

**21. YÜZYIL TÜRKİYE'SİNDE
KİTLE RUHU, EYLEM VE PROPAGANDANIN
SANATTAKİ YANSIMALARI**

Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU

Eylül, 2017

**21. YÜZYIL TÜRKİYE'SİNDE
KİTLE RUHU, EYLEM VE PROPAGANDANIN
SANATTAKİ YANSIMALARI**

Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU

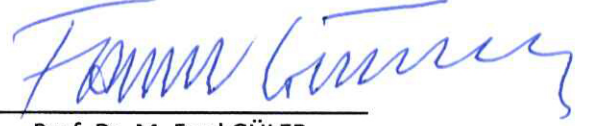
PH.D. TEZİ

PLASTİK SANATLAR VE RESİM

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

Eylül, 2017

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



Prof. Dr. M. Fazıl GÜLER
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Sanatta Yeterlik/Doktora derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.



Prof. Gülveli KAYA
Plastik Sanatlar Anabilim Dalı Başkanı V.

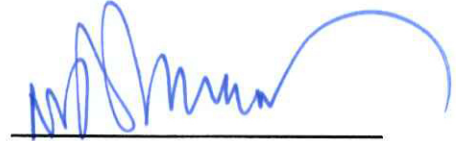
Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin Sanatta Yeterlik/Doktora derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.



Prof. M. Zahit BÜYÜKİŞLİYEN
Danışman

JÜRİ ÜYELERİ

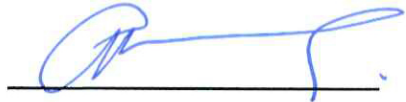
Prof. M. Zahit BÜYÜKİŞLİYEN (Danışman)
(Yeditepe Üniversitesi S.B.E. Plastik Sanatlar A.B.D.)



Yard. Doç. Hakan ÖZER (Üye)
(Yeditepe Üniversitesi S.B.E. Plastik Sanatlar A.B.D.)



Yard. Doç. Gürbüz Doğan EKŞİOĞLU (Üye)
(Yeditepe Üniversitesi S.B.E. Grafik Tasarım A.B.D.)



Doç. Dr. Esra ALIÇAVUŞOĞLU KARAVELİ (Üye)
(Marmara Üniversitesi G.S.F. Temel Sanat Eğitimi Bölümü)



Doç. Ahmet ALBAYRAK (Üye)
(Erciyes Üniversitesi G.S.E. Resim A.S.D.)



Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışımda alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

18/09/2017

Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU



ÖZET

Bu tez çalışmasında, “21. Yüzyıl Türkiye’inde Kitle Ruhü, Eylem ve Propagandanın Sanattaki Yansımaları” dünya genelinde, yakın tarihlere dayandırılan örneklerle, karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Sanatın tanımı, anlamı, işlevi ve vizyonuyla birlikte, yeni toplumsal düzende ve evrensellik bütünü içinde kültür pratikleri ikinci bölümde ele alınmıştır. Kültür ve küreselleşme bağlamında Türkiye ve dünya genelinde uygulanan kültür politikalarına üçüncü bölümde kapsamlı olarak değinilmiştir. Dördüncü bölüm ise sanatın özerkliği üzerinden şekillenmiş, bu bağlamda kitle ruhu, örgütlenme, propaganda, eylem ve öznel yaklaşımlar sanatla birlikte ideolojik ve toplumsal açıdan ele alınmıştır. Politika ve ideolojinin genel hatlarının ele alınması ve sanat/devlet/iktidar üçgeninde ‘siyasal’ kavramıyla analizi beşinci bölümde altı çizilerek vurgulanmıştır. Görsel bellek, yeni medya, interaktif üretim, tüketim ve toplumsal etkileşimin yer aldığı altıncı bölümde ise kitle iletişim araçlarının değerlendirilmesi yapılmıştır. Özellikle Türkiye’de, sanatın kültür yapılanmalarına karşı alternatif girişimlerine, ortaya çıkan politik söylemlere Taksim Gezi Parkı üzerinden örneklemelerle değinilmiştir. Kurum, sanat, sanatçı, iktidar ve halk üzerinden yorumlamalarda bulunulmuştur. Bununla birlikte Seyit Mehmet Buçukoğlu’nun resimleri plastik ve kavramsal açıdan değerlendirilmiş, gerçekleştirilen üretimler 21. yüzyıl sanatı içinde incelenmiştir. Genel olarak araştırma; tüm bölümlerde incelenen konu ve detaylar göz önüne alındığında, ortaya çıkan bulguların bu doğrultuda yapılan önerilerle sonuçlanmasını içermektedir.

Anahtar kelimeler: Kitle, Eylem, Propaganda, Çağdaş Sanat, Gezi Parkı, Kültür, Küreselleşme.

ABSTRACT

In this thesis, “In the 21st Century Turkey, the reflection of Mass Spirit, Action and Propaganda's Reflections” in the world has been examined comparatively by examples based on recent history. With the definition, meaning, function and vision of art, cultural practices in the whole of new social order and universality are discussed in the second chapter. In the third chapter, cultural policies applied in Turkey and worldwide have been extensively discussed in the context of culture and globalization. The fourth chapter is shaped by the autonomy of the art, in this context the mass soul, organization, propaganda, action and thought have been dealt with ideologically and socially with art. The general outline of politics and ideology and the concept of '*politics*' in the triangle of art / state / power are emphasized under the fifth section. In the sixth section, where visual memory, new media, interactive production, consumption and social interaction are involved, mass media are evaluated. Especially, the alternative initiatives against artistic cultural structuring and political discourses that have emerged in Turkey, have been referred to as samples through Taksim Gezi Park. Institution, art, artist, power and people's comments were found in the examples. However, works of Seyit Mehmet Buçukoğlu are evaluated from plastic and conceptual points and realized products are examined in the of 21st century. In general, the research; when considering the details and details in all the sections, concludes the findings with the suggestions made in this direction.

Key Words: Mass, Action, Propaganda, Contemporary Art, Gezi Park, Culture, Globalization.

TEŞEKKÜR

“21.Yüzyıl Türkiye’sinde Kitle Ruhu, Eylem ve Propagandanın Sanattaki Yansımaları” konu başlıklı tez çalışmamda beni yalnız bırakmayarak danışmanlığımı üstlenen değerli hocam Prof. Sayın M. Zahit BÜYÜKİŞLİYEN’e teşekkürü bir borç bilirim.

Aynı süreçte desteğini esirgemeyen değerli hocam Prof. Sayın Gülveli KAYA’ya ve engin, güçlü bilgileriyle beni aydınlatan, kaynak oluşturmamda önerileriyle ufkumu açan, kendi kaynak eserlerini paylaşmaktan çekinmeyen ve tez araştırmamın şekillenmesinde önemli rolü olan değerli hocam Yard. Doç. Sayın Hakan ÖZER’e de çok teşekkür ediyorum.

Tezimin son şeklini almasında ve doğru bir sonuca ulaşmasında, değerli vaktini ayırarak, bilgi aktarımı ve kaynak oluşturmamı güçlü kılan değerli hocam Doç.Dr. Sayın Esra Aliçavuşoğlu KARAVELİ’ye de sonsuz teşekkürler ederim.

Tez yazım sürecimde daima yanımda olup, beni yüreklendirerek verdiği güçlü destek için değerli dostum Yasemin KELTEK’e, araştırmamın şekillenmesi konusunda görsel kaynaklarla destek sağlayan sevgili çalışma arkadaşım Işıl ERASLAN’a ve aynı şekilde gerek görsel kaynak gerekse de fikir konusunda yardımını esirgemeyen değerli dostum Pınar SARAÇOĞLU’na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ve son olarak, beni her konuda destekleyen, hiçbir zaman karşımda değil hep yanımda olan, varlıkları ile beni güçlendiren canım aileme içten sevgi ve sonsuz teşekkürlerimle...

Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU

İÇİNDEKİLER

Onay	iii
İntihal Sayfası	iv
Özet	v
Abstract	vi
Teşekkürler	vii
İçindekiler	viii
Resim Listesi	x
1. GİRİŞ	1
2. 21. YÜZYILDA SANATIN TANIMI, ANLAMI, İŞLEVİ VE VİZYONU.....	4
2.1. Yeni Toplumsal Düzendeki Sanat.....	8
2.2. Evrensellik ve Kültürcülük	10
3. SANAT, KÜLTÜR VE KÜRESELLEŞME	30
3.1. Kültür ve Sanat İlişkisi.....	30
3.2. Millî Kültür ve Gayri Millî Kültür.....	33
3.3. Popüler Kültür	36
3.4. Tüketim Kültürü.....	38
3.5. Siyasal Kültürler.....	42
3.6. Kültür Emperyalizmi.....	44
3.7. Dünyada Kültür Politikaları ve Kültürel Direniş.....	45
3.8. Kültürün Özelleştirilmesi ve Küreselleşme.....	52
4. SANAT VE ÖZERKLİK	60
4.1. Sanatta Radikalite ve Kimlik Politikaları.....	66
4.2. Benjamin ve Kitle Sanatı.....	70
4.3. Kitle Ruhunun Örgütlenmesi, Propaganda, Bilinçli Eylem ve Öznel	

Yaklaşım	72
5. POLİTİKA, İDEOLOJİ VE SANAT	80
5.1. Devlet ve Sanat İlişkisi.....	80
5.2. Çağdaş Sanat İçinde ‘Siyasal’ Kavramı / Sanat ve İktidar.....	84
6. SANAT VE YENİ MEDYA, İNTERAKTİF ÜRETİM, TÜKETİM VE TOPLUMSAL ETKİLEŞİM	100
6.1. Örgütsel Postmodernizm (<i>Kurumsal Eleştiri</i>).....	100
6.1.1. Kentsel Dönüşüme Karşı Çıkmak.....	104
6.2. Medya – Kitle İletişim Araçları.....	106
6.3. Dijital Çağda Sanat, Simülasyon ve Halka İnen Sanat.....	109
6.4. Görsel Bellek ve Taksim Gezi Parkı.....	112
7. SEYİT MEHMET BUÇUKOĞLU RESİMLERİNİN PLASTİK ve KAVRAMSAL AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	138
8. SONUÇ	149
KAYNAKÇA	154
ÖZGEÇMİŞ	161

RESİM LİSTESİ

Resim-1: Köy Enstitüleri'nin kurucularından İsmail Hakkı Tonguç.....	13
Resim-2: Köy Enstitüleri'nin kurucularından İsmail Hakkı Tonguç.	14
Resim-3: İsmail Hakkı Tonguç'un arşivinden Köy Enstitüleri'ne ait fotoğraflar.....	14
Resim-4: İsmail Hakkı Tonguç'un arşivinden Köy Enstitüleri'ne ait fotoğraflar.....	15
Resim-5: İsmail Hakkı Tonguç'un arşivinden Köy Enstitüleri'ne ait fotoğraflar.....	15
Resim-6: Francisco Goya “Çıplak ve Giyinik Maya Tabloları”	31
Resim-7: Édouard Manet “Kırda Öğle Yemeği ve Olympia Tabloları”	32
Resim-8: Eugène Delacroix “Halka Yol Gösteren Özgürlük”,	47
Resim-9: Pablo Picasso “Guernica”	48
Resim-10: Diego Rivera “Cephanelik / The Arsenal”	49
Resim-11: Mehmet Aksoy “1 Mayıs 1977”	50
Resim-12: Banksy Duvar Resmi	88
Resim-13: Banksy Duvar Resmi	89
Resim-14: Banksy Duvar Resmi “riotcops”	89
Resim-15: Çocuk Gezim Atölyesi- Taksim Gezi Parkı.....	112
Resim-16: G.D.Ekşioğlu “Gezi Aştır”,	114
Resim-17: Rene Magritte “Aşıklar”	114
Resim-18: Kolektif sanat üretimleri.....	115
Resim-19: Kolektif sanat üretimleri.....	116
Resim-20: Kolektif sanat üretimleri.	116
Resim-21: Anonim.....	117
Resim-22: MÜGSF 6. Uluslararası Öğrenci Trienali	120
Resim-23: MÜGSF 6. Uluslararası Öğrenci Trienali	121
Resim-24: MÜGSF 6. Uluslararası Öğrenci Trienali	121

Resim-25: Alper Bıçaklıoğlu “ <i>Mickey ve Aile Tabloları</i> ”	124
Resim-26: Hakan Arıkan “ <i>İsimsiz</i> ”	125
Resim-27: Hakan Arıkan “ <i>İsimsiz</i> ”	125
Resim-28: Ardan Özmenoğlu “ <i>Kırılma</i> ”	126
Resim-29: Mustafa Albayrak, “ <i>Kırılma</i> ”.....	127
Resim-30: Aslı Özok, “ <i>Maskeli Twitter</i> ”	128
Resim-31: Deniz Gökduman, “ <i>Kapandı Üstüme Geceyarıları</i> ”.....	128
Resim-32: Işıl Arısoy Kaya, “ <i>Red Mask</i> ”	129
Resim-33: Şükran Moral, “ <i>Resist Turkey June 14th</i> ”.....	129
Resim-34: Resul Aytemur, “ <i>Diren Gezi</i> ”.....	130
Resim-35: Kayıhan Keskinok, “ <i>Barikat</i> ”	130
Resim-36: Mustafa Horasan, “ <i>Horasan Gezi Defteri</i> ”	131
Resim-37: Bedri Baykam, “ <i>Demokrasinin Kutusu</i> ”.....	132
Resim-38: CANAN, “ <i>İstiklal Caddesi’nde Direniş</i> ”	133
Resim-39: CANAN, “ <i>İstiklal Caddesi’nde Direniş (Detay)</i> ”.....	134
Resim-40: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>İsimsiz</i> ”.....	139
Resim-41: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>İsimsiz</i> ”.....	139
Resim-42: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>İsimsiz</i> ”.....	140
Resim-43: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>Eksik İstanbul Panoraması</i> ”.....	141
Resim-44: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>Eksik İstanbul Panoraması (Detay)</i> ”.....	141
Resim-45: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>Gizli ya da Aleni-1</i> ”.....	142
Resim-46: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>Gizli ya da Aleni-2</i> ”.....	142
Resim-47: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>Cam Kafes</i> ”.....	143
Resim-48: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>Cam Kafes</i> ”.....	144
Resim-49: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>Gezi İmgeleri</i> ”.....	146

Resim-50: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>Gezi İmgeleri (Detay)</i> ”	146
Resim-51: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>Gezi İmgeleri (Detay)</i> ”	147
Resim-52: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “ <i>Gezi İmgeleri (Detay)</i> ”	147

1. GİRİŞ

90'lı yıllar sanat alanında çeşitli kırılma noktalarının başladığı yıllardır. Türkiye'de bu noktada 90'lı yılların akışında kültür ve sanat alanındaki değişimlerle yeni bir oluşum içinde yer almıştır. Sanat ortamı içinde politik dönüşümlerde kendini gösteren 90'lı yıllar, beraberinde şekillenen pek çok örnekle birlikte, bugünün sanatını şekillendirmede de etkili bir rol üstlenmiş ve bu kaçınılmaz bir gerçeklik olarak tarihteki yerini almıştır. Bu yıllarda şekillenen dünya ve Türk sanatı, bahsedilen süreçte ortaya çıkan eleştirel sorunları da tartışmaya açmıştır. Neo-liberal yaklaşımlar ve politikalar, sosyolojik ve ekonomik değişimin sanata yansımalarıyla kendini göstermiş, 1960 sonrasında Batı temelli ortaya çıkan post teorik yaklaşımlarla yeni politik ve eleştirel söylemleri de biçimlendirmiştir.

1990-2000 yılları arasında özel şirketlere eklenen kurumsallaşma ve sponsorluk konuları, sanatta eleştiriyi ve sistem karşıtı yapılanmayı gündeme getirmiştir. Bu durumu aşmayı amaçlayan düşünceler yerine, çıkar sağlayıcı ya da bir metaya dönüşen, kurumsal imaj politikası içeren farklı düşünceler kendini göstermeye başlamıştır.

Dolayısıyla yeni sanat anlayışı da üzerinde durulması gereken önemli bir konu olarak gündemdeki yerini almıştır. Kültür eleştirisi üzerinden yeni kültür endüstrisinin ve var olan sistemin tartışmaya açılması önemli bir detay olarak karşımıza çıkmakta ve politik bağlamda incelenmesi de kaçınılmaz olmaktadır.

Bu nedenle araştırmanın temel konusu; sanatın tanımı, anlamı, işlevi ve vizyonunu yeniden ele almamızı ve incelememizi gerektirmektedir.

Sanatın 21. yüzyıldaki tanımı, anlamı, işlevi ve vizyonu kapsamlı örneklendirmeler ile **ikinci bölümde** incelenmiş, yeni toplumsal düzende ve evrensellik bütününde kültür pratikleriyle birlikteliği araştırılmıştır.

Üçüncü bölüm ise, günümüz sanatının ipuçlarının ve 21. yüzyıl sanatının başlangıcındaki bazı kritik noktaların, kültür ve küreselleşmeye yönelik referanslar ile birlikte, dünya ve Türkiye genelinde uygulanan politik açılımlar bağlamında incelenmesini içermektedir.

Dördüncü bölüm, genel olarak sanatın “*özerklik*” kavramıyla ele alınmasından oluşur. Bu bağlamda, kitle ruhunun örgütlenmesi, propaganda, bilinçli eylem ve öznel yaklaşımların rol üstlendiği bir sanat ortamında ortaya çıkan sanatsal üretimlerin alt yapısı, ideolojik ve toplumsal yönleriyle ortaya konulmuştur.

Çalışmanın beşinci bölümünde, politika ve ideolojinin genel hatları, sanatın devlet ve iktidar içinde ‘*siyasal*’ kavramıyla üzerinde durulduğu bir alandır. Neoliberal politikaların, dolayısıyla ekonomi ve sosyal temelli bir dönüşümün başladığı yıllarda değişime uğrayan sanat, bu yeni siyasallaşma anlayışı üzerinden irdelenmiş ve bu dönüşümlerin nedenleri dönemsel olarak açıklanmıştır.

Altıncı bölüm, sanatı; özellikle görsel belleğin, yeni medya, interaktif üretime dayalı oluşumlar, tüketim ve toplumsal etkileşimin hız kazandırdığı kitle iletişim araçlarıyla birlikte değerlendirirken, Türkiye’de sanatının eleştirel kültür üzerinden oluşturulan yeni kültür yapılanmalarına karşı alternatif girişimlerini de göstermiştir. Bu yeni yapılanmalar, ortaya çıkan politik söylemlerle, sanatta eleştiri

üzerinde durulmasını, yeni sistemleri ve beraberinde gelen çağdaş sanat pratiklerindeki etkileri tartışmaya açmıştır. Özellikle görsel belleğin, Taksim Gezi Parkı sürecinde ortaya çıkan kuvvetli yapısı, dönem içinde oluşturulan sanatsal üretimler, kolektif yaklaşımlar, sergiler vb. oluşumların örneklendirmeleriyle, kurum, sanat, sanatçı, iktidar ve halk üzerinden yorumlanmıştır.

Yedinci bölümde, Seyit Mehmet Buçukoğlu resimlerinin plastik ve kavramsal açıdan değerlendirilmesi, 21. yüzyıl sanatı içinde örneklendirmelerle incelenmiş, gerçekleştirdiği üretimlerin konuyla irdelenmesi sağlanmıştır.

Çalışma bu yedi bölüm sonucunda ortaya çıkan bulguların değerlendirilmesi ve bu doğrultuda yapılan önerilerle sonuçlanmıştır.

2. 21.YÜZYILDA SANATIN TANIMI, ANLAMI, İŞLEVİ VE VİZYONU

'*Sanat*'a dair genel bir tanım yapmak yerine gerek toplumsal, gerekse bireysel açıdan sanatın nasıl bir işlev üstlendiğinin ve nelere sahip olduğunun altını çizerek, sanatın ne olduğunun ortaya konması daha yararlı olacaktır.

Dün, güzeli merkeze koyan sanat olgusu, bugünün çoklu imgeler ve düşünceler dünyasında ancak çağının hayatla bütünleşen gerçekliği ile tanımlanabilmektedir.

“Bugün neredeyse her şeye “sanat” diyerek işin içinden sıyrılabilirsiniz. Sanat sayılan şeylerdeki bu patlamanın sebeplerinden biri, bizzat sanat dünyasının “sanat”la “hayat”ın yeniden birleştirilmesi hakkındaki eski temayı gündemine almış olmasıdır. (...) Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüzyıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır. Bunun öncesinde, iki bin yıldan fazla bir ömür sürmüş olan daha geniş çerçeveli ve daha faydacı bir sanat sistemi ve bunu üçüncü bir sanat sistemi takip edecek gibi görünüyor” (SHINER, 2013, s.19-20).

Yazarın işaret ettiği gibi;

“18. yüzyılda geleneksel sanat kavramının yazgısını tayin edecek bir bölünme gerçekleşti. Beceri ve zerafetle icra edilen her türlü insan etkinliğini iki bin yılı aşkın bir süredir ifade etmenin ardından sanat kavramı ikiye ayrıldı: Bir tarafta yeni güzel sanatlar kategorisi (şiir, resim, heykeltçilik, mimarlık, müzik), bunun karşısında

ise zanaatlar ve popüler sanatlar (ayakkabıcılık, nakışçılık, hikâye anlatıcılığı, popüler şarkılar, vesaire). Artık, güzel sanatlar diye adlandırılan şey, esin ve deha ile ilgili bir meseleydi, bunlar incelmış zevkler yaratarak kendi kendilerini amaç olarak sunan şeylerdi; halbuki zanaatların ve popüler sanatların icrası için becerinin ve kuralların varlığı yeterliydi; bunların hedefi sırf kullanım değeri sunma ya da eğlendirmekten ibaretti” (a.g.e., s.22).

Bununla birlikte sanat, toplumsal gerçekliğe ışık tutmanın yanı sıra, onu gelecek kuşaklara aktaran, kayıt altına alan, çözüm üreten ve ona dikkat çeken bir gerçekliktir de diyebiliriz.

Ancak Fischer sanatın anlamında, zaman ve toplum arasındaki özellikler ile birlikte, bu iki olgu üzerindeki farklılıklara da dikkat çeker. Sanatın toplum üzerinde sahip olduğu anlamı farklı sınıfların, farklı kültürlerin bütününde var olan ve olabilecek tüm özellikleriyle eserler yaratmalarına bağlamaktadır.

Larry Shinner ise bu konuya farklı bir açımla yaklaşır ve 19. yüzyılı sanatı anlamlandırmada bir kırılma noktası olarak değerlendirir;

“(…) 19. yüzyıldan itibaren bu yeni kategorideki “güzel” sıfatı atıldığı, ve artık yalnızca sanat ve zanaat, sanat ve eğlence ya da sanat ve toplum karşıtlıklarından bahsedilir olduğu için 18. yüzyılda yaşanan bu tarihi anlam değişikliği unutulmaya yüz tuttu. Nitekim bugün “Şu gerçekten sanat mı?” diye sorarken artık “İnsan ürünü mü yoksa doğanın ürünü mü?” sorusunu değil, “Prestijli (güzel) sanatlar kategorisine mi ait?” sorusunu kastediyoruz. (...) 18. yüzyılda, aynı derecede geleceği tayin edici

üçüncü bir bölünme daha ortaya çıkmıştı. Sanattan alınan zevk de ikiye bölünüyordu: Güzel sanatlara özgü incelmış zevk ile faydalı ya da eğlendirici ürünlerden aldığımız sıradan zevkler. İncelmış ya da derin düşünceye dayalı zevk, yeni bir adla, “estetik” adıyla anılır hale geldi. Eski ve daha kapsamlı olan inşa olarak sanat görüşü, işlevsel anlamda zevk alma ile uyumluydu; sanatın yaratım olarak alındığı yeni sanat düşüncesi ise derin düşünceye dayalı bir tutumu ve bağlamdan yalıtılmayı öngörüyordu” (a.g.e., s.22-23).

Görüldüğü üzere insanı şekillendiren kavramlar, herhangi bir sınıf ya da düzen içinde, amaçların koşullandırdığı ve evrensel olanı kapsayarak yeni bir düşünce sistemine eğildiğinde, sanat ta zaman içinde değişime uğrayarak gelişecek ve bu duruma yeni bir anlam yükleyecektir. Ancak sanatın, insanlık için sürekli yaşayacak ve değişmeyecek özelliklerinin devamlılığı da kaçınılmazdır. Bu nedenle Shiner’in altını çizdiği süreç ile ilgili ve sanatın bugünkü konumuna ilişkin atıfta bulunduğu değerlendirmede; “(...) artık sanat, kültürlü seçkinlerin birçoğu için yeni bir tinsel yatırım alanı haline gelmek üzereydi” (a.g.e., s.23) vurgusu ön plandadır.

Bu değerlendirme, sanatın işlevselliğinin de yeniden ele alınmasını gerektirir. Çünkü sanat, işlevsellik bakımından felsefenin en önemli tartışmalarının arasında yer alır. Burada *Sanat, sanat için midir?* ya da *Sanat, toplum için midir?* sorusu, birbiriyle çatışan iki düşünce biçimi olarak ikilemini bugün de korumaktadır.

Bugün sanat, bireyseli toplumsalın karşısına koyarken, *toplum için sanat* anlayışı da toplumsal gerçekçilik ve bu görüşün temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Çünkü bu anlayışta, toplumsal bilinç ve algının gerçeği olduğu gibi yansıtması

amaçlandığından, güzeli ifade etmekten uzaklaşan sanat ta, çağdaş insanın kişiliği ve yetenekleri gibi, toplumculuğu öne çıkararak anlam kazanmaktadır.

“Bu kavramsal devrim bütün ilgili kurumlarıyla birlikte kültürel pratiklerimizi hâlâ yönlendirdiğinden dolayı, o zamanlar meydana gelmiş olan bu kopmanın derinliğini kavramak biraz çaba istiyor. Bu kopmayla birlikte ortaya çıkan şey, sanki “sanat” sözcüğüyle nötr ve değişmeyen bir alt katmana işaret ediyormuş gibi, sadece bir sanat tanımının yerini başka bir sanat tanımının almasından ibaret değildi. Aynı zamanda kavramları, pratikleri ve kurumlarıyla bütün bir sistemin yerini tamamen başka bir sistemin almasıydı. Eski sanat sistemindeki, fayda ya da eğlence için üretilen herhangi bir nesne ya da icra olarak sanat düşüncesi, bugün bizim sanat, zanaat ve bilim olarak ayırdığımız şeyleri bir araya getiren kurumlarla yakından ilişkiliydi” (ARMAĞAN, 1992, s.24).

“Sanat sadece bir kavramlar, kurumlar kümesi değil, aynı zamanda insanların inandıkları bir şey, bir huzur kaynağı ve bir sevgi nesnesidir” (a.g.e., s.26).

20. yy başlarına gelindiğinde ise sanat; Bauhaus Okulu¹'nin (masum) faydacılık anlayışına kitch kültür desteğini katarak, iktidarların propaganda² aracı haline dönüşmüştür.

¹ 1919 yılında Almanya'nın Weimar şehrinde kurulmuş sanat ve tasarım okuludur. Bauhaus 20.yy başında modern tasarımın oluşmaya başladığı önemli okullardan biridir.

² Başka insanların kabul etmesi ve beğenmesi istenen şeyin övülerek takdimi. Bu şey siyasi bir fikir, ideolojik bir görüş, bir inanç veya ekonomik bir olay olabildiği gibi kültürel, turistik ve sportif birşey de olabilir. Propaganda bir doktrini yaymak, hedef millet veya kitleyi fikren kazanmak, karşı tarafın zihin ve psikolojisini arzu edilen tesire tabi kılmak için, teşkilatlı ve devamlı bir surette telkinlerde bulunmak ve faaliyet göstermektir. Daha kısa bir tarifile; propaganda bir fikrin, her çeşit vasıtadan istifade etmek suretiyle, hedef kitleye telkin edilmesidir.

Bugün ise; 21.yy'da kitlelerin, kurumsal eleştiri içinde harmanladıkları düşünme ve biçimlendirme eylemleri, toplumsal performanslar, *yasama ve yürütmeyi biçimlendirme* idrakı, totaliter iktidarların korkulu rüyası olmuştur.

Sanat bugün iki ucu keskin bir kılıç olarak öznel yaklaşımların otoriteyi biçimlendirme aracı olarak her zamankinden daha fazla tehdit unsuru olma konumunu sürdürmektedir. Bienallere konu olan kurumsal eleştirinin ta kendisi sanatın hakikatinin vurgusu olarak merkeze yerleşmiştir.

Sanatın işlevselliği **düşünme** ve **biçimlendirme** olarak iki önemli koldan değerlendirilebilir. Sanat üretimlerinin düşünce ürünleriyle benzer olarak yine düşünce kaynağından besleniyor olması ve düşünceyi de besliyor olması kaçınılmazdır. İnsanları bilinçlendirmek adına sanat eserlerinin ve üretimlerinin topluma yöneldiği ve buna bağlı olarak kavranabilen toplumsal gerçekliğin, gelişen kitle iletişim araçları, sanatın gelişimi, sanatın halkı bilinçlendirmesi ve sanatın yayılması paralelinde birbirleriyle bağlantılı olduklarını da söyleyebiliriz.

2.1 Yeni Toplumsal Düzendeki Sanat

Bugünün yaşamsal gerçeğinde **düşünme** ve **biçimlendirme** tanımlamalarına ilaveten sanatın işlevine paralel olarak bilhassa **toplumsallaştırma** sayılabilir.

Toplumsallaştırmanın amacı, ortak değerleriyle insanların paylaşımcılıklarına ve bu değerler ekseninde toplanmalarına zemin hazırlamaktır. Sırasıyla özetleyecek olursak; sanat, toplumsal yaşamın etnik yönünün **toplumsal-tarihsel bir bilgi alanı** olarak anılmasını da sağlar;

“Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi” isimli eserinde Skinner³, 13. Yüzyılın başları ile 14. Yüzyılın ortaları arasında İtalya’da cumhuriyetçi öz yönetim idealleri ve yöntemleri konusundaki en önemli siyasi ve felsefi tartışmalara, Aquinalı Thomas ve Podovalı Marsilius’un yanında bir ressam olan Sienalı Ambrogio Lorenzetti’nin de katılmış olduğunu belirtmiştir. Lorenzetti, 1337-1340 yılları arasında Siena’da Palazzo Pubblico’nun Sala dei Nove adlı salonunda iyi yönetim ve kötü yönetim konulu fresk dizilerinin ressamıdır. Skinner söz konusu resimlerin geleneksel anlamda birer siyaset kuramı metni oluşturmaları da, döneme ilişkin siyasal mesaj iletme niyetinin açık olduğunu belirtmektedir” (SKINNER, 1999, s.31).

Toplumların hızlı değişimi, sanatsal üretimlerin ve etkinliklerin de hızla değişmesine yol açar. Böylece toplumların arayışları da hız kazanır. Sanatın toplumsal işlevleri ön plana çıktıkça bu durumların açıklaması da netleşmektedir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte sanatın toplumun tüm yaşamına girdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz;

“Çağımızın, tekno-bürokratik toplumlarında gittikçe politize olmaya başlayan sanat, bu politizasyon olgusu içinde geleceğe ışık tutmakta ve geleceğe yönelik fikirler de taşımaktadır. Sanatın geleceğe yönelik işlevini Andre Breton şu şekilde ifade etmiştir: “...bir sanat yapıtı ancak geleceğin titreşimlerini taşıyorsa değerlidir” (ARMAĞAN, 1992, s.2).

³ Burrhus Frederic Skinner, ABD’li ruhbilimci, yazar, mucit, sosyal reform savunucusu ve şair.

2.2 Evrensellik ve Kültürcülük

Denetleme ve örgütlenme temelli merkezî otorite, kendi gücünü toplum ve birey üzerinde görünür kılarken, modernitenin de bir iktidar kurma çabası içinde şekillendiğini söylemek mümkündür.

Bu bağlamda, merkezî iktidar ya da otorite, yeni geliştirilen mekanizmalar ya da yöntemlerin belli başlı güvence ve koruma altına aldığı toplumları veya bireyleri, yönetsel güçle şekillendirdiğinde, postmodern bir dönemin de kapılarını aralamaktadır.

Kurulan yeni devlet (*Türkiye Cumhuriyeti*), kendinden önceki saltanat ve refahın şekillendirdiği, iktidar ve güç odaklı anlayışı; ülke, toplum, devlet, kalkınma, yenilenme, ilerleme ve daha da önemlisi halk odaklı bir anlayışla değiştirerek, günümüze uzanan bir gelişim sürecini de başlatmıştır.

Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte yapılan devrimler, halkı bir bütün olarak ele alıp, halk odaklı bir anlayışı şekillendirmiştir. Sanayi, tarım, eğitim gibi alanlarda yapılan birçok devrim, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren kültür-sanat alanında da yapılmıştır. Harf devrimiyle başlayan süreç, kültür ve sanat alanına büyük bir yenilenme getirmiştir. Cumhuriyet ve yeni Türkiye anlayışı, halkın okur-yazar sayısındaki artışla, ilerleyen süreçte de eğitimin sanat ve kültüre yansısıyla gittikçe büyümüştür.

Atatürk, kültürü ve bunun devamlılığı olarak ta medeniyeti, herhangi bir ayırım yapmaksızın, çağdaşlaşmanın iki temel konusu olarak ele almıştır. Üzerinde

durduğu konularda, yeni bir yapılanmadan yanadır. Yüz elli yıl boyunca, kendinden önce süregelen tüm otoriter yaptırımlara karşı, sadece belirli konulara değinmemiş, bütüncül bir yaklaşımı savunarak çağdaşlaşma sürecini hızlandırmıştır. Yüz elli yıl boyunca tadilat, tamirat ve restorasyon konularını kapsayan girişimler, yerini yeni bir bina inşasına bırakmıştır. Bunun sebebi, Atatürk'ün 1921 yılında söylediği ve özellikle altını çizdiği, “Kültür, zeminle mütenâsiptir. O zemin, milletin seciyesidir” (SÜSLÜ, 2014, s.23) sözüyle açıklanabilir.

Kültür politikasının temel konularını ele aldığımızda Atatürk'ün bu konudaki girişimlerine inmemiz gerekmektedir. Çünkü Atatürk'ün, **irade-i milliye** (*millet iradesi*) adı altında harekete geçirdiği, sonrasında ise **hakimiyet-i milliye** (*milletin kendi kendini idaresi*) prensibini ön planda tuttuğu anlayış, özetle milletin ön planda tutulduğunun kanıtıdır.

Kültür politikasının temelinde yatan devlet ve fikir hayatını lâik bir zemine oturtmak, kültürü millî tarih zemininde yapılandırmak, kültürü milletin her kesiminde hakim kılmak ve cehaletle hakikât arasındaki farkı yakalamak gibi başlıklar, yeni kurulan devletin kültür politikasıyla yoğrulduğunu ve halk ile mayalandığını bize göstermektedir.

‘Kültür’ kavramı, üst yapı içinde değerlendirilirken terimin anlamı farklı yorumlanarak soyutlamaya gitmiş, gerçek anlamıyla toplumsal-ekonomik açıdan ele alınmayarak bu kavramlar dışında kalmış, ulusal kültür kavramı, “Anadolu Kültürü”, “Türk Kültürü”, “İslam Kültürü”, “Doğu-Batı Kültürü” ve “Osmanlı Kültürü” gibi

kutuplaşan ayrımcılığa bölünerek tartışılırken, kendi bütünlüğü içinde de anlamını yitirmiştir.

Çünkü postmodern yapı, önce büyük aileyi çözmüş, sonra toplum sökülmiş ve ulus devletin çöküşü ile bütünlük kavramı her parçanın varlığına fark atmıştır.

Bugün yıl 2017. Totaliter rejimler hızla baskınlaşmakta. (Neoliberalizm ile zirve yapan küreselleşmeyle küçük bir köy haline gelen dünya fikrinden tekrar ulus devlete dönüş tercihi sınırları kalınlaştırmakta ve içine kapanan bir dünya yapılanması desteklenmektedir. Süper güçlerin kendi aralarında bulamadıkları denge, dünyayı üslûbu değişmiş bir sıcak savaşa sürüklerken, sanat ve geliştirmekte olan ülkelerin bu oyuna mecbur öz oyuncular olarak nasıl bir performans geliştirecekleri bilinmemekle birlikte merak ta uyandırmaktadır. Bu aşamada hayat-sanat ve sanat-hayat adına çoklu başlıklar açarak geleceğin belgeselleri olarak tarihe not düşecektir.)

Ulusal bilincin/kimliğin oluşması, Cumhuriyet'in erken dönemleriyle birlikte kültür-sanat politikaları bağlamında çağdaşlaşmanın da altını çizmiştir.

'Ulus' kavramının ilk kez Cumhuriyet'in ilanından sonra etkisini gösterdiğini söyleyebiliriz. Çünkü çok uluslu bir imparatorluğun geride bıraktığı topraklar, Kurtuluş Savaşı sonrasında Türk aydınları ile birlikte '**ulusal kimlik**' arayışına yönelmiştir. "Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'ni kesin bir şekilde Anadolu toprakları ile özdeşleştirme yoluna gitmiştir" (AKŞİN, 1983, s.1941-1942).

Cumhuriyetin toplumu yönlendirme projelerinin başında gelen *Köy Enstitüleri Projesi*, köylerde tarım ve sağlık görevlilerinin yetişecekleri ve çalışacakları eğitim kurumları olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Kurtuluş Savaşı sonrasında eğitim alanının iç açıcı olmayan durumuna karşılık, köylerdeki eğitim gereksinimlerini karşılayacak bir proje ve yenilik olarak Köy Enstitüleri, 17 Nisan 1940 yılında 3803 sayılı Köy Enstitüleri Kanunu'yla, daha önce köylerde kurulan deneme okullarının enstitüye çevrilerek beraberinde 17 yeni Köy Enstitüsünün de açılmasını sağlamıştır. Bu süreçte başlatılan programın mimarı kabul edilen İsmail Hakkı Tonguç dönemin ilköğretim Genel Müdürü olarak görev almıştır.

Resim 1: Köy Enstitüleri'nin kurucularında dönemin İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç.



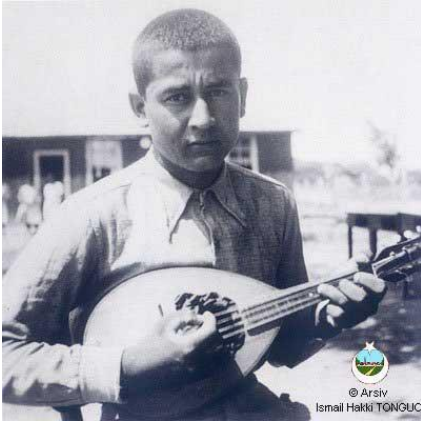
Kaynak: <https://toplumsaltarih.wordpress.com/2012/09/07/koy-enstituleri-neden-kuruldu-neden-kapatildi/>

Köy Enstitülerindeki öğretim süresinin beş yılı kapsaması ve karma öğretim sistemine dayanan yapısı dönemin ilerici görüşüne örnek teşkil etmektedir;

“Köy Enstitüleri’nde, sanatın her dalında — müzik, tiyatro, halk oyunları, resim-iş, şiir, yazma ve okuma, yazın kitaplarını okuyup özetleme,

güzel ve etkili konuşma, el işleri, yontuculuk, çeşitli spor etkinliklerinin — daha ilk yıllardan başlayarak özenle ve ısrarla teşvik edildiği görülür. Her öğrencinin yeteneği ve ilgi alanı dikkatle izlenerek gelişmeleri sağlanır” (APAYDIN, 1997, s. 92).

Resim 2-3: Köy Enstitüleri'nin kurucularında dönemin İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç'un arşivinden Köy Enstitüleri'ne ait fotoğraflar.



Kaynak: <http://Odatv.Com/Koy-Enstituleri-Fotograflari-1604141200.html>
(Süleyman Demirel Üniversitesi Köy Enstitüleri Eğitim Araştırma ve Uygulama Merkezi)

Bu okullar aynı zamanda tarım ve sağlık ocağı gibi işlevsellikler de kazanmıştır.

Bununla birlikte, 1942 yılında 4274 sayılı kanuna dayalı *Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilatı Kanunu*, mevcut enstitülerin sağlam yapıya kavuşmalarını da sağlamıştır.

Köy Enstitülerinde okutulan derslerin %50'lik bölümünü kültür oluşturmuştur.

“1943 Programı, enstitülerde eğitim ve öğretim etkinliklerinin işe, beceriye ve üretime ağırlık veren bir anlayışla düzenlenip yürütülmesini öngörmekte idi. Bu programın göze çarpan özelliklerinden biri de diğer öğretim etkinlikleri yanında sağlık, beden eğitimi, müzik, resim-iş, oyun, gezi, inceleme, serbest okuma gibi alanlarda öğrencilere sınıf içinde ve dışında geniş imkânlar sağlamış olmasıdır” (OĞUZKAN, 1990, s.12).

Resim 4-5: Köy Enstitüleri'nin kurucularında dönemin İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç'un arşivinden Köy Enstitüleri'ne ait fotoğraflar.



Kaynak: <http://Odatv.Com/Koy-Enstituleri-Fotograflari-1604141200.html>
(Süleyman Demirel Üniversitesi Köy Enstitüleri Eğitim Araştırma ve Uygulama Merkezi)

1942-43 yıllarında Ankara Hasanoğlan Köy Enstitüsü, bünyesine eklenen Yüksek Köy Enstitüsüyle başlı başına bir kültür çevresi durumunu almıştır. Ancak 1947 yılında kapatılmasına değin 209 mezun vermiştir.

1946 yılında çok partili rejim dönemiyle, Demokrat Parti (DP), yoğun eleştiriler karşısında Köy Enstitülerini duraklamaya uğratmıştır. Aynı zamanda bu

dönem İsmail Hakkı Tonguç'un da görevden alınmasıyla zorlu ve içinden çıkılmaz bir durum yaratmıştır.

1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti (DP), birkaç yıl sonra çıkardığı 6234 sayılı yasayla Köy Enstitülerini tamamen kapatmış ve bu enstitülerin isimleri İlköğretmen Okulu olarak değiştirilmiştir.

Köy Enstitüleri'nin önemi, kültür yaşamı için oldukça önemlidir. Yetiştirdiği öğretmen ve eğitmenin, köy çocuklarına sağladığı öğrenim olanağı, **“köy kökenli aydın kuşak”** olarak toplumda önemli değerlerin yetişmesine damga vurmuş ve iz bırakmıştır.

Bu süreç, yenilikçi ve bir o kadar da millî bir devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin gelişimine odaklıdır.

Sanat alanındaki yenilikler de dikkate alındığında; İnkîlap Sergileri (1933 – 1936), Yurt Gezileri (1938 – 1943), Devlet Resim ve Heykel Sergileri (1939 -) ve Resim ve Heykel Müzesi'nin açılışı (1937) ile sanatta hızlı bir sürece girilmiş, bu sergiler, mevcut dönemde yapılan sanat hareketleri bakımından önem teşkil etmiştir. Ayrıca 1940'lı yıllarda; “(...) Devlet Resim Heykel Sergileri'nde sanatçılardan, ulusa özgü görüş ve duyusu koyabilmek için, memleketin gelenekleriyle, destanlarıyla, yaşama tarzıyla, inanışlarıyla, seviyeleriyle ilgili kompozisyonlar istenmesi gündeme gelir” (EROL, 1972, s.50-51).

1950 yılı itibariyle çok partili dönemin başlaması devletin belirli bir düzen içinde sürdürmeye çalıştığı sanatsal programları da kesintiye uğratmıştır;

“27 Mayıs 1960 askerî müdahalesinin ardından, “sosyal devlet” anlayışının anayasayla güvence altına alınması gibi yeniden yapılanmaların söz konusu olduğu 60’lı yıllar, Batı’nın hegemonyasından çıkma, özgün bir kimliğe sahip olma, kültür ve sanatta halka inme düşüncesinin ağırlık kazandığı bir dönemi işaret etmiş ve bu dönemde gözlenen sosyo-kültürel, siyasi ve sanatsal oluşumlar, sanatta “yerellik–ulusallık/evrensellik” tartışmalarının yeniden gündeme gelmesinde önemli bir rol oynamıştır” (BEK, 2008, s.120).

Siyasî değişim ve dönüşümlerin yaşandığı, buna bağlı olarak ta yeni kültürler ve kurumlaşmaların ortaya çıktığı 1960’lı yıllar tüm dünyada yeni bir süreci de doğurmuştur.

Türkiye’de ise 27 Mayıs ve sonrasındaki süreci kapsayan 1961 Anayasası, bağlı bulunduğu politik hayatın yanı sıra, hem kültür hem de sanat ortamına fazlasıyla etki etmiştir.

1950 ve sonrasında yaşanan ekonomik bunalım ile egemen sınıfın seçkin bazı kesimlerinin hükümetten desteğini çekmeleri, 1960 askerî müdahalesinin gerçekleşmesindeki önemli etkenlerin ilk sırasında yer almıştır.

Bu süreçte 1961 Anayasası’nın hazırlanışı da 1960 öncesi döneme tepki niteliği taşımaktadır. Bu tepki ile birlikte toplumun yeni hak ve özgürlük bağlamında kazandığı güçlü yapı, devam eden süreçte ayrıntılı bir tanımlama ve beraberinde de

güvenceye dayalı bir kazancı doğurmuştur. Artık temel hak ve özgürlükler üzerindeki sınırlar zorlaştırılmıştır.

Tüm bunlara paralel olarak ortaya çıkan anayasa ile birlikte aydın ve öğrenciler, işçi sınıfı ile birlikte siyaset yapabilecek ve böyle bir ortam içinde kitleler bağlamında da büyük etki yaratılacaktır. Bu etki, öğrenci olaylarının ve işçi hareketlerinin sıklıkla görüldüğü 1968-1970 yıllarında etkisini güçlendirirken, 1968 yılı hem Amerika'nın Vietnam Müdahalesi sonucu ABD halkının ve Avrupalı halkın protestoları hem de Fransa'da başlayan işçi ve öğrenci hareketlerinin Türkiye'de de yankı bulmasıyla hız kazanmıştır.

27 Mayıs askerî müdahalesinin devamlılığında, sanayileşme süreci, özel girişimcilik faaliyetleri ve işlerini büyüten tüccarlar ile yerli bir ticaret ve sanayi burjuvazisi doğmuştur. 1950'lerin ikinci yarısında başlayan tarım, ulaşım ve enerji sektöründeki gelişmelere bağlı olan iç göç 1960'larda hız kazanmıştır. Önemli toplumsal sorunlar bu dönemde, göç, gecekondulaşma, toplumsal yapıda farklar, zengin/yoksul ayrımı ve yoğun siyasal gruplaşmalar olarak şekillenmiştir.

Tanzimat ile birlikte devam eden "*sanat ve düşünce hayatında ulusallık-evrensellik*" tartışmaları, olduğundan çok daha farklı bir boyut kazanarak, iç ve dış siyasî olgularla birlikte, kültürel dinamikleri de şekillendirmiştir. Gerek Batı, gerekse Türkiye'deki sanatsal üretim süreci arasındaki etkileşim ve farklar, biçim ve içerik yönünden dönemin pek çok süreli yayınında da yer bulmuş, bu durum tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Tartışmaların odak noktasında 1963-64 yılları arasında yurt dışında gerçekleştirilen ve 5 farklı şehirde izlenime sunulan “*Çağdaş Türk Sanatı Sergisi*” yer almaktadır. Bu sergi üzerine çeşitli yayımlarda yer alan yazılar bahsedilen tartışmaları alevlendirmiştir.

Tartışmalar, Dost dergisinin 1965 yılında düzenlediği “*Batı etkisi-yerel değerler*” soruşturması ile, ressam ve yazarların yanı sıra eleştirmen ve mimarların da verdiği yanıtlar sonucunda çok daha büyük ve takip edilen bir hale gelmiştir.

1965 yılı, Tanzimat’tan 1960’lara kadar olan süreçte Türk plastik sanatları ve edebiyatında ulusallık ve evrensellik kavramlarını tartışmaya açan, dönemin kültür ve sanat alanındaki en önemli yayınlarından biri olan *Dost Dergisinin*, aralarında ressam, yazar, eleştirmen ve mimarların bulunduğu 215 kişiye yönelttiği sorular ve yanıtlarıyla, 2 sayı boyunca, ‘ulusallık- evrensellik’ kavramlarına farklı disiplinlerdeki isimlerin nasıl bir yaklaşım içinde oldukları ve ne tür bir çözüm ürettiklerine dikkat çekerek, konunun önemini vurgulamıştır;

“Derginin Mart 1965 tarihli sayısında yayınlanmaya başlanan soruşturmada şu sorular yer almaktadır:

“1- Sizce Tanzimat’tan bu yana sanatımız Batı etkisinden kurtulmuş mudur? Kurtulmuşsa bunu nasıl kanıtlayabilirsiniz? Kurtulmamışsa bunun nedenleri nedir?

2- Türk sanatını kendine özgü bir şekilde Batı’nın yanına nasıl koyabiliriz? Kendi sanat çizgimizden giderek mi, batı sanatının çizgisinden giderek mi?

3- Sizce ulusal sanat ne demektir? Böyle bir sanat nasıl yaratılabilir? Bu gerekli midir? Değil midir? Bir sanat ulusal olmadan evrensel olabilir mi?

4- Ulusal bir sanat yaratmanın koşullarını toplum koşullarının dışında düşünebilir miyiz? Az gelişmiş bir ülke olmak sanatımız üzerinde etki yapar mı? Yaparsa buna nasıl karşı çıkabiliriz?” (GÜRDAŞ, 2014, s.181).

Dönemin Türk sanatçıları çağdaş sanatın bilincindedir ve batı etkisinden kurtulmanın onlar için bir amaç olmadığı da bir gerçektir. Çünkü Türk sanatçıları için ulusal olan, batıdan hareketle kendi öz değerlerini eserlerine yansıtmak ve çağdaş sanatın gereksinmelerini ve duygu bütünlüğünü tüm sanatsal üretimleri için farklı duygularla aktarmak amacını taşımaktadır. Bu durum toplumsalcı bir yaklaşım ile sanatı birbirine karıştırmadan, her iki noktada bağımsız bir anlayış sergilemek gerektiğini göstermiştir. Soruşturmayı yanıtlayan edebiyatçı Gülten Akın'ın yanıtı bu konu için dikkat çekicidir;

“(…) soruda sanatın ve toplumculuğun birbirinin suyundan gittiği önyargısı vardır. Oysa, bu iki kavramı birbirinden ayırmadan bir açıklığa varılamaz... sanatın çıkış yeri, toplumla bağdaşması, anlaşması olanaksız yanıdır kişinin. Etkili bir toplumculuksa, tam karşıdadır... ancak toplumumuzun da bir büyük bunalım içinde olması açısından, toplumun bir bilinçli ve incelmış üyesi olan sanatçının en çok etkilenmesi gerektiği de bir gerçektir. Az gelişmiş bir ülkenin vatandaşı olan sanatçı böyle şanssız bir ikilem içindedir” (AKIN, 1965, s.7).

Bu ikilem, sanat ortamında durağanlığa neden olurken, toplumsal açıdan bakıldığında, toplumcu anlayışın şehirlerde benimsenmesinin tersine, sanatçıları tarafından Anadolu temelli olması gerektiği de vurgulanmıştır;

“Ankara ve İstanbul’a toplanmış şairler, yazarlar genellikle üç yolda: küçük bir grup şimdilik sanatı manatı bir yana koyup toplumcu ürünler vermektedir. Bir büyük çoğunluk toplumculuğunu bir bildiriyle açıklayıp, yazdıkları arasına bir iki toplumsal dize, birkaç toplumsal gerçek nakışı atarak, şu buhranı savmayı becermeye çalışmaktadırlar. Üçüncülerse ne suya ne sabuna çoğu kez anlamsız, çoğu kez üst üste yığılmış güzel görüntülerle bana mısın demeden yazıp gidiyorlar bizce sanattan vazgeçmeyen için toplumculuk yapmanın yolu bu değildir, ayıptır, olumlu siyasi örgütler varken katılmamak. Taşra varken İstanbul’a, Ankara’ya yığılmak. Gerçek halk, gerçek hizmet varken bunalımlar geçirmek ağır bir yaşaması vardır Anadolu’nun. İnsan alıştığı o sinemalı, tiyatrolu daha başka şeyleri yaşamasını arar. Halkın derdiyle kahrolur. Ama, işte orada iç rahatlığı yetişir, sanat yetişir” (A.g.e., s.7).

Bunun yanı sıra 1960’lı yılların sanatçı ve eleştirmenleri, çeşitli kavramlar bağlamında dönemlerinin getirdiği süreci tartışmaya açmışlardır. Bu tartışmalar ise ‘etki-taklit’, ‘yerellik-ulusallık’, ‘biçem-içerik’ gibi sıkça ele alınan kavramlardır.

Ne var ki; 1960’lı yıllar çeşitli kavramlar etrafında şekillenmiş olsa da, sanatta soyut - somut / non-figüratif-figüratif konularındaki tartışmalar da ulusal-evrensel kavramlarıyla paralellik göstermiştir.

Koşullar göz önünde bulundurulduğunda, 1960’lı yılların sanatını hiç kuşkusuz II. Dünya Savaşı’nın sona ermesi nedeniyle 1950’ler şekillendirmiştir. 1950 yılı sonrasında da hükümet, Devlet Resim ve Heykel Sergilerini düzenlemeye devam

ederek sanat ve kültür olaylarını planlı bir şekilde yönlendirmeye devam etmiştir. Çünkü bu anlayış izlenen politik yaklaşımın da etkisiyle, özellikle tarım alanında hızlı bir büyüme kaydetmiş, bu büyüme ve yenilenme edebiyat ve plastik sanatlarda da kendini göstermiştir.

Bu dönemde çeşitli devlet kurum ve kuruluşları resim yarışmaları ve sergileri düzenlemiş, sanatın farklı alanlarında da önemli girişimlerde bulunmuşlardır. En etkili örneklerden biri de Yapı Kredi Bankası'nın 1954 yılında düzenlediği resim yarışmasıdır. Bu yarışma dönemin en önemli gelişimini gösteren tarım alanına dair sanatçıların farklı bakış açılarını yansıtmaktadır.

Eserlerinde genellikle tarım yoluyla kalkınma konusunu bu dönem içinde işleyen ressamlardan Balaban örnek verilebilir. Sanatçının açmış olduğu sergiler hem dönemi bakımından oldukça ilgi görmüş, hem de bu sergiler ve sanatçının ele aldığı tema 1950 sonrası Türk Sanatı içinde üç eğilimi öne çıkarmıştır; “Bu eğilimler Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sürdürdüğü akademik kübizm, akademi eğitime karşıt söylem geliştiren gençlerin oluşturduğu soyut sanat savunucuları ve köy kültürünün kent ortamında kabul görmesi ile sonuçlanan köylü gerçekçiliği şeklinde gruplandırılabilir” (YASA YAMAN, 1998, s.96-100).

1960'lı yıllar, yeni anayasanın ortaya çıkmasına zemin hazırladığı toplumsal dinamikler çerçevesinde, ülke sanatının yurt dışında tanıtılmasına yönelik gezici sergilerin de düzenlenmesinde etkin bir rol üstlenmiştir. 1963 yılında Paris, Brüksel, Berlin ve Viyana gibi Avrupa kentlerini dolaşan “*Çağdaş Türk Sanatı Sergisi*” gibi birçok sergi söz edilen gezici sergileri içermektedir.

Elbette ki 1960'lar, sadece Türkiye için değil, dünya genelinde yaşanan politik, toplumsal ve kültürel değişimlerle birlikte, hem ideolojik hem de siyasal düzenlemelerin sanat ortamı içindeki etkisinde de göz ardı edilmemelidir.

Sanat/sanatçı/sanat eseri kavramları, Türkiye ile batı dünyası arasında hem farklılık hem de benzerlikler göstermektedir. Çünkü Batı, 1950 ve 1960'lı yıllarda soyut dışavurumculuğu ön planda tutan üretimler ortaya çıkarmış, figür anlamında yenilik-lerin temelini atmış, bununla birlikte ortaya çıkan yeni akımlar ve disiplinlerle kavramsal sanat, pop sanatı, performans ve video sanatının oluşmasını sağlamıştır. Her ne kadar Türk Sanatı 1960'lı yıllarda batı ile aynı düzlemde bir gelişim/değişim göstermese de, ondan beslenen ve kimi zaman da batı etkisinin izlerini görebileceğimiz anlayışta eserler üreten Türk sanatçılara rastlamak olasıdır. Bu dönem zarfında Türk resim sanatı, sanatçıların batıya öykünmeleriyle sınırlı üretimlerde bulunmuş ve yeni bir üslup yaratamamıştır. Öte yandan Batı kültürü ile at başı giden bir anlayış ta mümkündür.

Sanayi-i Nefise Mektebi⁴'nin kurulduğu yıllarda ve sonrasında Türk resim sanatı en büyük ikilemini yaşamış, modernleşmede batıya öykünürken, batının tekniğini almayı, kültür ve değerleri yerel kılmayı ortak akıl olarak benimsemiştir. Bu nedenledir ki; Türk resim sanatı, çağı yakalama becerisini geliştirememiş, aynı zamanda üslup yakalayamamıştır.

⁴ Sanayi-i Nefise Mektebi, 1 Mart 1883'de kurulmuş ve bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adıyla eğitime devam eden sanat okuludur (akademi).Sanayi-i Nefise Mektebi, Paris'te hukuk ve resim öğrenimi görmüş Osman Hamdi Bey'in, II.Abdülhamit tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü'ne tayin edilmesiyle resmen kurulmuştur.

Bugün ise; gayet başarılı işlere imza atan çağdaş sanatçılar modernî yaşamadan postmodern geçişin sancılarını hissetmektedirler.

Fahrelnisa Zeid, Nejad Devrim, Abidin Dino, Selim Turan, Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Adnan Çoker, Tiraje Dikmen, Mübin Orhon, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Özdemir Altan ve Turan Erol soyut/soyut dışavurumcu yaklaşımı yerel öğelerle bir arada kullanan sanatçılarken, Nuri İyem, Neşet Günal ve Nedim Günsür gibi sanatçılar da toplumsal koşulların şekillendirdiği Anadolu ve kırsal kesim, göç, gecekondu-laşma gibi konulara eserlerinde yer vermişlerdir. Mehmet Güteryüz, Cihat Burak ve Yüksel Arslan, figür resmine yeni bir boyut kazandırarak resmin öznel parçasının figür olduğu tutumunu sergilerken, figürü psikolojik açıdan da pentür tekniğiyle gör-selleştirmişlerdir. Kavramsal olarak sanat alanında 1960'larda ilk üretimler Altan Gürman, Sarkis ve Füsün Onur'a aittir;

“12 Mart 1971 askeri müdahalesi (...) tartışmaların ana eksenini, kültür oluşumunda “ulusal/yerel/evrensel” kavramlarının sorgulanması olarak belirlemiş, bu kavramlara köken oluşturacak “ulusallık/gelenek, millî kültür, Batı kültürü vs.” gibi unsurlar öne çıkarılmış, “halka inmek / topluma yönelmek” gibi günün toplumsalcı bakış açısını yansıtan söylemler etrafında yoğunluk kazanmıştır” (BEK, 2008, s.120).

“*Ulusallık/evrensellik*” tartışmaları Cumhuriyet öncesi yaklaşımların etkisini göstermektedir;

“Ne var ki, Cumhuriyet’in yeniden inşa programıyla ifadesini bulan ve çağdaşlaşma yolunda toplumun tüm dinamiklerinin yeniden oluşmasını öngören bu görüşün zaman zaman gündeme gelmesine karşın, 1980'lere

değin eleştiri yazınında, Ziya Gökalp düşüncesinin egemen olduğu, “ulusallık” tartışmalarının; medeniyet/hars, teknoloji/ruh, biçim/içerik gibi ikili kavramlar etrafında biçimlendiği dikkati çeker” (ÇALIŞLAR, 1988, s.166).

Kültür-Sanat çevrelerindeki asıl düşünce “öze dönüş” yerine karşıt bir fikri benimseyen “Batıya dönük olma” fikrini yansıtmaktadır. Çünkü “Batılılaşma” fikri, 1960’lı yıllar itibariyle birçok düşünür tarafından eleştiriye maruz bırakılmıştır. 1970’li yıllar itibariyle de büyük bir ivme kazanarak gelişmiş, ‘ulusallık/evrensellik’ kavramları politik bir içeriğe bürünerek sanat programlarına yansımıştır;

“1970’lerde olgunluk dönemlerini yaşayan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi hocası ve Cumhuriyet’in ilk dönem genç kuşak sanatçılarından olan Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyüboğlu evrensel olmayı, kültürel geçmişimizde yer tutan geleneksel sanatların çağdaş anlamda yeniden değerlendirilmesi, bu hazinenin esin kaynağı olarak kullanılması olarak anlayıp savunurken, aynı ya da yakın kuşaktan İsmail Tunalı, Adnan Binyazar, Fahir Aksoy, Mustafa Esirkuş gibi felsefeci, eleştirmen, yazar ve ressamlar “ulusallık/yerellik” ayırımına dikkat çekmişlerdir” (TUNALI, 1973, s.6).

Örneğin; İsmail Tunalı, ulusallık kavramını; yöresellikten ayrı tutulması gereken bir olgu olarak değerlendirmiştir. Tunalı yazısında sanatçılar tarafından ulusallıkla yöresellik kavramlarının zaman zaman karıştırıldığını belirtirken, Türk resminden örnekler vermiştir. Buna göre; Osman Hamdi Bey, Doğu’ya ait konuları, doğulu kıyafetler içindeki figürleri resmetmekle, Şevket Dağ, konularını, cami, mescit, han gibi Türk mimarisinden alarak, Turgut Zaim günlük yaşantıları minyatür

sanatı anlayışında vererek, Bedri Rahmi Eyüboğlu köylü nakış sanatına yönelik resim anlayışı ile ulusal sanat yapma yoluna gitmiştir. Ancak, Tunalı'ya göre; bu sanatçıların yapıtları, ulusal değerler içermekle birlikte, aslında yöresel niteliktedirler. Onun düşüncesinde Neşet Günal, Hüseyin Bilişik ve Devrim Erbil gibi sanatçılar, ulusallığı yakalamayı başarmışlardır. Bu bakış açısına göre; sanatın yöreselliği, içinde doğduğu coğrafi-toplumsal çevreyi ifade ederken, ulusallıkta bir ulusun kavrayış, duyuş ve beğeni durumu söz konusudur.

Bu durum 1970'lerin "*ulusalcı*" söylemleri açısından "*Batıcı*" ve "*gelenekçi*" anlayışa paralel olarak referans niteliğindeki "köklere dönüş" düşüncesinin temelinde yer bulmaktadır. Çünkü sanat, nitelik olarak 'içeri/dışarı' karşıtlığını içeren bir tartışmaya da zemin hazırlamıştır. Sorunun çözümündeki iç dinamiklerle çözüme ulaşma, geleneksel bir tavırla köklere dönmenin de karşısındadır.

İç dinamikler, Batı'yı dışlamak yerine, "*ulusal ve evrensel*" değerlerle Batı-Doğu sentezine yer vermeyi çözüm olarak sunmaktadır. Çünkü; "Meksika sanatının öne çıkan isimlerinden Orozco, Diego Riviera gibi sanatçılar, yapıtlarında soyut-kübik bir dil kullandıkları ve Meksika halk efsanelerini kaynak aldıkları için kalıcı olmuşlardır. Bir anlamda, biçimde "evrensellik", içerikte "ulusallık" esasına dayandıkları için dünya sanat ortamındaki yerlerini almışlardır" (ALTINOK, 1971, s.2).

Sanat toplumsal açıdan 1960'lar boyunca hep ön planda yer almış ve yaşam içinde sanatın yeri, kitleleri eğitme aracı olarak sanatın taşıdığı anlam, toplum odaklı anlayışta sanatçıların topluma yönelik yaklaşımları '*ulusal sanat*' kavramıyla sürekli ilişkilendirilmiş ve çoğu kez de tartışmaları beraberinde getirmiştir.

Dönemin ve Türk Resminin öncü ressamlarından Nuri İyem'e göre 'batı etkisi', zaten varlığını Türk sanatı içinde göstermiş ve ülke genelinde batılı sanatçı/temsilci/kurumlar ve önceki kuşaklar içinde faaliyetini göstermiş ve tartışmalara neden olmuştur.

Bunun nedeni, Nuri İyem'e göre Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin eğitim anlayışı ve düzenlediği birçok sanatsal etkinlik ve faaliyetlerde batı odaklı bir anlayışı benimsemiş olmasıdır;

“1936 yılından bugüne dek, Güzel Sanatlar Akademisi'nden diplomalı ressam yetiştiren, devlet sergilerini yöneten, yurt dışına “Türk resmi”ni seçip gönderen, Devlet Jürisini kuran, diyeceğim plastik sanatlar alanında devlet yatırımlarının tümünü tüketmeyi üstüne ödev almış bulunan bir kuşak var. Bunların Alman ve Paris ekolünün Türkiye temsilcileri olduğu, su götürmez bir gerçek. Ayrıca yurdumuzda resim üstüne eleştiri, galeri, alıcı, satıcı yani ORTAM dediğimiz yokluğunu da katın. E durum böylesine olunca, Türk resminin batı etkisinden kurtulabilme şansı nice azalır, anlaşılmaz mı? Her zaman işin içinde bulunduğumuz bu dönem için, şu gerçek olgu unutulmayacaktır: 1936'dan beri sorumlu katları elinde bulunduran D Grubu sanatçıları, İstanbul Fransız Konsoloslugu'nda 'PARİS EKOLÜ'NÜN TÜRKİYE TEMSİLCİLERİ' adı altında resim-heykel sergisi açmış kişilerdir” (İYEM, 1965, s.18).

Halkla sanatı buluşturmak için bu doğrultuda paylaşılan öneriler arasında, Yeni Ortam Gazetesi yazarı Yücel Kıyılı, Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı bir sergi

hakkında Nuri İyem'in görüşlerini değerlendirirken, halkın beğenisini göz önünde bulundurarak konu seçimlerine dikkat çekmenin ve güncel yaşamdan da referansların olması gerektiğinin altını çizmiştir;

“Resim geleneklerimizde renkler gri değil, parlaktır. Yurdumuzun koşullarına uyar parlak renkler. İnsanlarımız parlak renklere daha vurgundur. Nuri İyem parlak renklere öncelik vererek halka yaklaşmıştır.

(...)

Portrelerindeki ve gruplarındaki insanlarda, bakışlarında ve duruşlarında içten gelen bir enerji ile bekleyiş seziliyor. Susuşlarının sonunda bir şeyler söyleyecek gibiler. Gerek konu, gerek renk, gerek öz bakımından halka yaklaşan bir ressam Nuri İyem” (KIYILI, 1973, s.7).

Günümüz dünyası ve sanatında, sanat eserlerinin uygulanış biçimlerini, kültürler ve kimlikler arasındaki hızlı iletişim, demografik değişimler, göçler etkilerken, teknoloji de bu üretimlere internet paylaşımlarıyla ulaşabilmemizi sağlamaktadır. Bu durum çoğunlukla küresel bir bilgi paylaşımına dönüştüğünde, yerel, etnik ve geleneksel sanat üretimlerine paralel, evrensel, çoğulcu ve çok kültürlü uygulamalar ve üretimler ortaya çıkmaktadır. Zenginleşen ama bir o kadar da karmaşıklık yaratan tartışmalar da cevaplanması zor bir boyut kazanmaktadır.

Kültür alanında yapılan değişiklikler, yenilenme ve çağdaşlaşma kavramları içinde değerlendirildiğinde Atatürk'ün, özellikle kültür alanındaki tedbir ve önlemleri de yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu tedbir ve önlemler, Türk Devleti'nin ebediyen yaşamasını sağlayacak önemli yapı taşlarıdır. Tarihin bıraktığı sonuç, geleceğin temellerini belirlerken, batının taklidi olmayacak bir devletin de geleceği için bir

amaca değil, çağdaş bir medeniyet seviyesi üzerine çıkmasını sağlayacak bir araca dönüşmüştür.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki;

Çağdaşlaşma ve uygarlık yolundaki sanat, '*ulusallık*' ve '*evrensellik*' kavramlarıyla bir bütün olarak düşünöldüğünde, yerel/ulusal değerlerin sahip olduğu '*aidiyet*' kavramı, evrensel/uluslararası değerlerin sahip olduğu '*ortaklık*' kavramıyla ele alınmalıdır.

Bu nedenle sanat, halkın sevebileceği bir konuma sahip olarak yeni gelişimlere kapı aralayacak, yeni değerler kazanıp halkın estetik ve idrak bilincini daha ileri bir seviyeye taşıyacaktır.

3. SANAT, KÜLTÜR VE KÜRESELLEŞME

3.1 Kültür ve Sanat İlişkisi

“Kültür kavramı, içerdiği çok sayıda anlamlar arasında bilim ve sanatı da kapsayarak, ister maddi isterse sembolik tanımıyla olsun, insanların sahip oldukları varsayılan bir özneliktir” (DİKMEN, 2012, s.138).

Kültürü oluşturan en temel öge ise sanattır. Duygu-tasarım-nitelik üçgeninde hayat bulan sanat, hiç kuşkusuz belli uygulamalar ve yöntemler içermektedir. Dolayısıyla sanat; özgür olmak ve özgürlüğünü toplumla paylaşmak ister. Sanatçının ortaya çıkardığı eser ya da eserler değer görmediği bir ortamda ya da toplumsal değerler karşısında beklenmedik şekilde zorlanıyorsa, burada kültürden söz etmemiz mümkün olamaz.

Sanat ve dolayısıyla sanatçı, gördüğü ilgi ya da tepki karşısında sanatsal süreci şekillendirir. Uygun ortam ve sunulan imkânlar (*toplum ve devlet tarafından*) ne kadar etkili ve güçlü olursa sanat ta o ölçüde gelişir ve güç kazanır. Toplumların kültürel anlamda gelişmelerinin temelinde de bu yatar. Sanat kültürün bir ürünüdür ve bu bağlamda kültürün gelişmesinde de sanat etkilidir.

Hristiyan ve İslam dünyasının sanata getirdiği sınırlamalar sadece çizim ve konu bakımından ele alınmamalı, var oldukları tüm coğrafyalarda toplumların ve kültürlerin gelişmelerine olumsuz etki yaratmaları bakımından da değerlendirilmelidirler. Buna dayalı olarak resim sanatının yüzyıllar boyunca gelişmemesine de örneklendirmelerde bulunulabilir.

Goya'nın “*Çıplak Maya*” tablosunun açık bulunması ve olumsuz tepkilere maruz kalması karşısında sanatçının aynı tabloyu giyinik olarak yeniden ortaya çıkarması, kültürel ve toplumsal baskıya en somut örnek gösterilebilir (**Bkz. Resim:6**); “*Çıplak Maya*'dan birkaç yıl sonra resmedilen “*Giyinik Maya*” onun eşi olması amacıyla Francisco Goya tarafından, İspanya Başbakanı Manuel de Godoy için yapıldı. Bu dönemlerde İspanya'da nü resimlerin sergilenmesi kilise tarafından yasaklanmasına rağmen rütbesi yüksek kişiler bunları ressamalara el altından yaptırabilmekteydi” (<https://birazresimtaniyalim.blogspot.com.tr/2016/03/giyinik-maya-ve-cplak-maya.html>).

Resim 6: Francisco Goya, *Çıplak Maya / La Maja Desnuda* (1800) ve *Giyinik Maya / La Maja Vestida* (1805), Prado Müzesi-Madrid



Kaynak: https://c2.staticflickr.com/6/5302/5786353391_87129418a0_b.jpg

Bir başka örneklendirme de *Édouard Manet*'nin “*Kırda Kahvaltı*” ve “*Olympia*” tabloları üzerinden verilebilir (**Bkz. Resim:7**). Bu eserler yapıldıkları

dönemde statükoya saldırı niteliğinde devrimci yapıtlardır. Sanatçıların sanatlarını ve yaşamlarını devam ettirmek için hayati önem taşıyan salon sergilerine alınmamış, refüze eserlerdir. Kralın onayıyla açılan ilk refüze ressamlar sergisinde yer alan “*Kırda Kahvaltı*” Tinteretto’dan alıntı, çok önemli bir kompozisyonun parodisidir. Kırda anlamsızca soyunmuş, ayartıcı gözlerle seyirciye bakan hayat kadını ile burjuvadan gelme erkeklerin diz kırmış olarak açık havada bir arada resmedilmesi, aristokrasi kültürüyle bağdaşmayan bir durumdur. Bu bayağılaştırma statüko için bir tehdit unsuru olarak çok ses getirmiştir.

Yine Manet’in “*Olympia*” adlı diğer eseri ise, ikinci refüze edilmiş ressamlar sergisinde yer almıştır. Tiziano Vacellio’nun “*Urbino Venüsü*” yani “*Tanrıça Venüs*”, “*Olympia*”da genelev kadını olarak tasvir edilmiştir. Bakana tensel bir duygu vermeye çalışan kadının gözleri seyirciye odaklı gibidir. Kutsallaştırılmış kompozisyon şemalarının bayağılaştırılmasıyla statükoyu oluşturan eserlerin parodisini yapan sanatçı, bu muhalif dışı vuruyla statükoyu rahatsız eder.

Resim 7: Édouard Manet, “*Kırda Kahvaltı*” (1862-63) ve “*Olympia*”(1863) tabloları, Orsay Müzesi Musée d’Orsay-Paris



Kaynak: <https://edoumanet.wordpress.com/tag/kirda-ogle-yemegi/>

Gerek Goya gerekse de Manet’de örneklemediğimiz, sanat tarihi içerisinde başkaca örneklerine de rastlayacağımız analitik incelemeye konu yapıtlar, gayri şahsidir ve önce kendi kültürü içinde ya da kültüre karşı olgunlaşmıştır. Bu nedenle, sanat eserini, sanatçının belirli bir kültür içinde yetişerek ortaya koyması ve o kültür içinde var olan tüm özelliklerin sonraki kuşaklara aktarımında üstlendiği rol, kültürel gelişimin ve devamlılığın katmanları olarak öne çıkmaktadır.

3.2 Millî Kültür ve Gayri Millî Kültür

80’li yılların ilk çeyreğinden itibaren mevcut iktidar ve çevresinin, toplumsal kültür, sanat ve düşünceye dayalı programlara yeterince yer vermemesi, görsel teknoloji devriminin algı değişikliğinde nelere sebebiyet verebileceğinin kestirilememesini beraberinde getirmiş, farkına varıldığında ise kültür adına yapılan düzenlemeler yeterli sonuç ortaya çıkaramamıştır.

80’li ve 90’lı yıllar, kültürel konuların, sermayenin odağı olan çevrelere aktarıldığı liberalleşme dönemine denk düşmektedir. “Tüm bu değişim dalgalarının etki alanı dahilinde olan Türkiye için 1980’ler ve sonrası, gerçekte imajın birbirine karıştığı” (DEBORD, 1996), “gündelik yaşamın ve geleneksel değerlerin başka bir eksene doğru kaydığı, devletin gücünü şirketlere bıraktığı bambaşka bir döneme işaret etmektedir” (KOZANOĞLU, 1992, s.8-29). Türkiye, içine kapalı bir ekonomi ve yaşam tarzından on yıl gibi kısa bir süre içinde köklü bir değişime uğramıştır.

Serbest piyasa ekonomisinin gittikçe gelişmesiyle birlikte, piyasayı yönlendiren bankaların, özel kurum ve kişilerin galeriler açarak sanata destek vermesi; devlet desteğini arkasına almadan sadece küçük bir yardım ile özel bir kurumun –İstanbul

Kültür ve Sanat Vakfı– sanatın çok çeşitli alanlarında festivaller düzenlemeye başlaması bu döneme özgü yeniliklerdir. Özel galerilerin açılması, Uluslararası İstanbul Bienali'nin gerçekleştirilmeye başlanması, sanatçıların özel sektör ya da kendi bireysel çabalarıyla düzenledikleri sergiler bu döneme özgü atılımlar ve değişiklikler olmakla birlikte, Türk sanatının yeni dönemine de işareti etmesi bakımından dikkate değerdir. Bu oluşumlar Türkiye'de sanatın ve sanatçının bireysel atılımını güçlendirmiş; temsil alanlarının artması ve buna paralel olarak gelişen sanat piyasasının ortaya çıkışıyla sanatçı varoluşunu daha geniş mecralara taşımıştır. Bu oluşumlar her ne kadar olumlu bir tablo olarak görünse de, Türkiye'de sanatın bir takım problematikler çerçevesinde geliştiği gerçeğini yok etmemektedir.

İlk olarak 1986 yılında Kültür Bakanlığı tarafından Ankara'da başlatılan “*Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*” sadece dört kez tekrarlanırken, 1987 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın başlattığı “*Uluslararası İstanbul Bienali*”nin halen günümüze dek gelişi ve devamlılığını sürdürmesi, yine yukarıda bahsedilen aktarım sürecinin bir simgesidir.

Bir başka ifadeyle; dönüşüme neden olan koşullar ve anlayışlar böyle bir süreç ve ortamda şekillenmiştir.

Bu nedenle; Neoliberalizm, gerek Batı'da gerek Türkiye ve diğer Müslüman ülkelerde görülen yapılanma farklılıklarına, daha geniş bir perspektiften bakmayı gerektirir.

Çözüme dayalı çıkış yolları aramamız gerekliliği de bunun sonucu olarak ele alınmalıdır. Çünkü ülkelerin kendi koşulları içinde, birbirlerinden farklı ve yine kendilerine özgü bir tutum sergilemesi, çıkış yolunu bulma sürecinin de buna dayalı olarak şekillenmesini beraberinde getirir. Gözden kaçırılmaması gereken tek şey, gelişmiş kapitalist ülkelerin köktencilik komünizme karşı destekliyor oluşudur. Böylelikle, köktencilik⁵ ve liberalizm⁶ karşıtlığında bir çatışma olmadığından da söz edilebilir. Her ne kadar iki farklı kutup gibi görülse de kendi içlerinde ve birbirleriyle ilişkili döngüde birbirini var ederek ve var sayarak devamlılıklarını sürdürmüşlerdir. Liberalizm şimdilerde yeniden ele alındığında köktencilik bir araç olarak kullandığında belki de en büyük hataya düşmekten de kaçamamıştır. Oysa ki, *özgürlük-kardeşlik-eşitlik* kavramlarıyla kurtarılan temel değerler, kendini yenilemek isteyen solun yaşama dayalı önemli önerilerini şekillendirir. “Liberal demokrasiye dokunmaksızın yalnızca köktencilik eleştirmek anlamsızdır” (ZİZEK, 2015, <http://t24.com.tr/haber/kotuler-gerçekten-yogun-bir-tutkuyla-mi-dolular,283431>).

Muhafazakârlaşmanın son yıllardaki artışına paralel olarak, sanatsal gelişmişlik konusunda ifade gücü ve özgürlüğe bakıldığında, Batılı ülkelerin gerisinde görünen Türkiye'nin, diğer İslâm ülkelerine oranla çok daha iyi bir konumda olduğu söylenebilir. Bu durumu Cumhuriyet dönemi sürecinin başarılı bir yansıması olarak kabul edebiliriz. Her ne kadar devlet tekelinde olsa da, ilkeler bağlamında en koruyucu-

⁵ Radikalizm. Kurulu düzenin temellerine yönelik toplumsal ve ekonomik değiştirmelerden yana olan tutum veya öğretisi. Yaşama biçimlerini, yaşama ilişkilerini eleştirip kökten değiştirme eğiliminde sonuna kadar giden görüş. Ele alınan konunun temel sebeplerine, köklerine kadar inen düşünce biçimi. Bilimde, dinde, siyasette kökten yenilikler yapma eğilimi.

⁶ Her bireyin inanç, vicdan ve düşünce özgürlüğünün tanınması gerektiğini savunan ekonomik ve siyasal öğretiler. Hem ekonomi felsefesinde hem de siyaset felsefesinde devlet, birey ve toplum arasındaki ilişkilerde bireyin hak ve özgürlüklerini öne çıkaran bir düşünce sistemidir.

cu ve cesaretlendirici güç lâiklik ilkesidir. Buna karşın, eski paradigmaların ortada oluşu da bu konuda ilerlenemeyeceğini göstermektedir.

Türkiye’de toplumsal ve ekonomik koşullar, farklı dönemlerde parti ve siyasal oluşumların içinde yer aldığı durumlarla örtüşerek, birbirini besleyen ve etkileyen süreçleri de yansıtmaktadır.

Farklı ya da aynı gelişen süreçler içinde sanatçılar, sanat üretimlerini ortaya çıkardıklarında, savaş ve beraberindeki yıkıma karşı birlikte olmayı, barış ve mutluluğu arzulayan görevlerde birlikte yol almayı görev edinmişlerdir.

Bu durum, yeni bir dil olarak özgürlük ve barış için, eleştirinin ve beraberindeki öz eleştirinin de vazgeçilmez olduğunu, çoğulcu bir yaklaşım ile kazanılan zenginliğin de altını çizmektedir.

3.3 Popüler Kültür

Popüler Kültür, sıradan insanın kültürü olarak tanımlanırken, buna karşılık seçkin kültürle nasıl bir ilişkide olduğu konusunda da tartışmaları içerir.

Önceki yıllarda pek çok akademisyen tarafından popüler kültürün dikkate alınmamasının nedeni, onu tüketenlerin harcadıkları zamanı boşa geçirdikleri yönündeki düşünceleridir;

“Popüler kültürü inceleyen araştırmacılar özellikle estetik konularla ilgilenmez; onun yerine, ilgilerini popüler kültürün toplumda oynadığı rol, popüler kültürde bulunan ideolojik iletiler, popüler kültürün genç

insanları toplumsallaştırma yolları, bireyler üzerindeki psikolojik etkileri, kadınların ve öteki grupların (etnik, ırksal, sosyoekonomik) üyelerinin popüler kültür metinlerindeki betimlemesi, vb. üzerine yöneltiler” (BERGER, 2014, s.167).

Popüler Kültürün önemli bir parçası olsa dahi, burada kitle iletişim araçları veya –tür edebiyatı ve dramatik ürünleri aynı alan içinde değerlendirmek yanlış olacaktır.

Buna karşılık, seçkin kültür düzeyine yükselen bazı eserlerin popüler kültürün orijinalinde var olduğu da göz ardı edilmemelidir.

Kendiliğinden başkalaşıma uğrayan “*Popüler Kültür Eleştirisi*” şimdilerde, bazı profesörler tarafından “*çağdaş kültür / kültürel çalışmalar* ya da *kültür eleştirisi*” olarak tanımlanmaktadır. Bunun altında yatan en önemli etken, terimin popüler yerine kültürden oluşmasıdır; “Psikanalitik kuram⁷, Marksist kuram⁸, göstergebilim kuram⁹ ve edebiyat kuramı¹⁰’nın bir birleşimiyle biçimlendirilen yeni kültür eleştirisi,

⁷ Kendi döneminin bilimsel görüşlerinin psikolojiye aktarılması özelliğidir. Nedensellik ilkesi (Determinizm)’ nin temelini oluşturur. Her şeyin nedeni vardır, davranışlarında nedeni vardır. Bu anlayış ilk kez psikolojiye objektif yaklaşımı getirmiştir. Freud histerik vakaların tedavisi sırasında, davranışı yönlendiren bilinçdışı etkenleri keşfetmiştir. Freud’un kuramı biyolojik bir psikoloji kuramıdır. Davranışın temelinde fizyolojik bir takım mekanizmalar olduğu görüşü vardır.

⁸ Özgün bir siyasal felsefe akımı. Tarihin diyalektik materyalist bir yorumuna dayanan ekonomik ve toplumsal bir dünya görüşü. Kapitalizmin Marksist açıdan çözümlenmesi. Bir toplumsal değişim teorisi. Karl Marx’ın ve Friedrich Engels’in çalışmalarından çıkarılan, insanın özgürleşmesiyle ilgili bir düşünce.

⁹ Göstergebilim dilin değişik biçimleriyle kavranan anlamın görünen kısmıyla, yani anlamı gerçekleştiren, onu iletişimsel kılan söylemle ilgilenir. Göstergebilim kuramı anlatsal metinlerden yola çıkılarak oluşturulmasına karşın, açıklayıcı gücü sayesinde, bu alanı aşmıştır. Anlamla ilişkili olarak ortaya koyduğu genel varsayımlar, bugün her tür metne, ayrıca toplumsal davranışlara, insan ilişkilerine, kurumlara, uzamların kullanım ve düzenlenmesine kadar pek çok değişik kültürel olguya uygulanabilmektedir.

¹⁰ Temelini Marksist felsefe ve politika akımlarından alan ve edebiyat eleştirisine ekonomik, politik ve tarihsel açıdan bakmayı savunan bir düşünce sistemidir.

özellikle metinlerin nasıl anlam ürettiği ve popüler kültürün ideolojik yönleriyle, toplumsal ve siyasal dünyada oynadığı rolle, popüler kültürün çoğunu taşıyan medyayı kontrol eden insanların toplumda oynadığı rolle ilgilidir” (A.g.e., s.168).

Konunun devamlılığı açısından burada kitle iletişim araçlarının rolü de etkin bir yer tutar. Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde medya ve kitle iletişim araçları konusuna değineceğiz (**Bkz. s.106**).

3.4 Tüketim Kültürü

Popüler kültürle karşılaştırıldığında, Marksist kültür eleştirmenlerinin belirttiği gibi, kapitalist toplumların ve buna bağlı olarak ta burjuvanın ürettiği malların beraberinde getirdiği yabancılaşma söz konusudur.

Her türlü maddiyata sahip olanların mutsuz oluşları ve bu bağlamda ortaya çıkardıkları her işin doğalarına aykırılığı, sonuç olarak kendilerini bir meta olarak hissetmelerine neden olmaktadır. “Emekçinin emeğine yabancılaşması, sadece emeğin bir nesne haline gelmesi, kendi varlığını kazanması anlamına gelmez, ayrıca emeği onun dışında bağımsız olarak var olur, ona yabancılaşır ve özerk bir güç gibi onun karşısında durur” (MARX, 1964, s.169-170).

Yabancılaşma işlevsel bir özelliğe sahip olarak, tüketim kültürü ve buna bağlı olarak ta arzu kavramıyla, ekonomiyi kontrol edenleri yakından ilgilendirmektedir.

Aristo¹¹ için kimlik duygusunu oluşturmak sadece eşyalara ihtiyaç duymakla ilişkilendirilirken, başka kuramcılar için de kapitalizmin ekonomik sistem dışında her şeyin tüketime dayandırıldığı bir kültür olduğu düşüncesinin karşımıza çıktığını gösterir; “İronik olarak burjuva toplumlarında nihaî olarak tüketilen bizzat tüketicinin kendisidir; toplumun dokusu özelcilik ve toplumsal alanın ihmali nedeniyle bozulurken, zenginlerin yaşamı bile fakirleşmeye başlar” (BERGER, 2014, s.64-65).

Buna bağlı olarak Marksist düşünceye sahip eleştirmenler de, insanların ve toplumların eğitilmelerinde, satın alma arzusuna sahip olmalarından reklamın merkezî bir kurum işlevi gördüğünü savunmaktadırlar.

Kapitalist üretime dayalı tarihsel süreçte kentsel sorunlara da değinmek gerekir. Bu bağlamda ekonomik ve toplumsal yapılanma içinde yer alan kentsel çelişkiler “*sermayenin yoğunlaşması*”, “*kapitalizmin evrimi*”, “*üretici güçlerin evrimi*” ve “*sınıf mücadelesinin gelişmesi*” gibi durumlar içinde değerlendirilmelidir.

“*Sermayenin yoğunlaşması*” gerek yönetsel birimlerin gerekse de üretime dayalı araçların yoğunlaşarak merkezileşmesine dayalı bir süreci kapsar. Bu bağlamda tercihe yönelik alanları kapsayan pazarlar, önemli değişim noktaları şeklinde yeniden şekillenirler.

¹¹ Antik Yunan döneminin en önemli filozoflarından biridir. Akılcı yaklaşımı ve bilimsel görüşleriyle felsefede gerçekçiliğin ve mantığın öncüsü olarak kabul edilir. Felsefe ve bilimi sistematize eden ilk kişi olmasıyla birlikte, fizik ve diğer birçok bilim alanındaki düşünceleri de ortaçağ felsefesine damga vurmuştur.

Belirli pratikler içinde kültürel tüketim, birbirinden farklı toplumsal gruplaşmaların önceki süreçlerinde ulaşmayı başardıkları eğitim olanakları ve yerleşim mekânları içinde ortak alt yapıyla konumlarını da şekillendirmektedir;

“Toplu yerleşim alanlarının ortak tüketimin birimlerini oluşturduğu ve bunların yönetiminin bir takım ortak işletmelerin örgüt ve idaresine doğrudan bağlı olduğu düşünülürse, bu sorunların ‘kentsel’ sorunlar olarak ele alınması doğaldır. Öyleyse, kentsel örgütlenme yalnızca mekânsal formların basit bir şekilde düzene sokulması anlamına gelmez; bu formlar daha çok hane halklarının günlük tüketim biçimlerinin ortak olarak ele alınması sürecinin bir ifadesidir. ‘Kent krizi’ bu nedenle derinden hissedilmektedir zirâ buradaki sorun yalnızca ‘yaşam çerçevesinin’ bozulması değil, yaşam niteliğinin bozulmasıdır ki bu da fiziksel çevreden çok yaşam biçimi ya da yaşamın kendi anlamı ile ilişkilidir” (CASTELLS, 2014, s.34-35).

Özetle yoğunlaşan sermaye ve işgücü, üretim araçları ve yönetim birimlerinin yoğunlaşmasıyla da ilişkilidir. Bunun sonucu olarak büyük kentleri oluşturan da tüketim araçlarının zorunlu gelişimiyle bir bütünlük içindedir.

“*Kapitalizmin evrimi*” konusu da yalnızca üretime dayalı değildir. Süreç, kârın gerçekleşmesinde yer alan dönüşümleri de harekete geçirmesiyle ilişkilendirilir.

Kapitalist büyüme, pazarın üretim için aktarılması gereken sermayenin büyüyen hacmine oranlı bir şekilde küçülmesi ve bunun devamlılığındaki duraklama eğilimine dayanır.

Öte yandan kredi olanaklarının kolay erişilebilirliği de örgütlenen ortak tüketim araçları bağlamında bireysel meta¹² tüketiminin artırılmasında önemli bir rol üstlenmektedir.

“*Üretici güçlerin evrimi*”, işgücünün üretime dayalı sürecinde, daha fazla önem kazanan yeniden üretimin, kapitalist toplumsal ilişkilerin yapılandırmasına dayandırılmaktadır. Bu durumu iki şekilde açıklayabiliriz;

“(i) vasıflı işgücünün üretim kapasitesi, belirli bir eylemden çok entelektüel kapasitelerinin tümünü harekete geçirmeye dayalı hale geldikçe, yaşam biçimleri ve genel toplumsal faktörler, üretim sürecini büyük ölçüde etkileyen unsurlar olarak ele alınmalıdır;

(ii) vasıfsız işgücü için ise, yeniden üretim sürecinin nesnel olarak toplumsallaşması ile bundan yararlanmak üzere verilen kararlarının bireyselleşmesi arasındaki çelişki öne çıkmaktadır” (A.g.e., s.74).

“*Sınıf mücadelesinin gelişmesi*”, süreci de işçi hareketleriyle şekillenmektedir. Bu bağlamda, işçi hareketlerinin artan gücü, genel ihtiyaçlardaki sınırlanmalar, özlem-talep birlikteliği gibi önemli faktörler ve izin verilen genişleme sürecini kapsamaktadır. Toplumsallaşan tüketim, kitlesel halk ve ona dayanan ortak tüketim araçları, yönetim aygıtları, işçi hareketlerinin daha fazla örgütlenerek harekete geçmesini de sağlamıştır.

¹² Karl Marx'ın kapsamlı çalışması olan Kapital'in başlangıcını oluşturan konudur. Burada açıkça metadan, "toplumun en temel hücresi" olarak söz edildiği görülür ve bu durum Marx'ın tahlillerine buradan başlamasının sebebidir. Meta, elbette Marx'tan önceki iktisatçıların da bildiği bir şeydir ancak Marx, metaı bu bağlamda, kapitalist toplumsal yapının çözümlenmesinin merkezine koyunca Klasik İktisad'ın ötesine geçer. Kapitalizm bir meta üretimi sistemidir, bu yapısı gereği her şeyi metalaştırır, her şey para aracılığıyla kullanım değerlerinin ötesinde değişim değeri dolayısıyla da üretilir. Marx, bu noktada, metaın, *değişim amacıyla üretilen bir şey* olduğunu söyler.

Bu hareketler, üretim yerlerindeki sendikal örgütlenmeleri ve beraberinde toplumsal hareketleri de getirmektedir.

Kentin örgütlenmesi içinde yer alan ortak tüketim araçları, yeniden üretimi sağlayacak işgücü için, sermayeye odaklı bir yapıdadır. Bu yapı, talep eden geniş halk kitleleri üzerinden şekillenmektedir. Kapitalist üretim ekseninde kârsız görünen bu alan, ancak devletin müdahalesi sonucu çözüme ulaşır. Bir bütün içinde ele alınan bu konu, sermayenin teknolojik ve ekonomik ihtiyaçlarına ve halk taleplerinin gelişmesine eklenmiştir.

3.5 Siyasal Kültürler

Siyasal Kültür, toplumlar açısından ele alındığında, belirli değerler üzerinden yine belirli grupları, inançları ve bununla birlikte pratikleri de içermektedir; “Siyasal Kültür bir taraftan toplum ya da sistemin genel tarihsel deneyimi, diğer yandan önce toplumun sonra da siyasetin üyesi olmaya başlayan bireylerin çok özel ve kişisel deneyimleri tarafından şekillendirilir” (PYE, 1962, s.121).

Siyasal kültüre dair akılda tutulması gerekli önemli fikirler, Lucian Pye’e göre çözümlenmeleri de beraberinde şekillendirmektedir. Bunlar sırasıyla;

- “1. Siyasal gücün yönetimine uygun olarak insanlar tarafından kabul edilen eylemler, sorunlar, düşünceler alanı,
2. İnsanların siyasal olarak uygun kabul ettikleri davranışların anlamını bulmalarını, kavramalarını, açıklamalarını ve öngörülerini mümkün kılan bilgi ve akıl yapısı,

3. Geleceğin sözcüsü olarak kabul edilenlerin kehanet sözleriyle yönetilen müstakil bilginin ötesinde inanç,
4. Siyasal eylemlere en çok duyarlı olduğu farz edilen değerler,
5. Siyasal harekete kıymet biçmek ve tartmak için uygun kabul edilen standartlar,
6. İnsanların iktidar mücadelelerinde kabul ettikleri meşru kimlikler ve siyasetin herkese sağladığı ortak kimlik” (A.g.e., s.122-124).

Belirli değerler, insanlar tarafından günlük yaşamın bir parçasına dönüştürüldüğünde, içselleştirilen ve inanç sistemlerine bağlı olarak şekillenen anlayışların, tercih şekillerinin ve farklı siyasal sistemler içindeki işlevselliğin de nasıl görüldüğünü anlamaya başlıyoruz.

Dolaylı bir merkez arayışı, siyasal kurumlar ya da onların işlevselliği olarak değil, siyasal örgütlenmelere dayalı veya siyasal düzen içinde şekillenen inançlar doğrultusunda yer bulmaktadır. Değer ve inançlar bağlamında kültür kavramının da önemini altını çizmekte yarar vardır. Çünkü bu kavrama dayalı önem, inanç ve değerlerin içinde barındığı gruplar, bağlılıkla birlikte köklü bir düşüncenin de varlığını hissettirmektedir.

Demokratik toplumlarda var olan dört siyasal kültür, Aaron Wildavsky¹³ tarafından öne sürülmüştür. Bununla birlikte, siyaset açısından kültürel boyutlar ve siyasette var olan grup üyeliği (*dört siyasal kültür*), hangi gruba ait olup olmadığını

¹³ Siyaset bilimcisi.

bilmek ile birlikte az bilgiye dayalı tercihlerini geliştirmede de etkilidir ve karar verme açısından da imkânlar sunmaktadır.

İnsanın gündelik hayatta yer verdiği pek çok şeye de etki yarattığı bilinen siyasal kültürler Wildavsky tarafından şu şekilde değerlendirilir; “Wildavsky’nin tipolojisinde Marksistler ya da Marksistlere benzeyenler (her ikisi de insan ihtiyaçlarının eşitliğini vurgular) ve hem elitist¹⁴lerin hem de bireycilerin tenkitçileri gibi faaliyet gösterenler, kadercileri ve toplumda bir ya da başka çeşit eşitsizlikten acı çekenleri destekleyenler, eşitlikçilerdir” (BERGER, 2014, s.79).

3.6 Kültür Emperyalizmi

Amerikan öncelikli batı medyasının tüm dünyada yaygınlaşma etkilerini anlatmaya dayalı bir kavram olarak bir kısım Marksist düşünür tarafından kullanılmıştır.

Ancak bu kavram içinde belirtmemiz gereken önemli bir detay da Amerikan değer ve inançlarını bilinçli olarak yaymaya çalışmayan popüler sanat eserlerinin, sadece burjuva değer ve inançlarının Amerika’da benimsenmesi ve kabul edilmesinde üstlendiği roldür.

Amerikan kültürü ile birlikte, Batı Avrupa ülkelerinin güçlü kültürleri, üçüncü dünya ülkelerinde etkin hale gelerek bu ülkelerin kırılmasına, kendi kültürel değer-

¹⁴ Elitizm (*seçkinlik*) ilkesini savunan kimse. Bir elitin liderliğini savunan kimse. Elit bir grubun üyesi olmanın gururunu yaşayan kimse.

lerinden uzaklaşmasına etki etmektedir. Burada kırılğan kültürlerin yok edilmesinde hızlı davranan Amerika, kendi ideolojisini de hızlıca yayarak bu kültürleri imha etmektedir; “Marksist kuramcılarının insanların neden baskı altında olduğunu ve bunun farkına varamadığını açıklayacak başka bir argümanları daha vardır. Bu kurama göre insanlar, ideolojik olandan daha yüksek bir soyutlama düzeyinde tahakküm altına alınır ve kontrol edilirler” (A.g.e., 2014, s.71-72).

3.7 Dünyada Kültür Politikaları ve Kültürel Direniş

Yüzyıllardır ‘*direnme*’ kavramı ve olgusu, sanatın büyüğü gücüyle bir bakıma direnilenlerin de en büyük korkusu olmuştur. Bellek üzerinden toplumsal etkiler nedeniyle mücadele gücünü yaratan bu kavram, dünyanın pek çok ülkesinde, sanatın farklı disiplinlerinde hayat bulmuştur.

Estetik açıdan bakıldığında sanat, hayatın içinde var olmuş, var olan ve var olabilecek tüm olguların ve yaklaşımların tanığıdır. İnsanlık tarihi, sanat tarihi ile ilişkilendirilirken bu önemli detay göz ardı edilemez ve bunun sonucu olarak ta sanat asla tarafsız olamaz. Bunun nedeni, sanatçının yaşadığı çağın gereksinimleri içinde, özgürlükçü yanını ve gücünü, belirli kalıplar içine sokmaya çalışan dış etkenlere, sistemsel yaptırımlara, toplum, insan, doğa, evren vb. kavramlar üzerinden her zaman muhalif bir tutum içinde olmasından kaynaklanır. Siyasî baskılar ve neoliberal yaklaşımlar içinde sanat, kendi öz varlığının temellendirdiği direniş ruhuyla, toplumla bütünleşip varlığını kanıtlar.

Eylemci ve işgalci yanıyla sanatı değerlendirirken, zaman ve mekân olgusu da ele alınmalıdır. Zaman ve mekân kavramı, direnişin içinde var olan bir direnç nite-

liğindedir. Sanatın ifade gücüne muhtaç olan direniş kavramı, sanatın da direnişe bağlı üretimleri açısından bir bütün olarak düşünülebilir. Direnişin şekillendirdiği sanat, ortaya çıkarılanların sadece sanat eseri olarak değil, mekânsal bir paylaşımı da içerdiğini göstermektedir. Kolektif¹⁵ yapıların oluşmasında sanatçının, direnişin bir parçası olarak hayat bulması ve çeşitli mecraların oluşturulmasındaki rolü de büyüktür. Direnişin pek çok kanalla geleceğe yönelik aktarımları için, sanat bağlamında geleceğe yönelik bir uzantı da denilebilir.

Dünya tarihine bakıldığında tüm direniş faaliyetlerinin en etkili örnekleri, halk tarafından başlatılan direnişler olarak karşımıza çıkmaktadır. ‘*Direniş*’ bir kavram olarak ‘*Direniş Sanatı*’ adı altında incelendiğinde, sanatçıların üretimleri isyan, itaatsizlik ve toplum üzerinde şekillenirken, bu durum aynı zamanda *sanat, toplum* ve *eylem* üçgenindeki belli başlı sınırların da kaybolmasını sağlamıştır.

Toplumsal bellek yeniden yapılandırılırken, geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki köprüünün de sanatla kurulacağına hiç şüphe yoktur. Bu bağlamda, direniş temelli tüm sanatsal girişimler, dünya üzerindeki en güçlü ve en sanatsal etkinlik olarak iz bırakmaktadır.

1830 tarihli, “*Halka Yol Gösteren Özgürlük*” adlı tablosunda Fransız ressam Eugène Delacroix Fransız Devrimi’ni anlatırken, resimde yer alan ana figürün, çıplak ayak ve göğsüyle Fransa’yı temsil eden kadın figüründen oluşması, sanatta kullanılan figürsel ve simgesel anlatım bakımından önemli bir örnektir.

¹⁵ Birçok kimseyi veya nesneyi içine alan, birçok kişi ve nesnenin bir araya gelmesi sonucu olan, ortaklaşa.

Çünkü elinde tuttuğu Fransız bayrağının üç rengi, devrimin üç temel kavramını ‘eşitlik’, ‘kardeşlik’ ve ‘öz-gürlük’ üçlemesi içinde simgeleştirmiştir. Öncü bir duruşla, katılımcı direnişçilerin barikatları aşmalarındaki girişimlerde, kadın figürü etkili bir konumda yer almıştır. Sanatçı bu resimde, şapkalı erkek ile burjuva sınıfını, yanında duran erkek ile işçi sınıfını, soldaki çocuk ile yoksulları simgelerken, yerde yatan gecelikli figür ile ezilen ve zulüm görmüş muhaliflerin direnişin önemli figürleri olduğunun altını çizer. Sağ taraftaki ölü ve yaralıları ise bu direnişe yenik düşen kraliyet kuvvetlerini temsil etmektedir. Tablonun temel vurgusu, engelleri ve yönetsel diretmeleri aşan halkın kararlı bir özgürlük mücadelesi üzerindedir.

Resim 8: Eugène Delacroix “*Halka Yol Gösteren Özgürlük*”, 1830.



Kaynak: <http://www.evrensel.net/haber/108477/otoriteye-karsi-sanat>

Direnış temelli bir diğer örnek ise Pablo Picasso'ya aittir.

“*Guernica*” belki de Pablo Picasso'nun kendisinden en fazla söz ettiren eserlerinin başında gelmektedir. Bu durum, 1937 yılında İspanya'nın Guernica şehrine faşist bir yaklaşımla saldıran General Franco'nun saldırısını temsil eder. Sanatçı bu eseri gerçekleştirmede bir protesto amacı taşımış ve bu amaç doğrultusunda o gün yaşananların bire bir anlatımları yerine duyularla hissedilebilecek bir acı kavramını yansıtmıştır.

Resim 9: Pablo Picasso “*Guernica*”, 1937.



Kaynak: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>

Konu dahilinde bir diğer örnek ise Diego Rivera'ya aittir.

1910 yılı, Meksika için Porfirio Diaz¹⁶ diktatörlüğünü devirmek amacıyla devrimciler tarafından başlatılan ve sonunda devrimcilerin iktidarı ele geçirmesiyle

¹⁶ Meksikalı asker ve devlet başkanı. Güçlü bir merkezi yönetim kurarak ülkeyi 30 yılı aşkın bir süre diktatörlükle yönetti.

yeni bir döneme kapı açan direniş süreci bakımından bir başlangıçtır. Bu dönemde Diego Rivera¹⁷, “*Cephanelik (The Arsenal)*” adlı duvar resminde bu süreci anlatır. “*Meksika halkı*” ve “*devrim*” bu resmin ana unsurlarını içerirken, sanatçının da devrimci ruhu, dönemin işçi hareketlerine olan ilgisi ve devrimci arkadaşları da bu resimde yer almaktadırlar. Resmin tam ortasındaki Frida Kahlo¹⁸, kırmızı gömleği ile maskülen bir devrimci olarak, elindeki silahları işçilere savaşmaları için dağıtırken resmedilmiştir. Arkadaki orak-çekiç sembolleri, devrimin simgesi olan komünizm¹⁹ bayrağını vurgulamaktadır.

Resim 10: Diego Rivera “*Cephanelik / The Arsenal*”, 1910.



Kaynak: <http://www.evrensel.net/haber/108477/otoriteye-karsi-sanat>

¹⁷ (1886-1957) Kübizm doğduğu sıralarda Paris’te çalışmış ve bu akımın ustalarını tanımış Meksikalı bir ressamdır. Meksika’ya dönüşünde politikayla ilgilenmiştir. Sanatı devrimcidir. Gauguin’in etkisi ile Aztek ve Maya heykellerinin karışımından doğmuş bir anlatım tarzı vardır. Meksika ve ABD’de çeşitli yapıları fresklerle süslemiştir.

¹⁸ 20. Yüzyılın popüler ikonlarından ressam, devrimci ve feminist Frida Kahlo’nun eserleri sürrealist olarak tanımlansa da kendisi bu tanıma, “Ben sürrealist bir ressam değilim. Asla hayallerimi resimlemedim. Yalnızca kendi gerçeğimi resimledim” diyerek reddetti. Sanat tarihinde ilk kez bir kadın, yalınlığı ve sakinliği acımasız denebilecek bir içtenlik ve “rahatsız edicilik” le dile getirdi.

¹⁹ Bütün mallan ve her türlü üretim araçlarını devletin elinde toplayıp ferdi mülkiyeti ortadan kaldıran sosyal ve politik bir düzendir. Bugünkü anlamıyla İlk Önce 1848’de Engels ile Marx’ın yayımladıkları “Komünist Manifestosu”yla ortaya atıldı.

Türkiye’de de, dünyada olduğu gibi, farklı dönemlerde toplumsal direnişlere zemin oluşturulmuştur. Tarihe ‘*Kanlı 1 Mayıs*’ olarak geçen 1 Mayıs 1977 İşçi Bayramı, heykeltıraş Mehmet Aksoy tarafından “*1 Mayıs 1977*” isimli heykelle simgeleştirilmiştir. İşçi Bayramını Taksim Meydanı’nda kutlayan yaklaşık beş yüz bin kişinin üzerine farklı noktalardan açılan ateş ve panzerlerin kalabalığın üzerine sürülmesiyle, 34 kişi hayatını kaybetmiş ve 136 kişi de yaralanmıştır.

1979 yılında 1 Mayıs anısına yaptığı heykelinde Mehmet Aksoy, yerde cansız olmasına rağmen dimdik yatan genç bedenin, iri ve yaşlı ellerine dikkat çekmektedir. Bu detaylar, işçi sınıfının zorlu hayatlarına ve mücadelelerine karşı güçlü duruşlarını simgeleştirir. Anne figürünün elleri ve yüzü de Anadolu kadınının başarılı bir tasviridir. Yerde yatan genç figürün ayaklarından yukarıya doğru uzanan çocuk detayı ise ölümün, bir yok oluşun tersine, sınıfsal mücadeleye karşı yenilenecek güçlenmenin anlatımıdır ve bu önemli eser, her şeye rağmen, yine baskı ve yasaklar nedeniyle Taksim Meydanı’na konulamamıştır ve sergilenememiştir.

Resim 11: Mehmet Aksoy “*1 Mayıs 1977*”, 1979.



Kaynak: <http://www.evrensel.net/haber/108477/otoriteye-karsi-sanat>

Dünya Sanatında pek çok örneğine rastladığımız *direnış, mücadele, karşı duruş* gibi kavramlar bütününde, çoğunlukla iktidar ve yönetsel güçlerin etkin bir rol oynadığı söylenebilir. Bu nedenle toplumsal dayanışmaların ve ortaya çıkarılan sanatsal üretimlerin, yeni bir ideolojiyi şekillendirdiği, hak ve özgürlükler bakımından oldukça etkin bir durum yarattığı, gelecek açısından yeni zeminleri oluşturduğu da yadsınamaz (**Bkz. 6.4 Görsel Bellek ve Taksim Gezi Parkı**).

Bu nedenle günümüz sanatının Dünya sanatı ile ilişkisi neticesinde benzerlikler gösteren bir yapıda yeni üretimler kazanması, bu üretimlerin de gelecek kuşaklara bir belge niteliği taşıyacağı göz önünde bulundurulduğunda, sanatın vazgeçilmez gücü karşımıza çıkmaktadır. Bu güç aynı zamanda toplumda;

- *Kurumsal eleştiri olarak sanat.*
- *Toplumsal hafıza olarak sanat.*
- *Bireysel özgürlük olarak sanat.*

şeklinde üç ayrı başlık altında değerlendirilebilmektedir.

Sanatsal ifade biçimleri, geçmişteki diğer hareketlerin benzerliğini taşıırken, enformel²⁰ ve profesyonel sanatlar da eylem için önemli araçlardır. Sanat ve medyanın olayları körükleyecek ve ani patlamalara neden olacak ifade yolları oldukları da unutulmamalıdır; “Toplumsal hareketlerin yön alışında görüntülerin etkisinin ve gü-

²⁰ Geometrik biçimlere dayanmayan sanat. Bilimsel teknoloji çağı diye adlandırılan zamanımız için katı biçimli bir dünya tasarlayanlara, geometrik biçimler ve bunların ölçülü konstrüktivizmine karşı olanlarca 1930’lardan sonra ortaya atılan bir sanat görüşü. Uzunca süre 20. yy. estetiğinin çekirdeğini oluşturan konstrüktivist anlayış üzerine kuşkular uyandıran enformel sanat taraftarları giderek nesnesizlikten biçim yokluğuna değin bir çalışma içine girdiler. Enformel sanat anlayışında olanlar, strüktürler, tekstürler ve malzeme kırıklıklarının etkilerine değin yeni bir çok şeyi resme soktular. Kısacası enformel sanat eserinde her türlü boya ve malzeme denemeleri de yapıldı.

cünün ne olduğunu bugünün mevcut koşullarında yeniden değerlendirmek, toplumdaki iktidar mekanizmalarının işleyişi kadar bu mekanizmalara yöneltilen eleştirilerin de değişen yüzünü görmemizi kolaylaştırıyor” (TOKSOY, 2014, s.330-331).

Görselleştirmeler ve üretilip yayılan politikalar gündelik yaşamımıza etki ederek geniş bir alanda önemli bir hale gelmeye devam edecektir.

3.8 Kültürün Özelleştirilmesi ve Küreselleşme

Bünyesine yeni bölgeler ekleyerek küreselleşen çağdaş sanat dünyası içinde küratörler ve karar mercileri, Berlin Duvarı²¹'nin yıkılmasının hemen ardından yeni sanat pazarları yakalayabilmek ve yeni yetenekleri keşfedebilmek amacıyla doğuya yönelmişlerdir. Bu durum Afrika ile devam etmiş, günümüzde ise Çin ve Hindistan temelli bir sanat pazarına yönelmiştir. Çabuk yer değiştirdiği düşünülen sanat Pazarları, sayıları oldukça fazla, birbirine paralel konumlanan, hareket halindeki hiyerarşilerin küçük veya büyük oluşumlarıyla şekillenmektedir. Potansiyel bir oyuncuya dönüştürülen bölgeler, hiyerarşik yapı içine ne kadar hızlı giriş çıkışları ve sonrasında tekrar yeniden nasıl dahil olabildiklerine göre çağdaş sanat sahnesinde yer edinmektedirler.

Buna iyi bir örnek olarak İspanya'nın Bilbao şehrinin Guggenheim Müzesi sonrasında modern ve çağdaş sanat ikonu haline gelişini verebiliriz.

²¹ Utanç duvarı olarak da bilinen Berlin duvarı, 1961 – 1989 yılları arasında Doğu Almanya ile Batı Almanya arasında yer alan, Doğu Almanya vatandaşlarının Batı Almanya'ya göç ve kaçışlarını engellemek amacıyla inşa ettirilmiş olan duvardır. Halkın göç etmesinin sebepleri arasında yönetimin baskıları, ekonomik problemler, kısıtlanma hissi ve korku gibi etkenler bulunmaktadır. Yıllarca unutulamayan bu olay birçok aile bireyinin birbirini görememesine, hatta birçok bireyin hayatını kaybetmesine sebep olmuştur.

Çağdaş sanatlar üzerindeki etkisiyle küreselleşme, sanatçı sayısına endeksli artış, buna bağlı olarak ta sanatçıların birbirlerinin devamlılığında sanat akımlarıyla kariyerlerinde hızlı yükseliş sağlamaları, medyatik olma, sanat akımlarında uluslararası sınırların aşılması, temsilî itibarlarının uluslararası ölçekte şişirilmesi ve değer sistemlerindeki aynılaşma etkileriyle bir bütünü oluşturmaktadır;

“Küreselleşme aynı zamanda genişleyen uluslararası bağlantılara veya küresel “ağlar”a da işaret eder tabii. Fakat her şeyi birbirine bağlayan tek bir bütün veya çok katmanlı ağ yoktur. Daha ziyade, kimi zaman geçici, kimi zaman devamlı örtüşen birçok ağ veya alt-ağdan oluşan bir şebeke-den söz edebiliriz. Örneğin Amsterdam, Londra, New York veya Tokyo’nun finans pazarları birbirlerine bağlıdır, ama aynı şey sanatsal ağ için aynı ölçüde geçerli değildir. Yine de finansal ve sanatsal kesişmelerde önemli etkileşimler olduğunu yadsıyamayız” (GIELEN, 2016, s.150).

Çağdaş sanatlar içinde önemli rol oynayan bölgelerin ve şehirlerin ya da çeper kabul edilen bölgelerin varlığı, kalıcılık bağlamında geçişi olmayan bir durumu da ifade etmektedir.

Sanatsal ve entelektüel bağlamda Venedik Bienali için de geçerli olan bu durum Venedik başta olmak üzere küresel sanat pazarı için nasıl bir ifadeye erişiyor? Merkez veya çeper bölgelerin sıkça değişiklik göstergesi bu sorunun cevabı olabilir.

Berlin, Londra, New York ve Tokyo gibi önemli merkezlerin küresel sanat pazarını oluşturan ve daha uzun vadeli merkezlere dönüştüğü de söylenebilir.

Ayrıştırılan küresel sanat pazarı, Basel ve New York olarak önemli yol ayrımlarını da ifade eder.

Öncelikleri maddî öneme dayalı bu merkezler, sanatsal ve entelektüel rol oynayan Venedik, İstanbul Bienalleri ile ya da eğitimin ön planda tutulduğu Van Eyck Akademisi (Maastricht), Cittadellarte (Biella) veya PS1 (New York) ile karşı karşıyadır.

Bu karşılaştırma bize konunun şehirler üzerindenmiş gibi ilerlediğini gösterse de aslında temel sonucun bu şehirlerdeki müze, galeri, sanatçı yerleşkeleri ve koleksiyonerler tarafından var olabildiğini ve çağdaş sanatlar dünyasında merkez konumundaki değişken alanların, ulusal seviyedeki etiketi ortadan kaldırarak küreselleşme tanımıyla var olmasını göstermektedir;

“Kültürün temel özelliği, bazı ürünleri kuvvetli bir ışıkla aydınlatmak, geri kalan her şeyi karanlıkta bıraktığına aldırmadan, ışığı bunlar yararına tekelleş-tirmektir. Bu yüzden, kaynağını bu ayrıcalıklı ürünlerden almayan bütün yaratma istek ve hevesleri boğularak ölürler (zira yaratma dürtüsü biraz ışık alınca çırpınır, ışıktan tümüyle yoksun kalınca da söner). Ortada yalnız söz konusu ürünlerin taklitçileri, yorumcuları, sömürücüleri ve notlayıcıları ka-lır” (DUBUFFET, 2010, s.11).

1980’li yıllar, kültür özelleştirmelerinin başladığı yıllardır.

Uluslararası şirketlerin küresel sermayeleri, buna bağlı olarak ta ortaya çıkardıkları kültür politikaları sanatı denetim altına almıştır.

Amerika ve Britanya kökenli siyasi dönüşüm, 1979 yılında Margaret Thatcher²²'in Britanya iktidarına, 1981 yılında da Ronald Reagan²³'in Amerikan iktidarı üzerindeki rolüne bağlıdır. Her iki liderin de daraltılan kamu harcamaları ve genişletilmiş özel sektöre yönelik ağırlıklı yaptırımları, ABD ve İngiltere’de gerek ekonomik gerekse de sosyal yaşamın tüm alanlarındaki devlet rolünün yeniden tanımlanmasını gündeme getirmiştir. Bu bağlamda siyasi programlarının özelleştirme politikası, her iki ülkenin de kültür politikasını derinden sarsmıştır.

Bir meydan okuma yarışına dönen politika, önceki sosyal demokrat/liberal yaklaşımın, tüm kamu hizmetleri içinde var olan sanata erişim konusundaki yurttaş temel hak ve özgürlükleri olduğu ilkesiyle karşı karşıya bırakılmıştır.

Bu durum özellikle Britanya sanat dünyası içinde geçerliliğini sürdürmüştür; “Devlet tarafından finanse edilen sanat kurumları, hoşlansalar da hoşlanmasalar da, Thatcher döneminde piyasa güçleriyle yüz yüze gelmeye ve serbest girişimin rekabetçi ruhunu benimsemeye zorlandılar” (WU, 2014, s.87).

Reagan ve Thatcher’ın radikal olarak tanımlayabileceğimiz kamu politikaları ve ideolojik çizgileri, siyasi oluşum ve sosyal alanlarda devlet rolüyle değişim göster-

²² İngiliz siyasetçisi ve başbakanı. Avrupa’nın da ilk kadın başbakanı. Üç defa seçim kazandı. Yirminci asırda İngiltere’de en uzun süre görevde kalan başbakan olup “Demir Leydi” diye tanındı. (...) 1979 seçimlerinde muhafazakârların zaferi üzerine başbakan oldu. 1983 ve 1987 genel seçimlerini de kazanıp başbakanlığını sürdürdü. 1990 Kasım ayı sonunda parti grubundan güven oyu alamadığı için başbakanlıktan ve parti başkanlığından istifa etti.

²³ ABD’li devlet adamı. 1981-1989 döneminde ABD devlet başkanlığı yapmıştır. Dünya tarihinde sağ politikalara yeni bir nefes getiren Ronald Reagan, ABD’yi bir muhafazakâr kalesine dönüştürme tutkusuyla eşsiz bir başkan olmuştur. Bu özelliğini, Arjantin’le yaşanan Falkland Adaları savaşında destek verdiği dönemin Britanya Başbakanı, Margaret Thatcher ile de paylaştı.

dikleri için değil, 1960'lı yıllardaki öncellerinden köklü olarak ayrıldıkları çizgide ilerledikleri için etkili bir rol oynamaktadır.

Çoğu özelleştirmede, gelişen özelleştirme sürecinin teşvikiyle, Thatcher dönemindeki devlet müdahalesi ve sübvansiyon²⁴ların serbest piyasa ideolojisi ile çelişkisi de söz konusu olmuştur. Kültürün özelleştirilmesinde de aynı durum geçerliliğini sürdürmüştür;

“Bir bütün olarak bakıldığında Thatcher projesinin en sinsi ve tehlikeli yanı, yalnızca kamu ile özel arasındaki sınırları bulandırması ve bu konudaki tartışmanın söylemini baştan şekillendirmesi değildir; Tory hükümeti aynı zamanda özel sermayenin gücünü ve ayrıcalıklarını artırmak için kamu bütçesini etkili biçimde kullanmıştır” (A.g.e., 2014, s.22).

ABD için de durum pek farklı değildir.

Ronald Reagan, başkanlık seçimi öncesinde başladığı entelektüellere ve liberallere yönelik aşağılamalarını sürdürmüş ve 1980'de *American Arts* dergisinin başkan adaylarıyla yaptığı röportajda Carter yönetimini ve popülizmini oldukça sert bir şekilde eleştirmiştir; “Özel sektörün sanata verdiği destek çok düzensiz. Ben iktidara gelirim, kişileri ve şirketleri sanata destek vermeleri konusunda teşvik etmek için bizzat uğraşacağım” (“The Candidates Respond”, *American Arts*, Cilt:11, Sayı:2, Mayıs 1980, s.21).

²⁴ Hükümetin üreticileri korumak ve onları teşvik etmek amacıyla para veya parasal değere sahip şeylerle karşılıksız olarak yaptığı yardımdır.

Reagan, iktidara geldikten kısa bir süre sonra yönetimiyle birlikte Carter yönetiminin hazırlamış olduğu ve 175 milyon dolarlık 1982 malî yılı bütçesindeki %50 kesinti oranını, Ulusal Sanat Vakfı ve Ulusal Beşerî Bilimler Vakfı için önermiştir. Bununla birlikte vakfın bütçesinin 1984 malî yılından itibaren 100 milyon dolarda tutulacağı konusu da gündeme gelmiştir.

Bu dönemde Reagan, Müze Hizmetleri Enstitüsü'ne yönelik bir kapatma önerisini de sunmuştur. Bu durum her iki vakfın kapatılması konusunda da kuşkuları doğurmuştur.

Şirketlerin ele geçirdikleri sanat müzeleri, değiştirilen çalışma tarzlarıyla birlikte, bünyelerinde var olan sanatı algılayabilmemizi de değiştirmiştir.

Kendi binalarında ve mekânlarında sergiledikleri sanat eserleri, çerçevenmiş ve çağdaş sanat söylemi açısından yeniden tanımlanmış bir anlayışı da beraberinde getirmiştir. Sanatın kamu kaynaklarına dayalı finansmanının Kapitalist bir demokrasi ekseninde sınırlı oluşu ve zorlu yapısı yadsınmamaktadır. Ancak bu konu tartışmalara ve eleştirilere açık bir kamusalılığı da gerektirmektedir.

“Sistem içinde gerilim ve kırılma işaretlerine seyrek rastlanıyor; ama günün birinde, direniş odaklarının oluşacağını ve şimdilik hakim olan düzeni sorgulayıp ona meydan okuyacaklarını düşünmemek için hiçbir neden yok” (WU, 2014, s.468).

Bununla birlikte, sanatın ve kültürün özelleştirilmesi süreci, özellikle Britanya'da birçok güzel şeyin yitirilmesine dayalı ancak umudu barındıran bir anlayışı da

beslemiştir. Amerika ve Britanya’da gün geçtikçe güçlenen kültürün özelleştirilmesi süreci, bu anlayışı benimsemek konusunda geri planda durmayı tercih eden Fransa gibi ülkeler için de kamudan sanata aktarılan fonlar konusunda zorlayıcı etkiler sergilemektedir.

Hegemonya²⁵’nin da bir konum olarak devamlılığında burada asla söz edilemeyecektir.

Kamu politikalarının ve iş dünyasındaki ekonomik gücün varlığı, hırslarına ve özelemlerine bağlı olan sanat kurumları ve bürokratları üzerinden sürdürülmektedir.

Burada sistem odaklı bir gerilim ve kırılma söz konusudur. Ancak bu durum bize, ilerleyen süreçte direniş odaklı ve şimdiki düzenin hâkimiyetine dair sorgulamada meydan okunacağı anlamını da göstermektedir;

“Bugün içinde yaşadığımız dünya, zor olmakla birlikte hâlâ yönetilebiliyor ve bu yönetilebilirlik, muzaffer küresel kapitalizm çağının, bizim çağımızın temel meselesi. Rakip alternatifler arasındaki mücadelenin yokluğunda, insanlığa dair hiç değilse bazı temel evrensel özellikler bulmak büyük önem arz ediyor. Karmaşık küresel yönetim sisteminin işlemesi için, bir hegemonya oluşturulması şart ve bu, güçlü olanın tahakkümü biçiminde olamaz. Çünkü hegemonya, yönetilenlerin, kendilerine ne kadar zarar verdiğini ve başkalarını nasıl kayırdığını açıkça görseler

²⁵ Bir toplumda hakim sınıf ya da yönetici sınıfın iktidarını doğal ve meşru göstermesi, kendi sınıfsal çıkarlarını evrensel çıkarlar olarak ifade etmesi durumu; Marksist teorisyen Antonio Gramsci tarafından kapitalist bir toplumda, yönetici sınıfın ideolojisini kitlelere çok büyük bir çoğunlukla güce hiç başvurmaksızın empoze edişini açıklamada kullanılan kavram.

bile, mevcut yönetimin olanaklı en iyisi olduğunu, dengeyi sağlayıp herkese bir nebze de olsa güven verdiğini kabul etmeleridir.

(...) hegemonya mücadelesinin yürütüldüğü alan, her zaman olduğu gibi, sanatın ve kültürün alanıdır. Geçmişteki kültürel kriz anlarında olduğu gibi antik çağdan medet ummak bu sefer imkânsızdır, çünkü antik çağ sadece Avrupa'ya aittir; kaldı ki, Avrupa'nın doğusu ile batısının antiki-teyle olan farklı ilişkileri dikkate alınınca, bu bile şüphelidir. Bu hegemonya, totaliter ideolojilerde ve eskatolojik ütopyalarda olduğu gibi, mükemmel bir ortak geleceğe götürecek ortak erekler çerçevesinde de kurulamaz, çünkü kimse artık bunlara inanmıyor. (...) gerek estetikte gerekse diğer insan kültürü alanlarında kültürel natüralizmin yeniden canlanmasının temel nedeni bu: Siyasette, ekonomide, beğenide vs. ortak denebilecek birşeyler bulunduğundan emin olmak için, kültürlü insanın doğal kökenlerinden medet umuluyor. Kültürel natüralizm, önümüzdeki yıllarda küresel kültürel hegemonyanın, dolayısıyla yeni bir sanat siyasetinin ve küresel siyaset sanatının başat²⁶ kuramı haline gelebilir” (KREFT, 2011, s.45-46).

²⁶ Baskın.

4. SANAT VE ÖZERKLİK

Sanat ve siyaset kavramları bir arada ele alındığında, tekrarı kaçınılmaz iki konuya değinmek gerekir;

- Platon'un "*Devlet*"inde sanata atfettiği konum.
- Sanatın ve dolayısıyla sanatçının siyasetten bağımsız olma hakkını içeren özerkliği.

Ele alınması kaçınılmaz bu iki önemli konunun ilki, sanat ile siyaset arasında bir gerilime neden olsa da ikincisi, bu gerilimi çözebilecek modern anlayışı temsil eder ve sanat ile siyaseti farklı kurallara dayandırıp iki farklı alan haline dönüştürür.

Bireyler olarak sanatla yan yana gelen bir sanat anlayışına tehlikeli bir gözle bakıyor olmamızın altında yatan temel düşüncede ise, '*özerklik*' kavramına ve kendi dışındaki tüm amaçlara bağımsız olarak baktığımız gerçeği vardır.

Sanata yönelik siyasî bakış açısı ve düşünce biçimine yargılayıcı bir gözle bakmak elbette hatalı bir yaklaşım ve sanata aykırı bir düşüncedir.

Sanatçının siyasetle kuracağı ilişki doğal olarak kendi insiyatiflerinde şekillenecektir.

Sanatçı, kendi sanatına dair bu yaklaşımı, karar verme gücüne bağlı özerk iradesinde şekillendirmelidir.

Platon²⁷'un siyasî eleştirisi ve modernitenin sanatsal özerklik kurumunu bir araya getiren yaklaşımında estetik hazza dayandırılan, sanat alanının içinde özerk, elit, yüksek ve kurumsallaşmış bir haz politikasının iktidar politikası ile karşılaştırılması söz konusudur.

İktidara dayanan kökleriyle estetik haz ve sonsuz ilişkinin bozulmasına neden olan bu karşılaştırma, beraberinde evrensellik meselesini de ortaya çıkarmaktadır.

Sanatın özerkliği bağlamında 19. yüzyıla tarihlenen *sanatın bağımsızlığı ilkesi*, beraberinde bu bağımsızlığa dayanan siyasi sanat programı tanımıyla sanat ve siyaset arasında ortak zemin yaratmıyor gibi görünür.

Bu durum, sanat politikası düzleminde, belirli bir estetik iktidar rejimini temsil etmesinin yanında, sanat ve siyaset ikileminde yeni bir model olan avangard²⁸ ve sonuçlarını da doğurmuştur.

Sanatın özerkliği konusunun ilk tohumları Batteux²⁹'nun *güzel sanatlar tanımıyla* (1747) atılmıştır. Keyif almayı ve hazzı içeren insan yetileri, her türlü

²⁷ Platon felsefe tarihinin ilk sistemli filozoflarından olup bilimden sanata, matematiğe kadar pek çok konu hakkında düşünceleri olan önemli bir filozoftur. (...) Platon ya da Eflatun Antik klasik Yunan filozofu, matematikçi ve batı dünyasındaki ilk yükseköğretim kurumu olan Atina Akademisinin kurucusu. Bu akademi aynı zamanda günümüzdeki modern üniversite oluşumunun başlangıcı olarak da kabul edilir. Platon, akıl hocası Sokrates ve öğrencisi Aristoteles ile birlikte bilim ve Batı felsefesinin temellerini attı. Platon, Sokrates'in öğrencisiydi. Sokrates'e ilişkin bilgilerin çoğu Platon'un diyaloglarından edinilmiştir. Asıl adı Aristokles olan düşünür, geniş omuzları ve atletik yapısı nedeniyle, Yunanca Platon (geniş) lakabı ile anıldı ve tanındı.

²⁸ Günün onaylanmış ve geçerli sanat anlayışlarını yadsıyan deneyci sanatçıları ve onların yapıtlarını niteler.

²⁹ Batteux, L'Abbe Charles (1713-1780). Fransız estetikçi ve düşünür. Aristoteles ve Seneca'dan etkilenerek sanatın taklitten doğduğunu savunmuştur.

zorunluluğun ötesinde can sıkıntısına dayalı olarak yaratılmışlardır; “(...) doğanın onlara kendiliğinden sunduğu hazlardan sıkılmış ve kendilerini hayattan zevk almaya müsait koşullarda bulmuş insanlar, zihinlerini canlandırıp beğenilerini kışkırtacak yeni bir duygu ve düzeni yaratmak için dehalarından yararlanırlar” (BATTEUX, 1747, s.104).

Estetik bakış açısındaki birey, bir bütün olarak evreni algılayabilen ve bireysel temsilde, kavramsal bir anlatının ifade edilemeyen evrensellik temasına dayandırılmaktadır.

Sanat ta, uzun bir süreyi kapsayan ideolojiye ve düşünceye dayalı her durumdan kendini yalıtarak, avangard sayılabilecek bir anti hareket şekliyle burjuvaziyi, popüler kültür ve beğeniye aşağılamış, bunu Modernizm’in başlamasına dayandırmıştır.

Bu hareketle, ideolojilerden ve dolayısıyla ideolojilerin insan üzerindeki etkisinden bıkkın bir süreçte “*sanat sanat içindir*” düşüncesi benimsenmiş, “*Sanat için sanat*” hareketleri 19. yüzyılda sanatın özerkliğini vurgulamıştır.

Burada; kendi kurallarına uyan ve kendisine hizmet eden sanatın mutlak bağımsızlığı, ahlâka, siyasetteki hizmete veya itaate dayanmayan yapısı, Théophile Gauthier’in, *Mademoiselle de Maupin* adlı roman için yazdığı ve manifesto³⁰ değeri taşıyan önsözüyle karşılaştırılabilir.

³⁰ Modern Sanat’ın tarihi içinde sık rastlanan bir kavram olan manifesto, ortak eğilime sahip bir sanatçı grubunun düşünce ve yönelimlerini kamuya duyurmak amacıyla yayınladığı bildiri anlamına gelir. Fütüristler, Konstrüktivistler, die Brücke grubu ve daha pek çok akım tarafından yayınlanmış manifestolar vardır.

Ancak, sanatın özerkliği, ilerleyen süreçte bir sistem haline dönüşmüştür. Sanat kurumları, ve sanat dünyalarının kuralları ve yasaları karşısında, sanatın en tinsel devrim aracı olarak varlığını sürdürecektir olmasının da altını çizmektedir.

Sanatın bugün bile özerk oluşu, insanlık tarihinde ilerlemenin özel misyonundan kaynaklıdır. Bu misyon, bilim ve siyaset araçlarıyla asla yerine getirilemeyecek bir anlayışı benimsemektedir.

Sıradan siyasî ilkelerin değerlendirilmesi ve düzenlenmesi sanatın özerkliğine dayalıdır. Kurduğu sanat-siyaset ilişkisinde, siyaset, ekonomi, ahlâk ve başka düzenlere yer yoktur.

Bir başka tanımlamayla sanatta estetiğin politikası, sanatın özerkliğinin kendisidir. Bu politika, sanatsız ulaşılamayan her şeyi hayata sunan bir politikadır. 20. yüzyıla dayalı bu misyon, sanatın hayata dahil edilmesiyle de politize oluşunu dolaysızca gerçekleştirmiş olur;

“Sanatsal özgürlük ve özerklik diyebileceğimiz şey ancak aristokrasi³¹ ve kilisenin egemenliği zayıfladığında ve akademi kurallarını bir kenara koymak zorunda bırakıldığında ortaya çıktı. Sanat tamamen kendine

³¹ İktidarın imtiyazlı ve genellikle soya bağlı bir toplum sınıfının elinde bulunduğu siyasi hükümet şeklidir. İlk çağ sitelerinde, Eski Venedik Cumhuriyetinde bu yönetim şekli hâkimdi. Feodal toplumlarda genel olarak aristokrasi örnekleridir. Kelime yapısı bakımından ele alındığında aristokrasi Eski Yunancada **aristos**: en iyi, **krotos**: ise kudret anlamına gelir. Yönetimin en seçkin kimselerin elinde bulunduğunu gösteren siyasal bir rejimdir. Siyasi teşkilatlanma tipi olarak aristokrasi demokrasinin hatta bazen monarşinin karşıtıdır. Çünkü birçok monarşilerde hükümdar ailesi asiller zümresinin nüfuzunu kırar ve hatta onu yok eder. aristokrat tabakanın vasıfları doğuştan gelen imtiyaz ve dışarıdan girmeye engel olan bir şeref kanununun bulunmasıdır. Bununla birlikte Monarşi kuvvetlendikçe bu sınırlar gevşer ve "kazanılmış asillik" zümresi doğar. Aristokrasi yabancı unsurlara açılma eğilimini gösterdikçe iç bünyesindeki Bağlılıktan bir şeyler kaybetmeye başlar. Sonunda ancak bir asiller sınıfı haline gelir Bu durum ise Aristokrasi kurumunun siyasal haklarının, dolayısıyla da itibarının sarsılıp zayıflamasına yol açar.

odaklanma şansını yakaladı; sanat tarihinin tanıdık hikâyesi budur. Sosyoloji dilinde, daha özel olarak da kuram sistemlerinde bu, sanat dünyasının “kendini işlev yönünden değiştirdiğine” ve kendiliğinden şairane bir sistem olarak hukukun, dinin, ekonominin, siyasetin vs. yanındaki yerini alışına işaret eder” (LUHMANN, 1995).

Ne var ki; Amerika'nın savaş sonrası çağdaş sanatı yönlendirmesi, kendi tekelinde bir depolitizasyon³² hareketi olarak görülmüştür.

Bu durum, iktidar ve güç odağında yönlendirilen sanat bağlamıyla önemli bir örnek sayılmaktadır; “Pratik yö-netim bağlamında bize sürekli olarak olanaksız seçenekler sunan bir çağda yaşıyoruz. Artık bireyin dünya politikasıyla ilişki kurması olanaksız. Artık insanın iç görüşü ne kadar keskinleşirse o kadar duyarsızlaşıyor” (KREFT, 2008, s.241).

Amerika'nın çağdaş sanattaki hegemonyası, dünyaya empoze ettiği “**Amerikan Rüyası**” fikri ile süslenmiştir. Ortaya çıkan bu yeni model fikri, modernizm ekseninde sanatta özerklik anlayışından etkilenmiş, Rothko³³ ve Pollock³⁴ gibi sanatçıların işlerini ön planda tutarak soyut ekspresyonizm akımının desteklenmesinde apolitik bir sanat anlayışını öne sürmüştür.

³² Depolitizasyon bir kurumun, sınıfın, grubun siyasi özelliğini kaldırmak, siyasetle ilişkisini kesmek anlamında kullanılmaktadır.

³³ (1903-1970) Rus asıllı ressam. Rusya'da doğmuş, 1913'te Amerika'ya gitmiştir. Resim yapmaya 1926'da başlamıştır. Ufki renk şeritlerini kapsayan büyük soyut resimleriyle tanınmıştır.

³⁴ (1912-1956) Eylem resminin Amerika'daki en önemli temsilcisidir. Önceden düşünülmeden meydana getirilmiş resimleri, yere serilmiş metrelerce yelken bezi üzerine yapılmış ve sonra özenle kesilmiştir. 1947'de fırçayı büsbütün bir kenara bırakmış ve boyayı yelken bezi üzerine dökerek çalışmış, ama 1953 yılında yeniden fırça kullanmaya başlamıştır.

80’li yılların sonlarıyla birlikte Türkiye’de sanat, 1990 ve sonrasında kısa bir süreyi kapsayacak sergilerle özerklik kazanmaya başlasa da, 2000’lere gelindiğinde kültürü hızlı bir şekilde yönlendiren sermaye yüzünden kurumsal denetimlerle karşı karşıya kalmıştır.

Öncesinde dikkate alabileceğimiz detay ise; 50’li yıllarda devletin sanattan elini çekmiş olmasının, yakın geçmişimize dayalı sanat ortamında politik temaları içeren veya bu meselelerin ağır bastığı, askerî müdahalelerin zorunlu olarak kesintiye uğrattığı durumlarla ilişkilidir.

Siyasî olayların en yoğun yaşandığı dönemlerde bile politikadan uzaklaş(tırıl)an örneklerin, batıdaki durumun tam zıttı olduğunu söylemek mümkündür;

“Birey, toplum karşısında yok olma tehlikesi yaşamakta ve üretim sistemlerinin toplumsal alanları düzenlemesi ve bir ideolojiye dönüştürmesi ile “ideal insan” nitelikleri elden kaçmaktadır. Onu ayakta tutacak tek bir şey kalmışsa, o da özerk, yani yüksek sanattır. Ne var ki bu yerinde gerekçe daha sonra yüksek sanatı, toplumsal sistemlerin düzenlemelerine karşı ideal bir “eleştiri nesnesi” yapmakta gecikmedi ve o yüksek sanat, sistemlerden (popüler alandan) kopuşunu ve kendisine bireyin özerkliği yönünde bir alan açışını, ilk anlamda bu “ussal” üst-ideolojiden sağladı. Kant, özerk bireyin davranışlarının ve eylemlerinin, “*doğanın maksimi*” ile örtüşmesi gerektiğini yazıyordu; yüksek sanat ise bu özerk halin aydınlanmacı ideal görüntüsü oldu” (ZEYTİNOĞLU, 2014, s.49).

4.1 Sanatta Radikallik ve Kimlik Politikaları

Tarihsel bir perspektiften bakış açısında, post-modern söylemlerin 60'lı yıllara dayandığını görürüz.

Bu bağlamda Türkiye'de ortaya çıkan kimlik politikalarının da 90'lı yıllarda şekillendiği söylenebilir. Bu yıllar küreselleşme politikalarıyla birlikte şekillenmiştir.

Ancak burada modern-postmodern arasındaki kimlik meselesinin de incelenmesi gerekmektedir. Çünkü geleneksel insan kimliğinin değişmez, oturmuş ve durağan yapısı, kimliğinin ve düşünce ile davranış biçimlerinin katı sınırları insanı, toplumsal roller ve mitlerin geleneksel yapısıyla ön plana çıkarmaktadır.

Bu sistem üzerine kurulu yapıda insan, yaşamı önceden belirlenmiş, doğan ve ölen insanın işlevini şekillendirmektedir.

Modern öncesi toplumlar ekseninde kimlik meselesi, her hangi bir sorunu ya da tartışmayı gerektirmemiştir.

İnsana dair her hangi bir rol biçilmemiş olması, bu tarz bir sorun ya da tartışmanın ortaya çıkmasını olanaksız kılmaktadır; "Başarılı modern sanatçı, "günümüzün anlık, gelip geçici güzellik biçimlerinden" evrensel ve sonsuz olanı bulup çıkarabilen, "hayat şarabının acı ya da baş döndürücü rahiyasını imbikten geçirerek damıtabilen" sanatçıydı" (BAUDELAIRE, 1981, s.435).

Modernite³⁵ ile değişen kimlik algısı, kuramsal ve beraberinde de kişisel bir problem olarak ele alınmaktadır. Çünkü modernite insanın yeni roller kazanmasında ve yeni kimlik arayışları içine girmesinde etkileyici bir unsurdur.

Gelenekselliğe belli bir mesafeden bakan insan için postmodernlik bakışında modernliğin geleneksel oluşu fark edilmemektedir.

“Modernite ile beraber devingen, çok katlı, kişisel, değişime ve yeniliklere açık bir hâle gelen kimlik, aynı zamanda modernite içerisinde toplumsal ve öteki-bağlantılıdır ama kimlik hâlâ belirlenmiş, sınırları çizilmiş bir roller ve normlar kümesinden meydana gelmektedir. “Buna göre insan; bir anne, bir oğul, bir Teksas’lı, bir İskoç, bir profesör, bir sosyalist, bir katolik, bir lezbiyendir ya da daha çok bu toplumsal roller ve olanakların bir birleşimidir. Böylelikle, yeni kimliklerin, olası kimliklerin sınırları sürekli gelişmekle birlikte, kimlikler hâlâ görece sınırlandırılmış, sınırlanmış ve sabittir” (KELLNER, 2001, s.187).

Postmodernizmin, çoğul kimlik anlayışını öne sürdüğünü söyleyebiliriz. Bu bağlamda, tek tipleşmeye ve modernizmin sınırlandırılmış kimliğine de karşı çıktığı anlaşılmaktadır; “Postmodernizm olgusunun, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra bilimsel

³⁵ Modern terimi ilk kez Rönesans döneminde Antik dünya ile modern dünya arasındaki farklılığı vurgulamak için kullanılmıştır. Terim Aydınlanma döneminin ürünüdür ve ilk defa açık biçimde Rousseau'nun yazılarında kullanılmıştır. İki anlamı vardır: İlki, Batı medeniyetinin bir devrini tasvir etmesidir; ikincisi, bir stil veya tarzın tasvirini yapmasıdır. İkinci anlamında modernizm kavramıyla da ifade edilir. Genellikle Avrupa toplumlarının sekülerleşmesiyle, bilime atfedilen önemle, geleneksel otoritenin yerinin hukuki-rasyonel otorite tarafından alınmasıyla iç içe görülür. Modernitenin Aydınlanma içindeki gelişimi Fransız devrimiyle ilk büyük felaketini yaşamış ve toplum mühendisliğine dayanan projeler ihtilal ve sonrasında 14 milyonluk nüfusun 2 milyonunun telef edilmesine sebep olmuştur. Modern periyodun bir diğer tipik özelliği, entellektüellerin toplumu yönetme hakkına sahip olduklarına inanmaları ve bu inancı haklaştırmaya yönelik çeşitli siyasal teorilerin/felsefelerin doğmasıdır.

ve zihinsel bilgi üretiminde Batıda yaşanan derin krizin, Aydınlanma filozoflarının genel çerçevesini çizdiği modern paradigmanın derin bir sarsıntı geçirmesi sonucu ortaya çıktığı söylenebilir” (ASLAN, 2001, s.99-100).

60’lı yılların başındaki söylemler, insanlık ve tarihin sonu olarak adlandırılırken, “ideolojilerin sonu” olarak ta gündemi etkilemiştir.

Radikal bir eleştiri bağlamında modernist yapılanma karşıtı post modernizm³⁶in eleştirel tavrını da sürdürmektedir.

1980’lerde bir tüketim aracılığıyla sürdürülen siyasal farklılık çatışmaları, kültürel farklılıklar açısından da bir metalaşmayı ortaya çıkarmıştır.

Ancak bu metalaşma, 90’lı yıllarla birlikte kültüre dayalı kimlikleri, kültürün metalaşmasını, dolayısıyla yeni yapılanmaların da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu yıllar, kimliğin şekillenmesi konusunu mekânsallık üzerinden işlemektedir. Çünkü bu vurgu; mekânsallığın, coğrafya, kültür ve kimlik temalarındaki bütünleşen yapısında var olmaktadır.

Batı’nın 60’lı yıllarda başlayan kimlik sorunu, Türkiye’de 90’lı yılların başında ele alındığında, ataerkil, militarist ve devletçi yapının eleştirel bir sanat anlayışında yer bulduğunu, sorgulanan kimlik politikalarının özellikle genç sanatçılar tarafından ele alınışını ve değişimin önemini de göstermektedir. Burada kimliklerin meta-

³⁶ Bu terim, 1970’lerden sonra kullanılan bir sözcük olmasına rağmen kesin bir akımı ve anlayışı ifade etmemektedir. Ama genel olarak 1950’lere kadar olan ve akademikleşmiş Kübizm ve soyutlama gibi anlayışlar sonrasında ortaya çıkan farklı bir sanat sürecini belirtmek için bu terim kullanılmaktadır.

laşması, popüler kültüre ve yeni iletişim araçlarına dahil edilen gelenekselliğin, yeni sanat alanlarında farklı bir ifade biçimine dönüştüğünü göstermektedir.

90'lı yılların Türkiye'sinde kimlik politikaları, sanat ve her alanda etkisini gösteren postmodern yapılanma süreci ile, kimlik politikalarına ilişkin yeni parçalanmaların ve izolasyon şekillerinin de çıktığını göstermektedir.

Yeni kimlik arayışları ile birlikte sanatçılar tarafından sorgulanan postmodern önermeler de bu dönemi kapsamaktadır.

Ezilen birey ve kimlik anlayışı, 90 öncesinde darbe ve baskılara boyun eğen bireyin postmodern söylemlerle 90'larda tanışmasını ve yeni söylem biçimlerinde post-modern anlayışın benimsenmesini de sağlamıştır.

Bu dönem içinde ele alınan *cinsiyet, ulus-devlet, göç, beden* kavramları, üretilen yapıtlar ve seçilen konular bakımından farklılaşmayı da içermektedir. Çünkü ele alınan bu konu ve kavramlar sanatçı bireyler için, uzun yıllar eserlerinde yansıtılmamış olmaları nedeniyle önemli çıkış noktalarıdır. Bu anlatımların özellikle kadın sanatçılar özelinde yoğunlaştığı dikkat çekmektedir.

Dönem içinde ve sonrasında kent olgusu da kimlik politikaları kapsamında ele alınan belli başlı konulardandır; "(...) kent, insanların istedikleri gibi davranma ve istedikleri gibi olma konusunda göreceli olarak özgür oldukları bir alandı. "*Kişisel Kimlik*" diyordu Raban, iradenin ve düş gücünün uygulanması açısından "yumuşak, esnek, sonsuzcasına açık hale gelmiştir" (HARVEY, 2014, s.17)

4.2 Benjamin ve Kitle Sanatı

Konuya Marksizm üzerinden bakacak olursak, proletarya diktatörlüğünden söz etmek gerekecektir. Bu bağlamda bahsi geçen süreç ve ona eşlik eden durumlar, güçlü bir bilinçlenme ve örgütlenme hamlesini içermektedir.

“Kapital³⁷”in temelinde yer alan sınıf mücadelesi, proletarya³⁸ süreciyle özdeş tutularak, sınıf mücadelesinin niteliğinde heyecan uyandıran bir algı da yaratmıştır.

Sanatın kitleselleşmesi süreci de sömürsüz emek bağlamında ütopya³⁹dan ileriye geçememekte ve Adorno⁴⁰’nun Benjamin⁴¹’i romantik bulmasına dayalı neden de bunu kapsamaktadır. Doğrudan bir anlatımla sanat, sömürden uzak bir emek sürecini kapsıyorsa, sanatın “*toplumsal gerçeklik*” karşısında “*alternatif gerçeklik*” niteliği de yok olmaktadır.

³⁷ 1.Ekonomi jargonunda sermaye anlamına gelir. 2.Kapital, Karl Marx’ın özgün Almanca ismi “Das Kapital” olan eserinin Türkçe ismidir.

³⁸ Günümüzde “Proletarya” kelimesi sosyolojik bir terim olarak geçmekte ve toplumun belli bir kesimini tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu kelimenin isim babası halk arasında Karl Marx olarak bilinse de aslen kökeni çok eski yüzyıllara dayanmaktadır. Marksist düşünce yapısında ve Marksizm Teorem’inin oluşumunda proletarya, kapitalist sınıfın karını arttırabilmesi için çalışan **işçi sınıfını belirtmek amacı** ile kullanılmıştır. Daha detaylı bakmak gerekirse Proletarya aslen Latince halk arasındaki **alt sosyal sınıfı** tanımlamak için kullanılan “Proles” kelimesinden türetilmiştir ve günümüzde de birçok dilde bu hali ile kullanılmaktadır. Proletarya Antik Roma’da bir mülke ya da herhangi bir gelire sahip olmayan köle sınıfını anlatmak için kullanılıyordu.

³⁹ Yöneten ve yönetilenlerin aracılığıyla ortaya çıkan kuruma devlet denir. İnsanlık tarihinde devletin oluşmasından önceki dönem “karmaşa” olarak adlandırılır. İnsan, toplumu bilinçli bir şekilde ortaya koyduğu kurullarla yönlendirme çabasına girdiğinde “düzen” durumu ortaya çıkmıştır. Toplumsal düzen yozlaştığı ve bireyin ihtiyaçlarını yansıtmaz hale geldiği zaman bazı düşünürler haksızlıkları giderecek, bozuklukları ortadan kaldıracak, adaleti sağlayacak ve insanları daha mutlu edecek toplum düzenleri tasarlamışlardır. İşte filozofların adalet, eşitlik, özgürlük gibi bir takım ilkeleri temel alarak, olması gerekene göre tasarladıkları ideal devlet düzenine “**ütopya**” adı verilir.

⁴⁰ Adorno, Theodor Wiesengrund. (1903-1969). Toplumbilim, ruhbilim ve müzikbilim alanlarında çalışmış, Frankfurt Okulu'nun "eleştirel kuramı"nın felsefi mimarlarından olan Alman düşünür.

⁴¹ Benjamin, Walter Benedix Schönflies. (1892-1940). Alman edebiyat eleştirmeni, düşünür, kültür tarihçisi ve estetik kuramcısı.

Marx⁴² ise bu durum içinde kitleyi, her hangi bir tasavvura dayalı, ütopyik ya da ideolojik olarak tanımlamaz. Çünkü onun için kitlenin var oluşu, kapitalist düzende ve üretim alanında kendi kendini yok edebilecek “*şimdiki zaman*”a işaret etmektedir.

Burada bir estetik anlayıştan söz edecek olursak, Marksist yaklaşım temelli bir estetiğin, kendi sürecini bugünden işaret eden bir hayali kitle estetiği olduğu söylenebilir. Çünkü sınıf mücadelesi içinde var olup sonrasında iktidarı hedefleyen, bunun sonucunda da sınıfsızlaşan süreç içinde kalacak kitle estetiği, iki ruhu bir arada taşıyacaktır. Mücadelesinde kapitalist üretim sürecine karşı çıkan bir ruh ve özgürlük ile refaha ulaşmanın ruhu.

Benjamin, “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*” adlı makalesinde değindiği ve bilindiği üzere, fotoğraf makinesinin ve dolayısıyla film makinelerinin sanatı değiştirdiğinden söz etmektedir.

Öte yandan bu makale kitle ve dolayısıyla sanat birlikteliğine de değinir. Ancak postmodern kitle bağlamında bir ilişkiden söz etmek gerekirse bu ilişki Marx’ın proletarya diktatörlüğü ile özdeşleştirilmesi gibi yanlış bir anlamı da doğurmuş olur.

Burada Benjamin, sanat ile sıradan bir kitleyi ilişkilendirmesi yerine sınıf mücadelesi ruhu barındıran ve sınıfsız toplumu gerçekleştiren bir kitlenin altını çiz-

⁴² Komünizm’in ilk ve en büyük temsilcilerinden birisi olan Alman filozof ve ekonomistçi.

mektedir. Postmodern dönem içindeki proleter kitleyi bu dönem içinde aktif olarak yer almamasıyla özdeşleştirir;

“Üretim koşullarının geçirdiği değişiklik, kültürel bir yapıya ulaşırken, bu konunun açıklanması üzerine birçok tez ileri sürülmüştür. Benjamin, genel olarak bu tezlerin “şimdiki zaman”da geçerli üretim koşulları ile ilişkilendirildiğini ve sanatın da bu “gelişme” tezleriyle tanımlandığını yazmıştı; ancak Benjamin asıl dikkati, emekçi sınıfın iktidarı ele geçirdikten sonraki sanatıyla ilgili hiçbir öngörü olmadığına çekmiştir” (ZEYTİNOĞLU, 2014, s.59).

Benjamin, faşizme kadar gidebilecek sakıncalara dikkat çekerek, kitle-sanat birlikteliğinin sonucunda “*nasıl bir erken postmodernlik?*” sorusunu da gündeme getirmiştir. Marx’ın hedeflediği kitle. Burada Benjamin’in dikkate aldığı detay olarak yer bulmaktadır. Çünkü siyasileşmiş bir sanat ya da sanatsallaşmış bir siyaset haline gelen koşullar bağlamında Benjamin, proletaryanın iktidarında yer alan ve sınıfsız bir toplumla şekillenen kitleye odaklanmıştır.

4.3 Kitle Ruhunun Örgütlenmesi, Propaganda, Bilinçli Eylem ve Öznel Yaklaşım

Günümüz toplumsal gerçekçiliğinin bir yansıması olarak ortaya çıkan “*kitle ruhu*”, yeni bir Avangard yaklaşım olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda ortaya çıkan kitlese hareket ve birliktelik, toplumu ilgilendiren ortak konularda, yaptırımcı ve

faşist⁴³ bir yaklaşımı reddeden, günümüz toplumsal olaylarına sessiz kalmayan, kitle-sel bir büyümeyle sesini duyuran, ülke ya da dünya tarihine iz bırakan bir eyleme dönüştürmektedir.

“Devrim” kavramı, kapitalist modernleşme sonrası ortaya çıkarken, gelişen teknoloji ile ticaret ve büyüyen ekonomi de kapitalist modernleşme ile bir takım güçlerin ve çatışmaların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla modernleşme sonucunda teknoloji, ticaret ve ekonominin bir arada yer alması, ancak büyük çatışmalarda var olacak gibi görünmektedir.

Aynı zamanda bu durum, kapitalist yaklaşım sonrası toplumsal düzenin sağlanamayarak, çeşitli kitlelerin ve grupların ortaya çıkmasında ve çeşitli söylemlerin de farklı anlatım biçimleriyle var olmasında etkili bir rol üstlenmektedir. Bu nedenle toplumlar ya da kitleler, söylemlerini, çoğu kez sanatta bir araya getirmektedirler.

Stalin⁴⁴ ve Parti yönetiminin 1934 yılında Toplumcu Gerçekçilik dayatması, sanatçıların ve sanat gruplarının çeşitli komünist yaklaşımlarla yaptıkları deneysel çalışmalar ve bu çalışmalar sonrasında doğan tartışmaları, yenilenen toplumda sanatsal işlev ve güncel sorunların kapsamlı olarak ele alınmasını ortaya çıkarmıştır.

⁴³ 1.Sadece kendi düşüncesinin doğru olduğuna inanan, kendinden farklı olana tahammül edemeyen ve diğer insanları da kendi gibi düşünmeye zorlayan kişiye denir. 2.Faşizm yanlısı olan kimse, görüş vb. 3.Fr. Faşizm taraftarı.

⁴⁴ 1922 yılından 1953’e kadar Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nde parti liderliği ve en yüksek mevki olarak görülen Genel sekreterlik yapmış, Bolşevik İhtilali’nde önemli rol üstlenmiş ve II. Dünya Savaşı’nda savaşın gidişatını değiştirmiş Gürcü siyaset adamı. Lakabı olan “Stalin” Rusça’da çelik anlamına gelmektedir. Asıl adı İoseb (Yusef) Vissarionovich Cugaşvili.

Peki, toplum veya kitlelerin ortaya çıkardığı sanatsal üretimlerde, halk nasıl bir rol üstlenmeli? ya da beğeni olarak yine halkın nabzı nasıl ölçülmelidir?

Denebilir ki;

Politikacıların tepkisinin şiddeti ve halkın duyumsamasındaki hazzın süresi en etkili göstergelerdir.

Belirli bir kesimin ya da bütün olarak toplumun yönlendirilmeye çalışılan inanç, tutum ya da davranışlarına karşı, bilinçli bir bilgi ve olgu şeklinde sistemsal bir çabanın çeşitli araçlar yardımıyla yayılması etkinlikleri propaganda terimini doğurur.

Buradaki temel amaç, propagandanın tek yönlü bir yaklaşım üzerinden belirlenmiş hedefler doğrultusunda geniş kitlesel oluşumları ikna etme sistemini şekillendirmek-tedir. Bu amaç içerisinde sisteme dayalı olarak abartıya kaçma, gizlenen gerçekler, yalan veya çarpıtılmış yöntemler esas kabul edilmektedir. Kitlelere ulaştırılmaya çalışılan düşünceler ve bu bağlamda kullanılan araçlar, propagandanın güçlü ögesi olması bakımından büyük öneme sahiptirler;

“Propaganda sözcüğü etkileme, sindirme ve yanıltma yöntemlerini içeren olumsuz bir izlenim yaratır. Sanat fikri ise birçokları için hakikate, güzelliğe ve özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan bir etkinlik alanını ifade eder. Bu yüzden kimilerine göre “propaganda sanatı” terim olarak bir çelişki içerir. Yine de olumsuz ve kişinin duygularına hitap eden çağrışımları oldukça yenidir; bunlar XX. Yüzyılın ideolojik mücadeleleriyle yakından ilişkilidir”

(CLARK, 2004, s.87-88).

Politika için kullanılan sanat, geçmişe dayalı uzun ve köklü bir alanı kapsamaktadır. Şehir devletleri, krallık ve imparatorluk hükümdarları, kendi yönetim biçimlerindeki gücü, iktidarı anıtsallaştırmak, kazanılan zaferlerin yüceltilmesinde ve düşmanlarına karşı gözdağı vermek amacıyla sanatı kullanmışlardır. Bununla birlikte, Roma İmparatorluğu, para ve madalyalar dağıtarak, anıtsal heykeller yaptırarak imparatorluğa dair politik sembol ve törenleri simgeselleştirmiştir. Zafer, itaat ve birliği kutlayan törenlerin görkemli anlatımı, bununla birlikte yağma ve savaş esirlerini sergilemek amacıyla mimari mekânlar Roma'da tasarlanmıştır.

Sanat aracılığıyla propaganda tanımına en uygun örneklendirmeler olarak ele alacağımız imparatorluklar, devlet yapısı veya örgütlenmesi ve siyasî rejimler ortak birçok noktada buluşmaktadırlar.

İhtişamlı doğa, sembolik güç, rejimin veya sistemin sembolik gücü haline getirildiğinde, en çok kullanılan propaganda biçiminin de altı çizilmektedir. Bu yöntemin günümüzde de kullanıldığını söyleyebiliriz;

“Simgesellik savaşı olanaklı kılan kavramsal çerçeveye yakından ilgilidir. Birey ile grubu bir arada tutan ulusal ve dinsel soyut görüşleri ifade etmek için görsel araçlara başvurulur. Bir askerden takıma, bölüğe, alaya, ulusala uzanan temel çarpım tablosunun iş görebilmesi için onu bir yerde kavranabilir yapan karmaşık bir yapıya dayanması gerekir. Derinliğinde, savaşın varlığının bile simgeselliğin ve onunla ilgili gösterişliliğin etkinliğine dayandığı görülebilir. (...) Bir askeri geçit resmini, bir hava filosunu ya da donanmanın gidişini gören herkes bu gösterilerde onlarla yeniden güçlenen coşkuların genişliğini duyar” (BAYNES, 2012, s.241-244).

Eylem şekilleri, karşı hegemonyayı yaratan bilinçli veya ahlakî planların yoksun oluşuyla farklı yaklaşımların da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durumu “mevcut durum”un içine sıkışmışlık olarak ele alırsak, varlığını sürdürmeye devam eden yaklaşımlar bütününde, dünyayı alınıp satılan bir mal olarak gören neoliberalizmin, aynı zamanda insanî anlamdaki tüm projeleri saf dışı bırakma gayesi, bunun karşıtı olarak ta kapitalizm ve ekoloji ilişkisi içinde bir siyaset oluşturma gücü ortaya çıkmaktadır.

Eylemler günümüzde mevcut durum iktidarlarının üzerinde güçlü bir dönüştürücü ve yenileyici etkiye sahiptirler. Neoliberal iktidarlar, 2000’li yılların başında, çeşitli forum ve birliklerin karakterleri çerçevesinde ilerleyen ve eylemsel hareketlerde bulunanlara alaycı bir bakış açısı sergilemiş olsa da bugün dolaylı ve taktik üzerinden şekillenen bakış açıları sergilemektedirler;

“Sermaye iktidarları artık bu eylemlerin basit bazı yöntemlerle, yani polis şiddeti ya da medyadaki siyasî saptırmalarla (“ideolojilere, karşı hegemonyalara sarılmanın anlamsız olduğu” söylemleri gibi) önlenemeyeceğini öğrendiler. Ayrıca siyasi iktidarlar, karşılarındaki (meydanlardaki) kitlelerin asla homojen bir sınıfa ait olmadığını, bu yüzden onların bir karşı hegemonya yöntemiyle iktidara yürüme hedefi taşımadığını, tüm bu durumlar yorumlanırken o kitlelerin “apolitik” sanılmasının yanlışlığını da öğrendiler” (ZEYTİNOĞLU, 2014, s.111-112).

İktidarların eylemcileri hedef almalarını engelleyen tutumlar, günümüzde meydanlarda toplanan kitlelerin hedefleri doğrultusunda, bilinçli ve kararlı çabalar içinde oldukları, kararlarından ve uyguladıkları stratejilerden yoksun olmayışlarını

deneyimlemiş olmalarından kaynaklıdır. Günümüzde bu kalabalığı oluşturan kitleler, siyasî anlamda kendi tavırlarını oluşturabilmiş, özerklik bağlamında kendi alanları içinde yasal ve yasadışı yöntemleri ortaya çıkarabilmiş, özgürlükleri için sınırlar çizebilmiş ve tanımlayabilmiş, hazırlıklı kitlelerdir;

“Önceden belirlenmiş mutlak, bütünleştirici bir bilinç düzleminde ve daha başka bir söyleyişle, önceden benimsenmiş, “pratiğin klavuzu” olabilecek bir kuram çerçevesinde hareket etmiyorlarsa da meydanlardaki mücadeleleri, her an yeni birliktelikler oluşturabilme yetileriyle güç kazanmaktaydı. Bu birliktelikler de mutlak ve kalıcı birliktelikler değildi; kırılğan, değişken ve geçiciydi. Fakat en fazla üzerinde durulması gereken durum, iktidara karşı ayaklanmış bu farklı kitlelerin kendi aralarında da (meydanlarda ve eylem sırasında) bir mücadele içinde olduklarının sezilebilmesiydi” (A.g.e., s.112-113).

Tarihe bakacak olursak pek çok eylem önce parçalı bir halde başlayarak daha sonra ise büyüyerek bir başkaldırıya dönüşmüştür. Bu bakımdan eylemleri gerçekleştirenleri “hareket kalıbı”na sokmaya yönelik düşünceye sahip olanlar da günümüzde bu düşünce üzerinde ısrarcı olmaktadır.

Hegemonya ve karşı-hegemonya olarak kararsızlık bağlamında yeni siyaset biçimi, birbiriyle ilişki halinde ve birbiri içine sızmış bir tavırla, dönüştürücü gücün olması gereken yaklaşımı olarak değerlendirilebilir; “Dahası, bir karşı-hegemonya öznesi, iktidarın hegemonya öznesi ile bir fotoğrafta, neredeyse aynı “poz”da yer alır. Bunların, günlük pratiğin siyasetinde birbirine karışması olağan bir “görme bozukluğu” nedeniyledir” (A.g.e., s.116).

Pratik, bir eyleme dayalıdır ve bu eylem kendiliğinden oluşan bir doğaya sahiptir. Küçük hareket gruplarının eylem içinde sürekli değişen ve gelişen yapısı kuramı oluşturur.

Ne var ki; eski kuramların eylem gücüne ya da potansiyel eylemlere yanıt verememesi, gerek eski kuramların gerekse de onların aydınlarının tasfiyesini gerektirmektedir;

“Teorilerinizi uygulayarak pratiğe geçtiğinizi söylemek çok yanlış olurdu. Burada geleneksel anlamında ne uygulama ne reform projesi ne de araştırma var. Bambaşka bir şey var burada: Bir bütündeki, hem teorik hem de pratik parçalar çokluğundaki aracılıklar sistemi. Bizim için, teorisyen entelektüel, bir özne olmayı, temsil eden ya da temsilci bir bilinç olmayı bıraktı. Eylemde bulunan ve mücadele edenler, onların bilinci olma hakkını kendinde bulan bir parti ya da sendika tarafından temsil edilmeyi bıraktılar. Konuşan kim ve eyleyen kim? Her zaman bir çokluk, konuşan ya da eyleyen kişinin kendisinde bile. Hepimiz küçük birer grubuz. Temsil yok artık, ağ ya da aracılık ilişkilerinde eylem, teorinin eylemi, pratiğin eylemi var yalnızca” (DELEUZE, 2009, s.322).

Toplumsal bir mücadele söz konusu olduğunda, uygulanması olası taktikler ve varılacak amaç, mücadele içinde yer alan kişiyi, kısacası mücadele içindeki kitlenin her bir bireyini sorumlu tutacaktır.

Aydın ya da yol gösterici, bu bağlamda kitleye anlık çözümler üretebilen bir tutum sergilemelidir; “Bir demokraside halk her istediğini yapabilir, ama ne yapma-

ması lâzım geldiğini de bilmek zorundadır. Her önüne geleni yapmak bu nedenle olmaz. Demokrasi kendi kendine bir sınır koyma rejimidir” (CASTORIADIS, 1986, s.137).

Özgür insan sadece kendi kendine yönetme yeteneğine sahipse diğer insanları da yönetebilir. “*Kendi kendini yönetebilme*” bir mutasyon⁴⁵u da içermekte, gücün başkalarına aktarımı söz konusu olmayıp kendi kendine bulaşıcılığı üzerinden şekillenmektedir. Bu da bize, var olan bu gücün kendi hâkimi olduğunu ve kendi kendini yönetebilme yetisini kazandığını göstermektedir;

“Her güç, kendi dışındaki güçler ile ilişkiye girmektedir. Bir güç ya kendine dışarıdan gelen bulaşıcılıkla kaplanır ya da kendisi, kendisinin dışındaki başka bir güç ile ilişkiye girer ve kendisini ona bulaştırır. Burada, bu güç kendisini kendisine bulaştırmaktadır, kendi üzerine katlanmıştır. Kendi üzerine açılabilmiştir. Bu “öznellik”tir” (AKAY, 2016, s.163).

⁴⁵ 1. Değişim. *biy.* Doğada ve toplumda nitelikle ilgili değişmelerin yavaş yavaş değil, birdenbire olması, bir şeyin ortam ve şartlarını bulduğunda birdenbire nitelik değiştirmesi. 2. Bir organizmanın genetik unsurlarında görülen ani ve katılsal değişim. 3. Değişim.

5. POLİTİKA, İDEOLOJİ VE SANAT

5.1 Devlet ve Sanat İlişkisi

Sanat ve siyaset ilişkisi 1960 sonlarında Batı dünyasıyla şekillenmiştir. Her ne kadar Joseph Beuys, Daniel Buren, Hans Haacke, Marina Abramoviç, Carolee Schneemann'ın arayışları alternatifler sunsa da '*sanat*' ve '*siyaset*' konularında bu kavramlara geleneksel anlamlar yüklenmesi gelenekselliğin gücünü ve ayakta duruşunu göstermektedir. Bilinç aşılama çalışan sanat, eleştirel yönüyle de bağımlı ko-parmadığı *güzel* ve *yüce* kavramları çerçevesinde halen *mutluluk vaat eden* olarak algılanmaktadır.

Türkiye için, 1980 öncesinde kurulmaya başlanılan tüm fakülte adlarının *güzel sanatlar* olarak belirlenmesi bu duruma örnek gösterilebilir.

'*Siyaset*' kavramı, iç ilişkiler bağlamında ulus-devlet, uluslararası bağlamda da öznel bir bakış içinde ve devletlerarası ilişkiler bütününde yer bulur; "Siyaset ve sanat ilişkisini estetik bir bağlamda ele almak isteyenlerse, siyaseti kısaca 'yönetim sanatı'; sanatı da 'izlenimleri dışa aktarma siyaseti' olarak tanımlıyorlardı" (KONGAR, 1981, s.19).

Sanatçılar bu doğrultuda siyaseti; *ilgi duyulacak, eleştirilecek bir alan*, sanatı da; bu konuda olup bitenleri yansıtmaları bakımından *bir araç* olarak değerlendirmişlerdir;

"1980 öncesinde resmî makamlar ve iş çevreleri bunalımı kendi lehlerine çözüme arayışındayken, sol gruplar sosyalist bir devrim beklentisi içinde,

meydanlardaydı. Ülke ekonomik ve kültürel açıdan dışa kapalıydı. Sanat ve kültür konularına sağ muhafazakâr çevreler pek ilgi göstermiyor; bu konuları daha çok sol çevreler tartışıyor, sanatçılar da kendilerini sağdan çok solla ilişkilendiriyordu” (YILMAZ, 2015, s.56).

Sanat ve siyaset değerlendirmesinde geriye dönük tüm ölçütlerin etkisini yitiriyor olması, her iki kavram bağlamında değişen içerik ve biçimin, doğrudan sağlayamadığı katkı ve vaat olmaktan çıkan özellikleri çerçevesinde şu şekilde değerlendirilebilir;

- Sanat, artık hakikâti yansıtmamasıyla, mutluluk ve haz vermemektedir.
- Siyaset, ulus-devletlerin uluslararası süreçlerinde, belirli bir alan içindeki insanların birbirleriyle olan ilişkileri bağlamında şekillenmemektedir.

“(…) sanatsal ürünler de tıpkı ‘sanat dışı ürünler’ gibi alınıp satılmakta; bu da, değerlendirme konusunda sağlam bir ölçüt ortaya koymayı olanaksız kılmaktadır. Modernizm sürecinde, her şey mümkün merteye özerkti, sınırlar belirgindi; ama artık hiçbir şey kendi halinde değildir” (KREFT, 2008, s.9-12).

Sanat ve siyaset ikileminde karşılıklı tepkilerin olumlu ya da olumsuz yönleri incelendiğinde, sanatçılar açısından bir yer edinme taktiği ve girişimi, buna bağlı olarak ta ortaya çıkan eserler özelinde tür, eğilim ve biçim alternatifleri, bir bakıma iç içe giren ya da farklı şekillerde kendini gösteren özelliğe sahiptir;

“Türkiye özeline bakıldığında, 1980’in hemen öncesinde, kültür-sanat çevrelerinde gündemi oluşturan tartışmaların, ‘ulusal-millî kültür’,

‘sanatta ulusallık-evrensellik’ ve ‘sosyalist/devrimci sanat anlayışı’ olmak üzere, üç ana başlıkta toplandığını söyleyebiliriz. (...) 1960 sonrası yaşanan sosyo-kültürel, siyasal ve sanatsal oluşumlar, bu dönüşte önemli bir role sahiptir. Batı’nın hegemonyasından çıkarak özgün bir kimliğe sahip olma, kültür ve sanatta halka inme düşüncesi, geçmişle bağ kurulması talebi ağırlıklı olarak dile getirilmiştir” (BEK, 2007, s.31-33).

“Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren takip edebileceğimiz ‘ulusallık / evrensellik’ tartışmaları, yerini 1950’li yıllarda ‘Doğu-Batı’ bireşimciliğine bırakmış, 70’lerde yeniden gündeme gelmiştir” (YASA YAMAN, 1998, s.103).

Konuyu *Marksist* bakış açısı içinde değerlendirecek olursak, Kapitalist ülkeler özeline bakmamız gerekecektir. Bu bağlamda, kapitalist ülkeler genelinde sanatçıların ağırlıklı olarak sol görüşte olduklarını söylemek mümkündür. Bu konuda özellikle yazarların muhalefete odaklı hareket ettiklerinin altını çizmekte yarar vardır.

Uluslararası takvimde, 1980 öncesine odaklanarak içinde buldukları çıkmaz durumdan bir çıkar yol arayışına giren sanatçılar, bu bakış açısıyla ilerlemeyi de sürdürmüşlerdir.

1960 sonrasında bu durum Türkiye açısından ele alınabilir. Bu yıllarda oluşturulan yeni anayasa etkisinin sanat ortamında da güçlü kılındığını söyleyebiliriz.

Bununla birlikte 1970’li yılların başından itibaren kapitalizm, etkisini hızlı bir şekilde genişletmiş, gerek ‘*burjuvazi*’ gerekse de ‘*işçi sınıfı*’ gibi gündeme gelen sosyalist düşünceye dayalı kavramlarla bir taban görevi üstlenmiştir.

Liberalizm, bu çerçevede sanatsal-kültürün, özel girişimlere dayalı görev bilinciyle çok daha etkin yönlendirilmesine katkı sağlamıştır.

1980’lerin ortalarına doğru bireylerin toplumsal ölçekte anlatmak istedikleri sorunsallar, *küresellik*, *yeni dünya düzeni*, *beden ve cinsiyet*, *kimlik* konularında siyasal sayılabilecek kavramlarla biçimlenmiştir. Bu anlatılara dayalı güçlü tavır, modern paradigma için de yara alıcı bir boyut oluşturmuştur. Bir görsel araç olarak en güçlü anlatım, figür ya da harf-sözcüklerden oluşan göstergelerdir. Her ne kadar post modernizm bu eski anlatı geleneğini desteklemese de dönem içinde medya ve buna bağlı olarak sokak ruhunu destekleyen anlatılar sanat yapıtlarında görülmeye başlamıştır.

Türkiye bu süreçte, sanat ortamı içinde var olan bireyler açısından yine bireysel tercihlerin ortaya çıkardığı yeni yollar ve çıkış noktalarıyla önceki yılların tersine güçlenmiş, sanatta ikilemlere takılmaktan kurtulmuştur. İkilemde kalınan soyut, figüratif, kavramsal gibi dilleri teknik zenginlik bağlamında yeniden yorumlamışlardır; “Simgesel olarak söylenirse, bu, modernizmin ‘ya o ya bu’ mantığına karşı, post-modernizmin ‘hem o hem bu’ (anything goes/her şey uyar) mantığının devreye girmesi denmekti” (ZEKÂ, 1994, s.7-30).

Türkiye’de 1980 ve sonrasında açılan güzel sanatlar fakülteleri ile seçmeli olarak sanat ve kültür derslerinin işlenmesi, artan özel galeriler, bireylerin siyasetten

uzaklaşarak sanatta ve kültürde kendilerini ifade etmelerini sağlamıştır; “Bu süreçte, Türkiye’de devrim umutları bastırılan sosyalistler hayal kırıklığı içinde kıvranırlarken; liberaller atağa geçerek sanat/kültür dünyasını piyasayla tanıştırdılar, sanatçıları yanlarına çektiler” (YILMAZ, 2015, s.83).

Bununla birlikte, tartışmalara dayalı *metalaşma, medyalaşma, küreselleşme* ve *değerlerin belirsizleşen yapısı* aynı dönem içinde ortaya çıkmıştır.

Postmodernizmin sanat ortamına kazandırdığı çeşitlilik te 1980’lere egemen olan yapıyla örtüşmektedir. Özgürlükçü görünen Liberal Kapitalizm, iletişimdeki ve buna bağlı olarak ta bilgi akışının genişlemesindeki hız nedeniyle demokratikleşmenin oluşmasına katkı sağlamıştır. Gerek modernizm gerekse de postmodernizm, gelenek ve güncel olan ikileminde, Türkiye gibi bir ülkenin gelişmekte olduğu süreçte, kültürel kimliklerin oluşmasına da zemin hazırlamıştır.

5.2 Çağdaş Sanat İçinde ‘Siyasal’ Kavramı / Sanat ve İktidar

Siyasal Sanatın çağdaş yönü olarak ele alınması gereken bu konu, beraberinde önemli detayların da altını çizmemizi gerektirir. Bu detaylar sanatta algı, temsil ve araçların birlikteliğinden doğan *dönüşüm* kavramına işaret etmektedir;

“Sanatın, bize başkaldırıcı şeyler göstererek bizi isyan ettirdiğini; kendini atölyenin veya müzenin dışına atmakla bizi de harekete geçirdiğini; kendini bu sistemin bir ögesi olarak görmeyi reddederek bizi de egemen sistemin muhalifine dönüştürdüğünü farz ediyoruz. Sanatçının beceriksiz, karşısındaki de uslanmaz biri olabileceğini aklımıza bile getirmeden, nedenden

sonuca, niyetten neticeye giden yolu hep apaçıkmiş gibi gösteriyoruz”

(RANCIÉRE, 2010, s.49).

Ranciére⁴⁶'i doğrulayan en gerçekçi sonuç, *yeni, foto ya da hiper gerçekçi* eğilimleri çağdaş sanat içinde temsilin halkaları olarak günümüze taşırken, geleneğin devamlılığını da sürdürmede etkili görünmektedir; “Bizler, onun suç ortaklarıyız. Biz kolaylıkla aldatılmaya bu kadar istekli olmasaydık, zıtlıkların ve hislerin geleneksel yalancılığı olmasaydı, sanatçı asla yaşamsallık kazandıramazdı imgelerine”

(SARTRE, 1998, s.80).

Geçmişten farklı kılınan, başkalaşım geçirerek yeni bir süreklilik kazanan doğru ifade biçimi, bugün içinde var olan sanatın merkezinde, kes-yapıştır ya da kurgu gibi yapay yapılanmaya yönelmiş tüm teknik ve yöntemler için de söylenebilir.

Sanatçılar ve eleştirmenler bağlamında bir diğer süreklilik te, uygulama ve sanatsal anlayış bütününde, düşünce ve ifade yollarına yeni bir anlam önerisi getiren, buna paralel olarak ta sanat izleyicisinden bunu anlamasını bekleyen bir eklemlmeye dayalıdır. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de sıradan izleyicilerin, estetikçi ya da

⁴⁶ 1940 Cezayir doğumlu Fransız filozoftur. (...) Paris VIII Üniversitesi'nde (St.Denis) felsefe dersleri veren Ranciére'in adı ilk kez Althusser'in iki ciltlik *Lire le Capital* (1965; *Kapital'i Okumak*) derlemesine yazdığı yazıyla öne çıktı. 1968 öğrenci ayaklanmaları sırasında Althusser'le fikir ayrılığına düşen Ranciére, Althusser çevresinden kopuşunun gerekçelerini *La Leçon d'Althusser* (1974, Althusser'in *Verdiği Ders*) adlı kitabında anlattı. Bu siyasi ve teorik kopuş, ona göre, 'bilgi ile kitleler arasındaki tarihsel ve felsefi ilişkilere' bakışlarındaki ciddi farkların ürünüydü. Althusser'in ideoloji teorisine yönelttiği eleştiriyi, özellikle işçi sınıfının tarihsel olarak kendisini nasıl görmüş ve bilgiyle nasıl ilişki kurmuş olduğunu ampirik analizlere de başvurarak araştırdığı bir dizi kitabında sürdürdü. (...) Düşünürlerin haklarında konuşmayı pek sevdikleri proleterler hakkında, onların kendilerine özgü bilgilene tarzları hakkında pek de bir şey bilmediklerini ileri sürdü. Ranciére ilk kez 1990'da yayımlanan *Siyasalın Kıyısında* ile birlikte, Batı geleneğinde 'siyasal'ın kuruluşu üzerinde odaklanmaya başladı ve *Le Mesentente*, (1995, *Uyuşmazlık*), *La haine de la démocratie* (2005, *Demokrasi Nefreti*) ve *Chronique des temps consensuels* (2005, *Mutabakatçı Dönemlerin Vakaynamesi*) gibi kitaplarında çok özgün ve ufuk açıcı bir siyaset düşüncesi geliştirdi. Estetik, tarih teorisi, edebiyat ve sinema hakkında yazdıklarıyla da yankı uyandırmıştır.

sanat tarihçilerinin, dünden razı oldukları inanma güdülerini ve buna bağlı olarak yeni çıkarımlarda bulunmaya yönelik tavırları, süreklilik açısından örnek teşkil etmektedir. Herhangi bir reklam imgesinin temsile dayalı şişirilmiş yapısının, izleyicileri medya sahipleri karşısında güçlü olmaya, bunun yanı sıra ezilmiş, sömürülmüş bireylerin görselleri ya da kimlikleri üzerinden kurulan temsile dayalı tuzakların bir gün son bulacağına inanan izleyici için, daima göze hoş gelen, yanılma ya da yanıltmaya dayalı yaptırım, teknik ve uygulama üçgeninin devamlılığında sürdüğünün kanıtıdır.

Burada izleyicinin ne beklediğinin önemi de vurgulanmalıdır. Birtakım yaptırımlara karşı ses çıkaran ya da mağdur olanlara yönelik bir sempati besleyen, zor koşulları ve insanların acısını bir estetik kaygı çerçevesinde fırsat gibi gören sanatçılara öfke duyan, bu durumlara göz yuman işbirlikçilere karşı kızgınlaşan bir izleyici mi vardır karşımızda?;

“(…) mesele, tahakküm mekanizmalarının bilincinde olmaktan ziyade, tahakkümden başka bir şeye adanacak bir beden edinebilmektir. Başarılması gereken bir diğer şey de, siyasal eleştirel sanatın estetikle arasına mesafe koymasındır. Tabii, bireysel çalışmaların siyasal anlamda bir başarı şansı yakalaması, ancak ve ancak kolektif eyleme yapacağı katkıyla mümkün olacaktır” (RANCIÉRE, 2010, s.50-77).

Demokrasinin, dolayısıyla eşitlik ve barışın sağlanmasında, sanatın siyasal tarafının pratikte yararı yokmuş gibi bir algı oluşsa da, sanatın etkisiz bir silah olduğu söylenemez. Bunu, iktidar çevrelerinin kendilerini hedef alan sert eleştiriler karşısında, sanatı kendi taraflarına çekmedeki hevesli girişimleri şeklinde örnekleyebiliriz.

Sanatın gücü, iktidarın gücünden her zaman daha etkili değildir. Ancak tüm durumlarda farkında olmaya yönelik mücadele her zaman devam etmelidir. Bunu farkındalık çerçevesinde, her zaman diri tutacak taze direncin devamlılığı ile yakalayabiliriz. Sanatın yaşamsallığında, sanatla aynı güçteki kolektif eylem her zaman önemini koruyacaktır.

Gezi Direnişi bu konuda önümüzdeki en iyi örnek olarak ele alınmalıdır
(Bkz. 6.4 Görsel Bellek ve Taksim Gezi Parkı).

Sistem karşıtlığı ve yenilik içgüdüğü çerçevesinde konuyu biraz daha derinlemesine incelersek;

“Siyasal sanat söz konusu olduğunda, ‘sistemin yapısında çatlaklar açma’ ya da onun ‘dışına çıkma söyleminin bir hayli çekici olduğu görülmektedir. Esasen, sistemin dışı diye bir şey yoktur. Hâlihazırda bu, dünyaya hakim olan burjuva-piyasa sistemidir. Bir ülke çapında düşünüldüğünde, tüm bilgi ve eylem biçimleriyle, iktidarıyla ve muhalefet partileriyle, cemaat, sendika ve dernekleriyle, örgütlü ve örgütsüz insan kitleleriyle, toplumsal sistem bir bütündür ve sürekli devinmektedir. Bunların toplamı da küresel sistemi oluşturmaktadır.

Sanatsal sistem/ler, bu genel sistemden bağımsız değildir. Resmî sistem, serbest galeri sistemi, bienal sistemi, şirket ve vakıflar sistemi, inisiyatifler sistemi ve bunların kendi içindeki çeşitleri -hepsi, ana sistemin parçalarıdır”
(YILMAZ, 2015, s.414).

Mevcut sistemin dışındaki tüm sanatsal pratiklerin kontrolü oldukça zordur. Bunun nedeni, sokaklarda ve özellikle internet ortamının karmaşık yapısında gerilla ruhunu sürdüren sanatçıların üretimleri için buraları kontrol altında tutuyor olmalarıdır. Sistemin yine bu durumlarda dahi kendi sınır ve ilkeleri çerçevesinde daha ılımlı bir yaklaşım içinde bulunduğu ve içine aldığı **Banksy**⁴⁷ gibi sanatçılar da görülmektedir.

Resim 12: Banksy Duvar Resmi.



Kaynak: <http://www.sanatduvari.com/duvarlar-ondan-sorulur-banksy-istanbulda/>

⁴⁷ 10 yıldır başta İngiltere olmak üzere farklı ülkelerde yaptığı çarpıcı duvar resimleriyle ünlü sanatçı. Gerçek kimliği bilinmemektedir, Banksy eserlerinde kullandığı imzasıdır. "Gerilla artist" olarak anılan sanatçı çalışmalarında savaş karşıtı, çevreci, hayvan haklarını savunan ve tüketim çılgınlığını eleştiren mesajlar vermektedir. Banksy, istediğinin iyi resimler yapmak olduğunu ve kimliğini açıklamayacağını ifade ediyor. Banksy Birleşik Krallık'taki eserlerinin yanı sıra Filistin'de yaptığı siyasi eserlerle de tanınıyor.

Resim 13: Banksy Duvar Resmi.



Kaynak: <https://www.popvizyon.com/gizemli-sokak-sanatcisi-banksy-aramizda/>

Resim 14: Banksy Duvar Resmi "riotcops".



Kaynak: banksy.co.uk/in.asp

“Sistem/ler/in dönüşümü, yenilik rekabeti üzerinden gerçekleşmektedir. En büyüğünden en küçüğüne tüm öznelere, bilinçli ya da bilinçsiz, hep birlikte, güç oranında, muhalif sürtüşme ve ittifaklarla bunu yapmaya çalışmakta, buna hizmet etmektedir. ‘*Büyük Siyaset*’in parçalarından biri olarak ‘sanat siyaseti’ denen şey de zaten budur - dönüşümün kimler tarafından, kimlerin yararına ve nasıl gerçekleştirileceğine karar verme işidir.

Türkiye özeline bakıldığında, 1980’ler öncesinde birkaç serbest galeri olsa da, ana sistemi resmî kurumlar oluşturuyordu. 1980’lere gelindiğinde, şu ya da bu nedenden dolayı resmî sistemin dışına itilen bazı sanatçıların bu sisteme yeniden girmek için çaba gösterdikleri gözlenmiştir. Resmî kurumlar halen istihdam alanları olarak çekiciliklerini korumaktadır. Araştırıldığında, kendilerini muhalif sayan pek çok sanatçının bu kurumlarda çalıştığı görülecektir. Resmî sistemden memnun olmayanlarsa büyük şirketlerin, vakıf ya da serbest galerilerin oluşturduğu yeni sistemlerle çalışmanın yollarını aramaya başlamışlardır. Özetle, Batı’da olduğu gibi, bizde de artık tek bir sistem yoktur; sistemler ve sistemler arası mücadeleler söz konusudur.”

(YILMAZ, 2015, s.415).

Bu bağlamda sanatçıların siyasal eğilimler çerçevesinde ele aldıkları Cumhuriyet ideolojisini destekledikleri, Marksist bir anlayışa sahip olanların bile, Atatürk’ün tarihsel bir ilerlemeyi sağlamış olmasından dolayı ona her zaman saygı duyduğunu söylemek mümkündür.

Marksist ve Kemalist düşünce içinde muhalefetin en belirgin yaşandığı süreç Demokrat Parti (DP)'nin iktidara gelişiyle ortaya çıkmıştır. Bu dönemde oldukça belirginleşen farklı söylemler döneme etki etmiştir. Çünkü resmî ideoloji Marksistlere göre Kemalizm olmaktan çıkmış ve gericilik olarak nitelendirilmiştir. Ne var ki bu değerlendirmeye dayalı olarak resmî ideolojinin de karşısında yer almışlardır.

Kemalizm ise resmî ideoloji olarak halen Kemalistlerce kabul görmekteydi. Dini, siyasette kullanmaya başlayan DP, bu anlayışa zarar vermekteydi. 1960 darbesine de bu yüzden sahip çıkan bir anlayışı benimsemişlerdir.

1970'li yıllar sol söylemlerin yükselen etkisine ve beraberinde *Türk-İslam Sentezi*'nin oluşmasına neden olmuş, bu sentez kültür siyasetine duyulan tepkiyle, muhalif sanatçıların söylemlerinde de artış göstermiştir.

1980 darbesi sonrası *Türk-İslam Sentezi* siyasetine devam eden asker ve sivil hükümet, süreci *Atatürkçülük* adı altında devam ettirmiştir. Devam eden bu süreçte, resmî kurumlardan atılan sanatçılar ve beraberinde hapse atılmış ya da işkenceye maruz kalmış sanatçılar da olmuştur;

“1980'lere dek, ülkemizde, siyaset ve sanat ilişkisine dair tartışmalar, *milliyetçilik/evrenselcilik, solculuk/sağcılık ve ilerici/gerici* gibi kavramlar üzerinden yapılmış; etnisite tartışması henüz belirginlik kazanmamıştır. Bu ayrım kimlik siyaseti bağlamında 1990'larda inşa edilmiştir. Bireysel ve kurumsal özneler o geçiş sürecini bizzat yaşamışlar; yerine göre çatışmışlar, yerine göre işbirliği yapmışlar; ama sözcüğün tam anlamıyla tarih yapmışlar, kendilerinden sonraki kuşaklara öncülük

etmişlerdir. 1980’lerde aktif olan sanatçıların çoğu sonraki kuşaklarla aynı ortamı paylaşmışlardır. Bu birliktelik halen sürmektedir. Geçmiş, fiziksel olarak geçmiş olsa da, kavramsal olarak tüm canlılığıyla, şimdi’yle birlikte yaşamaktadır” (A.g.e, 2015, s.418).

“*İnsan fikirlerine ilişkin bilimsel araştırma*” olarak ortaya çıktığı ilk dönemlerden bu yana, çağdaş kullanımın dışında bir anlamla tanımlanan ‘*ideoloji*’ kavramı, II. Dünya Savaşıyla birlikte Almanya’da “*Nazizm*⁴⁸” ve İtalya’da “*Faşizm*⁴⁹” olarak ortaya çıkan yeni ideolojilerle birlikte farklı bir boyut kazanmıştır.

Öte yandan ideolojinin bilinen bu anlamının dışında birçok anlamı da içerdiği söylenebilir;

Bunlardan ilki; ideolojinin siyasî ve toplumsal alanda yarattığı öğretiler, hükümet, parti ya da bir grubun davranışlarını şekillendiren düşünceler bütününde politik, bilimsel, felsefî, hukukî, estetik ve dinî düşünceler bütünü olarak yer bulur.

⁴⁸ Nazizm, iki Dünya Savaşı arası dönemde Almanya’da görülen ve faşizmin bir türevidir. Nasıl İtalyan faşizmi Benito Mussolini ile yakından ilişkilendirilebilir ise, Faşizmin Almanya’daki karşılığı olan Nazizm de kaçınılmaz olarak Adolf Hitler ile bağlantılı görülmektedir.

⁴⁹ Genellikle sağcı otoriter tek parti rejimlerine verilen ad olmakla birlikte, özelde iki dünya savaşı arasındaki dönemde İtalya’da sağcı otoriter rejimin adıdır. Faşizm, ciddi olarak ilk defa Benito Mussolini ve Adolf Hitler aracılığıyla uygulanmışsa da tarihe bakıldığında başka faşist uygulamalara da rastlanmaktadır. Roma İmparatorluğu ve Persler ırkçı uygulamalarıyla bunun ilk örneklerindedir. Faşizmde, ülkeyi yöneten kadro, ülkenin tek hakimidir. Alman kararlar, yapılan uygulamalar tamamen bu kesimin iradesiyle gerçekleşir. Söz konusu kadro sadece kendi sahip olduğu ideolojiyi hakim kılmaya çalışır. Bu nedenle halkın, yönetim üstündeki eleştirileri, tavsiyeleri dikkate alınmaz. Halka empoze edilmek istenen ideolojiye ters düşen fikir ve düşünceler baskıcı yöntemler kullanılarak susturulmaya çalışılır. Halkın oluşturabileceği kurumlar ve yapabileceği faaliyetler sadece bu yönetim tarafından şekillendirilir. Kısacası faşizmde her birey, yönetimin oluşturduğu resmi ideolojiye hizmetle yükümlü olan bir araç haline getirilir.

Bir diğer anlamı ise; “toplumu şekillendiren ve var eden anlam, gösterge ve tüm değerlerin yaşamdaki üretim süreci”dir.

“Belirli bir topluma ait grup ya da sınıfı oluşturan fikirler bütünü” olarak ta ideolojiyi tanımlayabiliriz.

Yanlış fikirler çerçevesinde, siyasî iktidarı meşru kılmak için o iktidarın egemenliğine hizmet etmek te ideolojiyi kapsamaktadır.

Siyasî ve toplumsal açıdan belirli oluşumların, hükümet, parti ya da bir sosyal sınıfın hareketlerine, düşünsel veya yeni görüş sistemi olarak yön vermek te ideolojiyi tanımlamaktadır.

İdeolojinin temel unsurları, fikirleri şekillendirmek açısından ikiye ayrılır;

Eylemsel ve fiilî yönünün fikir ve düşünce sisteminde yönlendirici bir etkiye sahip olması bu unsurların ilkidir.

Dolayısıyla, düşünce sisteminde ve eylemde var olan ideoloji, insanlardan da belirli kalıp içinde davranmasını beklemektedir.

Temel unsurları şekillendiren bir diğer önemli detay, düşünce ve fikirlerin geri planında kendini gösteren siyasi nedenlere dayanmaktadır.

Fikirlerin ideolojik açıdan değer kazanması için, alt yapısında siyasetin şekillendirdiği istek ve talepleri barındırması gereklidir. Düşüncede ise, iktidara gelerek toplumu yönetmek ya da siyasî iktidarı kapsamlı olarak etkilemelidir.

İdeolojinin, bu açıklamalar neticesinde **“insanın davranışlarını belirli bir çerçevede yönlendirerek, inanç değerlerinin dayandığı unsurlara, siyasî, ekonomik ve sosyal açıdan talepler içeren fikir sistemi”** olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Ancak, *varoluşçuluk* gibi ya da *anti-alkolizm*, *hippilik* ya da *vejetaryenlik* gibi fikir sistemleri ideoloji kapsamına girmezken, sosyal *demokrasi*, *kapitalizm*, *marksizm*, *nasyonalizm*, *sosyalizm* ya da *faşizm* gibi fikir sistemleri ideolojiye yönelik nitelendirmeler olarak tanımlanırlar.

Özellikleri bakımından ideolojiler, iktidarı değerlendirme anlamında, ifadenin önemli bir fonksiyon sağladığı temeline dayanarak kendini göstermektedirler. Belirli faaliyetleri değerlendirirken, siyasî iktidar, ekonomik yaptırımlar veya oluşumlar, dinî düşünceler ve sanat, sağlam bir temel olarak kabul edilmez. Ancak ideolojiler, siyasî bir takım faaliyetlerin nitelendirilmesinde ihtiyaç duyulan ve fayda sağlayan bir değerlendirme için kendilerine siyaset sahnesinde alan açarlar.

Genellikle her ideolojik düşünce, bitki-toprak ilişkisi gibi belirli bir toplumsal ortamda hayat bulmaktadır. Tüm sınırları aşarak dünya genelinde evrensel bir boyuta taşınsa da ideoloji bu özelliğini kaybetmez. Dolayısıyla ideolojiyi sosyal bir olgu olarak değerlendirebiliriz.

Ayrıca bu konuyu; daha çok toplumların farklı dönemlerinde, değişim ve bunalımlı süreçlerinde, yine toplumu var eden ve toplumun her katmanında geçerliliğini yitirmeyen düşüncelerin, geçersiz olduğu zamanlarda kendini göstermesiyle de ele alabiliriz.

Özellikle karmaşık görünen bir durumun ideoloji sayesinde net bir şekilde ifade edilebilmesi mümkündür. Sosyal konularda ya da durumlarda insanların bilgilendirilmesi ve uyum içinde yaşamlarını sürdürebilmeleri bu sayede sağlanabilir.

Tüm bu açıklamalara ek olarak ideolojilerin ikiye ayrıldığını da belirtmek gerekir. Bunlar, **iktidar ideolojileri** veya **muhafazakâr ideolojiler** ile **muhalefet ideolojileri** olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Muhalefet ideolojileri de derecelerine göre tekrar ikiye ayrılarak, **reformist ideolojiler** ve **devrimci ideolojiler** olarak sınıflandırılırlar.

İlk olarak iktidar ideolojilerini ele aldığımızda; toplum yaşamında var olan ekonomik, kültürel, siyasal, dinî ve ahlakî sistemleri savunarak rasyonalize eden, bununla birlikte de tüm bu sistemlerin doğruluğunu ve haklılığını savunan ideolojiler olduklarını söyleyebiliriz.

Muhalefet ideolojilerinde ise; mevcut sistemlerin, ekonomik, kültürel, siyasal, dinî ve ahlakî sistemleri eleştirerek, onların yerine nasıl bir sistemin varlığını göstermesi gerektiğini savunan ideolojiler olduklarını görürüz.

Öte yandan kişisel özgürlüklerimizin çağdaş batı uygarlığında şekillenmesi, demokrasi ve ondan kaynaklı tüm ideolojilerin bir parçasıdır.

İktidar ideolojilerinin, toplumların tüm davranışlarını belirlediğini ve bu davranışlar arasında siyasal iktidarın önemli bir yere sahip olduğu kaçınılmazdır.

Toplumsal amaçlar ve bu amaçlara ulaşmada gerekli olan araçlar belirlenirken, iktidar ideolojilerinin etkisi de yadsınamaz.

Ancak muhalefet ideolojileri, kendi nitelikleri dışında iktidar ideolojilerinin derecelendirilmiş yapısında, toplum tarafından destek ve benimsenme hareketleri ile, iktidar ideolojisini eleştiren ve bu ideoloji için reform öne sürerek kendine yer açan bir özelliğe sahiptirler. Bu durumu “reformist ideoloji” olarak tanımlayabilirken, köklü bir değişimin gerekliliğinden söz eden ve bunu savunan düşünceyi de “devrimci ideoloji” olarak tanımlamak yerinde olacaktır.

Bununla birlikte ideolojiler, üç aşamada kendini gösterirler:

Bunlardan ilki, hepsinin bir dünya görüşüne sahip olmalarının yanı sıra, mevcut yapıya ve düzene yönelik değerlendirmelerde ve sunumda bulunmalarının kaçınılmaz olduğudur.

“Gelecek modeli” sağlamaya çalışır ve bunu “*iyi bir toplum vizyonu*”, “*görüşü*” ya da “*tasarımı*” olarak ele alırlar. Burada amaçlanan; geleceği planlayan ideolojinin huzur ve refahı sağlayacak olmasıdır.

Öte yandan eylemsel bir girişimle, siyasî değişim ve yönetimin yeniden oluşturulmasında ya da nasıl olduğundan ne şekilde olması gerektiğine kadar pek çok detaya vurgu yaparlar.

'İktidar' kavramı Foucault⁵⁰ için dışarıdan bedene dahil olan değil, bedenin kendisinin ürettiği bir şey olarak tanımlanmaktadır. Bir "bilgi ideolojisi" sonucunda doğan aydınlanma düşüncesi de aydınların gücünü ortaya çıkarmaktadır.

Öznenin ilk koşulunun iktidara boyun eğiş olduğunu söyleyen Foucault'ya göre her ne kadar özne iktidar odaklı kurulsun da, iktidar da özne odaklı kurulmaktadır.

Günümüzde iktidar biçimini iki şekilde içselleştiren ve bu durumu, *kapalist koşullara tabi olan ve varoluş niteliğinde iktidarı arzulayan* olarak tanımlayan kişiler, iktidar ile kamu arasında karşılıklı bir meşrulaştırma ve garantiye ulaştırılan kamudan yararlanma gayreti içindedirler.

Bu bağlamda Foucault için "iktidarın her yerde olduğu" düşüncesi doğuyor;

⁵⁰ Michel Foucault (1929-1984), 1950'lerde psikoloji ve psikiyatri tarihi üzerine yaptığı çalışmaları, 1961'de yayınlanan Deliliği Tarihi başlıklı doktora tezinde toplamıştır. 1963'te yayınlanan Kliniğin Doğuşu tıp biliminin epistemolojisine, 1966'da yayınlanan Kelimeler ve Şeyler ise insan bilimlerinin ortaya çıkmasını sağlayan bilme koşullarına ışık tutmaktadır. Bu kitaplarda kullandığı arkeolojik yöntemi 1969 senesinde yayınlanan Bilginin Arkeolojisi eserinde kuramlaştıran Foucault, 1970'de Collège de France'ta Jean Hyppollite'ten devraldığı kürsüyü "Düşünce Sistemleri Tarihi" olarak adlandırmış ve bu kurumda 1984'e kadar ders vermiştir. Fransa'da 2004'ten itibaren yayınlanmaya başlanan ve birçok dile çevrilen bu dersler, kimi zaman daha sonra kitap haline gelecek araştırmaların hammaddesini oluşturur (örneğin 1973'teki Ceza Kuram ve Kurumları dersi 1974'te yayınlanan Gözetlemek ve Cezalandırmak eserini hazırlar), kimi zaman ise yayınlanmış hiçbir kitapta bulunmayan analizleri ortaya koyar (1977-1979 arasında işlenen liberalizm ve güvenlik temaları gibi). 1974'te ilk cildi yayınlanan Cinselliğin Tarihi'nin 1980'den sonra yayınlanan ikinci ve üçüncü ciltlerinde neden 19. yüzyıl analizlerinden Antik Yunan'daki haz ve öznellik temalarına geçildiğinin ipuçları, yine Collège de France derslerinde bulunabilir. Foucault'nun kitapları ve dersleri dışındaki konferans, makale ve mülakatları ise, Dits et Ecrits başlığıyla yayınlanmış ve Ferda Keskin'in editörlüğünde Türkçeye çevrilmiştir.

“Özneler özgür olmadıkça iktidar ilişkilerinden söz edilemeyeceği belirtilmelidir. Eğer iki kişiden biri tamamen ötekinin yönetiminde olur ve onun şeyi, üzerinde sınırsız ve sonsuz bir şiddet uygulayabileceği nesnesi haline gelirse, burada iktidar ilişkileri olmaz. Bir iktidar ilişkisinin uygulanabilmesi için her iki tarafta da en azından belli bir özgürlük olmalıdır. (...) Bu demektir ki iktidar ilişkilerinde mutlaka direniş imkânı vardır” (FOUCAULT, 2011, s.236).

‘İktidar’ denilen kavramı, karşı çıkılabilecek ya da mücadele edilebilecek bir tanıma rahatça dayandıran Foucault için, görev yine kitlelere bırakılmaktadır;

“İktidar, bizim henüz nasıl olduğunu tam olarak anlayamadığımız bir şekilde ortadan kaybolmuş durumdadır. İktidar söz gelişi tersine çevrilerek, gücü tamamıyla elinden alınarak ya da simülasyon evreninde hipergerçekleştirilerek yok edilmiş olabilir. Ancak doğru olan bir şey varsa o da aklını soy ağacı denilen şeye takan Foucault’nun, iktidar düzeyinde gözden kaçırdığı bir şey bulunduğu gerçeğidir” (BAUDRILLARD, 2013, s.17).

Burada Foucault ve Baudrillard⁵¹ düşüncelerinin iktidar çerçevesi içindeki farklılığı göze çarpmaktadır. Foucault, bizim (öznenin) dışımızda var olan bir iktidarın siyasetle birlikte bir *“dönüşümler süreci”*ni kapsadığını ve bize karşı dönebilecek ya da şiddetin oradan kaynaklı olabileceğini düşündüren bir anlayışta olduğunu gös-

⁵¹ Baudrillard, Henri. (1821-1892). Fransız iktisatçı. Fransız liberal iktisat okulunun önde gelen temsilcilerindedir.

terir. Baudrillard ise, iktidar kavramının silindiği ve bu bağlamda “*dönüşüme uğramak*” gibi bir yaklaşımla sonuca ulaşamayacağı düşüncesini savunur.

Sonuç olarak özne bağlamında iktidardan alınan özgürlük ile öznenin dışındaki iktidara direnme süreci, kendine ait bir bio-iktidar alanı yaratmaya bağlıdır. Kit-
leler içindeki eski aydın yerine “*yönetme*” eylemine odaklı, yönetici niteliğine ulaşan bir özneye gereksinim duymalıdır.

6. SANAT VE YENİ MEDYA, İNTERAKTİF ÜRETİM, TÜKETİM VE TOPLUMSAL ETKİLEŞİM

6.1 Örgütsel Postmodernizm (*Kurumsal Eleştiri*)

Kurumsal eleştirinin sanat anlamında ele alınışı Türkiye geneli için sadece son 10 yıl üzerinden değerlendirilebilir.

Eleştiri ve sanat ekseninde son 10 yıl, sanat izleyicisi açısından orta sınıf olarak dikkat çekmekte ve bununla birlikte şirketlerin de sanat kurumlarını bu kitleye yöneltmesiyle her iki faktör arasındaki bağlantıyı güçlü kılmaktadır.

Modernizm ve Avangard yaklaşım, Amerikan Liberalizminin sembolik anlamıyla 2. Dünya Savaşı sonrasında şekillenmiş ve Amerika bu doğrultuda dünya sanatı üzerinde bir hegemonya kurmuştur. Bu hegemonyanın oluşmasına Modernizm ve Avangard'ın yardımcı olduğu açıkça söylenebilir.

1960'lı yılların sonuna doğru öncülüğünü kabul ettirmiş olan kurumsal eleştiri, Hans Haacke, Daniel Buren ve Michael Asher gibi isimlerle kendinden oldukça söz ettirmiştir. Kurumsal eleştiriye galeriler, müzeler ve sanat kurumlarının çalışma süreçleri ve yaklaşımları bakımından değerlendirecek olursak, aslında bu değerlendirmenin kurumsal eleştiri bakımından bir iç sorun teşkil ettiğini de söyleyebiliriz. Galeri, müze veya sanat kurumları işleyiş bakımından en temel kavramlarıyla 1990'larda sermaye, iktidar, küreselleşme gibi "sistem" odaklı yapıda kurumsal eleştirinin hedefinde yer almışlardır. Bu durum "sistem"i hedef almakla birlikte, üretilen işler bakımından kurumsal eleştiri bağlamında 2. dalga olarak adlandırıl-

maktadır. Şimdilerde bile devam eden bu yaklaşım kurumsal eleştiri olarak adlandırılmasa da İngiltere merkezli Avrupa ve beraberinde Amerika olarak 1980 yılı sonrası kültürel bir endüstri haline gelmiş, şirketlerin sanata müdahale etmesini sağlamış ve bu bağlamda kurumsal eleştiri de kurumsallaşarak 3. dalgayı şekillendirmiştir.

Ancak Türkiye’de kurumsal anlamda bir eleştiri ve dolayısıyla buna bağlı bir alt yapı mümkün olmadığı için, şirketlerin sanat kurumlarının ve sektördeki özel yapılanmanın sanata dair her alanı kapsayan sponsorluk yarışını, eleştirel sanatın sahiplenme ve kolaylaştırıcı tarafını da içermektedir. Böylelikle kurum ve kuruluşların sanatı kendi bünyesine dahil etmesiyle kurumsal eleştiri dünya genelinde 3. dalga olarak yer bulmaktadır. Türkiye bu konuda, tarihsel geçmiş bakımından yeterli olmasa da bahsedilen duruma direkt olarak dahil olmasıyla endişeyi de beraberinde taşımaktadır.

Türkiye’de 1990’lı yılların sonuna doğru oluşmaya başlayan kurumsal eleştiri pratikleri, batı temelli modern ve hatta postmodern eleştiri anlayışıyla şekillenerek, özel sektör ve yeni eleştirel kültür ekseninde sanat kurumlarıyla karşı karşıya kalmıştır.

90’lı yıllar hem kurumsallaşamayan hem de bu neticeyle sermaye odaklı bağı yakalayamamış Türk Çağdaş Sanatını, 2000 sonrasında net olarak gözlemlenebilen bir sermaye destekli güce itmiştir;

“Şimdilerde mesleklerinde yol almış olan ve sanat sahnesine yeni çıkan genç kuşak sanatçılar, simgesel sermayenin yükselme ortamında işe başladılar; haritalarını daha baştan bu çerçevede çizmek zorundalar. Kurumlarla ilişki kurabilenlerin önü açılıyor. Kurumlarla henüz ilişki kurama-

yanlar gruplaşarak/kolektifleşerek kentin heterojen dokusu içinde kendilerine yer açarak görünür olmaya çalışıyor” (MADRA, Sanatçının sermayeyle imtihanı, 27.10.2006- <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=202711> 10.09.2011).

Bahsi geçen kurumlar, özel teşvik fonları ve reklam odaklı bütçeye dayalı girişimleriyle amaçlarına ulaşmakta pek de zorlanmamaktadırlar. Çünkü burjuvazi ve elit kesim tarafından sanatın yönlendirilmesinin çok eskilere kadar gittiğini söyleyebiliriz.

Burada dikkat edilmesi gereken bir detayın altını da çizmekte yarar olacaktır;

Gerek sistem gerekse güç odaklı eleştirel yaklaşım, sanat anlayışı kapsamında ortaya çıkan özelleştirmeyi ve politik yönlendirmeyi tehlikeli bir hâl alması yönüyle de eleştirir; “(...) popüler sanat türleri bu tür işbirliklerini kaldırır, ama kaynağı eleştiri ve irdelemeye dayanan bir sanat üretimi için tehlikeli bir yol bu” (A.g.m., 2006).

Devletin resmî sanat ideolojisi ile benzerlik taşıyan ve çok daha önceleri tarihte de örneklerini görebileceğimiz bu yöntem, Alman nasyonalizmi dönemine ait sanat anlayışı ve Sovyet Toplumcu Gerçekliği örneklerinde olduğu gibi soyut ekspresyonizm vb. sanat anlayışlarıyla sanat ideolojisi gibi görünmekte, savaş sonrası Amerikan resmine odaklanmaktadır.

Ancak ele alınan ideolojik yaklaşım, ideolojisizliğin de kendisi olarak yeni bir boyuta taşınmaktadır. Apolitizm⁵², 1940'lı yıllar üzerinde şekillense de ona bağlı sanat anlayışı, bugün zıt bir tutumla, sponsor destekli bir yaklaşım sergilemektedir.

Bilgilerin günümüzde saniyelerle ölçüldüğünü düşündüğümüzde, iktidar, sermaye veya güç odaklı resmî sanat akımları, eleştiri konusunda ne kadar kontrol altına alınabilir? “Zor” diyebileceğimiz bu sorunun cevabı, aynı zamanda sermaye gücüne dayalı eleştirinin, kurumsallaştırılmış yönlendirmesiyle çok daha başarılı bir sonuca ulaşabilir. Bu sayede popülerleşen bir olguyu kullanmak ya da imaj düzelterek eleştirel sanatı reklam aracı olarak kullanmak farklı tehditleri ve kısıtlamaları da doğurmaktadır.

Türkiye de, bu durum farklılık gösterir. Çünkü, politik sanat ve kurumsal eleştirinin yine kurumun kendisi tarafından teşvik edilmesi ve denetlenmesi, üretimi de güçlü kılmaktadır.

Özel sermaye temelli sanat kurumları son yıllarda Türkiye’de varlıklarını sıkça göstermektedirler. Bu oluşum içinde ağırlıklı olarak eleştirel ve politik sanat konumlandırılmalı sergiler ve sanat projeleri yer almaktadır. Açılan sanat kurumlarının yanında sponsorluk süreçleri de büyük ölçekte devam eden bu yapılanmalarda, yeni-

⁵² 1.Siyasetle, siyasi süreçlerle ve siyasi olaylarla ilgili olmayan (kişi, grup veya görüş). 2.Bir görüşün, esas (ana) amaçlarının parçası olarak, aracılıklarıyla iktidarın kullanıldığı müesseselerle bağlantılı olarak siyasal düzenle ilgili herhangi bir niyeti ve beklentisi yoksa, o görüş apolitik olarak vasıflandırılır. (...) Bazı görüşlere göre, her sosyal eylem veya davranış (hareket) kurulu müesseselerin bir ölçüde tasdikini veya reddini ve ne kadar sığ ve yetersiz olursa olsun bu hareketin veya sosyal eylemin gerçekleştirilmesini sağlayacak olan bu müesseselerle ilgili bazı görüşleri ihtiva eder. Buna göre, politik olmayan niyetlerle yapılan eylemlerle politik sonuçlara yol açması bilinerek ve istenerek yapılan eylemler arasında hiçbir önemli fark yoktur. Bir başka deyişle, her eylem şu veya bu ölçüde politiktir.

likçi ve radikal anlama dayalı güncel sanat projeleri, izleyicilerin de algı ve anlam biçimine etki ederken, kurumlar için de fırsat niteliği taşımaktadır;

“Modern paradigma⁵³ içinde avangard sanatın yenilikle özdeşleştirilmesi, iş dünyasına, kendini sanata destek veren, liberal ve ilerici bir güç olarak temsil etme olanağını tanır. İş dünyası, “yenilik” kavramını kendine mal edip sermaye dili içinde yeniden tanımlayarak, sanata müdahalesini önemli ve meşru bir dava olarak sunar (WU, 1998, s.28-57).

(...) Bu anlamda sanat mekânları, kültürel sermayenin, siyasî ve ekonomik çıkarlarının hizmete sunulmasıyla simgesel sermayeye tahvil edildiği alanlardır” (ŞAHİNER, <http://www.rifatsahiner.com/yazilar.html>).

6.1.1 Kentsel Dönüşüme Karşı Çıkmak

Toplumsal alan ve toplumsal güç, insanları sadece aynı bölge içerisinde tatmin edici kira bedelleriyle bir arada tutarak birleştirmenin ve bunun sonucunda da başarının koşullarıyla ilintilidir.

Bu bağlamda çoğunlukla çatışmaların da yer alması kaçınılmazdır.

Çünkü büyük olasılıkla mevcut iktidar üzerinden ve onun ilişkileri doğrultusunda ilerleyen süreç talep-yönelimli ve kent odaklı örgütlerin siyasî süreçle olan fonksiyonel bağlantısını içermektedir.

⁵³ Hiyerarşik, rasyonel kurullarla işleyen, meşruluğunu karizmatik ya da geleneksel otoriteden değil, yasal-ussal otoriteden alan devlet yapılanması için kullanılan terim.

İstanbul, Ankara gibi büyük kentlerde kentsel örgütlerin yönetsel özerklik içinde varlıklarını gösterme çabaları ve bir karşı duruşu da savundukları bu durum çoğunluğun koşulsuz desteğiyle gelişerek amacına ulaşır.

Sistemin kurumsal yapısı içinde, eylemsel bir araca neredeyse sahip olmayan, kışkırtıcı ya da toplu olarak talep-yönelimli eylemler; çeşitli gösteri, direniş, protesto vb. şekilleriyle kalmaktadırlar.

Öte yandan, bu tarz bir kışkırtmaya yönelik katılımcı yaklaşım, bazen toplum düzeyinde çok zayıf kalmakla birlikte, bireylerin kendilerini savunma çabalarıyla uzun ve dolambaçlı bir yola da yönelmektedir.

Dolayısıyla, zaman akışında bir takım eylemsel hareketlerin verdiği savaş, bilinci ayakta tutmaya yönelik bir düzeyde, yenilenmeyi de uzun vadede toplu bir direniş üzerinden şekillendirmeye dönüştürmektedir.

Sermaye odaklı kentsel politika, nitelik bakımından kent odaklı toplumsal bir hareket karşısında programlı bir oluşum sergileyecektir.

Hedeflerini belirlemiş olan bu program, yenilemeye dayalı hareketlerin kendi mantığı ile örtüşüp hızla yayılarak, öte yandan da eşitsizlik içinde 'mücadele' temeline kurulu yapısıyla dağınık bir siyasî radikalleşmeyi deneyimlemiş olur.

Kuvvetlenen talep-yönelimli hareket bu bağlamda iki farklı sonucu ortaya çıkarır;

- a) İdeolojik bir kılıf içinde, toplumsal ayrımcı ve teknokratik yeni kentsel formların varlığına işaret edecektir.
- b) Süreci yavaşlatacak devredişin, özel sektör üzerinde şekillenmesiyle, programın yürütülmesinde garanti niteliği taşıyacaktır.

Gerçek bir değişim-dönüşüm süreci içinde, kamu hizmetleri yönündeki ilk unsur, sorunun bütününe önceden dikkate almayı gerektirir.

Bu sonuç; elbette kentsel toplumsal hareketlerin bir başarısızlığı olarak değerlendirilmemelidir.

Daha çok, çelişkili bir merkezî dönüşümün ve dolayısıyla genel siyasî sürecin toplumsal zorunluluk karşısındaki meselesi olarak ele alınmalıdır.

Kentsel sorunların, siyasî konular haline dönüştürülmesi, içerik ve tanım anlamında çevre için mücadele ve içerdiği sınıf mücadelesi olarak tanımlanmalıdır.

6.2 Medya -Kitle İletişim Araçları

Kitle iletişim araçlarının en genel tanımı, radyo ve televizyon reklamlarını ya da basılı tanıtımları satan ve bunun üzerinden kazanç sağlayan işletmeler olduğudur;

“Medya ve kültür çözümlenmeleri açısından, izleyicilere ilişkin akılda tutulması gereken başka birkaç düşünce daha vardır (...)

1. Metinleri yaratan sanatçılar, yazarlar, vb.
2. Kitaplar, filmler, televizyon programları ve şarkılar gibi sanat eserleri (metinler).
3. Amerika (toplum) ve onun değer dizgeleri, inançları, vb.

4. Televizyon programlarını izleyen, filmlere giden, vb. (yani metinleri alımlayan) izleyiciler.
5. Metinleri izleyicilere erişilebilir kılan medya” (BERGER, 2014, s.164).

Bunun yanı sıra, kitle iletişim araçları üzerinde çalışan sosyolog, psikolog, sosyal psikolog, antropolog, edebiyat kuramcısı gibi pek çok araştırmacı, yine kitle iletişim araçları konusunda, insanların ve dolayısıyla toplumların üzerinde yarattığı etkiler vb. konularda kuramlar geliştirmiş ve bu kuramları;

- Kitle iletişim araçlarının güçlü olduğunu savunanlar,
- Bireyler ve toplumlar üzerinde oldukça az etkiye sahip olduklarını söyleyenler,

olarak iki gruba ayırmışlardır. Burjuva ideolojisini ve kapitalist sistemin sürdürülmesini sağladığını düşündükleri Marksist medya kuramcılarını ilk gruba, inançlarını ve değerlerini şekillendirmediğini ancak güçlendirdiğini sayanları da ikinci gruba dahil etmişlerdir.

Kitle iletişim kuramları, kısa tanımlarıyla ve insan-toplum üzerindeki etkileriyle şu şekilde analiz edilirler;

Kullanışlar ve doyumlar kuramı: İnsanlar üzerinde kitle iletişim araçlarının etkisi ve bu etkilerle kullanım, çeşitli doyum biçimleri ve kullanıcıların edilgin olma öncesinde etkin oldukları ve izleme aşamasında seçici oldukları yönünde bir anlayışı savunur.

Bağımlılık kuramı: Bilgiye dayalı her yaklaşım ve sonuç-çözüm ilişkisine dayalı tüm süreci kitle iletişim araçlarında arama eğilimini içerir. İnsanların büyük bir toplumsal değişime ve ileri derecede endişeye kapıldığı kitle iletişim araçları bağımlılığıdır.

Gündem koyma kuramı: Bu kuram belli konulara odaklanarak diğer pek çok konuyu değersiz gören kitle iletişim kurumları üzerinden şekillenmiştir. Bu anlayışla gündemi belirleyen, toplumsal ve siyasal kararlar ekseninde insanların ne düşüneceğini ve ne karar vereceğini biçimlendiren kurumları kapsamaktadır.

Ekme kuramı: Televizyon öncelikli kitle iletişim araçlarının, izleyici ve gerçek arasındaki algı ilişkisidir. Gerçekliği çarpıtan televizyon, algı konusunda aşırı tüketiciliği de yansıtır.

Kapı bekçiliği kuramı: Kitle iletişim kurumlarında gündemi oluşturacak ve hangi konuların ağırlıklı olarak işleneceğini belirleyen kişilerle ilişkilidir.

İki aşamalı akış kuramı: Topluları etkileme biçimlerinde kitle iletişim araçlarının fikir önderleriyle ilişkili olduğu savunulur. Bu bağlamda kitle iletişim araçları fikir önderlerini etkileyerek toplumun sosyo-ekonomik seçkinlerini ön plana çıkarır.

Kişisel ilişkiler içinde kitle iletişim araçlarını algılama mekanizması diğer insanları etkilediğinde gerçeklik kazanır.

Şırınga kuramı: Kitle iletişim araçlarının iletilerini bir şırınga gibi izleyiciye zerk etmesiyle ilişkilendirilir ancak bugünün kitle iletişim araştırmacıları tarafından kabul görmemektedir.

Suskunluk sarmalı kuramı: Popülaritesini veya inandırıcılığını kaybettiği düşünülen görüşlere sahip insanların olaylar ya da kişiler bağlamında sessiz kalmasıyla tanımlanır.

Bununla birlikte çoğunluk tarafından kabul gören görüşlerin zaman içinde güçlenmesi ve belli görüşleri bastırarak diğer görüşlerin önem kazanmasına neden olan bir sarmalda ortaya çıkar. Azınlıkların görüşlerinin gerçeklik dışında daha zayıf görülmesi ve çoğunluğun görüşlerinin de normalin üzerinde güçlü kabul edilmesi gibi bir karşılaştırma söz konusudur.

6.3 Dijital Çağda Sanat, Simülasyon ve Halka İnen Sanat

Bugünün simülasyon dünyasının sanal gerçekliğinde ideolojiler çökmüş durumdadır. Süregelen tarihin tekerrürden ibaret oluşuna denk siyaset-iktidar, güç - paranın, toplumu, kültür ve sanatı korku kültürüyle baskılamasıdır;

“Gerçeklik ilkesinin egemen olduğu bir dünyada gerçek, düşsel adlı bir “bahaneyeye” sahipti. Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasında gerçek modelin kopyasından başka bir şey olamamaktadır. Paradoksal bir şekilde gerçek, bizim için hakiki bir ütopyaya dönüşmüştür. Oysa bu ütopyanın gerçekleşme olasılığı sıfırdır. Çünkü bu ütopya yitirdiğimiz gerçeği bir daha ancak rüyamızda görebileceğimizi söyleyen türden bir şeydir” (BAUDRILLARD, 2005, s.168).

1989'da ABD'de Ronald Reagan, İngiltere'de Margaret Thatcher, Türkiye'de Turgut Özal ile kurulan güç denklemleri ve piyasa değişim üçgeni, dünyayı küresel bir köy haline getirme vizyonunu üstlenmişken, bugün sanatta ve hayatta bilinçli olarak yer açılan öteki (*yerel toplumlar, az gelişmiş ülkeler, azınlıklar vs.*) sosyalizmi desteklemeyen otoriter iktidar seçimleriyle sahneyi yeniden kurma eğilimine girmişlerdir.

Bu süreç, sanatın siyasete hapsedilmesini, toplumların dünyaya korku salan yaratılmış terör örgütleri eliyle toplumların içine kapanması ve sinik olmaya zorlanması gibi bir takım olumsuz sonuçları da beraberinde getirmektedir.

Ancak günümüz dünyasında, yeni teknolojiler ve buna bağlı olarak ta bu teknolojilerin halk/seyirci düzleminde kamusal veya sanatsal alanlar içinde fiziksel katılıma, araştırmaya veya uygulamaya yönelik yapısı önemli bir yer tutmaktadır. Etkileşim ve katılıma yönelik hedeflerde yaratım sürecine katkısı bakımından teknoloji ve iletişim ağlarının gelişmiş özellikleri, gündelik yaşam içinde var olan araçların da insanlar tarafından farkındalığının sağlanması, bilinçli düzeyde, sanat ve tasarım alanında hayal gücünün sınırlarını şekillendirmektedir.

Türkiye'de sanat alanında bu türden bir hareketlenmenin yaşanması, 1980'ler sonrasına tarihlenir. Kolektif üretim başlamış, güncel sanat alanında gruplar çoğalmış ve kendilerine yeni alanlar açmışlardır. Bunun nedeni, sanatçıların belirli mekân ve kurumlardan kurtularak ulusal ve yerel düzeyde kendilerine yeni alanlar aramaları ihtiyacından doğmaktadır. Çünkü Türkiye genelinde mekânsal alanların kısıtlı oluşu ve var olan mekânların ise belirli bir etkinliğe odaklanma dirençleri, sanatçıların

üretimlerinde ve etkileşimlerinde ihtiyaçları karşılayamamıştır. Bu süreçte sanatçılar için gerek mekân gerekse de finansı sağlayacak çözümlerin üretilmesi önemli bir yer tutmuştur.

Buna karşın, sanatçılar uluslararası platformlarda da etkili bir rol üstlenmek amacıyla örgütlenme yoluna gitmiş ve bunun bir gereklilik olduğu düşüncesini savunmuşlardır. Çünkü günümüz Batı sanat ortamı, sistematik bir işleyiş içinde kurumsallaşmış sanatçı örgütlenmeleri temeline dayalı bir iletişim ağı ile işlemektedir.

Türkiye için de geçerli bu durumun sanatçılar açısından olumlu karşılığı, Batı sanat dünyasının Türk sanatçılarına desteği olarak yer bulmaktadır.

İletişim kanallarının çoğul yapısı içinde kolay erişilebilirlik ve Türk Çağdaş Sanatının uluslararası sanat ortamında faaliyetlerini göstermesine eklemlenen etkin rol, bilhassa göz ardı edilmemelidir;

“Kolektif üretim ve alternatif yolların çoğalması kaçınılmaz bir süreç olarak karşımızda durmaktadır. Bu nedenle ulusal sınırlar içerisinde çağdaş sanat açısından baktığımızda belirlenmiş direnç noktaları üzerinden geliştirilen kolektif üretim biçimlerinin belirleyici bir dinamik olacağı kuşkusuzdur. Günümüz toplumunda bakış açılarının, öncü yaklaşımların, eleştirel söylemlerin duyulur olmasının, gündem oluşturabilmesinin ve güçlenebilmesinin alternatif koşullarından biri de kolektif oluşumlardır” (TERKOL, 2008, s.118).

6.4 Görsel Bellek ve Taksim Gezi Parkı

İnsan, direnişçi gücünü doğa ve sanattan alırken, son yılların en büyük kurgusu üzerinden kapital ve neoliberal politikalara karşı da duvar örmektedir. Çünkü bu kurgu içinde, kapital ve neoliberal politikalar doğanın tüm kaynaklarını sömürmek üzerine temellenmiştir.

Bu anlayışa karşı çıkan doğa ve yaşam savunucuları, sokak ve meydanları, köyleri, dağları, yaşam alanlarını, eylemlerle direnerek korumaktadırlar. Bu koruma girişimleri, büyük direnişlere dönüşerek sanat üzerinden kolektif bir biçimde kendi dilini yaratmaktadır.

Resim 15: Çocuk Gezim Atölyesi- Taksim Gezi Parkı



Kaynak: http://www.facebook.com/gezi-çizi-yorum-grubu/ali_oz

Sanat ve doğa birlikteliğinin bir yansımasına dönüşen bu direniş hareketi, doğa temelli tüm renklerin yaşamımıza dahil olması ile, özgürce ve kolektif açıdan sanatla bütünleşmeye giren estetik bir eylemdir. Çünkü sanatla iç içe bir yaşamdan kaynaklanan savunma, doğanın da yaşamla birlikteliğini temsil etmektedir.

Doğa kendini örgütlediği gibi, sanat ta kendini örgütler. Bu örgütlenme her ikisinin de kendi güzelliklerini yansıttığı ölçüdedir. İnsan bu birliktelik içinde doğayı korumak adına, sanatı kullanan bir figürdür, direnişçidir. Bu noktada güzel ve fayda yine yan yana durmaktadır.

Günümüz Türkiye’inde çok yakın bir tarihte ortaya çıkan doğa, sanat ve direniş birlikteliği, **“Gezi Parkı Direnişi”** adı altında sadece Türkiye genelinde değil tüm dünyada büyük protestolarla ses getirmiştir.

Taksim Gezi Parkı’nda bulunan ağaçların korunması için iktidara ve yerel yönetime karşı başlatılan bu direniş, var olduğu tüm süreçleri ve sanatsal üretimleriyle eşi ve benzeri görülmemiş bir isyana dönüşmüştür.

Hem gerçekleştiği süreci hem de sonrasındaki süreci kapsayan ve birçok sanatçı tarafından ele alınan Gezi Parkı Direnişi, sanatsal yansımaları bakımından da örnekler içermektedir.

Dayanışma, kamusalılık, politika ve sanat arasında var olan ilişki bağlamında ortaya çıkan sanatsal üretimler, sorgulamacı tavırlarıyla da dikkat çekmektedir.

Gezi Parkı Direnişi ve protestoları ile sanatçıların üretimlerinin hız kazandığı süreç, galeri ve birçok sanat kurumunun da dikkatinden kaçmamıştır. Bu örneklemelerde, Ürün Sanat Galerisi'nde “*Kırmızı Haziran*” sergisi açılmış ve bu sergide 11 sanatçı Gezi Parkı'ndan aldıkları ilhamla ürettikleri eserlerini “*ağaçlar, insanlar, kuşlar, kediler, köpekler ve penguenler*” alt başlığıyla sergilemişlerdir.

Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun ‘*Gezi Aşktır*’ isimli eseri, Rene Magritte'in “*Aşıklar*” eserinden ilham alınarak yapılmıştır.

Resim 16:Gürbüz Doğan Ekşioğlu “*Gezi Aşktır*”, 2013



Kaynak: Çizgi-de Sergi Kataloğu s.129

Resim 17: Rene Magritte “*Aşıklar*”, 1928



Kaynak: <http://www.renemagritte.org>

“*Aşıklar*” eserinde Rene Magritte, engellenmiş arzular gibi yüzleri örtüyle kapatılan çiftin, samimi kucaklaşmalarını, kumaşların yarattığı engel ve hayal kırıklığı ile resmetmiştir. Gürbüz Doğan Ekşioğlu’nun ‘*Gezi Aşıktır*’ eseri de bu bağlamda gezi direnişi sırasında sıkılan gazlar nedeniyle maske takan aşıkların her türlü engel ve tedbire karşı aşklarından vazgeçemediklerini gösteren bir yaklaşımı içermektedir.

Sanatçılar Gezi Parkı direnişi süresince kamusal alanlarda, bireysel ve kolektif olarak “*siyaset ve sanat*”, “*kentsel dönüşüm*” vb. gibi konuları eserlerine yansıtırlken, gerçekçi bir tavrı da sergilemişlerdir. Bu örnekler, fotoğraf baskıları, çizimler, desenler, etkileşimli işler, resimler vb. çağdaş üretimler olarak tarihe not düşmüştür.

Resim 18: Kolektif sanat üretimleri.



Kaynak: http://www.facebook.com/gezi-çizi-yorum-grubu/zafer_cimen

Resim 19: Kolektif sanat üretimleri.

Kaynak: http://www.facebook.com/gezi-çizi-yorum-grubu/zafer_cimen

Resim 20: Kolektif sanat üretimleri.

Kaynak: http://www.facebook.com/gezi-çizi-yorum-grubu/ceren_ogel

Gezinin evrensel çıktısı olarak bu eylemlere geriye dönük baktığımızda, bugüne dek sanatçıların konuya dair dışavurumları için denebilir ki; özde, Gezi'nin kendisi tam anlamıyla dışavurumcu ve öznel bir performans iken onu ifade etmek için yapılan tüm çalışmalar da, yaşananın kuvvetinden yoksun betimlemeler ve/veya röprodüksiyon⁵⁴lar olarak karşımıza çıkmaktadır. Konudan etkilenen sanatçı bireylerin dışavurumları için Chroche'nin felsefesine gönderme yaparsak; “Gezi, kendi içinde tin ve sentez, Gezi'den kalanlar ise tam bir röprodüksiyondur”.

Resim 21: Anonim



Kaynak: <http://sanataak.com/view/Gezi-Parki-ve-Sanat-I-Sanatin-Sinirlari/321>

Sosyal medya, ortaya çıkan üretimlerin ağırlıklı olarak illüstrasyon⁵⁵a dayalı üretimler olduğunu, çoğunlukla mesaj kaygısı taşıyan bir özelliğe büründüğünü gös-

⁵⁴ Bir sanat ürünün, özellikle resmin çoğaltılması. Bu işlem özellikle basım yöntemleri kullanılarak yapılır. Bir sanat eserinin bu anlamda çoğaltılması ve röprodüksiyon sayılabilmesi için, özgün yapının gerçekte tek nüsha olarak yapılmış olması gerekir. Röprodüksiyonu kopyadan ayıran özellik, onun taklit olmayıp yalnızca özgün yapının özgün tekniği dışında bir teknikle yeniden üretilmesidir.

⁵⁵ Başlık, slogan ya da metin gibi sözel unsurları görsel olarak betimleyen ya da yorumlayan bütün unsurlara genel olarak “İllüstrasyon” adı verilir.

termiştir. İllüstratif propagandalar olarak değerlendirebileceğimiz bu üretimlerin yanı sıra, direnişin kendisini bir sanat olarak ele aldığımızda büyük bir performans niteliği taşıdığını da söyleyebiliriz. Belirli bir yapı ve sınırlar içinde var olan bu direniş, biçim ve içerik konusunda bir yapılanmadan söz ettirmemektedir. Burada sanatçılar direnişin içinde yer alarak bu performansın birer parçasına dönüşmektedirler;

“Gezi Parkı Direnişine sanat demek, başka hiçbir şey olmamasını söylemek demektir. Yves Klein’ın gökyüzünü imzalaması böyle bir eylemdir.

Gökyüzü belirli bir bağlamda ve Yves Klein’in perspektifinden bakıldığında sanat eseridir. Fakat biz her gün gördüğümüz gökyüzünün sanat eseri olduğunu düşünmeyiz. Sonuç olarak bu bağlamı yaratan sanattır gökyüzü değil. Gökyüzü gökyüzü olduğu için sanat olmaz, onu sanatçı, sanat eserine çevirir. Politik olduğundan ötürü bir şey sanat eseri olmaz” (BAYRAKTAR, 2013).

Gerçek anlamıyla Gezi Parkı’nda ortaya çıkan yaratıcılık, eylemler bütününde, politik sanat ekseninde değerlendirilebilir;

“Sanatın, kullandığı görünürlük formları üzerinden, kişinin ve dolayısıyla toplumun tüm yaşam pratiklerini, duyumsama ve söyleme biçimlerini belirleyerek siyasal olması gibi Gezi Parkı Direnişi’nde de benzer görünürlük formları kullanıldı ve benzer sonuçlara ulaşıldı ya da en azından ulaşmanın yolları açıldı. Gezi Parkı Direnişi ve sanatın siyasal olma sürecindeki benzerlikler arasından, görünürlük formları, kaçınılmaz olarak ön planda” (İZ, 2013).

Gezi Parkı’nın sanat ile ilişkilendirilmesi, direnişte kullanılan ve ortaya çıkan oluşumların sanat yapıtı olarak ele alınmasının yanı sıra, zaman-mekân ve hattâ insan

ilişkisinin biçimlenmesi olarak ta şekillenmektedir. Her ne kadar ortaya çıkan bir takım oluşumlar, direnişin temellendirdikleri bağlamında birer sanat yapıtı olmasalar da, sanatın, siyasal bir tutum içinde oluşturulmak istenen sonuçlarla büyük benzerlik taşımasını da söz konusu hale getirmiştir. “Gezi” sanat özelinde değerlendirildiğinde etkili bir performanstır ve kurumsal eleştirinin Türkiye özelinde yaşama dair en çarpıcı ve çağdaş örneğidir. Dünya genelinde ise, evrensellik kazanan propaganda kimliği için tarihe not düşmüştür; “Bu noktada, Gezi Parkı Direnişi’nin kendiliğinden siyasal karakterini, kamusal alanlarda, kamunun kendisi tarafından ortaya konulmuş olmasını da göz ardı etmemek gerekiyor. Nitekim direniş-siyaset-sanat ilişkiselliği, asıl bu siyasal karakter üzerinden oluşturuluyor” (A.g.e., 2013).

Yeni bir oluşumun *Gezi Direnişi* adı altında ortaya çıkardığı kavramlar bütününde sanatın politik yanı, kitle ruhu ve propaganda aracı olarak sanat üretimlerini gündeme getirmiştir.

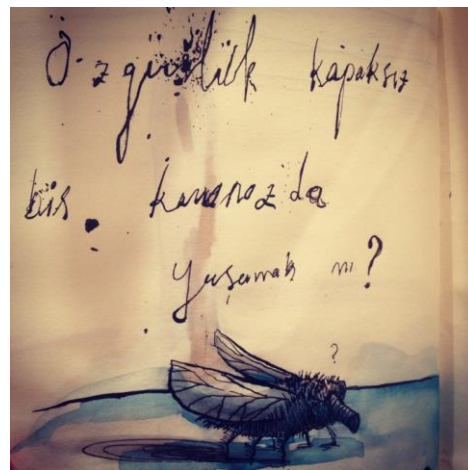
Dolayısıyla araştırmanın önceki bölümlerinde de örneklerine yer verilen, Dünya sanat tarihi içindeki pek çok sanatsal üretimlerde, bir başkaldırı niteliği taşıyan eserler, gerçekleştikleri dönemi değiştiren olguların sanat yoluyla farklı bir boyuta taşındığını da bizlere göstermiştir.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 6. Uluslararası Öğrenci Trienal⁵⁶i, 2013 yılında Pera Müzesi’nde gerçekleştirilmiştir. “*Connecting The Dots / Atölyeler*” temasıyla müzede yer alan bu uluslararası öğrenci etkinliği, 38 atölyenin

⁵⁶ Üç yılda bir düzenlenen gösteri ya da festival.

13 tanesinde üretilen çalışmalarla Gezi Parkı teması üzerinden şekillenen evrensel boyuttaki eserleri farklı disiplinler çerçevesinde izleyenlerle buluşturmuştur. Trienal, kentin biçimlendirdiği yaşamlar, kamusal alan, kent, mimari, bellek, beden, kimlik, hayvan hakları ve İstanbul teması üzerinden farklı sorgulamaları içermektedir.

Resim 22: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 6. Uluslararası Öğrenci Trienali / “Connecting The Dots / Atölyeler” sergisi, Sanatçı Defterleri, Pera Müzesi.



Kaynak: pinarsaracoglu.blogspot.com.tr/2013/08/6-ogrenci-trienali-pera-muzesinde.html

Resim 23: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 6. Uluslararası Öğrenci Trienali / *“Connecting The Dots / Atölyeler”* sergisi, Pera Müzesi.



Kaynak: <http://www.arttv.com.tr/>

Resim 24: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 6. Uluslararası Öğrenci Trienali / *“Connecting The Dots / Atölyeler”* sergisi, Pera Müzesi.



Kaynak: <http://www.arttv.com.tr/>

Gezi’yi bugünden geçmişe bir sentez içerisinde değerlendirmek istersek sırasıyla performans, land art, Neo Avangard (kurumsal eleştiri), doğa ve insan özelinde klasik sanata kadar bir uzam yarattığını söyleyebiliriz.

İşte bu uzam, sanatı, dolayısıyla Gezi’yi evrensel kılmaktadır.

Diyebiliriz ki, Türkiye’de 1970’li yıllardan başlayarak yakın bir tarihe kadar oldukça farklı anlatım modelleriyle ortaya konulan bir takım sanatsal işler ya da aktiviteler, günümüzde Gezi Parkı eylemleriyle üst düzeyde bir sanat algısını doğurmuştur.

Ortaya çıkan üretimler mevcut siyasal ve politik mekanizmaya başkaldıran nitelikte, ona karşı kitle oluşturacak bir eylemle, hatta ‘*direnış*’ adı altında bir performansa dönüştüğünde, sanatın halkı nasıl yönettiği ya da halkın sanatı nasıl yönettiği konularında sorularla karşılaşmaktadır.

Ortaya çıkan üretimlerin sanatçı, halk veya sivil toplum örgütlerince ele alınmıyor olması, özgür ifade biçimlerinin temelinde sanatsal anlatım ya da mesaj içerikli söylemlerin oluşmasında yine sanata başvurulduğu ve bu bakımdan sanatı yöneten bir eyleme ya da sanatın yönettiği bir toplum olgusuna göndermede bulunduğu söylenebilir.

“*Sanat nedir?*” ya da “*Ne sanattır?*” soruları, kastedilenin ne olduğu, ne için yapıldığı, temelin nasıl şekillendiği, neyi şekillendirdiği konularında da cevap aramamıza neden olmaktadır.

Politik Sanat denildiği zaman, Gezi Parkı Direnişinin de bir bakıma Politik Sanat olduğu gerçeği yadsınamaz bir durumdur.

Politik Sanat, toplumsal mesajlara ve kaygılara belli bir mesafeden bakmaktadır. Toplumsal ya da siyasal birçok etken daha önceden farkına varılmayan, onu görmekte zorlanan ya da farklı kimliklere, olgulara veya oluşumlara, araçlara ya da yapılara, farklı düşünce ve özgürlüklere sahip birçok insanın, kitlenin ya da toplumun bir arada var olduğu, ona karşı bir duruş veya direnme örneğini ortaya koydukları eylemler bütününde kendini göstermektedir.

Türkiye'deki genç sanatçı kuşağı da eserlerini, yaşadıkları coğrafyanın içinde bulunduğu sorunlarla ilişkilendirirken, dünya genelinde de söylenecek çok sözün olduğunun altını çizmek istemektedirler. Bu bağlamda Türkiye'deki genç sanatçı kuşağı içinde yer alan Alper Bıçaklıoğlu da, sokak sanatı estetiği içinde şekillendirdiği eserlerinde, tüketim-pazarlama ve savaş gerçeklikleri arasındaki görsel ve anlamsal zıtlıklara değinmektedir. Sokak sanatı ve dolayısıyla duvar resminin sosyal zıtlık çarpıklığı ile ortaya çıkan görsel dili eserlerinde kullanmaktadır.

Bu eserlerde güncel im-geler, sokak sanatı içinde yer alan bir dışavurum olarak, savaş kavramı ve dolayısıyla savaşın dünya üzerindeki çelişkili durumlarını yansıtan, ancak bu durumun sadece top ve tüfekte değil, pekçok araçla gerçekleştiğini ve tüm dünyanın ortak hafızasında kabul edilmiş olduğunun vurgusunu yapmaktadır. Kapitalist Emperyalizm ekseninde savaşın her türlüşününün mübah kabul edilmesi, Mickey Mouse figürü ile toptan veya tüfekten ayrılan sistemin, yeni bir savaş aracı halinde ortaya çıkmasını vurgulamaktadır.

Resim 25: Alper Bıçaklıoğlu, “Mickey” ve “Aile”



Kaynak: Alper Bıçaklıoğlu “Duvar” Sergisi Kataloğu, Mabeyn Gallery, 2013, s. 12-13

Türkiye’de yaşıyan bir başka genç sanatçı Hakan Arıkan ise, sanat dilini ve söylemini bu konuda şekillendirmiş isimlerden biridir. Genel olarak ele aldığı konuları, ülkenin siyasal geçmişinde yaşanan olaylar, *kitle ruhu*, *bir aradalık*, *gruplaşma*, *düşünce* ve *özgürlük* gibi kavramlarla şekillendirerek ortaya çıkarmaktadır.

Resim 26: Hakan Arıkan, *İsimsiz*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x200 cm, 2016



Kaynak: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10155051021463290&set=pb.698623289.-2207520000.1500015235.&type=3&theater>

Resim 27: Hakan Arıkan, *İsimsiz*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100 cm, 2016



Kaynak: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10154632435703290&set=pb.698623289.-2207520000.1500015239.&type=3&theater>

2013 yılında yaşanan Gezi Parkı olaylarında, 15 yaşındaki Berkin Elvan'ın hayatını kaybetmesinin yankıları farklı kimliklere sahip birçok insanı derinden yaralamıştır. Bununla birlikte sanatçı Ardan Özmenoğlu'nun "15" adını verdiği ve Berkin Elvan portresinin yer aldığı eseri, Gezi Parkı olaylarının 1. yıl dönümünde açılan bir sergide izlenmiş ve *İstanbul Art News Magazine* dergisinin Nisan 2014 sayısına kapak olmuştur.

Resim 28: Ardan Özmenoğlu, *Kırılma*, Asetat, Fotoğraf ve Led Işık, 37x18x17cm, 2014



Kaynak: <https://www.facebook.com/IstanbulArtNews/photos/a.693780863997498.1073741878.546802135362039693781617330756?type=1&theater>

1. yıl dönümünde Gezi Parkı'nı konu alan ve farklı söylemlerle bu direniş temasına dikkat çeken bir başka sergi de Piramid Sanat'ta açılmıştır. **“Sıkıysa Gel! #direnkalbim, Seni Paylaşıyorum!”** ismini taşıyan bu sergi, 1. yıl dönümünde direnişçi ruhu ve görsel belleği canlı tutan bir özellik kazanmıştır.

Resim 29: Mustafa Albayrak, *Kırılma*, Asetat, Fotoğraf ve Led Işık, 37x18x17cm, 2014



Kaynak: <https://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/sikiyorsa-gel-direnkalbim-seni-paylasiyorum>

Resim 30: Aslı Özok, *Maskeli Twitter*, Tual Üzeri Yağlıboya, 160x140 cm, 2013



Kaynak: <https://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/sikiyorsa-gel-direnkalbim-seni-paylasiyorum>

Resim 31: Deniz Gökduman, *Kapandı Üstüme Geceyarıları*, Tual Üzeri Karışık Teknik, 87x154 cm, 2013



Kaynak: <https://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/sikiyorsa-gel-direnkalbim-seni-paylasiyorum>.

Resim 32: Işıl Arısoy Kaya, *Red Mask*, Foreks, 50x60 cm, 2013



Kaynak: <https://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/sikiyorsa-gel-direnkalbim-seni-paylasiyorum>.

Resim 33: Şükran Moral, *Resist Turkey June 14th*, Performans, Taksim Meydanı, Video 4 dk.09sn, 2013



Kaynak: <https://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/sikiyorsa-gel-direnkalbim-seni-paylasiyorum>.

Resim 34: Resul Aytemur, *Diren Gezi*, Tual Üzerine Yağlıboya, 100x140cm, 2013



Kaynak: <https://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/sikiyorsa-gel-direnkalbim-seni-paylasiyorum>.

Resim 35: Kayihan Keskinok, *Barikat*, Tual Üzerine Yağlıboya, 150x210cm, 2014



Kaynak: <https://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/sikiyorsa-gel-direnkalbim-seni-paylasiyorum>.

Resim 36: Mustafa Horasan, *Horasan Gezi Defteri*, 2013



Kaynak: <https://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/sikiyorsa-gel-direnkalbim-seni-paylasiyorum>.

Piramid Sanatta yer alan sergiyi takip eden 2015 yılı yeni bir sergi konseptiyle sanat izleyicileriyle buluşmuştur. Bu sergi önceki yıllarda olduğu gibi eleştirel üslûbun devam ettiği *“Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları: 80’ler”* ismini taşımaktadır.

80’lerde var olan sanat, kendisinden önceki ve sonraki kuşaklar için, özgürleşmenin rol oynadığı bir ortam yaratmaktadır. Bu bağlamda sanatçıların politik açıdan düşünsel özgürleşme süreci ve ortaya çıkardıkları üretimler birbirini takip eden eserlerle şekillenmiştir.

Bu sergi 80'ler ve bugünün sanat ortamı arasında, sanatçıların kolektif yaklaşımları bakımından ortak bir dili de güçlü kılmaktadır.

Resim 37: Bedri Baykam, *Demokrasinin Kutusu*, Enstalasyon, 110x110x220cm, 1987



Kaynak: <https://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/turk-cagdas-sanatinin-devrim-yillari-80ler>

Ülkenin ve hatta dünyanın birçok ayrı noktasında, birbirinden farklı düşünce ve görüşlere sahip insanların, kamusal alanlarda, interaktif ortamlarda veya farklı

mecralarda görünür olmaları, bu nedenle ortaya çıkardıkları sanatsal üretimlerle var olmaları Politik Sanatın ortaya çıkardığı sonuçlardır.

2016 yılında Pera Müzesi'nde, İngiltere Victoria & Albert Müzesi ve Art Jameel ile birlikte gerçekleştirilen 4. JAMEEL Ödülü Sergisi'nde yer alan sanatçı CANAN, özellikle Türkiye genelindeki çağdaş siyasal meseleleri Osmanlı el yazması resim geleneği ile birleştirerek eserler üretmektedir. 2013 yılındaki Gezi Parkı olaylarını konu edindiği eserlerinde, göstericilerin üzerine tazyikli su sıkan polislerin ve yan sokakta devam eden direnişin el yazması resim geleneğinde olduğu gibi yassı binalarla ve kuşbakışı bir İstanbul betimlemesiyle kurgulandığını görülmektedir.

Resim 38: CANAN, “*İstiklal Caddesi'nde Direniş*”, Kağıt Üzerine Mürekkep, Boya ve Altın, 98x134 cm, 2014



Kaynak: <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/canan/>

Resim 39: CANAN, “İstiklal Caddesi’nde Direniş”, Kağıt Üzerine Mürekkep, Boya ve Altın, 98x134 cm, 2014 (Detay)



Kaynak: <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/canan/>

Bununla birlikte M. Kemal İz’in değindiği;

“Her sanat yapıtının zaten siyasal olduğu biçimindeki saptamanın altında eylem (action) kavramı yatıyor. Eylem, hem siyasetin hem de sanatsal üretimin altında yatan bir şey olması bakımından, bir tür eylem ürünü olan sanat yapıtları da bir anda “zaten” siyasal olarak değerlendiriliyor. (...) direnişin kendi görkemi başta olmak üzere, duvar yazıları, afişler, pankartlar, fotoğraflar, sloganlar, şarkılar, dinletiler, performanslar, yerleştirmeler, basın açıklamaları ve meşhur pembeye boyanmış dozer gibi mizah ve yaratıcılıkla dolu birçok görünürlük formundan yararlandı. İşte direnişin görkemi, zamanla ülkenin geneline yayılarak kaynaklık ettiği yücelik duygusu ve direniş sırasında kullanılan görünürlük

formları, Gezi Parkı Direnişini sanatla ilişkilendirme eğiliminin altında yatan temel etmenlerdi” (İZ, 2013).

tanımlaması da kitle ruhu, eylem ve propaganda üçgeninde Gezi Parkı Direnişi ile Politik Sanat arasında ilişki kurmamızda, direnişin yönettiği sanat üretimleri ve bu üretimlerin Politik Sanatla olan bağlantısını göz önüne sermektedir.

Bu durumun bir benzeri olarak, dünya tarihinde Sovyet Devletinin sanat üzerinde oynadığı rol ve kontrolü artıran bir tutumun izlerini görmek ve günümüz Politik Sanatındaki değişim ve yönetsel faktörlere örneklemelerde bulunmak mümkün gibi görünmektedir.

Bunu, Toby CLARK⁵⁷, in “*Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*” adlı kitabında değindiği gibi şu şekilde açıklamak iyi bir örnek olacaktır;

“Ekim Devrimi’ni takip eden dört yıllık iç savaş süresince daha hızlı ve duygulara daha etkin hitap edebilen “ajitatif⁵⁸ propaganda” veya ajit-prop denilen yöntemler kullanılmıştır. İlk ajit-prop doğrultusunda yapılan sokak festivalleri ve halka açık tiyatro oyunları herkesin katıldığı kamusal sanat etkinlikleri şeklinde gerçekleştirilmiştir. İç savaşın zorlukları içerisinde devrimci heyecanı devam ettirmeye çalışan ajit-prop topluluklar renkli bir

⁵⁷Sussex Üniversitesi’ndeki doktorasını tamamlayıncaya kadar Southampton Üniversitesi Wichester School of Art’da Sanat Tarihi okutmanlığı yapmıştır. Yayınları arasında B. Taylor ve M. Cullerne Brown’un derlediği *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One Party State, 1917-1992* (1993) adlı kitapta yer alan “The New Man’s Body: A Motif of Early Soviet Culture” çalışması bulunmaktadır.

⁵⁸ Provoke ve tahrik edebilen, kıskırtan. Davranış, konuşma, yazma.

kutlama havası yaratmışlardır. Duvarlar afişler, resimler ve büyük süslemelerle kaplanmış, törenler için hazırlanan kamyonların geçişiyle devrimci tablolar sergilenmiştir. (...) Devrimin bir karnaval olarak etkileyici bir biçimde yeniden sunulması, Marksizm’de kolektif emekle düzenlenen insan faaliyetlerinin tamamının yaratıcı ve şenlikli bir hal aldığı gelecek öngörüsüyle ilgilidir. 1930’ların sonunda bu eğlenceli ruh hali yerini Nazi Almanya’sının dehşet verici törenlerine gittikçe daha fazla benzeyen, Stalin devlet törenlerindeki soğuk mizaçlı meşum sporcuların ve askeri donanmanın geçit törenlerine bırakmıştır” (CLARK, 2011, s.92).

Toby CLARK’ın değindiği bu konuya ek olarak, dünya tarihindeki kültürel imgelerin eylemsel ve kitlesel bir takım üretimlerle yeni bir dil olarak sunulmasını propaganda malzemesine dönüşen sanat üretimleri izlemektedir.

Türkiye örneğinde de 15 Temmuz 2016’da yaşanan darbe girişimine dair medya görselleri ve söylemleri Kurtuluş Savaşı ruhunu canlı tutmanın bir yöntemi olarak kullanılmaktadır.

Bu duruma Rus Konstrüktivistlerin avangard sanat olarak ortaya çıkardıkları üretimlerde de rastlamaktayız. Rus Konstrüktivist Hareketinin kurucusu Viladimir Tatlin, *III. Enternasyonal için Anıt Modeli*⁵⁹ isimli eserinde;

“...hükümet ve propagandayı merkezileştiren bir bakış açısı ortaya koymakta ve Rus avangard sanatçılarının kitle-kültürü teknolojisine

⁵⁹ Tatlin Kulesi, maddenin ve teknolojinin şiirselleştirildiği bir mimarlık tasarımıdır: Üçüncü Komünist Enternasyonal Anıtı olarak anılır. Aslında, Lenin’in 1918’de başlattığı Anıtsal Propaganda Planı’nın yarattığı hayal kırıklığı sonucunda tasarlanmıştır.

duyduğu naif hayranlığı sembolize etmektedir. (...) Tatlin'in kurucusu olduğu Rus Konstrüktivist hareketinin avangard sanatçıları tasarım çalışmalarını toplumun yeniden yapılanışı ile sanatın bir araya geldiği kitlesel üretimler olarak görmüşlerdir” (A.g.e., s.96, s.99).

Bununla birlikte, dünya üzerinde örneklerine rastladığımız ya da yakından tanıklık ettiğimiz Gezi Parkı Direnişi gibi birçok kitlesel hareket ve eylemde iki farklı yönetim ortaya çıkmaktadır.

Bunlardan birincisi **“Halk”**, yani kitle ve toplumu oluşturan, onu güçlendiren bireyler bütünü, diğeri ise **“Sanat”**, yani kitleleri içine alan ve daima söylenecek bir söze tercümanlık eden duygular bütünüdür.

Bu birliktelik, ortaya çıkan kitle ruhuyla güçlenerek toplumun her kesimine ulaştığında, yine her iki yönetimin yaratıcılığı, izleyen üzerinde gerçek sonuca ulaşmaktadır. Bu bakımdan, **“Sanat nedir?”** ya da **“Ne sanattır?”** sorularına tek cevabı yine izleyici verebilir.

Sonuç olarak, “Gezi Parkı Direnişi” ve “direnişçileri” alışılmış kültürü değiştirmişlerdir. Tarih, bu durumun insanları da değiştirdiğini çoğu kez göstermiştir. Gezi Parkı Direnişi, sanatın, dilin, fikirlerin, değerlerin ve yaşam tarzlarının yeniliğinin, ilham, güç ve kazanımlarla kolektif bir direniş belleğine kazındığının da ispatıdır.

8. SEYİT MEHMET BUÇUKOĞLU RESİMLERİNİN PLASTİK ve KAVRAMSAL AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Buçukoğlu'nun resimlerini; öncelikle plastik anlamıyla, daha sonra da kavramsal boyutuyla iki şekilde inceleyebiliriz.

Plastik anlamıyla birinci aşamada ele alınacak olan Buçukoğlu resimleri, tam olarak soyut diyebileceğimiz bir anlatım dilini içermemektedir. Burada daha çok lirik soyuta yakın bir anlatım dili gözlemlenmektedir. Resimlerinde görsel imgeler kullanmış olması da bunun nedenlerinin başında gelmektedir.

Ancak, burada natüralist anlamda fügüratif veya realist bir anlatım dili mevcut diyememekteyiz. Bunun nedeni de, resminin soyut olan kısmının yine resim atmosferi olarak varlığını göstermesiyle ilişkilendirilmektedir.

Bu atmosfer, resimlerde taşıyıcı bir zemin, hakim monokrom bir atmosfer olarak mevcuttur.

Ayrıca renkler, genellikle birbirleriyle yakın ve solgundur. Net anlamıyla şu renktir diyebileceğimiz bir özelliğe de sahip değillerdir.

Genellikle kroma olarak gri çağrışım yapabilecek tonlar tercih edilmektedir. Bu da resmin taşıyıcı zeminini oluşturmaktadır.

Resim 40: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x190 cm, 2017



Kaynak: Sanatçı arşivi.

Resim 41: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 110x130 cm, 2017



Kaynak: Sanatçı arşivi.

Resim 42: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x90 cm, 2017



Kaynak: Sanatçı arşivi.

Buçukoğlu, resimlerindeki taşıyıcı zemin üzerinde yer yer mimarî öğelere veya dış mekâna ait sembolik-şematik çizimlere de yer vermektedir.

Resim 43: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “*Eksik İstanbul Panoraması*”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100 cm (x10), 2010



Kaynak: www.smbucukoglu.com

Resim 44: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “*Eksik İstanbul Panoraması*”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100 cm (x10), 2010 (*Detay*)



Kaynak: www.smbucukoglu.com

Resim 45: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “Gizli ya da Alenî-1 (KYON Antik Tiyatrosu-Otopark)”, Karton Üzerine Karışık Teknik, 80x120 cm, 2016



Kaynak: www.smbucukoglu.com

Resim 46: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “Gizli ya da Alenî-2 (ST. Klemens Kilisesi-Gecekondu)”, Karton Üzerine Karışık Teknik, 80x120 cm, 2016



Kaynak: www.smbucukoglu.com

Bu da bize Buçukoğlu'nun, üretim pratiği içinde geçmişten referansla ele aldığı konuları, gerek kültürel değerler açısından gerekse de resmin plastik öğelerindeki çok katmanlılıktan beslenerek şekillendirdiğini göstermektedir.

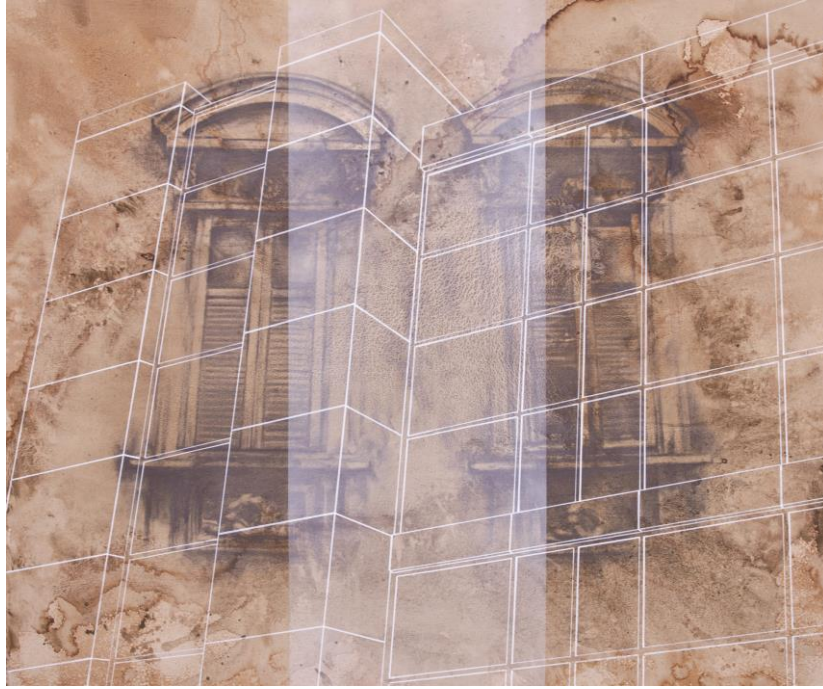
Plastik dilin soyut anlatımlarında, organik malzemeler ve lirik duyumsamalar üzerinde şekillenen konular, farklı katmanların beyaz transparan alanlarında *geçmiş-bugün, eski-yeni, boşluk-doluluk, anı-bellek* kavramları ekseninde ortaya çıkmaktadır. Yapıtlarında kullandığı kültürel detaylar, mimari yapılar, yazılar ya da semboller sanatçının resim dilini oluşturan temel öğelerdir.

Resim 47: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “*Cam Kafes*”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 127x98 cm, 2013



Kaynak: www.smbucukoglu.com

Resim 48: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “*Cam Kafes*”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 127x98 cm, 2013



Kaynak: www.smbucukoglu.com

Buçukoğlu'nun resimlerindeki kavramsal boyutta, kimi zaman bir edebi eserin izlenimlerini, kimi zaman bir kent mimarisinin yaratmış olduğu çarpıtlığı ya da geçmişe duyulan bir nostaljik özlemin bugün ile kıyaslanmasını, zaman zaman da politik çıkışları görmekteyiz.

Özellikle Gezi Parkı olaylarında yaşananlar, daha çok oradaki politize olmuş duruştan ziyade eylemin şiirsel tarafını yani doğaya karşı yapılan bir eyleme daha büyük bir eylemle cevap vermeyi içermektedir. Bu karşılıklı sürtüşmeden doğan espriler, kavramlar ve hikâyeler de konunun yaratmış olduğu izdüşümleri ile Buçukoğlu'nun resimlerinde şekillenmektedir. Resimlerdeki transparan-şeffaf katmanlar da

asında Gezi olaylarındaki birçok farklı katmandan gelen insan kitlelerini, farklı kültürlerden gelen toplulukların ortak bir noktada buluşmasını ifade eder.

Bu bağlamda sanatçının kişiselleşmiş şeffaf plastik anlatım dili “Gezi”nin lirik-protest içeriğiyle kavramsal olarak bağlantılıdır.

Ele alınan bu üretimlerde, olayların yaşandığı süreçte kendini gösteren ve belirli sembolik değerlere ulaşabilen imgeler, kurgusal bir düzlem içinde, önceki serilerine paralel olarak *anı-bellek* ve *kayıt* kavramlarını da sorgulamaktadır.

Buçukoğlu tarafından dökümente edilen bu görsellerin imgesel kurgusu, ilk oluşturduğu seri olan “*Gezi İmgeleri*”nde kendini gösterir. “*Gezi İmgeleri*” serisi Platon’un “*Devlet*” adlı eserinin 10 kitabından alınan sayfalar üzerinde, Gezi olaylarının yaşandığı dönemde ortaya çıkan sembolik eşyalar, araçlar ve insanlar bütününde şekillenmektedir. Aynı zamanda bu sayfalar üzerinde yer alan metinlerde, bazı cümlelerin konuya gönderme yapması açısından ton farklılıkları mevcuttur. Bu vurgunun dışında kalan anlatımlar ise diğer imgesel öğelere zemin hazırlamaktadır.

Buçukoğlu’nun bu seriyi oluştururken Platon’un “*Devlet*” eserini seçmiş olmasının nedeni; Antik dünyadan bu yana ideal devlet düşüncesinin temelini oluşturan “**insanî değerler**” sistemi içinde, bireylerin doğuştan iyi ve eşit olduğu, ancak kötü düzenin onları bozması, güçlülerin güçsüzleri ezmesi ve bununla birlikte kanunların güçlülerin elinde güçsüzlere karşı bir silah olarak var olmasıyla idealize edilmektedir. Bunun tam karşıtı olarak Platon’un ele aldığı ikinci görüş ise; insanların doğuştan ne iyi ne de eşit olmadığıdır. Yalnızca güçlülerin ve güçsüzlerin var olduğu dünyada, güçlü olanın güçsüzü yönetmesi doğanın bir gereğidir ve doğrudur. Bu bakımdan insan haklı olmaya değil, güçlü olmaya bakmalıdır düşüncesi temeldir.

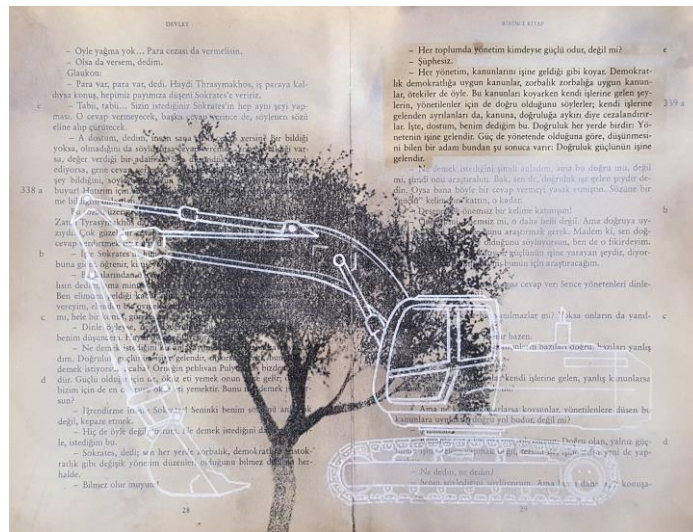
Bu çıkış noktasından hareketle Buçukoğlu'nun ele aldığı imgeler bütünü, bu düşünceler üzerinde yer alan çoklu anlatımlarla şekillenir. “Gezi İmgeleri” serisi aynı zamanda yakın geçmişin, totaliter davranışların, evrilen kültürün kısa bir panoraması gibi de ele alınmalıdır.

Resim 49: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “Gezi İmgeleri”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 23,5x31 cm (x10), 2017



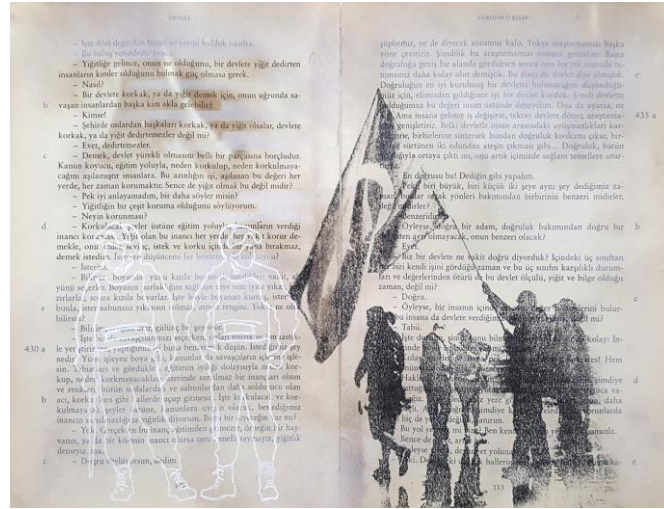
Kaynak: Sanatçı arşivi.

Resim 50: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “Gezi İmgeleri”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 23,5x31 cm, 2017 (Detay)



Kaynak: Sanatçı arşivi.

Resim 51: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “Gezi İmgeleri”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 23,5x31 cm, 2017 (Detay)



Kaynak: Sanatçı arşivi.

Resim 52: Seyit Mehmet Buçukoğlu, “Gezi İmgeleri”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 23,5x31 cm, 2017 (Detay)



Kaynak: Sanatçı arşivi.

Bu değerlendirmemize ek olarak Buçukoğlu'nun resimlerinde, plastik ve kavramsal sürecin dışında üçüncü bir aşamadan da söz etme gerekliliği doğmaktadır.

Çünkü, resimlerinde plastik anlamda getirmiş olduğu yenilikler ya da arayışlar ile, kavramsal boyuttaki derinliğin birbirlerini nasıl taşıdığı ve birbirleriyle nasıl örtüştüğü bu aşamada ortaya çıkmaktadır.

Bahsedilen bu üçüncü aşamada, kompozisyonun tamamlayıcısı olarak natüralist anlamlı figürler gözlemlenmektedir. Bu üçlü plastik öge, yani zeminde tek başına soyut bir lekeden oluşan, bununla birlikte üzerinden diğer kadrajları kaldırdığımızda kendi başına bir resimsel dili olan lekelerin yine üzerine inşa edilen şemalar ve figürlerden oluşan üçlü bir plastik öge birlikteliğinin mevcudiyeti. Bu üç öge birbirleriyle zaman zaman çakışmakta, zaman zaman da boşluklar oluşturmaktadır. Bu çakışma ve boşlukların yaratmış olduğu titreşimlerle de resimde derinlik anlayışı veya espas yakalanmaktadır. Aslında, bu resimlerde temel sorun bir espas yakalamanın ötesinde, bir istiflemeye dayalıdır. Dolayısıyla, bu resimler için *“bir yüzey resmidir”* diyebiliriz. Çünkü; resim içe doğru değil, zeminden izleyiciye doğru gelen bir boyutta şekillenmektedir.

Buçukoğlu'nun çalışmalarını bir bütün olarak bu açılardan incelediğimizde, resimlerindeki artistik yaklaşımın konu değişse bile, kavram ve plastik boyutunun yani artistik boyutunun değişmediğini görmekteyiz. Bu yüzden Gezi Parkı olaylarını kendi resim diliyle aynı duyarlılıkta işleyebildiğini de söyleyebiliriz.

Aslında sanatta esas olan, neyin yapıldığı değil, nasıl yapıldığıdır. Önemli olan sanatçının özgün bir dil yakalamış olup olmadığıdır. Aksi takdirde sanat bir duygu aktarımının ötesinde bir bilgi aktarımına dönüşmeye başlar ki bu da yaratıcılığın önünü kapatan önemli bir detaydır. Buçukoğlu'nun bundan sonraki diğer çalışmaları da bu çerçevede ele alınarak incelenmeli ve değerlendirilmelidir.

8. SONUÇ

“21. Yüzyıl Türkiye’inde Kitle Ruhu, Eylem ve Propagandanın Sanattaki Yansımaları” çerçevesinde ele alınan araştırmada, bilgi aktarımları, örnekleme ve yorumlarla incelenen kavramların, tarihsel ve günümüz sanat ortamında hangi koşul ve şartlarda ele alındıkları ve sanatçıların eserlerine nasıl yansıdıkları hakkında geniş bir araştırma niteliği söz konusudur. Araştırmanın derin ve kapsamlı incelenmesinde politik ve siyasal açıdan yeni oluşumların, akımların, sanatsal ifade özgürlüklerinin tüm sürece zemin hazırlayan önemli konular olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dünya ve Türkiye eksenindeki sanatsal ifade biçimleri ve özgür tavrın tarihsel süreçte incelenmesi, farklı siyasî görüşlerin, yönetimlerin, politikaların, ülke ve toplumu var eden değerlerin yapılanmasında, bununla birlikte de sürecin devamlılığında etkin bir rol üstlendiğini göstermektedir. Birçok örnekte değindiğimiz konu, farklı akımlarla, bireylerin var ettiği toplumsal düzende, siyasal yaklaşımların, baskıların, yaptırımların, otoritelerin müdahaleci tavrının, bu düzeni nasıl dönüşüme uğrattığının da altını çizmektedir.

Yakın tarihli örneklere başvurularak 21. yüzyıl içinde sınırlandırılan araştırma, sanatın örgördüğü kurallar ve özellikleri ile sanatçılar tarafında ele alınan kavramların etkin rolünün ne kadar etkili olduğunu da göstermektedir. Toplum içinde ortaya çıkan yapıcı tavırdaki her kitlesel oluşum, kendisine ve toplum düzenine ters düşebilecek otoriter yaptırımlara karşı eylemsel bir birlikteliği içermektedir. Bu bağlamda her karşı çıkışın veya tamamen reddedişin bütünüyle doğru olduğunu da savunmak yersizdir. Dayandırılan kaynaklar, toplumun birlik ve bütünlüğünü tehlikeye düşürmeyecek tavırda ele alınmalı, ayrıca bu açıdan ortaya çıkan ve toplumu şekil-

lendiren ifade biçim ve özgürlüklerinin tamamen yapıcı bir tavır içinde şekillenmesi gerekmektedir.

Sanatçıların geliştirdikleri pratikler içinde sanatsal ifade özgürlüğünün hangi yöntem ve tekniklere dayandırıldığına bir önemi yoktur. Asıl önemli olan, topluma fayda sağlayabilecek, bugüne ve geleceğe ışık tutabilecek bir tavrın kalıcı yönüyle varlığını sürdürebilecek olmasıdır. Etkilerini daha net ve samimi hissettiren, kavramları aktarmada daha duyarlı, küreselleşen dünyada güçlü özellikler taşıyan, toplumun bir parçası halinde yaşamdaki konumunu tartışmasız en önemli amaca, toplumun birlik ve bütününe hizmet etmek için kullanan sanat, toplum, birey, ülke, ekonomi, yönetim gibi ayrılmaz bütünlüğe de katkı sağlayacak niteliği yansıtmalıdır.

Konu bağlamında, sosyolojik bir bakış açısıyla ele aldığımız Çağdaş sanat, gerek ekonomik gerekse de politik ortam ile ilişkisi özelinde, politika ve siyaset ikileminde ortaya çıkan yeni kavramlarla incelenmiştir. Bu inceleme 1990 sonrası Türkiye ve dünya genelinde yer bulmuştur. Küreselleşmeyle birlikte değişen sanat pratiklerinin de farklı anlayışlarla neoliberal politikalarda yer bulması ve buna bağlı olarak ta ülke ekonomisinin neden olduğu değişimlerle sosyal yapılanmadaki etkisi de 2000’li yıllarda hissedilmeye başlanmıştır. Sanatın kurumsallaşması ve merkezileşmesi de bu yıllarda etkisini hızlı bir şekilde göstermiştir.

90’lı yılların serbest, bağımsız ve merkez dışı söyleme dayalı oluşumları, içinde buldukları yıllar nedeniyle kültür endüstrisiyle değerlendirildiğinde, kapsamlı sergilerin yanı sıra, bazı kurumların gerek sermaye gerekse de güç odaklı yapılanmalarla sağlam bir zemine oturtulduğunu göstermektedir.

Denetim mekanizmalarının bu zemin üzerindeki etkin rolü, eleştirel bir tutum içinde işlev dışı bırakılan ve dönüşüme uğratılan kültür endüstrisini de var ederek kültürel sermayeleri devre dışı bırakmıştır. Var olan sistemler düşünüldüğünde bugünün Türkiye'si, sanatın varlığının kurumsal imajında etkisini gösteren politikalar ya da büyük sermayelere endeksli sağlam bir araç görevi görmektedir.

Kurumsal kültürün alt başlığı olarak ele almamız gereken bu siyaset mekanizmasında, görsel politika ve eleştirel yaklaşımın, oluşan himaye sistemi içinde çağdaş otoriteyle birlikte tartışılması gerekmektedir. Bunun nedeni, mevcut alanlar içinde yapılmaya başlanan müdahaleci tavrın sorgulanması ve politikaların kurumsal yapısında öne çıkan alternatif oluşumları araştırmayı zorunlu hale getirmesidir. Bu sürecin aşılması için rol üstlenecek avangard girişimin, sanatın ekonomik ve toplumsal açıdan dönüşümüne katkı sağlayacak bir eğilim içinde bulunması, iktidar yapılanmalarının köklü değişimlerini de beraberinde getirdiğini göstermektedir.

1910'lu yıllar itibariyle avangard sol ve halkçı eğilimlerin canlanmaya başlaması, dayatmacı iktidar mekanizmalarıyla etkisini en sert gösterdiği 60'lı yıllara oranla, yine kendisinin oluşturduğu yapıyı yıkarak, bir bakıma modernist dönemi kapatmış ve postmodern iktidarın doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu konu, kültür ve ideolojilerin yıkılmasını ve yeniyi arayan sanatın, karşı karşıya olduğu iktidar dayatmalarında yeni yapılanmaları da şekillendirdiğini gösterirken, diğer taraftan, iktidar mekanizmalarının otorite ile birlikte yeniden ortaya çıkmasını da sağlamıştır.

Güncel-Çağdaş Sanatın Türkiye ekseninde özellikle son yirmi yılına bakıldığında, kendi iç dinamiklerine bağlı bulunduğu kurumsal ya da kültürel ağı incele-

memizi gerektirmektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan yayınlar, sadece son birkaç yılı kapsamanın yanında belli bir artışı da göstermektedir. Bu artış, günümüz sanatında alternatif arayış içinde bulunan sanatçıların eleştirel tavırlarının gündelik yaşamdan, yeni kurumların arkasındaki güçlerden, eleştirilen sistemsiz mekanizmadan nasıl etkilendiğini ve bu örneklemelerin sanatçıları güçlü bir söyleme nasıl yönelttiğini de göstermektedir.

Türkiye’deki sanat ortamı dünya sanatı ile karşılaştırıldığında eleştiri ve alternatif kültürün sanatla kesiştiği noktada son birkaç yılı kapsadığı ve bu noktalarda yaşanan tıkanmaların görsellik bağlamında politik bir söyleme dönüştüğü görülmektedir. Politik söylemleri sergilemek ya da kurumsallaşan güç odaklı mekanizmaların uygun gördüğü yaptırımlara bağlı kalmak, yapılan eleştiriler ekseninde her hangi bir çıkış noktasını bize göstermemektedir. Politik bir görselliği sergilemek için, kurumların ya da güç odaklarının öne sürdüğü şemaya bağlı kalarak eleştirmenin bir çıkış noktası olamayacağını bilincinde olmak gerekmektedir. Özerk ve eleştirel bir sanat ile kültürel oluşum için ilk önce teşhir edilmesi gereken yapılanmaların artışı gözlemlenmelidir. Dün ayırt edilemeyen sınırlarla bugün net bir çizgi çizebilmek, konumu bakımından sanatın müdahaleci “karşı” tavrıyla günümüzde değerlendirilen eleştirel pratiklerin aynı olgular içerisindeki işlevini, ayrıca konunun bir bütün olarak değerlendirilmesindeki etkin rolünü bize bir şans olarak tanımaktadır.

Görüldüğü üzere geldiğimiz nokta, **sanat-hayat** bağlamında sanatçıya ve düşünürü hep aynı soruyu sorgulatmaktadır;

- Sanat nedir?

- Sanatçı kimdir?

Bu soru ve sorgulama Avangardın yüzyılımızda da derinleşerek hüküm sürdüğünün kanıtıdır.

Donald KUSPİT'in şu sözleri, bu durumu açıklar niteliktedir; “Her tür yaratıcılık tamamen izleyiciye dayanır – bu düşünce, izleyicinin kişisel olarak ham halde olan sanatı düşünsel ve toplumsal açıdan incelenmiş sanat haline dönüştürdüğünü savunan Duchamp’tan çıkmıştır” (KUSPİT, 2006, s.195).

O halde, “kitle ruhu, eylem ve propaganda üçgeninde sanat”, izleyen tarafından gerçekleşir diyebiliriz. Çünkü izleyen açısından gerçek gereksinmelere en iyi cevabı ancak sanatın kendisi verebilir.

John BERGER’in dediği gibi; “(...) sanatçıları bir değer yelpazesine sokmak aslında boş ve özentili bir davranıştır. Önemli olan, sanatın cevaplandığı gereksinimlerdir” (BERGER, 2007).

Bu nedenle araştırma içinde ele alınan tüm başlıklar, yakın tarihli örneklerin incelenmesi ve bugünün toplumsal yapısı içinde yer alan sanat özgürlüğünün, sanatçı duruşu ve ifade biçiminin elde edilen bulgular dahilinde birçok yönetime başvurduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak bu araştırma; gelişen ve hızla büyüyen sanat dünyasında toplum/birey/iktidar/yönetim gibi referans oluşumların ortaya çıkardığı sanatsal üretimlere dayanan bir amaç doğrultusunda hazırlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akay, A., Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları, Doğu Batı Yayınları-148, Felsefe-48, Ankara, 2016, s.163.
- Altınok, İ., "Türk Resminin Sorunları – I, II, III", Oluşum, Temmuz – Ağustos, 1971, s. 2.
- Apaydın, H., Köy Enstitülerinde sanat eğitimi, Köy Enstitüleri, amaçlar, ilkeler, uygulamalar, Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı Yayınları, Ankara, 1997, s.92.
- Armağan, İ. (1992). Sanat Toplum Bilimi – Demokrasi Kültürüne Giriş, İleri Kitabevi, İzmir, 1992, s.56-57.
- Batteux, A., "The Fine Arts Reduced to a Single Principle", 1747, s.104.
- Baudelaire, C., Selected Writing on Art and Artists, Londra, 1981, s.435.
- Baudrillard, J., çev. Oğuz Adanır, *Foucault'yu Unutmak*, Doğubatı Yayınları, 2013, s.17.
- Baudrillard, J., çev. Oğuz Adanır, Simülakrlar ve Simülasyon, Doğubatı Yayınları, 3.Baskı, İstanbul, Mayıs, 2005, s.168.
- Baynes, K., çev. Yusuf Atılğan, Toplumda Sanat, Yapı Kredi Yayınları, Sanat-82, İstanbul, Nisan 2012, s.241-244.
- Bek, G., "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Ankara 2007, s.31-33.
- Berger, A.A., Çev. Özgür Emir, Kültür Eleştirisi/Kültürel Kavramlara Giriş, Pinhan Yayıncılık: 24, İnceleme Dizisi: 6, İstanbul, Mayıs 2014, s.64-65-71-72-79-163-164-167.
- Berger, J. (2007). SANAT VE DEVRİM, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, çev. Berker, B., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Castells, M., Çev. Asuman Türkün, Kent Sınıf İktidar, Phoenix Yayınevi: 349, Ankara, Şubat 2014, s.34-35.
- Clark, T., SANAT VE PROPAGANDA, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, çev. Hoşsucu, E., Ayrıntı Yayınları, İstanbul,2004, s.87-88-92-96-99.
- Çalışlar, A., Ulusal Kültür ve Sanat, İstanbul: Cem Yayınevi, 1988, s.75; İpek Aksüğüdür Duben, "Cumhuriyet'te Tenkit", Bilanço'98: Cumhuriyet'in Renkleri,Biçimleri, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1999, s. 166.
- Debord, G., Gösteri Toplumu Ve Yorumlar, Çeviren: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.

- Deleuze, G., *İssız Ada ve Diğer Metinler/Metinler ve Söyleşiler 1953-1974*, çev. Ferhat Taylan, Hakan Yücefer, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.322.
- Dubuffet, J., çev. İsmet Birkan, *Boğucu Kültür*, Dost Yayınları, 2. Baskı, Ankara, Nisan 2010, s.11.
- Ekşioğlu, G.D., *Çizgi-de@Gürbüz Doğan Ekşioğlu Sergi Kataloğu*, Caddebostan Kültür Merkezi, Kadıköy Belediyesi Yayınları, 2014, s. 129.
- Erol, T., “Sanatta Gelenek ve Ulusallık Sorunu”, *Özgür İnsan*, 3, Ağustos 1972, s. 50 – 51.
- Foucault, M., çev. Işık Ergüden, Osman Akınay, *Özne ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları, 2011, s.236.
- Gielen, P., *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı / Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, *Sanatsal Özgürlük ve Küreselleşme*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, Mayıs 2016, s.150.
- Harvey, D., çev. Sungur Savran, *Postmodernliğin Durumu/Kültürel Değişimin Kökenleri*, Metis Yayınları, İstanbul, Kasım 2014, s.17.
- Kıyılı, Y., “Nuri İyem: ‘Amacım Resmi Halka Sevdirmek, Benimsetmektir’ Diyor”, *Yeni Ortam Gazetesi*, 12 Nisan 1973, s. 7.
- Kozanoğlu, C., *1980’lerden 90’lara Türkiye ve Starları Cilalı İmaj Devri*, Dördüncü Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992.
- Kozanoğlu, C., *Pop Çağı Ateşi*, İkinci Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995.
- Kreft, L., Editör: Ali Artun, çev. Elçin Gen, *Sanat Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı / Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, Evrensellik ve Kesinlik, Doğalcılık (Natüralizm) ve Kültürcülük (Kültüralizm), İletişim Yayınları 1312, sanathayat dizisi 14, İstanbul, 2011, s.9-12-45-46-241.
- Kuspit, D. (2006). *SANATIN SONU*, Atölyeyi Terk Edip Yeniden Yapılandırmak, çev. Tezgiden, Y., Metis Yayıncılık, İstanbul, s.195.
- Luhmann, N., *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.
- Marx, K., *Selected writings in sociology and social psychology*, (haz. T.B. Bottomore & m. Rubel, New York: McGraw-Hill, 1964, s.169-170.
- Oğuzkan, F., *Köy Enstitüleri öğretim programı*, Kuruluşunun 50. Yılında Köy Enstitüleri, Eğitim-Der Yayınları. Ankara, 1990, s.12.
- Pye, L., *Politics, personality and nation building: Burma’s search for identity*, New Haven, CT: Yale University Press, 1962, s.121.
- Ranciére, J., *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.49-50-77.
- Sadak, Y., *Ders Notları*, Öteki Yayınevi, 2011.

- Sartre, J.P., *Estetik Üzerine Denemeler*, çev. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, 1998, s.80.
- Shiner, L., *Sanatın İcadı / Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, Sanat ve Kuram Dizisi - 7, Ayrıntı Yayınları: 408, Üçüncü Basım, İstanbul, 2013, s.19-20-22-23-24-26.
- Skinner, Q. *Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi: Ambrogio Lorenzetti*, Dost Kitabevi, (çev. E. Öz), 1. B., Ankara, Mayıs 1999, s.31.
- Tansuğ, S., *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.275-276.
- Terkol, G., *Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Zeynep Günsür, Günümüz Sanatında Kolektif Üretim Biçimleri*, T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi, S.B.E. Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Sanat ve Tasarım Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008, s.118.
- Toksoy, G., “Gezi”nin Görsel Belleği, Görüntülerle (Yeniden) Düşünmek, Gezi ve Sosyoloji Nesneye Yüzleşmek, Nesneyi Kurmak, Ayrıntı Yayınları, 2014, s.330-331.
- Tunalı, İ., “Tarihsel Değişme ve Süreklilik”, Cumhuriyet Gazetesi, 21 Ekim 1973, s.6.
- Wu, Chin-tao, Editör: Ali Artun, çev. Esin Soğancılar, *Kültürün Özelleştirilmesi / 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, Devletin Sanat Alanındaki Rolünün Değişmesi, İletişim Yayınları 1107, sanathayat dizisi 7, İstanbul, 2014, s.22-87-468.
- Wu, Chin-tao, “Embracing the Enterprise Culture: Art Institutions Since the 1980s”, *New Left Review*, Sayı: 230, 1998, s. 28-57.
- Yasa Yaman, Z., “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu”, *Toplum ve Bilim*, 79, 1998, s.96-100-103.
- Yılmaz, A.N., 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset, Ütopya Yayınları: 261 Sanat Dizisi, Kasım 2015, s.56-83-414-415-418-419.
- Zekâ, N., “Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelemler ve Robespierre”, Jameson, Lyotard & Habermas, *Postmodernizm*, Kıyı Yayınevi, İstanbul 1994, s.7-30.
- Zeytinoğlu, E., *İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat*, Sanat ve Kuram Dizisi: 42, Ayrıntı Yayınları: 777, İstanbul, 2014, s.49-59-111-112.

DİPNOT KAYNAKLARI

- ¹ <https://www.turkcebilgi.com/bauhaus#bilgi>
- ² <http://kitleiletisimi.blogspot.com.tr/2013/05/siyasi-propaganda.html>
- ³ https://tr.wikipedia.org/wiki/Burrhus_Frederic_Skinner
- ⁴ https://www.turkcebilgi.com/sanayi-i_nefise_mektebi
- ⁵ https://www.turkcesozlukler.com/köktencilik_kelime_anlami

- ⁶ <https://www.makaleler.com/liberalizm-nedir>
- ⁷ <http://www.cetinozbey.net/?pnum=333&pt=Psikanalitik+kuram>
- ⁸ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Marksizm>
- ⁹ Kıran, Z., “*Sözceleme ve Göztergebilim*”, Dilbilim Araştırmaları, Hacettepe Üniversitesi, 1999, s.93
- ¹⁰ <https://www.frmtr.com/felsefe/4414797-marksist-edebiyat-kurami.html>
- ¹¹ <https://www.cmpe.boun.edu.tr/sites/default/files/aristo.ppt>
- ¹² <https://www.turkcebilgi.com/meta>
- ¹³ https://en.wikipedia.org/wiki/Aaron_Wildavsky
- ¹⁴ <https://www.nedemek.mobi/elitist>
- ¹⁵ <http://kelimeler.net/kolektif-kelimesinin-anlami-nedir>
- ¹⁶ https://tr.wikipedia.org/wiki/Porfirio_Diaz
- ¹⁷ Tansuğ, S., *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.275
- ¹⁸ Jamis, R., çev. Hülya Uğur Tanrıöver (Tufan), FRIDA KAHLO: Aşk ve Acı, Unutulmayan Kadınlar 1, Everest Yayınları, Yayın No: 133, İstanbul, Haziran 2017.
- ¹⁹ <http://www.nedir.com/komunizm>
- ²⁰ Turani, A., “Sanat Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, 8. Basım, İstanbul, Ekim 2000, s. 39
- ²¹ <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar-detay.php?id=75>
- ²² <https://www.guncelkaynak.com/kimdir/margaret-thatcher/>
- ²³ <http://www.filozof.net/Turkce/57-edebiyat/42916-ronald-reagan-kimdir-hayat-doenemi-hakk-nda-bilgi.html?showall=1>
- ²⁴ <https://www.muhasbeturk.org/nedir/subvansiyon-nedir-ne-demek-anlami-tanimi>
- ²⁵ <https://www.turkcebilgi.com/hegemonya>
- ²⁶ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=BA%C5%9EAT
- ²⁷ <http://www.gelisenbeyin.net/platon-eflatun.html>
- ²⁸ Sözen, M., Tanyeli, U., “Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, 11. Basım, İstanbul, Ekim 2011, s.40
- ²⁹ <http://www.filozof.net/Turkce/filozof-biyografi-b/39815-charles-batteux-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html>
- ³⁰ Sözen, M., Tanyeli, U., “Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, 11. Basım, İstanbul, Ekim 2011, s.198
- ³¹ <https://www.turkcebilgi.com/aristokrasi#bilgi>
- ³² <http://depolitizasyon.nedir.org/>

- ³³ Tansuğ, S., *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.276
- ³⁴ Tansuğ, S., *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.275
- ³⁵ <https://www.turkcebilgi.com/modernite>
- ³⁶ Turani, A., “Sanat Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, 8. Basım, İstanbul, Ekim 2000, s.114
- ³⁷ <https://www.turkcebilgi.com/kapital#bilgi>
- ³⁸ <https://www.makaleler.com/proletarya-nedir>
- ³⁹ <https://bilgibirikimi.net/2013/02/12/utopya-nedir-utopya-hakkinda-bilgi/>
- ⁴⁰ <http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=2812>
- ⁴¹ <http://www.sozkimin.com/a/79-walter-benjamin-kimdir-sozleri-ve-hayati.html>
- ⁴² <http://e-okulbilgi.com/karl-marx-kimdir-karl-marxin-hayati-668.html>
- ⁴³ <http://www.nedirnedemek.com/faşist-nedir-faşist-ne-demek>
- ⁴⁴ <https://www.biyografi.net.tr/josef-stalin-kimdir/>
- ⁴⁵ <https://kelimeler.gen.tr/degisinim-nedir-ne-demek-83787>
- ⁴⁶ <https://www.msxlabs.org/forum/felsefe-ww/252452-jacques-ranciere.html>
- ⁴⁷ <https://onedio.com/haber/gizemli-sokak-sanatcisi-banksy-tarafindan-yapilmis-127-yaratıcı-sanat-eseri-336936>
- ⁴⁸ <https://www.makaleler.com/nazizm-nedir>
- ⁴⁹ <https://www.turkcebilgi.com/faşizm>
- ⁵⁰ <http://www.bilgiyay.com/s/844/michel-foucault>
- ⁵¹ <http://www.filozof.net/Turkce/filozof-biyografi-b/39824-henri-baudrillard-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html>
- ⁵² <https://www.turkcebilgi.com/apolitik#bilgi>
- ⁵³ <https://eksisozluk.com/modern-paradigma--3755219>
- ⁵⁴ Sözen, M., Tanyeli, U., “Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, 11. Basım, İstanbul, Ekim 2011, s.262
- ⁵⁵ <http://www.grafikerler.net/illustrasyon-nedir-t257.html>
- ⁵⁶ <https://www.seslisozluk.net/üç-yılda-bir-düzenlenen-gösteri-ya-da-festival-nedir-ne-demek/>
- ⁵⁷ <https://www.ayrintiyayinlari.com.tr/kisi/toby-clark/110>
- ⁵⁸ <https://www.uludagsozluk.com/k/ajitatif/>
- ⁵⁹ <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formların-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>

İNTERNET KAYNAKLARI

- Bayraktar, K.O., <http://sanatatak.com/view/Sanat-ve-Politika-iliskisi-baglaminda-Gezi-Parki-Direnisine-dair-notlar/317> (06.08.2015)
- İz, M.K., <http://sanatatak.com/view/Gezi-Parki-ve-Sanat-I-Sanatin-Sinirlari/321> (06.08.2015)
- İz, M.K., (10.07.2013). Gezi Parkı ve Sanat II: Siyasal Sanat, www.sanatatak.com
- Madra, B., Sanatçının sermayeyle imtihanı, 27.10.2006-
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=202711> 10.09.2011
- Süslü, A., “Cumhuriyet Döneminin Türk Kültürüne Bakışı ve Kültür Politikaları”
<http://www.atam.gov.tr/wp-content/uploads/Azmi-SÜSLÜ-Cumhuriyet-Döneminin-Türk-Kültürüne-Bakışı-ve-Kültür-Politikaları.pdf> (17.07.2017)
- Şahindoğan, B., <http://www.evrensel.net/haber/108477/otoriteye-karsi-sanat> (05.08.2015)
- Şahiner, R., <http://www.rifatsahiner.com/yazilar.html>
- Zizek, S., (2015, 10 Ocak) “Kötüler gerçekten yoğun bir tutkuyla mı dolular?”, News Statesman, çev. Cem Yarar, akt. T24, <http://t24.com.tr/haber/kotuler-gerçekten-yogun-bir-tutkuyla-mi-dolular,283431> (17.07.2017).
- www.arttv.com.tr
- www.lebriz.com
- www.sanatatak.com
- www.piramitsanat.com
- pinarsaracoglu.blogspot.com.tr

ANSİKLOPEDİ, SÖZLÜK, DERGİ

Ansiklopedi

- Akşin, S., (1983). Türk Ulusçuluğu, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi – 7, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, s. 1941 – 1942
- İslimyeli, N., Sanat Terimleri Ansiklopedisi, Ankara Sanat Yayınları, Cilt 2, 1976, s.710

Sözlük

- Sözen, M., Tanyeli, U., “Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, 11.Basım, İstanbul, Ekim 2011, s.198
- Turani, A., “Sanat Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, 8. Basım, İstanbul, Ekim 2000, s.114

Dergi

- Akın, G., Soruşturmamız (Batı etkisi–ulusal sanat soruşturması yanıtları), Dost, Mart 1965, s.7.
- Aslan, S. ve YılmaZ, A., Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm, C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı:2, 2001, s.99-100.
- Bek, G., Çağdaş Türk Sanatında “Ulusallık/Evrensellik” Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Mayıs 2008, Sayı: 17, s.120.
- “The Candidates Respond”, *American Arts*, Cilt:11, Sayı:2, Mayıs 1980, s.21
- Castoriadis, C., “Invention de la Démocratie”, *Le Débat* dergisi, No.38, Ocak-Mart, 1986, Gallimard, s.137.
- Dikmen, B., 2012, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, s.138.
- Gürdaş, B., “1960’larda Türkiye’de Sanatta Ulusallık ve Evrensellik Tartışmaları”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:31, Sayı:1, Haziran 2014, s.181.
- İyem, N., Soruşturmamız (Batı etkisi–ulusal sanat soruşturması yanıtları), Dost, Sayı:5, Mart 1965,s.18.
- Kellner, D., Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası, Doğu Batı Dergisi, Yıl: 4, Sayı:15, 2001, s.187.
- Kongar, E., “Siyaset, Sanat ve Dergiler”, *Milliyet Sanat*, 16, 1981, s.19.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: **Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU**

Doğum Tarihi: **07.04.1982**

Öğrenim Durumu:

Program	Alan	Üniversite	Yıl	Derece
Lisans	Grafik Tasarım	Marmara Üniversitesi GSF	2005	Bölüm 2.'liği
Lisans	Resim	Marmara Üniversitesi GSF	2010	
Yüksek Lisans	Plastik Sanatlar	Yeditepe Üniversitesi SBE	2013	Enstitü 1.'liği
Sanatta Yeterlik/Doktora	Plastik Sanatlar	Yeditepe Üniversitesi SBE	2017	

Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitabında Basılan Bildiriler:

1. “SANATI YÖNETMEK”, Uluslararası Sanat Sempozyumu,
4-7 KASIM 2014 (SÖZLÜ)
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ, Sanat ve Tasarım Fakültesi.
“Kitle Ruhu, Eylem ve Propaganda Üçgeninde Sanatı Yönetmek”

Diğer Yayınlar, Çeşitli Kitap ve Kataloglarda Bölümler, Denemeler, İncelemeler, Eleştiriler:

1. 2014 – “Bire Bir” Karma Sergi Katalog Metni, MEDICA Çağdaş Sanat
2. 2011 – “Çizginin Resmetme Gücü” Hasan Pehlevan “Çizgisel İfade” Kişisel Sergi Katalog Metni, Gallery Merkür
3. 2011 – “bozuMyorum” Sergisi Üzerine..., Deniz Aktaş “bozuMyorum” Kişisel Sergi Katalog Metni, Kent İstanbul Gallery
4. 2011 – “11+22” Karma Sergi Katalog Metni, Akyol Sanat Merkezi

Konferanslar, Konuşmalar, Paneller:

1. “GENÇ AKADEMİSYENLER KONFERANS DİZİSİ”, 15 ARALIK 2014
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ, Güzel Sanatlar Fakültesi.
“Atatürk ve Plastik Sanatlar”

Uluslararası Çalıştaylar:

1. “Uluslararası Kültür Sanat Diyalogları Derneği”, 2. Mehmet Nuri Göçen Sanat Çalıştayı, 20-30 NİSAN 2015
Kuşadası - AYDIN

Projeler ve Bilimsel-Sanatsal Etkinlik Düzenleyicilikleri:

1. “YÜKSEĞE BAKMAK – 2” Yeditepe Üniversitesi GSF Galerisi (02-30 MAYIS 2016)
2. “YÜKSEĞE BAKMAK – 1” Yeditepe Üniversitesi GSF Galerisi (01-29 NİSAN 2016)
3. “FARKINDALIK” Yeditepe Üniversitesi GSF Galerisi (01-31 MART 2016)
4. “ÇİZGİNİN GRAMERİ” Yeditepe Üniversitesi GSF Galerisi (06-27 TEMMUZ 2016)
5. “BİREBİR” MEDICA Çağdaş Sanat (01 ŞUBAT – 01 MART 2014)
6. “YENİ BULUŞMA” Yeditepe Üniversitesi GSF Plastik Sanatlar Bölümü Öğretim Üyeleri Sergisi
ARTİSAN Sanat Galerisi (10-31 OCAK 2013)
7. “11+22” Karma Sergi, AKYOL Sanat Merkezi (08-29 OCAK 2011)

Workshop Katılımı ve Düzenleyicilikleri:

1. 2017 – 11.YUBAT (Yeditepe Üniversitesi Tıp Fakültesi Bilimsel Araştırmalar Topluluğu) Ulusal Tıp Öğrenci Kongresi Kapsamında Mono Baskı Workshop Çalışması
2. 2016 – 21. Uluslararası Workshop, Art Suites Gallery - BODRUM

3. 2016 – “Engelli Öğrenciler Workshop Çalışması”, Portakal Çiçeği Sanat Kolonisi Doğa Park - SAPANCA
4. 2013 – “Mono Baskı Workshop Çalışması”, Yeditepe Üniversitesi GSF (Düzenleyici)
5. 2013 – “HALSA Kırtasiye Workshop Çalışması”, Royal Holiday Palace Lara – ANTALYA
6. 2006 – Prof. Wolfgang Pltz ile “Ödünç Odalar” temalı Özgünbaskı Workshop Çalışması Marmara Üniversitesi GSF

Temsil ve Komisyon Görevleri:

1. 2011 – 2017 Yeditepe Üniversitesi Sergi Düzenleme Kurul Üyeliği

Ulusal ve Uluslararası Jüri Üyelikleri:

ULUSLARARASI

1. 10. PINAR Sanat Haftası / Uluslararası Çocuk Resim Yarışması, BÜYÜKADA SPLENDID HOTEL (20-24 HAZİRAN 2016)
2. “35. PINAR Uluslararası Çocuk Resim Yarışması” Ön Eleme Jürisi, İSTANBUL (16-17-19-20-23 MAYIS 2016)
3. 9. PINAR Sanat Haftası / Uluslararası Çocuk Resim Yarışması, BÜYÜKADA SPLENDID HOTEL (23-27 HAZİRAN 2015)
4. “34. PINAR Uluslararası Çocuk Resim Yarışması” Ön Eleme Jürisi, İSTANBUL (12-13-14 MAYIS 2015)
5. “En güzel Rüyanı Çiz” Uluslararası Çocuk Resim Yarışması, Forum AYDIN (21 NİSAN 2015)
6. “Art QUAKE Istanbul 2014 Uskudar Art Biennale”, İSTANBUL (7 EYLÜL 2014)

ULUSAL

7. 8. PINAR Sanat Haftası / Çocuk Resim Yarışması”, BÜYÜKADA SPLENDID HOTEL (24-28 HAZİRAN 2014)
8. “33. PINAR Çocuk Resim Yarışması” Ön Eleme Jürisi, İSTANBUL (22-23 MAYIS 2014)

Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlara Üyelikler:

1. Grafikerler Meslek Kuruluşu

Ulusal ve Uluslararası Ödüller:

SANAT ALANINDA

1. 2014 – 36. DYO Resim ve Özgünbaskı Yarışması – **BAŞARI ÖDÜLÜ**
2. 2013 – PEKER Sanat Ödülleri – **BAŞARI ÖDÜLÜ**
3. 2013 – 13. Şefik Bursalı Resim Yarışması – **BAŞARI ÖDÜLÜ**
4. 2011 – RH+ArtMagazine Dergisi – **YILIN GENÇ RESSAMI ÖDÜLÜ**
5. 2011 – İstanbul Rotary Sanat Yarışması – **SANAT BÜYÜK ÖDÜLÜ**
6. 2009 – 5.Ulusal Sanat Dünyası Resim Yarışması – **3. 'lük Ödülü**
7. 2009 – 28.Turgut Pura Vakfı Resim Yarışması – **Mansiyon Ödülü**
8. 2008 – GESAM 1. Ulusal ‘‘Esere ve Emeğe Saygı’’ Resim Yarışması – **Mansiyon Ödülü**
9. 2008 – 6.KASDAV Resim Yarışması – **Mansiyon Ödülü**
10. 2007 – 68. Devlet Resim-Heykel Yarışması Özgünbaskı Dalı – **BAŞARI ÖDÜLÜ**
11. 2007 – Artİstanbul 2007 Genç Sanatçılar Resim Yarışması – **Mansiyon Ödülü**
12. 2006 – 4.KASDAV Resim Yarışması – **Jüri Özel Ödülü**
13. 2005 – 3.KASDAV Resim Yarışması – **2. 'lik ödülü**
14. 2000 – 6.İGDAŞ Resim Yarışması – **Mansiyon Ödülü**

GRAFİK TASARIM ALANINDA

15. 2014 – Aydın Efeler Belediyesi Logo Yarışması – **Mansiyon Ödülü**
16. 2013 – Beylikdüzü Belediyesi Logo Yarışması – **Mansiyon Ödülü**
17. 2010 – Gebze Kent Konseyi Logo Yarışması – **1.lik Ödülü**
18. 2010 – Gebze Kent Konseyi Logo Yarışması – **2.lik Ödülü**
19. 2010 – İzmit Gençlik Meclisi Logo Yarışması – **1.lik Ödülü**
20. 2010 – T.C. Gaziantep İl Özel İdaresi Logo Yarışması – **1.lik Ödülü**
21. 2009 – Marka Kent Ölçeğinde Edirne Logo Yarışması – **1.lik Ödülü**

22. 2009 – TMMOB Mimarlar Odası 1999 Depremlerinin 10. Yılında Ulusal Öğrenci Afiş Yarışması – **1.lik Ödülü**
23. 2009 – T.C. Emniyet Genel Müdürlüğü “Çocuk Trafik Kulübü” Logo Yarışması – **2.lik Ödülü**
24. 2009 – Giresun Kent Konseyi Logo Yarışması – **2.lik Ödülü**
25. 2009 – Kocaeli Üniversitesi Tıp Fakültesi Logo Yarışması – **1.lik Ödülü**
26. 2009 – Tunceli Üniversitesi Logo Yarışması – **3. ’lük Ödülü**
27. 2008 – Gemi Mühendisleri Odası Yelken Kulübü Flama Yarışması – **1.lik Ödülü**
28. 2008 – İZODER Karikatür Yarışması – **BTM Özel Ödülü**
29. 2008 – T.C. Trabzon İl Özel İdaresi Logo Yarışması – **2. ’lik Ödülü**
30. 2008 – T.C. Trabzon Valiliği Logo Yarışması – **3. ’lük Ödülü**
31. 2008 – GESAM 1. Ulusal “Esere ve Emeğe Saygı” Afiş Yarışması – **Jüri Özel Ödülü**
32. 2008 – Türkiye Milli Olimpiyat Komitesi Olimpik Sanat Yarışması Grafik Kategorisi – **1.lik Ödülü**
33. 2008 – Özel Bodrum Hastanesi ve Muğla Üniversitesi G.S.F. “Bağımsız Gençlik” Afiş Yarışması – **1.lik Ödülü**
34. 2007 – İnsan Hakları Nerede? Afiş Yarışması – **Mansiyon Ödülü**
35. 2007 – Photoshop Magazin Dergisi Kaplan Görseli Fotomanipülasyon Yarışması – **3.lük Ödülü**
36. 2007 – Photoshop Magazin Dergisi Jabra Bluetooth Görseli Fotomanipülasyon Yarışması – **2.lik Ödülü**
37. 2007 – Photoshop Magazin Dergisi Papağan Görseli Fotomanipülasyon Yarışması – **2.lik Ödülü**
38. 2007 – Kıbrıs Türk Halk Dansları Federasyonu Logo Yarışması – **Jüri Özel Ödülü**
39. 2007 – İzmir Özel Türk Koleji Anaokulları Marka ve Logo Yarışması – **Mansiyon Ödülü**
40. 2007 – KAVAKLIDERE Primeur Şarabı Etiket Yarışması – **Mansiyon Ödülü**
41. 2006 – IV. Yenilenebilir Enerji Kaynakları Sempozyumu (YEKSEM 2007) Logo Yarışması – **1. ’lik Ödülü**

42. 2006 – Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Logo Yarışması – **1. 'lik Ödülü**
43. 2006 – T.C. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı Logo Yarışması – **1. 'lik Ödülü**
44. 2006 – T.C. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı Logo Yarışması – **2. 'lik Ödülü**
45. 2006 – “47. Uluslararası Akşehir Nasreddin Hoca Şenliği” Afiş Yarışması – **1. 'lik Ödülü**
46. 2006 – UNFPA Uluslararası Gençlik Sanat Yarışması “AIDS” Poster Yarışması – **Dünya 2. 'lik Ödülü (New York)**
47. 2006 – DSİ “Su ve Kültür” konulu Afiş Yarışması – **1. 'lik Ödülü**
48. 2005 – Artİstanbul 2005 Genç Tasarımcılar Afiş ve Billboard Yarışması – **1. 'lik Ödülü**
49. 2005 – “Avrupa Yolunda Türkiye” Afiş Yarışması – **3. 'lük Ödülü**
50. 2004 – “6.Uluslararası İzmir Kısa Film Festivali” Afiş Yarışması – **2. 'lik Ödülü**
51. 2004 – Demokratik Çerkez Platformu “ANADİL” konulu Afiş Yarışması – **3. 'lük Ödülü**
52. 2001 – M.E.B. Meslek Liseleri Arası Beceri Yarışması – Grafik Dalı **İstanbul, Marmara ve Türkiye 1. 'liği**

Kişisel Sergiler:

1. 2017 – FMV IŞIK Galeri “**ŞAİRÂNE SERBESTLİK**”
2. 2015 – PLATFORM A By ARMONİ “**GÖRÜNMEYENİ GÖRME**”
3. 2014 – LOTUS Art Shop “**ANLATI**”
4. 2014 – ARTİSAN Sanat Galerisi “**CAM KAFES**”
5. 2013 – HELİKON Sanat Galerisi “**ESKİ-YENİ**”
6. 2013 – GALATEA Art Gallery “**RETRO**”
7. 2012 – ARTİSAN Sanat Galerisi “**ANLATMAK İÇİN YAŞAMAK**”
8. 2012 – LİNART Gallery “**SÖZÜN İZİ**”
9. 2011 – FÜSUN İNAN Art Gallery “**MÜCERRETNÂME**”
10. 2010 – ANEL GRUP GALERİ5 “**ÖZGÜN BASKİRESİM SERGİSİ**”
11. 2010 – DERİNLİKLER Sanat Merkezi “**FLU**”

12. 2009 – T.C. Ziraat Bankası Taksim Tünel Sanat Galerisi “**DÖNÜŞÜM**”
13. 2009 – ARTİSAN Sanat Galerisi “**İZLEK**”
14. 2009 – AKYOL Sanat
15. 2005 – AYDOĞAN Sanat Galerisi
16. 2005 – AKYOL Sanat
17. 2003 – VAKIFBANK Kemal Sunal Sanat Galerisi

Karma Sergiler:

YURTIÇİ

1. 2017 – “İKİ KUŞAK BİR ARADA 3”, Maltepe Belediyesi, TÜRKAN SAYLAN Kültür Merkezi
2. 2016 – “Farklılıklar”, ART 350
3. 2015 – “İKİ KUŞAK BİR ARADA 2”, Kaş Sanat Galerisi
4. 2015 – “İKİ KUŞAK BİR ARADA 1”, İŞ BANKASI İzmir Sanat Galerisi
5. 2015 – “Sınırsız”, SUMMART
6. 2015 – “Sürekli Şimdi”, Niş Art MAÇKA
7. 2015 – “6+1 İhtimal”, Platform A By ARMONİ
8. 2015 – “Soğuk-Ilık-Sıcak”, ArtNext İstanbul
9. 2015 – Uluslararası Kültür Sanat Diyalogları Derneği “2. Mehmet Nuri Göçen Sanat Çalıştayı” Sergisi, Double Tree By Hilton
10. 2014 – “İlk Yaz”, Platform A By ARMONİ
11. 2014 – “Karşılaşma”, Peker Sanat Galerisi
12. 2014 – “BİREBİR”, MEDICA Çağdaş Sanat
13. 2013 – “Küçük İşler-II”, KAV Genç Sanat Galerisi
14. 2013 – “Yeniye Aramak”, ARMAGGAN Art & Design Gallery
15. 2012 – “Büyük Buluşma 2012 / Öğretim Elemanları Sergisi”, Sakarya Üniversitesi
16. 2011 – “Dün / Bugün / Yarın”, ARTİSAN Sanat Galerisi
17. 2011 – “UPSD Genç Etkinlik 5”, MKM
18. 2011 – “Karma Sergi”, Fusun İnan Art Gallery
19. 2011 – İstanbul Rotary Sanat Ödülü ve Sergisi, Teşvikiye IŞIK GALERİ
20. 2011 – “Tılsımlı Haller”, The Marmara Pera
21. 2010 – “Kağıt İşler” Sergisi, UPSD Sanat Galerisi

22. 2010 – “Genç Yorumlar” Sergisi, KARE Sanat Galerisi
23. 2010 – “Genç-Yeni-Farklı” CDA Projects, Casa Dell’ Arte 2010 – “Önerme IV”, PG Art Gallery
24. 2010 – “Genç Ustalar/Usta Gençler” Çağdaş Türk Resminin Genç Kuşağı, Beşiktaş Çağdaş
25. 2010 – “Atölye İzleği 2” Resim Sergisi, Caddebostan Kültür Merkezi
26. 2009 – “Çizginin Grameri” Desen Sergisi, Marmara Üniversitesi G.S.F.
27. 2009 – 28. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi
28. 2009 – Galeri Binyıl “Haftanın Sanatçıları Yaz Seçkisi 1” Sergisi
29. 2009 – DTGYO - MÜGSF Mezunlar Sergisi
30. 2009 – “21.yy Uluslararası Genç Sanatçılar Sergisi”, Caddebostan Kültür Merkezi
31. 2009 – Türk-İslam Eserleri Müzesi Sanat Galerisi
32. 2009 – Cemal Reşit Rey Sergi Salonu
33. 2009 – “Atölye İzleği” Resim Sergisi, Caddebostan Kültür Merkezi
34. 2007 – Teşvikiye Sanat Galerisi “Genç Sunum” Sergisi
35. 2007 – Yeminli Mali Müşavirler Sanat Galerisi
36. 2006 – Prof. Wolfgang Plitz ile “Ödünç Odalar” temalı Özgünbaskı Workshop Sergisi
37. 2006 – 25. Grafikerler Meslek Kuruluşu Sergisi
38. 2004 – MÜGSF Öğrenci Çalışmaları Sergisi
39. 2003 – MÜGSF Öğrenci Çalışmaları Sergisi

YURTDIŞI

40. 2017 – “Imago Mundi – Luciano Benetton Collection, Mediterranean Routes”, Zisa, Zona Arti Contemporanee (**Palermo-İTALYA**)
41. 2015 – Instituti Junus Emre, Qendra Kulturore Turke Tirane (**Tiran – ARNAVUTLUK**)
42. 2014 – Corinne / Pinelo Art Gallery (**Alexandroupolis / Evros - YUNANİSTAN**)
43. 2014 – Expo Diaspora Galerie-B (Bocholt-ALMANYA)
44. 2014 – II. Uluslararası Çağdaş Balkan Sergisi “MocT / Bridge / Köprü” Informative Cultural Center in Skopje (**Üsküp-MAKEDONYA**)

45. 2012 – Scope BASEL (**Basel-İSVİÇRE**)
46. 2011 – De Istanbul A Barcelona (**Barcelona-İSPANYA**)
47. 2009 – The international art exchange exhibition (**Incheon-GÜNEY KORE**)
48. 2008 – IOC Uluslar arası Olimpiyat Komitesi ’’Olimpik Spor ve Sanat’’ Yarışması Sergisi (**Lozan- İSVİÇRE**)
49. 2007 – Kıbrıs Türk Halk Dansları Federasyonu Logo Yarışması Sergisi (**K.K.T.C.**)
50. 2006 – UNFPA Uluslararası Gençlik Sanat Yarışması ’’AIDS’’ konulu Poster Yarışması Sergisi (**New York- ABD**)
51. 2005 – ’’Avrupa Yolunda Türkiye’’ Afiş Yarışması Sergisi (**AB Ülkeleri**)

Uluslararası Bienal, Trienal:

1. 2010 – 5. Uluslararası Öğrenci Trienali, M.Ü. Toptaşı Valide-i Atik Külliyesi
2. 2006 – 4. Uluslararası Öğrenci Trienali, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
3. 2003 – 3. Uluslararası Öğrenci Trienali, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Uluslararası Sanatsal Etkinlik, Fuar, Festival, Proje:

1. 2016 – ISTANBUL CODEX / Contemporary Artists From Turkey / LUCIANO BENETTON COLLECTION - İTALYA
2. 2014 – CONTEMPORARY İSTANBUL
3. 2013 – Ege Art Sanat Günleri / İZMİR
4. 2012 – ODTÜ 13. Sanat Festivali
5. 2012 – Stars of İstanbul ‘‘Çocukların Geleceği Parlasın’’ Projesi
6. 2011 – Art Beat İstanbul
7. 2011 – Art Alaçatı Summer Fest
8. 2011 – Alaçatı Port Hotel, Sanatçı Odaları Projesi
9. 2009 – Artist2009 / 19.Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı
10. 2008 – Art Bosphorus 2008

11. 2008 – Kadıköy’de “Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesi” Projesi Sergisi,
Kadıköy Meydanı
12. 2007 – Artİstanbul’07 Sanat Fuarı

İletişim Bilgileri:

Atölye: Hasan Cevdet Paşa Sokak, Mim Apt. No:8 D:4 Nişantaşı/İSTANBUL
0535 649 73 19
seyitbucukoglu@gmail.com
www.smbucukoglu.com