Sanat ve Dil Grubu

sanat çözümlemelerini diğer kavramsal sanatçılardan daha ileri boyutlara taşımışlardır. Bu isimler arasında Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell sayılabilir (Atakan, 2008: 46). Semra Germaner ise kavramsal sanatçıların dil ile kurdukları ilişkiyi şöyle açıklamaktadır: "*Kavramsal sanatçılar sanatın önermelerinin olgusal değil, dilsel karaktere sahip olduğunu düşünmüşlerdir. Yani, fiziksel, hatta zihinsel nesnelerin davranışını betimlemezler; sanat tanımlamalarını ya da sanat tanımlarının biçimsel sonuçlarını ifade ederler.*" Kavramsal sanatçılar ressam olmadıklarını dile getirmiş, sanatsal ifadeleri için ise kavramları tercih ettiklerini beyan etmişlerdir. Sanatsal ifadelerini gerçekleştirirken de dile başvurmuşlardır (Abıyeva, 3 Nisan 2015). Kavramsal Sanatta kelimeler ve harfler, bir düşünceyi belirtmenin en net yollarından biri olarak görülmüş üretim ilişkileri de bu yönde şekillenmiştir.

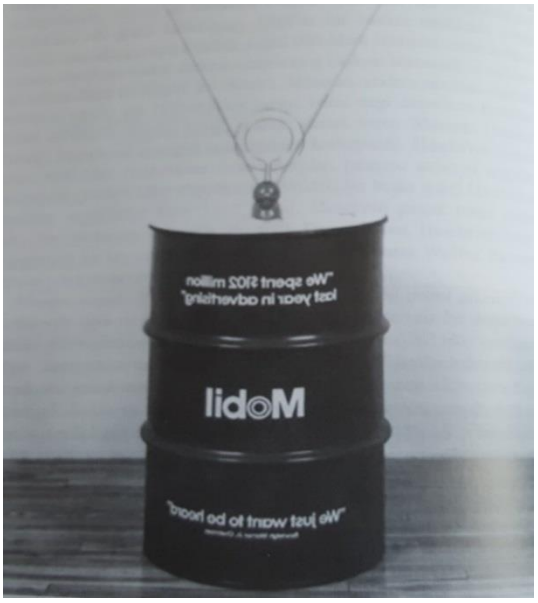
Sanat ve Dil Grubu üyeleri, Thomas Kuhn'un 1962'de yazdığı "The Structure of Scientific Revolution" "Bilimsel Devrimin Yapısı" isimli kitabında sözünü ettiği bilim devrimi ile çağdaş sanat ortamı arasında benzerlikler bulmuş ve bu kurama dayanarak etkinliklerine öğrenme ve toplumlaşma bileşenlerini de katmışlardır. Birlikte çalışan grup kişiliklerine ve yeteneklerine göre iş bölümü yapmış ve aralarındaki yazışmalarında ve dergilerinde çıkan sanatla ilgili çok sayıda belgeyi sınıflandırmaya başlamışlardır. Dizin 01 (Görsel 2). Projesi için sanatçılar metinleri, farklılıklarına göre sınıflandırıp işaretlemişler ve bütün metinleri karşılaştırdıktan sonra belgeleri alfabetik olarak sıraya dizmişlerdir. Her ne kadar bu proje dizini hazırlama çabaları sonuçtan daha önemli olsa da "Dizin 01'' tamamlandıktan sonra 1972 Kassel 5. Documenta' da sergilenmiştir.

Dizinde oluşturulan yerleştirme (enstalasyon) dört gri kaide üzerine yerleştirilen sekiz metal fiş dolabından meydana gelmektedir. Fiş dolabının yer aldığı odanın duvarları, uyumlu, uyumsuz ve farklı tabloların büyütülmüş fotokopileriye kaplanmıştır. Yerleştirmeyi anlayabilmek için izleyicinin dolapta yer alan metinleri okuması, metinlerin birbirleri ile olan ilişkilerini öğrenmesi ve metinleri sınıflandıran sanatçıların kararlarını kavraması gerekmektedir (Atakan, 2008: 50). Sanat ve Dil Grubu üyeleri, dergi metinleri ve diyalogları için araştırma ve inceleme yaparken, sanatın gelişme imkânları, sanatın içinde bulunduğu çıkmazı, sanatçı izleyici ilişkisini, sanat kurumlarının işleyiş biçimini, sanatçı ve sanat kurumu ilişkisini politik eleştirel biçimde sorgulamışlardır.



Görsel 2. Sanat ve Dil Grubu, "*Dizin 01, Yerleştirme Görünümü*", Sekiz Fiş Dolabı, Dolap Boyutları 23x9x62.5 cm, Kassel 5. Documenta, 1972

Kavramsal sanatçı Hans Haache ise, dünyanın geldiği noktada hükümetlerle büyük şirketlerin sanatı kendi çıkarlarını örtbas etmek için kullandığı görüşü üzerinden işler üretmiştir. Sanatçıya göre hangi siyasal rejimde olursa olsun, müze ve galerilere parasal kaynak sağlayanların siyasal ve toplumsal kimlikleri ortaya konulmalıdır. Haache Mobil petrol şirketi ve dünyadaki ilişkileri üzerinden 1981 yılın da gerçekleştirdiği bir galerinin duvarlarına mobil reklam ve simgelerini asarak, şirketin bir yandan ırkçılığı bir yandan da sanatı destekleyen iki yüzlü kimliğini görselleştirilmiştir (Görsel 3).



Görsel 3. Hans Haacke, "*Yaratan İzin*", Fotoğraf, 1981

Gelişen süreçte şirket sanatçıyı kara listeye aldığı için O'nun 1984'te New York Metropolitan Müzesi'nde gerçekleştirdiği "Metropolitan" isimli sergisinin kataloğunda Mobil'e ait amblem ve görüntüleri kullanması yasaklanmıştır. Şirketin bu yaklaşımı ise Haacke'nin endişelerini doğruladığını göstermektedir (Yılmaz, 2006: 232). Hache'nin çalışması şirketin yürüttüğü karanlık işler bir yana, petrol şirketlerininin günümüzde Ortadoğu gibi dünyanın birçok bölgesinde çıkar çatışmalarına ve geri dönüşü olmayan doğal felaketlere sebep olmasının yanında açlık ve sefaletin kol gezdiği dünyada reklamlara ayrılan bütçelerin birçok duyarlı insanı rahatsız edecek boyutta olduğu kabul edilmesi gereken bir gerçektir.

Kavramsal sanat alanında önemli üretimlerde bulunan J. Kosuth'a göre ise, *"Kavramsal sanatın en saf tanımı, "sanat'' ın temelini irdeleme olmalıdır"*. Kosuth, sanatı yaklaşım ya da bir ifade aracı olarak görmenin, sanat yapıtının yalnızca biçimsel niteliklerini görme anlamına geldiğini ve sonuç bir materyal ya da nesne olsa bile sanatçının niyetinin göz ardı edilmiş olabileceğini dile getirmektedir.



Görsel 4. Joseph Kosuth, "*İkinci İrdeleme'den 3. Düşünce İletişimi*", Gazete İlanı. The Sun , Melbourne, 1969

Kosuth'un 1968'te gerçekleştirdiği "İkinci İrdeleme" adlı çalışmasında (Görsel 4) gazetelerde, dergilerde, metrolarda, otobüslerde, afiş panolarında, el ilanlarında ve televizyonda izlenen ve toplumun belli bir kesitini hedef alan reklam

ya da bilgileri kullanmıştır (Atakan, 2008: 58). Kosuth çalışmasında sosyal, kültürel ve yaşam içerisindeki durumların yanı sıra sanatın kavramsallığını tanımladığı gibi kavram üzerinden sanatın temelini irdelemeye çalışmıştır.

Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" (Görsel 5) adlı yapıtı ise sanat ve dil arasında kurduğu bağın en bilinen örneklerinden biridir. Sanatçının bu eserinde bir sandalyenin fotoğrafı, yanında gerçek bir sandalye ve onun hemen yanında sandalyenin sözcüklerle yapılan bir tanımı yer almaktadır.



Görsel 5. Joseph Kosuth, "*Bir ve Üç Sandalye*", 1965

Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan düşünsel gelişimlerin ardındaki dinamikleri incelemiş, sanatın doğasını irdelediği eserleriyle izleyiciyi felsefi bir sürece davet etmiştir (Abıyeva, 3 Nisan 2015). Kosuth, sanatın düşünce önündeki en büyük düşmanının piyasa olduğunu, koleksiyonerlerin uyguladığı yönlendirmenin ise sanatçının yaratım süreci üzerinde negatif bir etki bıraktığını ifade etmiştir. Piyasaya göre şekillenen sanat, işlevini yitirmiş ve küreselleşen dünyada kültür endüstrisi aracılığı ile etkisizleştirilmiştir.

Önemli işlere imza atan sanatçıların kavramsal sanat olarak nitelendireceğimiz eserlerini çoğaltmak mümkündür. Sonuç olarak hızla yaygınlaşarak uluslararası bir alana yayılan kavramsal sanat 1960' lardan sonra gelişen tüm sanat hareketlerinin önünü açan öncü bir sanat hareketi olduğu söylenebilir. Sanatın ne olduğuna dair sorgulamaları ile izleyiciyi bir düşünce

etkileşimine ortak eden, sanatın işlevine yeni bakış açıları getiren, beceri ve yetenek yerine yaratıcılık fikrini savunan kavramsal sanat, çeşitli eğilimler halinde şu an içinde bulunduğumuz zamana kadar etkili olmuş, geleneksel sanat türlerinin sarsılması ve kavramsallaşması noktasında devrimci bir rol oynamıştır. Kavramsal sanat aynı zamanda resimsel unsurları yok etmeye çalışıp dil ile sanatı birbirine yaklaştırma çabasında olmuştur. 1960 sonrası dönemde ortaya çıkan hareket, günümüzde küreselleşmenin sanatı olarak da tanımlanan güncel sanatın en önemli dinamiklerinden olan düşünselliği sanata sokarak, sanat tarihi için de siyasetin sanatın kendisi olma noktasında önemli dönüşümlerin habercilerinden biri olmuştur.

2.3. FEMİNİST SANAT

Feminizmin kapsamı, erkek egemen toplumlarda yaşam içerisinde kadının özgürlük alanlarının mümkün olduğunca işgal edildiği yönünde gelişen sosyal, siyasal ve kültürel değer yargılarına karşı duruşu kapsamaktadır.

Kökeni itibariyle, 1789 Fransız ihtilali ile birlikte gelişen eşitlik, özgürlük önermesinden yola çıkan feminizm, kapitalist düzene, özel mülkiyetin sömürücü gücüne ve diğer klişeleşmiş tüm toplumsal düzenlere karşı duran pek çok düşünce akımı ile paralellik taşımaktadır. Kadının ezilen sınıf içerisinde yer aldığı ve değerli görülmediği düşüncesi, kadınlara duyulan güvensizlik ve şiddet uygulamaları feminizmi haklı kılan dayanak noktaları olmuştur. En büyük desteğini Marksist kuramdan alan feminizmde kadınlar, hayatın tüm alanlarında olduğu gibi sanat alanında da yüzyıllar boyu ‘‘ikinci cins’’ ya da ‘‘değişmez öteki’’ olarak tescillenmişlerdir. 1940’lardan itibaren kadınlar, kendilerini erkeklerden ayıran sebeplerin ne olduğunu araştırmışlar, toplum içerisindeki yerlerini sorgulayarak erkek egemen yapıya karşı eşit hak ve özgürlüklere sahip olmayı bir hak etmişlik olarak savunan feminist hareketin temellerini oluşturmuşlardır (Korkmaz, 2006: 194).

1960’lardan sonra küresel ölçekte meydana gelen gelişmeler feminist hareket üzerinde de kendisini hissettirmiş, gerek yerel gerekse evrensel anlamda genç nesilleri etkileyen bir yapıya dönüşmüştür. Gelişmelere paralel olarak feminizm, süreçle birlikte politik bir konum alırken, belirli bir yaşam felsefesini de dile getirmeye başlamıştır. Bu felsefenin gelişiminde küresel ve yerel düzeydeki politik,

sosyal ve siyasal alandaki yansımalar feminist algının, farklı kültürel yapılarda farklı zaman dilimlerinde oluşmasına neden olmuştur. Feminist hareketin temeldeki çıkış noktası ve objesi kadın olmuştur. Kadının toplumsal yaşam içindeki yeri, ev içi ve dışındaki rolleri, kadının ezilmişliği ve sömürüsü, cinsiyet farklılıkları, ataerkil yapı ve erkek otoriter iktidar yaklaşımları feminist hareket içinde, geniş parspektifte tartışılan konular olma özelliğini taşımıştır. Toplumsal bir hareket olarak ortaya çıkan feminizm ilerleyen süreçte politik bir harekete dönüşmüştür. 1990 sonrası küresel gelişmelerle birlikte günümüzde kadınların toplumsal yapı içindeki yerlerinin tartışılmasının yanında artık feminist hareket, gündelik siyasetle ilgili her şeyin dahil edilebileceği bir yapıya bürünmüştür. Yani, artık toplumsal eşitiliği savunan feminizm, felsefe, sosyoloji ve politikadan meydana gelen bir yaklaşım olma özelliğini taşımaktadır. Sonuç olarak 1950'lerde ilk hareketlenmeleri başlayan, asıl patlamasını 1960'lı yıllarda yapan ve 1970'lerde doruğa ulaşan, İngiltere, Amerika ve Almanya kökenli bu anarşist hareketin, iyileştirilen yasal düzenlemeler ve sosyal normlar üzerindeki etkileri düşünülecek olursa sosyal kültürel neredeyse tüm alanlarda başarıya ulaştığı söylenebilir. Diğer yandan, ataerkil bakış açısıyla sanat yapıtlarında kadın bedeninin bir arzu ve bir metaya indirgenmesine karşı çıkan feminist akım, sanat tarihi açısından da önemli bir yere sahiptir.

Sanat ortamında feminist düşüncenin gelişmesi 1960'lardan sonra yaygın bir şekilde hissedilmeye başlanmış feminist sanatçıların çoğalmasıyla sanat eserlerinde de artan bir oran gözlenmiştir. Birinci kuşak feminist sanatçılar, kadın sanatçıların ürünlerinin, nitelikleri, konumu ve değerlendirilmesi üzerinde durarak sergilerde eşit temsili üzerinde durmuşlardır. Aynı zamanda kadın bedenin temsiline, kadının doğurganlığına, ana tanrıça kültüne, kadın bedeninin biyolojik özellikleri üzerinde yoğunlaşan vajinal imgelere odaklanmışlardır (Antmen, 2012: 242). Her ne kadar feminist hareket içinde yer alan sanatçılar genel olarak kadınların yaşadıkları problemlere odaklı başarılı işler üretse de sosyal yaşam içerisinde istenilen başarıya ulaşamadığı gözlenmektedir.

Dünyada kadın hareketlerinin gelişmesi ile beraber sanat tarihi açısından da 1971 yılında Linda Nochlin, "Niçin Büyük Kadın Sanatçılar Yok" adlı makalesinin yayınlanmasıyla kadının sanattaki yerinin daha bilimsel platformlarda tartışılmaya başlanmıştır. Nochlin'e göre, kadınlara fırsat eşitliği sağlanmaması, yaratıcılık, yetenek, deha gibi kavramların erkeğe özgü olarak düşünülmesi kadınların sanat

dünyasında yer alamamış olmalarının nedenidir. Söz konusu makale diğer yandan feminist kuramın savunucularının kadın sanatçılar hakkında bilgi toplayarak onların sanat tarihine kazandırılmasını sağlamıştır (Korkmaz, 2006: 195). Aynı zamanda Nochlin'in makalesi kadın sanatçıların desteklenmesi, birbirleri arasındaki bağın kuvvetlenmesi ve kendi içinde bir örgütlülük bağının oluşturulmasına büyük katkılarının olduğu bilinmektedir.

İlk kuşak feminist sanatçılar arasında; Carolee Schneeman,'ın "Aybaşı Günlüğü" desenleri (1971) ve "Et Şenliği" (1964) performansı, Monica Sjoo'nun "Doğum" (1968), Judy Chicago'nun 22 kadın sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği "Yemek Daveti" (1974) adlı çalışmaları bulunmaktadır (Antmen, 2012: 242). İlk kuşak feminist sanatçıların peşinden gelen sanatçılar ise, kadın bedeninden ve biyolojik özelliklerden çok, kültürel yaklaşımlarla sanatsal ifadelere yönlendikleri görülmektedir.

Feminist sanat anlayışında kadın bedeninin sanatta, baştan çıkarıcı bir imge olarak sunulması, sanat tarihinde diğer yaklaşımlarla yapılmış çıplak kadın imgeleriyle farklı bakış açısına sahip olma özelliği göstermektedir. Bu durumu feminist eleştiri içerisinde ele aldığımızda beden sanatı ve feminist sanat arasında bir çatışma ortaya çıktığı gözlenmektedir. Beden sanatının bu özelliğinden dolayı ötelenmesi sanatçıların farklı tekniklere yönelmelerine sebep olan etkenler olarak gösterilebilir. Bu noktada; kendisini hiçbir zaman feminist bir sanatçı olarak ifade etmemesine rağmen çalışmalarında feminist bir yaklaşımın kendini hissettirdiği fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman'ın "İsimsiz Film Kareleri" adlı fotoğraf serisini örnek gösterebiliriz. Shermen, çalışmalarında özellikle 1950 ve 1960 lı yılların Hollywood filmlerinden etkilenerek kadınlara biçilmiş standart rollere eleştirel bir yaklaşımda bulunmuştur. Sanatçının çalışmaları gerçek anlamda oto-portreleri değil yarattığı hayali anlatıları ifade etmektedir. Sherman'ın tüm çalışmaları erotik teşhircilik ve basının tüketim kültürünün oluşturduğu basmakalıp rollerin oluşturduğu klişeleri sorunsallaştırarak göz önüne sermektedir (Fineberg, 2014: 394). Sayısız kılığa bürünen sanatçı fotoğraflarının oluşum sürecinde makyajdan kostüme kadar her türlü aşamasını kendisinin oluşturduğu bilinmektedir.

Cindy Sherman'ın çalışmaları gerçekten cesaret isteyen çalışmalardır. Beden ve kadınsal özellikler, teşhir edici bir şekilde bir kadın sanatçı tarafından ortaya

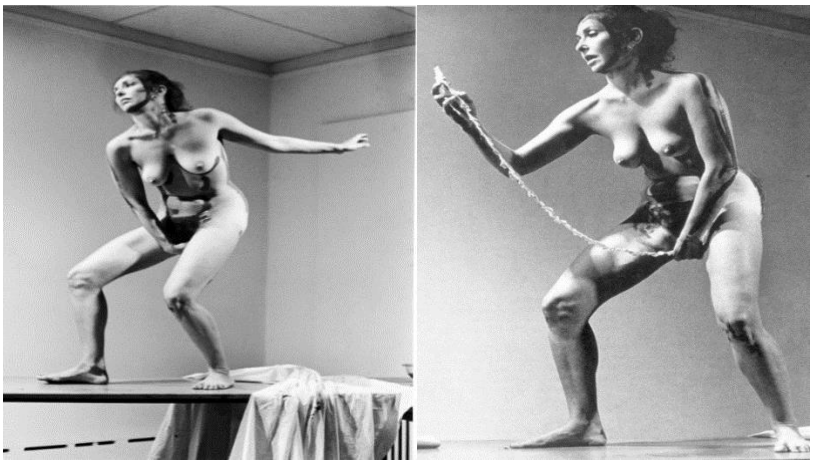
koyulduğunda kadının benliği ve bedenine kadın eliyle yapılmış bir saldırı gibi görülebilmektedir.



Görsel 6. Cindy Sherman, "*İsimsiz*", Fotoğraf, 1981

Sherman çalışmalarında Modernizmin kadın imajına getirmiş olduğu tüm değişimleri, gelişmeleri sürecin kadına yüklemiş olduğu görevleri ve kadının toplumsal yerini politik sorgulayıcı bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Bu rolleri kendi çektiği fotoğraflarında (Görsel 6) yine kendini model olarak kullanarak etkili bir şekilde görselleştirmiştir.

Diğer önemli bir sanatçı Carolee Schneemann'ın "İçteki Tomar'' adlı performansı (Görsel 7) bir kadın olarak, cinselleştirilen kadın bedeninin kontrolü noktasında gerçekleştirdiği performansları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Carolee Schneeman aybaşı döneminde, çıplak bedenin hatlarını boyayla belirginleştirip, beline bir önlük bağlayarak bir kitaptan metinler okuyarak başlattığı gösterisini daha sonra belindeki önlüğü ve kitabı atarak, vajinasına yerleştirdiği rulo şeklindeki kağıtları vajinasından çekerek üzerindeki notları okuyarak tamamlamıştır (Finerbeg, 2014: 372). Oldukça radikal ve adından söz ettiren Carolee Schneeman'ın bu performası feminist sanat hareketi içinde önemli bir yere sahiptir.



Görsel 7. Carolee Schneemann, "*İçteki Tomar*",Gösteri, 1972

B. Kruger, kontrol edilebilir grafik çalışmalarını, kadın vücudunda da uygulamak istemiştir (Görsel 8). Üst üste çıkardığı ve yoğun mesajlar içeren parçalara ayrılmış afişler istendiğinde nasıl bir araya getirilebiliyorsa, aynı şekilde kadının parçalanmış ve suistimal edilmiş konumu toparlanabilir mesajı taşımaktadır. Barbara Kruger, bu sloganıyla kadın bedeninin kendi iradesi dışında bir meta, cinsellik ya da tüketim toplumunun özendirici öğesi olmasına karşı tepkisini göstermiştir (Korkmaz, 2010: 200). Kruger'ın çalışmaları kadın bedenini bir teşhir nesnesi olarak gören ve yaptırım gücü uygulayan ataerkil yapıya karşı olarak, kadınlara ilettiği "kendi bedenini kendin kontrol et'' sloganı günümüz performans sanatçılarının da ortak dili olmuştur.



Görsel 8. Barbara Kruger, "*Dont Be a Jerk*", Screeprint, 1984

Daha önce de belirttiğimiz gibi feminist sanat ve performans sanatı arasındaki ilişki oldukça belirgin bir şekilde birbirine bağlıdır.

Kadın sanatçıların performansları, içerikleri ve oluşum süreçleri sanatçı duyarlılığının ve düşüncenin anlatısıyla ilişkili olmuştur (Yılmaz, 2010: 126). Bir başka feminist Türk sanatçı olan Canan Şenol, Türkiye de kadın olmanın getirdiği zor şartlar üzerinden giderek aile, devlet, din ve toplumsal şartlarda kadının baskı ve şiddete maruz kaldığı durumları anlatan konulara yoğunlaşmıştır. Cinsel istismarı, aile içi şiddeti, toplumsal cinsiyet çatısında ele alarak mesajlarını kendi bedeni üzerinde ifade etme yolunu seçmiştir. Şenol'ün işlerini sanat tarihine geçmiş konuların günümüz sanatında yeniden yorumlanması olarak değerlendirmek mümkündür.

Canan Şenol'ün "Kibele" ve "Sancı'' adlı çalışmalarıyla feminist bir sanatçı olan Mary Kelly'in "Doğum Sonrası belgesi'' (1973- 1979), Monica Sjoo'nun "Doğum'' (1968), Judy Chicago'nun "Doğum Projesi'' (1985) adlı çalışmaları aynı konunun farklı dönemlerde farklı bakış açıları ve anlatım teknikleri ile yorumlanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmalarda kadınların biyolojik olarak sahip oldukları ayrıcalıkla, çocuk doğurma ve çocuk yetiştirme gibi özellikleri üzerinde durmuştur (Gouma- Matthew, 2012: 13). Şenol "Türk Lokumu" (2011) adlı sergisinde yer alan çalışmalarını (Görsel 9) sanat tarihinde Jean Auguste Dominique, Gustave Leonard de Jonghe, François Boucher gibi pek çok sanatçı tarafından ele alınmış "Odalık" çalışmalarından yola çıkarak üretmiştir. Batılı erkek sanatçıların gözünden bir odanın içine sıkıştırılmış, şehvetli, davetker doğulu kadın imgesini eleştirel bir şekilde "Türk Lokumu" adı altında sanatçı tarafından yeniden görsele aktarmıştır (Yılmaz, 2010: 1299).



Görsel 9. Canan Şenol, "*Türk Lokumu*", Galeri x-ist, 2011-12

Şenol 2011-12 "Türk Lokumu" performansında bizzat kendi bedenini kullanmıştır. Örneklem olarak feminist anlayış ya da bakış açısı ile üretim yapan

sanatçıları Nan Goldin, Mona Hatoum, Kara Walker, Marina Abromovich, Orlan gibi isimlerle artırmak mümkündür.

Sonuç olarak güncel sanat, siyaset açısından değerlendirildiğinde feminist sanat önemli bir yere sahiptir. Çünkü feminist sanat, ataerkil yapı içinde tüm yerleşik değerlere karşı başkaldıran hem sanat tarihi açısından hem de politik açıdan önemlidir. Feminist sanat hareketleri kadınların demokratik haklarının kazanılması, sosyal yaşam içindeki konumları ve sanat tarihi açısından erkek egemen yapıya karşı verdikleri mücadeleler yanında, feminist eleştiri içerisinde kadına biçilmiş roller, toplumsal cinsiyet, kimlik temaları ile birlikte bedenin cinsiyet ayrımcı rolü gibi konular üzerinde durarak önemli bir yere sahip olmuştur. Feminist sanatçılar kadın ve kadına ait her türlü nesnenin cinsellik, erotizm ve tüketim kültürünün bir parçası olma durumunu eleştirirken kendi bedenlerini sanat nesnesi olarak kullanmışlardır. Diğer yandan feminist hareket gerek toplumsal gerekse de sanat tarihi açısından verilen özverili mücadeleler neticesinde kadınların tüm toplumsal alanlardaki yerinin artık eskisi gibi olamayacağını elde ettiği başarılar neticesinde göstermiştir.

2.4. PUNK KÜLTÜR

Rock içerisinde punk kelimesi, ilk olarak 60' lardaki ABD garaj grupları için kullanılmıştır. 70' lerin ikinci yarısında doğan bir rock türü bu adla anılmıştır. Punk rock, rock'a alternatif bir müzik olarak ortaya çıkmıştır. Ancak genel olarak, punk' lar rock' ın alternatifinin de rock'tan ayrı düşünülemeyeceğinden, kaçınılmaz olarak rock çatısı altında birlikte dile getirmişlerdir (Solmaz, 1994: 91). Punk kültürün ortaya çıktığı andan itibaren özellikle müzik, moda ve tasarım üzerinde büyük bir etki yarattığı popüler ve modern kültürün görsel ifade biçimlerinin değişmesinde de etkili olduğu söylenebilir.

Punk'ın tarihine bakıldığında; 1976'da İngiltere'de ortaya çıktığı görülmektedir. İngiliz punk grupları kendilerinden önceki gruplardan çok farklı bir müzikal tarz ve alt kültürel oluşum meydana getirerek yeni bir akım geliştirmişlerdir. New York' taki rock gruplarının isyankarlığı İngilizleri de etkilemiştir. Zaman içinde bu gruplar kendilerine özgü yeni bir tarz yaratmışlardır. Punk rock'un İngiltere' de ortaya çıkmasına neden olan etkenlerin başında ise, 2. Dünya Savaşı' ndan sonra İngiltere'nin içinde bulunduğu yüksek işsizlik olmuştur. İşsiz kalmak, hayat

pahalılığı vb. gibi sosyal problemler büyük sorunlar ve olumsuzluklar yaratmıştır. Bu etkenler punk rock'un altyapısını oluşturmuştur. Müziğin içinde barındırdığı ironik yapıya politik bir öğe de eklenmiş İngiliz punk'ı estetik kaygılarla hareket etmesinin yanında bilinçli bir proleter yapıya da bürünmüştür (Young, 1999: 10-11). Tarihsel olarak anlaşıldığı üzere punk'ın ortaya çıkış noktasında toplumsal problemler, büyük sorunlarla karşılaşan geniş kitlelerin içinde bulunduğu durum, özellikle müzik ile bir ifade aracına dönüşmüş sonrasında toplumun tüm katmanları üzerinde bir etki gücüne dönüşmüştür.

Davi Rowe göre punk, 1970 yılında "kendin için, kendin yap" kültür üretimi düşüncesiyle bir rock üslubu üretmek için bir araya gelmiştir. Maddi ve kültürel koşullar, gençlik kesiminin yaşantıladığı işsizlik ve yabancılaşma, düşük düzeyli teknolojik gelişme; kent merkezi bölümlerinde bohemler ve işçi sınıfı gençliği arasında ittifaklar hazırlama da durumcu hareketin (sitüasyonizm) yeniden dirilişi ve irili ufaklı etkenler punk'ın oluşmasında önemli gelişmeler olarak kabul edilmektedir (Rowe, 1996: 75). Punk'ın ortaya çıktığı 1970 dönemleri, ayrıca postmodern süreç olarak anılan sokağın siyasetle buluştuğu avangard sanat hareketlerinin bir ivme kazandığı politik yönden hareketli anların yaşandığı bir dönem olmuştur.

Felsefesi olarak punk'ın temel yaklaşımı "gelecek yok" sloganıyla özetlenmektedir (Young, 1999: 7-8). Punk'taki "gelecek yok" sloganının savunulmasına neden olan olay ise savaş sonrasında İngiltere'nin içinde bulunduğu ağır koşullardır. Punk kültürünün içinde İngiltere'nin sosyal durumuyla ilgili kötümserlik havası, gerçekte harcamalar konusunda en üst düzeyde kesintilere giden ve sanayi işçi çıkarımlarına dayalı para politikaları güden İngiliz hükümetinin çözüm üretemeyen politikaları olmuştur. 1980'li yılların basınında okullarından yeni mezun olmuş İngiliz gençler artık kendileri için gerçek anlamda gelecek yok anlayışı içine düşmüşlerdir (Şimşek: 53). Bu koşullar içinde şekillenen punk özellikle geleceğinden kuşku duyan gençler tarafından dönemin iktidar politikalarına karşı bir başkaldırı hareketine dönüşerek güç odaklarını kendilerine has tarzlarıyla hem uyandırmış hem de onları tedirgin eden örgütlü bir yapıya ulaşmıştır.

Müzik ile kendini ifade eden punkların diğer gruplardan ayrılan önemli noktaları arasında rock roll'un alt türlerinin hiç birinde görülmeyen bir biçimde solistlerin boğuk bir sesle ve kulakları rahatsız eder bir şekilde şarkı söyleme

biçimleri olmuştur (Laing, 2002: 13). Punk'taki bu ayırt edici özelliklerin, farklılıklarının kökenini rock'ın içinde barındırdığı isyan ruhuna dayanmaktadır.

Punk'lar yaşamlarının her noktasında marjinal özelliklere sahip olmuşlardır. Özellikle, yabancılaşma en üst düzeyde görülmüş ve bu durumlar punk yapanların somut sembolleri olmuştur. New York underground rock akımından büyük ölçüde etkilenmiş olan saldırgan punk yine de, underground rock akımından oldukça farklı bir karaktere sahip olmuştur. Underground rock çı gençler orta sınıf değerlerin tamamen karşısındayken; punk estetiğini savunanlar ise, kendilerine özgü giyim kuşam, dans ve davranışlar açısından özel bir hareket tarzına sahip olmuşlardır (Young, 1999: 12). Punk'ların tepki duydukları şeyler arasında artan işsizlik, ahlaki değerlerdeki ciddi dönüşüm, veya yoksulluğun yeniden keşfinin yanında İngiltere'nin çöküşü ile birlikte gençlerin saldırı, endişe ve hayal kırıklığı üzerinden dışa vuran hareketleri olmuştur.

Punk'lar yaşama ve düzene karşı tehditlerini sahnede göstermişlerdir. Düzensizliği sevdikleri için eğence kültürünün geleneksel oluşumlarını da alt üst etmişlerdir. Punkların en önemli özelliklerinden birisi de konserlerinde ve diğer eğlencelerinde dinleyicilere hem yaşam biçimi olarak hem de fiziksel olarak yaklaşmaları olmuştur (Hebdige, 2004: 104). Punk rock İngiltere'de işçi sınıfına ait gençliğin o gün şartlarının içinde bulunduğu sıkıntılarını dışa vurmayı sağlayan bir müzik türü haline gelmiştir. Bu durum, topluma karşı duyarlılığı en iyi vurgulayan kesim olarak görünmelerine yol açmıştır. Ancak punk yalnızca, bu müziği yapan ve dinleyen kesimlerin içinde bulunduğu sıkıntıları ortak duygu yoluyla ifade etmede gerçek başarıyı yakalamış ve bu müziğin estetik bir anlayış etrafında eğlence ilkesine uygun olarak örgütlenmesine de engel olamamıştır (Young, 1999: 15). Punk'ın bu özellikleriyle sanatı politikleştiren devrimci bir yapıya sahip olmasının yanında avangard bir yapıya sahip olduğu da söylenebilir.

Punk'lar içinde bulundukları durumu protesto etmek için kendilerini birer toplumsal artık olarak sunmuşlardır. Özellikle giyimlerinde, köle kıyafetleri, zincirler, deriler vb. sadomazoşist malzemeleri çok kullanmışlardır. Takı olarak takılan jiletler ve bedene geçirilen çengelli iğneler gibi aksesuarlar punk' a özgüdür. Punk giyim tarzının ve estetiğinin yaratıcısı olarak kabul edilen Londralı modacı Vivienne Westwood giysilerini kahramanların elbiseleri olarak sloganlaştırmış ve

bunları giymenin bir tavrı ya da bağlılığı yansıttığını söylemiştir. Vivienne' ye göre giysiler genellikle fikirleri sözlerden daha iyi anlatan bir özelliğe sahiptir. Punk' ın yıkıcı tavrının kökenininde ise Dada akımı olduğu söylenmekte ve bu ifadenin de pek çok yazar tarafından desteklendiği görülmektedir (Şimşek: 51). Dadaizm izleyicilerini kışkırtmak için açık ve ahlak dışı bir mizahi dil kullanmış ve bunun yanında anlamsızlığı ve anti sanatı savunmuştur. Bu yaklaşımlar açısından punk ve Dadaizm arasındaki felsefi bağın güçlü olduğu da anlaşılmaktadır. Punk akımının üyelerinin de kendilerini sık sık yeni Dada olarak nitelendirdikleri de bilinmektedir.

Punk'lar politik birçok eylemin içinde yer almışlardır. Punk kültürü, her türlü kurulan devlet düzenini, köleliği ve yönetimi reddeden isyankâr olan anarşiyi seçmiştir. Pekçok punk grubunun şarkı sözlerinde hükümetlere karşı yöneltilen hakarete varacak eleştiriler yer almış kadın hakları, doğa, hayvan hakları, ırkçılık karşıtlığı, savaş karşıtlığı gibi konular ana sorunsalları olmuştur. Punklar yeryüzünde var olan sistemler ve bu kısır döngü haline gelmiş sistemler neticesinde yaşanan dikta ortamlarına karşı bir alternatif olan anarşizmi savunmuşlardır. Gençlik veya burjuva karşıt kültürlerden ayrı bir yaklaşım olarak punk'lar kömünizmi ve muhafazakâr demokratik devletlerin sol versiyonlarının yanı sıra kapitalizmi de reddetmişlerdir. İktidarda olan partilerin hayata geçirdiği reformlar çoğu zaman devletçi çözümsüz ve yüzeysel bulunarak kınanmıştır. Komünizme konusunda ise birçok punk, komünist pratiğin en azından sözde geçerli olan insan hakları ve proleterya desteği konusunda anlaşmışlardır. Punk gruplarının birçok üyesi belli başlı konularla ilgili benzer hedefler noktasında olduğu için devrimci, sosyalist, komünist parti, Marksist, Leninist, Maoist grupların düzenlediği birçok eyleme birlikte katılmıştır

Punk'ların medya konusundaki fikirleri ise önemlidir. Onlara göre medya, halkı kontrol etmek için kullanılan bir propaganda aracıdır. "Medyadan nefret etme, medya sen ol'' sloganıyla harekete geçen punklar sistemin elinde olan yayınları okumak yerine fanzinleri okumayı tercih etmişlerdir. Punkların kendi aralarındaki bilgi alış verişi genellikle sokaklarda dağıtılan fanzin adlı küçük yayınlar aracılığı ile gerçekleşmiştir. Fanzinler, olaylar, performanslar ve konserler hakkında bilgi vermektedir (Young, 1999: 17). Alnernatif punk basının aracılığıyla eldeki sınırlı kaynaklardan derhal ve hızlı bir şekilde üretilen tek şeyin elbise ve müzik olmadığını göstermektedir. Bu bağlamda fanzinler, bir birey veya grup tarafından hazırlanan,

eleştiri, makale ve seçkin punklarla yapılan görüşmelerden oluşan, olabildiğince ucuz ve az sayıda üretilip zımbayla birleştirilen ve punklara sempati duyan birkaç dükkân tarafından dağıtılan dergiler olma özelliğini taşımaktadırlar (Şimşek: 54). 70'li yıllardan 90'lı yıllara kadar iletişim hayatını bu şekilde sürdüren punk medyası, zamanla daha geniş kitlelere ulaşarak ün kazanmış, büyük albüm anlaşmalarına imza atarak yükselişe geçen punk ile birlikte ilerlemiş, yüksek tirajlı dergiler hatta televizyonda rock programları yapmaya başlamış, bunun sonucu müzik kanalları bile açılmıştır.

Sonuç olarak punk kültür, politika ve estetiği ile kurumsallaşmış sanat teorileri ve bunu yaratan topluma, toplumsal sisteme karşı doğmuş bir tepki olmuştur. Punk, sanatçıyı devrimci olarak gören geleneksel ve kalıplaşmış davranış ve yaşam biçimine karşı yıkıcı bir oluşum olarak bireyin kişisel gelişimini yönlendiren, yaşam biçimini şekillendiren toplumsal organizmayı her şeyin suçlusu olarak gören saldırgan ve anarşist bir örgütlenme olarak şekillenmiştir.

2.5. SİTÜASYONİSTLER

"Sitüasyonist Enternasyonel" 1957'de İtalya'nın Cosio d Arroscia kasabasında kurulmuştur. Hareketin iki lideri Cobra'dan gelen Asger Jorn ve Guy Debrod olmuştur. Ancak Jorn 1961 yılında ayrılmıştır (Debord, 2015: 301). Sitüasyonist hareket, hem bir sanatsal avangard, hem de rutin hayatı özgürce şekillendirme yolu üzerinde deneysel bir inceleme olarak ve sonuç itibari ile yeni bir devrimci karşılaşmanın pratik ve kurumsal inşasına katkı olarak karşımıza çıkmaktadır (Debord, 6 Haziran 2013). Sitüasyonist enternasyonel aynı zamanda politikayı estetikle buluşturan avangard sanat hareketlerinin gelişmesine de oldukça katkıda bulunan varolan sisteme alternatif yollar arayan anarşist yapısı ile de göze çarpmaktadır.

Sitüasyonist hareket, 1968 Fransız öğrenci ayaklanmalarında adını tüm dünyaya duyurmuş, sosyal yaşamda estetik ve siyasal bir devrimi hedefleyen, 1956-1972 yılları arasındaki dönemde aktif olmuş, Avrupa kökenli enternasyonel anarşist ve muhalif bir örgüttür. Sitüasyonizmin beslendiği ideolojiler politikada Marksizm ve anarşist sosyal demokrasi, sanatta ise Dadaizm, Sürrealizm, Cobra, Lettrism ve

Enternasyonel Bauhaus olmuştur. Grubun hedefi genel olarak "oyunlar'' vasıtası ile sosyal günlük yaşamdaki zorunluluk ve yabancılaşmayı sona erdirip insanların yaratıcı potansiyellerini ortaya koydukları "kurulmuş durumlar'' yaratmak olmuştur.



Görsel 10. Stüasyonist Enternesyonel, "*Manifesto*", Fotoğraf, 1960

20. yüzyıl boyunca sanat kuramına karşı çıkan birçok sanatsal akım bağlamında, Sitüasyonist Enternasyonel, sanat dünyasının kesin reddine giden en radikal akım olmuştur. Debord, Sitüasyonist Erternasyonel'in dikkatini neo-kapitalist toplum eleştirisi üzerine yoğunlaştırmıştır (Perniola, 2015: 92). Dünyayı değiştirmek, bunun için devrimci atmosferi yaratmak sitüasyonistler için önemli noktalardandır. Sitüasyonist Enternasyonelin görevi bir avangard enternasyoneli ne yüceltecekse onu yapmak üzerine kuruludur. Debord temel amaçlarından söz ederken sitüasyonlar inşa etmek, kısa süreli yaşam ortamlarını somut olarak kurmak ve onları daha tutkulu bir düzeye dönüştürmekten söz etmektedir. Sitüasyonistler, birbiri ile sürekli etkileşim halinde olan iki büyük bileşenin yani hayatın maddi ortamı ile onun kışkırttığı ve onu alt üst eden davranışların karmaşık etkenleriyle yönlendirilen bir müdahale geliştirme tezinde olmuşlardır. Debord'a göre sitüasyonistlerin inşası gösteri kavramının modern çöküşünün ötesinde başlamaktadır (Debord, 2015: 301). Sitüasyonist kuram, sürekli olmayan bir hayat kavramını korkusuzca savunmaktadır.



Görsel 11.Fransa, "*Öğrenci Ayaklanmaları*", Fotoğraf,1968

Aktif oldukları 20. yüzyılda iktidarın ve kapitalizmin gündelik hayatın her anına girdiğinin farkında olan, sitüasyonistlere göre kapitalist toplumda insanların boş zamanı yoktur. Her an işgal edilmiş ve ücretlendirilmiş durumdadır. Sitüasyonistlere göre başıboşluk, kapitalizme indirilen bir darbe niteliği taşımaktadır. Nitekim sitüasyonistler bütün sistemi yani var olan düzenin sadece politik değil, gündelik niteliklerini de göz ardı etmeden bir devrimin imkansız olacağını düşünmüşlerdir. Sitüasyonistlere göre, hayatı yeniden yaratmanın tek yolu isyan etmekten başka bir alternatifin olmadığı görüşü üzerinden şekillenmiştir.

Gösteri toplumu kavramı ilk kez Guy Debord' un aynı isimli 1967 tarihli kitabında yayınlanmıştır. Debord, eserinde sosyal yaşantının sahip olmaktan çok görüntüye dönüştüğünü iddia etmektedir. Gösteri insanları ihtiyaçları olmayan şeylere ihtiyaçları varmış gibi inandırmakta, onlara hiçbir gerçeği olmayan sıkıntılar yüklemektedir. Tüketim üzerine yapılandırılmış kapitalist düzende bireyler sürekli olarak tüketici olmaya ve üretmeye yönlendirilmektedirler. Bunu günümüzde her yeri işgal eden reklam sütunları, izleyicisini kandırmak ve etkisizleştirmek üzerine kurulmuş ekranlar ve dahası rutin sosyal ilişkiler gibi yansımalarda görmek olasıdır. Debord'a göre, gösteri toplumu kendini her saniye var etmektedir. Çünkü bu toplumun içinde var olan bireyler kişilik tanımlamalarını tüketim üzerinden yapmakta ve bu nedenle günlük hayatlarını ve sosyal ilişkilerini bu olgular üzerinde şekillendirmektedirler. Bunun neticesinde ise gösteri toplumunun şüphesiz kaçınılmaz sonucu yabancılaşma kavramıdır. Debord'un ve sitüasyonist

enternasyonal'inin temel amacı bu yabancılaşmayı yok ederek insanları gösteri toplumunun tahakkümlerinden kurtarmak olmuştur (Debord, 2014, 18-22). Kapitalist



Görsel 12. Fransa,"*Öğrenci Ayaklanmaları*", Fotoğraf, Paris, 1968

Sistem içerisinde şekillenen her şeye karşı olan sitüasyonistler gösteri toplumu içinde yer alan sanat anlayışlarına da karşı olmuşlardır.

Her türlü estetikleştirmeye karşı çıkan sitüasyonist eylem, meta fetişizminin parçası olarak gördüğü sanat eseri kavramını da acımasızca eleştirmiştir. Sanatçı olarak tanımlanmak sitüasyonistler için kabul edilemeyecek bir yakıştırmadır. Sitüasyonistlerde estetiğin yerine konan kavram politik eylemlilik olmuştur. Sitüasyonist harekette yaratılan durumlar bir teori oluşturmaktan çok yaşamın absürd oluşuyla ve dolayısıyla eğlenceyle ilişkilidir. Sitüasyonistlere göre modern kapitalist toplumda her şey bir gösteriye dönüştüğünden, bu çevrenin dışına çıkmak olası değildir (Yılmaz, 2012: 62). Debord' a göre birleştirici bir atmosferin ve olaylara dayanan bir oyunun kollektif biçimde örgütlenmesiyle, somut ve kasıtlı olarak inşa edilmiş bir an aynı zamanda inşa edilmiş bir sitüasyondur. Debord sitüasyonist kavramlardan söz ederken, "sitüasyonist" sitüasyon inşa etme kuramıyla ve pratik faaliyetiyle ilgili olan, sitüasyonların inşasıyla uğraşan kişi, sitüasyonist enternasyonel üyesi şeklinde tanımlamaktadır. Debord'a göre sitüasyonizm ise, sitüasyonist kavramından yanlış bir biçimde türetilmiş anlamsız bir terimdir. Sitüasyonizm diye bir şey yoktur. Debord'a göre, sitüasyonizm kavramı anti-

sitüasyonisler tarafından üretilen bir kavramdır (Debord, 2015: 313). Bunlarla birlikte sitüasyonistler kendi fikirlerinin daha da net anlaşılması açısından sitüasyonist hareketi tanımlayacak kavramlar ve tanımlara başvurmuşlardır.

Sitüasyonistlerin davranış tarzı yolunda kavram olarak tanımlamalarındaki ilk girişim "derive'' adını verdikleri kavramla hayata geçirilmiştir. Bu kavram çevrenin hızla değişim yoluyla girişilen tutkulu bir alt üst etme pratiği ve psikocoğrafya ile sitüasyonist psikoloji incelemesinin amacını taşımaktadır. Derive kavramı, kentsel toplumun koşullarıyla bağlantılı bir davranış tarzıdır. Terim aynı zamanda kesintiye uğramayan belirli bir dolanma sürecini ifade etmektedir (Debord, 2015: 313). Guy Debord, "derive kuramını" İnternatonale Sitüationniste (SE) dergisinin 1958 Aralık ayında çıkan ikinci sayısında yayınlamıştır. Debord derive kavramını, Baudelaire' den başlayarak, rasyonalizme başkaldıran ve avangard hareketin tutkusu haline gelen flanörlüğün sitüasyonist tarzı şeklinde açıklamıştır. Kavram aynı zamanda sitüasyonistlerin urbanizme ve psikocoğrafyaya duyduyu ilgiyi açıklamaktadır. Sitüasyonist yöntemlerden biri olan derive, oyunbaz, yapıcı davranış ve psikocoğrafi etkilerin farkında olmayı gerektirmektedir. Bu yönü ile klasik gezi ve gezinti kavramından farklılaşmaktadır. Rastlantı derive kavramında önemli bir rol oynamaktadır. Debord'a göre "derive"den çıkarılacak dersler, modern bir şehrin psikocoğrafi eklenmelerinin ilk araştırmasını tablolaştırmaya izin vermektedir (Debord, 2015: 315). Debord'un da açıkladığı gibi Derive sitüasyonistler için önemli bir kavramdır.

Sitüasyonistler için diğer önemli bir kavram ise "deteorunement" kavramı olmuştur. Deteournement, gösteri toplumu ve onun dayattığı imgelerin reddedilmesinin başka bir boyutudur. Detournement'ı, Guy Debord, sitüasyonist enternasyonel'in Aralık 1959'da yayınlanan üçüncü sayısında açıklamaya çalışmıştır. Detournement, yani önceden var olan sanatsal unsurların yeni bir bütünde yeniden kullanılmasıdır. SE'nin kurulmasından önce ve sonra çağdaş avangardın değişmez eğilimlerinden biridir. Detournemet'in iki temel yasası, detourne edilmiş özerk unsurların her birinin önemini yitirmeyi ve aynı zamanda her bir unsura yeni bir görüş ve etkisini kazandıran bir başka anlamlı bütünün düzenlenmesidir. Detournement kavramının kendine özgü gücü eski anların ve yeni anlamların birlikte var olması sayesinde zenginleşmiş olmasından kaynaklanmaktadır. SE'in var olan malzemenin eleştirel bir yağmalaması, eleştirel bir sabotaj olarak gördüğü

detournement stratejisine özgü ilk sergi Asger Jorn'un 1959'da açılan "Modifikasyonlar'' isimli sergisi olmuştur. "Resim bitti yaşasın resim" sloganıyla açılan sergi, eskici ve bitpazarlarından toplanan sanat heveslilerinin boyadığı olmamış resimler üzerine Jorn'un yaptığı modifikasyonlardan meydana gelmiştir (Debord, 2015: 317). Sergi bu anlamda, sitüasyonist bir resim ya da müzik eseri olamaz, sadece bu araçların sitüasyonist biçimde kullanılması söz konusu olabilir yaklaşımını barındırmaktadır. Daha temel anlamda ise, sitüasyonistler tarafından üretilen detournement gibi kavramlar bir propaganda yöntemi olma özelliğini taşımaktadırlar.

Sitüasyonizmin gösteri toplumunun imgeleriyle savaştığı bir başka alan ise psikocoğrafya kavramıdır. Psikocoğrafya kavramı ise coğrafi çevrenin bilinç olarak örgütlenmiş olsun olmasın bireylerin duyguları ve davranışları üzerindeki özgül etkilerin incelenmesi olarak tanımlanmıştır. Psikocoğrafi ise psikocoğrafya ile ilgili olan coğrafi çevrenin duygular üzerindeki doğrudan etkilerini dışa vuran anlamına gelmektedir. Psikocoğrafyacı ise psikocoğrafi fenomenleri, inceleyip kaydeden kişi olarak tanımlanmıştır (Debord, 2015:313). Psikocoğrafya kavramı açısından sitüasyonistler için şehircilik önemli bir konu olmuştur. 1958'de Costand ve Guy Debord, Amsterdam bildirisinde sitüasyonistlerin her fırsatta kültür alanında özellikle de hayatın söz konusu olduğu her yerde gerici ideoloji ve güçlere karşı mücadele edilmesi gerektiğinin üzerinde durmuşlardır. Kent planlaması üzerinde durulan bildiride çevreci yaratılmış bir sitüasyonun birleştirici bir yaklaşım meydana getirdiği ve kent planlamasının özgür bir toplum sitüasyonu yaratmanın vazgeçilmez koşulu olduğundan söz edilmiştir (Costand ve Debord, 2015: 306-308). Bu açıdan bakıldığında sitüasyonist hareket içinde yer verilen her kavram gibi psikocoğrafya kavramının sitüasyonistler için ne kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak sitüasyonistler, 20. yüzyılda kapitalizmin toplumsal ve sosyal yaşama müdahalesi üzerine yaptıkları incelemelerde Marksizmi çağdışılığından kurtarmış ve aşırı sola yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. "Derive", "Psikocoğrafya", "Detourrement" ve "Gösteri Toplumu" gibi önemli inceleme ve eylem biçimlerini devrimci terminolojiye kazandırmışlardır. Bunlara paralel olarak sitüasyonist enternasyonel her şeyden önce bir bireyin düşünsel dünyasını ve bilincini özgürleştirerek yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarmayı amaçlayan anti-otoriteryen bir örgüt olarak tarihte önemli bir yer edinmiştir. Örgüt gösteri toplumunun kavramları,

hapsettikleri imgeleri, sınırlarının dışına çıkararak yeni anlamlar inşa etme ve günlük hayattaki yabancılaşmayı kırma yoluyla özgürlüğün elde edibileceğini savunmuş ve avangard sanat hareketleri üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Diğer yandan sitüasyonistler derive, detournement, psikocoğrafya gibi kavram ve eylemlerle günlük yaşamı dönüştürmeyi hedeflemişlerdir. Tüm bu veriler dikkate alındığında gösteri toplumunun öğeleri 21. yüzyıla gelindiğinde hala mevcutken sitüasyonist enternasyonel'e başarısız bir hareket demek pek olanaklı bir görüşü yansıtmamaktadır. Hareketin kapitalizmle savaşında yenilmekten çok farklı bakış açıları ile bilinç ve uyanış noktasında başarılı olduğu kabul edilmesi gereken bir gerçektir.

2.6. FLUXUS

Fluxus, 1962'de Almanya' nın Wiesbaden kentinde, Litvanya kökenli ABD' li sanatçı, grafik tasarımcısı ve mimar George Maciunas'ın öncülüğünde gelişen bir sanat hareketidir (Rona, 1997: 597). George Maciunas, New York'tan Nam June Paik, Yoko Ono, Dick Higgens, Alison Knowles, Almanya'dan Josef Beuys, Wolf Vestell ve başkalarının da içinde bulunduğu bir grup sanatçıya "Fluxus'' adını vermiştir (Fineberg, 2013: 218).

Maciunas, Litvanya Kültür Derneği için çıkarılması düşünülen dergiye bir ad ararken "Fluxus" ismini sözlükten bulmuş daha sonra bir sergi davetiyesinin arkasına bu ismi yazmıştır. Maciunas'ın sözlükten bulduğu flux akış, arındırma, hareket, kabarma,bolluk, çokluk,y ükseliş, çıkış gibi anlamlara gelmektedir (Yılmaz, 2006: 262). Kelime anlamlarından da anlaşıldığı gibi fluxus sözcüğünün durağanlığı reddeden bir yapısı vardır. Fluxus kelimesi doğadaki ve insan yaşamındaki akışı, değişimi, devinimi, yeniliği ifade etmektedir. Bu anlamda sürekli değişen bir atmosferde sanat eseri de tamamlanamaz devamlı değişen ve gelişen bir yapıya sahiptir.

Antmen fluxustan söz ederken, *John Cage' in New York' taki New School of Social Research' te (Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu) verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan George Maciunas, "Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russolo'dan, hazır nesne fikrini Marcel Duchamp'dan, kolaj fikrini Dadacılardan, bunların hepsi, John Cage'le sonuçlandı'' diyerek Cage'*

in hazır nesne fikrini hazır-ses şeklinde kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarınınsa hazır nesneyi hazır eyleme dönüştürdüğünü dile getirmiştir (Antmen, 2009: 204-205).

George Maciunas, yine Fluxusla ilgili yayımladığı bildiride dünyayı burjuva yaşamından temizlemekten söz etmiştir. Sanat karşıtlığından söz eden Maciunas gerçeğin yüceltilmesini önermekte, politik ve kültürel yapıların, eylemlerinin ortak bir işbirliği içinde olmaları gerektiğini dile getirmiştir. Bu bağlamda Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Dada ne ise İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Fluxus odur savunmasını yapmıştır (Şahiner, 2008: 52). Şahiner'in açıklamalarından da anlaşıldığı gibi fluxus ortaya çıktığı andan itibaren kendisini yeni dada hareketi olarak tanımlamaktadır.

Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmaları ile sanatta politik alternatif bir yaklaşımın savunucuları olmuşlardır. Günümüze kadar varlıklarını sürdürmekle birlikte, en etkili dönemleri 1962-78 arası olmuştur. Maciunas ve Fluxus sanatçıları bütün Fluxus işlerini seri üretebilmek amacıyla yaratıcı eylemi kimliksizleştirmeye, ortak çalışmayı öne çıkarmaya ve eşsiz nesne üretmekten kaçınmaya odaklanmışlardır (Atakan, 2008: 66). Kollektif bilinç ile üretim ilişkilerine giren fluxusun önemli bir özelliği de disiplinlerarası yaklaşım içinde her türden sanatçıyı bir araya getirme özelliği olmuştur. Fluxusun bu yaklaşımı bir nevi Bauhaus'u da anımsatır bir özelliğe sahiptir.

Ulusallık karşıtı gibi politik fikirlerle hareket eden fluxsus diğer yandan estetik düşüncelerden çok toplumsal kaygıları barındıran sanat ve sanatçının her türlü ayrıcalıklı konumunu anarşist bir biçimde reddeden; bunun yerine sade eğlendirici, kabiliyet gerektirmeyen bir tavrı barındıran yapıya sahiptir (Yılmaz, 2008: 268-269). Fluxus hareketinin konserleri, performansları ve ürettiği yayınlar birçok farklı disiplini ve disiplinlerarası sanat üretimini etkilediği gibi 1960'ların sonlarından itibaren ortaya çıkan performans sanatı, kavramsal sanat ve süreç sanatı gibi hareketleri de etkilediği bilinmektedir.

Fluxus'un ünlü temsilcisi J. Beuys 1962 yılında Nam June Paik ile George Maciunas aracılığıyla Fluxus'a katılmış ve aynı yıl "Toprak Piyano" adıyla ilk eylemini gerçekleştirmiştir. 1963'ten başlayarak düzenli olarak Fluxus olaylarına katılan sanatçı bu alanda çeşitli eylemler yaratmıştır. Bunlar arasında Marcel Duchamp'ın "Sessizliğine Paha Biçilmez", "Ölü bir Tavşana Resimleri Nasıl

Açıklamalı?" (Görsel 13) 1965, "Eurasia", bunlar arasında sayılabilir (Germaner, 1997: 65).



Görsel 13. Joseph Beuys, "*Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılmalı*", Düsseldorf, 1965

Beuys "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılmalı'' performansında kapitalist çağdaş dünya insanına bir acıyı anlatmak ölü bir tavşana anlatmaktan daha zor ve anlaşılmaz olduğunu ima etmektedir. Beuys bireyin devrim fikrine sahip olduğunu, devrimin ise öncelikle insanın kendi içinde gerçekleştirilmesi gerektiğini dile getiren bir yaklaşım içinde olmuştur

Beuys'un, "Amerika Beni Seviyor Bende Amerika'yı" gibi performansları, da klasik sanatın dar alanlarını ve anlayışını eleştirdiği gibi sınır tanımayan bir sanatçı jenerasyonunun öngördüğü devrimci sanat anlayışının insana, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını da ifade etmektedir. Diğer yandan Beuys performansları ile sanatı, kişisel politik bir tavır olarak toplumsal dönüşüme yönelik bir söz söyleme aracı olarak kullanan bir sanatçı kimliğinede sahip olmuştur. Bu bakış açısı ile sanatçı, kendi tabiri ile eserlerini sosyal heykeller olarak tanımlamaktadır.

Fluxus hareketinin önemli ismlerinden Nam June Paik ise, televizyonları yeniden yapılandırdığı yaklaşımlarıyla, aracın yaygın kullanımını ironik bir dille ele almış ve ona karşı mesafeli duran ilk sanatçılardan biri olmuştur. İlk kez televizyon ekranını malzeme olarak kullandığı "Televiyon Budası'' (Görsel 14) ya da "Yaşayan

Bir Heykel İçin Televizyon Sutyeni" gibi yapıtları bu anlamda dikkat çekici örneklerdir.

Paik bu çalışmasıyla doğu düşünce sisteminin simgesi olan Buda heykelini ekran başına oturtmuş ve gerçek olanla, yanılsamalı görüntünün karşılıklı yarattığı etkiyi sorgulamıştır (Şahiner, 2008: 61). Diğer yandan günümüzde kültür endüstrisi içinde görsel ve sosyal medyanın toplumlar üzerindeki etkileri düşünüldüğünde Paik'in çalışması medyanın yığınlar üzerindeki etkisinin zaman içinde neredeyse tanrısal bir güce erişeceğinin habercisi gibidir.

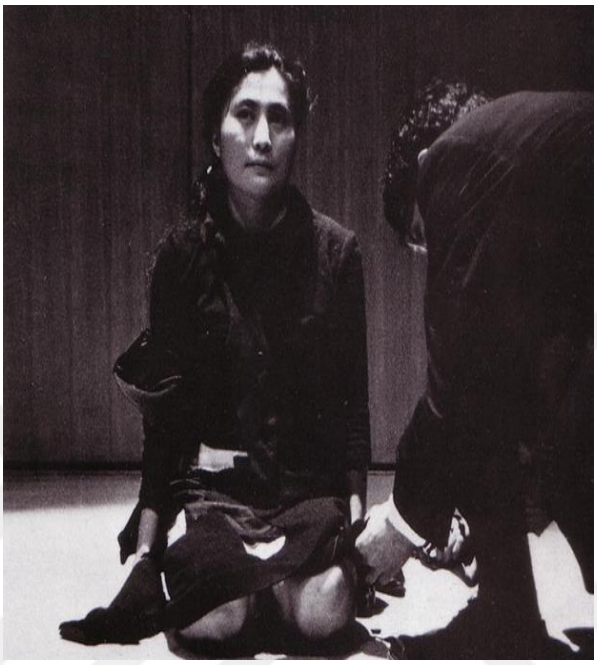


Görsel 14. Nam June Paik, "*TV- Buddha*", 1974

Fluxus sanat akımının üyesi olan Paik, çalışmalarında müzik, video görüntüleri ve heykeli birlikte kullanarak, videonun sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanılmasında da öncü rol oynamıştır.

Çalışmaları ile dikkatleri üzerine çekmeyi başaran Yoko Ono ise, 1964'te Kyoto'daki Yamaichi Hall'de sergilediği "Kesilmiş Parças" (Cut Piece) isimli performansı radikal ve ilham verici (Görsel 15) çalışmalarından biri olarak kabul edilmektedir. Performansta Ono, elinde bir makasla sahneye çıkar ve izleyiciyi giysisinden parçalar kesmesi için davet eder. İzleyiciler giysinin neredeyse tamamını kesip atarken Ono bacaklarını altına toplayıp hareketsiz ve sessiz biçimde oturur. Kesilen parçalar gündelik ilişkilerin altında yatan cinsellik ve şiddet ile ilgili tedirgin edici duygulara göndermede bulunur (Fineberg, 2013: 226). Bununla birlikte Ono kendisini istismara maruz kalan birey olarak hareketsizlik ve saldırganlık arasındaki

çelişkileri sorgulamaya çalışmıştır. Performasına izleyici de dâhil eden sanatçı izleyicinin de gündelik yaşamın zorlaşması, duyarsızlık, şiddet kültürünün yaygınlaşması noktasında birey olarak katkısını ve oyunun bir parçası olma özelliğini taşıdığını politik ve ironik bir dil ile ima etmektedir.



Görsel 15. Yoko Ono, "*Kesme Parçası (Cut Piece)"*, Yamaichi Hall, Kyoto, Performans, 1964

"Yüksek Sanat ve Yüksek Fiyatlandırmanın Reddi" yaklaşımı açısından Robertt Watts'ın 1965/1969 yılları arasında gerçekleştirdiği "Parmak İzi'' (Finger Prints) isimli çalışması da fluxusun önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Görsel 16).

Watts, "Fingerprint'' isimli çalışmasını plastik kutu, kâğıt ve alçıdan oluşturmuştur. Watts' ın işi kapitalist sistem içerisinde şekillendirilmiş sanata yüksek fiyatlandırmanın ve fiyatlandırma sistemine alıştırılmış sanat izleyicisinin beklentilerini boşa çıkartmayı amaçlamıştır (Arapoğlu, 2009: 75). Sanat ve piyasa arasındaki ilişki düşünüldüğünde Watts'ın yaklaşımının günümüzde de hala güncelliğini koruduğu görülmektedir.



Görsel 16. Robert Watts, "*Fingerprint (Parmak izi)"* , (Zemin üzerine siyah baskı),12.1 cm x 10.2 cm,1965/1969

Fluxus' un bu yaklaşımından dolayı sanat piyasası da politik olarak Fluxus'a uzun zaman yaklaşamamıştır. Bunun sonucunda belirli bir süre dâhilinde Fluxus'un bu konuda başarılı olduğu söylenebilir. 1964 yılına tarihlenen Dniell Spoerri'nin "31 Variation on a Mela, (Bir Menüde 31 Çeşitleme)'' isimli çalışmasında ise, Watts gibi sanatsal yaratım sürecinde nesne seçiminde somut malzemeler üzerinden yola çıkarak ürettiği görülmektedir. (Görsel 17).

Sanatçı New York'ta Allan Stone Galerisi için ürettiği işinde yemekten sonra oluşan görüntülerin fotoğraflarını çekmiş ve bu görüntüleri "Yemek Çeşitlemeleri, Numara, Tarafından Yenildi", "Fluxus Eşyaları" başlığı altında sergilemiştir. Daha sonra bu çalışma masa örtüleri olarak da üretilmiştir. Bu çalışma Fluxus sanatçılarının belirli bir temaya farklı açılardan yaklaşımlarda bulunarak, aynı konuyu nasıl farklı ele aldıklarını göstermesi açısından önemlidir.



Görsel 17. Daniell Spoerri, "*31 Variation on a Mela, (Bir Menüde 31 Çeşitleme)"*, 1964

Fluxus sanatçıları yaşam ve sanat arasındaki bütün engelleri kaldırmaya çalışmışlar ve bu mücadele içerisinde sokak gösterileri, ses enstelasyonları, performanslar ve elektronik müzik konserleri düzenlemişlerdir. 1960'lı yıllarda, Fluxus'ta deneysel sanat etkinlikleri gençliğin psikolojik ruh halinin bir yansıması olmuş, geleneksel sanat tavrı dışlanmış, kalıcılık yerine gelip geçicilik felsefi bir tavır olarak benimsenmiştir. Sonuç olarak Fluxus burjuva değerlerine karşı çıkarken, aynı zamanda bireyin kendi varoluşu ve gücünün farkına varması ve tepkisini en aşırı biçimde, korkusuzca göstermesini amaçlamıştır. Fluxus en başından beri sanatçının bir deha olarak allanıp pullanmasına ayrıcalıklı bir yerinin olmadığını savunan, tepkilerini daha çok anarşist tavırlarla dile getiren bir hareket olma özelliğini taşımaktadır. Diğer yandan, Fluxus hareketi sosyal, politik, kültürel hareketlerle kaynaşarak ortaya çıkan bir oluşum olmuştur. Fluxus sanat, kapitalist dünyada kurumlara ve kurumlaşan sanata karşı politik tutum ve tavır belirlemiş, sanat hareketlerini bu yönde eyleme dönüştürmüştür.

2.7. ARAZİ SANATI (LAND-ART)

Dünyanın küreselleşmesinin bir neticesi olarak kültür endüstrisi ve sanayileşmeye hizmet etme ihtiyacı ile tahrip edilen doğa, bütün dünya insanlarını etkilediği gibi, sanat ve sanatçı içinde önemli bir sorun teşkil etmeye başlamıştır. 19. yüzyılın sonlarında başlayan Endüstri Devrimi ile tahrip edilen doğa, farklı

disiplinlerden birçok sanatçı tarafından sanatın konu ve malzemesi olarak kullanılmış ve değerlendirilmiştir.

"Arazi Sanatı", "Yeryüzü Sanatı", "Çevre Sanatı", "Toprak Sanatı" gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde, sanatçıların geleneksel galeri mekânlarına yönelik teslim olmayışlarının yanında süreç içerisinde gelişmeye başlayan çevreci hareketler de önemli etkenler arasında olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında negatif yansımaları daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın, tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran Arazi Sanatı, tabiatı görünür kılan, doğaya dair farkındalık yaratmayı amaçlayan, gelişen, dünya karşısında doğayı kutsayan bir anlayışın ürünüdür. 1960'lardan 1980'lere uzanan süreçte etkin olan Land Art, ABD'de yaşanan gelişmelerden ayrı düşünülemez. Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk, cinsiyet ve kültür bağlamında adil hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup biten dinamiklerinden etkilenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen galeri ve müzelerin seçkin tavrına tepki göstermiş, alternatif mekân arayışlarına girmiştir (Antmen, 2013: 253-256). Arazi sanatı sanatçıları çağdaş sanatın uygulama alanını büyütmek isteyen, sanat piyasasına karşı çıkan, müze ve galerilerin dışında üretim ilişkisine giren bir eğilim içinde olmuştur. Sanat tarihçileri arasında Arazi Sanatı, Minimalizm'in yanında, doğal nesne kullanımı ve süreçselliği bakımından da Arte Povera, eserlerin genellikle kalıcı olmayan doğası nedeniyle Happening, hatta bazen sanatçının doğaya direk müdahale sürecine odaklanması bakımından Performans Sanatı ve Kavramsal Sanat ile yakın bağlar taşıyan bir hareket olarak nitelendirilmiştir.

Resim ve heykelin geleneksel sınırlarının dışına çıkan, yeni arayışlar peşinde koşan Land Art sanatçıları için sanatın anlamı politik olarak sistemin içerisinde yer alan galeri ve müzelerin dışına çıkıp, materyal olarak bütün dünyayı kullanmak şeklinde karşılık bulmuştur. Sanat üretimi açısından boşluk ve tüm alanlar Land Art ile artık sınırsız zenginlik kazanmıştır. Mekân olarak dünyayı düşünen sanatçı, fikirlerini eylemleştirebilmek için her türlü malzemeyi, mekânı, doğayı hatta dünyayı kullanabilmektedir. Land Art'ın önemli temsilcileri olarak Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt, Walter De Maria, Richard Long, Andy Goldsworty gibi isimler sayılabilir.

Robert Smithson, 1970'lerde kuşatılıp sınırlandırılmış müze ve galeri mekânlarından uzaklaşarak çöllerde büyük kara parçalarını kullanmış, kapitalist çıkar ilişkilerin yarattığı doğanın katliamına karşı çevre bilincine farkındalık meydana getirmek maksadıyla çalışmalarını şekillendirmiştir (Görsel 18). Büyük kara parçalarını kullanan geometri ve endüstriyel alandaki çağdaş geometri uygulamaları arasındaki farklılıkları sergileyen Smithson'ın "Spiral Jetty'', adlı çalışması yeryüzü sanatının önemli eserlerinden olmuştur.



Görsel 18. Robert Smithson, "*Sarmal Anafor (Spiral Jetty)",* Siyah Kaya, Kaya Tuzu ve Toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah,1969-70

Sanatçı Tuz Gölünün yapısına müdahale ederek meydana getirdiği spiral biçimindeki çalışmasında, doğal olarak var olanın özüne ait unsurun insan tarafından yapılan müdahaleyle, izleyiciyi etkileyen bir şekle dönüşmesini sağlamıştır.

Land Art temsilcilerinden Andy Goldsworty ise, (Görsel 19) doğayı soyutlayıcı bir şekilde ele almıştır. Doğada gördüklerini sanata dönüştürme mücadelesinde olan sanatçı, akla gelebilecek her türlü doğal malzemeden yola çıkarak soyut formlarda heykeller meydana getirmektedir (Yılmaz, 2006: 252).



Görsel 19**.** Andy Goldsworthy, "*Blanced Rocks*", Morecambe Bay, Lancashire, May 1978

Klasik heykel metotlarına bağlı kalmayan sanatçı doğada bulduğu materyalleri kendi çalışma ilkeleri doğrultusunda kullanıp bir sistem oluşturmaktadır (Çapar, 2015: 169). Doğayı oyun alanı olarak yorumlayan sanatçı, eserlerinde de doğadaki var olan formlar üzerinde soyut görseller oluşturarak insan ve doğa arasındaki ilişkiyi sanatsal üretimin odak noktasına taşımaktadır.

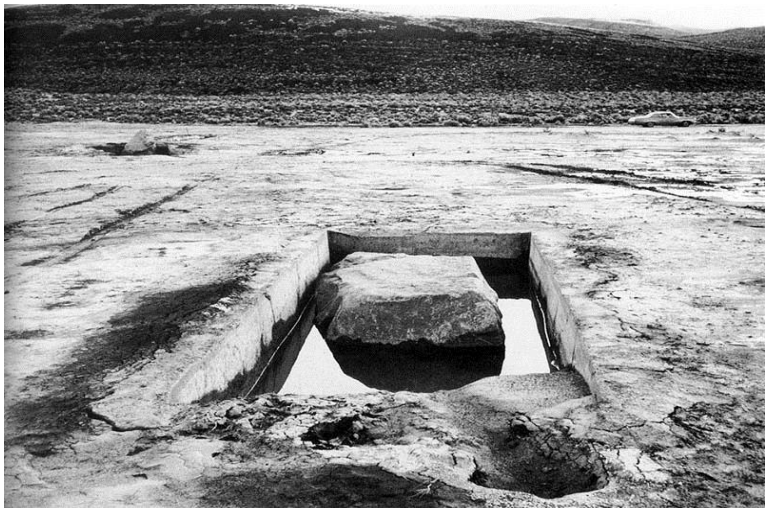
1960 sonrası doğaya yönelik eserler üreten Richard Longda, şehirleşme kültürü, kültür endüstrisi ve endüstriyel hayatın sosyolojik ve sosyo-kültürel etkilerini sorgulamasının yanında tabiata, yönelerek onun güç ve kudretini dile getiren işler üretmiştir (Görsel 20).



Görsel 20. Richard Long, "*Connemara Scupture*", İreland, 1971

Sanatçı, endüstrileşmenin aksine doğanın barındırdığı, sakin, huzurlu ve yapay olmayana politik bir yaklaşım ile dikkat çekerek farkındalık yaratmaya çalışmıştır (Yılmaz, 2006: 244-46). Japonya, İngiltere ve İrlanda gibi ülkelerde doğa yürüyüşlerine çıkan sanatçı, bulduğu materyalleri heykeller yaparak işlerini fotoğraflamış ve bu dünya yürüyüşlerinde edinebildiği nesneleri galeride sergilediği işlerinde de kullanarak yapmış olduğu yürüyüşlerine göndermede bulunmuştur.

Bir diğer Amerikalı sanatçı Michael Heizer'in işleri de mekân, uzam, doğal manzaralardan görünümler ve jeolojik oluşumlarla ilgilidir. Önemli bir tabiat hayranı ve çevreci olan Michael Heizer, 1969 tarihli "Yerinden Edilen Yerine Konulan Kütle" adlı çalışmasında üç büyük ebatta granit parçasını Sierre Dağları'ından yüz kilometre mesafedeki Nevada Çölüne taşımış ve bunları zeminde açtığı betonla sıvanmış çukurlara yerleştirmiştir (Görsel 21). Çalışmasında sanatçı, endüstrileşen ve hızla betonlaşan dünyada doğa güçlerini sorgulamasının yanında, büyük yapılar inşa etmek için doğadaki materyalleri uzak mesafelere taşıyarak insanın günümüzde doğa üzerinde yarattığı çirkinliği politik ironik bir dil ile eleştirirken uygarlık tarihine atıfta bulunmuştur.



Görsel 21. Michael Heizer, "*Yerinden Edilen Yerine Konulan Kütle (Displaced Replaced Mass*)", Granit ve Beton 30.8x 243.84 M, Silver Springs, Nevada, 1969

Walter De Maria, işlerinde kapalı mekânlardan ziyade doğaya yönelen sanatçılardandır. Kaliforniya'da bir çölde, birbirine paralel birer mil uzunluğunda

kazdığı iki çizgisel yol onun yeryüzü merakının önemli göstergelerinden olmuştur. Doğa, tıpkı eski insanlara ait izleri sildiği gibi bu çizgileri de zamanla silmiş, geriye fotoğraflar kalmıştır.



Görsel 22. Walter De Maria, "*Yıldırım Alanı (The Lightning Field*)", Paslanmaz Demir Çubuklar Ortalama Yükseklik 6.29 m, Kapladığı Alanı 1.609.34 X 1.005.84 m, Quemado yakınları Mexico, 1977

Yıldırım alanı, De Maria'nın en bilindik işlerinden biridir (Görsel 22). New Mexico'nun güneyindeki geniş bir alanda gerçekleştirdiği bu iş için De Maria 400 adet paslanmaz çelik kazık kullanmıştır. Bunlar 65'er metre aralıklarla en ve boyları 16'ya 25 cm lik sıralık bir dizi halinde, bir ızgara oluşturacak biçimde dikilmiştir. Arazi engebeli olmasına rağmen kazıkların uçları aynı seviyededir. Sanatçı seçtiği bölgeyi çok yağmur almasından dolayı seçmiştir. Çelik kazıkları da o bölgeye düşen yıldırımları toplamak için dikmiştir. Gökte çakan şimşekler ve kazıklara düşen yıldırımlar, küreselleşen ve silahlanma yarışının sınır tanımadığı dünyada nükleer bir savaşın başımıza neler getirebileceğinin simgeleri olarak kullanılmıştır (Yılmaz, 2006: 244). De Maria'nın küçülen dünyada özellikle gelişmiş ülkelerin nükleer silahlara yaptıkları yatırımlar düşünülecek olursa dikkat çekmek istediği konunun önemi de daha net anlaşılabilir.

Sonuç itibari ile 1960 sonrasında yeryüzü ve doğaya müdahaledeki eğilimler, doğaya olan yönelişi ortaya koymuştur. Geçmişten bu güne değin, doğadan ilham alan sanatçı, yeryüzü sanatıyla doğa ve arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak doğanın bizzat içinde yer almıştır. Land Art sanatçıları, sanat piyasasına karşı politik

bir duruş sergilemesinin yanında çevreci sanatsal bir üslup geliştirmiş, uçsuz bucaksız doğa alanlarını kendi yaklaşımlarıyla biçimlendirip izleyiciye sunma olanağı sağlamışlardır. 1960'lı yılların hareketli ortamının arkasından kapitalist sisteme göre şekillenen galeri, müze ve sergi alanlarının dışına çıkıp mekan olarak bütün dünyayı kullanan, Land Art sanatçılarının taş ocaklarında, çöllerde, madenlerde, büyük arazilerde, dağlarda gerçekleştirdikleri çalışmalar, sanatın tanım ve eylemliğinde artık bütün sınırların aşılarak yepyeni anlamlar yüklendiği, mekan algısının gitgide sonsuza açıldığını göstermektedir. 1960'lı yılların sosyolojik şartlarının meydana getirdiği ortam içerisinde Land Art plastik sanatlara yeni bir bakış açısı getirmiş, özellikle sanat piyasasına karşı duruşunun yanında 1960 ve 1980 yılları arasında dünyada farkındalık yaratan bir sanat hareketi olmuştur.

2.8. YOKSUL SANAT (ARTE POVERA)

1960 ve 70' lerde üretilen önemli sanat eserlerinin, yalnızca biçimciliğe bir tepki olmayıp, kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin bir devamı olduğu söylenebilir. Bu sürekliliği sağlayan sanat hareketlerinden bir tanesi de Arte Povera'dır.

Sanat tarihçisi Germano Celant "Arte Povera'' terimini bir tiyatro sanatçısı olan Jerzy Grotowski' nin "yoksul tiyatro'' fikrinden ödünç aldığını ifade etmiştir.

İsmi konulan Arte Povera, Eylül 1967'den itibaren olgunlaşmaya başlayan, klasik estetiği alt üst etmeyi amaçlamış, İtalyan ve dünya sanatının güçlü bir hareketi olmuştur. Bu hareketin kökeninde "sanatın bireyselliğine'' dönük bir yan bulunmaktadır. Hareketin sözcülüğünü sanat eleştirmeni Germano Celant üstlenmiştir. Celant'ın dile getirdiği Arte Povera hareketinin yakındığı iki durum söz konusu olmuştur. Bunlardan birisi genel sanat atmosferinden "iğrenme," ikincisi ise "sanatın iyice özgürleşememe problemi" dir. Arte Povera 1962'den başlayarak sosyal ve politik gelişmelerden güç almış, dahası bu gelişmeler sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca çekilen bazı filmler ve yayınlanan bazı kitaplar, Arte Povera sanatçılarını çok etkilemiştir. Örneğin 1962' de yayınlanan Umberto Eco'nun "Opera Aperta' sı (Açık Yapıt)" itici güçlerden birisi iken, arkasından 1963'te Fellini, Godard, Kubrick ve Visconti gibi sinemacılar, akımın kimlik kazanmasında oldukça önemli olmuşlardır. Yine Beatles müziği, Heinrich Böll, Che Guevara,

Vietnam gibi olguların yarattığı sosyal politik durumlar Arte Povera'cıları etkilemiştir. Bunlara ek olarak 1967'de "Bit'' isimli bir çağdaş sanat sergisinin Milano'da açılması, Arte Povera'nın gelişimini körükleyen nedenler arasında olmuştur (Eroğlu, 2014: 9-10). Eroğlu'nun da açıklamalarından anlaşıldığı gibi küreselleşen dünyada Arte Povera'nın şekillenmesinde edebiyattan sinemaya, felsefeden, sosyolojiye, politikadan, müziğe yirminci yüzyılın şekillenmesinde önemli olan her şey Arte Povera sanatçıları için bir ilham kaynağına dönüşmüştür.

Arte Povera ilk kuvvetli çıkışını 1967'de Cenova' da Galleria La Bertesca' da "Arte Povera IM Spazio'' adıyla organize edilen sergide duyurmuştur. Celant' ın etrafında ilk başlangıçta toplanan sanatçılar Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pini Pascali ve Emilio Pirini gibi isimler olmuştur. Bu sanatçılar, sanat nesnesi yerine, yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymak istemişlerdir (Atakan, 2008: 40). Bu dönemde, grup içinde yer alan sanatçılar, sanat açısından kavram ve farklı nesnelerden hareketle o günkü sanat anlayışının gidişatını değiştirmek için yola çıktıklarını ifade etmişlerdir. Arte Povera kelime anlamı itibari ile "Yoksul Sanat'' anlamına gelse de her türlü kavram ve malzemeye açık oluşuyla içerik boyutunda yoksun olmadıklarını göstermişler ve dönemin sanatına politik yeni bir nefes getirmişlerdir.

Cleant, "Arte Povera (Yoksul Sanat)" adıyla kaleme aldığı tanıtım yazısında, bitki ve minerallerin yanı sıra sanat arenasında artık canlı hayvanların da yerini aldığını belirtmektedir. Cleant'a göre, sanatçılar doğayı yansıtan imge yaratıcıları değil, doğanın birer parçası olmalıdırlar. Sanatçı gerek zihinsel, gerekse ruhsal varlığını yeniden keşfetmek için, tıpkı bir simyacı ve büyücü, gibi doğal varlıkların kökenlerine inmeli ve yeni kompozisyonlar yaratmalıdır. Cleant'a göre, politik bir şekilde düzenlenen yaşamın kendisi zaten sanattır (Yılmaz, 2006: 249). Cleant'ın ifadelerinden anlaşıldığı gibi insan için önemli olan doğayı hâkimiyet altına almak ya da yansıtmak değil, değerli olan doğayla birlikte yaşayabilme kültürünü yaratabilmektir. Yoksul sanat içerisinde yer alan sanatçıların eserleri inclendiğinde Cleant'ın dile getirmek istedikleri daha net anlaşılabilir. Örneğin Yoksul Sanat içinde yer alan Mario Merz "Giap İglu'' ismini verdiği işleri ile tanınmaktadır (Görsel 23). Merz, iglularını ortaçağda yaşayan İtalyan Leonardo Fibonacci'den öğrendiği bir sayı dizisi ve bundan türeyen sarmaldan yola çıkarak üretmiştir.



Görsel 23. Mario Merz, "*Giap İglu*", Yerleştirme Görünümü, Çapı 3m, 1968

Fibonacci'nin de Araplardan öğrendiği bu sayı dizisi, basit bir toplama işlemine dayanmaktadır. Bir önceki sayı ile bir sonraki sayının toplanmasından oluşan: 1,2,3,5,8,13,21,34 diye devam eden bir sayıdır bu. Yapılan araştırmalara göre, bir daldan çıkan yaprakların ya da daha başka canlıların gelişiminde de buna benzer matematiksel orantılar görülebilmektedir. Sanatçının işinde sarmal belli bir noktadan kıvrılarak çıkan ve sonsuza kadar büyümeye meyilli bir şekil olarak, hem sonsuzluğu hem de mekânı simgeleyen bir özelliğe sahiptir. Eklendiği sayı dizisi ve sarmal, asimetriktir. Bu ise doğanın kendi kendisini üretmesinin çoğalmasıdır. Merzi'ye göre, iglu üç boyutlu bir spiraldir. Bir çadır, bir şemsiye ya da kubbeye benzediği için zaman ve mekân birliğinin simgesidir (Yılmaz, 2006: 250). Yani sanatçının ürettiği işin kendisi bir bakıma doğal bir varlık olma özelliğini taşımaktadır. Bu yaklaşımda Cleant'ın dile getirdiği, "politik bir şekilde düzenlenen yaşamın kendisi zaten sanattır", ifadesini açıklar gibidir.

Yunan sanatçı Jannis Kounellis ise birey ve doğa arasındaki bağı inceleyerek, sanat deneyimini daha gerçek kılmak istemiştir. Sanatçının en devrimci eylemi olarak kabul edilen 1969'da Roma' da ki Attiko Galerisi'nde on bir canlı atı birbirine eşit aralıklarla yan yana yerleştirmesidir (Görsel 24). Kounellis, bu çalışmasıyla sanat yapıtının doğadaki her hangi bir nesneden farklı olmadığını göstermiş, ayrıca insan yapımı yapay sanat, sanat dünyası ile doğanın dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır. Bu bağlamda Jannis Kounellis'in yerleştirmesi belki de Arte Povera'nın manifestosonu özetleyen e önemli işler arasında gösterilebilir.



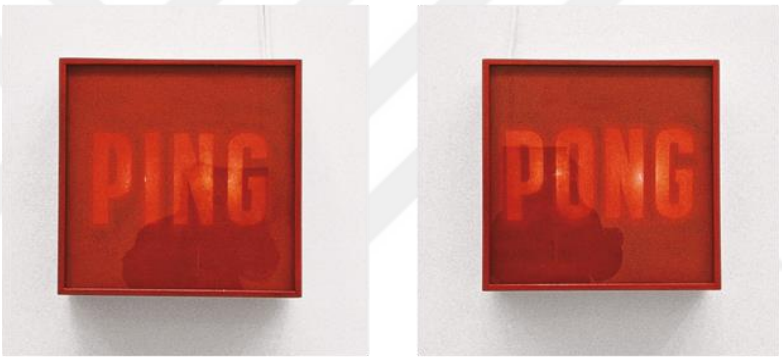
Görsel 24. Jannis Kounellis, "*Cavalli, Yerleştirme Görünümü, Canlı Atlar*", Attiko Galerisi, 1969

Arte Povera sanatçıları resim, heykel, enstelasyon vb. farklı ifade şekilleri arasında ayrım yapmamış ve hiyerarşik ayrıştırmaları da bilhassa kabul etmemişlerdir. Bunun sonucunda ise, sanatta düşünce önem kazandıkça disiplinler arası ayrım da önemini yitirmiştir.

Arte Povera'nın diğer isimlerinden Alighiero Boetti ise, yapıtlarında her türlü materyal ve teknikten yararlanan geniş perpektife sahip sanatçılardandır. Farklı alanlarda ilişkiler kurarak, söz konusu bakış açılarını, geniş perspektifli düşünsel dil algısıyla geliştirmesini bilen Boetti, 1966'ya ait yapıtı "Yearly Lamp'' ta (Görsel 25) elektrikli bir mekanizmanın mekân içinde konumlanmasıyla bir sorgulamada bulunmak istemiştir. Yine 1966'ya ait bir başka çalışması (Görsel 26) ''PingPong'' ismini taşımaktadır. Yan yana pingpong yazan iki yüzeyin değerlendirildiğine tanık olduğumuz bu yapıtında ise, hem ses tınısı hem de bir tür gel git sorgulanırken, yanı sıra itme çekmeye karşılık gelecek bir zengin hareket zihinselliğinin kurgulandığı fark edilmektedir (Eroğlu, 2014: 39).



Görsel 25. Alighiero Boetti, "*Yeraly Lamp*", 1966



Görsel 26. Alighiero Boetti, "*Pin Pong*", 1969

Arte Povera sanatçıları radikal politik bir yaklaşımla geleneksel tüm estetik kuralları, akılcılığı, geleneği ve teknolojiyi reddetmişler günümüz sanatının şekillenmesindede önemli katkılar sağlamışlardır.

Arte Povera' nın önemli temsilcilerinden Alberto Burri yapıtlarındaki ilham kaynağını geçmiş yıllarda bir doktor olarak, kanlı bandajlar, dikilen yaralarla uğraştığı 2. Dünya Savaşı'nda elde ettiği deneyimler meydana getirmiştir (Görsel 27). Sanatçı sargı bezleri ve bandajları işlerinde metafor olarak kullanmıştır. Zaman içerisinde aşınmış ve çöp olarak atılmış, sökülmüş, yırtılmış materyaller bir araya getirilerek dikilmiş, boyanmış ve sanatçı tarafından yeni bir ifade biçiminin kompozisyonunda kullanılmıştır.



Görsel 27. Alberto Burri, "*İsimsiz*",1953

Kullanılan malzemelerin bolluğu ve yıpranmışlığı güçlü estetik bir gerilim yaratmıştır. Görselden de anlaşıldığı gibi sanatçının yapıtları, savaş sonrasında ortaya çıkan ve klasik kompozisyon anlayışını reddedip farklı nesnelere yönelen serbest biçimli sanatın felsefesini yansıtması açısından da güçlü bir izlenim yaratmaktadır.

Sonuç olarak, 1960' lı yılların etkileyici sanat hareketlerinden birisi olan Arte Povera sanatçılarının, çoğunluğunun İtalyan kökenli isimler olması Arte Povera'cıların dünya sanatına mal olmalarını engelleyememiştir. Modernizme karşı koyan Arte Povera gündelik nesnelerin ve materyaller dünyasının yaşamla daha içiçe olduğunu ve sanat için daha değerli olduğu savunmuşlardır. Diğer yandan Arte Povera, modern kültürü de canlandırmaya çalışan bir yaklaşım içinde olmuştur. Arte Povera bir hareket olarak 1970'lerden sonra grup bilincinden bireysel sanatçı bilincine doğru evrilmiştir, fakat günümüzde de sergiler düzenleyerek varlığını sürdürmektedir.

2.9. MİNİMALİZM

Endüstri Devrimi sonrasında kültür endüstrisi ve gelişen avangard sanat hareketleri ile beraber sanatçılar politik olarak, sanatta değişmeyen estetik kalıpları, gelenekselleşmiş kural ve teknikleri yerle bir ederek, sanatın sınırlarını genişletmek ve sanata karşı alışılmış olanın dışında yeni hedeflere yöneltmek için mücadele

etmiştir. Gelişen süreç içerisinde devrimci hareketlerle birlikte üretilen her yapıt geleneksel sanatı reddederek, sanatçıya sanat yapıtında getirdiği yeniliklerle yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu gelişim sanatın köklü tarihsel süreci içerisinde mağaradaki ilk sanat eserlerinden, plastikliği plastik yapan tüm unsurları en aza indirgeyerek bir yapıt meydana getirme temel prensibine kadar uzanmıştır.

Minimalizm sözcüğü Fransızca kökenli "Minumum" anlamına gelen "Minimal" sözcüğünden türemiştir. Kelimenin sözlük anlamı birey için gerekli en az veya en küçük miktar olarak tanımlanmaktadır (Islakoğlu: 2006, 4).

Minimalizm kavramının ilk kez 1965 yılında "Art Magazin" dergisinde Richard Wollheim tarafından kullanıldığı tahmin edilmektedir. Başka bir görüşe göre Barbara Rose'un "Art in America" dergisinin Ekim 1965 tarihli sayısında yayınladığı "ABC Art" başlıklı yazısında yer almıştır. Bu yazıda yeni bir sanat yaklaşımından söz edilmekte ve ABC Art gibi "Minimalizm/Minimal Art" kavramı olarak kullanılmaya başlandığı görülmüştür. İlerleyen süreçte ise terim sanatın formlarını, bilhassa görsel sanatlar ve müziği nitelemesinin yanında, postmodern sanat anlayışı şeklinde değerlendirilebilecek sanata yeni bir bakış açısı, getiren bir sanat hareketinin adı olmuştur (Ökten, 5 Kasım 2014). 1960'lı yıllarda bir sanat hareketi olarak gündeme geldiğinde ise "ABC Sanatı'', "Retçi Sanat", "Soğuk Sanat", "Dizisel Sanat" ya da "Temel Strüktürler" gibi adlarla ifade edilen Minimalizm, ABD'de Pop Sanatın en popüler zamanlarını yaşadığı bir dönemde sanat atmosferini kitle kültürünün bir başka yüzü ile tanıştırmıştır (Antmen: 2013, 182). Terimsel anlamda metinden anlaşıldığı gibi birçok alternatif isim ile gündeme gelen sanat hareketini hiçbir terim minimalizm sözcüğü kadar açıklayamadığı kesindir.

Minimalizm'in temelinde 20. yüzyıl başlarında Maleviç, Mondrian, Brancusi'nun yapıtlarında göstermiş olduğu safçılık (pürizm) vardır (Yılmaz, 2008: 203). Ayrıca 1960'larda ABD'de Minimalizmin ortaya çıkışında bir yandan soyut dışavurumculuğun romantik tavrına, diğer yandan optik yanılsamaya dayanan Pop Art ve Op Art'a karşı bir tepki olma özelliğini de taşımaktadır (Bulduk, 07 Ekim 2016). Minimal sanatın gelişmesi ile resim ve heykele yeni, farklı bir bakış açısı gelmiş, klasik biçim ve mekân anlayışından plastik sanatların tüm alanlarını ilgilendiren her öğe Minimal Sanat'ta değişime uğramıştır. Minimalistler biçimsel sadeliği veya bütünlüğü olan bir nesnenin tekrarlanarak kullanımını tercih etmişler,

ayrıca kübik ya da dairesel formların izleyicide gözle görülür duygular yarattığına inanmışlardır.

Donald Judd, 1965 yılında yayımladığı bir makalede resim ya da heykel olmayan Minimalist eserlere "spesifik nesne" tanımını getirmiş ve minimalist yapıtları resim ve heykelden ayırmıştır. Resim ve heykelin belirgin klasik bir görüntü oluşturduğunu ve bu klasik görüntülerin sanatı sınırlandırdığını savunmuştur. Judd' a göre, sanat yapıtlarının geleneksel biçimlerinden kurtulması sanatçılara gerçek espasın kapılarını açmıştır (Antmen, 2013: 183). Bu bakış açısı neticesinde minimalistler de gelişim süreçlerinde geleneksel kompozisyon anlayışından vazgeçmiş ve şekillerin tekrarına dayalı matematiksel bir bütünlüğe bağlı kompozisyonlara önem vermeye başlamışlardır.

Ünlü mimar ve tasarımcı Ludwig Mies van der Rohe *Minimalizm için; Fakirlik, eksiklik, yoksunluk değildir Minimalizm tam tersine sanatçının bilinçli bir tercihidir, az ile çok şey ifade etmektir, az çoktur,* *ifadesini kullanarak* Minimalizm hakkındaki görüşlerini bu şekilde dile getirmiştir (Islakoğlu, 2004: 4).

Minmialist sanatçılar eserlerini meydana getirirken kullandıkları materyallerin doğal yapılarını korumuşlar ve yapıtlarını da bu şekilde üretmişledir. Hareketin önemli temsilcileri arasında Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd, Sol Le Witt, Richard Serra, Robert Morris gibi isimler bulunmaktadır. Genel olarak minimalistler sınırlı renklerin kullanıldığı geniş monokrom renk alanları olarak meydana gelen ve sade bir geometrik tasarıma sahip olan kompozisyonlar üretmişlerdir.

Minimalizmin önemli temsilcilerinden biri olan Donald Judd üç boyutlu yapıtlara yeni bir bakış açısı kazandırmak isteyen sanatçılardan biri olarak tanınmaktadır. Judd üç boyutlu çalışmaların daha güçlü etkisinin olduğuna inanan bir sanatçı olmuştur. Küp ve benzeri biçimleri en çok kullanan sanatçılardan biri olan Judd üç boyutlu işler ürettikçe resimsel uzayın zayıf olduğunu hissettiğini dile getirmiştir. Sonunda resim sanatının yanılsama ve değerinin olmadığına inanan sanatçı resim sanatı ile olan bağlarını tamamen koparmıştır. (Görsel 28).



Görsel 28. Donald Judd, "*Alüminyum Her Küp*", 100x100cm, 1971

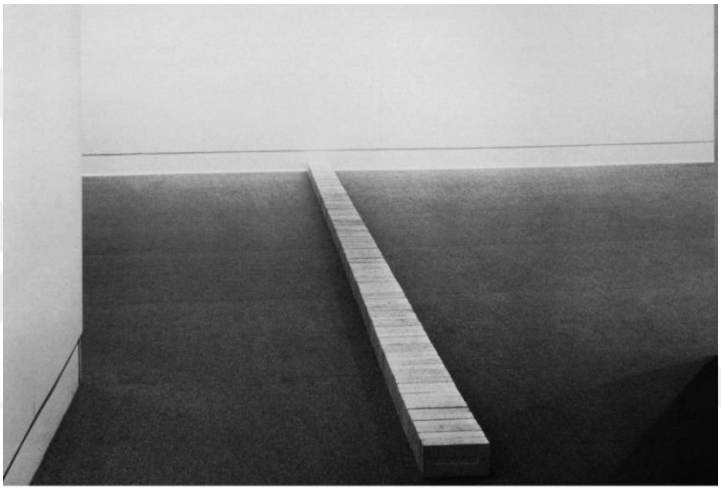
Ürettiği işlerinde kutulara yer veren Judd'a göre kutular bazen çıkıntı, duvar ve birimler gibi bir bütün olarak heykele ait bir yaşam sunmaktadırlar. Malzeme bazen saydam, bazen mat, bazen de parlaktır. Ona göre sanatın işlevi oldukça sıra dışı ve çeşitli yüzeyleri yansıtmalıdır (Yılmaz, 2008: 206). Judd'un söylemlerinden de anlaşıldığı gibi sanat biçimin ötesinde bir anlam ifade etmektedir.

Carl Andre'nin 1969 yılında yaptığı "Çelik Çinko Düzlem" işi ise, (Görsel 29) Minimalizm'in önemli örneklerinden biridir. Andre bu eserinde bir satranç tahtası desenini çinko ve çelik levhaların basit tekrarları ile oluşturmuştur. Sanatçı çalışmayı izleyen izleyicilerin çalışmanın üzerinde yürümesine izin vermiştir.



Görsel 29. Carl Andre, "*Çelik Çinko Düzlem*", Tate Modern, Londra, 1969

Sanatçı eserini bir yapıt olduğu kadar bir çevre olarakda düşünmektedir. Andre' nin bu işi aynı zamanda heykel ve resim arasındaki geleneksel ilişkiyi de ortadan kaldıran bir özelliğe sahiptir (Little, 2006: 138). Sanatçı oluşturduğu düzlemde sanat ve gündelik hayat arasında bir bağ kurarak eleştirel bir yaklaşım içine girmiş, kazançlarımız ve kayıplarımız noktasında sanat ve toplum arasındaki bağı irdemeye çalışmıştır. Carl Andre'nin yatay konumda oluşturduğu bir diğer düzenlemesi "kaldıraç" adlı düzenlemedir. Bu çalışma Andre'nin ilk önemli işleri arasında sayılmaktadır (Görsel 30). Sanatçının bu eserini 1966'da Yahudi Müzesinde açılan "Temel Yapılar" sergisi için hazırladığı bilinmektedir.



Görsel 30. Carl Andre, "*Kaldıraç*", 137 Ateş Tuğlası, 1966

Yan yana konmuş 137 tuğladan oluşan Andre'nin eseri, galerinin tabanına yatay bir uzunluk oluşturmuştur. Sanatçıya göre, dikeylikten kurtulmak önemli bir meseledir. Sanatçı bu işi yapmaktaki amacını ise Brancusi'un sonsuz sütununu havaya değil de yere uzattığını ifade etmektedir (Yılmaz, 2008: 2059). Sanatçıya göre artık ilgi gökyüzüne değilde yeryüzüne odaklanmalıdır.

Minimalist sanatçıların bazılarının eğitmenliğini yapmış olan Tony Smith ise, geleneksellik kavramını eleştirerek heykellerini mimari ya da doğal çevreleriyle dikkate değer bir biçimde uyumlu hale getirmeye çalışmıştır. Sanatçı çalışmalarının ölçeklerini mekanlarıyla ilişkili olarak ayarlayışındaki duyarlılıkla dikkatleri çekmiştir. Sanatçının 1962 yılında gerçekleştirdiği Metal Kalıp (Die) (Görsel 31) ile

ilgili olarak eserinin bir anıt niteliği taşımadığını sadece yapım aşamasında, imalatçıya ne yapması gerektiğini tarif ettiğini ve böylece kendisini fiziksel objeden tamamen ayırdığını dile getirmiştir (Fineberg, 2014: 286). Smith'in ve minimalist sanatçıların bakış açıları ve eserleri incelendiğinde günümüz sanatı üzerindeki büyük etkileri daha da net bir şekilde anlaşılabilir.



Görsel 31. Tony Smith, "*Metal Kalıp (Die)"*, Çelik, 1.83x1.83x1.83 m. Paula Cooper Gallery, New York, 1962

Minimalist sanatçı Dan Flavin'in çalışmaları ise, Katolik yetiştirilme tarzının ruhsallığı ile mücadelesine uzanan etkiler kapsamında ortaya çıkmıştır (Fineberg, 2014: 286). Sanatçı 1963 yılında yalnızca endüstriyel olarak üretilmiş florosan tüpler ve malzemeler ile işler üretmeye başlamıştır (Görsel 32). Bu nedenle Flavin'in çalışmaları, bir nevi seyircinin yüksek sanat objesine bağımlılığı ile de dalga geçmektedir.



Görsel 32. Dan Flavin, "*Başlıksız (Untitled), Yeşil Florosan Işık*", 2.44 m. New York, 1963

İşlerinde sadece endüstriyel ürünleri kullanan minimalist sanatçı ya da sanatçıların Duchamp'ın hazır nesne fikrinden etkilendiği de görülmektedir.

Sonuç olarak, 1960'larda ortaya çıkan Minimalizm, sanatta politik bir yaklaşım olarak dekoratif, görsel unsurlara karşı çıkmış ve sadelik arayışı içinde nesnenin sadece nesne olma özelliğine dikkat çekerek yalınlığı ile elit bir estetik form kavramı geliştirmiştir. Minimalizm, 1960'lı yıllar süresince sanat izleyicilerinin fazla ilgilenmediği bir yaklaşım olarak nitelendirilmesine karşın 1970'li yıllarda Amerikan sanat atmosferine damgasını vuran başlıca hareketlerden birisi olmuştur. Özellikle ABD'de birçok sanatçının paylaştığı bir hareket haline gelen Minimalizm, Enstalasyon, Süreç Sanatı, Land Art'ın yanı sıra günümüz sanat üretimleri üzerinde de önemli etkisi olmuştur.

3. BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA POLİTİK İMAJ

3.1. POLİTİK İMAJ

"İmaj" hakkında yapılacak araştırmalarda imajın, oldukça geniş anlamlı bir terim olduğu anlaşılır. İmaj, edebiyattan, sinema ve psikolojiye, göstergebilimden, iletişim bilimine resimden, mimari ve felsefeye birçok alanda kullanılan bir terim olmasından dolayı tanımlanması, üzerine konuşulması ve tam anlamıyla kavranması güç terimlerden biridir. Bu çalışmada özellikle imajın görüntü anlamında ele alındığının belirtilmesi bu araştırmadaki ele alış biçimimiz açısından önemlidir. Çağımız imajların genellikle görsel olarak iletildiği bir çağdır. Uzun yazıların okunmadığı bu dönemde iletişim kurmak ve bilgilendirmek maksadı ile görüntüsel mesajlar tercih edilmektedir. Bu görüntüsel mesajların yer aldığı ortamlar arasında görsel sanatlar ve plastik sanatlar en çok kullanılan alanlardır. İmajı her disiplin ve yaklaşıma göre anlamlandırmak mümkün olabileceğinden bu konu üzerinde araştırmalar yapan ya da imaja açıklık getirmeye çalışanların imaj konusundaki yaklaşımları önemli olmakla birlikte farklılık göstermektedir.

Fransızca ve de İngilizce "image" kelimesinin karşılığı olarak kullandığımız, "imaj'' sözcüğü içerdiği zengin anlam nedeniyle çevrilmesi de sorunlu bir sözcüktür. İmaj kelimesi dilimizde görünüş, görüntü, resim, fikir, kavram ile karşılanmaya çalışılır. Diğer yandan imaj kelimesine açıklık getirmeye çalışırken bir kişi veya nesnenin görüntüsel, resimsel, zihinsel, sözel, algısal, optik, grafik imajlarından söz edebiliriz. Ancak felsefe ve edebiyat yapıtlarında imaj genellikle imgeyle anlamdaş olarak kullanılmaktadır (Robins, 2013: 22). Terimsel anlamından da anlaşıldığı gibi imaj kavramının hangi anlamda kullanıldığına dair açıklık getirilmesi konunun anlaşılması bakımından önem arz etmektedir. Ülkemizde İmaj hakkındaki değerlendirme ve yaklaşımlarında Ulus Baker önemli bir yere sahiptir. Ulus Baker, imajdan söz ederken zamanımızı anlamak için, görselliğin ontolojisini yapma gerekliliğini ortaya koyar. Bu amaçla, imajların temel malzemesi oluşturduğu bir düşünceye ait görsel tarzın arayışı içerisine girmeyi zorunlu sayar. Baker'in düşüncesi derinlemesine değerlendirildiğinde imaj olarak tanımladığı kavramın saf görsellikle ilişkili olmadığı ortaya çıkar.

Baker, kendi eğitim alanı olan toplum bilim disiplini içinde imaj yaratmanın olanakları üzerine düşünür. *"Emile Durkheim'in etkilerinin henüz görülmediği sosyologlar da imajlarla düşünmenin izlerini bulur. Thorsten Veblen'in "aylak sınıf'' Max Weber'in "protestan'', Guste Lebon'un ''duygusal kalabalık'' tanımları ve Simmel' in çalışmalarında çok farklı şekillerde ortaya çıkan toplumsal tipler bu tür imajlardır. Toplumsal tipler, resmedilen, betimlenen, belli eylem türlerine, yaşam şekillerine sahip görünürlük özelliği olan toplulukları işaret ederler. Özünde toplumla ilgili bazı tahayyüller imajlar olan bu tiplerin etkileşiminden duygular doğarlar".* Baker' e göre, toplumsal tipler imajlarca harekete geçirilirler. Esasen kitle iletişimin, ya da kültür endüstrisinin olmayan, gösteri amacı taşımayan tüm imajların yarattığı duygular, sadece bireyleri değil, toplumları da duygulanışa çağırırlar. Ele aldığı konuyu görselleştiren imajlar, doğrudan anlamak yerine tahayyül edilebilir, toplum ve birey manzaraları sunarlar. İmaj üretenin olduğu kadar, seyircinin de imajlardaki fikirleri alabilmesi, karşısındaki malzemeye sadece bakmayıp aynı zamanda okuyabilmesi için donanımlı olması gerekmektedir. Baker'e göre bu tür bir okuryazarlığın, eğitimin, imajların yazı ve sesle olan bağlarını kurmadan gerçekleşmesi, olanaksızdır (Taburoğlu, 2016: 67-68). Baker'e göre imajlar her ne şekilde yaratılmış olursa olsunlar, her durumda farklı duygulara yol açarlar. İmajlar, duygu ve düşünce yaratan ifadelerdir. Aynı zamanda insan olarak bedenlerimizin gerçek duygulanışlarının izlerini taşırlar. İmajlar yarattığı duygular yoluyla, fikirlerle, anlamlarla da bağıntı kurarlar. Ulus Baker göre imaj, çok yönlü bir kavramdır ve bütün yönleri ile gösterilip ele alınamaz fakat yarattığı etkiler neticesinde belki hissedilir ve hayal edilebilirler. Baker'e göre imajlar yeni bakış açıları yaratmalıdırlar. Bu imajlar bizi düşünceyle buluşturan imajlar olmalıdır ve bir imajla karşılaştığımızda Baker, yeni bir bakış açısı edinmemiz gerektiğinin önemini vurgular.

İmaj konusundaki araştırma ve yorumları açısından Deleuze'ün yaklaşımları da imaj kavramının zengin anlamlılığı açısından önemlidir. Deleuze'ün sinema ile ilgili kitaplarının ilk cildini 'hareket-imaj', ikincisini ise 'zaman-imaj' oluşturur. Deleuze klasik anlamda bir sınıflandırma yapmaktan çok, değişen zaman ve düşünce çizgisi içinde imaj ve göstergelerin nasıl bir düşünce yarattığını, incelemektedir.

Deleuze imajdan söz ederken sinemayı bir yaratma eylemi olarak değerlendirmiş politik ve kültürel olarak angaje olmuş bir sinemadan düşünce üreten bir sinemaya nasıl geçildiğini, hareket imaj ve zaman imaj üzerinden tartışmıştır.

Zamana dayalı imaj, zamanı düşünceye bağladığı için düşüncenin bir biçimidir; yani düşüncenin düşünceyi kullanmaya, düşünce içinde yol almaya yönelik olarak kendisine verdiği bir imajdır. Zaman imaj ise, Deleuze tarafından zamanın artık harekete tabi olmadığı imaj şeklinde açıklanır (Değirmen, 11 Şubat 2016). Daha çok sinema üzerinden imaj değerlendirmesi yapan Deleuze saf resim gibi ele alınamayacak olan imajı, görsel, yazılı ve işitsel ifadelerle iç içe olarak ele alan bir yaklaşım üzerinde durur. Bachelard'da imajları, "*Spinoza ve Leibniz'den beri her akılcı felsefe için kural olan, algının verileri olarak tanımlar"* (Baker, 2010: 220).

Baker göre, Spinoza' nın imaj anlayışı ise klasiktir. Bununla birlikte, imajları nedenlere iliştirme ve duygular ile hislerin gücüyle ilişkilendirme tarzı felsefe tarihinde önemli bir yere sahiptir. Duyguları ve hisleri çözümlemesinde, özellikle sevgi ve nefret konusunda imajların rolü yine ayırt edici bir özelliğe sahiptir. Spinoza fikir terimini anlaşılır biçimde kullanır, yine de bedenlerin başka bedenlerden etkilenmelerinin, izleri olarak tanımlanmış imajlar bulunmaksızın fikirlerin olamayacağından söz eder. Spinoza'ya göre, imajlar bakış açılarına tabidirler ve ruhlarımızda duygulara yol açarlar. Bu benzersiz bireyler olduğumuz ve herkesin çevresi ile bir dizi karşılaşmasında tutkular yoluyla, kendine özgü bir tarzda etkilendiği anlamına gelmektedir (Baker, 2010: 208). Spinoza' nın imaj konusundaki değerlendirme ve yaklaşımlarının Ulus Baker'in imaj konusundaki yaklaşımları ile paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu paralelliğin etkisi Spinoza'nın Ulus Baker üzerinde yarattığı büyük etki ile açıklanabilir.

Bergson'da madde bellekte imajdan söz ederken maddenin imajlar bütünü olduğu üzerinde durur. Bergson'a göre, imajdan bizim anladığımız şey ise bir tür varoluştur ve bu varoluş, idealistin tasarım olarak adlandırdığından daha fazlasını ifade etmektedir (Bergson, 2015). Bergson, imajların oyunu ile ilgili metafizik sorunlara, somut olarak teker teker meydan okuyan bir imaj kuramı da geliştirmiştir. Bergson' da her şey, teolojik olmayan bir evrim içinde yaratıcı düşüncenin bütünsel bir imajına bağlanmaktadır. Basit nedenlerden ötürü, çözümlemenin belli bir düzeyinde, bilinç, hafıza ve akıl imajlardan başka, bir şey olmadıklarından, hatta beyin bile imaj olduğundan, imajlar dünyadaki nesneleri temsil eden bilinç nesneleri değildirler (Baker, 2010: 229). Kısacası Bergson'da her varlık imajdır.

Genel olarak imaj, bizde uyanan çağrışımlar, tutumlar ve izlenimler ile bunların pozitif, negatif değerlendirmelerinden oluşur. Politik imaj kavramı ise, toplumsal yaşam içerisinde meydana gelen düzensizlik, memnuniyetsizlik, politik, ideolojik ya da eleştirel bir fikir ifade etme hatta yaşamın içinde politikanın kendisi olma aracı olarak Baker'in de dile getirdiği gibi sosyal yaşam içerisindeki duygulanımlardan doğan imajlardır.

Sanatçı politikanın kendisi olarak politika ve ideolojiyi, kural ve geleneklerle uyumlu ya da uyumsuz olarak estetik biçimler altında üretmektedir. Bir sanat yapıtı psikolojik bir dışavurumun yanında siyaseti ve ideolojiyi içinde barındırmaktadır. Yani, genel kabul gören düşünceler, ütopyalar ve değerler içermesinin yanında siyaset ve ideoloji, sanatın malzemesi olarak yer almakta fakat sanat bu malzemeyi işler hale getirerek politik imajlara dönüştürebilmektedir.

Sonuç olarak çalışmada görüntü anlamında ele alınan imaj kavramı pek çok insanın, farklı anlamlar yükleyerek günlük hayatın içinde kullandığı kavramlardan biridir. İmaj estetikçilerden, göstergebilimcilere, iletişim biliminden, sinema, sanat, tarih, sosyoloji, ekonomi, psikoloji, edebiyat hatta iş adamlarının, siyasetçilerin, kurumların ve ülkelerin benimsedikleri bir konudur.

3.2. GÜNCEL SANATTA POLİTİK İMAJ

Güncel sanatı anlayabilmek, yorumlayabilmek için güncel sanatın oluşum sürecinde etkisi olan toplumsal, politik, ekonomik ve felsefi koşulları bilmek ve anlamak gerekmektedir. Güncel sanatı ilginç yapan, noktalardan biri de geçmişle, bu günle ve meta kültürüyle kurduğu karmaşık ilişki olmuştur. Diğer yandan anlaşılması zor yapısı ile hakkında fikir sahibi olmak için, onun tarihi bağlamlarıyla ve biçimleriyle ilgili bilgi sahibi olmakda yeterli değildir. Güncel sanatın değerlendirilmesi noktasın da geniş perspektif ve açık fikirlilik içinde olmak gerekmektedir.

Güncel sanat terimi yaklaşık 1980'ler den bu yana üretilen işler için kullanılan bir terim olmuştur. Terimin kullanılmasındaki amaç ise son döneme ait sanat üretimlerini genellikle modern olarak tanımlanan daha önceki tezahürlerinden ayırmaktır. 1980 sonrası dönem için geç Modernizm ya da Postmodernizm gibi

başka terimlerde kullanılmaktadır. Fakat güncel kelimesi son dönemi ve içinde bulunulan zamanı ima ettiği için daha doğru olarak kabul edilmektedir. Bu kullanımın yanı sıra yakın geçmişte ve şimdi üretilen eserleri ifade etse de görünüşünde, üretiminde ve fikirlerinde sıradışı olan sanatı da ifade etmektedir. Güncel sanat gelişim sürecinde kendiliğinden ortaya çıkan bir terim değildir. Aynı zamanda anlam ve amacına ilişkin geniş kapsamlı tartışmalar sonucunda doğmuştur ve geçmiş sanat biçimlerinin hem devamı hem de onlara karşı bir tepki olma özelliğini taşımaktadır.

Güncel sanat için yapılan yorumlar ise karmaşık bir yapı oluşturmaktadır. Çoğu sanat tarihçisi 1950'lerle 1970' lerin sonları arasında sanatın gözle görülebilir bir biçimde değiştiğine dair hem fikirdir. Bu dönem içerisinde geliştirilen sanat felsefesi ve fikirlerin bugün güncel sanat olarak gördüğümüz şeye temel oluşturduğunu savunmaktadırlar. Bazı yorumcular ise bunu, Modernizm adını verdikleri bir kültürel dönemin sonu ve Postmodernizm dedikleri bir başka dönemin başı olarak nitelendirmektedirler. Diğer taraftan bazıları ise 1950' lerden bu yana yapılan sanatı güncel, koşullar ve deneyimle gözle görülür bir biçimde değiştirilmiş olmasına rağmen daha önceki modernist avangard çalışmaların bir devamı olarak görmektedirler. Eleştirmenlerden bazıları da, bu çalışmaları geç Modernizm olarak adlandırmaktadırlar. Birbirinden farklı bu yorumlar daha sonra Postmodernizmin, Modernizm değerlerine bilinçli bir karşı çıkış olduğunu savunan bazı eleştirmenler tarafından daha da karmaşık bir hale getirilmiştir (Whitham, Pooke, 2015: 12-15). Güncel sanatın 1950 sonrası ortaya çıkan avangard sanat hateketlerinden evrildiği de düşünebilir. Bakış açımıza bağlı olarak güncel sanatın devrimci fikirlerin bir devamı, sanatın yorumlanmasında biçimin içerikten üstün olduğunu savunan, geçmişin sanat pratiklerine bir tepki olması şeklinde de değerlendirilebilir.

Bu yaklaşım ve değerlendirmelerin dışında güncel sanat hakkında gerek tarihsel, gerek içerik noktasında çok farklı olumlu, olumsuz eleştiri ve değernlendirmelere rastlamak mümkündür. Örneğin, Cuauhtemoc Medina "Çağdaş Sanat:11 Tez'' isimli makalesinde çağdaş sanattan söz ederken dişe dokunur bir içeriğinin olmadığının en iyi göstergesinin, her türlü pratik ayarlamaya açık olmasının üzerinde durur. Müzeler, akademik kurumlar, müzayede evleri ve metinler, yakın dönem sanatsal üretimi kategorilere ayırma ihtiyacını genellikle bazı parça ve söylemleri kronolojik bir uzlaşım temeline dayanarak çağdaş ilan etme

kurnazlığı ile aşmakta olduklarının altını çizer. Medina makalesine bu konuda kayda geçmiş örnek verilerle devam eder. "*Çağdaş sanat kapsamında üretilen işler için Los Angeles' ta ki MOCA 1940 sonrasında yapılan işleri dikkate almaktadır. Londra'daki Tate Modern de bulunan çağdaş parçaların hepsi 1965 ten sonra yapılan işlerden oluşmaktadır. Kristine Stiles ve Peter Selz 'ın kaynak kitabı "Theories and Document of Contemporary Art'' ın başlangıç noktası ise 1945 tir. Başka bağlamlarda, bilhassa da farklı ülkelerde çağdaşlık kavramının tarihi sınırlaması daha dar olarak kabul edilmektedir"* (Medina, 2013: 8-18). Çoğu zaman ise 1990'ların başlarında ortaya çıkan bir şey olarak tanımlanmaktadır ve postkolonyal tartışmanın yükselişi, Modernizmin anlatısı üzerindeki Avrupa ve Amerika tekelinin kırılması ve Soğuk Savaş'ın son bulmasıyla ilişkilendirilmektedir. Medina'ya göre çağdaş sanat aristokratik bir popülizm biçimidir. Diğer yandan çağdaş sanat Medina'ya göre politik sol düşüncenin kamusal söylem olarak dolaşımda olduğu birkaç alandan birisidir (Medina, 2013: 8-18). Medina'ın makalesinde vurguladığı noktalardan bir tanesi de çağdaş sanatın kurumları ve iktidar yapılarının ultra kapitalist sistemin kendi işleyişini de eleştirel bir biçimde ortaya koyması şeklindedir.

John Rajchman'da "Çağdaş Sanat Yeni Bir Fikir mi?'' İsimli makalesinde "çağdaş nedir" sorusunun başka bir sorudan "küresel nedir" sorusundan ayrılamaz olduğundan söz eder. Rajchman'a göre sorunun büründüğü biçimlerden birininde Avrupa'nın ve ya Amerika'nın tekelinde bulundurduğunu düşündüğü, bir dünya sanat tarihi ya da felsefesinden farklı olarak küresel bir sanat tarihi ya da felsefesi olabilir mi? bu sorununda açıklanabileceğinden bahseder. 1989 Berlin Duvarı'nın yıkıldığı ve Tienanmen Meydan'ındaki gösterilerin bastırıldığı komünizmden sapan Çin'in yeni bir yoldan şimdilerde galip gelebileceğini düşündüğü kapitalizme katıldığı yıl yeni Soğuk Savaş sonrası olarak ta açıklanabileceğini belirtir. Rajchman' a göre çağdaş kelimesi günümüzde geçtiği anlamlara göre belirlenen bir kelimedir. İnsanın bu kelimeyi kullanmasının "aynı zamanda'' anlamına geldiğini fakat bu zamanın kendisinin de değişmekte olduğunun üzerinde durur (Rajchman, 2013: 20-29). Rajchman özellikle günümüz sanatının şekillenmesinde 1989 Soğuk Savaşın sona ermesinin yanında, Berlin Duvarı'nın yıkılması ile sanatın şu veya bu şekilde küreselleştiğinin altını çizer. Bu yüzden çağdaş sanatında küreselleşmeden ayrı düşünülemeyeceğini vurgular.

"Sanatın Politikası Çağdaş Sanat ve Post Demokrasiye Geçiş" isimli makalesinde Hıto Steyerl ise, çağdaş sanatın belirli bir ürünü olmayan bir marka ismi

gibi olduğunu hemen hemen her şeye yapıştırılabilecek bir etiket olduğundan söz eder. Makalesinde aşırı makyajla kusurlarını kapatmaya muhtaç bölgelerin, artık bir nevi buyruğa dönüşmüş, yaratıcılığı yücelten, hızlı bir güzelleştirme operasyonundan geçirilmesi şeklinde açıklar. Hıto'ya göre çağdaş sanat kapitalizm daha nasıl güzel gösterilebilir sorusunun yanıtıdır. Hıto, dolayısıyla çağdaş sanatın Soğuk Savaş sonrası yenidünya düzenine geçişi yansıtmakla kalmadığını ona etkin bir biçimde aracılık ettiğinide dile getirmektedir. Hıto çağdaş sanatı çevreyi kirleten her şeyi bir tüketim nesnesi gibi kullanan fakat coşkulu alkışlarla karşılanan bir oyun olarak görür. Hıto çağdaş sanatın çekici olmasının nedenini ise sanat üretiminin Soğuk Savaş sonrası dönemde hiper kapitalizmin bir yansıması olduğu anlaşılmaz, hesap sorulamayan, sağı solu belli olmayan, mahalle kabadayısı kadar demokratik olma şeklinde varlığını sürdürdüğünü öne sürer (Steyerl, 2013: 83-90). Çağdaş sanatı acımasızca eleştiren Hito'ya göre çağdaş sanat kapitalist dünyanın kendini pazarlamasındaki en iyi silahlardan biri olarak misyonunu sürdürmektedir.

Octavran Esanu ise, çağdaş sanat kavramının birden çok anlam barındırmasıyla, hangi bağlamda kullanıldığına göre değişebilen geniş kapsamlı ve pek çok farklı şeyi ifade edebilen bir terim olduğunun üzerinde durur. Bu terim ile belli bir tür sanat icrası, belirli bir tür estetik duyarlılık, sanat tarihi açısından bir dönem, yeni bir sergileme biçimi, sanat müzesi içinde belirli bir bölüm, hatta sanat dünyasının üst kademelerindeki bazı alışkanlıklar, zevkler ve fiyatlar ifade edebileceğinin altını çizer. Esanu aynı zamanda çağdaş sanatın, kimi yerlerde neoliberalizmi, neomuhafazakarlığı, korporatızmi ve serbest piyasa ideolojisi olarak adlandırılan küresel kapitalizmin en son evresinde serpilen belli sanatsal üretim koşularını ifade ettiği üzerinde durur (Esanu, 2013: 95-98). Esanu'nunda dile getirdiği gibi çağdaş sanat çatısı altındaki üretilen işler incelendiğinde çağdaş sanatın kapsamının her alanda giderek genişlediği görülmektedir. Ayrıca çağdaş sanatın akademinin, kültür endüstrisinin, finans piyasasının ve farklı alanlarda var olabilme özelliğine sahip olması ile hangi açıdan ele alınacağı da yaklaşımlar noktasında zorluk yaratmaktadır.

D. Kuspit ise çağdaş sanatın, sanatın sonunun sanatı olduğu üzerinde durur. Kuspit'e göre sanat sonrası tamamen sıradan sanattır. Sanatın gündelik olduğu artık şüphe götürmezdir. Artık sanat, ne kıtch ne de yüksek sanattır. Çağdaş sanat bu iki yaklaşımın dengesini kuran gündelik gerçeği çözümlermiş gibi yaparak gerçekte onu

allayıp pullayarak, süsleyen sanattır. Çağdaş sanatın başyapıtlar yaratma olanaklarının olup olmadığınıda soran Kuspit, kapitalizmin meta ve paraya dayalı dünyasında gerçek aşkın olanaklı olup olmadığını dile getiren Erich Fromm'unkine benzer bir tartışma yürütür. Kuspite göre bu mümkündür (Kreft, 2014: 9-18). Fakat sanat üreticileri yaşam içerisindeki ekonomik baskılardan kaçıp, eğlence sektörü ve beğeniden uzak durabildikleri sürece bu yaratma imkanı mümkün olacaktır.

Çağdaş sanat gelişim açısından değerlendirildiğinde, çeşitli ölçülerde tarihsel, toplumsal, ekonomik, felsefi bağlam ve koşulardan etkilenmiştir. Çağdaş dünya, inovasyon ve değişimle karakterize olmuş ve sanatçılarda üretim ilişkilerinde bunları yansıtmışlardır. Elektronik medya ve tüketimin gelişimi güncel sanata hem meydan okumuş hem de katkıda bulunmuştur. 20. yüzyılın sonundaki yatırım ve spekülasyon pazarları, sanatın meta değerini ortaya çıkarması ile birlikte güncel sanatın da büyük bir bölümü moda, şöhret ve ticaret arasındaki yakın ilişki sanat eserlerinin hem yaratılması hem de anlaşılmasını etkileyebilecek bir güce sahip olmuştur (Whitham, Pooke, 2013: 47-52). Diğer noktada güncel sanatın daha iyi anlaşılması açısından son yarım yüzyıldaki felsefi ve sosyolojik açılımlarıda hesaba katmak gerekmektedir.

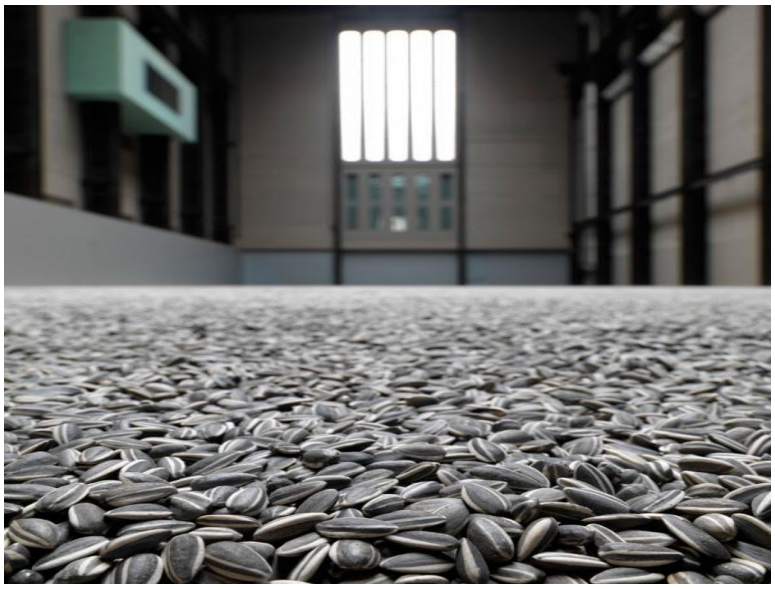
1989 yılı ve sonrasında yaşanan küresel olaylar, Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği' nin dağılması küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi sanat dünyasının karakterini temelden değiştiren önemli olaylar olmuştur. Diğer yandan İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınması Doğu ve Batı arasındaki bölünmenin sanatsal ifadelere yansıması günümüz sanatının şekillenmesindeki önemli faktörlerdir. Yine Soğuk Savaş'ın bitmesinin arkasından neoliberalizm olarak adlandırılan dizginsiz kapitalizmin küresel çapta güçlenmesi ile birlikte 1990'lar boyunca bienaler ve diğer sanatsal etkinlikler tüm küreyi saran bir yapıya dönüşmüştür. Buna paralel olarak kentlerde güncel sanat müzeleri kurulmuş daha önce kurulanlar genişletilmiştir. Bu gelişimler ile beraber düşünüldüğünde güncel sanatın konuları da aynı derecede çeşitlilik göstermiştir. Modernizm'in sona ermesiyle artık güncel sanat geleneksel olarak kabul edilen kompozisyonlar ve konuların dışında küreselleşme, politika, kimlik, tabiat, cinsiyet ve kültür farklılıkları üzerine gözlem ve yorumlar ile daha kapsamlı bir ifade anlayışı üzerinde üretim ilişkisine girmeye başlamıştır. Bunların yanı sıra kitle iletişim araçlarının ve tüketim kültürünün gelişmesi, büyümesi ve etkisi güncel sanat için

önemli olmuştur. Güncel sanatın farklı yönlerinden bir yanı da daha önce sanatın kapsamının dışında olan ortam ve disiplinleri kucaklayan bir yapıya sahip olmasıdır. Tüm bu değerlendirmeler dışında güncel sanatın hem zengin içeriğinin hem de sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında güncel sanatta politik imaj kullanımının örnekler üzerinden incelenmesi konunun daha iyi anlaşılması noktasında açıklayıcı olacaktır.

Dünyada güncel sanatta politik imaj deyince akla gelen ilk isim hiç kuşkusuz Ai Weiwei'dir. Weiwei her fırsatta iktidar zorbalıklarını kendince dile getiren, kendi ülkesinde muhalif bir zorba olarak nitelendirilen, özgürlük uğruna hayatını tehlikeye atan, insan hakları savunucusu olarak her şey sanat, her şey politika diyerek hayat tarzının en büyük sanat eseri olduğunu savunan, üretimlerini de bu bakış açısıyla sürdüren politik bir sanatçı olarak tanınmaktadır.

1957'de Çin'in Pekin şehrinde doğan şair, heykeltraş ve insan hakları savunucusu olan Ai Weiwei, Çin hükümetine muhalif kimliği ile tanınmaktadır. Politik dili, hikâyesel mesaj içerikli üretimleri, dâhice çalışmaları ile ilgi çeken cesur sanatçı Çin'in dahi çocuğu olarak tanımlanmaktadır. Ürettiği işlerinde Çin'de nelerin yaşandığına, Çin ve Batı arasındaki ilişkiler gibi konulara vurgu yapan sanatçı isyankâr, protest tavrı nedeni ile hükümet ve polis ile sürekli sorun yaşayan bir kimliğe sahiptir. Sanatçı, Çin hükümetinin demokrasi ve insan hakları konusundaki politiklarını sürekli açık bir dil ile eleştirerek işlerine taşımaktadır.

2008 Siçuan Depreminde yıkılan ve çok sayıda ölüme sebebiyet veren devlet okullarının inşaatı ve kullanılan yetersiz malzemeleri kamuoyu ile paylaşan sanatçı köy okullarında hayatını kaybeden çocukların izini sürdüğü belgeseli muhalif tavrının en güzel örneklerinden birini sergilemektedir (Wong, 21 Haziran 2012). Aynı zamanda insan hakları savunucusu olan Ai Weiwei "Sunflower Seeds'' (Görsel 33) sergisi için ay çekirdeklerini yapmaları için büyük bir köy halkını istihdam etmiş ve emek konusunda Çin hükümetinin insanları sürekli sömürdüğünü ima etmiştir.



Görsel 33. Ai Weiwei, "*Sunfower Seeds*", Tate, 2010

1300 adet paslı demirden oluşan "F Grass'' (Görsel 34) isimli işi ise, Weiwei'nin 2010 yılında Tate için hazırladığı "Sunflowers Seeds'' işinin devamı niteliğini taşımaktadır.



Görsel 34. Ai Weiwei, "*F Grass*", Vancouver Bienali, 2010

Vancouver Bienali kapsamında Harbourgreen Park' ta sergilenen enstelasyon dünyanın en ünlü küfrüne gönderme yaparak kaligrafik bir "F'' oluşturmaktadır. Hayatı pahasına olsa da devlet ve iktidar politikalarına karşı mücadelesine devam etmesinin sebebi sorulduğunda sanatçı, eğer sanatçılar insanlık onuru ve insan

haklarından bahsedemeyecekse, sanatçı olmanın da herhangi bir anlamının olmayacağını dile getirmektedir. Ne yaptığını çok iyi bilen bir sanatçı olarak Weiwei eylemciliği, aktivizmi, baskıcı rejime karşı direnmeyi, sanat yapmaktan ayrı görmeyen kendi ifadeleri ile de bunu dile getiren bir özelliğe sahiptir. Çalışmalarına her şey sanat, her şey politika üslubuyla devam eden, neredeyse tüm çalışmalarında politik ve sosyal ilişkileri kayda geçirmek isteyen bir sanatçı kimliği ile de tanınmaktadır.

Sanat ve siyaset açısından değerlendirildiğinde çoğu muhalif sanatçının Modernizmin kapattığı esetetik anlayışı yeniden canlandırma anlayışında olduğu kabul edilen bir gerçektir. Carl Frederic Reutersward'un "Namlu''su da bu canlandırılmaya verilen örneklerden biri olmuştur (Görsel 35). İsveç' li sanatçının yapıtı kapitalizm karşıtı bir görünüm sergilemekle beraber tüm insanlığın ortak arzusu ve hayalini sanatsal bir simgeye dönüştürdüğü izlenmektedir.



Görsel 35. Carl Fredrik Reutersward, *''Non-Violence*", Malmö/İsveç, 1985

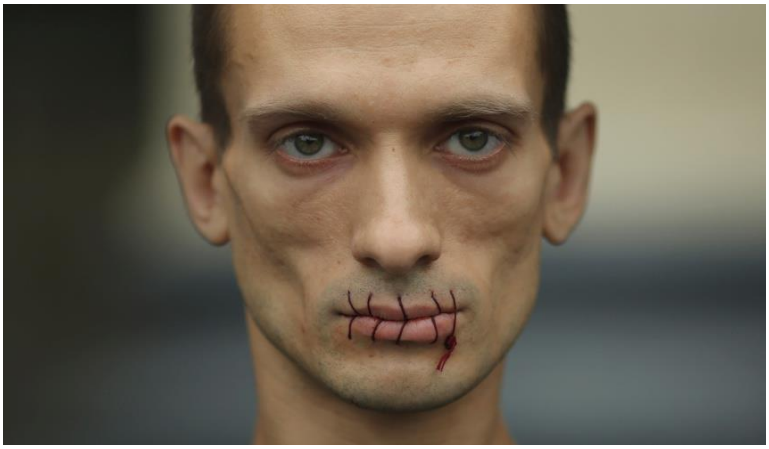
Sanatçının bu eseri şiddetsiz, silahsız bir dünyanın sembolü olarak görülmektedir. Heykelde silah geleneksel maddeler kullanılarak yapılmış ve şiddet imajı içeren bölümü bükülerek savaş karşıtı bir izlenim yaratılmak istenmiştir.

Güncel sanat kapsamı altında birçok sanatçı, izleyicide farkındalık yaratma, toplumsal sorunlara dikkat çekme gibi konuları muhalif olma yolunda bizzat dile getirmektedir. Güncel sanat içinde var olan çelişkilerden bir tanesi unutulmamalıdır

ki muhalif olan sanatçıların dahi küresel kapitalist sistem tarafından desteklenmesi ve kabul görmesidir. Bu konuda çıkarılması gereken önemli sonuçlardan bir tanesi günümüz koşullarında politik ve politik işler üreten sanatçılar aracılığı ile sermayenin ağlarını genişlettiği kapitalizmin gittiği her yerde yarattığı problemleri kültür sanat yatırım ve destekleri ile örtbas etmeye çalıştığına dair verilerdir. Büyük şehir meydanlarında şiddet ve savaş karşıtı anıtsal heykellerin finans noktasında dünyanın en büyük silah üreticisi ülkeler tarafından desteklenmesi ironik bir yaklaşımı içinde barındırmaktadır. Dünyada silah üretim ve satış noktasında neredeyse sınır tanımayan İsveç' te bunun en güzel örneklerinden birini temsil etmektedir.

Güncel sanat açısından isminden söz ettiren diğer bir sanatçı ise Rus kavramsal sanatçı, Pyotr Pavlensky' dir. Pavlensky yaşamını bir sanat eserine dönüştüren bir sanatçıdır. Yaptığı enteresan protestolarla adından söz ettiren sanatçıyı politik aktivist olarak tanımlamak yanlış olmaz. Özellikle sanatçının adını hafızalara yazdıran ilk olay bir punk grubuna destek maksadı ile giriştiği "Stitch" (Dikiş) adlı ilginç protestosu olmuştur.

Feminist Rus Punk Grubu "Pusy Riot"un üyesi üç kadın sanatçı seslendirdikleri "Meryem Ana Bizi Putin'den Kurtar'' isimli şarkılarının sonrasında gözaltına alınmaları sonucunda Pavlensky, ifade özgürlüğüne karşı yapılanlara dikkat çekmeyi planlayarak Kazan Katedrali' nin önünde bir iğne iplik ile (Görsel 36) ağzını dikerek eylemini gerçekleştirmiştir.



Görsel 36. Pyotr Pavlensky, "*Stitch (Dikiş)"*, 2012

Sanatçının dikkat çeken ikinci eylemi ise, çırılçıplak dikenli teller ile sarıldığı, daha çok ses getirmeyi başaran Carsass (Karsas) (Görsel 37) eylemidir.



Görsel 37. Pyotr Pavlensky' "*Carsass (Karsas*)", Petersbug, 2013

Sanatçı, Petersburg Yasama Meclisi ana girişine çok katmanlı dikenli tellerden oluşan bir kozaya sarılmış, bahçe makası yardımı ile polis tarafından serbest bırakılıncaya kadar içindeki konumunu hiç bozmamıştır. Sanatçı bu eyleminde kapitalist hukuk sistemine bir eleştiri getirmiş, dikenli telleri hukuk sistemi ile bağdaştırarak özgürlüğün önündeki engel olarak gördüğünü ifade etmeye çalışmıştır. Daha sonra eylemselleştirdiği çalışmalarında ise sanatçı, kalabalık yığınlara gözdağı vermek amacı ile çıkarılan birçok kanun, sansür, iletişimin denetlenmesi gibi yasaların halkı aşağıladığını dile getirerek hükümetlere karşı ağır eleştirilerde bulunmuştur. Tüm bunlara ek olarak Pavlensky daha önceleri eylemlerle de ilgili olarak acıyı hissettiren performanslarında kendi deyimiyle acıyı yendiğini bedeninde meydana gelen tahribatların bir öneminin olmadığını, önemli olan asıl problemin otoriter politikaların toplumsal yapı üzerinde yarattığı tahribat olduğunu dile getirmektedir. Bedenini araçsallaştırarak daha güçlü etkiler yaratmayan çalışan sanatçı Foucault'un da vurguladığı gibi iktidarın içine işlediği itaat duygusuna zorlanarak biçimlenmiş bedenini otoriteye karşı bir başkaldırı biçimi olarak kullanmıştır.

Günümüzde isminden söz ettiren boşluk hissi uyandıran gerçek boyutlarda ev ve ev eşyaları yapmasıyla tanınan bir sanatçı da Kore'li Do Ho Suh' tur. Çalışmalarını Amerika' da sürdüren sanatçı sanat eğitimini tamamladıktan sonra yaptığı ilk heykelerinden biri olan Some/One 2011 (Görsel 38) önemli eserlerinden birisidir.



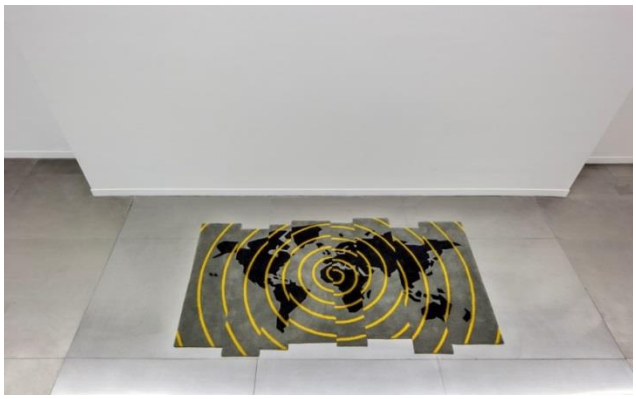
Görsel 38. Do Ho Suh, "*Some One*", 2001

Sayısız asker künyesinden yola çıkarak oluşturduğu çalışmasın da Suh eserini üzerinde anlamsız harfler karmaşası olan Kore tarzı bir askeri ceket şeklinde tamamlamıştır. Suh eserinin ilham kaynağı hakkında ise askerlik yaptığı dönemde ordu içinde çalışmanın kendisine insanın sistem tarafından nasıl kolayca harcanabileceğini gösterdiğini ifade etmektedir. Sanatçı aynı zamanda sistem için bireyin hiçbir anlam taşımadığını dışardan parlak ve güçlü görünen resmi elbiselerin aslında içinin kocaman bir boşluk olduğunu askerlerin fedakârlıklarının ise sadece hayatlarını kaybetmelerinden ibaret olduğunu dile getirmektedir. Sanatçı metafor olarak seçtiği asker üniformalarını sadece askerler öldüğünde onların kim olduğunu belirlemede işe yaradığını gösteren birer imaj olduğu görüşünü savunmaktadır. Aynı zaman da sanatçının çalışması kendisinin bir militarizm karşıtı olarak da savaşın yarattığı sonuçları izleyiciye hissettirmeye çalışması bakımından önem taşımaktadır. Küreselleşen dünyada, günümüzde işgallerin ve savaşların halklar üzerinde yarattığı yıkım ve istatistik raporları incelendiğinde Suh'un eserini üretmeye sebep olan bakış açısıda daha net anlaşılacaktır.

Beyrut'ta doğmuş Filistin kökenli bir İngiliz olan Mona Hatoum ise, yerleştirme, heykel, video, fotoğraf ve kâğıt üzerine çalışmalar gibi çoğunlukla

alışılmışın dışında yöntemler kullanarak lirik ve bir o kadar da politik imajlar kullanarak işler üreten bir sanatçı olarak tanınmaktadır. Aynı zamanda "Hatoum' un işleri yerinden edilme; kayıp ve ayrılık; kurumsal iktidar yapıları; tehdit altındaki insan bedeni gibi konulara odaklanan eleştirel bir anlayışı yansıtmaktadır. Mona Hatoum'un Arter'deki sergisi için ürettiği işlerden ilki "Shif'' (Görsel 39) sanatçının ilgi çeken eserlerden bir tanesidir.

Eser, tüm dünyayı bir tehlike bölgesi olarak haritalandıran yerde serili bir halıdan oluşmaktadır. Sarı sismik dalgalarla kuşatılmış bir dünyayı parçalar halinde kıran "Shift" adlı bu iş, sadece belirli bir coğrafyayı değil, bütün dünyayı tehdit eden küresel bir felaket riskini yansıtmaktadır. Silahlanma yarışının tüm hızıyla devam ettiği dünyada özellikle, nükleer silahlara ayrılan bütçeler düşünüldüğünde Hatoum'un duyarlılık yaratma üzerine kurulu olan işinin önemli olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 39. Mona Hatoum, "*Shift*", Wool, 150 × 260 cm, İnstalled at Arter, Istanbul, 2012

Politik imajları nereydeyse ürettiği tüm işlerinde kullanan dünyanın en esrarengiz sanatçılarından biri olan, ayrıca kendisi ile alakalı İngiliz olması dışında pek fazla bilgi bulunmayan, önemli bir sokak sanatçısı Banksy dir. Ünlü olmayı reddederek, gizemli bir şekilde gizlenmesi kendisini daha çok ilgi çeken bir sanatçı konumuna getirmiştir. Banksy 1990'ların başında serbest bir graffiti sanatçısı olarak sokaklarda resimler yapmaya başlamış Londra ve Bristol'de yaptığı gratifiler ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Sanatçının genel olarak duvarlara yaptığı bütün işlerinde anti-savaş, anti-kapitalist ve anti-kuruluş gibi düşünceleri görsel hale getirdiği

izlenmektedir. Sürekli krizin, çatışmanın ortasındaki insanların problemlerine dokunacak işler çıkaran, başka bir ifadeyle dünyanın kanayan yaralarına parmak basan bir tarzı olmuştur. Eserlerinde belli başlı imajları kullanan (asker, polis, silah, maymun, çocuklar, balonlar, vb.) sanatçının anti militarist kimliği de sistem savunucularının olumsuz bakış açılarına maruz kaldığıda bilinmektedir. (Görsel 40)



Görsel 40. Banksy, "*Kız ve Asker*", İsrail / Beytullahim, 2007

Sanatçının "Kız ve Asker" adındaki İsrail duvarının Beytüllahim bölgesinde resmettiği eseri en ilgi çeken işlerinden biri olmuştur. Sanatçı işi için Beytüllahim bölgesini seçmiş olmasının nedenini ise buranın İsa'nın doğum yeri olmasının yanında Ortadoğu'daki insan hakları ihlallerinin korkunç boyutlara ulaşması şeklinde yorumlanabilir. Son yüzyıl içinde özellikle İsrail ve Amerikan politikalarının Ortadoğu üzerinde yarattığı yıkımlar göz önüne alındığında Banksy'nin tamamen insani olarak ürettiği işlerinin önemide anlaşılacaktır. Anti militarist kimliği ile duvarlara yaptığı işleri hakkında sanatçının devlet malına zarar veren ve onu neredeyse terörist olarak nitelendiren büyük bir kesimin olduğuda bilinmektedir.

Ortadoğu'daki Suriye savaşından etkilenen ve bu yıkımın içinde yaşayarak sanatı politik bir üslup haline getiren önemli bir sanatçı ise Tammam Azam'dır. Azam kendi halkının önce kendi ülkelerinde, ilerleyen süreçte ise dünyanın farklı yerlerinde mülteci olarak yaşamak zorunda kaldıkları, şiddeti, üzüntüyü estetik bir dil ile aktaran bir sanatçı olarak göze çarpmaktadır. Goya, Klimt, Da Vinci gibi sanat tarihinde önemli sanatçıların eserlerini Suriye'deki var olan atmosfere uyarlayan sanatçı Klimt'in "Öpücük'' isimli eserini savaşta bombalanarak yıkılan bir harabenin üzerinde resmederek (Görsel 41) ciddi bir sorgulama yoluna gitmiş ve Suriye' de

yaşanan vahşete dikkat çekmeye çalışmıştır. Sanatçı düşüncelerini bu şekilde topluma aktarmaya çalışmış aynı zamanda Suriye'nin artık mezarlığa dönüştüğünü, harebeler üzerine yaptığı işlerinde etkili bir şekilde hissetirmeyi başarmıştır.



Görsel 41. Tammam Azam, "*The Kiss, (Öpücük)"*, Suriye'de Bombalan Bir Bina Üzerinde,2012



Görsel 42. Tammam Azam,"*Özgürlük Grafitisi (Freedom Graffiti)"*, Suriye, 2012

Suriye'de savaş sonrası yıkımı gözler önüne sermek için, serbest graffiti sanatçısı olarak çalışan Azam'ın ses getiren diğer bir eseri ise molozlarla Özgürlük Heykeli'ne benzeyen bir heykel tasarlaması olmuştur (Görsel 42). Bilgisayar

üzerinde fotomontaj olarak yaptığı tasarımda yaşanan trajedilere dikkat çeken Azam'ın tasarımı aynı zamanda dünyaya özgürlük ve demokrasi vaadinde bulunan Amerika'nın özgürlük ve demokrasi anlayışınının yıkım ve felaketten başka bir anlam taşımadığı noktasında ciddi bir eleştiri örneği olarakta yorumlanabilir.

Shirin Neshat ise 1997' den günümüze, yaptığı disiplinlerarası çalışmaları ile postmodern dünyada küresel ölçekte açtığı sergilerle kendinden söz ettiren bir başka sanatçıdır. İran'lı olan sanatçı özellikle Ortadoğu'daki kadın sorunlarını feminist bir üslup ile dile getiren kimliği ile tanınmaktadır. Çalışmalarında, özellikle fotoğraflarında, kadına yüklenen politik simgeler ve iktidar kurma süreci gibi konuları yansıtan sanatçının işleri bir nevi protesto niteliği taşımaktadır. Neshat'ın fotoğraflarında yer alan kadınlar genellikle toplumdan uzak duran, sorgulayan kadınlardır. Diğer yandan fotoğraflarında kadının İslam dinindeki yeri ve baskı gibi toplumsal meselelere dikkat çekmek isteyen sanatçının genellikle fotoğraflarının arka planında siyah fon kullanması, sanki dinin kadınlar üzerinde yarattığı karanlığı sorgular gibi bir his uyandırmaktadır. Sanatçının "Fısıltı'' isimli çalışması 1993-1997 yılları arasında yaptığı "Allahın Kadınları" serisinden önemli örneklerinden biridir (Görsel 43).



Görsel 43**.** Shirin Neshat, "*Allahın Kadınları Serisinden*", Fotoğraf, 1993-1997

Örnek olarak ele alınan eserde, peçenin arkasına gizlenmiş bir kadın ve onun arkasında yüzüne Farsça feminist şiirler yazılmış bir erkek yüzü dikkat çekmektedir. Fotoğrafta İran toplumundaki kadın ve erkeğin yüzleştirilmesi söz konudur. Farklı

dünyalarda olan kadın ve erkeğin iletişim kurma olanakları bulunmamaktadır. İletişim sadece "Fısıltı'' ile kurulmaktadır. Fotoğrafta göze batan ayrıntılardan biri de geri planda olan erkeğin tehditkar, kadının ise, suskun itaatkar bir sembol halini yansıtmasıdır. Neşhat'ın politik olarak ürettiği neredeyse tüm eserlerinde İslam dininin özellikle kadınlar üzerinde yarattığı baskı unsurunu eleştirel bir bakış açısı içinde dile getirdiği görülmektedir. Neshat'ın fotoğraflarında özellikle farsça ve arapça yazıların insan bedeninin farklı bölgelerinde yer alması ise gündelik yaşam içerisinde aynı harflerle yazılmış olan dinsel otoritenin kadınların davranışları üzerindeki etkisinin sembolik bir betimlemesidir. Genel olarak ise Neshat, din, politika, ideoloji ve şiddetin birbirleri ile olan ilişkisel bağlarını incelemektedir.

Shirin Neshat'a paralel çalışmalar üreten İran'lı önemli bir sanatçıda Shadi Ghadirian'dır. Çağdaş bir sanatçı olan Shadi, özellikle İran'da yaşayan müslüman kadın kimliği üzerinden çektiği fotoğraflarla toplumsal cinsiyeti, militarizmi ve erkek egemen toplumu sorgulayan işlerle adından söz ettiren bir sanatçı olmuştur. Bu kapsamda "Out of Focus'' (Görsel 44) sanatçının ilgi uyandıran fotoğraf serilerinden bir tanesidir.

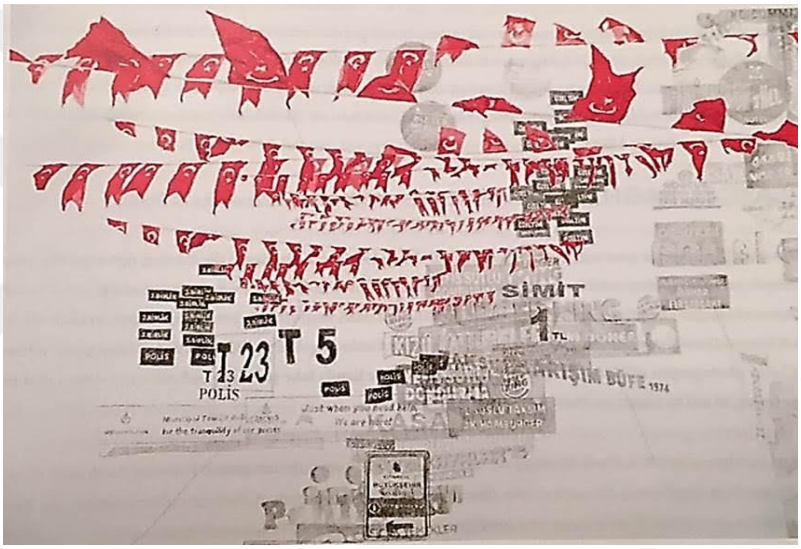


Görsel 44. Shadi Ghadirian, "*Out of Focus*", Fotoğraf, 1998

Shadi'nın flu kadın görüntülerinden oluşan seri fotoğrafları, kendi kendisinin sansürlenmiş görüntülerinden oluşmaktadır. Sanatçı, kadının kendi hayatını

yaşayamadığı bir toplumda yaşıyor olmasının yanı sıra kadınların toplumda ikinci sınıf bir muamele gördüğünü, yok sayıldığını silik ve geri plana itilmiş imajlarla dile getirmektedir. Sanatçının neredeyse ürettiği tüm işleri özellikle kendi ülkesi ve dünyada var olan ataerkil yapıya bir başkaldırıyı dile getirmektedir.

Güncel sanat içinde eserlerinde politik imajları kullanan diğer bir sanatçı ise Larissa Fassler'dir. Art International İstanbul 2015'e katılan ve şehir serileri ile ünlü olan Kanadalı kadın sanatçı, birkaç hafta Taksim Meydanı'nı izledikten sonra ürettiği eserleri ile de kendinden söz ettirmiştir (Görsel 45). Politik yönünü eserlerine yansıtan sanatçı, görselleştirdiği yerlerin algılanışını, eserlerine yansıtmaktadır.



Görsel 45. Larissa Fassler, "*Taksim Meydanı*", Karışık Teknik, 2015

Ürettiği işlerinde Fassler, sanatın gündelik olana, egemen olana karşı bir tepki niteliği taşıdığını ifade etmeye çalışmış sanatın artık günümüzde geldiği noktada ise her an yaşamla bütünleşen yanını dile getirmiştir. Diğer yandan sanatçı için günlük hayatta karşılaştığı imajlar, olaylar her an bir kompozisyona dönüşebilecek bir boyut kazanmıştır. Uzun zamandır dünyada ve özellikle ortadoğudaki gelişmelerin yanı sıra ülkemizde sürekli meydana gelen politik olaylar ve siyasetin günlük yaşamın içinde ve halk üzerinde yarattığı etkiler göz önüne alındığında, bir turist ve sanatçı olarak Fassler'in Taksim Meydanında farklı bir izlenime sahip olamayacağıda makul karşılanabilir.

Politik imajları eserlerinde kullanan diğer bir sanatçı da Çin'li Chen Zhen dir. Chen Zhen sanatını zen budizmine ve kendi köklerine göndermeler yaparak, ele almasının yanında küreselleşme ve endüstri sonrası günümüz toplumlarının yaşadığı sorunları, coğrafi, politik, küresel kent yaşamı ve iklim gibi bağlamlarda meydana getirmektedir. Sanatçının ilgi uyandıran çalışmalarından bir tanesi yuvarlak masa isimli çalışmasıdır (Görsel 46).



Görsel 46. Chen Zhen, "*Yuvarlak Masa*", Tel Aviv Sanat Müzesi, 1995

Sanatçı Birleşmiş Milletler'in 50. kuruluş yılı kutlamaları sebebi ile yaptığı eserinde B.M yuvarlak bir masa etrafında toplanıp bir hükümet gibi davranarak aldığı kararların ve dünya üzerindeki uyguladıkları yaptırımların zorbaca, değersiz ve anlamsız olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Sanatçı bu eserini Cenova'da Birleşmiş Milletler sarayının önüne kurarak dünyada yer alan birçok kültür ve toplumu işaret ederek B.M'i protesto etmiştir.

Politik performanslar ile dikkat çeken bir diğer sanatçıda Kazakistan' lı Alexander Brener'dir. Alexander temel olarak uluslararası politik stratejiler ile ilişkili sanat sistemini sorgulayan üretimler ve performanslarla düşüncelerini dile getirmektedir. Asi tavır ve sert eleştirileri ile gündeme gelen sanatçının "Gesture on Suprematismus'' (Görsel 47) isimli çalışması önemli örnekler arasında yer almaktadır.



Görsel 47. Alexander Brener, "*Gesture On Suprematismus*", Stadedijik Museum, Amsterdam, 1996

Sanatçı çalışmasında, küreselleşme karşıtı eleştiriler içeren etkinlikler gerçekleştirmesinin nedenini sanatçının toplumsal sistemi değiştirmesi gerektiği inancından dolayı olduğunu dile getirmektedir. Sanatçıya göre Neo-liberal politikalar ile yönlendirilen sanat ve kültür artık insanı yeniden yaratabilme gücüne sahip değildir. Sanatçıya göre var olan günümüz iktidarları küreselleşme ile birlikte azınlıklar, kimlik gibi terimleri kullanarak tüketim işgalinin yanında sanat kavramınında içini boşaltmaktadır. Bu koşullar altında sanatçı savaşına devam etmek zorundadır. Çünkü sanat küreselleşme çatısı altında her türlü kirli iktidar ilişkilerini boşa çıkaracak bir güce sahiptir. Brener'in bakış açısı Adorno'nun kültür endüstrisi ve bu endüstri içinde kapitalist sisteme karşı en büyük direnişi gösteren sanatta gördüğü kurtuluş yönündeki fikirlerini özetler gibidir.

Güncel sanat kapsamında önemli işlere imza atan diğer bir sanatçı ise İspanyol Santiago Sierra'dır. Özellikle 1990 sonrası önemli organizasyonlarda yer alan sanatçı mekâna özel işler ve yaptığı performanslar ile tanınmaktadır. Santiago sanatında ele aldığı sosyal içerikli meselelerin yanında ekonomi, hayat pahalılığı, ırkçılık, cinsiyet politikaları gibi sorunları işlerine taşımaktadır. Fakat son dönem çalışmalarında ise özellikle işçiler, hayat kadınları, evsizler, gibi konular üzerinden üretimler gerçekleştirdiği görülmektedir.



Görsel 48. Santiago Sierra, "*Bedenlerini Satarak Geçinen Kadınlara Dövme Yapılması*", Havana Bienali, Madrid, 1999

Sanatçının bilinen bir özelliği de ele aldığı konular kapsamında kişileride kollektif bir şekilde işlerine dâhil etmesidir. Bu işlerinde sanatçı uyuşturucu bağımlıları, hayat kadınları farklı sınıf ve kimliksel özelliklere sahip insanları temel noktada sermaye ve ücret kavramları ile ilişkilendirmektedir. Aynı zamanda sanatçı politik bir sorgulamanın yanında ahlaki değerlerinde gözden geçirilmesi noktasında samimiyetsizlikleri ters yüz eden bir yaklaşım içindedir. Bu konuda sanatçının Havana Bienal'inde gerçekleştirdiği "Bedenlerini Satarak Geçinen Kadınlara Dövme Yapılması'' isimli işi bu yaklaşımının en iyi örneklerden biri sayılır (Görsel 48).

İran'lı sanatçı Shahab Fotouhi'de çalışmaların da sıklıkla gündelik olaylar, popüler kültür, siyasal sorunlar, politik imajlar ve göndermelere yer veren bir sanatçıdır. Nükleer savaşla ilgili korkular üzerinden ürettiği çalışmalarında sanatçı, doğal çevrenin tahribatı, pek çok ülkede yaygınlaşmaya başlayan nükleer santraller, geçmişte yaşanan nücleer felaket örnekleri üzerinden toplumsal farkındalık yaratmayı amaçlamakla birlikte tehlikenin büyüklüğünede dikkat çekmektedir. Sanatçı aynı zamanda uzun zamandır insanlığı büyük yıkımlara uğratan depremler, kasırgalar, eriyen buzullar ve çok yakın zamanda Japonya'da gerçekleşen tsunami gibi doğal felaketlerinde artık kıyamet senaryosundan ziyade gerçeğe dönüştüğünü dile getirmektedir. Bu yaklaşımlar çerçevesinde ürettiği "Nükleer Bomba Sığınağı Taslağı'' isimli çalışması yalaşımlarının önemli göstergelerinden birisidir (Görsel 49).



Görsel 49. Resim 28, Shahab Fotouhi, "*Nükleer Bomba Sığınağı Taslağı*", Heykel Enstalasyonu, 2005 – 2009

Nükleer Bomba Sığınağı Taslağı Fotouhi'nin son derece gerilimli konuları oyuncu bir yaklaşımla ele alışını gösteren bir heykel enstelasyonudur. Büyük bir plastik mantarın, içinde rengârenk ışıklandırılmış bir merdiven bulunan, metal bir kafesin üstünde durduğu görülmektedir. Mantar ilk etapta masumane bir çizgi film karakterini çağrıştırıyor gibiyse de diğer yandan atom bombası gibi bir imaj uyandırmaktadır. Eserin ismi radyoaktif serpintiden korunma iması yaparken, mantarın tehditkâr bir biçimde savaş paranoyasından beslenerek giderek büyüdüğünü fakat gelişmelerin çizgi filmler gibi masumane bir şekilde izlendiğini ancak bu filmin sonunun herkesi hüsrana uğratan bir son ile biteceğinin uzak olmadığını vurgular gibidir.

Güncel sanatın genel konuları olan kimlik, cinsiyet, sınıf, ırk, inanç gibi benzer konular üzerinden yaklaşım ve ilginç performanslarıyla tanınan, fotoğraflarını genellikle dünyanın farklı bölgelerindeki büyük şehirlerde enstalasyon çalışması olarak gerçekleştiren ABD'li sanatçı Spencer Tunick' de pek çok çıplak insanla kurguladığı eserleriyle bilinmektedir (Görsel 50).



Görsel 50. Spencer Tunick, "*18.000' den fazla Meksika'lının katılımlarıyla gerçekleştirilen enstelasyon*" bir fotoğraf, Mexico City, ABD, 7 Mayıs 2017

Sanatçının yapıtlarında kitleler halinde düzenlenen çıplak bedenler fotoğrafla belgelenmektedir. Bu eserler, hiçbir ekonomik girişim olmadan, Tunick'in belirlediği mekânlarda, tamamen gönüllü katılımcılarla oluşturulmaktadır. Toplumdaki gönüllü bireyler, bedenlerini ortaya koyarak sanatçının belirlediği formları meydana getirmektedir. Tunick'in çalışmaları, minimalist bir düzenlemenin izlerini taşıyan bedenlerin yanı sıra, simgesel anlamları da içerisinde barındırmaktadır. Tunick çektiği fotoğraf ve videolarda sıradan kategorilerin ötesinde heykel ve performans sanatını birleştirmeye çalışmaktadır. Sanatçı çalışmalarında insan bedenini birçok farklı alanda insanı kuşatan sosyal, politik ve hukuksal sorunları sorgulamaya çalışan bir yaklaşım içindedir. Bunun dışında sanatçının çalışmaları binlerce insanı bir araya getiren hiçbir sorunsalı ya da siyasal iradeyi bünyesinde barındırmadan, yarattığı büyü ile pasif bir direnişin göstergesi gibidir.

Kapitalist sistemin egemen düzenine yönelik eleştirel bakışıyla tanınan günümüz sanatçılarından Hans Haacke'nin çalışmaları da (Görsel 51) küçülen dünyada finans dünyasının sanata niçin destek verdiklerini deşifre edici bir nitelik taşımaktadır.



Görsel 51. Hans Haacke, "*Piyasanın Görünmez Eli*", 2009

Küreselleşme ile birlikte çok uluslu şirketlerin her türlü çıkar politikalarını güttüğü günümüzde bu şirketlerin sanat yatırımları ile kendilerine iyi bir vitrin yarattıkları bilinmektedir. Özellikle petrol şirketlerinin kültür sanat adına ayırdığı fonlar bunların en güzel örnekleridir. Haacke' de özellikle sanat piyasası ve kültür politikalarını her koşulda dile getirirken 2009 yılında yaptığı piyasanın görünmez eli isimli çalışmasında küresel şirketlerin kirli pis ilişkilerini deşifre eden bir söylem dile getirmektedir.

Sonuç olarak güncel sanatta, siyaset ilişkisi kapsamında, eserlerinde politik imajları kullanan sanatçı örneklemlerini uzatmak mümkündür. Küreselleşmeyle birlikte özellikle 1989 sonrası sanatta büyük dönüşümlerin yaşandığı bir süreç olmuştur. Yaşanan bu dönüşümün olumlu olumsuz birçok etkisinden söz etmek mümkündür. Küreselleşen dünyada sanatın sermaye ve iktidar ile olan ikişkisi, kültürel, coğrafi ve ekonomik politikalar, savaşlar, işgaller, yok saymalar sanatçıların görmezden gelemeyeceği konular arasında yer almaya başlamıştır. Tüm bu gelişmeler dâhilinde günümüzde artık politik sanatın dile getireceği pek bir şey kalmadığından atmosferi artık politikası olan bir sanat devralmıştır. Bu sanat, politikayı imajlaştırmaktan ya da yaşanılanı yeniden üretmekten ziyade, fikirlerin oluşumunu ve deneyselliğini sosyolojik bütün içinde kendisine sorunlaştıran, bu günle ilgili anlamlı politik bir kavram meydana getirmeye çalışan bir sanattır. Tüm bu değerlendirmeler sonununda 2. Dünya Savaşı sonrası sanatın politik bir dile dönüştüğü günümüzde sanatçılar artık dünyada yaşanan problemlere ilgisiz

kalamamış ve eserlerinde eleştirel bir dil olarak politik imajlara yer vererek kendilerini ifade etme yolunu seçmişlerdir.

3.3. TÜRKİYE' DE GÜNCEL SANATTA POLİTİK İMAJ

Sözcüklerde güncelin anlamı *"Günün Konusu'', "Şimdiki'', "Bu Güne Ait'', "Günün Havasına Uyan'' ya da "Actüel'' diye verilmiştir. Bu açıdan güncel sanat "Bu Günü Anlatan Sanat''* gibi anlamlara gelmektedir (Yılmaz, 2006: 433).

Diğer yandan ''Güncel Sanat'' Kavramı ''Contemporary Art'' karşılığı olarakta önerilmiştir. Bu açıdan karşımızda "Contemporary Art''ın "Çağdaş Sanat'' ve "Güncel Sanat'' her iki tanımında taraftarları bulunmaktadır. Örneğin Vasıf Kortun çağdaş kavramının devletçilik, elitizm ve zoraki bir laiklik koktuğunu ayrıca İngilizce'deki "contemporary" kavramını taşımadığı bu yüzden günceli tercih ettiğini dile getirmiştir. Ali Akay ise güncel sanatın "Art Actuel'' anlamında kullanılmak da ve şimdiki zaman içinde kullanılan malzemelerle yeni bir estetik rejime gönderme yaptığı noktasında ele almıştır (Yazıcı, 21 Ekim 2007).

Küratör Adnan Yıldız ise, Vasıf Kortun'a katılarak çağdaş kavramının sanata konan ideolojik bir şapka olduğunu contemporary karşılığının güncel şeklinde çevrilmesi gerektiğini dile getirmiştir. Beral Madra' ya göre ise İngilizce'den gelen "contemporary art''ın bizde tam bir sözcük karşılığı olmadığını, anlamının "Her Zaman'' olduğunu bu durumda "Her Zaman Sanat'' dememiz gerektiğini bunun yerine güncel ve çağdaşın kullanılmasının kafa karışıklığına neden olduğundan söz etmiştir. Madra ayrıca çağdaş deyince işin sınırlarının genişlediğini 21. yüzyıla geldiğimizde bu günün sanatınımı yoksa 20. yüzyılın sanatımı gibi çelişkili bir kullanım söz konusu olduğunu ''her zaman sanat'' kavramının yerleşmiş olması gerektiğinin altını çizmektedir. Küratör Levent Çalıkoğlu ise güncel sanatın İngilizcedeki "current'' yani şimdi, şu an, kendi zamanına dokunan, kendi zamanına tepkiler veren, kendi zamanının sosyo- politik problemlerini net bir ifade tarzı olarak dile getirip işlev gören sanat olarak belirtmiştir (siemenssanat, 09 Şubat 2012). Güncel sanatın şekillenmesinde önemli katkıları olan küratör, eleştirmen, sosyolog ve sanatçı noktasında farklı yaklaşımların bulunması kafa karışıklığını yaratan nedenler arasında yer almaktadır. Fakat gelinen süreçte tartışmalar, öneriler ve kafa

karışıklıklarının ardından kavram olarak "güncel sanat" sanat piyasası içinde kendine oturan bir yer edinmiş görünmektedir.

Türkiye' de görsel sanat alanında terimsel anlamda çağdaş sanata karşı güncel sanat tartışması uzunca bir süre gündemde kalmış ve yer yer devam etmiştir. Güncel sanat 1990'lardan beri bu kavramı bilerek veya gelişigüzel kullanan sanatçı, akademisyen, küratör, eleştirmen, yazarlar vs. aracılığı ile kullanıma dair bulanıklığı kalıplaşmış net bir ifadeye kavuşmuştur. Güncel sanat kavramının bu netleşmeye kavuşması ile beraber yine de ilerleyen süreçlerde bir hayli keskinleştirilmiş bir ideolojik kamplaşma şeklinde de kendini göstermiştir. Bu kamplaşmanın bir yanında güncelin giderek kazandığı hâkimiyete karşı direniş gösteren muhafazakar bir yapıda bulunmaktadır. Bu kutuplaşmanın içinde Marksist, Kemalist, Ulusalcı ve Aydınlanmacı, Moderniste kadar geniş yelpaze anlayışı barındırmaktadır (Gen, 07 Temmuz 2012). Özellikle bu kamplaşmanın ana nedeni Fransızca ve İngilizceden güncel mi, çağdaş mı noktasındaki çeviriden kaynaklanmaktadır. Aslında çeviri noktasındaki bu tartışma kendi içinde ironik bir yaklaşımı barındırdığını ifade etmek yadsınacak bir durum gibi de görünmemektedir.

Türkiye'de yoğun olarak 1990' larda sanat piyasasında kendine yer edinmeye başlayan güncel sanat tabiki dünyada meydana gelen bir takım sosyo kültürel değişimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Küreselleşme ile birlikte her şeyin birbiri ile örüntülü olduğu dünyada Türkiye de bu gelişmelerin dışında kalamamış akla gelebilecek her alanda (sanat, kültür, ekonomi, teknoloji, v.b) kendini bu gelişmelerin içinde bulmuştur. Bu bağlamda öncelikle Türkiye'de güncel sanat kavramının tarihsel gelişim sürecinin ele alınması önemlidir.

Kavram tartışmalarından sonra Türkiye'de ise güncel sanatın gelişmesi noktasında devlet tarafından batı metropollerine burslu olarak gönderilen sanatçı kuşaklarının uluslararası sanat hareketlerinde ya da güncel sanatın gelişmesi noktasında kayda değer bir rol oynayamadıkları bir gerçektir. Bu kuşaklar, sanattaki yenilikçi hareketler ile bir ilişki veya bu yenilikçi hareketlere dâhil olmak yerine, daha çok o an kabul görmüş sanat yapma biçimleri ile ilgilenmişlerdir.

1980'li yıllarda öne çıkan sanatçıların eğitiminde önemli bir yere sahip olan ve Türkiye'de güncel sanatın babası olarak kabul edilen Altan Gürman'ın dönemin yerleşik pentür geleneğini yıkıma uğratan işleri önemli bir nokta olarak kabul

edilmektedir. Diğer yandan Türkiye' nin sosyopolitik ve kültürel atmosferinden beslenen Nil Yalter'in feminist teori içerisinde değerlendirilebilecek video ve yerleştirmelerini, heykel sanatında forma dair endişeleri bir kenara bırakarak, sanattaki geçicilik, süreklilik konusunu gündeme taşıyan geçici nesnelerle sade mekân düzenlemeleri yapan ve bu işleriyle heykelin sorgulanmasını sağlayan Füsun Onur'u ve 1986 senesinde Maçka Sanat Galerisinde "Çaylak Sokak'' sergisini gerçekleştiren Sarkis'i Türkiye'de güncel sanatın temeline oturtmak mümkündür (Pehlivanoğlu, 10 Ekim 2017). Bununla birlikte Şükrü Aysan'ın 70'lerin ortasında eğitimini tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönmesi ve kavramsal sanat yönünde işler üretmesi o dönem Türkiye sanatı içinde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. 1977'de ilk kez Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Özgül Özkutan, İsmail Saray, Ahmet Öktem ve Alparslan Baloğlu'nun "Sanat Tanımı Topluluğu'' adı altında kavramsal sanat ile ilgili etkinlikler yapmaları Türkiye' de güncel sanatın gelişmesi noktasında önemli bir yer tutmaktadır. Aynı dönem akademi içerisinde iki yılda bir gerçekleştirilmek üzere "İstanbul Sanat Bayramı'' çerçevesinde "Yeni Eğilimler'' sergileri düzenlenmeye başlanmasıda önemli gelişmeler arasındadır (Altındere, Evren, 5: 2007). Türkiye'de yeni eğilimler sergileri güncel sanatın gelişmesi noktasında çok önemli bir yere sahiptir. Yeni eğilimler sergileri Türk sanatının içine sıkıştığı geleneksel tutukluktan kurtaran, günümüz sanatının öncü yaklaşımını meydana getiren resim ve heykel sınırlarının ne olacağı konusunda yeni tartışma ve arayışlara yönelten geleneksel yapıların yıkılmasında önemli adımlardan biri olmuştur. Yine yeni eğilimler sergileri ile birlikte geleneksel resim ve heykel dışındaki üç boyutlu ve mekâna özgü kavramsal işlerin geniş insan kalabalıklarına ilk kez bu sergiler aracılığı ile ulaştığı bilinmektedir. Güncel sanatın ilk nüvelerini vermeye başladığı 1980'li yıllar ayrıca Türkiye'nin büyük dönüşüm yaşamaya başladığı yıllardır. Bu dönüşümler noktasında Türkiye özellikle 1980'lerin ortasından sonra, dünya ekonomisi ve siyasetindeki değişimlerin etkisinde kalmıştır. Anadolu kentlerinden büyük kentlere göç, büyük kentlerin metropolleşmesi, kent varoşlarında yetişen kuşakların varlık göstermesi, uluslararası ortamdan gelen tüketim kültürü etkilerinin toplumun derinliklerine kadar inmesi, televizyon ve diğer elektronik iletişim araçlarının günlük yaşamın içine girmesi, geleneklerin yitirilmesi modern ulus devlet yapısını ve bunun yaratmak istediği homojen toplumun yapısını değiştirmiştir (Madra, 2007: 31). Aynı zamanda 80'lerin ilk yarısı Türkiye sanatının gelişimi açısından da önemli dönüşümlerin yaşandığı yıllar olmuştur. Bu dönem içerisinde

neoliberal ekonomi politikalarınında desteği ile üst üste açılan özel galeriler ve banka destekli galeri ve kültür merkezlerinin kurulması, sermayenin finansal katkısı, sanat eserlerinin bir değer olarak alınıp satıldığı sanat piyasasının da şekillenmeye başladığının habercileri olmuştur.

90'lara gelinen süreçte ise alternatif yenilikçi sanat hareketleri ve sergileri sanatçılar tarafından organize edilmeye çalışılırken, Türkiye'de ilk kez küratörlük kavramı oturmaya başlamıştır. Bu noktada özellikle 90'lı yıllar ülkemiz sanatçılarının dünyayla bütünleştiği günümüz sanatının şekillenmesi sürecinin önemli ayrıntılarıdır. Diğer önemli gelişmeler noktasında ise, 1987-1989'daki İstanbul Bienallerinin sanat yönetmeni ve eleştirmen, Beral Madra'nın 90'ların başında İstanbul'da açmış olduğu BM Çağdaş Sanatlar Merkezinin Türk ve yabancı sanatçılarla ortaklaşa düzenledikleri bir dizi sergiye ev sahipliği yapmış olmasıdır. Bununla birlikte Beral Madra'nın 90'ların ortalarında gerçekleştirdiği önemli sergi oranizasyonları dönemin pratikleri göz önüne alındığında önemli yerlere sahip olmuştur. Türkiye'de güncel sanatın gelişmesinde Beral Madra galericiliğinin ve küratörlüğünün yanısıra güncel sanatın kabul görülüp yaygınlaşmasında sanat yazarı ve eleştirmeni kimliği ile de çok önemli bir yere sahiptir. Türkiye'de güncel sanatın gelişmesi noktasında diğer önemli isimlerden bir tanesi de Vasıf Kortun olmuştur. Kortun'unda 1990 sonrasında önemli sergilerin küratörlüğünü yapması Türkiye' de küratöryel sergilerin ve küratörlüğün ilk örneklerini teşkil etmesi açısından ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Diğer yandan 1993'teki İstanbul Bienal'inin sanat yönetmeni ve küratörü olan Vasıf Kortun İstanbul Bienal'ini Türk sanatçılara özgü bir bienal olmaktan çıkarıp uluslararası bağlamına kavuşturması da önemli gelişmeler arasındadır. Bu dönem içerisinde ulusal ve uluslararası küratörlü sergiler devam ederken Hüsamettin Koçan, Ali Akay, Canan Beykal, Balkan Naci İslimyeli gibi küratör ve sanatçıların yer aldığı bir danışma kurulu tarafından Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneğinin çatısı altında "Genç Etkinlikler" sergileri 1995-1998 yerleşik tüm sanat hiyerarşilerini kıran sergiler olmuştur. Güncel sanat kavramının sanat dünyamıza girdiği bu yıllardan itibaren özellikle Madra ve Kortun başta olmak üzere Ali Akay, Levent Çalıkoğlu, Emre Zeytinoğlu, Fulya Erdemci, Hasan Bülent Kahraman, Emre Baykal, Başak Şenova, Fırat Arapoğlu gibi isimlerde güncel sanatın yerleşmesinde yazdıkları metinler, yaptıkları konuşmalar ve sergiler ile önemli bir yere sahiptir (Polat, 2017: 213). 2000 yıllarına gelindiğinde ise Vasıf Kortun

öncülüğünde kurulan Türkiye'deki güncel sanat müzesi Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi güncel sanattaki ilk kurumsallaşma pratiğinin ilk ve önemli adımı sayılmaktadır. Hemen ardından yine Kortun'un çabalarıyla hayata geçirilen Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi 2000'lerin başında özel sermayenin güncel sanata yaptığı ilk kurumsal projeler olmuştur. Devamında Aksanat, Borusan, Siemens gibi yine özel sermayenin desteklediği güncel sanat merkezleri devamında bu desteğin artacağınında ilk habercileridir. Bununla birlikte 2002 yılında Sabancı Müzesi, 2004' te İstanbul Modern, 2005'te Pera Müzesi, 2004'te Santral İstanbul'un açılması ile birlikte güncel sanatın artık farklı bir seyir izlediği görülmektedir. 2000'lerin önemli bir açılımı da İstanbul dışından sanatçıların İstanbul güncel sanat sahnesine katılarak sınırlarını genişletmeleri olmuştur. Bu girişimlerden 2002 DSM- Diyarbakır Sanat Merkezi, İzmir'de K2 Güncel Sanat Merkezi 2003'te periferi merkez tartışmalarını hem azaltan hem kışkırtan yadsınmayacak bir güç olduğuda görülmüştür (Altındere, Evren, 2007: 5). 2000'lerden sonra Türkiye'nin temel problemlerinin militarizm, kürt sorunu, işsizlik, şeriat, azınlıklar gibi önemli sorunları üzerinden global ölçüde hem sanatın kendi içindeki döngüsüne hem de toplumsallığa vurgu yapan sergiler ve çalışmalar yapılmış ve yapılmaya devam etmektedir. Bu süreçlerden sonra tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de güncel sanatın küresel kapitalizmin işleyişine uygun olarak ilerlediğide var olan bir gerçektir.

Sonuç olarak Türkiye'de günümüz sanatının geldiği nokta dünya üzerinde meydana gelen gelişmelerden ayrı düşünülemez. Küreselleşme ile yeni bir döngüye kavuşan dünya, yaşamın tüm katmanlarını nasıl etkilediyse sanat üzerindede aynı etkileri yaratmıştır. Bu etkiler kapsamında tüm geleneksel anlayışlar yıkılmış, disiplinler arası yaklaşımlar ile sanat sınırsız bir ifade biçimine bürünerek öncü misyonunu devam ettirmiştir. Konu itibari ile ülkemizde güncel sanatın şekillenmesinde önemli üretimlerde bulunan sanatçıların örneklemler üzerinden ele alınması hem Türkiye'de varolan geleneksel sanat anlayışının değişim noktasında aldığı mesafe hemde güncel sanat içerisinde politik imajları kullanan sanatçıların incelenmesi konunun anlaşılması açısından daha açıklayıcı olacaktır.

Türkiye'de güncel sanat deyince belkide akla gelen ilk isim Altan Gürman olmuştur. Güncel sanatın şekillenmesinde önemli bir köprü görevi gören ve erken yaşta hayatını kaybeden Altan Gürman'ın resimlerinde boya dışında yapay deri, tahta parçası, dikenli tel ve basılı sözcükler gibi farklı materyaller kullandığı

bilinmektedir. Sanatçının bu durumu örnekleyen ve en bilinen çalışması "Montaj" ismini verdiği işidir (Görsel 52).



Görsel 52. Altan Gürman, "*Montaj 5*", Tahta üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 140x140x9 cm, İstanbul, 1967

Gürman'ın montaj isimli çalışması insanı otorite ve militarizme karşı ciddi bir sorgulamaya davet ederken zengin materyalli yapıt üretiminde bürokrasi ve ulus devlet kavramının yapı taşlarını da eleştiren bir yapıya sahiptir. Gürman'ın eserleri siyasal programların ve denetleme mekanizmalarının sonucunda bireyin bastırılışına ötekileştirilmesine ve yabancılaşmasına işaret etmektedir. Sanatçı çalışmasında dikenli tellerle örülü bir barikat duvarı yaratarak, özgürlüğü hapsetmiş, militarist görüntülerin anlamlarını sorgulamaya çalışmıştır. Ayrıca üretildiği dönemler içinde düşünüldüğünde Gürman'ın işleri hem biçim hemde içerik noktasında avangard bir nitelik taşımaktadır.

Türkiyede güncel sanatın şekillenmesinde öncü rol oynayan sanatçıların başında gelen bir diğer sanatçı ise Yüksel Arslan olmuştur. Her ne kadar tuval denemeleri yapmış olsada sadece pentür yapmadığını ifade etmek için toprak, bal, yumurta, idrar, kan gibi malzemeleri kullanarak ürettiği çalışmalarına resim dememiş kendine ait olan bir kavram olan "arture" ismini vermiştir.

Sanatçının arturelerinin konularını ise Lorca, Marks, Brecht vb. gibi yazarların felsefi ve edebi metinleri oluşturmuştur. Yeni biçimlerden çok sanat için

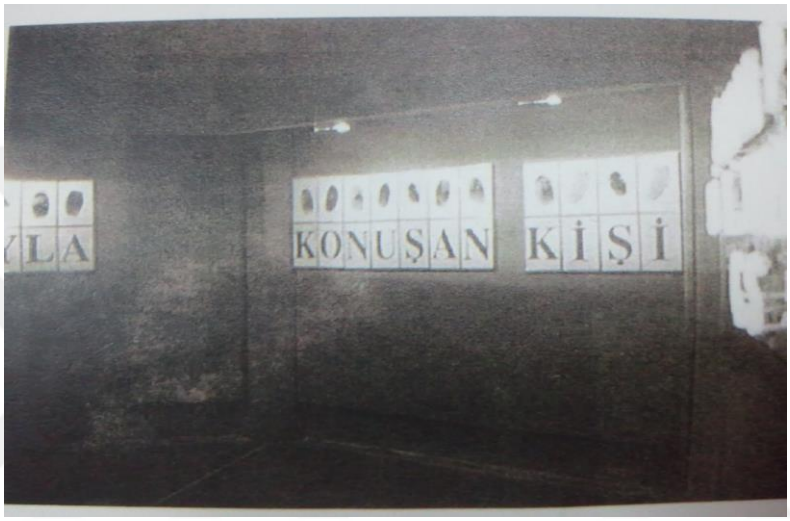
yeni fikirler üretmenin amacında olan sanatçı Türkiye'de güncel sanatının şekillenmesinde kritik bir öneme sahip olmuştur. Sarkis gibi önemli bir sanatçı Yüksel Arslan'ın özgün, kimseye benzemeyen, alışık tüm değerlerin dışında hareket eden yönü ile kendisi üzerindeki etkisinden söz ederken Yüksel Arslan'ın önemi daha iyi analaşılmaktadır (Polat: 2007, 201).



Görsel 53. Yüksel Arslan, "*Arture*", 1978

Yüksel Arslan kendi halinde ve sıradışı biri olduğunun ilk sinyalleri vermesine rağmen, asıl dikkatleri 1980'lerde üzerine çeken sanatçılardandır. Arslan, 1968'den itibaren Marks'ın 1844 elyazmaları'nın etkisiyle önce yabancılaşmalar, sonrasında 1980'e kadar aralıksız süren kapital arture'ler dizilerini gerçekleştirmiş; ilerleyen yıllarda da bu temalara sık sık geri dönüş yapmıştır. Bunlara ilaveten Arslan'ın politik kimliği ve erotik betimlemeleri ile de yerleşik ahlakî kurallara saldırması eserlerinde sıklıkla politik imajlara yer vermesi ile doğru orantılıdır (Görsel 53). Arslan'ın din, aile geleneksel baskılar, erkek egemen Türkiye toplumsal yapısında kendine özgü çalışmalara cesurca devam etmesi kendisini hem Türkiye'de hemde dünyada ayrıcalıklı bir noktaya taşımıştır. Aynı zamanda sanatçının ülkesinde eserleri cumhuriyet savcılığı tarafından toplatılan, her türlü muhafazakârlığı reddederek, memnuniyetsizlikleri yüzünden ülkeyi terk etmek zorunda kaldığıda bilinmektedir.

Ülkemizde güncel sanatın şekillenmesinde katkısı olan önemli isimlerden bir diğeri ise kavramsal çalışmaları ile adından söz ettiren Canan Beykal'dır. Beykal çalışmalarında yazı, metin, fotoğraf, video, ses ve her türlü materyalleri kullanmasıyla geleneksel tüm yaklaşımların dışına çıkan çalışmaları ile bilinmektedir. Sanatçı şimdiye kadar ürettiği neredeyse her işinde politik ve toplumsal kavramlar ile birlikte sanatın ifade biçimlerini de sorgulayan bir yaklaşıma sahiptir (Görsel 54).



Görsel 54. Canan Beykal, "*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit İsimli Sergiden*", 1987

Beykal üretimleri açısından hayatın kendisi gibi işlerinde de sade ve yalın bir dile yer verirken, sanatın hayatın içinden varolduğunu, sanat yapmak için bundan daha geçerli bir sebep olamayacağını ifade etmektedir. Aynı zamanda sanatçı, sanat piyasasının, sanat simsarlarının ve eleştirmenlerinin de hiçbir anlamının olmadığını dile getirmesi gibi kişisel politik net tavırları ile etkili bir sanatçı profili çizmektedir. İşlerinde sadece kendi yüklediği anlamları önemseyen sanatçı, yaşamın kendisi kadar doğal ve gerçek sanattan yana olduğunu dile getirmektedir.

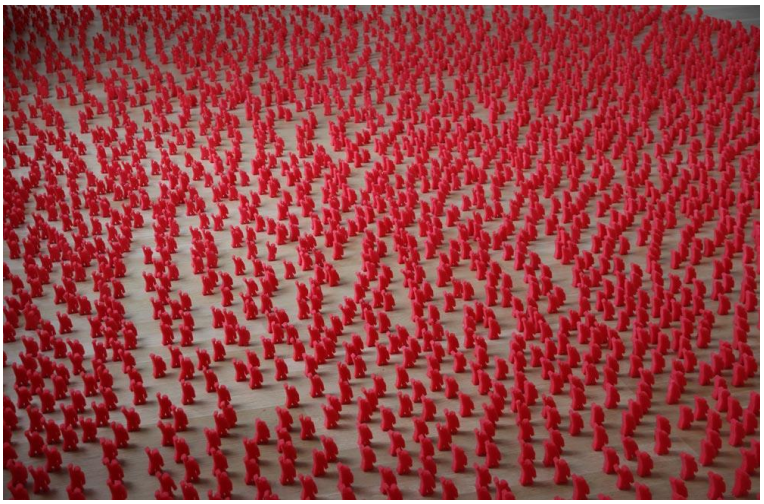
Çalışmalarında politik imajlara yer veren önemli bir sanatçı da yağlıboya, karakalem, fotoğraf, enstelasyon, performans ve video gibi farklı alanlarda işler üreten Selim Birsel'dir.



Görsel 55. Selim Birsel, "*Ev Nöbeti*", 2013

Birsel'in "Ev Nöbeti" (Görsel 55) isimli çalışmasında, kırmızı kale duvarları ile çevrili bir oda içerisinde patlak yırtılmış toplar göze çarpmaktadır. Sanatçının enstelasyon çalışması çocukluk, korku, şiddet, paronoya, ölüm gibi güçlü duygular uyandırmakla birlikte tüm yaşamı kalın bir sur gibi kuşatan toplumsal baskıya karşı da bir direnişi betimler gibidir. Ayrıca sanatçının çalışması insan için gerek içeride gerekse dışarda artık güven ve güvenlik duygusunun bir anlamının kalmadığını gerilimli bir biçimde ifade etmektedir. Birsel'in çalışması içinde yaşadığımız güvensiz ortamın maruz bıraktığı orantısız fiziksel ve psikolojik şiddet olgusunu sorgularken görsel olarak izleyiciye bu gergin atmosferin ruh halini güçlü bir şekilde hissettirmektedir. Güncel sanatın işlevleri arasında yer alan soru sormak, eleştiri, sorgulama, yaşama ve iktidar olgusuna karşı dile getirilmeye çalışan meseleler Birsel'in çalışmasında etkileyici bir biçimde gözlenmektedir.

Ülkemizde ve dünyada isminden söz ettiren diğer bir sanatçıda Serkan Özkayadır. Baskıcı ve yıldırılmış toplumun tüm birikintileri Serkan Özkaya'nın özellikle 'Proletarya'sında siyaset gündeminde de tartışmalara yol açmış, önemli işlerinden bir tanesidir (Görsel 56).



Görsel 56. Serkan Özkaya, "*Tüm Dünya İşçileri*", 2009

Özkaya'nın işinde küçük kırmızı renkte binlerce proleter figür görülür. Kaba bir şekilde süngerden biçimlendirilmiş her biri 5-6 cm boyutundaki bu insanların izleyici üzerindeki etkisi oldukça güçlü görünmektedir. Özkaya, 5-6 cm büyüklüğündeki 15.000 adet kırmızı işçi tasvirlerini zemine yapıştırmış, üzerine basıldığında materyalin elastik yapısından dolayı tekrar ayağa kalkan işçiler, yarattığı izlenimle dikkat çeken bir çalışma olmuştur. Diğer yandan Özkaya işinde, işçilerin toplumun itici gücü, hatta bir sınıf kavramı tartışmalarına, paradoksal bir gönderme yaparken, havaya kalkan sol elin işaret ettiği direniş ruhunun onları artık tek başına öncü proleter yapmaya kâfi olmadığına bir gönderne olduğu söylenebilir. Küreselleşen dünyada sadece ülkemizde günlük dört işçinin hayatını kaybettiği diğer yandan dünyadaki işçi ve çocuk işçilerin maruz kaldığı koşullar göz önüne alındığında Özkaya'nın eleştiri, sorgulama ve iktidar mekanizmalarının görmezden gelme ve yok sayma politiklara karşı önemli bir duyarlılık yaratmaktadır.

Ülkemizde oldukça önemli işlere imza atan önemli bir sanatçı ise Hale Tenger'dir. Politik üslubuyla dikkatleri üzerine çeken sanatçının önemli işleri arasında "İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik, Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık" başlıklı, çevresi dikenli tellerle çevrili eski bir ahşap bekçi kulübesinden oluşan yerleştirmesidir (Görsel 57).



Görsel 57. Hale Tenger**,** *"Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışardaydık / İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerdeydik*", Bekçi Kulübesi, Dikenli Tel, Cep Radyosu, Çay Bardağı, Fan vs. ve Ses, 1400 x 600 x 240 cm, 1995-2015

1995'te üretilen ve sergilenen eser bireyin dünyadaki iç ve dış güvenlik hallerini sorgulayan, dikenli tellerle çevrili hapishaneyi andıran bir mekândan meydana gelmektedir. Kulübenin içinde küçük bir oturma yerinin etrafı ise, dünyanın çeşitli yerlerinden kırlık alanlar, şelaleler, pastoral koylar gibi doğa manzaralarının basılı olduğu görseller ile kaplanmıştır. Küçük eski bir radyoda, 90'ların şarkıları çalmakta radyonun kullanımı ise, özel bir anlam taşımaktadır. Kulübedeki radyodan çıkan yayın geçmişin radyo günlerini çağrıştıran bir yapıya sahiptir. Günümüzde Türkiye'nin ve başka birçok bölgenin içinde bulunduğu durum göz önüne alındığında, ifade özgürlüğü, bilgi edinme ve harcamalara yapılan hükümet müdahaleleri bağlamında Tenger'in işi, 1995'te olduğu kadar günümüzde de güncelliğini koruyan bir özellik taşımaktadır.

90'lı yılların ortasında devlet ve iktidar aygıtına karşı bir eleştiri ve tepki olarak yapılmış bir işin aynı sanatçı tarafından yakın bir tarihte yeniden yaratılmasındaki amaç ise, sanatçının geçmiş çalışmasında tepkisini dile getirdiği konular hakkında bir arpa boyu bile yol alınamaması ile doğru orantılıdır.

Sanatçının diğer önemli işlerinden bir taneside "Böyle Tanıdıklarım Var III" isimli işidir (Görsel 58). Çalışmasında adeta Türkiye'nin içinde bulunduğu duruma dikkat çeken sanatçı, arşivsel geçit işlevi gören bir labirent oluşturmuştur. Labirentin

duvarlarında Türkiye'nin yakın tarihine atıfta bulunan öldürülen gazeteciler, 6-7 Eylül Olayları, Cumartesi Anneleri Türkiye'nin geçmişinde kara leke olarak yer alacak birçok insanlık dışı olay fotoğraflarla belgelenmiş şekilde görülmektedir.



Görsel 58. Hale Tenger, "*Böyle Tanıdıklarım Var III*", 2012

Tenger'in işlerinden anlaşıldığı üzere, sanatçı için mekân ve mekânın belirsizlikleri üzerine çalışmak ve mekânı hem kavram olarak hem de bireysel varoluş alanı olarak tartışmak önemlidir. İzleyicinin varlığı ile o yerde yaşayan kişinin yokluğu Tenger'in yarattığı ortamların önemli bileşenlerindendir. Diğer yandan Tenger'in işleri Türkiye'de yaşanan önemli olayların canlı bir tanığı gibidir.

Ülkemizde eserlerinde politik imajları kullanan bir sanatçı ise Şener Özmendir. Özmen aynı zamanda sanat eleştirmeni ve yazar olarakta tanınmaktadır.

Şener Özmen dolaylı bir anlatım, rahatsız edici bir mizah net bir sanatsal üslup, son derece eleştirel bir dil ile var olan durumların, hegomanik yapıların ve hayatımızda hüküm süren geleneklerin acımasızlığını sorguluyan bir üslupta işler üretmektedir. Bu bakış açısını örnekleyen işlerinden bir tanesi de (Görsel 59) "Süper Müslüman" adını verdiği işidir.



Görsel 59. Şener Özmen, "*Süper Müslüman*", Fotoğraf, 2003

Şener çalışmasında sıradan insanların sanki inanmak ya da dine göre yaşamanın insanların bütün problemlerini çözebilecek bir Süpermen beklentisine girmenin anlamsızlığını dile getirmektedir. Şener çalışmasında dini inanca ve muhafazakâr yapıya karşı bir cephe alarak bir din eleştirisine girişmiştir. İnsanın toplumun ve inançların etkisinden kurtulması, korkularından arınması noktasında akılcı bir eleştiri getiren Özmen, çalışmasında dinlerin ve geleneksel yapıların insanın gelişmesine ve özgürlüğüne kavuşmasında karanlıkçı ve engelleyici bir set alanı olarak yansıtmaktadır. Muhalif kimliği ile tanınan ve resim öğretmeni olan sanatçının son dönemde 15 Temmuz darbesinin ardından çıkarılan K.H.K (Kanun Hükmünde Kararname) ile de açığa alındığı bilinmektedir.

Önemli işlere imza atan bir diğer sanatçı ise Mürüvvet Türkyılmaz'dır. Sınırlar, ötekileştirme, belirli bir zaman ve mekânda bulunan sıkıştırılmış insanların zorlu hayat koşuları ile baş edebilme sorunları, coğrafya gibi konular Türkyılmaz'ın işlerinde dile getirmeye çalıştığı meselelerdir. Çalışmalarında, yerleştirmeler, videolar ve çizimler kullanan Türkyılmaz'ın ''Mind Maps'' (Görsel 60) isimli çalışması da bu kaygılar üzerinden ürettiği işlerden bir tanesidir.

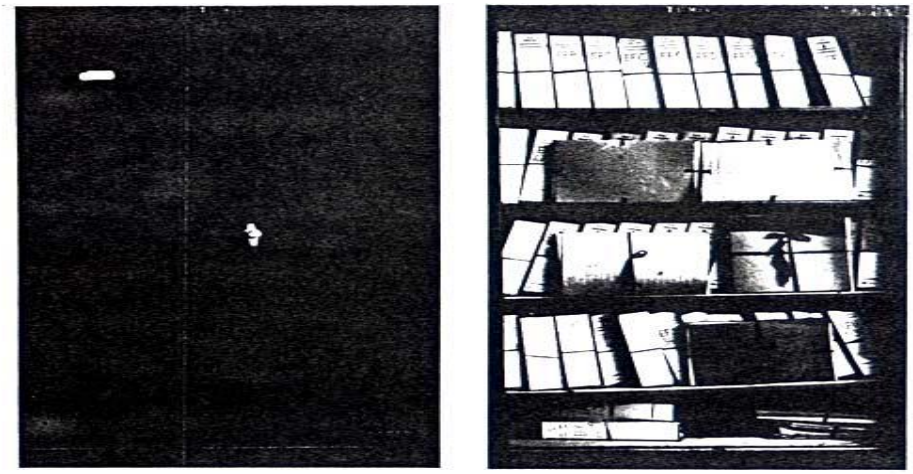


Görsel 60. Mürüvvet Türkyılmaz, "*Mind Map*", 2017

Duvar üzerinde farklı birçok materyali bir araya getirerek oluşturduğu çalışmasında sanatçı sınırları belirgin bir şekilde işaretlenmiş haritaların karışık fakat birbiri ile uyuşmayan insan topluluklarına göndermelerde bulunmaktadır. Aynı zamanda izleyiciyi, farklılıklar üzerine bir sorgulamaya davet ederken diğer yandan gündelik nesnelere yer veren Türkyılmaz, insanların yaşamlarının da haritalardaki sınırlar gibi kesiştiğini dile getirir gibidir. Türkyılmaz'ın küresel kapitalist sistem içerisinde yarattığı imajlar yayılmacı ülkelerin savaş poltikalarına değil aynı zamanda ırk ve sınıf ekseninde insan haklarının coğrafyalar gibi işgal edildiğine dair göndermelerde bulunur. Diğer yandan gasp politiklarının yaşam mücadelesi veren insanların üzerinde yarattığı ekstra problemlerle de hayatlarını devam ettirmek zorunda kaldığı yönündeki sıkıntılarıda ifade eder gibidir.

Toplumsal duyarlılık içinde işler üreten diğer bir sanatçı ise Ahmet Öktemdir. Öktem, "Kapalı ve Açık, Karışık Gereç, 10 Sanatçı 10 İş" (Görsel 61) isimli işinde devlet dairelerinde bulunan bir demir dolap içine yerleştirdiği dosyalar ile devlet sisteminin nasıl işlediği konusunda bir bakış açısı yaratmaya çalışmıştır.

Sanatçı işinde devletin kendisine ve vatandaşlarına ait her türlü veriyi depolayıp sakladığı o metal dolapları devletin otoritesinin bir simgesi olmasının yanında sistemin hâlâ güvensizlik, gizlilik mekanizmaları üzerine kurulu olarak görevine devam ettiğini düşündürtmektedir.



Görsel 61. Ahmet Öktem, "*Kapalı ve Açık, Karışık Gereç, 10 Sanatçı 10 İş: A*", 1989

Öktemin bu işi kullanılan materyaller ve fikir noktasında Kavramsal Sanat içindeki Sanat ve Dil Grubunun ortak çalışmasını anımsatmaktadır. Tabiki bu noktada belirtilmesi gereken iki çalışmanın birbirinden çok farklı olduğudur. Öktem çalışmasında, tüm güç mekanizmalarının tek elde toplandığı devletin, perde arkasında yürüttüğü politikalar ve yığınlar üzerinde yarattığı korku politikasına eleştirel bir yaklaşım getirmektedir. Devlet erişim hakkını engeller, saklar, birarada tutar, tüm otoriteyi sürekliliği konusunda istediği biçimde uygular. Fakat sanatta Öktem'in işinde olduğu gibi tüm bu işleyiş mekanizmasını sorgulayan, gizliliği açığa çıkaran eleştirel bir güç olma noktasında kendisini ifade eder.

Erdağ Aksel'de izleyiciyi çok boyutlu düşündürmeye çağıran işlerinde özellikle yaşamımızın artık her noktasında kendini hissettiren ekonominin, tüketim kültürünün, muhafazakârlığın, etik değerlerin üzerinden ürettiği işler ile bilinmektedir. "Gerilim Nesneleri" ismini verdiği çalışmaları ise bu yaklaşımlarının en güzel örnekleri arasında yer almaktadır (Görsel 62).



Görsel 62. Erdağ Aksel, "*Gerilim Nesneleri*", Metal, Galeri BM, İstanbul, 1988

Sanatçının heykellerinde göze çarpan önemli noktalardan biri materyal kullanımındaki zengin çeşitliliğidir. Kompozisyonlarında telefon, bez parçaları, kravat, cam, hazır yapım endüstriyel ürünler gibi birçok nesneyi dâhil etmesi sanatçının önemli özellikleri arasındadır. İşlerde kullanılan bu materyaller eserleri güçlendiren ve kurgu üzerinde bizi düşüncelere sevk eden bir yaklaşımı barındırırlar. Tıpkı yaşamlarımızın içinde gerekli gereksiz her şeyin gerilimlere neden olduğu gibi Aksel'in "Gerilim Nesneleri" de bu gerilimin nedenlerini sorgular. Sanatçının çalışmaları kurumlaşma, politika, bürokrasi ve ekonomik sistemler üstündeki düşüncelerini dile getirirken bunların uzun dikey taşıyıcı parçalardan oluşan yapılarla birleşmesi, sanatçının önündeki engelleri aşarak geldiği, karmaşa ve çelişkilere parmak basarak üretimerini gerçekleştirdiği gözlenmektedir.

Ferhat Özgür ise resim, video, fotoğraf ve yerleştirme gibi zengin bir pratiğe sahip olan sanatsal üretiminin yanında yürüttüğü akademik ve küratöryel çalışmalarıyla da tanınmaktadır.

Sanatçının ilgilendiği konular arasında siyasal gerçeklik, kent, toplumsal hafıza ve bunlara paralel olarak sosyal ve psikolojik problemler yer almaktadır. İşlerinde toplumsal ve kültürel eleştiriyi kinayeli ve ironik bir dil ile ifade eden Özgür, öncelikle bireyin toplumsal yapı içindeki yerini sorgularken diğer yandan çarpık ilişkiler içindeki insanın ruh hallerini aktarmaya çalışır. Sanatçının diğer bilinen bir özelliği ise müzik ile olan ilişkisidir. Bu ilişkinin sanatçının

çalışmalarınıda etkilediği gözlenmektedir. Bunu en iyi örnekleyen çalışmalardan biri ise sanatçının 2008 yılında yaptığı "Bende Şarkı Söyleyebilirim" isimli çalışmasıdır.



Görsel 63. Ferhat Özgür, "*Şarkı Söyleyebilirim*", 2008

Sanatçının 2008 yapımı videosunda, "Bende Şarkı Söyleyebilirim"de ikonik bir müzik parçasından faydalanarak İslam kültürü ve Batı kültürü arasında kalmış bir ülkedeki bireyin yüzleşmeye çalıştığı durumu mizahi bir şekilde anlamlandırmaya çalışır (Görsel 63). Sanatçı, çekimlerini Ankara'da gerçekleştirdiği video da, başı örtülü bir Anadolu kadının, gerisinde henüz tamamlandığı anlaşılan modern bir yerleşim merkezinin görüntüleri eşliğinde tamamlar. Arka planda sadece beton binalar değil dikkatlice bakıldığında cami ve minareler de görülür. Geleneksel kıyafetler içindeki kadın doğaçlama yapar gibi dudaklarını hareket ettirir, dua eder gibi ellerini yukarı kaldırır. Fakat kadının kendi sesi yerine, bir erkeğin söylediği İngilizce bir parça duyulur. Geride çalan Leonard Cohen'e ait, sayısız yorumu bulunan "Hallelujah" isimli parçadır. "Hallelujah''ın videoda yer alan yorumu ise Jeff Buckley' a ait versiyonudur. Sonuç olarak Ferhat Özgür'ün videosunda; kadın görüntüsüyle erkek sesi, geleneksel kıyafetlerle batı popüler müziği arasındaki ilişkiyi politik ve ironik bir yaklaşım ile ele almaktadır. Çalışmasında sanatçı zafer, keder ve yaşanmış acı arasında gidip gelen insanın duygularını dışa vururken videoda aynı zamanda yas, sevinç, onaylama, direniş ve yakarış arasında bir çelişki yaratmaktadır. Özgür'ün çalışması islam coğrafyası üzerinde Hristiyanlık, Batı kültürü ve Türk gelenekleri arasındaki silik modernleşmenin kaçınılmaz

neticelerinide müzikal politik bir ifade biçimiyle göndermelerde bulunarak ifade eder.

Ülkemizde ve dünya da isminden söz ettiren diğer önemli bir sanatçı ise Kutluğ Ataman'dır. Sanatçı güncel sanat alanındaki ilk büyük çıkışını 1997 yılında katıldığı Uluslararası İstanbul Bienali ile yapmış ve bundan sonra kariyerini uluslararası alanda gösterdiği başarılar ve dünyanın sayılı müze ve bienallerinde düzenlediği sergilerle geliştirmiştir. Sosyal ve politik duyarlılığı çerçevesinde ürettiği işler sanat ortamında da kendisine haklı bir yer edindirmiştir. Fakat "İçimdeki Düşman" başlıklı sergi ve video çalışması sanatçının kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur (Görsel 64).



Görsel 64. Kutluğ Ataman, "*Türk Lokumu*", 2007

Sanatçı, çoğu zaman belgesel izlenimi yaratan işlerinde gerçek ile düş arasında gidip gelen bir anlatımı tercih etmektedir. Bireylerin, kimliklerini nasıl dışavurduklarını, bazen kimliklerini nasıl yıkıp yeniden kendilerini inşa ettikleri üzerinden sorunsallaştıran sanatçı kimlik, bellek, iktidar gibi güncel sanatın konularını da birbiri ile ilişkilendiren bir etki yaratmaktadır. Kutluğ Ataman, video ve film çalışmalarında özellikle sıradışı bireylerin yaşamlarını ele almaktadır. Ataman çalışmalarında bu bireyleri tercih etme nedenini ise, kendisi ve bu kişiler arasında benzerlik bulmasından kaynaklı olduğunu dile getirmektedir. Türk lokumu isimli videosunda sanatçı cinsiyet kimliği üzerinden iç dünyasının yarattığı ve buna ek olarak toplumsal baskıların birey üzerinde yarattığı işgale karşı püsküllerini

sallayarak ironik ve politik bir yaklaşım dile getirmiştir. Ataman videosunda genellikle kadın ile özdeşleştirilen oryantal dansı rutin bir biçimde erkek bedenine uyarlamış ve aynı zamanda kadına ait imajları erkek bedeninde kullanarak kadın ve erkeğe biçilen görüntüleri yıkıcı bir şekilde eleştirmiştir. Türkiye'de güncel sanatın şekillenmesinin öncülerinden olan Gülsün Karamustafa ise feminizm, göç, toplumsal cinsiyet ve popüler kültür gibi konular üzerinden çalışmalarını sürdürmektedir. 2016 yılında "Gezdim, Gördüm, Yazdım" isimli çalışması ise Karamustafa'nın ilgi uyandıran çalışmaları arasında yer almaktadır (Görsel 65).



Görsel 65. Gülsün Karamustafa, "*Gezdim, Gördüm, Yazdım*", 2016

Sanatçının Berlin Hamburger Bahnhof Çağdaş Sanat Müzesi'ndeki kişisel sergisi "Chronographia" ismindeki sergide yer alan çalışması aynı zamanda bu sergi için ürettiği özel işlerden bir tanesidir. Görselde de izlendiği gibi sanatçının çalışması birçok sepet içerisine konmuş farklı renklerde yatakların yer aldığı bir yerleştirme den meydana gelmektedir. Duygusal ve dramatik bir etki yaratan sanatçının çalışması izleyici üzerinde yaşanmışlık, ölüm, sürgün, çaresizlik gibi güçlü duygular uyandırmaktadır. Karamustafa'nın çalışması feminist politik bir yaklaşımın yanında cinsiyet ve sınıf ilişkileri noktasında insan hakları politikalarında değişim yaratma arzusu içinde olan bir sanatçının duyarlılığını yansıtmaktadır.

Politik kimliği ile ülkemizde önemli bir yere sahip olan diğer bir sanatçı ise Nil Yalter' dir. Nil Yalter'de genel olarak toplumsal cinsiyet, göç, siyaset ve

toplumsal ilişkiler çerçevesinde işler üretmektedir. Tabiki işlerini bu şekilde betimlemesinde geçmiş hayatına dair politik bir kariyerininde olduğu söylenebilir. Uzun dönem Paris' te yaşamını sürdüren Yalter "Rahime, Türkiye'den Bir Kürt Kadın'' isimli çalışması (Görsel 66) ise onun önemli örneklerinden birisidir.



Görsel 66. Nil Yalter, "*Rahime, Türkiye'den Bir Kürt Kadın*", Enstelasyon: Video; Fotoğraflar ve Çizimler, 1979

Bu çalışmasında sanatçı, Türkiye'deki hayatına ve coğrafyanın insan üzerindeki etkilerine hüsranla göndermelerde bulunur. Çalışma, aynı zamanda disiplinler arasılığın önemli bir örneğini gösterirken çizimler, sanatçının büyükannesinin Kuran'ının ve fotoğralarının bir karışımı niteliğindedir. Sanatçının işinin, kanlı çaputların sergilendiği bir bayrakla açıldığı görünmektedir. Bu aslında Türkiye coğrafyasında sıklıkla gördüğümüz "Kürt Kadın Rahime" nin bir namus cinayetinde hayatını kaybetmesinin bir hikâyesidir. Feodalitenin ve ataerkil yapının kadınların bütün yaşamını bir hapishaneye dönüştürdüğü bazen cinayet, bazen namus bazende ölümün, özgürlük olarak anlaşıldığı acı dolu bir coğrafyanın öyküsü gibidir. Diğer yandan sanatçı eserini kadın, kimlik, göç gibi konuları tek bir hikâyede birleştirerek meydana getirirken, bir üretim aracı olarak kimliksizleştirilmiş bireye ses vererek, bireyin yaşanmışlığını özgün ve dramatik bir ifade ile görselleştirmiştir. Genel olarak ise Yalter'in çalışmaları ulusal kimlikler, cinsiyetleri ve statüleri tarafından ötekileştirilmiş olan herkesin yaşam mücadelerine değer veren ve insana

zulüm eden sistemleri yerle bir etmek için üretimleri ile mücadelesini sürdüren bir yaklaşım içindedir

Sonuç olarak çalışmalarında politik imajları kullanan sanatçıların listesini uzatmak mümkündür. Ayrıca bu konu kapsamında belirtilmelidir örneklem olarak incelenen eserler geniş pesrpektiflerinin dışında sadece politik imajlar üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Türkiye'de özellikle 1990 sonrası politik sanatın salt politik imajlarla dile getirilen bir imajlar oyununa dönüştüğü söylenebilir. Dünyada ve ülkemizde meydana gelen trajedilerden, doğa katliamlarından, çatışmalardan, görsel ve fiziksel şiddet görüntülerinden etkilenen sanatçılar bu durumu görmezden gelememiş bu noktada gerek eleştiri, gerek toplumsal farkındalık, gerekse bireysel bir yaklaşım noktasında kendi ifade biçimlerini politik imajları kullanarak dile getirmişler ve getirmeye devam etmektedirler. Kabul etmek gerekmektedir ki, insan yaşamını yaratması, sürdürebilmesi için gerekli olan her şey gibi, sanat da toplumsal olanın içinde zamanın ve mekânın kurallarına her zaman müdahil olmuştur.

4. BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI ÜZERİNE DÜŞÜNSEL AÇIKLAMALAR

4.1. HAKAN ARIKAN'IN RESİMLERİNİN BİÇİMSEL VE DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Öncelikle belirtmek gerekir ki, güncel sanatın gelişim süreci incelenip, yaklaşımlar değerlendirildiğinde farklı yorumlar göze çarpmaktadır. Bunlar güncel sanat pratiklerinin 1945-1960-1989'lardan sonra üretilen işler için kullanıldığı tarihsel yaklaşım farklılıklarıdır. 1945'ten sonra özellikle, 2. Dünya Savaşı ve sonrası sanat hareketleri incelendiğinde bu hareketler çatısı altında üretilen sanat pratiklerinin günümüzde üretilen sanat pratiklerinin neredeyse hemen hemen hepsinin örneklerine rastlamak mümkündür. Burada önemle vurgulamak gerekir ki Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonra Soğuk Savaş döneminin sona ermesi sanatın siyasetle buluştuğu bu güncel pratiklerin, özellikle kapitalizmin gücüne güç katması ile birlikte, yaşamın her alanda bir gösteriye dönüşmesi, tüketim çılgınlığının doruk noktasına ulaşması, kültür endüstrisi aracılığı ile sanatın içeriğinin boşaltılması gibi gelişmelerle beraber kapitalizmin vitrinine dönüşerek yönünü değiştirdiği çıkarımı yapılabilir.

Güncel sanat pratiklerinin üzerinde durulması gereken diğer bir nokta ise güncel sanat deyince geleneksel yaklaşım ve üretim biçimlerini reddeden sıra dışı sanat üretim biçimlerini kapsadığı noktasındaki yaklaşımlardır. Özellikle ülkemizde sanki güncel sanat pratikleri deyince pentürü reddeden bir yaklaşımın yaygınlaşmasından dolayı özellikle bu araştırma noktasında eserlerimin tamamını politik bir tavır olarak pentür üzerinden üreterek sürdürdüm. Vurgulamak istediğim nokta gerek klasik yöntemleri gerekse sıra dışı tekniklerle üretilen işlerin nitelik ve değerlendirme kapsamında farklılıklarının bulunmamasıdır. Unutulmamalıdır ki nitelikli olan tüm sanat eserleri zamanın her döneminde güncelliğini korumakta ve sürdürmektedir. Diğer noktada sanat sürekli gelişen geleneksel hiçbir yapıyı bünyesinde barındırmayan, çağının ve geleceğin vizyonuna sahip, anarşist olma misyonuna sahiptir. Sanatı sanat yapan toplumlar ve iktidar üzerindeki gücüde

buradan kaynaklanmaktadır. Bundan dolayı teknik ve fikirsel yaklaşım farklılıkları sanat üreticileri arasında bir farklılık yaratmamalıdır.

Araştırma kapsamında ürettiğim işlerimin düşünsel ve fikirsel yönleri bağlamında ise yaşadığımız zaman dilimi içinde, günümüz koşullarının, insanlar üzerindeki olumsuz etkilerinin giderek güçlenmesi, güven duygusunun yok olması, kalabalıkların içindeki yanlızlık, metanın insanı hâkimiyeti altına alması, doğanın katledilmesi, hastalık, korku, savaşlar, işgaller ve çözümsüzlük noktasında ilerleyen problemlerdir. Tüm bu karmaşa karşısında, yaşam mücadelesi veren insanda tüm toplumsal baskı ve vahşet unsurları ile bireysel olarak ya kendi iç dünyasına çekilmiş ya da çekilmek zorunda bırakılmıştır. Bunun dışında diğer nokta da ise bir şekilde var olan bu düzensizliğe karşı çıkmıştır. Böyle bir atmosfer içinde, sanatı toplumdan ve toplumun işleyişinden ayrı, soyut bir unsur olarak değerlendirmek, problemler kapsamında konunun önemli boyutlarından bir çoğunuda görmezden gelmek anlamına gelir. Diğer yandan içinde yaşadığımız günler açısından hukukun gasp edildiği, savaş naralarının eksik olmadığı, kutuplaşmaların giderek arttığı ya da toplumsal empatinin yok olduğu, inanç ve mezhep üzerinden kirli siyasetin egemen olduğu vb. gibi birçok olayla karşılaştığımız bir ortamda sanat üretmek ya da en azından üretmeye çalışmak tüm sanatçılar için önem teşkil etmektedir.

Sanat Tarihi incelemelerinde de görülmüştür ki, sanat yapıtları tarihsel dönemi gösteren, çağının toplumsal yapısını yansıtan bir ayna işlevi görmektedir. Böylece sanat yapıtları insanların sosyolojik süreçte yüzleştikleri realitelerin izlerini taşır. Onların birer söz söyleme biçimidir (Arıkan, 2012: 33). Bu açıdan bir toplumun sanatsal imajlarından yola çıkarak o toplum hakkında bir fikre sahip olunabilir. Çünkü sanat yapıtları bir topluma ya da bir zaman dilimine dair önemli verilerle donatılmıştır.

Sanat yapıtları, dönemini çevreleyen sosyal ekonomik koşullar hakkında bilgi verir. Toplumsal yapısı içinde, belli dönemlerde var olan sosyal ve ekonomik davranış biçimleri, sanatın kurallarını ve imajların oluşumunu, üslup ve kompozisyon özelliklerini belirler. Bu noktadan hareketle kişisel olarak resimlerimde biopolitik kavramlar üzerinden yola çıktığımı söyleyebilirim. Foucault (biopolitikayı) panoptikon metaforu ile açıklıyor.

Michel Foucault, (2006: 95-296). Hapishanenin Doğuşu: Gözetim ve Ceza adlı başyapıtında, mimar ve düşünür Jeremy Bentham'ın yeni bir hapishane modeli olarak tasarladığı ve Panoptin adını verdiği, zamanına göre (19.yüzyıl) devrimci sayılabilecek gözetim ve denetim mekanizmasını modern zamanlardaki iktidarın işleyiş biçimini gözler önüne seren bir metafor olarak lanse eder. Foucault'ya göre Panopticon mahkûmların hareketlerini, davranış biçimlerini ve hatta düşüncelerini kontrol altında tutan bir aygıt, bir makinedir adeta. Panopticon iç içe geçmiş halkalardan oluşan bir binadır ve tam ortasında bir gözlem kulesi bulunur. Mahkûmların hücreleri bu gözlem kulesinden rahatlıkla görülebilecek şekilde dizilmiştir. O kadar ki mahkûmun kendisi ne kadar saklanmaya çalışırsa çalışsın hapishanenin mimari yapısı vasıtasıyla oluşturulmuş ışıklandırma düzeneği öyle bir tasarlanmıştır ki mahkûmun gölgesi rahatlıkla görülebilir kuleden. Sürekli gözetim ve denetim altında tutulmakta olduğunu bilen mahkûm zaman içerisinde kendisini kuledeki gardiyanın gözüyle görmeye ve o gözün beklentileri doğrultusunda hareket etmeye başlar. O kadar ki artık kulede bir gardiyan olup olmadığı bile önemsizleşir, zaten artık mahkûm hapishanenin gözünü, otoritenin bakış açısını içselleştirmiş ve otomatikman mahkûmluk rolünü benimsemiştir. Dolayısıyla çoğu zaman kulede bir gardiyan tutmaya bile gerek yoktur. Artık, ne de olsa zaten mahkûmlar sürekli kulede bir gardiyan varmış gibi hareket etmeyi alışkanlık haline getirmişlerdir.

M. Foucault Jeremy Bentham'ın yeni bir hapishane olarak tasarladığı Panoptkin'u şu şekilde betimler:

"*Çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelerle bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını katetmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Geriden gelen ışık sayesinde, çevre binadaki hücrelerin içine kapatılmış küçük siluetleri olduğu gibi kavramak mümkündür. Ne kadar kafes varsa, o kadar küçük tiyatro vardır, bu tiyatrolarda her oyuncu tek başınadır, tamamen bireyselleşmiştir ve sürekli olarak görülebilir durumdadır. Görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekânsal birimler oluşturmaktadır. Sonuç olarak, hücre ilkesi tersine döndürülmekte veya daha doğrusu onun üç işlevi kapatmak, ışıktan yoksun bırakmak ve saklamak tersyüz edilmektedir; bunlardan yalnızca birincisi korunmakta, diğer ikisi kaldırılmaktadır. Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır"* (Foucault, 2006: 95-96).

Panopticon denilen bu hapishane modelinin önemi modern toplumlardaki iktidarın işleyiş biçimini temsil eden bir mekanizmaya sahip olmasıdır. Biliyoruz ki modern toplumla gelinen süreçle iktidar çözülerek bireylerin içine işlemiştir. Çoğu insan merkezi otoritenin bu çözülüşünü iktidarın ölümü olarak değerlendirsede gerçekte, iktidar ölmemiş, yalnızca biçim değiştirmek ve kendisini görünmez kılmak amacıyla gücüne güç katmıştır. Artık iktidar toplumu meydana getiren bireylerin dışında değil, içindedir. Yani toplumu oluşturan bireyler kendilerini içinde buldukları sistem tarafından öyle bir kurulmuştur ki artık onlara ne yapmaları, nasıl davranmaları gerektiğini söylemek bile gereksizleşmiştir, onlar zaten sistemin aksamadan yürümesi için oynamaları gereken rolü oynamaya razı bir hale getirilmişlerdir.

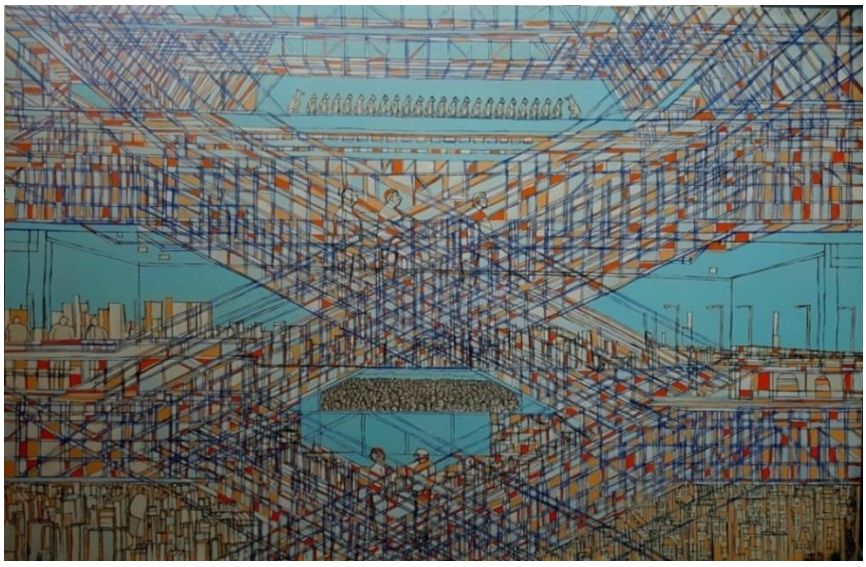
Diğer yandan panoptikon hapishanesinin merkezindeki gözetleme kulesini günümüzle şu şekilde de ilişkilendirebilir. Bugün yaşadığımız hayatın her alanında, evde, sokakta, kameralar vasıtasıyla, gözetlenen yığınlar halinde ve bu gözetlemeye karşıda bir oto kontrol uygulandığını gözlemleyebiliriz. Çünkü mevcut iktidarların sizi izlediği ya da dinlediği hissine kapılabilirsiniz. Bunun yanında görünmeyen birçok iktidar alanı ile birlikte neredeyse tüm davranışlarımızın şekillendiği bir gerçektir. Devlet, toplum, örf, din, yığınları hizaya sokmak için tamamen bir kurallar silsilesi şeklinde işlemektedir. Bunların içinde en çok din ve devletin panoptikon hapishanesine benzediğini söyleyebiliriz. Çünkü din bireysel inançtan çıkıp kişiler üzerinde iktidar kurma eğilimine girip, tek tipleştirme amacını güttüğünü ve nasıl panoptikon hapishanesinde merkezde bir ışık sürekli izlenme, korku, endişe, üretiyorsa dinde, günah, ayıp, sürekli endişe, cezalandırma, izlenme korkusu üretmektedir. Diğer yandan devlet denen mekanizma ise belirli kurallar koyarak, kurallara uymayanları dışlıyor, damgalıyor, tehdit ediyor, korku saçıyor ve iktidarı tehdit eden her türlü davranışı cezalandırabiliyor. Günlük hayatta bunların farkına varıldığı zaman huzursuzluk, rahatsızlık ve tabi ki bireyin yaşamını etkileyen en önemli faktör haline gelebiliyor.

Tüm bu konularla ilişkili olarak Gılles Deleuze'nin toplum ve denetim hakkındaki görüşleri, M. Foucault'un iktidar kavramı, panaptikon metaforu, gözetim toplumu hakkındaki fikirleri, denetim toplumu, Hoffer'ın kitle hareketlerine dair çözümlemeleri, Adorno ve kültür endüstrisi gibi önemli kitap ya da metinlerin çalışmalarımın düşünce açısından alt yapısını oluşturduğunu söyleyebilirim.

“Gözetim 1 ve 2” adlı resimde bu metinlerin üzerinden üretilmiştir (Görsel 67-68). Resimlerde bir araya gelen binlerce insan aynı karede yer almaktadır. Türkiye de meydana gelen kitlesel hareketler içinde yaşanılan ve etkilenen durumlar resimlerde birer politik imaja dönüştürülmüştür. Resimlerde kameralar ile izlenen, takip edilen yığınların birey, toplum ve devlet arasındaki gizli bir çekişmenin figüratif bir betimlemesinin yapıldığını söyleyebiliriz.

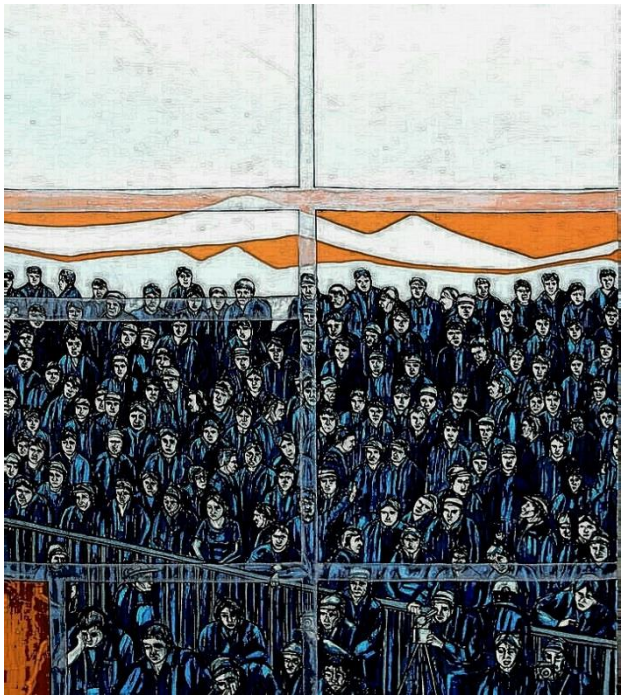


Görsel 67. Hakan Arıkan, “*Gözetim 1*”, T.ü.y.b, 140x180 cm, 2015



Görsel 68. Hakan Arıkan, “*Gözetim 2*”, T.ü.y.b, 130x180 cm, 2018

(Görsel 69-70) te iktidarlar tarafından yönlendirilen, kontrol altına alınan insan yığınları, parti, ideoloji, cemaat, toplumsal normlar vb gibi iktidarlar tarafından kuşatılmıştır. Toplumlar iktidarın istediği şekilde biçimlendirilmiş kendi içinde tek tipleştirilmiştir. Kendi içinde parçalanan insan yığınları iktidarı sarsacak tek bir güç noktasından ayrıştırılmıştır. Foucault'nun dediği gibi iktidarlar her yerdedir.



Görsel 69. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", T.ü.y.b, 90x90 cm, 2015



Görsel 70. Hakan Arıkan, *"İsimsiz*", T.ü.y.b, 80x90 cm, 2016

İsimsiz olarak üretilen ve benzer anlayışla tasfir edilen (Görsel 71-72) Türkiye'de yaşanılan süreç içerisinde iktidar politikaları ve bu politikaların halk üzerinde yarattığı tepkiler Atilla İlhan'ın deyimiyle toplumun oluşturduğu dip dalgası milyonlarca insanı bir araya getiren bir dalgadır ve bu dalganın adı halktır. Halk kendisini temsil eden ve sahip olduğu en büyük değer olan Türk bayrakları ile kendisini ifade etmektedir.



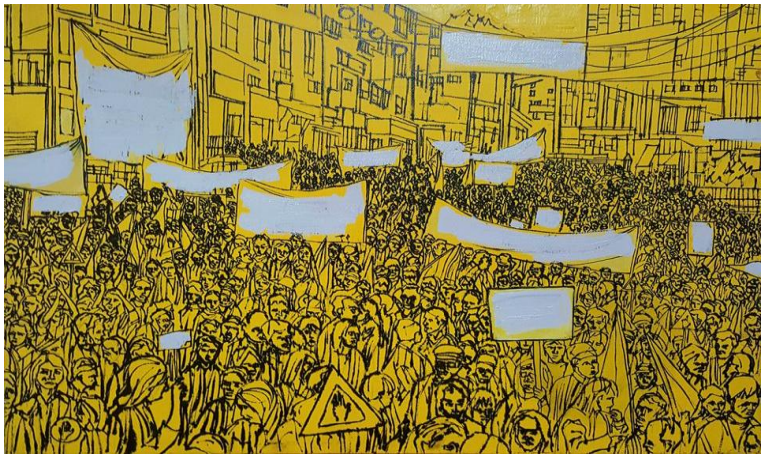
Görsel 71. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", T.ü.y.b, 180x200 cm, 2016



Görsel 72. Hakan Arıkan, "*İsimsiz",* T.ü.y.b, 100x120 cm, 2016

Resimlerimdeki diğer önemli bir nokta ve amaç ise, sosyolojik olarak kitle hareketlerinin Türkiye'de tarihsel ve siyasal bir öneme sahip olmasıdır. Kalabalıklar, her toplumda olduğu gibi Türkiye'de de farklı gündemlerin oluşturduğu meydanlar

da bir araya gelmişlerdir. Tarihsel gelişim süreci içerisinde birbirinden farklı isteklerle bir araya gelen örgütsel kalabalıklar kendi döneminin sosyolojik, politik durumunun birer göstereni, aynası olmuştur. Bu anlamda kitle hareketlerinin tarihe bıraktığı nokta hem toplum hem de sanatçı için önemlidir (Görsel 73-74) bu amaç doğrultusunda betimlenmiştir. Resimlerde kitleler, boş bırakılan pankartlar, izleyicinin resme dahil olması gerekçesi ile boş bırakılmış ve biçimler birer politik imaj olarak yansıtılmak istenmiştir.



Görsel 73. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 60x80 cm, T.ü.y.b, 2016



Görsel 74. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 110x140 cm, T.ü.y.b, 2016

Bazı resimlerim de örgütlü bir araya gelen insanlardan ziyade günlük yaşam içerisinde, cadde ve sokaklarda her hangi bir yerde kendiliğinden tesadüf olarak oluşan ve o anda sadece belirli bir mekânı paylaşmaktan başka bir özelliği olmayan insanların, kendi istekleri dışında meydana gelen bir yığına dahil olabildiği görülmektedir (Görsel 75). Yani bu anlamda kalabalık, bir boşluğu dolduran yığın, var olan bir nesne veya fiziksel çokluktan başka bir şey değildir.



Görsel 75. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*",70x80 cm, T.ü.y.b, 2015

Resimlerin bazılarında yığınlar, kitleler iktidarlar tarafından inanç ve etnik yapı üzerinden ne kadar kuşatılıp yönlendirilsede yaşanılan tarihsel süreç içerisinde meydana gelen toplumsal travmalar (savaş, terör, hak ihlalleri, doğa katliamları vb) yığınları ortak değerler etrafında birleştirebilmektedir, (Görsel 76-77) bu fikirler doğrultusunda üretilmiştir.



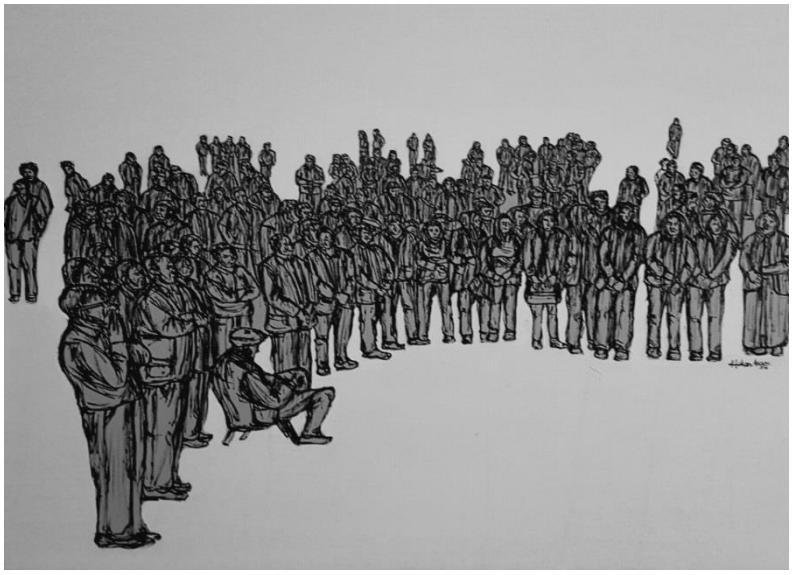
Görsel 76. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 110x120 cm, T.ü.y.b, 2015



Görsel 77. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 110x120 cm, T.ü.y.b, 2015

Teknolojik gelişmelerle birlikte endüstriyel gelişmelerin gün geçtikte daha da hız kazanması insanların hayat alanlarının değişmesi teknolojiye ayak uyduramaması toplumsal çatışmaların ve bireyler arası iletişimsizliğin yanında insanın kendisine ve çevresine yabancılaşmasınıda beraberinde getirmiştir. Yabancılaşmanın insanlar üzerinde yarattığı kopukluk psikolojik olarak toplumsal baskının bireyler üstünde kendisini daha çok hissettirmesine neden olmuştur. Kapitalist üretim biçimininde bir

neticesi olarak yaşamsal ihiyacın görmezden gelinmesi, önemsenmemesi bir arada yaşayan insanların iletişimsizlik sorunları, resimlerde eleştirel olarak işlenmeye çalışılmıştır. (Görsel 78) de olduğu gibi modern insan ve yabancılaşma kavramı sosyal, politik, psikolojik bakımından mutsuz ve tedirgin tiplerin karakterlerini taşımaktadır. Yaşanılan atmosfer içinde farkına varılamayan sıradanlığın insana yansıyan yönü ile içinde yaşadığı kalabalık yığınlara rağmen yanlız insan imajları betimlenerek ifade edilmeye çalışılmıştır.



Görsel 78. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 110x120 cm, T.ü.y.b, 2015

(Görsel 79) ise çağın getirdiği politik arka plan, rekabetin dönüştürücü etkilerinden doğan korkular, yaşanan coğrafyadaki eylem verileriye örtüşmekte ve kargaşa göze çarpmaktadır. Resimde göze çarpan kitle sıkışmışlık ve tüm bileşenleri ile kitlelerin hamlelerini, dönüştüren sınırları gösterilmeyen yeninin inşasına giden yolu göstermektedir. Resimde yanyana gelişler, duruşlar imajlar üzerinden okutulmaya çalışılmıştır. Bu sıkışmaların tonlarındaki şiddet oldukça yoğundur. Koşulların getirdikleri ile belirgin toplaşmaların imgeleri tuval yüzeyinde dile getirilmek istenmiştir.



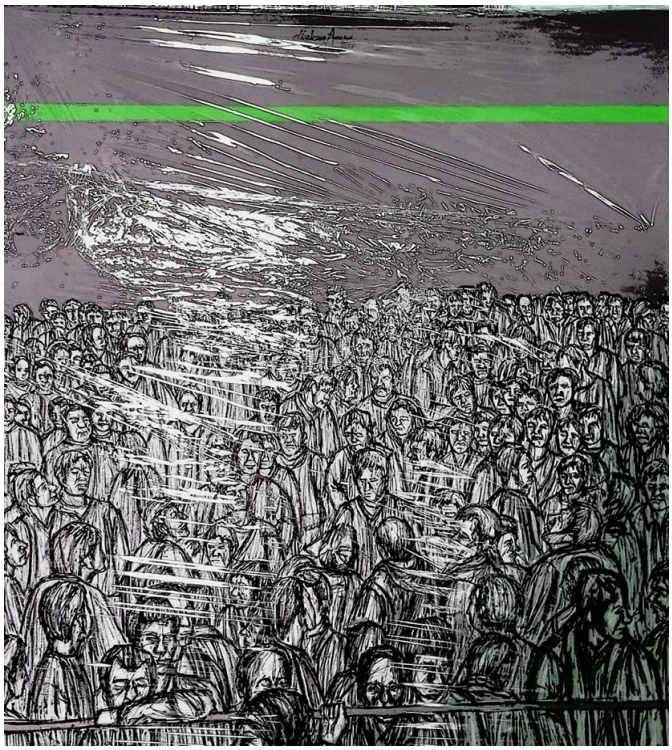
Görsel 79. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 110x120 cm, T.ü.y.b, 2015

Sanat politika ilişkisi bağlamında, resimlerimde toplumsal bellek oluşturma çabası ile çeşitli taleplerle bir araya gelen kitleler, kimi zaman gerçek fotoğraflardan yararlanılarak üretilmiş kimi zaman da (Görsel 80-81-82) de olduğu gibi tamamen kurgusal olarak birer politik imaja dönüştürülmüştür. Aynı zamanda bu resimlerde bir araya gelen insanlar kendi hayatlarının dışındaki müdahalelerle (kapatılan, sustu



Görsel 80. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 80x100 cm, T.ü.y.b, 2015

rulan) bireyler kendilerini ifade etmeye çalışırken üretimden uzak, kısıtlı bir hayata dönüşen yaşamlarını bu her türden baskı altında yaşam mücadelesine devam ederken yansıtılmak istenmiştir.



Görsel 81. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 60x70 cm, T.ü.y.b, 2017



Görsel 82. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 65x75 cm, T.ü.y.b, 2017

Yaşadığımız süreç içerisinde iktidar politikaları ve bu politikaların halk üzerinde yarattığı etkiler domino etkisi gibi milyonlarca insanı bir araya getiren bir

etkiye sahiptir. Kalabalıklar, her toplumda olduğu gibi Türkiye'de de farklı gündemlerin oluşturduğu miting alanlarında bir araya gelmişlerdir. (Görsel 83-84) de iktidar politikalarına karşı eşitlik, özgürlük, bağımsızlık, adalet gibi farklı talepleriyle bir araya gelmiş bazen de iktidar tarafından yayılan korku, izlenme ve özgürlüklerin kısıtlanması noktasında yığınlar sorunlarına çözüm bulma noktasında bütünleşmişlerdir.



Görsel 83. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 110x130 cm, T.ü.y.b, 2017



Görsel 84. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 75x85 cm, T.ü.y.b, 2016

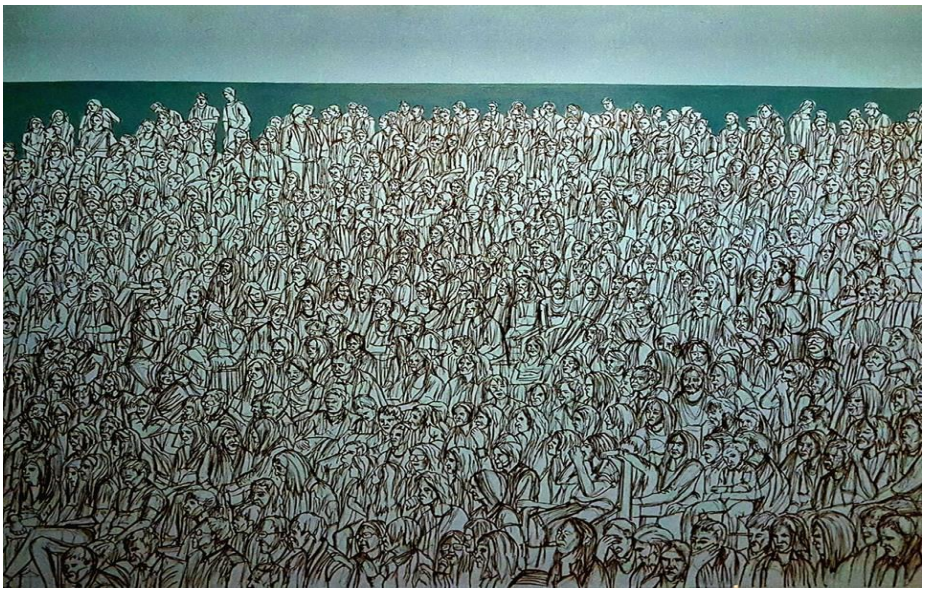
(Görsel 85-86-87) de ise bireylerin kalabalıklar içindeki çıkışsız durumuna dikkat çekilmek istenmiştir. Kompozisyonlarda birbirlerine yakın gibi görünen figürler, ilişkisiz, iletişimsiz şekilde görülmektedirler.



Görsel 85. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 90x110 cm, T.ü.y.b, 2016

Yığınları farklı nedenlerle bir araya getiren etkenler dışında kültürel olarak kentleşme, bazen yerinden edilen yığınların yarattığı göç olgusu ya da ekonominin insan toplulukları üzerinde yarattığı etki, kalabalıkların meydana gelmesini sağlayan faktörler olarakda dile getirilebilir. Resimlerde kalabalıklar parçalanmışlığın, izolasyonun, görmezden gelmenin, geçiciliğin ve kayıtsızlığın şeklini aldığı bir dünyada tüm yaşananların bazen sorumlusu bazen mağduru durumunda bir iç hesaplama düşünülerek ifade edilmeye çalışılmıştır.

Yaşadığımız zaman dilimi içinde her şeyin ticari bir meta haline geldiği, sınır tanımadığı, her tür yaşam alanı içinde kapitalist tüketimle yönlendirildiğimiz ve giderek daha çok tükettiğimiz insani değerlerimizin yüzeyselleştiği bir kültürün içinde boşluğun, bencilliğin, yüzeyselliğin manzaralarını meydana getirmekteyiz. Resimlerde reel olarak görülmeyen fakat toplum içinde hissedilen ve tüm gerilim süreci tüm üretilen eserler içerisinde ifade edilmeye çalışılmıştır.



Görsel 86. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 110x140 cm, T.ü.y.b, 2018



Görsel 87. Hakan Arıkan, "*İsimsiz*", 30x40 cm, T.ü.y.b, 2016

Tüm belirtilenler dışında, genel olarak kullanılan yığın, kalabalık, kitle hareketleri imajı, Türkiye tarihinde meydana gelen politik isteklerin tarihsel bir dökümana dönüştürülmeye çalışılması noktasında da çalışmalarım için diğer önemli bir etken olmuştur.

Teknik ve plastik süreçte ise, resimlerimde çizgi önemli bir işleve sahiptir. Çizgi, sanat tarihi ve sanat eğitiminde her zaman önemli bir yere sahip olan görsel

etkenlerden biri olmuştur 20. yüzyıla gelene kadar resmin pratik anlamda kullanılabilir bir öğesi olmayan çizgi yine de her daim için kompozisyonun ana etmenlerinden biri olarak görülmüştür. Resimlerde çizginin işlevsel olarak yer almasındaki amaç resmin görünen reel yüzey üzerinde leke renk ve çizgisel katmanları, belli bir kavramla bağlantılı olarak, kendi içindeki yapısı ile ilişkilendirme, çabasından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda çizginin kullanılmasındaki başka bir nokta ise rengin kapatıcı etkisi yerine, çizginin estetik ve incelikli ahengini ön plana çıkarmak somut nesnelerin ve imajların doğal olana özgü yapılarını gözden kaçırmamak gibi ayırıcı ve önemli bir ifade yaklaşımı da vurgulamaktadır. Resimler çizginin birbirleri ile örüntülü, baskın karakteristik yapısı ile kendini hissettirecek biçimde görselleştirilmiştir. Aynı zamanda çizgi, resmin ilk bakışta görünen doku üzerinde katı bir zıtlık meydana getirecek şekilde kullanılmıştır. Diğer yandan ise, kompozisyonlar içinde genel ritmi bozacak herhangi bir plastik lekenin yerine, bütünün lekesel katmanlarını estetik bir örgütleme planında gösteren bir araç olmuştur. Genel olarak tüm resimler tek renk ve tek rengin kendi içindeki akrabalılıklarından yararlanılarak görselleştirilmiştir. Ayrıca bazı resimlerimde görülen kalabalıklara üstten bakışın kompozisyonların üst bölümünde aniden kesiliyor olması ve sonsuzluğa açılması klasik anlamda perspektif ve uzama etkili bir izlenim yaratmakta, izleyicinin bakışını kompozisyonun gerisine doğru çekmeği amaçlamaktadır.

SONUÇ

Sanat, bir eylem süreci olarak insanlık tarihinin başlangıcı ile birlikte başlamıştır. Bu süreç içinde sanat, toplumsal ve bireysel olarak insanoğlunun kültürel oluşumunda bir aktarım rolünü de üstlenmiştir. Sanat tarihi içinde sanat ve politika arasındaki ilişkinin insanlığın tarihsel gelişimi açısından olumlu ve olumsuz etki uyandıran çoklu bir yapıyı içinde barındırdığı bilinmektedir. Bu noktada sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin toplumsal ve kültürel boyutları da önemlidir. Günümüz sanatında sanat ve politika arasındaki ilişki birbirine eklemlenmiş ve karışmış durumdadır. Netice itibari ile sanatın yaşamla örtüşen, siyasetle bir olan günlük yaşam değerlerinin temsilcisi olduğuda söylenebilir. Diğer yandan sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin anlaşılması açısından iktidar kavramı da önemli bir yere sahip olmuştur.

Sınırları bir hayli geniş olan iktidar kavramı ise, içinde yaşadığımız yüzyıl içinde Foucault'nun dile getirdiği gibi "iktidar bir mekanizmadır, o her yerdedir", yaklaşımı konuya kendi içinde bir daraltma ve sınırlama getirse de konunun kapsamlılığını da net bir şekilde ifade etmektedir.

İktidar kavramı, kullanış alanı bakımından çeşitlilik gösterdiği için belli bir iktidar tanımı yapmak, oldukça güçtür. Sosyal ve siyasal alanda kullanılan iktidar kavramı geçmişten bu yana farklı düşünürlerin farklı bakış açıları sayesinde birçok farklı anlamda açıklanmaya çalışılır. Yapılan tüm tanım ve değerlendirmeler noktasında günümüz açısından özellikle Foucault'nun modern iktidara getirdiği tanımlama ve değerlendirmeler önemli bir yere sahiptir. Foucault' ya göre iktidar kavramı düşünüldüğünde akla gelen şey, tek bir kurum, yapı, tek bir oluşum değil, bir mekanizmadır. Bu mekanizma içerisinde iktidarın hayatın değişik yanları ya da alanlarından çoğu kez ayrıymış gibi görünse de küreselleşmeyle birlikte, kültür sanat, siyaset, ekonomi ve yaşamın her alanında hissedildiği bir gerçektir. Özellikle 1989 Berlin Duvarının yıkılmasıyla birlikte bir iktidar aygıtı olarak küreselleşme kendisini daha çok hissettirmeye başlamış ve dünyada meydana gelen hızlı değişmeler küçülen dünyanın tüm katmanlarını etkileyen bir yapıya dönüşmüştür.

Küreselleşme, tartışmaları ile beraber kültür sanat üzerinde de köklü değişimler yaratarak kendisini göstermiştir. Bu değişimler özellikle günümüz sanatının şekillenmesi, küresel sanat organizasyonları, küresel sanat piyasası, sanat kimliği, sergi yapım teknikleri, küratörlüğün yeni bir meslek olarak ortaya çıkması,

uluslararası sanat organizasyonlarının her geçen gün artması, küçülen dünyada küresel şirketlerin sanat üzerindeki yönlendirici etkisinin yanında sanatın özerkliğini yeniden tartışılır hale getirmesi ve sanatçıların ifade biçimlerine kadar köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Diğer yandan küreselleşmenin tüm dünyada yarattığı değişim ve dönüşümler bazı kavramlarada yansımıştır. Örneğin "kültür endüstrisi'' kavramı, kültürel ürünlerinin üretim, dağıtım ve tanıtım süreçlerini içerirken kapitalizmin iktidar aygıtlarından biri olarak iktidarların yayılımı ve sürekliliği bakımından hem ekonomik bir sürece işaret etmekte hem de yığınların yönlendirilmesinde önemli bir işlev yerine getirmektedir. "siyasal kültür'' terimi ise, siyasete ilişkin tavır ve inançları dile getirirken "kültür siyaseti'' belirli kültürlerin, hayat tarzlarının dillerin ya da diğer sembollerin kurumsal olarak desteklenmesi, dışlanması ya da farklı kültürlerin iktidar politiklalarına uygun hale getirilmesi anlamına gelmekte ve siyasal bir sürece işaret etmektedir.

Tarihsel süreç içerisinde küreselleşme ile birlikte iktidar biçimlerinin sanat, sanatçı, siyaset ve kültür üzerindeki etkilerini artırarak kendini gösterdiği kabul edilmektedir. Küreselleşmenin sanatı olarak tanımlanan güncel sanat ise bu ilişkinin en net örneğini temsil etmektedir. Günümüzde küreselleşme güncel sanatla kültürel kimliğini bütünleştirmiş, sanattan her türlü fayda sağlamasını bilerek silah, seks, gibi dünyanın en büyük pazarlarından birini oluşturmuştur. Günümüz koşullarında muhalif sanatın varlığının yanında, sanatın içinde bulunduğu durum değerlendirildiğinde sanat şirket içindir gibi yeni olmayan hatta eskimeye başlayan bir slogan olduğu da düşünülebilir. Çünkü küreselleşen dünyanın sanatı uluslararası şirketler açısından kimliklerinin nasıl yansıtılacağı konusunda önem taşımaktadır. Değerlendirme olarak araştırmanın verileri, sanatın toplumu oluşturan tüm unsurları ile sıkı bir ilişkisinin olduğunu özellikle siyaset ile sanatın tarihsel süreç içerisinde iç içe geçerek ilerlediğini göstermektedir. Diğer yandan incelemeler ve ele alınan örneklemlerde araştırmanın verileri, sanatçının kendi duyarlılığı çerçevesinde oluşturduğu imge dünyasıyla izleyiciyi etkilediğinin altını da çizmektedir. Aynı zamanda sonuç olarak teknolojik gelişmelerle birlikte sanatçının etki alanın geliştiği, kitleselleştiği ve kitleleri etkileyen sanatın bu yönüyle de iktidarın her dönemde dikkatini çektiğini ve sanat ile siyasetin geçmişte olduğu gibi bugün de kaçınılmaz olarak iktidarların süreklilikleri açısından önem arzetmektedir. Elde edilen bulgular, sanatın iktidar tarafından ne kadar kullanılsada Adorno'nun dediği gibi sanat iktidara karşı söz söyleyen, eleştiren, sarsan, direnen insanlığın özgürlük mücadelesinde

ütopyalarını yaşatan umut ışığı olarak varlığını sürdürmektedir. Bu da sanatın toplumsal değişimdeki rolünün azımsanmayacak ölçüde büyük olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Acar, B. Küratörün Ölümü. *Evrensel Kültür*, Sayı 170, Şubat 2006, İstanbul ss.58-60.

Adorno, T.W. (2014). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, İletişim Yayınları İstanbul.

Akay, A. (2005). *Postmodernizm*, L&M Yayınları, İstanbul.

Altındere, H. Evren, S. (2007). *"Kim Bir Kullanma Kılavuzunu Okur ki?", User's Manual Contemporary t ın Turkey 1986-2006, Kullanma Kılavuzu Türkiyede Güncel Sanat*, İstanbul: Art-İst Produksiyon Tasarım Yayıncılık, İstanbul, ss.39.

Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* Sel Yayınları, İstanbul.

Antmen, A. (2012). *Sanat/Cinsiyet:Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Arapoğlu, F. (2009). "Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi", Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Arıkan, H. (2012). "Politik İmgeden Hareketle Türkiye'deki Kitle Hareketlerinin Resimsel Çözümlenişi", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Armağan, İ. (1992). *Sanat Toplum Bilimi, Demokrasi Kültürüne Giriş*, İleri Kitap Evi, İzmir.

Artan, E. (2007). Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Bir Tartışma: Bilgi mi? Propaganda mı? *Cogito*, Walter Benjamin Özel Sayısı: 52, ss. 88-100.

Artun, A. (Çevrimiçi), www. Aliartun.com, Sanat Piyasası ve Galerilerin Örgütlenmesi, 02 Ekim 2015.

Artun, A. (2006). *Sanat Müzeleri Müze ve Modernlik,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Artun, A. (2008). *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Poltika*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasviyesi,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Artun, A. Ö. (2013). *Çağdaş Sanat Nedir, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrası Sanat*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Sanat Evi, İzmir.

Atılgan, G. Aytekin, E.A. (2015). *Siyaset Bilimi Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinlerarası İlişkiler*, Yordam Kitap, İstanbul.

B.F. Dellaloğlu. (2005). Bir Giriş Adorno Yüz Yaşında. *Cogito* Özel Sayısı, Sayı: 36.Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Baker, U. (2010). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, J. (2008). *Oulier Foucaut (Foucault'u Unutmak)*, Çev.Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Bauman, Z. (2014). *Küreselleşmenin Toplumsal Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Baynes, K. (2008). *Toplumda Sanat*, Çev. Yusuf Atılgan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul:

Bayrak, B. (2013). "Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri". Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi, ss.123-134.

Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek*, Dost Kitapevi, Ankara.

Botomore, T, (1997). *Frankfurt Okulu*, Çev.Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara.

Bozdağ, L. (2015). "Sanat ve Siyaset Dönüşümüne Yeniden Bakmak Politikanın Estetize Hali", İstanbul Kemer Burgaz Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Eğitim Bilim Toplum Dergisi, ss. 94-127.

Bulut, N. (2003). *Feodaliteden Küreselleşmeye E konomik İktidar, Siyasal İktidar İlişkisi*, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Bulduk, B. (Çevrimiçi), http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-minimal-santta-form-ve-mek%c3%a2n-ilişkisi/3190, Minimal Sanatta Form ve Mekân İlişkisi 7 Ekim 2016.

Burke, P. (2009). *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, Çev. Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi. İstanbul.

Caneti, E. (2003). *Kitle ve İktidar*, Çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları İstanbul.

Chin-Tao Wu. (Çevrimiçi), http://www.e-skop.com, Bienaller ve Sanat Fuarları 04 Kasım 2016.

Costand ve Debord, G. (2015). Costand ve Debord Amsterdam Bildirisi, *Sanat Manifestoları, Avangart Sanat ve Direniş*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Çakır, M. (2014). *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Çapar, M. (2015). Andy Goldswoty'nin Doğayı Sanatsal Bir Malzeme Olarak Kullanması Üzerine Araştırma (Çukurova Üniversitesi Örneği), *Çukurova Araştırmaları Dergisi*, ss. 165-177.

Çubukçu, A. (1994). *Kültür ve Politika*, Evrensel Basım ve Yayın, İstanbul.

Değirmen, F. (Çevrimiçi), www.cinerituel.com, Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi: Hareket İmge ve Zaman İmge, 11 Şubat 2016.

Deniz Korkmaz, F, (2000). "Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları", Feminist Sanat Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Debord, G. (2014). *Gösteri Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Debord, G. (2015). Derive Kuramı. *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* Çev.Uğur Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

Debord, G. (2015). Olumsuzlama ve Perelüd Olarak Deteournement. *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, Çev.Uğur Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

Debord, G. (2015). Sitüasyonist Tanımlar, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, Çev. Elçin. Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.

Debord, G. (2015). Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlnme Koşulları Uzerine Rapor. *Sanat Manifestoları Avangard sanat ve Direniş*, Çev. Kaya. Özsezgin, İletişim Yayınları, İstanbul.

Debord, G. (Çevrimiçi), www.e-skop.com, Politikada veya Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler, Çev: Kaya Özsezgin, 6 Hziran 2013.

Dellaloğlu, B. (2001). *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Gen, E. (Çevrimiçi), www.e-skop.com/Skopbulten, Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Çeviri Hikayesi, 07 Ağustos 2012.

Gielen, P. (Çevrimiçi), http://www.e-skop.com, Post-Fordist Sanat Dünyasının Baş Aktörleri: Kinik ve Fırsatçı Küratörler, 6 Temmuz 2017.

Gürkan, N. (Çevrimiçi), sanatkaravani.com, Farklı Bakış Açısıyla Amerikan Soyut Dışavurumculuk Ekolü, 14 Ocak 2015.

Erkızan Nur, H. (2002, Şubat- Mart-Nisan). Küreselleşmenin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri Üzerine. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:18, ss.61-75, Ankara.

Eroğlu, Ö. (2014). *Arte Povera*, Tekhne Yayınları, İstanbul.

Esanu, O. (2013). "Çağdaş Sanat Aslında Neydi? Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgülenmesi ve Soros Çağdaş Sanatlar Merkezleri", *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, Çev.Nursu. Örge, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 95-22.

Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev.Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Fineberg, J. (2014). *1940 tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, Çev. Göral Erinç Yılmaz, Simber Atay Eskier, Karakalem Yayınları, İzmir.

Fischer, E. (1993). *Sanatın Gerekiliği*, Çev.Cevat Çapan, Verso Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2006). *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*, Çev. Osman Akınhay, Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Fridman, T. (2000). *Lexus ve Zeytinağacı*, Çev. Elif Özsayar, Boyner Yayınları, İstanbul.

Game, A. (1998). *Toplumsalın Sökümü*, Çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Gouma, T. M. (2012). *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Güvenç, B. (1974). *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hebdige, D. (2003). *Kes Yapıştır Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*, Çev. Çağatay Gülabioğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Hebdige, D. (2004). *Alt Külür Tarzın Anlamı*, Çev.Sinan Nişancı, Babil Yayınları, İstanbul.

Jay, M. (1989). *Diyalektik İmgelem*, Çev. Sevgi Doğan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Kahraman, H. B. (2016). *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, Kapı Yayınları İstanbul.

Karaca, G, (2007). "Küreselleşme ve Büyük Ortadoğu Projesi", İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Kapani, M. (1997). *Politikika Bilimine Giriş,* Bilgi Yayınları, Ankara.

Kılıç, L. (2007). *Görüntü Estetiği,* İnkılap Kitapevi, İstanbul.

Kollektif (Erdemci, F. K. (2007). *Modern ve Ötesi*,İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Koyuncu, M. (2007). "Ulus Sergileri ve Temsil", *User's Manuel Contemporary Art in Turkey 1986-2006 Kullanma Klavuzu Türkiye'de Güncel Sanat,* Art -İst Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık, İstanbul, ss. 88-101.

Kreft, L. (2008). "Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", *Sanat ve Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Politika,* Editörler: Ali Artun, Nursu Örge, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.9-39.

Kreft, L. (2014). "Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, Editör: Ali Artun, Çev. Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 9-18.

Lucas, G. (1998). *Estetik-3*,Payel Yayınları, İstanbul.

Lunaçarski, A. (1998). *Sosyalizm ve Edebiyat*. Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

Lunn, E. (1995). *Marksizm ve Modernizm*, Çev.Yavuz Aloğan, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Madra, B. (2003). "Bir Karmaşa Alanı Olarak Görel Sanat", *User's Manuel Contemporary Art İn Turkey 1986- 2006 Kulanma Klavuzu Türkiye' de Güncel Sanat*, Art- İst Produksiyon Tasarım Yayıncılık, İstanbul, ss.28-43.

Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987-2003,* Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

Madzoskı, V. (2016). *Küratörlük Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği*, Çev. Mine Haydaroğlu, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Majuyev, V. (1998). *Kültür ve Tarih*, Çev.Suat. H. Yokova, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.

Mann, M. (1988). *State War And Capitalizm* (Oxford Blackwell).

Medina, C. (2013). "Çağdaş Sanat: 11 Tez. Çağdaş Sanat Nedir?" *Çağdaş Sanat Nedir, Modernlik Sonrasında Sanat*, Editörler: Nursu Örge, Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 7.

Mittleman, J. (2000). *The Globalization And Syndrom: Transformation And Resistance*, Princetonuniversity Press.

Özayten, N, (2007). "Türkiye' de Obje Sanatı, Kavramsal Sanat, Post Kavramsal Sanat Eğilimleri", *User's Manuel Contemporary Art İn Turkey 1986-2006 Türkiye'de Güncel Sanat*, Art-İst Produksiyon Yayıncılık, İstanbul, ss. 10-27.

Ötkün, C. (2012). "Bildirgeler Bağlamında Sanatta Hareketler Oluşumlar ve Hangar", *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Hazırlayan, Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınları, Ankara, ss. 79-98.

Özderin, S. (2014). Çağdaş Sanatta Küresel Bir Faktör Küratör, Ulak Bilge *Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 2, s 35.

Üner, Ö. (Çevrimiçi), www.academia.edu, Sanat ve Siyaset İlişkisi, Sanat ve Siyaset Sempozyumu, 25 Temmuz 2017.

Pehlivanoğlu, B (Çevrimiçi), http://lebriz.com/pages/ısd.aspx?lang=tr, Güncele Giden Yol ve Güncel Durum: Türkiyede Güncel Sanatın Yaygınlaşması: Sergilerin Rolü,10 Ekim 2017.

Perniola, M. (2015). *Sanat ve Gölgesi Sanattan Geriye Ne Kaldı*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Polat, N. (2017). *Sınırları Aşındırmak Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*. Belge Yayınları, İstanbul.

Pooke, G, & Whitham, G. (2013). Çağdaş Sanatı Anlamak, Optimist Yayınları, İstanbul.

Rajchman, J. (2013). "Çağdaş Yeni Bir Fikir mi?" *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat,* Editörler: Ali Artun, Nursu Örge, Çev. Elçin. Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 19-35.

Ray, G. (2014). *Terör Kültür ve Yönetim Sanat Emeği, Kültür İşçileri ve Prekarite,*. İletişim Yayınları, İstanbul.

Revel, J. (2012). *Foucault Sözlüğü*, Çev. Veli Urhan, Say Yayınları, İstanbul.

Robins, K. (2013). *İmaj, Görmenin Kültürü ve Politikası.* Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Rowe, D. (1996). *Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası,* Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Russell, B. (1999). *İktidar,* Çev. Mete Ergin,Cem Yayın Evi, İstanbul.

Sancar, Ö. (Çevrimiçi), http://lebriz.com/Pages/1sd.Aspx?Lang=Tr&Section100, Müzayede Evleri, 20 Kasım 2009.

Sarup, M. (1995). *Post- Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev. Abdülbaki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara.

Sayar, M. (Çevrimiçi), www.e-skop.com/skopbulten, Jacques Rancière'de Politik Sanat ve Temsil Sorunu. 17 Ağustos 2015.

Solmaz, M. (1994). *Rock Sözlüğü,* Pan Yayıncılık, İstanbul.

Stallabras, J. (2016). Sanat A.Ş, Çağdaş Sanat ve Bienaller, Çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul.

Steyerl, H. (2013). "Sanatın Politikası Çağdaş Sanat ve Post Demokrasiye Giriş", *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, Editörler: Ali Artun, Nursu Örge, Çev. Zeynep Baransel, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 83-94.

Su, S. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*, Profil Yayınları, İstanbul.

Swartz, D. (2013). *Kültür ve İktidar, Pierr Bourdeu'nun Sosyolojisi*, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.

Swingewood, A. (2013). *Kitle Kültürü Efsanesi*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu*, Yeni İnsan Yayın Evi, İstanbul.

Şimşek, Ş, (2010)."Yaşam Tarzı Üzerinde Popüler Kültürün Belirleyiciliği ve Kitle İletişim Araçlarının Etkisi", Türkiye'de Punk Kültür Örneği, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim, Söz, Yazı*, İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Tezcan, M. (2011). *Sanatın Sosyolojisi*, Anı Yayınları,Ankara.

Theodor, W. H. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayın Evi, İstanbul.

Thompson, D. (2012). *12 Milyon Dolarlık Köpek Balığı, Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi Sanat Mezat*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Toby, C. (2011). *Sanat ve Propaganda*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Urhan, V. (2000). *M. Foucault ve Arkeolojik Çözümleme*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

West, D. (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, Çev. Ahmet Cevizci, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Whitham, G. P. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*, Çev. Tufan Göbekçin, Optimist Yayınları, İstanbul.

Wong, E. (Çevrimiçi), http://www.nytimes.com, 21 Haziran 2012).

Williams, R. (1993). *Kültür*, Çev. Ertuğrul Başer, İletişim Yayınları, İstanbul.

Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Çev. Ayşegül Demir, Özne Yayınları, İstanbul.

Yaman Kurt, A, (2009). "Adorno ve Horkheimer'in Kültür Endüstrisi Üzerine Bir İnceleme", İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Yazıcı, M. (Çevrimiçi), http://m. radikal.com.tr, Kultur Sanat Çağdas mi Guncel mi? 21 Ekim 2007.

Yılmaz, M. (2008). *Modernzimden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara.

Yılmaz, M. (2008). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*,Ütopya Yayınları, Ankara.

Yılmaz, P. (2010). Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması, Dokuz Eylül Üniversitesi *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 4, ss. 125-134.

Young, T. (1999). *Punk, Bir Altkültürün Oluşumu*, Çev. Hira Doğrul, Dost Kitapevi, Ankara.

Zeytinoğlu, E. (Çevrimiçi), http://İzlekler.com, Özne Sanat ve Siyaset Üzerine, 26 Eylül 2017.

Zygmunt, B. (2014). *Küreselleşmenin Toplumsal Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

http://m.facebook.comsiemenssanat. (Çevrimiçi), Sanat Çağdaş mı, Güncel mi? 09, Şubat, 2012.