



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Grafik Anasanat Dalı

**SANATTA PROTEST TAVRIN GELİŞİMİ VE BİR GRAFİK TASARIM
UYGULAMASI**

Sare Şeyma ERSÖZ

Yüksek Lisans

Ankara, 2021



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Grafik Anasanat Dalı

SANATTA PROTEST TAVRIN GELİŞİMİ VE BİR GRAFİK TASARIM
UYGULAMASI

Sare Şeyma ERSÖZ

Yüksek Lisans

Ankara, 2021

SANATTA PROTEST TAVRIN GELİŞİMİ VE BİR GRAFİK TASARIM UYGULAMASI

Danışman: Doç. Müge Burcu ŞEN

Yazar: Sare Şeyma ERSÖZ

ÖZ

Sanat alanında her zaman var olan iktidar ve tahakküm yapıları, sanatın özgür yapısıyla çeliştiği için bu durum sanatçıları protest bir tavır takınmaya sürüklemiştir. Hem sanatı özgürleştirme hem de bireysellikten öte toplumla birleşme idealiyle sanatçıların bu tavrı 20. yüzyılla birlikte görünür hale gelmiştir. Kendi öncülerinin önyargılarını onaylamayan sanatçılar kendi alanlarında belli özgürlükleri elde ettikten sonra modern dünya toplumunun tepkisizliğini aşacak çalışmalar üretmiştir. Bu tezde, 21. yüzyılın muhalif sanatçılarının güncel pratiklerinde bu başkaldırının izini küresel toplum problemleri bağlamında sürmek amaç edinilmiştir.

Belirlenen toplumsal problemler göç, savaş, tüketim kültürü ve çevresel yıkımdır. Aktüel dünyaya egemen sınıfın düşüncelerinin ve eylemlerinin sebep olduğu bu yanlışları aşma olanağını arzulayan sanatçılar günümüzde birer aktiviste dönüşmüştür. Tezin üçüncü bölümünde; ele alınan problemleri görünür kılmak için, sanat politika ve toplum çerçevesinde çalışmalar yapan günümüz sanatçılarının didaktik üsluptan uzak protest işleri incelenmiştir.

Diğer bir taraftan tasarım alanının kamusal alandaki gücü tartışılmaz derecede büyüktür. Peki, iktidarın elindeki tüketim kültürüne hizmet eden bu alanda, toplumla iletişime geçecek, toplumsal problemlere duyarlı protest tasarımlar olanaklı mıdır? Tezin son bölümünde bu soru ışığında, tarihsel altyapıdan elde edilen verilerle uygulama çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Protest tavır, avangard, toplumsal hareketler, göç, savaş, tüketim kültürü, çevresel yıkım, afiş.

DEVELOPMENT OF PROTEST ATTITUDE IN ART AND A GRAPHIC DESIGN APPLICATION

Supervisor: Assoc. Prof. Mge Burcu ŞEN

Author: Sare Şeyma ERSZ

ABSTRACT

Because of the contradiction of the power structures with the free nature of art, the artists tended to build an attitude of protesting. This attitude started to appear in the 20th century due to the goals of artists to make the art 'free' and to unite it with the society rather than individualist stance. The artists that refuse the prejudices of their pioneers, have produced works which broke the unresponsiveness of the modern world after obtaining some freedom in their fields. In this article, it's aimed to track down this protest attitude in the contemporary practices of artists of the 21st century in the context of world-wide social problems.

Mentioned world-wide problems are immigration, war, consumer culture and environmental destruction. These artists that are willing to adjust the misconceptions reasoned by the ideas and the actions of the sovereign class in the actual world, have transformed into "the activists ". At the third part of the thesis, the works of protest artist's which have been producing in terms of art, politics and society also which have distant from didactic style of contemporary artists have been examined to reveal the problems mentioned above.

On the other hand, design has an indisputable huge power in the public sphere. Well, is it possible to build protest designs that are sensitive about the social problems and will improve communication with the society in the field which has been serving according to consumer culture handled by the political power. At the end of the thesis, led by this question, applications have been done by the data obtained from historical background.

Keywords: Protest attitude, avant- garde, social movements, immigration, war, consumer culture, environmental destruction, poster.

TEŞEKKÜR

Sadece tez yazım sürecimde değil, lisans eğitimimden itibaren hayatıma dokunan, sahip olduğu geniş perspektifiyle ufkumu genişleten sevgili danışmanım Doç. Müge Burcu ŞEN'e en içten teşekkürü borç bilirim. Bu süreçte ilgisi ve desteğiyle motivasyon kaynağım olmuş; değerli geri bildirimleri, yönlendirmeleri ve önerileriyle yolumu aydınlatmıştır.

Jürimde yer alan Prof. Özden Pektaş Turgut ve Dr. Öğr. Üyesi Halime Türkkın'a tezimi özenle inceledikleri ve tezimi nitelikli bir noktaya taşıyan kıymetli geri bildirimleri için çok teşekkür ederim.

Bu sürecin sonuna doğru tanıştığım, akademik hayatımın ilk adımlarında bana yardımcı olup motive eden Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Şahin ve Dr. Öğr. Üyesi Güven Meral'e, ayrıca değerli deneyimlerini aktaran Arş. Gör. Fatoş Çakıcıoğlu İlhan ve Arş. Gör. Ramazan Güler'e teşekkür ederim.

Tanıştığımızdan bu yana benzer zorlu süreçlerden beraber geçtiğimiz arkadaşım Arş. Gör. Hilal Sansar'a her zaman yanımda olduğu ve her türlü desteği için teşekkür ederim. Yine bu süreçte beni yalnız bırakmayarak sürekli motive eden arkadaşlarım Rukiye Akkaya, Tuğçe İşcan, Gülşah Akdemir ve Celile Aydın'a yanımda oldukları için teşekkürü borç bilirim. Aynı gün başarıyla savunma sınavını geçtiğimiz arkadaşım Gizem Arslan'a birlikte katıldığımız tez görüşmelerinde değerleri fikirlerini belirterek beni motive ettiği için teşekkür ederim.

Her zaman ideallerimin ve hayallerimin peşinden koşmama olanak sağlayarak her türlü desteği veren değerli annem Meltem Ersöz ve babam Hasan Ersöz'e, gösterdikleri şefkat, ilgi ve sabır için, canım kardeşim Bilal Adahan Ersöz'e bu zorlu dönemde beni güldürebilen tek kişi olduğu için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Son olarak hayatım boyunca maddi manevi her türlü desteklerini hissettiğim dedem Sami Ayık ve anneannem Dönüş Ayık'a her zaman yanımda oldukları için özellikle teşekkür ederim.



Canım abim Emre Külâl ERSÖZ'e...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: SANATTA PROTEST TAVIR	4
1.1. PROTESTO KAVRAMI	4
1.2. PROTEST TAVRIN SANATTAKİ YANSIMALARI	5
1.2.1. İki Dünya Savaşı Arasında Sanatta Protest Tavır (1914-1945)	8
1.2.2. Savaş Sonrası Protest Tavır	20
2.BÖLÜM: MODERN TOPLUM SORUNLARI VE SANAT İLİŞKİSİ	31
2.1. SANAT VE TOPLUM	31
2.2. KÜRESEL TOPLUM SORUNLARI.....	32
2.2.1. Göç	32
2.2.2. Tüketim Kültürü.....	34
2.2.3. Savaş.....	38
2.2.4. Çevresel Yıkım.....	39
2.3. TOPLUMSAL HAREKETLER.....	43
3. BÖLÜM: TOPLUMSAL SORUNLARA KARŞI GELİŞEN PROTEST SANAT	46
3.1. GÜNÜMÜZDEKİ SANATÇILARIN TOPLUMSAL SORUNLARA YAKLAŞIMI	47
3.1.1. Banksy	47
3.1.2. Ai Weiwei	52
3.1.3. The Yes Men	56
3.1.4. Indecline	57

3.2. TOPLUMSAL HAREKETLERDE YARATICI EDİM	59
3.3. PROTEST SANATIN TOPLUMSAL OLAYLARDAKİ ROLÜ ve TOPLUMDAKİ ETKİLERİ.....	63
4. BÖLÜM: UYGULAMA	65
4.1. 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE PROTEST ÇALIŞMALARDAN ELDE EDİLEN BULGULAR.....	65
4.2. AFİŞ SANATININ TARİHİNE KISA BAKIŞ.....	66
4.2.1. Toplumsal Problemlere Karşı Oluşan Afiş Örnekleri	69
4.3. PROTEST TAVIR ÖZELİNDE AFİŞ TASARIM AŞAMALARI.....	73
4.3.1. Göç Konulu Afiş Tasarımı	74
4.3.2. Tüketim Kültürü Konulu Afiş Tasarımı.....	79
4.3.3. Savaş Konulu Afiş Tasarımı.....	80
4.3.4. Çevresel Yıkım Konulu Afiş Tasarımı	83
SONUÇ	85
KAYNAKLAR.....	90
ETİK BEYANI.....	97
YÜKSEK LİSANS ORJİNALLİK RAPORU	98
MASTER'S ORIGINALITY REPORT	99
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	100

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Banksy. Çöpteki Aşk / Love is in the Bin. Erişim: 11.10.2020.
<https://news.sky.com/story/banksy-painting-girl-with-red-balloon-self-destructs-after-1m-sale-at-sothebys-11518809> 7
- Görsel 2.** Marcel Duchamp. Çeşme / Fountain. Erişim: 11.10.2020.
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>
..... 10
- Görsel 3.** Hannah Höch. Cut with the Cake-Knife. Erişim: 09.11.2020.
<https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-cut-with-the-dada-kitchen-knife-through-the-last-weimar-beer-belly-cultural-epoch-in-germany> 13
- Görsel 4.** Marcel Duchamp. Şişe Askısı / Porte-Bouteilles. Erişim: 9.05.2020.
<https://www.artic.edu/articles/698/marcel-duchamps-bottle-rack>..... 14
- Görsel 5.** André Masson. Otomatik Çizim / Automatic Drawing. Erişim: 13.05.2020.
<https://www.pinterest.cl/pin/311733605450698869/> 16
- Görsel 6.** Meret Oppenheim. Tüylü kahvaltı/Le Déjeuner en Fourrure. Erişim: 13.10.2020.
https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/..... 17
- Görsel 7.** René Magritte, İmgelerin İhaneti/ La Trahison des Images. Erişim: 13.10.2020.
<https://www.sanatabasla.com/2013/01/goruntulerin-ihaneti-the-treachery-of-images-magritte/> 17
- Görsel 8.** Second Spring Exhibition of the OBMOKhU (Society of Young Artists). Erişim:19.10.2020.
https://monoskop.org/File:Second_Spring_Exhibition_of_OBMOKhU_Moscow_May-June_1921.jpg..... 19
- Görsel 9.** El Lissitzky, Beat the Whites with the Red Wedge. Erişim: 09.11.2020.
<https://www.dailyartmagazine.com/beat-the-whites-with-the-red-wedge/> 20

Görsel 10. Andy Warhol. Campbell's Soup Cans. Erişim: 13.05.2020. https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/	22
Görsel 11. Donald Judd. İsimsiz / Untitled. Erişim: 15.05.2020. https://www.newyorker.com/magazine/2020/03/09/the-cold-imperious-beauty-of-donald-judd	24
Görsel 12. Joseph Kosuth. Bir ve Üç Sandalye / One and Three Chairs. Erişim: 17.10.2020. https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/	26
Görsel 13. John Latham. Chew and Spit: Art and Culture. Erişim. 31.10.2020. http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2016/03/john-latham-art-and-culture.html	27
Görsel 14. Unknown Artist. Under the paving Stones, there is a beach! / Sous les pavés, la plage!. Erişim: 18.10.2020. https://www.theartstory.org/movement/situationist-international/artworks/	30
Görsel 15. Banksy. Napalm Girl. Erişim: 29.11.2020. https://www.pinterest.co.uk/pin/495396027757883885/	48
Görsel 16. Banksy. Truf War isimli sergisinden görüntü. Erişim: 27.11.2020. https://banksyunofficial.com/tag/banksy-turf-war/#jp-carousel-1192	49
Görsel 17. Banksy. Truf War isimli sergisinden görüntü. Erişim: 27.11.2020. https://banksyunofficial.com/tag/banksy-turf-war/#jp-carousel-1192	49
Görsel 18. Banksy. Erişim: 29.11.2020. https://www.banksyprints.com/banksy-migrant-child-piece-partially-submerged-in-venice-flooding-disaster/	51
Görsel 19. Banksy. Erişim: 29.11.2020. https://middle-east-online.com/en/banksys-overloaded-migrant-rescue-boat-gets-italys-help	52
Görsel 20. Ai Weiwei. Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo. Erişim: 5.12.2020. https://elephant.art/coca-cola-meets-china-ai-weiweis-subversive-symbolism/	53

- Görsel 21.** Ai Weiwei. Law of Journey. Erişim: 5.12.2020.
<https://mymodernmet.com/ai-weiwei-law-of-the-journey/> 54
- Görsel 22.** Ai Weiwei. Estalasyondan görüntü. Erişim: 07.12.2020.
<https://www.lissongallery.com/exhibitions/ai-weiwei-roots#:~:text=2%20October%20%E2%80%93%20November%202019>
step-on-life-size-bombs-and-missiles-at-the-imperial-war-museum 55
- Görsel 23.** Ai Weiwei. History of Bombs. Erişim: 06.12.2020.
<https://euro.harlequinfloors.com/en/news/attention-underfoot-as-you-step-on-life-size-bombs-and-missiles-at-the-imperial-war-museum> 56
- Görsel 24.** The Yes Men. Irak'taki savaşın bittiğine dair yayınladıkları sahte haber. Erişim: 07.12.2020. <https://theyesmen.org/project/nytimes> 57
- Görsel 25.** Indecline. This Land Was Our Land graffiti çalışması. Erişim: 08.12.2020. <http://www.phatbeatz.cz/indecline-this-land-was-our-land> 58
- Görsel 26.** Indecline. Indecline'nın tahrip ettiği reklam panolarından biri. Erişim: 08.12.2020. <https://news.artnet.com/art-world/indecline-trump-immigration-billboard-1307870> 59
- Görsel 27.** The Illuminator, OWS Bat Signal. Erişim: 12.12. 2020. <http://theilluminator.org/ows-bat-signal/> 60
- Görsel 28.** Duran Adam performansı. Erişim: 15.12.2020. <https://www.cnnturk.com/2013/turkiye/06/18/taksimde.duran.adam.eylemi/712011.0/index.html> 61
- Görsel 29.** Unknown Artist. Syria Game By Google. Erişim 15.12.2020. https://creativememory.org/en/archives/?fwp_categories=graffiti&fwp_keywords=bombing-en 63
- Görsel 30.** Unknown Artist. Uçaklarınız hayallerimizi bombalayamaz / Your Planes Cannot Bomb Our Dreams. Erişim: 15.12.2020. https://creativememory.org/en/archives/?fwp_categories=graffiti&fwp_keywords=bombing-en 63

- Görsel 31.** Alfred Leete. Lord Kitchener Wants You. Erişim: 22.10.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Lord_Kitchener_Wants_You 67
- Görsel 32.** James Montgomery Flagg. I Want You for U.S. Army. Erişim: 20.10.2020. <https://illustrationchronicles.com/I-Want-YOU-The-Story-of-James-Montgomery-Flagg-s-Iconic-Poster> 67
- Görsel 33.** Dmitry Moor. What have you done to help the front?. Erişim: 22.10.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Lord_Kitchener_Wants_You#/media/File:Dmitry_Moor_1941_What_have_you_done_to_help_the_front.jpg 67
- Görsel 34.** Tadeusz Trepkowski. Hayır! / Nie!. Erişim: 06.01.2021. <https://tr.pinterest.com/pin/399553798174361938/> 69
- Görsel 35.** Hans Erni. No Atomic War. Erişim: 06.01.2021. <https://movieposters.ha.com/itm/movie-posters/miscellaneous/atomkrieg-nein-atomic-war-no-switzerland-1954-full-bleed-propaganda-poster-355-x-50-hans-erni-artwork/a/7128-86548.s> 69
- Görsel 36.** Daysi García, 1969. Erişim: 14.11.2020. <https://rebuild-foundation.org/announcing-tricontinental-66-and-other-acts-of-liberation/> 70
- Görsel 37.** Artists Poster Committee of Art Workers Coalition. Q. And Babies? A. And Babies?. Erişim: 15.11.2020. <https://americanart.si.edu/artwork/q-and-babies-and-babies-111524> 70
- Görsel 38.** Wes Wilson, 1969, Erişim: 11.11.2020. <https://tinyurl.com/y32a29xa> 71
- Görsel 39.** Atelier Populaire. Genç Ol ve Kapa Çeneneni. Erişim: 15.11.2020. <http://collection-politicalgraphics.org/detail.php?module=objects&type=browse&id=1&term=Paris+1968&page=1&kv=9650&record=20&module=objects> 71
- Görsel 40.** Atelier Populaire. Mücadele Devam Ediyor. Erişim: 15.11.2020. <http://collection->

politicalgraphics.org/detail.php?module=objects&type=browse&id=1&term=Paris+1968&page=1&kv=9653&record=23&module=objects.....	71
Görsel 41. Atelier Populaire. Basın: Yutmayınız. Erişim: 15.11.2020. http://collection-politicalgraphics.org/detail.php?module=objects&type=browse&id=1&term=Paris+1968&page=1&kv=9647&record=17&module=objects.....	71
Görsel 42. Robet Rauschenberg. Dünya günü 22 Nisan. Erişim: 15.11.2020. http://collection-politicalgraphics.org/detail.php?term=earth+day&module=objects&type=keyword&x=0&y=0&kv=41674&record=7.....	72
Görsel 43. Savile Lumley. Dady, what did you do in the Great War? Erişim: 16.11.2020 https://tinyurl.com/y5ybyh7q	72
Görsel 44. Chips Mackionlty ,Toni Robertson, (Earthworks Poster Collective). Dady, what did you do in the Nuclear War?. Erişim: 16.11.2020 https://www.awm.gov.au/collection/C102631	72
Görsel 45. Mülteci konulu afiş tasarımlarının dijital eskiz aşamaları.....	74
Görsel 46. Mülteci konulu birinci afiş tasarımı son hali.....	75
Görsel 47. Mülteci konulu ikinci afiş tasarımı son hali	77
Görsel 48. Tüketim kültürü konulu serinin eskizi.....	79
Görsel 49. Tüketim kültürü konulu afiş tasarımı.....	79
Görsel 50. Savaş konulu serinin eskiz aşaması	80
Görsel 51 Savaş konulu afiş tasarımı.	84
Görsel 52. Çevresel yıkım konulu afişte gerekli koşulları sağlamadığı için elenen eskiz.....	82
Görsel 53. Çevresel yıkım serinin eskiz aşaması	82
Görsel 54. Çevresel yıkım konulu afiş tasarımı	82

GİRİŞ

'Başkaldırıyorum öyleyse varız' diyen, Camus'e göre, başkaldıran insan, 'hayır' diyebilendir (Camus, Başkaldıran İnsan, 2014). Sanatçıların da, iktidarın tahakkümü altında olan sanatı özgürleştirme arayışına bu başkaldırı öncülük etmiştir. Herbert Marcuse; "Karşı Devrim ve Başkaldırı" adlı sanattaki protesto geleneğini; sanatın kendi dünyasında verili olanı olumsuzlayarak, sanatçıların kendi hakkı olanı ısrarla istemesi olarak açıklamıştır (Marcuse, 1991). Her türlü baskıdan arındırılmış, dünyayı kavrayan sanat idealini düşleyen sanatçılar bunu gerçekleştirmek için protest bir tavır takınmıştır.

Nasıl ki, toplumsal tarihimizi protestolar şekillendirmişse, günümüz sanat tarihi yazınında da aynı işleyişin sürdüğü görülmektedir. Sanat tarihinin bazı dönemlerini konformizm karşıtı sanatçıların karşı çıkışları şekillendirmiştir. Dolayısıyla tezin ilk bölümünde protesto kavramından giriş yapılmış, sonrasında bu kavramın sanat tarihindeki konumu incelenmiştir. Camus'nün "Yaratma ve Devrim" (Camus, 2015) adlı makalesinde yer alan, sanatta isyanın gerçek yaratma ediminde tamamlandığı ve sürdürüldüğü fikrinden yola çıkarak sanatın kendi içinden protest örneklerle protesto kavramının sanat tarihindeki konumu temellendirilmiştir.

Tez 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden başlayarak günümüze kadar olan süreç ile sınırlandırılmıştır. Çünkü 20. yüzyıl, dünya savaşlarının gerçekleştiği, endüstrileşmenin getirdiği modern yaşamın buhranlarının her alanda yaşandığı çalkantılı bir dönemdir. Bu dönemi aydınlatmak için yayınlanan manifestolardan yararlanılmıştır. İlk olarak Fransız Devrimi'yle birlikte ortaya çıkan bu manifestolar doğası gereği protest olduğu için bu dönemi anlama açısından başvurulacak en önemli kaynaklardır. "Çünkü manifestonun tarihi, hem siyasi hem de sanat manifestolarını birbirlerine bağlayan çifte bir tarihtir" (Puchner, 2012, s. 27). Bu tür, 20. yüzyılda sanatta öncü rolünü üstlenen avangard ile birlikte tekrar canlanmış ve sanatta yerini almıştır. Kanonik sanat tarihi izleğinde göz ardı edilen tarihsel avangard ve neo-avangard akımlar ışığında protestonun izi bu bölümde sürülmüştür.

Tarihsel avangardlardan; Dada, Gerçeküstücülük ve Konstrüktivizm, neo-avangardlardan ise Pop art, Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Sitüasyonist

Enternasyonal ele alınmıştır. Bu akımlarda protest tavır ortaktır. Sanattaki normları yıkmalarında bu muhalif yaklaşımın önemi büyüktür. İktidarın varlığını işaret eden estetik konusunu reddederek sanatın büyümlü halesini yıkıma uğratmışlardır. Sanat üretimlerini; şaşkırtma, mizah, absürtlük gibi daha önce sanatta görülmemiş unsurlarla harmanlayarak kanonik sanat tarihinde yeni bir çağ başlatmışlardır.

İkinci bölümde ise sosyolojik bir perspektiften yararlanarak sanat ve toplum ilişkisine değinilip günümüz toplum sorunları ele alınmıştır. Sanatta yaşanan değışimler toplumların geçirdiğı değışimlerden ayrı tutulamadığı için ikisi arasındaki sentez birçok durumu açıklığı kavuşturmuştur.

Tezin üçüncü bölümünde ise belirlenen toplumsal sorunlara karşı gelişen sanatsal protestolar ele alınmıştır. Sanatı hapsediğı kurumlardan kurtaran sanatçılar, sanatı fikirlerini yansıtan, eleştirel bir silah olarak kullanmaya başlamıştır. Estetik algının ötesini amaçlayan bu sanatçıların eserleri yaratıldığı döneme ışık tutan bir nevi tarihsel belge niteliğı taşımaktadır. Bu eserler, buldukları zamanı aşip aktarıldığı her yüzyılda güncelliğini korumaya devam etmekte ve yeni anlamlar kazanmaktadır. Bunun temelinde dert edindikleri konuların hala güncelliğini koruması yatmaktadır. Çünkü mükemmel toplum idealine ulaşılmadıkça, bir toplumun yaşadığı sorunlar dönüşüme uğrasa da temelde aynıdır.

Bu bölümde günümüz küresel ayaklanmalarında, yaratıcı eylem pratiğı üzerinden avangard sanatın izi sürülmüştür. İnsanların eylemlerinin sonuçları olan toplumsal problemlere sessiz kalamayan protest sanatçılar, güncel toplumsal meselelerin içinde yer almaya başlamıştır. Dolayısıyla bugün için bir avangard sanat mümkünse o da bu kolektif eylemlerde yaşamaktadır.

Sanatçı Piero Manzoni 1985 “Özgür Boyut” sergi katalog yazısında “Yeni koşullar ve sorunlar, farklı yöntemler ve ölçüler ve özgün çözümler bulma zorunluluğunu içerir. İnsan, sadece koşup sıçrayarak yerden ayrılamaz, kanatlara ihtiyacı olur. Değişim yeterli değildir; dönüşümler bütünsel olmalıdır” (Manzoni, 2015, s. 765) diye yazmıştır.

Tarihsel avangard, sanatın kurumlaşmasıyla birlikte hayat pratiğıyle ilgisi kalmamasını olumsuzlamıştı ve sanat- hayat birlikteliğini hedeflemiştir. Bugün için bu bütünleşme eylem, sanat ve politika üçgeninde mümkün olmuştur. Sanatçıların

yapıtları bilinen anlamda sanat olmaktan çıkmış ve sanat dünyasıyla akademinin sınırlarını aşan bir sanat pratiği doğmuştur.

Tezin uygulama bölümünü kapsayan son bölümünde ise tez boyunca ele alınan geçmişten günümüze sanattaki protest tavrın grafik tasarımdaki izdüşümleri ışığında grafik tasarımın olanaklarını kullanarak ortaya protest afiş tasarımları koymak amaç edinilmiştir. Tasarlanan afişler ikinci bölümde ele alınan toplumsal problemler için gerçekleştirilmiştir.

Tasarım ve sanat kaygısının ortak ürünü afişler toplumsal sorunlara ayna tutabilecek en iyi araçtır. Basılı ya da dijital halde hayatımızın büyük bir kısmında yer alır ve dünyada yanlış olduğu düşünülen, fikirleri topluma iletecek etkili araçlardan biridir. Protest sanatçı ve tasarımcılar yarattıkları dolambaçsız, cesaretli tipografik öğeler ve güçlü imgeler aracılığıyla toplumla iletişim kurarlar.

Grafik tasarım ise doğası gereği toplumları yönlendirme gücüne sahiptir. Tasarımcının da kendi imgesini yaşadığı çağdan soyutlamayıp bu gücü kullanması, toplumda yaşanan olayları dert edinmesi; tasarımcının sorgulayıcı ve çözüm üretici kimliğe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu açıdan topluma ve toplumsal olaylara duyarsız kalmayarak yeni eylem olanakları yaratır.

1.BÖLÜM: SANATTA PROTEST TAVIR

Bu bölümde öncelikle protesto kavramı tanımlanmış daha sonra sanat alanında hangi şekillerde var olduğu ele alınmıştır. Protest sanat akımları bağlamında bu tavır tarihsel bir sürece oturtulmuştur. Akımların bu tavırla sanat tarihine hangi katkıları sağladıklarına değinilmiştir.

1.1. PROTESTO KAVRAMI

Protesto; TDK' da; bir davranışı, bir düşünceyi, bir uygulamayı haksız, yersiz, gereksiz bularak karşı çıkma, kabul etmeme olarak tanımlanmıştır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri). İki insanın bile bir konuda tamamen aynı düşünceyi paylaşması zor iken, bütün insanlıktan bunu beklemek olanaksızdır. Dolayısıyla insanların kendi fikirleriyle örtüşmeyen düşünceleri kabul etmeyip, boyun eğmek yerine karşı çıkması insan olmanın özüdür. Bundan ötürü protestolar ilk insandan itibaren dünya tarihini ve toplumları şekillendirmiş, şekillendirmeye de devam edecektir.

Toplumlar bugüne kadar birbirinden yaratıcı protestolara tanıklık etmiştir. Rahatsız oldukları savaş, ayrımcılık, adaletsizlik gibi sayısız birçok durumu, - bireysel ya da grup halinde- dünyayı ve yaşamlarını daha iyi bir noktaya taşımak için eleştirmişlerdir. Bu protestolar sonucunda ortaya çıkan yaratıcılık ve yenilik ise toplumları dönüştürmüştür.

Fransız sosyolog Gustave Le Bon uygarlıkların evrimleşmesinden önce yaşanan karışıklıkların asıl nedeninin toplumların istilaları ve hükümdar ailelerinin devrilmesi gibi siyasi değişikliklerin etkisinin değil; toplumların düşünce ve görüşlerinde meydana gelen değişimlerden kaynaklandığını yazmıştır (Bon, 1997, s. 9). Çünkü toplum devingen bir yapıya sahiptir ve toplumların düşünce yapısı değiştikçe bu karşı çıkma haliyle meydana gelen karışıklıklar devam edecektir.

Protestoların kültür ve politika boyutunu araştıran sosyolog James M. Jasper modern toplumlarda protesto dışında çok az kurumun tartışma zemini oluşturduğunu söyleyerek protestonun toplumlar için önemini belirtmiştir (Jasper, 2002, s. 30). Karşıt fikirlerin tartışılmadığı bir toplumda sorunlara çözüm üretilemez. Dolayısıyla bu hareketler; fikirleri geliştirir, yeni fikirler üretir ve

toplumların bilinç düzeyini yükseltir. Yani “[...] protesto hayatın anlamlı olduğunda ısrar etmenin bir yoludur” (Jasper, 2002, s. 26).

Toplumsal eylemler; toplumun düşünce yapısı, politika ve ekonomi ile yakından ilgilidir. Erken dönemlerde köylü isyanları, yiyecek ayaklanmaları birer örnek iken modernizm ile birlikte protestonun alanı genişlemiştir. 19. yüzyıl ile birlikte toplumsal hareketler bir inceleme konusu olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu hareketler; tarihsel ve kuramsal bağlamda “modern topluma” ait bir olgudur (Çımrın, 2010).

Camus ise gerek kapitalist gerek totaliter rejimlerin sanattaki yaratıcı dürtüyü öldürdüğünü öne sürerek, her türlü dayatmacı zihniyete karşı başkaldırmayı öğretiyor: Başkaldırı, tüm uygarlıkların başlangıcıdır (Yılmaz, 2015, s. 11).

Ali Akay ise Foucault’dan alıntıyla iktidarın bir görünme durumu olduğunu ve insanlar iktidarlara karşı karşıya geldiklerinde, iktidarla çarpıştıklarında görünür hale geldiğini belirtmiştir (Akay, 2016, s. 11). İnsanlar, yaşadıkları toplumdaki problemleri ortadan kaldırmak için, sahip olduğu oy, dilekçe, hukuk gibi hakların çaresiz kaldığı durumlarda, görünür olmak için günlük yaşam rutinini bozacak çarpıcı sloganlarla kitlesel yürüyüşler, grevler yaparlar. Ama seçenekleri bunlarla kısıtlı değildir. Sanatçılar ve toplum protestoyu sanatsal bir ifade aracı şekline dönüştürmüş ve protestonun belli bir kalıbı, şekli olmadığını, yaratıcılıkla iç içe olduğunun göstergesi niteliğinde işler ortaya koymuştur. Yakın tarih birbirinden yaratıcı protesto örnekleriyle doludur.

Film yapımcısı Hito Steyerl “Protestonun Eklemlenmesi” başlıklı yazısında protestonun bu estetik boyutuna dikkat çekmiştir. Ona göre;

Protestonun eklemlenmesinin iki seviyesi vardır: bir yandan, protesto için bir dilin bulunmasını, yani siyasi protestonun seslendirilmesini, söze dökülmesini ya da görselleştirilmesini gerektirir. Fakat diğer yandan, eklemlenme aynı zamanda protesto hareketlerinin yapısını ya da iç düzenlenişini şekillendirir. Başka bir deyişle, farklı öğeler, iki değişik şekilde birbirine bağlanmaktadır: ilki semboller seviyesinde, diğeri ise siyasi güçler seviyesinde gerçekleşir. Farklı öğelerin arzu edilmesi ve reddedilmesi, çekilmesi ve itilmesi, çatışması ve yakınsaması, her iki seviyede de gözler önüne serilir (Steyerl, 2013).

1.2. PROTEST TAVRIN SANATTAKİ YANSIMALARI

Peter Bürger’in de yazılarında bahsettiği üzere sanatta protestonun izleri, rönesans ve reform dönemlerinin yaşandığı antik dünyanın yerini modern dünyaya bıraktığı zamana kadar sürülebilir. Bu 18. yüzyıl hayatı, eski düzenin bozulup yeni

düzenin kurulmasıyla oluşmuştur. 18. yüzyılda oluşan kamusal alanın etkisiyle başlayan ve 19. yüzyılda devam eden; bireysellik, akıl, bilim, insan hakları, eşitlik gibi kavramlar üzerine düşünölmeye başlanmıştır. İnsanlar bunları elde etmek için çabalayıp, kuramlar ve tezler oluşturup, bu tezlere anti tezler üretmiştir. Sonucunda evrensel bir beyin fırtınasının yaşandığı bir dönem ortaya çıkmıştır. Bu kadar çok düşüncenin varlığında protesto kaçınılmazdır. Bu da entelektüel bir kültür doğurmuştur.

Bu dönemde evrensel etkinliklerden görsel sanatlar, edebiyat ve felsefede düşünceler ardı ardına gelmiştir. Çoğu zaman bu yenilikler o dönemde kabul görmemiş ancak tarihi bu aykırılıklar oluşturmuştur. Artık günümüzde her şey sanat eseri olabilecek konuma yükselmiştir.

Özellikle kapitalizmin başrole geçmesi ile birlikte sanat alanında protestoya sık rastlanmıştır. Sanatta klişe soru haline gelen, “sanat için mi” yoksa “toplum için mi” sorunu bu dönemde ortaya çıkmıştır. Örneğin; avangard akımlardan Konstrüktivizm’in felsefesi; dünyayı yorumlamak yerine, değiştirmek için bir şeyler yapılması gerektiğidir. “Yeni bir dünyanın inşasını gereklilik olarak gören sanatçılar, giderek tasarıma yöneldikleri bir süreç içinde sanatı alışagelmış işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır” (Antmen, 2013, s. 103). Bu avangard akımlarla birlikte sanatçılar kendi fikirlerinin propagandalarını yapmıştır.

Oluşan entelektüel kültür ortamında sanatçılar, toplumda, hayatta, kendilerinde, sanatta gördükleri, onlara göre yanlış olan işleyişe dur demek için yaratım gücünü kullanmıştır. Yeni düzene karşı eleştirilerini ya da savunmalarını sanatlarındaki üslupları, konuları, anlamları yenileyerek hatta yıkarak bunu yapmışlardır. Hatta ve hatta birçoğu savunduğu fikir için kendi eserini imha etmiştir. Ünlü bir sanatçı kendi eserini yok etmeye kalkıştığında o eserin taşıdığı ideolojik anlamların oluşturduğu simgeyi seyirci karşısında aşağılayarak yıkıma uğratar. Bu olay isyanın sergileniş biçimidir. Seyirci de alkışlayarak bu isyana dahil olur. Günümüzde de bu yıkıcı tavır devam etmektedir. Grafiti sanatçısı Banksy'nin ‘Kırmızı Balonlu Kız’ işini Londra'daki Sotheby's müzayede evinde 1 milyon sterline satılmasının hemen ardından imha edilmesini sağlaması avangardın takındığı tavrın günümüzdeki yansıması olarak görülebilir.



Görsel 1. Çöpteki Aşk/ Love is in the Bin. Banksy, 2018. <https://tinyurl.com/yd6oxtyz>

Sanatta protest tavrın tanımı olarak Adnan Turani'nin Sanat Sözlüğü'nde şöyle yazar:

Bu görüşü ortaya atanlar bazı Amerikalı sanatçılar olup şaşırtıcı bir realizmi resimlerinde hedef almışlardır. Protest sanatçılar, dünyanın çirkinliğini göstermek için çirkin gerçekliğini adeta kusarak ortaya koyduklarını açıklamışlardır. Bu anlayışın temsilcisi Leon Golub'un acımasız denemeleri, duygusal ve fiziksel çirkinliği reddetmek için protesto ettiği gerçekliği biçimlendirmiştir. Golub, toplumsal ve duygusal çirkinliği tüm kabalığıyla biçimlendirmiş ve sanatta "yıkıcı güç" ün tarafında olduğunu açıklamıştır (Turani, 2014, s. 119).

Leon Golub 1970-1980'lerde vahşet ve savaş konulu üretimler yapar. Golub, resim sanatının, dış dünyadaki güncel olayların toplumla bağını izleyiciye göstermenin gerekliliğini savunan ve Chicago'da etkinliklerini sürdüren, Monster Roster grubunda yer alır (Yıldız & Karaaslan, 2017). Protest tavrı terim olarak Amerikalı sanatçılar tarafından ortaya atılmıştır. Ancak ondan önce de sanat tarihinde protest tavrı görülmektedir. Geniş bir açıdan bakıldığında; aslında her sanat dönemi, sanatçıların yayınladığı her manifesto bir 'protesto' niteliği taşımaktadır. Sanat tarihindeki bu karşı çıkışlar; sanatın ve tasarımın nasıl özgürlüğünü kazandığını ortaya koymaktadır.

Tarihte sanatın destek gördüğü iktidar yapıları sanatçıların özgürlüğünü kısıtlamış ve tahakküm altına almıştır. Sanatın ilk destek gördüğü kurum kilise ve lonca olmuştur. Kilise sansürcü, lonca ise katı bir denetime sahiptir. Sonra sanatçının özel hamilerden destek bulması ise hami kaprisini gündeme getirmiştir. En sonunda da akademiye kayan kısıtlayıcı destek yapısına dâhil olmuşlardır.

Fransa’da oluşan bu akademiler sanatı bir meslek haline getirmiştir. Akademilerde de devletin bir takım sınırlandırmaları olmuştur. Bu yapıda ise ulusal bir sanat anlayışının hâkim olduğu; devletin yüceliğini simgeleyen, geleneksel üsluba sahip ve tarihi konuları aktaran tasvirler kabul görmekteydi (Zolberg, 2011). Bu iktidar yapıları ve otorite sanatçıları karşı çıkmaya itmiş ve sonucunda da yenilikler gelmiştir.

Adnan Turani, “Çağdaş Sanat Felsefesi” kitabında, plastik sanatlarda görülen bu devrim niteliğindeki köklü değişimleri toplumların yönetim şekliyle bağdaştırmış ve üç döneme ayırmıştır. Bunlar; Devlet kuramamış toplumlar dönemi, monarşik toplumlar dönemi ve demokratik parlamenter yönetimli toplumlar dönemidir (Turani, 2015, s. 21).

Kısacası, demokratik- parlamenter dönemin daha başında, sanatçının ve vatandaş bireyin, kendi kaderini bizzat çizmesi, çevresini değerlendirmesi, eleştirmesi durumu ortaya çıkarıyordu. Ve çok ilginçtir, bu eleştiri sanat alanında doğdu (Turani, 2015, s. 35).

Bu tezin başlangıç noktası olan demokratik parlamenter toplumlarda din ve monarşi ile baskılanmış doğa biçimli sanat anlayışı özgürlüğe kavuşmuştur. Geleneklerin takipçisi olmayı reddeden sanatçılar, “her dönem sanatçısı, kendi döneminin sanatını yapmalı” fikriyle hareket etmeye başlamıştır. İşte 19. yüzyılda saray ve din kurumlarına bağlılığın reddedilip, doğa biçiminin terk edilmesi; yenilikçi, devrimci, cesur, protest sanatçıları tarafından sağlanmıştır.

Akademisyenler ve kurumsal eşik beğçileri bu durumu şiddetle eleştirebilir, ancak sanatsal fikirlerin yayılmasının güç kullanarak dahi tamamen denetleyemezler. Stalin veya Hitler’inki gibi son derece katı bir siyasi otoriter rejim söz konusu olmadığı sürece, hiçbir sanat dünyası fikir arayışındaki sanatçıların veya temsilcilerin bilinçli veya bilinçsiz şekilde, kasten veya kazara yol açtığı tahribata karşı direnemez veya kendini koruyamaz. Hat safhada otoriter bir düzenin koşulları altında dahi, sanatçılar ile sanatı bu sanat dünyalarının içinde yalıtılma ve onaylanmamış sanatsal fikirlerin kullanımını yasaklama(veya onları bu fikirlerden koruma) girişimlerinin başarısız olması hayli muhtemeldir (Zolberg, 2011, s. 195).

Ali Akay Deleuze’den aktardığı sözler bu konuda önem arz etmektedir. “Hiçbir iktidar yeni yaratıcılıkları, “öznellikleri engelleyemez” çünkü kendisi yeni alanlar yaratmaktadır” (Akay, 2016, s. 172).

1.2.1. İki Dünya Savaşı Arasında Sanatta Protest Tavrı (1914-1945)

Aydınlanma ile birlikte gelişen teknoloji ve bilimin hayata getireceği umulan pozitif değerler, tam tersine baskıcı bir yapıyı beraberinde getirmiştir ve dünyada

militarizmin en uç noktaya ulaşmasıyla birlikte binlerce kişinin ölümüne yol açmıştır. Akılcılaştırılmış topluma ulaşamamasıyla hayat iktidar ve çatışmayla dolmuş olsa bile modernist ideoloji güçlü bir eleştiri kültürü, aklın karşısına çıkan engelleri yıkma istenci ve bu yıkımın getirdiği ferahlığı miras bırakmıştır (Touraine, 2014). Dünyanın içinde bulunduğu bu kaos ortamında avangard akımlar ortaya çıkmıştır ve çoğu avangard akım militarizm, emperyalizm ve milliyetçiliğe karşı durmuştur.

Becker sanatçıları dörde ayırmıştır; sistemle bütünleşmiş profesyoneller, başına buyruklar, halk sanatçıları ve naif sanatçılar (Zolberg, 2011, s. 130). Bu “başına buyruk” sanatçılar; hiyerarşik toplum yapısının çöküşü, eşitlik olgusu, eleştiri, teknoloji ve kent oluşumu gibi modernist dünya unsurlardan etkilenmesiyle manifestolar çağının doğmasında etkili olmuştur.

Bütün avangard akımlar kendilerini manifesto aracılığıyla ifade etmiştir. Manifestolar doğası gereği protesttir ve bu yazılar sanatçıların sergiledikleri bir “eylem biçimi” olmuştur. Burada ele alınan avangard akımların çoğu siyasi ideolojilerle iç içe olmuştur. Akımların içindeki sanatçılarda farklı görüşlere sahip istisnalar olmakla birlikte manifestoların kökeni marksisttir. Çünkü manifestonun kendisi sosyalist bir temele sahiptir.

Avangard; sanatın “özerk”liğine karşı bir protestodur. Çünkü bu özerklik “içeriği” saf dışı bırakıp gittikçe “biçimsel” hale getirmeye başlamıştır. Bu da sanatı etkisiz hale getirmeye başlamıştır. Ancak bu özerklik onlara eleştiri olanağı sağlamaktadır.

Filozof John Dewey, “Eleştiri ve Algılama” adlı makalesinde bu biçimsel yaklaşıma değinmiştir. Sanatçılar öncüllerinin tekniğini tekrar ederek ustalaştıklarında, artık o tekniklerin sadece eski temaların işlenmesi için uygun olabileceğini ve dünyayı algılama biçimlerinin de eski sanatçıların duyarsız kaldığı biçimde şekilleneceğini savunmuştur. Ona göre yeni konular yeni biçime ihtiyaç duyar. Bundan dolayı ona göre sanatçılar fiziksel ve ruhsal biçimde dönüşen çevrenin ihtiyacını karşılayacak yeni biçimler üretmek zorundadır (Dewey, 2015, s. 86).

Modernizm yavaş yavaş hayatı ele geçirirken, dünya, Birinci Dünya Savaşı ile sarsılmıştır. Sanatçının kendisini toplumdan izole etmesinin ütöpik bir düşünce

olmasından dolayı, sanatçılar “sanat ve toplum” ayrımına karşı durmaya başlamıştır. Savaşın ardından her biri kabul görmüş sanat tarzlarına karşı birer saldırı olan Dada, Sürrealizm ve Konstrüktivizm gibi direniş hareketleri ortaya çıkmıştır.



Görsel 2. Çeşme / Fountain. Marcel Duchamp, 1917. <https://rb.gy/uyidao>

Bu avangard akımların birçok ortak özelliği vardır. Örneğin; protesto her avangard akımda ortaktır ve Renato Poggioli, bu avangard akımların dört özelliğine değinmiştir. Aktivist olmaları (sanat pratiğini eylemle birleştirmeleri), antagonist olmaları (muhalif kimlikleri), agonizmleri (saldırgan yapıları) ve nihilizmleri (sanatı dahi reddetmeleri)dir. Bunların haricinde her avangard grup geçmişe dair yargılama içerisindedir. Halk ve geleneklere düşmanlığı avangardı toplumdan yalıtırken bir yandan da onları birleştirir.

Diğer bir ortak özellikleri estetik karşıtı olmalarıdır. Çünkü “estetik” baskı güçlerinin varlığını işaret etmektedir. İktidarın hüküm sürdüğü yerde, estetik biçim ise istikrarı temsil eder. Bu iktidarın olumlayıcı, yerleşik düzeni doğrulayan karakteridir. Ancak sanatçı doğası gereği istikrarı reddeder. Normlara uymayan eserler ortaya koyar. Sonunda estetiğin yıkımı ile birlikte sanatsal gelenek de yıkılmış olur.

Avangard akımlarda bireysellik söz konusu değildir ve çoğu sınıfsal problemleri kendilerine dert edinmiştir. Liberal toplum yapısına karşıdır ancak her ne kadar bu yapıya karşı olsalar da sadece bu yapıda var olmaları olanaklı olmuştur.

Bu akımlardan ilki olarak ele alınacak Dada, kendinden önceki birçok akımdan farklıdır. Onlar avangarddır, anarşisttir, yıkıcıdır, isyancıdır, devrimcidir. Sanatta bir kırılma noktasıdır.

Dada büyük kopuştu. O zamana dek Kübizm dahil bütün klasik ölçütler, anarşik görünümlere rağmen hala oyun sahasındaydı; düzen, kompozisyon, denge, ritim. ... Dadaya dek [...] bütün izimler sadece dıştan devrimci görünüyordu kabul edilmiş yasaları saygısızca olumsuzlama gibi dikkat çekici bir eylemle değersizleştirmeyi içeren bir tür romantizme kapılmışlardı (Tapié, 2016, s. 670).

Joseph Kosuth modernizmin önemli başlangıç noktası olarak Manet'nin ya da Cezanne'in eseleri ya da kübizm dönemini değil Duchamp'ın hazır nesnelere olarak belirtmiştir. Çünkü sanatın işlev sorunu ilk kez Marcel Duchamp tarafından ele alınmıştır ve sanat eserinin kutsallığını yıkıma uğratmıştır. Dada üslupsal bir yeniliği savunup geçmişi reddetmekten ziyade, bütünüyle yeni bir sanat algısı ortaya koymuşlardır. Bundan dolayı protest tavrı Dada'dan başlayarak ele alınmıştır.

Dada

Birinci Dünya Savaşı'nda sığınılan ülke konumundaki İsviçre'ye giden entelektüellerden Hugo Ball, orada Dada'nın doğduğu yer olan Caberet Voltarie'i açmıştır. Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Tristan Tzara gibi genç sanatçılar burada bir araya gelmiştir. Bu sahnede farklı dillerde aynı anda sesli şiirler okunmakta, sanatçılar bağırıp, tuhaf sesler çıkararak o zamana kadar gelen bütün gelenekleri alaya almaktaydı.

Aydınlanma ile birlikte gelen her şeyin akılla çözülebileceğine dair inanç yerini onlarda aklın yetersizliği düşüncesine bırakmıştır. Dadaistler de bu yetersizliği çeşitli absürt performanslarla, sokak gösterileri, afişler ve çıkartmalarla yansıtmıştır. Gavin Grindon her ne kadar kapalı mekânda, giriş ücreti ödemiş seyircilerle olsa da Dada'nın bir protesto formuna dönüştüğü belirtmiş ve Dada'nın kendine özgü bu protesto imgelemine 19. yüzyılın işçi sınıfı hareketlerinin özgürlükçü diline borçlu olduğunu belirtmiştir (Grindon, 2011).

Dada çoğu kaynakta sanat tarihindeki ilk protest akım olarak ele alınmıştır. “Dadacı devrim, sadece, bütün yüzyılların ve bütün ülkelerin batılı yazınında var olan özgürleştirici ve nihilist bir protesto duygusunun en katışıksız ve en aşırı formunu temsil etmektedir” (Sanouillet, 2017, s. 359).

İlk başta Zürih merkezli gelişen Dada, oradan Amerika’ya ve Avrupa’ya yayılmış olup kendinden önce doğan modernist akımlardan oldukça farklıdır. Bunun nedenlerinden biri Dada’nın itici gücünün savaş karşıtlığı olmasıdır. Onlar buldukları döneme karşı protesto yürütmüş, kabul etmeleri gereken dünya düzenin yanlış olduğunu savunmuşlardır. Ball, “Zamandan Kaçış” adlı kitabında; dünyaya savaş ve milliyetçiliğin ötesinde, başka idealler için yaşayan bağımsız insanların bulunduğunu hatırlatmayı hedeflediğini yazmıştır (Ball, 2016, s. 281). Dolayısıyla Fütürizmin yaklaşımından farklı, anti-militarist ve o yıllarda yükselen milliyetçilik duygularından uzak enternasyonal biçimde yapılanmıştır.

Amerikalı yazar Grail Marcus savaş karşıtı Dada’nın içinde yer alan Arp’ın 1948’de yazdığı şu sözleri aktarmıştır:

...Birinci Dünya Savaşı’nın kasaplıklarından bıkip usandığımız için kendimizi Güzel Sanatlar’a adamıştık. Uzaktan gelen top gümbürtülerine rağmen, bütün gücümüzle şarkı söyledik, resim yaptık, kolaj yaptık şiir yazdık. İnsanı o dönemin cinnetinden kurtaracak ve cennet ile cehennem arasındaki dengesizliği bir dengeye oturtacak yeni bir düzenin kurulmasını sağlayacak özlü bir sanat arayışı içindeydik. Bu sanat kısa zamanda genel bir hoşnutsuzluğun konusu haline geliverdi. ‘Haydut’ların bizi anlayamamaları bizim için sürpriz olmamıştı. O toy megalomanlıklarıyla ve iktidar delisi mizaçlarıyla, sanatın insanoğlunun vahşileştirilmesi sürecine katkıda bulunmasını istiyorlardı” (Marcus, 2013, s. 209)

Topluma ve onun problemlerine karşıt tavrın aynısını sanata karşı da yürütmüşlerdir. Dada o döneme kadar sanatı ve sanat eserini tanımlayan bütün temel kavramlara başkaldırmıştır. Geleneksel, alışılmış ve popüler sanat anlayışını reddetmiştir. O dönemde ardı ardına geliştirilen bütün kuramlardan artık bıktıklarını ifade etmiş ve akademizm karşıtı bir tutum sergilemişlerdir. Sanatın burjuva sınıfına değil, insanlığa hizmet etmesini savunmuşlardır. Bu uğurda sanat için sanata karşı çıkmış; devrimci bir bilinç ve özgürleşme arzusuyla yaşamı ve sanatı birleştirmek için çabalamışlardır.

Onlara göre “sanat yapıtı” üslup ve esinle alakalı bir “şey” değildir. Ondan daha öte bir “şey”dir. Dolayısıyla onlar için estetik haz da olanaklı değildir. Akımın öne çıkan

isimlerinden Duchamp'ın görüşlerini Donald Kuspit, "Sanatın Sonu" adlı kitabında şöyle aktarmıştır:

Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı, gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır, yalnızca var olmaya çalışılmalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmaları, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır (Kuspit, 2018, s. 36).

Dadacıların tasvir sanatını ve yağlıboya resmi reddetmeleri; assemblaj, kolaj, fotomontaj ve ready-made gibi yeni tekniklerin kullanılmasının önünü açmıştır (Bkz. Görsel 3). Genellikle eserlerini rastlantısallık ve doğaçlanma üzerine inşa etmişlerdir.



Görsel 3. Cut with the Cake-Knife. Hannah Höch, 1919. <https://rb.gy/lhz1jt>

Akımın öne çıkan sanatçılardan Duchamp hazır nesnenin yaratıcısıdır. Estetik sanat eserlerine muhaliftir. 1913'te ilk ready-made'i olan ahşap bir tabure üzerine monte ettiği tekerlek Bicycle Wheel'ı, 1914'te şişe askısı Bottle Rack'i, 1915 kar küreği In Advance of the Broken Arm'ı (Bkz. Görsel 4), 1917 de ise sanat tarihinde çok ses getiren R. Mutt imzalı pisuvarı yani Çeşme (Fountain) isimli nesnelere sergilemiştir. Duchamp bu sıradan ve işlevsel nesnelere sergileyerek sanat ve meta arasındaki sorunlu ilişkiye değinmiştir.

Bu hazır nesnelerin teorisini Duchamp ve arkadaşları 1917’de “The Blind Man” adında bir avangard dergide açıklamıştır. Bu nesnelere üç temel fikri vurgulamışlardır. Bunlardan ilki; nesnenin seçilmesinin yaratıcı bir eylem olması, ikincisi nesnelerin yararçı bağlamından kurtarılmasıyla işlevselliğinin devre dışı kalması böylece nesnenin sanat konumuna yükseltilmesi, üçüncüsü de nesneye bir ad verilerek ona düşünsel manada yeni bir anlam kazandırılması olarak belirtmişlerdir (tate).

Edebiyat eleştirmeni ve kültürel kuramcı Sylvère Lotringer “Sanat Korsanlığı” yazısında bu hazır-yapıtların bir kalkış noktası değil, geri dönüşüzlük noktası olduğunu vurgulamıştır (Lotringer, 2010). Duchamp’ın pisuvar gibi hazır nesnelere kimilerine göre çöküş kimilerine göre zafer olarak değerlendirilmektedir. Bu tezde bu bir zafer olarak ele alınmıştır. Duchamp’ın bir nesneyi alıp onu sanat nesnesi yapması bir eylemdir. İzleyicinin aldığı estetik hazzı yıkmış ve böylelikle estetik kavramı sorgulanmaya başlanmıştır. Aslında bu hazır nesnelere “estetik” eylemin kendisindedir.



Görsel 4. Şişe Askısı / Porte-Bouteilles. Marcel Duchamp, 1914/1959. <https://tinyurl.com/y4yn5toe>

Gerçeküstüçülük

Avrupa’da doğan Gerçeküstüçülük, temelini Dada’nın oluşturduğu bir akımdır. Antmen, gerçeküstüçü ve Dadacılar arasındaki farklılıktan; Gerçeküstüçülerin

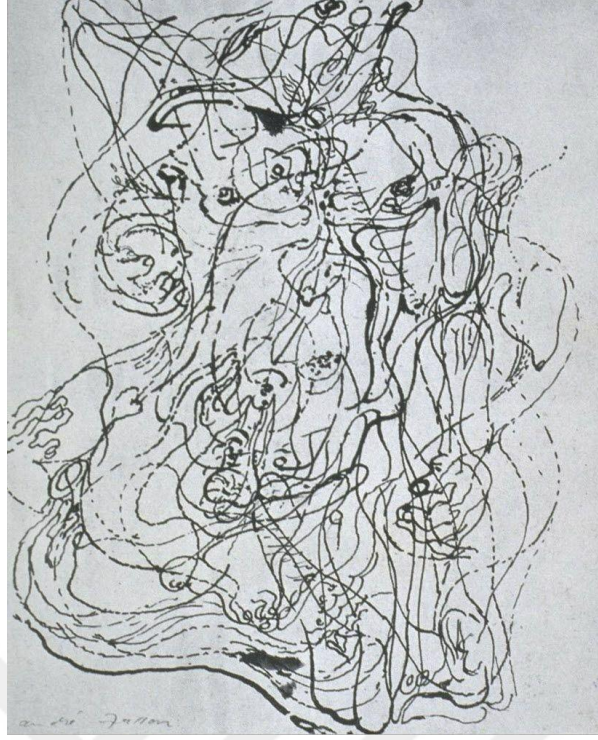
akımı dikkatle kuramsal temellere oturtmak için çabaladığını, Dadacıların ise anarşist ve dağınık bir yaklaşımla ilerlediklerinden bahsetmiştir (Antmen, 2013, s. 136). Akımın kurucusu Andre Breton “Birinci Gerçeküstücülük Manifestosu”nda Gerçeküstücülüğü şöyle tanımlamıştır;

Kişinin düşüncenin hakiki işleyişini –yazılı söz aracılığıyla dilsel olarak ya da başka bir tarzda – ifade etmesini sağlayan, en saf haldeki ruhsal otomatizm. Düşüncenin emrindedir, aklın hiçbir şekilde denetiminde değildir, herhangi bir estetik ya da ahlaki kaygıdan uzaktır (Breton, 2016).

Gerçeküstücüler de Dadacılar gibi geleneksel sanata karşı çıkan, hatta sanatın kendisine karşı ve anti burjuva yaklaşıma sahiptir. “Gerçeküstücülere göre sanatçı, küçük burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine isyan eden bir tür romantik devrimcidir” (Antmen, 2013, s. 135).

Bu devrimciler, Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi’nde edebiyatla ilişkilerini reddetmiş, niyetlerinin devrim olduğunu açıklamıştır. Devrimin niteliğini; ‘çıkarsız’, ‘tarafsız’ ve ‘umutsuz’ olarak tanımlamışlardır. Tehditkâr bir tavırda yazılmış bildiride, toplumun onlara karşı her zaman tetikte olmasını, gerektiğinde başvurmayacakları eylem biçimi olmadığını belirtmişlerdir. Kendilerini isyanın uzmanları ilan eden sürrealistler, akımı; “kendine dönen zihnin çılgılığı” şeklinde tanımlamıştır (Artaud, et al., 2015, s. 225). Puchner ise Gerçeküstücülerin bu devrimci tavrını “Hiçbir sanat kolektifi, Gerçeküstücülük kadar devrime inanmamıştı ve yine, hiçbir tanesi, bu devrimin nasıl olacağı hakkında bu kadar kafa karışıklığı içerisinde değildi” (Puchner, 2012, s. 313) olarak belirtmiştir.

Siyasal ve kültürel anlamda devrimci olmayı hedefleyen akım, toplumsal düzeni bir tehdit unsuru olarak görmüş ve bu toplumsal değerlerin yıkılması taraftarı olmuştur. Pozitivist düşüncenin oluşturduğu, mantığın egemenliği durumuna Dadacılar gibi karşı çıkmışlardır. Çünkü bunlar Breton’a göre entelektüel ve ahlaki gelişimi engellemektedir. Aklı protesto eden Gerçeküstücülerin hedefi aklın sınırlarını aşmaktır. Bu isyanı da bilinçaltını, rüyaları ve hayalleri kullanarak yarattıkları sanatla gerçekleştirmişlerdir.



Görsel 5. Otomatik Çizim / Automatic Drawing. André Masson, 1924. <https://tinyurl.com/y4ulwgn6>

Eserlerini üretirken otomatik desen, nesnel rastlantı (objective chance), kolaj, frotaj gibi rastlantıya dayalı teknik ve yöntemler kullanmışlardır (Bkz. Görsel 5). Sanatçılar Freud'un psikolojik teorilerinden yararlanarak ruhsal otomatizm ve rüyaların etkilerini incelemiştir. Sanatta o güne değin dışa yönelik estetik, teknik, tema gibi unsurlar yerine daha önce hiç keşfedilmemiş, araştırılmamış gerçeklik duygusunu kesintiye uğratan gizli anlama ve içsel gerçekliğe yönelmişlerdir. Bu bilinçdışının dışavurumu o zamanlarda yaşanan modern dünyanın getirdiği bunalımı yansıtmıştır. Bütün bunlar bilinçdışı ve gerçeklik arasında uzlaşmayı sağlamak içindir.

Sanatçıların gizemli eserleri insanları şaşırtarak sorgulamaya itmektedir. Örneğin; sıradan bir nesnenin gizemli bir nesneye dönüştüğü gerçeküstü nesnelere, Meret Oppenheim'in kürklü fincanı gibi derin anlamlar barındırmaktadır (Bkz. Görsel 6). Bu nesne medeniyeti ve vahşi hayatı bir araya getirerek ikisi arasındaki çelişkiyi vurgulayan sorgulamalara açık bir nesne olarak var olmaktadır.



Görsel 6. Tüylü kahvaltı / Le Déjeuner en Fourrure. Meret Oppenheim, 1936.

<https://tinyurl.com/y554sxhu>

Diğer bir örnekte ise sürrealist ressamlardan René Magritte resimlerinde görmek ve söylemek eylemlerinin sanattaki temsiliyet sorunu üzerine çalışmalar yapmıştır (Bkz. Görsel 7). Bu konudaki en çarpıcı eseri “İmgelerin İhaneti” adlı eseridir.



Görsel 7. İmgelerin İhaneti / La Trahison des Images. René Magritte, 1929.

<https://tinyurl.com/y642rtfh>

Sonuç olarak bu akım sanatta ve toplumda kabullenilmiş gelenekleri sorgulayıp ve karşı çıkma biçimleriyle Pop art, kavramsal sanat, Sitüasyonist Enternasyonal'in hatta Punk'ın öncülü olmuştur.

Konstrüktivizm

Kurucusu Vladamir Tatlin'dir ve Rusya'da doğan marksist kökenli avangard akımdır. Konstrüktivistler 1917 Devrimi'nden sonra kurulacak düzenin mühendis-sanatçılar denetiminde ideolojik temellere dayalı bir biçimde inşa edilmesi gerektiğini öne sürmüş ve bunun için çalışmalar yapmışlardır. Bu durum sanatın propoganda aracı olarak kullanılması durumunu ortaya çıkarmıştır.

Konstrüktivistler komünist gjysilerin, dokumaların, mobilyaların, mimarinin ve hatta tüm bir şehrin tasarlanmasıyla Sovyet nüfusunun davranış kalıplarını değiştirmeye kendi deyimleriyle "kitle ruhunun örgütlenmesi için tümünden bir tasarım estetiği yaratmaya çalışmıştır (Clark, 2017, s. 104).

Böylece bu yeni sanat formu aktivist ve proleter bir kimliğe büründürülmüş sanat akımı şeklinde doğmuştur.

Rodchenko sanat görüşünü anlatan metinlerde, o zamana dek kabul edilmiş sanat olgusunu eleştirmiş, zengin ve fakir insanların zihniyetlerindeki ya da hayatlarındaki sanat algısını aşağılamıştır. Çağdaş sanatı, "Nasıl göreceğini ve inşa edeceğini bilen bilinçli ve örgütlü yaşam" ve sanatçının kendisini de "Yaşamını, eserini ve kendisini örgütlemiş olan kişi" olarak tanımlamıştır.

Devrimci ortamın sanatını nesnel temellere oturtmaya çalışan sanatçılar, özneliği geri plana atıp sanata kolektif bir olgu olarak yaklaşmıştır. Alexander Rodchenko ve Varvara Stepanova grubun hedefini iki maddede şöyle belirtmiştir; "i Grup sanata karşı tavizsiz bir savaş ilan ediyor. ii Geçmişin sanatsal kültürünün Konstrüktivist yapıların komünist biçimleri için kabul edilemez olduğunu öne sürüyor" (Rodçenko & Stepanova, 2016, s. 376). Yani sanata tamamen karşı akım için sanat sadece toplumsal bir zeminde anlamlıdır ve bu zemini oluşturmanın tek yolu sanatı yok etmek dahi olsa bunu yapacaktır.

Konstrüktivistler yapıtlarını "yaratılan eser" değil, "inşa edilen ürün" olarak görmüşlerdir ve sloganları "Resim sehпасından makineye"dir.

1921 yılında Moskova'da Genç Sanatçılar Birliği'nin (OBMOKhU) düzenlediği bir sergide yer alan soyut metal heykellerin birer 'sanat yapıtı' değil, birer 'laboratuar nesnesi' olarak sunumu, Rus Konstrüktivistlerinin devrimci tavrına önemli bir ipucu oluşturur (Antmen, 2013, s. 105).



Görsel 8. Second Spring Exhibition of the OBMOKhU (Society of Young Artists), 1921.

<https://tinyurl.com/y6jkachg>

Temsili sanat karşıtı konstrüktivistler şövale resmini gereksiz bulmuş ve sanatı geliştirmekten uzak bir yapıya sahip olmasından dolayı reddetmişlerdir. Onlara göre toplum için sanatın fonksiyonel ve pragmatik özelliklere sahip olması gerekmektedir. Faydasız sanatın sadece antika müzelerine ait olduğunu belirtmişler ve pragmatik ve fonksiyonel sanatın ancak bilim, deney, matematik, teknoloji ve geometri gibi alanlarla birleşmesiyle elde edilebileceğini savunmuşlardır. Dolayısıyla onların yaptıkları sanattan çok tasarıma daha yakındır. Karginov onların ne yapmak istediğini “...üretimin niteliksel standardını yükseltmek, üretime yeni bir yaşam ve duyguyla nefes katmak ve teknik, sosyal ve entelektüel devrim yüzyılıının gerekleriyle uyumlu bir üretim yaratmak istediler” olarak belirtmiştir (Puchner, 2012, s. 181).



Görsel 9. Beat the Whites with the Red Wedge. El Lissitzky, 1919. <https://rb.gy/mk0dlw>

1.2.2. Savaş Sonrası Protest Tavır

1950'ler tüketim kültürünün toplum içine iyice yerleşmeye başladığı yıllar olmuştur. Sanayileşmenin hızla artmasıyla toplum, kapitalist yaşam biçimini iyice benimsemiştir. Teknoloji iletişim ağları ve medya o yıllarda her yeri kuşatmaya başlamıştır. Bunun sonucunda da kitle kültürü ya da popüler kültür olarak tanımlanan yeni bir olgu oluşmuştur.

Endüstrinin gelişmesiyle birlikte ulusal gelir artmış, toplum tarafından tüketime dayalı yaşam biçimi benimsenmiştir. Bu da insanların tüketimi mutluluğun kaynağı olarak görmesine neden olmuştur. Bununla birlikte insanlar geleneklerden uzaklaşmış, kendi kültüründen uzaklaşan insanlar büyük kent yaşamıyla aidiyet duygusunu yitirmiştir. Yaşanan bu değişimler bu dönemdeki aykırı sanatçıların tavırlarının altyapısını oluşturan toplumsal koşullardır.

Aynı zamanda yeni ekonomik düzen ile birlikte sanatın merkezi de Amerika'ya kaymıştır. Bu dönemde ortaya çıkan protest akımlar sanat yazınında Neo-avangard olarak adlandırılmıştır.

Peter Bürger tarihsel avangard ve neo-avangard arasındaki farkı üç maddede ortaya koymuştur:

"1.Kurumsal kimliğiyle sanat, tarihsel avangard tarafından değil neo-avangard tarafından kavranır. 2. Neo-avangard bu kurumu aynı anda hem dekonstrüktif, hem de tikel olan yaratıcı bir çözümlemeyle ele alır. Tarihsel avangardın, çoğu

kez hem soyut, hem de anarşist olan nihilist saldırısına itibar etmez. 3. Neo-avangard tarihsel avangardı ortadan kaldırmaz, ilk kez onun tasarısını yerine getirir" (Bürger, 2012, s. 28).

İki dünya savaşı arasındaki tarihsel avangardlar geleneksel olana karşı çıkmış, bu bölümün odaklandığı yeni avangard ise kurumsal sanata karşı çıkmıştır. Yeni avangard geç modernizmin estetiğinden kopmuş ve postmodern sanatın soy kütüğünü olmuştur. Pop art'la birlikte başlatılacak bu dönem Arthur C. Danto' nun ifadesiyle "sanatın sonu" dur. Çünkü artık manifestolar çağı kapanmış, anlatısal olarak oluşturulmuş sanat tarihi sayfası kapanmış, her şey sanat olabilecek duruma gelmiş ve bütün üsluplar eşit konuma yükselmiştir.

Pop Art

Sanatı başarıyla toplum hayatında eriten Pop art, Soyut Ekspresyonizm'e karşı çıkan, içlerinde Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, Oldenberg'ü içeren bir grup sanatçı tarafından ortaya atılmıştır. İngiltere'de temelleri atılan akımın gelişimi ise Amerika'da devam etmiştir. Sanatta zaman kavramını dışarıda bırakarak içinde bulunduğu dönemi tamamıyla yansıtan ilk akımdır. Ticari sanat adı altında nitelendirilebilecek; afiş, etiket, illüstrasyon v.b. üzerine temellenen çalışmalarla grafik imgelemi sanatlarında kullanmışlardır. Dolayısıyla içinde buldukları dönemde kullandıkları unsurlar nedeniyle yapıtları bir Amerikalıya anlamlı gelirken ilkel bir Afrika insanı için hiçbir şey ifade etmemekteydi. Mesela akımın öncü sanatçılardan Warhol, Campbell konservelerini yağlı boya tabloların konusu haline getirerek yüksek olarak tanımlanan sanatın içine konumlandırmıştır (Bkz. Görsel 10).

Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları eritmiş olması, yaşam ile sanat arasında köprüler kurması, resim sanatının Greenberg modernizmine dayanan kuralları alt üst etmiş olması açısından Pop sanat, biçimci modernizmin sonunu hazırlayan başlıca akımlar arasındadır (Antmen, 2013, s. 163).



Görsel 10. Campbell's Soup Cans. Andy Warhol, 1962. <https://tinyurl.com/vkycwwe>

O dönemde uzun bir süreden beri sanatta figüratif eğilimleri dışlayan bir anlayış hüküm sürerken, Pop art sanatçıları sanata figüratif imgeler dahil etmeye başlamıştır.

Pop art akımından önce her ne kadar sanat ile toplumun birleştirilmesi girişimi olsa da akımlar başarıya ulaşamamıştır. Daha çok sanatı ve sanat eserini sorgulamada başarılı olmuşlardır. Çünkü halk onları anlayacak entelektüel birikime sahip değildir. Ancak Pop art'ın hazır imgeleri bu durumu başarıya ulaştırmıştır. İnsanlar tüketim toplumunun bir yansıması olan bu imgelere, iletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte fazlasıyla maruz kalmıştır. Gündelik yaşam nesnelere sanat bağlamında ele aldıkları için bu imgelerle iç içe yaşayan toplum bu akımı yadırgamamıştır.

Birçok avangard akım gibi sanatçılar estetiği ve akademik hayatı reddetmiş, resim tekniklerini mekanikleştirip, sanatın yüce statüsüne başkaldırmışlardır. Onlar için sanatın veya sanat eserinin kutsallığı gibi bir olgu olmamıştır. "Pop, insanlara en anlamlı gelen şeyleri veya şey türlerini, başkalaşıma uğratarak bunların yüksek sanatın konusu statüsüne yükseltiyordu" (Danto, 2014, s. 163).

Sanat ve para ilişkisi sanatta ilk defa açık bir şekilde bu akımda ifade edilmiştir. Danto bu konuyu şöyle ifade etmiştir;

Warhol da sanatı tersine çevirerek, yani paraya dönüştürerek bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde sanatla alay etme girişiminde bulunmaktadır. Warhol, sanatı parayla özdeşleştirerek sanatın değerini düşürür, çünkü ona parasal değer verir; oysa para, başka bir şeyle değiştirilmediği sürece değersizdir. Sanat, toplumsal ve ekonomik itibar kazanmak-tüketici toplumunda yalnızca paranın sahip olduğu güvenilirliğe, etkiye ve güce ulaşmak- adına manevi itibarını yitirir (Danto, 2014, s. 164).

Frankfurt Ekolü'nün köleleştirme aracı olarak gördüğü kitle kültürünü kullanan Pop art sanatçıları, sanatın tüketim kültürüne hizmet etmesine karşı öcülerinden farklı bir protesto yaklaşımı sergilemiştir. Bu protesto pozitif, yıkıcı olmayan bir protestodur. Tüketim kültürüyle birlikte popüler olanı tüketmeye başlayan insanların, meta haline getirip pazarladıkları sanatın da tüketileceğini göstermişlerdir. Çünkü sanatçılar, sanatın kitle kültüründen kaçamayacağını bilmekteydiler.

Minimalizm

Minimalizm temellerini tarihsel avangarlardan Konstrüktivizm ve Dada'dan alan büyük bir estetik yeniliktir. Morris'in önderliğinde, 1960 ve 1970 yılları arasında Amerikan Soyut Ekspresyonizmine ve Pop art'a tepki olarak ABD'de doğmuştur. Carl Andre, Frank Stella, Donald Judd, Dan Flavin akımın öne çıkan isimleridir. Hal Foster'e göre minimal sanat modernizmin doruk noktası, geç modernizimden kopuştur. Hatta "çağdaş bir dönüm noktası" olarak belirtmiştir.

Minimalizm geleneksel sanat kategorileri arasındaki biçimci ayrılığı yıkıma uğratmıştır. Tarihsel avangardın eserlerinde görüldüğü gibi minimalistlerin de kullandıkları belirli bir üslup yoktur. Sanat nesnelerinde geçmişten beri kullanılan geleneksel malzemeleri kullanmamışlardır. Hatta nesnelerin zanaat kısmını kendileri üstlenmemiştir. Genellikle mekâna süsten arındırılmış, makineyle üretilmiş, rastlantısallık olgusu dışarıda bırakılmış, detayı olmayan kişiliksiz, geometrik ve soyut nesnelere yerleştirmişlerdir. Belki de en büyük başkaldırılarından biri bu sanat nesnelerini kaide üzerine değil direkt mekânla etkileşim haline girecek şekilde yani zemine yerleştirmeleridir. Bu noktada nesne izleyiciyle baş başa bırakılır ve nesne-mekân-izleyici etkileşime girerek bir bütün haline gelir.

Pop artçıların kullandığı seri üretim mantığını minimalistler de kullanmıştır ancak onlar simülakr imgeleri dışlamış, seri düzenlenmiş nesnelere oluşturmuştur.



Görsel 11. İsimsiz / Untitled. Donald Judd, 1967. <https://tinyurl.com/yy6hzzlj>

Ancak Pop art'ın kapitalist üretim çılgınlığı ile bağdaşan eleştiri mantığı bu akımda her şeyin en azı olacak şekilde tam tersi bir eğilim göstermiştir. Bu noktada tüketimin üst düzeyde olduğu çağımızda güncelliğini korumaya devam etmektedir. Sanattaki bu saflaştırma ideali dolayısıyla modernizmin yüksek sanatını ve kapitalizmin meydana getirdiği gösteri kültürünü tamamen dışlamışlardır.

Kavramsal Sanat

1960-1970 arasında aktif olan bu akım, içinde; fluxus, performans, happening, enstalasyon, çevre sanatı, arazi sanatı gibi birçok dala ayrılır. Kavramsal sanat, sanatın biricikliğine, meta haline gelmesine, kalıcılığına kısaca fetiş nesnesi olmasına karşıdır. Bu açıdan sanat nesnesini sınır dışı eder. Geleneksel sanat anlayışı bu akımla birlikte tam anlamıyla yıkılır.

Bu yıkımın temeli Duchamp'ın hazır-nesnelere, Pop art ve Minimalizm'e dayanmaktadır. Sanata kimliğini veren kişinin Marcel Duchamp olduğunu belirten Kosuth, onun hazır-yapımlarını modern ve kavramsal sanatın başlangıcı olarak değerlendirmiştir. "Bütün sanat (Duchamp'tan sonra) kavramsaldir (doğasında) çünkü sanat sadece kavramsal olarak var olur" (Kosuth, 2016, s. 902).

Sol LeWitt, "Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar" isimli yazısında kavramsal sanatı şöyle açıklamıştır:

İçinde yer aldığım sanat türüne kavramsal sanat diyeceğim. Kavramsal sanatta fikir ya da kavram, eserin en önemli yönüdür. Bir sanatçı sanatın kavramsal bir biçimini kullandığı zaman, bütün planlama ve kararların daha önceden yapıldığı ve uygulamanın üstünkörü bir iş olduğu anlaşılır. Fikir sanatı yapan bir makine olur. Bu tür kuramsal ya da kuramların sergilenmesi değildir; sezgiseldir, bütün zihinsel süreçlere karışıyor. Ve amaçsızdır. Genellikle sanatçının zanaatkar olarak ustalığına olan bağımlılıktan yoksundur. Eserini zihinsel açıdan seyirciye ilginç hale getirmek kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacıdır ve bu yüzden de genellikle onun duygusal açıdan donuk olmasını ister. Fakat kavramsal sanatçının izleyiciyi sıkımayı hedeflediğini sanmak gerekmez (LeWitt, 2016).

Kavramsal sanat, sanatı birçok yönden özgürleştirmiştir. Öncelikle sanatı nesnesinden kurtarmıştır. Sanatçılar sanat yapmak için becerinin gerekliliğini yok saymıştır. Onlar yaptıklarını "sanat yapıtı" olarak değil "sanat nesnesi" olarak görmüşlerdir. Bu nesnelere oluştururken dilbilim ve göstergebilimden yararlanırlar. Bu açıdan sanat felsefeyle ile yakın bir ilişki içine girmiştir. Ve yine kavramsal sanatın göze ya da duylara değil, zihinlere hitap ettiğini savunmuşlardır. Sanatın görsel bir sunum nesnesi olması sorunsallaştırılmıştır. Sonucunda ise izleyicinin öğrenilmiş sanatı alımlama şekli kesintiye uğramıştır.



Görsel 12. Bir ve Üç Sandalye / One and Three Chairs. Joseph Kosuth, 1965.

<https://tinyurl.com/y6arh7na>

Amerika'da ve Batı Avrupa'da sanat dünyasında önde gelen eleştirmen, resim sanatına hakim, beyaz küpün savunucusu biçimci estetist Clement Greenberg sanatta yazınsal yaklaşımı reddeden bir kişiydi. Ona göre sanat hiçbir şekilde toplumsal ve politik mesajlar iletemezdi. Biçimci görüşlerinin yer aldığı "Art and Culture" (1961) adlı kitabı yazdığı makalelerin derlemelerini içeriyordu. İngiliz kavramsal sanatçı John Latham ise sanattaki bu otoriter figürü eleştirmek için, part-time okutman olarak görev aldığı üniversitenin kütüphanesinden bu kitabı alır. Daha sonra evinde düzenlediği organizasyonda arkadaşlarıyla birlikte bu kitabın her sayfasını çiğneyerek kavanozlara koyar. Sözde soyut sanatın saflığını keşfetmek için onları deney yaparcasına, sülfrikasite koyup, eritir. Daha sonra sodyum karbonat ve maya ekleyerek mayalanmaya bırakır. Aylar sonra kitabı isteyen kütüphaneye kavanozdaki damıttığı kitabı verir, görevli kabul etmez ve görevi sona erer (Clark, 2017).



Görsel 13. Chew and Spit: Art and Culture. John Latham,1966. <https://tinyurl.com/y5hxx9mf>

Bu sanatçılar estetik karşıtı söylemlerinin ya da sadece sanatı konu edinen birçok problemin ötesinde başka konularla da ilgilenmiştir. Felsefe, sosyoloji, ekolojik, politik birçok mesele üzerine eğilmişlerdir. Lawrence Weiner'in yazdığı bir yazıda sanatçının rolü hakkında bahsederken bu konulara değindiği açıkça görülmektedir:

Sanayi ve sosyoekonomik mekanizma çevreyi kirletiyor ve sanatçı daha fazla pisletmeye mecbur kaldığı zaman bu sanat yapılamaz olacak. Eğer dünyanın fiziksel yönlerine kalıcı bir damga bırakmadan sanat yapamıyorsanız, o zaman belki de sanat, yapmaya değer bir şey değildir. Bu anlamda, doğada bulunan, insan varoluşunun sürdürülmesi için zorunlu olmayan ekolojik etkenlere verilecek herhangi bir kalıcı zarar, insanlığa karşı işlenmiş bir suçtur. Çünkü sanatçıların başka insanlar için yaptığı sanat hiçbir zaman insanlara karşı kullanılmamalı, sanatçı bir sanatçı olarak konumunu bırakmak ve bir tanrı konumu almak istemiyorsa. Bir sanatçı olmak diğer insanlara en az zararı vermek demektir (Weiner, 2016, s. 941).

Bu çeşitli konular sayesinde sanat, eserlerin sergilendiği galeri ve müzeler gibi mekânların dışına taşmıştır.

Sitüasyonist Enternasyonal

Sanatsal avangardların sonuncusu SE, Lettrist Enternasyonal, CoBrA ve Londra Psikocoğrafya Derneği gruplarının bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Hareketin lideri sinemacı ve teorisyen Guy Debord olmakla birlikte Raoul Vaneigem, Constant Nieuwenhuys, Alexander Trocchi, Asger Jorn gibi çeşitli alanlardan ve çeşitli ülkelerden sanatçıları barındırıyordu. 1957'de kurulan, 1968'de doruk noktasına ulaştıktan sonra 1972'de dağılan Paris merkezli Sitüasyonist

Enternasyonal, avangard akımlar içinde en radikali olarak değerlendirilebilir. Sürrealizmden aldıkları devrimci gelenekle birlikte sanatı tamamıyla reddetmiş, eylemlerin dünyayı değiştirmesi gerektiği savunmuşlardır.

SE'nin eleştirel bakış açısı AICA'ya saldırılarında gözlemlenebilir. İkinci Dünya Savaşı sonrası yeniden yapılanma çabasının ürünü Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA), 1958 tarihinde Brüksel Dünya Fuarı'nda savaş sonrası ilk evrensel sergi için bir araya geldiler. Amaçları uluslararası insani ve ruhani yükselmeye sanat eleştirisi disiplini tanımlamaktı. SE ise yayımladığı ilk yayınında AICA aleyhinde açıklamalar yapıp, eleştirmenlere protesto metnini fırlatırlar; sokaklarda dağıtırlar, telefonlarda okurlar, binalarda pencerelerden atarlar ve sonucunda polis olaya müdahil olarak bildirinin çoğaltılmasını yasaklar. Burada grup sanat dünyasının gösteri ekonomisine dönüşmesini, sanatın profesyonelleşmesini ve kurumsallaşmasını eleştirmiştir (Wyma, 2015).

Kökeni kendinden önceki tarihsel avangard akımlara dayanan bir akımdır. Ancak Sitüasyonist Enternasyonal diğer avangardlardan daha idealist bir yapıda gelişmiştir. Sanatı reddetme sözlerinin arkasında en iyi duran akımdır. O dönemle alakalı olan hiçbir sanatsal kurumla işbirliği yapmamış gerçekten de hayatı sanat haline getirmek için çaba harcamışlardır.

[...] Dada'nın sanatı hayat içerisinde aşarak ortadan kaldırma stratejisine dayanan "mutlak olumsuz program"ından kopar; özgürleştirici durumların [situation] yayılması için olumlu bir radikal özne oluşumunun ve ideolojik olmayan, hiyerarşisiz, deneysel tarzların şart olduğunu savunur. Bunun yolu, alışıldık etkileşim biçimlerin işleyişini yeni mekansal-zamansal deneyimlerle bozan "durumlar inşa etme" taktiklerinden geçer (Kuryel & Fırat, 2015, s. 26).

Guy Debord'da "Gösteri Toplumu" adlı kitabında sanata yaklaşımlarına şöyle değinmiştir;

Dadaizm, *sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak* istedi; sürrealizm ise *sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek* istedi. Daha sonra *sitüasyonistler* tarafından geliştirilen eleştirel tavır, sanatın ortadan kaldırılması ile sanatın gerçekleştirilmesinin, *sanatın aşılması'nın* birbirinden ayrılmaz yönleri olduğunu göstermiştir (Debord, 1996, s. 103).

Hemen hemen bütün avangard akımların kökeninde bulunduğu gibi bu akımın kökeninde de Marksist ideoloji yer almaktadır. Marx'tan oldukça etkilenmişlerdir ancak anarşist bir grup olarak nitelendirilemezler. Çünkü zamanın anarşist yapılarıyla ilişkiye girmemişlerdir. Yine de anarşizmle ortak yönü devlete karşı olmalarıdır. Puchner sitüasyonistlerin önemini şu şekilde açıklar:

[...] Sitüasyonistlerin önemi, manifestonun iki başlıca akımını, yani, komünist manifestoyu ve avangard manifestoyu, yeni, bir bağlamda, bir araya getirme çabası olarak başka gruplar üzerinde kurdukları etkilerden kaynaklanmaz. Gündelik hayatın Marxist filozofu olan Henri Lefévré'den etkilenen sitüasyonistler, kapitalizmin en yeni en aracılı halinin bir eleştirisine dayanan kültürel bir devrim yamaya çalıştılar. Bu hali tanımlamak için, tanımı, Debord'un Gösteri Toplumu'ndaki en gelişmiş ve en etkili teorik uygulaması açıklanan "gösteri" terimi, yalnızca, savaş sonrası Batı kapitalizminin içerisinde bulunduğu araçlar değil, topyekün bütün ideolojisini de –televizyon, reklam, meta fetişizmi, üstyapı, gelişmiş kapitalizmin bütün yanıltıcı görüntüsü de- açıklar (Puchner, 2012).

Özgürlükle ilgilenen bu devrimciler toplum ve kapitalizm arasındaki bağı incelemişler, günlük hayatın metalaşmasını eleştirmişlerdir. Sanatı ve politikayı aynı çerçevede değerlendirmişlerdir. Onlara göre bütün ideolojiler yabancılaşmaya çıkmaktadır. Modernizmin uzantısı kapitalist yabancılaşmanın getirdiği kısıtlı iş olanağı, can sıkıntısı, kent planlamacılığı, özneliğin nesnelige dönüşmesi gibi hiçbir şeyden hoşnut değillerdi. Çünkü kapitalizm tarafından şeyleştirilen arzunun imgeleri insan ilişkilerinin yerini almıştır. Guy Debord bu durumun eleştirisini "gösteri" terimini kullanarak kavramsallaştırmıştır. "Gösteri başlı başına bir sanat eseri, dondurulmuş arzular tablosuna terfi ettirilmiş sahte arzuların bir ekonomisi, gerçek arzuların sünepe ihtiyaçlar karikatürüne indirgenmesiydi" (Marcus, 2013, s. 195).

Guy Debord grubun yaptığı şeyi "sitüasyonun konstrüksiyonu" olarak adlandırmış ve şöyle açıklamıştır: "[...] yani, yaşamın anlık ortamlarının ve onların daha üstün bir tutku niteliğine dönüşmesinin somut konstrüksiyonudur" (Harrison & Wood, 2016, s. 744). Sitüasyonistler aktarılan sanatsal ve kültürel hazinenin değil, geleceği düşünmeden geçici durumlar yaratmanın peşinde olmuştur. Onlara göre; fikirlerizaten herkesin zihninde durumlar biçiminde mevcuttur. Ancak bireyler bunun farkında değildir. Dünyayı değiştirmek ise SE'nin bu durumları açığa çıkarmasıyla gerçekleşecektir.

SE, dérive¹ ve détournement² gibi taktikler kullanmışlardır. Bu yeni teknik ve deneysel davranış biçimleriyle şeyleştirilen arzu diriltmeyi hedeflediler böylece

¹ Dérive [Dolanma]: Kentsel toplumun koşullarıyla bağlantılı bir deneysel davranış tarzı: değişik ambiyanslardan hızlı geçme tekniği. Terim aynı zamanda, kesintiye uğramayan belirli bir dolanma süresini de ifade eder (Debord, 2015).

² Détournement [Çalıp değiştirme]: "Önceden var olan estetik öğelerin Détourne edilmesi" yerine kullanılan kısaltma. Bugünün ve geçmişin sanat ürünlerinin, daha üstün bir ortamın inşasında kaynaştırılması. Bu anlamda, sitüasyonist bir resim veya müzik eseri olmaz, sadece bu araçların

sanat ve estetik alanı galerilerden çıkarak kente taşınmıştır. Kültür alanında çalışmalar yaparak, kentte yaşayan insanlarla iç içe geçecek afişler, duvar yazıları, broşürler tasarlamışlardır.

Geleneksel sanatsal faaliyetlerin yalnızca sitüasyonların inşasına katkıda buldukları sürece bir değeri vardı ve "yaratmadan" da pekâlâ sitüasyonist olunabilirdi, çünkü insan davranışı, özünde, birleştirici şehirciliğe yakındı, onun ereğini teşkil ediyordu. Fakat, bu türden bir yaratım da, en azından tek bir şehrin denetimi tamamıyla ele geçirilip deneysel bir yaşam inşası olanaklı hale gelinceye dek, ön çalışmalarla sınırlandırılacaktır (Jappe, 2019).



Görsel 14. Under the paving Stones, there is a beach! / Sous les pavés, la plage!. Unknown Artist, Paris, 1968. <https://tinyurl.com/yyn8h478>

Sanatın hayata geçme projesini devam ettiren Sitüasyonistler, kentsel tasarımla ilgilenmiştir. Çünkü şehir, günlük hayatın aktığı yerdir. Burayı yaratıcılığın egemenliğinde bir oyun parkına dönüştürmeyi hedeflemişlerdir.

sitüasyonist biçimde kullanılması söz konusu olabilir. Daha temel anlamda, eski kültür alanları içerisinde détournement bir propoganda yöntemidir, bu alanların eskimişliğini ve önemlerini kaybettiğini gözler önüne serer (Debord, 2015).

2.BÖLÜM: MODERN TOPLUM SORUNLARI VE SANAT İLİŞKİSİ

Duyarlılığı yüksek sanatçıların toplumla kopmaz bir bağı vardır. Toplumun yaşadığı problemlerden bu sanatçılar fazlasıyla etkilenir hatta bunu sanatlarının itici gücü olarak kullanırlar. O yüzden öncelikle bu ikisi arasındaki ilişki ele alınıp daha sonra bu problemlerden kısaca bahsedilecektir.

2.1. SANAT VE TOPLUM

Dönemin sanatı ve sanatçıların “ontolojik varlıkları”, toplum ve tarih bağlamından ayrılamadığı için dönemin egemen yaşam tarzıyla zorunlu bir ilişkileri vardır. Sanatın toplumla olan bağı; dönemin siyaseti, ideolojileri, aristokratik güçleri, dini ve teknoloji alanındaki yeniliklerle ilişkili olmuş ve bu güçlerce ona bir görev biçilmiştir. Bundan dolayı sanatın toplumsal görevi içinde bulunduğu döneme göre değişiklik göstermiştir.

Dellaloğlu'nun “Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum” adlı kitabının önsözünde Ömer Naci Soykan sanat ve toplum ilişkisini Adorno'nun fikirleri ışığında şöyle açıklamıştır:

Sanat yapıtının ortaya koyduğu dünya, belli bir açıdan “toplum” diye de adlandırılabilir. Frankfurt Okulu düşünürlerinin, özellikle Adorno'nun olumlayıcı anlamda gördüğü sanat ile toplum ilişkisinde, bir yandan sanat, toplumu kendisinde, kendi tarzında içkin olarak bulundurur, onu özümleyerek; diğer yandan böyle bir şey olarak sanat, topluma karşı sanat toplumsal itiraz olur. Bu toplumun tekdüzeleştiği sırada ona karşı çıkan devrimci, öncü sanattır (Dellaloğlu, 1995).

John Dewey'e göre “İdeal toplum, kendilerini gerçekleştirilebilmeleri için bütün bireylere olanak sağlayacak biçimde örgütlenen toplumdur” (Yılmaz, 2015). Moderniteyle birlikte bireyselleşmenin önünün açılmasıyla sanatçılar da kendilerini gerçekleştirme olanağı bulmuştur. Özne olarak sanatçı toplumda yaşanan problemlerin modern zamanın karakteriyle olan ilişkisinin farkındalığıyla; topluma karşı toplum için problemleri çözmek ya da göstermek adına eyleme geçerek onu eleştirmiştir. Çünkü Thouraine'e göre; “Özne, ancak toplumsal hareketler olarak, ister yararcı bir kisveye bürünsün, ister sadece toplumsal bütünleşme arayışı olsun, düzen mantığına karşı çıkma biçiminde mevcut olabilir” (Touraine, 2014, s. 299). Camus'ye göre ise “Her yaratma eylemi, salt varoluşuyla, efendi-köle dünyasını reddeder. İçinde yaşadığımız şaşkıncı efendi-köle toplumu ölümünü de başkalaşımını da yalnızca yaratma düzeyinde anlar” (Yılmaz, 2015, s. 224).

Diego Rivera, “Modern Sanatta Devrimci Ruh” yazısında, sanatçının toplumsal olaylarla ilişkisi hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

Gerçekten düşünür olan bir ressam tarihsel momente, ister istemez kendi zamanının devrimci gelişmesine uygun bir konum alacaktır. Toplumsal mücadelede bir sanatçının seçebileceği en yoğun ve en plastik konudur. Bu yüzden, bir sanatçı olmak için doğmuş biri bu tür gelişimler karşısında kesinlikle duyarsız kalmaz (Rivera, 2016).

Yani sanatın toplumsal muhalif olmasını içerir. Muhalif olabilmesi de özerk olması koşulunu gerektirir. Kapitalist dönemle birlikte bazı toplumsal kesimlerin himayesinden çıkan sanatın özgürlüğünü elde etmesiyle bu koşullar sağlamıştır. Böylece toplumu yansıtma gibi bir amacı olmadan, toplumun içinde özerkliğini koruyarak onu eleştirebilecek konumuna gelmiştir.

Dolayısıyla bu tezde ele alınan ilişki, ajitasyoncu didaktik bir sanat şekline bağlı gelişen toplum- sanat birlikteliği değildir. Çünkü sanat, o zaman belli bir siyasi ideolojinin tahakkümü altına girerek propaganda aracı olarak kullanılan bir meşale olmaktadır.

2.2. KÜRESEL TOPLUM SORUNLARI

Uygarlıkların kuruluşundan bu yana halklar birçok problemle karşı karşıya kalmıştır. Günümüzde ise bu problemler biçim değişirse de temelde aynı biçimini korumuştur. Bu başlık altında bu ana problemlerden dördü incelenecektir. Bunlar; göç, tüketim kültürü, savaş ve çevresel yıkım konularıdır.

2.2.1. Göç

Toplumları dramatik bir şekilde dönüştüren, kültürel teması arttırıp ülkelere dinamizm kazandıran göç, günümüzde de devam eden toplumsal tarihle eş zamanlı gelişmiş çok katmanlı bir olgudur. Temelinde, bireylerin arzuladıkları daha iyi hayat standardına ulaşmak için; siyasal, ekonomik, ekolojik, demografik gibi unsurların oluşturduğu negatif koşulları terk etmesi yatmaktadır. İnsan ile mekân arasındaki bağı koparan bu olgu, toplumları ya da bireyleri kültürel, ekonomik ve psikolojik boyutlarda etkileyen günümüzün küresel problemlerinden birisidir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ulaşım ve iletişim ağının gelişmesiyle uluslararası göç artmış ve 20. yüzyılın ikinci yarısı “Göç Çağı” olarak adlandırılmıştır. 1970’li yıllardan sonra ise bu sınır dışı hareketlerin ivmesi yükselmiştir. 2019 yılı

ortasında uluslararası göçmen sayısı Migration Data Portal'da 271,6 milyon olarak bildirilmiştir. Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği (UNHCR) tarafından saptanan verilere göre 2019 yılı sonu itibarıyla dünyada 79,5 milyon yerinden edilmiş insan bulunmaktadır. Ayrıca bu rakamların haricinde istatistiklere yansımaya yasadışı göçler de bulunmaktadır. Türkiye ise dünyada en fazla mülteci ağırlayan ülke konumundadır.

Göç; zorunlu- gönüllü, bireysel- toplu, ülke içi-ülke dışı, geçici-kalıcı gibi farklı sebeplerden oluşabilen çok katmanlı bir olgudur. Özgür iradesiyle göç edenler ekonomik göçmen olurken, zorunlu göçte maruz kalanlar ise sığınmacı ya da mülteci olarak tanımlanmaktadır.

Göçebe düşünce kavramının sahibi Fransız filozof Gill Deleuze, göçebeliğin karakterini mükemmel bir şekilde tanımlamıştır. Deleuze'e göre;

Göçebelik, birincisi kırılıgandır, ikincisi saldırganlıdır, üçüncüsü de sınırda konumlanmıştır. Bu yüzen, göçebe oluş sadece iptal edilene kadar var olan, kırılıgandır bir şeydir. Önkoşulu sürekli bir tüketimdir ya da daha kibarca ifade edilecek olursa, amaçla sonuç arasındaki kurucu fark. Kırılıgandır oluş, göçebe oluşun koşuludur (Raunig, 2013).

Bireyler doğdukları an itibarıyla birden fazla kimlik edinir ve aidiyet kazanır. Buldukları coğrafi konum içindeki devlete ve topluma ait olurlar. Vatan, ırk, milliyet, meslek, komşuluk, aile gibi sosyal birimlerin kapsamına girerler. Ancak aidiyet ve kimlik; kırılıgandır, kaybedilebilir olgulardır. Tekrar kazanmak ise neredeyse olanaksızdır. Kişi yersiz-yurtsuzlaştığında bunları yitirir. Aidiyetin olmadığı yerde ise güvensizlik duygusuna kapılırlar.

İnsanlar dilleri, kültürleri ve geleneklerinden koparak, potansiyel bir eve dönüşüm olmadığı müphemliğe yolculuk yapar. Sınırın ötesindeki başka kimliklere, tarihlere ve dile maruz kalarak burada zorunlu ikamet ederler. Ötekinin varlığı içinde dünyanın merkezinde olmadıklarının farkına varıp, köksüzlük duygusuyla savaş verirler. Kaybedilmiş yaşanmışlıkla birlikte farklı bir dünyanın şimdiki zamanıyla bağlantı kurmakta zorlanırlar. Dolayısıyla göç; küreselleşme, kimlik, aidiyet, zaman, ötekileşme, sınır, hafıza gibi sorun haline gelmiş birçok olguyu içinde barındırmaktadır.

Sosyolog Zygmunt Bauman, "İskarta Hayatlar: Modernite ve Safraları" kitabında göçmen ve mülteci insanları günümüzün atıkları olarak nitelendirmiştir.

Küreselleşen dünyada içeri ile dışarı ayrımını korumaya çalışan devletler, ihtiyaç fazlası bu kitleleri terörist ilan ederek, özenle seçilmiş ideal propaganda malzemesi olarak kullandıklarını belirtmiştir (Bauman, 2019).

Genel olarak bakıldığında teröristlerin sığınmacılarla ve “ekonomik göçmen”lerle ilişkilendirilmesi, ne denli mesnetsiz hatta hayali olsa da görevini yapmıştır: Bir zamanlar şefkat duygusu uyandıran, yardım etme güdüsünü harekete geçiren “sığınmacı figürün saflığı bozulmuş, kirletilmiş; uygarlığın onuru olan “sığınma” kavramı utandırıcı bir bölüğü ve suç raddesinde sorumsuzluğun rezilane bir karışımı olarak yeniden tanımlanmıştır (Bauman, 2019, s. 73).

Bunun temelinde günümüzün hakim ulus devlet örgütlenmesiyle ilgisi vardır. 18. yüzyılda gelişmeye başlayan ulus devletler ortak dil, din, gelenek gibi kültürel kimlikler üzerine inşa edilmiştir. Dolayısıyla göç onların oluşturmaya çalıştıkları homojen kültür iddiasına tehdit oluşturmaktadır. Devletler içinde buldukları ekonomik ve siyasal krizlerde ya da seçim kampanyalarında dikkat dağıtma ya da fazla oy kazanma uğruna bu kesimi birliği tehdit eden unsur olarak göstermeye meyillidirler. Bunun gibi sebeplerden ötürü göç eden insanlar sınırın öteki tarafında sıcak bir karşılaşma yaşamaktan çok yabancı düşmanlığı, ırkçılık, sosyal dışlanma gibi tavırlara maruz kalarak entegrasyon problemi yaşamaktadırlar.

Hükümet politikaları ne yönde olursa olsun, göç toplumun belli kesimlerinin sert tepkisini çeker. Göç sıklıkla çok boyutlu toplumsal değişim ve ekonomik yapılanma olarak da kendini gösterir. Hâlihazırda tahmin edilemez bir biçimde hayat koşulları değişmekte olan insanlar sıklıkla yeni gelenleri güvensizlik nedeni olarak algırlarlar. Gelişmiş ülkelerde yaygın olan algılardan birisi, fakir güneyden ve çalkantılı doğudan akan insan kitlelerinin kendi mesleklerini aldıkları, ev fiyatlarını yukarıya çektikleri ve sosyal hizmetlere aşırı yük getirdikleri yönündedir (Castles & Miller, 2008, s. 20).

Tarihte sanatçılar da savaş veya politik nedenlerden dolayı göçü tecrübe etmek zorunda kalmıştır. Gittikleri coğrafyada entelektüel alışverişin yapıldığı gruplara dahil olmuş ya da yenilerini oluşturmuşlardır. Ve orada oluşturdukları kültürel çeşitliliğin sağladığı dinamizmle birlikte sanata farklı yaklaşımlar kazandırmışlardır. Dolayısıyla sanatın merkezinin değişmesinin ve birçok modern sanat akımının oluşmasının temelinde bu olgunun da etkisi bulunmaktadır.

2.2.2. Tüketim Kültürü

Tüketim kültürü ABD’de Birinci, Avrupa’da ise İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra doğmuştur. Küreselleşme algısını kullanan gelişmiş toplumların az gelişmiş toplumlar üzerindeki bir tahakküm formudur. Küresel tüketim kültürünün oluşması genel olarak dört gelişmeyi içermektedir. Bunlar; ulus ötesi firmaların çoğalması,

küreselleşmiş kapitalizm, küreselleşmiş tüketicilik ve küresel tüketimin homojenleşmesidir (Ger & Belk, 1996, s. 277).

Günümüzde pazar arayışındaki gelişmiş devletler reklamlarla bireyin ihtiyaçlarına karar verir bir konuma yükselmiştir. Ancak küreselleşmenin yaratıcısı kapitalist sistemin dayattığı bu ihtiyaçlar ile bireylerin ihtiyaçları arasında büyük bir paradoks vardır. Bugün dünyamızda 850 milyona yakın insan açlık çekerken ve her gün ortalama 30.000 kişi açlıktan hayatını kaybederken “ihtiyaç” kavramı fazlasıyla soyut kalmaktadır. Sistem, istek olgusu ile ihtiyaç olgusunu aynı şeymiş gibi göstererek devamlılığını sürdürebilmektedir. Bu problemleri kavram sosyoloji, siyaset, felsefe, iktisat gibi farklı disiplinler tarafından farklı şekillerde tanımlanmaktadır. Zorunlu- lüks, gerçek- sahte ihtiyaçlar gibi ayrımlara gidilerek sınırlandırmalar getirilmeye çalışılmaktadır.

“Tüketimci kapitalizm, ‘hemen şimdi iste’ ve ‘en iyisini iste’ tüketim ideolojisi ile bireyselleşmenin artmasında temel bir rol üstlenir” (Elliott, 2017, s. 371). Manipüle edilen modern toplumun bireyelerine hep daha fazla ve daha yeni şeyin birikimine sahip oldukça mutlu olacağı fikri aşılansmıştır. Ancak daha fazla meta sahibi olmak mutluluğu azaltmış, doyumsuzluğu artmıştır. Bunun sonucunda oluşan tüketim toplumu ise tamamen anlık, sürekli haz ve keyiften beslenen bir şekilde yapılanmıştır.

Kapitalist düzen zengin ile fakir arasındaki kutuplaşmadan yararlanarak tüketicileri hayalini kurdukları hayatı yaşaması için yönlendirmektedir. Tüketiciler kendi arzularıyla tercih yaptıklarını düşündüklerinde bile, pazarın sağladığı imgelere göre kendini, zevkini, evini, yaşamının her alanı şekillendirip, statü sahibi bir benlik inşa etmekte ve sınıf atladıkları yanılsamasına kapılmaktadırlar. Tüketicinin bu şekilde yaygınlaşması sonucunda bir kitle kültürü oluşturmuştur.1930’lu yıllarda Nazi Almanyası’ndan kaçan entelektüellerin bir araya geldiği Frankfurt Okulu’nda bu durum “kültür endüstrisi” olarak kavramsallaştırılmıştır. Frankfurt Okulu’nda “Sanat ve Toplum” adlı kitabının Ömer Naci Soykan önsözünde kültür endüstrisi hakkında şu sözleri yazmıştır:

Yanlış sanatın, bilimin, felsefenin bir biçimi de kültür endüstrisidir. Kültür metalaşarak, endüstrinin sadece bir sektörü olur. Sonunda böyle bir endüstri toplumunda insan da bir meta- nesne haline gelir. Bu, insanın şeyleşme durumudur. Bu durumdan insanı kurtaracak olan yine insandır, bireydir. Kurtulma aracı da yine sanattır, kültürdür (Dellaloğlu, 1995).

Bauman "Özgürlük" kitabında bu durumun bireyler için kısıtlayıcı olmadığını, kâr odaklı pazarın sunduğu birçok iyi kimlikle bireylerin gerçekten istedikleri hayatı yaşamalarının olanaklılığına değinmiştir. Bu kimlik üretimi post-fordist dönem ile birlikte en üst noktaya ulaşmıştır. 1930'larda oluşan fordist dönemden 1970'li yıllarda başlayan post-fordist döneme geçişle birlikte kaliteli ve sürekli değişen ürünler üretilmiştir.

Bauman yine aynı kitabında kapitalist sistemin bireylere sağladığı faydanın paradoksal yönünü vurgulamıştır. Ona göre sistem bireylere özgürlükle eşdeğer olan "tercih" hakkını sunmaktadır. Bireylerin bu seçeneklerden birini tercih ederek oluşturdukları kimlikler aynı zamanda egemen irade tarafından da önceden onaylandığı için güvensizlik problemi yaşamazlar. Sonuç olarak özgürlükleri için bir bedel ödemeyen bireyler sisteme severek bağlı kalırlar (Bauman, 2020, s. 86). Ancak meta dünyasında bir metaya dönüşmüş olarak.

Günümüzde bireyler için problem meta sahibi olmak değildir. Metaların maddi varlığından öte simgelediği; başarı, para, güç gibi soyut anlamlar önem arz etmektedir. Evrim psikoloğu Geoffrey Miller'a göre; "Günümüzde kendimizi, bir yığın şeye sahip olmaktan mutluluk duyduğumuz için değil, arkadaşlarımızın zihinlerini etkileyebilmek için mal ve hizmetlerle donatıyoruz" (Miller, 2012, s. 8). Bu sembolik tüketim mantığı; alt sınıfların üst sınıfları taklit etmesi, üst sınıfların da alt sınıflardan farklılaşmak için tüketmesi biçiminde kendini gösterir. Bu kısır döngü sistemin devamlılığını sağlamaktadır. Ayrıca statü sembollerinin taklidi sistemdeki yeniliklerin de itici gücünü oluşturmaktadır.

Sistem kişilere kendileri olmalarını vaat eden ürünler sunar. Nesnelere tarafından kuşatılan birey ise tüketim biçimiyle diğer insanlardan farklılaşarak statü elde etmeyi hedefler. Baudrillard Reisman'dan şu sözleri aktarmıştır: "Günümüzde en çok talep edilen şeyin ne bir makine ne bir servet ne de bir eser, ama bir kişilik olduğunu" söyler" (Baudrillard, 2020, s. 103).

Marc Guillaume, pazardan satın alınan malların, tüketimcilik evresinde "simge işlevi" en yüksek mevkiyi alırken, "kullanım işlevi" nin gölgede kaldığını söyler. İstenen, rağbet gören satın alınan ve tüketilen simgelerdir. Malların kişilerin bedenini ya da zihnini geliştirme kapasiteleri için değil, bedene ve ruha büyümlü bir şekilde özel seçkin ve dolayısıyla arzu dilen bir biçim verme potansiyelleri için istediklerini söyleyebiliriz (Bauman, 2020, s. 82).

Ernst Fischer'ın perspektifi ise Bauman'a göre daha karamsardır. Modern toplumda oluşan bu yapının bireylere refah ya da mutluluk getirmemekle birlikte aksine tahakküm altına aldığı ve sonucunda çeşitli nedenlerle tüketime bağlı kılınan bireylerin olanaklarını özgürce gerçekleştiremediğini belirtmiştir (Fischer, 2016, s. 85).

Sonuç olarak bu materyalist tüketim anlayışı bireyler arasındaki sosyal eşitsizliği arttırmış, sınıflar arası ayrımı keskinleştirmiştir. Tüketimin, bireylerin kimliklerinin ötesinde yarattığı problemlerin başka bir boyutu da kolektif çevre tahribatıdır. Hava, su, gürültü ve çevre kirliliğine yol açıp, doğayı tahrip etmektedir. Sosyolog Jean Baudrillard sistemin ayakta kalabilmesi için bu düalitenin olması gerektiğini yazar. “Sistem sadece zenginlik ve yoksulluk üreterek, tatminler kadar tatminsizlikler, “ilerleme” kadar zararlar üreterek ayakta kalır” (Baudrillard, 2020, s. 60). Bu zararlara duyarsız kalamayan tüketim karşıtı aktivistler; Earth First!, Adbusters, Gönüllü Sadelik, Fair Trade gibi düşünce hareketleri oluşturmuştur.

19. yüzyıldan bugüne, kültür ve sanat dahil olmak üzere her şey metalaşarak bu sosyoekonomik gücün otoritesinde ezilmektedir. Galerilerin açılmasında ve modernitenin sanattaki yansımaları olan konvansiyonalizmi reddeden, sürekli yeniliği savunan modernist akımlarının yenilik anlayışının temelinde bu güç vardır. Çünkü kar elde edilmek üzere piyasaya sürülen sanat, satılabilir ve pazarlanabilir bir meta haline gelmiştir. Üretilen diğer ürünler gibi tüketilmeye mahkûm olmasıyla pazarın iktidarına boyun eğmek durumunda kalmıştır. Bu noktada artık seçkin sanat değil, kitleler için üretilen popüler sanat söz konusudur.

Adnan Turani “Çağdaş Sanat Felsefesi” kitabında kapitalizmin sürekli olarak yeniyi öne süren yapısını göz önünde bulundurarak modernite ve kapitalizm arasında bir bağ kurmuştur. Modernitenin yaratıcı olmak için yıkıcı olması gerektiği sonucuna varmış ve Marcuse'nin “Sürekli estetik yıkım- sanatın yolu budur.” sözünü alıntılamıştır. Aydınlanma düşüncesinin getirdiği yeni sanatsal biçimlerin yaratılması için eski olan her şeyin yıkılması gerektiğini hatta Dünya Savaşları'nın da aynı mantıkta gerçekleştiğini vurgulamıştır (Turani, 2015).

Sanat eleştirmeni Hal Foster “Gerçeğin Geri Dönüşü” kitabında Deleuze'den yaptığı alıntı;

Gündelik hayatımız ne kadar standartlaşmış, klişeleşmiş ve hızlandırılmış tüketim nesnelere üretimine maruz kalmışsa, ona o kadar sanat eklenmelidir. Bu tekrar aşamaları arasında, eş zamanlı hareket eden küçük farklılığın ayıklanmasını ve en uç noktadaki alışılmış tüketim serileri ile yıkım ve ölümün içgüdüsel serilerinin yankılanmasını mümkün kılar. Böylece sanat zalimliğinin görüntüsünü aptallığına bağlar; tüketimin altındaki şizofrenik çene gürültüsünü ve onunda altındaki hala en önemli tüketim yöntemi olan savaşın en bayağı yıkımlarını ortaya çıkarır. Sonunda farklılık ifade edilebilir diye, bu uygarlığın özündeki yanılısma ve şaşırtmacayı estetik olarak yeniden üretir (Foster H. , 2017, s. 104)

bu sistemde varlığımızı sürdürürebilmemiz için umut vaat etmektedir.

2.2.3.Savaş

Savaş, günümüzde de devam eden toplumları derinden etkilemiş bir olgudur. Sonucunda bireyler psikolojik, kültürel, ekonomik, fiziksel yaralar almaktadır. Hiçbir inanç ve ideoloji öldürmek için bir sebep olmamalıyken çoğu zaman devletlerin çıkarları uğruna masum bireyler zarar görmektedir. Sonucunda yersiz yurtsuzlaşan, sevdiklerini kaybeden, bozulan ekonomiden dolayı hayati ihtiyaçlarını karşılayamayacak kadar fakirleşen insan topluluğu doğar.

Savaşa gittiğinizde ülkeniz için dövüşmezsiniz. İdarecileriniz, yöneticileriniz, kapitalist efendileriniz içindir [bu dövüş]. Ne ülkeniz, ne insanlık, ne siz ne de üyesi olduğunuz sınıf –işçiler– savaştan kazanç sağlar. Yalnızca büyük finansçılar ve kapitalistler ondan kar ederler (Berkman, 2013, s. 5).

Askeri tarihçi John Keegan insanlığın kültürel geçmişini göz önünde bulundurarak şiddete eğilimini işaret etmiş ancak bunu eyleme dökmeyi kültürel bir hata olarak değerlendirmiştir. Değindiği bir diğer önemli nokta ise toplumda bireylerin şiddet eğilimleri suç olarak görülüp cezalandırılırken, devlet bazında bu durumun “uygar savaş” olarak adlandırılarak herhangi bir yaptırıma maruz kalmadan meşrulaştırılmasıdır.

Savaş kuramcısı Carl Von Clausewitz, savaşın, politik amacın aracı olan düşmanı etkisiz hale getirecek bir şiddet eylemi olduğunu belirtmiştir (Clausewitz, 2003). Uygarlaşmayla birlikte kurulan devletler ve kapitalist sistem ile ülkeler çapında kar odaklı üretim anlayışı ortaya çıkmıştır. Böylece en güçlü ekonomiye sahip olmak için devletler politik ve ideolojik nedenlerle savaşa girmektedirler.

İngiliz akademisyen Mary Kaldor 19. ve 20. Yüzyıllarda gerçekleşen savaşları eski savaşlar, 21.yüzyıldakileri ise yeni savaşlar olarak kavramsallaştırır. Bu ikisi arasındaki farkları savaşın aktörleri, hedefleri, yöntemleri ve finansal biçimleri bakımından inceleyerek açıklığa kavuşmuştur. Eski savaşlar da aktörün:

devletlerin düzenli silahlı kuvvetleri oluştururken, bu yüzyılda paralı askerler, özel güvenlikler, cihatçılar gibi çok çeşitli ağlardan oluştuğunu belirtmiştir. Savaşın hedeflerindeki farklılık olarak: jeopolitik çıkarlar ve ideolojiler için değil, günümüzde kimlik (etnik, dini v.b.) adına yapıldığını, bu savaş yoluyla inşa edilen kimlik siyasetinin günümüzde bir araçtan amaca dönüştüğünü vurgulamıştır. Yöntemler başlığında, eskiden toprak elde etmeye bağlı yöntem, günümüzde bölge ve nüfus kontrolünün siyasi yollarla elde edilip, şiddetin sivillere yöneltilerek kontrol sağlandığını yazmıştır. Son olarak farklılaşan finans biçimleri eski savaşlarda devlet tarafından finans edilirken, günümüzde ise yeni yağmacı finans türleri oluştuğunu belirtir (Kaldor, 2013).

Bu tezin sınırlandırıldığı yıllar kitlesel katliamların gerçekleştiği yüzyıllardır. Dünya savaşları, soğuk savaş ve etnik savaşlar bu yüzyıllarda gerçekleşmiştir. Büyük teknolojik ve fikirsel ilerlemeye karşın böylesine vahşet ve şiddet, uygar insanlığın kültürel tarihini lekeleyen utanç verici bir tablo oluşturmuştur. Günümüzde bireyler bu vahşet içeren tabloyla baş edebilmek için görmezden gelme politikasını benimsemektedir.

Ekonomik küreselleşmenin dönüştürücü gücü günümüzdeki savaş olgusunu da değiştirmiştir. Bu yeni savaşlarda amaç iktidarın yönetimini ele geçirmek değildir. Amaç iktidarı kontrol altına alıp arka planda ülkeyi kendi çıkarları için kullanmaktır. Sonuç olarak savaş olgusu evrimleşmiştir ancak doğasında herhangi bir değişiklik söz konusu değildir. Hala son derece vahşi ve yıkıcıdır.

Sanatta savaş konusu yüzyıllardır işlenen bir konu olmuştur. Ancak daha çok devletlerin zaferlerini onurlandırmak için yapılmıştır. Modernist akımlarla birlikte sanatçılar bu vahşet dolu tabloya seyirci kalmayıp, barışçıl dünya talebiyle bu durumu eleştirmiştir. Savaşı bizzat deneyimleyen sanatçılar, sert koşulların acısını sanatlarına aktarmıştır.

2.2.4. Çevresel Yıkım

Çevresel yıkım, İnsan Çağı'nın çözülmesi gereken en acil küresel toplum problemlerinden biridir. İnsanların doğa üzerinde kurduğu tahakküm yerküreye geri döndürülemez boyutlarda zararlar vermiştir. Artık çevre krizi sadece duyarlı bireylerin organik gıda tüketmesi, plastik kullanımını azaltması gibi aldığı küçük

önlemlerle kişisel hayatlarını dönüştürmesiyle aşılamayacak boyutlara ulaşmıştır. Daha fazla zararı önlemek için mücadele etmek, sadece bilimin ve duyarlı bireylerin ufak çaplı hareketleriyle değil, devletlerin ve yerkürede yaşayan her bir bireyin görevi haline gelmiştir. Bu da uluslararası örgütlenen toplumların eylemleriyle mümkün olabilecektir.

İnsan merkezci düşünce çevreye birçok zarar vermiştir. Yerkürenin dinamik ve öngörülemez yapısından dolayı; doğaya, insanlara ve içinde yaşayan diğer türlere ne gibi etkileri olacağı öngörülememektedir. Kentleşme, orman tahribatı, küresel ısınma, savaşlarla harap olan işlenemez çölleşmiş topraklar, onarılamaz yıkımlar, kimyevileşmiş tarımdan dolayı kirlenen toprak ve okyanuslar gibi birçok problem vardır. Gezegenimiz artık bu kirliliği ve atıkları soğuramayacak durumdadır. İnsan varlığının geleceği büyük tehlike altındadır. Devletlerin sınırlı doğal kaynakları tüketme yarışından ötürü, gelecek nesillerin bunları kullanmaktan mahrum kalacak olması bu felaketin bir diğer önemli boyutudur.

Bu başlıkta ele alınan çevreci yaklaşım: toplumsal hayatı; gürültü, kirlilik, yozlaşmış yönleriyle ele alıp, kırsalı ise romantik bir yaklaşımla nostaljik anlamda yücelterek kırsala dönüşü savunmak ya da ekolojik kıyamet tellallığı yapmak değildir. Kendisinden öte toplumu, yerkürede yaşayacak gelecek insanların haklarını gözetken, gezegeni onlara miras bırakacağı bilinciyle, yerkürenin ekolojik sağlığı için örgütlenip, eylemlere katılan yerelden küresele evrilen aktif yurttaşlığın araştırılmasıdır.

Dünyanın sanayileşmesiyle birlikte ekolojik problemler artış göstermiştir. Çünkü kapitalist sistem dünya üzerindeki doğal kaynaklara da tüketilecek ürünlük gibi yaklaşmıştır. Modern dönemin doğurduğu bu çevre krizini kavrayan düşünürler, pozitif bilimlerin de gelişmesiyle, bu konulara dikkat çekmeye başlamıştır. Çoğu düşünür çevre felaketinin kaynağını olarak kapitalist sistemin ekolojik yağma kültürünü işaret etmiştir. Foster ve Magdoff' a göre;

Kapitalizm; doğa, insan ve toplumla olan bağın yitirilmesine neden olur. Sistem tarafından beslenen bencil ve tüketim odaklı kültür, insanların doğayla olan yakın bağlarını yitirmesi anlamına gelir –ki bu doğada artık, ağırlıklı olarak diğer insanların ve diğer toplulukların sömürsünü arttırmak için bir kaynak havzası olarak görülmektedir (Foster & Magdoff, 2014, s. 99).

Sosyolog Ulrich Beck ise günümüz toplumunu “risk” kavramıyla bağdaştırmıştır. Onun bu kavramsallaştırması modernleşme ve küreselleşmeyle bağlantılıdır. Kavramsallaştırmasında özellikle ekolojik riskleri de ele almıştır. Sağlığı bozan ve doğayı tahrip eden risklerin çoğunun günümüzde görünmez olduğunu, toplumların bunları doğrudan algılayamadıkları için konunun uzmanlarının “nesnel” teşhisinin önem kazandığını vurgulamıştır. Ona göre gündelik bilincin bilimselleşmiş bir bilinç olması gerekmektedir (Beck, 2011). Uzmanların ve medyanın görünür kıldığı çevrenin öngörülen yıkımının topluma verdiği huzursuzluk, risklerin toplumsal kabulüyle birlikte farkındalığı yüksek bireyleri toplumsal hareketler oluşturmaya yönlendirmektedir.

Çevre hareketleri 19. yüzyılın ikinci yarısında doğaya duyulan ilginin, onu koruma güdüsünü tetiklemesiyle doğmuştur. Örneğin; dünyanın ilk çevre örgütlenmesi kırsal alanların korunmasını talep eden Sierra Kulüp 1892’de kurulmuştur. Her ne kadar 19. yüzyılın sonlarında bu romantik korumacılığın (balıkçılık, avcılık v.b.) oluşturduğu örgütlenmeler başlasa da 20. yüzyılın üçüncü çeyreğinde asıl radikal hareketlenmeler başlamıştır.

1960’lı yıllarda çevre fikri düşünsel alanda tartışılırken, 70’li yıllarda devletler bu konuda ulusal boyutta yasalar ve kurumlar oluşturmaya başlamıştır. Çünkü bu yıllarda çevresel hareketler; nükleer silahlanma, ırkçılık karşıtı hareketler ve öğrenci protestolarını barındıran toplumsal hareketlerle birlikte yükselişe geçmiştir. Böylece 1961’de Wild World Foundation, 1969’da Friends of The Earth, 1971’de Greenpeace gibi uluslararası boyutta etkili çevre örgütleri oluşmaya başlamıştır. Uluslararası alanda ise “çevre” konusu ilk defa 1972 yılında Stockholm’de BM tarafından düzenlenen İnsan Çevresi Konferansı’nda ele alınmıştır.

Sonraki yıllarda çevre hareketleri; doğalcılık, çevrecilik, çevreci popülizm, derin ekoloji, biyo- bölgeselcilik ve ekofeminizm gibi birçok farklı ideolojilerden beslenen dallara ayrılmıştır. Bu örgütlerin evrensel çalışmalarıyla birlikte farkındalık kazanan kamuoyunun karşısında 1980’li yıllarla birlikte devlet başkanları ve şirket sahipleri izledikleri siyasette çevresel bilinç söylemleriyle hareket etmeye başlamışlardır. Bunlar büyük adımlar olmasına karşın, aynı zamanda “yeşil olmak” etiketi karlı bir konuma da yükseldiği için şirketlerin bu stratejiyi benimseyerek üstünlük kurma yarışına girmesi bu konunun farklı bir boyutudur.

Ulrich Beck'in çevresel yıkım üzerinden değindiği bir diğer konu ise eşitlik hususudur. Ona gore; yoksulluk hiyerarşiktir ama kirli hava demokratik. Bu evrensel riskler bütün bireylere, yıkıma bulunduğu katkıyı hesaba katmaksızın, eşit derecede etki etmektedir (Beck, 2011). Riskler evrensel boyutta eşitlense de, risklerle başa çıkma olanağının her bireyde ya da toplumda eşit olmaması durumu vardır. Ekonomik refah azaldıkça risklerle karşı karşıya kalma oranı yükselmektedir. Riskli sanayilerin üçüncü dünya ülkelerine aktarılması ya da aynı şekilde güçlü ülkelerin plastik atıklarını bu ülkelere aktarması bu duruma örnek oluşturur.

Böylece "evresel Adalet" konusu 1980'lerde ABD'de gündeme gelmiştir. Bu konu Amerika'da etnik ve ırk bağlamında çıkmasına karşın küresel alanda; ekonomik, toplumsal ve siyasal boyutuyla çevresel eşitsizliğe değinen bir yaklaşım olmuştur. 1987 yılında ise BM'in yayınladığı "Ortak Geleceğimiz" yani Brundtland Raporu ile "sürdürülebilir kalkınma" konusu tartışmaya açılmıştır. Kuşaklar arası adaleti önemseyen bu model bulunan sistem içinde evre problemlerine sosyal, politik, ekonomik ve etik boyutlarda çözüm üretmeye çalışmıştır. 1990'lı yıllarla birlikte kirlilik, canlıları koruma gibi konulardan iklim değişikliği, biyolojik çeşitliliğin azalması konuları gündeme alınmaya başlamıştır.

İngiliz toplumbilimci Anthony Giddens'a gore insanlar bilim ve teknolojinin ilerlemesiyle insanı doğadan ayıran çizgiyi geri döndürülemez bir şekilde aşmıştır. Eğer bu çevresel yıkımın getirdiği iklim değişikliği gibi problemlerle yüzleşilmesi gerekiyorsa aşılan sınırlardan dolayı doğaya geri dönmek gibi bir durum söz konusu olamayacağından bilim ve teknolojiden daha azına değil daha fazlasına ihtiyaç duyulacağını belirtmiştir. Bundan dolayı devlet politikalarında radikal değişiklikler yapılarak hayat tarzını muhafaza etmek ya da olabildiğince geliştirerek toplumsal dönüşümün gerçekleştirilmesi gerektiğini savunmuştur (Giddens, 2013).

Sonuç olarak evre sorunları toplumsaldır. Günümüzde dünya çapındaki politik sözleşmeler, konferanslar, bildiriler ve yayınlar dışında toplumun bu konuya yaklaşımı da önemlidir. Toplumun örgütlenerek oluşturduğu hareketlerin yaptığı geniş ölçekli protestolar, devletlerin ve şirketlerin çoğu zaman eylemlerinden vazgeçmesine neden olabilmektedir. Bu konuya sanatçılar da uzak kalmamış,

çevresel yıkımın her boyutuyla ilgili çalışmalar ortaya koymuşlardır. Bu konu tezin üçüncü bölümünde ele alınacaktır.

2.3. TOPLUMSAL HAREKETLER

Tarihte birbirinden farklı isyan, ayaklanma, başkaldırı gibi direniş hareketleri her zaman var olmuştur. Toplumsal hareketler de 18. yüzyılın sonunda İngiltere’de doğan, 19. yüzyılda Amerika ve Avrupa’da etkisini gösteren protest kültürün parçası bir direniş biçimidir. Bu hareketler 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyal bilimlerin gelişmesiyle birlikte inceleme konusu olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Kitleler üzerine yazan öncü sosyologlardan Gustave Le Bon,1895 tarihli “Kitleler Psikolojisi” adlı kitabında kalabalıkları; bilinçsiz, aşırı duyguların tahakkümü altındaki irrasyonel eylemciler olarak nitelendirmiştir. Ona göre birey tek başınayken aşırı duygularını sınırlayabilirken, kitle hareketine katıldığında vahşiye dönüşmektedir. Ancak Le Bon’dan günümüze toplumsal hayat değişime uğramıştır (Bon, 1997). Bu kalabalıklar ekolü toplumsal hareketleri bilinçsiz hareketlere indirgerken, rasyonalist ekol toplumsal hareketleri rasyonel eylemler olarak nitelendirmiştir. Artık günümüzdeki hareketlere bilinçli, ne istediğini bilen, küresel problemlere değinirken yaratıcılığı öne plana çıkaran etkili kesintiler olarak bakılmaktadır.

Akademisyen Thomas Vernon Reed, The Art of Protest isimli kitabının giriş kısmında toplumsal hareketlerden, “kendi dünyalarını değiştirmeye çalışan sıradan insanların izinsiz, gayri resmi, kurum karşıtı kolektif eylemi” olarak bahsetmiştir. Dünya tarihinde bu hareketlerin ulus bağlamının ötesinde dünya tarihi için kritik bir role sahip olduğunu vurgulamıştır (Reed, 2005).

Sosyoloji literatüründe bu hareketler eski ve yeni olarak ikiye ayrılmıştır. 1960 öncesi hareketler “eski”, 1960’lı yılların sonuna doğru oluşan hareketler ise “yeni”dir. Temel farklılık eski hareketlerin sınıf ve çıkar temelli olmasıdır. Yeni olarak adlandırılan hareketler ise başka tür kimliklerle örgütlenmektedir. Siyasal yapılarla uğraşmaktan ziyade kültürel ve gündelik boyutla bütünleşen bir yapısı vardır. Kimlik, kültür, özerklik ve eşitlikle ilgili çok yönlü konularla ilgilenen ortak

çıkar peşindeki bireylerin oluşturduğu yeni bir hareket biçimidir. Evrensel konuları ifade ederken kamuoyunu doğrudan etkilemeye yönelik çalışmaktadırlar.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren neo-liberal küreselleşme; insanları işsizliğe ve göçmen konumuna sürükleyen, yerkürede ise ekolojik yıkıma yol açan yan etkileri beraberinde getirmiştir. Bu sistemin getirdiği müphemlikte hakkını arayan kolektif eylemciler; kadın hareketi, çevre hareketi, ırkçılık karşıtı hareket, savaş karşıtı hareket gibi birbirinden ilham alarak eklemlenen günümüz yeni toplumsal hareketlerin tarihini oluşturmuşlardır. Bu hareketlerin 20. yüzyılın başındaki işçi hareketlerinden farkı ise enternasyonal boyutu ve ekonomik izlekten çok kişisel ve ahlaksal izleğe dönüşmüş olmasıdır. Amaçları iktidarı ele geçirmek değildir. İktidarlar üzerinde baskı kurarak; yasalarda yer alan eşitlik, demokrasi, adalet gibi olguların gerçekten hayata geçirilerek uygulanmasını sağlamaya çalışmaktadırlar. Hayat kalitesini iyileştirmeye yönelik, daha iyi bir düzen istencinin oluşturduğu hareketlerdir.

Bu hareketlerin sosyal tabanını orta sınıf oluşturmaktadır. Benzer düşüncedeki insanların bir araya gelerek oluşturduğu, toplumun demokratikleşmesine yönelik bu hareketler toplumlara entelektüel canlılık getirmiştir. Farklılıkların oluşturduğu bir demokrasi biçimini savunan bu heterojen kimliklerin siyasal bir ileti oluşturma amaçları yoktur. Genel olarak kurumsallaşma içine girmeyen, birbirine zayıf bağlarla bağlı hareketlerdir. Ancak resmi ilişkiler kurmamaları onları güçlü kılmaktadır. Odaklarında sadece mücadele ettikleri konular vardır. Bu da siyasal bir hareketten çok kültürel bir hareket olmalarından kaynaklanmaktadır. Siyasetten uzak dursalar da siyasetin sınırını genişletebilen hareketler olmuşlardır.

Evrenselci eşitlik ve özgürlük fikriyle oluşan toplumsal hareketler hiçbir toplumsal modelin ya da siyasal ideolojinin savunucusu olmamıştır. Bu hareketler sosyolog Alain Touraine'e göre; "[...] maddi ya da siyasal kazançlara indirgenemeyecek değerlerden, özgürlükten, yaşam tasarısından, temel haklara saygıdan söz eder" (Touraine, 2002, s. 132). Barındırdığı bu özelliklerden ötürü demokrasiyi ve politikayı derinden etkilemişlerdir.

Devlet sistemleri her zaman düzenin korunması taraftarı olduğu için, bu hareketler siyasal iktidarın karşıt müdahalesiyle karşılaşmaya mahkûmdur. Siyaset ve toplum

arasındaki ilişki üzerine yazan sosyolog Charles Tilly'e göre demokrasi ile toplumsal hareketler arasında doğrusal bir ilişki vardır. Rejimler demokrasiden uzaklaştıkça toplumların hak talebinde bulunma olanağını azalttıklarını ancak gelişen teknoloji sayesinde demokratik ya da otoriter rejim fark etmeksizin bu hareketlerin her toplumu etkisi altına alabileceğini vurgulamıştır (Tilly, 2008).

Alain Touraine de aynı Charles Tilly gibi toplumsal hareketler ve demokrasinin birbirine bağlı olduğunu belirtmiştir. Ona göre;

Demokrasi toplumsal çatışmaların kurumsallaşmasının aracı ve sonucudur. O olmadan gerçek toplumsal hareketler oluşmaz, ortaya çıkan hareketler birer öfke patlaması olmaktan öteye geçmez ya da devleti ele geçirmeye çalışan siyasal güçlerin eline geçer; toplumsal hareketler olmadan da demokrasi zayıflar ve siyasal güç birlikleri arasındaki rekabetle sınırlı kalır (Touraine, 2002, s. 330).

Bu hareketler kendinden önceki hareketlerden tepkisel olarak da farklılaşmıştır. 1968 yılına kadar gerçekleşen hareketler şiddete aynı şekilde karşılık vermeyi savunurken, yeni hareketlerle birlikte 1960'ların sonunda şiddetsiz eylem düşüncesi oluşmaya başlamıştır. Felsefeci Todd May bu şiddetsiz eylemleri saygı ile bağdaştırmıştır. Ona göre; ötekine duyulan saygı, şiddetsiz davranışı gerektirir ve karşısındakinin kendisine eşit olduğunu kabul eder. Böylece karşılıklı saygı şiddetsizliği oluşturur.

Bu şiddetsizlik içeren kolektif hareketlerin öne çıkan diğer bir özelliği yaratıcılık bağlamıdır. Dans, konser, performans, afiş gibi ifade araçlarının kullanıldığı sanat ile bütünleşen bu hareketler daha çok bir festivali andırmaktadır. Zamanında avangard akımların kullandığı şaşkırtma gibi taktikleri kullanarak günlük hayatın rutinini bozar ve kamuoyuyla iletişime geçer. Böylece avangard akımların ütopyası bir noktada gerçeğe dönüşmüş olur.

3. BÖLÜM: TOPLUMSAL SORUNLARA KARŞI GELİŞEN PROTEST SANAT

Sanat ve sosyal aktivizm arasındaki bağ bu başlık altında incelenecektir. Atölye ve müzede etkinliğini sürdüren kurumsal sanat; başkaldırmış, kamusal alana taşınarak küreselleşmiş iktidarın getirdiği her türlü tahakküm biçiminin karşısında, kendisini toplumsal pratiğe dönüştürerek karşı durmuştur. Toplumsal huzursuzlukların oluşturduğu hareketler içinde aktif bir şekilde yer alan sanatçılar, sanatın yıkıcı gücünü toplumu harekete geçirmek için kullanmışlardır. 1930'lu yılların avangard hareketlerinin mirası; sanatın hayat içinde eriyerek kendini ortadan kaldırması ütopyası, günümüzde sanatçıların toplumsal problemler karşısında kendini halkla bütünleştirmesiyle gerçekleştirmiştir.

Sanat 1960'lı yıllarla birlikte politikanın alanına girerek çeşitli stratejilerle bu alana müdahale etmiştir. Egemen sistemin bir parçası olmayı reddeden sanatçıların sistemin muhalefeti olarak kamusal alanda geleneksel sanat alımlanışının toplumsal temellerini dönüştürmüştür. Eleştirel bilinçle hareket eden sanatçılar halkların çektiği acıların, uğradıkları haksızlıkların ifadesini duyumsanabilir göstergeler yaratarak sadece bulunduğu toplumda değil tüm dünyada dolaşıma sokmuş, sanat yapıtlarının toplumsal ilişkiler bağlamında erimesini sağlamıştır.

Bu noktada filozof Rancière'in politika ve sanat birlikteliği hakkındaki görüşleri önem kazanmaktadır. Ona göre;

O halde sanat politikası dediğimiz şey, aynı türden olmayan mantıkların iç içe geçmesidir. Öncelikle "estetik politikası" diyebileceğimiz bir şey var: Yani belli bir sanat rejimine has duyumsanabilir deneyimin yapılandırma biçimlerinin politik alanda neden olduğu etki. Sanatın estetik rejiminde bu, nötrleştirilmiş mekânların inşası, yapıtların hedeflerinin kayboluşu ve ayırım yapmadan alımlanmaya hazır bulunmaları, aynı türden olmayan zamansallıkların üst üste binmesi, temsil edilen öznelerin eşitliği ve yapıtların hitap ettikleri öznelerin anonimliği anlamına gelmektedir. Tüm bu özelliklerin sanatın alanını, duyumsanabilir deneyimin diğer bağlantı biçimlerinden ayrı, kendine has bir deneyim biçimi olarak tanımlar. Bu özellikler, estetik ayrılığı, yani bizzat sanat üretimine içkin kriterlerin bulunmamasını, sanata ait olan ve olmayan şeyler arasında bir ayrılığın bulunmamasını paradoksal olarak tanımlayan şeyi belirler. Bu iki özelliğin ilişkisi de sanatçıların maksatlarından bağımsız olan ve politik özneleşme bakımından önceden belirlenebilir bir etkisi bulunmayan belli bir estetik etkisi bulunmayan belli bir estetik demokratizmi tanımlar (Rancière, 2015, s. 62).

Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat'ın "Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik" adlı makalesinde politika ve sanatın bir araya geldiği pratiklerden şu şekilde bahsetmişlerdir:

Bu pratikler, mizah, oyun ve karmaşa mefhumlarını ön plana çıkartıyor, alışıldık, protesto stratejilerine yeni bir boyut kazandırıyor. Hâkim rejimlere karşı durmaya yönelik bu tür yöntemler, itici güç olarak, genelde sanatçı figürleriyle ve “yaratıcı sınıf” tabir edilen sınıf mensuplarıyla özdeşleştirilen yaratıcılık ve hayal gücü kavramlarını kendine mal ediyor; sanatı, eylemciliği, politikayı ve performansını iç içe geçiriyorlar (Kuryel & Fırat, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, 2015, s. 22).

1960’lı yıllardaki kavramsal yaklaşımlarla birlikte sanattaki protest tavrı günlük hayatın içinde yer almaya başlamıştır. Sanatçılar eşitlik, adalet istemiyle yaptıkları eleştirel çalışmalarla sosyal normlar üzerine tartışma alanı yaratarak toplumsal hareketler içinde aktif katılım göstermiş, protesto kültürünü ve sanatı derinden etkilemişlerdir.

3.1. GÜNÜMÜZDEKİ SANATÇILARIN TOPLUMSAL SORUNLARA YAKLAŞIMI

Bu başlıkta yer alan sanatçılar, yitirilmiş ortak dünyanın toplumsal bağda yarattığı çatlaklara eleştirileriyle dikkat çekerek bunları toplumlar için görünür kılmaya çalışmaktadırlar. Küresel piyasada öne çıkan sanatçı ve sanat kolektiflerinin; sergileniş, yaratıcı farklılık, rast gelme, boyut, mizah, mekân gibi unsurlarla oluşturdukları çarpıcı çalışmaları üzerinden küresel problemlere nasıl yaklaştıkları ele alınmıştır.

3.1.1. Banksy

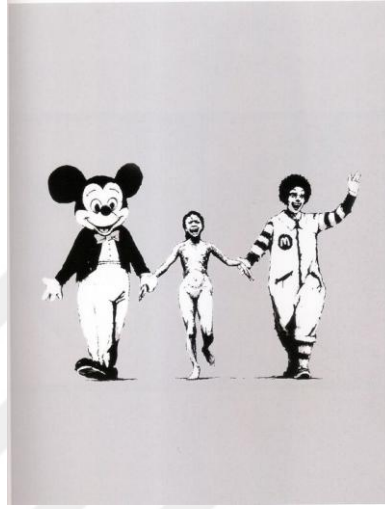
Banksy, 1994 yılından itibaren Londra’da spreyle boyayla yasadışı üretim yapan, 2000’li yıllarla birlikte uluslararası alanda işler üreten, kimliği belirsiz kurgusal bir karakterdir.

Tüketim alanını, kitle toplumunun sosyal örgütlenmesini ve geç kapitalizmin kentsel deneyimdeki sivri uçları törpüleme girişimlerini hedef alan Banksy, 1960’ların sitüasyonist müdahalelerinden ve avangardın montaj tekniklerinden yararlanır (Thompson, 2015, s. 176).

Kamusal alana müdahalelerde bulunan ama bunu gerçekleştirirken 20.yüzyılın avangard sanatçılarından yararlanan Banksy, bir İngiliz sokak sanatçısıdır. Eserlerinde Duchamp’ın, Andy Warhol’un izlerini görmek mümkündür. Stencil, montaj, graffiti, mekâna-özümlü yerleştirme gibi teknikler kullanmaktadır. Eserlerinde ele aldığı konulara bakıldığında her türlü otorite figürüne karşıt bir tutum sergilediği görülmektedir. Yaptığı çoğu iş ise yasadışıdır. Çünkü ona göre; “Dünyanın en büyük suçları, kuralları çiğneyen insanlar tarafından değil, kurallara

uyan insanlar tarafından işlenmektedir. Bomba atan, köyleri katleden emirlere uyanlardır” (Banksy, 2005, s. 53).

İşlerinde anti-kapitalist bir yaklaşımı ve savaş karşıtı tavrıyla dikkat çekmekte, insan ve hayvan haklarını savunmakla birlikte çevresel yıkım ve tüketim kültürünü eleştirmektedir. Çalışmalarında toplumların yaşadığı problemlere ışık tutar. Yarattığı güçlü imgelerindeki mizahi yaklaşımla, sorunun kaynağı otoriteyi ve sessiz toplumu korkusuzca alaya alır.



Görsel 15. Napalm Girl. Banksy, 2004. <https://tinyurl.com/y4skpyou>

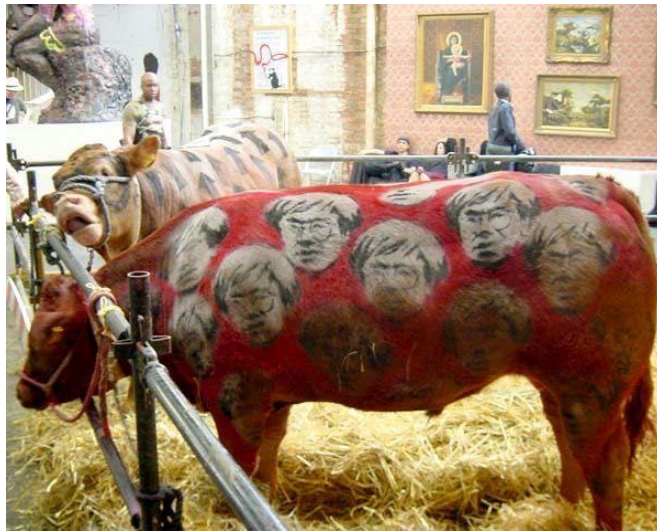
Banksy'nin anti-kapitalist yaklaşımına, 1972'de Nick Ut tarafından çekilen, savaşın acımasızlığını gözler önüne seren, ikonik Napalm Kızı imajını orijinal bağlamından kopararak, Amerikan kapitalizminin temsilcilerinden Mickey Mouse ve Ronald McDonald figürleriyle bir araya getirmesi örnek gösterilebilir. Kızın yüzündeki dehşet ve diğer iki figürün gülümsemesiyle oluşan tezatlık, Amerika'nın büyük eğlence sektörünün arkasında yatan gerçekliği izleyiciye göstererek onları bilinçli bir şekilde rahatsız etmektedir (Bkz. Görsel 15).

Banksy, "Turf War" adlı ilk büyük çaplı sansasyonel sergisini 2003'te Londra'da terk edilmiş bir depoda, polisin kapatması nedeniyle üç günlük süreyle, gerçekleştirilebilmiştir (banksyunofficial). Kendi sergisine gitmeyerek kimliğinin gizliliğini korumaya devam etmiştir.



Görsel 16. Truf War isimli sergisinden görüntü. Banksy, 2003. <https://tinyurl.com/yy4pwexo>

Banksy'nin galeri sistemine aykırı gerçekleştirdiği bu sergi, birbirinden farklı birçok medyumun kullanıldığı kışkırtıcı bir sergidir. Sergide; parçalarına ayrılmış, üzerine graffiti yapılmış polis minibüsü gibi mekâna özgü yerleştirmeler, tahrip edilmiş heykeller, zararı bulunmayan boylarla boyanarak markalaştırılmış canlı çiftlik hayvanları (Bkz. Görsel 17), duvarlarda kendisine özgü stencil tekniğiyle ürettiği siyah-beyaz imgeler, üzerine muzip eklemeler yaptığı klasik tarzdaki yağlı boya tabloları gibi farklı türlerde eserler bulunmaktadır.



Görsel 17. Truf War isimli sergisinden görüntü. Banksy, 2003. <https://tinyurl.com/yy4pwexo>

Banksy'nin bu ilk dönem eserlerinden itibaren çalışmalarının izleğine bakıldığında iktidar yapılarına karşı protest bir tavır gözlemlenir. Tüketim kültürüyle iç içe geçmiş toplum ve sistemin eleştirisi, geleneksel sanat piyasası eleştirisi bunların başında gelmektedir. Tüketim kültürünü alaya alan imgelerle sistemde kırılmalar yaratır.

“Bununla birlikte Banksy'nin çalışmaları, tıpkı karikatürler gibi abartılı ve ahlaki açıdan yargılayıcıdır ve bu nedenle genellikle güncel siyasi ve sosyal olayların bilgisine bağlıdır” (Blanché, 2016, s. 191). Aslında yaptığı işlerin yasadışı olması onun kaçınılmaz olarak politik olması gerektirmektedir. Çalışmalarıyla yasadışı olanı mizahla yücelterek, meşru hükümet yapılarının sorgulanmasını sağlar. Bu yasa dışılık her türlü iktidar yapısını rahatsız etmektedir. Çünkü liderler ve bu yapılar cevap beklememekte, eğer cevap gelirse de onu cezalandırmak üzerine bir yapı inşa etmiştir. Bunun da asıl nedeni kamusal yaşamdaki alanların aslında kamuya değil; reklam alanı satın alan şirketler gibi belli iktidar yapılarına ait olmasıdır.

Banksy “Wall and Peace” adlı kitabında duvarı, kişilerin çalışmalarını sergilemesi için tercih edeceği en iyi yer ve kullanılacak bir silah olarak belirtmiştir (Banksy, 2005). Ona göre;

Mahallemizi gerçekten tahrip edenler; devasa sloganlarını binalara ve otobüslere karalayıp, mallarını satın almadığımız sürece bizi yetersiz hissettirmeye çalışan şirketlerdir. Onlar mesajlarını mümkün olan her yüzeyden yüzünüze haykırmayı bekler ama siz asla cevap vermeye izinli değilsinizdir. Ancak bu kavgayı onlar başlattı ve duvar onları geri vurmak için tercih edilecek bir silahtır (Banksy, 2005, s. 5).

Banksy ilk çalışmalarından itibaren güncel toplum problemlerini ele almıştır ve şehrin duvarlarını toplumun her kesimine ulaşabilecek bir iletişim aracı olarak kullanmıştır. Şehir onun eserlerinin sergilenebileceği potansiyel birçok yüzey barındıran (binalar, arabalar, kaldırımlar, anıtlar, hayvanlar...) bir sanat galerisi görevini görmektedir.

2003 yılında Batı Şeria duvarındaki stencilleri, 2015'te Calais mülteci kampında Apple'ın kurucusu Steve Jobs'u resmetmesi, 2017'de Batı Şeria'daki duvarın yanındaki dünyanın en kötü manzaralı Walled Off Hotel'ini açması, 2018'de Paris'te siyah gamalı haçı pembe viktoryan motifle kapatmaya çalışan siyahî kız çocuğu... Bunlar gibi sayısız çalışmasında sanatçının dünyanın siyasi gündemiyle

sanatını harmanladığı görülmektedir. Sanatçının uzun yıllardır süren aktif kariyeri incelendiğinde sanat tarihi ile toplum tarihini birleştiren görsel bir tarih ortaya koyduğu sonucuna ulaşılır.

Son birkaç yıldaki güncel işlerine örnek olarak; 2019'daki dünyanın en seçkin kültürel etkinliklerinden biri olan Venedik Bienali sırasında gerçekleştirdiği çalışması ele alınabilir (Banksy Prints, 2019). En eski çalışmalarından itibaren küresel göç krizine de dikkat çeken Banksy, 2019 yılında Venedik'te bir kanaldaki binanın duvarına elinde pembe işaret ışığı tutan can yelekli mülteci çocuk resmederek yine mülteci meselesinin aciliyetini vurgulamıştır (Bkz. Görsel 18).



Görsel 18. Banksy. 2019, Venedik. <https://tinyurl.com/y6l84jrf>

Banksy'nin girişimlerinin boyutu yıllar geçtikçe büyümüştür. 2020 yılına gelindiğinde göç krizi günümüzün en öncelikli problemlerinden biriyken Banksy'nin çarpıcı çalışmasının yer aldığı pembe bir kurtarma teknesi dikkatleri çekmiştir (The Guardian , 2020). Feminist ve anarşist Fransız Louise Michel'in adını taşıyan bu tekne Banksy tarafından finanse edilmeye başlamıştır. Amacı Kuzey Afrika'daki savaştan kaçarak Avrupa'ya ulaşmaya çalışan Libyalı mültecileri kurtararak onları güvenli bir limana ulaştırmaktır. Banksy basit ve etkili imge kullanımıyla teknenin yüzeyini tuval gibi kullanmıştır. Kalp biçimindeki bir can simidini yakalayan kız çocuğu figürü, aynı zamanda Kırmızı Balonlu Kız işine gönderme olmakla birlikte teknenin amacını, umudunu ve anti-faşist insani eylemi izleyiciye kuşkusuz bir şekilde ileten, yüzen bir sanat eseridir (Bkz. Görsel 19). Anny Shaw, The Art Newspaper'daki yazısında bu finanse etme durumunu Banksy'nin şimdiye kadarki en büyük çalışması olarak nitelendirilmiştir (Shaw, 2020).



Görsel 19. Banksy, 2020. <https://tinyurl.com/y23pskuo>

3.1.2. Ai Weiwei

1957 doğumlu Çin vatandaşı Ai Weiwei, günümüz sanat dünyasında aktivist yönü, protest ve sosyal olaylara duyarlı kimliği ile öne çıkan uluslararası bir figürdür. Sanatçı iktidar yapıları ile sürekli bir kavga içindedir. Küresel güç eşitsizliği, yolsuzluk, çevre sorunları, materyalist anlayış gibi problemler agresif sanatının izleğini oluşturmaktadır.

Ai Weiwei geleneksel Çin kültür birikimi ile çağdaş sanat biçimlerini çarpıştırdığı kavramsal eserler ortaya koyar. Performans, enstalasyon, porselen, fotoğraf, film gibi sanatın değişik ifade biçimlerini kullanmaktadır. Bu ifade biçimlerinde tarih öncesi avangard ve neo-avangardların tekniklerini görmek mümkündür. Han döneminden kalan değerli vazoların üzerine Amerikan kapitalizminin yıkıcı simgesi olarak Coca-Cola logosunu çizdiği çalışmalarında Andy Warhol'un izi göz ardı edilemez.



Görsel 20. Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo. Ai Weiwei, 1993. <https://tinyurl.com/y6prv47w>

1995 yılında ise değeri milyon dolarla ölçülen, Han Hanedanlığı'ndan kalan tarihi eser statüsündeki vazoyu düşürerek kırmasını fotoğrafladığı bir performans gerçekleştirmiştir (Elephant Art, 2019). Sembolik ve kültürel anlamlarının yanında bu performansında müzeleri mezarlıklara benzeten Rus avangardlarının anti-geleneksel yaklaşımını okumak mümkündür. Bu provokatif eylemiyle hem Çin halkının kendi içindeki problemleri sorgulamakta hem de o yıllardaki çağdaş sanat dünyası için tarihi eser yok etme eyleminin ne anlama geldiğini sorgulatacak bir tartışma alanı açmıştır.

Dikkat çeken çalışmaları içinde bir nesnenin binlercesini yan yana getirerek oluşturduğu büyük çaplı enstalasyonlar yer alır. Bunlar; tabure, bisiklet, porselenden oluşturduğu hayvanlar, ay çekirdekleri gibi doğal nesnelere ve çok çeşitli objelerdir. En bilinen enstalasyonlardan birisi Tate Modern'de 2010 yılında gerçekleştirdiği Sunflower Seeds'dir.

Günümüze yaklaştığımızda bu tezin konu edindiği dünyadaki tırmanan göç problemi ile bağlantılı olarak sanatçının toplumsal duyarlılığı farklı ülkelerde enstalasyon biçiminde ortaya çıkmıştır. 2016 yılında Berlin'de "Safe Passage" adlı enstalasyonunda Konzerthaus Berlin'in sütunlarını can yelekleriyle kaplamıştır. Danimarka'da 2017'de Soleil Levant enstalasyonunda Kunsthal Charlottenborg'un pencerelerini, Yunan Midilli Adası'na gelen mültecilerden toplanan 3500'den fazla kurtarılmış can yeleği ile doldurmuştur. Avustralya'da 2017'de 21. Sidney Bienali'nde "Law of Journey" adlı yapıtında mülteci krizini konu aldığı enstalasyonda tavandan sarkıtılan devasa şişme bot içinde yine onunla orantılı

mülteci figürler yerleştirmiştir (My Modern Met, 2017). Teknenin dışında mekânın zemininde yolculukları sona eren mülteciler bulunmaktadır (Bkz. Görsel 21). Yine 2017’de mülteci krizi hakkında “Human Flow” (insan Seli) adlı bir belgesel film çekmiştir.



Görsel 21. Law of Journey. Ai Weiwei, 2017. <https://tinyurl.com/yyvkt4a5>

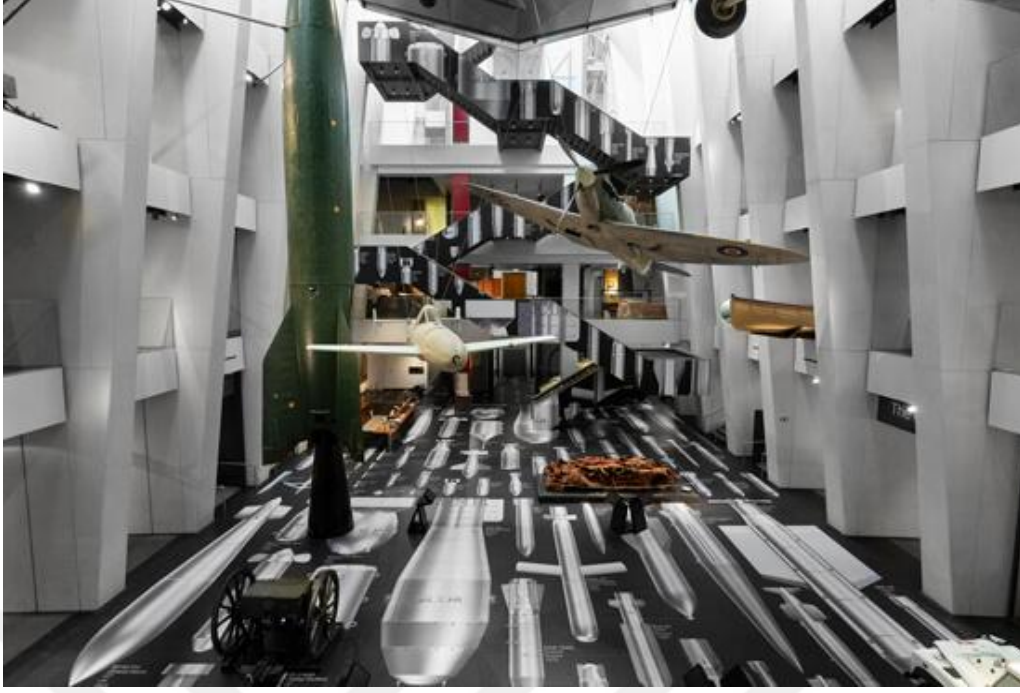
2019 yılında Londra’da Lisson Gallery’de açtığı serginin odağında anıtsal boyutta ağaç kökü formlarından oluşan enstalasyon yer alır (Lisson Gallery, 2019). Bazıları bin yıldan daha eski olabilecek bu nadir ağaç kök formu Brezilya’da nesli tükenmekte olan Pequi Vinagreiro ağacının dev köklerinden yapılmış bir dizi demir heykeldir (Bkz. Görsel 22). Oradaki yerel zanaatkâr ve toplulukların yardımıyla demir döküm teknikleri kullanılarak insan eliyle yapılmış ve işlenmiştir. Geleneksel yöntemleri kullanması, modern dünyanın temsil ettiği yaşam biçimine getirdiği bir eleştiri denilebilir. İlerlemenin getirdiği toplumsal refahla birlikte gelen yıkımı temsil etmektedir. Bu çalışma birçok toplumsal probleme gönderme olarak okunabilir. Dünyadaki ekolojik bozulma ile birlikte artan sıcak hava ve kuru iklim dünyadaki orman yangınlarını arttırmıştır. Sanatçı ise bu yıkıma dikkat çekmiştir. Diğer bir açıdan da kökünden kopma fikrinin insanlar için de bir anlamı vardır. Bu noktada yersiz yurtsuzlaştırılan insanların yani kökünden sökülen halkların köksüzlük duygusuna dair bir okuma yapılabilir.



Görsel 22. Enstalasyondan görüntü. Ai Weiwei, 2019, Lisson Gallery. <https://tinyurl.com/y252w2af>

2020 yılına gelindiğinde İngiltere Londra'da "Imperial War Museums'da History of Bombs" (Bombaların Tarihi) adlı bir sergi açmıştır (Bkz. Görsel 23). Vinil zemin üzerine basılan ayrıntılı olarak ölçeklendirilmiş bomba ve füze tarihinin yer aldığı mekâna özgü eserde; 1911'den 2019'a kadarki elli tane gerçek boyutlu bombanın görselleriyle üretildiği yıl ve ülke bilgileri yer almaktadır (The Guardian, 2020). Geçmişten günümüze rahatsız edici savaş görüntülerinin arkasındaki bu mühendisliğin görselleştirmesi izleyiciyi insanlık tarihinin karanlık geçmişi hakkında düşünmeye sevk etmektedir. The Guardian yazarı Jonathan Jones bu sergi hakkında şu görüşleri paylaşmıştır:

Ai Weiwei'in Bombalar Tarihi; İmparatorluk Savaş Müzesi merkez salonunun zemininde klinik bir hassasiyetle tasvir edilen ve merdivenden yukarı doğru akan bombalar ve füzelerden oluşan ansiklopedik koleksiyon şeklinde, hesaplanamaz bir yıkım hakkındaki çalışmasıdır. Dünyanın doğal bir salgından sarsıldığı bir zamanda, bize kendimizi yok etme konusunda akıllara durgunluk veren kapasitemizi hatırlatıyor (Jones, 2020).



Görsel 23. History of Bombs. Ai Weiwei, 2020. <https://tinyurl.com/y3w8dlnx>

3.1.3. The Yes Men

Jacques Servin ve Igor Vamos'un; web sitesi, televizyon, gazete gibi çeşitli iletişim kanallarından insanlara ulaştığı aktivist oluşumdur. İktidar yapılarının ulaşılabilir ağlarına sızarak sosyal ve politik konulara dikkat çekip toplumda farkındalık sağlarlar.

"Identity Correction" adını verdikleri bir eylemcilik anlayışları vardır. Dow Chemical, WTO (Dünya Ticaret Örgütü) gibi önemli şirket ve bürokratik yapılara sızarak, onların temsilcileriymişçesine performans sergilemişlerdir.

Kritik dünya gündemindeki konular hakkında sahte açıklamalar yaparlar. Mesela Irak Savaşı'nın sona erdiğini ilan eden sahte New York Times'ı 1 milyondan fazla kopyasını dağıtmışlardır (Bkz. Görsel 24). İktidar yapılarının elindeki yozlaşmış kapitalist medya kültürünün sarsılmaz imgesini alaya alırlar. Kurumsal gücün karşısında hem hiciv unsurunu hem de şok etkisini ustaca kullanarak paralel medya evreni yaratırlar. Bu evrendeki tiyatro ve performans arasında gidip gelen eylemin temelinde Cabare Voltaire'de doğan Dada'nın ve Sitüasyonist Enternasyonal'in ruhu görülmektedir. Olabildiğince bu politik eylemlerini sanatın iktidar yapılarından ve STK'lerin kurumsal modellerinden uzakta gerçek hayatın içinde sürdürürler.

"All the News
We Hope to Print"

The New York Times

Special Edition
Today, clouds part, more
sunlight, record photo pass-
es. Tonight, above Midwest
winds. Tomorrow, a new day
Weather map throughout.

VOL. CLIVY · No. 54,611

NEW YORK, SATURDAY, JULY 4, 2003

PRICE

Nation Sets Its Sights on Building Sane Economy

True Cost Tax, Salary Caps, Trust-Busting Top List

By T. HERRON

The President has called for swift passage of the blueprint for a New Economy (N.E.) 2.0. The omnibus economic package includes a federal minimum wage, mandatory "True Cost Accounting," a phase-out of non-complex financial instruments, and other measures intended to improve life for ordinary Americans. (See highlights list on page A1.) He also requested earlier calls for passage of the "Ban on Lobbying" bill currently making its way through Congress.

Treasury Secretary Paul Krugman has stressed the importance of the bill. "Markets make great servants, but not masters, and almost religious," said Krugman, speaking from the sidelines of our great responsibility and author of "The End of the World as We Know It: How the Latest Global Warming Scare is Being Sold Why We Don't See It Coming."

leader and our religion. He considers the median standard of living has been declining so much for so long.

Krugman said that the new Treasury bill seeks to ensure the prosperity of all citizens, rather than simply supporting large corporations and the wealthy. "The median is supposed to serve as a benchmark, we have ended up serving the median. That's very bad."

March on Eisenhower after the Great Depression, put the focus on U.S. wages and irresponsible banking practices, administrative officials claim that today we need to run in the industry that has caused such chaos and misery.

"The building blocks of post-World War II American middle-class prosperity have all been swept away," said House Speaker Nancy Pelosi, who initially signed

IRAQ WAR ENDS



Troops to Return Immediately

By JOHN HEIDMAN

WASHINGTON — Operation Iraqi Freedom and Operation Enduring Freedom were brought to an unceremonious close today with a quiet announcement by the Department of Defense that troops would be home within weeks.

"This is the best news we can get on the most unfortunate adventure in modern American history," Defense spokesman Kevin Spivey said at a special joint session of Congress. "Today, we can finally enjoy peace — not the peace of the Iraqis, perhaps, but at least peace."

As U.S. and coalition troops withdraw from Iraq, and Afghanistan, the United Nations will move to its permanent headquarters in New York and to rebuilding. The U.N. will

Görsel 24. Irak'taki savaşın bittiğine dair yayınladıkları sahte haber. The Yes Men, 2008.

<https://tinyurl.com/y3qsmrsu>

3.1.4. Indecline

ABD'de kurulmuş bir sanat kolektifi Indecline resmi web sitesinde kendileri hakkında şu bilgileri vermiştir.

Indecline, 2001 yılında kurulmuş bir Aktivist Sanat Kolektifidir. Grafiti yazarları, film yapımcıları, fotoğrafçı ve tam zamanlı isyancılar ve aktivistlerden oluşur. Indecline, Amerikan ve Uluslararası hükümetler, şirketler ve kolluk kuvvetleri tarafından yürütülen sosyal, ekolojik ve ekonomik adaletsizliklere odaklanmaktadır (Indecline).

Kolektif "The Art of Protest" (Protesto Sanatı) adında 45 dakikalık belgeseli, 2020 yılının Ekim ayında "www.rollingstone.com" üzerinden yayınladılar. "Saving Banksy"nin yönetmenin yönettiği bu kısa filmde Indecline'nın protest tavrı başta olmak üzere dünya gündemindeki sanatsal protestoya dair fikir edinmek mümkündür.

Indecline; performans, heykel, grafiti, enstalasyon, kısa film gibi geniş bir spektrumda sanatsal çalışmalar yaparlar. 2015 yılında Kaliforniya'daki devletin özel mülkü olan aktif olmayan askeri bir arazi üzerindeki iniş pistine "This Land Was Our Land" (Bkz. Görsel 25) yazdıkları en büyük yasadışı grafiti parçasında iklim değişikliğine dikkat çekmişlerdir (Phat Beatz).



Görsel 25. This Land Was Our Land graffiti çalışması. Indecline, 2015, Kaliforniya.

<https://tinyurl.com/y6a2ndth>

Indecline, 2017'de Ilma Gore ile birlikte insan kanıyla "Rise Up Thy Young Blood," adlı bir duvar resmi yaptı (This is Indecline). Bu resim Henry Mosler'ın "The Birth of the Flag" isimli tablosunun değiştirilerek yeniden sunumudur. Amerikan seçimleriyle bölünen Amerikan halkına birlik olma duygusunu hatırlatmaktadır.

The Art of Protest belgeselinde de ter alan son birkaç yıldır gerçekleştirdikleri çalışmalar şu şekildedir. 2018 yılında Amerikan Başkanı Donald Trump'ın oteline sızarak, oradaki bir odayı "The People's Prison (Halk Hapishanesi)" adlı enstalasyona dönüştürmüşlerdir. Otel odasına yerleştirdikleri demir kafesin içinde Donald Trump'ı taklit eden bir kişi ve fareler bulunmaktadır. Hapishane duvarlarına dönüşmüş odanın duvarlarında ise her birini başka bir sanatçının çizdiği Amerikalı aktivist ve devrimcilerin portreleri yer almaktadır. Yine 2018'de Başkan Trump'ın göçmen ebeveyn ve çocukları ayıracak yabancı düşmanlığını destekleyen, ırkçı göçmen politikasına karşı eleştiri olarak bir reklam panosunu tahrip etmişlerdir (Bkz. Görsel 26). 2020'de Amerika'daki toplu saldırılara dikkat çekmek için 600 tane hizmet dışı bırakılan silahı Auguste Rodin'in "The Thinker" adlı eserindeki figürü bu silahlarla tekrar canlandırmışlar ve "On Second Thought" adını vermişlerdir.



Görsel 26. Indecline'nın tahrip ettiği reklam panolarından biri. Incdaline, 2018.

<https://tinyurl.com/yytnwrg4>

Sonuç olarak üretimlerinde değindikleri konulara bakıldığında baskıcı iktidar figürleri, ırkçılık, çevresel yıkım gibi birçok küresel problemi kendi ülkeleri (ABD) dâhilinde ele aldıkları görülmektedir. Bunu yaparken de geçmişten gelen sanattaki direniş hareketlerinin taktiklerini uygulamaktadırlar.

3.2. TOPLUMSAL HAREKETLERDE YARATICI EDİM

Politik huzursuzluk ve kültür alanının zamansal ve mekânsal özgüllükte çarpışarak, toplumsal birlikteliğin yardımıyla oluşturduğu estetik direniş formu bu tezde yer alan dört problem üzerinden örneklendirilecektir.

Kapitalist ekonominin merkezi ABD'de 2011 yılında "Occupy Wall Street (Wall Street'i İşgal Et)" adlı halk eylemleri gerçekleşmiştir. Bu eylemler; Wall Street'in dayattığı borç sistemi kapitalizmin oluşturduğu tüketim kültürünün çarklarını döndürürken, insanların %99'unu sosyal eşitsizlik döngüsü içinde bırakmasına karşı çıkıştır.

[...] yani %99'u, herhangi bir yarar sağlamadan hizmet sunarken, insafı olmayan %1'lik kesim ise aslında %99'un emeğinden ve çabalarından kar sağlıyor. Bu mantık doğrultusunda, öğrenim borçları, ipotekli malların haczi, ırkçılık, çevresel bozulma, azalan maaşlar, taşeronluk, federal kurtarma paketleri dahil her türlü sıkıntı, %1'in yasadışı ve çürümüş gücünün kanıtı haline geliyor. İnsanları öldürüp doğayı katlederek, %99'un yaşamının her cephesi üzerinden güç elde ederken, art niyetli bir şekilde mahkemeleri, politikacıları ve medyayı dümenlerini ört bas etmek için etkileri altına alıyorlar (Loewe, 2016).

Amerikan toplumundaki işçiler, öğrenciler, işsizler gibi toplumun farklı kesimleriyle birlikte sanatçılar da bu harekette aktif bir şekilde yer almıştır.

Walter Benjamin'e atıfla söyleyecek olursak, "çağdaşlık sonrası" eşğin aşılmasıyla beraber "örgütücü olarak sanatçı ortaya çıktı: "doğru siyasal eğilimi yansıtan ürünler üretmekten ziyade, toplumsal bir hareketin işaret ettiği doğrudan eylem, eğitim ve medya altyapılarından müteşekkil "yaşanan toplumsal bağlamla" ilişkiye geçen ve yaratıcı faaliyeti de bizzat bu angajmanda yatan sanatçılar (Mckee, 2016).

OWS protestosunda Zuccotti Park'tan atılan eylemciler Brooklyn Köprüsü'nden geçerken, bir projeksiyondan New York'taki Verizon binasına "bat-signal"dan esinlenilmiş Occupy'in simgesi "%99" yansımıştır (Bkz. Görsel 27). Bu çalışma "The Illuminators" adlı New York'ta yaşayan ve üretimlerini orada sürdüren, çeşitli alanlardan sanatçı ve uzmanların bir araya gelerek oluşturduğu aktivist sanat kolektifine aittir. Bir yardım çağrısı olan "bat-signal" kullanımında Bruce Wayne'nin temsil ettiği %1'lik zengin ve güçlü kesim değil, halkın kendisine seslenilir. Halkın kendi kendinin süper kahramanı olarak sunumu, topluma büyümlü bir birlik mesajı vermiştir. Kendi kültür ürünlerini yeni bir bağlamda kullanarak geçmişin avangard akımlarının izleri güncel bir medyum aracılığıyla 21. yüzyıla taşımışlardır (The Illuminator, 2011).



Görsel 27. OWS Bat Signal. The Illuminator, 2011, Verizon Building, New York.

<https://tinyurl.com/y6jq7gqx>

2013 yılına gelindiğinde ise Türkiye sınırlarında, Gezi Parkı Direnişi olarak bilinen çevre odaklı bir hareket doğmuş ve toplumdaki başka problemlerle eklenerek

giderek büyümüştür. Toplumsal hareketler başlığı altında incelenen yeni toplumsal hareketlerin özellikleri; gelişmiş iletişim ağlarının aktif kullanımı, mizah unsuru, farklı toplumsal problemlerin birbirini desteklemesi, bir lideri olmayan, farklı kesimden insanları bir araya getirmesi gibi unsurların hepsi Gezi Parkı olaylarında görülmektedir.

Çevre duyarlılığı yüksek genç bireyler, ağaçların sökülerek yerine kapitalizmin reel hayatta somutlaşmış imgesi alışveriş merkezlerinin dikilmesine karşı bir mücadele başlatmışlardır. Kamusal alanda şirket hegemonyasının kentsel dokuyu tahrip ederek ticarileştirmesini reddetmişlerdir. Daha sonra devletin kontrol kuvvetlerinin olaylardaki rolü, devletin medya yönetimi ve eylemcilerin demokratikleşme istemi ile birlikte çapı genişlemiş ve günümüze yaratıcılıkla bütünleşen görsel bir miras kalmıştır.

Bu direnişin görsel dilinde dikkati çeken unsurların en başında siyasi ciddiyetten uzak mizah, ironi, alay ve hiciv kullanımı gelmektedir. Stencillar, duvar yazıları, montajlar gibi çeşitli medyumlar kullanılmakla birlikte Duran Adam gibi sanatsal performans kapsamında değerlendirilebilecek sahneler direnişin ikonuna haline gelmiştir (Bkz. Görsel 28). Direnişçiler hem Türkiye hem de dünyadaki (Yıldız Savaşları, Yüzüklerin Efendisi v.b.) kültür öğelerini dekonstrükte ederek Gezi direnişi bağlamında kullanmışlardır.

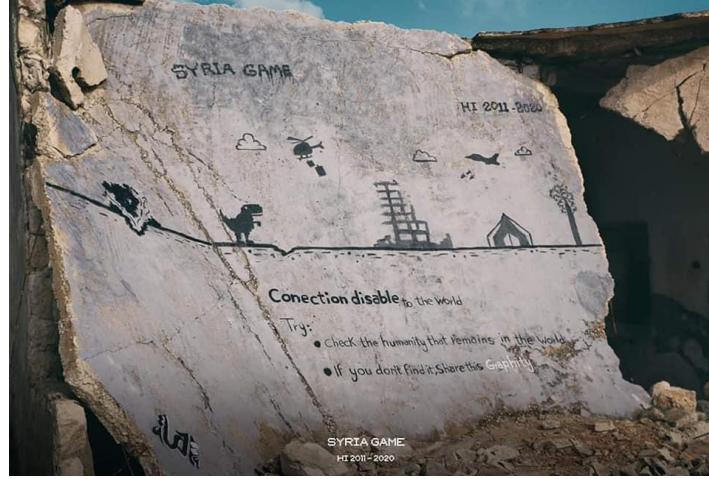


Görsel 28. Duran Adam performansı, 2013. <https://tinyurl.com/y6orm9tf>

2010 yılındaki en büyük toplumsal hareketlilik Arap Baharı olarak tanımlanan dönemdir. Tunus'ta mühendislik okumuş bir gencin işsizlik sebebiyle seyyar satıcılık yaparken zabıta memurunun ruhsatsız iş yapamayacağını söylemesiyle olaylar gelişmiştir. Genç sonunda daha fazla dayanamayıp valiliğin önünde kendini yakmıştır. Bu olay üzerine halk ayaklanmış, eylem; siyasi yozlaşma, kötü yaşam koşulları, adaletsizlik ve diktatörlük gibi problemlerin de eleştirilmesiyle giderek büyümüş ve ülkenin sınırları ötesine taşarak Arap dünyasında dalga dalga yayılmıştır. Sanat, savaş karşıtlığı ve toplumsal hareket üçgeninde bu başlıkta ele alınacak ülke Suriye'dir. 2011'de mevcut rejim karşıtı hareket biçiminde başlayan protestolar kısa sürede bu ülkede günümüzde de devam eden bir iç savaşa dönüşmüştür.

Sanat bir noktada Suriye Devrimi'ni ateşleyen nedenlerden biridir. Mart 2011'de Dara'da on beş genç çocuk, hükümet karşıtı duvar resmi ve grafiti yapmıştır. Kısa bir süre sonra tutuklanıp işkence görmüştür. Ardından bu vahşete karşı protestolar arttıkça, devletin güvenlik güçleri ateş açmış ve birkaç kişi ölmüştür. Sonucunda Beşar Esad'ın istifasının istemiyle zirveye ulaşan olaylar ülke çapındaki bitmeyen kargaşanın doğuşu olmuştur (Artists at Risk Connection).

2013'te Suriyeli grafik sanatçısı Sana Yazigi "Creative Memory of the Syrian Revolution" adlı bir web sitesini harekete geçirmiştir. Bu sitede iktidarın baskı ve zorbalığına karşı gelişen devrim sırasında üretilen her türlü entelektüel ifade belgelenmektedir. Kolektif hafızaya ait yaratıcı üretimin kalıcılığı kısa sürdüğü için bu şekilde hepsini bir yerde muhafaza ederek yaratıcı görsel tarihin eş zamanlı kaydını tutmaktadırlar. Sanatçılar ve toplumun üyeleri 2020'de devam eden savaşa karşı duvarları iletişim ve ifade aracı olarak kullanmaya devam etmektedirler (Bkz. Görsel 29).



Görsel 29. Syria Game By Google. Unknown Artist, 2020, Idlib, graffiti.

<https://tinyurl.com/y3v9mtcq>



Görsel 30. Uçaklarınız hayallerimizi bombalayamaz / Your Planes Cannot Bomb Our Dreams.

Unknown Artist, 2020, Idlib. <https://tinyurl.com/y3v9mtcq>

3.3. PROTEST SANATIN TOPLUMSAL OLAYLARDAKİ ROLÜ ve TOPLUMDAKİ ETKİLERİ

Kamusal alan her ne kadar kamuya aitmiş gibi görünse de, devletin ve şirketlerin hegemonyası altındadır. Ancak bu alan toplumsal hareketliliklerin yaşandığı zamanlarda kamunun kendisi tarafından işgal edilir. Böylece sistemin farklı kesimlerden bireyleri ayırarak sınırlandırdığı alanlarda yeni karşılaşmalar doğar. Kamu bu karşılaşmanın getirdiği birlik duygusuyla, kendi varlığının göstergesi niteliğindeki imgelerle çevresini donatmaya başlar ve iktidar yapılarıyla sanat yoluyla iletişim kurar.

Toplumsal hareketlerdeki bu yaratıcı pratikler; içinde doğduğu kültürün öğelerini barındırmaktadır. Bu nedenle bir ülkeden diğer bir ülkeye bu üretimleri anlamlandırmak çok zordur. Hatta bir ülke içindeki şehirler arasında bile bu anlaşılabilirlik durumu söz konusudur.

İktidar yapılarından kaynaklanan politik ve sosyal koşulları eleştiren üretimler; kısıtlı bir süre içinde bireylerin koşulları değiştirme arzusunun şehrin yüzeyine yansıtmasıdır. Bu karışıklıklardaki üretimle birlikte problemler daha görünür hale gelerek hem iktidar ve otoritenin hem de toplumun her kesiminin zihninde yer edinir. Bu yaratıcılık ürünleri özellikle korunmadıkça herhangi bir kalıcılığı yoktur. Genelde hareketle birlikte doğar ve hareketlilik bittiğinde devlet yapıları tarafından ortadan kaldırılır. Böylece kolektif bellekte varlığını sürdürür.

Sosyal dinamiklere duyarlı bu kolektif üretimin iktidar tarafından bireylerin problemlerini görünür kılmasının haricinde diğer bir önemli rolü ise sistem tarafından birbirini ötekileştirmeye kodlanmış bireyleri amaçları doğrultusunda birleştirmesidir.

Bu bölümün sonunda dikkat çeken bir nokta da protest işlerin mekânının çoğunlukla “kamusal alan” olduğudur. Bunun temeli de yine avangard sanatçıların sanatı özgürleştirme idealine dayanmaktadır. Avangardlar sanatı; Brian O’Doherty’nin “Beyaz Küp” olarak kavramsallaştırdığı galerilerden kamusal alana taşınmasına ve toplumla bütünleşmesine öncülük etmişlerdir.

4. BÖLÜM: UYGULAMA

Tez boyunca tarihsel avangard, neo avangard ve günümüz aktivist sanatçılarının çalışmaları incelendiğinde onları başarıya götüren yöntemin “protest tavrı” olduğu gözlemlenmiştir. Sonucunda ise bu kavramın içerisinde birçok etkili yöntemi barındırdığı görülmüştür. Dört bölüm boyunca incelenen çalışmalarda özenle bu başarılı yöntemler belirlenmiş ve uygulama çalışmasında hayata geçirilmeye çalışılmıştır.

4.1. 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE PROTEST ÇALIŞMALARDAN ELDE EDİLEN BULGULAR

Öncelikle bütün protest sanatçıların ve akımların itici bir güçten yararlandığı fark edilmiştir. Örneğin; Dada'nın savaşı karşıtlığı iken Minimalizm'inki büyüyen tüketim sistemine karşıt bir duruştan beslenmektedir. Bu da sanatçıların içinde bulunduğu toplumun güncel problemlerini kendilerine içkin olan yüksek duyarlılıkla özümlediğini ve kendilerini bunlardan soyutlamadan aksine bütünleşip direnişlerinin kaynağı haline getirdikleri gözlemlenmiştir.

Diğer bir bulgu ise yerleşik normları reddetmeleridir. Hiçbiri geleneksel üslubu tekrar etmek gibi bir hataya düşmemiş, özellikle bunları yıkmak için çaba harcamışlardır. İlerlemenin sağlanabilmesi yolunun yerleşik normların tekrarından değil, yenilikten geçtiğinin bilincindedirler. Üslupsal, düşünsel ve biçimsel her türlü gelenekten kaçındıkları gibi popüler olandan da özenle uzak durmuşlardır. Çünkü modayla uyumlu her şey doğası gereği kısa bir süre sonra yok olmaya mahkûmdur. Kalıcılık ise özgünlüktedir.

Sanat tarihinde yer alan alışılmış estetik hazzı ise amaç haline getirmemişler, her zaman arka planda kullanılacak bir araç olarak tutmuşlardır. Hatta onlar çoğu zaman estetik hazzın eylem formunda hayat bulduğunu savunmuşlardır. Onların amacı estetik kaygılar değil, mesajı güçlü bir şekilde iletcek en doğru yöntemi bulmak olmuştur ki bazen kavramsal sanatçıların çalışmalarında da fark edildiği üzere ortada bir sanat nesnesi dahi yoktur ancak son derece etkilidirler.

Diğer bir taraftan her ne kadar yıkıcı olsa da tarihsel ve neo avangardlarda romantik bir devrimci anlayış görülmektedir. Ve yine her ne kadar karamsar olsalar

da değişime karşı bir umut vardır. Gerçekten de birçok anlayışı yıkmayı başarmışlardır. Bundan birkaç yüzyıl önce galerilerde sergilenemeyecek çalışmalar şu an güncel sanatta bienallerde, fuarlarda ve galerilerde sorunsuz bir şekilde yer alabilmektedir. Örneğin 2019 yılında Maurizio Cattelan'ın Art Basel sanat fuarında duvara koli bandıyla yapıştırarak sergilediği bir muz her ne kadar dünyada sansasyon yaratsa da sanat dünyasının kabul edebileceği bir eser haline gelmiştir. Sonuç olarak 21. yüzyıla geldiğimizde incelenen örneklere bakıldığında 1968 yılının romantik devrimci yaklaşımı yerini kara mizahla harmanlanan bir anlayışa bıraktığı çıkarımı elde edilmiştir.

Değinilmesi gereken diğer bir unsur da şaşkırtma unsurudur. Bu unsur çoğu zaman çalışmaları kalıcılığa sürüklemektedir. En kötü durumda doğru kullanımın yarattığı sansasyon etkisiyle toplumun kısa süreli hafızasında yer edinmektedir.

Şaşkırtma unsuru çalışmaların absürtlük oranı, işin çapının büyüklüğü, mizah gibi öğeler içermektedir. Belli yerlerde olmasına alıştığımız şeylerin bambaşka yerde karşımıza çıkması (Ai Weiwei örneğinde görülen can yeleklerinin binaların sütunlarında yer alması v.b.), Banksy'nin sıkça uyguladığı geçmişin kanonik eserlerinin popülist imgelerle harmanlanması gibi değişik tekniklerle sağlanır.

Sonuç olarak Protest tavır dediğimizde geleneklere başkaldıran, iktidar ve tahakküm yapılarına muhalif, dışlanmayı göze alan, konformist olmayan ve duyarlılığı yüksek, eleştirel kimliğe sahip yenilikçi bir tavidan bahsedilmektedir. Bu uygulamada bu tavrı ortaya çıkarmak amaç edinilmiştir. Çünkü sosyal sorumluluk altında üretilen romantik çalışmaların etkileyiciliği protest işlere görece azdır. İnsanları rahatsız etmek, gerçekleri dolandırmadan ifade etmek ve şaşkırtmak çalışmaların görünürlülüğünü arttırarak toplumun ve iktidarın dikkatini çekmekte ve problemin aciliyetini vurgulamaktadır.

4.2. AFİŞ TASARIMININ TARİHİNE KISA BAKIŞ

Afiş tasarımı 19. yüzyılın başlarında doğmuştur. İlk başlarda sadece halka duyuru yapmak için kullanılmıştır. İçeriğinde ise metin ve dekoratif süslemeleri barındırmaktaydı. Aradan zaman geçtikçe dekoratif öğeler yerini imgelere bırakmaya başlamış, metinler kısalmış, sloganlara dönüşmüştür. İmge mesajı ileten en önemli unsur haline gelmiştir.

Afişler, Birinci Dünya Savaşı yıllarında elektronik kitle iletişim araçlarının yaygın olmaması nedeniyle görsel iletişimin en etkili aracı haline gelmiştir. Günümüzde her ne kadar kullanım alanı bakımından reklam dünyasına aitmiş gibi görünse de tarihte farklı nedenlerle de kullanılmıştır. Baskı teknolojisinin ve tasarımın geliştiği yıllar savaş yıllarını içerdiği için ideolojik propaganda aracı olarak, savaşa gönüllü asker toplamak ya da para toplamak gibi amaçlarla tasarlanmıştır. Savaş yanlısı iktidarların çıkar sağlamak için; toplumun duygularını kötüye kullanıp, onlara aşırı milliyetçilik duygusu aşılayarak düşmanlık duygularını uyandıran afişlerdir bunlar. İkona dönüşen, her ülkede varyasyonu üretilen bu afişlerin kamuoyu üzerindeki etkisi azımsanamayacak kadar büyük olmuştur.



Görsel 31. Lord Kitchener Wants You. Alfred Leete, 1914. <https://tinyurl.com/j7rayar>

Görsel 32. I Want You for U.S. Army. James Montgomery Flagg, 1917. <https://tinyurl.com/tcv29cn>

Görsel 33. What have you done to help the front?. Dmitry Moor, 1941. <https://tinyurl.com/yxzl2g74>

Sanatçılar 1970'ler gibi ilerleyen yıllarda bu etkili afişlerin parodisini yaparak hem geçmiş dönemdeki propaganda yaklaşımını eleştirmiş hem de güncel problemleri dile getirmişlerdir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra 20. yüzyıl avangard sanat akımlarının grafik tasarımı da etkilemesiyle geleneksel illüstrasyon anlayışıyla oluşturulan tasarımlar yerini avangard akımların yeni teknikleriyle oluşturulan tasarımlara bırakmıştır. Tasarımcılar kendi fikirlerini de ekleyerek uygun tekniklerle çalışmalar yapmışlardır.

İki dünya savaşı arasında farklı modernist yaklaşımlar afiş tasarımlarına yansımıştır. Mesela Kübizm, Fütürizm, Plakatstil ve Konstrüktivizm etkisiyle oluşan Art Deco akımı bunlardan birisidir. Tasarımlarda geometrik formlar, güçlü, gösterişli, cırtlak renkler kullanılmıştır. Makine çağını yansıtan güç ve hızı başlıca tema haline gelmiştir. Biçimler basitleştirilmiştir. Bu dönemde baskı teknolojilerinin gelişmesiyle taş litografinin sonu gelmiştir. Seri üretimi kolaylaştıran ve afişlerde fotoğraf kullanımına olanak veren ofset baskı tekniği kullanılmaya başlanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sırasında üretilen afişlerde herhangi bir gelişme olmamıştır. Sanat akımların kazandırdığı anlayış tasarımlarda sürdürülmüştür. Bu dönemde iletişim araçlarının gelişmesiyle propaganda aracı olarak radyo ve filmler de kullanılmaya başlanmıştır. Yine de bu dönemde afişler devletlerin savaş stratejilerini savunan araç olarak kullanılmaya devam etmiştir.

1945'lerde dünya savaşlarının yarattığı yıkımın sonuçlarıyla karşılaşınca savaş karşıtı hareketler filizlenmeye başlamıştır. Afişler de bu hareketlerle birlikte sanatçılar tarafından toplumsal problemlere karşı görsel bir eleştiri aracı olarak kullanılmıştır.

Savaştan sonra 1950'lerde iki ana stil oluşmuştur. İlki 50's Style diye adlandırılan çok renkli, uçarı tasarımlar, ikincisi; Uluslararası Tipografik Stil olarak bilinen daha rasyonel ve düzenli tasarımlardır.

1960'ların ortasında ise afişlerde yeni illüstrasyon stili doğmuştur. Bu stil Sürrealizm, Pop art ve Ekspresyonizm'in etkisiyle ortaya çıkmıştır. Daha esnek, sezgisel ve Post-modern hassasiyete sahiptir. Politik yabancılaşmanın etkisiyle oluşturulan psikedelik afişler bu dönemde oluşturulmuştur. Afişler geleneksel yöntemlerden arındırılmış dinamik, genç nesillerin idealleri aktaran bir medyum olarak öne çıkmıştır. Talep üzerine yapılan ticari reklamcılığın histerisinin olmamasının getirdiği özgürlük alanı birçok yaratıcı tasarımın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

1970-1989 Post modernizm dönemi olarak adlandırılabilir. Bu dönemde Uluslararası Stil İsviçre'nin ötesine yayılarak dünya üzerindeki grafik tasarım stiline öncülük etmiştir. 1990'lı yıllarla birlikte 21. yüzyılda afişin rolü toplumun ihtiyaçlarına göre değişiklik göstermekle birlikte dijital afiş üretimine geçilmiştir.

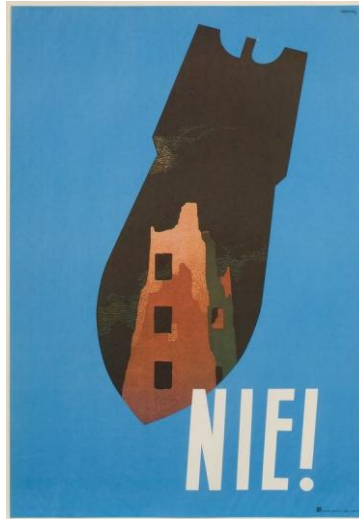
4.2.1. Toplumsal Problemlere Karşı Oluşan Afiş Örnekleri

Afişler kullanım alanlarına göre; reklam afişleri, kültürel afişler ve sosyal afişler şeklinde üçe ayrılır. Protest sanatçıların ve tasarımcıların toplumsal problemlere yaklaşımlarını içeren tür “sosyal afişler”dir (Becer, 2015).

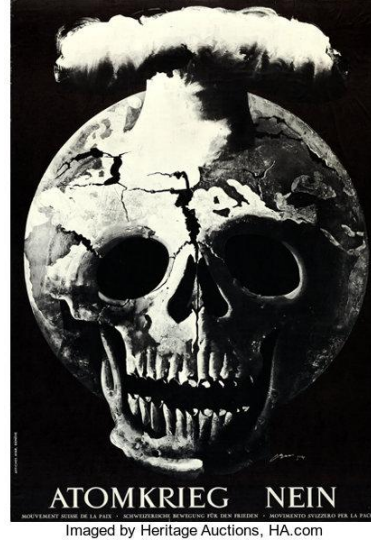
Otoriter güçlerin toplumlara yaşattığı zorlukların, acıların, sıkıntılı dönemlerin görsel tarihi bu afişler üzerinden okunabilir. Afişler sanatçıların haksızlığa karşı savunduğu eşitlik, adalet ve özgürlük arzusunun tepkisel yansımasıdır. Topluma ilham vererek onları harekete geçmeye teşvik eder.

İki dünya savaşı arasındaki dönemde ABD borsası çökmüş, Avrupa’daki totaliter rejimler yükselişe geçmiştir. Sanatta toplumsal gerçekçilik ortaya çıkmıştır. Sanatçılar eserlerinde toplumun kırsal kesiminin yaşadığı yoksulluğu tasvir etmeye başlamışlardır

1945’lerde dünya savaşlarının yarattığı yıkımın sonuçlarıyla karşılaşınca savaş karşıtı hareketler filizlenmeye başlamıştır. Nükleer silahlanma karşıtı gösteriler yine bu tarihlerde oluşmaya başlamıştır. Vietnam Savaşı’nın da patlak vermesi, toplumlarda ırkçılığın artmasıyla birlikte tüm dünyada protesto dalgası oluşmuştur. Afişler de bu hareketlerle birlikte sanatçılar tarafından toplumsal problemlere karşı görsel eleştiri olarak kullanılmıştır.



Görsel 34. Hayır! / Nie!. Tadeusz Trepkowski, 1952. <https://tinyurl.com/y5kj3oja>



Görsel 35. No Atomic War. Hans Erni, 1954. <https://tinyurl.com/y3rgfsrg>

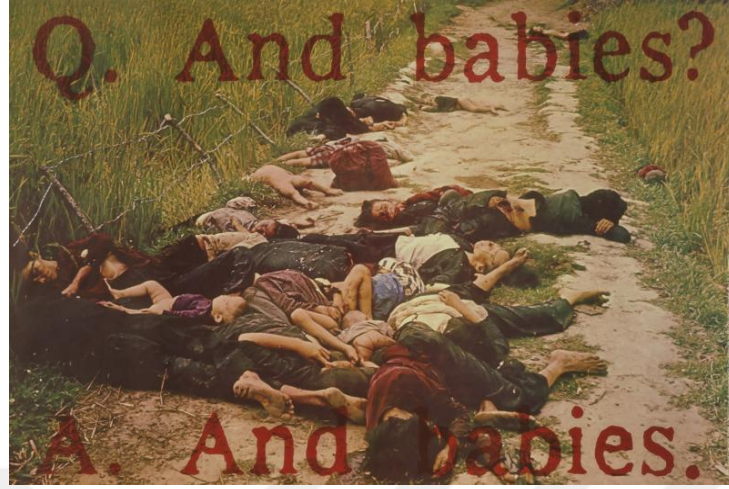
1959 Küba Devrimi sırasında ortaya çıkan afişler net mesajlar, sade, güçlü imgeler, canlı renk kullanımı, soyut düşünceleri aktarma gücü yüksek tasarımlardır. Propoganda amacı gütmeyen, olumlayıcı ve milliyetçi olmak yerine enternasyonal bir yaklaşımla tasarlanmasıyla ön plana çıkmaktadır. Ahlaki sorumluluk duygusunu geliştirmek için tasarlanan tasarımlardır.



Görsel 36. Daisi García, 1969. <https://tinyurl.com/yyqxll9m>

1960'lı yıllar Vietnam Savaşı'nın gerçekleştiği ve dünyada toplumsal huzursuzlukların üst seviyeye ulaştığı dönemdir. Amerika'da hippie jenerasyonunun, cinsel devrim ve uyuşturucu kültürünün doğduğu yıllardır. Öğrenciler kendi ülkeleri için savaşma kararının kendilerine ait olabileceğini savunarak savaşı protesto etmektedir. Irkçılık karşıtı hareketlerin özgürlük arayışı,

kadınların kendi kimlikleri ve hakları için, karşılaştıkları şiddette, haksızlığa karşı savaş vermesi de bu dönemde yükselişe geçmiştir.



Görsel 37. Q. And Babies? A. And Babies?., Artists Poster Committee of Art Workers Coalition, 1970. <https://tinyurl.com/y6nkvepd>

Amerika'da doğan hippie hareketi Vietnam Savaşı'na karşı genç nesillerin davranışlarında, giyimlerinde, müzik zevklerinde açığa çıkmıştır. Tasarımcılar da bu özgürlük havasını afişlere enerjik ve renkli formlar kullanarak yansıtmıştır.



Görsel 38. Wes Wilson, 1969. <https://tinyurl.com/y32a29xa>

1968'de ise Fransa'da öğrencilerin ve işçilerin birleştiği şiddetli protestolar gerçekleşmiştir. Paris'te Atelier Populaire'de serigrafi, litografi, stencil gibi çeşitli baskı yöntemleri kullanılarak Paris sokaklarını bu enerjik, sade, doğrudan mesaj veren afişlerle donatmışlardır.



Görsel 39. Genç Ol ve kapa Çeneni, Atelier Populaire, 1968. <https://tinyurl.com/y3aszn2g>

Görsel 40. Mücadele Devam Ediyor, Atelier Populaire, 1968. <https://tinyurl.com/y5nlvn9k>

Görsel 41. Basın: Yutmayınız, Atelier Populaire, 1968. <https://tinyurl.com/y2qp7o3d>

1970'li yıllarda kökenleri 1960lı yıllara dayanan dünyadaki ekolojik hareketler de yine bu dönemde yükselişe geçmiş, dünyadaki petrol krizi de bu dönemde ortaya çıkmıştır. İlk dünya Günü ise 11 Nisan 1970 yılında kutlanmıştır. Robert Rauschenberg bu etkinlik için bir afiş tasarlamıştır. Çevresel sorumluluk için eylem çağrısı yapan afişin arka planında çevresel yıkım görüntüleri yer alır. Görüntülerin üstünde ise izleticiyi tedirgin eden tehditkâr duruşlu bir kartal yerleştirilmiştir.



Görsel 42. Dünya günü 22 Nisan, Robert Rauschenberg, 1970. <https://tinyurl.com/y4z7qu2d>

/0'li yılların sonunda gündemdeki bir diğer konu da nükleer savaşlardır. "What did you do in the Great War?" olarak bilinen afiş bozularak güncel bir konunun eleştirisi için yeniden tasarlanmıştır.



Görsel 43. Dady, what did you do in the Great War? Savile Lumley, Parliamentary Recruiting Committee, 1915. <https://tinyurl.com/y5ybyh7q>

Görsel 44. Dady, what did you do in the Nuclear War?. Chips Mackionolty, Toni Robertson, Earthworks Poster Collective, 1977. <https://www.awm.gov.au/collection/C102631>

4.3. PROTEST TAVIR ÖZELİNDE AFİŞ TASARIM AŞAMALARI

Afiş tasarımında değerlendirme kriterleri; mesaj, mesaj-imge birlikteliği, sözel hiyerarşi ve fark edirliliktir (Becer, 2015, s. 202). Mesaj kriterinde dikkat edilmesi gereken nokta, olabildiğince iletmek istenen bilginin net bir şekilde ifade edilmesi gerekliliğidir. Mesaj ve imge birlikteliğinde ise öncelikle mesajı temsil eden imgenin ne yolla ifade edileceği belirlenmektedir. Fotoğraf, illüstrasyon ya da tipografik bir yaklaşım mı tercih edileceğinin kararı verilmelidir. Burada önem taşıyan nokta konunun temsiliyetini en iyi karşılayacak yöntemi keşfetmekte yatmaktadır. Daha sonra imgeyi destekleyecek en uygun fontla tipografik düzenleme yapılmalıdır. Sözel hiyerarşi kriteri birden fazla bilginin önem sırasına göre doğru düzenlenmesini ifade eder. Son olarak farkedilirlik ise afişe bakıldığında; yaratıcı fikir, bu fikrin etkili bir biçimde uygulanmış olması ve bulunduğu mekanda birbiriyle yarışan afişler arasından sıyrılarak izleyiciye mesajı iletebilmesi gibi unsurları içermektedir.

Emre Becer “İletişim ve Grafik Tasarım” adlı kitabında afiştaki imgelerin düzenlenmesine dikkat edilecek birkaç noktaya değinmiştir. Bunlar;

1- Afiştaki imge sayısı üç, iki, hatta mümkünse bir ile sınırlandırılmalıdır. Başlık ya da slogan tipografik unsur, fotoğraf ya da illüstrasyon ve zemin(fon) afiş üzerinde üç farklı imge olarak algılanır.

2- Afiştaki sözel unsurlar mümkün olduğunca azaltılmalıdır. Üç dört ya da beş sözcükten oluşan başlık ve sloganlar; mesajı daha çabuk iletir. Sözel mesaj on sözcüğün üzerine çıktığında, okuma zorluğu başlar. Amerikan Reklamcılık Enstitüsüne göre; bir dış mekan afişi, ana düşünce ve mesajını en çok altı saniye içinde iletebilmelidir.

3- Fotoğraf ya da illüstrasyon, afiş üzerinde mümkün olduğunca büyük ölçekte kullanılmalıdır. İmgeyi bütünüyle göstermek her zaman gerekmemelidir.

4- Sözel unsurlar ve imgeler arasında açıklayıcı, destekleyici, yorumlayıcı ya da kontrast oluşturan bir ilişki kurulmalı, yazı ile görüntü birbirini yavan bir biçimde tekrar etmemelidir.

5- Süzlü ve Dekoratif yazılar yerine, okunaklı yazı karakterleri tercih edilmelidir. Yarım siyah(medium) ve siyah (bold) yazılar, uzaktan daha rahat algılanırlar.

6- Renkler geniş yüzeyler halinde kullanılmalı, parlak ve canlı renkler tercih edilmeli ve renkler arasında güçlü kontrastlar oluşturulmalıdır (Becer, 2015, s. 202).

Bu bilgiler göz önünde bulundurularak tasarım aşamasına geçilmiştir. Tez boyunca ele alınan göç, tüketim kültürü, savaş ve çevresel yıkım konuları için afiş tasarımları yapılmıştır.

Daha sonra bu problemleri yansıtacak en etkili yöntem hangisi olur düşüncesinden yola çıkarak sonucunda illüstrasyon tekniğinin kullanılmasına karar verilmiştir. Bu dört problem hakkındaki afişlerin ise aynı dili konuşması özellikle amaç edinilmiştir. Oluşturulacak çalışmaların buluş sürecinde ise bir önceki başlıkta bahsedilen protest çalışmalardan elde edilen bulgulardan yararlanılmıştır. Özellikle rahatsız edici, şaşırtıcı, romantizmden ve didaktik bir dilden uzak tasarımlar gerçekleştirmek hedeflenmiştir. Çalışmalarda günümüz tasarım trendlerinden bilerek kaçınılmıştır.

Tasarımlar Adobe Photosop ve Adobe Illustrator programlarında Wacom Intous 5 touch Grafik Tablet aracılığı ile dijital ortamda gerçekleştirilmiştir.

4.3.1. Göç Konulu Afiş Tasarımı

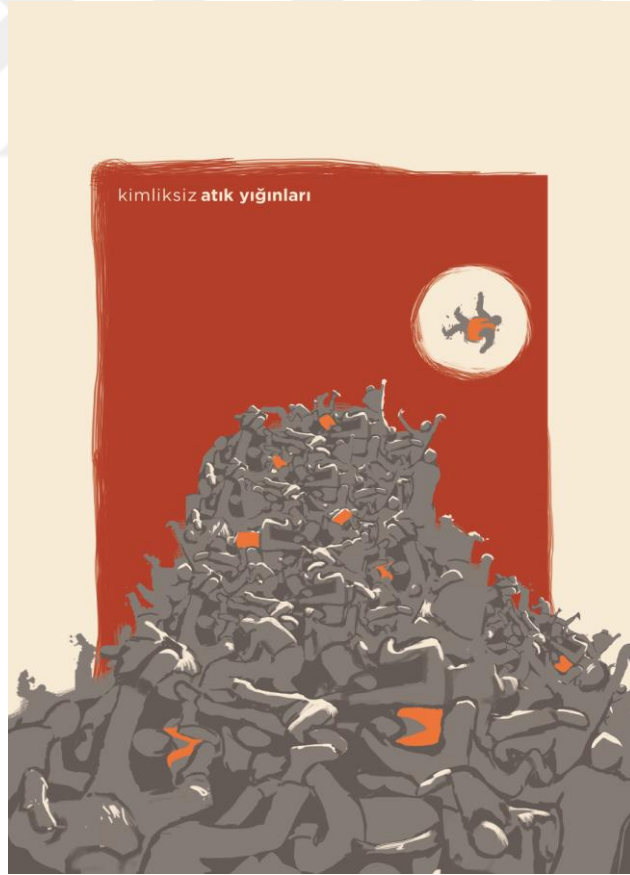
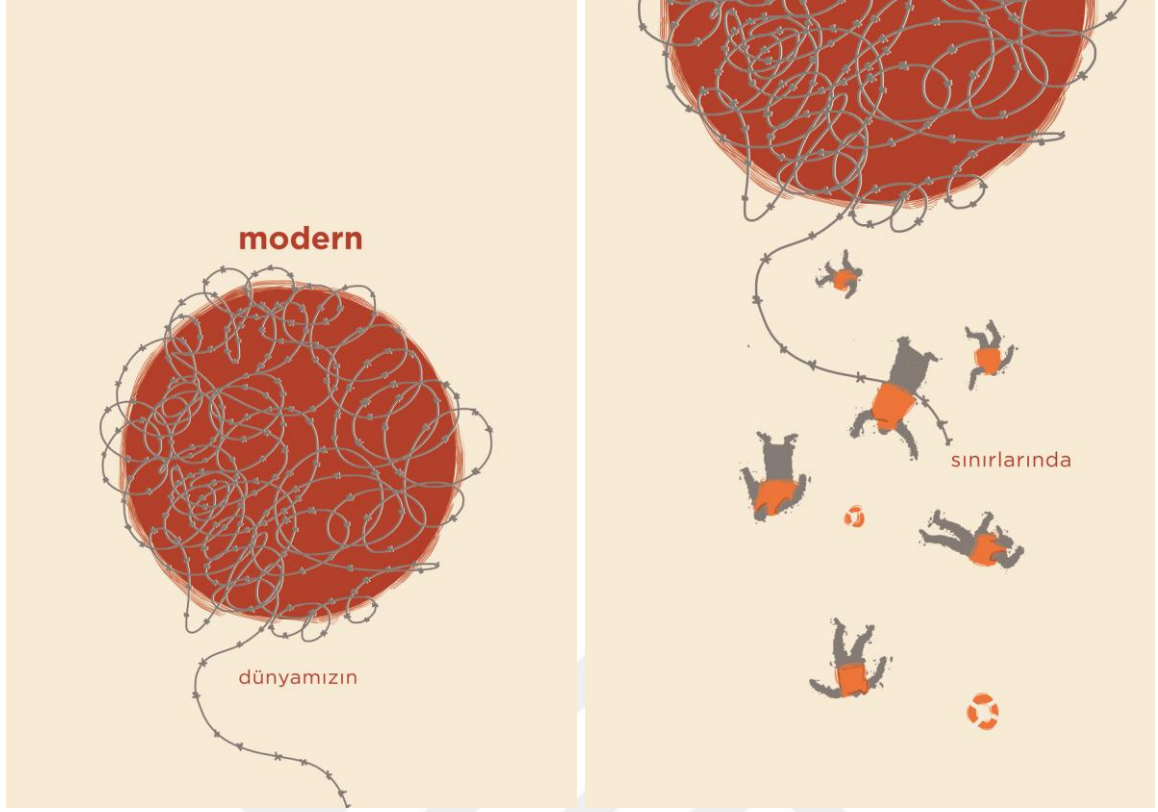
Kullanılacak teknik illüstrasyon olarak belirlendiği için imge için fikir aşamasına geçilmiştir. İlk önce göç konusunda geçen belli başlı anahtar kelimeler ve düşünceler oluşturulmuştur. Bunlar; Bauman'ın atık kavramsallaştırması, göç eden

insanların kimliksiz olarak nitelendirilmesi, köksüzlük, sınırlar, denizdeki mülteci ölümleri, can yeleği, güçlü ülkelerin duyarsızlıkları gibi temel bilgilerdir. Bu düşünceler izinde iki fikir bulunmuş ve eskizleri gerçekleştirilmiştir.



Görsel 45. Mülteci konulu afiş tasarımlarının dijital eskiz aşamaları

Eskizlerde görüldüğü üzere bulunan fikirlerin hikâyeci bir anlatımla afiş serisi olarak gerçekleştirilmesi düşüncesi doğmuştur. Böylece bu tasarım düşüncesinin ele alınan bütün konularda yapılacak afiş çalışmalarında kullanılmasına karar verilmiştir.



Görsel 46. Mülteci konulu birinci afiş tasarımının son hali

Gerçekleştirilen ilk afiş serisinde protest unsurlara bakıldığında; öncelikle merak uyandırıcı ve rahatsız edici olmasıdır. Afişlerdeki imgeler ve mesaj net, az ve öz şekilde kullanılmıştır. “Modern Dünyamızın Sınırlarında Kimliksiz Atık Yığınları” olarak slogan oluşturulmuştur. Sınırlarla çevrili modern dünyamız insan hakları konusunda hala vasat bir durumdadır. Bu yüzden ilk afişte iletilecek mesajda özellikle modern kelimesi bold bir yazı tipiyle vurgulanmıştır.

Serinin ikinci afişinde ise dünyanın sınırlarından düşen mülteci silüetleri yer almaktadır. Burada Deleuze’ün göçebeliğin karakterini tanımlarken bahsettiği “sınırdan konumlanmıştır” düşüncesinden yola çıkılmıştır. Düşme eylemi ise onların müphemliğe yaptığı yolculuğu ifade etmektedir.

Serinin üçüncü afişine gelindiğinde yaşayan her canlının hayatı çok değerli olmasına karşın mültecilerin ülkelerin atıkları konumunda olması ele alınmıştır. Afişte insanların absürt bir şekilde direkt atık biçiminde tasvir edilmesinin birçok kişiyi rahatsız edeceği düşünülmüştür.

Daha sonra bir renk paleti oluşturulmuştur. Dünyanın kırmızı renkle ve gerçeklikten uzak bir şekilde ifade edilmesine karar verilmiştir. Güçlü bir renk olan kırmızı; kan ve ateşin rengidir. Savaşları, ölümü, tehlikeyi ifade ettiği için tüm dünyayı bu şekilde renklendirmek uygun görülmüştür. Fonda açık renk kullanımıyla da bu alanların daha fazla ön plana çıkacağı düşünülmüştür.

İnsan tasvirleri ise özellikle gerçekçi değil, silüet biçiminde kullanılmıştır. Buradaki amaç ise onları hiçbir devlet ve toplumun önemsemediğini, onların gözünde sadece kimliksiz bir yığın olduklarını vurgulamak için tercih edilen bir biçimdir. Bu silüetlerde ise kimliksizliği ifade edecek nötr renk olan gri kullanımı uygun görülmüş ve bu kararlar sonucunda uygulama çalışması gerçekleştirilmiştir.

İkinci afiş serisinde ülkemizin güncel politikasında yer alan mülteci konusunda içinde bulunduğu durumu ve Avrupa ülkelerinin bu probleme duyarsız tutumunu eleştiren bir tasarım fikridir.



Görsel 47. Mülteci konulu ikinci afiş tasarımının son hali

Bu dörtlü afiş serisinin ilk tasarımında öne çıkan protest yaklaşım; merak unsurudur. Daha sonra izleyici yağmur damlaları beklerken bunun yerine can

yelekli insanların havadan düştüğüne şahit olur. Bu da fazlasıyla absürt bir durum oluşturur. Serinin bu ikinci afişinde René Magritte'in Golconde'sinin izi görülebilir. Üçüncü afiş ise tamamen günümüzde Türkiye'nin mülteci probleminin mizah yoluyla eleştirilmesidir. Son afiş ise rahatsız edici olarak nitelendirilebilir. Mülteci ölümlerinin görünmezliği, bu insanların fazlalığı, kimliksizliği kara mizahla harmanlanarak takım elbiseli insanların ayakları altında şehrin kanallarına karışmaktadır.

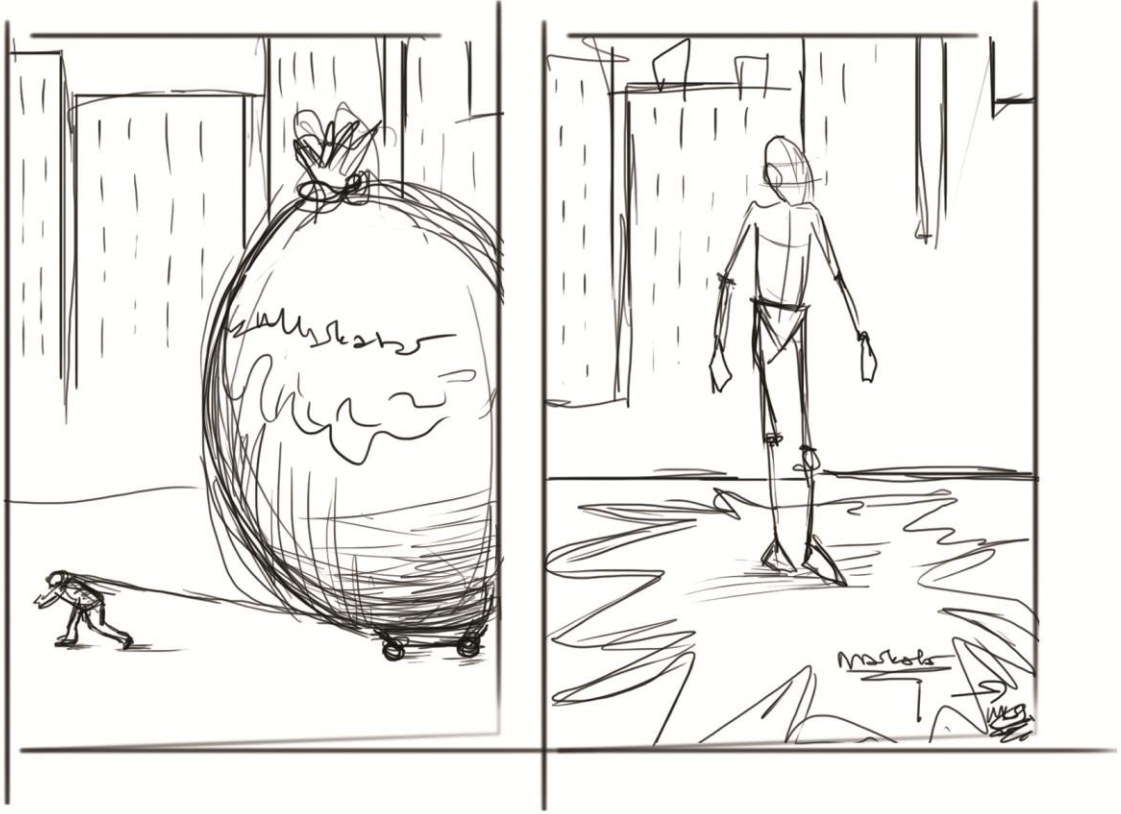
Bu tasarımda tipografi illüstrasyonun üslubuna uygun olması için el yazısı biçiminde kullanılmıştır. Bu tasarımda da çok az metin kullanılmış, imgenin gücü ön plana çıkarılmıştır.

Tasarıma hâkim dört renk kullanılmıştır. Fonda kullanılan bejle birlikte bunlar; mavi, lacivert ve turuncudur. Yağmur olarak betimlenen mülteciler; denizde hayatını kaybeden mültecilere bağlantı kurduracak şekilde mavi renkle tasvir edilmiştir. Can yeleklerinin turuncu renge sahip olmasıyla da tasarımda tamamlayıcı renkler başarılı bir şekilde birliktelik oluşturmuştur. Lacivert ise resmiyetin simgesi olarak kullanılmıştır.

4.3.2. Tüketim Kültürü Konulu Afiş Tasarımı

Göç konulu tasarımlardan sonra belli bir tasarım dili şekillenmiştir: Zeminde açık bir renk üzerinde duracak çarpıcı, eleştirel, güçlü imge kullanımı. Böylece bu konu hakkında da anahtar düşünceler oluşturulmuştur. Bunlar; tüketim çılgınlığı, dünya kaynaklarını tüketip zarar veren sayısız marka, bir yandan bolluk yaşanırken diğer yandan sistemin işlemesi için aç kalan fakir ülke çocukları, şişme bir balondan ibaret ikiye bölünmüş eğlence kültürü fikirleridir.

Dünyada 850 milyona yakın kişi açlık çekmekte ve her gün 30.000'e yakın kişi açlıktan ölmekteyken, zenginlik ve yoksulluk üreterek ayakta kalan sistemin eleştirisini yapmak amaç edinilmiştir. Bunlar göz önünde bulundurularak eskiz çalışması yapılmış ve uygulanmıştır.



Görsel 48. Tüketim kültürü konulu serinin eskizi

Bu afiş ikilisinde şişme balondan ibaret eğlence kültürünün ardındaki gerçeklik isimsiz bir aktivist tarafından patlatılarak ortaya çıkarılmıştır. Kanla iç içe olan bu kültürün eleştirisi herhangi bir metne ihtiyaç duyulmadan hayata geçirilmiştir. Çünkü imgeler fazlasıyla güçlüdür.

Afişlerde açık zemin üzerinde tasarıma müdahale etmeyen bir mekan algısı yaratılmıştır. Böylece tasarım boyut kazanmıştır. Ayrıca yüksek ve kusursuz binalar üst sınıfın kusursuz dünyasına bir göndermedir. Bu ikilide gerçeklik acımasızca izleyiciye sunulmaktadır.



Görsel 49. Tüketim kültürü konulu afiş tasarımı

Bu tasarımda da kırmızı renk; ölümlü, şaşalı eğlence dünyasını ve kanı temsil edecek şekilde kullanılmıştır. Banksy'nin çalışmalarından ilham alınarak oluşturulan siyah-beyaz çocuğun imgesi ise afişlerde yaratılan özgün tasarım dilinin içine montajlanarak yerleştirilmiştir.

4.3.3. Savaş Konulu Afiş Tasarımı

Bu konu için fikir aşaması soru cevap şeklinde ortaya çıkmıştır. Akla gelen ilk şey savaşın olmadığı bir dünya olanağıdır. Tarihe ve günümüze bakıldığında anında fark edilebilecek bu durumun olanaksızlığını her yetişkin birey düşünmeye ihtiyaç duymadan savunabilir. Peki, böyle bir dünyanın olanaklı olabileceğini kim düşünebilir? Tabii ki daha dünyanın acımasızlığıyla karşılaşmamış, bomba sesleriyle uyanmamış, dünyadaki birçok çocuktan şanslı saf çocuklar...

Dolayısıyla bu tasarımda ilk önce bu ironiyi barındıran slogandan yola çıkılmıştır. Bu sloganı temsil edecek imge ise hali vakti yerinde, dünya için umut olabilecek saf bir çocuğun düşünceleridir. Ama bu çocuk bu sistemde tehlike arz etmektedir. Bu nedenle yıkıntıların arasında çocuğu tehdit edecek, tehlikenin simgesi bir asker figürü yerleştirilmiştir.

Sonuç olarak iki figür de iktidar ve köle dünyasının tarafları için tehlikenin simgesidir ve tek bir karede yer almaktadırlar. Bu hikâyenin senaryosunda sonuç ne olmalıdır? Dünyanın acımasızlığını, bu konuda umudun olmadığını ve gerçekliği göz önüne seren, romantizmden ve boş umuttan uzak bir sonuca bağlanması gerekmektedir. Dolayısıyla umudun ölümünün temsiliyetinin en uygun sonuç olduğuna karar verilmiştir.



Görsel 49. Savaş konulu serinin eskiz aşaması

Bu ikilide slogan illüstrasyon ile bütünleşmiştir. Bir önceki afişlerdeki gibi mekan algısı yaratılması uygun görülmüştür. Asıl tehlikenin sembolü diğer afiş serilerindeki gibi kırmızı renkle simgelenmiştir. Bu serideki afişler tek başına da anlam taşıırken ikili olarak yan yana geldiğinde daha da etkili hale gelmektedir.

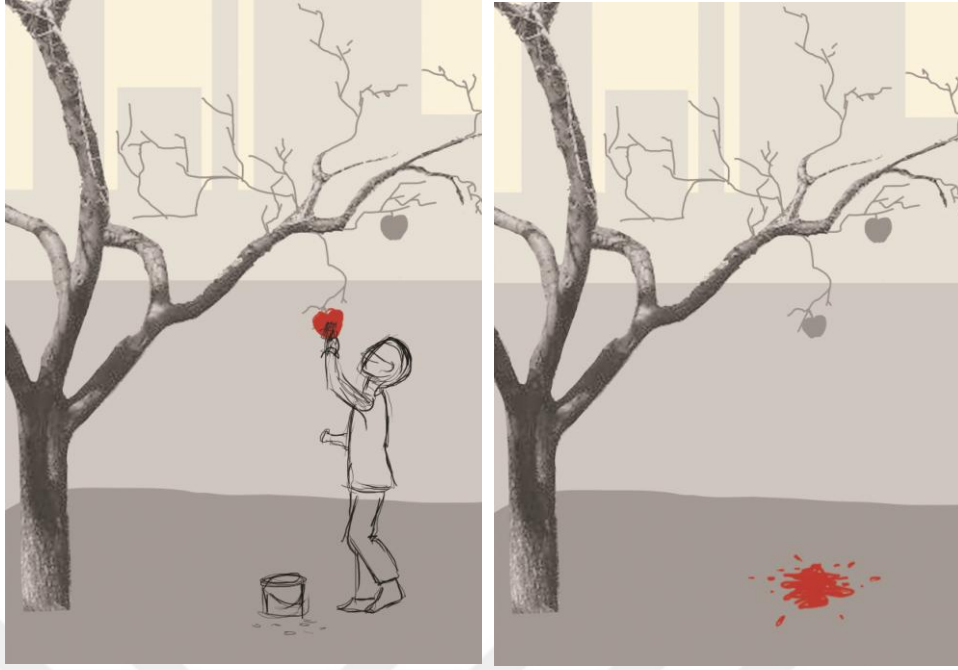


Görsel 51. Savaş konulu afiş tasarımı

İkinci afişte imgenin tamamının kullanılmasına gerek duyulmadan ölüm fikri başarıyla yansıtılmıştır. Umudun sembolü, vurulan kız çocuğundan akan kan yerine kızın kendi yazdığı yazıdan akan boyanın kan olarak temsili, onun temiz düşüncelerinin bu dünyada yeri olmadığını ve onu ölüme götürdüğünü fikrini temsil etmektedir.

4.3.4. Çevresel Yıkım Konulu Afiş Tasarımı

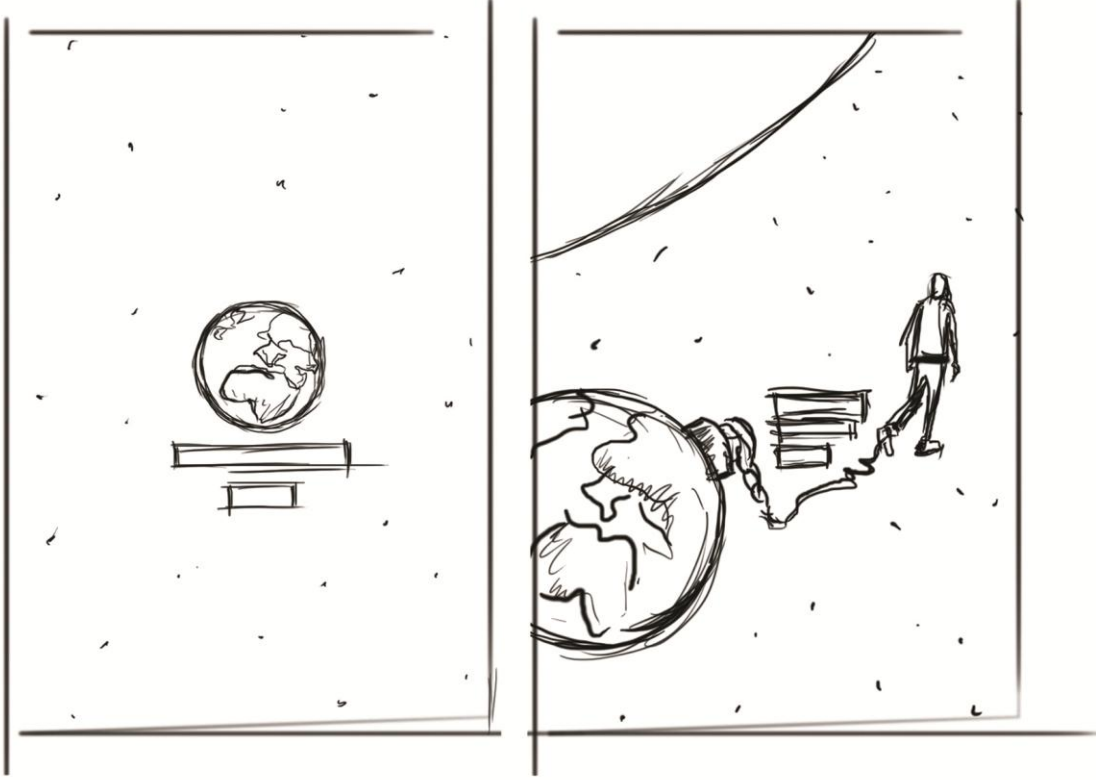
Çevresel yıkım çok boyutlu bir konudur. Burada eleştirilecek boyutu ise müthiş bir hızla betonlaştırılan dünya fikridir. Bunu yansıtacak ilk fikir tez boyunca ulaşılan bulgularla uyuşmaması nedeniyle elenmiştir. Bu fikrin eskizi aşağıdadır (Bkz. Görsel 50).



Görsel 52. Çevresel yıkım konulu afişte gerekli koşulları sağlamadığı için elenen eskiz

Bu eskizlerde ağaç üzerindeki elmaya kadar betonlaştırılan dünya tasvirinin merkezinde bir çocuk imgesi vardır. Umudu simgeleyecek biçimde ağaçtaki beton elmayı kırmızıya boyamaktadır. İkinci afişte ise bu umudun akıp gittiği, boşuna çaba gösterildiği vurgulanmaktadır. Elenmesinin nedenine gelince, fikir yeteri kadar rahatsız edici, mizahi ya da şaşırtıcı değildir. Sadece karamsar bir eleştiri vardır. Uygulama aşamasında ise her ne kadar tasarım ilkelerine uygun bir kompozisyon olsa da farkedilirlik açısından etkisi yeteri kadar güçlü bulunmamıştır.

Böylece başka bir tasarıma yönlendirilmiştir. Yine betonlaşma fikirden yola çıkılarak bir slogan oluşturulmuştur. Bu slogan; “Artık tükettiğimiz dünya, bileklerimizde betondan pranga”dır. Burada da eleştirel ve karamsar bir düşünce vardır. Ancak ironi barındıran bir yaklaşım söz konusudur. Betonlaşan dünya artık bizim için yaşanılacak bir yer olmaktan çıkmakta sadece hapsoldüğümüz, hareketimizi engelleyen, özgürlüğümüzü kısıtlayan bir engel haline gelmiştir. Şimdilik yaşanacak başka bir gezegen daha olmamasından ötürü dünya bizim pragmamızdır, ona mahkumuzdur. Böylece eskiz aşamasına geçilmiştir. Yine fikir iki afişte hikâye oluşturacak biçimde temsil edilmiştir. Slogan da ikiye bölünmüştür.



Görsel 53. Çevresel yıkım konulu serinin eskiz aşaması

İllüstrasyon tekniğiyle gri, betondan kıtalara sahip dünya imgesi oluşturulmuştur. Lacivert rengin ağır bastığı tasarımlarda başka renklerin kullanılmamasından dolayı imgenin güç kaybettiği anlaşılmıştır. Diğer bir problem ise mekan unsurunu yansıtan öğelerin yokluğu tasarımı boyutsuz kıldığıdır. Bundan dolayı mekan oluşturularak tasarıma boyut kazandırılmıştır. Mavi tonunun tamamlayıcısı olarak hem de tasarımında güneş yansıması olarak kullanılacak turuncu renk eklenmiş böylece bu kontrast dikkat çekiciliği arttırmış, imgeyi güçlendirmiştir.

Tipografide yine var olan bir font kullanmak yerine el yazısı kullanılması uygun görülmüştür. Tasarıma müdahale etmeyecek şekilde imge ile birbirini destekleyen unsur olarak kullanılmıştır.



Görsel 54. Çevresel yıkım konulu afiş tasarımı

SONUÇ

Geçmişten günümüze sanat alanının; müze, galeriler, akademi gibi yapıların hegemonyası altında olduğu bilinmektedir. Dünya düzenine bakıldığında da iktidar yapılarının varlığının kuşkusuz hayatın her alanda yer aldığı ve bu yapıların sistemin çarklarını döndürmek için doğru olanın değil, kârlı olanın savunuculuğunu yaptığı görülmektedir. Sosyal ve siyasi gündem takip edildiğinde bu çıkar mantığının birçok toplumsal problemin nedeni olduğu anlaşılır. Bu farkındalıkla bazı sorular ortaya çıkmıştır. Bunlar: “Tarihteki sanatçılar bu yapılarla nerelerde karşılaşmıştır ve bu toplumsal sorunlar onlar için ne ifade etmektedir? Bu yapılar altında özgürlüklerini ne şekilde aramışlardır ve kendi alanları dışındaki gerçek dünyaya nasıl müdahalelerde bulunmuşlardır?” gibi sorulardır.

İlk ulaşılan bilgi, sanatın yaratıldığı dönemin güncel olaylarıyla hep iç içe olduğu ve sanat tarihinde kalıcı izler bırakan çoğu sanatçının toplum problemlerinden ve siyasi gündemden özellikle uzak kalmayarak bu yapılarla çatışmaya girdiği olmuştur. “Bu özgürlük çatışmasında sanatçının üslubu ne olmuştur?” sorusunun cevabı ise “protest tavrı” olarak bulunmuştur. Dolayısıyla tez boyunca bu tavrın sanat tarihindeki izinin sürülmesi amaç edinilmiştir.

Protest sanatçıların özgürlük arayışlarında tüm dünya düzenini değiştiremeseler de kendi alanlarında birçok ön yargıyı yıktıkları görülmüştür. Toplumsal problemler onlar için her zaman itici bir güç olmuştur. Tarihsel avangardlardan başlayarak bu tavrın taktiklerinin hiç eskimemiş başarılı taktikler olduğu, günümüzde aktivist sanatçıların çalışmalarında ve eylemlerinde onların izlerinin devam ettiği görülmüştür. Tarihi bilmenin, gelecekte kırılma noktaları yaratabilmek için bir araç olabileceği sonucuna varılmıştır.

Peki, bu tezde sürekli bahsedilen “protest tavrı” neden bu kadar önemlidir? Bu sorunun cevabı “yukarıdaki o kırılma noktalarını yaratabilmek için” olacaktır. Burada kırılma noktasından kasıt Foucault’nun bahsettiği görünme durumudur. Herhangi bir iktidar karşısında kurallara uyararak, doğru olanı yaparak ya da boyun eğerek kimse görünür olamaz. Problemlerimizi çözmemiz için ise görünür olmamız gerekir. Yani iktidarla çatışmak, onu eleştirmek, normları yıkmak ve yenilik peşinde koşmak gerekmektedir.

Uygulama çalışmasında belli toplum problemlerini yansıtacak tasarımlar oluşturmak amaç edinilmiştir. Bunu standart tasarım yaklaşımlarıyla ya da trend tasarım üslubuyla değil olabildiğince özgün bir biçimde gerçekleştirmek amaç edinilmiştir. Çünkü bu trendler tüketim kültürünün dayattığı geçici yaklaşımlardır. Problemleri yansıtırken moda uyulduğunda tasarımlar görünemez ve benzerlerinin arasında kaybolur. Dolayısıyla tezin uygulama kısmında bahsedilen protest tavrı özelinde edinilen bulgular özellikle tasarımlarda uygulanmıştır.

Tasarımları görünür kılacak bu bulgular protest tavrın barındırdığı çeşitli stratejilerdir. Gelenekleri korumanın yenilikçi bir yönü yoktur ve mevcut olanı korumayı hedeflemektedir. Bundan dolayı öncüller incelenmiş ancak özgün bir dil oluşturma gayesiyle avangardların taktiklerinden yararlanılarak tasarımlar üzerinde titizlikle uygulanmıştır.

İlk başta karşı çıkma biçimi didaktik bir anlatımla sağlanamayacağı için problemlere muhalif bir kimlikle yaklaşılmıştır. Dolayısıyla eleştirinin gücünden yararlanılmış ve romantizmden uzak acımasız bir üslupla gerçekler birebir yansıtılmıştır. Çünkü ele alınan evrensel problemlerin boyutları giderek çözülemeyecek duruma gelmiştir ve romantik yaklaşımlar bu boyutu ifade etmek için çok güçsüzdür.

Bundan dolayı afişler tasarlanırken izleyiciye rahatsızlık vermek amaç edinilmiştir. Bunu sağlamak için ironi ve mizah unsuru sıklıkla kullanılmıştır. Mültecilerin atık olarak tasviri, deniz ölümlerinden yola çıkarak onların şehrin kanallarına karışması, küçük bir kızın (umudun simgesi) ölümü, yaşama tutkusunun temsili dünyayı aslında kaçılılamayacak betondan bir hapis fikrini vurgulayan pranga tasviri bu unsurlara örnek oluşturmaktadır. Ayrıca afişlerdeki bu imgeler birden çok anlamı barındıran simgeler barındırmaktadır ve birçok yönden okumaya açık olduğu için düşündürücüdür.

Diğer taraftan; şaşırtma, ironi, mizah, absürtlük, merak gibi unsurların izleyicinin ilgisini çektiğini, çalışmaların da akılda kalıcılığını arttırdığı görülmüştür. Afişlerin özellikle bu unsurları barındırması için çaba harcanmıştır. Afişlerin seri olarak bir hikâye özelinde oluşturulmasıyla merak unsurunu tetiklemek amaç edinilmiştir.

Örneğin; ikinci mülteci konulu afiş serisinin ilk afişinde yağmur bilgisi verilmiş ama ikinci afişte seyircinin beklentisini yıkılarak mülteci tasvirlerine yer verilmiştir.

Uzun incelemeler ışığında tasarlanan bu uygulama çalışmaları bir tasarımcının toplumdaki problemleri görünür kılma arzusudur. Uygulama pratiğe geçtiğinde izleyicinin beklemediği bir anda ona herhangi bir meta satmaya çalışmayan, onu sosyal sorumluluk adına uyarma amacı gütmeyen, sadece gerçekleri iletme amacıyla oluşturulmuş mesaj içeren afişlerle karşılaşacaktır. Problemler karşısında hiçbir eyleme geçmeyen izleyiciyi bilinçli şekilde rahatsız ederek bu konularda düşündürmek temel amaçtır.

Bu çalışmalar sonucunda; sanatçıların iktidar yapılarıyla her zaman savaş içinde olduğu anlaşılmıştır. Sanat ile toplum arasındaki kopmaz bağ dolayısıyla da sanat doğru kullanıldığında hayattaki özerklik alanını genişletebilecek en önemli araçtır. Birçok sanatçının zamanına yabancılaştırmadan çeşitli taktikler geliştirerek mücadele ettiği ve çoğu zaman bunu başardıkları görülmüştür. Camus'nün "Yaratma ve Devrim" inde (Camus, Yaratma ve Devrim, 2015, s. 227) bahsettiği haksızlığı sürekli reddederek devrime giden yolu aydınlatacak araç olarak sanat fikri; güncel sanat pratiklerinde eylemci sanat ve aktivist sanatçı anlayışıyla devam ettiği görülmüştür.

Tasarım alanı ise sanat alanı gibi müzelerin, galerilerin, bienallerin içinde yer alabilir ancak onun mekânı genel olarak kamusal alandır. İktidarla mücadelesi burada başlar. Ya ona hizmet edecek ya da mücadele edecektir. Mücadele etme kararlılığıyla yapılan uygulama çalışmasında, tasarımcı olarak protest tavrı tasarıma yansıtmanın olanaklı olduğu sonucuna varılmıştır. Çünkü grafik tasarım doğası gereği mesaj iletme için vardır. Bunun en etkili yöntemleri tarihsel süreçte birlikte belirli standartlara ulaşmıştır ve kamusal mekan onun uzmanlık alanıdır. Tasarımcı orada nasıl öne çıkması gerektiğini bilir. Dolayısıyla bu standart tasarım ilkeleriyle protest tavrın kesişiminin kırılmalar yaratacağı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKLAR

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Erişim: 23.12. 2020. <https://sozluk.gov.tr/>

Akay, Ali. (2016). *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Antmen, Ahu. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artaud, Breton, Eluard, Naville, Soupault, Aragon, et al. (2015). Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi. A. Artun içinde, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (s. 225-226). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Ali. (2010). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Ali., & Aliçavuşoğlu, E. (2009). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Ball, Hugo. (2016). Dada Fragmanları. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900- 2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 281-282). İstanbul: Küre Yayınları.

Banksy Prints. Erişim:11.11.2020. <https://www.banksyprints.com/banksy-migrant-child-piece-partially-submerged-in-venice-flooding-disaster/>

Banksy. (2005). *Wall and Piece*. Century.

Banksy Unofficial. Erişim: 11.11.2020. <https://banksyunofficial.com/tag/banksy-turf-war/>

Batur, Enis. (2017). *Modernizm Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baudrillard, Jean. (2020). *Tüketim Toplumu* (N.Tutal, F. Keskin, Çev.).İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Zygmunt. (2019). *İskarta Hayatlar: Modernite ve Safraları* (O.Yener, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

- Bauman, Zygmunt. (2020). *Özgürlük* (K. Eren, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Becer, Emre. (2015). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Beck, Ulrich. (2011). *Risk Toplumu Başka Bir Modernliğe Doğru*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Berkman, A. (2013). *Savaş! – 1929 – Alexander Berkman*. Erişim: 01.09,2020 <http://anarsizm.org/savas-1929-alexander-berkman/>
- Blanché, Ulrich. (2016). *Banksy. Urban Art in a Material World*. Tectum.
- Bon, Gustave Le. (1997). *Kitleler Psikolojisi*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Breton, André. (2016). Birinci Gerçeküstücülük Manifestosu'ndan. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 484-490). İstanbul: Küre Yayınları.
- Bürger, Peter. (2012). *Avangard Kuramı*. İletişim Yayıncılık.
- Camus, Albert. (2014). *Başkaldıran İnsan*. İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, Albert. (2015). Yaratma ve Devrim. M. Yılmaz içinde, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı* (s. 221-227). İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Castles, S., Miller, M. J. (2008). *Göçler Çağı Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Clark, Toby. (2017). *Sanat ve Propaganda* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Clausewitz, Carl Von. (2003). *Savaş Üzerine*. Eriş Yayınları.
- Çımrın, F. K. (2010). Yeni Toplumsal Hareketler ve Kentsel Yaşam. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi* , 45-58.
- Danto, Arthur C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, Guy. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dellaloğlu, Besim F. (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Dewey, John. (2015). Eleştiri ve Algılama. M. Yılmaz içinde, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı* (s. 79-111). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Elephant Art. Erişim: 15.11. 2020. <https://elephant.art/coca-cola-meets-china-ai-weiweis-subversive-symbolism/>

Elliott, Anthony. (2017). *Çağdaş Sosyal Teoriye Giriş*. Ankara: Dipnot Yayınları.

EPA. Erişim: 02.10.2020. <https://www.epa.gov/environmentaljustice/learn-about-environmental-justice>

Fischer, Ernst. (2016). *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınları.

Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, J. B., Magdoff, F. (2014). *Her Çevrecinin Kapitalizm Hakkında Bilmesi Gerekenler*. İstanbul: Patika Kitap.

Ger, G., Belk, R. W. (1996). "I'd Like To Buy the World a Coke : Consumptionscapes of the 'Less Affluent World". *Journal of Consumer Policy* , s.277.

Giddens, Anthony. (2013). *İklim Değişikliği Siyaseti*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Grindon, Gavin. (2011). Surrealism, Dada, and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant- Garde. *Oxford Art Journal* 34 , s. 79-96.

Harrison, C., & Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.

Indecline. Erişim: 8.12.2020. <https://thisisindecline.com/> adresinden

Jappe, Anselm. *Sitüasyonistler ve Sanat*. Erişim: 12.11. 2020. e-skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistler-ve-sanat/4703>

Jasper, J. M. (2002). *Ahlaki Protesto Sanatı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Jones, J. (29.07.2020). *Ai Weiwei: History of Bombs review – high-impact reminder of our insatiable desire for destruction*. Erişim: 06.12.2020 The Guardian: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jul/29/ai-weiwei-history-of-bombs-review-imperial-war-museum>

Kaldor, Mary. (2013). In Defence of New Wars. *Stability* , 2(1):4pp.1-16.

Kosuth, Joseph. (2016). Felsefeden Sonra Sanat. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 898-907). İstanbul: Küre Yayınları.

Kuryel, A., & Fırat, B. Ö. (2015). *Küresel ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kuryel, A., & Fırat, B. Ö. (2015). Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik. A. Kuryel, & B. Ö. Fırat içinde, *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (s. 9-57). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kuspit, Donald. (2018). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

LeWitt, Sol. (2016). Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900- 2000* (s. 892-895). İstanbul: Küre Yayınları.

Lisson Gallery. Erişim: 16.11.2020 <https://www.lissongallery.com/exhibitions/ai-weiwei-roots#:~:text=2%20October%20%E2%80%93%20November%202019> adresinden alındı

Loewe, S. Erişim: 16.11.2020. *Protesto Sanat olduğunda: Occupy Hareketinin Documenta 13 ve Berlin Bienali 7'deki Çelişkili Dönüşümleri*. E-skop: <https://www.e-skop.com/skopdergi/protesto-sanat-oldugunda-occupy-hareketinin-documenta-13-ve-berlin-bienali-7deki-celiskili-donusumleri/3150>

Lotringer, Sylvère. (2010). Sanat Korsanlığı. J. Baudrillard içinde, *Sanat Komplosu* (s. 9-24). İstanbul: İletişim Yayınları.

Manzoni, Piero. (2015). Özgür Boyut. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 765-766). İstanbul: Küre Yayınları.

Marcus, Greil. (2013). *Ruj Lekesi Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Marcuse, Herbert. (1991). *Karşı Devrim ve Başkaldırı*. İstanbul: Ara Yayıncılık.

Mckee, Yates. (2016). Debt: Occupy, Çağdaş-Sonrası Sanat ve Borç Direnişinin Estetiği. A. Kuryel, & B. Ö. Fırat içinde, *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (s. 355-382). İstanbul: İletişim Yayınları.

Miller, Geoffrey. (2012). *Tüketimin Evrimi, Cinsiyet, Statü ve Tüketim*. İstanbul: Alfa.

My Modern Met. (17.03.2017). Erişim: 15.11.2020. <https://mymodernmet.com/ai-weiwei-law-of-the-journey/> adresinden alındı

Phat Beatz. Erişim : 11.18.2020 . [www.phatbeatz.cz: http://www.phatbeatz.cz/indecline-this-land-was-our-land](http://www.phatbeatz.cz/indecline-this-land-was-our-land)

Puchner, Martin. (2012). *Marx ve Avangard Manifestolar, Devrimin Şiiri* (Ç.B. Kasap Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.

Ranciére, Jacques. (2015). *Özgürleşen Seyirci* (E. B. Şaman, Çev.). Metis Yayıncılık.

Raunig, Gerald. *İmparatorluğa Karşı Bir Savaş Makinesi: VolksTheater Karawane'in Kırılğan Göçebeliği Üzerine*. Erişim:03.07.2020. e-skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/impatorluga-karsi-bir-savas-makinesi-volkstheaterkarawanein-kirilgan-gocebelligi-uzerine/1428>

Reed, Thomas Vermon. (2005). *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*. London: University of Minnesota Press.

Rivera, Diego. (2016). Modern Sanatta Devrimci Ruh. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 457-460). İstanbul: Küre Yayınları.

Rodçenko, A., & Stepanova, V. (2016). Birinci Emekçi Konstrüktivist Grubu'nun Programı. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 375-376). İstanbul: Küre Yayınları.

Sanouillet, Michel. (2017). Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York. E. Batur içinde, *Modernizm Serüveni* (s. 359-372). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Shaw, A. *Banksy's Activism Is His Greatest Work*. Erişim:03.12.2020 The Art Newspaper: <https://www.theartnewspaper.com/comment/banksy-s-activism-is-his-greatest-work>

Steyerl, Hito. (31.08.2013). *Protestonun Eklemlenmesi*. Erişim: 10.11.2020. E-skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/protestonun-eklemlenmesi/1467>

Tapié, M. (2016). Başka Bir Sanat'tan. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900- 2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 670-672). İstanbul: Küre Yayınları.

The Guardian. Erişim: 14.11.2020. <https://www.theguardian.com/world/2020/aug/27/banksy-funds-refugee-rescue-boat-operating-in-mediterranean>

The Guardian. Erişim: 17.11.2020. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jul/29/ai-weiwei-history-of-bombs-review-imperial-war-museum#:~:text=Ai%20Weiwei's%20History%20of%20Bombs,and%20flowing%20up%20a%20staircase>.

The Illuminator. Erişim: 19.11.2020. [theilluminator.org: http://theilluminator.org/ows-bat-signal/](http://theilluminator.org/ows-bat-signal/)

This is Indecline. Erişim:18.11.2020. <https://thisisindecline.com/flicks/rise-up-thy-young-blood>

Thompson, A. (2015). Romantizmin Yankısı: Eylemci Sanat ve Burjuva Hayat Deneyiminin Sınırları. A. Kuryel, & B. Ö. Fırat içinde, *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (s. 155-192). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tilly, Charles. (2008). *Toplumsal Hareketler 1768-2004*. İstanbul: Babil Yayınları.

Touraine, Alain. (2002). *Eşitlik ve Farklılıklarımızla- Birlikte Yaşayabilecek miyiz?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Touraine, Alain. (2014). *Modernliğin Eleştirisi* (H.U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turani, Adnan. (2015). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan. (2014). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Weiner, L. (2016). Açıklamalar. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 940-941). İstanbul: Küre Yayınları.

Tate. Erişim: 02.12. 2020. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/readymade>

Wyma, C. (2015). *Partial, Incoherent and Divided Imbeciles: The Situationist International and the Action in Belgium Against the International Assembly of Art Critics*. Erişim: 18.10.2020 Shift Journal: http://shiftjournal.org/wp-content/uploads/2015/11/3_Wyma.pdf

Yazigi, Sana. Erişim: 19.11.2020. *Artists at Risk Connection*. artistsatriskconnection.org: <https://artistsatriskconnection.org/story/creative-memory-of-the-syrian-revolution>

Yıldız, İ., Karaaslan, S. (2017). Leon Golub'un Resimlerinde Kaynak olarak Savaş Fotoğraflarının Kullanımı. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 117-129.

Yılmaz, Mehmet. (2015). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Zolberg, Vera L. (2011). *Bir Sanat Sosyolojisi oluşturmak* (B.O. Özbay, Çev.). İstanbul: Boğaziçi üniversitesi Yayınevi.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

11/02/2021

Sare Şeyma ERSÖZ

Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tezin Başlığı: Sanatta Protest Tavrın Gelişimi ve Bir Grafik Tasarım Uygulaması

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
11.02.2021	115	170411	04.02.2021	%12	1507020612

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 11/02/2021)

Sare Şeyma ERSÖZ

Öğrenci No.: N17230251

Anasanat/Anabilim Dalı: Grafik

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Müge Burcu ŞEN

Master's Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Development of Protest Attitude in Art And a Graphic Design Application

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
11.02.2021	115	170411	04.02.2021	%12	1507020612

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 11/02/2021)

Sare Şeyma ERSÖZ

Student No.: N17230251

Department: Graphic

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assoc. Prof. Müge Burcu ŞEN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren...yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ...ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

11 /02/2021

Sare Şeyma ERSÖZ

i

ⁱ“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir. Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

*Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulutarafından karar verilir.**